

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

Band: - (2001)

Heft: 61: Collaborations Bridget Riley, Liam Gillick, Sarah Morris, Matthew Ritchie

Artikel: Bridget Riley : not knowing Bridget Riley = Bridget Riley als Unbekannte

Autor: Hickey, Dave / Schmidt, Susanne

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-679837>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 06.10.2024

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

DAVE HICKEY

Not Knowing Bridget Riley

Let me begin with a parable from my West Texas youth—the one about the old horse wrangler and the novice cowboy. One bright Texas morning, it seems, not long after the young cowboy's arrival on the ranch, the old wrangler took it upon himself to initiate the youth into the mysteries of the horse. As they strolled across the pasture from the bunkhouse to the corral, the old wrangler draped his arm across the young cowboy's shoulder and explained to him that a good working relationship between the human and the equine must be based on extreme physical sensitivity, on empathy, reciprocity and love. One must sensitize oneself to differences between the two species, he said, and somehow bridge the distance between them because, if one could begin to feel some semblance of what the horse felt, the horse would reciprocate in kind.

At this point, the wrangler and the cowboy arrived at the corral. A proud young stallion was dancing around inside. The old wrangler studied the horse for a moment, then ducked between the rails of the

fence and stepped into the corral. The horse froze and looked at the wrangler. The wrangler reached down into the dust, picked up a long board, and, stepping forward, gave the horse a solid whack on the side of his head. The young cowboy was shocked and astonished, "Hey, what about sensitivity and love!?" he shouted, "What about empathy and feeling!?" The old wrangler looked calmly back over his shoulder and said, "Well first, son, you have to get the creature's attention."

Back in West Texas, this parable is invariably offered as an antidote to those who would romanticize the cattle business and over-estimate the intelligence of horses. In the present context, the old wrangler's agenda of a smack in the head followed by a long, anxious romance seems an apt characterization of our sequential experience of Bridget Riley's paintings—from the aggressive dazzle of her first oil paintings through the cool, tropical voluptuousness of her most recent works. The difference between horses and art-lovers, unfortunately, is that horses remember. For a horse, that slap in the head remains a signifier of the genetic distance, the primal otherness, that informs the relationship between humans and

DAVE HICKEY is a writer and critic who lives in Las Vegas, Nevada

horses. Human beings, on the other hand, almost immediately forget the lesson of such a slap. They suppress reminders of the void that separates them from the objects that surround them. They lose their sensitivity to the contingency of seeing and knowing and become inured or resistant to its pleasures.

As a consequence, the primary virtue of Bridget Riley's practice is all too often lost to us, simply because she doesn't relish the role of schoolmarm. She makes her point succinctly and irrevocably in her early paintings, as if to declare, "I'm only going to say this once," and then proceeds. Yet we seem to require a slap in the head every time, and, thus, Riley's willingness to move on from the didactic imperatives of her first paintings to a slower and more sensual exploitation of the conditions these first paintings demonstrate is regarded as some kind of falling away from that first "educational" *trompe l'oeil*. The presumption would seem to be that art is supposed to teach us things and that we never learn, or that, at least, we never learn them well enough to experience the pleasurable benefits of our education. The simple explanation of our resistance to Riley's quick course in perception, however, is that the lessons she teaches us are lessons that we do not wish to learn and, in fact, refuse to learn because they compromise our current penchant for reading art rather than experiencing it.

The paradox that Riley theatricalizes in her early pictures is simply this: we look at these canvases and seem to know how they are configured, yet we cannot actually see that configuration unimpeded by disorienting visual noise. Thus, we are forced to recognize that our knowledge of the painting's configuration is a constructed generalization based on a statistical conflation of fugitive perceptions whose contingency is demonstrated by simply looking at the painting—and by our knowledge that the difficulty we have seeing the painting is, almost certainly, exacerbated by our constructed idea of its configuration. None of this is rocket science, of course, but it is important to note that the serious pleasure we take in the contingency of seeing and knowing Bridget Riley's paintings is dependant upon our acceptance of these contingencies as general conditions of our relationship to the world, conditions that the artist has teased into our conscious awareness.

If this reciprocal contingency of seeing and knowing is, in fact, a condition of all our perceptions (and it certainly is) then Riley's paintings transform the essential tragedy of our relationship to the world into a kind of vertiginous pleasure—into what Donald Barthelme called the pleasure of "not-knowing," which was for him the true occasion for all artistic practice. If, on the other hand, we chose to regard the didactic lessons of Riley's early paintings as parlor tricks, as fugitive effects local to their occasion, we may justifiably isolate them from the rest of our experience (including that of Riley's later paintings) and simply presume that, excepting these paintings and others like them, we know what we see and can therefore proceed to imbed these known objects into theoretical constellations of absent signification.

Our recent affection for art that incorporates ready-mades, found objects, appropriations, photographs and other forms of representation privileges this penchant for reading, of course, by presenting us with objects and images which, since they are already known in memory, suppress the contingency of knowing them. It is easy to presume that we know things that we already presume to know—and easier still to read the pattern of their arrangement as a cultural syntax alluding to some absent signified. The relationship between the shapes and patterns of art and the significations and syntax of linguistic utterance, however, is far from a necessary one. In the realm of the visible, the imposition of syntactical meaning on pattern and the attribution of linguistic reference to shapes is always more of a parlor trick than any effect Bridget Riley has ever achieved. The meanings we derive from such attributions are irrevocably local to their occasion or to the conventions of some local practice.

The desire to read visible images as we do bits of language, however, is undeniable, and it is exactly the urgency of this desire that Riley's paintings exploit even as they tantalizingly frustrate its object. By seducing and conflating the relationship between shape and pattern, Riley's paintings invariably compromise both the spatial arrangements that relate pattern to syntax and the autonomous boundaries that relate shapes to external referents. This persistent, subversive instability is the single constant in Ri-

—If this reciprocal contingency of seeing and knowing is in fact a condition of all our perceptions (and it certainly is) then Riley's paintings transduce the essential vectors of our relationship to the world into a kind of vestibular pleasure—into what Donald Barthelme called the pleasure of "non-knowing," which was for him the true occasion for all artistic activity. It is in the other hand we think to regard the aesthetic lesson of Riley's work, which as far as we may justifiably isolate from the rest of our experience (including that of Riley's own paintings) and enough pressure that creating these paintings and the aesthetic lesson of Riley's work, which as far as we may justifiably isolate from the rest of our experience (including that of Riley's own paintings) and enough pressure that creating these paintings

—The recent attention for all that incorporates contemporary formal objects, experiential processes, and other forms of process, which as far as we may justifiably isolate from the rest of our experience (including that of Riley's own paintings) and enough pressure that creating these paintings

ley's practice—the attribute that keeps her paintings from devolving into dead formalism or dissolving into absent signification. Over the years, the effects of this instability have been calibrated with increasing subtlety and exquisitely slowed down, so that, today, we confront the fact of our not-knowing at a more intelligible pace and take away from her paintings not just the dazzling fact of our incomprehension, but the conscious experience of trying to make what we see comprehensible.

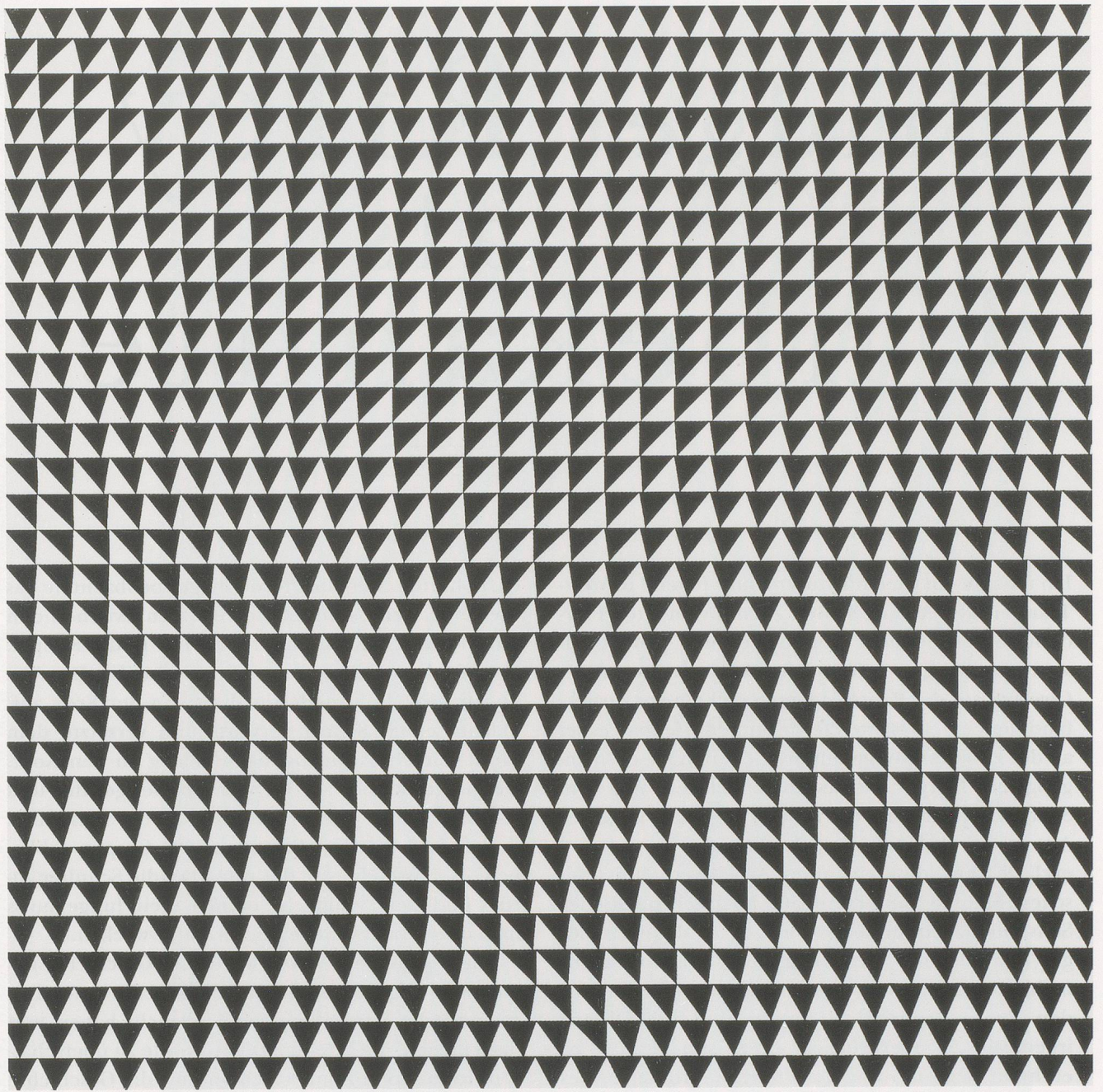
All of these effects, however, are premised on the urgency of our desire to make the world knowable, and it may well be that we have become so complacent in our easy reading of the world before our eyes and so certain of its meanings that the urgency of our desire to make sense of what we see has abated, and that, in the abatement of our urgent scrutiny, Riley's paintings have become less available to us. This is a defect of culture, however, and not a defect of art, since the world has become no less difficult to know, and no work of art can survive our casual inattention. The gradual abatement of our physical attention in the presence of art does, however, go a long way toward explaining the ambient assumption among many of my colleagues that Riley is an "eccentric" artist—that she is some kind of mandarin outsider, at once a relic and a radical—whose work

—Some human beings, on the other hand, almost immediately forget the lesson of such a step. They suggest reminders of the void that separates them from the objects that surround them. They just look at them, and become turned or resistant to its pleasures.

—As a consequence, the primary virtue of Bridget Riley's practice is all too often lost to its simple beauty. It is in only going to see this work, and then gradually to extract from it a step at the end of time, that Riley's gift is apparent to us, or to the few who are not so easily lulled by the conditions that Riley's work imposes upon our perception and cognition of artworks have any general validity, a great deal of the art about which we talk is marginal at best, and the bulk of what we say about it is trivial, if not inconsequential. In this regard, one thinks of Walter Benjamin's response to Adorno's complaint that Benjamin's *Arcades Project* lacked a sound theoretical superstructure: he argued that the relationship between ideas (or dialectical images) and objects is comparable to the relationship we presume to exist between constellations and the luminous specks of the stars. Bridget Riley, by creating painted fields in which objects never achieve even the singularity of distant stars, which resist even the fugitive syntax of constellations, makes us connoisseurs of the never-ending, quotidian labor we perform as we negotiate between the unknowable realm of objects and the un-seeable domain of what they mean. As Goethe would have it, she deploys the facts of our visual experience in such a way that the facts become their own theory.

presents us with a special case unrelated to the "broader discourse" of art in this moment.

It would be more accurate, I think, to say that Riley's putative "eccentricity" is a necessary construction, a compensatory fiction that allows us to continue talking about art as we presently wish to talk about it. Because, if the conditions that Riley's work imposes upon our perception and cognition of artworks have any general validity, a great deal of the art about which we talk is marginal at best, and the bulk of what we say about it is trivial, if not inconsequential. In this regard, one thinks of Walter Benjamin's response to Adorno's complaint that Benjamin's *Arcades Project* lacked a sound theoretical superstructure: he argued that the relationship between ideas (or dialectical images) and objects is comparable to the relationship we presume to exist between constellations and the luminous specks of the stars. Bridget Riley, by creating painted fields in which objects never achieve even the singularity of distant stars, which resist even the fugitive syntax of constellations, makes us connoisseurs of the never-ending, quotidian labor we perform as we negotiate between the unknowable realm of objects and the un-seeable domain of what they mean. As Goethe would have it, she deploys the facts of our visual experience in such a way that the facts become their own theory.



BRIDGET RILEY, *SHIVER*, 1964, emulsion on board, 27 $\frac{1}{8}$ x 27 $\frac{1}{8}$ " /
SCHAUER, *Emulsion auf Malkarton*, 68,9 x 68,9 cm.

Bridget Riley als Unbekannte

DAVE HICKEY

Ich möchte ein Gleichnis aus meiner Jugend in West-Texas an den Anfang stellen – jenes vom alten Pferdeflüsterer und dem Cowboy-Lehrling. An einem sonnigen Morgen in Texas, die Ankunft des jungen Cowboys auf der Ranch lag noch nicht lange zurück, fand der eingefleischte Pferdekennner offenbar, es sei an der Zeit, den Jungen in die Geheimnisse des Umgangs mit Pferden einzuweißen. Auf dem Weg vom Schlafschuppen über die Weide zur Koppel legte der Alte seinen Arm um die Schultern des Jungen und erklärte ihm, dass ein gutes Arbeitsverhältnis zwischen Mensch und Pferd auf höchster physischer Sensibilität, Einfühlungsvermögen und gegenseitiger Achtung und Liebe begründet sein müsse. Er meinte, es gelte, die Unterschiede zwischen den beiden Spezies spüren zu lernen und die Distanz irgendwie zu überbrücken, denn sobald man zu errahnen beginne, was das Pferd empfinde, tue es seinerseits ein Gleiches.

An diesem Punkt waren die beiden an der Koppel angekommen. Ein stolzer junger Hengst tänzelte

darin herum. Der alte Pferdepfleger beobachtete das Tier eine Weile, schlüpfte dann rasch zwischen den Balken des Zauns hindurch und trat in die Koppel. Das Pferd erstarrte sofort und musterte ihn. Der Alte bückte sich, hob rasch ein Brett von der Erde auf, machte einen Schritt vorwärts und versetzte dem Pferd seitlich einen tüchtigen Schlag an den Kopf. Der junge Cowboy war wie vom Donner gerührt und schrie verblüfft: «He, wo ist denn nun die Sensibilität und Liebe? Wo sind Empathie und Gespür geblieben?» Gelassen blickte der Alte über die Schulter zurück und sagte: «Zunächst einmal, mein Junge, muss man die Aufmerksamkeit der Kreatur wecken.»

Im texanischen Westen wird diese Geschichte immer wieder gern Leuten aufgetischt, die eine allzu romantische Vorstellung von Viehzucht haben und dazu neigen, die Intelligenz der Pferde zu überschätzen. In unserem Kontext scheint mir die Geschichte mit dem Schlag gegen den Kopf, gefolgt von einer langen, nervösen Romanze, ziemlich treffend zu beschreiben, wie Bridget Rileys Bilder in ihrer zeitlichen Abfolge auf uns wirken: vom aggressiven Flimmern der ersten Op-Art-Bilder bis zur coolen tropischen Üppigkeit ihrer jüngsten Arbeiten. Der

DAVE HICKEY ist Kunstkritiker und Publizist. Er lebt in Las Vegas, Nevada.

BRIDGET RILEY, SERIES 41. BLUE ADDED. RED AND GREEN FIRST TWO COLOR TWIST. YELLOW AND VIOLET SECOND TWO COLOUR TWIST, 1980, gouache on paper, 38 x 24 $\frac{1}{4}$ " / SERIE 41. HINZUGEFÜGTES BLAU. ROT UND GRÜN ERSTES ZWEI-FARBEN-GEFLECHT. GELB UND VIOLETT ZWEITES ZWEI-FARBEN-GEFLECHT, Gouache auf Papier, 96,5 x 61,6 cm. (PHOTO: PRUDENCE CUMING ASSOCIATES LTD./PACE WILDENSTEIN GALLERY, NEW YORK)



Unterschied zwischen Pferden und Kunstliebhabern ist leider, dass Pferde ein gutes Gedächtnis haben. Für das Pferd ist dieser erste Schlag gegen den Kopf ein unvergesslicher Hinweis auf die genetische Distanz, die grundsätzliche Andersartigkeit, die das Verhältnis von Mensch und Pferd prägt. Der Mensch dagegen vergisst die Lektion eines solchen Schlages beinahe auf der Stelle. Er unterdrückt alles, was ihn an die Kluft, die ihn von den ihn umgebenden Objekten trennt, erinnern könnte. Er verliert seine Sensibilität gegenüber der Kontingenz allen Sehens und Erkennens und wird unempfindlich oder immun gegenüber der damit verbundenen Lust und Freude.

Als Folge davon entgeht uns die ureigene Qualität von Bridget Rileys Kunst nur allzu oft, und zwar einfach, weil sie sich nicht gern als Pädagogin aufspielt. In ihren frühen Bildern macht sie eine präzise und unwiderrufliche Aussage, so als wolle sie sagen: «Ich sage das nur einmal!» Dann fährt sie weiter. Wir scheinen aber jedesmal einen neuen Schlag gegen den Kopf zu brauchen. Deshalb wird Rileys Bereitschaft, sich von den didaktischen Imperativen ihrer ersten Bilder weg, hin zu einer langsameren und sinnlicheren Auslotung der Bedingungen zu bewegen, die diese ersten Bilder aufzeigen, als eine Art Abfallen von diesem ersten «didaktischen» Trompe-l'œil verstanden. Demzufolge scheint es so, dass die Kunst uns etwas beibringen soll und wir es nie begreifen, oder es mindestens nie so vollständig begreifen, um je die Früchte unserer Bildung geniessen zu können. Die einfache Erklärung unserer Resistenz gegen Rileys Schnellkursus in Wahrnehmung ist jedoch, dass die Lektionen, die sie erteilt, solche sind, von denen wir nichts wissen wollen und die zu lernen wir uns tatsächlich weigern, weil sie unserem gegenwärtigen Hang zuwiderlaufen, Kunst lieber zu interpretieren als zu erfahren.

Das Paradox, das Riley in ihren frühen Bildern inszeniert, ist schlicht das folgende: Wir betrachten diese Bilder und scheinen zu wissen, wie sie beschaffen sind; dennoch können wir diese Beschaffenheit nie wirklich sehen, ohne dass wir von einem verwirrenden visuellen Flirren dabei gestört würden. So müssen wir einsehen, dass unser Wissen von der Beschaffenheit des Bildes eine konstruierte Verallgemeinerung ist, die auf einer statistischen

Kombination einiger flüchtiger Eindrücke beruht, deren Kontingenz beim Betrachten des Bildes sofort deutlich wird – aber auch weil wir wissen, dass die Schwierigkeit, das Bild zu betrachten, mit grösster Wahrscheinlichkeit noch durch unsere konstruierte Vorstellung von seiner Beschaffenheit verschärft wird. Natürlich ist nichts von alledem eine wissenschaftliche Neuigkeit, aber es ist wichtig festzuhalten, dass die echte Befriedigung, die uns das Erleben der Kontingenz von Sehen und Wissen bei Bridget Rileys Bildern verschafft, davon abhängig ist, dass wir diese Kontingenzen als allgemeine Bedingungen unseres Verhältnisses zur Welt akzeptieren, Bedingungen, die uns die Künstlerin erneut ins Bewusstsein gerufen hat.

Wenn diese wechselseitige Kontingenz von Sehen und Wissen tatsächlich eine Bedingung unserer Wahrnehmung überhaupt ist (und das ist natürlich der Fall), so verwandeln Rileys Bilder die eigentliche Tragödie unseres Verhältnisses zur Welt in eine Art Schwindel erregende Lust – in das, was Donald Barthelme «die Lust am Nichtwissen» nannte, für ihn der eigentliche Ursprung aller Kunst. Betrachten wir dagegen die didaktischen Lektionen von Rileys frühen Bildern lediglich als rhetorische Tricks, als flüchtige und einmalige Effekte, so können wir sie mit Recht von unseren übrigen Erfahrungen (und auch von Rileys späteren Bildern) losgelöst verstehen und einfach annehmen, dass wir, einmal abgesehen von diesen und ähnlichen Bildern, im Allgemeinen wissen, was wir sehen; also können wir ungestört fortfahren, bekannte Gegenstände in theoretische Zusammenhänge von verborgen bleibender Bedeutung einzubetten.

Unsere aktuelle Vorliebe für Kunst in Form von Readymades, Fundgegenständen, Appropriationen, Photos und anderen Arten der Repräsentation kommt diesem Hang zur Interpretation natürlich entgegen, da wir hier mit Objekten und Bildern konfrontiert werden, welche, da sie uns ja schon aus der Erinnerung vertraut sind, die Kontingenz dieses Vertrautseins unterschlagen. Es fällt leicht, zu glauben man erkenne Dinge, die man bereits zu kennen glaubt – und noch leichter ist es, das Muster ihrer Anordnung im Sinne einer kulturellen Syntax zu interpretieren, die wiederum Ausdruck einer verborgen

genen Bedeutung ist. Eine Beziehung zwischen den Formen und Ordnungsmustern der Kunst und den Bedeutungen und der Syntax einer linguistischen Ausdrucksweise ist jedoch alles andere als zwingend. Das Überstülpen von syntaktischen Bedeutungen auf Strukturen im Bereich des Sichtbaren und die Verwendung linguistischer Referenzen in Bezug auf sichtbare Formen ist jedenfalls mit grösserer Wahrscheinlichkeit ein rein rhetorischer Trick, als jeder Effekt, den Bridget Riley je erzielt hat. Die Bedeutungen, die wir aus solchen Zuschreibungen ableiten, bleiben in jedem Fall auf die jeweiligen Umstände oder die Konventionen eines engen Kreises beschränkt.

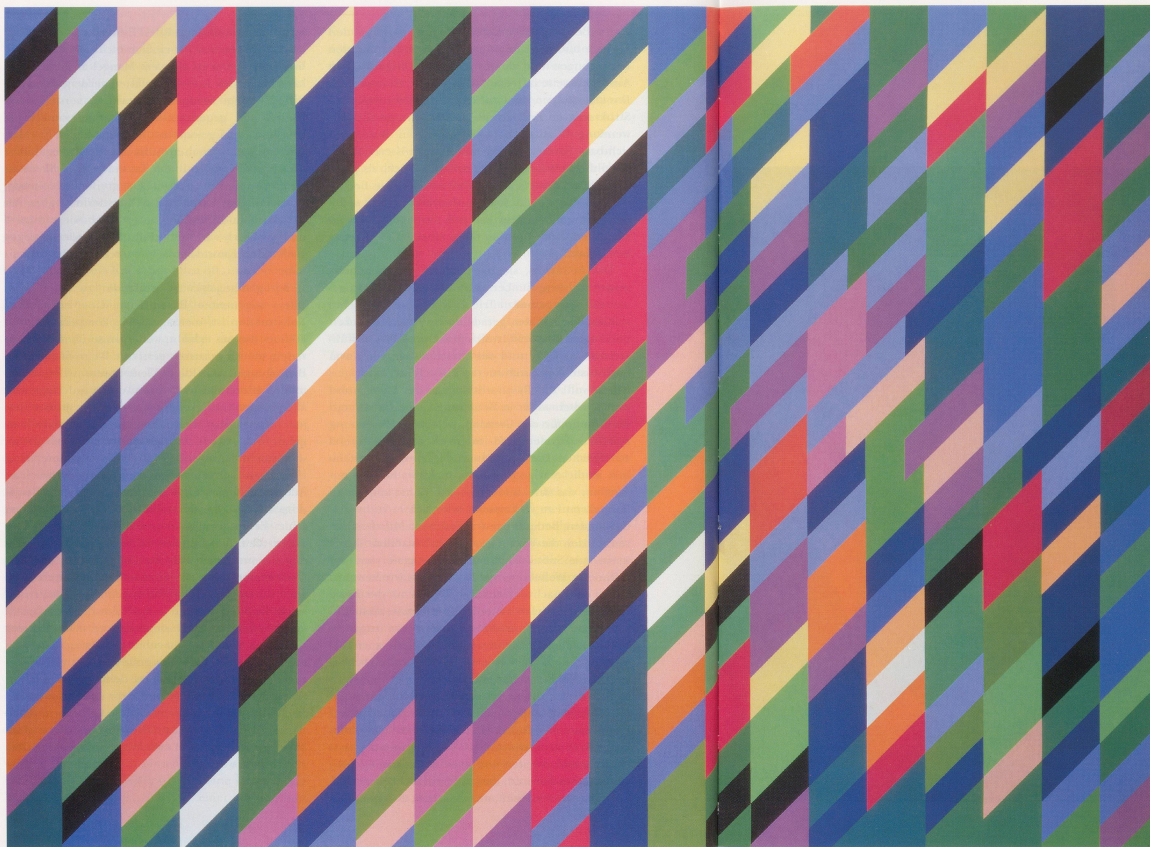
Das Bedürfnis, sichtbare Bilder wie Sprachelemente zu lesen, ist aber zweifellos gegeben, und genau mit dem geradezu Triebhaften dieses Wunsches spielen Rileys Bilder, gerade dort, wo sie ihn locken und zugleich zutiefst frustrieren. Durch ihre verführerische Wirkung und das Verschmelzen von Form und Muster kompromittieren Rileys Bilder unweigerlich sowohl die Raumordnungen, die Muster und Syntax miteinander in Beziehung treten lassen, und die Autonomie der Grenzen, welche die Beziehung zwischen Formen und externen Referenten erst ermöglichen. Diese fortdauernde, subversive Instabilität ist die einzige Konstante in Rileys Kunst – ein Attribut, das ihre Bilder davor bewahrt zum toten Formalismus zu verkommen oder sich in verborgen bleibenden Bedeutungen aufzulösen. Mit den Jahren wurden die Wirkungen dieser Instabilität durch wachsende Subtilität immer ausgewogener und auf raffinierte Weise verlangsamt, so dass wir heute in einem eher nachvollziehbaren Tempo mit der Tatsache unseres Nichtwissens konfrontiert werden und vor ihren Bildern nicht mehr nur von unserem Nichtverstehen geblendet sind, sondern auch bewusst erleben können, wie wir uns das, was wir sehen, verständlich zu machen suchen.

Alle diese Wirkungen beruhen jedoch auf unserem dringenden Bedürfnis die Welt zu verstehen. Und so kann es durchaus sein, dass wir in unserem lockeren Interpretieren der Welt vor unseren Augen derart selbstzufrieden und uns der Bedeutungen so gewiss geworden sind, dass die Dringlichkeit des Bedürfnisses zu verstehen, was wir sehen, abgenommen

hat. Vielleicht sind uns Rileys Bilder weniger zugänglich als früher, weil wir einfach nicht mehr so scharf hinschauen. Das ist aber ein Mangel an Kultur und kann nicht der Kunst angelastet werden, denn die Welt ist nicht weniger schwierig zu verstehen als früher, und gegen unsere Unaufmerksamkeit ist kein Kunstwerk gewappnet. Das allmähliche Nachlassen unserer physischen Aufmerksamkeit gegenüber Kunstwerken erklärt in der Tat weitgehend die unter vielen meiner Kollegen um sich greifende Meinung, Riley sei eine exzentrische Künstlerin – eine Art Mandarin und Outsider, so erratisch wie radikal – und ihr Werk ein Sonderfall, der mit dem «weiter greifenden Kunstdiskurs» von heute nichts zu tun habe.

Ich glaube, es wäre treffender zu sagen, dass Rileys sogenannte Exzentrizität eine notwendige Konstruktion ist, sozusagen eine kompensatorische Fiktion, die uns erlaubt, weiterhin so über Kunst zu reden, wie wir es zurzeit gern tun. Wenn nämlich die Bedingungen, die Rileys Werk unserem Betrachten und Wahrnehmen von Kunstwerken auferlegt, von allgemeiner Gültigkeit sind, so ist ein grosser Teil jener Kunst, über die wir sprechen, bestenfalls marginal, und was wir darüber äussern zumeist trivial, wenn nicht gar unsinnig. In diesem Zusammenhang fühlt man sich an Walter Benjamins Antwort an Adorno erinnert, als dieser kritisierte, dass Benjamins *Passagenwerk* der solide theoretische Überbau fehle. Er entgegnete, dass das Verhältnis zwischen Ideen (bzw. dialektischen Bildern) und Gegenständen in etwa jenem zwischen Sternbildern und den leuchtenden Punkten der einzelnen Sterne entsprechen dürfte. In Bridget Rileys gemalten Flächen erreicht kein Gegenstand je auch nur die Singularität eines fernen Sterns, ja, sie entziehen sich selbst der flüchtigen Syntax von Sternbildern. Dadurch lässt sie uns die unendliche Mühe ermessen, die wir täglich in der Vermittlung zwischen dem unerkennbaren Reich der Gegenstände und dem unsichtbaren Bereich ihrer Bedeutung aufwenden. Oder wie Goethe sagen würde, sie nimmt sich der Fakten unserer sinnlichen Anschauung auf eine Weise an, dass sie selbst zur Theorie werden.

(Übersetzung: Susanne Schmidt)



BRIDGET RILEY, *HIGH SKY 2*, 1992,
oil on canvas, 65 x 89 1/2" /
HOHER HIMMEL 2,
Öl auf Leinwand, 165 x 228 cm.