

Figuren und Ordnungsmuster = Figures and patterns of arrangement

Autor(en): **Loock, Ulrich / Scutt, Martin**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(1985)**

Heft 6: **Collaboration Jannis Kounellis**

PDF erstellt am: **11.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-679920>

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.

FIGUREN UND ORDNUNGSMUSTER

ULRICH LOOCK

ZU ANSELM STALDERS WERK ANLÄSSLICH SEINER
AUSSTELLUNG «DER FIGURENMAGNET UND DIE FLÜSSIGKEIT
ZUR AUFLÖSUNG DER FIGUR»
IM WILHELM-LEHMBRUCK-MUSEUM IN DUISBURG,
30. JUNI - 18. AUGUST 1985

Sicher hat der Sammlungsschwerpunkt des Lehmbruck-Museums den Ausschlag dafür gegeben, dass Anselm Stalder in seiner ersten grösseren Ausstellung in Deutschland vor dem Hintergrund einiger weniger Malereien vorwiegend plastische Werke gezeigt hat. Aus Gründen, die mit dem künstlerischen Ansatz zu tun haben, schafft diese Ausstellung ein Bild, das in anderer Masse als bei Ausstellungen vieler Künstler darauf Einfluss hat, wie jedes einzelne Werk zu sehen ist. Auf die Frage nach dem Zusammenhang von Malerei und Plastik in seinem Werk erklärt Stalder, zu einem gewissen Zeitpunkt habe die Körperstellung in Bildern eine dreidimensionale Realisation gefordert — so als hätten die dargestellten Körper aus den Bildern herausgedrängt im Bestreben, die Reduktion der Dimensionen aufzuheben und dem Zwang der perspektivischen Projektion zu entfliehen. Das «Alleebild» von 1982 wäre dann als Bild des Übergangs vorstellbar, zumal hier die Perspektivkonstruktion bereits verkehrt ist.

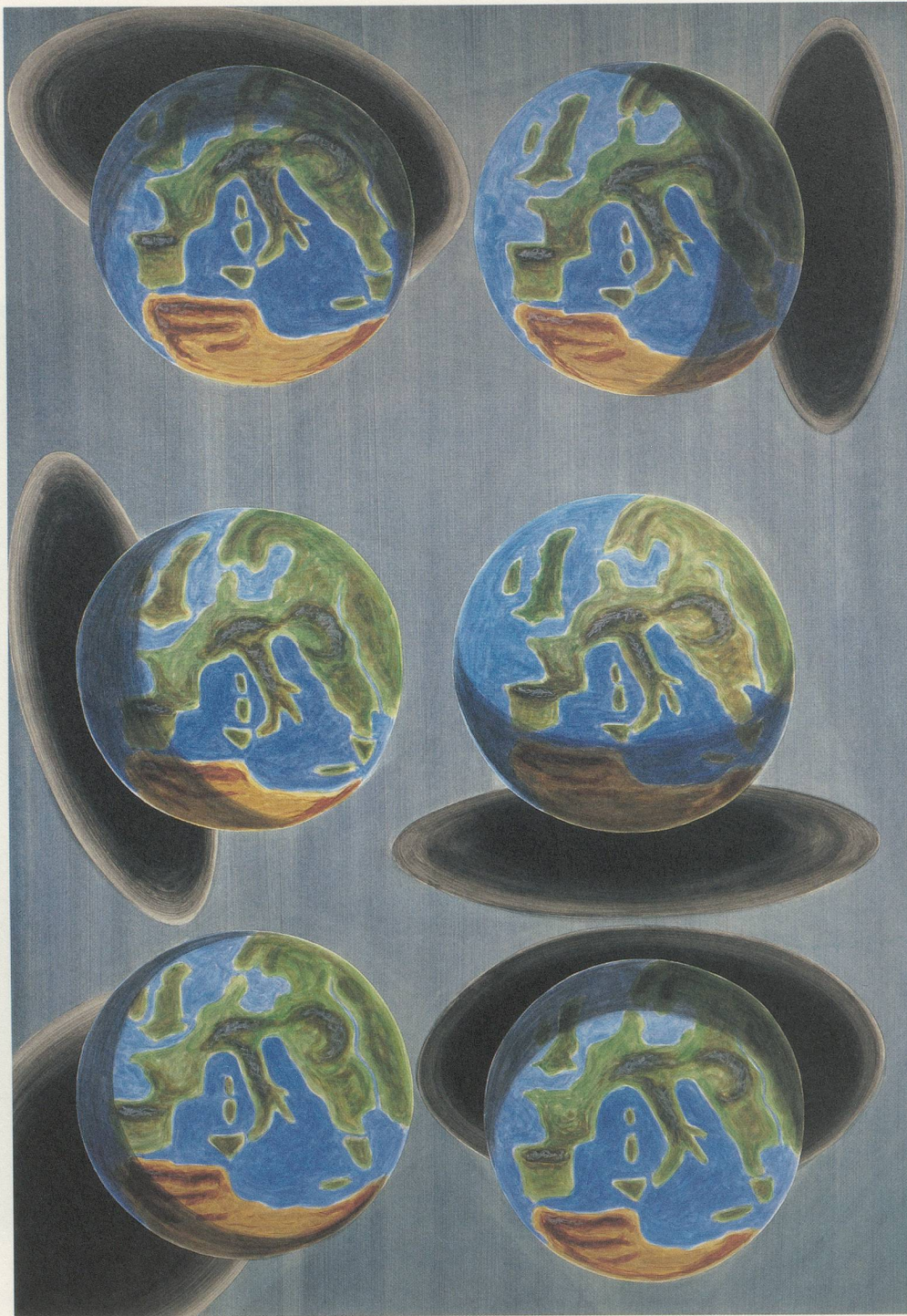
ULRICH LOOCK ist ab September 1985 der neue Leiter der Kunsthalle Bern.

Verschiedene Malereien von 1983 thematisieren die Projektion schon im Titel: «Der vermeintliche Projektor». Im Bild mit dem weiteren Titel «Das europäische Projektionsproblem» verdoppelt die DARSTELLUNG EINER PROJEKTION die MALERISCHE PROJEKTION EINES DREIDIMENSIONALEN KÖRPERS AUF EINE ZWEIDIMENSIONALE FLÄCHE und mag mit einer Art Kurzschluss auch den Effekt der Körperdarstellung in Bildern beleuchten. Das Bild zeigt in annähernd gleicher Position sechsmal die Erdkugel, welche jedoch jeweils von einer anderen Seite her Licht erhält, so dass immer ein anderer Teil verschattet erscheint und in immer anderer Position so etwas wie ein Schlagschatten auftritt. Nie aber trifft der Schatten Zentraleuropa. «Das europäische Projektionsproblem» machen die Schatten aus, die fallen, damit es in Europa hell bleibt. Für Europa ist die Projektion — sei es nun die dargestellte der politischen Geschichte oder die realisierte der Malerei — ein System von Zentrismus und Ausschluss.

Ein zweites Werk, ebenfalls unter dem Titel «Der vermeintliche Projektor», stellt vierundzwanzig typisierte Köpfe dar mit Reduktionsformen des



Anselm Stalder, OHNE TITEL/*UNTITLED*, (ALLEE-BILD), 1982,
Acryl auf Baumwolle / *acrylic on cloth*, 12-teilig / *in 12 parts*, 285 x 380 cm / $112\frac{1}{8} \times 149\frac{3}{8}$ ''
Öffentliche Kunstsammlung Basel — Museum für Gegenwartskunst



Anselm Stalder, DER VERMEINTLICHE PROJEKTOR: DAS EUROPÄISCHE PROJEKTIONSPROBLEM /
THE SUPPOSED PROJECTOR: THE EUROPEAN PROJECTION PROBLEM, 1983, Acryl auf Baumwolle / acrylic on cloth,
290 x 200 cm / 114 $\frac{1}{8}$ x 78 $\frac{3}{4}$ " (Photo: Bruno Hubschmid)

FIGURES AND PATTERNS OF ARRANGEMENT

ULRICH LOOCK

ON THE WORK OF ANSELM STALDER, ON THE OCCASION OF HIS EXHIBITION
«DER FIGURENMAGNET UND DIE FLÜSSIGKEIT ZUR AUFLÖSUNG DER FIGUR»
(THE FIGURE MAGNET AND THE FLUID FOR DISSOLVING THE FIGURE)
IN THE WILHELM-LEHMBRUCK MUSEUM IN DUISBURG, JUNE 30 - AUGUST 18, 1985.

In his first major exhibition in Germany, Anselm Stalder's decision to concentrate largely on sculptures against the background of just a few paintings, was certainly influenced by the main element in the collection in the Lehmbruck Museum. By reason of his chosen artistic approach, the overall image created by this exhibition, more forcibly than in the exhibitions of many other artists, influences the way each individual work should be viewed. Particular attention should therefore be paid to the interrelationship between the works exhibited, before any detailed examination of individual works takes place or before investigating their relationship with the works of other artists.

In reply to the question of the link between painting and sculpture in his work, Stalder explains that at a certain point the pictorial representation demanded implementation in a three-dimensional form — as if the bodies displayed had broken out of the pictures in an effort to overcome the dimensional restrictions imposed on them and to escape the constrictions of perspective-based projection. The «Alleebild» from 1982 can be seen as a picture of transition, all the more so because the perspective construction is already reversed.

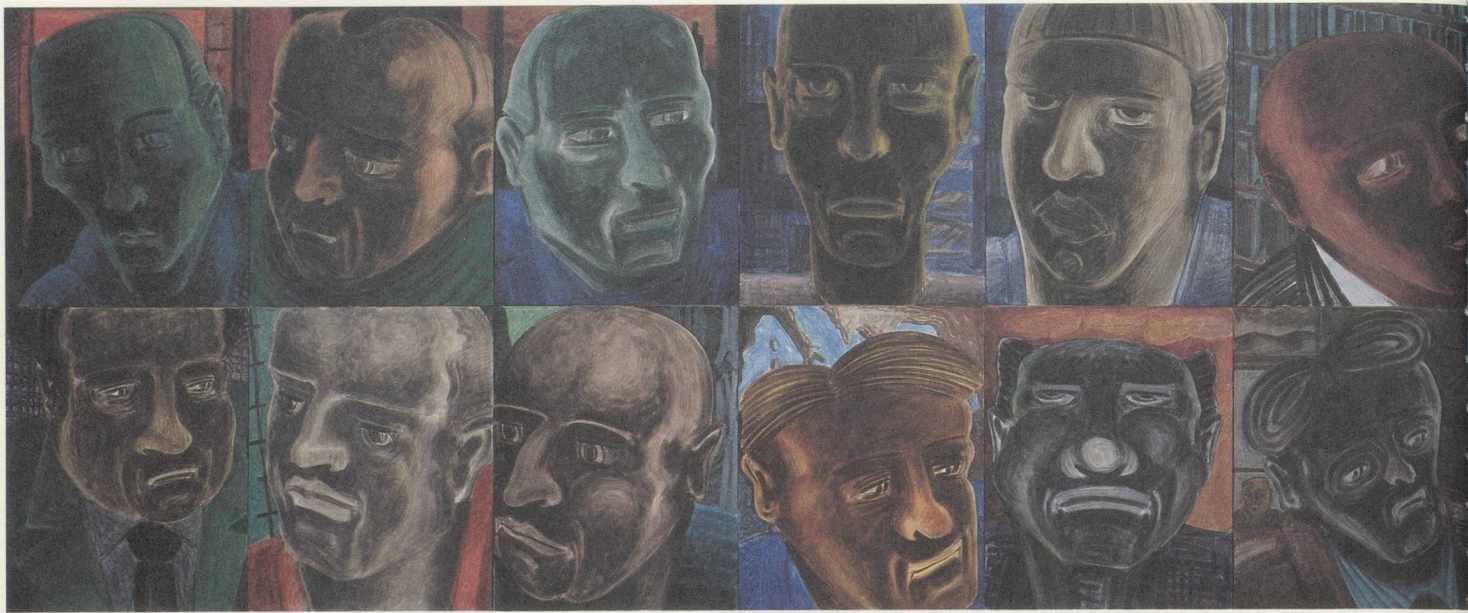
Applied to various paintings of 1983 the title «Der vermeintliche Projektor» (The Supposed Projector) linguistically exposes this projection. In the picture entitled «Das

europäische Projektionsproblem» (The European Projection Problem), the REPRESENTATION OF A PROJECTION doubles the PAINTERLY PROJECTION OF A THREE-DIMENSIONAL BODY ON A TWO-DIMENSIONAL SURFACE, using a sort of short circuit to illuminate the effect of a pictorial display of the three-dimensional body. In virtually the same position each time, the painting shows the earth, illuminated in each case, however, from a different angle. Consequently a different section is shaded each time, and in each different position something in the nature of a deep shadow is cast. But the shadow never falls on Central Europe. «The European Projection Problem» is created by the shadows that fall in such a way as to keep Europe illuminated. For Europe the projection is a system of centrism and exclusion — be it the represented projection of political history or the executed projection of painting.

Another work, also entitled «Der vermeintliche Projektor» (The Supposed Projector), displays twenty-four heads with reduced facial forms, gloomy, roughly drawn masks of functionaries, whose features and facial expressions lead us to conclude that they depict limited action based on power. Referred to in the title as «Kulturköpfe» (Culture Heads), such faces are yet again part of, perhaps even the origin of the «Projektionsproblem» (Projection Problem).

The transition from painting, as it is not only implemented but thematized in certain of Stalder's pictures, to sculp-

ULRICH LOOCK is the new director of the Kunsthalle Bern.



Anselm Stalder, DER VERMEINTLICHE PROJEKTOR / THE SUPPOSED PROJECTOR: 24 KULTURKÖPFE /

Gesichts, düstere, grobschlächtige Masken von Funktionsträgern, von deren Physiognomie und Gesichtsausdruck her auf beschränktes und machtmässiges Handeln zu schliessen ist. Im Titel als «Kultur-Köpfe» bezeichnet, sind solche Visagen wiederum Teil des «Projektionsproblems», wenn nicht sogar dessen Ursache.

Der Übergang von einer Malerei, wie einige von Stalders Bildern sie nicht nur realisieren, sondern auch thematisieren, zur Plastik, d.h. der Gewinn der dritten Dimension, verweist dann auf eine Bewegung als Grundzug des Werkes: die Suche danach, Figurationen den Ordnungsmustern zu entziehen, denen sie unterworfen sind (wie etwa dem perspektivischen Projektionssystem).

Anselm Stalder erläutert dann, von den Plastiken her sei es wiederum zu einer Veränderung der Malerei gekommen (die in der Duisburger Ausstellung nicht dokumentiert ist). Anders aber, als es die Erzählung des Künstlers glauben machen könnte, gibt es keinen evidenten Entwicklungszusammenhang zwischen den verschiedenen Werken der Ausstellung. Wohl aber sind Unterschiede zwischen ihnen aufzuweisen: Unterschiede zwischen Malerei und Plastik, zwischen Malereien und zwischen

Plastiken, Unterschiede, die eine ganze Skala ausmessen zwischen der Variation, wie sie vom traditionellen Oeuvre her bekannt ist, das sich Schritt um Schritt fortsetzt, bis hin zu konträren Oppositionen, wie sie sonst eher zwischen verschiedenen Oeuvres auftreten. Unterschiede wären in mehrerlei Hinsicht zu untersuchen, wobei jeweils bestimmte Polaritäten Extreme angeben würden, etwa hinsichtlich der Konzeption: Primat der thematischen Vorstellung — Primat der plastischen Realisation; hinsichtlich der Form: organisch — konstruktiv; oder hinsichtlich der Funktion: figurative Darstellung — Apparat oder Dispositiv.

Wie angedeutet, bildet die Formulierung solcher Polaritäten sicher nicht die effektiven Beziehungen innerhalb des Werkes ab. Vielmehr verhilft sie zu der Einsicht, dass es ganz im Gegensatz zu einer gewissen Ideologie der Moderne in Stalders Werk keine Purifizierung gibt, sondern nur immer neue Widersprüche von Werk zu Werk, die eher aspekthaft und oblique sind als konträr und dialektisch, und die sich zudem auf einzelne Konstitutionsebenen des Werkes beschränken können.

Die Duisburger Ausstellung vermittelt nun aber das Bild der grössten und weitestreichenden Unter-



24 CULTURE BUFFS, 1983, Acryl auf Baumwolle / acrylic on cloth, 24 Teile / 24 parts, je 90 x 70 cm / each 35½ x 27½ ", (Photo: Bruno Hubschmid)

ture, i.e. the acquisition of a third dimension, indicates a movement which is the principle feature of the oeuvre in question: the search aimed at extracting figurations from the pattern of arrangement, such as the perspective projection system to which they have been subjected.

Anselm Stalder then explains that, originating in sculpture, yet another change has occurred in painting (which is not documented, however, in this Duisburg exhibition). Contrary to what we might believe from what the artist tells us, there is no manifest correlation of development between the various works on show at this exhibition. However, differences between them can be pointed out: the differences between painting and sculpture, the differences between the paintings and the sculptures. It is a matter of differences that span a whole range between variations that we are familiar with from a traditional oeuvre based on a step-by-step progression, and contrasting oppositions that are otherwise more likely to occur between different oeuvres.

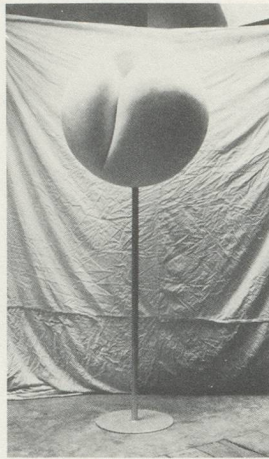
The differences should be sought in a number of contexts, with specific polarities, extremes being stated in each case, for instance in relation to strategy: the primacy of thematic imagination — the primacy of plastic realization; with regard to form: organic — constructive; or with regard to the function: figurative representation — apparatus or dispositive. As already suggested, the formulation of such polarities

certainly does not reveal the effective relations within the oeuvre. Instead it furthers the revelation that, in total contrast to a certain ideology of Modernism, in Stalder's work, there is no purification, only constantly repeated new contradictions between one work and another. And these contradictions are oblique, rather than contrary and dialectic; they relate to certain aspects, and moreover, they can be restricted to individual constituent levels of the work.

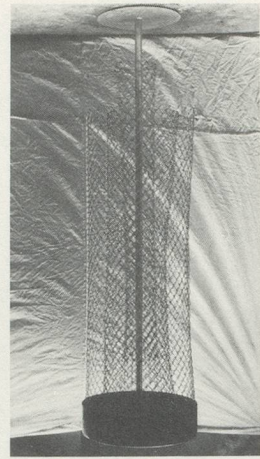
However, this exhibition in Duisburg relays the impression of the most far-reaching differences on a formal level (and this applies to the sculpture in particular). Basically the artist uses form to establish his position with regard to his object, form is the level of his own commitment. The introduction of formal differences between one work and another is first of all the artistic approach, to escape the constraints of a given language, and then to undermine the unity of a particular style which arranges objects, a style implanted in the artist's own person, and which is to a certain extent outside his own elective powers. (Nevertheless it is recognizable that particular instances of style occurring in many of Stalder's works provide evidence of the force of the personal aspect: the preference for repetitive elements, and the preference for macrostructural design, leading in one or the other work to specific lack of differentiation in the way things are display-

schiede auf formaler Ebene (und vor allem bei den Plastiken). Grundsätzlich bezieht der Künstler durch die Form Stellung zu seinem Gegenstand, sie ist die Ebene seines Engagements. Die Einführung formaler Unterschiede von Werk zu Werk ist zunächst einmal das künstlerische Vorgehen, der Fesselung durch eine gegebene künstlerische Sprache zu entgehen und die Einheit eines Stils zu untergraben, der, in der Person des Künstlers selbst verwurzelt und seiner Entscheidung bis zu einem gewissen Grad entzogen, sich die Gegenstände zurecht macht. (Wobei doch nicht zu verkennen ist, dass Momente eines Stils in vielen von Stalders Werken auftauchen und die Macht des Persönlichen bezeugen: die Vorliebe für repetitive Elemente, ansonsten die Bevorzugung makrostruktureller Gestaltung, die bis zu einer eigentümlichen Undifferenziertheit der Darstellung im einzelnen Werk führt und nicht so etwas wie dekorative Entspanntheit oder gar Eleganz zulässt.)

Formale Unterschiedlichkeit zwischen chronologisch nahe beieinander liegenden Werken erhebt einen bestimmten Objektivitätsanspruch: sie behauptet den Vorrang des thematisch Gegebenen vor jeder formalen Realisation. Beispielsweise ist eine Gruppe von vier Figuren ausgestellt, für die die Titel sprachlich eine klar definierte und einheitliche Thematik angeben: Mutter, Vater, Tochter und Sohn — eine Familie. Die Paare Mutter und Vater, Sohn und Tochter trennt aber die Darstellungsweise: die gegengeschlechtlichen Partner des jeweiligen Paares sind konstruktiv/montiert (Metall) bzw. organisch/vollplastisch/modelliert (Gips) gegeben. Der einheitlichen Thematik des Titels (Familie) entspricht also nicht eine einheitliche Formensprache, innerhalb derer Unterschiede darzustellen wären. Vielmehr, so wird es zu begreifen sein, gibt es für jede einzelne Figur eine eigene Form, die der Künstler zu manifestieren hat. Dabei orientiert sich Stalder jedoch nicht an der Idee einer «Objektsprache», wie Roland Barthes sie vertreten hat. Im Gegenteil hat jede einzelne Arbeit ausdrücklich ihre Form, und die Formensprache tendiert häufiger dahin, geradezu hermetisch zu sein, als auf ihren ausserkünstlerisch bekannten Gegenstand hin transparent. Die formale Unter-



Anselm Stalder,
DIE MUTTER /
MOTHER, 1985,
Stahlrohr, Gips, Styropor /
steel tube, plaster, Styrofoam,
260 x 100 x 100 cm /
102 x 40 x 40 "



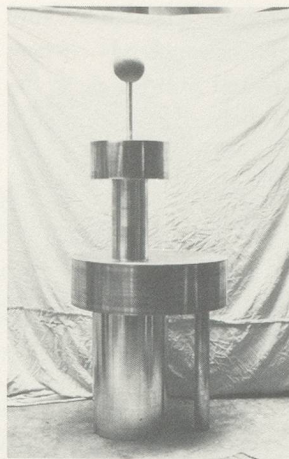
Anselm Stalder,
DER VATER / FATHER,
1985, Holz, Stahl,
Zinkdrahtgeflecht / wood, steel,
metal screen, 270 x 70 x 70 cm /
106 x 28 x 28 "

schiedlichkeit dürfte so zu begreifen sein, dass der Künstler das Recht und die Möglichkeit reklamiert, sich mit einer formalen Entscheidung jedem einzelnen Gegenstand von neuem zu stellen. Daher vermittelt ein Ensemble von Werken wie in der Duisburger Ausstellung den allgemeinen Eindruck, jede Arbeit sei ohne Rückgriff auf Erfahrungen bei den anderen hervorgebracht. Der Anspruch, den diese Konzeption des Verhältnisses zwischen thematischer Gegebenheit und formaler Verwirklichung stellt, ist ausserordentlich. Die Konzeption begründet aber auch Aspekte der problematischen Verfassung des Werkes, die in der Duisburger Ausstellung deutlich hervortreten. Einerseits natürlich wird die Anforderung an die Form des einzelnen Werkes überaus hoch geschraubt: jeweils unterschiedlich, hat sie im Ensemble einer Ausstellung für thematische Differenzierungen einzustehen. Andererseits aber erlaubt die Konzeption keine Elaboration, keine Besonderung der Form von Werk zu Werk. Die Schweizer Künstlerin einer anderen Generation, die ein Werk geschaffen hat, dessen formale Unterschiedlichkeit geradezu exemplarisch ist, Meret Oppenheim, hat

ed, ruling out characteristics such as decorative casualness or even elegance.)

Formal differentiation between chronologically adjacent works asserts certain claims to objectivity: it claims a pre-eminence for the particular theme over any formal realization. For example, one of the items exhibited consists of a group of four figures, whose titles indicate a clearly defined and uniform subject matter, in a linguistic sense: Mother, Father, Daughter and Son — a Family. However, the pairs, mother and father, son and daughter, are separated by the chosen means of representing them: the opposing genders of each pair being presented as constructive/assembled (metal) and organic/fully plastic/modeled (plaster). Thus the uniform subject of the title (Family) does not correspond to a uniform formal language, within which its differences would be displayed. Instead, as we understand it, each individual figure receives its own specific form which it is up to the artist to make evident. In so doing, however, Stalder does not rely on the idea of an object language, as proposed by Barthes. On the contrary, each single individual work possesses its own individual form, and the language of the form tends more frequently to be hermetic, than to be transparent on its extra-artistically known object. The formal differentiation may be understood thus: the artistic claims the right and the possibility of confronting each individual object anew with a formal decision. That is why a group of works such as those on display in Duisburg relays the general impression that each work was produced without recourse to experience of the others.

This conception of the relationship between thematic givens and formal realization exerts exceptional claims. However, it also explains certain aspects of the problematical disposition of the oeuvre, a distinct feature of the Duisburg exhibition. On the one hand there is an exhaustive demand on the form of the individual works: in a different way in each case, form has to ensure thematic differentiation in the group of works on display. On the other hand, this conception does not permit any elaboration, any particularization of form from one work to another. A Swiss artist of another generation, responsible for creating work all too exemplary in its formal differentiation, Meret Oppenheim, has stated that her thematic ideas occur in concurrence with corresponding ideas of form. And this intuitiveness would seem not to be in evidence in Stalder's case. He explains that he is concerned with finding form for each thematic idea. Frequently the idea for a sculpture is already so advanced that its implementa-



Anselm Stalder,
DIE TOCHTER /
DAUGHTER, 1985,
Zinktitanblech, Styropor,
Stahl, Moltofill / sheet zinc,
Styrofoam, steel, putty,
260 x 90 x 90 cm /
102 x 35 x 35 "



Anselm Stalder,
DER SOHN / SON, 1985,
Stahl, Holz, Gips / steel, wood,
plaster, 270 x 100 x 170 cm /
106 x 40 x 67 "

tion is then only a matter of execution. If intuition cannot serve as a basis, a lack of dialectic between finding and rejecting, between construction and destruction, a lack of productive self-criticism at the center of the work or in the interaction of different works appears as a moment of formal deprivation. And we should refrain from trying to conceal the fact that insufficient formal elaboration produces a corresponding lack of opportunities for critical examination and processing of the rush of instances of what has already been seen or has already been formulated elsewhere — there is a danger that differentiation may turn out as heterogenesis.

Formal distinctions in Stalder's oeuvre must not only account for thematic differentiation, but formal distinctions in thematic terms indicate what appears to be the predominant subject of the entire work. i.e. to extract the figure from formal determination (which in Stalder's case is above all the human figure) and not only from the one by a perspectivist projection system: In Stalder's case artistic formalizations and those of the living world appear to depict each other. The aim is to resist determination through form, but not in the belief that a «zero state» of form can be achieved by means of an

geäußert, bei ihr entspringe eine thematische Vorstellung zugleich mit der entsprechenden Formvorstellung. Ganz anders gibt es bei Stalder diese intuitive Evidenz anscheinend nicht. Stalder erklärt, er habe damit zu tun, für jede Thematik die Form zu suchen. Häufig werde die Vorstellung einer Plastik so weit vorangetrieben, dass die Realisierung dann nur noch Sache der Ausführung sei. Wenn also nicht auf Intuition gebaut werden kann, stellt sich das Fehlen einer Dialektik von Finden und Verwerfen, von Konstruktion und Destruktion, stellt sich das Fehlen produktiver Selbstkritik im Innern des Werkes oder im Zusammenspiel der Werke als Moment formaler Verarmung im einzelnen heraus. Und, auch das ist nicht zu verhehlen, unter der Bedingung des Mangels an formaler Elaboration verringert sich die Möglichkeit kritischer Prüfung und Verarbeitung von andrängenden Momenten des schon Geschehenen oder anderswo schon Formulierten — die Unterschiedlichkeit läuft Gefahr, zur Heterogenität zu werden.

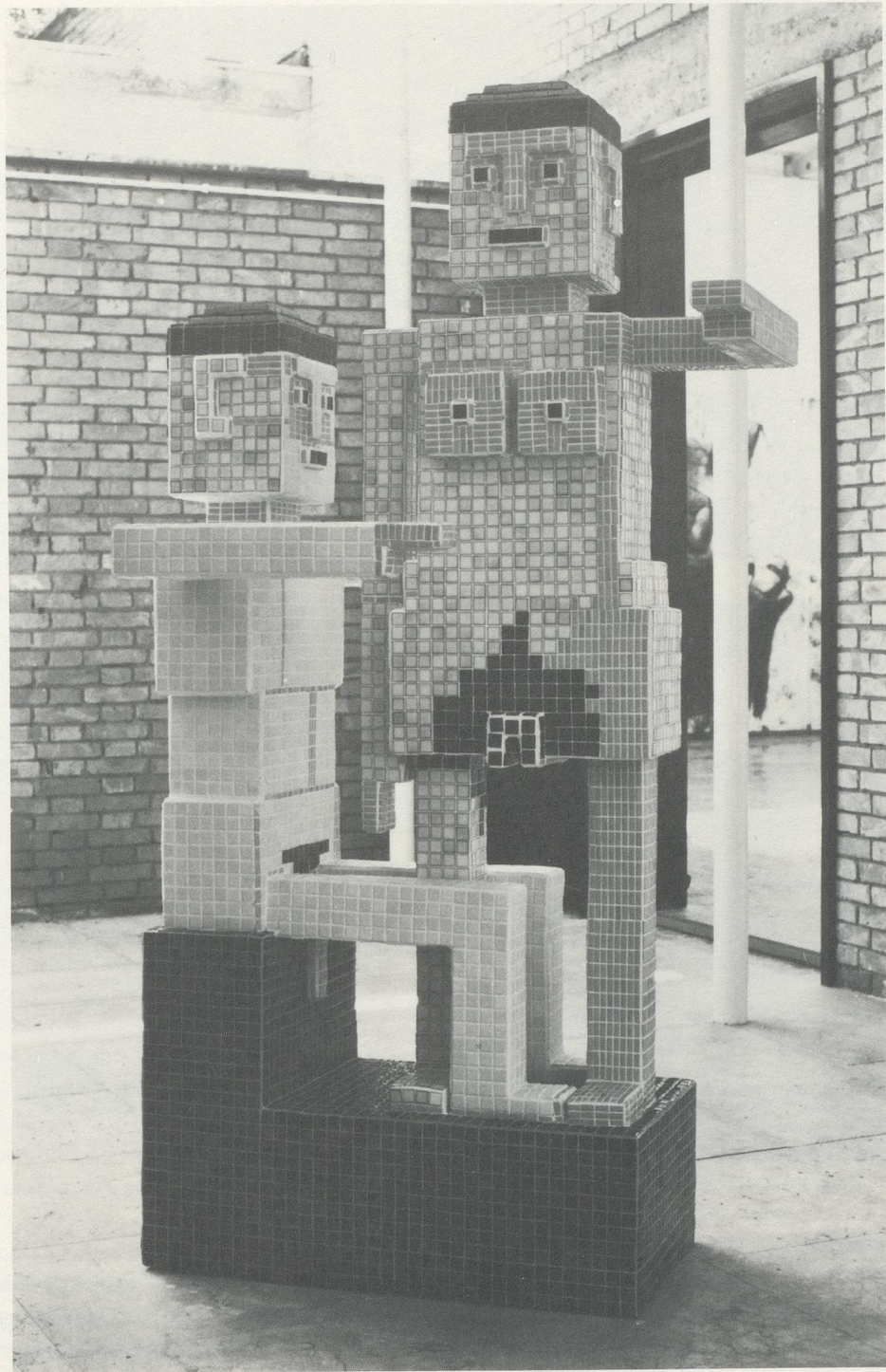
Es ist nun nicht nur so, dass bei Stalder formale Unterschiede thematischen Differenzierungen Rechnung zu tragen haben, sondern formale Unterschiedlichkeit in thematischer Rücksicht indiziert, was als vorrangiges Thema des gesamten Werkes erscheint, nämlich die Figur (und bei Stalder ist das vor allem die menschliche Figur) der formalen Determination zu entziehen — und dann nicht allein jener Determination durch das perspektivische Projektionssystem: für Stalder scheinen künstlerische und lebensweltliche Formalisierung einander abzubilden. Es geht darum, der Bestimmung durch die Form zu widerstehen, ohne aber zu glauben, mit einer «Objektsprache» den «Nullzustand» der Form erreichen zu können. Die Suche nach einem Figuren-Bild, das formal unbestimmt und allen Schemata enthoben wäre, vollzieht sich, indem Figuren immer wieder anders schematisiert werden.

Gewiss hat Stalders obsessiver Umgang mit Ordnungsmustern, hat die unermüdliche Adaption von Figurenschemata mit der Vorstellung zu tun, ihre Macht zu bannen. Gewiss aber schafft diese Besessenheit auch einen Panzer, ein Korsett gegen Zerfall und Zerstückelung der Figuren, die

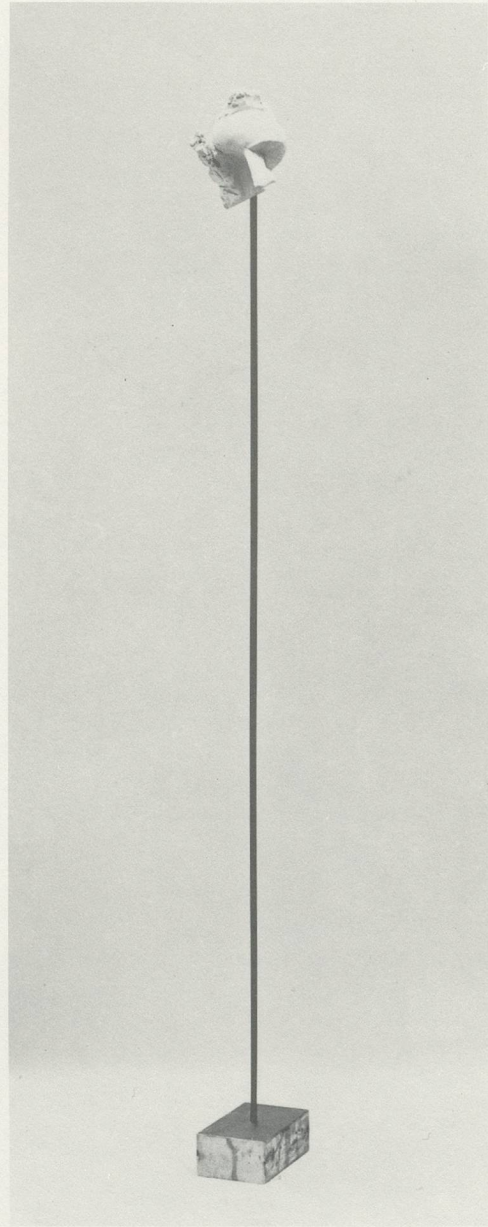
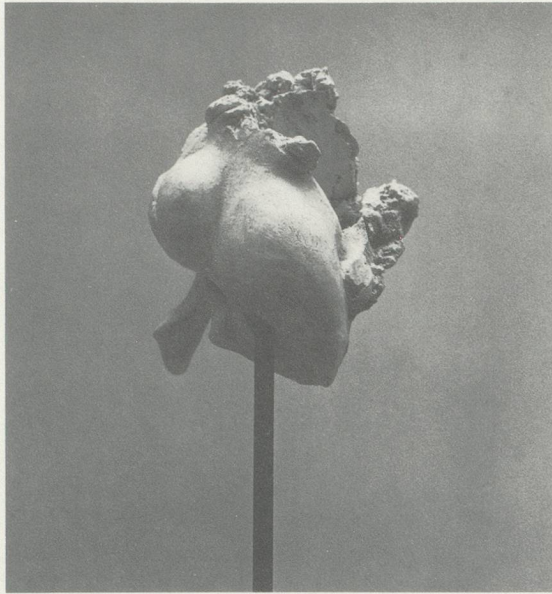
in manchen Werken nur käfigartige Gestelle noch auffangen. Die Duisburger Ausstellung zeigt dann jedoch vor allem, dass Anselm Stalder (bisher) nichts so sehr vermieden hat, wie jene Figur verbildlichen zu wollen, welche die Schematisierung von Figuren ausschliesst, d.h. die Figur vor jeder Schematisierung. Insofern hat Stalders Werk es mit dem Entzogenen, dem Unrepräsentierbaren zu tun, das in den unterschiedlich formalisierten Werken als Fehlendes zu sehen ist. Die Bedeutung seines Werkes bemisst sich geradezu an der Präzision und der Spezifität, mit denen es einen Bereich des Undarstellbaren herstellt. Erst die formale Unterschiedlichkeit innerhalb eines Ensembles von Werken schliesst dabei das Missverständnis des Stilismus aus und lässt im Zusammenspiel der Werke die Beziehung zu dem sich zeigen, was nicht zu zeigen ist.

Beim «Liebespaar» etwa determiniert das verwendete Material, kleine Kachelquadrate, die gekauft waren, lange bevor ein «Liebespaar» dargestellt werden sollte, Masse und skulpturale Disposition. Die Kacheln normieren die Figur — Stalder hat viel Mühe darauf verwendet, die plastische Normierung möglichst vollkommen durchzuführen, die beiden Figuren des «Paares» möglichst perfekt den Normen sanitärer Einrichtungen zu unterwerfen. Dieser Normierung ist z.B. zu widerstehen, indem Gipselemente, in einen «Zählrahmen» eingehängt, als Zwischenräume zwei Figuren bilden. Bei der «Passage im Figurenpark», 1982, fehlt die Figur dann gänzlich. Diese Plastik ist ein Apparat zur Schematisierung von Figuren — lässt er sich darauf ein, verliert der Betrachter die Position des distanzierten Betrachters.

Dieser Apparat markiert innerhalb des Werkes ein Extrem der Unterschiede auf funktionaler Ebene. Dass das Werk allerdings die oben erwähnte Polarität von Primat des Thematischen und Primat der plastischen Realisation ausmässe, lässt die Duisburger Ausstellung nicht erkennen. Wohl spricht Anselm Stalder selbst von verschiedenen «Arbeitsmentalitäten»: einmal stehe im Vordergrund, die Vorstellung voranzutreiben und die Realisation folgen zu lassen (ein Extrem dessen sei die «Tochter»), das andere Mal gäbe es ein spontanes



Anselm Stalder, DAS LIEBESPAAR/LOVERS, 1984,
Holz, Keramikplatten / wood, ceramic tiles, 240 x 120 x 120 cm / 94 x 47 x 47 "



Anselm Stalder, DIE GELIEBTE DES GENERALS / THE GENERAL'S LOVER, 1985,
Gips, Stahl / plaster, steel, 190 x 20 x 20 cm / 75 x 8 x 8 "

Entstehen aus dem direkten Arbeiten. Die einzige Plastik in Duisburg aber, die in der zweiten Weise geformt wurde, «Die Geliebte des Generals», stand während der Ausstellung im Büro der Kuratorin. Das ist nicht zufällig. Werke ohne vorhergehende Vorstellung zu schaffen, liefe der Idee der Anmessung der Form an die Thematik und der daraus fol-

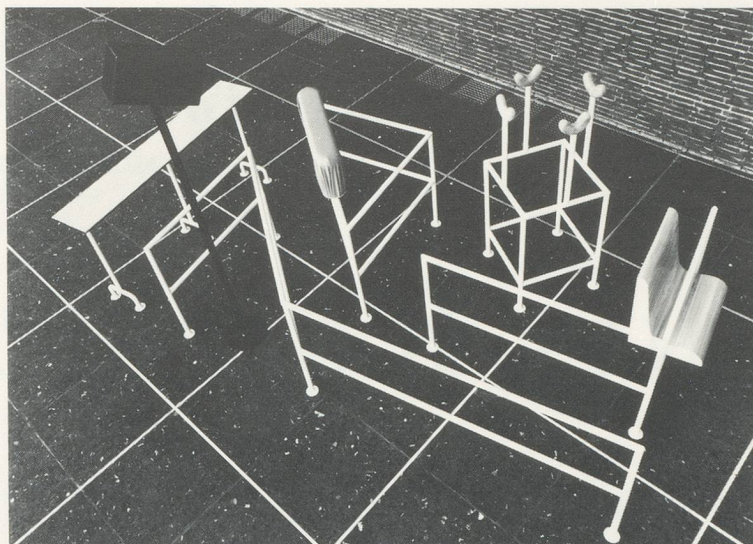
genden formalen Unterschiedlichkeit zuwider. Die bislang im Werk nur angelegte konzeptuelle Polarität auszuschöpfen, hiesse den Ansatz des Werkes entscheidend zu modifizieren. Da Stalder aber ein Künstler zu sein scheint, der sich grundsätzlich in Situationen der Überforderung bringt, könnte es sein, dass er auch davor nicht zurückschreckt.

«object language». The search for a figure-image, formally un-determined and exempt from all schematics, is effected by continuously altering the schematization of figures.

Stalder's obsessive involvement with patterns of arrangement, his unceasing adaptation of schemes of figures certainly has something to do with the idea of exorcising their power. But it is equally certain that this obsession also creates an

armor, a corset against decay and disintegration of the figures, which in some works is prevented only by a cage-like framework. But above all the exhibition in Duisburg reveals that the one thing that Anselm Stalder has (so far) avoided has been the attempt to give an image of that figure which is excluded by the schematization of figures, of the figure before any schematization. Thus Stalder's work can be said to deal with what is withheld, the unrepresentable, which should be seen, in variously formalized works, as that which is lacking. The significance of his work is measured in particular against the precision and the singularity that is used to produce an area comprising the unrepresentable. Only the formal difference within a group of works prevents us from taking a formal statement for a stylism and, in interaction between the works, enables a relationship to be shown with that which cannot be shown.

The material used for «Liebespaar» («Lovers»), consisting of small tile squares, was bought long before the work itself came into being, and this material determines to some extent the dimensions and sculptural disposition of the work. The tiles are used as a device for bringing standardization into the figure — Stalder went to great pains to carry out his sculptural standardization as thoroughly as possible, to impose the standards used for plumbing fixtures as perfectly as



Anselm Stalder, DIE PASSAGE IM FIGURENPARK /
PASSAGE IN A PARK OF FIGURES, 1985,

Stahlrohr, Lack, Holz, Kunstleder, Plastilin / steel tubing, varnish, wood, imitation leather, plasteline, 220 x 180 x 400 cm / 87 x 71 x 157" (Photo: Britta Lauer)

possible on the two figures used to represent the pair of lovers. Resistance to this standardization is provided, for example, by suspending plaster elements in an «arithmetical frame» (Zählrahmen) to form two figures in the form of inter-spaces. In the case of the «Passage im Figurenpark» (Passage in a Park of Figures), 1985, finally, figure is absent altogether. This sculpture is a dispositive for the schematization of figures

— if the viewer yields to it he loses his position as a detached observer.

Within the oeuvre this construction marks one extreme in the differences on the functional level. However, the Duisburg exhibition does not enable us to recognize that the oeuvre measures the above-mentioned polarity between the primacy of the thematic imagination and the primacy of plastic realization. Anselm Stalder himself talks about different «working mentalities»: one time the emphasis would be on accentuation of the imagination, allowing the realization to follow (an extreme example of this is found in the «Daughter»), another time there would be a spontaneous genesis from the direct work. However, the only sculpture in Duisburg that was formed in this second way, «Die Geliebte des Generals» (The General's Lover), was placed in the curator's office during the exhibition. And this was not a random decision. Creating works without prior concepts goes against the central idea of adjusting the form to the subject matter and to the ensuing formal difference. To fully exploit the strategic polarity so far only sketched out in the work would imply drastic modification of Stalder's approach. Since he appears however to be one of those artists who consciously exposes himself to situations in which he is deliberately overextended, it may well be that this is something which he does not shrink back from.

(Translation: Martin Scutt)