

Günther Förg : an der Kreuzung der Disziplinen : eine Ökonomie des Blickes = at the Crossroads of disciplines : an economy of regard

Autor(en): **Queloz, Catherine / Rey, Irene / Pernwarden, Charles**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(1990)**

Heft 26: **Collaboration Günther Förg & Philip Taaffe**

PDF erstellt am: **23.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-681236>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

AN DER KREUZUNG DER DISZIPLINEN: EINE ÖKONOMIE DES BLICKES

Günther Förgs Schaffen katapultiert den Betrachter in einen multidimensionalen Raum, in dem eine Vielfalt von Disziplinen (Malerei, Photographie, Bildhauerei, Architektur) als Fragmente eines einzigen zerstückelten Textes auftreten. Die Wechselwirkungen zwischen diesen traditionellen Techniken, die lange Zeit voneinander abgegrenzt blieben, stören die Gewohnheiten des Betrachters, der den Inhalt der – realistischen, symbolischen oder abstrakten – Darstellung zu erschliessen sucht und sich fragt, welche Bedeutungen die Kombination aus diesen verschiedenen Kodes mit einschliesst.

Förgs Werk zeigt durch seine Betonung des Diskontinuierlichen, des Allegorischen und Mechanischen die Auflösung des modernistischen Paradig-

mas an und erinnert mit seiner Ikonographie gleichzeitig an den Reichtum seiner Widersprüche.

DIE GRENZEN DER MALEREI

In dieser interdisziplinären Arbeit bewahrt die Malerei – die am Beginn dieser Forschung steht – einen fundamentalen Platz. Als Förg in den 70er Jahren zu malen anfang, befand sich die abstrakte Malerei, die stark von der reduktionistischen Theorie Greenbergs¹⁾ geprägt war, in einer Sackgasse. Robert Ryman ist sicherlich, wie Yves-Alain Bois bemerkt, der Künstler, der die Grenzen und gleichzeitig die Überwindungsmöglichkeiten dieses Standpunktes am besten erfasst: «... erst mit Robert Ryman ist der theoretische Beweis für die historische Position der Malerei als ein einzigartiger Bereich des handwerklichen Könnens bis aufs letzte erbracht und, um bildlich zu sprechen, dekonstruiert worden. Durch seine

CATHERINE QUELOZ ist Kunsthistorikerin. Sie ist Professorin und Kuratorin an der Ecole d'art visuelle in Genf.

Zerlegung der Geste – oder des picturalen Rohmaterials – und durch seine (nicht-stilistische) Analyse des Pinselstrichs bewirkt Ryman eine Art Auflösung der Beziehung zwischen der malerischen Spur und deren organischem Referenten. Der Künstler nähert sich den Bedingungen der Photographie: Die Arbeitsteilung wird verinnerlicht. Ryman geht es nicht länger darum, die Einmaligkeit der Produktionsweise in der Malerei gegenüber der generellen Produktionsweise von Waren zu bekräftigen, sondern vielmehr darum, sie mechanisch zu zerlegen. (...) Er ist... der Hüter des Grabes der modernistischen Malerei, der um ihr Ende weiss und zugleich die Unmöglichkeit kennt, zu diesem zu gelangen, ohne es zu vollziehen.»²⁾

Auch Förg erforscht in seinen frühesten Arbeiten die Grenzen der Malerei und versucht sehr bald, sie durch die Einführung von Problematiken, die anderen Techniken eigen sind, ins Wanken zu bringen, womit er dem Modernismus dessen wesentliche Spezifität streitig macht. Förgs erste (monochrome oder bichrome) Gemälde weisen verschiedenartige Bildträger auf (Nessel, Holz, Kupfer, Blei, Aluminium). Oft sind sie mehrteilig und als Serie konzipiert, oder werden als eine Folge präsentiert. Der serielle, repetitive Aspekt wie auch die Verschiedenartigkeit des für die Bildträger verwendeten Materials zeugen von einem Interesse für die Konstruktion des Objekts und für die Installation – auf Kosten der malerischen Geste und der Farben – und erschüttern die Begriffe Einmaligkeit und Handwerklich-Künstlerisch. Die Farbe, ob Öl oder Acryl, wird gewöhnlich spärlich aufgetragen, und der rasche Gestus beschränkt sich eher darauf, eine Fläche zu bedecken, als eine Form zu schaffen. Die Ungenauigkeit der Farbabgrenzungen verstärkt den Eindruck einer zügigen Faktur, die von einem Werk zum anderen fast mechanisch weitergeführt wird. Es ist mithin unmöglich, diese Malspur als Ausdruck eines expressionistischen oder stilistischen Willens zu sehen oder sie mit der exploratorischen Mannigfaltigkeit der Verfahren von Ryman in Verbindung zu bringen (trotz der klar ersichtlichen Affinitäten).

Ob es sich nun um Bronze- oder Kupferreliefs (auf denen die rohe, wilde Spur der Hände und der Finger des Künstlers – Kratzer, Schrammen – zu sehen sind) oder um Gemälde handelt, der Förgsche Gestus kann

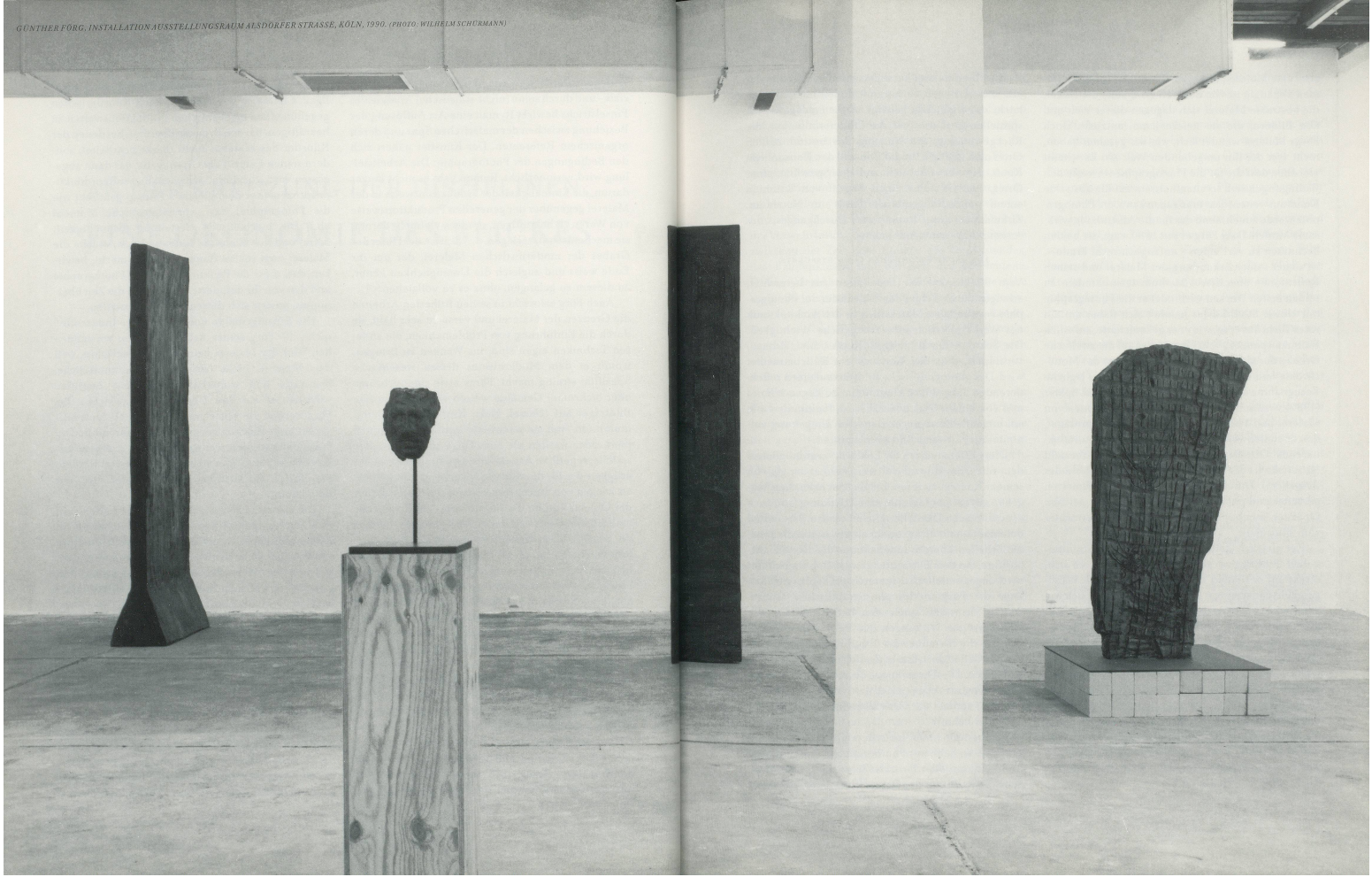
keinesfalls als Wunsch gedeutet werden, den einmaligen Charakter des Handwerklich-Künstlerischen gegenüber den mechanischen Produktionsweisen zu bekräftigen. Bei den Bronzen überdies, bei denen der Künstler das Material nicht direkt bearbeitet, sondern seinen Eingriff am Gipsnegativ, das dann abgegossen wird, vornimmt, schwächt dieser Reproduktionsprozess (der dem gleichen Prinzip gehorcht wie die Photographie) das expressionistische Moment ab.³⁾ Die mechanische Gestaltung (Schnelligkeit, Serie) und vor allem die Indexfunktion, welche die Malerei vom realen Raum abhängig macht, bewirken, dass diese die Funktionsweise der Photographie und den von ihr definierten Raum und die Zeit übernimmt, anstatt sich diesen entgegensustellen.

Die Einzelgemälde entgehen dieser Indexrolle⁴⁾ nicht, die Förg seiner Arbeit zu geben verstanden hat. Weil der Malerei keine Logik innewohnt, weil die Malerei nicht als glatte, kontinuierliche, begrenzte und isolierbare Oberfläche begriffen wird, ist sie auf ihre Umgebung angewiesen. Bei Förg werden die Einzelgemälde tatsächlich als Deixis, als leere Zeichen verstanden, die nur mit Bedeutung gefüllt werden, wenn sie physisch zu einem äusseren Referenten oder einem Objekt gesetzt werden: die übrige Installation, die Serie, der Ort, der Betrachter...

Die abstrakte Malerei der 60er Jahre hatte es auf eine Art logische Untersuchung des malerischen Kodes abgesehen. Damit schloss sie sich an die Konvention der Malerei als Gegenwartscontinuum an, welches das Werk konzeptuell untermauert und gleichzeitig als sein Inhalt verstanden wird. Hier dagegen wird die Konvention gebrochen. Der Kode der photographischen Botschaft («ohne Kode») ersetzt den der Malerei. Aus den gleichen Gründen werden die Grenzen zwischen Malerei und Bildhauerei sowie zwischen Malerei und Architektur un-gemein fein.

DIE BEDINGUNGEN DER PHOTOGRAPHIE

Obschon zwei Ereignisse miteinander – die Entwicklung einer abstrakten Malsprache und die Expansion der Photographie – um 1910 zu tiefgreifenden Bedeutungsänderungen führten, scheint nichts gegensätzlicher zu sein als Photographie und



abstrakte Malerei, wobei die Photographie vollkommen abhängig ist von der Welt als Quelle der Bilder, die abstrakte Malerei sich dagegen dieser Welt und den Bildern, die sie liefern kann, entzieht. Doch Förgs Malerei wendet sich, wie wir gesehen haben, nicht von der ihn umgebenden Welt ab: Es scheint viel eher, dass die für die Photographie wesentlichen Bedingungen sich so unaufhaltsam auf die abstrakte Kunst ausweiten, dass man sagen kann, die Photographie werde zunehmend das für die Abstraktion wirksame Modell. Dass Förg es seit 1980 wagt, die beiden Techniken zu verbinden – anfänglich recht krude –, ist sicher seiner Erkundung der Malerei und seinen Reflexionen über dieses Medium zuzuschreiben. In seinen ersten Werken verbindet er die Photographie mit einem Stoffbild (es handelt sich dabei um ein rotes Tuch, das er so, wie er es gekauft hatte, auf einen Rahmen spannte) – ein Objekt, das auf die zweifache Grenze der abstrakten Malerei hinweist: das Monochrome und der unbearbeitete Stoff, wobei jegliche Bezugnahme auf den Malakt vermieden wird. Später (1982) verwendet er bei seinen Kombinationen von Malerei und Photographie einen Aluminiumträger, den er stellenweise sichtbar lässt und dessen reflektierende Oberfläche den Umraum mit einbezieht (er reflektiert die Farben des Ortes, die Umrisse des Besuchers). Durch dieses Phänomen verschmelzen gemaltes und photographisches Bild in der gleichen Opazität (symbolisch gesehen wird der Betrachter zum Bildsujet).

Zur gleichen Zeit, da Förg sich von den traditionellen Bildträgern abwendet, entscheidet er sich, direkt auf der Wand zu arbeiten. Die ersten Wandgemälde datieren von 1978; sie präsentieren sich wie Abdrucke auf der Architektur. Die Farben der Wandarbeiten wie auch die Einteilung innerhalb der Farben werden von einer äusseren Situation – von der Welt bestimmten –, im vorliegenden Fall der Architektur eines Ortes, angeregt, die sie nichts weiter als erfassen (Unterteilungen, Flächenhaftigkeit). Der Effekt dieser Arbeit entsteht aus ihrer Beziehung zu ihrem Sujet – der Architektur –, die wie der Abdruck, die Spur ist. Die Malerei wird also ein Zeichen, das an einen auf einer rein physischen Achse liegenden Referenten geknüpft ist, und genau dies ist eine Eigenschaft der Photographie.

Die Wandmalerei hat nichts mit der Tradition der «In situ»-Arbeiten zu tun, mit denen man sie vielleicht zu vergleichen geneigt ist. Sie erzeugt keinen speziellen Diskurs über die Prädetermination, die Rückgewinnung, die Nutzung des institutionellen Ortes oder über die Produktion und den Konsum von Kunst. Sie verweist nicht auf die Spezifität eines Ortes, sondern führt einen Begriff von Raum in einem weiten, allgemeinen Sinn ein: Nutzraum, Zirkulationsraum, Raum des Durchganges, des Austausches – eine Architektur.

DIE ARCHITEKTONISCHEN GESICHTSPUNKTE

Vom Blickwinkel der Installation aus betrachtet, erlangen die als Träger des Bildes oder der Photographie verwendeten Materialien in der Architektonik des Werks plötzlich eine strategische Wichtigkeit. Die Schwere der Bildträger (Kupfer, Blei, Bronze) verhindert, dass das Werk als ein Bild betrachtet wird. Das photographische Bild, das auf einen reflektierenden Träger, das Aluminium, zu liegen kommt und von einem Glas bedeckt wird, funktioniert wie ein undeutlicher Spiegel, der seine Umgebung aufnimmt und sie dem Bild überlagert.

Diese Effekte stören die Lektüre, verunmöglichen dem Blick, das Bild zu isolieren, es unabhängig von seinem Kontext zu lesen. Bei diesem kritischen Vorgehen gilt die photographische Abbildung (wie auch die malerische Darstellung) eher als ein Bestandteil der Realität und nicht so sehr als etwas, das die Realität erhellen könnte. Indem somit die Herrschaftsposition, die dem Betrachter gewöhnlich eingeräumt wird, angezweifelt wird, hinterfragt Förg im gleichen Zuge die Position des photographischen Motivs. Die auf dem Glas spielenden Reflexe verdoppeln manchmal die Wirkungen des Bildes; sie nehmen sich wie die Metapher der Trugbilder und Windungen des Gedächtnisses aus, die sich in den Sehakt einschleichen. Die Darstellung, ob realistisch, symbolisch oder abstrakt, zeigt sich dem Auge somit nie unmittelbar und nie starr. Das Bild widersetzt sich einer frontalen Lektüre.

Photographien «historischer» Örtlichkeiten hängen Seite an Seite mit Photographien einheimischer Architekturen oder Porträts. Trotz der grossen Formate (beinahe von der Grösse einer Türe oder eines

Fensters) der Photographien haben diese die Qualität eines Schnappschusses (die schnelle Herstellung der Gemälde und die Zufallsbedingtheit der Spuren auf dem Bleirelief finden hier ihre Entsprechung).

Das Momenthafte der Aufnahme kommt in der Bildeinstellung, den Reflexen (Reflex des Photographen) zum Ausdruck; bei den berühmten Architekturen kommt noch ein in der Dokumentarphotographie selten anzutreffendes zeitliches Moment hinzu. Die Details (Vegetation, Spuren des Verfalls, der Verwahrlosung) legen den Akzent auf die Spanne zwischen der Zeit oder Epoche des Gegenstandes, des Baudenkmals, und der Zeit des Betrachtens. Dieses Element, das den Bildern eine beinahe «private» (nicht aber subjektive) Komponente hinzufügt, verhindert jegliche emblematische Lesart. Die visuellen Eigenschaften, die Oberflächenbeschaffenheit der Materialien, die Raumstrukturen scheinen wichtiger als die Objekte oder die historischen Bezugnahmen.

Wenn auch der auf die Porträts (vor allem von Frauen) gerichtete Blick die Intimität des Unterfangens betont, so hinterfragt er doch in erster Linie den gesellschaftlichen und sexuellen Standort des Schauenden. Soll sich die Frau damit begnügen, Objekt des Blicks zu bleiben? Kann sie nicht Subjektstellung erlangen?

Vergegenwärtigt man sich Förgs Schaffen, so tauchen neben den weiblichen Vornamen regelmässig auch die Signaturen einiger berühmter Architekten auf. Man stellt dabei ein besonderes Interesse für das Werk Terragni fest (der, mit den Themen der Architektur spielend, die konzeptuellen, strukturellen und symbolischen Formen einzubeziehen wusste), sowie für den Kontrast zwischen der Strenge der Struktur und der Zufallsbedingtheit der Widerspiegelungen bei Mies van der Rohe, dessen Pavillon von Barcelona Kenneth Frampton mit folgenden Worten beschrieben hat: «Zeitgenössische Photographien zeugen von der in Worten nicht zu erfassenden Ambivalenz des Raumes und der Formen. Den Aufnahmen lässt sich entnehmen, dass bestimmte räumliche Verlagerungen des Volumens durch illusionistische Flächen wie etwa Trennwände aus grünem Transparentglas entstanden, die als Spiegelbilder der raumbegrenzenden Hauptwände wirkten. Diese Flä-

chen waren mit poliertem grünem Marmor aus Tinos furniert und reflektierten ihrerseits den Glanz der vertikalen Chromprofile, die das Glas fassten.»⁵⁾

Wie bei der Camera obscura der Renaissance setzt die photographische Darstellung zugleich einen Rahmen, eine Szene oder ein Objekt und einen Standpunkt voraus. Und bei Förg stellt man fest, dass sich seine Arbeit wie die des Photographen oder gewisser Architekten nach einer Ökonomie des Blickes aufbaut. Die strenge geometrische Struktur wird in den mit dem Licht spielenden Materialien dekonstruiert. Die Architektur, wie auch die Malerei, Bildhauerei oder die Photographie, kann dem Blick eine einzige und starre Position geben (dies ist der Blickpunkt des panoptischen Systems, wie er in den Photographien von Ferienlagern für Kinder anzutreffen ist) oder, im Gegenteil, eine bewegliche Position (wie bei Mies van der Rohe), welche die gegebenen Strukturen fragmentiert, durcheinanderbringt, das Auftreten des Unvorhersehbaren und der Subjektivität des Betrachtenden zulässt.

Wie der durch den Filter der Photographie beschriebene Pavillon von Barcelona drückt sich die Arbeit von Förg in immer anderen Praktiken aus. Diese Strategie, die den Graben zwischen Signifikant und Signifikat hervorhebt, fördert die Bedeutungsverschiebung und die Synkope in der Erfahrung des Motivs.

(Übersetzung aus dem Französischen: Irene Rey)

1) «Die Essenz des Modernismus, wie ich sie sehe, beruht darauf, dass die charakteristischen Methoden einer Disziplin zur Kritik dieser Disziplin selbst verwendet werden, nicht, um sie zu Fall zu bringen, sondern um sie fester in ihrem Kompetenzbereich zu verankern.» Clement Greenberg: «Modernist Painting.» In: Arts Yearbook IV. 1961. Aufgenommen in: Gregory Battcock ed.: The New Art, a Critical Anthology. New York: Dutton 1973. S. 66-77.

2) Yves-Alain Bois: «Painting: the task of mourning.» In: Endgame, Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture. The Institute of Contemporary Art, Boston and The MIT Press, Cambridge, Massachusetts. 1986. S. 31.

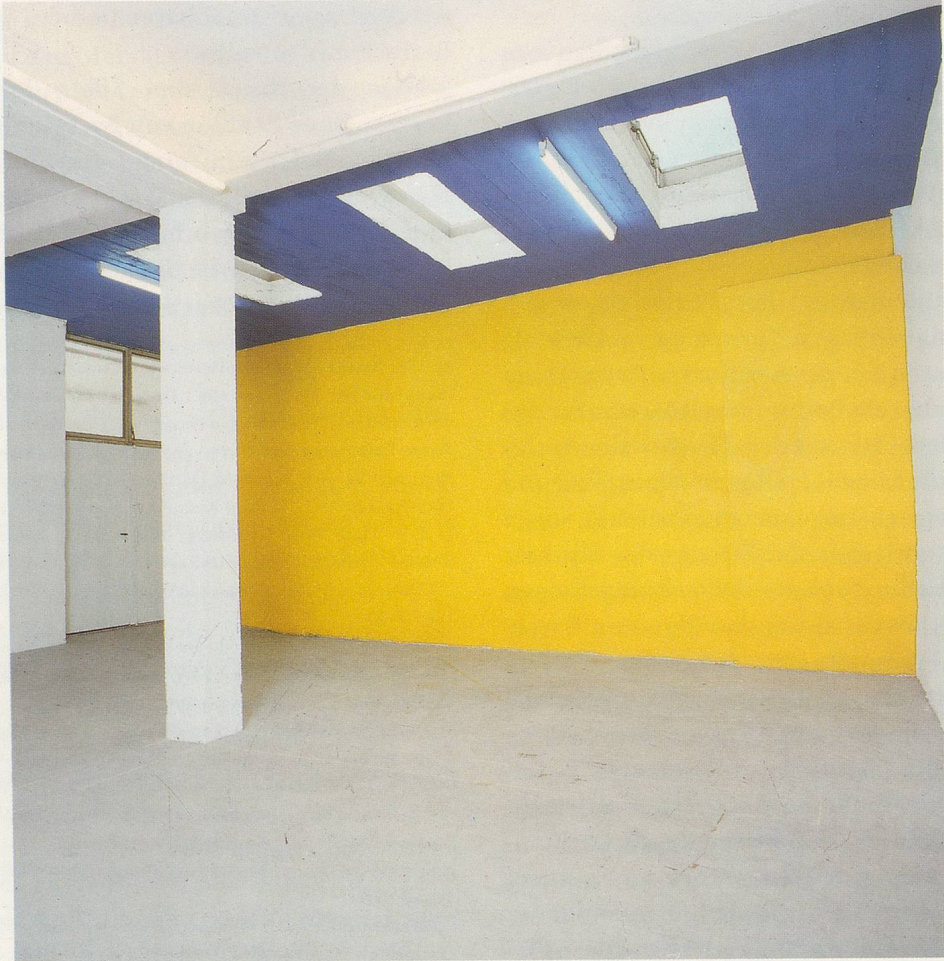
3) Im Zusammenhang mit dieser Frage des Einmaligen und Vielfachen ist es interessant zu erfahren, dass Förg in jüngster Zeit Monotypien (ein Abdruck per Definition) in drei Exemplaren hergestellt hat.

4) Index: In der Semiotik von Charles S. Peirce' Klasse von Zeichen, bei denen die Beziehung zwischen Zeichen und Bezeichnetem nicht auf Konvention oder Ähnlichkeit beruht, sondern durch kausale Verknüpfung aufgrund von Erfahrung hergestellt wird; so ist beschleunigter Puls ein Index für Fieber, Rauch ein Index oder ein Anzeichen für Feuer.

Hadumod Bussmann: Lexikon der Sprachwissenschaft. Stuttgart: A. Kröner Verlag 1983.

5) Kenneth Frampton: «Die Architektur der Moderne: eine kritische Baugeschichte.» Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1989. S. 143.

GÜNTHER FÖRG, WANDMALEREI BEI /
WALLPAINTING AT "EUROPA 79" IN STUTTGART.



GÜNTHER FÖRG, ALUBILD "GABI", 1983,
Aluplatte bemalt, Schwarz/Weiss-Photo, 100 x 200 cm /
ALUMINUM PICTURE "GABI", 1983, painted
aluminum, black & white photograph, 39 3/8 x 78 3/4".

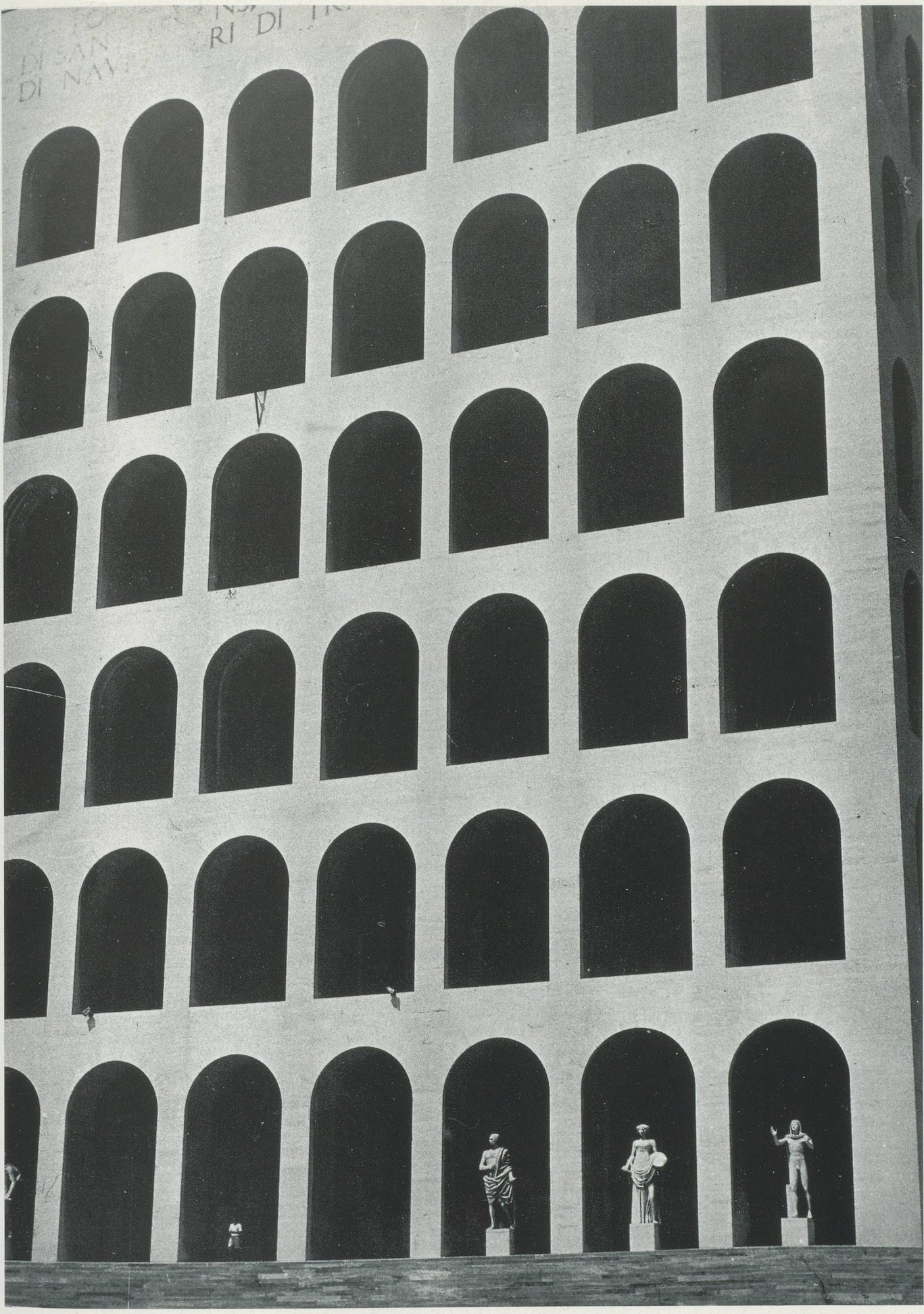


GÜNTHER FÖRG, OHNETITEL, 1990, Acryl, Blei, Holz, 22teilig, je 180 x 110 cm (Teil 2) /
UNTITLED, 1990, acrylic, lead, wood, 22 parts, 70⁷/₈ x 43¹/₄" (part 2).

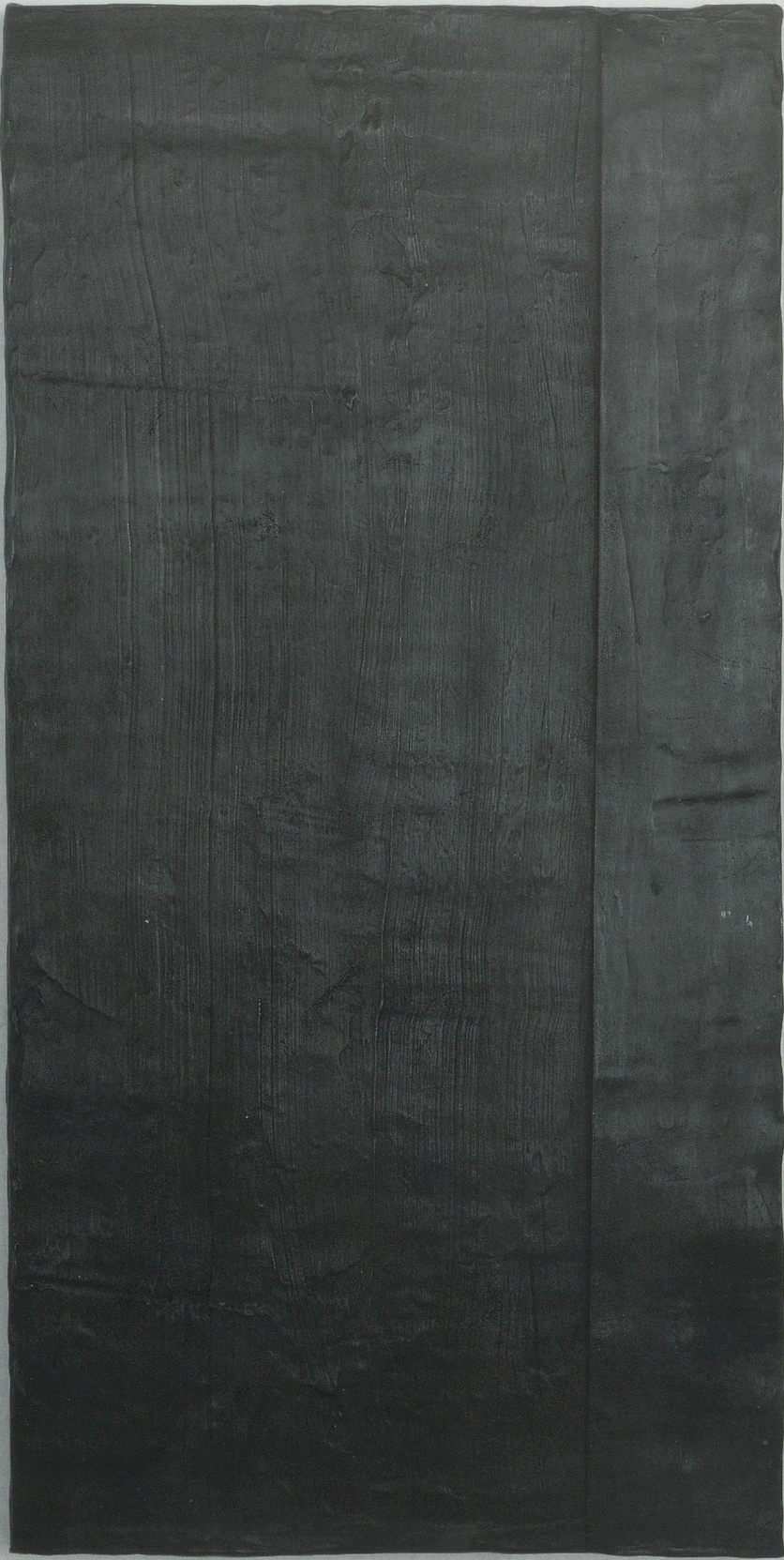


GÜNTHER FÖRG, OHNETITEL, 1988.

Schwarz/Weiss-Photographie, 180 x 120 cm / UNTITLED, 1988, black & white photograph, 70 7/8 x 47 1/4".

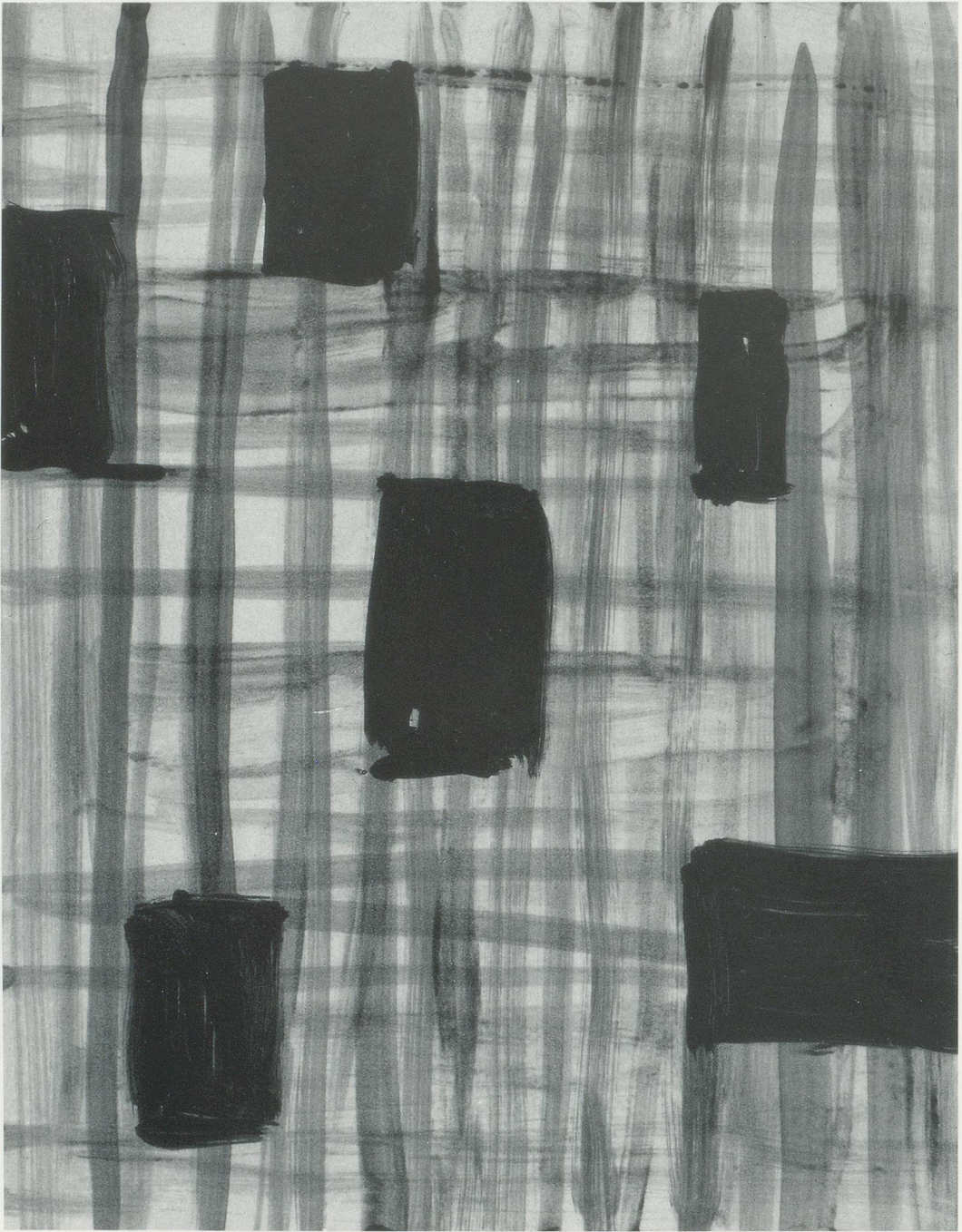


GÜNTHER FÖRG, EUR, PALAZZO DELLA CIVILTÀ, 1983.



GÜNTHER FÖRG, OHNETITTEL, 1990, Bronzerelief, 240 x 120 x 8 cm / UNTITLED, 1990, bronze relief, 94 1/2 x 47 1/4 x 3 1/8"







GÜNTHER FÖRG, STATIONS OF THE CROSS, 1988/89,
2 von 54 Monotypien, 67 x 48 cm / 2 of 54 monotypes, 26³/₈ x 20".

AT THE CROSSROADS OF DISCIPLINES: AN ECONOMY OF REGARD

The work of Günther Förg projects the spectator into a multidimensional space in which a variety of practices (painting, photography, sculpture, architecture) constitute parts of a single but divided and fragmentary text. The interaction of these traditional practices, which were long restricted to their respective fields, upsets the viewers' habits, making them question the contents of the visual representation – realist, symbolic, abstract – and wonder about the meaning implied by this mixing of different codes.

By emphasizing the discontinuous, the allegorical and the mechanical, this work signals the dissolution of the modernist paradigm, while at the same time its iconography recalls the richness of its contradictions.

THE LIMITS OF PAINTING

Painting, which lies at the origin of Förg's explorations, still plays a fundamental role in his multidisciplinary work. When Förg started out in the 1970s,

CATHERINE QUELOZ is an art historian, professor and curator at the Ecole d'art visuelle, Geneva.

abstract painting, with its considerable debt to the reductive theory of Clement Greenberg,¹⁾ had reached a dead end. As Yves-Alain Bois has pointed out, Robert Ryman was probably the artist who most fully explored both the limitations and the possibilities of getting beyond this position: "... it is only with Robert Ryman that the theoretical demonstration of the historical position of painting as an exceptional realm of manual mastery has been carried to its full extent and, as it were, deconstructed. By his dissection of the gesture, or of the pictorial raw material, and by his (non-stylistic) analysis of the stroke, Ryman produces a kind of dissolution of the relationship between the trace and its organic referent. The body of the artist moves towards the condition of photography: the division of labor is interiorized. What is at stake for Ryman is no longer affirming the uniqueness of the pictorial mode of production vis-à-vis the general mode of production of commodities, but decomposing it mechanically. (...) he is ... the guardian of the tomb of modernist painting, at once aware of the end and also knowing the impossibility of arriving at it without working it through."²⁾

In his earliest works, Förg, too, explores the limits of painting. Very soon on, he tries to induce a state of crisis by introducing problematics characteristic of other disciplines, thus contesting the essential specificity of modernism. Förg's first paintings (monochromes or duochromes) are done on various supports (muslin, wood, copper, lead, aluminum). They are often conceived in several parts and in series, or presented as a sequence. The serial, repetitive aspect and this diversity of materials used as support denote an interest in the construction and installation of the object, at the expense of gesture or texture, and undermine the notions of uniqueness and technical accomplishment. The paint, oil or acrylic, is usually thinly and rapidly applied, contenting itself with covering a surface rather than creating a form. The imprecision of the boundaries between colors reinforces the impression that these are hastily executed works produced in an almost mechanical manner, one after the other. It is therefore impossible to consider this pictorial trace as the result of an expressionist or stylistic intention, or to associate it with the exploratory diversity of procedures used by Ryman, despite certain affinities.

In Förg's work, be it his bronze or copper reliefs (which bear the rough, uncontrolled trace of his hands and fingers: scratches, gashes) or his paintings, gesture can never be understood as the desire to affirm the uniqueness of craft in opposition to mechanical modes of production. Indeed, in the case of the bronzes, the artist's intervention is not direct, having been realized in the negative in plaster, then molded: the process of production (which functions on the same principle as photography) attenuates the expressionist element.³⁾ By its mechanical character (rapidity of execution, seriality) and, above all, by indexical quality, which make it dependent upon real space, the painting tends to associate with, rather than to oppose, the functioning, the space and the temporal quality of photography.

The individual paintings do not escape this indexical quality⁴⁾ with which Förg has succeeded in endowing his work. Since painting has no internal logic, since it is not understood as a flat, continuous, limited, detachable surface, it is dependent upon its environment. With Förg, indeed, individual paint-

ings are understood as initiators, as empty signs which are filled with meaning only when physically juxtaposed with an external referent or object: the rest of the installation, the series, the place, the observer.

In the 1960s, abstract painting aspired to a kind of logical investigation of pictorial codes and, in doing so, became associated with the convention of painting as a continuous present which both supports the work conceptually and is understood as its content. Here, we are confronted with the expulsion of convention. The code of the photographic message ("codeless") replaces that of painting. For the same reasons, the boundaries between painting and sculpture, painting and architecture become extremely tenuous.

THE CONDITIONS OF PHOTOGRAPHY

Despite the dramatic changes in signification around 1910, due to two principal events (the development of an abstract pictorial language and the expansion of photographic practices), nothing seems more diametrically opposed than photography and abstract painting – the first depending entirely upon the world as the source of its images, the other eschewing this world and the images that it provides. However, as we have seen, Förg's painting does not avoid the world around it: on the contrary, the conditions characteristic of photography seem to overflow, implacably, into abstract painting, so much so that photography can be said to become progressively the operative model for abstraction. Certainly, from 1980 onwards, Förg's research and reflections on painting led him to begin – at first fairly crudely – to combine the two practices. In his first works, he combines photography with a *Stoffbild* (a pre-prepared red canvas bought and set directly on a stretcher), an object which refers us to the dual limits of abstract painting – the monochrome and the unmarked canvas – while avoiding any reference to the act of painting. Later, when he mixes painting and photography (1982), he uses an aluminum support, parts of which he leaves visible, and whose reflective surface integrates the space around it, reflecting the colors of its setting, the silhouette of its observers. This phenomenon relates

pictorial and photographic images in the same opacity; symbolically, the spectator becomes the subject of the image.

At the same time as he abandoned traditional supports, Förg decided to intervene directly on the wall. His first mural paintings date from 1978 and appear as marks made on architecture. The colors of these wall paintings, as well as the internal divisions between the colors, are brought out by an external situation – a situation in the world – in this case, the architecture of a given place, which they simply record (division, flatness). The effect of the work is to produce a relation to its subject – architecture – whose nature is that of a mark, a trace. The painting thus becomes a sign, related to its referent in a purely physical way; this is precisely the quality of photography.

The wall paintings have nothing to do with the tradition of work *in situ* to which one might be tempted to compare them. They do not produce any particular discourse on the predetermination, recuperation and utilization of the institutional space, or on the production and consumption of art. They do not refer to the specificity of a given place but rather introduce a notion of space in the wider, generic sense: a utilitarian space, to move about in, pass through, exchange in: an architecture.

ARCHITECTURAL PERSPECTIVES

Considered in terms of installation, the materials used as supports for the painting or photography suddenly take on a strategic importance in the architectonic qualities of the work. The weighty reality of the paintings' supports (copper, lead, bronze) prevents us from considering the painting as an image. As for the photographic image, initially set on a reflective support – aluminum – and later placed under glass, it functions as an imprecise mirror which records and superimposes its surroundings on the image.

These effects disturb our reading, prevent our eyes from isolating the image, from reading it independently of its context. Within this critical approach, photographic representation (just like pictorial representation) is considered as an element of reality rather than as something transparent to reality. In using these means to cast doubt on the posi-

tion of dominance usually conferred on the beholder, Förg questions the position of the subject in photography. The play of reflections on the glass sometimes multiplies the effects of the image, appearing as the metaphor of the phantasms and detours of memory which slip into and infiltrate the act of looking. Thus, visual representation, be it realist, symbolic or abstract, is never immediate or fixed. The image refuses to lend itself to a frontal reading.

In the photographs, "historical" places stand side by side with vernacular architecture and portraits. In spite of their large formats (about the size of a door or a window), the photographs have a snapshot quality – the same rapidity of execution as in the paintings, the aleatory quality of the traces in the lead reliefs.

This snapshot quality is apparent in the framing and reflections (reflection of the photographer), to which can be added, in famous architectural settings, a temporal sense that is rarely present in documentary photography. Details (vegetation, traces of decay, neglect) accentuate the disparity between the time of the object, the time of the monument, and that of the spectator. This element, which adds an almost "private" (but not subjective) quality to the images, forestalls any emblematic reading. The visual properties, the grain of materials and the structures of space seem more important than objects or historical references.

And if the manner of looking embodied in the portraits (mainly portraits of women) accentuates the intimate nature of the undertaking, it above all questions the social and sexual position of the beholder. Should woman be content to remain the object of our gaze? Might she not accede to the position of subject?

The work is sometimes haunted by the first names of women, and by the signatures of famous architects. One notes a particular interest in the work of Terragni (who, by playing with the materials of architecture, managed to integrate conceptual, structural and symbolic forms) and in the contrast between structural rigor and the aleatory play of light in Mies Van der Rohe, whose Barcelona pavilion has been described by Kenneth Frampton as follows: "Contemporary photographs reveal the ambivalent and ineffable quality of its spatial and material form. From these

records we may see that certain displacements in its volume were brought about by illusory surface readings such as that effected by the use of green tinted glass screens to emerge as the mirror equivalents of the main bounding planes. These planes, faced in polished green Tinian marble, in their turn reflected the highlights of the chromium vertical glazing bars holding the glass in place."⁵⁾

As in the Renaissance camera obscura, photographic representation implies both a frame – a scene or an object – and a point of view. And one can see that Förg's work, like that of the photographer or of certain architects, is organized according to an economy of regard. Rigorous geometrical structure is deconstructed in the play of light and materials. Architecture, like painting, sculpture or photography, can give the beholder either a unique, fixed position (as in the panoptic view evident in photographs of groups of children) or, to the contrary, a mobile position (as in Mies) which fragments, perturbs given structures, opening itself to the unforeseen and to the viewer's own subjectivity.

Just as the Barcelona pavilion describes through the filter of photography, so Förg's work is always to be read through other practices. This strategy emphasizes the rupture between signifier and signified, encouraging shifts of meaning and syncopation in the experience of the subject.

(Translation from the French: Charles Penwarden)

1) Greenberg describes the essence of modernism as residing in the use of a discipline's characteristic methods in order to criticize that discipline, and this not to subvert the discipline, but to anchor it more solidly in its sphere of competence. (See Clement Greenberg, "Modernist Painting," in *Arts Yearbook IV*, 1961, and in Gregory Battcock (ed.), *The New Art, a Critical Anthology*, Dutton, New York, 1973, pp. 66–77.

2) Yves-Alain Bois: "Painting: the task of mourning," *Endgame, Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture*, The Institute of Contemporary Art, Boston and The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1986, p. 31.

3) Concerning the question of the unique and the multiple, it is interesting to note that Förg recently produced a series of monotypes (by definition, a unique reproduction), with three copies of each one.

4) Charles S. Peirce describes an index as "A sign, or representation, which refers to its object not so much because of any similarity or analogy with it, nor because it is associated with general characters which that object happens to possess, as because it is in dynamical (including spatial) connection with the individual object, on the one hand, and with the senses or memory of the person for whom it serves as a sign, on the other hand." In J.M. Baldwin (ed.), *Dictionary of Philosophy and Psychology*, Vol. I (p. 530 of 1960 edition).

5) Kenneth Frampton, *Modern Architecture: A Critical History*, Thames & Hudson, 1985, pp. 164–165.

GÜNTHER FÖRG, BARCELONA PAVILLON, 1988,

color photograph, 270 x 120 cm / 106 x 47".

