Happy nothing = Glückliches Nichts

Autor(en): **Rugoff, Ralph / Opstelten, Bram**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **- (2014)**

Heft 95: **Jeremy Deller, Wael Shawky, Dayanita Singh, Rosemarie Trockel**

PDF erstellt am: **27.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-680489

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

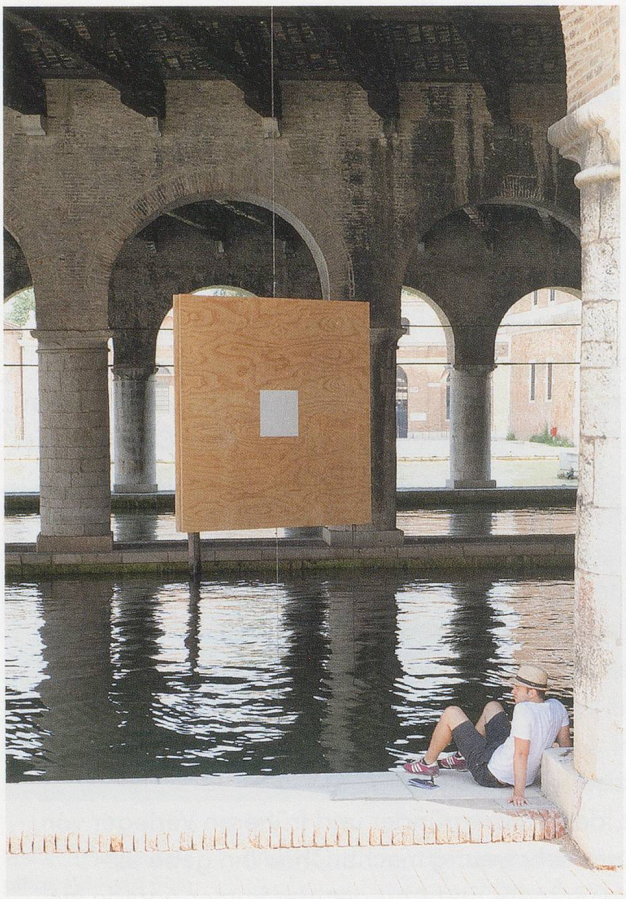
Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

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

http://www.e-periodica.ch

RALPH RUGOFF

Happy Nothing



BRUNO JAKOB, BREATH, 2011, invisible painting, rain water, light, touch, air, brainwaves, various unknown techniques on canvas and wood, installation view, Venice Biennale, 2011 / ATEM, unsichtbares Gemälde, Regenwasser, Licht, Berührung, Luft, Gehirnwellen, mehrere unbekannte Techniken auf Leinwand und Holz, Installationsansicht.
(ALL IMAGES COURTESY OF THE ARTIST AND PETER KILCHMANN GALLERY, ZÜRICH / PHOTO: THOMAS STRUB)

Looking at Bruno Jakob's canvases and works on paper can be a bemusing and puzzling experience. For one thing, there is often not much to see. The usual arsenal of pictorial devices and media are conspicuously absent: There is frequently no paint in his paintings, no signs of recognizable composition or imagery, no contrasting relationships of colors and tonalities or the spatial illusions that they engender. While his canvases are sometimes primed in standard colors, more often they are simply a blank white. Occasionally, he will present a canvas that is encased in plastic, as if displaying a store-bought item yet to be unwrapped. Other works, upon close inspection, reveal barely perceptible and indeterminate signs of some kind of mark-making. Or the paper of a drawing might be wrinkled in ways that indicate some prior, otherwise traceless activity. And then there are those works that appear stained or a bit grubby around the edges, as if they had been left out in the rain—which, in fact, usually proves to be the case, as we learn when perusing the information included in the wall label or exhibition checklist.

The mystification we may initially feel when encountering works that withhold just about everything we expect to find in a picture is alleviated, to some degree at least, when we consult those accompanying labels or checklists and discover Jakob's materials. BREATH (2010–11), a suite of canvases made for the 54th Venice Biennale, where they were primarily exhibited outdoors, was later shown with a label enumerating the following media: Invisible Painting / Rain Water / Light / Touch / Air / Brainwaves and

RALPH RUGOFF is director of the Hayward Gallery, London.

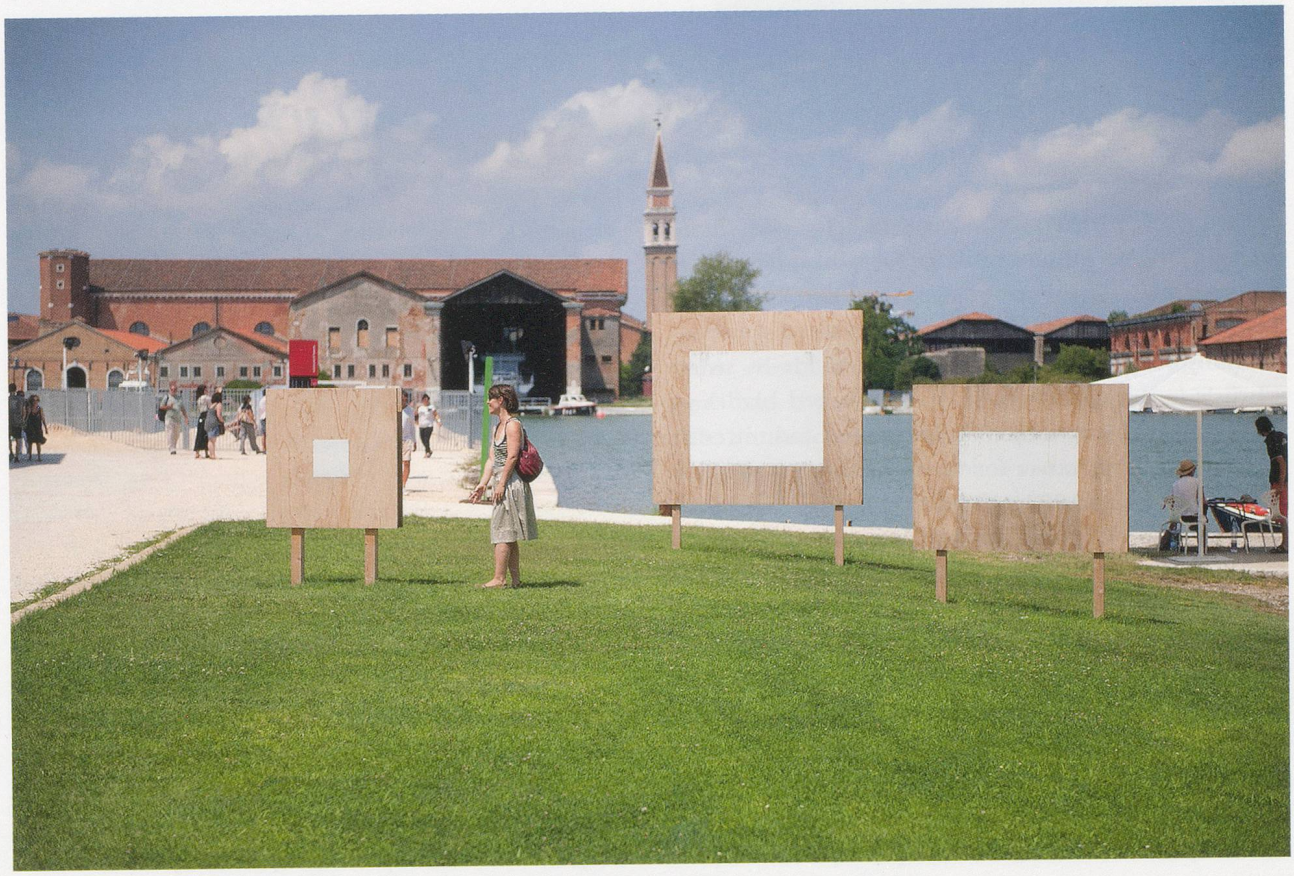
different unknown technics on canvas. The list of materials for a small blank "painting" titled WEISSES LÄCHELN (White Smile, also 2010–11) reads like a prose poem:

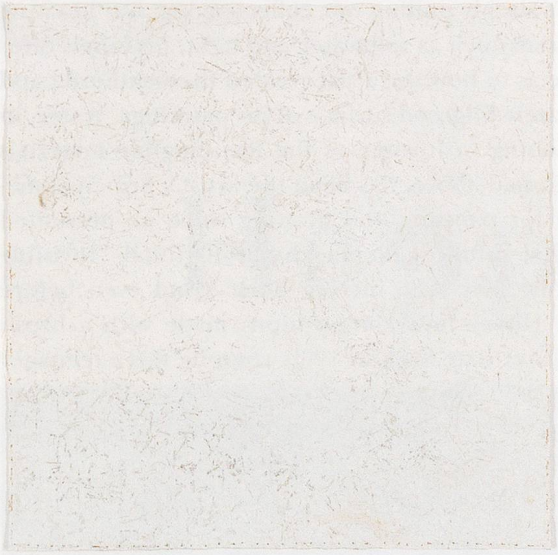
Over a period of time. Months. Energy and brainwaves still continuing. Visible and invisible. Thoughts of painted images. Thousands free and bloodied. Color as well as black and white. Silently captured and released. Surrounded in elegance. Breathing paper immersed in air and light. Invisible but maybe containing many ingredients.

There are many possible reactions we might have upon reading such descriptions, including wondering whether the artist is really in earnest about materials such as "brainwaves," and if so, whether he might be seriously delusional; or, on the other hand, if he's simply pulling our collective leg. But in citing materials such as rainwater and light, his labels offer a clue as to how the artist created the weathered and delicately filigreed surface of his paintings. Water, in fact, along with some of the less tangible materials mentioned above, has been the artist's principal medium for painting and drawing since he presented his first public gallery exhibition, titled "Invisible Painting," in 1988 in New York. (And even before then: His earliest compositions made with a brush and water date back to 1969 when he was a teenager living in the Swiss countryside.)

Over the course of his career, Jakob has developed several methods of making invisible paintings. Besides using water to draw images that evaporate

BRUNO JAKOB, BREATH, 2011, invisible painting, rain water, light, touch, air, brainwaves, various unknown techniques on canvas and wood, installation view, Venice Biennale, 2011 / ATEM, unsichtbares Gemälde, Regenwasser, Licht, Berührung, Luft, Gehirnwellen, mehrere unbekannte Techniken auf Leinwand und Holz, Installationsansicht. (PHOTO: THOMAS STRUB)

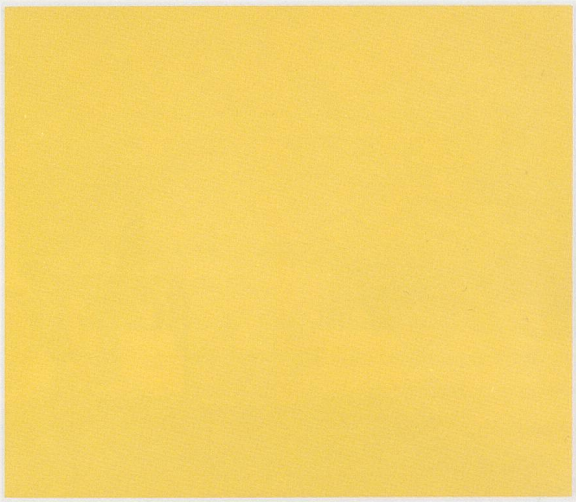




BRUNO JAKOB, BREATH, 2011, invisible painting, rain water, light, touch, air, brainwaves, various unknown techniques on canvas, 15 $^{3}/_{4}$ x 15 $^{3}/_{4}$" / ATEM, unsichtbares Gemälde, Regenwasser, Licht, Berührung, Luft, Gehirnwellen, mehrere unbekannte Techniken auf Leinwand, 40 x 40 cm.
(PHOTO: THOMAS STRUB)

or exposing his support media to rain and sun, he has used canvas and paper to record the faint trails left by snails and insects. He has created environmentally scaled works in parks and fields by using a brush to draw images across dew-soaked blades of grass. One of his "major" installations (admittedly, an odd adjective to use for work that is so materially insubstantial), HAPPY NOTHING—STILL COLLECTING (1990–98), comprises four glass-encased tables displaying thirty-one works on paper made with water and "thoughts of color." Delicately transformed by the water's evaporation, the paper ripples and curls, creating an almost sculptural surface dappled with muted shadows; when illuminated by light from the side, faint brush marks can be discerned, but only if one looks carefully and with patience. Jakob has also produced works without solid supports, including a series of rolled canvas or fabric pieces that are presented lying on the floor or hanging from the ceiling by a wire (as he sometimes chooses to show his paintings so that the back of the stretcher is also visible).

On occasion, Jakob documents his unusual production techniques in black-and-white photographs. One of the most popularly reproduced images shows the artist standing in a field while holding a small blank canvas in front of a horse, whose head is pointed toward its surface almost as if the horse were looking at its reflection in a mirror. Jakob's utterly deadpan demeanor calls to mind the expression of a scientist conducting an experiment—or perhaps closer to the point, a nineteenth-century photographer exposing a light-sensitive plate. The documented action represents one of the artist's recurring means for producing "pictures": using the canvas as if it were an ethereal type of photographic paper that can record traces of the unseen energy or atmosphere of the



BRUNO JAKOB, BRAIN AMERICA: RACE TO THE IMAGES OVERLOOK (INVISIBLE PAINTING), 1996, brain on primed canvas, 26 x 30" / GEHIRN AMERIKA: WETTRENNEN ZUM BILDAUSSICHTSPUNKT (UNSICHTBARES GEMÄLDE), Gehirn auf grundierter Leinwand, 66 x 76 cm.
(PHOTO: THOMAS STRUB)

BRUNO JAKOB, WHITE SMILE, 2010, over a period of time, months, energy and brainwaves still continuing, visible and invisible, thoughts of painted images, thousands free and bloodied, color as well as b/w, silently captured and released, surrounded in elegance, breathing paper immersed in air and light, invisible but maybe containing many ingredients, invisible painting on paper, thread, 3 1/8 x 4" / WEISSES LÄCHELN, über einen Zeitraum, Monate, andauernde Energie- und Gehirnströme, sichtbar und unsichtbar, Gedanken an gemalte Bilder, Tausende frei und blutbefleckt, sowohl Farbe als auch Schwarz und Weiss, lautlos eingefangen und losgelassen, von Eleganz umwoben, atmendes Papier in Luft und Licht eingetaucht, unsichtbar, aber vielleicht zahlreiche Zutaten enthaltend, unsichtbares Gemälde auf Papier, Faden, 8 x 10 cm.

(PHOTO: GUNNAR MEIER)

animal, person, or environment before it. Jakob employed this same approach to create a portrait of his terminally ill mother as he sat by her sickbed.

The apparent preposterousness of Jakob's enterprise is partially offset by his work's self-effacing and elusive presence; it is outrageous, but quietly so. Of course, it also belongs to a long tradition that contests the idea that visibility is a prerequisite for artworks. In the late 1960s, Michael Asher made several sculptures from columns of compressed air, and Robert Barry experimented with a range of materials from inert gases to radio waves to telepathically transmitted thoughts. One might also be tempted to recall Robert Rauschenberg's uninflected "White Paintings" (1951), made while he was living at Black Mountain College, which were wonderfully described by fellow resident John Cage as "airports for particles of dust and shadows that are in the environment"—and which inspired Cage to compose a musical equivalent, *4'33"* (1952), for which a pianist sits quietly at the keyboard, allowing the audience to focus on the incidental noises in the performance environment.[1)]

But Jakob's canvases are landing strips for impalpable energies rather than environmental ambience, and thus the "White Paintings" are probably a less relevant antecedent than the invisible works that Yves Klein first exhibited in a back room in 1957 at Galerie Collette Allendy in Paris. In a silent black-and-white film documenting the exhibition, Klein gestures toward the room's blank walls as if they were hung with paintings, then regards them with a studied, appraising gaze, seemingly admiring his latest creations. As with his famous exhibition "Le Vide," held at the Iris Clert gallery the following year, Klein's stated practice involved "impregnating" an object—whether individual canvases or the entire gallery space—with his mental energy. Underlying these works was a belief that our perception of art does not depend on

BRUNO JAKOB, UNTITLED (HORSE), INVISIBLE PAINTING, ENERGY, 2003, b/w photograph, 13 $^{3}/_{4}$ x 13 $^{3}/_{4}$ x 1 $^{1}/_{8}$", framed / OHNE TITEL (PFERD), UNSICHTBARES GEMÄLDE, ENERGIE, s/w Photographie 34,9 x 34,9 x 3 cm, gerahmt.

(PHOTO: PETER PÜNTENER)

vision or any other physical sense but on what Klein called *sensibilité*, a term that conjures realms of imagination and emotion.

Jakob's use of the canvas as a kind of psychic recording device strikes a more egalitarian note, however; he employs it to capture not only his own thoughts and projected energy but also those of other beings or even environmental ambience. But what truly separates Jakob's invisible paintings from Klein's is the central role of language. Our relationship to his paintings is activated by their evocative titles and lists of eccentric media, both tangible and intangible. The title of a 1996 canvas, BRAIN AMERICA: RACE TO THE IMAGE OVERLOOK (INVISIBLE PAINTING) and that of a recent installation, FRAGILE IMAGES. SKY CELLS. VEGETATIVE STATE. FLOOD OF THOUGHT. SOMEWHERE NOW. UNTOUCHABLES. (2011–13), are typical examples of how Jakob primes the reception of his work through provocatively paradoxical or enigmatic textual elements. In this way, they echo Marcel Duchamp's famous remark that "titles add a new dimension; they are like new or added colors."[2] Jakob's titles, though, often seem to suggest entirely new works in and of themselves, as in his occasional use of double titles—FROLICKING DEER/BRAIN (1990–98), for example—to indicate his practice of painting one image while simultaneously envisioning another image in his mind, which he mentally projects onto the canvas. In addition, Jakob's lists of materials, including elements such as "Zurich snow water on primed green canvas," "morning dew," and "brain on primed canvas," conjure mental pictures and sensations. If his works can appear formally or materially reductive, their accompanying descriptions serve to open up expansive and indeterminate mental vistas.

Jakob's work regularly asks us to imagine seemingly impossible things: unseen colors and images, invisible bodily or psychic energies. But regardless of whether we believe the artist can actually project images from his mind onto canvas, we can accept his project as an exploration of what is "unrepresentable." His work ingeniously marks out a space not only for what is lost, evaporated, or faded from view but also for all those aspects of the world that escape or elude our systems for recording and depicting.

At the same time, Jakob prompts us to reimagine what engaging with a work of art entails. While many of his paintings and drawings entice us to scrutinize the ephemeral traces that they present, they also remind us that looking is invariably connected to other activities. We apprehend works of art through our emotions as well as our senses and intellect, and Jakob's work provokes us to consider how these different types of response can be conflated in unpredictable ways. Functioning as landing strips for our own thoughts, feelings, and mental projections, his art foregrounds a process of reception that is profoundly open-ended, even as it invites us to observe the ways in which our acts of visual perception are shaped, and limited, by what we "learn" through language. It reminds us, in other words, that our interpretation and experience of an artwork is often contingent on information that exists apart from the object itself—that "content is something that can't be seen," as Barry LeVa once put it.[3]

Jakob's art does not propose, however, that we should stop paying attention to the perceptible world. Instead, it simply suggests that we should learn to "see" in other ways. Not incidentally, his paintings derail our prevailing notion of beauty as an agency that causes visual pleasure in the beholder (as Dave Hickey, among others has argued). Jakob mischievously reveals that such pleasures are never singularly visual. And while his art does not explicitly address social issues, it gently wreaks havoc with our cultural imperative to make everything visible. It disrupts the complacency of our compulsive looking while offering a tonic for the spectacle and media overexposure that define our daily environment. Above all, perhaps, Jakob's work reminds us that art is a collaborative undertaking between artist and viewer, bringing together the visible and the invisible, and only ever fully realized in our imaginations.

1) John Cage, *On Nam June Paik's Zen for Film* (1962–64), 1968, in John Cage: Writer, ed. Richard Kostelanetz (New York: Limelight Editions, 1993), 109.
2) Quoted in Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp* (New York: Delano Greenidge Editions, 1997), 83.
3) Quoted in Robert Pincus-Witten, *Postminimalism into Maximalism: American Art 1966–1986* (Ann Arbor: University of Michigan Research Press, 1987), 135.

RALPH RUGOFF

Glückliches Nichts

Die Gemälde und Arbeiten auf Papier von Bruno Jakob versprechen eine so rätselhafte wie verwirrende Erfahrung. Zum einen gibt es oft nicht viel zu sehen. Das übliche Arsenal der Bildmittel glänzt durch Abwesenheit: Häufig gibt es bei seinen Gemälden keine Farbe, keine Andeutung einer erkennbaren Komposition oder Bildsprache, keine Farb- und Tonwertkontraste oder die durch sie hervorgerufene Illusion räumlicher Tiefe. Manchmal sind seine Leinwände in Standardfarben grundiert, meistens aber sind sie einfach blanko weiss. Hin und wieder präsentiert er ein Gemälde in einer Plastikhülle, als würde er einen im Laden gekauften Artikel ausstellen, der erst noch ausgepackt werden muss. Andere Werke zeigen bei näherer Betrachtung kaum wahrnehmbare und unbestimmte Andeutungen irgendwelcher Markierungen. Oder aber das Papier einer Zeichnung ist in einer Weise zerknittert, die auf eine vorausgehende und ansonsten spurlose Tätigkeit hindeutet. Und dann gibt es noch die Arbeiten, die schmutzig oder an den Rändern leicht schmuddelig wirken, als hätte man sie im Regen liegenlassen – was oft tatsächlich der Fall ist, wie wir bei genauerer Lektüre der Angaben auf dem Wandtext oder im Werkverzeichnis erfahren.

Die Verwirrung, die wir vielleicht anfangs verspüren, wenn wir Werken begegnen, welche so gut wie alles vorenthalten, was wir in einem Bild zu finden erwarten, verringert sich zumindest bis zu einem gewissen Grad, wenn wir die begleitenden Bildlegenden oder Verzeichnisse zu Rate ziehen und so mehr über Jakobs Materialien erfahren. BREATH (Atem; 2010/11), eine für die 54. Biennale von Venedig entstandene und dort hauptsächlich unter freiem Himmel präsentierte Gemäldefolge, wurde später mit einer Bildlegende ausgestellt, die folgende Materialien auflistete: Unsichtbares Gemälde / Regenwasser / Licht / Berührung / Luft / Gehirnströme und verschiedene unbekannte Techniken auf Leinwand. Die Liste der Materialien für ein kleines leeres «Gemälde» mit dem Titel WEISSES LÄCHELN (ebenfalls 2010/11) liest sich wie ein Prosagedicht:

Über einen Zeitraum. Monate. Energie und Gehirnströme dauern weiter an. Sichtbar und unsichtbar. Gedanken an gemalte Bilder. Tausende frei und blutbefleckt. Sowohl Farbe als auch Schwarz und Weiss. Lautlos eingefangen und losgelassen. Von Eleganz umwoben. Atmendes Papier in Luft und Licht eingetaucht. Unsichtbar, aber vielleicht zahlreiche Zutaten enthaltend.

Wenn wir eine solche Beschreibung lesen, kann unsere Reaktion darauf vielerlei Formen annehmen; vielleicht fragen wir uns, ob der Künstler es wirklich ernst meint mit Materialien wie «Gehirnströmen» und, falls ja, ob er vielleicht unter Wahnvorstellungen leidet oder uns einfach kollektiv veralbert. Mit dem Hinweis auf Materialien wie Regenwasser und Licht aber bieten seine Bildlegenden einen Hinweis darauf, wie die verwitterten und delikat-filigranen Oberflächen der Gemälde zustande kamen. Wasser ist – zusammen mit einigen der oben erwähnten,

RALPH RUGOFF ist Direktor der Hayward Gallery, London.

BRUNO JAKOB, HAPPY NOTHING: STILL COLLECTING, 1990/1998, lemon yellow, water, brain, energy, touch, light, installation with 2 canvases and 29 works on paper and mixed media on 4 tables, exhibition view, Kunsthaus Langenthal, 2007 / GLÜCKLICHES NICHTS: AM SAMMELN, Zitronengelb, Wasser, Gehirn, Energie, Berührung, Licht, Installation mit 2 Leinwänden und 29 Arbeiten auf Papier und verschiedenen Materialien auf 4 Tischen, Ausstellungsansicht.
(PHOTO: KUNSTHAUS LANGENTHAL)

weniger greifbaren Materialien – tatsächlich Jakobs wichtigstes Mal- und Zeichenmaterial, und zwar bereits seit 1988, als seine erste Galerieausstellung in New York gezeigt wurde. (Seine frühesten mit Pinsel und Wasser geschaffenen Bilder gehen sogar auf das Jahr 1969 zurück, als er noch Teenager war und in der Schweizer Provinz lebte.)

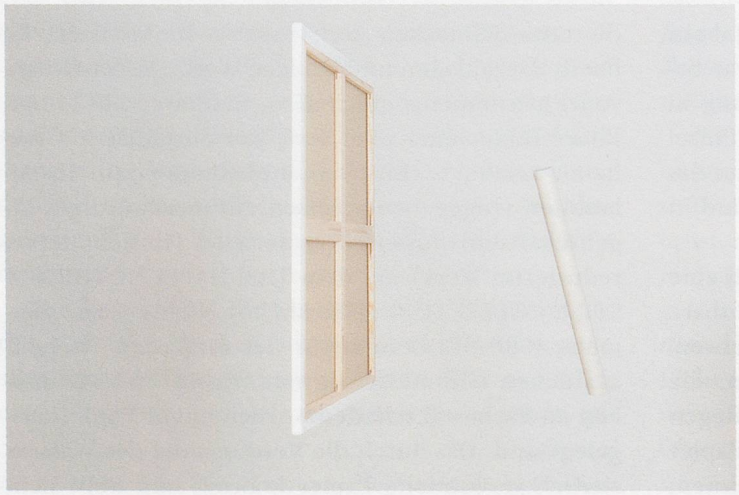
Im Laufe seiner Künstlerlaufbahn hat Jakob eine Reihe von Methoden entwickelt, um unsichtbare Gemälde zu schaffen. Abgesehen von der Verwendung von Wasser zum Zeichnen von Bildern, die verdunsten, oder der Idee, seine Bildträger Regen und Sonne auszusetzen, hat er Leinwand und Papier dazu verwendet, die diffusen Spuren aufzuzeichnen, die etwa Schnecken und Insekten hinterlassen. Er hat in Parkanlagen und Feldern Werke in der Grösse von Environments geschaffen, indem er mit einem Pinsel Bilder quer über vom Tau durchnässte Grashalme zeichnete. Eine seiner «bedeutenden» Installationen (zugegebenermassen ein merkwürdiges Eigenschaftswort für ein in materieller Hinsicht derart reduziertes Werk) mit dem Titel HAPPY NOTHING—STILL COLLECTING (Glückliches Nichts – am sammeln, 1990–98) besteht aus vier verglasten Tischen, auf denen einunddreissig mit Wasser und «Gedanken an Farbe» geschaffene Arbeiten auf Papier ausgelegt sind. Das durch die Verdunstung des Wassers zierlich verwandelte Papier kräuselt und wellt sich,

sodass sich eine geradezu plastische, mit leichten Schattentupfern überzogene Oberfläche ergibt. Wenn das Blatt seitlich angeleuchtet wird, sind undeutliche Pinselmarkierungen erkennbar, aber nur wenn man genau und geduldig hinsieht. Jakob hat auch Werke ohne feste Träger geschaffen, darunter eine Serie von gerollten Leinwand- oder Stoffarbeiten, die auf dem Boden liegend oder an einem Draht von der Decke hängend präsentiert werden (auch seine Gemälde lässt er ab und an von der Decke hängen, damit auch die Rückseite des Keilrahmens sichtbar ist).

Gelegentlich dokumentiert Jakob seine ungewöhnlichen Produktionsverfahren in Schwarz-Weiss-Photos. Eine der am häufigsten reproduzierten Aufnahmen zeigt ihn auf einem Feld stehend, wie er eine kleine Leinwand vor ein Pferd hält, es hält den Kopf auf deren Oberfläche gerichtet, so, als würde es sich im Spiegel betrachten. Jakobs vollkommen ausdrucksloses Gebaren erinnert an einen Wissenschaftler bei der Durchführung eines Experiments oder, in unserem Zusammenhang vielleicht naheliegender, an einen Photographen des 19. Jahrhunderts beim Belichten einer lichtempfindlichen Platte. Die dokumentierte Aktion stellt eine der wiederkehrenden Methoden zur Produktion von «Bildern» dar, nämlich Leinwand so zu verwenden, als wäre sie eine flüchtige Art von photographischem Papier, die Spuren der unsichtbaren Energie oder des Fluidums eines davor befindlichen Sujets – sei es ein Tier, eine Person oder eine Umgebung – aufzuzeichnen vermag. Jakob bediente sich der gleichen Vorgehensweise, als er ein Porträt seiner todkranken Mutter machte, während er an ihrem Krankenbett sass.

Die augenscheinliche Absurdität des Jakobschen Unterfangens wird teilweise aufgewogen durch die zurückhaltende und schwer fassbare Präsenz seines Werkes: Es ist zwar unerhört, dabei aber ganz ruhig. Natürlich reiht es sich auch in eine lange Tradition ein, welche die Idee, wonach Sichtbarkeit eine Grundvoraussetzung für Kunstwerke sei, infrage stellt. Ende der 1960er-Jahre schuf Michael Asher mehrere Plastiken aus komprimierter Luft, und Robert Barry experimentierte mit einer ganzen Reihe von Materialien, die von Inertgasen über Radiowellen bis hin zu telepathisch übermittelten Gedanken reichten. Man ist auch versucht, an Robert Rauschenbergs monotone «White Paintings» von 1951 zu erinnern, die er während seiner Zeit am Black Mountain College schuf und die sein Kommilitone John Cage wunderbar als «Flughäfen für Staubpartikel und Schatten in der Umgebung» beschrieb – und die Cage dazu inspirierten, ein musikalisches Gegenstück mit dem Titel *4'33"* (1952) zu komponieren, bei dem ein Pianist still an der Klaviatur sitzt und es dem Publikum ermöglicht, sich auf die zufälligen Geräusche im Umraum zu konzentrieren.[1)]

Jakobs Gemälde aber sind nicht Landebahnen für Umgebendes, sondern für ungreifbare Energien, und die «White Paintings» sind deshalb als Vorläufer



BRUNO JAKOB, UNUSUAL THINGS HAPPEN (IT'S ALL THERE), 2012, invisible paintings, brainwave energy, light, touch, air, hot steam, water, time, seasons, worries collecting and releasing, unknown technique on yellow primed (unseen) canvas and 1 roll; canvas: 31 $^1/_2$ x 31 $^1/_2$", roll: 24 x 2" / UNGEWÖHNLICHE DINGE GESCHEHEN (ALLES IST DA), unsichtbares Gemälde, Gehirnwellenenergie, Licht, Berührung, Luft, heisser Dampf, Wasser, Zeit, Jahreszeiten, gesammelte und losgelassene Sorgen, unbekannte Technik und gelb grundierte (ungesehene) Leinwand und 1 Rolle; Leinwand: 80 x 80 cm, Rolle: 61 x 5 cm. (PHOTO: THOMAS STRUB)

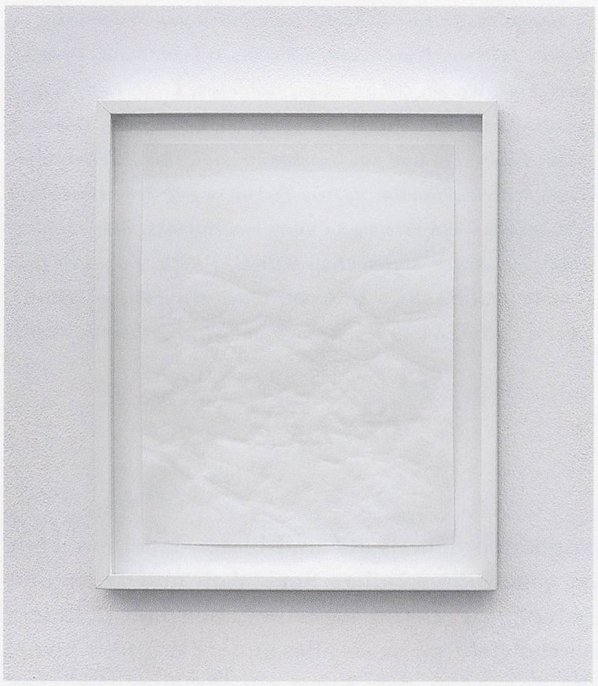
BRUNO JAKOB, FRAGILE IMAGES, SKY CELLS, VEGETATIVE STATE, FLOOD OF THOUGHT, SOMEWHERE NOW, UNTOUCHABLES, 2013, invisible paintings, nature, insects, humidity, sweat, tears, dust, smell, fire, earth, brain-waves, thought, light, air, pleasure, pain, fear, music, sound, echoes, memory, talk, love, live, death and the unknown, some are lost and have found freedom, various techniques on several materials and sizes in unexpected places, dimensions unknown, music: Hans Witschi, installation view, Basel /
FRAGILE BILDER, HIMMELZELLEN, VEGETATIVER ZUSTAND, GEDANKENFLUT, IRGENDWO JETZT, UNBERÜHRBARE, unsichtbare Gemälde, Natur, Insekten, Feuchtigkeit, Schweiss, Tränen, Staub, Geruch, Feuer, Gehirn-wellen, Gedanke, Licht, Luft, Vergnügen, Schmerz, Angst, Musik, Klang, Echos, Erinnerung, Gespräch, Liebe, Leben, Tod und das Unbekannte, einige sind verloren und haben Freiheit gefunden, verschiedene Techniken auf mehreren Materialien und Formate an unerwarteten Orten, Masse unbekannt, Musik: Hans Witschi, Installationsansicht. (PHOTO: THOMAS STRUB)

BRUNO JAKOB, THE VISITORS, 2014, performance, music: Hans Witschi, Kolumba, Cologne / DIE BESUCHER, Performance, Musik: Hans Witschi. (PHOTOS: LOTHAR SCHNEPF)

wahrscheinlich weniger relevant als die unsichtbaren Werke, die Yves Klein 1957 zum ersten Mal in einem Hinterzimmer in der Galerie Collette Allendy in Paris ausstellte. In einem die Ausstellung dokumentierenden Schwarz-Weiss-Film gestikuliert Klein in Richtung der leeren Wände des Raums, als würden darauf Gemälde hängen, und betrachtet diese dann mit ostentativem, abschätzendem Blick, so, als würde er seine neuesten Werke bewundern. Wie bei der berühmten Ausstellung «Le Vide», die im Jahr darauf in der Galerie Iris Clert stattfand, bestand Kleins Methode erklärtermassen darin, einen Gegenstand – ob einzelne Leinwände oder den ganzen Galerieraum – mit seiner geistigen Energie zu «imprägnieren». Diesen Arbeiten lag die Überzeugung zugrunde, dass unsere Wahrnehmung von Kunst nicht vom Sehen oder einem anderen körperlichen Empfindungsvermögen abhängt, sondern von dem, was Klein «sensibilité» nannte, ein Begriff, der die Phantasie und das Gefühl beschwört.

Jakobs Verwendung der Leinwand als einer Art von psychischem Aufzeichnungsgerät schlägt allerdings eher egalitäre Töne an; sie dient ihm dazu,

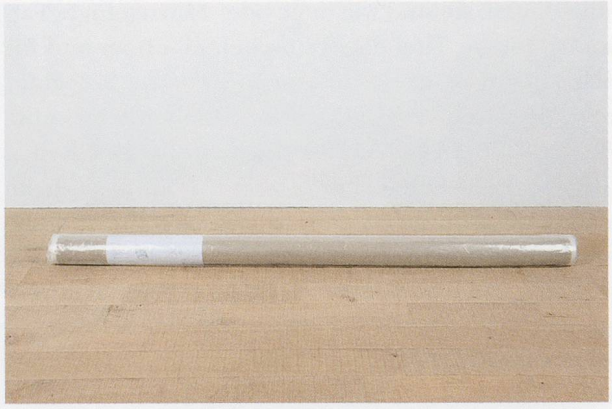
nicht nur seine eigenen Gedanken und projizierte Energie einzufangen, sondern auch die von anderen Wesen oder gar von Umgebendem. Was Jakobs unsichtbare Gemälde aber wirklich von denen Kleins unterscheidet, ist die zentrale Rolle der Sprache. Unsere Beziehung zu seinen Gemälden wird aktiviert durch deren evokative Titel und Aufzählungen ausgefallener greifbarer wie ungreifbarer Materialien. Der Titel eines Gemäldes aus dem Jahr 1996, BRAIN AMERICA: RACE TO THE IMAGE OVERLOOK (INVISIBLE PAINTING) (Gehirn Amerika: Wettrennen zum Bildaussichtspunkt [unsichtbares Gemälde]), und jener einer neueren Installation, FRAGILE IMAGES. SKY CELLS. VEGETATIVE STATE. FLOOD OF THOUGHT. SOMEWHERE NOW. UNTOUCHABLES. (Zerbrechliche Bilder. Himmelszellen. Vegetativer Zustand. Gedankenflut. Irgendwo jetzt. Unberührbare. 2011–13), sind typische Beispiele dafür, wie Jakob die Rezeption seines Werkes durch provokativ paradoxe oder rätselhafte Textelemente vorbereitet. Sie erinnern an die berühmte Anmerkung Marcel Duchamps, derzufolge «Titel eine neue Dimension hinzufügen: sie sind wie neue oder hinzugefügte Farben.»[2] Jakobs Titel dagegen scheinen oft an und für sich ganz neue Werke zu beschwören, wie bei seiner gelegentlichen Verwendung von Doppeltiteln – etwa FROLICKING DEER/BRAIN (Herumtollendes Reh / Gehirn; 1990–98) –, um anzudeuten, wie er beim Malen eines Bildes manchmal gleichzeitig ein anderes Bild im Kopf hat, das er geistig auf die Leinwand projiziert. Zudem beschwören Jakobs Materialaufzählungen, die Komponenten wie «Zürcher Schneewasser auf grün grundierter Leinwand», «Morgentau» und «Gehirn auf grundierter Leinwand» einschliessen, geistige Bilder und Empfindungen. Während seine Werke formal oder materiell reduziert wirken können, dienen die sie begleitenden Beschreibungen dazu, weite und unbestimmte geistige Ausblicke zu eröffnen.



BRUNO JAKOB, PHILOSOPHY ESCAPED (INVISIBLE PAINTING) SENSELESS (STILL COLLECTING), 1999, Zurich snow water, primed with an unseen green color on paper, 14 x 11 $^1/_2$", framed / GEFLOHENE PHILOSOPHIE (UNSICHTBARES GEMÄLDE) SINNLOS (AM SAMMELN), Zürcher Schneewasser, grundiert mit einer unsichtbaren grünen Farbe auf Papier, 35,5 x 29 cm, gerahmt. (PHOTO: REBECCA FANUELE)

Jakobs Werk fordert immer wieder dazu auf, uns scheinbar unmögliche Dinge vorzustellen: Farben und Bilder, die wir nicht sehen, unsichtbare körperliche und geistige Energien. Unabhängig davon, ob wir glauben, dass der Künstler tatsächlich Bilder aus dem Kopf auf Leinwand zu projizieren vermag, können wir sein Projekt als eine Erkundung des «Undarstellbaren» gelten lassen. Auf geniale Weise markiert sein Werk einen Raum nicht nur für das, was verloren gegangen ist, sich verflüchtigt hat oder aus dem Blick verschwunden ist, sondern auch für all jene Aspekte der Welt, die sich unseren Aufzeichnungssystemen oder Abbildungsverfahren entziehen.

Gleichzeitig regen die Arbeiten dazu an, neu zu überdenken, was es bedeutet, sich mit einem Kunstwerk auseinanderzusetzen. Während viele seiner Gemälde und Zeichnungen dazu verlocken, uns die



BRUNO JAKOB, THE VISITORS SOMEWHERE NOW, SKY CELLS, FLOOD OF THOUGHT, UNTOUCHABLES, 2013, Basel, Wald, Aarburg, New York, Cologne, Düsseldorf, Dublin, Siegen, invisible paintings, installation and performance, nature, insects, humidity, sweat, tears, dust, smell, fire, earth, water, brainwaves, thought, light, air, pleasure, pain, fear, music, sound, echoes, memory, talk, love, live, death and the unknown, some are lost and have found freedom, various techniques on several materials and sizes in unexpected places, over 12.000 invisible images, music: Hans Witschi, 1 roll, primed canvas, plastic envelope, 1 drawing, pencil on paper, roll: 63 $^{3}/_{4}$ x 393", drawing: 8 $^{1}/_{4}$ x 11 $^{3}/_{4}$" / DIE BESUCHER IRGENDWO JETZT, HIMMELSZELLEN, GEDANKENFLUT, UNBERÜHRBARES, Basel, Wald, Aarburg, New York, Köln, Düsseldorf, Dublin, Siegen, unsichtbare Gemälde, Installation und Performance, Natur, Insekten, Feuchtigkeit, Schweiss, Tränen, Staub, Geruch, Feuer, Erde, Wasser, Gehirnwellen, Gedanken, Licht, Luft, Vergnügen, Schmerz, Angst, Musik, Klang, Echos, Erinnerung, Gespräch, Liebe, Leben, Tod und das Unbekannte, einige sind verloren und haben Freiheit gefunden, mehrere Techniken auf unterschiedlichen Materialien und Formate an unerwarteten Orten, über 12'000 unsichtbare Bilder, Musik: Hans Witschi, 1 Rolle, grundierte Leinwand, Plaktikhülle, 1 Zeichnung, Bleistift auf Papier, Rolle: 162 cm x 10 m, Zeichnung: 21 x 30 cm. (PHOTO: THOMAS STRUB)

flüchtigen Spuren, die sie darbieten, genau anzusehen, erinnern sie zugleich daran, dass Sehen unweigerlich mit anderen Tätigkeiten verbunden ist. Wir erfassen Kunstwerke sowohl durch unsere Empfindungen als auch mit den Sinnen und dem Verstand, und Jakobs Werk fordert uns heraus, uns zu überlegen, wie diese verschiedenen Arten von Reaktionen auf unvorhersehbare Art und Weise zusammenkommen können. Als Landebahnen für unsere Gedanken, Gefühle und geistige Projektionen fungierend, stellt seine Kunst einen Rezeptionsvorgang in den Vordergrund, der ganz und gar offen ist; sie regt uns an, darauf zu achten, wie unsere Sehakte durch die Sprache geprägt und begrenzt werden. Sie erinnert uns mit anderen Worten daran, dass unsere Interpretation und unser Erleben eines Kunstwerks oft durch unabhängig von diesem existierende Information bedingt ist, – dass «Inhalt etwas ist, was man nicht sehen kann», wie Barry LeVa es einmal ausgedrückt hat.[3)]

Jakobs Kunst legt uns allerdings nicht nahe, die wahrnehmbare Welt ausser Acht zu lassen. Vielmehr regt sie einfach dazu an, auf andere Weise «sehen» zu lernen. Nicht von ungefähr torpedieren seine Gemälde den vorherrschenden Begriff von Schönheit als eine Wirkung, die optisches Vergnügen im Betrachter auslöst (wie Dave Hickey und andere argumentiert haben). Jakob macht verschmitzt deutlich, dass solche Vergnügen niemals allein optisch sind. Und auch wenn seine Kunst gesellschaftliche Fragen nicht ausdrücklich thematisiert, demontiert sie doch ganz gründlich unser kulturelles Gebot, alles sichtbar zu machen. Sie bricht die Bequemlichkeit unseres zwanghaften Sehens auf und bietet dabei ein Tonikum gegen die ständige Spektakel- und Medienberieselung, die unsere tägliche Lebenswelt definiert. Und vielleicht mehr als alles andere erinnert Jakobs Werk uns daran, dass Kunst ein gemeinschaftliches, sich zwischen Künstler und Betrachter abspielendes Unterfangen ist: Das Sichtbare und das Unsichtbare werden zusammengebracht und gelangen erst in unserer Vorstellung voll und ganz zur Realisierung.

(Übersetzung: Bram Opstelten)

1) John Cage, On Nam June Paik's Zen for Film (1962–64) (1968), in *John Cage: Writer*, hrsg. v. Richard Kostelanetz, New York: Cooper Square Press, 1993, S. 109.
2) Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, New York: Delano Greenridge Editions, 1997, S. 83.
3) Robert Pincus-Witten, *Postminimalism into Maximalism: American Art 1966–1986*, Ann Arbor: Umi Research Press, 1987, S. 135.