

Jonglieren mit der Gravitation : zur Kunst von Christoph Rütimann = Juggling with gravity : on the art of Christoph Rütimann

Autor(en): **Wechsler, Max / Schelbert, Catherine**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **- (1996)**

Heft 47: **Collaborations Tony Oursler, Raymond Pettibon, Thomas Schütte**

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-681045>

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.

Jonglieren

mit der

MAX WECHSLER

Gravitation

ZUR KUNST

VON

CHRISTOPH

RÜTIMANN

Um Christoph Rütimanns Schaffen generalisierend zu charakterisieren, ist bei der Ausdrucksform der Performance anzusetzen, die in seinem Werk schon immer eine zentrale Stellung eingenommen hat. Dies um so mehr, als das weite Spektrum ihrer Erscheinungsformen auch ganz unmittelbar manifestiert, dass dieses Œuvre von hybrid mehrdeutiger Natur ist und auf der Ebene der eingesetzten Materialien und Medien – von Tusche bis Video, von der Installation bis zur Malerei – ein Unternehmen in den unterschiedlichsten Disziplinen darstellt. Die Auseinandersetzung mit Rütimanns Arbeit ist darum immer ein Wechselbad, stehen doch die unterschiedlichsten Elemente formaler und inhaltlicher Natur auf abenteuerliche Weise mehr oder weniger gleichwertig nebeneinander. Es ist dabei selbstverständlich nicht von Ungenauigkeit die Rede, im Gegenteil, es geht um einen grundsätzlichen Versuch, sich verbindlich mit Unsicherheiten zu beschäftigen – sich dem Fall hinzugeben, ohne abzustürzen.

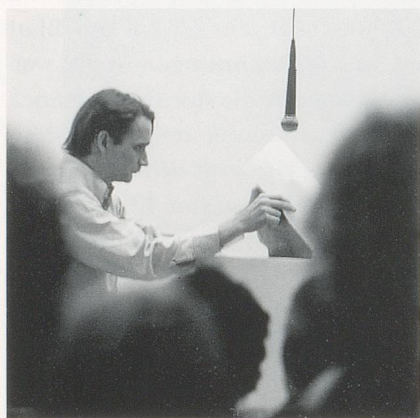
DAS SPIEL EINIGER DORNEN IN WACHS (EINE AUFZEICHNUNG) (1988) illustriert die angesprochene Doppelbödigkeit sehr trefflich: Da sitzt der Künstler in dem durch ein grosses Schaufenster einsehbaren Raum der Galerie auf einem Stuhl, vor ihm steht ein

Sockel und darauf ein Kaktus. Über dem Kaktus hängt ein Mikrophon von der Decke, das jene Geräusche registriert, die entstehen, wenn der Künstler eingeschwärzte wachsbeschichtete Papierblätter an den Stacheln des Kaktus bearbeitet. Blatt um Blatt kratzt er feinnervige weisse Zeichnungen in das weiße Schwarz, welche sich am Ende der Performance an der Wand zu einer Ausstellung reihen werden. Das ist jedoch nur ein Aspekt, denn durch den Akt des Zeichnens bringt er die Pflanze zum Klingen und entlockt ihr überraschende Rhythmen und Klänge, eine eigentliche Musik, die gleichwertig neben den Zeichnungen den Raum erfüllt. In diesem poetischen Akt durchdringen sich die Zeichnung und der Klang in wechselseitiger Bedingtheit ganz selbstverständlich: Die Musik produziert im Prozess ihres Entstehens ihre eigene Partitur, und in der Zeit der zeichnerischen Geste, des Sehens und des Hörens fügen sich die Sinnfragmente zu einem ganzheitlichen, wenn auch nicht ebenmässigen Wahrnehmungs-Gewebe. Wenn wir später ein so entstandenes Blatt als autonome Zeichnung betrachten, so verweisen die entstandenen Linien und Schraffuren als konkrete Spuren der Musik immer auch auf den Handlungscharakter des Blattes. Wie der Abzug einer Radierung auf die konkrete Wirklichkeit der Druckplatte, so referiert diese Zeichnung auf das gleichzeitige Konzert des Zeichnens und die zeichnerische Fixierung eines Konzerts.

MAX WECHSLER ist Kunstkritiker und Dozent an der Schule für Gestaltung in Luzern.

Ganz anders ESPRIT D'ESCALIER (1991), eine Arbeit, die er als Beitrag zu einem Duchamp-Symposium in Amsterdam formulierte. Hier handelt es sich um eine Art von *tableau vivant*, in welchem sich in der «Vitrine» eines verglasten Ausstellungsraums der nackte Künstler kopfüber wie ein «gestürzter Engel» auf einem Treppenstück liegend präsentierte, flankiert von einer gewaltigen Pflugschar. Eine feine Hommage an Marcel Duchamp, vor allem aber auch eine Reflexion der künstlerischen Arbeit und der Existenz des Künstlers. Eine Thematik, die Rütimann drei Jahre später noch einmal zum Gegenstand einer Performance machen sollte, in HÄNGEN AM MUSEUM (1994), noch zugespitzter, aber nicht weniger konzentriert und verhalten: In einer kalten Dezemberrnacht liess er sich – an Gurten über dem Abgrund hängend – von einem selbstkonstruierten Kranfahrzeug knapp unter dem Dachgesims in einer unendlich langsamen Bewegung um das Kunst-

lichen Sinne experimentell motivierten Neugier und Entdeckungslust in Hinsicht auf die spezifischen Eigenschaften von Materialien und die Ordnungsprinzipien von Systemen. So wird die Erarbeitung des Werks bei Rütimann immer zu einer abenteuerlichen Auseinandersetzung mit dem Verhalten von Materialien und mit der Wirkung von Gegenständen unter den jeweils gesetzten speziellen Bedingungen. Das hat im Bereich des Inhaltlichen wie des Materiellen einen schon fast wissenschaftlichen Anstrich, bleibt aber immer im Bereich der Theorie und der Praxis des täglichen Lebens. Vorherrschend ist die Ernsthaftigkeit des Spiels mit Referenz auf die praktische Philosophie des Lebens. Auch die in den einzelnen Werkkomplexen zuweilen thematisierten idealen (seit den Zeiten der Quantenphysik auch nicht mehr ganz schlüssigen) Systeme der Naturwissenschaften oder der Kunst stehen immer in Spannung zu den Unwägbarkeiten des Alltags. So

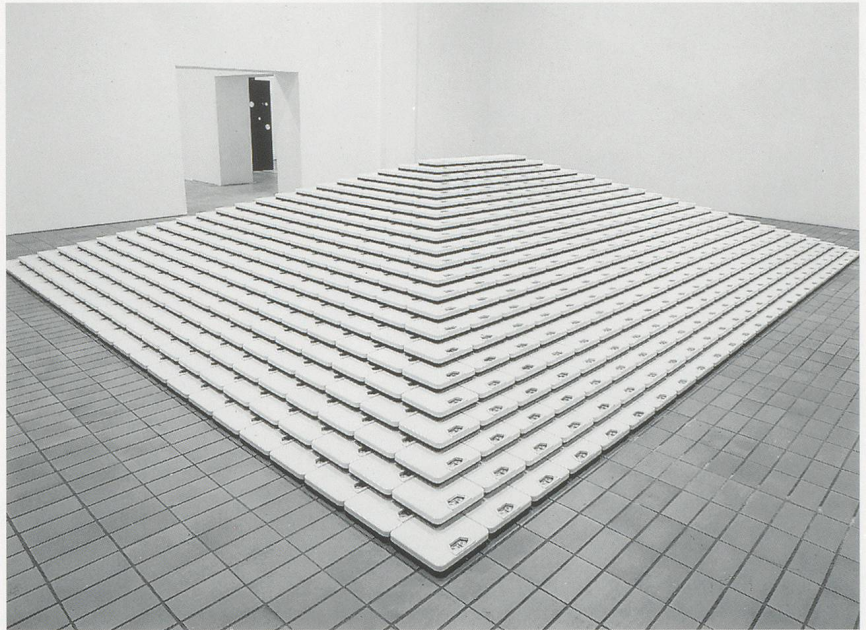


museum Luzern fahren; um dieses dem Abbruch geweihte Haus, *nota bene*, in dem so viele, inzwischen legendäre und für die Entwicklung der Kunst der letzten dreissig Jahre entscheidende Ereignisse und Ausstellungen stattgefunden haben. Unabhängig von den in ihnen angelegten Komplexen der Bedeutung, sollen diese Performances in unserem Kontext vor allem beispielhaft für den hohen Grad an Selbstentäusserung und Radikalität in Rütimanns Schaffen stehen.

Die Qualität der Offenheit im Werk dieses Künstlers entspringt einer ungebrochenen, im eigent-

CHRISTOPH RÜTIMANN, DAS SPIEL EINIGER DORNEN
IN WACHS, 1988, Installation und Performance
mit Kaktus, Mikrophon und Zeichnung auf schwarzgefärbtem,
wachsbeschichtetem Papier, Galerie Apropos, Luzern /
THE PLAY OF A FEW SPINES IN WAX,
installation and performance with cactus, microphone and
sheets of paper coated with a layer of blackened wax.
(PHOTOS: MARKUS STEINEGGER)

CHRISTOPH RÜTIMANN,
WAAGENPYRAMIDE, 1991,
4807 Personenwaagen,
«Extra Muros», Lyon /
PYRAMID OF SCALES, 4807 scales,
exhibition "Extra Muros", Lyon, France.
(PHOTO: BLAISE ADILON)



arbeitet Rütimann immer souverän gegen den Strich und setzt die dabei entstehenden Reibungsverluste ganz selbstverständlich in Produktionsenergie um: Er verfolgt sein Ziel nach der Methode von *trial and error*, geht auf die bei der Arbeit auftretenden Attraktionen ein und kommt so über verschwenderische, nicht selten ins Masslose tendierende Abschweifungen immer wieder zu Formulierungen, die am Anfang des Arbeitsprozesses in dieser Art nicht abzusehen waren. Anders gesagt, Rütimann ist nicht nur ein grosser Liebhaber von Chaostheorien, sondern auch ein Besessener des Zufalls.

Die grundsätzliche Dynamik dieses Schaffens lässt sich sehr schön am stets wachsenden Korpus der Tuschezeichnungen ablesen. Es sind Blätter, auf denen das Phänomen der Bewegung im eigentlichen Sinne zur Darstellung kommt. Allerdings nicht als konventioneller Bildgegenstand, sondern als Ausfluss des zeichnerischen Aktes selbst, wobei dieser durch die Verwendung eines ganzen Spektrums von herkömmlichen, selbstkonstruierten und gefundenen Zeicheninstrumenten unmissverständlich Aufzeichnungscharakter hat. Diese Art von Zeichnung ist zwar ein Bild, zeigt jedoch in erster Linie die Spuren ihrer Entstehung in einem «aktionistischen» Sinne, so dass die Lineaturen und die Verdichtun-

gen, die Stellen höchster Dramatik und der Entspannung wiederum im Sinne einer Partitur zu lesen sind – oder, weniger missverständlich, im Sinne einer Kartographie. In beiden Fällen ist eine über die eigentliche Zeichnung hinausweisende Dimension angesprochen, die den Betrachtern eine aktive Mitarbeit oder Interpretation abverlangt. Lesen muss sein. Auf den Künstler bezogen, tendiert diese Art von Zeichnung unausweichlich nach Ausdehnung – zuerst im Format, dann in andere Medien und schliesslich in den realen Raum.

Früher pflegte Rütimann den Wirkungsbereich der Zeichnung häufig dahingehend zu erweitern, dass er sie konkret als Partitur interpretierte und mit einem bizarren Instrumentarium als Klang realisierte. Daneben gab es aber immer auch die Einbindung oder Ausweitung der Zeichnung in den Raum, indem er sie in installative Situationen integrierte und schliesslich indem er die Zeichnung recht eigentlich materialisierte – 1991, zum Beispiel, in Form von riesigen Kunstharzplatten, die nun selbst direkt raumkonstituierende Elemente bildeten.

Doch seit 1987 begegnen wir der Zeichnung in unterschiedlichen Kontexten vor allem auch in der speziellen Form der GROSSEN LINIE: Es ist dies eine

in einem Zug über viele Blätter gezogene Gerade. Ihre «klassische» Fassung schuf Rütimann 1989 für seine Ausstellung in der Shedhalle Zürich, wo sie sich mit einer Gesamtlänge von 46,69 Metern auf Augenhöhe den Wänden entlang zog, gebrochen und rhythmisiert durch die notwendige Stückelung in 72 einzeln gerahmte Blätter, wodurch nicht zuletzt ihre Ungerichtetheit unterstrichen wurde. Die Länge ergab sich aus der gegebenen Raumsituation, liess sich aber auch als Anspielung auf Mitchell Feigenbaums Chaoskonstante lesen und eröffnete so den Zugang zu einem Denkhintergrund. Die Linie dehnte sich wie ein Horizont, wie eine äussere Begrenzung über den Ausstellungsraum aus und markierte die Ränder der Sichtbarkeit, während durch diese Assoziation eines Horizonts der Raum sich gleichzeitig auf eine umfassendere Raumvorstellung hin öffnete. Das andere Element der Ausstellung bildete die hier erstmals präsentierte ENDLOSE LINIE, eine in sich geschlossene Kurve aus Stahlrohr, die gleichzeitig den Raumkörper eines Würfels und einer Kugel umschreibt. Hier also eine Skulptur, die als Zeichnung im Raum aufzufassen, dort eine Zeichnung, die auch räumlich zu verstehen war.

Der zeichnerische und skulpturale Charakter der «Linie» und die in ihr angelegte Tendenz nach massloser Ausdehnung erlauben es nur bedingt, diesen Komplex als geschlossenes Werk zu interpretieren. Die «Linie» muss sich in jeder Installation neu formulieren und ihre auf den Raum bezogene Gestalt finden. So wird sie zu einem sich stets ausweitenden Thema, das gleichzeitig als Material und Instrument künftiger Arbeiten funktioniert, so dass jede Ausstellungssituation zu einer Herausforderung wird, die Fragestellung zu radikalisieren und neue Aspekte aufzuzeigen, nicht zuletzt natürlich, um die bisher formulierten Positionen zu relativieren. So dringt die zeichnerische «Linie» in gewaltige Folianten ein, manifestiert sich in Form von bedruckten Papierstapeln als Block oder erscheint als Videodirektübertragung auf einem Monitor, während die skulpturale «Linie» vor allem in architektonischen Kontexten weiter untersucht wird. Hier ist vor allem das Projekt KRAFTSTRASSE 35 (1992) zu nennen, in dessen Verlauf Rütimann die «Linie» in ihrer Kurvenform in einer leerstehenden viergeschossigen Villa installier-

te. Mit Computeranimation waren zuerst die ideale und statisch tragbare Lage der Figur innerhalb der Architektur, dann die zu durchstossenden Punkte zu bestimmen, bevor die Stahlrohre schliesslich zu einer irrwitzigen Konstellation montiert werden konnten. In die Realität der Architektur integriert, wurde die Geschlossenheit der «Linie» gebrochen und in Teilansichten aufgelöst, so dass ihre Wahrnehmung in einen Prozess der Imagination verwandelt wurde.

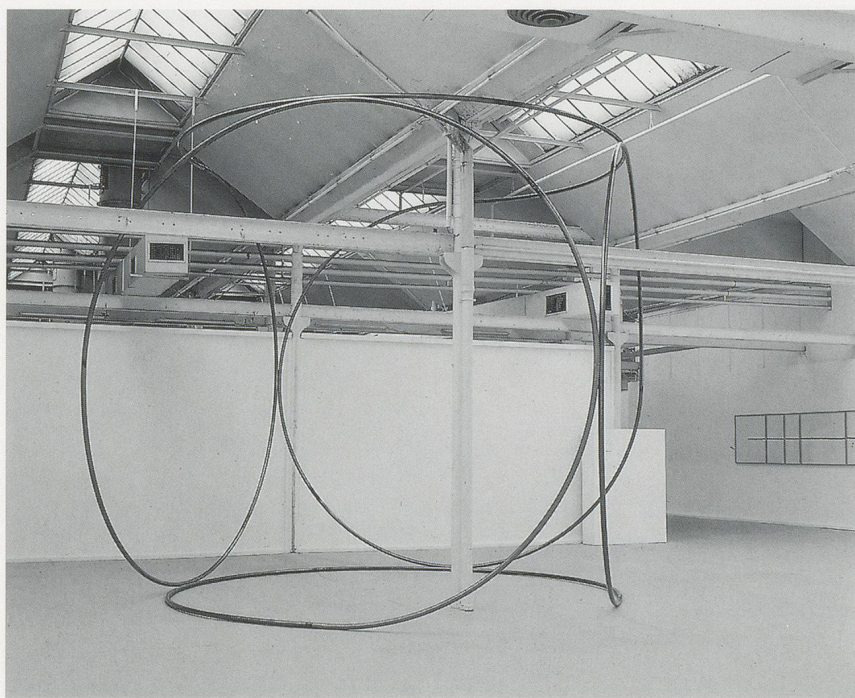
In jüngster Zeit sind wir der GROSSEN LINIE oft im Zusammenhang mit dem seit 1991 auftretenden Werkkomplex der «Schiefen Ebenen» begegnet, wo sie plötzlich auch als eine Art von Richtschnur funktionierte. Die «schiefe Ebene» erscheint meistens als Eckstück und ist in ihrer skulpturalen Masslichkeit immer auf den gegebenen Raum bezogen. Auf den ersten Blick erscheint sie wie ein weites, abgehobenes Feld der Anschauung, das auf herrliche Weise das Licht moduliert, es in einem fast malerischen Sinne in den Raum einfließen oder abstrahlen lässt, dann wirkt sie aber auch als visueller Angriff auf die übliche, «rechtwinklige» Wahrnehmung des Raumes, indem sie diesen aus dem Gleichgewicht bringt. Man denke etwa an die imposant hochgezogene schiefe Ebene der INSTALLATION MIT SCHIEFER EBENE UND MALEREI in der Barockkirche San Staë in Venedig, anlässlich der Biennale 1993, oder an die riesige weite Schiefe der INSTALLATION MIT SCHIEFER EBENE UND WAAGENVORHANG (1993) in der Unermesslichkeit des Hauptraums im Musée d'art contemporain in Bordeaux. Das waren souveräne Eingriffe in bestehende Räume von ausgeprägtem Eigencharakter; skulpturale Werke, die in ihrer Abgeklärtheit auf den ersten Blick wie eine Form von Minimal Art wirkten. Doch das Raumerlebnis selbst vermittelt den Eindruck, hier werde nicht nur ein Werk als solches gezeigt, sondern vielmehr ein Raum ausgehebelt und dadurch ein Prozess unmittelbarer Erfahrungen in Gang gesetzt – ein Schwindel der Gefühle und der Gedanken, eine latente Verwirrung. Die in Bordeaux am einen Ende der schiefen Ebene vertikal gespannten Waagenketten verdeutlichen zudem, dass hinter allem auch ein physikalisches Gedankenspiel steckt, insofern als die schiefe Ebene die Wirkung und vor allem die Wahrnehmung der mechanischen

Kräfte verändert. Die dabei thematisierte Gravitation als elementare Kraft, als eine Gerichtetheit, die unsere Weltwirklichkeit und unser tägliches Leben sehr nachdrücklich bestimmt, erscheint mehr oder weniger offenkundig als ein Leitmotiv in Rütimanns Schaffen, selbstverständlich nicht als Vorwand zur Illustration, sondern als Denkmodell und Feld der Praxis. Das Korpus der schiefen Ebenen steht darum auch in enger Nachbarschaft zu seinen weitverzweigten Arbeiten mit «Waagen», denn schliesslich kann eine Briefwaage, so hat er uns 1991 gezeigt, auf einer schiefen Ebene auch ohne sichtbare Belastung 50 GRAMM FÜR EINEN KUNSTVEREIN anzeigen.

Mit Waagen arbeiten heisst messen und impliziert Präzision. So ist die Waage auch das ideale Gerät, um die Relativität der Genauigkeit aufzuzeigen. Gemessen wird die unsichtbare Kraft, mit der die Schwere der Dinge auf die unmittelbare Umgebung einwirkt. Also geht es hier jenseits aller Metaphorik um das Gewicht der Welt. Das zeigt sich besonders schön in den Waagen-Skulpturen, in denen einerseits das Wesen der Skulptur selbst reflektiert und gleichzeitig

die Funktion des Wägens in paradoxer Weise auf den Kopf gestellt wird. Es ist klar, dass Waagen eine denkbar schlechte statische Qualität haben, aber man muss es gesehen haben. Die ihnen notwendig eigene Empfindlichkeit macht sie zu «Schwimmkörpern», die zum Beispiel dem Aufbau einer Pyramide von Waagen sehr schnell Grenzen setzen. Rütimanns WAAGEN-PYRAMIDEN sind darum – gegen den Anschein – ziemlich schwebende Unterfangen. Das lässt mich an die Malerei denken, die für ihn wesentlich in der Organisation von Farbe auf einer Fläche oder im Raum besteht. In früheren Jahren floss dieses malerische Anliegen vielleicht am deutlichsten in seine Photographie ein. In den letzten Jahren erscheint es vor allem in Form von grossen und schweren, monochromen Hinterglasmalereien, wie zum Beispiel in den mächtigen Glasplatten der Installation in Venedig, die trotz ihrer skulpturalen Präsenz die Farbe schier schwerelos als reine Wirkung ins Spiel bringen. Sehr unmittelbar – und doch reflektiert.

CHRISTOPH RÜTIMANN,
DIE ENDLOSE LINIE, 1989,
im Hintergrund rechts
DIE GROSSE LINIE, 46,69 m,
Shedhalle Zürich /
ENDLESS LINE and
(on the background wall)
BIG LINE, 153.18'.
(PHOTO: WERNER GRAF)





CHRISTOPH RÜTIMANN, SCHIEFE EBENE, San Stae, Biennale Venedig, 1993 / SLANTED PLANE, San Stae, Venice Biennial 1993. (PHOTO: GIACOMELLI)

Juggling with Gravity

MAX WECHSLER

ON THE ART
OF
CHRISTOPH
RÜTIMANN

A study of Christoph Rütimann's art must begin with the performance, a form of expression that has always been central to his artistic approach. It is an ideal vehicle for the hybrid, ambiguous nature of an oeuvre that embraces a wide range of disciplines, materials, and media—from pen and ink to video, from the installation to the painting. Feelings run hot and cold when faced with works that incorporate the most unlikely elements of form and content on a more or less equal and equally daring basis. But it certainly does not follow that the work is imprecise. On the contrary, Rütimann challenges uncertainty; he surrenders to the fall without crashing.

THE PLAY OF A FEW SPINES IN WAX (A RECORDING) (1988) strikingly illustrates the double-bottomed ambiguity of the artist's approach. He was seen, through the large picture window of the gallery, sitting on a chair with a cactus placed on a stand in front of him. A microphone suspended from the ceiling above the cactus registered the sounds made when pieces of paper, coated with a layer of blackened wax, were scratched by the spines. In this way, Rütimann created sheet upon sheet of spidery white drawings on the soft black surface, which then filled the walls of the gallery, ultimately producing an exhibition. This was only one aspect of the perform-

ance, however, for in the act of drawing he enticed startling rhythms and sounds out of the cactus, filling the space with aural equivalents to the drawings. The mutual contingency of drawing and sound in this poetic act was perfectly natural—the music in the making produced its own score, and the duration of drawing, watching, and listening conjoined to form a holistically interwoven web of perception. When the results are subsequently viewed as autonomous drawings, their lines and hatching, that is, the concrete traces of the music made by damaging the dark surface, still testify to the active origins of the work. Just as the print of an engraving refers to the concrete reality of the copperplate, Rütimann's drawing refers to the simultaneous concert of drawing and the drafted record of a concert.

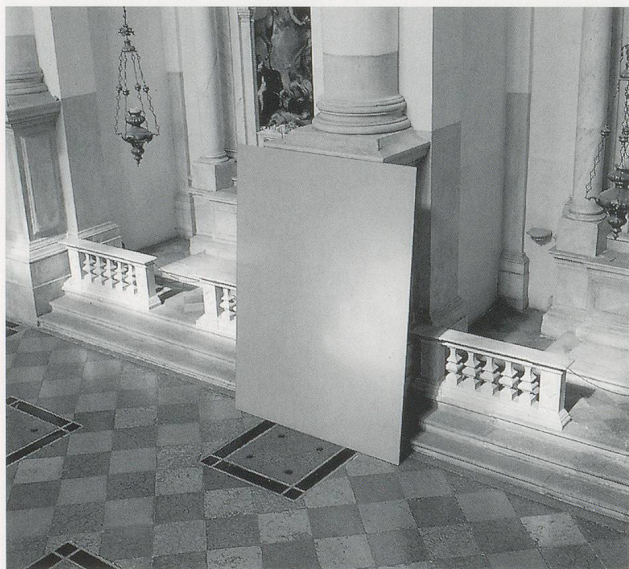
ESPRIT D'ESCALIER (1991) is entirely different. Presented at a Duchamp Symposium in Amsterdam, this *tableau vivant* consisted of a glassed off exhibition space showing the naked artist lying upside down on truncated stairs, like a "fallen angel," and flanked by a mighty plowshare. A striking homage to Marcel Duchamp, but above all a reflection on artistic endeavor and the life of the artist. These concerns found even more pointed, but no less controlled and concentrated expression in a performance three years later: HANGING FROM THE MUSEUM (1994). On a cold December evening, Rütimann had himself suspended over a five-story abyss from a moving

MAX WECHSLER is an art critic and lecturer at the School of Art and Design in Lucerne.

crane of his own design that he had installed on top of the flat-roofed art museum in Lucerne. The crane transported him with excruciating slowness around the circumference of the museum, or more specifically around a building facing demolition that has hosted untold, now legendary exhibitions and events of far-reaching influence on artistic developments over the past thirty years. Apart from the complex of meaning inherent in these performances, they here serve to illustrate the extreme renunciation and radicalism of Rütimann's oeuvre.

The quality of openness that marks his work springs from an unbroken, experimentally motivated curiosity, coupled with a delight in exploring the specific properties of materials and the ordering principles that govern systems. Rütimann's projects always entail a daring investigation of how materials behave and how things react under the special conditions to which he subjects them. The result in terms of both content and materials has a near-scientific touch to it although the artist consistently adheres to the theory

CHRISTOPH RÜTIMANN, *HINTERGLASMALEREI*, Teil der INSTALLATION MIT SCHIEFER EBENE UND MALEREI, San Staë, Biennale 1993, Venedig, 250 x 320 cm / GLASS PAINTING, part of the INSTALLATION WITH SLANTED PLANE AND GLASS PAINTINGS, San Staë, Venice Biennial 1993, 8' 2 $\frac{3}{8}$ " x 10' 6". (PHOTO: GIACOMELLI)



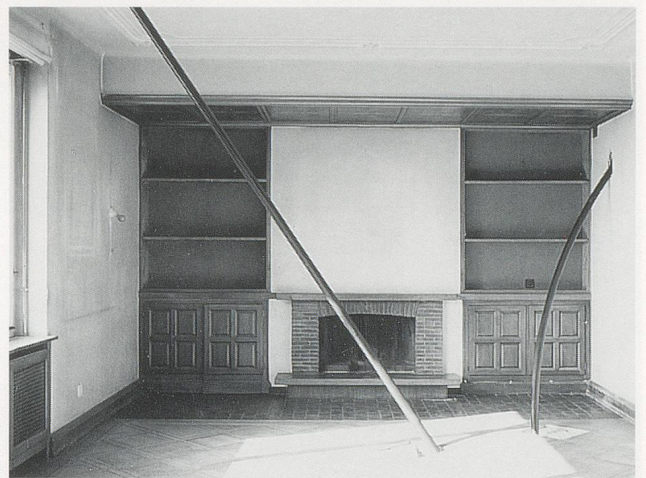
and practice of everyday life. The earnestness of the game dominates in conjunction with a practical philosophy of life. Thus certain groups of work pit the imponderables of everyday life against the ideal systems (of debatable cogency anyway since the rise of quantum theory) of the natural sciences or of art. Rütimann works against the grain with consummate skill and quite naturally converts the losses caused by the resulting friction into the energy of production: that is, he pursues his goals by trial and error; he succumbs to attractions that emerge during the work process, often leading to extravagant detours and entirely unanticipated formulations. To put it differently, Rütimann is not only a great lover of chaos theory but also obsessed with chance.

A growing body of pen-and-ink drawings aptly illustrates the basic dynamic of this oeuvre. The drawings represent the phenomenon of motion incarnate; motion is not treated as conventional subject matter but flows out of the very act of drawing, whereby the use of a wide spectrum of traditional, self-made, and found tools unmistakably points to the act of keeping records. Although the works produced by this mode of drawing are indeed pictures, their primary impact lies in showing the "aktionist" traces of their making, so that linear and dense areas, regions of intense drama and relaxation may again be read as a kind of score or, to be more precise, as cartography. In both cases a dimension is addressed that reaches beyond the drawing itself and exacts the viewer's active collaboration or interpretation. Nothing is unless it is read. In terms of the artist, this kind of drawing inevitably gravitates toward extension—first in format, then into other media, and finally into real space.

Rütimann used to extend the effect of his drawings by literally reading them as scores and "playing" them with a bizarre instrumentarium. In addition he would involve or expand the drawings in space by incorporating them in installations or actually materializing them—in 1991, for instance, in the form of gigantic polyester panels that became constitutive elements of the space. Since 1987, however, we encounter the drawing in a variety of contexts, especially in the form of the BIG LINE: an uninterrupted straight line drawn across a number of pages. The

"classical" version, created in 1989 for the Zurich Shedhalle, stretched along the wall at eye level for a length of 153.18 feet, broken and articulated by the necessary subdivision into 72 individually framed sheets of paper. This actually served to underscore the undirected orientation of the line. Although defined by the givens of the space, the length may also be interpreted as alluding to Mitchell Feigenbaum's chaos constant, thereby providing access to theoretical underpinnings. Spread out like a horizon, like an external boundary beyond the exhibition space, the line marked the edges of visibility, while at the same time opening the space itself to a more comprehensive idea of space per se through the associative idea of a horizon. The other element in the exhibition was the ENDLESS LINE, a configuration made of steel tubing that circumscribes a sphere within an imaginary cube in space. The latter is a sculpture that functions like a drawing in space; the former a drawing that has acquired volume.

The drawn and sculpted character of the "line" and its implications of immeasurable extension counteract the notion of a work that is complete and self-contained. The "line" must be reformulated and its shape adapted to the respective space in each new installation. It becomes a steadily expanding issue that operates both as the material and the instrument of future works, so that each successive exhibition provokes a more radical approach and the representation of new aspects—naturally undermining previous positions. Thus the drawn "line" penetrates weighty tomes, takes the shape of stacks of printed notepaper, or appears as a direct video presentation, while the sculptural "line" has been explored primarily in architectural contexts. Noteworthy in this respect is the artist's 1992 project, KRAFTSTRASSE 35. Rütimann installed the "line" in an uninhabited four-story residence. With the help of computer animation, he determined the statically ideal position of the configuration and the points where holes had to be drilled in order to insert the phantasmagoric shape. Integrated into the reality of the building, the uninterrupted flow of the line was broken down into partial views so that the perception of the whole was transmuted into a feat of the imagination.



CHRISTOPH RÜTIMANN, KRAFTSTRASSE 35, 1992,
Installation mit endloser Linie durch 22 Zimmer, Stahlrohr /
installation with endless line leading through 22 rooms, tubular steel.
(PHOTO: CHRISTOPH RÜTIMANN, GALERIE MAI 36, ZÜRICH)

More recently the BIG LINE has frequently cropped up in connection with the "slanted planes," which made their first appearance in 1991. Suddenly it began functioning as a kind of guideline. The "slanted planes" are usually corner pieces whose sculptural mass responds to the parameters of the given space. At first sight they look like broad, detached fields of perception that exquisitely modulate the lighting, allowing it to flow into the space or bounce off it with almost painterly effect. But they also visually assault the conventionally right-angled perception of a space by throwing it off kilter.



CHRISTOPH RÜTIMANN, *INSTALLATION MIT SCHIEFER EBENE UND WAAGENVORHANG*, 1993,

CAPC Musée d'art contemporain, Bordeaux /

INSTALLATION WITH SLANTED PLANE AND CURTAIN OF SCALES.

(PHOTO: CHRISTOPH RÜTIMANN)



CHRISTOPH RÜTIMANN, *INSTALLATION MIT GROSSER LINIE UND WAAGENKETTE*, 1990,

Badischer Kunstverein, Karlsruhe /

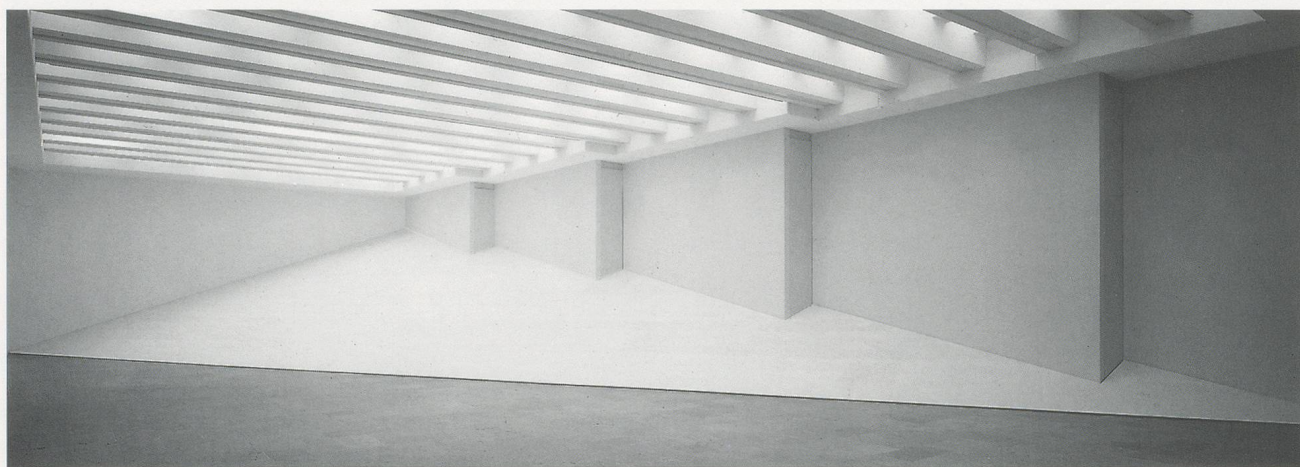
INSTALLATION WITH BIG LINE AND CHAIN OF SCALES.

(PHOTO: CHRISTOPH RÜTIMANN)

Impressive examples are the monumental, vertically oriented *INSTALLATION WITH SLANTED PLANE AND GLASS PAINTINGS* in the Baroque Church of San Staë in Venice (Biennial 1993) and the vast expanse of the “inclination” of the *INSTALLATION WITH SLANTED PLANE AND CURTAIN OF SCALES* (1993) in the huge main hall of the Musée d’art contemporain in Bordeaux. They were superb interventions in spaces with a distinctive character of their own—sculptural works of a rarefied purity that might strike one as a form of minimalism. On second sight, the space itself conveyed the impression that we are not merely being shown a work as such but that a space has been levered, thereby setting off a process of immediate

A *KUNSTVEREIN* (1991) when placed on a slanted surface.

Scales weigh things and imply precision; they are eminently suited to demonstrating the relativity of accuracy. When we use them, we measure the invisible force exerted by the gravity of things on their immediate environment. We are confronted here with the weight of the world—quite apart from any metaphorical implications. This is beautifully demonstrated in the “balance” sculptures that reflect the essence of sculpture on one hand, while paradoxically wreaking havoc with the function of weighing. Obviously scales have conspicuously poor static properties, but we must see it to believe it.



CHRISTOPH RÜTIMANN, *SCHIEFE EBENE*, 1995, Westfälischer Kunstverein, Münster / *SLANTED PLANE*. (PHOTO: THOMAS WREDE)

experiences—a vertigo of sensations and thoughts, a latent confusion. Vertically taut chains of scales near one end of the “plane” in Bordeaux reinforced the compelling impression that the artist is toying with the laws of physics since the inclined plane changed the effect and above all our perception of mechanical forces. In fact, gravity as an elementary force, as a vector that incisively conditions our reality and our daily lives, appears as a leitmotif with varying degrees of intensity throughout Rütimann’s oeuvre, though obviously not as an excuse for illustration but as a theoretical model and a field of practice. The body of “slanted planes” is thus intimately associated with the artist’s ongoing range of works based on “scales.” He has, for instance, demonstrated that a letter-balance with nothing on it will read 50 GRAMS FOR

Their necessary sensitivity turns them into “floating bodies” which has its limitations when trying, for instance, to construct a pyramid of scales. Contrary to appearances, Rütimann’s *PYRAMIDS OF SCALES* are therefore rather precarious undertakings. I am reminded of painting, which consists for this artist largely of organizing color on surfaces or in space. In earlier work these painterly concerns were most clearly expressed in photography. In recent years, they take the shape of large and heavy monochrome “paintings behind glass,” like the mighty panes of glass in Venice, which bring color into play almost weightlessly, as pure effect, despite their sculptural presence. Extremely visceral—and yet carefully weighed.

(Translation: Catherine Schelbert)