

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

**Band:** - (2003)

**Heft:** 67: [Collaborations] John Bock, Peter Doig, Fred Tomaselli

**Artikel:** "Les infos du paradis" : über den Zyklus Prima Materia / Riots von Wang Fu = Wang Fu's cycle Prima Materia / Riots

**Autor:** Böhme, Hartmut / Schelbert, Catherine

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-680362>

### **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:** 10.11.2024

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

# Über den Zyklus *Prima Materia/Riots* von Wang Fu

HARTMUT BÖHME

*Urformen der Kunst – gewiss. Was kann das aber anderes heissen als Urformen der Natur?*

– Walter Benjamin<sup>1)</sup>

Der in Stuttgart lebende Künstler Wang Fu wurde 1960 in Shijazhong, China, geboren. Er studierte dort und in Peking Malerei, bevor er unter abenteuerlichen Umständen 1987 nach Europa gelangte und seine Studien bei K.R.H. Sonderborg und Joseph Kosuth fortsetzte. Seine jüngsten, mindestens 222x150 cm messenden, mal quer-, mal hochformatigen Gemälde benötigen eine weite Ausstellungshalle und einen verweilenden Betrachter, der sich einzulassen vermag auf das Geheimnis dieser Bilder. Wang Fu hat diese Serie von Gemälden im Jahre 2002 während seines Aufenthalts im Künstlerhaus Schloss Wiepersdorf gemalt, dem Land-

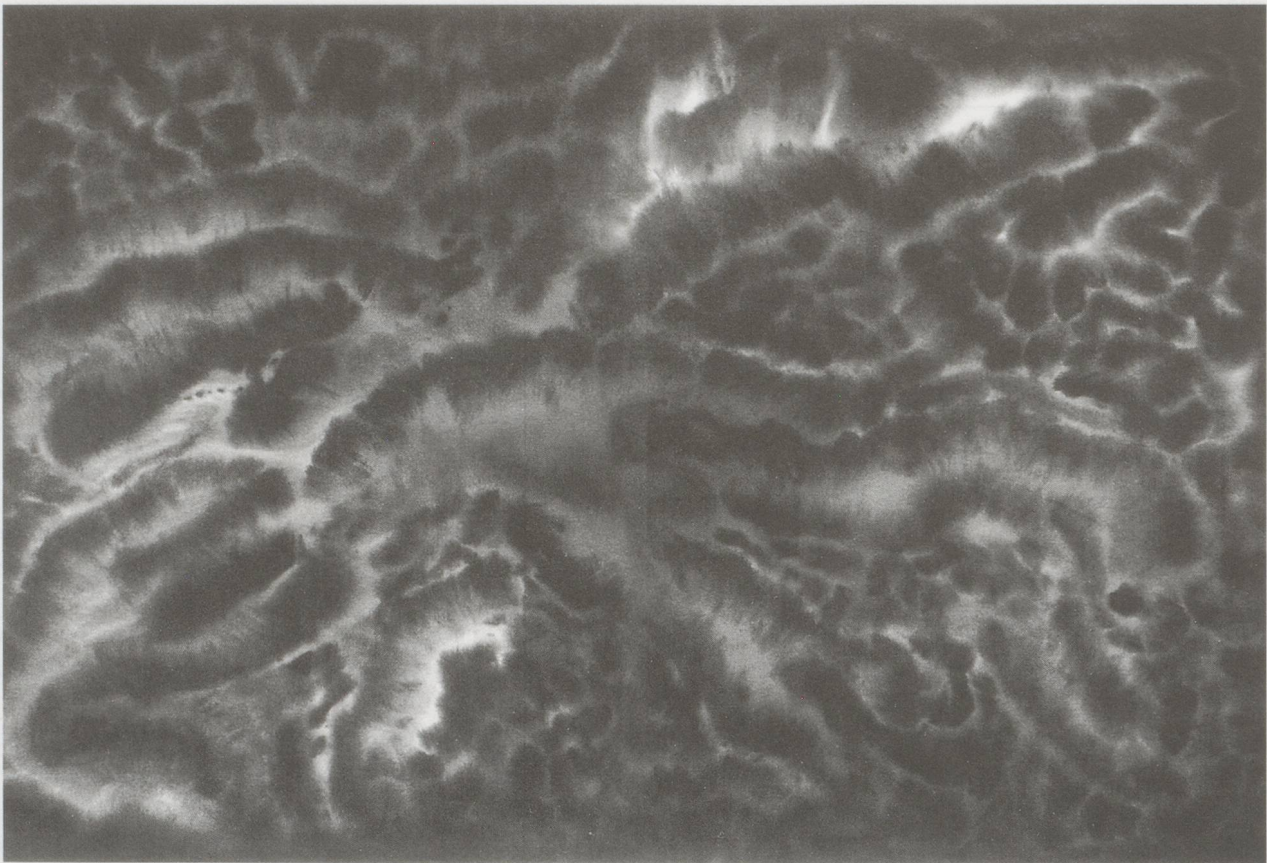
HARTMUT BÖHME ist Professor für Kulturtheorie und Mentalitätsgeschichte an der Humboldt-Universität Berlin.

sitz des romantischen Dichterpaars Bettina und Achim von Arnim. Seitlich der Dorfstrasse des winzigen Fleckens im brandenburgischen Landkreis Teltow-Fläming öffnet sich ein Park, in dem zurückgesetzt das klassizistische Schlösschen gelegen ist. An der Gartenseite führt von der Terrasse eine Freitreppe zum leicht barock stilisierten Parterre, das von antiken Götter-Statuen umstellt ist. Linker Hand eine geschwungene Orangerie, rechts ein kleiner Schlossteich mit obligatem Schwanenpaar. Eine Zentralachse führt auf die Zeus-Statue am Ende des kleinen Parks zu, der im Stil des englischen Landschaftsgartens ungleichmässig von alten Baumsolitären und Baumgruppen bestanden ist. In einem Seitenflügel des Schlosses sowie in den ehemaligen Stallungen finden jeweils etwa zwanzig Literaten und Künstler für einige Monate ihr Unterkommen. Den bildenden Künstlern stehen in einem gesonderten Atelierhaus gross-

zügige Arbeitsräume zur Verfügung. Über diesem Juwel der Stille und Weltferne, in der arbeitsame Zurückgezogenheit und geselliges Zusammentreffen aufs Schönste in der Balance sind, wölbt sich ein massloser Himmel, Schirm und Herausforderung zugleich der ästhetischen Inspirationen.

Im Anblick der Bilder Wang Fus steht man unwillkürlich still. Das dominante Schwarz und die amorphen Formen scheinen im ersten Anblick Düsternis und Beklommenheit zu verbreiten. Was geschieht einem?

Die Leinwandflächen sind unbehandelt weiss belassen. Mit chinesischer Tusche, wie sie auch für die Kalligraphie verwendet wird, und breitem Pinsel werden in bauschendem Schwarz wolkig quellende Formen mit ungleichmässig verlaufenden Randzonen herausgearbeitet. Die schwarzen Querkörper verbinden sich zu Knäueln, gewebeartigen Clustern, zu zellularen Ketten oder kompakten Ballungen, zu



WANG FU, PRIMA MATERIA / RIOTS SERIES, 2002, Tusche, Acryl und Bindemittel auf un-  
grundierter Leinwand, 150 x 225 cm / ink, acrylic, and binder on unprimed canvas, 59 x 88 5/8".

bebenden Fluids und brodelnden Wirbeln; sie bilden fedrige Spiralen, lose geschürzte Zentren, amorphe Texturen, flaumige Kissen, schwärmende Scharen oder hybride Figuren. Immer schweben sie auf der Grenze zwischen Formwerdung und Dekomposition. Sie erscheinen als zufällig festgehaltene Zustände eines Prozesses, dessen Sinn sich zunächst ganz entzieht. Zwischen den locker verknüpften, die ganze Bildebene füllenden schwarzen Quellmassen schimmert hier und leuchtet dort der helle Hintergrund, der den dominanten Schwarzfiguren Kontur und Körperlichkeit, Tiefe und Raum gibt. An einzelnen Stellen, unregelmässig auf die Gemälde verteilt, verdichtet

sich das Hell des Hintergrunds zu gelb und orange glühenden Zonen. Was geschieht?

Wir wissen es nicht. Und so beginnen Augen und Denken des Betrachters Halt zu suchen am möglichen Déjà-vu der visuellen Gestalten oder an wieder erkennbaren Denkfiguren. Das setzt einen unabschliessbaren Prozess des Sehens und Deutens frei, unabgeschlossen, weil die Serie der Bilder selbst infinit zu sein scheint. Jedes einzelne Bild setzt sich variierend und beinahe selbstschöpferisch in einem neuen fort. Und auch im Inneren der Bildkörper versinkt man und steigt auf vom Grossen ins Kleine, von der Oberfläche in die Tiefe, vom Ganzen ins

Teil und vice versa – ähnlich, so meint man, wie bei den Visualisierungen der Mandelbrotmengen und dem fraktalen, sich selbst generierenden Formenspiel der Chaostheorie.

Nehmen wir diese Assoziation auf. Nicht ohne vorauszuschicken, dass diese Bilder jede Festlegung auf einen Sinn von vornherein verweigern. Erst im Durchlauf der vielen Deutungsvarianten mag man eine vage Ahnung des Formgewoges dieser Gemälde und ihres (vielleicht) möglichen Sinns gewinnen. Denn diese Bilder stehen nicht jenseits, sondern vor jeder identifizierbaren Gestalt und vor jedem eindeutigen Sinn. Sie weisen den Betrachter in seinem inständigen Begeh-

ren nach Bildexegese und Bedeutung ab. Sie stürzen ihn ins Abenteuer einer Vorstellungsreise, die vielleicht an den Anfang der Welt zurückführt. Doch hüte man sich, dies für den «Sinn» dieses ästhetischen Unternehmens zu halten, das uns das Inkommensurable und Geheimnishaftes zumutet.

Das Lichte, Farbige und das Schwarze sind nicht Gegensatz, nicht wechselseitige Negation, sondern eine dynamische Polarität von Energien, die am primordialen Prozess der Formwerdung gemeinsam arbeiten. Nicht ohne Recht, doch ohne dabei das Wahre zu treffen, mag man an die Genesis der Welt aus einem chaotischen Materie Meer denken, in welchem die ersten, instabilen Formen emergieren. Man erinnert sich an den vorsokratischen Atomismus eines Demokrit und Leukipp. Sie liessen die Welt hervorgehen aus dem Zufallsspiel einer chaotischen Atommasse. Im zufälligen Wechsel des Vollen und Leeren fügen sich die flüchtigen Atome mal zu schwellenden Figuren, fedrigen Wolken, fluidalen Quellkörpern oder flockigen Verbänden, mal zu brodelnden Zentren, massigen Klumpen, verstreuten Verbänden, energischen Spiralnebeln und stabilen Mustern. Schaut man hier der Autopoiesis der Materie auf der Suche nach ihrer noch unbekanntenen Formenvielfalt zu? Darf man an das prästrukturelle Tohuwabohu denken, das den Ausgangspunkt für das kreative Handeln eines Gottes bot, der über Trennungsvorgänge erst die grossen Formenkreise des Weltalls und des Lebens schuf? Schöpfung als *opus disiunctionis*, als Trennung des bis dahin absolut Amorphen, das man auch das unendliche Schwarz nennen darf? Blitzt nicht zwischen das wogende, unbestimmt verfließende Schwarz das Licht hinein:

trennend, formgebend, abgrenzend? Glüht nicht schon an manchen Stellen Feueriges auf, primäre Energie, die sich in den dunklen Formgebilden materialisiert wie in erkaltender Lava und Tuff? Werden die Weltkörper generiert durch *nigredo*, den Vorgang der Schwärzung – wie ihn die Alchemie dachte –, wodurch das Glutende sich erst zu stabiler Form verfestigt? Fühlt man sich etwa zu Unrecht erinnert an das intelligente Materie Meer (oh, doppelte Mutter!) in dem Film *Solaris* von Andrej Tarkowski, wo Raumfahrer die schöpferischen, doch flüchtigen Verkörperungen dieses formbegabten Ozeans erforschen sollen und nicht bemerken, dass sie dabei selbst von eben diesem Urmedium untersucht werden? Werden wir als Betrachter womöglich selbst von den Bildern Wang Fus einem Experiment unterzogen? Untersuchen sie unsere Wahrnehmungsformen, unser Denkvermögen, unsere Einbildungskraft?

Vielleicht. Dann nähmen wir angesichts der Gemälde Wang Fus teil an der Vision der Welt vor der Entstehung anorganischer und organischer Formen und zugleich an der Genesis des Ästhetischen, wenn Kunst denn die verkörpernde Darstellung des Wahrnehmbaren ist. Wir partizipieren am primären Zustand amorpher Energieverteilung, einer anfänglichen Station des Werdens, das voller Unruhe noch zu keiner definitiven Lösung seiner Gestalt gefunden hat. *Prima materia*. So nannten die Alten den primordialen Zustand energiegesättigter, dynamischer Materie. Das erregte, unruhige Chaos, das der Schoss allen Werdens ist (etwa bei Hesiod). Aus ihm geht auch der Aufruhr (*riot*) hervor.

Schon bei Hesiod bricht bald nach der Entstehung der Welt aus dem

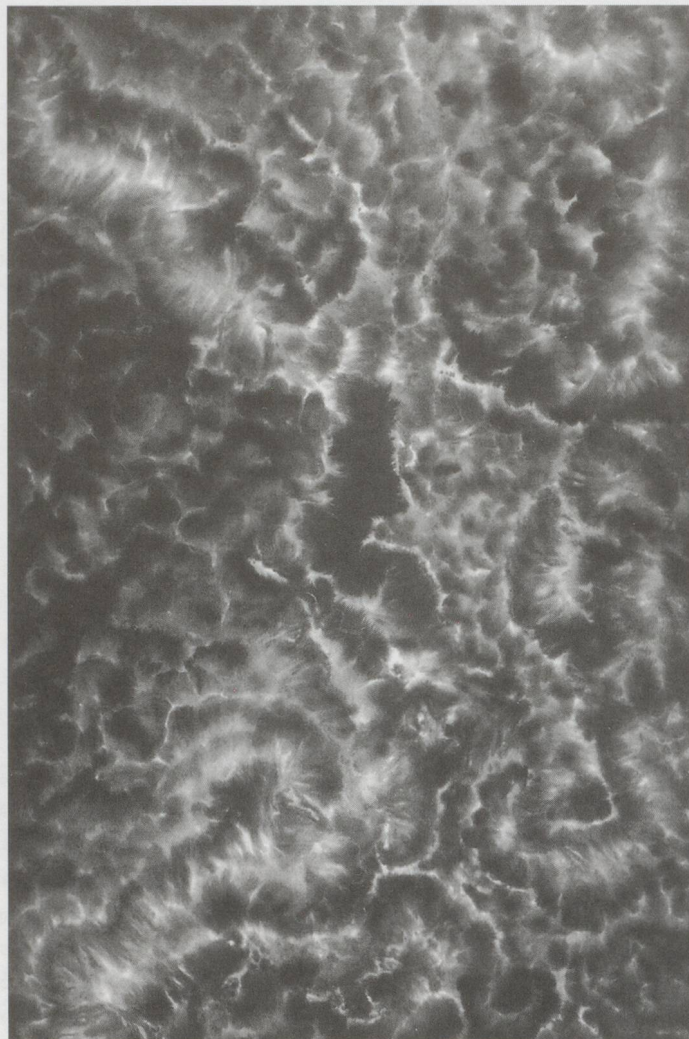
Chaos und sofort mit der ersten göttlichen Ordnung der wüste Aufruhr hervor, die endlose Kette einer Gewalt, deren heisse Vitalität bis heute nicht zur Ruhe gekommen ist. Jetzt sind wir bei der beklemmenden Seite der Gemälde angelangt. Vergessen wir nicht: der Aufruhr (*riot*) in allen seinen Formen ist ein bleibendes Element der menschlichen Welt geworden. Der Mensch selbst ist bebende Unruhe, flüchtige Verkörperung, Aufstand und Aussatz: *homo destitutus*. Seit den Bürgerkriegen und Revolutionen des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts sind die Bilder des brodelnden Aufstands eng mit der Metaphorik des Vulkanischen, des Erdbebens, des wilden Umsturzes, der kollabierenden Gleichgewichte, der eruptiven Entladung gärender Energien, mit entfesselten Feuerstürmen oder apokalyptischer Nacht verbunden. Die deregulierten Kriege heute, die morddrauschenden Pogrome der Bürgerkriege, der explosive Anschlag des Terrors bilden den düsteren Untergrund, ein amorphes Rhizom der Gewalt, die von keiner Ordnung gezähmt werden konnte. Das Chaos wächst mit der Zivilisation, deren archaischer Kontrapunkt es bleibt.

Auch wenn das *morphing* des Schwarzen dominant scheint, so zeigt die nähere Analyse der Bilder Wang Fus, dass Licht und Schwärze in einem komplementären Verhältnis stehen. Sie organisieren das ästhetische Verhältnis von Vorder- und Hintergrund. Die tradierte Konkurrenz von *pittura* und *disegno* wird von Wang Fu zugunsten des Malerischen entschieden. Doch in Umkehrung der klassischen Auffassung, dass das Malerische durch die Farbe agiere, ist es hier die «Farbe Schwarz» (Max Raphael), welche das Morphologische organisiert. Dennoch

WANG FU, PRIMA MATERIA / RIOTS SERIES,  
2002, Tusche, Acryl und Bindemittel auf  
ungrundierter Leinwand, 278,5 x 175 cm /  
ink, acrylic, and binder on unprimed canvas,  
109<sup>5</sup>/<sub>8</sub> x 68<sup>7</sup>/<sub>8</sub>".

zeigen sich Lineamente, Vorstufen von Kontur und Gestalt, einerseits durch das Leuchtende des Hintergrunds, das durch das deckende und verrinnende Schwarz freigelassen wird. Andererseits erkennt man schwingende, gleichsam dereguläre Lineamente. Sie stellen die kompositorischen Führungen der zellularen, wuchernden, sich ballenden oder spiralig verkettenden Schwarzkörper dar.

Die völlige Absenz der Himmelsfarbe Blau und der Lebensfarben Grün und Braun mag anzeigen, dass hier Himmel und Erde noch nicht auseinander getreten sind und damit ein Zustand vor der Ausdifferenzierung des Blauen (der Luft), des Braunen (der Erde) und des Grünen (des Pflanzenkleids) dargestellt ist. Und dennoch hat man den Eindruck dem Werden lebendiger Formen beizuwohnen. Das hängt auch mit der Irritation des Raumsinns zusammen: Befinden wir uns eigentlich in einem mikroskopischen Raum des (Körper-)Inneren oder im Makrokosmischen brodelnder



Urmaterie? Vieles lässt sich als präorganische Form, Ursuppe des Lebendigen lesen. Schon die Assoziation der Schwarzkörper mit Zellketten und Gewebeformen deutete dies an. Ist man gar im mikrobiologischen Raum? Beobachtet man Prozesse der Zellteilung, der hybriden Vermehrung und Selbstverdoppelungen, der Kopien und formalen Redundanzen, wie sie für den biologischen Prozess charakteristisch sind? Spielen sich auf dieser Ebene Prozesse ab, deren Dynamik und Formbildung nicht nur zu den Bausteinen

des Lebens, sondern auch der Kunst gehören? Sind das Autopoietische und das Emergente, wie man sie in den Gemälden Wang Fus zu sehen glaubt, vielleicht Merkmale, die das Werden der Materie und des selbstorganisierten Lebens verbinden? Artikulieren diese Bilder Gestaltvorgänge, welche die Natur nicht als vollendetes und erstarrtes Produkt, sondern als Prozess zeigen? Also die *natura naturans* des romantischen Naturphilosophen Schelling, Prinzip des Selbstschöpferischen, das auch Natur und Kunst konvergieren lässt?

Selbstverständlich dürfen wir auch ans Erdinnere und die vulkanische Lebendigkeit denken. An den Grenzonen des Glühens und des Erstarrens bilden sich die primären Formen, die jene Kruste hervorbringen, auf der wir leben. Wir dürfen denken ans Meerische, insbesondere an die dunklen Zonen der Tiefsee mit ihren rätselhaften Formspielen, ihren polypischen, medusenhaften und hybriden Morphologien, ihren uralten Bautypen des Lebens im fluidalen Medium. Poseidonisches, seismisches Reich. Wir dürfen ebenso denken an die Schwindel erregenden Tiefen des schwarzen Weltalls, das unzählige Sternennebel, aufblitzende Supernovas, kollabierende Systeme in sich birgt. Uranos. Wir erkennen schliesslich das Argushafte der Bilder, die uns mit ebenso vielen Augen ansehen, wie wir Blicke in sie versenken. Es handelt sich um proteische Labyrinth, die uns einschliessen, ohne ihr Geheimnis herzugeben.

Ins Auge schliesslich fallen die gewebartigen Grundformen. Sie sind die «Elementarteilchen», *semina rerum*, dieser Bilder. Gewebe – das ist *textura*, Text der Natur, Elementarschrift der Zellen und Aufbauform organischer Körper. Diese *textura* aber zeigt kein Alphabet, keine Grammatik, keine kubisch-geometrische Struktur, die sich dem Gesetz der Zahlen fügt, sie ist nicht *mathesis universalis* oder Graphik der Schrift, nicht kristalline Formel. Sondern ihre Grundform ist der «Pneu als formbildendes Prinzip» (Frei Otto), den man heute als Bauform des Lebens zu verstehen lernt. Pneu stammt von griechisch *pneumos*, Luft. Dieses Luftartige, das die Formen füllt und aufspannt, sich mit Membranen, Hüllen, Häuten umgibt und zu Packungen, Ketten von Zellkammern, zu wolkigen

Geweben und elastisch gestützten Aggregaten fügt; dieses Pneumatische wird als Konstruktionssystem und Bauplan lebendiger Natur heute wissenschaftlich erforscht und sogar als architektonisches Verfahren in «weichen» Bauformen verwendet – abgesehen von unzähligen technischen Anwendungsformen in Produkten, bei denen es auf weiche Stabilität ankommt: vom Reifen bis zur Verpackung, von Mehrkammerkonstruktionen bis zu Membrantechniken. Wang Fu demonstriert dieses Verfahren der Natur, das weit in die technische Welt hineinragt, auch als ästhetisches Prinzip. Es folgt anderen Gesetzen als die kubische Geometrie, der perspektivische Tiefenraum und die lineare Kontur. Diese beherrschten die klassische Malerei. Weil sie hier gänzlich fehlen, sind wir bei der räumlichen Zuordnung der Gemälde so irritiert: Denn ihr «pneumatisches» Formprinzip wirkt im Grössten wie im Kleinsten, im Mikro- wie im Makroraum, in Natur wie Technik und somit auch in der Kunst. Dies ist die eigentliche ästhetiktheoretische Entdeckung der Bilder Wang Fus. Er hat nicht nur eine Serie von Werken geschaffen, sondern zugleich einen Beitrag zur Kunstreflexion geleistet, zur Besinnung des ästhetischen Prozesses auf die ihm zugrunde liegenden Verfahren.

Die pneumatische Elastizität, die wolkige Quellform, die zellularen Clusterungen, energetisch versorgt von unregelmässig verteilten Zentren des Glutens, des Lichtes, der Wärme: Sie sind es, die hier vielleicht zur Darstellung kommen. Sie erklären auch, warum nur prekäre Gleichgewichte gehalten werden können, stabile Instabilitäten und vibrierende Aggregate. Dies sind Vorgänge, die weit vor dem Moment liegen, wo Objektkonstanzen und Form-

identitäten erkennbar werden, die unserem Auge vertraute Gegenständlichkeiten bieten würden. Wir sind einem vorgegenständlichen, einem präsymbolischen, einem präidentitären Raum ausgesetzt, in dem die elementaren Formen sich erst herausprozessieren. Darum auch kann unser Auge nirgends anhalten und wir sind, sehend und suchend, als Betrachter selbst in einen anhaltenden Prozess der Formerzeugung verwickelt.

In gewisser Hinsicht greift Wang Fu auf die 50er und 60er Jahre des Informellen, der monochromen Malerei und des Abstrakten Expressionismus zurück, in denen schon einmal nach den vorgegenständlichen Elementen der Malerei gesucht wurde. Er verlässt damit die Jahrzehnte der Popkunst, des Neorealismus, der Installations- und Raumkunst oder der *action art*, welche die bisherigen Werke Wang Fus charakterisierten. Durchweg waren die Objekte und Installationen Wang Fus, bei aller Vielfalt der eingesetzten Formensprache, decodierbar. Kunst war Kunst und Medium der Botschaft zugleich. In der Serie *Prima Materia / Riots* ist das radikal anders. Nach der Epoche der Entgrenzung von Kunst, ihrer oft multimedialen Verbindung oder wenigstens ihres Dialogs mit neuen Medien und Popkultur scheint es, als würde Wang Fu sich in dieser Serie zurückbesinnen auf das Herzstück der europäischen Kunstgeschichte, das Tafelbild. Er tut dies in einer neuartigen Wendung, welche uns die Elementarstrukturen des Bildlichen überhaupt und damit der visuellen Welt, in der wir leben, vor Augen bringt.

1) Walter Benjamin, «Neues von Blumen», in: *Gesammelte Schriften*, Bd. III, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1972, S. 152.

# Wang Fu's Cycle

## *Prima Materia/Riots*

HARTMUT BÖHME

*Primordial forms of art—certainly. Yet what else can that mean but primordial forms of nature?*  
—Walter Benjamin

The artist Wang Fu, based in Stuttgart, was born in China in 1960. He studied painting in his native Shijazhong and in Beijing and later set off on an adventurous journey to Europe. Arriving here in 1987, he pursued his studies with K.R.H. Sonderborg and Joseph Kosuth. His most recent paintings, measuring at least 222 by 150 cm and done in both horizontal and vertical formats, require a large exhibition space and viewers prepared to spend the necessary time to discover the mystery of his pictures. Wang Fu painted this series of pictures in 2002 while on a grant at the Künstlerhaus Schloss Wiepersdorf, the country residence of the Romantic poets Bettina and Achim von Arnim. The small Classicist palace is located in a park set back from the main street in a tiny village in the Brandenburg county of Teltow-Fläming. Stairs facing the garden lead from the terrace to a stylized and slightly Baroque ground floor encircled by

HARTMUT BÖHME is Professor of Cultural Studies and the History of Mentality at Humboldt University, Berlin.

statues of ancient gods. To the left a curved orangerie, to the right a small pond with the mandatory pair of swans. A central axis leads to the statue of Zeus at the end of the small park, irregularly planted with isolated trees and stands of trees in the style of an English landscape garden. One of the wings of the palace and the former stables provide quarters for some twenty writers and artists, for a few months at a time. The artists have spacious studios at their disposal in a separate building. Above this peaceful and remote jewel of a place, where hard-working retreat and good company are beautifully balanced, immoderately expansive skies both shelter and challenge aesthetic inspiration.

On seeing Wang Fu's pictures, we cannot help standing still. The dominant black and the amorphous shapes seem at first sight to exude an aura of gloom and oppression. What are they doing to us?

The canvases are white and unprimed. With Chinese ink, the kind that is used for calligraphy, and a wide brush, cloudy, billowing shapes with irregular marginal zones are worked in black ink. The surging black bodies coalesce into tangles, tissue-like clusters, cellular chains or compact bundles,

into quivering fluids and seething whirls and eddies; they form feathery spirals, loosely shirred centers, amorphous textures, fluffy pillows, swarming hordes, or hybrid figures. And they always hover between consolidation and decomposition. They look like chance images of a process arrested in time, whose meaning at first eludes us entirely. Among the loosely linked billowing masses of black that fill the entire picture plane, the light background shimmers through and lights up the surface here and there, lending the dominant black figures contour and shape, depth and space. In areas unevenly scattered throughout the picture, the brightness of the background is compressed into glowing yellow and orange zones. What is happening?

We do not know. And so the eyes and mind of the viewer seek support from the possible *déjà vu* of visual design or recognizable mental images. This triggers off an endless process of seeing and interpreting, endless because the series of pictures themselves seems to be infinite. Every picture produces variations of itself in new pictures, yielding an almost self-creative process of reproduction. In addition, we sink inside the pictorial body, rising from large to small, from surface to

depth, from whole to part, and vice versa—somewhat like imagined visualizations of Mandelbrot sets and the fractal, self-generating play of forms in chaos theory.

We shall pursue this association, but let it be said that these pictures categorically resist confinement to one single interpretation. One must explore many avenues of interpretation before acquiring even a vague understanding of the billowing shapes in these paintings and their possible meaning. For they are not situated beyond but rather before identifiable shape and before unequivocal meaning. They refuse to satisfy viewers' importunate longing for pictorial exegesis and meaning. They thrust them into the adventure of an imaginative journey that may take them back to the beginning of the world. But beware of presuming that herein lies the "sense" of this aesthetic enterprise and the challenge posed by its incommensurability and mystery.

Lighting, coloring, and blackness are not opposites, they are not mutual negations; instead they are a dynamic polarity of energies which have joined forces in the primordial process of generating form. There is justification but not truth in inventing the genesis of the world out of a chaotic sea of matter, where the first, unstable forms emerge. One is reminded of the pre-Socratic atomism of Democritus and Leucippus, according to whom the world arose out of the chance interplay of a chaotic mass of atoms. In the accidental exchange of fullness and emptiness, fleeting atoms combine into swelling figures, feathery clouds, bulging liquid bodies, or flaky configurations, into seething nodes, solid lumps, buttressed configurations, an energetic spiraling

mist, and stable patterns. Are we here looking at the *autopoiesis* of matter seeking its still unknown diversity of form? Dare we evoke a pre-structural *Tohuwabohu*, the point of departure for the creative deeds of a god who created the great forms of the universe and life through the act of separation? Creation as an *opus disjunctionis*, as separation of the hitherto absolutely inchoate, which might also be called infinite blackness? Do we not see light flashing in the undulating, indeterminate flowing black, light that divides, gives form, and defines contours? Do we not see, here and there, the fiery glow of primordial energy as it takes shape in these dark configurations, like solidifying lava and tuff? Are the world bodies being generated by *nigredo*, the process of blackening conceived by alchemy, through which glowing mat-

ter consolidates into stable form? Is it far-fetched to recall the intelligent sea of matter in Andrej Tarkowsky's film *Solaris*, where astronauts have been sent to study the creative but fleeting embodiments of the ocean so rich in form, unaware that they are themselves being investigated by this primordial medium? Are we as viewers possibly being subjected to experiment by Wang Fu's pictures? Are they investigating our forms of perception, our mental processes, and our imaginative powers?

Possibly—in which case we would be taking part in a vision of the world prior to the emergence of inorganic and organic forms and in the genesis of aestheticism, assuming that art is the embodying representation of the perceivable. We participate in the primary state of the amorphous distribution of energy, an incipient stage of becoming

WANG FU, PRIMA MATERIA / RIOTS SERIES, 2002, Tusche, Acryl und Binde-  
mittel auf ungründeter Leinwand, 278,5 x 175 cm / ink, acrylic, and binder on  
unprimed canvas, 109 3/8 x 68 7/8".







WANG FU, *PRIMA MATERIA / RIOTS SERIES, 2002, Tusche, Acryl und Bindemittel auf ungrundierter Leinwand, 225 x 150 cm / ink, acrylic, and binder on unprimed canvas, 88<sup>5</sup>/<sub>16</sub> x 59"*.

that is still full of unrest and has not yet found a definitive solution to its shape. *Prima materia*. This is what the ancients called the primordial state of dynamic matter saturated with energy: agitated, uneasy chaos which is the lap of all becoming (as in Hesiod). It is also the source of upheaval (riot).

Hesiod already postulated a savage revolt breaking out soon after the world emerged out of chaos and in instant response to the first divine order, a revolt that has since spawned an endless chain of violence whose burning vitality has never abated. We have now arrived at the oppressive side of the paintings. Lest we forget: revolt (riot) in all of its forms has become a perma-

nent factor in the life of mankind. Humanity itself is quivering unrest, fleeting embodiment, rebellion and leprosy: *homo destitutus*. Since the civil wars and revolutions of the seventeenth and eighteenth centuries, the depiction of seething rebellion has been closely associated with the metaphorical imagery of volcanoes, earthquakes, savage overthrow, the collapse of equilibrium, the eruptive release of churning energy, with the fury of raging fires or apocalyptic night. Today's deregulated wars, the murderously orgiastic pogroms of civil wars, and the explosive assault of terror form a bleak background, an amorphous rhizome of unbridled violence that no order has ever been

able to contain. Chaos increases with civilization; it is its eternal, archaic counterpoint.

Although the morphing of blackness seems to dominate, closer analysis of Wang Fu's pictures shows that brightness and blackness complement each other. They organize the aesthetic relationship of foreground and background. Wang Fu settles the traditional rivalry between *pittura* and *disegno* in favor of the painterly. But he inverts the classical notion that painting acts through color by using "the color black" (Max Raphael) to organize his morphology. Nonetheless, lineation—prefigured contour and shape—appears in the background, in a luminosity that seeps through the black cover. On the other hand, one recognizes undulating, quasi deregulated forms of lineation as guiding elements in the composition of the cellular, rampant, billowing, and spiraling bodies of black.

The complete absence of sky blue or the vital colors of green and brown may indicate that heaven and earth have not yet separated and that we are confronted with a state prior to the differentiation of blue (air), brown (earth), and green (vegetation). Yet we still seem to be witnessing the emergence of living forms, an impression heightened by the artist's unsettling treatment of space. Where are we actually: in the microscopic space of the (body's) interior or in the macrocosm of seething primordial matter? Much can be interpreted as pre-organic form, as the primordial soup of life, already implied by the association of the black bodies with chains of cells and tissue. Or are we perhaps in microbiological space? Are we observing typical biological processes such as cell division, hybrid reproduction and self-replication,

duplication and formal redundancy? Do the dynamics and articulation of the processes unraveling on this level not only constitute the building blocks of life but also of art? Do the autopoietic and emergent qualities that we see in Wang Fu's paintings possibly provide a link between the formation of matter and self-organized life? Do these paintings articulate nature not as a perfected, immutable product but rather as a process, as *natura naturans*, which the Romantic philosopher Schelling described as the principle of self-creation, where nature and art converge?

Obviously we may also be reminded of the interior of the earth and volcanic vitality. The primary forms that yield the crust on which we live are generated in the marginal zones of incandescence and solidification. We may think of the oceanic, in particular of the dark zones in the depths of the seas with their enigmatic play of forms, their polypoidal, medusa-like and hybrid morphologies, their ancient life structures in the fluid medium. Poseidonic, seismic realm. We may equally envision the vertiginous heights of black outer space containing infinite seas of stars, flashing supernovae, and dramatically collapsing systems. Uranus. Finally we note the Argus-like nature of the paintings, for they look at us with as many eyes as we do when we gaze at them. The protean labyrinths that surround us do not give away their secret.

Then there are the conspicuous tissue-like configurations. They are the "elementary particles," the *semina rerum* of these paintings. Tissue is also *textura*, the text of nature, the elementary script of the cells and structures of organic bodies. But this *textura* has no alphabet, no grammar, no cubic-geometric structure that obeys the law of

numbers; it is not *mathesis universalis* or the graphics of writing or crystalline formula. Its basic shape is the (pneumatic) tire as form-giving principle (Frei Otto), which we are now learning to read as the structural form of life. Pneumatic comes from the Greek word for air, *pneumos*. This airy matter that fills and tautens shapes, that wraps itself in membranes, shells, and skins, and that coalesces into packing, chains of cell chambers, cloudy tissues, and elastically supported aggregates—this pneumatic element is now undergoing scientific study as the constructive system and building plan of living nature. It has even been adopted as an architectural procedure for "soft" forms of construction—not to mention its countless technical applications in products that rely on soft stability, from tires to packaging, from honeycomb constructions to the use of membranes. These natural operations penetrate deep into the technical world; Wang Fu demonstrates that they are also an aesthetic principle. He does not follow the laws of solid geometry, perspectival space, and linear contours. Those are the laws that govern classical painting. Moreover, since he ignores them entirely, we find ourselves unable to identify the spatial order of his paintings. The "pneumatic" principle applies to the biggest and the smallest elements, to microspaces and macrospace, to nature and technology—and also to art. This discovery is actually the contribution Wang Fu's paintings make to aesthetic theory. He has not just created a series of works; he has contributed to the understanding of art, to the contemplation of the fundamental procedures that underlie its aesthetic passage.

Pneumatic elasticity, cloudy billowing shapes, and clustered cells are sup-

plied with energy from the irregularly scattered centers of incandescence, of light and warmth. They are perhaps the subject matter of these paintings, which also explains why their balance is at best precarious, with stable instabilities and vibrating aggregates. These processes take place long before the moment when objective constants and formal identities can be distinguished as familiar modes of figuration. We are exposed to space that precedes figuration, symbol, and identity, in which elementary shapes are just beginning to emerge. Thus, our roving eye can never come to rest; seeing and seeking, we as viewers are ourselves embroiled in the halting but unhaltable process of generating form.

In some respects, Wang Fu draws on movements of the fifties and sixties that had already explored pre-figurative elements of painting, such as the Informel, monochrome painting, and Abstract Expressionism. But he has abandoned the decades of Pop art, neorealism, installations, and art in space or action art, which characterized his earlier work. Despite their extreme diversity of formal idiom, Wang Fu's earlier objects and installations are consistently decodable. The *Prima Materia/Riots* series is radically different. After an age in which the boundaries of art have been eliminated to make room for a multi-media approach or at least to enter into a dialogue with the new media and Pop culture, Wang Fu seems to be taking a look back at the heart of European art history, the painting. In so doing he has taken a new turn; he shows us the elementary structures, indeed the essence of the pictorial and visual world in which we live.

(Translation: Catherine Schelbert)