Richard Serra : the mind's mobility = die Beweglichkeit des Geistes

Autor(en): **Baker, Kenneth / Parker, Wilma**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **- (2005)**

Heft 74: **Collaborations Katharina Grosse, Richard Serra, Bernard Frize**

PDF erstellt am: **27.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-680422

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

THE MIND'S MOBILITY

KENNETH BAKER

Richard Serra and several other American artists of his generation found in walking a source of articulation, meaning, and viewer involvement overlooked by nearly all of their modern predecessors.

Bruce Nauman stylized walks around his studio in the early video pieces SLOW ANGLE WALK (BECKETT WALK) 1967–1968 and WALKING IN AN EXAGGERATED MANNER AROUND THE PERIMETER OF A SQUARE (1968). Several of his live-feed video installations and "corridor" pieces of the late sixties call for the viewer to walk around or slink through them.

Carl Andre invited viewers to walk upon his floor arrays of elemental metal squares, to awaken to the perceptual input of their own weight and tread, and by entering his work physically, to corroborate its barrenness of internal mystery.

Vito Acconci pursued and photographed randomly chosen strangers walking through Lower Manhattan streets in a famous late sixties performance work (FOLLOWING PIECE, 1969).

Robert Smithson, Walter De Maria, and Michael Heizer all realized works of land art to which travel by air and road were merely a preparation for essential explorations on foot.

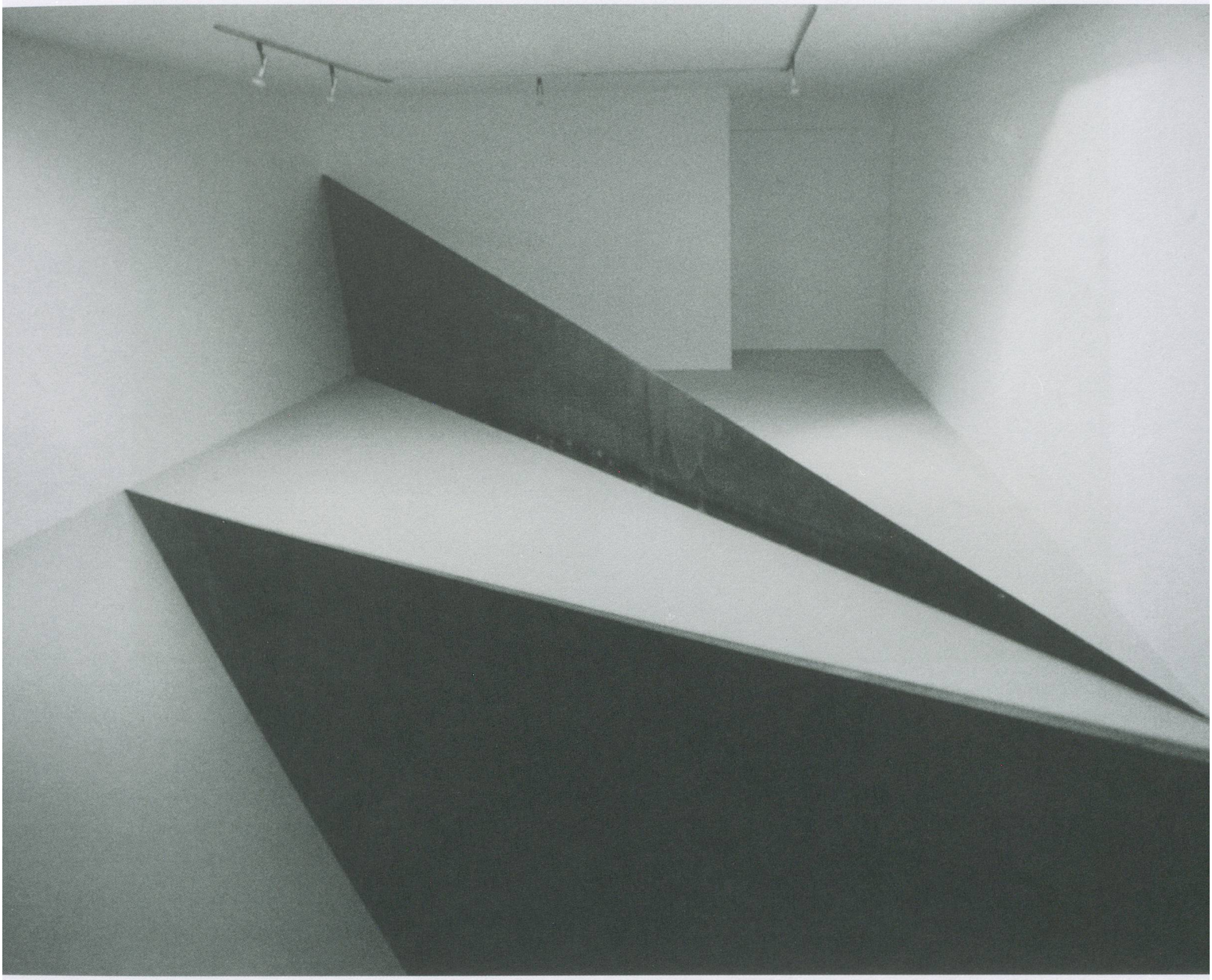
KENNETH BAKER is art critic for the *San Francisco Chronicle* and the author of *Minimalism: Art of Circumstance* (Abbeville Press, 1988).

In Serra's art the significance of walking has evolved from a search for the most informative viewpoints on an object, or within a site, to the mobilization of a defining technique of self-knowledge. This evolution culminates in "The Matter of Time," the ensemble of large works Serra unveiled in June 2005, which will remain installed for at least twenty-five years in the Guggenheim Museum Bilbao. Seven new works have joined SNAKE (1994–1997), which has been in place since the Guggenheim Bilbao's opening in 1997.

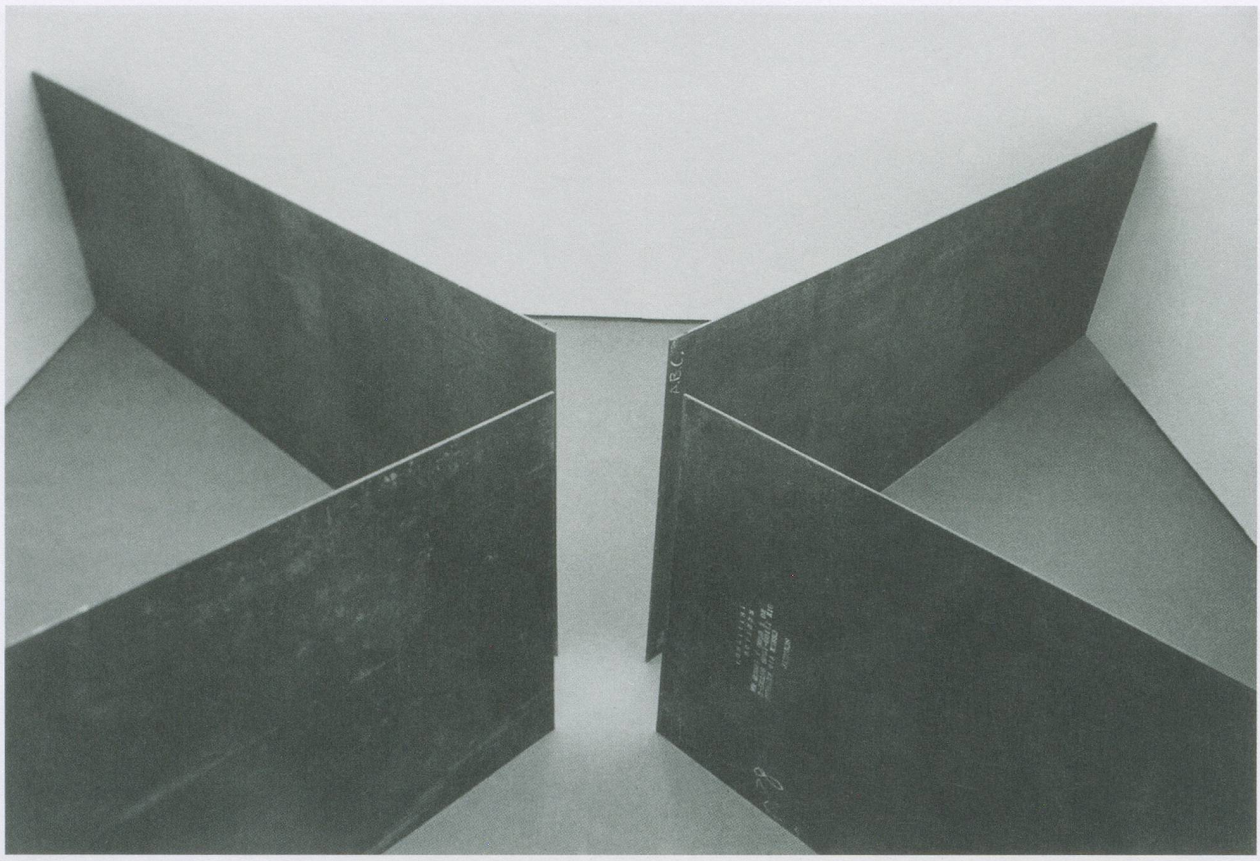
Serra's "prop" pieces of the late sixties evoke a standing more than a walking spectator.

The four lead-antimony plates of ONE TON PROP (HOUSE OF CARDS), 1969, for example, form a loose box. Its sides are placed to lean together at their top corners. In TWO PLATE PROP (1969), a pair of square plates stays upright, one leaning sideways against a vertical edge of the other.

The perceptible danger of collapse in these works discourages movement on the viewer's part. (Nowadays institutions frequently exhibit them behind ropes or boundaries marked by paint or half-round on the floor.) In their presence, and even in reproductions (though much less vividly), one understands viscerally their precarious dependence on gravity. They stand parallel to the rudimentary task of human self-constitution: to retain one's upright-



RICHARD SERRA, TWINS (TO TONY AND MARY EDNA) 1972, hot rolled steel, 2 plates, each 8 x 42' x 1½" / heiss gewalzter Stahl, 2 Platten je 244 x 1289 x 3,8 cm. (PHOTO: PETER MOORE)



RICHARD SERRA, CIRCUIT, 1972, hot rolled steel, 4 plates, each 8 x 24' x 1", overall 8 x 36 x 36' / heiss gewalzter Stahl, 4 Stahlplatten, je 244 x 731,5 x 2,5 cm, insgesamt 244 x 1097 x 1097 cm.

ness and coherence through a proprioceptive poise of structures and forces.

These early works by Serra restored verticality—and thus, to a degree, human reference—to sculpture without undoing the integrity of materials and gravity or the transparency of procedure that Andre's work had asserted as axioms of historically informed sculpture.

Some of the prop pieces and various steel plate pieces that succeeded them rely on architecture for uprightness or structural stability, implying a primitive link between architecture and self-conscious human agency. What Serra's prop pieces evoke as a matter of individual or self-constitution, the works dependent on architecture suggest is a collective, or possibly an inter-subjective project of selves dependent on one another. But these philosophical intimations imply no confirming mode of activity on the viewer's part.

By the early seventies, Serra had begun making works in the landscape such as SHIFT (1972) and SPIN OUT FOR ROBERT SMITHSON (1973), and indoor pieces such as CIRCUIT (1972) and TWINS (TO TONY AND MARY EDNA), 1972, that require a viewer to move among their elements to grasp the meaning of their placement.

The early seventies also saw Serra making what he calls "Elevation" pieces, such as EQUAL PARALLEL AND RIGHT ANGLE ELEVATIONS (1973), with a dispersed ensemble of carefully aligned steel slabs and

blocks. These works present to the observer who walks among them, peculiar impressions of changing relative size and position that our factual knowledge of weight and measure, lacking the right sort of device to contradict it, reflexively corrects.

The growth of Serra's work traces a shift in emphasis from the observation of sculpture as an intelligible structure to sculpture's use as an aid in the viewer's self-observation. This development also culminates in "The Matter of Time," though it has roots in Serra's earlier enterable works such as SIGHT POINT (1971–1975) and WRIGHT'S TRIANGLE (1976–1980).

Sculptures with long, wall-like curved surfaces, such as CALL ME ISHMAEL (1986) and RUNNING ARCS (FOR JOHN CAGE), 1992, made it apparent that the shaping of space or shepherding of the viewer's spatial experience, which such pieces entail, also produces elasticity in the experience of duration.

The sculptures that make up "The Matter of Time" evoke the elasticity of subjective time as an irrepressible feature of experience that we try to ignore in deference to clock time.

With TORQUED ELLIPSE I (1996), Serra discovered how to root the experience of time's inconstancy in unpredictable changes in curvature of his sculptures' colossal, curved plates.

The simplest piece in "The Matter of Time," TORQUED ELLIPSE (2003–2004), reprises that discovery: its bottom perimeter traces an ellipse, as a visitor standing inside it can readily recognize. The upper perimeter of the open enclosure describes the same ellipse, rotated out of alignment with the one below. The curving plates that compose the sculpture smoothly and tautly connect the two ellipses, and in so doing, they produce perceived changes in aspects that neither the mind nor the body can predict. Every step, within or around the piece, produces some surprise in the perceived slope and unfurling of the surface, and in its shift of apparent weight.

TORQUED ELLIPSE comes second in the sequence of Serra sculptures encountered by the visitor who enters the Guggenheim Bilbao's Arcelor Gallery as it opens itself to exploration. The viewer can see inside it from a considerable distance, whereas the first sculpture in the sequence, TORQUED SPIRAL (CLOSED OPEN CLOSED OPEN CLOSED), 2003–2004, hides its opening from the entering visitor, presenting itself, at first, as a high, imposing, and impenetrable redoubt.

TORQUED ELLIPSE offers itself as a sort of key to the reception of "The Matter of Time." It clarifies the terms in which these sculptures must be understood: walking and looking—the mind's mobility keying itself to the body rather than the reverse.

The adamant materiality of TORQUED ELLIPSE and its apparent instability in perception declare themselves as poles between which viewers must map their experience and memories of "The Matter of Time."

The ensemble, as a whole, plays variations on the view that embodied knowledge—the kind of experiential input the body cannot refuse, despite conscious desires—founds all other, more abstract forms of knowledge.

"The Matter of Time" may shock some people, as Serra's TORQUED ELLIPSES at Dia Beacon can, with an irresistible recognition of the extent to which experience outpaces self-consciousness, to say nothing of reflection or analysis. Simply to try to narrate to oneself a passage through TORQUED SPIRAL (CLOSED OPEN CLOSED OPEN CLOSED), BETWEEN THE TORUS AND THE SPHERE (2003–2005) or any other component of "The Matter of Time" frustrates the inner voice.

TORQUED SPIRAL (CLOSED OPEN CLOSED OPEN CLOSED) transports a viewer into the thick of Serra's mature sensibility. It takes the principle of the torqued ellipse and applies it to a long spiral. One enters into the spiral's enclosing walls of steel, which are obedient to the succession of shrinking and rotating elliptical axes that dictate their curvature as they converge and widen.

As the proximity and slope of the steel walls of TORQUED SPIRAL change, so does one's sense of the speed at which they pass as one walks, and the speed with which the work discloses itself. Any tendency toward claustrophobia a viewer may have will make itself felt in the work's narrower passages.

Moving within TORQUED SPIRAL and the other works in "The Matter of Time," one's attention goes repeatedly to the slivers of space overhead cut by the

ever-changing overlap of the plates' upper profiles. The occlusions and openings overhead and points where plates diverge vertically produce some startling and unintended echoes. At one point in TORQUED SPIRAL (CLOSED OPEN CLOSED OPEN CLOSED) the profile of Constantin Brancusi's BIRD IN SPACE (1922–1923) appears overhead. Emerging from between two of the seven plates of BETWEEN THE TORUS AND THE SPHERE, one can suddenly see a paraphrase of the kiss of tangent volumes in Ellsworth Kelly's great painting, REBOUND (1959).

Serra has not designed these echoes into his work. No one could. They testify obliquely to the sort of knowledge embodied by the artist that "The Matter of Time" forces us to acknowledge in ourselves.

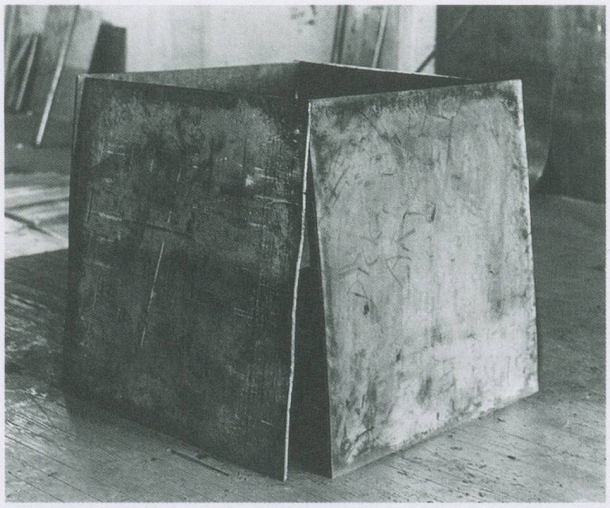
At many points in "The Matter of Time" a viewer feels put back on his heels by the sudden uprush of a steel surface or, in BLIND SPOT REVERSED (2003–2005), by encounters with apparent dead ends. This sensation strikes to the heart of the philosophical project implicit in Serra's mature work: to counter the yearning for disembodiment that fuels so much contemporary culture.

This culture has fulfilled itself in what Anne Friedberg calls "the mobilized virtual gaze," a disembodiment of vision that began with the camera and that digital technology has lately accelerated and intensified.[1)]

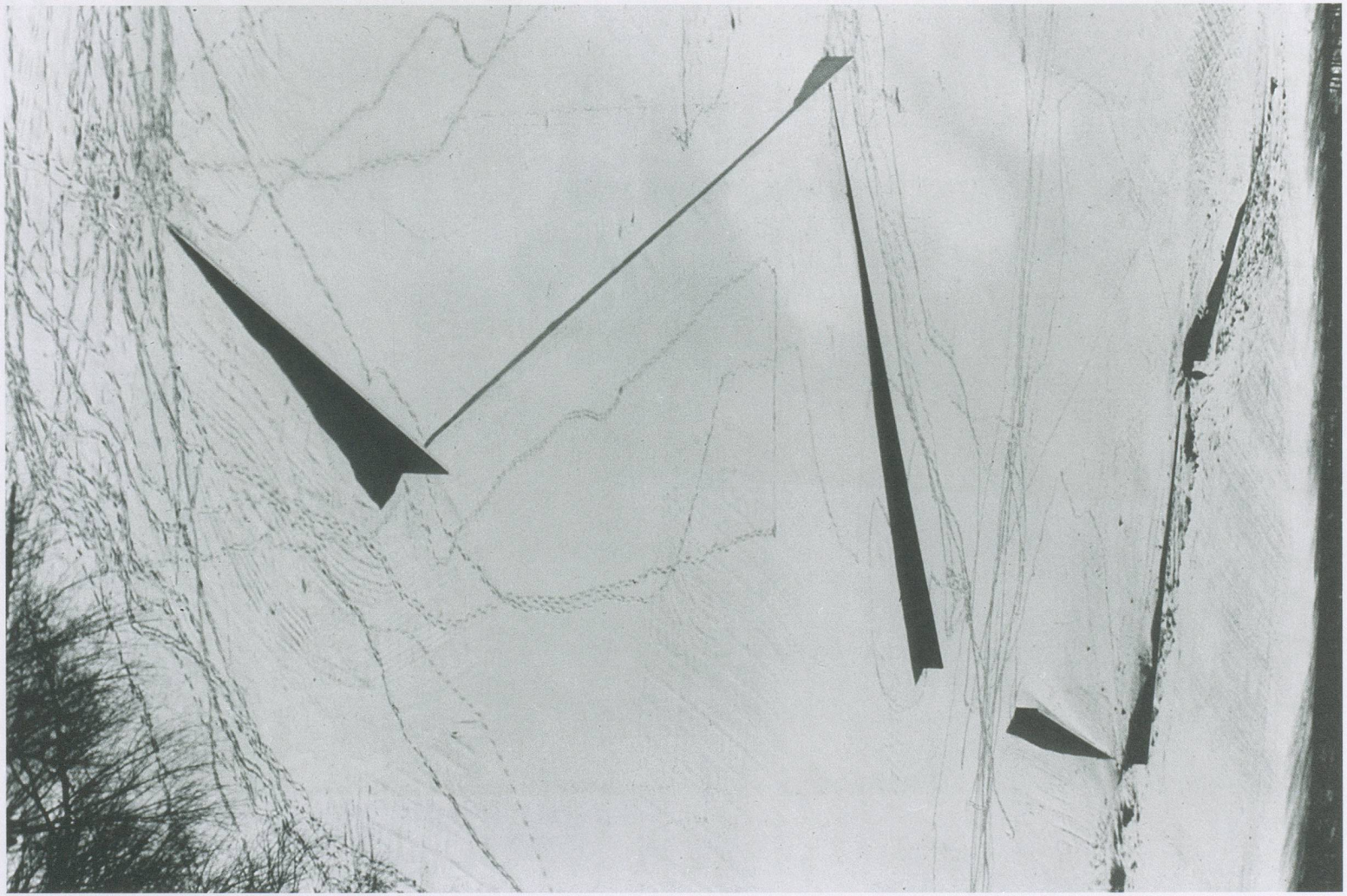
"The Matter of Time" immerses its viewers in circumstances that make the embodiment of the eye undeniable. It forces upon its viewers the question "who sees?" And in the astonishing ambiguities and fugitive impressions it generates, this ensemble of works extends that question beyond curiosity about one's own nature as an observer, to the social curiosity of "who sees what I see, and how do we know?" In other words, Serra's art, which we see fulfilled in "The Matter of Time," offers itself as a set of devices for reconstructing our view of the world, starting not with the question "what can be known?" but with the question "what can be shared?"

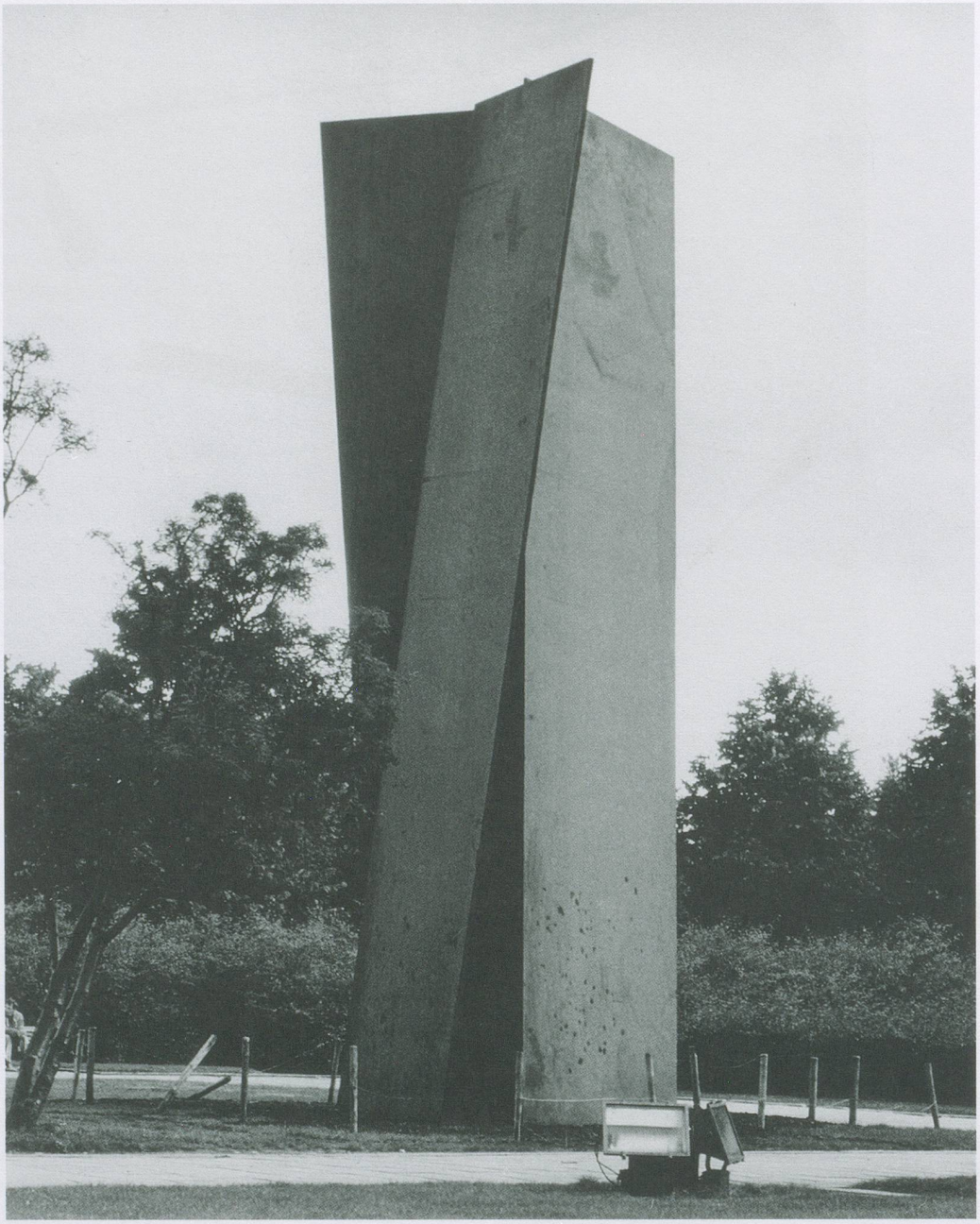
1) Anne Friedberg, *Window Shopping: Cinema and the Postmodern* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1993).

RICHARD SERRA, ONE TON PROP (HOUSE OF CARDS), 1969, lead-antimony, 4 plates, each 48 x 48" / Hartblei, 4 Platten, je 122 x 122 cm. (PHOTO: PETER MOORE)



RICHARD SERRA, SHIFT, 1970-1972, King City, Ontario, concrete, the hill's elevation fall determines each part's outline and length. / Beton, die Neigung des Hügels bestimmt Form und Länge eines jeden Elements.





RICHARD SERRA, SIGHT POINT, 1971-1975, Cor-Ten steel, 3 plates, each 168 x 120 x 2½" / Cor-Ten-Stahl, 3 Platten, je 427 x 305 x 6,4 cm. (PHOTO: CLAES OLDENBURG)

DIE BEWEGLICHKEIT DES GEISTES

KENNETH BAKER

Richard Serra und einige andere amerikanische Künstler seiner Generation haben im Gehen eine Quelle der Strukturierung, Bedeutungsgewinnung und der Einbeziehung des Publikums entdeckt, die fast all ihren modernen Vorläufern entgangen ist.

Bruce Nauman machte für seine frühen Videoarbeiten SLOW ANGLE WALK (BECKETT WALK) – Langsamer Eckspaziergang (Beckettgang), 1967–1968 – und WALKING IN AN EXAGGERATED MANNER AROUND THE PERIMETER OF A SQUARE (Auf übertriebene Weise am Rand um einen Platz herumgehen, 1968) stilisierte Rundgänge in seinem Atelier. Verschiedene seiner Live-Videoinstallationen und «Korridor»-Arbeiten aus den späten 60er Jahren fordern den Betrachter geradezu heraus, um sie herumzugehen oder zwischen ihnen durchzuschlüpfen.

Carl Andre lud die Betrachter dazu ein, auf seinen Bodenarrangements aus quadratischen Metallelementen herumzugehen um sich bewusst zu werden, wie der eigene Schritt und das eigene Gewicht ihre Wahrnehmung beeinflussten; durch ihr physisches Ins-Werk-Hineingehen sollte zudem die Abwesenheit jeglichen Geheimnisses bekräftigt werden. Vito Acconci verfolgte und photographierte für eine berühmte Performance-Arbeit der späten 60er Jahre (FOLLOWING PIECE, 1969) irgendwelche x-beliebigen fremden Leute, die durch die Strassen von Lower Manhattan gingen.

KENNETH BAKER ist Kunstkritiker des *San Francisco Chronicle* und Autor von *Minimalism: Art of Circumstance* (Abbeville Press, New York 1988).

Robert Smithson, Walter De Maria und Michael Heizer schufen Werke im Bereich der Land-Art, bei denen das Hinfliegen und Hinfahren nur Vorbereitung für die eigentliche Erforschung zu Fuss waren.

Bei Serra hat sich die Bedeutung des Gehens – von der ursprünglichen Suche nach den ergiebigsten Blickwinkeln auf ein Objekt oder innerhalb eines architektonischen oder landschaftlichen Orts – zur Stimulierung einer spezifischen Methode der Selbsterkenntnis entwickelt. Diese Entwicklung findet ihren Höhepunkt in «The Matter of Time», jener Gruppe grosser Arbeiten, die Serra im Juni 2005 im Guggenheim Museum Bilbao enthüllte und die mindestens fünfundzwanzig Jahre lang dort stehen bleiben wird. Sieben neue Werke sind dabei zu der bereits seit der Eröffnung des Museums im Jahr 1997 installierten Arbeit SNAKE (1994–1997) hinzugekommen.

Serras *prop pieces* aus den späten 60er Jahren lassen eher an einen stehenden als einen gehenden Betrachter denken.

Die vier Hartbleiplatten von ONE TON PROP (HOUSE OF CARDS) – Ein-Tonnen-Requisit (Kartenhaus), 1969 – bilden eine lose Schachtelform. Ihre Seitenelemente sind nur an den oberen Ecken aneinander gelehnt. In TWO PLATE PROP (Zweiplatten-Requisit, 1969) stehen zwei Rechtecke aufrecht, das eine seitlich gegen die vertikale Kante des anderen gelehnt.

Die spürbare Gefahr des Zusammenbrechens dieser Arbeiten hält den Betrachter eher davon ab, sich zu bewegen. (Heutzutage stellen Museen sie denn auch oft hinter Kordeln aus oder durch Farbmarkie-

rungen oder Bodenleisten abgegrenzt.) Ihre prekäre Abhängigkeit von der Schwerkraft ist geradezu körperlich spürbar, wenn man vor ihnen steht, aber auch (etwas weniger lebhaft) auf Abbildungen. Sie stellen eine Parallele zur elementaren Aufgabe menschlicher Selbstbehauptung dar: dem Bewahren der aufrechten Haltung und allgemeinen Kohärenz durch propriozeptives (die Wahrnehmungen aus dem eigenen Körper vermittelndes) Ausbalancieren sämtlicher Strukturen und Kräfte.

Diese frühen Arbeiten Serras gaben der Skulptur ihre Vertikalität – und damit bis zu einem gewissen Grad den menschlichen Bezug – zurück, ohne dadurch die Integrität der Materialien und der Schwerkraft oder der Transparenz des Entstehungsprozesses aufzugeben, die Carl Andres Werk zu Axiomen jeder geschichtsbewussten Skulptur erhoben hatte.

Einige der *prop pieces* und verschiedene Arbeiten mit Stahlplatten, die später folgten, verweisen hinsichtlich aufrechter Stellung und struktureller Stabilität auf die Prinzipien der Architektur und implizieren dadurch eine ursprüngliche Verbindung zwischen Architektur und selbstbewusstem menschlichem Handeln. Was durch die *prop pieces* als Frage der Individuation oder Selbstbehauptung aufscheint, führen uns die architekturabhängigen Werke als kollektives oder vielleicht auch intersubjektives Projekt mehrerer, voneinander abhängiger Individuen vor. Doch diese philosophischen Anspielungen setzen keine Bestätigung von Seiten der Betrachter voraus.

In den frühen 70er Jahren begann Serra Arbeiten in der Landschaft zu platzieren, etwa SHIFT (Verlagerung, 1972) oder SPIN OUT FOR ROBERT SMITHSON (Drehmoment nach aussen für Robert Smithson, 1973) und schuf Arbeiten für Innenräume, wie CIRCUIT (Kreislauf, 1972) und TWINS (TO TONY AND MARY EDNA) – Zwillinge (für Tony und Mary Edna), 1972 –, bei denen sich die Betrachtenden zwischen den einzelnen Elementen bewegen müssen, um den Sinn ihrer Platzierung zu begreifen.

Ebenfalls in den frühen 70er Jahren schuf Serra seine so genannten *elevation pieces*, Erhebungen, wie beispielsweise EQUAL PARALLEL AND RIGHT ANGLE ELEVATIONS (Gleiche parallele und rechtwinklige Erhebungen, 1973) ein verstreutes Ensemble aus sorgfältig ausgerichteten Stahlplatten und -blöcken. Diese Arbeiten vermitteln dem Betrachter, der in ihnen herumgeht, seltsame Eindrücke wechselnder Grössenverhältnisse und Positionen, die durch unser bestehendes Wissen über Gewichte und Masse nachträglich wieder korrigiert werden, da wir nicht über die rechten Mittel verfügen, dieses zu widerlegen.

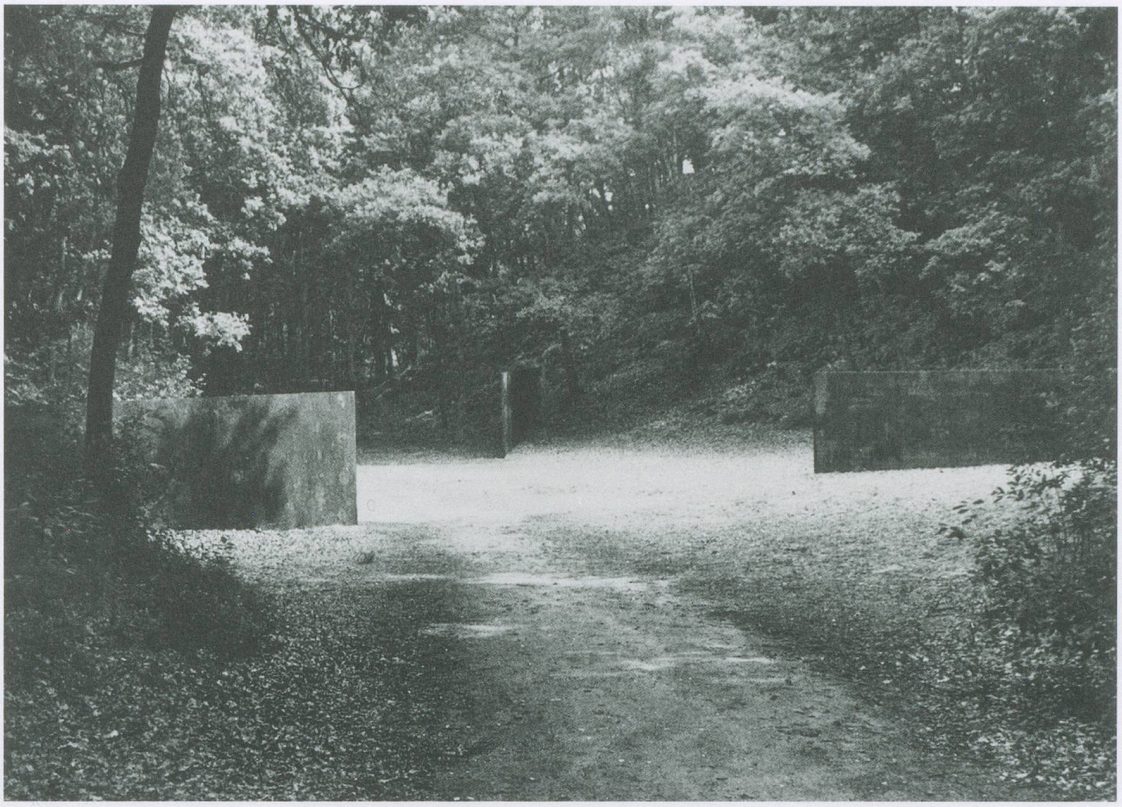
Im Lauf der Entwicklung von Serras Werk zeichnet sich eine Verlagerung des Schwerpunkts von der Betrachtung der Skulptur als einer dem Verstand zugänglichen Struktur hin zur Verwendung der Skulptur als Mittel zur Selbstbeobachtung des Betrachters ab. Auch diese Entwicklung spitzt sich in der Installation «The Matter of Time» zu, obwohl deren Wurzeln in älteren, betretbaren Arbeiten Serras zu finden sind, wie SIGHT POINT (Ansichtspunkt, 1971–1975) und WRIGHT'S TRIANGLE (Wrights Dreieck, 1976–1980).

Skulpturen mit langen, wandähnlich geschwungenen Flächen, wie CALL ME ISHMAEL (Nennt mich Ismael, 1986) und RUNNING ARCS (FOR JOHN CAGE) – Bogenfolge (für John Cage), 1992 – machten deutlich, dass das Gestalten des Raums oder das leitende Einwirken auf die Raumwahrnehmung des Betrachters, das in solchen Arbeiten stattfindet, auch eine Elastizität der Erfahrung zeitlicher Dauer zur Folge haben kann.

Die Skulpturen, aus denen «The Matter of Time» besteht, beschwören die Elastizität der subjektiven Zeit als ununterdrückbaren Zug jeder subjektiven Erfahrung, den wir aus Rücksicht auf die Zeitmessung gerne ignorieren.

Bei TORQUED ELLIPSE I (Verdrehte Ellipse I, 1996) entdeckte Serra, dass er die Erfahrung dieser zeitlichen Unbeständigkeit durch die unvorhersagbaren wechselnden Kurven der kolossalen geschwungenen Platten der Skulptur intuitiv erzeugen konnte.

Die einfachste Arbeit im Rahmen von «The Matter of Time», TORQUED ELLIPSE (Verdrehte Ellipse, 2003–2004), nimmt diese Entdeckung wieder auf: Ihr Bodenumfang zeichnet eine Ellipse nach, was ein in ihr stehender Besucher leicht erkennen kann. Der obere Umfang des offenen Raumes beschreibt dieselbe Ellipse, ist jedoch gegenüber der unteren etwas gedreht. Die geschwungenen Platten der Skulptur verbinden die beiden Ellipsen gleichmässig straff



RICHARD SERRA, SPIN OUT (FOR ROBERT SMITHSON), 1972-1973, weatherproof steel, 3 plates, each 10 x 40' X 1 1/2" / wetterfester Stahl, 3 Platten, je 305 x 1219 x 3,8 cm.

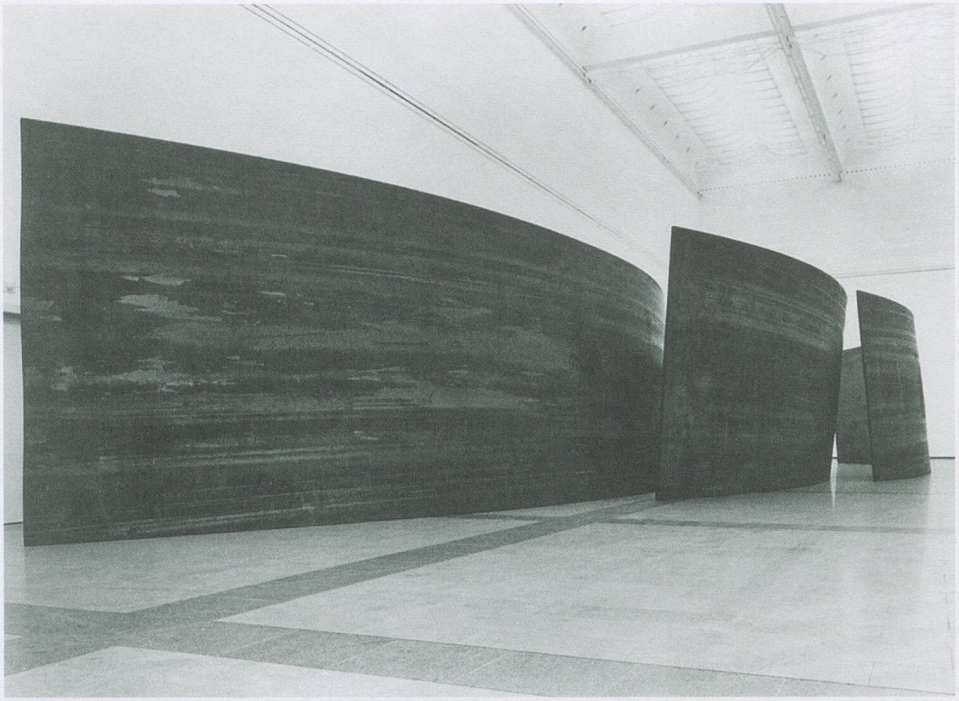
und erzeugen dabei spürbare Veränderungen des Blickwinkels, die weder für den Verstand noch für den Körper vorhersehbar sind. Jeder Schritt innerhalb oder ausserhalb der Skulptur sorgt für überraschende Wahrnehmungen des Ansteigens und Entfaltens der Fläche und der Verlagerung ihres Gewichts.

TORQUED ELLIPSE ist die zweite der Skulpturen, welcher der Besucher beim Betreten der Arcelor Gallery des Guggenheim Museums in Bilbao begegnet. Man kann aus beträchtlicher Entfernung in sie hineinsehen, wogegen die erste Skulptur, TORQUED SPIRAL (CLOSED OPEN CLOSED OPEN CLOSED) – Verdrehte Spirale (geschlossen offen geschlossen offen geschlossen), 2003–2004 – ihre Öffnung vor dem eintretenden Besucher verbirgt und sich zunächst lediglich als hoher, eindrucksvoller und undurchdringlicher Schutzwall zeigt.

TORQUED ELLIPSE bietet sich als eine Art Schlüssel zur Rezeption von «The Matter of Time» an. Es verdeutlicht den begrifflichen Kontext, in dem diese Skulpturen zu verstehen sind: Gehen und Schauen – eine Beweglichkeit des Denkens, die sich jener des Körpers anpasst und nicht umgekehrt.

Die unerbittliche Materialität von TORQUED ELLIPSE und die offensichtlich instabile Art ihrer Perzeption markieren die Gegenpole, zwischen denen die Betrachterinnen und Betrachter ihre Erfahrung von «The Matter of Time» und ihre Erinnerung daran werden verorten müssen.

Das Ensemble als Ganzes spielt verschiedene Variationen der Überzeugung durch, dass das körperlich gespeicherte Wissen – die Art von Erfahrung, die der Körper trotz seines bewussten Begehrens nicht verweigern kann – die Grundlage aller andren, abstrakteren Formen des Wissens bildet.



RICHARD SERRA, RUNNING ARCS (FOR JOHN CAGE), 1992, weatherproof steel, 3 conical sections, each 13' 1 1/2" x 55' 9 3/8" / wetterfester Stahl, 3 konische Elemente, je 400 x 1700 cm. (PHOTO: WERNER HAPPEL)

«The Matter of Time» mag manche Leute schockieren, wie es auch Serras TORQUED ELLIPSES im Museum der Dia Foundation in Beacon tun, mit ihrer unwiderstehlichen Verkörperung der Tatsache, dass die Erfahrung das Bewusstsein weit hinter sich lässt, von Reflexion und Analyse ganz zu schweigen. Allein schon der Versuch, sich selbst das Hindurchgehen durch TORQUED SPIRAL (CLOSED OPEN CLOSED OPEN CLOSED), BETWEEN THE TORUS AND THE SPHERE (Zwischen dem Torus und der Kugel, 2003–2005) oder irgendeine andere Komponente von «The Matter of Time» zu erzählen, ist eine einzige Frustration für die innere Stimme.

TORQUED SPIRAL (CLOSED OPEN CLOSED OPEN CLOSED) versetzt den Betrachter mitten hinein in Serras ausgereifte Sensibilität. Das Prinzip der verdrehten Ellipse ist hier auf die lange Spirale angewendet. Man tritt zwischen die einen umschliessenden Stahlwände der Spirale, die einer Reihe von schrumpfenden und drehenden elliptischen Achsen gehorchen, welche die Krümmung der sich annähernden und wieder öffnenden Wände bestimmen. In dem Masse, wie sich Abstand und Steilheit der Wände von TORQUED SPIRAL verändern, wandelt sich auch das Gefühl für das Tempo, mit dem sie beim Gehen an einem vorbeigleiten, und das Tempo, mit dem das Werk sich uns erschliesst. Allfällige Tendenzen zur Klaustrophobie werden sich an den engeren Stellen der Arbeit unweigerlich bemerkbar machen.

Während man sich innerhalb von TORQUED SPIRAL und den anderen Elementen von «The Matter of Time» bewegt, richtet sich die Aufmerksamkeit immer wieder auf die Blitzer offenen Raumes über unseren Köpfen, die von den ständig wechselnden Verläufen der oberen Plattenränder beschnitten werden. Die Verdunkelungen und Öffnungen über unseren Köpfen sowie Stellen, an denen die Platten in der Vertikale voneinander wegstreben, führen zu verblüffenden, nicht beabsichtigten Anspielungen. An einer Stelle von TORQUED SPIRAL ... erscheint über unseren Köpfen das Profil von Brancusis VOISEAU DANS L'ESPACE (Vogel im Raum, 1922–1923). Und zwischen zwei der sieben Platten von

BETWEEN THE TORUS AND THE SPHERE taucht plötzlich eine Paraphrase der sich berührenden geometrischen Körper aus Ellsworth Kellys grossartigem Bild REBOUND (Rückstoss, 1959) auf.

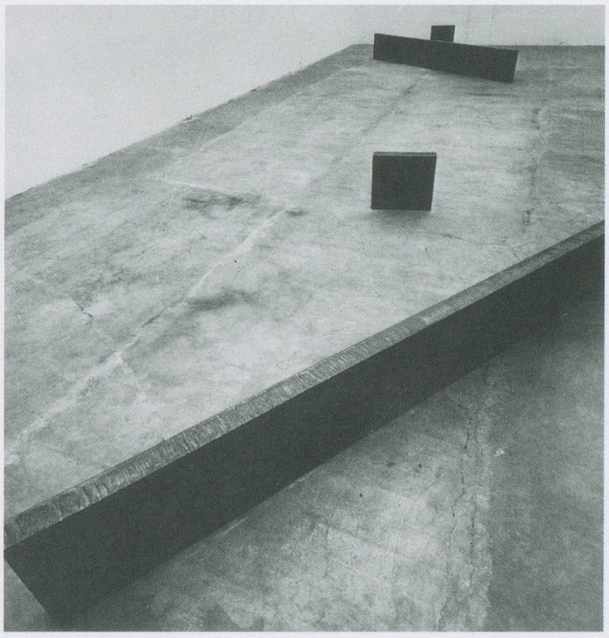
Serra hat diese Anklänge in seinem Werk nicht eingeplant. Das wäre auch gar nicht möglich. Sie bezeugen indirekt genau jene Art von Wissen, das der Künstler verkörpert und das in uns selbst wahrzunehmen wir von «The Matter of Time» gezwungen werden.

An zahlreichen Stellen der Installation fühlt sich der Betrachter zurückgestossen durch das plötzliche Aufragen einer Stahlfläche oder – in BLIND SPOT REVERSED (Umgekehrter toter Winkel, 2003–2005) – durch die Begegnung mit offensichtlichen Sackgassen. Dieses Gefühl trifft den Kern des philosophischen Projekts, das Serras reifem Werk implizit zugrunde liegt: der Sehnsucht nach der Befreiung vom Körper, die in unserer heutigen Kultur so verbreitet ist, etwas entgegenzusetzen.

Diese Kultur hat zu ihrer Vollendung gefunden in jenem Phänomen, das Anne Friedberg «den aktivierten virtuellen Blick» nennt, einer Entkörperlichung des Sehens, das mit der Kamera begonnen hat und von der digitalen Technologie in jüngster Zeit noch beschleunigt und verstärkt worden ist.[1)]

Die Installation «The Matter of Time» lässt Betrachterinnen und Betrachter in Umstände eintauchen, in denen das Körperhafte des Auges sich nicht leugnen lässt. Sie nötigt den Betrachtenden die Frage auf: «Wer sieht eigentlich?» Und durch die erstaunlichen Uneindeutigkeiten und flüchtigen Eindrücke, die sie entstehen lässt, weitet die Werkgruppe diese Frage – über das Interesse für die eigene Beobachternatur hinaus – auf die sozialere Neugier des «Wer sieht, was ich sehe, und wie erfahren wir es?» aus. Mit anderen Worten, Serras Kunst, die wir in «The Matter of Time» vollendet sehen, bietet sich als ein Set von Instrumenten zur Rekonstruktion unserer Weltanschauung an, und sie beginnt nicht mit der Frage «Was können wir wissen?», sondern mit «Was können wir miteinander teilen?»

(Übersetzung: Wilma Parker)

1) Anne Friedberg, *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles 1993.

RICHARD SERRA, EQUAL PARALLEL AND RIGHT ANGLE ELEVATIONS, 1973, hot rolled steel, 4 elements, 2 24' x 14' 9" x 5 1/4" and 2 24 x 27 x 5 1/4" / heiss gewalzter Stahl, 4 Elemente, je 2 61 x 450 x 13 cm, je 2 61 x 69 x 13 cm.