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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2001)

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

Artikel: Bridget Riley : supposed to be abstract : Bridget Riley in conversation with Robert Kudielka = angeblich abstrakt : Bridget Riley im Gespräch mit Robert Kudielka

Autor: Riley, Bridget / Kudielka, Robert / Rensch, Inga

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-679836

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

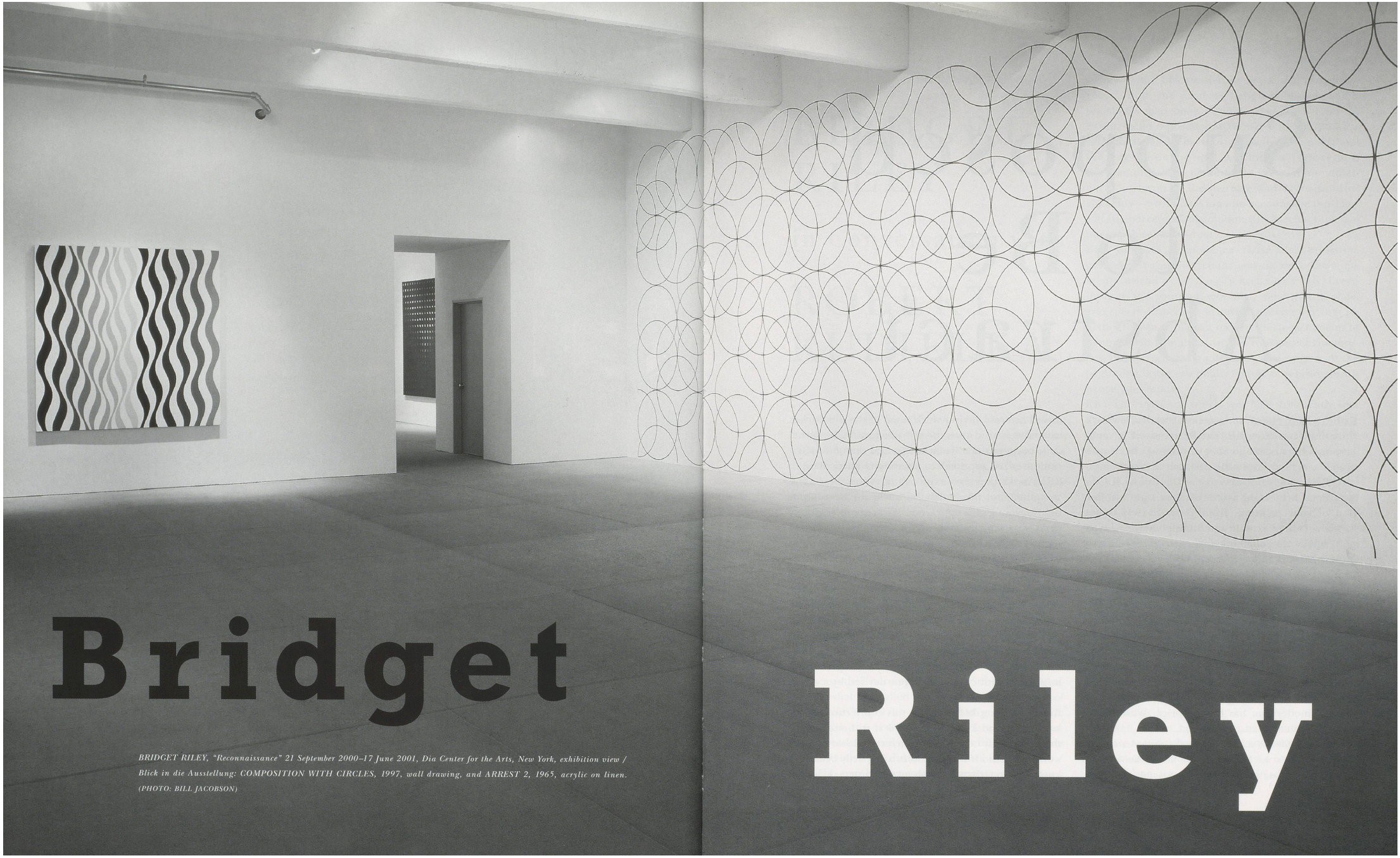
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées 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: 11.07.2025

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



Bridget Riley

BRIDGET RILEY, "Reconnaissance" 21 September 2000–17 June 2001, Dia Center for the Arts, New York, exhibition view / Blick in die Ausstellung: COMPOSITION WITH CIRCLES, 1997, wall drawing, and ARREST 2, 1965, acrylic on linen. (PHOTO: BILL JACOBSON)

Supposed to Be Abstract

Robert Kudielka: Your recent success in New York, thirty-five years after the "The Responsive Eye" exhibition, is remarkable in that you haven't been celebrated as a figure from the past, but as a contemporary. Reviewing your show at the Dia Center for the Arts, Peter Schjeldahl wrote that looking at a collection of your paintings from 1961 to 1984 is like "opening a time capsule and finding today's newspaper."[1] Why do you think this is so, this feeling of looking at work that is new and not at all "dated"?

Bridget Riley: Maybe it is because I have always tried to avoid making tasteful decisions. Of course it is inevitable that there are fashions and styles at any given time but I don't think that these form a sound basis. Or maybe it is because my view of past art is critical and appreciative rather than historical. No matter how much you love and respect the past, you simply have, as an artist, to stand on your own feet.

RK: But this independence from the various academies of modernism has had its price. With the renewed interest in your work some of the old clichés have also reared their heads: the idea of a psychedelic background to your images and the notion of a computerized approach to painting in particular.

BR: Aren't they two extraordinary opposites? The computer and psychedelia? During my opening at DIA two young girls appeared: "We are painters," they said, "abstract painters—were you on drugs?" "No," I replied. "Thought not!" they said and, with an air of triumph, they vanished.

RK: The association with the computer is more difficult to untangle, I think. It has long gone outside the confines of the art world. There was an American introduction to a well-known textbook on database design and applications several years ago which featured your 1961 painting MOVEMENT IN SQUARES on the cover—without crediting this image to you, implying that it could have been devised by a clever computer programmer.

BR: Some people first made this connection in the late sixties and I used to dismiss it without further thought, partly because it was irreconcilable with my working methods in the studio, and partly because I knew nothing whatsoever about computers. I can see

---

ROBERT KUDIELKA is Professor of Aesthetics and Philosophy of Art at the Hochschule der Künste, Berlin. He is presently completing a monograph on Bridget Riley.

BRIDGET RILEY

in Conversation with

ROBERT KUDIELKA

now that it is the "binary" look of my black-and-white work, which appealed to those who were familiar with computer logic. Nevertheless the connection is superficial and misleading, as one can see by the continual use and even the increasing popularity of my early paintings for illustrations in computer textbooks.

RK: You mean that even skilled computer wizards, with highly sophisticated design programs, cannot produce equally striking and convincing images on their own?

BR: Exactly so. The computer may be excellent at manipulating a given set of data or information, it may even, once it has been instructed, generate variations on my paintings ad infinitum. But it cannot initiate those very particular kinds of dramatic structures which I wanted in my black-and-white paintings in the sixties. A computer simply does not understand what I called to myself the "sense of inevitability"; and its mind would go blank when faced with the task of constructing a visual order-which produces and accommodates disorder without yielding to it—as I did in MOVEMENT IN SQUARES.

RK: This may be why computer analysts are inclined to read your black-and-white work the wrong way round. Both the database design publishers and a recent German book titled *Computer und Kunst* by Erwin Steller reproduce MOVEMENT IN SQUARES upside down—with the short passage on the left and the long one on the right. And indeed if one regards the painting only numerically there is no difference—in terms of the increase and decrease of its elements— without taking into account the third factor: the perceptual dissolution which relates the two unequal black-and-white movements.

BR: You can't experience those black-and-white paintings if you only count and measure their elements instead of s e e i n g w h a t t h e y d o. Everything in the painting—contrast, weight, unit, scale, and speed—functions in such a precise way that together they precipitate a state in which each seems to momentarily lose its particular role and characteristics, before recovering this particularity again. At the beginning it was essentially a cycle of repose, disturbance, and repose.

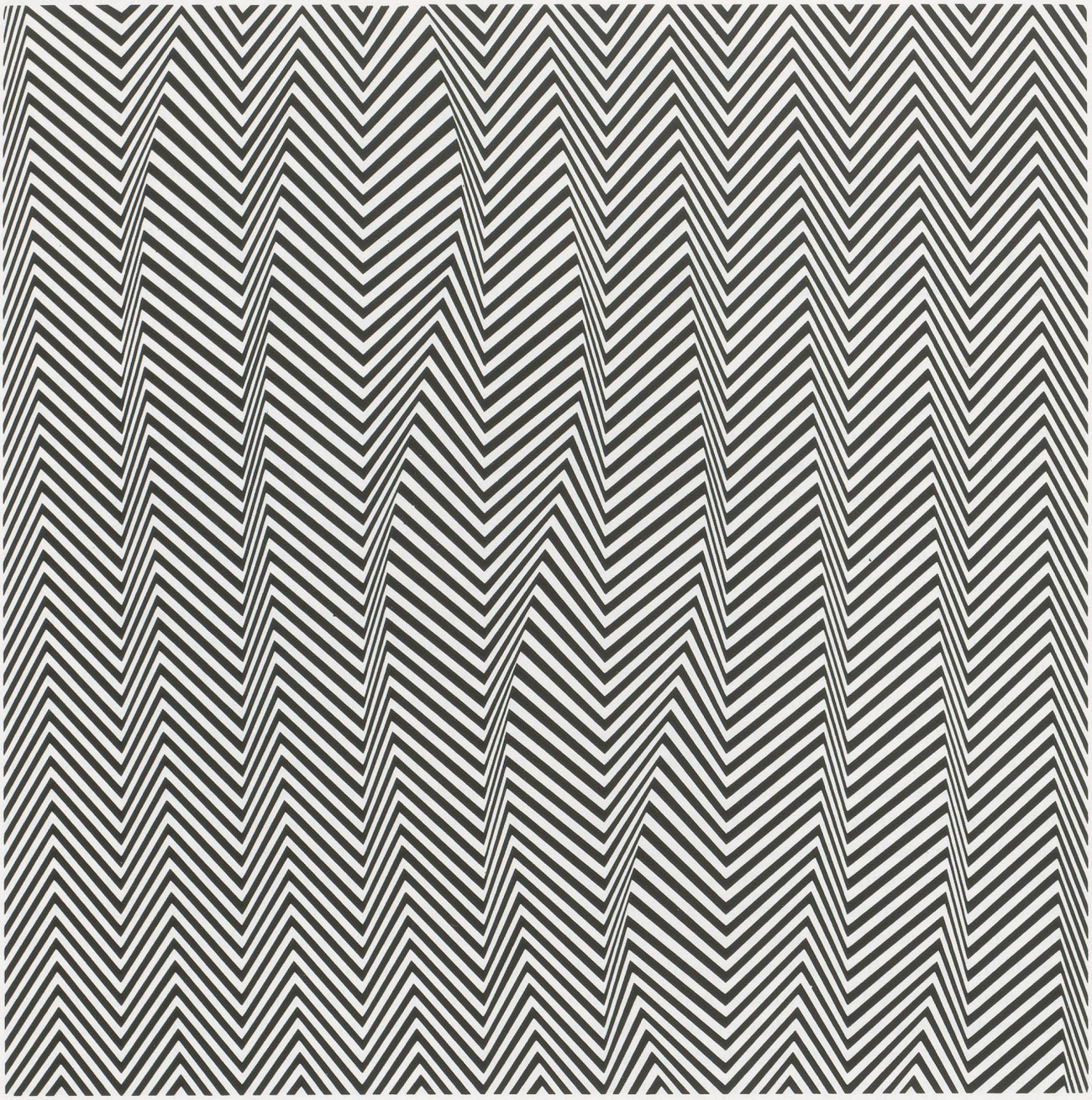
RK: This cycle, of which you have frequently spoken,[2)] is a three-fold structure rather than a binary one and seems to be essentially a cultural configuration. E. H. Gombrich pointed out, in his conversation with you, that this structural concept of your work is, at least in Western music, the basis of all music: "the possibility of a resolution of a discordant sound in a cadence."[3)]

BR: I believe this happens in Shakespeare's sonnets too. In the one which opens "Shall I compare thee to a summer's day?" he proceeds, beautiful line by beautiful line, to dismantle the comparison until he reaches the nadir, beauty obliterated "by chance, or nature's changing course, untrimmed." There, with tremendous verve, Shakespeare reverses direction, the sonnet climbs again. Beauty is recovered and its immortality ensured, in the only form he can support—as a work of art.

RK: But this three-fold structure only applies to your paintings of the early sixties, doesn't it? Then the scenario changed.

BR: Well, it may be that this had something to do with my feeling that the black-and-white structures were almost too complete. At first I could not find a place in them for color, or a way in which I could in-

BRIDGET RILEY, DESCENDING, 1965/66, emulsion on board, 36 x 36" /
ABSTEIGEND, Emulsion auf Malkarton, 91,4 x 91,4 cm.
(PHOTO: PRUDENCE CUMING ASSOCIATES LTD.)



troduce it. What I needed were some more fluid, intermediary modes, which would allow me to break through the straight alternation. So I introduced grays, first neutral and then colored, and through this I found a way to handle pure color. Color turns out to be the perfect vehicle for me because it is made up of harmonies as well as contrasts and, though unstable and fugitive, it also comes through as a powerful presence in its own right.

RK: It is interesting to see that after 1968, when you introduced pure hues, your work with color was dominated by two main tendencies for nearly thirty years. In the first place the formal complexity was radically reduced to accommodate the activity of color; and through this the range and richness of color grew until it reached a point where it could dictate the formal requirements. It seems to me that the introduction of a dynamic diagonal in 1986 was rather more an attempt to organize the increased color differentiation, which had gradually emerged, than a return to formal complexity. Some of your paintings—such as HIGH SKY 2 (1992)—could include anything up to twenty-five distinctly different colors. But since 1998 this has changed drastically: the palette is now limited to four or five colors—and the forms appear big and surprisingly simple.

BR: The change is not really so surprising, I think. It began back in the mid-nineties when I tried to give fuller reign to the curves and arcs, which had been filtering through the color organization of my diagonal paintings. For a long time I tried simply to introduce parts of circles, based on the slice-like segment at which one arrives if one divides a circle vertically into six equal parts. .

RK: I remember studies and a few paintings, such as LAGOON 1 (1997), in which this curvilinear element appeared among the rhomboid forms. But initially the curves were bent to the left only, in opposition to the prevailing diagonal thrust, and the scale of the units and the range of colors employed were not much changed. Only in 1998, after two years of extensive probing and many trials and errors, did you arrive at the perpendicular swing, the paring down of your palette and the explosion of scale. What finally prompted this rapid resolution of what was obviously an intricate problem?

BR: Well, many factors suddenly came together. There was the wall drawing for the Kunsthalle Berne (1998) in which I used circles on a big scale, though simply as linear elements. There I realized that the new spatial structure, which was beginning to emerge, would need a rethinking and simplification of color relationships.

RK: Just as years ago the use of pure colors had forced you to simplify your formal means?

BR: Yes. Perhaps the most surprising thing was that the curve did not allow me to add a new form to those I was already using. It took over and emphasized the feeling of gravity through its curvilinear swing. The colors and their proportions took on different weights and consequently the balance between them became more fluid.

RK: From the outside this looks like a shift in orientation within familiar territory. If the preceding rhomboid paintings with their structural density were reminiscent of Cézanne's small constructive planes, the new work shows a certain affinity to Matisse's late paper cut-outs—except for the underlying rhythm.

BR: I suppose the fact that I had been working with cutout pieces of paper for a long time...

RK: Almost twenty years is certainly a long time!

BR: Well, true—once I began to use curved shapes with those big flat areas of color, the association probably became inevitable. But as you said, the structure in my work differs very much from Matisse in that it is supported by a rhythmic underpinning, some layers of which are apparent, while others remain latent.

RK: The interplay between overtness and latency seems to be a recurrent factor in your work. In earlier paintings such as BLACK TO WHITE DISCS (1962) or CANTUS FIRMUS (1972–73) it was often a basic formal device that was hidden by and within the appearance of the work, whereas now layers of different rhythms seem to support, obscure, and even oppose each other.

BR: You played me a fascinating piece of music by György Ligeti recently...

RK: You mean the six Etudes pour Piano he wrote in 1985, all of which work with the rhythmic phenomenon of "simultaneous layers of different tempi"

(Ligeti)?[4] The piece I played you, the so-called *Warsaw Etude*, is based on sixteen fast pulses per measure. There are however passages in which the right hand of the pianist accentuates every fifth pulse and the left every third—thus creating the sensation of superimposed melodic layers. The resulting perceptual complexity reminds me very much of the paintings you have been making since 1998.

BR: Perhaps the only significant difference might be that in my work the rhythmic layers are not the same but are varied in their structural character as well. Paul Klee, who was a good musician himself, realized that in one respect painting had a considerable advantage over music: it could make the simultaneity of different rhythmic patterns clearly perceivable.

RK: In looking at your new work one can still detect a basic vertical structure underlying the whole. Although seldom shown in the drawing itself, it nevertheless controls and stabilizes the dynamism of the curves. "My curves are not mad," Matisse said, "I have derived constant benefit from the use of the plumb line."[5]

BR: He's right, of course, he must have learnt this early on from academic figure drawing. The vertical is an essential structural element in organizing curvilinear weights and balances. The sheer physical necessity of breaking up the big canvases of EVOË and PARADE 1 (both 1999–2000) into panels of two and four gave me an opportunity to emphasize the latent vertical structure.

RK: Now, a powerful diagonal is played against this stabilizing register, very much as it was in the preceding group of paintings. But in the new work it has a different dynamic effect. The sharp parallel cuts, all accentuating the diagonal rising from bottom left to top right, seem to literally drive the rhythm of the paintings.

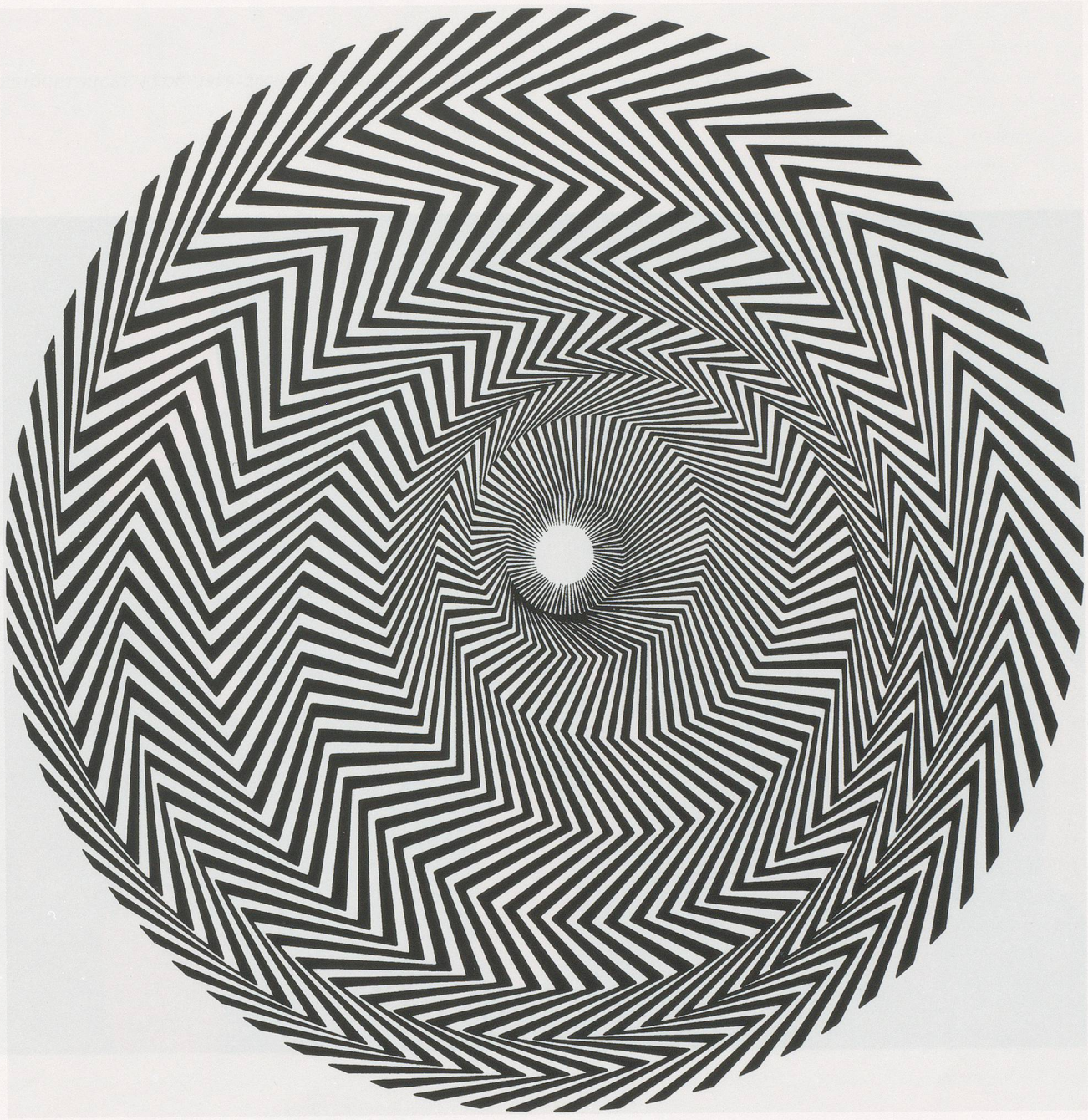
BR: The drive is really brought about by the third element, the curve, which defines and shapes the rhythm. When played through a series of arabesques the curve is wonderfully fluid, supple and strong. It can twist and bend, flow and sway, sometimes with the diagonal, sometimes against, so that the tempo is either accelerated or held back, delayed.

RK: Just by itself the formal description is very revealing. The swing of the curve and the increased rhythmic complexity have added a feeling of body and weight to your color work. The abstract, essentially musical organization has become infused by a new sense of almost physical elation. When I look at paintings like EVOË and PARADE 1, I can't help thinking of primeval dancing or the ancient iconography of the Bacchanal.

BR: To tell you the truth, when I had finished EVOË and was thinking about its title, I toyed with the idea of calling it "Bacchanal without Nymphs," and another painting, still untitled, "Bacchanal without Satyrs." But then I remembered just in time that I am after all supposed to be an abstract artist.

1) Peter Schjeldahl, "British Flash: Having Fun with Bridget Riley and Damien Hirst," in: *The New Yorker*, November 6, 2000, p. 104.
2) Cf. "Perception Is the Medium" (1965), in: *The Eye's Mind: Bridget Riley Collected Writings 1965–1999*, ed. by R. Kudielka (London: Thames and Hudson, 1999), pp. 66–68.
3) *Bridget Riley: Dialogues on Art*, with Neil MacGregor, E. H. Gombrich, Michael Craig-Martin, Andrew Graham-Dixon, and Bryan Robertson; ed. by R. Kudielka, with an introduction by Richard Shone (London: Zwemmer, 1995), p. 42.
4) György Ligeti, *Etudes pour Piano, Premier Livre*. Erika Haase, Piano and Harpsichord. col legno Musikproduktion, AU-031 815 CD.
5) *Matisse on Art*, ed. by Jack D. Flam (New York: Phaidon Press, 1973), p. 112.

BRIDGET RILEY, BLAZE I, 1962, emulsion on board, 43 x 43" / HELLES FLIMMERN I / Emulsion auf Malkarton, 109,2 x 109,2 cm. (PHOTO: PRUDENCE CUMING ASSOCIATES LTD.)



BRIDGET RILEY, EVOÈ, 1999–2000, oil on linen, 76¼ x 228¼" / Öl auf Leinen, 193,7 x 580 cm.

Angeblich Abstrakt

Robert Kudielka: Bei Ihrem jüngsten Erfolg in New York, 35 Jahre nach der Ausstellung «Responsive Eye», sind Sie nicht etwa als eine Künstlerin der 60er Jahre gefeiert worden, sondern erstaunlicherweise als Zeitgenossin. In einer Besprechung Ihrer Ausstellung in der DIA-Foundation schrieb Peter Schjeldahl, die Begegnung mit einer Gruppe Ihrer Bilder aus den Jahren 1961–84 wäre so, als würde man «eine Zeitkapsel öffnen und darin die Zeitung von heute finden».[1] Was meinen Sie, woher rührt dieses Gefühl, Bildern gegenüberzustehen, die völlig neu wirken und keineswegs zeitgebunden?

Bridget Riley: Vielleicht hat es damit zu tun, dass ich mein Urteil stets von Geschmackserwägungen freizuhalten versucht habe. Natürlich gibt es zu allen Zeiten irgendwelche Moden und Stile, aber ich glaube nicht, dass sie eine echte Basis abgeben können. Eventuell liegt der Grund aber auch darin, dass meine Beschäftigung mit der Kunst der Vergangenheit eher kritisch bewundernd ist als historisch. Denn wie sehr man das Vergangene auch lieben und achten mag, als Künstler muss man einfach versuchen, auf eigenen Beinen zu stehen.

RK: Aber diese Unabhängigkeit von den verschiedenen Schulen der Moderne hat ihren Preis gehabt. Mit dem neuerlichen Interesse an Ihrer Arbeit sind auch wieder einige der alten Klischees aufgetaucht, so zum Beispiel die Vorstellung von einem psychedelischen Hintergrund Ihrer Bilder und insbesondere die Annahme einer geradezu computerhaften Auffassung von Malerei.

BR: Ist das nicht ein hübscher Gegensatz? Der Computer und die Wahnträume? Während meiner Eröffnung in der DIA-Foundation traten zwei junge Frauen an mich heran. «Wir sind Malerinnen», sagten sie, «abstrakte Malerinnen. Standen Sie unter Drogen?» «Nein», antwortete ich. «Dachten wirs uns doch», meinten sie und verschwanden wieder, mit einem Anflug von Triumph.

RK: Die Verbindung mit dem Computer ist, glaube ich, weniger leicht zu entwirren, denn sie hat längst ausserhalb der Grenzen der Kunstwelt Fuss gefasst. Vor ein paar Jahren ist eine ziemlich populäre Ein-

---

ROBERT KUDIELKA ist Professor für Ästhetik und Kunstphilosophie an der Hochschule der Künste in Berlin. Demnächst wird seine Arbeit an einer Monographie über Bridget Riley abgeschlossen sein.

BRIDGET RILEY

im Gespräch mit

ROBERT KUDIELKA

führung in Database-Design und seine Anwendungsmöglichkeiten erschienen, die das Bild MOVEMENT IN SQUARES (Bewegung in Quadraten) von 1961 auf dem Umschlag zeigt – ohne Sie als Urheberin zu nennen, gerade so, als hätte es auch von einem geschickten Computerprogrammierer entworfen sein können.

BR: Es gab schon in den späten 60er Jahren einige Leute, die diesen Zusammenhang herstellen wollten, und ich pflegte ihn schlicht von mir zu weisen ohne mir weiter Gedanken darüber zu machen. Einerseits, weil er nichts, aber auch gar nichts mit meiner Arbeitsweise im Atelier zu tun hatte, andrerseits, weil ich von Computern schlicht keine Ahnung hatte. Heute begreife ich, dass der «binäre» Anschein meiner Schwarzweiss-Arbeiten Leute ansprechen musste, die sich mit Computerlogik befassten. Trotzdem ist diese Verbindung oberflächlich und irreführend, was auch die anhaltende Verwendung und immer noch zunehmende Beliebtheit meiner frühen Bilder zur Illustration von Computerhandbüchern zeigt.

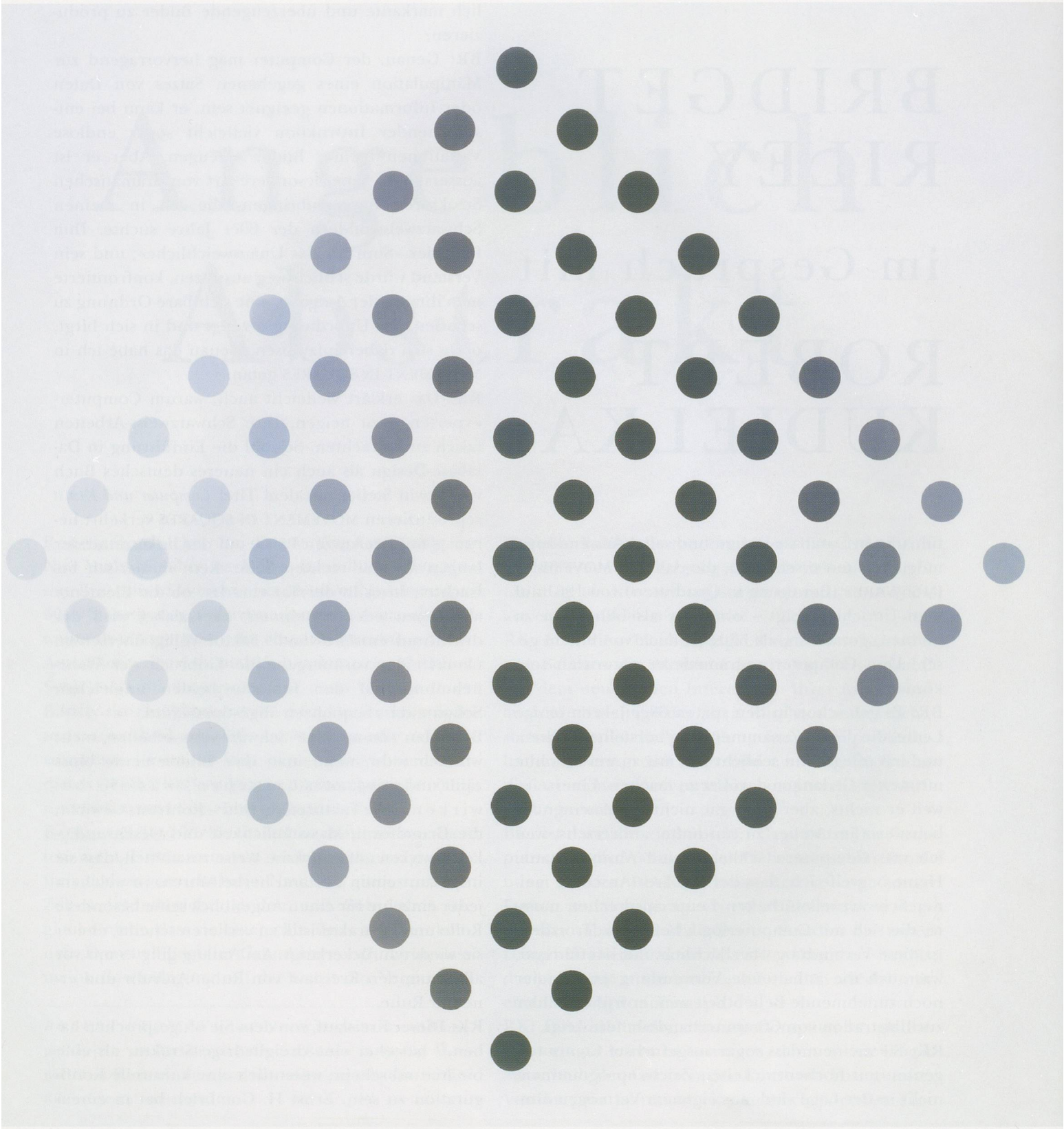
RK: Sie meinen, dass sogar ausgefuchste Computergenies, mit hochentwickelten Zeichenprogrammen, nicht in der Lage sind, aus eigenem Vermögen ähnlich markante und überzeugende Bilder zu produzieren?

BR: Genau, der Computer mag hervorragend zur Manipulation eines gegebenen Satzes von Daten oder Informationen geeignet sein, er kann bei entsprechender Instruktion vielleicht sogar endlose Variationen meiner Bilder erzeugen. Aber er ist ausserstande, jene besondere Art von dramatischen Strukturen hervorzubringen, die ich in meinen Schwarzweiss-Bildern der 60er Jahre suchte. Ihm fehlt der «Sinn für das Unausweichliche»; und sein Verstand würde schlichtweg aussetzen, konfrontierte man ihn mit der Aufgabe, eine sichtbare Ordnung zu schaffen, die Unordnung erzeugt und in sich birgt, ohne sich dabei aufzulösen. Genau das habe ich in MOVEMENT IN SQUARES getan.

RK: Das erklärt vielleicht auch, warum Computerexperten dazu neigen, Ihre Schwarzweiss-Arbeiten falsch zu betrachten. Sowohl die Einführung in Database-Design als auch ein neueres deutsches Buch von Erwin Steller mit dem Titel *Computer und Kunst* reproduzieren MOVEMENT IN SQUARES verkehrt herum – mit der kurzen Partie auf der linken und der langen auf der rechten Seite. Rein numerisch betrachtet, ist es in der Tat einerlei, ob die Elemente abnehmen oder zunehmen, aber dabei wird der dritte und entscheidende Faktor völlig übersehen, nämlich der vorübergehende Einbruch der Wahrnehmung, auf den hin die beiden ungleichen Schwarzweiss-Sequenzen abgestimmt sind.

BR: Man nimmt jene Schwarzweiss-Arbeiten nicht wirklich wahr, wenn man ihre Bildelemente bloss zählt und misst, anstatt zu s e h e n , w a s s i e b e w i r k e n . Alle Faktoren im Bild – Kontrast, Gewicht, die Grundform, Massstäblichkeit und Geschwindigkeit – wirken auf so präzise Weise zusammen, dass sie insgesamt einen Zustand herbeiführen, in welchem jeder einzelne für einen Augenblick seine besondere Rolle und Charakteristik zu verlieren scheint, ehe er sie wieder zurückerlangt. Am Anfang ging es mir vor allem um den Kreislauf von Ruhe, Aufruhr und erneuter Ruhe.

RK: Dieser Kreislauf, von dem Sie oft gesprochen haben,[2)] hat eher eine dreigliedrige Struktur als eine binäre und scheint wesentlich eine kulturelle Konfiguration zu sein. Ernst H. Gombrich hat in einem



BRIDGET RILEY, BLACK TO WHITE DISCS, 1961/62, emulsion on canvas, 70 x 70" /
SCHWARZE BIS WEISSE SCHEIBEN, Emulsion auf Leinwand, 177,8 x 177,8 cm. (PHOTO: PRUDENCE CUMING ASSOCIATES LTD.)

Gespräch mit Ihnen ausgeführt, dass diese strukturelle Konzeption Ihrer Arbeit in der Musik – zumindest in der abendländischen – die allgemeine Basis bildet: «die Möglichkeit der Auflösung eines Missklangs in der Kadenz».[3)]

BR: Das gilt, glaube ich, nicht nur für die Musik, sondern zum Beispiel auch für Shakespeares Sonette. In dem bekannten Sonett etwa, das mit der Zeile «Soll ich dich einem Sommertag vergleichen?» beginnt, fährt er fort diesen Vergleich Zeile um Zeile – und eine schöner als die andere – zu demontieren, bis der Tiefpunkt erreicht ist, die Schönheit ausgelöscht scheint: «Durch Zufall oder Wandel der Natur». An diesem Punkt springt die Bewegung dann mit grosser Entschiedenheit um, das Sonett steigt wieder. Die Schönheit wird wiedererlangt und ihre Unsterblichkeit gesichert, jedenfalls in der Form, für die der Dichter bürgen kann: als Kunstwerk.

RK: Genau genommen findet sich eine solche Dreigliedrigkeit bei Ihnen aber doch nur in den Bildern der frühen 60er Jahre. Danach ändert sich das Szenario.

BR: Ja, ich hatte das Gefühl, dass meine Schwarzweiss-Strukturen beinahe zu geschlossen waren. Anfangs fand ich in ihnen keinen Platz für Farbe, und wusste auch nicht, auf welche Art ich sie hätte einbringen können. Was ich brauchte, war ein fliessenderes Vorgehen, Zwischentöne, die mir erlaubten, die harten Übergänge zu brechen. Also führte ich Grautöne ein, zunächst neutrale, dann farbige, und schliesslich fand ich eine Möglichkeit mit reinen Farben umzugehen. Farbe erweist sich als das für meine Absichten am besten geeignete Medium, denn sie besteht sowohl aus Kontrasten wie Harmonien, und obwohl ihr Charakter unbeständig und flüchtig ist, hat sie doch auch eine ganz eigene, kraftvolle Präsenz.

RK: Es fällt auf, dass nach 1968, als Sie mit reinen Farbwerten zu arbeiten begannen, Ihr Umgang mit der Farbe beinahe dreissig Jahre lang durch zwei Haupttendenzen bestimmt war. Zunächst wurde die formale Komplexität radikal beschnitten, um für die Aktivität der Farbe Raum zu schaffen. Und dank dieser Zurücknahme begannen Spannweite und der Reichtum der Farbe zu wachsen, bis ein Punkt erreicht war, an dem sie die formalen Erfordernisse diktieren konnte. Die Einführung einer dynamischen Diagonale im Jahre 1986 scheint mir eher ein Versuch gewesen zu sein, die gewachsene Farbdifferenzierung in den Griff zu bekommen als eine Rückkehr zu formaler Komplexität. Einige Ihrer Bilder – wie zum Beispiel HIGH SKY 2 (Hoher Himmel 2, 1992) – konnten bis zu fünfundzwanzig deutlich unterschiedene Farben enthalten. Aber seit 1998 hat sich dies drastisch verändert: Die Palette ist jetzt auf vier oder fünf Farben beschränkt – und die Formen erscheinen gross und überraschend einfach.

BR: Die Veränderung kommt nicht ganz so überraschend, glaube ich. Sie begann Mitte der 90er Jahre, als ich versuchte, den Kurven und Bögen, die sich in der Farborganisation meiner Rautenbilder eingestellt hatten, einen grösseren Stellenwert einzuräumen. Eine Zeit lang arbeitete ich schlicht mit Bogenformen, schmalen Segmenten, die man erhält, wenn man einen Kreis vertikal in sechs gleiche Abschnitte teilt.

RK: Ich erinnere mich an Studien und einige wenige Bilder, wie zum Beispiel LAGOON 1 (Lagune 1, 1997), in denen dieses gekrümmte Element unter den Rautenformen auftauchte. Aber zunächst waren die Kurven nur nach links hin gewölbt, in der Gegenrichtung zur vorherrschenden Diagonalbewegung, und die Massstäblichkeit der Formen sowie die Menge der verwendeten Farben waren kaum verändert. Erst 1998, nach zwei Jahren ausführlicher Erprobung und mancherlei Versuchen und Fehlschlägen, gelang es Ihnen schliesslich, die Rundungen in beiderlei Richtung schwingen zu lassen. Zugleich schrumpfte die Palette und der Massstab vergrösserte sich jäh. Woher kam diese plötzliche Lösung eines offensichtlich verwickelten Problems?

BR: Da kamen wohl einige Faktoren auf einen Schlag zusammen. 1998 verwendete ich für eine Wandzeichnung in der Kunsthalle Bern Kreise in einem grossen Massstab, wenn auch nur als lineare Elemente. Dabei wurde mir klar, dass die neue räumliche Struktur, die sich hier abzuzeichnen begann, eine Revision und Vereinfachung der Farbbeziehungen erfordern würde.

RK: Ähnlich wie ehedem der Gebrauch von reinen Farben eine Vereinfachung der formalen Mittel notwendig machte?

BR: Ja, die vielleicht erstaunlichste Entdeckung bestand darin, dass die Kurve mir nicht erlaubte, sie lediglich als eine weitere Form zu den bereits verwendeten hinzuzufügen. Sie wurde vielmehr bestimmend und verstärkte die Empfindung der Schwerkraft durch ihre Schwingung. Das Gewicht der Farben und Proportionen hatte sich verschoben, und als Folge davon wurde die Balance zwischen ihnen instabiler, beweglicher.

RK: Von aussen betrachtet sieht das aus wie eine Neuorientierung innerhalb eines vertrauten Territoriums. Erinnerten die vorangegangenen Rautenbilder mit ihrer strukturellen Dichte gelegentlich an Cézannes kleinteilige rhythmische Gefüge, so zeigen die neuen Arbeiten eine gewisse Affinität zu den späten Scherenschnitten von Matisse – sieht man einmal von dem durchgängigen Rhythmus ab.

BR: Also vorausgeschickt, dass ich schon lange mit geschnittenen farbigen Papierformen arbeite ...

RK: Zwanzig Jahre sind schon eine ganze Weile!

BR: Ja, durchaus – wenn dann jetzt auch noch Kurvenformen mit grossen Farbflächen dazukommen, mag die Erinnerung an das Spätwerk von Matisse wohl unvermeidlich sein. Doch, wie Sie sagten, die Struktur meiner Arbeit weicht von der bei Matisse insofern erheblich ab, als sie rhythmisch aufgebaut ist, wobei einige Schichten offenkundig sind, während andere latent bleiben.

RK: Das Zusammenspiel von Offensichtlichkeit und Latenz scheint ein immer wiederkehrender Faktor in Ihrer Arbeit zu sein. In früheren Bildern wie BLACK TO WHITE DISCS (Schwarze bis weisse Scheiben, 1962) oder CANTUS FIRMUS (1972–73) war es oft die zugrunde liegende formale Ordnung, die innerhalb der Erscheinung des Bildes und durch diese verborgen war. Jetzt hingegen scheinen verschiedene Lagen von Rhythmen einander zu unterstützen, zu verdecken und sogar zu konterkarieren.

BR: Sie haben mir neulich ein faszinierendes Musikstück von György Ligeti vorgespielt...

RK: Sie meinen die sechs *Etudes pour Piano* aus dem Jahre 1985, die alle mit dem rhythmischen Phänomen von «mehreren verschiedenen, simultan verlaufenden Geschwindigkeitsschichten» (Ligeti)[4] arbeiten? Das Stück, das sie gehört haben, die sogenannte Warschauer Etüde, basiert auf sechzehn schnellen Pulsen pro Takt. Es gibt jedoch Passagen, in denen die rechte Hand des Pianisten jeden fünften Puls und die linke jeden dritten betont. Dadurch entsteht der Eindruck von übereinander gelagerten melodischen Schichten. Die daraus resultierende Komplexität der Wahrnehmung scheint Ihren Bildern der letzten zwei Jahre sehr ähnlich.

BR: Der einzige bedeutsame Unterschied besteht vielleicht darin, dass in meiner Arbeit die rhythmischen Schichten nicht auf dem gleichen Metrum beruhen, sondern in ihrem strukturellen Charakter variiert werden. Paul Klee, der selber ein versierter Musiker war, erkannte, dass die Malerei in einer Hinsicht einen beträchtlichen Vorteil gegenüber der Musik hat: Sie kann die Gleichzeitigkeit verschiedener rhythmischer Muster klar erkennbar machen.

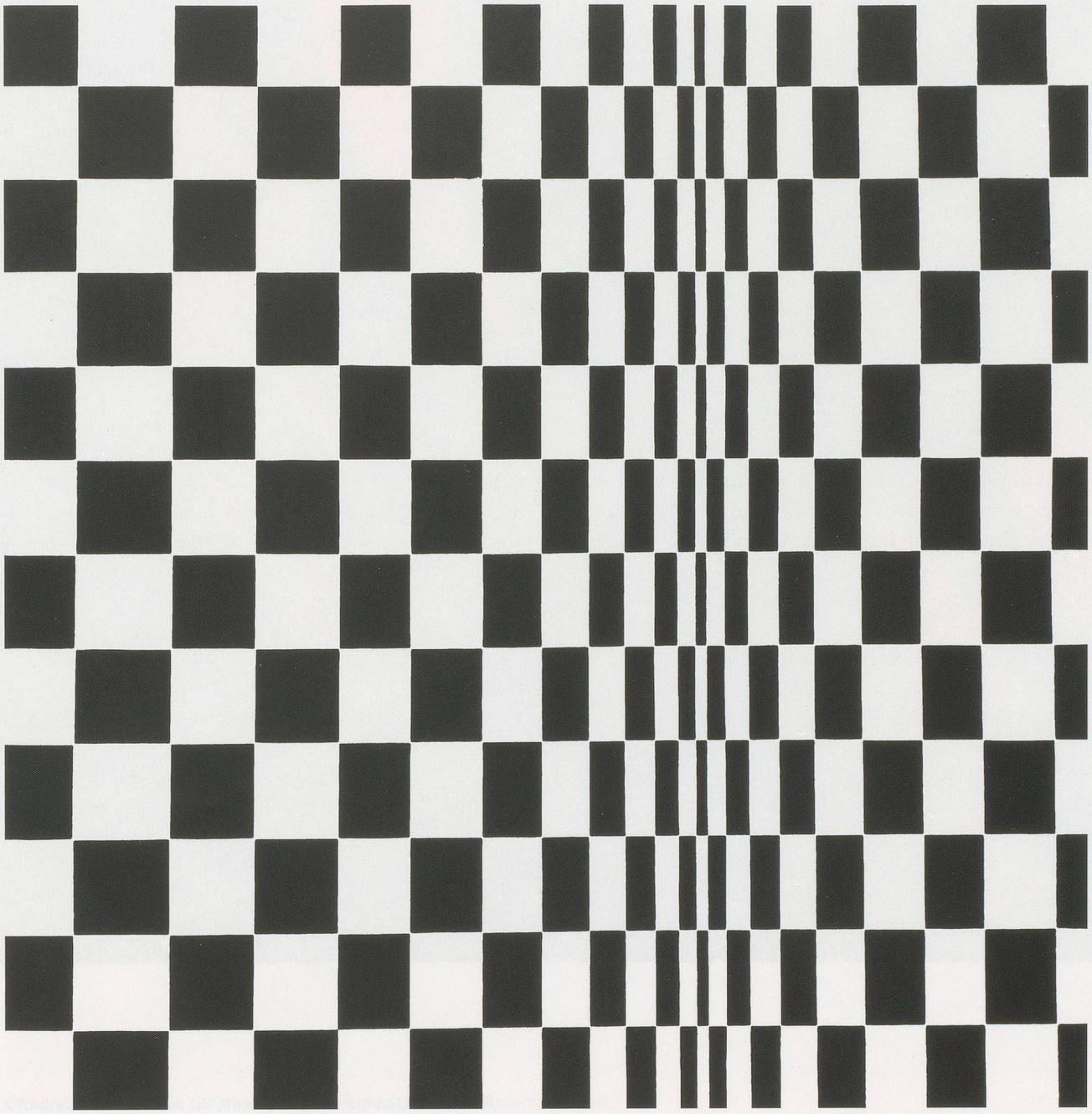
RK: Man kann in den neuen Arbeiten nach wie vor ein vertikales Register erkennen, das die Komposition im Ganzen zu tragen scheint. Obwohl diese Struktur selten in der Zeichnung hervortritt, kontrolliert und stabilisiert sie doch die Dynamik der gekrümmten Linien. «Meine gekrümmten Linien sind nicht verrückt», sagte Matisse: «Es ist mir immer zugute gekommen, dass ich das Bleilot benutzt habe.»[5]

BR: Er hat völlig Recht, das ist eine Lektion des akademischen Figurenzeichnens. Die Vertikale ist ein wichtiges Strukturelement für die Organisation der Gewichte und Gleichgewichte, wenn man mit Kurven umgeht. Die schiere physische Notwendigkeit, die grossen Leinwände von EVOË und PARADE 1 (beide 1999–2000) in zwei beziehungsweise vier Tafeln aufzuteilen, gab mir Gelegenheit diese latente vertikale Struktur zu betonen.

RK: Gegen dieses stabilisierende Register wird dann eine mächtige Diagonale ins Spiel gebracht, ganz ähnlich wie in der vorangegangenen Gruppe von Bildern. Doch in den neuen Arbeiten ergibt sich eine andere dynamische Wirkung. Die scharfen parallelen Schnitte, die alle die steigende Diagonale von links unten nach rechts oben akzentuieren, scheinen den Rhythmus der Bilder buchstäblich anzutreiben.

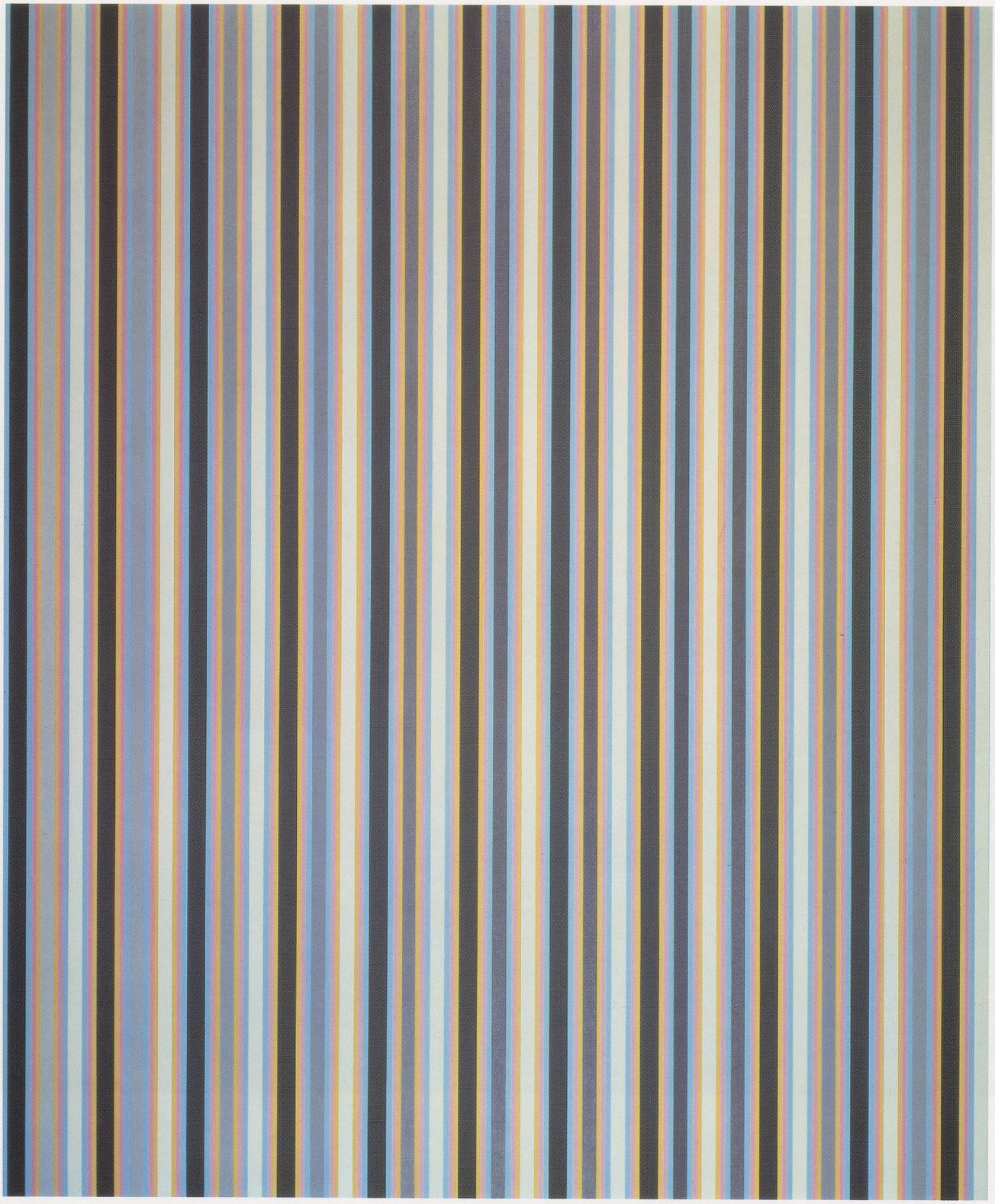
BR: Dieser Drive wird eigentlich durch das dritte Element, die Kurve, die den Rhythmus setzt und gestaltet, hervorgerufen. Sobald Kurven zu einer Reihe von Arabesken verbunden werden, wirken sie

BRIDGET RILEY, MOVEMENT IN SQUARES, 1961,
tempera on board, 48 x 48" /
BEWEGUNG IN QUADRATEN,
Tempera auf Malkarton, 121,9 x 121,9 cm.
(PHOTO: PRUDENCE CUMING ASSOCIATES LTD.)



BRIDGET RILEY, PARADE 3, 2000, oil on linen, 89 9/16 x 207"/

Öl auf Leinen, 227,5 x 525,8 cm. (PHOTO: PRUDENCE CUMING ASSOCIATES LTD.)



wunderbar flüssig, geschmeidig und stark. Sie können sich drehen und beugen, gleiten und schwanken, manchmal im Verbund mit der Diagonalen, manchmal gegen sie, so dass das Tempo entweder beschleunigt oder zurückgehalten, verzögert wird.

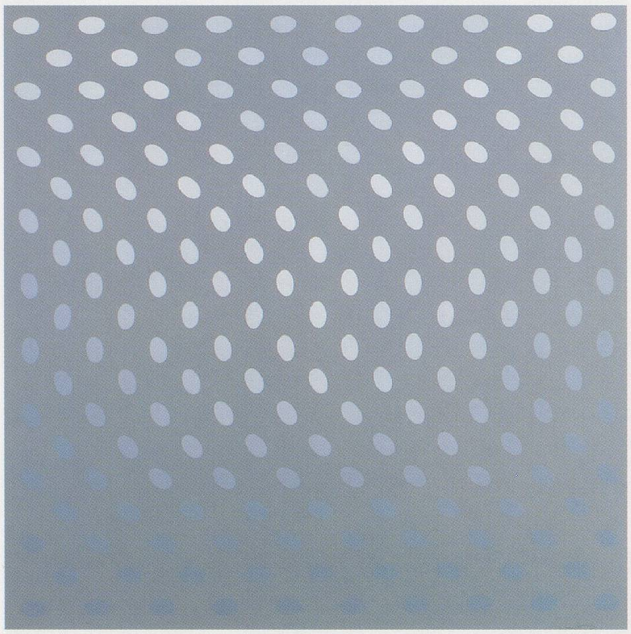
RK: Die formale Beschreibung ist an sich schon sehr aufschlussreich, nicht wahr? Das Schwingen der Kurve und die erhöhte rhythmische Komplexität haben Ihrer Arbeit mit der Farbe eine Dimension von Körperhaftigkeit und Gewicht hinzugefügt. Die abstrakte, wesentlich musikalische Gestaltung wird von einem neuen Gefühl beinahe physischer Ausgelassenheit erfüllt. Wenn ich mir Bilder wie EVOË und PARADE 1 anschaue, werde ich unwillkürlich an urtümliche Tanzformen oder an die alte Ikonographie des Bacchanals erinnert.

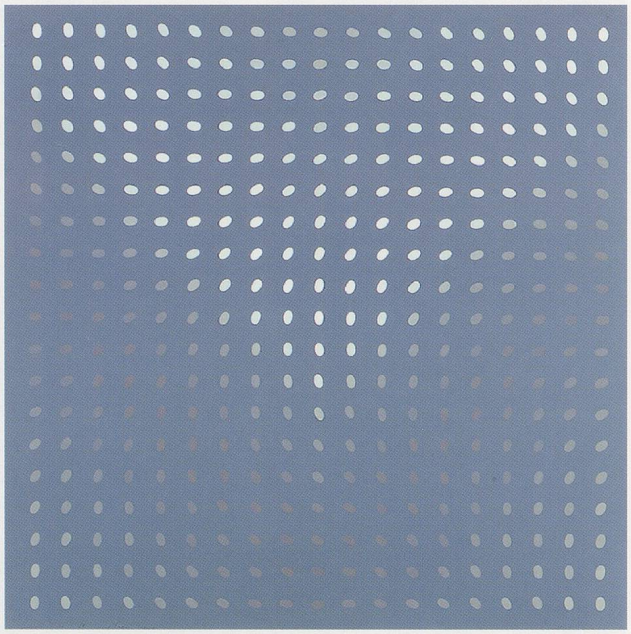
BR: Ehrlich gesagt, als ich EVOË fertig gestellt hatte und über den Titel nachdachte, spielte ich tatsächlich vorübergehend mit dem Gedanken, das Bild «Bacchanal ohne Nymphen» zu nennen – und ein anderes, immer noch namenloses, «Bacchanal ohne Satyrn». Aber dann fiel mir gerade noch rechtzeitig ein, dass ich ja schliesslich als abstrakte Künstlerin gelte. *(Übersetzung: Robert Kudielka und Inga Rensch)*

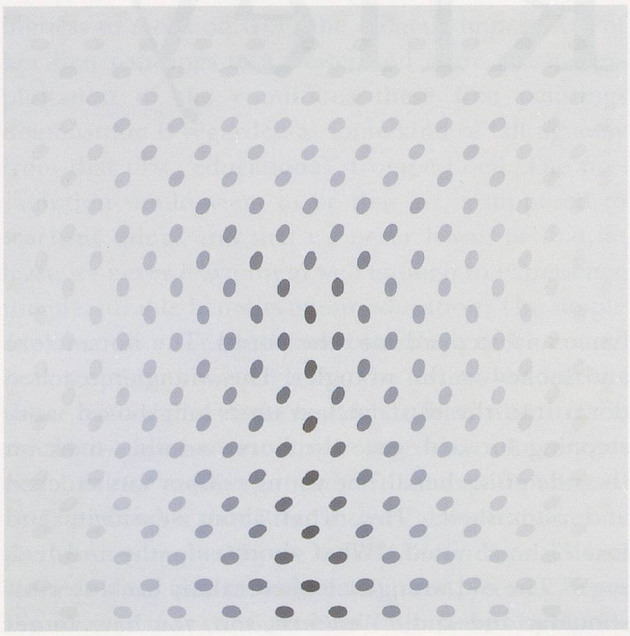
1) Peter Schjeldahl, «British Flash: Having Fun with Bridget Riley and Damien Hirst», *The New Yorker,* 6. November 2000, S. 104.
2) Cf. «Perception Is the Medium» (1965), in: *The Eye's Mind: Bridget Riley. Collected Writings 1965–1999,* hrsg. v. R. Kudielka, Thames and Hudson, London 1999, S. 66–68.
3) *Bridget Riley: Dialogues on Art.* With Neil MacGregor, Ernst H. Gombrich, Michael Craig-Martin, Andrew Graham-Dixon and Bryan Robertson, hrsg. v. R. Kudielka, mit einer Einleitung von Richard Shone. Zwemmer, London 1995, S. 42.
4) György Ligeti, *Etudes pour Piano, Premier Livre.* Erika Haase, Klavier und Cembalo. col legno Musikproduktion, AU-031 815 CD.
5) Henri Matisse, *Über Kunst,* hrsg. v. Jack D. Flam, übers. v. Elisabeth Hammer-Kraft, Diogenes, Zürich 1982, S. 201.

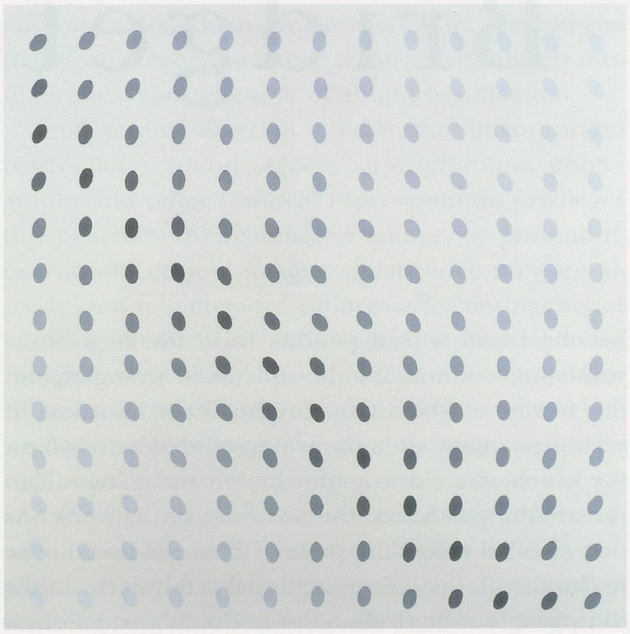
BRIDGET RILEY, CANTUS FIRMUS, 1972, acrylic on canvas, 95 x 84,5" / Acryl auf Leinwand, 241,3 x 214,6 cm.

BRIDGET RILEY, "Reconnaissance," 21 September 2000–17 June 2001, Dia Center for the Arts, New York, exhibition view with (from left to right) / Blick in die Ausstellung mit (von links nach rechts): ORIENT 4, 1976, CATARACT 3, 1961, SAMARRA, 1984. (PHOTO: BILL JACOBSON)









BRIDGET RILEY, NINETEEN GREYS, A, B, C, D, 1968,
silkscreen on board, 30 x 30" each /
NEUNZEHN GRAUTÖNE, A, B, C, D,
Siebdruck auf Museumskarton, je 76,2 x 76,2 cm.