Zeitschrift: Collection cahiers d'artistes
Herausgeber: Pro Helvetia
Band: - (1998)
Heft: -: Reto Boller

Artikel: Reto Boller
Autor: Boller, Reto / Bitterli, Konrad / Kurjakovi, Daniel
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-976146

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

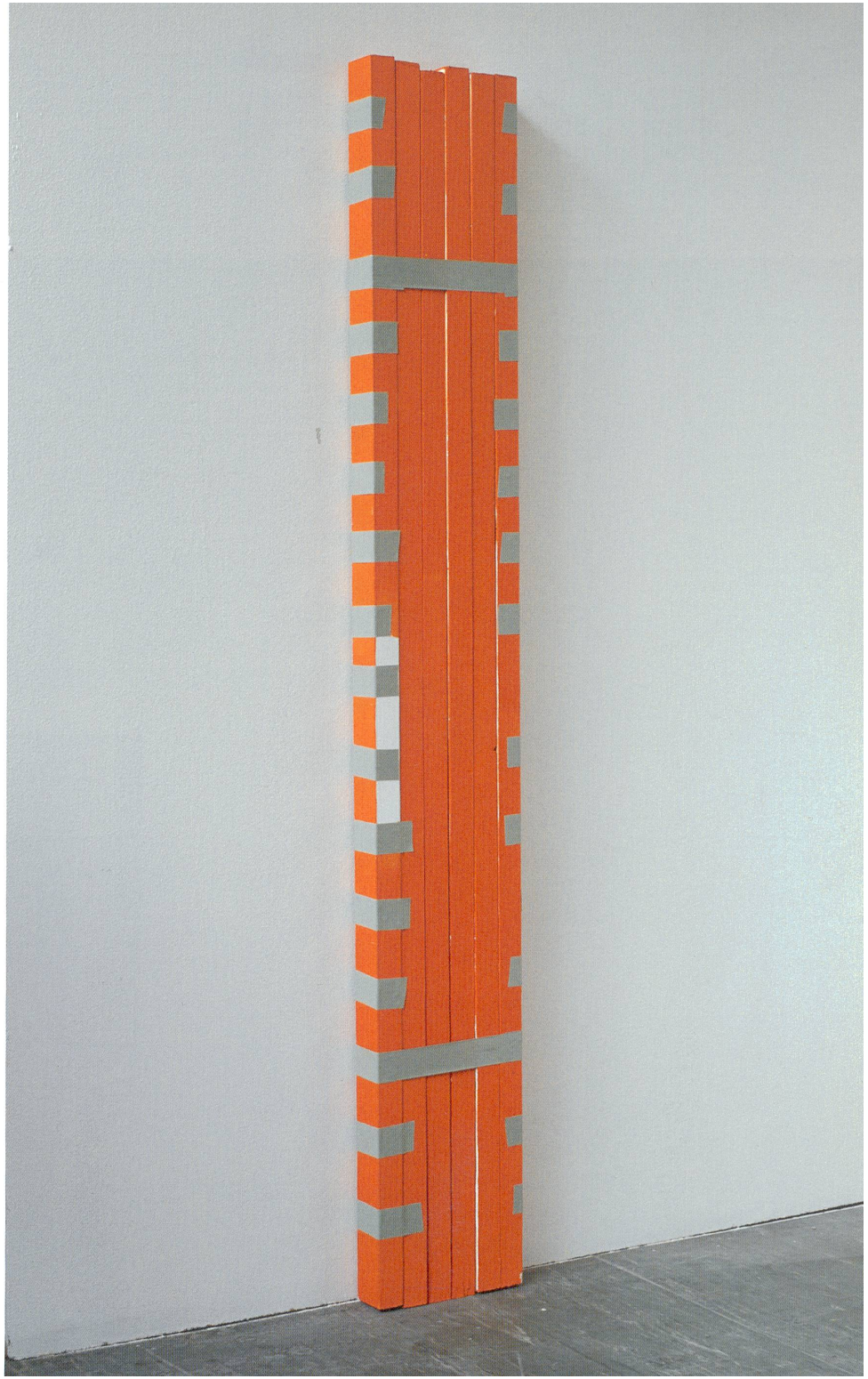
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

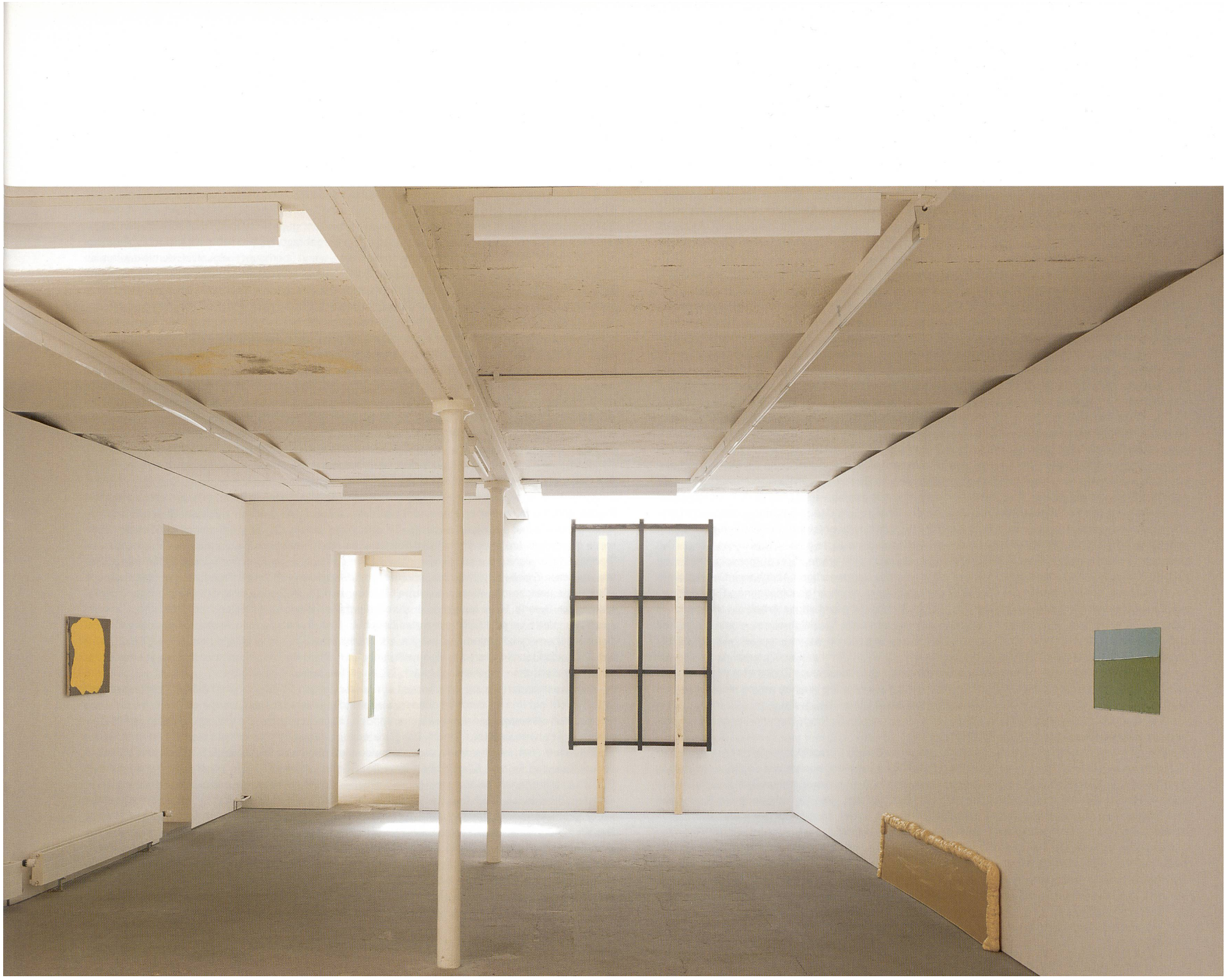
Reto Boller

Pro Helvetia
Fondation suisse pour la culture
Cahiers d'artistes 1998

Reto Boller

Pro Helvetia
Fondation suisse pour la culture
Cahiers d'artistes 1998





Ohne Titel (1997)

Konrad Bitterli

«The main thing wrong with painting is that it is a rectangular plane placed flat against a wall.»
Donald Judd

Mit solchen Äusserungen begründete Donald Judd, der Altmeister der Minimal art, eine künstlerische Praxis, welche die traditionellen Gattungen bildender Kunst aufzulösen begann. «Specific objects» nannte er seine Gebilde, weder eindeutig Skulptur noch Malerei. Mit Initialgesten dieser Art wurde vielleicht zum letztenmal in der Geschichte der Moderne der Kunst ein weites Feld ungeahnter formaler Möglichkeiten eröffnet.

Die grundsätzliche Infragestellung der traditionellen Malerei und die Auflösung der überlieferten Gattungsgrenzen sind unabdingbare Voraussetzungen für das Schaffen von Reto Boller. Hineingewachsen in die von der Pioniergeneration der sechziger Jahre bereitgestellten materiellen wie konzeptuellen Möglichkeiten bildender Kunst, geht ihm der missionarische Impetus der längst zu Ende gegangenen Moderne ab. Die Auflösung traditioneller Kategorien ist in seinem Schaffen kein Ziel an sich mehr. Genausowenig mag der Künstler seine Malerei in engen Gattungsgrenzen betreiben, um das Medium Malerei gewissermassen «fundamentalistisch» neu zu bestimmen. Und dennoch ist eine präzise Vorstellung des Bildes entscheidender Ausgangspunkt für das vertiefte Ausloten des künstlerischen Potentials von Malerei.

Der «Ausstieg aus dem Bild», die metaphorische Bewegung aus der Fläche der Bildtafel, offenbart sich mit vehementer Entschiedenheit in einem Ensemble von Werken Reto Bollers, die als reliefartige Bildstrukturen real aus der Wand in den Raum treten. Ihren Ursprung hat diese befreiende Bewegung in Reto Bollers Verständnis des Bildträgers als eines plastischen Elementes auf der Wand. Diese durchaus nicht neue Erkenntnis führte vorerst zu den in Leim oder Kunstharz gegossenen Bildtafeln, mit denen der Künstler in den vergangenen Jahren verschiedentlich prominent hervorgetreten ist. Sie förderte darüber hinaus auch die Erweiterung des rein Bildnerischen ins Plastische, gewissermassen von der zweiten in die dritte Dimension. So entstand eine Werkgruppe, zu der auch eine Arbeit ohne Titel (1995) zu zählen ist: Der Künstler stülpte gelbe Polyäthylen-Schläuche über lange Holzdachlatten. Den Schläuchen wurde dadurch eine starre Form aufgezwungen. Einzig an den Enden traten sie darüber hinaus und bildeten einen kappenartigen Abschluss. Die einzelnen Hölzer wurden danach waagrecht übereinandergereiht und zu einer geschlossenen Bildtafel verbunden. Als Ganzes evoziert die in ihrer räumlichen Ausdehnung verhaltene Arbeit ein traditionelles Tafelbild in extremem Querformat, gleichsam eine leuchtende Farbfeldmalerei, deren Farbigkeit indes auf ungewohnten Werkstoffen beruht. Reto Boller konzipierte im weiteren auch Werke an der Schnittstelle von Malerei und Plastik, beispielsweise 1996 im Zürcher Schöllerareal, wo er in situ eine Installation aus bemalten Holzlatten realisierte. Diese standen wenige Zentimeter von der Wand ab und traten durch ihre kräftige Farbpräsenz mit der weissen Fläche in einen permanenten visuellen Dialog. Exemplarisch für diese Werkgruppe ist eine Arbeit ohne Titel, welche der Künstler für eine Ausstellung 1997 in der Galerie Mark Müller schuf, wo er sie an der dem Eingang gegenüberliegenden Stirnwand unter einem Oberlicht plazierte.

Die Arbeit zeichnet sich durch einen komplexen Aufbau in verschiedenen sich überlagernden Schichten aus. Sie besteht in einer ersten Materialschicht aus einer hochrechteckigen, vermeintlich direkt an der Wand angebrachten Aluminiumplatte, wie sie in ihrer reinen Materialität beispielsweise auch in Werken Donald Judds auftauchen könnte. Darüber legt Reto Boller jedoch ein Raster von drei senkrechten über vier waagrechte hölzerne Dachlatten. Diese beizt er auf den sichtbaren Seiten dunkel, während die nicht sichtbare Rückseite mit gelber Leuchtfarbe bemalt wird. Die senkrechten Latten lassen sich so als leuchtende Spiegelung, als gelber Schein auf der gleissenden Aluminiumplatte wahrnehmen. Die Rasterstruktur erweitern zwei etwas dickere Holzlatten, welche, aus der Symmetrie herausgenommen und vor das Raster gesetzt, bis zum Boden reichen. Diese Latten weisen eine klar erkennbare Funktion auf: Statisch halten sie das «Bild», welches wider Erwarten nicht an der Wand verankert ist, und visuell dienen sie der Verbindung von der Wand auf den Boden und in den Raum. Das «Bild» wird «geerdet» und tritt in den Raum hinaus, es wird zum eigentlichen Bild-Objekt.

Die Werkstoffe, welche der Künstler für diese Arbeit benutzt, sind nur zum Teil konventionelle Malmaterialien wie die leuchtende Acrylfarbe auf der Rückseite der Holzlatten. Farbe wird in Reto Bollers Schaffen meist, in Kunstharz oder Leim gebunden, gegossen, mit Pinsel aufgetragen dagegen eher selten. Allein, in dieser Arbeit werden die hergebrachten Malmaterialien durch solche aus dem Baubedarf wie Holz oder Aluminium ersetzt, die – wenn überhaupt – eigentlich dem skulpturalen Bereich, den Traditionen der Minimal und der Post Minimal art zuzuordnen sind. Sie lassen das Bild auf der Wand in den Raum treten. Dennoch bleibt der Bezug zur Wand und damit zur prägenden Malereitradition spürbar. Obwohl die Bewegung aus der Fläche in den Raum sich bereits in der Materialwahl ankündigt, ist diese nie willkürlich, sondern ordnet sich einer präzisen bildnerischen Idee unter und befragt dabei in grundsätzlicher Art die Wertigkeiten und Übereinkünfte traditioneller Malerei. Mit den gefundenen Werkstoffen schafft Reto Boller autonome Bildstrukturen jenseits fein austarierter Kompositionen. Seine Gliederungen beziehen sich auf die gesamte Bildfläche bzw. auf die gesamte umgebende Wand. Das Horizontal-Vertikal-Raster der vorliegenden Arbeit ruft den von der konkreten Kunst des 20. Jahrhunderts ausgeprägten Standard wach. Die verbindliche Ordnung der Moderne wandelt sich in seinem Werk zu einer austauschbaren Struktur neben anderen, zu einem eigentlichen Spielelement. Das Raster wird denn auch von einer weiteren Bildschicht visuell und materiell überlagert und seiner traditionellen Bedeutung entledigt. Reto Bollers Werk, das wird bei genauerer Betrachtung evident, zielt nicht auf die von der Kunst der Moderne eingeforderten Prinzipien wie Reinheit der Mittel oder Einheit der Bildsprache.

Dem Werk ohne Titel ist wie so vielen Arbeiten des Künstlers eine permanente Latenz zwischen Fläche und Raum, zwischen Bild und Objekt eigen. Trotz des deutlich wahrnehmbaren Heraustretens aus der Wand vermittelt es nicht nur oder nicht primär den Eindruck eines plastischen Volumens oder eines kräftigen materiellen Körpers. Es ist der spürbare Bezug zur Wand und damit zur Tradition der Malerei, es sind die vielgestalten Phänomene in der Fläche der zweiten Dimension, die immateriellen Erscheinungen, das Leuchten und die Spiegelungen von Farbe auf der glatten Aluminiumfläche, welche das Wesen der Arbeit bestimmen. Diese Erscheinungen wurden in der Installation in der Galerie Mark Müller noch durch die geheimnisvolle Reflexion des Oberlichtes auf der Aluminiumplatte verstärkt, die ein zartes Leuchten in den eher dunklen Ausstellungsraum zauberte. Solche ephemeren Phänomene prägen als entscheidendes visuelles Momentum die Arbeit, eine Arbeit, welche letztlich bei aller Eigenwilligkeit und Freiheit der Materialisierung um wesentliche Fragen der malerischen Erscheinung kreist.

Die Auseinandersetzung mit den weit zurückreichenden Traditionen der Malerei manifestiert sich jedoch nicht nur im real durchbrochenen, visuell indes unauflösbaren Bezug des Objektes zur Wand oder in der differenzierten Farbwirkung, sondern auch in der dem Werk zugrundeliegenden Bildstruktur, die an ein Fenster erinnert. Das Fenster als eigentlicher Durchblick, die Malerei als Ausblick in eine fiktive Welt, ist eine der wiederkehrenden Metaphern der Tafelbildtradition. Nur, der vermeintlichen Tiefe des fiktiven Bildraumes tritt in Reto Bollers Werk die reale Flächigkeit der autonomen Bildstruktur entgegen, sie löst das geheimnisvolle Leuchten des Werkes in der schlichten Materialität des Bild-Objektes auf. Das traditionelle Tafelbild wird zum autonomen Gegenstand in einer Welt voller funktionierender Objekte. Am Übergang zwischen Bildraum und realem Raum setzt Reto Bollers Werkgruppe ohne Rücksicht auf die Verlockungen des Alltäglichen zu einem rein künstlerischen Diskurs über das Bild an. Dabei verfolgt der Künstler eine durchaus überlegte Strategie der sanften, aber unnachgiebigen Befragung, der dauernden Verschiebung, Erweiterung und Neubestimmung des überlieferten Tafelbildes – um gewissermassen der von Donald Judd verurteilten Flächigkeit der Malerei nochmals etwas abzugewinnen.

Untitled (1997)

Konrad Bitterli

"The main thing wrong with painting is that it is a rectangular plane placed flat against a wall."
Donald Judd

With statements such as this, Donald Judd – the old master of minimal art – laid the foundations for an artistic approach blurring the traditional boundaries between the various visual arts. His works, which he referred to as "Specific objects", hover ambiguously between sculpture and painting. Initial gestures of this sort opened up, perhaps for the last time in the history of modern art, a large field of undreamt-of formal possibilities.

The basic calling into question of traditional painting, and the dissolution of time-honored categories, are part and parcel of Reto Boller's art. Having grown into the vast material and conceptual possibilities of the visual arts, such as first thought up by the pioneer generation of the sixties, this artist feels no need to partake of the evangelical zeal of yesterday's modernism. To Boller, the dissolution of traditional categories is no longer a goal in itself, anymore than is the demarcation of the painting medium within its narrow boundaries, as if targeting a "fundamentalist" redefinition thereof. Nevertheless, a preconceived pictorial idea does serve as a decisive starting point to Boller, in his endeavor to plumb the depths of painting's artistic potential.

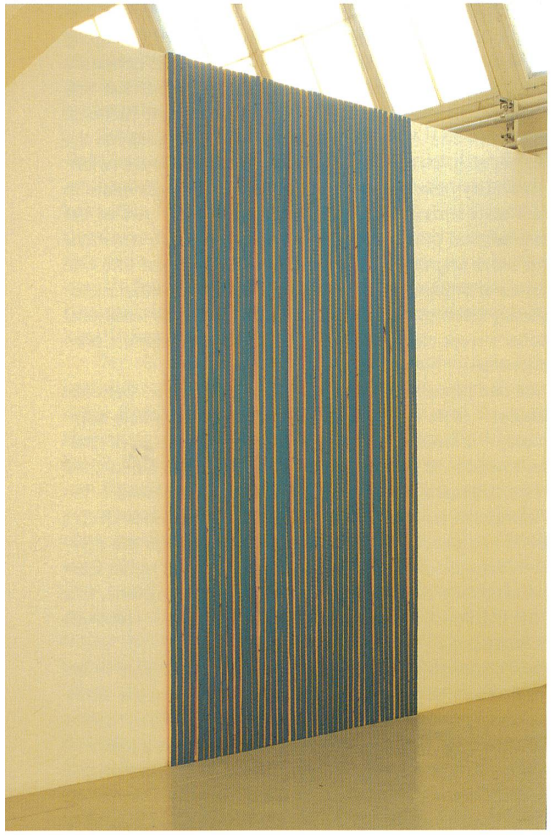
The escape from the picture plane, as a metaphoric movement away from the painted panel's surface, comes across altogether forcibly in a group of Boller's works which, in the form of relief-like pictorial structures, actually do stretch away from the wall, out into space. Lying at the base of this liberating movement is the artist's understanding of the picture support as a sculptural element against a wall. This – far from innovative – outlook first led Boller to produce paintings by pouring on sizing or synthetic resin, with which he has achieved quite some success over the last few years. In addition, it also encouraged the sculptural to emerge from the purely painterly aspect, so to speak to go from the 2-dimensional to the 3-dimensional. This led to a group of works which includes his 1995 untitled work: here the artist slipped yellow polyethylene tubes over long wood roofing laths, thus forcing the tubes into rigid shape. The tube material falls back into its original shape only at the ends of the laths, creating a cap-like ending to them. The individual laths are then aligned horizontally, and linked into a closed panel. Taken as a whole, the subdued spatial expansion of this work brings to mind a traditional panel painting in an extremely horizontal format: it is reminiscent of a glowing color field painting, whose color nevertheless is connected to unusual materials. Other works by Boller also were conceived to provide an interface between painting and sculpture. One example in point is his 1996 site-specific installation of painted wood planks at Zurich's Schöller-areal: set a few centimeters away from the wall, the planks' strong color presence stood out against the white wall surface, creating a permanent wall-to-plank dialogue. This approach is well exemplified by the 1997 untitled work he set up for a show at the Galerie Mark Müller, where it was placed under a skylight at an end wall opposite the gallery entrance.

This work is distinguished by a complex buildup of different overlapping layers. Its first material layer consists of a rectangular aluminum sheet, appearing to be attached directly to the wall, and imbued with the sort of pure materiality that tends to crop up, for example, in works by Donald Judd. But Boller superimposes a grid of three vertical over four horizontal wood roofing laths, whose visible sides are stained dark and whose non-visible backs are coated in yellow luminescent paint. The vertical laths thus are perceived as a glowing reflection on the gleaming aluminum sheet, as a yellow shine. The grid pattern is continued by two further, somewhat thicker, wood planks which, taken out from the symmetry and set in front of the grid, reach down to the ground. These planks have a clearly defined function: statically, they hold the "painting", which – contrary to appearances – is not fixed to the wall, and, visually, they create a link between wall and ground. The "painting" is "grounded" and steps out into space, becoming an actual painting-object.

The materials used by Boller for this work are only partially comprised of conventional painting materials such as the luminescent acrylic paint on the back of the laths. Mostly, Boller pours color – using sizing or synthetic resin as a binder – over his works, only rarely applying it with a brush. However, in this work, the usual painting materials are replaced by materials generally used in construction, such as wood or aluminum which, if at all possible to categorize, belong more to the sculptural realm, to the traditions of minimal or post-minimal art. These materials allow the painting to step forth from the wall into space. Nevertheless, the relation to the wall, and to the thus connoted painting tradition, remains perceptible. And, although the movement away from the surface into space can already be surmised from the choice of materials, this choice is never arbitrary. Rather, it stems from – is subordinated to – a precise pictorial idea. As such, it seriously calls into question the values and concepts traditionally attributed to painting. Using found materials, Boller achieves autonomous pictorial structures that go beyond delicately balanced compositions. His buildups relate to the entire pictorial surface, that is, the entire surrounding wall. The horizontal-vertical grid of the work in question brings back to mind the stereotyped principle behind twentieth-century constructivist and concrete art. In Boller's work, the order reigning in modernism is transformed into one interchangeable structure next to others, like a set of game elements. And in effect, a further pictorial layer is superimposed visually and materially upon the grid, thus relieving it from its traditional significance. For, upon closer inspection, Boller's work clearly does not target such modernist principles as the medium's purity or pictorial coherence.

Like so many of this artist's works, this untitled piece represents a permanent latency – between surface and space, between painting and object – of its own. Despite the clearly perceptible stepping away from the wall, the piece does not only – or even primarily – convey an impression of plastic volume or strong materiality. It is its distinct relation to the wall, and thus to painting tradition, the multifarious surface occurrences linked to its 2-dimensionality, the immaterial phenomena – the glow and reflections of color on the sleek aluminum surface – that determine the essence of this piece. On display at the Galerie Mark Müller, these phenomena are underscored through the mysterious reflection of the skylight onto the aluminum sheet, conjuring up a soft glow in a rather dark exhibition space. Such ephemeral effects are what lend decisive visual momentum to the piece, to a work that, in the final analysis – through all the obstinacy and liberty of its materialization – revolves around the basic questions of painterly manifestations.

Yet, this manner of dealing with longstanding painting traditions comes across not only in the actual break in the object's visual, but nevertheless indissoluble, relation to the wall, nor in the differentiated color effects, but also in the work's basic pictorial structure, reminiscent of a window. The window as something to actually look through, painting as a gaze into a fictitious world, is a recurrent metaphor in panel painting tradition. In Boller's work, however, the imaginary depth of the fictitious pictorial space meets up with the real 2-dimensionality of the autonomous pictorial structure, and the work's mysterious glow dissolves within the sheer materiality of the painting-object. The traditional panel painting becomes an autonomous object in a world full of functional objects. At the transition point between pictorial and real space, Boller's group of works establishes a purely artistic discourse that pays not the slightest heed to the enticements of the commonplace. In this manner, the artist pursues a thoroughly deliberate strategy: gently, but relentlessly, he calls into question, shifts, enlarges upon, and redefines traditional panel painting. He thus puts to new advantage the 2-dimensionality to which Judd condemns painting.



Von einem Ort zum anderen
Über die Arbeit von Reto Boller

Daniel Kurjaković

Der Bezug auf eine Tradition, auf eine Praxis mit ihren Handlungsweisen oder auf eine Methode mit ihren Konzepten ist dann fruchtbar, wenn damit eine Umdeutung der jeweiligen Inhalte, Strategien und Denkmuster einhergeht. Da diese Umdeutungen nur in den seltensten Fällen radikaler Natur sind, ist eine gelassene Wahrnehmung und Aufmerksamkeit gegenüber den Verschiebungen – im Unterschied etwa zu Brüchen – vonnöten. Die Arbeit von Reto Boller gehört zum komplexeren Fall der Verschiebungen. Seine Kunst bedient das Denken in Paradigmen nur auf einer zweiten Ebene und lässt ein starres Gegensatzdenken von Moderne vs. Postmoderne oder Skulptur vs. Malerei hinter sich.

Der Einsatz von Reto Bollers Arbeit kristallisiert sich klar heraus, beschreibt man die Wahrnehmungserfahrungen, ob man nun vom Pol der eher zwei- oder dreidimensionalen Arbeiten ausgeht. Und um den Rahmen der Diskussion gleich noch leicht zu öffnen: Man kann die Argumentation auch jenseits der räumlichen Präsenz der Werke beginnen lassen, jenseits ihrer visuellen Positivität (des Charakteristikums der Werke als Erscheinungen im Blickfeld der Betrachter). Dieser andere Bereich wird natürlich von den Titeln ausgesteckt, die in der Hierarchie der Werkkomponenten konventionellerweise zuunterst rangieren. Im vorliegenden Fall legen sie sogar das Zeugnis einer ausgesprochenen Negativität ab, da sie banalerweise nicht existieren. Was statt dessen gegeben ist, sind augenscheinlich materialtechnische Bemerkungen: «Leim, Acryl, Aluminium», «Kunstharz auf Holz», «Holz, Klebeband, Acryl», «Kunstharz, Leim, Glas», «Baumwolle, Acrylmedium», «Öl auf Baumwolle» oder – vergleichsweise barock – «Polyesterseil in PVC-Schläuchen, befestigt an bauseitiger Deckenkonstruktion». Die meisten Begriffe tauchen mehrfach auf, manchmal in unterschiedlicher Konstellation. So offengelegt verlieren die Materialien jeglichen Anspruch, in sich selbst bedeuten zu können, und werden statt dessen als Faktoren in einer spezifischen Konfiguration gesehen, d.h. im/als Werk. Gegen die Auszeichnung «nichttraditioneller» Materialien – man denke etwa an den Leim – und gegen die Idolatrie einer Materialästhetik setzt Reto Boller somit deren jeweilige, unterschiedliche Handhabung, welche die Spezifität des Werks sicherstellt. Mit anderen Worten: Die Begriffe in ihrer Buchstäblichkeit – und das damit verhängte materialästhetische Missverständnis – bilden das Werk nicht sprachlich ab, sondern erweisen sich nachgerade als unzureichend für eine spezifische Beschreibung der Werke, wie sie sich in der Betrachtung ausdifferenzieren, und vergrössern mithin die Distanz zwischen Ausgangslage (Material) und Zielpunkt (Werk). Es ist eine Sachlage, die sich verschärft, wenn man sich eine Sequenz von Werken vergegenwärtigt, die sich auf sprachlicher Ebene ähneln, aber phänomenal – als Objekte der Betrachtung und als Körper im Raum – eklatant voneinander abweichen.

Das mag als Nebenaspekt abgetan werden, aber schliesslich erlaubt auch Unterholz, ein Verständnis über die Art des Waldes zu gewinnen. Gerechtfertigt ist ein solcher Zugang, weil bei Reto Boller die Umkehrung von Offensichtlichem und jenem dem oberflächlichen Blick Entzogenen oder von Oberfläche und Tiefe zum Kern der Sache führt; auch Überwindung des Gegensatzes von Zentrum und Peripherie, denn die meisten Werke thematisieren den buchstäblichen Rand, sei es, indem sie ihn in die Binnenfläche spiegeln, dort serialisieren oder abwandeln, sei es, indem sie ihn auszeichnen, betonen, so dass er von einer nicht wahrgenommenen Beifälligkeit zu einem durch Farbe und Form akzentuierten Bereich wird, sei es, indem Binnenformen an den Rand heranrücken, angeschnitten erscheinen und so eine imaginäre Fortsetzung in den Raum nahelegen, oder schliesslich, indem komplexe und dichte Allover-Strukturen die Verankerung des Blicks im Koordinatennetz der Bildtafel gleichsam von innen sprengen. Neben der buchstäblichen Grenze des Randes, die solche Verfahren gleichzeitig auflösen wie bestätigen, wird auch die buchstäbliche Limite der Fläche pulverisiert – und natürlich ist das Wirken der einen Auflösung von der anderen nicht klinisch zu unterscheiden. So lassen die Werke die buchstäbliche Fläche hinter sich durch spiegelnde oder (halb)transparente Oberflächen, die den Umraum diffus spiegeln, auf Lichtverhältnisse im Raum reagieren und so für die Wahrnehmung veränderlich bleiben, darüber hinaus durch eine Farbpalette mit starken Leuchtwerten, wobei die pure Fläche des Werks hinter den Farbraum zurücktritt. Entsprechendes erreicht Reto Boller auch durch Farben mit ähnlicher oder kaum unterscheidbarer Tonalität, was zu einer Irritation in der Wahrnehmung führt. Sie verunmöglicht, das räumliche Verhältnis unterschiedlicher Bildsektoren zu bestimmen und so die Identität der Fläche zu etablieren.

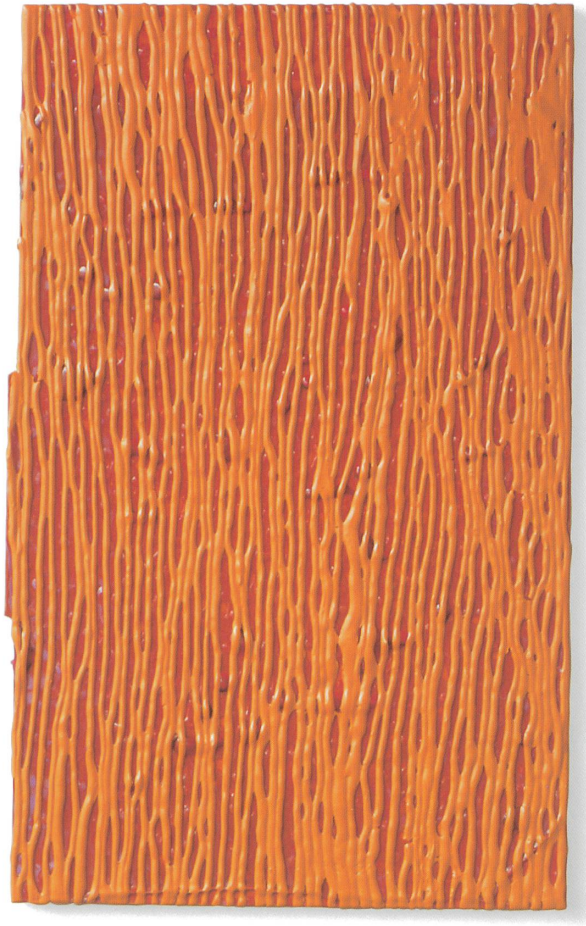
Diese Liste der Verfahren ist zweifellos nicht erschöpfend. Und hinter der Rede von der Auflösung bildkonstitutiver Aspekte wie Rand und Fläche trifft man auf eine Praxis, die sich nicht lediglich kunstimmanenten Fragen verschreibt, sondern, ausgehend von konkreten materiellen Prozessen, die gegenseitige Bedingtheit vermeintlich klarer, absoluter Gegensätze freistellt. Eine solche Praxis deutet auch Identität um, die sich als eine von Zeit und Raum nicht unabhängige Kategorie erweist, sondern als Effekt raum-zeitlicher Konfigurationen. Zeit wird etwa virulent, wo das Werk mit der Wahrnehmungsschwelle spielt, so dass es erst von unterschiedlichen Standpunkten und Distanzen aus im eigentlichen Sinn sichtbar wird, d.h. in der Dauer, in der Betrachter den Raum vor dem Werk durchqueren und sich somit in einen zeitlichen Ablauf eingebunden sehen. Nur ein Beispiel dazu: Eine Arbeit von 1995 mit ihren Ausstülpungen unter geweisster Baumwolle scheint je nach Betrachterstandpunkt und Licht reine Fläche, während das Relief der Arbeit nicht wahrnehmbar ist.

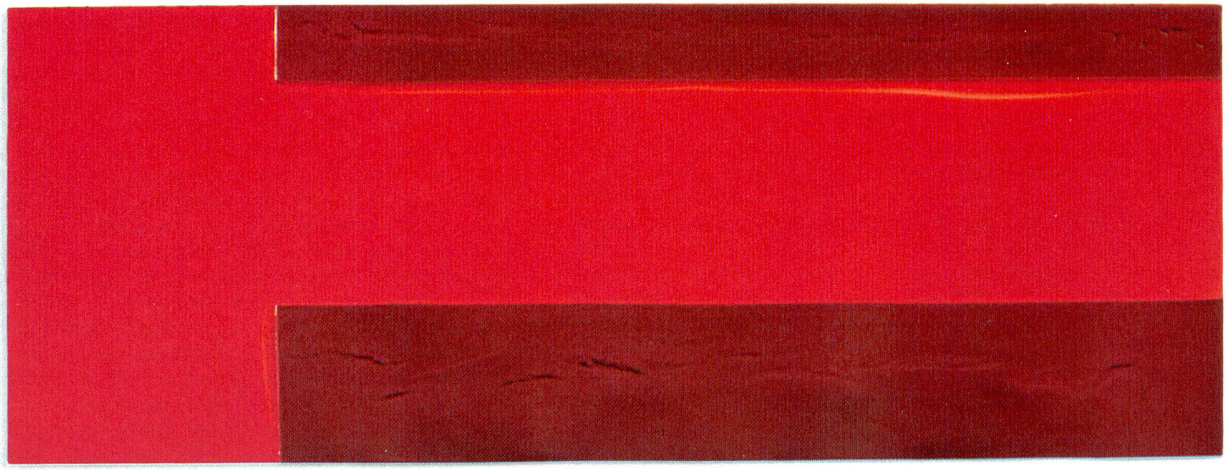
Einer ähnlichen Hinterfragung ist auch der bildkonstitutive Träger ausgesetzt, der bald sichtbar belassen ist, bald unter wulstiger Materie eingegossen liegt, mal abgerundet ist, mal in geometrischer Klarheit aufscheint, um dann wiederum hinter den irregulären Verlauf deckender Materie zurückzutreten. Gerüttelt wird aber auch an den Konventionen des Links-Rechts und Oben-Unten, die unter der Serialisierung der Binnenformen und den (Quasi-)Symmetrien erodieren, um nur zwei der augenfälligsten Verfahren zu nennen, wobei allgemeiner festzuhalten ist, dass es keine präetablierte Logik gibt, die die räumliche Ausrichtung der einzelnen Arbeiten an und für sich sicherstellte. Es ist nicht von der Hand zu weisen, dass diese Offenheit und prinzipielle Unentscheidbarkeit auch damit zusammenhängt, dass die Arbeiten bei ihrer Entstehung nicht, wie Gestaltpsychologen sagen würden, in der Fronto-Parallelität wurzeln, d.h. dem üblichen Modus der Wahrnehmung, wonach der Blick immer vertikal auf das Objekt der Betrachtung fällt, und sich die räumliche Orientierung nach eingeübtem Muster vollzieht. In der Werkgenese dreht Reto Boller die Bildträger aus der Lotrechten in die Waagrechte, was den fronto-parallelen Kode aufbricht, indem der Künstler die Fläche potentiell von allen Richtungen her angehen kann. Die nachgängige Hängung ist meist nicht nur eine logische Folgerung werkimmanenter Vorgaben, sondern selbst Deutungsarbeit oder wenigstens eine nicht restlos vorweggenommene Entscheidung. Seit einiger Zeit wird auch die stillschweigende Übereinkunft in bezug auf das Vorne und das Hinten torpediert, und zwar in Werken, die sich von der Wand lösen und buchstäblich in den Raum streben. In der vorliegenden Perspektive besteht zwischen allen Werken eine Kontinuität, die den Gegensatz zwischen malerischen und plastischen oder zwei- und dreidimensionalen Arbeiten suspendiert. Diese Kontinuität äussert sich negativ in der Hinterfragung aller bildkonstitutiven Aspekte bzw. im Ansinnen, scheinbar primäre und sekundäre Aspekte eines Werks nicht apriorisch und willkürlich zu hierarchisieren; positiv im Wunsch, dem Werk mehr, d.h. auch widersprüchliche Realität einzuschreiben, indem die Werke sowohl Diskontinuitäten als auch Kontinuitäten zwischen Raum und Zeit entfalten, was in der individuellen Erfahrung einzelner Betrachter notwendigerweise unterschiedlich zur Geltung kommt. Was heisst das konkret?

Das Licht, die Bewegung der Betrachter, die Struktur des Raumes sind den Werken, wie gezeigt, nicht äusserlich, sondern intrinsisch. Trotzdem könnte man skeptisch fragen: Legt das nahe, dass es trotz ihrer Veränderlichkeit einen idealen Zeitpunkt gibt, an dem die Betrachter die Summe ihrer Wahrnehmungen in einer totalen, in der Zeit gewonnenen Präsenz zusammenfassen können? Legt es nahe, dass ein Punkt in der Wahrnehmung erreicht werden könnte, an dem die unterschiedlichen phänomenologischen Phasen in einem Moment differenzloser, reiner Präsenz aufgehen könnten, wäre der Betrachter oder die Betrachterin nur sensibel genug, die unterschiedlichen Wahrnehmungen auf einen Punkt höherer Erfahrung hin – der Selbstpräsenz – zu kondensieren? Wären die unterschiedlichen Farben und Formen in Reto Bollers Werken lediglich Variationen der gleichen

Geschichte über die Bildkonstitution und über ihre diskursiven Bereiche, müsste man vielleicht bejahen. Damit ist es aber nicht getan. Darüber hinaus deuten die Werke eine Objektwelt an, mag sie noch so potentiell und fragmentär sein, die in der individuellen Betrachtung durch Erfahrungen und Erinnerungen aktiviert wird. Ist da nicht ein Hügel zu sehen, dort ein Gitter, ein Fenster, eine Wiese, ein Kanalsystem, Wellen, eine Kolonnade oder herabfliessendes Wasser, ein Gartenhag, eine Matte, ein Fleck oder eine Wolke? Genau genommen stellen die Werke solche Erfahrungsgegenstände natürlich nicht dar, sie vermitteln eher die Illusion ihrer Gegenwart. Und genau diese Irruption (nicht aber Reproduktion) eines mentalen Bildes oder einer Vorstellungsgrösse in den nahtlosen und theoretisch unabschliessbaren Verlauf phänomenologischer Prozesse verleiht den Bildern von Reto Boller bei aller Offenheit etwas Zwingendes. Erst von diesem Punkt aus rücken die phänomenologischen Abläufe, wie sie sich in der Kombination von Licht, Raum, Wahrnehmung und Farbe, Form, Materie, Textur, Masse usw. artikulieren, in Perspektive. Anstatt allgemein von der Wahrnehmungsbereitschaft (selbst)bewusster Betrachter abhängig zu sein, die sich auf die phänomenologischen Prozesse einlassen, legen die Arbeiten mentale Inhalte nahe, die aus dem unverwechselbaren Erfahrungszusammenhang der Individuen stammen. Dass diese Inhalte nicht Repräsentationen sind, nicht Platzhalter für die mentalen Bilder des Subjekts und mithin nicht im Geist präetabliert, sondern offen an der Schnittstelle von Realraum und Vorstellungsraum verweilen, wird symptomatisch auch in der Positionierung der Werke klar, deren Allusionen veränderlich bleiben, je nachdem, ob die Werke niedrige oder höhere Raumsegmente benützen und je nachdem in welcher Nachbarschaft zu anderen Werken sie zu stehen kommen. Es ist eine Ähnlichkeit mit ausschlaggebenden Differenzen, die verhalten schon in den (Nicht-)Titeln vorbereitet lag.

Die Arbeit von Reto Boller wäre, würde sie nur den Realraum instrumentalisieren, lediglich Rekapitulation der Minimal art. (Ich denke hier vor allem an die Version von Robert Morris aus der zweiten Hälfte der 60er Jahre.) Insofern sie zusätzlich die Vorstellungskraft der Betrachter in Anschlag bringt, scheint sie gleichzeitig mit einer gewissen Geschichte der Kunst verbunden zu sein sowie diese um die Analyse eines aktuellen Zeitgefühls zu erweitern, das bestimmt ist von der medialen, allzuoft unverbindlichen Bilderflut und der damit einhergehenden Einebnung von Zeit in ein richtungsloses Kontinuum; ebenso von einer Verdinglichung der Erfahrung, eine Sachlage, die Gefahr läuft, die Unterschiedlichkeit von Individuen und Kulturen zu einer simulierten Universalität zu bagatellisieren. Die Arbeiten von Reto Boller akzeptieren, wenn man so sagen kann, Bedingungen der visuellen Kultur und ermöglichen den Betrachtern zugleich, ein Verhältnis zum Realen zu gewinnen und so eine nicht fetischisierte Wirklichkeit zu vergegenwärtigen, die sich im Übergang von einem Ort zum anderen erneuert.





From One Place to Another
On the Work of Reto Boller

Daniel Kurjaković

Reference to a tradition or practice, and related forms of action, or to a method and its concepts, is fruitful when it goes hand in hand with a re-interpretation of the contents, strategies and patterns of thought involved. Because such re-interpretations are rarely radical, they demand an open-minded approach and an attentive eye for shifts, as opposed to breaks. The work of Reto Boller, in my opinion, belongs to the more complex category of shifts. His art draws upon paradigmatic thinking only at a secondary level, putting behind it the stark polarity of modernism versus postmodernism or sculpture versus painting.

Reto Boller's approach emerges clearly when one describes the perceptual experiences involved in both his two-dimensional and his three-dimensional works. Indeed, the framework of discussion can be broadened right from the start, for it is possible to begin at a point beyond the actual spatial presence of the works, beyond their visual positivity (that is to say, the characteristic of the works as they appear in the field of vision of the spectator). The boundaries of this other area are, of course, staked out by the titles which, in conventional terms, rank lowest in the hierarchy of components. In this particular case they actually bear witness to a distinct negativity, quite simply because they do not exist. What we find instead is the apparently technical description: "adhesive, acrylic, aluminum", "resin on wood", "wood, adhesive tape, acrylic", "resin, adhesive, glass", "cotton, acrylic medium", "oil on cotton" or, baroquely exuberant by comparison, "polyester rope in PVC tubing, affixed to ceiling structure". Most of the terms are repeated several times, some in varying constellations. Revealed in this way, the materials lose any claim to significance in their own right and are seen instead as factors within a specific configuration, i.e. in the work and as the work. In this way, Reto Boller counteracts the label "non-traditional" materials (adhesive, for example) and the idolatry of a material aesthetics by emphasizing the different respective handling that ensures the specificity of each work. In other words, these terms, taken literally – with all the misunderstandings that entails in terms of material aesthetics – not only do not represent the work semantically, but actually prove utterly inadequate as a means of specifically describing the works and their nuanced distinctiveness, and even increase the discrepancy between point of departure (the material) and destination (the work). Such a situation is aggravated when one calls to mind a sequence of works that might resemble each other on a semantic level, but are strikingly different in phenomenal terms, as objects observed and as bodies in space.

Tempting as it may be to dismiss this as secondary, let us recall that the undergrowth also helps us to gain an understanding of the forest. Such an approach is justified because Reto Boller makes it the heart of the matter to reverse what is obvious and what is hidden from superficial gaze, to reverse surface and depth. He also overcomes the contrast between center and periphery, for most of his works refer quite literally to the edge, either by reflecting, serializing or adapting it in the inner surfaces, or by emphasizing it, using color and form to accentuate an otherwise unnoticed area. He also shifts inner forms to the edge so that they appear to be cropped, thereby insinuating their imaginary continuation into the ambient space, or uses complex and dense allover structures to explode, from within, the spectator's visual fixation on the points of reference provided by the picture panel. Apart from the literal border created by the edge, which both dissolves and confirms such processes, the literal limit of the plane is also destroyed – and of course the impact of one such form of dissolution cannot be clinically distinguished from the other. In this respect, the literal plane is abandoned by means of mirroring or (semi-)transparent surfaces that reflect the space diffusely, reacting to the lighting conditions of the ambient setting and thus remaining perceptually mutable. Moreover, the vibrant luminosity of the palette subordinates the pure planarity of the work to the color space. Reto Boller also achieves similar effects by using colors of similar or barely differing tonality, confusing our senses so that we are unable to determine the spatial relationship between different pictorial segments in a way that would allow us to establish the identity of the plane.

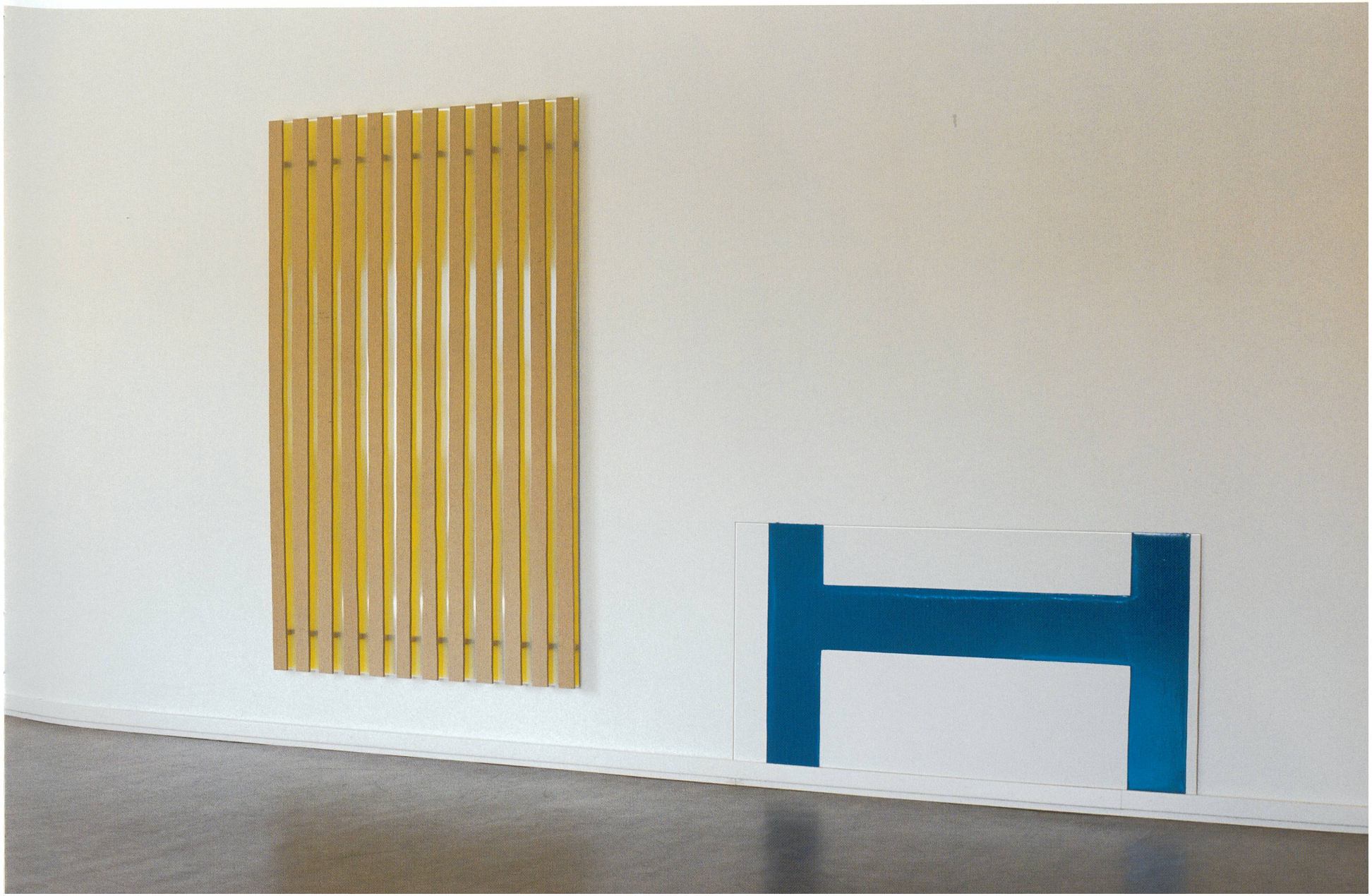
This list of processes is by no means exhaustive. Behind all this talk of the dissolution of the constitutive aspects of the picture, such as edge or plane, we also find a practice that not only subscribes to issues inherent within the concept of art itself, but applies specific material processes in such a way that the mutual dependence of supposedly clear and absolute opposites is left open to interpretation. Such a practice also redefines identity, proving it to be a category that is not independent of space and time, but the effect of spatio-temporal configurations. Time becomes a potent factor wherever a work addresses the threshold of perception in ways that make it visible in the strictest sense only from different vantage points and from certain distances. This means, for instance, that a work can be seen as such only for the duration of the time that the spectator traverses the space in front of it. Spectator and work thus become bound up within a temporal process. By way of example, there is a work created in 1995 with protrusions under whitened cotton which, depending on where the spectator is standing, appears as a pure plane, while the relief of the work is imperceptible.

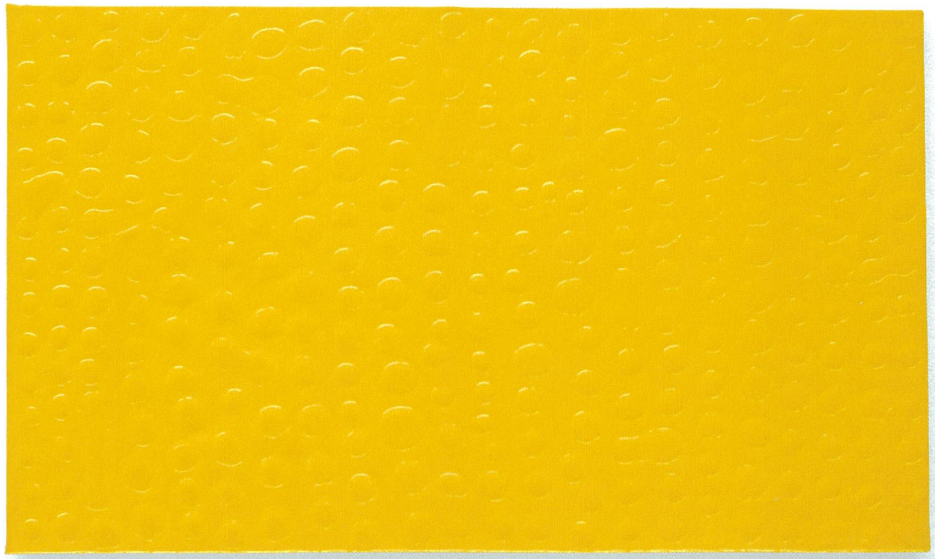
A similar approach is also applied to the pictorially constitutive carrier. Sometimes it is visible, sometimes cast under bulges of material, sometimes rounded, sometimes standing out in geometrical clarity, sometimes subordinated to the irregular course of some covering matter. Reto Boller also undermines the conventions of left/right and top/bottom, eroding them by the serialization of inner forms and symmetries (or quasi-symmetries), to name but two of the more obvious processes. It should be noted, however, that there is no pre-established logic that might secure the spatial orientation of the individual works as such. It cannot be denied that this openness and fundamental differentiation also has to do with the fact that the works are not rooted in what gestalt psychologists would term fronto-parallelity, i.e. in the usual mode of perception by which the gaze invariably falls vertically on the object observed, and grasps the spatial orientation according to familiar patterns. In creating his works, Reto Boller turns the carrier from the vertical to the horizontal, thereby breaking the fronto-parallel code and allowing himself to approach the plane from all directions. The way these works are subsequently hung is, for the most part, not only a logical consequence of certain guidelines inherent within the works themselves, but is itself an act of interpretation or at least a decision that is not entirely preordained. For some time now, even the tacit understanding regarding back and front has been violated in works that move away from the wall and push their way quite literally into the surrounding space. In the works under discussion here, there is a certain continuity that suspends the contrast between the painterly and the sculptural or between two-dimensional and three-dimensional works. This continuity is expressed negatively in the undermining of all the pictorially constitutive aspects, and in the quest not to create an a priori and arbitrary hierarchy of apparently primary and secondary aspects of a work. It is expressed positively in the desire to lend the work greater reality, even if it is a contradictory reality, in that the works develop discontinuities and continuities between space and time, which necessarily emerge in different ways in the individual experience of each spectator. What does this mean in real terms?

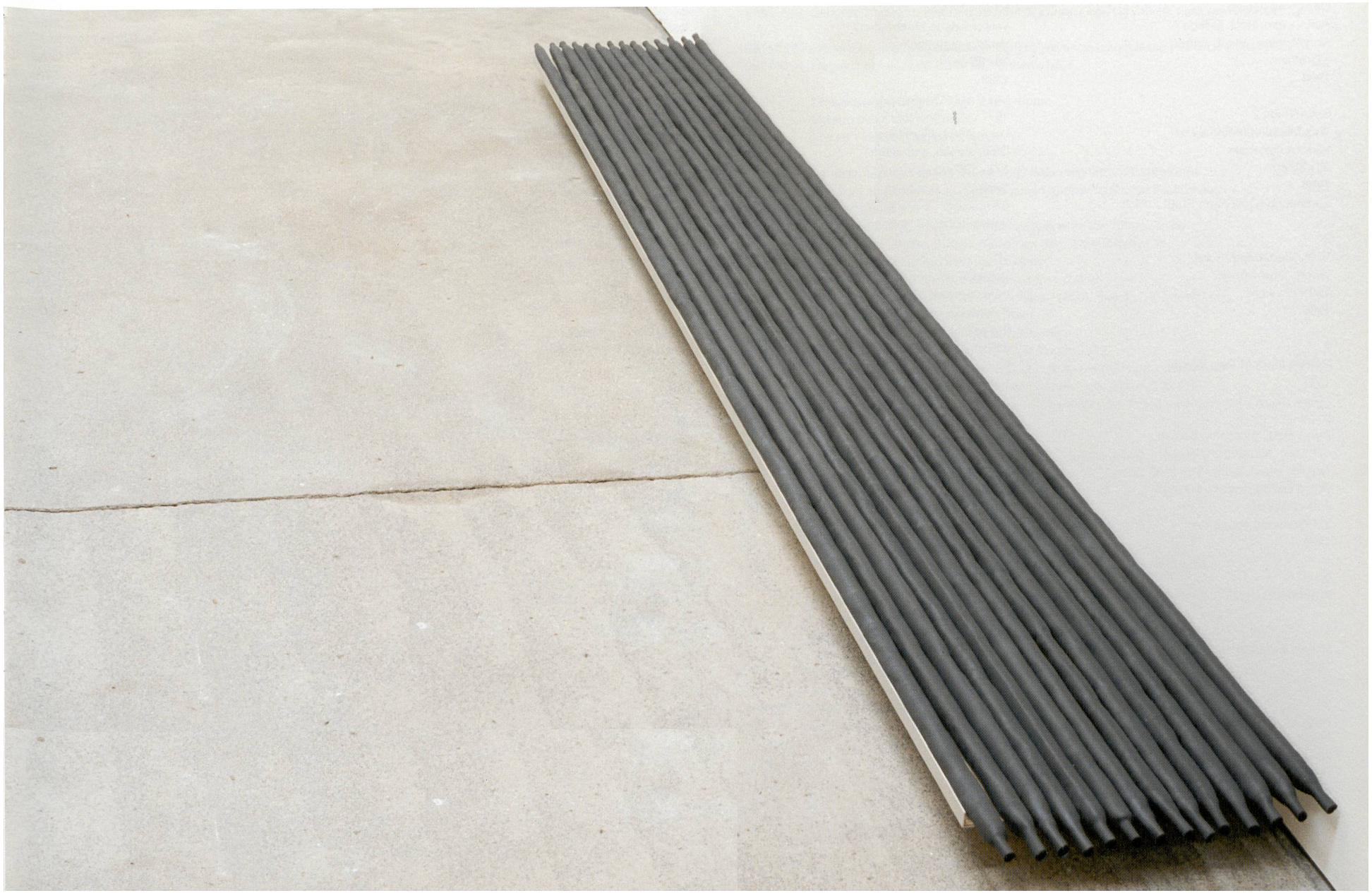
Light, the movement of the spectator, spatial structure – all these are aspects that are not extrinsic, but intrinsic to the works, as we have seen. Nevertheless, one might ask sceptically whether this means that, in spite of its mutability, there is an ideal point in time at which the spectator might be able to summarize all perceptions in a total and temporally gained presence? Does it mean that a point of perception can be reached at which the various phenomenological phases might be absorbed in a moment of undifferentiated, pure presence, if only the spectator were sensitive enough to condense different perceptions towards a single point of higher experience – the presence of the self? If the different colors and forms in Reto Boller's works were merely variations on the same story of pictorial constitution and its discursive field, the answer might be affirmative. However, it is rather more complex than that. Moreover, the works evoke a world of objects, however potential and fragmentary, that is activated within the individual mind through experience and memory. Is that not a

hill? Is that not a grid, a window, a meadow, a canal system, waves, a colonnade or flowing water? Is that not a mat, a stain, a cloud? Strictly speaking, these works do not, of course, represent objects from the world of our experience. What they do instead is convey an illusion of the presence of such objects. It is precisely this irruption (as opposed to reproduction) of a mental image or an imaginary dimension in the smooth and theoretically infinite continuity of phenomenological processes that make Reto Boller's works so forcefully compelling, for all their openness. It is only at this point that the phenomenological processes articulated in the combination of light, space, perception and color, form, material, texture, mass, etc. actually begin to take on a certain perspective. Instead of being generally dependent on the perceptual willingness of the (self-)conscious observer who becomes involved in the phenomenological processes, the works evoke mental images that originate in the singular experience of the individual. These images are neither representations nor substitutes for the mental images of the subject. In other words, they are not pre-established in the mind, but linger openly at the interface between real space and imagined space. This is also symptomatically evident in the positioning of the works whose allusions remain mutable, depending on whether the works use higher or lower spatial segments and depending on their juxtaposition with other works. It is a question of similarity with crucial differences already prepared to some extent in the (non-)titles.

The work of Reto Boller, if it only instrumentalized real space, would merely be a recapitulation of minimal art. (The work of Robert Morris in the late 60s springs to mind.) Given that it also stimulates the spectator's powers of imagination, it would appear to be linked with a certain art historical tradition, which it seems to extend by its analysis of a prevailing mood and sense of time shaped by a media-generated and all too often non-commital flood of images with the resultant leveling of time to a directionless continuum; a mood informed by the reification of experience to the point that it risks trivializing individuals and cultures in a simulated universality. The works of Reto Boller accept the conditions of visual culture, as it were, allowing the spectator at the same time to relate to what is real and thus call to mind a non-fetishist reality that renews itself in the transition from one place to another.







Abbildungsverzeichnis / List of illustrations

Umschlag / Cover
Acryl, Leim, Holz, Silikon /
Acrylic, glue, wood, silicon
32×80 cm
1998

Seite / Page 2
Verschiedene Materialien /
Various materials
22×30 cm
1996
Sammlung / Collection Stadt Zürich

3
Holz, Klebeband, Acryl /
Wood, tape, acrylic
120×17×4 cm
1996

5
Galerie Mark Müller, Zürich
1997

8
Acryl, Holz, beidseitig bemalt,
mit 3 cm Abstand zur Wand /
Acrylic, wood, painted on both sides,
with 3 cm distance to the wall
430×240 cm
Schöllerareal *Young Art*
1996

9
Ausschnitt / Detail

11
Musée cantonal des beaux-arts, Lausanne
1997

12
Holz, Leim, Acryl /
Wood, glue, acrylic
29×22 cm
1996
Privatsammlung / Private collection

13
Verschiedene Materialien /
Various materials
25×25 cm
1998

16
Leim, Acryl, Aluminium /
Glue, acrylic, aluminum
177×100 cm
1995
Sammlung / Collection
Schweizerische Nationalbank

17
Polyesterseil in PVC-Schläuchen,
befestigt an bauseitiger Deckenkonstruktion /
Polyester rope in PVC tubing, affixed to
the ceiling structure
800×210 cm
Forum Vebikus Schaffhausen
1997/98

19
Kunsthalle Zürich, *von nah*
1995

20
Verschiedene Materialien /
Various materials
75×46 cm
1996

21
Leim, Acryl, Aluminium /
Glue, acrylic, aluminum
35×63 cm
1997
Sammlung / Collection
Peter und Elisabeth Bosshard, Rapperswil

Leim, Acryl, Holz /
Glue, acrylic, wood
33×26 cm
1997

22
Baumwolle, Acrylmedium /
Cotton, acrylic medium
90×130 cm
1995

23
Leim, Acryl, Aluminium /
Glue, acrylic, aluminum
68×181 cm
1998

27
Acryl, Aluminium, Holz /
Acrylic, aluminum, wood
200×125 cm
1997

Leim, Acryl, Aluminium /
Glue, acrylic, aluminum
80×150 cm
1997

28
Leim, Baumwolle /
Glue, cotton
45×76 cm
1994
Sammlung / Collection
Sybil Albers, Zürich

29
Polyäthylen, Holz, Aluminium /
Polyethylene, wood, aluminum
40×300 cm
1997

Reto Boller

1966 geboren in Zürich, lebt und arbeitet in Zürich / born in Zurich, lives and works in Zurich

1991–1995 Höhere Schule für Gestaltung, Zürich, Weiterbildungsklasse Bildende Kunst HFG
1993/1994 Hogeschool voor de Kunsten, Arnhem, NL

Einzelausstellungen / Solo Exhibitions

1997 Galerie Mark Müller, Zürich
1997 Forum Vebikus, Schaffhausen

Gruppenausstellungen (Auswahl) / Selected Group Exhibitions

1998 Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen, *Eidgenössischer Wettbewerb für freie Kunst* (Kat.)
Helmhaus Zürich, *Werk- und Atelierstipendien der Stadt Zürich*
Galerie Mark Müller, Zürich, *Sensation der Farbe (Malerei III)*
1997 Hotel Zürich, *Bonsai / Dokumentationen*
Haus für konstruktive und konkrete Kunst, Zürich,
und Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel (1998), *Regel und Abweichung, Schweiz konstruktiv 1960–1997* (Kat.)
Musée cantonal des beaux-arts, Lausanne,
Eidgenössischer Wettbewerb für freie Kunst (Kat.)
Overbeck-Gesellschaft, Lübeck, D, *Junge Kunst International 97* (Kat.)
Helmhaus Zürich, *Werk- und Atelierstipendien der Stadt Zürich*
1996 Centre d'art contemporain, Genève, *Eidgenössischer Wettbewerb für freie Kunst* (Kat.)
Schöllerareal, Zürich, *Young Art*
Centre d'art en l'ile, Genève, *Young Art*
Helmhaus Zürich, *Werk- und Atelierstipendien der Stadt Zürich*
Kunsthalle Bern, *Young Art* (Kat.)
1995 Galerie Mark Müller, Zürich
Kunsthalle Zürich, *von nah*
Schöllerareal, Zürich, *dipl.* (Kat.)
1994 Pinkus Gallery, New York
1993 Projektraum Hohlstrasse, Zürich, *Acryl, Kunstharz und Schokolade*

Preise, Auszeichnungen / Awards, Grants

1998 Eidgenössischer Preis für freie Kunst / Federal Award for the Fine Arts
1997 Eidgenössischer Preis für freie Kunst / Federal Award for the Fine Arts
Providentia-Preis Young Art / Providentia Award Young Art
Stipendium der Stadt Zürich, Atelier in Genova / Grant from the City of Zurich, Studio in Genova
1996 Eidgenössischer Preis für freie Kunst / Federal Award for the Fine Arts
Stipendium der Stadt Zürich / Grant from the City of Zurich

Übersetzungen/Translations: Margie Mounier, Cormondrèche; Ishbel Flett, Frankfurt;
Franco Götte, New York
Redaktion/Editing: Hans Jürgen Balmes, Winterthur
Korrektur/Proofreading: Marianne Sievert, Zürich; Matthias Wohlgemuth, Neuhausen a. Rhf.
Gestaltung/Layout: Reto Boller, Zürich; mit Lars Müller, Baden
Lithos/Color Separations: Ast & Jakob AG, Köniz
Druck/Printing: Stämpfli AG Grafisches Unternehmen, Bern
Fotografien/Photographs:
Umschlag/Cover, Seite/Page 5: Heinrich Helfenstein, Zürich;
13: Christoph Schreiber, Zürich; 16: Bruno Hubschmid, Zürich; 19: Alexander Tröhler, Zürich;
alle übrigen/all others: Reto Boller, Zürich
Dank an/Thanks to: Geistlich AG, Schlieren;
Monika Linggi, Konrad Bitterli, Franco Götte, Bob Gramsma, Heinrich Helfenstein,
Daniel Kurjaković, Mark Müller, Jos Näpflin, Christoph Schreiber

PRO HELVETIA

Collection Cahiers d'artistes
Erstpublikationen junger Künstlerinnen
und Künstler aus der Schweiz
Herausgegeben von PRO HELVETIA
Schweizer Kulturstiftung
© 1998 Pro Helvetia und die Autoren

Collection Cahiers d'artistes
Premières publications d'artistes de Suisse
Edité par la Fondation suisse
pour la culture PRO HELVETIA
© 1998 Pro Helvetia et les auteurs

Collection Cahiers d'artistes
First publications of Swiss artists
Produced by Arts Council
of Switzerland PRO HELVETIA
© 1998 Pro Helvetia and the authors

Lars Müller Publishers
5401 Baden, Switzerland