



# The Sound of Colour



# The Sound of Colour

Ein Ausstellungsprojekt  
von M + R Fricke

Kuratiert von Hans-Jürgen Hafner

## Vorwort

The Sound of Colour ist von uns initiiert, kuratiert hat das Projekt Hans-Jürgen Hafner. In gemeinsamer Arbeit haben wir uns für eine Ausstellung entschieden, die auf Vorbildern der klassischen Avantgarde des 20. Jahrhunderts aufbaut und beispielhaft anhand von gegenwärtigen künstlerischen Beiträgen ihre Fortsetzung findet. Uns ist klar, dass das Spektrum weitaus umfangreicher sein könnte. Darauf haben wir bewusst verzichtet, da eine museale Präsentation in Zeiten der Pandemie nicht umsetzbar war.

Josef Albers und Raoul Hausmann sind künstlerische Positionen, die in der Kunstgeschichte einen festen Platz einnehmen. Albers als Vertreter der abstrakten Malerei, schuf das grundlegende Werk *Interaction of Color*, das Bestandteil der Ausstellung ist. Hausmann, als Vertreter der DADA-Bewegung beschäftigte sich zeitlebens mit Phonetischer Poesie und entwickelte die Optophonie, die als theoretische Arbeit erhalten ist. Ähnlich ist das Werk von Henry Flynt einzuordnen, dessen vielfältige Aktivitäten sich zwischen Philosophie, Musik und Bildender Kunst erstrecken.

Ann Veronica Janssens, Jenny Perlin, Julie Oppermann und Heimo Zobernig sind mit Arbeiten vertreten, die beispielhaft das Thema dieser Ausstellung im zeitgenössischen Bereich repräsentieren.

Unser Dank gilt allen, die uns bei der Realisierung dieses Projektes behilflich waren: den Künstlern, den Galerien, die uns Werke zur Verfügung gestellt haben, den Fotografen und natürlich Hans-Jürgen Hafner. Wir danken auch der Kunststiftung Bonn/ Neustart Kultur deren Fördermittel diese Ausstellung möglich machte.

M + R Fricke

## Preface

The Sound of Colour was initiated by us; Hans-Jürgen Hafner curated the project. Working together, we decided on an exhibition that builds on historical models of the classic 20th-century avant-garde and finds the continuation of it in exemplary contemporary artistic contributions. It is clear to us that the spectrum could have been far more extensive. We consciously refrained from that, since a museological presentation wasn't practicable in pandemic times. Josef Albers and Raoul Hausmann constitute artistic positions that occupy a fixed space in art history. A proponent of abstract painting, Albers created the foundational work *Interaction of Color*, which is a component of the exhibition. A proponent of the Dada movement, Hausmann worked during his lifetime with phonetic poetry and developed optophony, the latter surviving as a theoretical work. The work of Henry Flynt can be similarly classified; his diverse activities span philosophy, music, and visual art.

Exemplary works by Ann Veronica Janssens, Jenny Perlin, Julie Oppermann, and Heimo Zobernig represent the exhibition's theme in the contemporary field.

We are grateful to all who have been helpful in the realization of this project: the artists, the galleries that made works available to us, the photographers, and of course Hans-Jürgen Hafner. We would also like to thank the Kunststiftung Bonn/ Neustart Kultur for the grant that made this exhibition possible.

M + R Fricke



FSchwarzrbWeiß und  
MWeißWeißr

CBlueLBlueR and  
SWhiteBlack

„Dass ich Grün und Rot und Weiß sehe, das ist in meinem Sehvermögen begründet. Aber dass das Grüne etwas anderes ist als das Rote, das bezeugt etwas, das außer mir liegt, wirkliche Unterschiede der Dinge. Wie mit dem Sehvermögen im Besonderen, verhält es sich mit dem Erkenntnisvermögen im Allgemeinen.“<sup>1</sup>

“That I see green and red and white, this originates in my vision. But that green is something different than red, this testifies to something beyond me, real differences in things. Cognitive faculties in general function as does vision in particular.”<sup>1</sup>

9

Wenig überraschend, ist Farbe in der zeitgenössischen Kunst allgegenwärtig. Sie findet in den traditionellen ‚künstlerischen‘ Medien wie der Malerei ebenso Verwendung, wie in den so genannten ‚neuen‘. Umso mehr tut sie das in einer nicht nur in medialem Sinn, sondern auch disziplinär ‚entgrenzten‘ Kunst und zudem in einem globalen Kunstbetrieb als unter ökonomischen Vorzeichen zunehmend vereinheitlichter Schauplatz für kulturell, technologisch, gesellschaftlich und ästhetisch nach wie vor ziemlich polychrome Plots. Dem mag entgegenkommen, wenn Farbe, mit den Worten von Josef Albers, der Kunst ‚relativstes Mittel‘<sup>2</sup> ist, ihre erfolgreiche Anwendung darin besteht, die ‚fortwährende Täuschung‘<sup>3</sup> zu meistern, die im notorisch ‚schwierigen‘ Charakter der Farbe begründet liegt. Nicht umsonst war ihre verderbte Sinnlichkeit einst schon den alten Maleritraktaten verdächtig.

Heute ist Farbe vor allem statistisch und kollateral präsent, ohne selbst noch länger expliziter Gegenstand der Kunst, Thema ihrer aktuellen Diskurse oder Kriterium ihrer Qualifikation zu sein. Nur wem gar nichts

It’s hardly surprising color is omnipresent in contemporary art. Color is used in traditional “art” media like painting as much as it is in so-called “new” media. All the more so with art in the “expanded field,” not only in the sense of cross-media, but in an interdisciplinary sense as well, and also in a global art business qua economically premised, ever more homogenized arena for culturally, technologically, societally, and aesthetically (then as now) fairly polychromatic plots. One might concede that if color is, to borrow Josef Albers’ words “the most relative medium”<sup>2</sup> in art, its successful use lies in mastering the “ongoing illusion”<sup>3</sup> justified by its notoriously “difficult” nature. Not for nothing was color’s degenerate sensuality once even found suspect in the old painting treatises. Today, color is above all statistically and collaterally present, without being itself an explicit subject of art, its current discourses, or a criteria for their qualification anymore. Only those who can’t think of anything else curate shows on color; only nerds chime in on highly specific debates raging in diverse academic niches; but, with a little luck,

anderes mehr einfällt, kuratiert zum Thema Farbe, nur Nerds steigen auf die in verschiedenen Wissensfeldern höchst spezifisch geführten Farbdebatten ein, aber mit etwas Glück taucht Farbe nur ganz kurz im Rahmen der künstlerischen Ausbildung, abgeschoben auf die ersten Semester der Basislehre auf. Alles andere übernimmt eine Industrie, die die Farbpalette kontinuierlich erweitert und für verschiedene Anwendungen, etwa für den Druck oder zur Darstellung auf Bildschirmen, zur Verfügung stellt. War die Herstellung von Farbmitteln in vor-modernen Tagen eine sorgsam gehütete Kunst an und für sich – die meist in den Händen der Maler selbst lag, mit der Malerei als Form des Handwerks –, steht sie durch einen Innovationsschub in der Teerfarbenchemie Mitte des 19. Jahrhunderts und in jüngerer und jüngster Zeit durch die Entwicklung funktioneller und sensitiver Farbstoffe sowie durch digital generierte, „virtuelle“ Farb-Licht-Technologien in einem immer differenzierter werdenden Darstellungs- und spezifischeren Anwendungsspektrum zur Verfügung, bei denen Farbvalenzen mathematisch modelliert werden, unabhängig davon, ob sie von Menschen gesehen werden können oder nicht.

Die Trendfarben des Jahres 2021, die das Pantone Color Institute des US-amerikanischen Herstellers Pantone LLC bestimmt hat, sind Ultimate Gray 17-5104 und der Gelbton Illuminating 13-0647 und, laut Selbstbeschreibung auf der Website des Herstellers, „ein Ensemble mit einer ermutigenden Botschaft von Kraft und Hoffnung“. An Farben interessiere ihn eigentlich nur ihre „Verfügbarkeit“<sup>4</sup>, bemerkt der britische Künstler Liam Gillick in einem Gespräch zum Thema. Sie wird also, wie es heißt, ‚in Kauf genommen‘, während das Wort selbst keinen besonders attraktiven Klang hat – umso mehr, wenn sich in identitären Diskursen Farben zu regelrechten Essenzen verdichten, Farbenblindheit zum umstrittenen Ideal wird. Was Farbe ist, unter welchen Umständen sie verfügbar wird und wie sie wirkt, ist im Zuge der

color does make a brief appearance at art school—relegated to the first semester of foundation year. Everything else is handled by an industry that’s continually expanding the color palette and making it available for various uses—such as print or onscreen display. If the manufacture of color matter in pre-modern times was a carefully guarded art in and of itself—one generally controlled by the painter as opposed to another, with painting as an artisanal practice—by way of an innovative leap in chemical aniline dyes in the mid-19<sup>th</sup> century and, in recent and even more recent times, by way of the development of functional and sensitive colorants, as well as digitally generated “virtual” color-light technologies, color is available in an ever more differentiating spectrum of presentations, and more specifically, applications in which color values are mathematically modeled regardless of whether humans can see them or not.

The colors of the year 2021, as decreed by the US manufacturer Pantone LLC’s Pantone Color Institute, are Ultimate Gray 17-5104 and the yellow tone Illuminating 13-0647, which—according to the description given on the manufacturer’s own website—constitute a “marriage of color conveying a message of strength and hope that is both enduring and uplifting.” British artist Liam Gillick remarked during a conversation on the topic that, to him, the only thing interesting about color is its “availability.”<sup>4</sup> So, as the saying goes, people “buy it,” and while the word itself doesn’t sound particularly appealing—all the more when colors consolidate into proper essences in identity discourses, colorblindness becomes a controversial ideal. What color is, under which circumstances it becomes available, and how it feels can’t really be ascertained in the course of digital-technological advances in areas like virtual reality without further ado. Whereas it would be easier to find out who owns color when anyone who looks up to the sky sees the equivalent of

digitaltechnologischen Entwicklungen etwa im Feld der Virtual Reality nicht mehr so ohne weiteres festzustellen. Leichter ließe es sich dagegen herausfinden, wem Farbe gehört, wenn, wer in den Himmel schaut, dort eine Entsprechung mit Cerulean 15-420m findet – es ist zudem mit den Farbwerten RGB 155 183 212 beziehungsweise Hex/HTML 9BB7D4 für die Bildschirm-/Webseitendarstellung bezeichnet. Wenn wir schon bereit sind, umsonst für die großen Datenraffinerien zu arbeiten, warum uns nicht auch gleich für das sinnliche Vergnügen unserer individuellen Farbwahrnehmung zur Zahlung von Lizenzgebühren verpflichten?

II

Der Farbe habhaft zu werden, sie in ihrem Wesen, Charakter und Aussehen zu fixieren, motivierte schon in der Vergangenheit zu umfassenden farbenzyklopädischen Projekten innerhalb und außerhalb der Kunst. Der auf 1692 datierte, sorgfältig handkolorierte und -annotierte *Klaer Lightende Spiegel der Verfkunst* eines ansonsten unbekannt gebliebenen Autors A. – wahrscheinlich Adriaan – Boogert aus dem niederländischen Delft ist unikatar geblieben. Das Werk, das Boogert am Ende des Goldenen Jahrhunderts als praktische Handreichung für Maler zur Farbherstellung mit Wasserfarben verstand, versammelt auf über 800 Seiten über 2000 einzelne Farben, die der Autor sehr akkurat nach Farbton, Sättigung und Helligkeit differenziert. Er geht dabei von einem Register von Grundfarben aus und bezieht sich auch auf das seit der Antike bekannte, aus sieben Farben analog zur Lichtentwicklung im Tagesverlauf aufgebaute, lineare Farbmodell von Aristoteles. Von Isaac Newtons einige Jahre zuvor experimentell gewonnener und theoretisch ausgearbeiteter Farb- und Lichttheorie, seiner Beobachtung der Spektralfarben und der Unterscheidung von bunten und unbunten Farben hatte Boogert seiner

Cerulean 15-420-m—which is by the way identified with the RGB color value 155 183 212 and/or hex code 9BB7D4 for onscreen and online display. If we’re already prepared to work for big data refineries for free, why not just go ahead and commit to paying licensing fees for the sensory pleasure of our individual color perception?

II

To get a grip on color, to freeze it in its essence, nature, and appearance, was already the driving force behind comprehensive encyclopedic projects both within and outside of art. Carefully tinted and annotated by hand, *Klaer Lightende Spiegel der Verfkunst* (1692) by an individual otherwise unknown to history, “A.”—most likely Adriaan—Boogert of Delft in the Netherlands has remained an edition of one to this very day. The work, which Boogert conceived as a practical color manual for watercolors or aquarelles, catalogues more than 2000 individual colors across over 800 pages, and the author distinguishes them very accurately according to hue, saturation, and brightness. He bases this order on a register of primary colors and also refers to Aristotle’s antique linear color spectrum comprising seven colors, analogous to the light progression over the course of a day. Although Boogert most likely simply had no knowledge of Isaac Newton’s experimentally obtained and theoretically elaborated theory of color and light, nor the difference between chromatic and achromatic colors, all developments by Boogert’s contemporaries. His *Klaer*

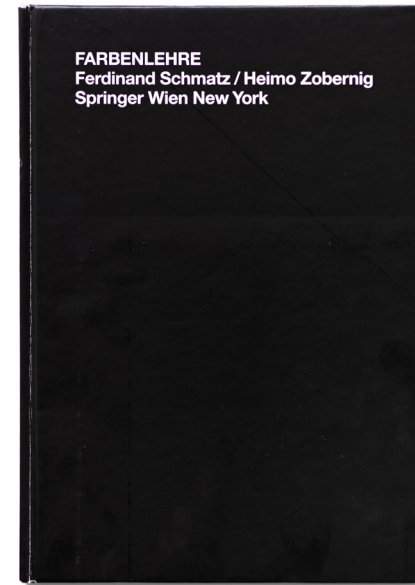
zeit womöglich schlicht noch keine Kenntnis. Mit den zeitgenössischen Mitteln der Drucktechnik nicht darstellbar, ist Boogerts Klaer Lightende Spiegel solitär geblieben, ein folgenloses Kuriosum. Das Objekt wurde erst vor einigen Jahren in einer französischen Bibliothek entdeckt.

Einen vergleichbar enzyklopädischen Ansatz verfolgt, wenngleich kommentarlos, die US-amerikanische Künstlerin Tauba Auerbach in ihrem auf drei Exemplare limitierten *RGB Colorspace Atlas* von 2011: auch dieser ein veritables Stück Buchkunst. Bei dem Atlas handelt es sich, analog zur grafischen Darstellung des RGB-Farbraums, um ein würfelförmiges Buchobjekt im Format 20,3 x 20,3 x 20,3 cm, das – laut Titel – den verfügbaren Farbraum Seite für Seite vollständig durchmisst und verzeichnet. Ein ehrgeiziges Unterfangen: das RGB-Modell wurde für selbstleuchtende Systeme der Farbdarstellung, also für Monitore und Projektoren entwickelt, bei denen ihrerseits unterschiedliche Techniken von verschiedenen Herstellern verwendet werden: wie etwa LED oder LC-Monitore. Der RGB-Farbraum basiert auf dem Prinzip der Lichtmischung roter, grüner und blauer Farbanteile. Auch für Auerbachs Atlas stellt sich die Frage der Darstellung beziehungsweise der drucktechnischen Realisation ihres Farbverzeichnisses, muss das RGB-Spektrum für den Transfer ins Buchformat für die Darstellung im digitalen Offset-Druck umgewandelt werden, Grad für Grad, Seite für Seite. Dies erfordert im Zuge des Herstellungsverfahrens die Konvertierung von RGB – wie gesagt ein zudem technologie- und herstellerabhängiger Farbraum – in das drucktechnisch darstellbare CMYK-Farbmodell als Grundlage für ein seinerseits entsprechend aufwendiges Druckverfahren. Dies geht, nach aktuellem Stand der Technik, nicht eindeutig, respektive nicht ohne Farbinformationsverluste ab. In anderer Weise enzyklopädisch ist die 1995 von Ferdinand Schmatz (Jg. 1953) und Heimo Zobernig (Jg. 1958)

*Lightende Spiegel* would have been impossible to reproduce using the printing technology at that time and never went into print, remaining an inconsequential curiosity. The object was only discovered a few years ago, in a French library.

US artist Tauba Auerbach undertakes a comparable encyclopedic approach, although without the commentary, in her *RGB Colorspace Atlas*, an edition of three from 2011: a true piece of book art as well. Analogous to the graphical visualization of the RGB color space, the atlas is a cube-shaped book object with the dimensions 20.3 x 20.3 x 20.3 cm (8 by 8 by 8 inches), which—according to the title—completely measures and records the available color space page by page. An ambitious undertaking: the RGB model was developed for luminous systems of color display, so for monitors and projectors that themselves use a variety of technologies, think LED or LC monitors. The RGB color space is based on the principle of light mixing of red, green, and blue components. For Auerbach's atlas, the question of display arises too, and/or the printing-technological realization of her color catalogue, when the RGB spectrum has to be translated for the transfer into book format for display in digital offset printing, gradient for gradient, page for page. That would require the conversion from RGB—which is additionally a both technology and producer-dependent color space, as previously mentioned—into the CMYK print technology color model as the foundation for a printing process that is accordingly elaborate in and of itself. Given the current state of technology, that wouldn't assuredly work, or respectively, not without the loss of color information.

In 1995, Ferdinand Schmatz (b. 1953) and Heimo Zobernig (b. 1958) produced a *Farbenlehre* (Color Theory) qua artist book that is encyclopedic, but in another way. Chronologically ordered, it gathers and comments on over eighty available



Ferdinand Schmatz/Heimo Zobernig. *Farbenlehre*. Wien/New York, Springer, 1995.

als Künstlerbuch vorgelegte *Farbenlehre*. Chronologisch angeordnet, sammelt und kommentiert sie über achtzig verfügbare Farbenlehren, die seit der Antike in verschiedenen Wissensfeldern von der Philosophie über die Künste bis hin zu industriellen Farbsystemen entwickelt wurden, samt einer ausführlichen thematischen Bibliographie. Eine veritable, konsequent schwarz/weiß dargestellte Meta-Farbenlehre, macht sich Schmatz'/Zobernigs Projekt wissenschaftliche Systematik zumindest der Form nach zunutze, wenn die einzelnen Farbenlehren jeweils als Gegenüberstellung von Kurztexzt und standardisiertem Schema paraphrasiert werden; für das Schema dient eine quadratische Grundform, in der (meistens) mit aus den entsprechenden Farbenlehren abgeleiteten Farbbegriffen bezeichnete Segmente eingezeichnet sind. Ansatz und Werk schrecken dabei nicht vor mutwilliger Komplexitätsreduktion zurück. Zurecht – denn diese Farbenlehre will sich gegenüber „der

theories of color developed since antiquity in various academic fields ranging from philosophy to the arts, all the way to industrial color systems, including an extensive thematic bibliography. A veritable meta-theory of color printed in uncompromising black-and-white, the Schmatz/Zobernig project makes use of scientific systematics, at least formally, when the individual color theories are each paraphrased as a juxtaposition of short text and standardized diagram; a basic quadratic shape into which (usually) segments labeled with color terms derived from the corresponding color theory have been drawn serves as diagram. Yet, the approach and work don't shy away from the deliberate reduction of complexity. Fair enough—because this theory of color intentionally positions itself somewhat “critically”<sup>5</sup> towards “art and the sciences” and for that reason, delimits the bounds of competencies that have by necessity to be crossed in the collaboration between a writer and

Kunst und den Wissenschaften“ gleichermaßen „kritisch“<sup>5</sup> positionieren und markiert deshalb umso koketter die Grenzen der Kompetenzen, die bei der Zusammenarbeit eines Schriftstellers mit einem Künstler beim diskursiven Durchqueren des Felds ‚Farbe‘ zwangsläufig übertreten werden müssen. Adäquat erschien die *Farbenlehre* im Programm des Wissenschaftsverlags Springer.

14

III

Kein Wunder, dass die schwer einzuhegende Relationalität von Farbe umso größere Kontrollfantasien beflügelt. Nicht nur, dass viel Zeit und Geld etwa ins Farbmanagement oder in die Sicherstellung von Farbechtheit geht. In den 1950er Jahren noch ein kleiner Druckereibetrieb in Carlstadt, New Jersey, der unter anderem Farbmuster für die Textilbranche herstellt, lanciert die Pantone LLC 1963 nach der Übernahme der Firma durch den ehemaligen Angestellten Lawrence Herbert erstmals sein Farbsystem Pantone Matching System (PMS) auf dem Markt; es korrespondiert mit einer auf 18 Basisfarben aufgebauten Farbpalette. Dieses Indexsystem hat sich seitdem als international gebräuchlicher Standard etabliert und wird weiterhin ständig aktualisiert und ausgebaut, gerade auch in der Zusammenarbeit mit Digital-Unternehmen wie dem Softwarehersteller Adobe Inc., der das Farbsystem in seine Produkte integriert hat. Beim Pantone Matching System sind den einzelnen Farben Farbnummern (sowie die jeweilige Farbrezeptur oder -mischung) zugeordnet. Die Farbdarstellung bei den berühmten Pantone-Farbfächern, die einmal auf glattem gestrichenen und zum anderen auf offenem Papier vorliegt, gibt zugleich einen Hinweis auf den kontextuellen Charakter von Farbe. Deren Wirkung ist von ihrer Umgebung abhängig, also auch von dem Material, das mit ihr bedruckt wird. Die zwei Versionen des Farbfächers zeigen damit den Zweck des

an artist in the discursive traversal of the “color” field all the more coquettishly. The *Farbenlehre* appeared in the Springer academic publishing house program, adequately.

III

No wonder color’s difficult to enclose relativity inspires even bigger control fantasies. It’s not just the sheer amount of time and money that go into things like color management or ensuring color trueness. A small printing press in Carlstadt, New Jersey that manufactured color samples for the textile industry among other things in the 1950s, by the name of Pantone LLC, first launched its Pantone Matching System (PMS) in 1963, after the take-over by erstwhile employee Lawrence Herbert; the system entails a color palette built on 18 basic colors. This index system has since established itself as an internationally applicable standard and is still continually updated and expanded, particularly in collaboration with digital companies, such as Adobe Inc., that have integrated the color system into their software products. The Pantone Matching System assigns numbers (as well as a respective color recipe or mix) to the individual colors. Color display in the famous Pantone color swatches, available on flat painted or open paper, is also indicative of the contextual nature of color. Its effect is environmentally dependent, so it depends on what material it’s printed on. The two versions of the swatches display the point of the system: to divorce color and the understanding of it from individual color perception. The benefit of the Pantone Matching System consists of enabling an “objective” communication regarding color between different steps in the production process, regardless of variations between

Systems an: Farbe und die Verständigung darüber von der individuellen Farbwahrnehmung zu entkoppeln. Der Nutzen Pantone Matching Systems besteht darin, eine ‚farbobjektive‘ Kommunikation zwischen unterschiedlichen Produktionsschritten zu ermöglichen, unabhängig von verschiedenen Geräten, Verwendungen oder beteiligter Parteien – etwa bei arbeitsteilig komplexer industrieller Fertigung, bei der systematischen Beschreibung von Objekten über verschiedene Kompetenzfelder hinweg oder bei vernetzter Informationszirkulation. Wenn es zu Transferverlusten kommt, die allerdings niemand ausschließen mag, liegt das nicht am System sondern an Material oder Menschen. Ebenfalls 1963, genauer vom 22. Mai bis 18. August, zeigt der US-amerikanische Künstler Ad Reinhardt im Rahmen der von Dorothy C. Miller kuratierten Ausstellung „Americans 1963“ im New Yorker MoMA sieben seiner so genannten „black“ oder „ultimate paintings“. An diesen scheinbar monochromen Gemälden arbeitete der Künstler seit 1957 bis zu seinem Tod 1967 ausschließlich. Die strikt quadratischen und auf den ersten und auch noch zweiten Blick ‚schwarzen‘ Bilder entfallen erst bei geduldigem Hinsehen unterschiedliche Schattierungen von und im Schwarz, welche Reinhardt unter behutsamer Zufügung von roten und blauen Pigmenten erreicht. Die in vielen Schichten über einer Kreuzform aufgebauten Gemälde weisen aufgrund der besonderen Malmittel und intensiven Pigmentierung, die Reinhardt verwendet, eine matte, fast staubige Oberfläche auf und provozierten die Ausstellungsbesucher offenbar, die retinale Erschöpfung, die diese Gemälde gerade im Vergleich mit daneben hängenden Bildern anderer Künstler herausfordern, durch trotzig-ungläubige Berührung zu kompensieren. Sechs der Arbeiten wurden während der Ausstellung beschädigt. Daraufhin entschied sich Reinhardt, seine Gemälde mit Hilfe von Kordeln als Teil der Installation vorm Anfassen zu schützen.

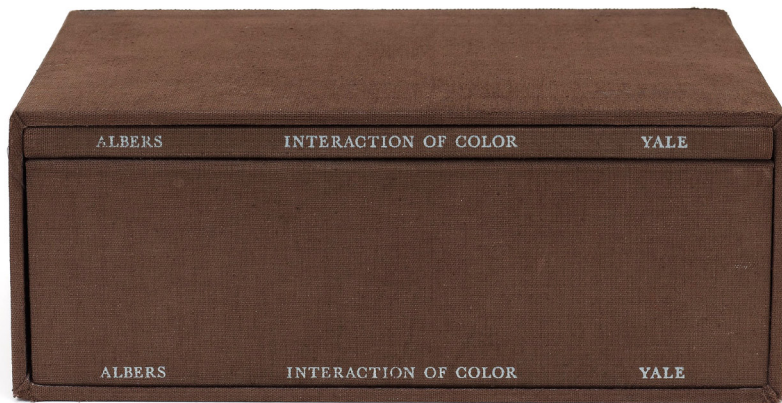
devices, applications, or parties involved—for instance, in the complex production of the systematic description of objects across different areas of expertise or the networked circulation of information. When transfer losses occur, something no one is able to rule out, it’s not the system’s fault; humans or materials are to blame. Also in 1963, from the 22<sup>nd</sup> of May to the 18<sup>th</sup> of August to be precise, US artist Ad Reinhardt exhibited seven of his “black” or “ultimate paintings” in a show curated by Dorothy C. Miller at MoMA New York. The artist worked on these seemingly monochromatic paintings from 1957 until his death in 1967, exclusively. These strictly quadratic images look “black” at first and even second glance; only upon patient viewing do different shades of and in the black emerge, shades Reinhardt was able to achieve through the careful addition of red and black pigments. Built up in many layers over a cross-shaped form, the paintings have a matte, almost dusty surface because of the special vehicle and intense pigmentation the artist used, and they apparently provoked viewers to compensate for the retinal exhaustion these paintings required, particularly compared to the images hanging next to them, with defiant touching. Six of the pieces were damaged during the show. So Reinhardt decided to protect his paintings from visitor fingering by cording them off as part of the installation.

15



Malerei und wissenschaftliche Farbenlehren divergieren, gemäß der informativen Einführung in die Malerei von Frank Büttner und Andrea Gottgang, an einem entscheidenden Punkt. „Wenn nach den naturphilosophischen Spekulationen das Licht die Farben erscheinen lässt, so ist dieses Verhältnis in der Malerei genau umgekehrt, hier muss mit der Farbe der Schein des Lichts hervor gebracht werden“<sup>6</sup>. Man möchte ergänzen: Was dann, sobald man ein Gemälde bei Licht betrachtet, tatsächlich auch sehen kann. Verständlich daher, auch schon lange vor Pantone, den Wert der Farbe möglichst genau zu bestimmen, der seit jeher ebenfalls ein ökonomischer ist, wie es auf die exklusive Verwendung des teuren Purpurs für bestimmte Bildgegenstände zutrifft – etwa für den gemalten Mantel Christi und den realen der Könige –, und Wettbewerbsvorteile eröffnet, wer, wie einst etwa Tintoretto und Raffael, mit günstigen Zutaten ein Blau zu produzieren vermochte, das in der Farbwirkung mit dem luxusknappen Ultramarin konkurrieren konnte.

Painting and scientific theories of color diverge on one decisive point, according to Frank Büttner and Andrea Gottgang's informative *Einführung in die Malerei*. "If according to natural-philosophical speculations, light allows color to appear, then the relationship is entirely inverted in painting: here the glow of light has to be brought out with color."<sup>6</sup> One might add: which one can also actually see upon viewing a painting in light. So it's understandable to define a color's value as precisely as possible, even long before Pantone, and that value has always been an economic one as well, as it applies to the reservation of expensive crimson (lake) pigments for specific imagery—for instance, on Christ's painted cloak or the real ones of royalty—and, as the likes of Tintoretto and Raffael once did, whoever manages to produce a blue able to compete with the scarce luxury of ultramarine using affordable ingredients gains a competitive advantage. It's the difference between "factual" and "actual facts" that motivates Albers'



Josef Albers. *Interaction of Color*. 2 Volumes New Haven & London, Yale University Press, 1963. Courtesy M + R Fricke

Auch auf der Ebene des Ökonomischen verschiebt sich – lang vor Wassilij Kandinsky und Josef Albers, die einen subjektiv ‚inneren‘ Nachvollzug des Kunstwerks als Grundlage ihrer jeweiligen Ästhetik verstehen – der Akzent der ineinander verwobenen Farb- und Kunstbetrachtung so vom ‚Was‘ zum ‚Wie‘.

Es ist die Differenz zwischen „factual“ und „actual facts“, die Albers' umfassende Untersuchung *Interaction of Color*<sup>7</sup> motiviert. Mithin diejenige Differenz, die zwischen Farbe als objektiver, physikalischer Gegebenheit – welche etwa durch die Messung der Wellenlängen des Lichtspektrums bestimmt und durch die darauf gewonnenen Daten exakt festgelegt werden kann – und der gesehenen Farbe als der eigentlich „wirklichen“ oder „Bewusstseinstatsache“<sup>8</sup> besteht. Diese nun gilt es zu beschreiben sowie im Sinne künstlerischer Gestaltung von der Wirkung her nutzbar zu machen. Das umfangreiche Werk erscheint, laut deutscher Übersetzung, als „Grundlegung einer Didaktik des Sehens“ – wiederum 1963 im Verlag der Yale University und ließe sich gewissermaßen als Konkurrenzprojekt zum, letztlich, durch und durch posthumanen Farbpositivismus des Pantone Matching System interpretieren. Darin resümiert Albers (1888–1976) die Erfahrungen seiner jahrzehntelangen Lehrtätigkeit zuerst am Bauhaus und, nachdem der Künstler 1933 in die USA ausgewandert war, am Black Mountain College und zuletzt an der Yale University. *Interaction of Color* ist insofern weniger ein eigenständiges Werk der Kunst, als vielmehr ein in Form und Gestaltung ein mit größter Sorgfalt hergestelltes, didaktisches Kompendium zur praktischen Farbsicht- und -gestaltungslehre als Grundlage, dezidiert für den künstlerischen Gebrauch. Es dient dabei auch zur Aufklärung des Sehens über sich selbst. In einer Auflage von 2000 Exemplaren erschienen, besteht Albers' Kompendium aus einem achtzig Doppeltafeln umfassenden Bildteil sowie aus einem Textband, der in

comprehensive study *Interaction of Color*.<sup>7</sup> So, that difference which exists between color qua objective, physical fact—determined by measuring wavelengths of the light spectrum and precisely defined through the data gleaned from that—and seen color qua actual “real” or “fact of consciousness.”<sup>8</sup> It becomes a matter of describing that, as well as making it usable in terms of effect in the sense of artistic composition. This ambitious work also came out in 1963—according to the German translation, as the “foundation of a didactics of seeing”—published by Yale University Press and might be interpreted as a project somewhat competitive with the Pantone Matching System's ultimately thoroughly post-human color positivism. In his study, Albers (1888–1976) summarizes his experiences across decades of teaching: initially at the Bauhaus, then at Black Mountain College after immigrating to the United States in 1933, and ultimately at Yale. To that extent, *Interaction of Color* is, by both form and design, far less an independent work of art than a downright meticulously produced didactic compendium on practical color vision and foundational design theory destined for artistic use. At the same time, it also serves as an explanation of seeing on itself.

Albers' compendium was published in an edition of 2000. It consists of a illustration volume comprising eighty double spreads and a text volume introducing the subject matter and commenting on the systematics of the works, which are distributed across 25 chapters. Both volumes fit in a slipcase covered with brown burlap. The one-hundred fifty image plates are mostly screen prints, with a portion being printed in offset; some have movable parts. These images, or rather display spreads, trace back to assignments Albers gave to his students at Yale. Already at Black Mountain College, such prominent names as Robert Rauschenberg and Donald Judd counted among Albers' students. At Yale, he was teaching the

das Untersuchungsgebiet einführt und die in fünfundzwanzig Kapitel eingeteilte Systematik des Werks kommentiert. Beide Teile sind in einem mit braunen Sackleinen bezogenen Schuber eingepasst. Die einhundertfünfzig Bildtafeln sind überwiegend im Siebdruckverfahren und teilweise als Offsetdruck hergestellt, zum Teil mit beweglichen Elementen. Die Bild- oder, besser, Schautafeln gehen auf Aufgabenstellungen zurück, die Albers in Yale von seinen Studierenden bearbeiten ließ. Unter Albers' Studierenden befanden sich schon am Black Mountain College so prominente Namen wie Robert Rauschenberg, Donald Judd. In Yale sind es unter anderem Richard Serra und Eva Hesse; ihr etwa lässt sich Tafel XXV-1 zuschreiben. Es handelt sich also nicht um originale ‚Werke‘ Albers', die hier als druckgrafische Edition reproduziert worden wären, das visuell schillernde Mappenwerk ist somit ebenfalls in autor-schaftlichem Sinne ein vielstimmiges Werk, was auch Albers' Widmung – „This Book is Thanks to My Students“ – ausdrückt. Denn als visuelle Demonstrationsobjekte exemplifizieren die Schautafeln das induktive Vorgehen Albers' als gemeinschaftlich durchgeführte ‚künstlerische Forschung‘ mit der Farbe als „Fachgebiet“. Sie sind methodisch-didaktische Werkzeuge für eine Schule des Farbsehens – ein empirisch-approximatives Procedere, in dessen Rahmen die Wechselwirkung von Farbeffekt und Farbwahrnehmung durch den subjektiv „instabilen Anschein“ von Farben „im Auge“<sup>9</sup> erforscht und künstlerisch nutzbar gemacht werden sollte. Nicht, dass Albers mit diesem Werk zwangsläufig auf der Höhe naturwissenschaftlicher Forschung gewesen wäre. Auch nicht, dass seine relationale Auffassung von Farb- und Bildwirkung als ko-aktives ästhetisches Erleben die Generation seiner Schüler zwangsläufig auf dieses Modell verpflichtet hätte, das seine Wurzeln im Konstruktivismus der 1920er Jahre hatte. Wer es heute genauer wissen und zu zeitgenössisch audiovisuellen Bedingungen

likes of Richard Serra and Eva Hesse, the later being responsible for illustration XXV-1. So these aren't Albers originals reproduced in a printed edition. This visually dazzling portfolio is also a polyphonic piece in the sense of authorship, a fact expressed by Albers' dedication, "This Book is Thanks to My Students."

For, as visually demonstrative objects, the illustrations exemplify Albers' inductive approach qua communally executed "artistic research" with color as its "subject." They are methodic/didactic tools for a school of seeing color—an empirical/approximate procedure and setting in which the interplay between color effect and color perception are meant to be researched and made artistically practicable through the subjectively "unstable appearance" of color "in the eye."<sup>9</sup> Not that Albers would necessarily have been on a par with research in the natural sciences. Nor that his relational concept of color and image effects as cooperative aesthetic experience necessarily indebted a generation of his students to that model, which had its roots in the Constructivism of the 1920s.

For those who would like to know more today and experience the effect of Albers' work in a contemporary audio-visual setting: since 2013 *Interaction of Color* has been available in the unequally handy and timely interactive format of an app, although exclusively available for Apple iPads.

erleben will, wie Albers' Werk wirkt: Seit 2013 liegt *Interaction of Color* nunmehr im ungleich handlicheren und zeitgemäß interaktiven Format einer App vor, die allerdings exklusiv nur auf den iPads des Computerherstellers Apple nutzbar ist.

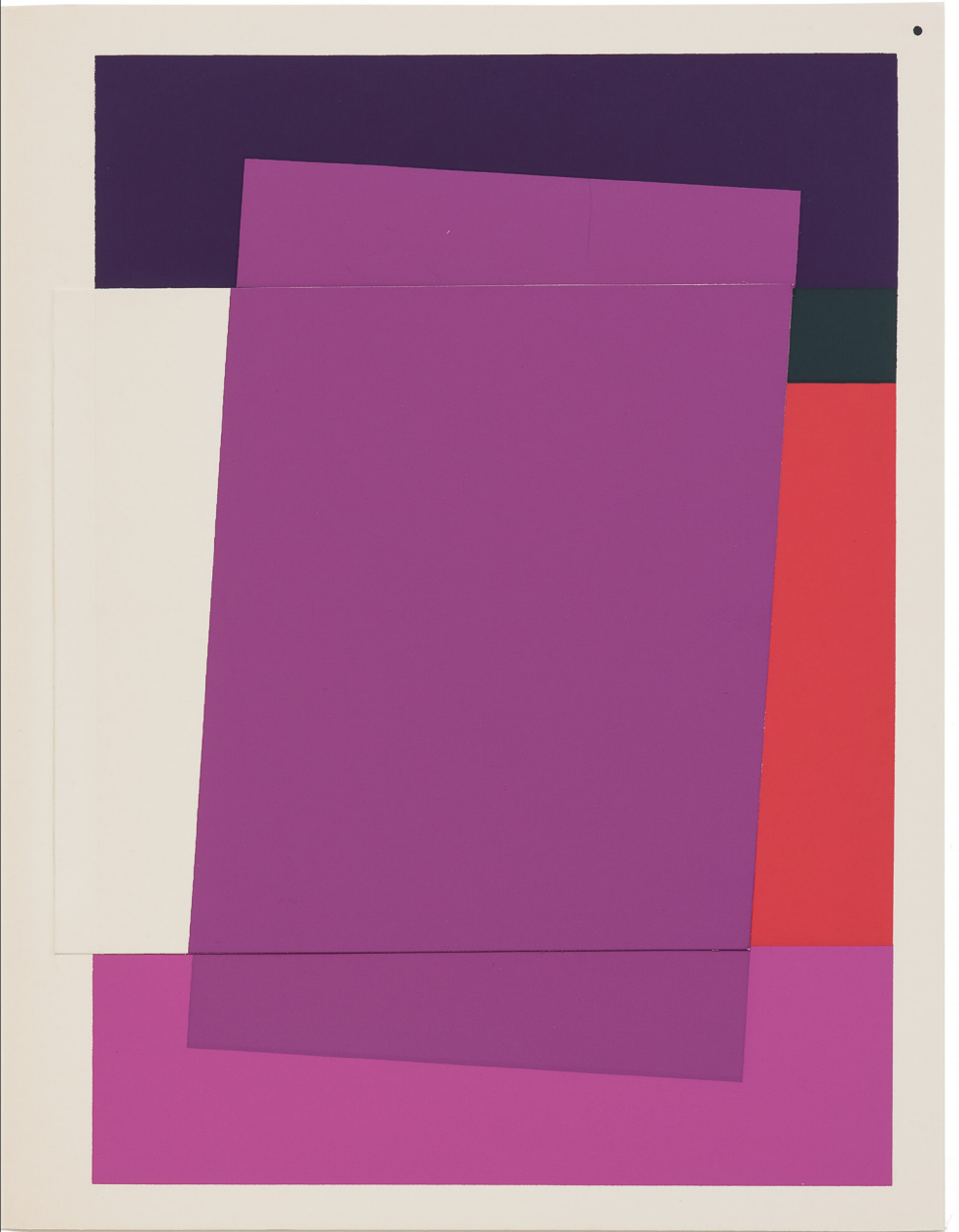
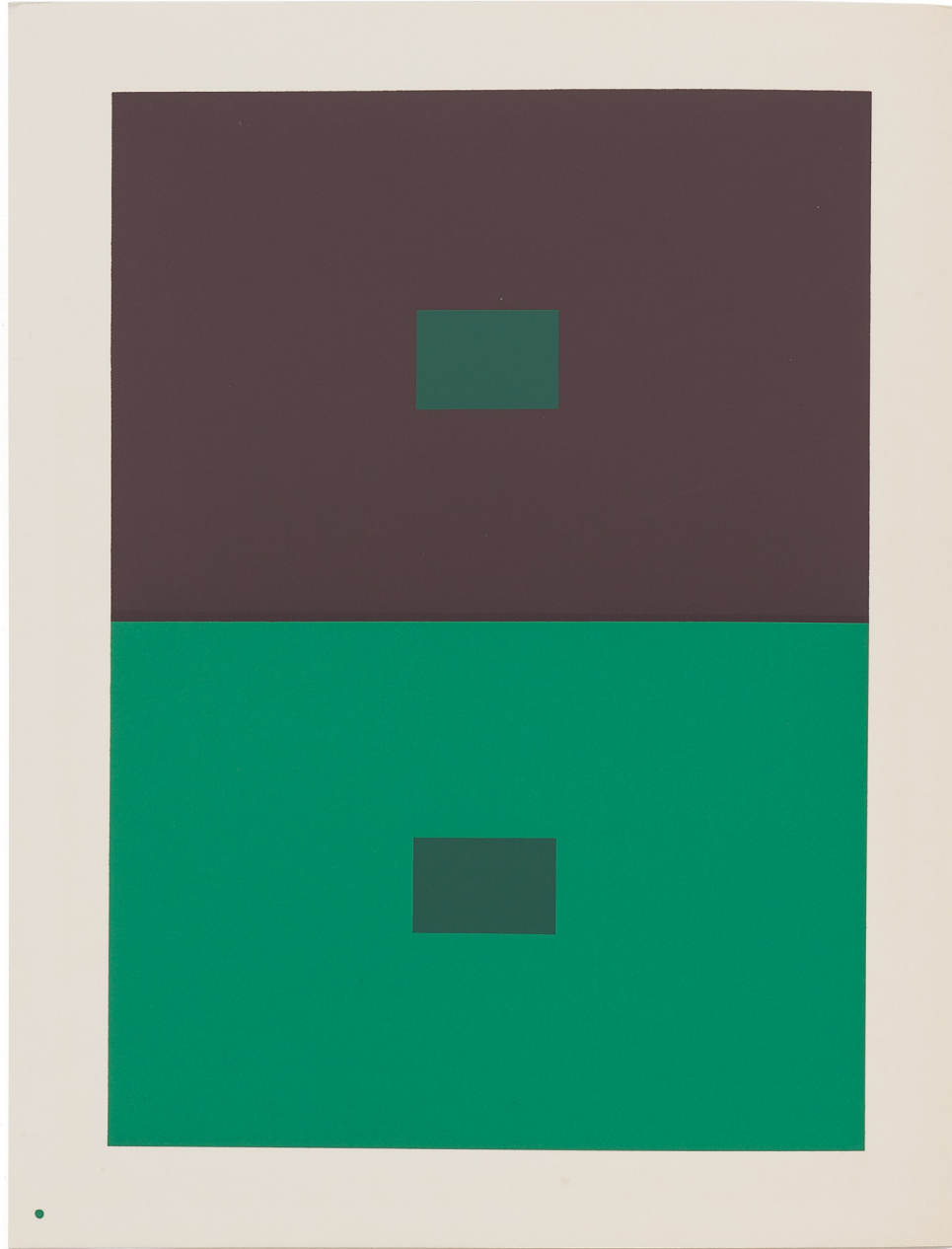
V

Wenn er einen Roman schriebe, so Gustave Flaubert im Gespräch mit den Brüdern Goncourt, sei das immer auch der Versuch, „eine Farbe, einen Ton zu erzeugen“; im Original heißt es „rendre“, das sowohl „erzeugen“ als auch „wiedergeben“ heißen kann<sup>10</sup>. *Madame Bovary* wäre demnach eine ebenso gelungene wie naheliegend grau getönte Erzählung, die – metafictional – über die, bei falscher Anwendung fatale, Wirkung von Literatur aufs wirkliche Leben geht.

Banalität und Vision, provinzielle und koloniale Enge, Pulp und Poesie sind bei Arthur Rimbaud (1854–1891) eng miteinander verschränkt. Wenige Jahre reichen ihm, um sich mit gleichermaßen überschaubarem Erfolg aber unterschiedlicher Nachwirkung als Dichter und als Waffenhändler zu versuchen. 1873 – zeitgleich zu Emil du Bois-Reymonds Überlegungen zur Austauschbarkeit von Seh- und Hörnerven im neuen Forschungsfeld der Physiologie – rekapituliert er im Rahmen seines dichterisch-diaristischen Testaments *Eine Saison in der Hölle* die Urszene einer Schöpfung, die sich zugleich poetologisch deuten lässt und auf die künstlerischen Avantgarden noch bis weit über die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts hinaus fortwirken wird. Es geht um die Befreiung der Wörter, ihre semantische Entgrenzung auch als Sprach- und Sprechmaterial: Klang, Farbe und (grafische) Form werden legitime Mittel einer Dichtung, die „objektiv“ sein will, deren Objektivität aber gerade in der konsequenten Selbstbestimmung in Opposition zu Konvention und als autonom gegenüber

V

Writing a novel, Gustave Flaubert once told the Goncourt brothers in a conversation, was always be an attempt at "rendering a color, a tone."<sup>10</sup> He concludes that *Madame Bovary* was a story as successful as obviously gray-toned—meta-fictionally—about literature's effect on real life, an effect that can prove fatal if used incorrectly. Banality and vision, provincial and colonial constriction, pulp and poetry are inextricably intertwined in the life and work of Arthur Rimbaud (1854–1891). Just a few years sufficed for him to test his wings as both a poet and weapons dealer, with equally limited success but different legacies. In 1873—concurrent with Emil du Bois-Reymond's thinking on the interchangeability of visual and auditory nerves in the emerging field of research known as physiology—Rimbaud recapitulated the origin scene of a creation in his poetic/diaristic testament *A Season in Hell*. The piece could be at once interpreted poetologically and would continue to influence the artistic avant-garde well beyond the first half of the 20<sup>th</sup> century. It's about the liberation of words, their semantic expansion as linguistic and speech material: sound, color, and (graphic) form become the legitimate matter of a poetry that means to be "objective," but whose objectivity lies precisely in an uncompromising self-determination in opposition to convention and positioned as autonomous as opposed to the collective. The emphasis with which that happens is barely comprehensible today, which is why Rimbaud speaks better directly: "I invented the color of vowels! –





dem Kollektiv liegt. Die Emphase, mit der das geschieht, ist heute kaum mehr nachzuvollziehen, weswegen Rimbaud besser direkt zur Sprache kommt: „Ich erfand die Farbe der Vokale! – A schwarz, E weiß, I rot, O blau, U grün. Ich ordnete Form und Bewegung eines jeden Konsonanten und ich schmeichelte mir, mit Hilfe instinktiver Rhythmen ein dichterisches Wort zu erfinden, das den einen oder anderen Tages allen Sinnen zugänglich wäre“<sup>11</sup>. Es ist poetischer Paukenschlag, der damals direkt in die „Alchimie des Wortes“ hineingeführt hatte; diese Ereignis liegt bei Niederschrift der *Saison* nur zwei Jahre zurück. Mit „Voyelles“, auf Deutsch: „Vokale“, verfasst Rimbaud ein poetisches Programm der Synästhesie, das sich als Rezept anwenden ließ. Es schob eine Konjunktur an, die – parallel zur Verselbstständigung der Malmittel im Impressionismus – die Kunst nunmehr auch zwischen die Disziplinen bugsierte, die Grenze zwischen Zeit- und Raumkünsten, Dichtung, Ton- und Bildkunst porös werden ließ. Einmal freigelegt, standen die elementaren Grundbausteine der Kunst und ihre Verwendung zur Neubestimmung frei. Die Entkoppelung von traditionellen Medien und Genres, Funktionen und Narrativen einerseits, andererseits die Auflösung von Syntax und Grammatik, auf die sie gebaut waren, machte den Stoff für allerhand Originelles aber auch für zahllose Derivate verfügbar. Das rief nicht nur konservativen Protest gegen die Zerstörungswut der Avantgarden, sondern Kritik auch aus den eigenen Reihen auf den Plan, umso mehr, wenn Befreiung, Überwindung, jeden Tag aber auch ein anderer ‚ismus‘ Hand in Hand gingen. Hugo Ball, Erfinder des Lautgedichts und zentrale Figur des Züricher Dada, erkennt in seinen Tagebuchaufzeichnungen *Die Flucht aus der Zeit* selbstkritisch an: „Wir sind Rimbaudisten, ohne es zu wissen und zu wollen.“ Rimbaud sei „Patron unserer vielfachen Posen und sentimentalen Ausflüchte; der Stern der modernen ästhetischen

A black, E white, I red, O blue, U green. I ordered the form and motion of any single consonant and I flattered myself to invent a poetic word with the aid of instinctive rhythms, which would be accessible to all senses on one day or another.“<sup>11</sup> It's a poetic drumbeat that, at the time, directly ushered in the "Alchemy of the Word;" this event only preceded the writing of *Season* by two years. In "Voyelles" (Vowels), Rimbaud wrote a synaesthetic poetic program that could be used as a recipe. He jump started an economy that—in parallel with the burgeoning independence of painting media in impressionism—also maneuvered art between disciplines, perforating the boundaries between temporal and spatial arts, poetry, sound, and image art for good. Once laid open, the elementary building blocks of art and their use were open to redefinition. Divorcing traditional media and genres, functions and narratives for one thing, and for another transcending the syntax and grammar upon which they're built, became the stuff of all kinds of original work, but also of countless derivatives. This didn't just spark conservative protest against the destructive force of the avant-garde, it also prompted criticism from its own flanks—even more so when liberation, transcendence went hand-in-hand with another new "ism" every day. Hugo Ball, inventor of the sound poem and a leading figure of Zurich Dada, makes a self-critical admission in his diary writings *Die Flucht aus der Zeit* (Flight out of Time): "We're Rimbaudists without knowing or wanting to be." Rimbaud was the "patron of our multiple poses and sentimental flights; the star of modern aesthetic desolation."<sup>12</sup> The entry is dated the 20th of June, 1916; Ball delivered the first of his sound poems at the Cabaret Voltaire three days later. But he would already withdraw from all Dada activities in May of 1917 to work on the spirit of Protestantism, Dionysius Areopagita. Raoul Hausmann was clearer when he pounced on the "little

Desolation."<sup>12</sup> Der Eintrag datiert vom 20. Juni 1916, drei Tage später trägt Ball im Cabaret Voltaire erstmals seine Lautgedichte vor. Aber schon im Mai 1917 wird er sich von allen Dada-Aktivitäten zurückziehen, sich mit dem Geist des Protestantismus, Dionysius Areopagita beschäftigen. Deutlicher wird Raoul Hausmann, wenn er über die „organisierte kleine Originalitätssucht“<sup>13</sup>, die unter der Künstlerschaft herrschen würde, herfiel. Im ersten Heft des von Franz Jung herausgegebenen Magazins *Gegner*, 1931 schreibt er – vielleicht auch schon unter dem Eindruck der kommenden Ereignisse – gegen eine Malerei an, die dem Gebrüll von Ochsen zum Verwecheln ähnlich geworden sei. 1933 emigriert der herausragende Protagonist des Berliner Dada nach Ibiza, beschäftigt sich ausführlich in Theorie und Praxis mit Photographie. Raoul Hausmann (1886–1971) ist lebenslang ein „Experimentator“, der sich mit den Spielregeln des offiziellen Kunstbetriebs ebenso wenig abfinden mag wie er auf Distanz mit allem Akademischen, zumal den Wissenschaften steht – trotz enormer wissenschaftlicher Interessen und weitreichender praktisch-technischer Kenntnisse. Gleichwohl verkündet er in dem unmittelbar nach seinem Tod erstmals veröffentlichten biografischen Rückblick *Am Anfang* war Dada seine ersten Versuche im neuen Genre des gleichermaßen visuell und akustisch aktivierten Plakatgedichts ein wenig zu seinen Ungunsten: „Also in die Druckerei von Robert Barthe in die Dennewitzstraße und gleich, gleich die neue Dichtform in Angriff genommen. Dank dem Verständnis des Setzers war die Verwirklichung leicht, aus dem Kasten der großen hölzernen Buchstaben für Plakate nach Laune und Zufall hingesetzt, was da so kam, und das war sichtbar gut. Ein kleines f zuerst, dann ein m, ein b, eh, was nun?“ Und weiter: „große, sichtbare Lettern, also lettristische Gedichte, ja noch mehr, ich sagte mir, gleich optophonetisch! Verschiedene Größen

organized addiction to originality“<sup>13</sup> dominating the artist set. In the first issue of Franz Jung's magazine *Gegner* (1931), Hausmann wrote against a style of painting that could easily be mistaken for an ox's bel-low. In 1933, the foremost protagonist of Berlin Dada immigrated to Ibiza, where he immersed himself in both the theory and practice of photography. Raoul Hausmann (1886–1971) was a life-long experimenter who was as averse to the rules of play in the official art business as he was distanced to anything academic, particularly the sciences—despite having enormous scientific interests and vast practical and technical knowledge. Nonetheless, he transfigured his first attempts at the new genre of the equally visually and acoustically activated poster poem slightly to his own disadvantage in his memoir *Am Anfang war Dada*, first published immediately after his death: "So, went to Robert Barthe's print shop on Dennewitz Street and got started on the new poetry form right, right away. Thanks to the typesetter's understanding the implementation was easy, placed the big wooden poster letters according to fancy and chance, whatever happened to come, and it was visibly good. First a small f, then an m, a b, eh, what now?" And then "big, visible letters, so lettrist poems, yes, still more, I told myself, go optophonetic! Different sizes for different emphases! Consonants and vowels, squawks and yodels quite well!"<sup>14</sup> Ultimately, one should hear what one saw, even if the inverse test doesn't really work. At any rate, that's something anyone would find out quickly if they'd like to listen to Hausmann's later, performative reenactments of the declamation of the poster poems as recorded by Henri Chopin in 1956 and 1957 in Limoges, where the dadasophe lived from 1944 until his death. And yes, it gets worse: Hausmann undermines an important aspect of his optophonetic theories in coupling them so exclusively with his poetry.



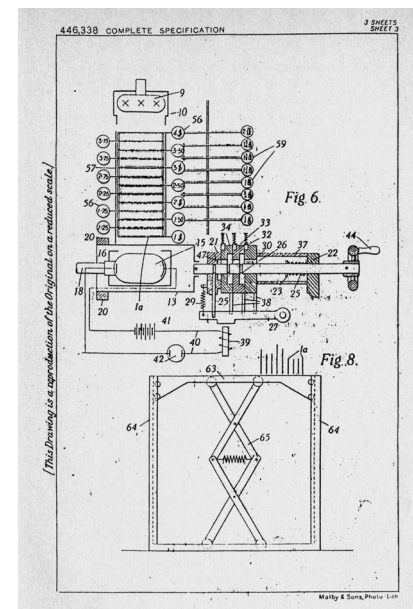
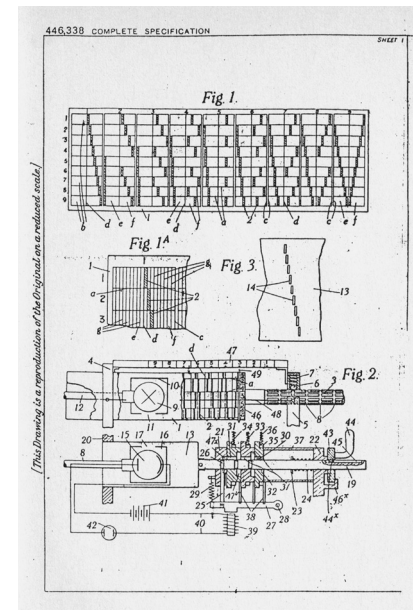
Arthur Rimbaud 1871

Vokale. A Schwarz, E Weiß, I Rot, U Grün, O Blau: VBlaukSchwarzlWeiß, WeißRotnst  
 kGrünnd Rotch dWeißm vWeißrbBlaurnWeißn GrGrünnd, dWeißm Rothr  
 WeißntstRotWeißgWeißn, Schwarz, SchwSchwarzrbzWeißhSchwarzSchwarzrtWeißs  
 MRotWeißdWeißr glSchwarznzvBlaull prSchwarzchtRotgWeißr FIRotWeißgWeißn,  
 DRotWeiß sGrünmmWeißnd schwSchwarzrmWeißn GrünbWeißr stRotnkWeißnd  
 grSchwarzGrünsWeißm MSchwarzhlWeiß. DWeißr SchSchwarzttWeißn GBlauf. Weiß,  
 Weiß vBlaun DSchwarzmpfWeißn Grünnd vBlaun ZWeißttWeißn, SpWeißWeißr,  
 stBlaulzWeißr, WeißWeißr GIWeißtschWeißrkBlaunRotgWeiß, RSchwarzGrünsch vBlaun  
 DBlaulden; Rot, PGrünrpGrünr, BGrünstGrünrz, LSchwarzchWeißn wRotWeiß's vBlaun  
 LRotppWeißn, hBlauldWeißn, Rotn trGrünknWeißr RWeißGrünWeiß strBlaumt und Rotn  
 dWeißs ZBlaurnWeißs SchWeißttWeißn; Grün, KrWeißRotsWeiß, Grün  
 GrüngWeißGrünrchtWeißr MWeißWeißrWeiß göttlRotch BWeißbWeißn, DWeißr  
 SchwarzlmWeißn FrRotWeißdWeiß, wBlau dRotWeiß HWeißrdWeißn wWeißRotdWeißnd  
 lWeißbWeißn, FrRotWeißdWeiß, dWeißn SchwarzlchWeißmRotWeiß Rotn  
 DWeißnkWeißrstRotrnWeißn grSchwarzbt; Blau, wGrünndWeißrbSchwarzrWeißs  
 HBlaurn, vBlaull sWeißtsSchwarzrm schrRotllWeißn WWeißRotsWeißn,  
 StRotllschwWeißgWeißn, drRotn dRotWeiß WWeißttWeißn und dRotWeiß WeißngWeißl  
 krWeißRotsWeißn: - Blau, BlaumWeißgSchwarz, StrSchwarzhl, dWeißr Rothr  
 SchwarzGrüngWeiß Blau GrünmwWeißbt.

|         |       |     |      |      |      |
|---------|-------|-----|------|------|------|
| SCHWARZ | WEISS | ROT | GRÜN | BLAU | GELB |
|---------|-------|-----|------|------|------|

zu verschiedener Betonung! Konsonanten und Vokale, das krächzt und jodelt sehr gut!"<sup>14</sup> Man sollte schließlich hören, was man sah, wenngleich die Umkehrprobe nicht so recht aufgehen mag. Das jedenfalls findet schnell heraus, wer sich etwa an Hausmanns späterer performativer Rekonstruktion dieser Gedichte versuchen möchte, die Henri Chopin 1956 und 1957 in Limoges, seit 1944 bis zu seinem Lebensende Wohnort des Dadasophen, aufgenommen hat. Ja, schlimmer: Hausmann unterschlägt einen wichtigen Aspekt seiner optophonischen Theorien, wenn er sie so ausschließlich an seine Dichtung koppelt. Denn kaum eine Idee, die er nicht über Fachdisziplinen hinweg entwickelt und in verschiedenen Anwendungsfeldern erprobt hätte. 1926 reicht er beim Berliner Reichspatentamt erstmals seine Pläne für das sogenannte „Optophon“ ein – vergeblich. Obwohl ihm das Amt zugestand, seine Erfindung eines elektronischen Farbbeziehungsweise Licht/Ton-Konverters sei durchaus realisierbar und funktionsfähig, befand es auch, dass es zu nichts nütze sei. Schlimmer noch: es sei nicht zu erwarten, dass dabei ein „im üblichen Sinne angenehmer Effekt herauskäme.“<sup>15</sup> Als sei es ausgerechnet darum gegangen. Immerhin: Hausmanns Überlegungen zum Optophon hatten in den 1920er und 1930er Jahren zumindest innerhalb der künstlerischen Avantgarde weite Kreise gezogen – eine erstaunlich umfangreiche Rezeptionsgeschichte bis heute inklusive. Seine Texte zur Optophonetik, die umfangreiche wissenschaftlich-technische Recherchen etwa auch zu Farbklavier, Tonfilm und Optik einbezogen, waren in der von Ilja Ehrenburg und El Lissitzky herausgegebenen Zeitschrift *Vschtsch – Gegenstand – Objekt* 1922 erstmals in Russisch erschienen und kurz darauf in ungarischer Übersetzung in *MA*, verantwortet von Lajos Kassák und László Moholy-Nagy.<sup>16</sup> Es folgten deutsche Veröffentlichungen in Hans Richters *G: Zeitschrift für Gestaltung* 1925

Because there's hardly any interdisciplinary idea he wouldn't have developed and tested out in various fields of application. He first submitted the plans for his "optophone" to the Berlin patent office in 1926. An exercise in futility. Although the office did concede that his invention of an electronic color and/or light-sound converter would absolutely be feasible and functional, they also concluded that such a device would be useless. It gets even worse: there could be no expectation that "an effect would come out that is pleasant in any usual sense."<sup>15</sup> As if that, of all things, were the point. Still: Hausmann's thinking on the optophone circulated broadly in the 1920s and 1930s, at least among the artistic avant-garde—an astonishingly wide-ranging reception history up to and including today. His texts on optophonetics, which involved extensive scientific/technical research on things like the color keyboard, sound film, and optics, first appeared in Russian in Ilja Ehrenburg and El Lissitzky's magazine *Vschtsch – Gegenstand – Objekt* in 1922, shortly thereafter translated into Hungarian in Lajos Kassák and László Moholy-Nagy's *MA*.<sup>16</sup> German-language publications followed in Hans Richter's *G: Zeitschrift für Gestaltung* (1925) and *a bis z, an organ progressiver künstler* helmed by Franz Wilhelm Seiwert (1932). The basic idea was to convert light and mechanical acoustic waves with this device as technical "medium between optics and acoustics" (Tobias Schulze) in both ways, reversibly. On the one hand, the optophone was supposed to be a medium, a machine that comprehensively operationalized and objectivized human sensation: it would be a tangible "sensory transformer" both literally and figuratively, and also in an aesthetic-conceptual sense. A device that would tangibly open materialist, artistic perspectives of "absolute novelty."<sup>17</sup> On the other hand, optophonetics attests to Hausmann's tenacious aspiration to "justify a universal theory of the world,"<sup>18</sup> an aspiration that went far beyond art.



Raoul Hausmann und Daniel Broido  
Aus/from: Improvements in and relating  
to Calculating Apparatus, Patentschrift/  
patent specification, 1936

und 1932 in *a bis z*, dem von Franz Wilhelm Seiwert gelenkten *organ progressiver Künstler*. Grundidee war es mit Hilfe dieses Geräts elektromagnetische Licht- und mechanische Schallwellen als technische „Mittlung zwischen Optik und Akustik“ (Tobias Schulze) nach beiden Seiten reversibel zu konvertieren. Mit dem Optophon sollte einerseits ein Medium, eine Maschine geschaffen werden, welche das menschliche Sensorium umfassend operationalisiert und objektiviert: im buchstäblichen wie im übertragenen Sinn wäre es ein handfester ‚Sinneswandler‘ auch in ästhetisch-konzeptueller Hinsicht geworden. Ein Gerät, das, handfest materialistisch, künstlerische Perspektiven von ‚absoluter Neuartigkeit‘<sup>17</sup> eröffnen würde. Andererseits zeugt die Optophonetik vom zähen und weit über die Kunst hinausgehenden Streben Hausmanns „eine universalistische Theorie der Welt zu begründen“<sup>18</sup>.

Auch nach dem 2. Weltkrieg – und nun in abgrenzender Auseinandersetzung mit den künstlerischen Projekten der so genannten „Neo-Avantgarde“, die sich gern auch als „Neo-Dada“ verstehen wollte – nahm Hausmann seine Überlegungen zur Optophonetik wieder auf. Sein später Text „Elektrische Eidophonie“<sup>19</sup> belegt Hausmanns Ehrgeiz, das Thema erneut und in Hinblick auf aktuelle kybernetische Theorien zu fokussieren.

Noch 1936 hatte er das Optophon zusammen mit dem Ingenieur Daniel Broïdo tatsächlich zur Patentreife gebracht: nunmehr um die künstlerisch-ästhetisch-physiologische Dimension aufs Praktikable abgespeckt in Form einer optischen Rechenmaschine auf photoelektrischer Basis – durchaus mit dem Zweck, mit dieser Erfindung Geld zu verdienen. Das Patent wurde am 27. April 1936 unter der Nummer 446338 „Improvements in and relating to Calculating Apparatus“ eingetragen. Die Patentschrift wird seit langem in der umfangreichen Hausmann-Literatur überliefert<sup>20</sup>, ob die Maschine je gebaut wurde, ist dagegen unklar; in Serie

Even after the Second World War—and now distancing himself from the artistic projects of the so-called “neo avant-garde,” which also wanted very much to conceive of themselves as “Neo-Dada”—Hausmann revisited his thinking on optophonetics. His later text “Elektrische Eidophonie”<sup>19</sup> demonstrates its author’s ambition to retrain his focus on the topic, this time with respect to current cybernetic theories.

He had in fact already advanced the optophone to the point of patent-readiness along with engineer Daniel Broïdo by 1936: from this point on, stripped of its artistic/aesthetic/physiological dimensions, down to the practical, taking the shape of an optical calculator on a photoelectric basis—absolutely with the objective of earning money with this invention. Patent Number 446338 “Improvements in and relating to Calculating Apparatus” was registered on the 27<sup>th</sup> of April 1936. The application letter has long since been preserved in the extensive Hausmann papers.<sup>20</sup> Although it’s unclear whether the machine was ever built; like so many other projects of a similar nature in those days, it never went into serial production.

In 2004, artist Peter Keen undertook a reconstructive attempt: “Raoul Hausmann Revisited.” It wasn’t until 2013 that Hausmann’s scientific and technical writings were at once “re-” and “interdisciplinized” as *Dada-Wissenschaft* (Dada Science).<sup>21</sup> However expanding the aesthetic-medical-disciplinary field may be, not much about the “interdisciplinary lostness” (Dieter Daniels) of Hausmann’s project “as art,” “as science,” as well as “to earn money” has changed to this day. Luckily.

The question that would currently have to be posed to art has only intensified in the meantime: then as now, it remains to be negotiated which specific experience a work of art makes possible, and which particular role art plays in that as a specific form of practice and knowledge, as well as the art world as a societally, economically, and

ging sie – wie zeitgleich zahlreiche ähnlich gelagerte Projekte – nie.

2004 unternahm der Künstler Peter Keene einen Rekonstruktionsversuch: „Raoul Hausmann revisited“. Erst 2013 wurden Hausmanns wissenschaftliche und technische Schriften als *Dada-Wissenschaft*<sup>21</sup> zugleich ‚re-‘ und ‚inter-‘diszipliniert. An der bis heute problematischen „interdisziplinären Verlorenheit“ (Dieter Daniels) von Hausmanns Projekt ‚als Kunst‘, ‚als Wissenschaft‘ wie ‚zum Geldverdienen‘ hat das trotz aller, zunehmender ästhetisch-medialdisziplinärer Entgrenzung wenig geändert. Zum Glück.

Die Frage, die sich auch gegenwärtig an die Kunst richten lassen müsste, hat sich seitdem nur verschärft: Nach wie vor ist auszuhandeln welches spezifische Erlebnis ein Werk der Kunst ermöglicht und welche besondere Rolle die Kunst als spezifische Praxis- und Wissensform sowie das Kunstfeld als gesellschaftlich, ökonomisch und kulturell vereinbarter Rahmen dabei spielen. Und auch in Zeiten ihrer Entgrenzung ist noch vor jeder Befragung auf die jeweils zeitgemäße künstlerische Relevanz hin festzuhalten, dass eben nicht alles Mögliche automatisch Kunst ist aber viele der realisierten Möglichkeiten auch nicht zwangsläufig im künstlerischen oder auch nur zeitgenössischen Sinne relevant sein müssen. Grundsätzlich interessant bleibt das Verhältnis zwischen dem, was Pierre Bourdieu „Doxa“ genannt hat, und wie Kunst sich darin anstellt.

## VI

Die Angst davor, dass uns Rot, Gelb und Blau irgendwie gefährlich werden könnten, mag sich gelegt haben. Gleichwohl sind die physikalischen Rahmenbedingungen sowie die physiologischen Voraussetzungen, die den Spielraum des menschlichen Farbsehens begrenzen, erstaunlich stabil geblieben. Generell sichtbar sind Lichtwellen, die

culturally agreed-upon space. Also, as the field continues to expand, it’s worth recalling at the outset of any interrogation as to any particular artistic relevancy that not just anything that is possible is automatically art, but many of the possibilities that are successfully realized as art don’t necessarily have to be relevant in any artistic or even just a contemporary sense, either. The relationship between that which Pierre Bourdieu calls “doxa” and how art positions itself in it remains fundamentally interesting.

## VI

The fear that red, yellow, and blue could somehow become dangerous for us may have subsided. But the basic physical conditions and physiological prerequisites that confine the playing field of human color vision have remained amazingly stable. Light waves that move within a spectrum of frequencies between around 380 to



sich in einem Frequenzspektrum zwischen etwa 380 bis etwa 780 Nanometern bewegen. Röntgenstrahlen, ultraviolettes und infrarotes Licht liegen ebenso wie Radiowellen jeweils jenseits dieses Spektrums. Innerhalb des Spektrums ist die Differenzierung von Farbvalenzen abhängig von den LMS-Zapfen, Fotorezeptoren im menschlichen Auge, deren Absorptionsmaxima bei etwa 455 (blauviolett), 535 (smaragdgrün) und 563 (gelbgrün) Nanometern liegen. Die Messbarkeit von Lichtwellen und die Zuschreibung von Farbvalenzen stehen gleichwohl in einer relativen Beziehung, sind kulturell geprägte Vereinbarungen, die nicht ohne weiteres verallgemeinerbar sind. So schreibt der Philosoph Rainer Mausfeld: „Janusgesichtig blicken die Farben zugleich in die äußere objektive und in die innere subjektive Welt: Die Farbqualitäten stellen das im Bewusstsein hervorgebrachte Endprodukt eines Prozesses dar, der seinen kausalen Ursprung in der Physik des Lichtes hat. Dieses Endprodukt beschreiben wir in Ausdrücken wie ‚rot‘ oder ‚blau.‘“<sup>22</sup> Doch dazu merkt der Kunsthistoriker Thierry de Duve in seiner Untersuchung *Pikturaler Nominalismus* an – einer am Beispiel von Marcel Duchamp entwickelten Studie zum Verhältnis von Malerei, Moderne und, so wäre zu ergänzen, Kunst –, dass „die Arbitrarität der Farbnamen das bevorzugte Beispiel der Linguisten (ist), um den Primat der Sprache (langue) vor dem Sprechen (parole), des Systems vor dem Syntagma verständlich zu machen. Das Farbspektrum ist kontinuierlich; erst die Sprache zerlegt es.“ Denn: „Es liegt weder an unserem Auge, dass das Orange nicht mehr Orange ist, sondern zu Rot wird; ebenso wenig liegt dies beim sprechenden Subjekt, das angesichts eines bestimmten Farbmusters dessen Namen bestimmt. (...) Wenn die französische Sprache Orange nicht zwischen Gelb und Rot eingereiht hätte, wer vermöchte zu sagen, ob es nicht anders wahrgenommen würde?“<sup>23</sup> Auf der sichereren Seite findet sich, wer deshalb nicht mit den Farben des

780 nanometers are generally visible to the human eye. X-rays, ultraviolet rays, and infrared fall outside that spectrum, as do radio waves. Within the spectrum, the distinction between color values depends on LMS cones, photoreceptors in the human eye whose maximum absorption is around 455 (blue-violet), 535 (emerald green), and 563 (yellow-green). The capacity to measure light waves and the assignment of color values are, however, relative; they're culturally influenced agreements that can't be neatly generalized. Philosopher Rainer Mausfeld writes: "colors gaze Janus-faced into the external objective world and the internal subjective one at the same time: color qualities are a final product engendered by consciousness at the end of a process causally originating in the physics of light. We describe this final product in expressions like "red" or "blue."<sup>22</sup> On that point, however, art historian Thierry de Duve notes in his study *Nominalisme pictural* (Pictorial Nominalism)—a study on the relationship between painting, modernity, and one might add, art developed on the basis of Marcel Duchamp's example—that "the arbitrariness of color names is the preferred example of linguists for conveying the primacy of language over speech, the system over the syntagma. The color spectrum is continual; it is only language that sections it." For: "it isn't our eye's fault that orange isn't orange anymore, but becomes red; nor is it that of the speaking subject who gives a name to a certain color pattern. (...) If the French language hadn't added a concept between yellow and red, who would be able to say whether or not this phenomenon would be perceived differently?"<sup>23</sup> Those who for that reason don't "make art" with Pantone colors, but with the word "painting" instead, wholly irrespective of colors, media, genres, or disciplines and "conceptualize" them as such end up on the safe side. Assuming these people make it known that they are making art. On this point, vision seems to play a paradoxical

Pantone-Fächers, sondern allein mit dem Wort ‚Malerei‘ ganz ohne Rücksicht auf Farben, Medien, Genres oder Disziplinen ‚Kunst macht‘ und diese damit ‚konzeptualisiert‘. Vorausgesetzt, er lässt uns wissen, dass er Kunst macht. Dabei scheint das Sehen eine paradoxe Rolle zu spielen. Auch wenn der primäre Rezeptionsmodus der Kunst bis heute visuell ist – und dabei allerdings mehr und mehr über audiovisuelle und responsive Interfaces wie dem Smartphone-Touchscreen stattfindet –, ausgelöst durch Duchamps taktischen Nominalismus und seine Zurückweisung einer „retinalen“, privilegiert das Auge adressierenden Kunst hat speziell der ‚Bildkunst‘ einen konzeptuellen Dämpfer versetzt. Von dem hat sie sich seither nicht mehr recht erholt, auch wenn wir nicht weniger schauen als früher.

## VII

Im Mai 1963 erscheint in dem von La Monte Young herausgegebenen Sammelband *An Anthology of Chance Operations, Concept Art Anti-Art Indeterminacy Improvisation Meaningless Work Natural Disaster Plans of Action Mathematics Poetry Essay* in der grafischen Gestaltung von George Maciunas ein, in mehrfacher Hinsicht, schwer einzuschätzender Text: der „Essay: Concept Art“<sup>24</sup> von Henry Flynt (Jg. 1940). Bereits die Veröffentlichungsgeschichte der *Anthology* ist komplex und hat Auswirkungen auf die Rezeption der darin enthaltenen Beiträge. Die Veröffentlichung erfolgt jedenfalls mit zwei Jahren Verspätung, nicht, wie ursprünglich vorgesehen als Sonderausgabe des Magazins *Beatitude*; sie erscheint vielmehr im Selbstverlag, weitgehend finanziert von dem Dichter Jackson Mac Low<sup>25</sup>. Young als Gastherausgeber hatte die – wie auch der Titel nahelegt, ziemlich heterogenen und Disziplin-übergreifenden – Beiträge der fünfundzwanzig beteiligten Künstler, Dichter und

role. Even if the primary mode of reception for art remains visual to this day—although, however, ever more via audio-visual and responsive interfaces like smart phones and touch screens—triggered by Duchamp's tactical nominalism and his rejection of a "retinal" art that privileges the eye, shifting a conceptual damper onto "visual art." A moment from which the latter has never since recovered entirely, even though we look no less than before.

## VII

In May of 1963, Henry Flynt's (b. 1940) in many ways difficult to estimate "Essay: Concept Art" appeared in *An Anthology of Chance Operations, Concept Art Anti-Art Indeterminacy Improvisation Meaningless Work Natural Disaster Plans of Action Mathematics Poetry Essay*, edited by La Monte Young.<sup>24</sup> The story of the anthology's publication is already complex, which in turn influenced how the pieces contained within would be received. At any rate, the publication was delayed by two years and not qua special edition of the magazine *Beatitude*, as originally planned, but rather as an autonomous publication, for the most part financed by poet Jackson Mac Low.<sup>25</sup> Guest editor La Monte Young had compiled the twenty-five quite heterogeneous—as the title also indicates—contributions by artists, poets, and composers in the summer and fall of 1961. The most prominent name in the table of contents must have been John Cage back then, these days it would probably be Yoko Ono.

Komponisten im Sommer und Herbst 1961 kompiliert. Der prominenteste Name im Inhaltsverzeichnis dürfte damals John Cage gewesen sein, heute ist es wahrscheinlich Yoko Ono.

Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung war das in Flynts Essay inaugurierte Genre „concept art“, tatsächlich eine bis dato un-gesehene Kunstform, in der Einschätzung seines Autors aber längst schon überholt und zu einer weitaus radikaleren Konsequenz getrieben worden. So war „concept art“ bereits im Dezember 1962, also lang vor der Veröffentlichung in der *Anthology*, im Konzept der „concact“ aufgegangen, ein Akronym für „conceptual acognitive cultural activity“. Im Folgejahr würde Flynt dieses Konzept zu „veramusement“ und zu „brend“ verschärfen, von Kunst ist da längst keine Rede mehr. Vielmehr stellt sich die Entscheidungsfrage: „Art or Brend?“ will Flynts 1968 erschienenes Pamphlet *Down with Art* wissen. Es ist nicht an diesem Text, die Frage zu entscheiden. Doch salopp gesagt, ist Flynt 1963 mit der Kunst bis auf weiteres ‚durch‘.

Jedoch ist seine bis heute beibehaltene Arbeitsweise einer konsequenten Revision und Neufassung seiner Projekte, sowie das Verwerfen vorangegangener Resultate in einem insgesamt ‚diskursiv‘ zu nennenden Prozess bis hin allerdings zu ihrer Vernichtung mit ein Grund dafür, warum umso schwerer nachzuvollziehen ist, worum es sich bei diesen Arbeiten im Einzelnen eigentlich gehandelt haben mag. Bereits von den Grundlagen her voraussetzungsreich, ist Flynts „concept art“ auf die vielfältigen Interessen ihres Autors zurückzuführen; damals noch Student in Harvard, setzt er seine mathematischen, philosophischen und musikwissenschaftlich/kompositorischen Studien oft auf Basis struktureller Analogien in Beziehung zueinander, um wenigstens temporär bei der „concept art“ zu landen. Eine umfassende Rekonstruktion und kritische Bewertung von Flynts Arbeiten erschwert zudem, dass

At the time of publication, the genre of “concept art” as inaugurated in Flynt’s essay, a form of art that remains in fact to this day unseen, was in the author’s opinion already long since outdated and had been taken to a far more radical conclusion. So “concept art” had already merged into the concept of “concact,” an acronym for “conceptual acognitive cultural activity” by December of 1962, long before officially published in the *Anthology*. The following year, Flynt would sharpen this concept into “veramusement” and “brend,” long since no more talk of art. It’s much more like this either-or question arises: “Art or Brend?,” Flynt’s 1968 pamphlet *Down with Art* wants to know. It’s not up to this text to decide the question. But in casual parlance, Flynt was “through” with art until further notice in 1963.

Nevertheless, he still retains to this day his working method of an uncompromising revision and reworking of his projects, as well as discarding prior outcomes in a process that, overall, can be called “discursive,” up to the point of destructiveness, and that’s one of the reasons it’s so hard to comprehend what any single one of these works must have been or are about. Already highly preconditioned at its foundations, Flynt’s “concept art” goes back to its author’s diverse interests; back when he was a student at Harvard, he related his mathematical, philosophical, and music-theoretical/compositional studies to each other on the basis of structural analogies, landing, at least temporarily, on “concept art.” A comprehensive reconstruction and critical evaluation of Flynt’s work is further impeded by the fact that the reception of his “concept art” overlaps with the far more successful institutionalization of Conceptual Art, which started forming internationally in the 1960s—and, at least in German-speaking countries, has been to some extent blocked ever since by the canonical genre of Conceptual Art, which was notoriously somewhat misleadingly translated into German

die Rezeption seiner „concept art“ durch die ungleich erfolgreichere Institutionalisierung der konzeptuellen Kunst, die sich seit Mitte der 1960er Jahre international zu formieren beginnt, überlagert wird – und seitdem durch das kanonische Genre der Conceptual Art, im Deutschen notorisch irreführend als „Konzeptkunst“ übersetzt, gewissermaßen verstellt ist. Es geht hier um „wirkliche Unterschiede“.

Zurecht weist Branden W. Joseph darauf hin, dass in diesem Zusammenhang Flynts „concept art“ zwar oft erwähnt aber nicht in die offizielle Geschichte des Konzeptualismus eingegliedert wurde. Dies, so Joseph, obgleich zahlreiche Bezüge zwischen den Ansätzen bestehen: vor allem wenn für Flynt wie für spätere konzeptuelle Künstler Sprache beziehungsweise „Konzepte“ zum Material der Kunst werden. Kunstwerke etwa als Notate, Anweisungen und Partituren in Textform zur Darstellung kommen<sup>26</sup>. Doch anders als im kanonischen Konzeptualismus, der sich in einer Art soziologischer Wende auf strukturelle beziehungsweise die kommerziellen und institutionellen Aspekte der Produktion und Rezeption von Kunst verlegt und als Kunst zur Geltung bringt, ist Flynts künstlerisches Projekt in seiner Form eine spezifische Art von Theoriebildung. Diese ist tatsächlich vorrangig auf die Darstellung und, wenn möglich, Veröffentlichungen von Texten angewiesen, erfolgte in Form von Vorträgen, Aktionen und Demonstrationen – allerdings ohne daraus bereits einen Punkt zu machen. Flynt ging es darum, was seine Theorien besagen, nicht um ihre diskursoder ausstellungsförmige Darstellung als neuartiges Display, um sich als Kunst überhaupt kommunizieren zu können. Gleichwohl belegen speziell die im Rahmen der „concept art“ vorgelegten Arbeiten ein immenses Interesse am Zusammenhang der individuellen sinnlich/kognitiven Wahrnehmung und rücken die Kluft zwischen der Subjektivität ästhetischen Erlebens – „enjoyment“ und „recreation“ sind in diesem

as “Konzeptkunst” (literally: concept art). It’s all about “real differences” here.

Branden W. Joseph rightly points out that Flynt’s “concept art” may have been mentioned frequently in that setting, but was never officially integrated into the canonical history of Conceptualism. This, Joseph contends, although countless relationships may exist between the approaches: above all when language and/or “concepts” become the material of art for Flynt as for later conceptual artists. Works of art as, for instance, notations, instructions, and scores in the form of text are displayed.<sup>26</sup> But, unlike in canonical Conceptualism, which in a sort of sociological turn, rerouted into structural and/or commercial and institutional aspects of the production and reception of art and activated them as art, Flynt’s artistic enterprise is formally a specific sort of theory formation. This was primarily reliant upon the presentation and, if possible, publication of texts, occurring in the form of talks, interventions, and demonstrations—although without immediately making a point of it. For Flynt, it was a matter of what his theories meant, not their discursive or exhibition-type presentation qua innovative display enabling them to communicate as art in the first place. Be that as it may, the works exhibited in the context of “concept art” in particular document an immense interest in the nexus of individual sensory/cognitive perception and put a focus on the rift between the subjective nature of aesthetic experience—“enjoyment” and “recreation” are terms Flynt frequently employs in this context—as opposed to scientific objectivity. Already in “Structure Art and Mathematics,” a fundamental text of art criticism from 1960, Flynt explicitly attacks the dominant scientific zeitgeist, which he mainly identifies in new music but also in art and poetry as well. The art that arises here may “want to be music, art, or something else (and listened to and viewed for that very reason),” on the one hand, but on the other relies “entirely upon

Zusammenhang häufig gebrauchte Begriffe Flynts – gegenüber wissenschaftlicher Objektivität in den Fokus. Bereits in „Structure Art and Mathematics“, einem fundamentalen kunstkritischen Text von 1960, attackiert Flynt explizit den dominanten wissenschaftlichen Zeitgeist, den er vor allem in der Neuen Musik, aber auch in bildender Kunst und Dichtung ausmacht. Hierbei entstände Kunst, die einerseits zwar „Musik, Kunst oder anderes sein will (und aus eben diesem Grund angehört oder betrachtet wird)“, die sich andererseits aber „ganz auf ihre Struktur und konzeptuelle Cleverness“ verlassen würde. Dabei würden zwei kategorial unvereinbare Zielsetzungen aneinandergebunden, mit dem Effekt,

its structure and conceptual cleverness,” whereby two categorically irreconcilable aims are tied together with the effect of leveling them both out. “Which objective are the structure artists trying to obtain? – they obviously have no idea.”<sup>27</sup>

To pass off mathematical structure as art, or serial music à la Stockhausen as music—and to make it indisputable as sanctioned high culture—is something Flynt views as blatantly fraudulent labeling that necessarily fails at both possible objectives: that of scientific stringency and that of subjective aesthetic enjoyment (particularly on the part of the listener): “structure art” is qua music both boring—as the subject of auditory experience per se bland, without

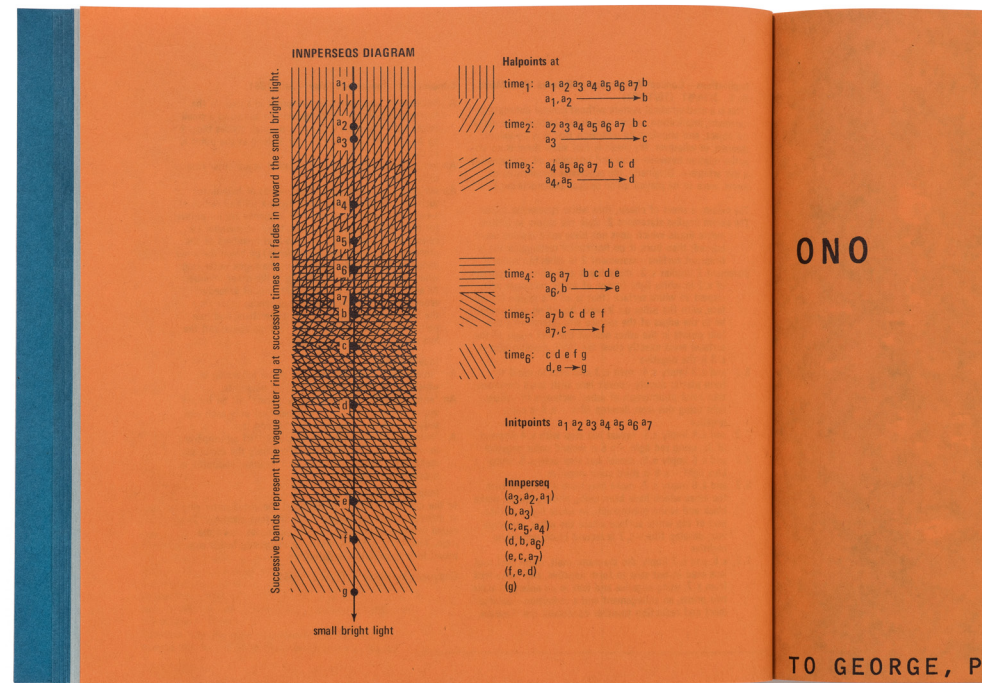
sich gegenseitig zu nivellieren: Welche Ziele solche „Struktur-Künstler“ verfolgen würden? Offenbar keine. „Which objective are the structure artists trying to obtain? – they obviously have no idea.”<sup>27</sup>

Mathematische Struktur für Kunst, serielle Musik in der Art Stockhausens als Musik auszugeben – und sie noch dazu als sanktionierte Hochkultur unanfechtbar zu machen –, ist für Flynt krasser Etikettenschwindel, mit dem die beiden möglichen Ziele: das der wissenschaftlichen Stringenz und dasjenige des subjektiven ästhetischen Genusses (gerade auf Seiten der Hörer) zwangsläufig verfehlt würden: „structure art“ sei als Musik demnach sowohl langweilig – ohne Kommentar zu ihrer Struktur allein als Gegenstand der Hörerfahrung reizlos – wie unfähig die ästhetischen Spielräume „reiner“ Struktur voll und ganz auszuschöpfen. Mit „concept art“ schlägt er umgekehrt vor, die beiden Ziele zwar voneinander entkoppelt aber dadurch jeweils umso effizienter zum Extrem zu treiben und die konzeptuellen Bestandteile: die Partitur/„the score“, das Verhältnis zwischen Aufführenden und Rezipienten – „performer vs. listener“ – sowie die Anforderungen ein entsprechendes Stück zu realisieren – „playing a work“ – möglichst auszureizen.<sup>28</sup>

Die erstmals am 15. Juli 1961 in der von George Maciunas betriebenen AG Gallery vorgestellte und kurze Zeit später ‚offiziell‘ dem Genre der concept art zugeschlagene Arbeit „Innperseqs“ gibt davon einen Eindruck. „Innperseqs“, wiederum ein Akronym, das für „inner endpoint super sequence“ steht, ist dem Essay als Partitur in Form eines mathematischen, aus einer Abfolge von Axiomen hergeleiteten Beweises beigegeben. Ein ursprünglich farbiges, mit Buntstiften hergestelltes Schaubild, das nach Flynts Erinnerung für die Präsentation in der AG Gallery noch zur Verfügung gestanden haben muss, entfiel bei der Erstveröffentlichung der *Anthology* und wurde erst bei ihrer

complimentary commentary on its structure—and incapable of fully exhausting the aesthetic scope of “pure” structure. With “concept art,” he conversely proposes taking both objectives separately, and thereby all the more efficiently to the extreme, exhausting the conceptual components as far as possible, components being “the score,” the relationship between performers and recipients—“performer vs. listener”—as well as demands to realize a conformant piece—“playing a work.”<sup>28</sup>

First presented in George Maciunas’ AG Gallery on the 15<sup>th</sup> of July, 1961, and “officially” added to the genre of concept art shortly thereafter, the work “Innperseqs” gives an impression of just that approach. “Innperseqs,” itself an acronym for “inner endpoint super sequence” is appended to the essay as a score in the form of a mathematical proof derived from a series of axioms. An originally color illustration made with colored pencils that, as Flynt recalls, must still have been available for the presentation at AG Gallery, the piece was left out of the *Anthology* in the first edition, only to be replaced in the second, revised edition from 1970 by a b/w diagram made by Maciunas himself. Eventually, a recent reprinting in honor of the fiftieth anniversary of “concept art” with a reconstructed color version allows one to get an impression of the entire display of the work. Proposed as the basis of a performance, “Innperseqs” is in fact conceptually an experimental procedure in both form and concept that—as of now, correctly as “concept art”—on the one hand, acts as a medium between musical score (or performance instructions) and mathematical notation and on the other hand, conveys their performative realization. If one follows the somewhat detailed instructions, an ephemeral/unique physical starting situation—a pair of thick, curved glasses for instance through breathing upon it—would lay that has to be misted with moisture—would lay the foundation



Henry Flynt. INNPERSEQS DIAGRAM Aus/from: La Monte Young, Jackson Mac Low and George Maciunas (Ed.). *An Anthology of Chance Operations*. Second Edition 1970.



zweiten, überarbeiteten Veröffentlichung 1970 durch ein von Maciunas eigens erarbeitetes S/W-Diagramm ersetzt. Erst eine kürzliche Wiederveröffentlichung anlässlich des fünfzigjährigen Jubiläums von „concept art“ erlaubt anhand einer rekonstruierten farbigen Fassung, sich einen Eindruck von der vollständigen Darstellung der Arbeit zu machen. Als Grundlage für eine Aufführung vorgeschlagen, ist „Innperseqs“ in der Tat eine in Form und Inhalt konzeptuelle Versuchsanordnung, die – nunmehr in vollem Recht als „concept art“ – einerseits zwischen musikalischer Partitur (oder Performance-Anweisung) und mathematischer Notation und andererseits ihrer performativen Umsetzung vermittelt. Folgt man den gleichermaßen detaillierten wie kryptischen Anweisungen, böte eine ephemere-einmalige physikalische Ausgangssituation – ein gekrümmtes, dickes Brillenglas, das feucht beschlagen sein muss – die Grundlage für eine Folge anhand dieses Schaustücks nunmehr performativ zu objektivierender Beobachtungen. Teil des, wie man annehmen möchte, aporetischen Spiels ist es, die unmittelbare ästhetische Erfahrung und deren wissenschaftliche Interpretation aneinander zu binden: dies alleine schon ein Effekt der (sehr kurzen) Zeitspanne, die für die Aufführung zur Verfügung steht und integraler Teil von ihrem sozusagen ‚technischen‘ Set-up ist. Denn die erfolgreiche Durchführung von „Innperseqs“ ist physikalisch definiert und auf das Vorhandensein eines Lichthofs – im Original: „rainbow halo“ – angewiesen, dieser wird – in dieser spezifischen Form selbstverständlich unwiederholbar und nur für eine kurze Dauer – sichtbar, wer durch eine beschlagene Brille hindurch in eine Lichtquelle schaut. Der dabei sichtbare farbige Lichthof ist laut Anweisung nun anhand zu fixierender Punkte in seinem graduellen Verschwinden zu beobachten und, sozusagen in einem (musikalischen) Satz oder Durchlauf, entlang der in der

for a series of performatively objectizable observations on the basis of this rather basic set-up. Part of the, one would like to assume, aporetic game is connecting the immediate aesthetic experience and its scientific interpretation, this on its own an effect of the (very brief) span of time available for the performance and an integral part of its „technical“ set-up. Because the successful execution of „Innperseqs“ is physically defined and reliant upon the presence of a „rainbow halo,” which is obviously unrepeatable and only momentarily visible to someone looking at a source of light through foggy glasses. According to the instructions, the colorful rainbow halo visible has to be observed gradually disappearing using fixed points and axiomatically precisely specified, so to speak, in a (musical) movement or passage as indicated by the score, although towards different points of orientation.

In retrospect, Flynt summarizes regarding this work: „Concept art was meant to exhibit syntactical structures which broke the framework of objectification. We find that for the first time ever, I used a perceptual illusion as a logical notation. I relativized the existence of a derivation to the perceptual agility of the ‚knowing subject‘ or ‚viewer.‘“<sup>29</sup>

Perhaps one could also sum it up like this: as pertains to both the availability and the application forms of color within and outside of art, 1963 was quite an interesting year.

Hans-Jürgen Hafner

Partitur angegebenen Handlungsanweisungen, und, dafür an verschiedenen Orientierungspunkten ausgerichtet, axiomatisch präzise zu bestimmen.

Im Nachhinein resümiert Flynt mit Blick auf diese Arbeit: „Concept art was meant to exhibit syntactical structures which broke the framework of objectification. We find that for the first time ever, I used a perceptual illusion as a logical notation. I relativized the existence of a derivation to the perceptual agility of the ‚knowing subject‘ or ‚viewer.‘“<sup>29</sup>

Vielleicht ließe sich das Fazit auch so ziehen: mit Blick sowohl auf die Verfügbarkeit als auch auf die Verwendungsformen von Farbe innerhalb und außerhalb der Kunst war 1963 ein ziemlich interessantes Jahr.

Hans-Jürgen Hafner

- 1 Karl Kautsky: *Ethik und materialistische Geschichtsauffassung*, Stuttgart 1906, S. 25
- 2 Im Original „medium“.
- 3 Josef Albers: *Interaction of Color. Grundlagen einer Didaktik des Sehens*, Köln 1997, S. 20
- 4 Vgl. Judith Mottram: *Contemporary Artists and Colour: Meaning, Organisation and Understanding*, in: *Optics & Laser Technology* 38 (2006), S. 405ff, S. 408
- 5 Ferdinand Schmatz/Heimo Zobernig: *Farbenlehre*, Wien/New York 1995, S. 197
- 6 Frank Büttner/Andrea Gott dang: *Einführung in die Malerei. Gattungen, Techniken, Geschichte*, München 2012, S. 72
- 7 Josef Albers: *The Interaction of Color*, 2 Bde., New Haven/London 1963
- 8 Albers (1997), S. 96
- 9 Vgl. die Einführung von Erich Franz, in: Albers (1997), S. 17
- 10 Vgl. Kerstin Mira Schneider-Seidel: *Antike Sujets und moderne Musik. Untersuchungen zur französischen Musik um 1900*, Stuttgart/Weimar 2002, S. 215
- 11 Arthur Rimbaud: *Sämtliche Dichtungen*, München 1997, S. 237
- 12 Hugo Ball: *Die Flucht aus der Zeit*, Zürich 1992, S. 102
- 13 Raoul Hausmann: *Texte bis 1933*, 2 Bde., Band 1; *Bilanz der Feierlichkeit* (1982-1), Band 2; *Sieg Triumph Tabak mit Bohnen* (1982-2), München 1982, ebd. S. 133
- 14 Raoul Hausmann: *Am Anfang war Dada*, Gießen 1992, S. 46f
- 15 Raoul Hausmann: *Elektronische Eidophonie*, Siegen 1991, S. 17
- 16 Vgl. Lajos Kassák/László Moholy-Nagy: *MA. Buch neuer Künstler*. Budapest, 1922
- 17 Hausmann (1982-2), S. 144
- 18 Arndt Niebisch: Einleitung, in; Raoul Hausmann: *Dada-Wissenschaft. Wissenschaftliche und technische Schriften*, Hamburg 2013, S. 16ff, S. 56
- 19 Vgl. Fußnote 15
- 20 Michael Erlhoff: *Raoul Hausmann, Dadasoph*, Hannover 1982, S. 297
- 21 Vgl. Fußnote 17
- 22 Rainer Mausfeld: Zur Natur der Farbe Die Organisationsweise von „Farbe“ im Wahrnehmungssystem, in: Stefan Glasauer & Jakob Steinbrenner (Hrsg.): *Farben. Betrachtungen aus Philosophie und Neurowissenschaften*, Frankfurt am Main 2007, S. 332ff, S. 322
- 23 Thierry de Duve: *Piktoraler Nominalismus. Marcel Duchamp, die Malerei und die Moderne*, München 1987, S. 187f
- 24 Henry Flynt: Essay: Concept Art, in: La Monte Young (Hrsg.): *An Anthology of Chance Operations, Concept Art Anti-Art Indeterminacy Improvisation Meaningless Work Natural Disaster Plans of Action Mathematics Poetry Essay*, New York 1963 o. S.
- 25 Vgl. Hans-Jürgen Hafner: „different strata as far agenda was concerned“, in: *Meakusma Magazine* Heft 1 (2019), S. 16ff
- 26 Branden W. Joseph: *Beyond the Dream Syndicate. Tony Conrad and the Arts after Cage*, New York 2008, S. 168f
- 27 Henry Flynt: Structure Art and Mathematics, in: *Fragments & Reconstructions from a Destroyed Oeuvre, 1959–1963*, New York 1982 o. S.
- 28 zitiert nach Henry Flynt: Essay: Concept Art, in: *Henry Flynt. 2011 Concept Art 50 Years*, Berlin 2011, S. 16–22, hier: S. 18
- 29 Henry Flynt: Unraveling Innpersqs. December 2014, revised version 2021, unveröffentlichtes Manuskript, E-Mail an den Autor vom 20. April 2021



## Jenny Perlin (Jg. 1970)

Twilight Arc, 2016, 16mm-Film auf DVD, 12 Minuten, ohne Ton

Formal betrachtet, arbeitet die US-amerikanische Künstlerin Jenny Perlin (Jg. 1970) vorrangig mit Mitteln der Zeichnung, womit sie umfangreiche Bildzyklen realisiert, sowie des Films. Hierbei spielt wiederum die händisch gemachte, grafische Animation, heute eine eher entlegene Filmtechnik, eine wichtige Rolle; doch auch konventionelle, entweder digital oder im 16-mm-Format hergestellte Aufnahmen mit dokumentarischem Charakter finden Verwendung. Zudem greift die Künstlerin auf Archivmaterial zurück oder setzt nicht mehr gebräuchliche Labor- und Entwicklungstechniken ein. Im Ausstellungszusammenhang kombinierte Perlin mitunter verschiedene Medienformate und bringt Aspekte der Live-Aufführung oder Performance ein. Mit dem Motiv der ‚Aktualisierung‘ ließe sich zur Thematik überleiten, mit der sich die Künstlerin in ihrer Arbeit befasst. Ein zentraler thematischer Strang, der ihre Arbeiten durchzieht und in diskursivem Sinne miteinander verknüpft, lässt sich in der Auseinandersetzung mit Technikgeschichte ausmachen, zu der Perlin umfassende historische Recherchen unternimmt. Technikgeschichte ist ihrerseits ein zwischen verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen zu lokalisierendes Wissensfeld, in das verschiedene Traditionen auch der Künste, des Handwerks, der Heilkunde oder auch der Unterhaltungsindustrie einmünden. Perlin weist, generell aus der Perspektive der Kunst und in einzelnen Arbeiten anhand regelrechter ‚Fallstudien‘, auf die einseitige Limitierung unseres heutigen szientistisch-pragmatischen Technikverständnisses hin, das eine strikte Trennung von Natur, Gesellschafts- und Geisteswissenschaften voraussetzt.

Der zwölfminütige, im 16mm-Format auf S/W-Filmmaterial realisierte Animationsfilm „Twilight Arc“ (2016) kombiniert eine Abfolge von Farbfeldern mit gezeichnet/animierten Text- und Bildpassagen. Paradoxerweise ohne Ton aber in Farbe, handelt es sich dennoch um einen ‚Musik‘-Film, der gleichermaßen formal wie inhaltlich Bezüge zu synästhetischen Projekten herstellt. So bezieht sich Perlin auf die Ton-Farb-Skala des französischen Jesuiten Louis-Bertrand Castel (1688–1757), ein früherer Forscher des Farbklaviers, als Versuch der maschinell-synästhetischen Licht-Ton-Koppelung. Das für die Kolorierung des Films angewandte Desmet-Verfahren wurde in den 1990er Jahren für die analoge Restaurierung historischer Filme entwickelt und dient dazu, die ausgebleichten Farben der in der Frühzeit des Kinos entstandenen Farben durch Bestrahlung mit farbigem Licht wiederherzustellen.

Perlin zielt damit auf eine technikgeschichtlich neuralgische Phase, in der synästhetische Überlegungen, die in verschiedenen theoretischen und praktischen Anwendungen – von der Lesehilfe für Blinde bis zur künstlerischen und kulturindustriellen Innovationsleistung – zusammen mit teils schnell überholten, zum Teil erfolgreich weiterentwickelten Techniken wie dem Ton- beziehungsweise dem Farbfilm konvergierten. Der Jesuit Castel – auch aus theologischen Gründen ein Opponent des auf Naturbeobachtung gestützten Empirismus Newtons – war dennoch einer der großen Mathematiker seiner Zeit. Ohne in ihrem Film zu ‚erklären‘, ist es der Gebrauch spezifischer Techniken im Zusammenhang mit sorgfältig eingespielten Referenzen, der „Twilight Arc“ auch zur Reflexion über die vielen Interferenzen zwischen Kunst, kultureller und technologischer Vermittlung sowie der Kultur- und Unterhaltungsindustrie werden lässt.

## Jenny Perlin (b. 1970)

Twilight Arc, 2016, 16mm film on DVD, 12 minutes, silent

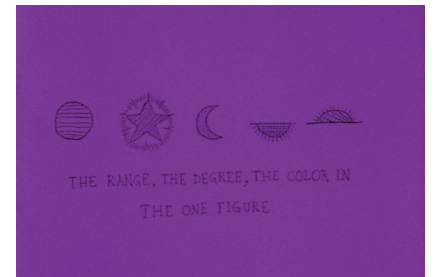
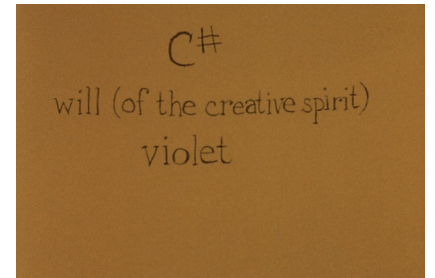
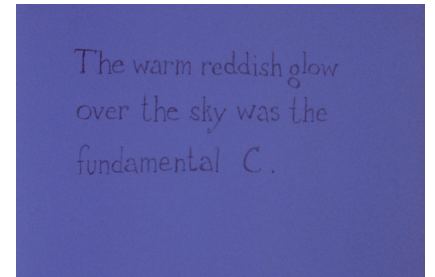
Formally speaking, US artist Jenny Perlin (b. 1970) primarily works with drawing and graphic media, creating extensive image series, and film. In the latter, hand-made graphical animation, today a rather outdated film technology, plays an important role; but the artist also uses conventionally filmed documentary, in either digital or 16mm format. She also draws on archival material and uses lab and development techniques that are no longer common. In the exhibition setting, Perlin at times combines different media formats and includes aspects of live presentation or performance. The motif “updating” permits a transition into the themes and subjects the artist deals with in her work. One central thematic thread running through her body of work, linking her pieces together, can be identified in grappling with the history of technology, a topic on which Perlin has done extensive research. The history of technology is itself a field of knowledge situated between various scientific/scholarly disciplines, a history fed into by different traditions, including those of art, handicraft, medicine, and even the entertainment industry. Generally from the perspective of art and making use of proper “case studies” in certain works, Perlin points out the one-sided limitation of our current scientific/pragmatic understanding of technology, which assumes a strict division between natural and social sciences and the liberal arts.

The twelve-minute 16mm-format animation on b/w film stock, “Twilight Arc” (2016), combines a series of color fields with drawn/animated text and image passages. Without sound, but in color, it’s paradoxically nevertheless a “music” film, that likewise makes references in form and content to synaesthetic projects. Perlin refers to the sound-color scale conceived by French Jesuit Louis-Bertrand Castel (1688-1757), who did early research into the color keyboard in an attempt at machine-based/synaesthetic sound-light coupling. The Desmet process used to color the film was developed in the 1990s for the analog restoration of historical films and serves to restore the faded colors of early color films by exposing them to colored light.

Perlin is targeting a technological-historical neuralgic phase in synaesthetic thinking that converged in various theoretical and practical applications—from reading assistance for the blind to artistic and innovative cultural-industrial achievements—along with technologies, some of which were rapidly overtaken and some of which saw successful further development, such as sound and/or color film. The Jesuit Castel—also an opponent of the Newtonian empiricism founded on the observation of nature for theological reasons—was, however, one of the great mathematicians of his day. Without “explaining” this in her film, it’s the use of specific techniques alongside carefully planted references that also makes “Twilight Arc” a reflection on the many interferences between art, cultural and technological dissemination, and the cultural and entertainment industry.



Jenny Perlin ©: Twilight Arc, 2016, 16 mm, eingefärbter s/w Film/Desmet-tinted black and white film, 11:40. Installationsansicht/installation view aus/from Dreamlands: Art and film 1905-2016, Whitney Museum of American Art, New York  
 Courtesy Jenny Perlin / M + R Fricke





## Ann Veronica Janssens (Jg. 1956)

Scrub Colour II, 2002, Video, 5:30 Minuten, ohne Ton, Loop

44

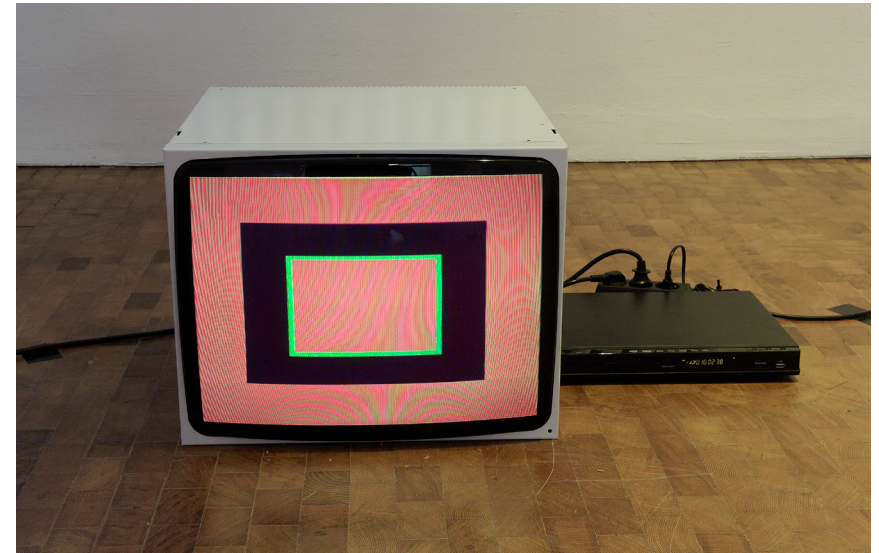
Die Künstler

Die Präsentationsweise von Ann Veronica Janssens' „Scrub Colour II“, die im Rahmen von „Sound of Colour“ entschieden wurde, mag diejenigen überraschen, die vor allem mit den oft begehbaren Licht-, Farb- und Nebel-Installationen der belgischen Künstlerin vertraut sind. Es sind immersive Räume, in denen die Wahrnehmung von Licht- und Farberscheinungen zu einer unmittelbar körperlichen Erfahrung mit desorientierender und regelrecht destabilisierender Wirkung – in anderen Worten: Ästhetisch auch in psycho-physiologischem Sinne zum Erlebnis wird – wenn man sich in dichten, farbgesättigten Nebelschwaden verliert und man den Bezug zur Umgebung, ja den Boden unter den Füßen verliert.

Janssens' Werk mag als Fortsetzung der wahrnehmungs- und medienreflexiven Experimente des Expanded Cinema oder der Environments der 1970er Jahre unter (digital-)technologischen Vorzeichen interpretiert werden. Zugleich scheint sie auf einen Ausstellungsbetrieb zu reagieren, der, gerade aufgrund der Dominanz konzeptueller künstlerischer Praktiken und den davon ausgelösten performative und participatory turns, unter vermittlungs- und funktionsästhetischen Bedingungen, in Debord'schem Sinn, immer spektakulärer aber damit auch ‚inhaltistischer‘ wurde. Kontrapunktisch – und konsequent etwa mit Referenzen an triviale Unterhaltungsformen des Jahrmarkts wie magische Spiegel, Labyrinth, optische Kabinette – erinnert sie dabei an die Grundbedingungen sinnlich-sensorischer Erfahrung: die Anwesenheit und Irritierbarkeit des menschlichen Körpers.

„Scrub Colour II“ (2002), in ursprünglicher installativer Gestalt eine wandfüllende Projektion, wird im Rahmen der Ausstellung als Modell oder Maquette auf einem Monitor gezeigt. Diese Präsentationsweise folgt einer von der Künstlerin entschieden modellhaften Form, ihre Arbeiten sozusagen als ‚Test-Szenarien‘ und Ideen-Set up zugänglich zu machen: mit spekulativ offenem Ausgang, was die tatsächliche Aufführung, das eigentliche ästhetische Erlebnis betrifft.

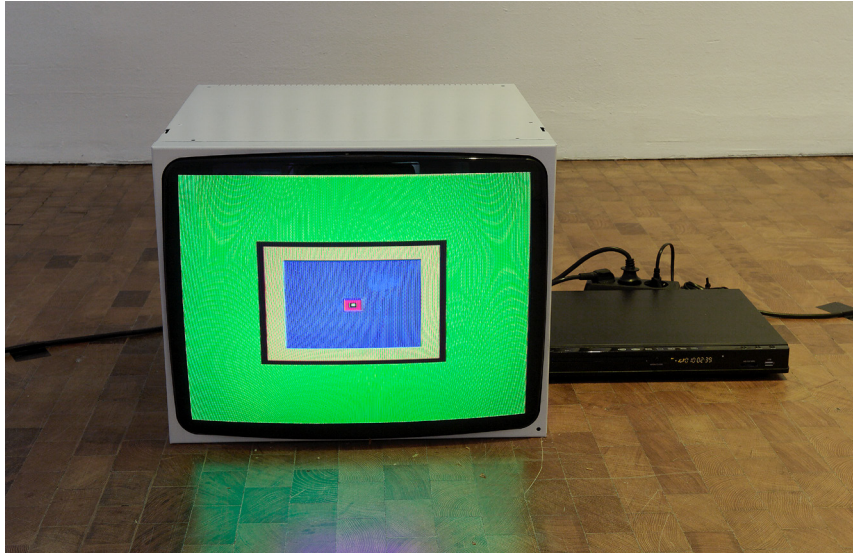
Der rund fünfeinhalb Minuten lange, digital animierte Loop besteht aus einer Abfolge farbiger Rechteckformen, die in schneller Folge überblendet werden und unmöglich als Gestalt zu fixieren sind, um in Janssens Formulierung, „in jedem Auge ein anderes Bild zu hinterlassen“. Nicht mehr, aber auch nicht weniger



45

The Artists

Ann Veronica Janssens: Scrub Colour II, 2002, Video DVD, ohne Ton 5:30, Loop.  
Maße variabel/single channel projection DVD, silent, 5:30, variable dimensions.  
Courtesy Ann Veronica Janssens, Esther Schipper, Berlin  
VG Bild-Kunst, Bonn 2021



Ann Veronica Janssens: *Scrub Colour II*, 2002, Video DVD, ohne Ton 5:30, Loop.  
 Maße variabel/single channel projection DVD, silent, 5:30, variable dimensions.  
 Courtesy Ann Veronica Janssens, Esther Schipper, Berlin  
 VG Bild-Kunst, Bonn 2021

## Ann Veronica Janssens (b. 1956)

*Scrub Colour II*, 2002, video, 5:30 minutes, silent loop

The way it has been decided to display Ann Veronica Janssens' "Scrub Colour II" for "Sound of Colour" might surprise those familiar with the Belgian artist's participatory and architectural light, color, and fog installations. They are immersive spaces in which the perception of light and color phenomena become an immediate bodily experience to disorienting and downright destabilizing effect—in other words: aisthesis becomes an experience, also in a psycho-physiological sense—when one gets lost in dense, color-saturated fog vapors and loses one's connection to the environment, even to the ground under one's feet.

Janssens's work might be interpreted as a continuation of the perceptual and media-reflexive experiments of expanded cinema or the (digital-)technologically premised environments of the 1970s. At the same time, she seems to be reacting to an exhibition business that has, precisely because of the dominance of conceptual artistic practices and the performative and participatory turns these triggered, under conditions of outreach aesthetics and functional aesthetics, grown ever more spectacular, in the Debordian sense, but in so doing has also become more "content-focused." Contrapuntally, and consequently in references to things like trivial forms of fairground entertainment such as magical mirrors, mazes, optical cabinets—she recalls the basic conditions of sensory-sensual experience: the presence and irritability of the human body.

Originally a wall-filling projection in the original design for the installation, "Scrub Colour II" (2002) is being shown as a model or maquette on a monitor in the context of this exhibition. This manner of display follows a model-like form the artist has chosen for making her works accessible as what might be called "test scenarios" or idea set-ups: with a speculatively open outcome as pertains to the actual execution, the actual aesthetic experience. Approximately five-and-a-half minutes long, this digitally animated loop consists of a series of colored quadratic forms cross-fading or flickering in rapid succession, such that they are impossible to pin down as one form—to, as Janssens puts it, "leave behind a different image in every eye." No more, but no less either.

## Julie Oppermann (b. 1982)

#1101, 2011, acrylic on canvas, 169 cm x 168 cm

#1107, 2011, acrylic on canvas, 208 cm x 188 cm

Von Geld heißt es, dass es im Überfluss ‚da‘ aber, wenn offensichtlich nicht in unseren Taschen, dann eben woanders sein muss. Schwer zu sagen, wo. Trotzdem hat es die Ökonomie für manche zum Rang einer Wissenschaft gebracht. Von Bildern sagen die Bildwissenschaftler, sie seien genau das, was nicht ist, die Anwesenheit des Abwesenden. Tatsächlich ist Magrittes berühmte Pfeife keine, mit der sich rauchen ließe. Wer danach greift berührt eine bunte Oberfläche. Gleichzeitig kann man „La trahison des images“ (1929), wie das besagte Bild ‚mit der Pfeife‘ betitelt ist, nicht den oft gegen Bilder (nicht nur) der Malerei vorgebrachten Vorwurf machen, es würde lügen.

Auch, wer vor einem Gemälde von Julie Oppermann steht, braucht nicht fürchten, vom Bild belogen zu werden. Selbst wenn sich im Moment der Betrachtung zurecht die Frage aufdrängt, ob den eigenen Augen tatsächlich zu trauen wäre, denen es einfach nicht gelingen mag, auf dieses Bild ‚scharf‘ zu stellen. Es will partout nicht klappen, den Scheindruck, der sich wie ein unwilliger Delinquent verhält, zu fixieren. Oppermanns Gemälde geben nicht vor, etwas anderes als mit Farbe überzogenes Trägermaterial zu sein. Warum auch? Sehr viel Kunst auch aus der weiteren, vormodernen Vergangenheit ist, materialiter betrachtet, genau das. Im Fall der Bilder Oppermanns trifft die Bezeichnung als ‚farbüberzogenes Ding‘ genauso zu wie die berühmte modernistische Formel, dass das, was man sieht, auch das ist, was man bekommt – nur transponiert auf den physiologischen Akt des Sehens selbst. Kein Wunder auch, dass es bei einer Angstattacke angesichts von Rot, Gelb und Blau leichter fällt in das entsprechende Bild, statt sich ins Auge zu schneiden.

Dazu trägt Oppermanns Kniff bei, den man mit gleichem Recht ‚handwerklich‘ oder ‚konzeptuell‘ nennen könnte, oder beides. Sie trägt die Farbe, vergleichsweise kunstlos, mit Hilfe von Punktrasterschablonen auf oder bereitet einen Bildträger mittels abgeklebter Streifen vor, bevor sie sukzessive in breiten Lagen jeweils neue Farbschichten über erneut abgeklebte Flächen aufträgt und so fort. Dabei folgt sie Entwürfen, die sie zuvor am Rechner angelegt – ‚komponiert‘ oder ‚konzipiert‘ – hat und überträgt diese ostentativ ‚händisch‘ ins jeweils vorab entschiedene Format.

Man mag bei der Begegnung mit Oppermanns Gemälden zurecht an historische Vorbilder, vom Konstruktivismus der 1920er und 1930er Jahre bis zur Op Art der 1960er und 1970er Jahre erinnert sein oder an die sensorisch-kognitive Dizziness bei psychedelischen Experimenten denken oder auch an die für die Bildwahrnehmung an TV- oder Computer-Screens notwendige Bildwiederholungsrate, die die Kontinuität des Gesehenen stabilisiert und damit seine offenbar auch im Stiften sozialer Beziehungen belastbare Glaubwürdigkeit untermauert.



Julie Oppermann. 1101, 2011. 169 cm x 168 cm

Acryl auf Leinwand/Acrylic on canvas. Courtesy Julie Oppermann





Julie Oppermann. 1107, 2011. 208 cm x 188 cm  
Acryl auf Leinwand/Acrylic on canvas. Courtesy Julie Oppermann

## Julie Oppermann (Jg. 1982)

#1101, 2011, acrylic on canvas, 169 cm x 168 cm

#1107, 2011, acrylic on canvas, 208 cm x 188 cm

It is said about money that when it is "there" in excess, but if obviously not in our pockets, then it must be somewhere else. Hard to say where. Nevertheless, it has brought the economics to the ranks of a credible science for some. Image scholars say about images that they are precisely what is not, the presence of the absent. Magritte's famous pipe is not in fact one that could be smoked. Anyone who tries to grab it will touch a colorful surface. At the same time, one cannot accuse "La trahison des images" (1929), which is the title of the aforementioned painting "of the pipe," of lying, an accusation so often levied against images (not only) in painting.

Also, anyone standing in front of a painting by Julie Oppermann doesn't need to worry about being lied to by the image. Even though the question does arise in the moment of viewing whether one's own eyes, being simply unable to "focus" on this image, are to be trusted. Fixating on a visual impression that's acting like an uncooperative delinquent simply won't work anywhere. Oppermann's paintings don't pretend to be anything other than a support covered with paint. Why should they? So much art, even that of the distant, pre-modern past is, from a material standpoint, precisely that. In the case of Oppermann's images, calling them "color-covered things" is as fitting as the famous modernist formula, what you see is what you get—only transposed onto the physiological act of seeing. It's no wonder, either, that vision, fear-stricken in the face of red, yellow, and blue, falls into the respective image more easily than cutting itself in the eye.

Oppermann's trick contributes to that, a trick that could in all fairness be called "artisanal" or "conceptual," or both. She applies paint comparatively artlessly, by using dot matrix stencils on a support, or by preparing a support with masking strips, before successively applying broad layers of paint, re-masking the surface between each layer. In doing so, she follows designs previously created—"composed" or "conceived"—on the computer and transfers these onto a respectively predetermined format, ostentatiously "by hand."

In encountering Oppermann's painting, one might rightly recall historical models from the Constructivism of the 1920s and 1930s to the Op Art of the 1960s and 1970s, or think of the sensorial-cognitive dizziness of psychedelic experiments, or even the frame or display refresh rates (or repetition rates?) required for the perception of images on TV or computer screens, this rate stabilizes the continuity of what is seen, underpinning its durable credibility, obviously in fostering social relationships as well.

## Heimo Zobernig (Jg. 1958)

Nr. 16, 1997, DVD, video, color, silent, 30-minute loop

Ohne Titel (Untitled), 2008, greenbox Trevira Television CS, 500 cm x 530 cm

Wenn ein bestimmtes künstlerisches Oeuvre den, nach Helmut Draxler, allgemeinen Trend zur „Ausstellungsförmigkeit“ beziehungsweise zur „Diskursivität“ der Kunst seit Mitte der 1980er Jahre widerspiegelt, dann ist es das Werk von Heimo Zobernig. Es fällt schwer, in diesem über sämtliche künstlerische Medien im engeren Sinn und deren situativ – also kontextabhängig und anlassspezifisch – erweiterten Gebrauch als Display und Kommunikationsform entfaltete Oeuvre Einteilungen vorzunehmen – etwa eine besonders gelungene Skulptur gegen eine Werkgruppe wie die Malerei oder eine bestimmte Ausstellungsinstallation auszuspielen – ohne von dem unangenehmen Gefühl beschlichen zu werden, auf diese Weise etwas Wesentliches zu unterschlagen oder, schlimmer, dem künstlerischen Anspruch, den Zobernig in diesem Werk immer neu formuliert, womöglich gleich ganz und gar zu verkennen.

Dem steht gegenüber, wie konsequent der Künstler in jeder einzelnen Arbeit das Problem des spezifischen An-und-für-sich bearbeitet, zu der nur genaues Hinsehen die Tür öffnet. Eine Qualität, die wiederum Differenz voraussetzt, die erst im parallelen Vergleichen mit anderen Stücken bestimmbar wird.

Eine eigene, medial distinkte Werkgruppe in Zobernigs Oeuvre sind seine Videos. Beim Video „Nr. 16“ von 1997, das als tonloser Loop gezeigt wird, handelt es sich um ein 30 minütiges Durchmessen des gesamten Grünspektrums oder, wie der Künstler schreibt: „Entlang einer computergenerierten, mathematischen Kurve durchquert es das gesamte Grünspektrum in kaum merklichen Schritten.“ Wenn es damit sein Bewenden hätte, nun gut, wäre dies schon mehr als und mühsam genug, das auf eine halbe Stunde terminierte visuelle Angebot an Grün voll auszukosten.

Das Video „Nr. 16“ geht seinerseits auf eine vorangegangene Gemeinschaftsarbeit „Richard Hoeck/Heimo Zobernig“ zurück, ebenfalls von 1997, bei der Grün eine referenzielle Rolle spielt und sozusagen als anlassspezifisch ‚kultureller‘ Hintergrund fungiert. Das Grün wird dabei durch ein einmontiertes Standbild, das die beiden Künstler zeigt, wiederholt unterbrochen. Damit nicht genug, entsteht 2013 noch eine weitere, nun kürzere und, sozusagen, um einen Lidschlag animierte Variante dieses Videos.

Im Rahmen von „The Sound of Colour“ bildet das Video „Nr. 16“ anlassbezogen zusammen mit einer auf den Ausstellungsort, eine Wand der Berliner Galerie M + R Fricke angepassten unbetitelten Wandarbeit. Dabei wird ein Textilmaterial eingesetzt: greenbox Trevira Television CS, welches üblicherweise in der Aufnahme- und Studioteknik Verwendung findet. Das Arrangement erinnert einerseits daran, dass eine Kunst, würde sie ausschließlich von Farbe handeln, sehr schnell langweilig zu werden drohte. Andererseits wird daran deutlich, dass wir nicht erst bei einem allgemeingültigen Verständnis von Farbe und deren Wirkung sondern bereits bei ihrem Sehen alle Hände voll zu tun haben.

## Heimo Zobernig (Jg. 1958)

Nr. 16, 1997, DVD, video, color, silent, 30-minute loop

Ohne Titel (Untitled), 2008, greenbox Trevira Television CS, 500 cm x 530 cm

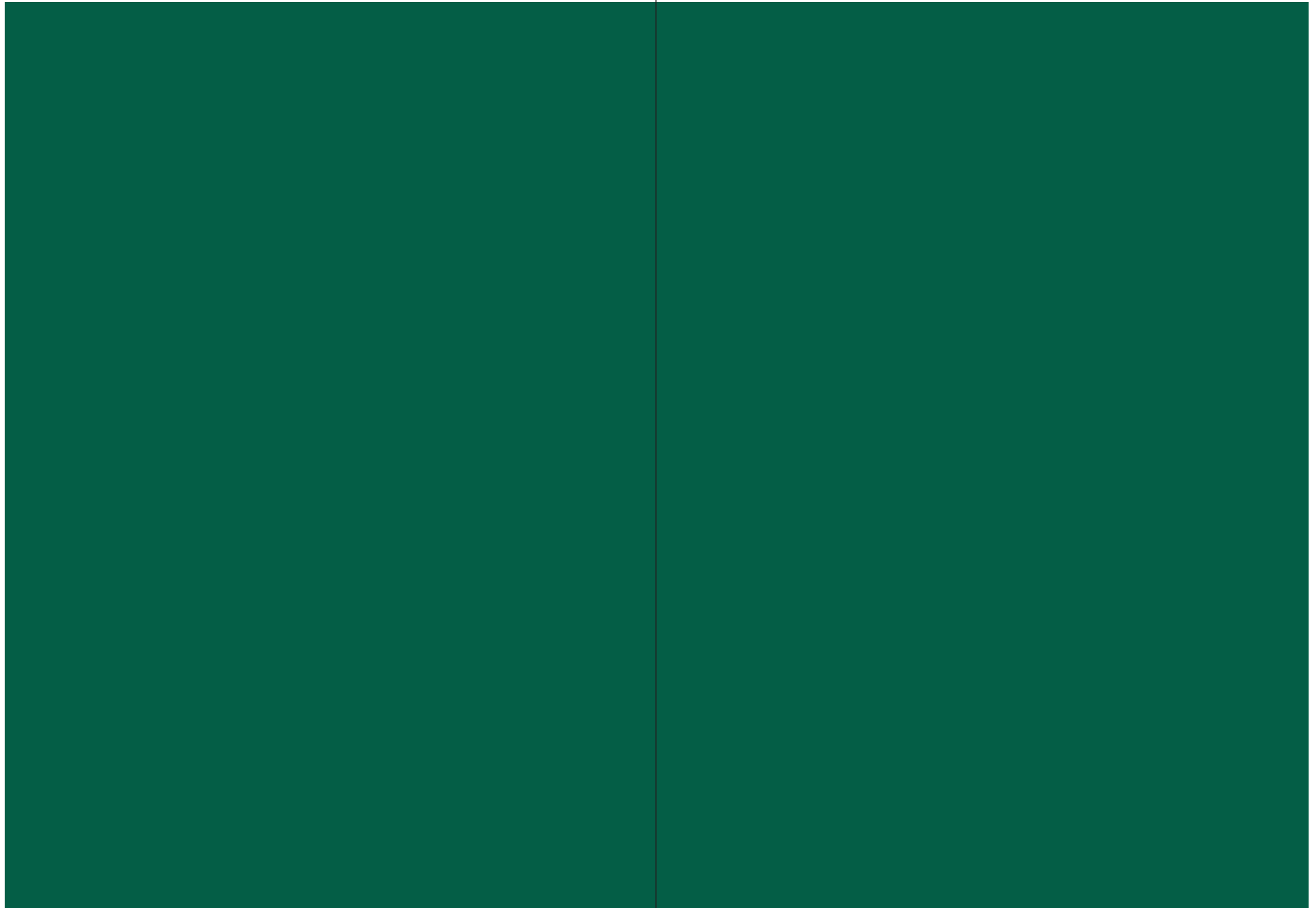
Following Helmut Draxler, the general trend towards “exhibition-readiness” and/or “discursivity” in art since the mid-1980s, can be clearly reflected within the oeuvre of Heimo Zobernig as an exemplary case. It’s difficult to undertake divisions in this oeuvre, which has evolved across all artistic media in the narrower sense and their situational—i.e. context-dependent and occasion-specific—expanded use as form of display and communication—something like pitting a particularly well-done sculpture against a group of works such as paintings or a certain exhibition installation—without getting the sneaking feeling that one is suppressing something essential or, worse, possibly completely and utterly mistaking the artistic aspiration Zobernig is continually re-formulating.

It stands in contrast to that, how uncompromisingly the artist works through the problem of the specific in-and-of-itself in each single work, something to which only careful looking opens the door. A quality that itself assumes difference, which can only be established in parallel comparison with other pieces.

A particular media-distinct subset of Zobernig’s body of work are his videos. The video “Nr. 16” (1997), shown as a silent loop, entails a 30-minute survey of the entire green spectrum, or as the artist writes: “Along a computer-generated mathematical curve, it traverses the entire green spectrum in barely noticeable steps.” If the matter had been left at that, fine, this would already have been more than, as well as meticulous enough for completely soaking in the half-hour visual offering of green.

The video “Nr. 16” itself goes back to a previous collaborative work “Richard Hoeck/Heimo Zobernig,” also from 1997, in which green plays a referential role and operates as an occasion-specific cultural backdrop, so to say. The green is repeatedly interrupted by an intercut static image of the two artists. Not stopping there, yet another, even shorter version of this video appeared, animated around the blink of an eye, so to say.

In the context of “The Sound of Colour,” “Nr. 16.” combines occasion-specifically with an untitled wall piece adapted to a wall of Galerie M. + R. Fricke Berlin. A specific textile material is being used: greenbox Trevira Television CS, something typically used in recording and studio technology. The arrangement recalls on the one hand, that if any art were to be exclusively about color, it would risk quickly becoming boring. On the other hand, it becomes clear that even without undertaking a generally applicable theory of color, our hands are already full enough with seeing it.



Heimo Zobernig: Nr. 16, Video, ohne Ton, 30:00, Loop/colour, silent, loop. Courtesy Heimo Zobernig



Impressum/Imprint

Herausgeber/Editor: Galerie M + R Fricke  
Autor/Author: Hans-Jürgen Hafner  
Gestaltung/Layout: Benjamin Liersch

Schrift/Typeface: Futura Light  
Papier/Paper: 135 g/m<sup>2</sup>, Bilderdruck Matt

Bildnachweis/Photo Credits

Seite/page: 13, 20/21, 24/25, 34 Marcus Schneider  
42/43 Ron Amstutz  
45, 46 Carsten Eisfeld  
49, 50 Joe Clark

Gefördert durch/funded by



STIFTUNG KUNSTFONDS



## **M + R Fricke**

Beusselstraße 66 · D-10553 Berlin

T +49(0)30 283 53 45 · F +49(0)30 283 89 19 · [info@galeriefricke.de](mailto:info@galeriefricke.de) · [www.galeriefricke.de](http://www.galeriefricke.de)