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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1986)

Heft: 8: Collaboration Markus Raetz

Rubrik: Collaboration Markus Raetz

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

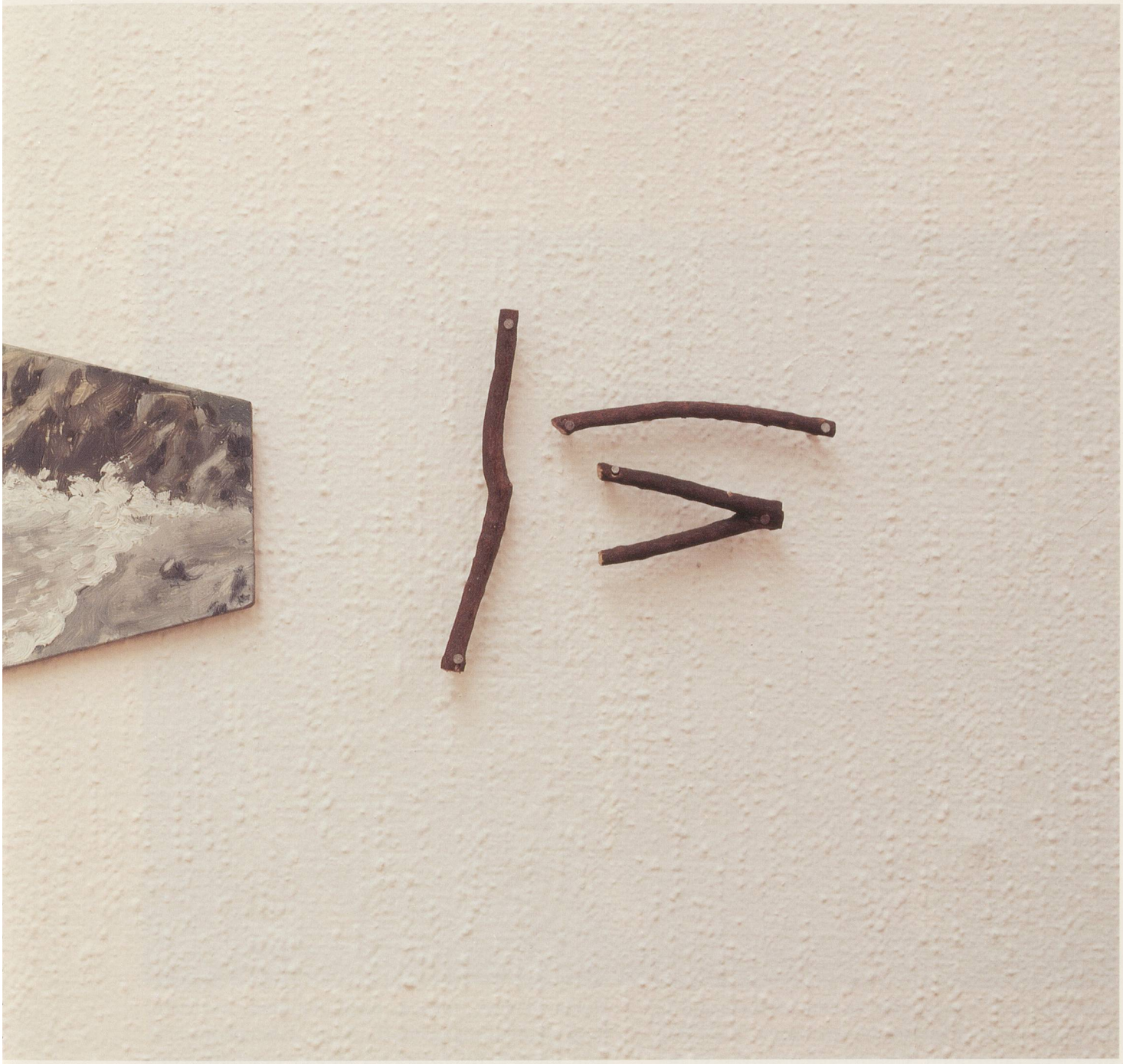
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.07.2025

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

MARKUS RAETZ, OHNE TITEL / *UNTITLED,* 1980-83, DETAIL AUS DER PERMANENTEN RAUMINSTALLATION IM KUNSTMUSEUM BERN / *DETAIL OF PERMANENT INSTALLATION, KUNSTMUSEUM BERN,* ÖL AUF HOLZ / *OIL ON WOOD,* 38,8 x 25,4 CM / *15¼ x 10".*

Collaboration



(Photo: Peter Laury)

MARKUS RAETZ

PARKETT 8 1986

Augenblick, bitte!

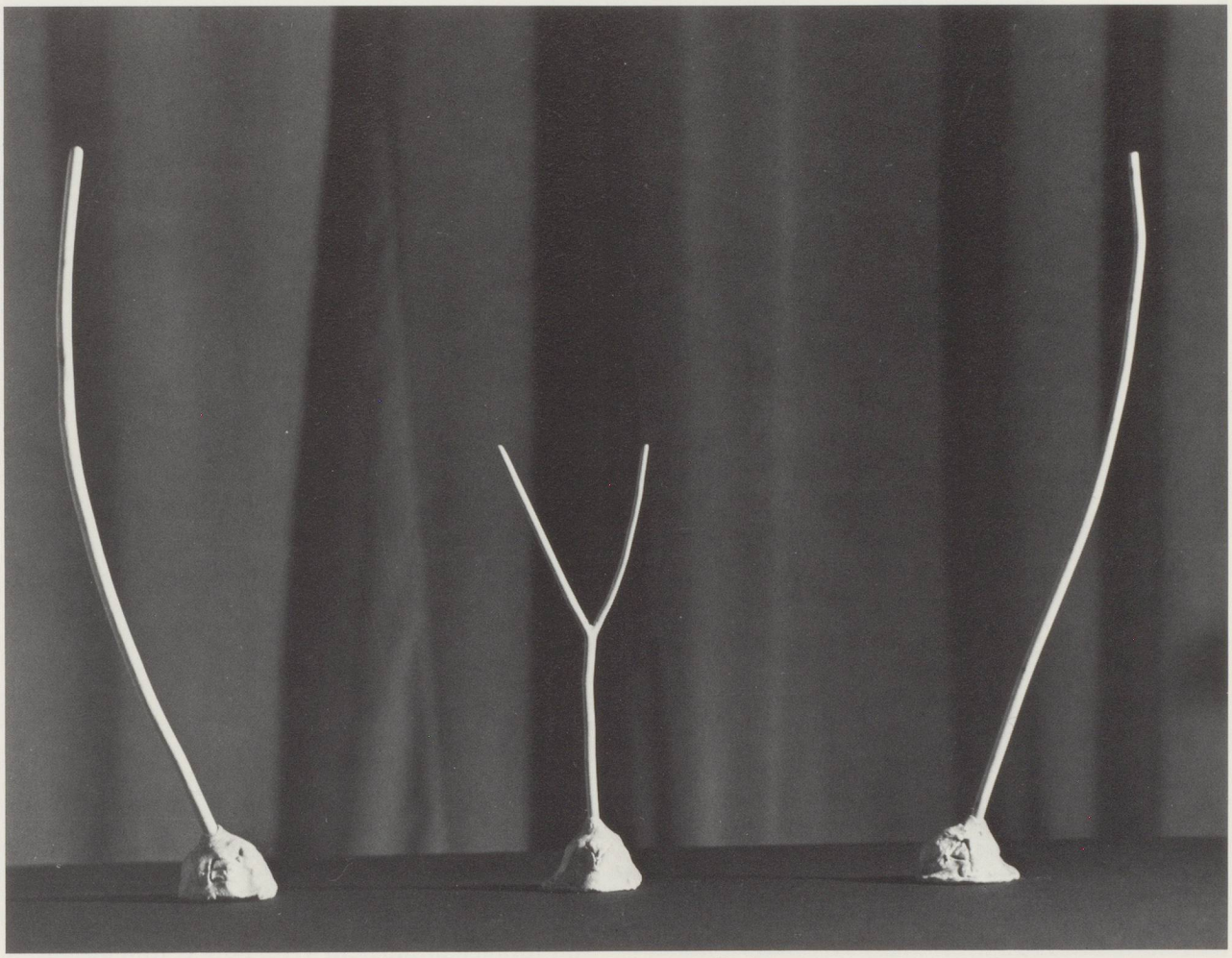
BICE CURIGER

Markus Raetz ist kein Unbekannter. Und doch erweisen sich die Stationen der «Veröffentlichung» seiner Arbeit gerade für sein treues Publikum immer auch als das Sichten der Spitze eines Eisbergs. Vor allem in den abertausend Zeichnungen, die der 45-jährige Künstler bis heute geschaffen hat, und in einigen Ordnern mit Polaroids liegt der Grundstock einer Erkundungsarbeit im fortgesetzten, langen Aufzeichnen von Gedanken, Gedankenverbindungen und -konstruktionen, das über Jahre, Monate, Wochen, von Tag zu Tag fortgesetzt wurde und wird.

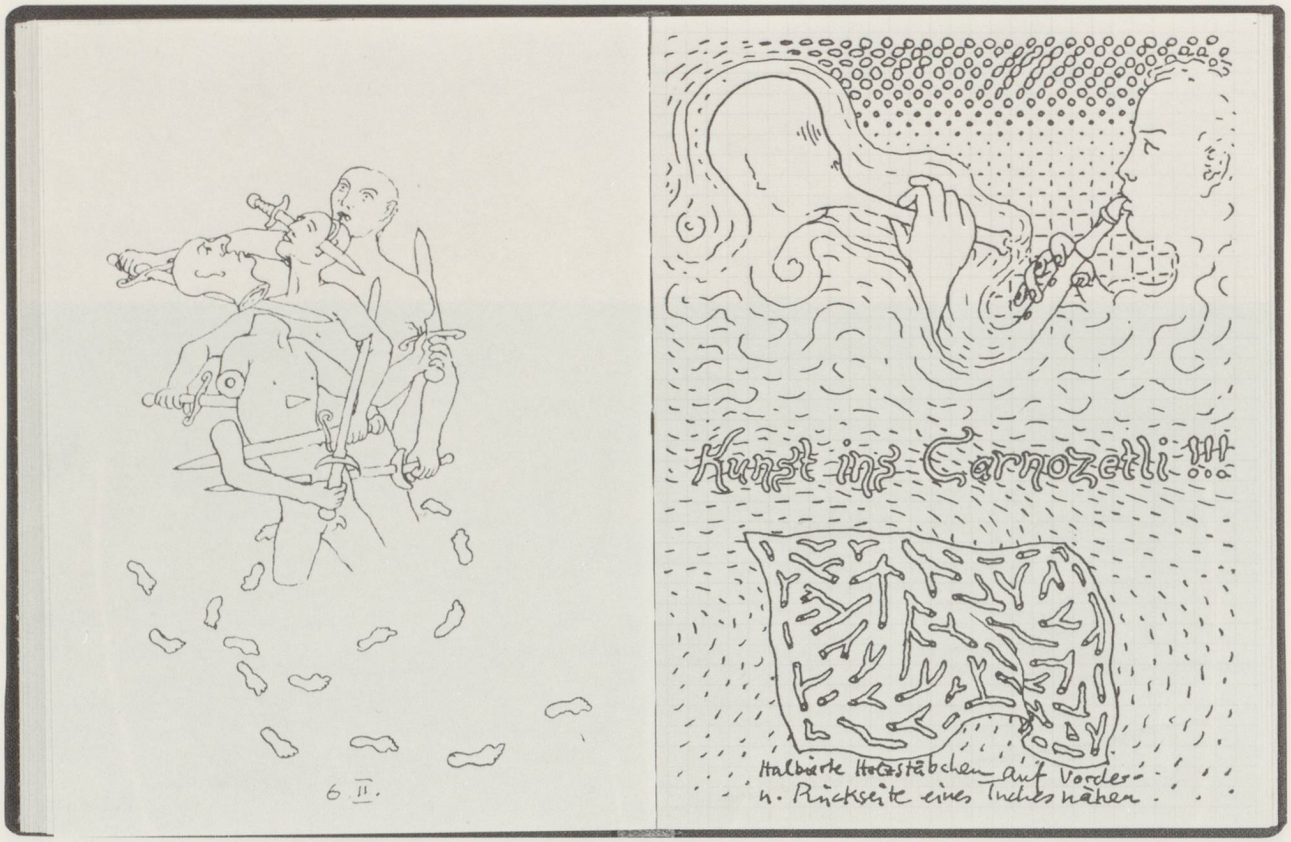
Kein anderer hat uns in den vergangenen fünfzehn Jahren auf diese verschmitzte und poetisch-überraschende Weise so viel durch und über das Sehen gelehrt. Und wir stellten oft fest, dass die Bildgeschichten und Objekte unserer Erfahrung, trotz ihrer Einfachheit, ihres lapidaren Funktionierens, überaus kompliziert zu beschreiben und in der Folge auch nicht abzubilden waren. Zum Beispiel jene tanzenden Schattenzeichnungen in der DAAD-Ausstellung in Berlin (1982). Oder die Spiegelanamorphose auf einem Waldweg im Parc Lullin in Genf (1985), wo das Auge ein Frauentorso erkennen konnte, auf einem 25 Meter langen Projektionsweg zusammengefügt, aus im Wald verstreuten Elementen. Oder jenes zerknüllte Papier von 1971, das Raetz wieder «glättete», indem er dessen lichtbeschienene Flächen mit Bleistift schraffierte.

Zwar beginnt Raetz, auch biographisch gesehen, im Kleinteiligen, als Zeichner, als Magier der Linie. Doch setzt er sich und seinem Publikum keine Grenzen, denn seine Arbeit ist vergleichbar mit der eines Erfinders, der zugleich im Kämmerchen und im Freien forscht und experimentiert. Oft gelingt es Raetz, mit minimalen Eingriffen maximale Wirkung zu erzielen. Nicht nur äusserlich gleicht das zerknitterte, schraffierte Blatt dem Blech auf dem PARKETT-Titelblatt: die eine Arbeit täuscht in ihrer «wiederhergestellten» Jungfräulichkeit vor, es wäre gar nichts geschehen, die andere spiegelt uns «durch nichts» ein Traumbild vor.

Alles hat mit allem zu tun. Rückblickend entdeckt man im Werk von Raetz immer wiederkehrende Motive, doch in verblüffendem, wechselndem Bedeutungskontext. Eine Linienkonstellation, die dem Buchstaben Y gleicht, beschäftigt den Künstler wie beiläufig über Jahre hinweg. Dem aufmerksamen Betrachter wird dieses Y als gezeichnete Zimmerecke («Coin si dense»), aber auch als Frauenschoss begegnet sein, etwa in der aus Ästen zusammengefügten EVA von 1970.



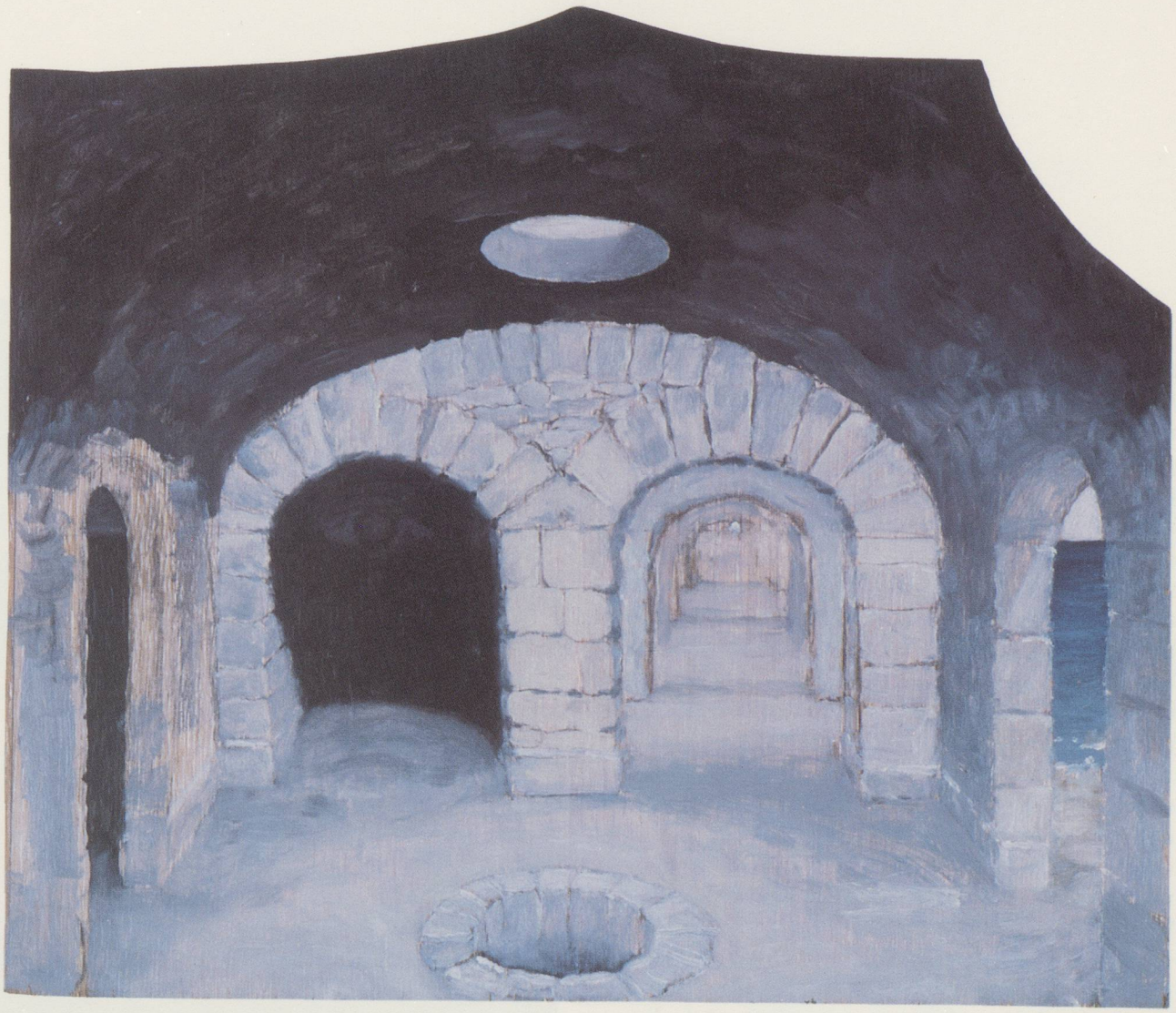
MARKUS RAETZ, EVA, 1970,
ULMENHOLZ UND PLASTILIN / *ELM WOOD AND PLASTECINE,* CA. 40 CM / *CA. 15¾".*



MARKUS RAETZ, DOPPELSEITE AUS DEN NOTIZBÜCHERN / *DOUBLE PAGE FROM THE NOTEBOOKS,*
HERAUSGEGEBEN VON / *PUBLISHED BY PABLO STÄHLI, ZÜRICH, 1975,* DREI BÄNDE / *THREE VOLUMES,* 12,5 x 6,5 CM / *5 x 2½".*

Markus Raetz beginnt in den frühen 60-er Jahren, beim Zeichnen von Comic Strips, sich für das trickreiche Spiel der Wirklichkeitsebenen zu interessieren, wo die Linie zur Fläche, die Fläche zum Volumen, das Blatt zum Raum wird. Einige aufwendig gemachte Reliefs mit geometrisch optischen Vertracktheiten entstehen in der Folge. Unter Einfluss von Konzept- und Prozesskunst findet er jedoch bald zu seiner Ökonomie der Mittel. Mit seinen Zeichnungen und vor allem mit kleinen Büchern, von denen er 1972 ein kariertes, spiralgebundenes in einer Auflage von 1500 publiziert, und 1975 in einer dreibändigen Ausgabe weitere davon mit jenen Raetz-eigenen, bildhaften Notaten, Tusche- und Aquarellzeichnungen, beeinflusst er zumindest in der Schweiz eine ganze jüngere Generation von Künstlern. Hier hat sich Raetz die Intimität des Mediums zu eigen gemacht, um näher an der Mechanik der Bildvorstellung, in aller Natürlichkeit, der stillen Beobachtung zu frönen. Der Phantasie lässt er soweit freien Lauf, als diese einen steten Fluss garantiert im Heraufbeschwören von «Fasslichkeiten», die dann ganz kühl, doch oft auch mit unnachahmlichem Witz notiert und auf ihren Wirklichkeitsgehalt hin befragt werden.

Damit hat Raetz nicht nur ein Statement gemacht für das Denken in Bildern, sondern auch gezeigt, dass Wahrnehmung und Phantasie wichtige Lebens- und Denkquellen sind und der Verstand die Einsicht in die Täuschungen braucht, denen er zwangsläufig und immer wieder unterworfen ist.



MARKUS RAETZ, OHNE TITEL / *UNTITLED, 1985,*
ÖL AUF HOLZ / *OIL ON WOOD,* 34 x 39 CM / *13²/₅ x 15²/₅". (Photo: Thomas Wey)*

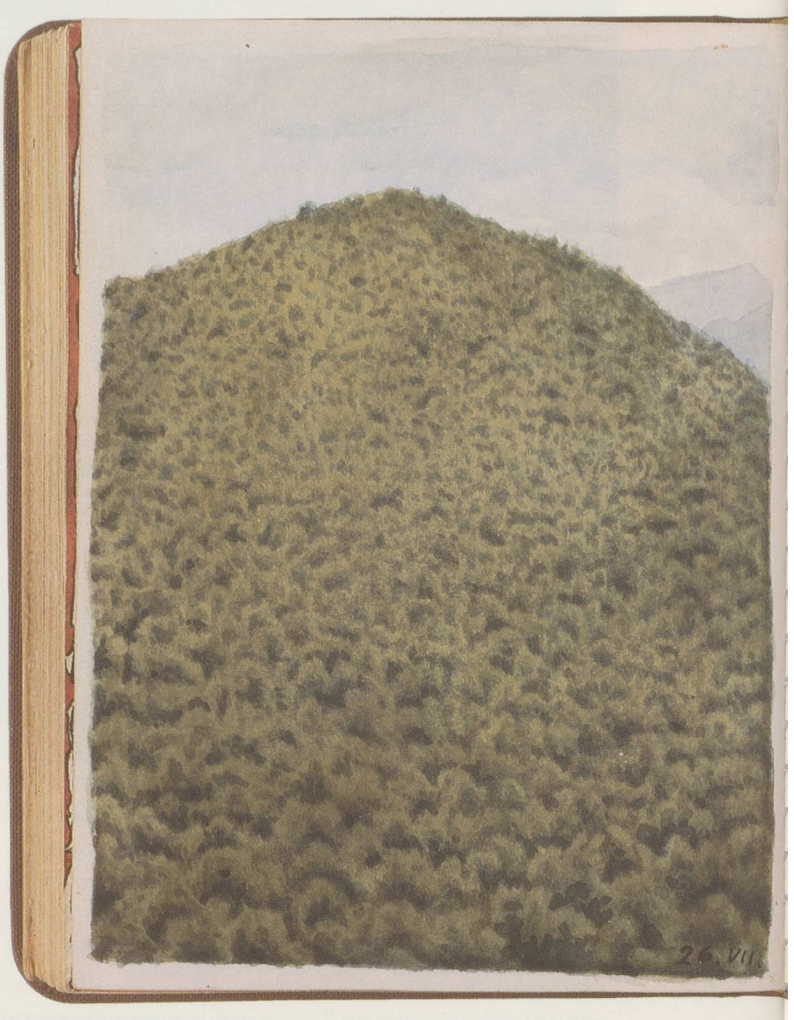
Look out!

BICE CURIGER

Markus Raetz is not an unknown. And yet each stage in the ‹publication› of his works has been like the tip of an iceberg, especially for his loyal public. The thousands of drawings made so far by the 45-year-old artist and his files of polaroid pictures record a successive exploration of long, continuous trains of thought, relations between ideas and mental constructions, pursued day after day over years, months, weeks.

No one else has taught us so much by and about seeing over the past fifteen years in such a roguishly whimsical and poetically surprising way. However, we find that the picture stories and the objects of our experience, despite their simplicity and facility of function, are not only of a complexity that defies description, but also virtually impossible to reproduce. For instance, the dancing shadow drawings at the DAAD exhibition in Berlin (1982), or the anamorphosis with mirror on a wooded path in Lullin Park in Geneva (1985), where the eye made out a woman's torso, consisting of elements scattered in the woods along a projected path of 27 Yards. Or the crumpled sheet of paper (1971) that Raetz ‹ironed› by penciling hatched lines on the lighted surfaces.

Raetz's beginnings (biographically as well) were on a small scale; he is a draftsman, a magician of the line. Nevertheless, he limits neither himself nor his public. His work is like that of an inventor experimenting both indoors and out. Raetz frequently manages to achieve maximal effects with minimal means. The crumpled, hatched sheet of paper and the piece of tin on the cover of PARKETT not only resemble each other outwardly: the former with its pristine purity ‹restored› pretends that nothing has happened, the latter creates an illusionary dream image ‹out of nothing›.

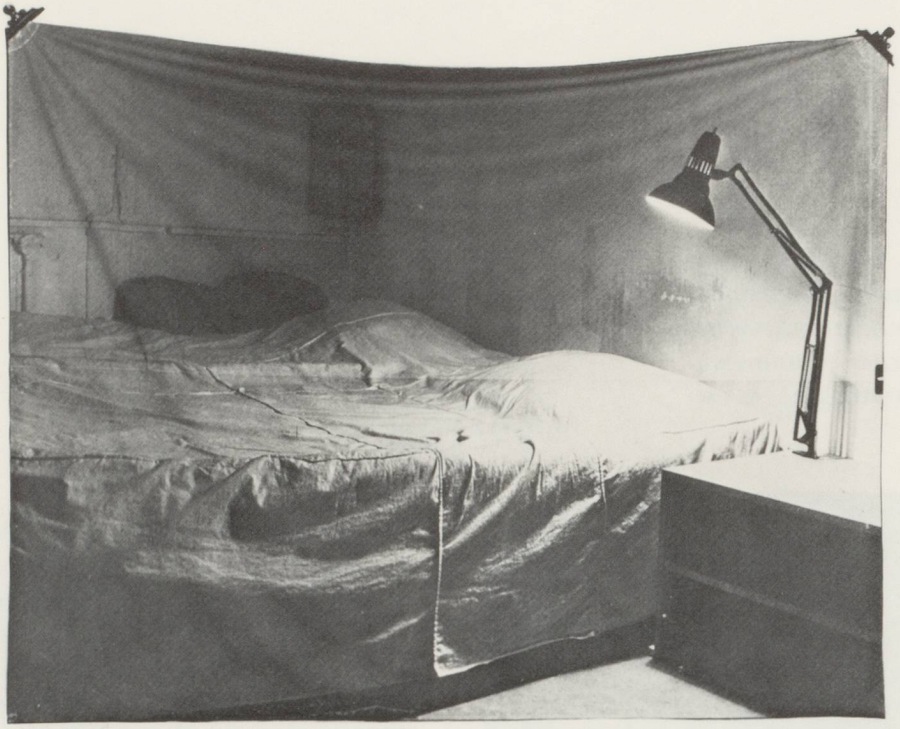


MARKUS RAETZ, DOPPELSEITE AUS EINEM UNPUBLIZIERTEN ZEICHNUNGSBUCH / *DOUBLE PAGE FROM AN UNPUBLISHED BOOK OF DRAWINGS,* ZEICHNUNGSBUCH VIII, 1974, AQUARELL, 12,5 x 6,5 CM / *5 x 2½".*

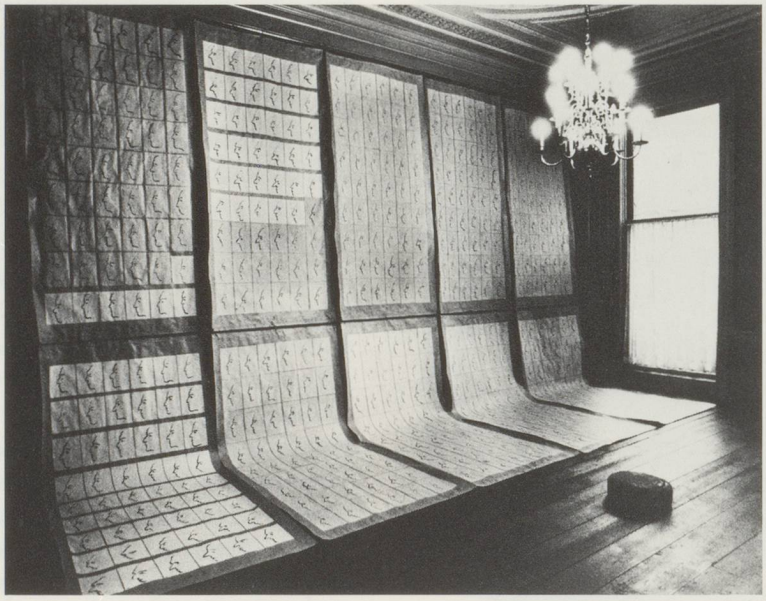
Everything is connected with everything. Looking back, one discovers recurrent motifs in Raetz's work, but in startling variations of context and meaning. A constellation of lines that looks like the letter ‹Y› has been cropping up for years. The observant viewer will have noticed it as the corner of a room in COIN SI DENSE, or as a woman's crotch in EVA (1970), a work formed of twigs.

In the early 60's, when drawing comic strips, Markus Raetz developed an interest in the game of deception on different levels of reality, where the line becomes plane, the plane becomes volume, the paper becomes space. Several elaborately fashioned reliefs based on geometrical and optical intricacies were the result. Influenced by Concept and Process Art, however, he soon arrived at his economy of means.

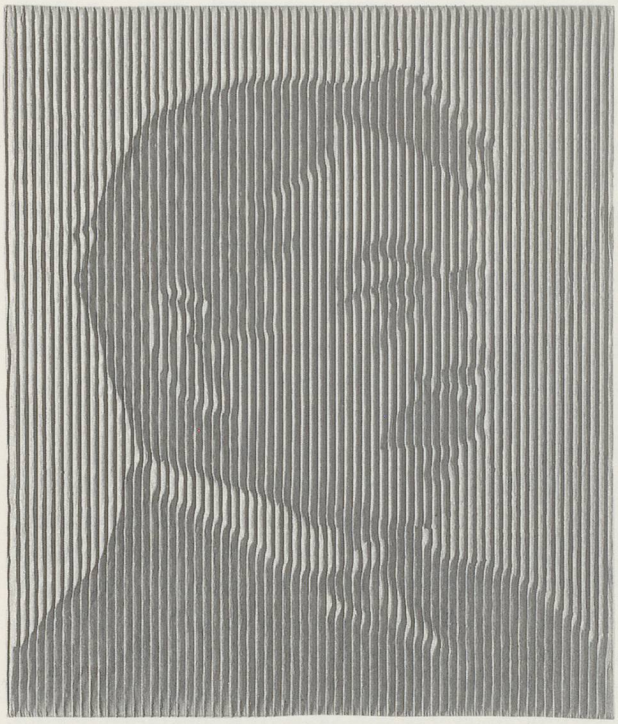
Raetz has influenced a whole new generation of artists, at least in Switzerland, with his drawings and above all with his little books, one of which he published in 1972, a plaid-covered, spiral-bound edition in a printing of 1500 and another in 1975, a three-volume edition with more original Raetz pictorial notes, ink and watercolor drawings. Raetz has chosen the intimacy of this medium in order to allow a natural and undisturbed perusal closer to the mechanics of the image. He gives free reign to the imagination, guaranteeing a steady flow of magic ‹tangibilities› which are noted quite coolly, yet often with inimitable wit, and questioned about their reference to reality. With this Raetz has not only made a statement for thinking in images, he has also shown that perception and fantasy are important sources of life and thought, and that reason needs insight into the illusions to which it constantly falls prey. *(Translation: Catherine Schelbert)*

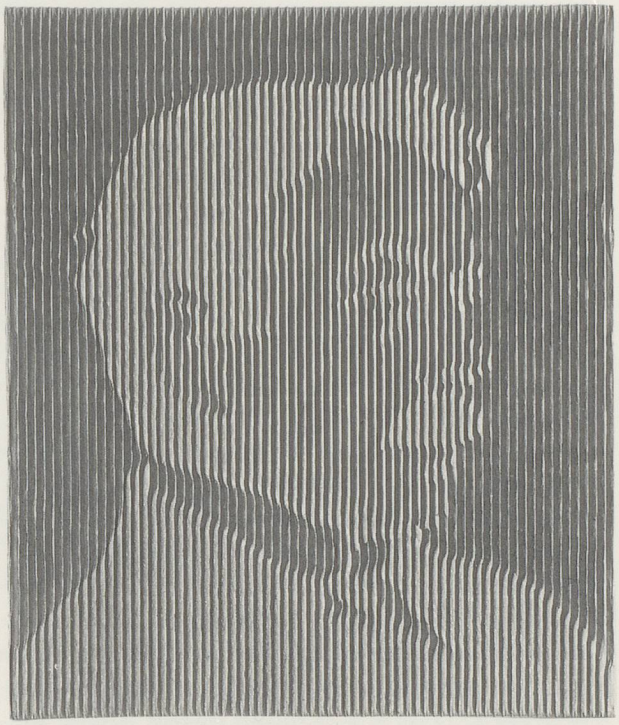


MARKUS RAETZ, BETT/*BED, 1970,*
PHOTO AUF LEINWAND / *PHOTOGRAPHY ON CANVAS,* AUSGEFÜHRT ZUSAMMEN MIT BALTHASAR BURKHARD /
WITH BALTHASAR BURKHARD, 200 x 260 CM / *78¾ x 102⅓".*



MARKUS RAETZ, 644 PROFILE / *644 PROFILES (DETAIL),* APRIL 1973,
AUSSTELLUNG/*EXHIBITION* GOETHE-INSTITUT AMSTERDAM (1973). *(Photo: Oscar van Alphen)*

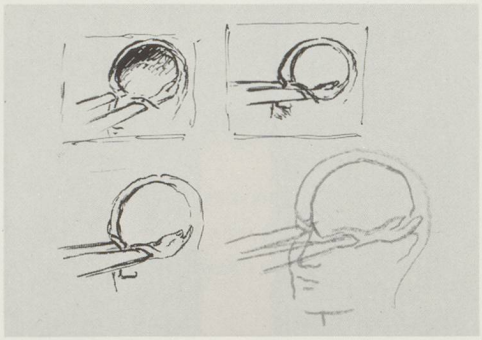




MARKUS RAETZ, ROBERT WALSER, 1978,
WELLKARTON-RELIEF MIT LICHT VON RECHTS UND LICHT VON LINKS /
CORRUGATED CARDBOARD RELIEF WITH LIGHT FROM THE RIGHT AND LIGHT FROM THE LEFT,
70,5 x 60 CM / *27⁴/₅ x 23³/₅".* *(Photos: Thomas Wey)*

DIE AUGEN UND DAS SEHEN IN EINIGEN WERKEN VON MARKUS RAETZ

GILBERT LASCAULT



In manchen Zeichnungen von Markus Raetz scheint jedes Element des Universums unsichtbare Arme von unterschiedlicher Dimension zu besitzen. Etwas ansehen würde also bedeuten, dass wir diesem Etwas erlauben, seine unsichtbaren Arme nach uns auszustrecken. Dass wir es durch unsere Augen hindurchgehen, bis in unser Hirn dringen lassen, auf dass es dieses mit seinen immateriellen Händen nach seinem eigenen Bild forme. Sehen hiesse also, etwas in unserem Kopf und auf unser Hirn wirken zu lassen. Wir wären imstande, etwas zu betrachten, weil wir uns damit einverstanden erklären, auf wunderbare Weise passiv zu sein. Weil unsere Augen zu offenen Türen werden, durch die die unsichtbaren Arme der Dinge eindringen. Weil wir unser Hirn den unsichtbaren Händen der Dinge als Modelliermasse darbieten.

Zahlreiche Werke von Markus Raetz laden den Betrachter ein, über das Sehen und die Augen nachzudenken. Ein Beispiel: Im Frühling des Jahres 1982 zeichnet Raetz ein heiteres Gesicht, indem er elf Eukalyptusblätter mit Stecknadeln an der Wand befestigt. Der Beschauer entdeckt, was ein pflanzliches Auge sein kann, und fragt sich, ob uns die

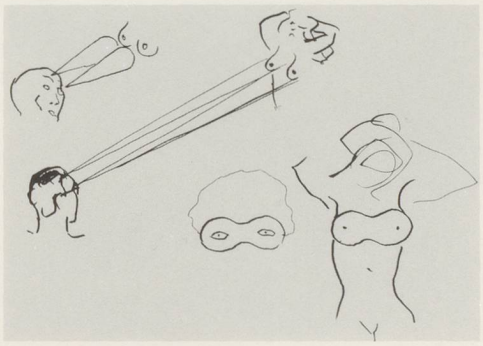
MARKUS RAETZ, 1.12.85, TINTE UND ÖLSTIFT AUF PAPIER / *INK AND CRAYON ON PAPER,*
21 x 29,7 CM / *8¼ x 11⁷/₁₀"* (WIE DIE FOLGENDEN ILLUSTRATIONEN / *SAME AS THE FOLLOWING ILLUSTRATIONS*).

GILBERT LASCAULT lehrt Ästhetik an der Universität Paris X. Nanterre. Er ist Verfasser von Sachbüchern (Werke über Ästhetik) und Fiktion. Von seinen neuesten Schriften sei hier das Werk *Faire et défaire,* Paris 1985, erwähnt.

MARKUS RAETZ, 9.7.74, AQUARELL AUF PAPIER / *AQUARELL ON PAPER.*

Blätter eines Baumes nicht manchmal ansehen, ja belauern.

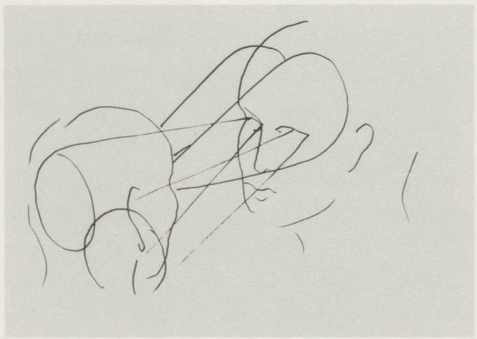
Ein anderes Beispiel: Auf einem Aquarell von Markus Raetz (9.7.1974) hebt sich das Gesicht eines jungen Afrikaners vom Blau des Himmels ab. Eine Art wolkiges, wehendes Band verbirgt einen Teil seines Kopfes, wie eine Maske oder eine Binde. Dieses Band weist in regelmässigen Abständen Flecken von blauer Farbe auf. Vom gleichen Blau wie der Himmel. Vielleicht sind es gar keine Flecken, sondern eine Art Semi-Transparenz. Das wolkige Band wäre also an manchen Stellen mehr oder weniger dicht und liesse von Zeit zu Zeit den Himmel durchscheinen. Und wenn sich diese blauen Flecken – mögen sie diese Bezeichnung nun verdienen oder nicht – vor dem Gesicht des jungen Afrikaners zu beiden Seiten der Nase befinden, so werden sie zu seinen Augen. Aber niemand wird je mit Bestimmtheit sagen können, ob der junge Mann durch die Binde hindurchsieht oder nicht. Vielleicht raubt ihm das, was – von uns aus gesehen – seine Augen verbirgt, die Sicht. Vielleicht sieht er dank der Binde aber auch besser, anders als wir. Wie der Leser feststellen kann, ist dieses Aquarell – ein zugleich einfaches und komplexes Bild – schwer zu beschreiben. Es trägt jedoch zahlreiche Möglichkeiten in sich, die zum Nachdenken anregen oder die Phantasie beflügeln. So lässt es zum Beispiel an das Blindekuhspiel denken, das wir als Kinder gespielt haben und bei dem man «in aller Unschuld» einen Partner oder eine Partnerin in die Arme nehmen und streicheln darf, unter dem Vorwand, ihn oder sie zu identifizieren. Man kann sich fragen, ob die Binde den Spieler am Sehen hindert oder nicht. Seine «Blindheit» soll unter anderem seinen Tastsinn schärfen und verfeinern. Wer vorübergehend eines seiner Sinne beraubt ist, entwickelt ja die Möglichkeiten der anderen Sinnesorgane und nutzt sie intensiver. Man sollte auch daran denken, dass die Binde nicht nur den Blindekuhspieler am Sehen hindert oder ihm das Sehen zumindest erschwert, sondern dass sie auch seinen Blick vor den anderen Spielern verbirgt! Niemand – und das gilt vor allem für seinen männlichen oder weiblichen Gefangenen – kann in den Augen dessen lesen, dem man eine Binde um den Kopf geschlungen hat. Die Binde, so könnte man den Gedanken weiterspinnen, ist zugleich Äquivalent und Inversion der Maske und des weiblichen Schleiers. Äquivalent, weil ein Gesicht mit verdeckten Augen



MARKUS RAETZ, 26.7.85, TINTE AUF PAPIER / *INK ON PAPER.*

MARKUS RAETZ, 24.11.85, TINTE AUF PAPIER / *INK ON PAPER.*

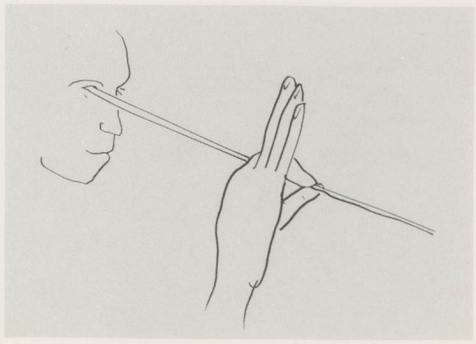
ebenso geheimnisvoll (wenn nicht noch geheimnisvoller) ist als ein Gesicht, von dem nur die Augen zu sehen sind.
Man könnte das Gesicht des blutjungen Afrikaners auch mit dem Gesicht des Liebesgottes Amor mit den verbundenen Augen vergleichen, wie es auf zahlreichen Fresken und Gemälden zu sehen ist. Eros verbindet sich vorübergehend die Augen, um die, die er mit seinen Pfeilen trifft, um so sicherer zu überraschen. Zweifellos aber tut er es auch, um sich selbst zu überraschen ...
Ein drittes Beispiel: Auf einer der neueren Zeichnungen von Markus Raetz ruht der Blick eines Mannes auf den Brüsten einer Frau. Die Ähnlichkeit zwischen dem, was betrachtet und dem, was betrachtet wird, ist unverkennbar. Die Faszination, die hier wirksam wird, besteht in der Anziehung, die zwei gleiche oder vielmehr einander nahestehende Elemente aufeinander ausüben. Das Analoge hält das Analoge fest. Denn die Logik, die in den Zeichnungen von Markus Raetz zum Ausdruck kommt, ist eine Logik der Analogie und nicht eine der Identität. Alles (oder fast alles) funktioniert hier nach der Idee des Ungefähren: Die Augen haben ungefähr die Form von Brüsten; die Brüste sehen in etwa wie Augen aus.



Der Warzenhof der Brust entspricht der Pupille des Auges. Zwischen dem Organ, das begehrt, und dem begehrten Organ scheint eine von vornherein festgelegte Harmonie zu bestehen.
Angesichts dieser Analogien mag man sich der seltsamen Theorie des Freiherrn und Hauptmanns von Leyden erinnern, einer Figur aus dem Roman von Giraudoux: SIEGFRIED; ODER, DIE ZWEI LEBEN DES JACQUES FORESTIER (1922 / Deutsch 1962). «Der Freiherr Hauptmann von Leyden», heisst es darin, «hat bewiesen, dass der Blick vor einem Chor nackter Frauen während der ersten sieben Minuten ziellos umherschweift, um sich dann unweigerlich und endgültig auf den Busen zu fixieren.»
Ein viertes Beispiel, das ebenfalls die neueren Zeichnungen von Markus Raetz zum Gegenstand hat: Die Metaphern werden ganz präzise veranschaulicht. Weil es so etwas wie «schwere» (im Sinne von «düstere») Blicke gibt, halten manche Betrachter in ihren Händen Kegel, deren Spitze im Mittelpunkt des Auges liegt und die den Akt des Sehens verkörpern. Weil es scharfe, durchdringende Blicke gibt, kann der Kegel zur Nadel werden. Um 1980 die EINDRÜCKE

MARKUS RAETZ, 17.12.85, TINTE AUF PAPIER / *INK ON PAPER.*

MARKUS RAETZ, 24.11.85, TINTE AUF PAPIER / *INK ON PAPER.*



AUS AFRIKA von Raymond Roussel zu illustrieren, wird der dem Auge entspringende Kegel in Raetz' Phantasie zum kleinen, leicht gekrümmten Elefanten-Stosszahn. Manchmal verwandelt sich der Kegel in die Spitze eines Bleistifts, der das Auge zeichnet, dem eben dieser Kegel entspringt: Das Bild wird zweideutig, paradox, beinahe unerträglich. Weil es fiebrige, brennende Blicke gibt, weil, wie der Dichter sagt, die Augen der geliebten Person Herz und Leib des Liebenden in Brand setzen, zeigt Markus Raetz Flammen, die aus den Augenhöhlen eines in die Schwärze der Nacht gehüllten Gesichts hervorschiessen. In einer anderen Zeichnung sind die Augen wie Scheinwerfer eines Autos, die die Dunkelheit erhellen.

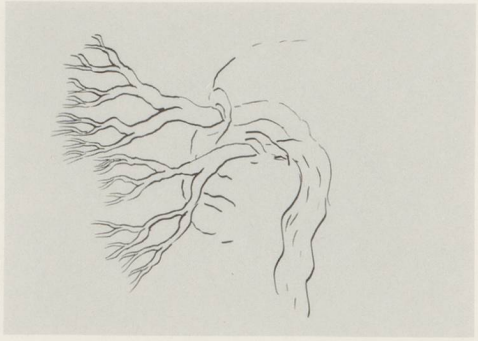
Die Zeichnungen von Markus Raetz regen dazu an, die alten ABHANDLUNGEN ZUR PERSPEKTIVE zu studieren, mit ihren Linien, die von den Augen der Personen ausgehen und die Linien durchschneiden, die die Umrisse der abgebildeten Gegenstände markieren. Eine dieser Schriften mit dem Titel: MANIÈRE UNIVERSELLE DE MR. DESARGUES, POUR PRATIQUER LA PERSPECTIVE PAR PETIT-PIED, COMME LE GÉOMÉTRAL (Universal-Anleitung von Monsieur Desargues zur mathematisch exakten Anwendung der Perspektive in Fuss) wurde 1648 von dem Kupferstecher Abraham Bosse verfasst. Diese Abhandlungen erhellen den Charme jener Stiche, in denen der Raum fremd und merkwürdig anmutet, weil der Akt des Sehens mit Hilfe der Geometrie erklärt wird.

In diesem Lichte lassen sich auch die Figuren aus einem 1531 herausgegebenen Buch von Hieronymus Rodler betrachten, mit ihren an den Wänden und am Boden verstreuten Gesichtern ohne Körper. Es sind Gesichter, die denen, die Markus Raetz zeichnet, ziemlich ähnlich sind.

Das Interesse für die Werke von Markus Raetz ruft auch die Erinnerung an bestimmte Texte wach. Antonio di Pietro Averulino (1400-1469), genannt Il Filarete, vergleicht das Auge mit einem Magneten, der, ähnlich wie Eisenfeilspäne, das Bild des Objekts zum Intellekt hinzieht. Und Leonardo da Vinci beschreibt auf seinen AUFZEICHNUNGEN eine Tauchermaske, wobei er vor allem bei den Augen verweilt: «Eine Maske mit hervorstechenden Augen aus Glas. Aber pass auf: Das Gewicht der Maske muss so beschaffen sein, dass du sie beim Schwimmen aufheben kannst.» Lesenswert (oder wert, wieder gelesen zu

MARKUS RAETZ, 17.12.85, TINTE AUF PAPIER / *INK ON PAPER.*

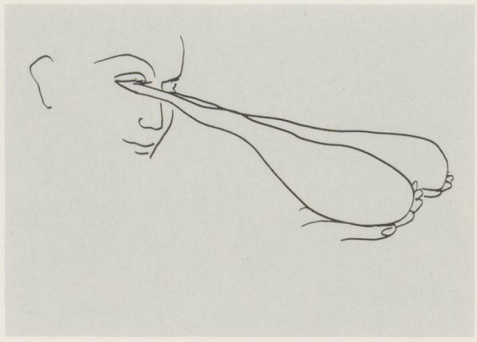
MARKUS RAETZ, 4.11.85, TINTE AUF PAPIER / *INK ON PAPER.*



werden) ist auch das merkwürdige Buch von Malcolm de Chazal SENS-PLASTIQUE (Plastik-Sinn, Paris, 1948). Ich weiss nicht, ob Markus Raetz diese Texte kennt oder nicht. Sicher ist, dass die Arbeiten von Malcolm de Chazal und die von Markus Raetz einander «mit dem Licht der Erkenntnis erhellen» können. Beide lieben kurze, vielfältige, verstreute, – hier verbale, dort zeichnerische – Kommentare. Beide lehren uns, in der vertrauten Realität das Seltsame, im Alltag das Erstaunliche zu sehen.

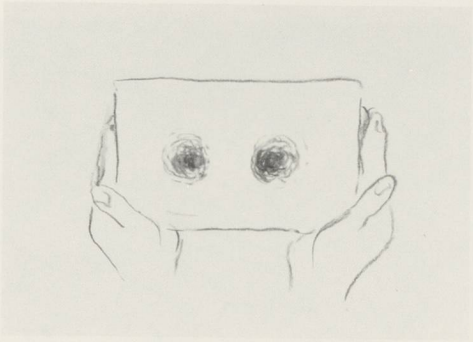
Über das Sehen und den Blick hat Malcolm de Chazal viele erstaunliche, ja faszinierende Sätze geprägt. So sagt er zum Beispiel: «Das Auge vollführt die Bewegungen des Fisches.» «Im Blick, der schwer ist vor Verlangen, ‹wölbt› sich die Frau mit dem Weiss ihres Auges, der Mann hingegen mit der Pupille.» «Die halbgeschlossenen Lider umweben samtig die Pupille.» «Es müsste eine Sonne im Auge geben, um das absolute Schwarz, und einen absoluten Mond, um das totale Weiss zu sehen.» «Im Zimmer unseres Auges gehen wir nur aus und ein; wir leben in unserem Mund.» «Das Auge ist ein Atmen in kleinerer Ausführung.» «Die Hüfte ist das ‹seitliche Auge› der Frau.» «Der menschliche Blick ist ein hin- und hersuchender Scheinwerfer.» «Was uns blendet, stellt unseren Blick gleichsam auf Stelzen.» «Wir blicken immer höher als der Diamant.» «Der Blick ist der längste Rechen.» Manche von Markus Raetz gezeichnete Gesichter scheinen dem Satz von Malcolm de Chazal sehr nahezustehen: «Der Seitenblick ist das Absolute des Schrägen, weil er ebenso in die Tiefe geht, wie er an der Oberfläche haftet, und ein doppeltes Profil ganz der Betrachtung von vorn freigibt.» Eine andere Zeichnung von Markus Raetz entspricht den Sätzen de Chazals: «Die Brüste, die durch den straff gespannten Stoff hindurch sichtbar sind, geben dem Kleid zwei Augen. Eine Frau mit sehenden Brüsten kann auf verführerische Augen verzichten.» Oder: «Der Mund ist ein Satellit der Augen-Sonne.» «Das menschliche Auge ist das tiefste Versteck des Weltalls.» Im letzten Abschnitt von SENS-PLASTIQUE evoziert Malcolm de Chazal das Auge des Halbmondes: «Das gekrümmte Auge des Halbmondes verzerrt die Bilder und spaltet die Farben.»

1980 hat Markus Raetz, von Raymond Roussels EINDRÜCKEN AUS AFRIKA fasziniert, den Text gewissermassen illustriert. Vor allem *ein* Portrait Roussels verdient es, her-

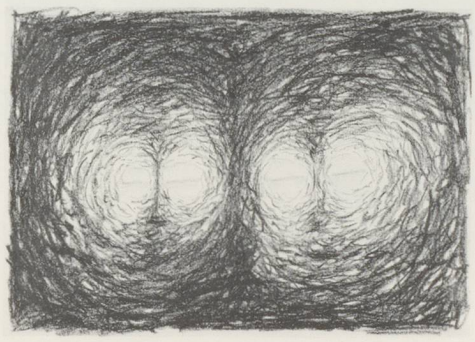


MARKUS RAETZ, 24.11.85, TINTE AUF PAPIER / *INK ON PAPER.*

MARKUS RAETZ, 11.12.85, ÖLSTIFT AUF PAPIER / *CRAYON ON PAPER.*

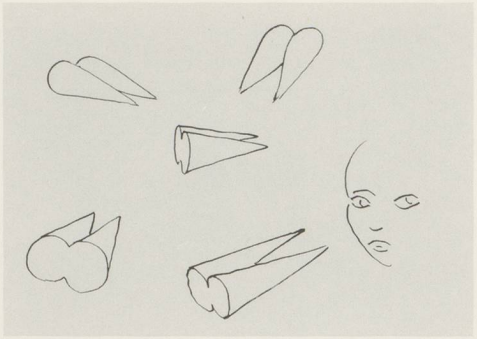


vorgehoben zu werden: Es besteht aus Kugeln, die auf dem Boden liegen. Diese Kugeln sind möglicherweise Augäpfel.
1903 veröffentlichte Roussel das Gedicht LA VUE – DAS SEHEN, in dem er ausführlich das Sehen beschreibt, das «tief drin im Federhalter eingeschlossen ist», eine winzige Photographie, «die in einer Glaskugel steckt» und eine unendlich weite Landschaft darstellt, die das Gedicht auf vierundsechzig Seiten bis ins kleinste Detail beschreibt.
Wer an Augen oder an Brüste denkt, denkt zweifellos als erstes an die Zahl zwei. Paradoxerweise weist Raetz auf diese Tatsache hin mit einem seltsamen Monstrum, das nur ein – zum Mund parallelstehendes – Auge besitzt, eine Brust, die den ganzen Brustkorb bedeckt, einen Nabel, keinen Arm, kein Geschlecht und nur ein einziges Bein, auf dem es sich aufrecht hält. Diese seltsame Gestalt lässt an den Satz in André Gides Roman LES PALUDES (1895) denken, dem eine höchst eigenwillige Übersetzung aus dem Lateinischen zugrundeliegt: «Du erinnerst mich an die Leute, die NUMERO DEUS IMPARE GAUDET mit: ‹Die Zahl zwei freut sich, ungerade zu sein› übersetzen und finden, dass sie damit völlig recht hat.» (Numero Deus ...: Gott freut sich an der ungeraden Zahl.) Das Auge eines Profils in einer Federzeichnung vom 3. Mai 1971 erinnert an einen geschlossenen Mund. Malcolm de Chazal schreibt: «Der Mund ist das Anagramm der Augen, und die Augen sind das Anagramm des Mundes.»
Eine Zeichnung vom Mai 1972 zeigt, dass der um 90 Grad gedrehte Umriss eines Auges an die Form des weiblichen Geschlechtsorgans erinnert.
1982 waren im ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, unter anderen Werken auch Gemälde von Markus Raetz zu sehen. Sie waren so dunkel, dass es unmöglich war, sie zu photographieren. Wollte man die geheimnisvollen Szenen auf diesen Gemälden erkennen, musste man letztere lange und geduldig betrachten. Man war nie sicher, sie auch wirklich gesehen zu haben, auch schien es vorteilhafter, sie von der Seite anstatt von vorne zu betrachten. Solche Werke zeigen die Schwierigkeiten auf, die zuweilen mit dem Akt des Sehens verbunden sind. Sie weisen auch darauf hin, dass es eine Augenlust gibt, eine Freude an der Indiskretion, ein Vergnügen, das in der heimlichen Entdeckung von Szenen und Körpern liegt, die sich unseren Blicken zu entziehen scheinen.
1984 konnte man in Basel auf



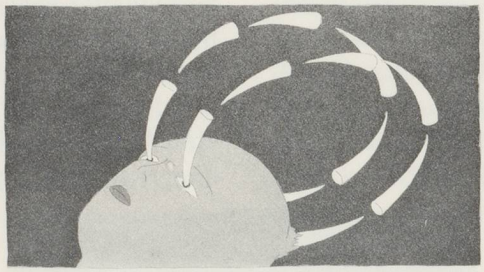
MARKUS RAETZ, 24.7.85, ÖLSTIFT AUF PAPIER / *CRAYON ON PAPER.*

MARKUS RAETZ, 3.10.85, TINTE AUF PAPIER / *INK ON PAPER.*

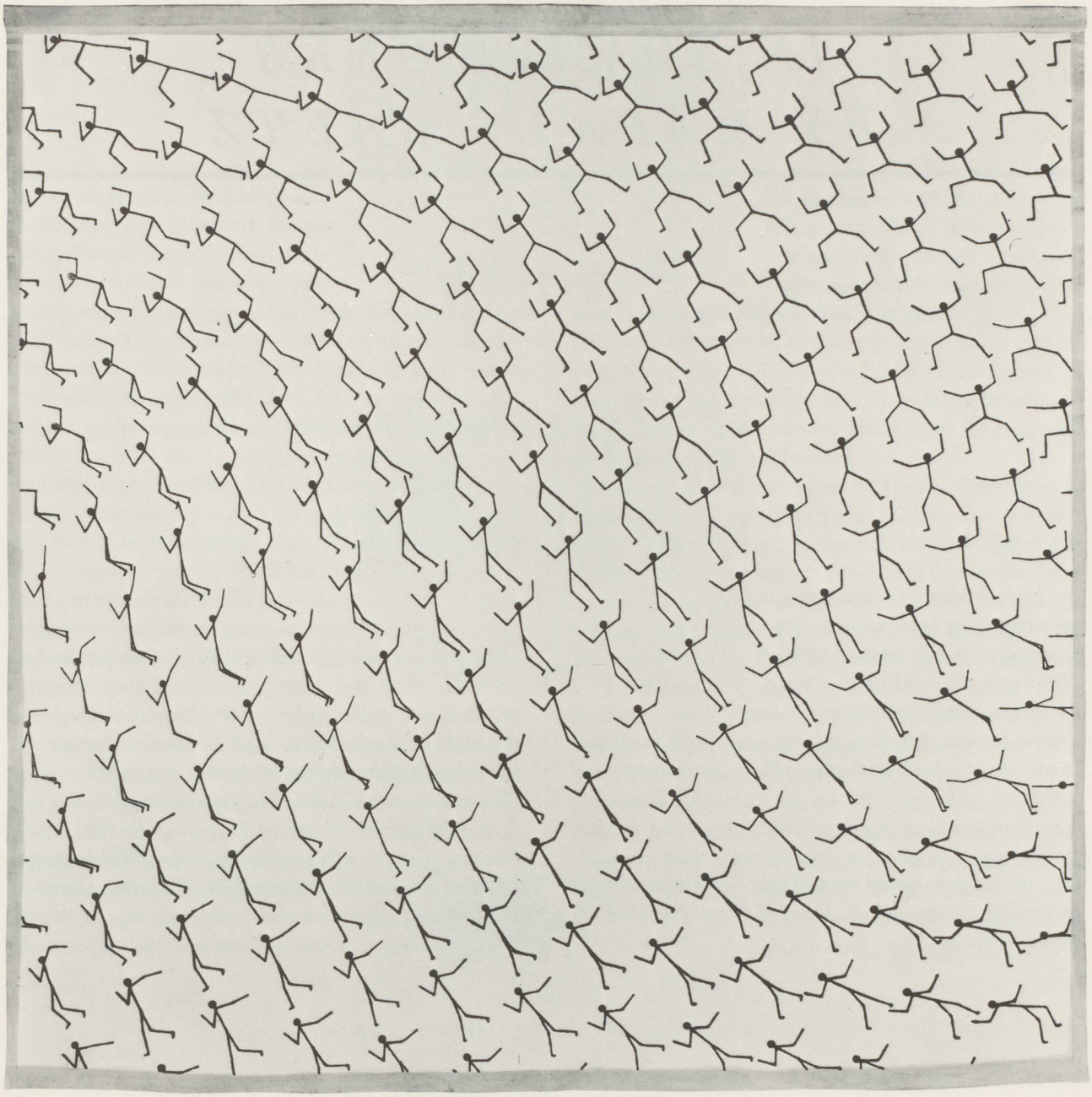


einer Wiese siebzehn scheinbar zufällig verstreute Elemente aus Stein sehen, die einen am Boden liegend, die anderen in die Erde gepflanzt. Wenn man sich von diesen Elementen entfernte, auf einen Hügel kletterte und sich dann umwandte, bemerkte man, dass sich die genannten Steinblöcke, von einem bestimmten Punkt aus betrachtet, zu einem Ganzen organisierten: Sie stellten ein Gesicht dar. Ein solches Werk gehört zum faszinierenden Genre der Anamorphosen, der verzerrten Perspektiven, mit welchen sich der grosse Kunsthistoriker Jurgis Baltrusaitis beschäftigt hat. Markus Raetz schuf eine monumentale, dreidimensionale Anamorphose. Wie in einem magischen Spiel erscheint das Gesicht, um gleich darauf wieder zu verschwinden. Die Steine sind der paradoxe Ausgangspunkt für ein fragiles, vergängliches Bild, das unscharf wird, sobald sich der Betrachter einige Schritte nach links oder nach rechts entfernt. Markus Raetz stellt sich damit in die Reihe einer langen Tradition verzerrter Perspektiven. Dazu gehören auch ein sogenanntes VEXIERBILD des Nürnbergers Stechers Erhard Schön, DIE BOTSCHAFTER (1533) von Hans Holbein, die Landschaft des RÖMISCHEN GARTENS von Cardinal Montalto (1590), die den Kopf eines liegenden Mannes darstellt, wobei die Nase von den Häusern, das Ohr von einem Landungsplatz und das Auge von der Zielscheibe eines Schiessstandes gebildet wird.

Ein fanatischer Anhänger Raymond Roussels ist auch der Schriftsteller Michel Leiris, in dessen 1939 veröffentlichtem GLOSSAIRE J'Y SERRE MES GLOSES sich mehrere reizvolle Wortspiele über das Auge und die Perspektive finden, so zum Beispiel: oeil: le treuil des cieux, oder: perspective: le regard perce, lumière active. *(Übersetzung: Elfriede Riegler)*



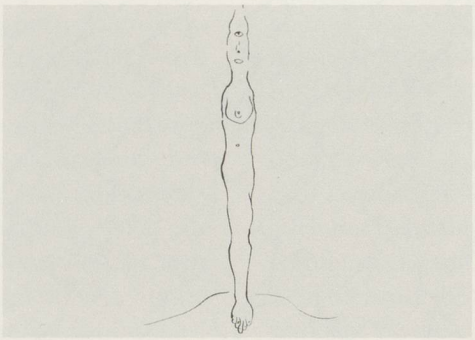
MARKUS RAETZ, RADIERUNG AUS DEM MAPPENWERK RAYMOND ROUSSEL, EINDRÜCKE AUS AFRIKA /
ETCHING FROM THE PORTFOLIO RAYMOND ROUSSEL, IMPRESSIONS FROM AFRICA, ZURICH, 1980,
PLATTE/*PLATE:* 10 x 18 CM / *4 x 7".*



MARKUS RAETZ, NETZHAUTTÄNZER / *RETINAL DANCERS, 1979,*
CAPAROL UND ACRYL AUF BAUMWOLLE / *CAPAROL PAINT AND ACRYLIC ON COTTON,*
300 x 300 CM / *119 x 119". (Photo: Bruno Hubschmid)*

THE EYES, THE SIGHT, IN SOME WORKS BY MARKUS RAETZ

GILBERT LASCAULT



In some of Markus Raetz's drawings, everything in the universe seems to possess invisible arms of varying dimensions. By working at a thing, we would permit it to extend its invisible arms to us to traverse our eyes, penetrate our brain and, with its ethereal hands, shape it to its own image. To see would mean to let something act in our heads, on our brains. We could look, because we would accept being marvelously passive. Because our eyes would become open doors through which the invisible arms of things would enter. Because we would offer our brains as putty, the invisible hands of things would come to mould, to sculpt.

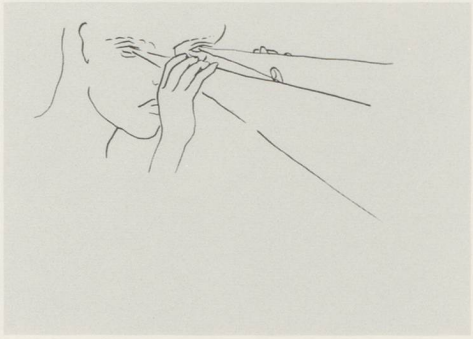
Markus Raetz invites us to think about seeing, to meditate on the eyes. In spring 1982, for example, he drew a serene face by pinning eleven eucalyptus leaves to the wall – and taught us what a vegetable eye might be. Suddenly we begin to wonder if certain tree leaves are watching us, spying on us.

Or another example ... In a Markus Raetz watercolor (July 9, 74) ... The face of a young African is etched against the blue sky. A sort of nebulous ribbon floats and hides part of his head, like a mask or a blindfold. Blue spots appear on this ribbon at regular intervals – the same blue as the sky. They are not spots, perhaps, but rather semi-transparencies,

MARKUS RAETZ, 6.12.85, TINTE AUF PAPIER / *INK ON PAPER.*

GILBERT LASCAULT *teaches Aesthetics at the University of Paris X, Nanterre. He has published books on aesthetics as well as works of fiction. Among his latest works:* Faire et Defaire, *Paris, 1985.*

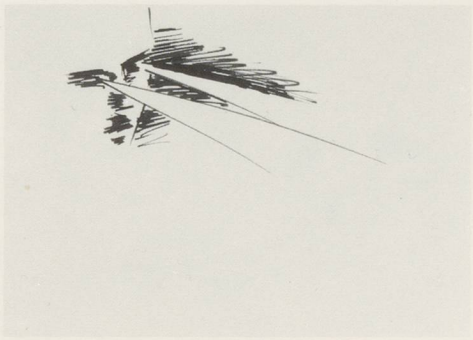
MARKUS RAETZ, 24.11.85, TINTE AUF PAPIER / *INK ON PAPER.*



because the nebulous headband varies in thickness and sometimes lets the sun, situated behind him, shine through. And when these blue spots (which, rightly or wrongly, we call spots) are located in front of the young African's face, on each side of his nose, they become his eyes. But no one will ever know whether or not the youth can see through his blindfold. He is perhaps blinded by what conceals his eyes from us. Or perhaps his blindfold permits him to see better, to see differently than we. An image both simple and complex at the same time, this watercolor (as the reader can see) is difficult to describe. But it deeply stirs the mind and the imagination. It makes us muse, for example, about the game of blindman's buff, a game of childhood and adolescence which permits us, «in complete innocence,» to take a partner in our arms, to caress him (or her) on the pretext of trying to identify him. It makes us wonder if a blindfold actually prevents the player from seeing since it enhances the sensuality of his sense of touch. Momentarily deprived of one sense, he develops the potential of the other senses and uses them more fully. Moreover, the blindfold not only blinds (or half-blinds) the player, it also conceals his eyes from the other players. The others (especially the partner imprisoned in his/her arms) cannot read the eyes of the blindfolded person. Another thought that comes to mind is that the blindfold functions both as the equivalent and the converse of masks and certain feminine veils. The equivalent: because a face with hidden eyes is as mysterious (if not more so) than a face in which only the eyes are visible.

We might also compare this face of a very young African with Amor's face, his eyes blindfolded, as he appears in many frescoes and paintings. Eros blinds himself momentarily, the better to surprise those he attacks with his arrows but surely to surprise himself as well.

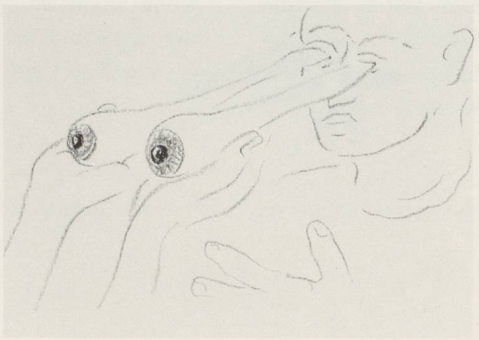
A third example is found in a recent Markus Raetz drawing showing the eyes of a young man looking at a woman's breasts. The resemblance between the one who regards and the one regarded is obvious. The fascination involved here rests on the similarity or rather contiguity of the two elements. Analogy looks at analogy. For the logic which the drawings of Markus Raetz draw on is a logic of analogy, not a logic of identity. Everything (or almost everything) functions here according to the notion of approximation. The eyes are shaped approximately like breasts; the breasts have practically the same form as the eyes. The nipple of a breast corresponds to the pupil of an eye. A preestablished harmony seems to exist between the organ that desires, and the organ desired. These analogies call to mind the strange theory of Baron Captain von Leyde, a character in Jean Giraudoux's novel, SIEGFRIED (1922,



MARKUS RAETZ, 24.11.85, TINTE AUF PAPIER / *INK ON PAPER.*

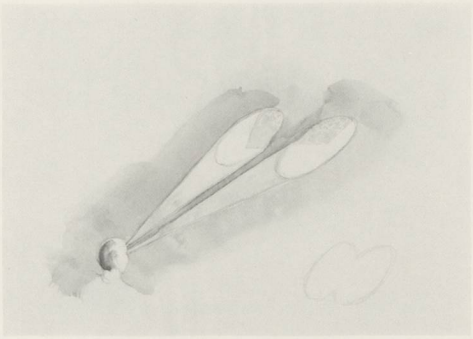
MARKUS RAETZ, 5.11.85, AQUARELL AUF PAPIER / *AQUARELL ON PAPER.*

English 1967): «Baron Captain von Leyde proved that, faced with a chorus of naked women, the eyes wander aimlessly for the first seven minutes, before settling with implacable finality on the breasts.»
And another example – also supplied by Raetz's more recent drawings. The artist's metaphors are very precise. Since looks can be «heavy» or hard to support, certain onlookers support cones in their hands with the tips situated at the center of the eyes, thus symbolizing the act of seeing. Since looks can also be sharp and piercing, the cone turns into a needle. To illustrate in 1980 Raymond Roussel's IMPRESSIONS OF AFRICA (German version), Markus Raetz imagined a cone originating in the eye as a small, slightly curved elephant's tusk. At other times the cone is transformed into a pencil point that draws the contours of the very eye from which it emanates. The image becomes ambiguous, paradoxical, almost unbearable. Then again, since looks can be feverish and enflamed, since – as poets say – the eyes of a beloved can set ablaze the heart and body of the lover, Markus Raetz shows flames shooting forth from the sockets of eyes in a face plunged into the black of night. In another drawing, the eyes are like the headlights of an automobile, lighting up the darkness. The drawings of Markus Raetz inspire us to study the ancient treatises on perspective, in which lines emanating from a person's eyes cut across those marking the contours of the objects represented. For example: MANIÈRE UNIVERSELLE DE MR. DESARGUES POUR PRATIQUER LA PERSPECTIVE PAR PETIT PIED COMME LE GÉOMÉTRAL (Monsieur Desargues' Universal Guide to the Laws of Perspective and their precise mathematical Application when calculated in feet, 1648) by Abraham Bosse, copperplate engraver. He helps us understand the charm of certain engravings, in which the strangeness of the space stems from the representation, in geometric form, of the act of seeing.
Or we might look at the figures in a book by Hieronymous Rodler, published in 1531. Faces without bodies are strewn on the walls and ground – faces resembling those drawn by Markus Raetz.
Not only drawings but ancient writings as well seem to reverberate in Markus Raetz's work. We might listen to Antonio di Pietro Averulino (c. 1400-1469), known as il Filarete, for whom the eyes of a lover are like iron filings seeking to attract the image of the object to the intellect ... Or Leonardo da Vinci describing the face and especially the eyes of a diver's mask in his NOTEBOOKS:«A mask with protruding glass eyes. But it mustn't be to heavy to remove while swimming.»
Malcolm de Chazal's curious book, PLASTIC SENSE (1948, English



MARKUS RAETZ, 24.7.85, ÖLSTIFT AUF PAPIER / *CRAYON ON PAPER.*

MARKUS RAETZ, 9.1.85, BLEISTIFT UND AQUARELL AUF PAPIER / *PENCIL AND AQUARELL ON PAPER.*



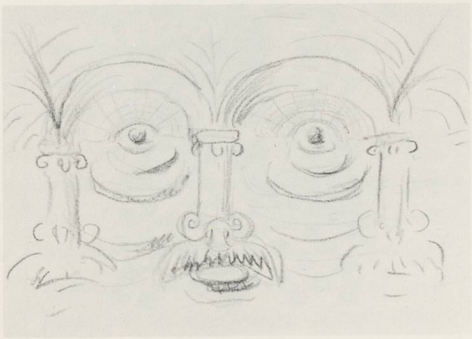
1971) is also well worth reading (or re-reading) in this context. I do not know if Markus Raetz is familiar with Chazal, but I do know that Raetz's and Chazal's works are mutually enlightening. They both tend to make comments that are brief, manifold, scattered. They both teach us to appreciate the strangeness of familiar realities, the astonishing in the commonplace.

Malcolm de Chazal has written many lines about sight and vision that amaze and delight us. For example: «The eye has all the gesture of a fish.» «They heavy look of desire swells from the whites of a woman's eyes, but from the pupils of a man's.» «Half-closed eyelids velvet the pupils.» «It takes a sun in our eyes to see absolute black; and an absolute moon to see total white.» «We merely pass through the room of the eyes; we live in our mouths.» «The eye is a breath – on a smaller scale.» «Hips are ‹eyes› on the sides of women.» «Human vision is a lighthouse that navigates.» «Bedazzlement puts our vision on stilts.» «We always look higher than a diamond.» «The regard is the longest rake.» Some of Raetz's faces seem to echo Malcolm de Chazal's statement: «A sidelong glance is the ultimate angle, as its depth is equal to its surface, and it turns a double profile into a full face.»

Another Markus Raetz drawing helps us to understand the lines: «The breasts that strain the fabric give the dress two eyes. Women with seeing breasts can do without seductive eyes.» Or: «The mouth is a satellite of the eyes' sun.» And: «The human eye is the deepest hiding place in the universe.» In the last paragraph of PLASTIC SENSE, Malcolm de Chazal evokes the eye of the crescent moon: «The curved eye of the crescent moon distorts images and splits colors.»

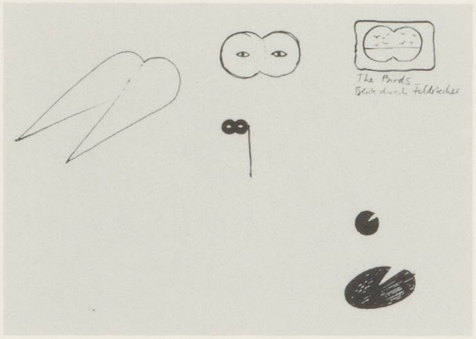
In 1980, fascinated by Raymond Roussel's IMPRESSIONS OF AFRICA, Markus Raetz decided to «illustrate» the text. Of particular interest is his portrait of Roussel consisting of balls lying on the ground, eyeballs perhaps. In 1903 Raymond Roussel published his poem LA VUE, where he describes at length «the vision enshrined in the depths of the pen,» a tiny photograph «placed in a glass globe» and representing a vast landscape which the poem describes in minute detail for sixty-four pages.

When we think of eyes or breasts, the first thing that probably occurs to us is the number «two.» Paradoxically, Markus Raetz defines this duality by drawing a strange monster with only one eye parallel to the mouth, one breast covering the entire chest, one navel, no arms, no sex and a single leg on which it stands. This curious figure recalls a line in André Gide's novel MARSHLANDS (1895), based on a whimsical translation from the Latin: «You remind me of those who translate NUMERO



MARKUS RAETZ, 24.7.85, ÖLKREIDE AUF PAPIER / *CRAYON ON PAPER.*

MARKUS RAETZ, 24.7.85, TINTE AUF PAPIER / *INK ON PAPER.*



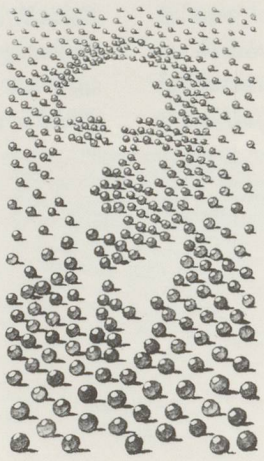
DEUS IMPARE GAUDET as THE NUMBER TWO REJOICES AT BEING ODD and who think the Two is perfectly justified.»

In a pen drawing of May 3, 1971 the eye of a profile resembles a closed mouth. Malcolm de Chazal writes: «The mouth is the anagram of the eyes; and the eyes that of the mouth.» A drawing of May 1972 shows that the shape of an eye, turned 90°, evokes the feminine sex.

In 1982, in the rooms of the ARC at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, paintings by Markus Raetz were on view, but they were so dark that it was impossible to photograph them. To distinguish the mysterious scenes, it was necessary to look at them long and patiently. Even then they could not be read with unambiguous clarity, and it seemed preferable to look at them from an angle instead of facing them directly. Such works seem to confirm the difficulties associated with the act of seeing. However, they also underscore the enjoyment of indiscretion, the pleasure in furtively discovering scenes and bodies that almost escape our view.

In Basel, in 1984, Reatz confronted the viewer with seventeen stone elements seemingly scattered at random in a meadow, seventeen elements of various sizes, some placed on the ground, others set in the earth. On moving away from them to climb a hill and then turn around to look down on them from a specific spot, the viewer discovered that these blocks of stone were part of a whole that formed a face. This work belongs to the fascinating genre of anamorphoses with their distorted perspective that has been analyzed by the great art historian, Jurgis Baltrusaitis. Markus Raetz created a monumental, three-dimensional anamorphosis that plays a magic game of hide-and-seek with the viewer. Paradoxically, the stones yield an unstable, fragile, fleeting image that fades the moment we step to the right or left. Markus Raetz thus joins a centuried tradition of distorted perspective, a tradition that includes, for instance, a VEXIERBILD (picture with hidden images) by the Nuremberg engraver Erhard Schön, THE AMBASSADORS (1533) by Hans Holbein and the landscape of the ROMAN GARDEN by Cardinal Montalto (c. 1590) which portrays the head of a man lying down, his nose formed by the houses, his ear by a wharf and his eye by the target on an archery range.

(Translation: Al Goldstein)



MARKUS RAETZ, RADIERUNG AUS DEM MAPPENWERK RAYMOND ROUSSEL, EINDRÜCKE AUS AFRIKA /
ETCHING FROM THE PORTFOLIO RAYMOND ROUSSEL, IMPRESSIONS FROM AFRICA, ZURICH 1980,
PLATTE/*PLATE:* 18 x 10 CM / *7 x 4".*

LES YEUX, LA VUE, À PARTIR DE CERTAINES OEUVRES DE MARKUS RAETZ

GILBERT LASCAULT

Selon certains dessins de M.R., tout se passe comme si chaque chose de l'univers possédait des bras invisibles et de dimension variable. Regarder une chose, ce serait permettre à cette chose de tendre jusqu'à nous ses bras invisibles, de les faire traverser nos yeux, de pénétrer ainsi jusqu'à notre cerveau et de le modeler avec les mains immatérielles à sa propre ressemblance. Voir, cela signifierait laisser une chose agir dans notre tête, sur notre cerveau. Nous pourrions regarder, parce que nous accepterions d'être merveilleusement passifs. Parce que nos yeux se feraient portes ouvertes par où pénétreraient les bras invisibles des choses. Parce que nous offririons notre cerveau comme une matière que viendraient modeler, sculpter les main invisibles des choses.

*

Vous pouvez penser autour de la vision, rêver autour des yeux à partir de multiples oeuvres de M.R. Et par exemple ... Par exemple, au printemps 1982, M.R. dessine un visage serein en épinglant au mur onze feuilles d'eucalyptus. Vous apprendriez ce que peut être un oeil végétal. Vous vous demanderiez si certaines feuilles d'arbre vous regardent, vous épient.

*

Ou bien ... Sur une aquarelle de M.R. (9.7.1974) ... Le visage d'un jeune Africain se découpe sur le ciel bleu. Une sorte de ruban nuageux flotte et dissimule une partie de sa tête, tel un masque ou un bandeau. Sur ce ruban apparaissent à intervalles réguliers des taches de couleur bleue, du même bleu que le ciel. Il ne s'agit peut-être pas de taches, mais plutôt de demi-transparences. Le bandeau nuageux serait, selon les endroits, plus ou moins épais et laisserait donc apparaître, de temps en temps, le ciel situé derrière lui. Et lorsque ces taches bleues (ce que nous appelons, à tort ou à raison, des taches) se situent devant le visage du jeune Africain, de chaque côté de son nez, elles deviennent ses yeux. Mais nul ne saura jamais si le jeune garçon voit ou non à travers son bandeau. Il est peut-être aveuglé par ce qui dissimule, pour nous, ses yeux. Ou bien, ce bandeau lui permet peut-être de mieux voir, de voir autrement que nous. Image simple et complexe à la fois, cette aquarelle est (comme tout lecteur peut le constater) difficile à décrire. Mais elle porte en elle de nombreuses occasions de réfléchir ou d'imaginer. Elle amène, par exemple, à rêver autour du jeu de colin-maillard, jeu de l'enfance et de l'adolescence, jeu qui permet, «en toute innocence», de prendre un (ou une) partenaire dans ses bras, de le (ou la) caresser sous prétexte de chercher à l'identifier. Vous vous demanderiez si le bandeau du joueur l'aveugle ou ne l'aveugle pas. S'il l'aveugle, c'est peut-être, entre autres raisons, pour accroître la finesse, la sensualité de son toucher. Car momentanément privé d'un sens, il développerait les possibilités d'autres organes et en jouirait davantage. Vous penseriez aussi que le bandeau qui aveugle (ou n'aveugle qu'à moitié) le joueur de colin-maillard dissimule en même temps, pour les autres joueurs, son regard à lui. Nul (et en particulier son prisonnier ou sa prisonnière) ne peut lire dans les yeux de celui qui a la tête ainsi bandée. Vous vous diriez encore que le bandeau est à la fois l'équivalent et l'inverse des masques et de certains voiles féminins. L'équivalent: parce qu'un visage aux yeux cachés est aussi mystérieux (sinon plus) qu'un visage dont seuls les yeux sont visibles.

*

Vous compareriez peut-être aussi ce visage de très jeune Africain avec celui de l'Amour aux yeux bandés, tel qu'il apparaît dans de multiples fresques et tableaux. Eros s'aveugle momentanément pour mieux surprendre ceux qu'ils frappe de ses flèches; pour se surprendre lui-même, sans doute.

*

Ou encore ... Sur un dessin récent de M.R., les yeux d'un homme regardent les seins d'une femme. Et s'impose l'idée de la ressemblance, ici, de ce qui regarde et de ce qui est regardé. La fascination qui s'exerce ici est celle du même par le même, ou plutôt du proche par le proche. L'analogue ici fixe l'analogue. Car la logique que mettent ici en oeuvre les dessins de M.R. est une logique de l'analogie et non pas une logique de l'identité. Tout (ou presque tout) fonctionne ici selon une pensée de l' à peu près. Les yeux ont à peu près la forme de seins; les seins ont quasiment celle des yeux. L'aréole d'un sein rime avec la prunelle d'un oeil. Une harmonie préétablie semble exister entre l'organe désirant et l'organe désiré.

*

Face à ces analogies, vous vous souviendriez peut-être de l'étrange théorie du baron capitaine von Leyde, un personnage inventé par Jean Giraudoux, dans son roman SIEGFRIED ET LE LIMOUSIN (1922): «Le baron capitaine von Leyde prouvait que le regard, devant un choeur de femmes nues, erre un peu partout pendant les sept premières minutes, pour se fixer implacablement et définitivement sur la gorge.»

GILBERT LASCAULT, *enseigne l'Esthétique à l'Université Paris X. Nanterre. Il a publié des livres d'esthétique et des livres de fiction. Parmi ses derniers ouvrages: Faire et défaire, Paris, 1985.*

Ou aussi ... Toujours dans des dessins récents de M.R., des métaphores sont exactement figurées. Parce qu'il existe des regards lourds, certains regardeurs soutiennent de leurs deux mains, les cônes dont la pointe est située au centre de l'oeil et qui symbolisent l'acte de voir. Parce qu'il existe des regards aigus, perçants, le cône peut devenir aiguille. Pour illustrer, en 1980, les IMPRESSIONS D'AFRIQUE de Raymond Roussel, M.R. imagine que le cône issu de l'oeil est une petite défense d'éléphant, légèrement courbe. Parfois le cône se transforme en une pointe du crayon qui vient dessiner l'oeil d'où justement sort ce cône, en une image ambiguë, paradoxale, presque inacceptable. Ou encore, parce qu'il existe des regards fiévreux et enflammés, parce que les yeux d'une personne aimée incendient (selon les poètes) le coeur et le corps de l'amant, M.R. montre les flammes qui jaillissent des deux orbites d'un visage plongé dans le noir de la nuit. Dans un autre dessin, les yeux sont comme deux phares d'automobile, illuminant l'obscurité.

*

Les dessins de M.R. nous poussent à regarder les anciens TRAITÉS DE PERSPECTIVE avec leurs lignes qui partent des yeux des personnages et viennent couper celles qui marquent le contour des objets figurés: par exemple, la MANIÈRE UNIVERSELLE DE MR. DESARGUES POUR PRATIQUER LA PERSPECTIVE PAR PETIT PIED COMME LE GÉOMÉTRAL (1648) par Abraham Bosse, graveur en taille douce. Ils nous aident à comprendre le charme de certaines gravures où l'étrangeté de l'espace naît de la mise en évidence de l'acte de voir sous une forme géométrique.

Vous regarderiez aussi, par exemple, telle figure extraite un livre de Hieronymus Rodler, publié en-1531, avec ses visages sans corps éparpillés sur les murs et le sol: des visages assez proches de certains de ceux que dessine M.R.

Des textes seraient simultanément réveillés par l'attention que nous portons aux oeuvres de M.R. Nous écouterions Antonio dit Pietro Averulino (v. 1400-v.1469), dit le Filarete, comparer l'oeil à un aimant qui attirerait, comme la limaille de fer. l'image de l'objet vers l'intellect ... Nous verrions Léonard de Vinci imaginer dans ses CARNETS, un masque de scaphandrier et insister sur ses yeux: «Un masque avec les yeux protubérants en verre. Mais aie soin que son poids soit tel que tu puisses le soulever en nageant.»

Vous liriez (ou reliriez) le curieux livre de Malcolm de Chazal, SENS-PLASTIQUE (Paris, 1948). Je ne sais pas si M.R. connaît ou ne connaît pas ces textes. Mais il est certain que les travaux de Malcolm de Chazal et ceux de M.R. peuvent s'éclairer les uns les autres. Tous deux aiment les notations brèves, multiples, dispersées. Tous deux nous aident à appréhender l'étrangeté des réalités familières, l'étonnant dans le quotidien.

Sur la vue et le regard, Malcolm de Chazal multiple les phrases qui nous étonnent et nous ravissent. Par exemple ... «L'oeil a tous les gestes du poisson»; «Dans le regard lourd du désir, la femme ‹bombe› du blanc de l'oeil; et l'homme ‹bombe› de la pupille»; «Cils mi-clos veloutent la pupille», «Il faudrait un soleil dans l'oeil pour voir le noir absolu; et une lune absolue pour voir le blanc total»; «Nous ne faisons que passer et repasser dans la chambre de l'oeil; nous vivons dans notre bouche»; «L'oeil est une respiration en plus petit»; «La hanche est ‹l'oeil de côté› des femmes»; «Le regard humain est un phare qui navigue»; «L'éblouissement met des échasses à la vue ... On regarde toujours plus haut que le diamant»; «Le regard est le plus long râteau» ... Certains visages dessinés par M.R. semblent proches de la phrase de Malcolm de Chazal: «Regard de côté est l'absolu du biais, car il est autant en profondeur qu'en surface, et met un double profil en pleine face.» Un autre dessin de M.R. aide à comprendre des phrases: «Les seins qui ‹forcent› le tissu, mettent deux yeux à la robe. Peuvent se passer d'yeux troublants celles qui ont des seins qui voient.» Et vous liriez aussi: «La bouche est un satellite du soleil des yeux»; «L'oeil humain est la plus profonde cachette de l'univers». Dans le dernier paragraphe de SENS-PLASTIQUE, Malcolm de Chazal évoque l'oeil de la mi-lune: «L'oeil tors de la mi-lune tord les images et crée une scission des teintes.»

*

Ou encore ... En 1980, M.R. a été fasciné par les IMPRESSIONS D'AFRIQUE de Raymond Roussel et les a, en quelque sorte, illustrées. Il a en particulier proposé un portrait de Roussel formé de boules posées sur un sol, boules qui sont peut-être des globes oculaires. Vous vous rappellerez qu'en 1903, Raymond Roussel a publié la poème LA VUE, où il décrit longuement «la vue enchâssée au fond du porte-plume», minuscule photographie «mise dans une boule de verre» et représentant un immense paysage que va minutieusement décrire le poème en soixante-quatre pages.

*

Ou bien ... Penser les yeux, penser les seins, c'est d'abord, sans doute, penser le chiffre «deux». Paradoxalement, M.R. le montre en dessinant un étrange monstre qui n'a qu'un oeil parallèle à la bouche, un sein couvrant toute la poitrine, un nombril, nul bras, nul sexe, une seule jambe sur laquelle il se tient debout. Cette curieuse figure vous rappellerait peut-être cette phrase, rencontrée dans PALUDES (1895) d'André Gide et qui part d'une traduction fantaisiste du latin: «Tu me rappelles ceux qui traduisent NUMERO DEUS IMPARE GAUDET par LE NUMÉRO DEUX SE RÉJOUIT D'ÊTRE IMPAIR, et qui trouvent qu'il a bien raison.»

*

Ou aussi ... Dans un dessin à la plume du 3 mai 1971, l'oeil d'un profil ressemble à une bouche fermée. Malcolm de Chazal écrit: «La bouche est l'anagramme des yeux; et les yeux celui de la bouche.»

*

Un dessin de mai 1972 montre que la forme d'un oeil, déplacée de 90°, vient évoquer celle du sexe féminin.

*

En 1982, à Paris, dans les salles de l'ARC, au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris,

vous auriez vu, entre autres oeuvres, des peintures de M.R., si sombres qu'il était impossible de les photographie et que, pour y distinguer des scènes mystérieuses, il fallait les regarder longuement, patiemment. Nul n'était jamais sûr de les avoir perçues avec exactitude et il semblait préférable de les regarder de biais plutôt que de face. De telles oeuvres semblent affirmer la difficulté, parfois liée à l'acte de voir. Elles indiquent aussi qu'il y a une jouissance de l'indiscrétion, qu'il existe un plaisir de découvrir furtivement des scènes, des corps qui semblense dérober à la vue.

A Bâle, en 1984, vous auriez d'abord vu dans un pré dix-sept éléments de pierre, dispersés comme au hasard, dix-sept éléments de grandeur variée, les uns posés au sol, les autres plantés dans la terre. Vous auriez dû vous éloigner de ces éléments, grimper sur une colline, puis vous retourner et vous apercevoir que, vus d'un point précis, ces blocs de pierre s'organisaient et formaient un visage. Une telle oeuvre appartient au genre fascinant des anamorphoses, des perspectives dépravée qu'a étudiées le grand historien de l'art Jurgis Baltrusaitis. M.R. crée une anamorphose tridimensionelle et monumentale. Il propose un jeu d'apparition et de disparition de la figure. Chez lui, de manière paradoxale, les pierres sont à l'origine d'une image instable, fragile, éphémère, que quelques pas du spectateur à droite ou à gauche suffisent à brouiller. M.R. se place ainsi dans une longue tradition des perspectives dépravées: tradition qui comprend, par exemple, une oeuvre à secret (VEXIERBILD) du graveur de Nuremberg Erhard Schön; LES AMBASSADEURS (1533) de Hans Holbein; le paysage du JARDIN ROMAIN du Cardinal Montalto (v. 1590) qui figure la tête d'un homme couché, avec le nez formé par des maisons, l'oreille constituée par un débarcadère, l'oeil par la cible d'un champs de tir ...

*

Et puis vous liriez GLOSSAIRE J'Y SERRE MES GLOSES (1939) de Michel Leiris (lui aussi fanatique de Raymond Roussel). Vous l'écouteriez jouer avec les mots: «Oeil = le treuil des cieux». Ou bien: «Perspective: le regard perce, lumière active».

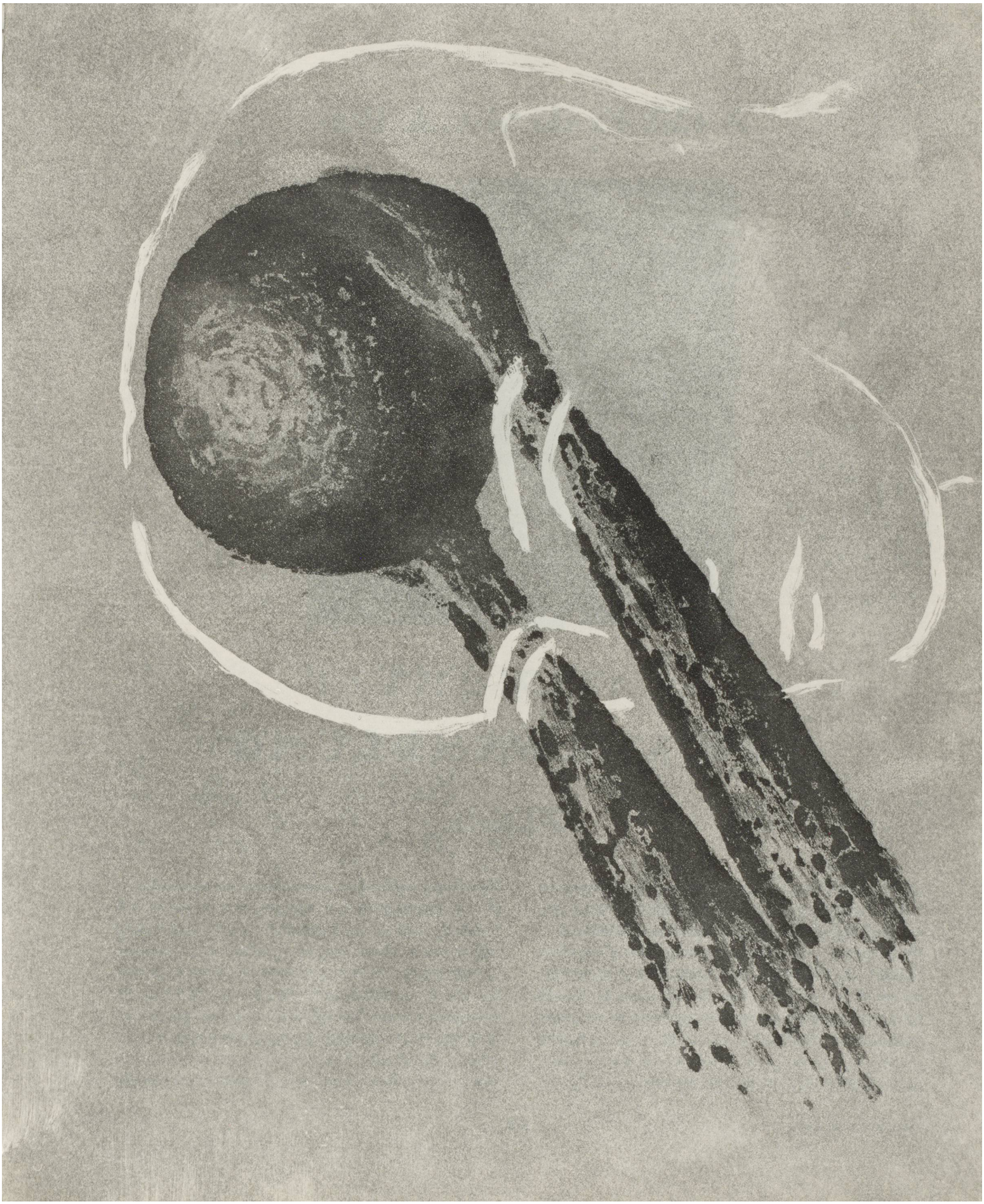
***

MARKUS RAETZ, EUKALYPTUS-BLÄTTER /
EUCALYPTUS LEAVES, INSTALLATION DAADGALERIE, BERLIN, 1980.

RADIERUNG FÜR PARKETT / *ETCHING FOR PARKETT*

MARKUS RAETZ, ohne Titel,
Aquatinta und Aussprengtechnik auf Zerkall-Bütten.
Auflage: 100 Exemplare, signiert und numeriert.
Gedruckt bei Peter Kneubühler, Zürich, Februar 1986

MARKUS RAETZ, untitled,
aquatint and sugar lift on Zerkall-Vellum.
Edition: 100 impressions, signed and numbered.
Printed by Peter Kneubühler, Zurich, February 1986



Markus Raetz

KOPF im Merian Park:

DIE GESICHTER DER VERWANDLUNG

ALAIN CUEFF

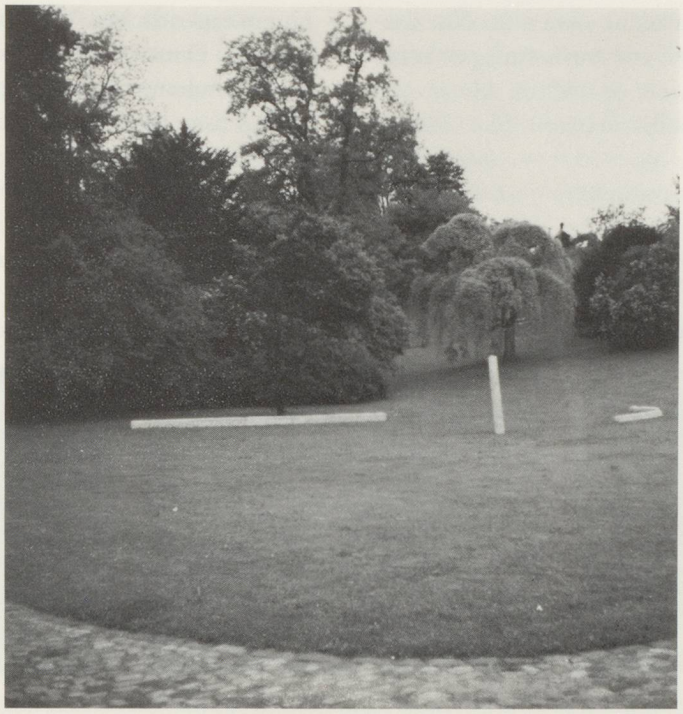
An einer Wegbiegung tauchen die verstreuten Züge eines mächtigen Gesichts auf, das – einer bestimmten geologischen Gegebenheit zufolge – gleichermassen am Boden zu haften wie auch das Resultat einer schwachen, doch präzisen Lichteinwirkung zu sein scheint. Ein Gesicht ohne Blick, von keinem Körper gestützt oder verlängert, nicht abgeschnitten: vielmehr so, als hielte es seine eigene Inexistenz aufrecht. Es scheint seit Ewigkeiten in sich selbst zu ruhen, eingesponnen in seine Seltsamkeit; solide, unverwüstlich wird es jetzt zum Mittelpunkt dieses Stücks Landschaft, nimmt sie zusehends in Besitz mit ständig wachsender Kraft, bis es die natürlichen Perspektiven, die sich anfangs dargeboten hatten, ihrer Klarheit beraubt.

Ein Gesicht ohne Blick, verlangt es nach dem unseren, zwingt uns seine zweifelhafte Evidenz auf; bald schon könnte man in ihm nicht einen Spiegel

ALAIN CUEFF ist Kunstkritiker in Paris.

Markus Raetz

HEAD in Merian Park:



THE FACES OF TRANSFORMATION

ALAIN CUEFF

At the bend of a road spring forth the blank features of a face of imposing dimensions, whose appearance on the ground seems as much the accident of a particular geological formation, as the projection of a pale, yet precise light. A face without expression, no body supports or extends it; not cut off, but rather self-sufficient in its inexistence. As if it had been resting there for all eternity, sealed in its strangeness; solid, indestructible, gradually dominating this part of the landscape, until it has taken possession of it with such force that it overpowers the natural perspectives first seen.

Face without expression, it aspires to ours, imposes on us its wavering evidence. It is not a mirror we see there, but the total transparency of an unimaginable looking glass with the singular power to absorb, in its indefinable depths, the projection of our own faces. We are not encouraged to indulge in narcissism; on the contrary, our self-representation is brought to a halt; it is not as strange as we had foreseen: through it we become strange ourselves. Face without expres-

ALAIN CUEFF *is an art critic in Paris.*

sehen, sondern die absolute Transparenz eines unvorstellbaren Spiegels, der die einzigartige Fähigkeit besitzt, auf seinem unbestimmbaren Grund das Bild unseres eigenen Gesichts aufzunehmen. Das Dispositiv ermuntert nicht etwa zum Narzissmus: Es führt im Gegenteil zur Aufhebung unserer Selbstdarstellung; es ist nicht so seltsam wie erwartet: durch es werden wir selbst seltsam. Ein Gesicht ohne Blick, das insofern, als es sich zu uns aufgemacht hat – mehr als wir uns zu ihm –, unser unvergesslicher Betrachter ist.

Der Austausch zwischen ihm und uns hält an und wird niemals einen endgültigen Abschluss finden. Keine Beschreibung kommt ihm bei: diese ganz besonders ist. Aber Raetz ordnet es – jede Psychologie, jedes Ausdrucksbedürfnis definitiv beseitigend – in einer Weise an, dass die Spiegelhaftigkeit sogleich verschwindet, um den Entwurf in einem eigentlichen Vollendungsprozess zu konkretisieren. Denn der Raum des Gesichts ist nicht nur ein bildlicher, sondern auch ein formaler Rahmen, in welchem die Figuren – optischen und assoziativen Prinzipien gemäss – Gegenstand vielfältiger Verwandlungen sind.

Das Ordnungsschema, das sich im KOPF manifestiert, kann nichts anderes als eine Falle für unaufmerksame Blicke sein, die sich an der Oberfläche der Darstellung aufhalten oder ihn als land-

MARKUS RAETZ, KOPF / *HEAD,* MERIAN PARK BRÜGLINGEN-BASEL, 1984,

dreizehn auf einer Rasenfläche angeordneten Steinquader – teils in die Erde gerammt, in verschiedenen Winkeln geneigt, teils liegend – gehorchen, da keine weiteren Verfahren zur Anwendung gelangen, einer strikten Neutralität, von der man umsonst den leisesten klärenden Hinweis erhofft. Zwar geben die Quader dem Gesicht Konturen, doch dieses löst sie sogleich wieder auf. Paradoxerweise verankert diese Auflösung der Materie das Gesicht noch stärker in seiner Landschaft: Jede Zurücknahme ist fortan unmöglich.

Die menschliche Gestalt nimmt im Werk von Markus Raetz einen zentralen, bestimmenden und gewissermassen ausschliesslichen Platz ein. Die Serien von Zeichnungen und Aquarellen, denen keine Grenze gesetzt zu sein scheint, kommen stets mit einem Nachdruck auf die Gestalt zurück, der die Erfindung neuer Bilder faktisch ausschliesst. Das Gesicht ist insofern der unmittelbare Spiegel des Scheins, als es gleichzeitig ganz allgemein und schaftsgliederndes Zeichen auffassen. So wenig es etwas zu erkennen gibt, das nicht schon vollständig gegeben wäre, so sehr geht es um das Erfassen dieser Darbietung, deren letztendliche Evidenz notgedrungen trügerisch ist, da kein erkennbarer Inhalt sie stützt oder rechtfertigt. Zahlreiche künstlerische Praktiken haben sich banaler, jeder Darstellungsfunktion beraubter Zeichen bedient, um den «Träger» in den Gegenstandsbereich zu projizieren. Während viele solcher Verfahren sich mit einer eindeutigen Absicht begnügen, hat Raetz die Ambivalenzen vervielfacht. Es ist nicht das letzte Paradox dieses KOPFES, dass er sich einer objektbezogenen Definition seiner Beschaffenheit widersetzt.

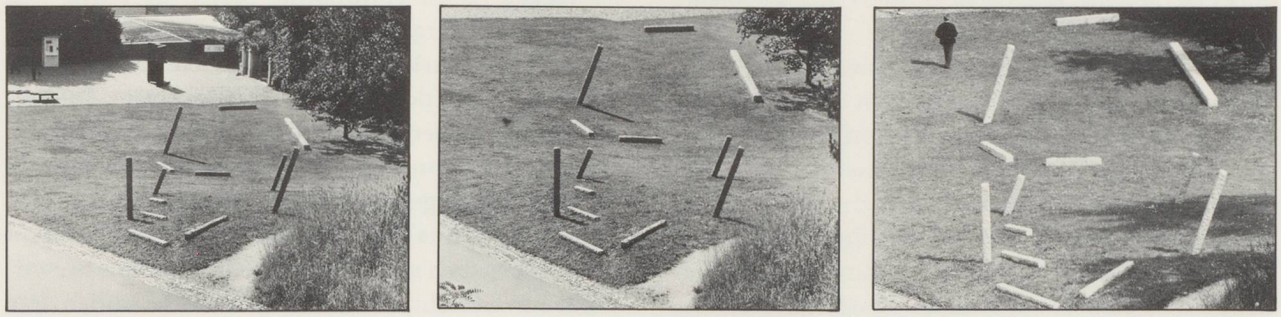
Anders als bei einem Gemälde – oder einem filmischen Werk – ist seine Wahrnehmung fluktuierend und keiner zeitlichen Abfolge unterworfen. In der Tat, so wenig die Ordnung der Unordnung vorausgeht, geht letztere der ersten voraus: Ordnung und Unordnung sind die Hervorbringungen der

sion; by coming to us more than we come to it, it is our unforgettable spectator.

The exchange that takes place between this face and us is unfinished and will never have a final conclusion. No description can unmask these 13 stone two-by-fours arranged on the lawn, some driven into the ground, leaning at different angles, others lying full length, unceremoniously, maintaining a strict neutrality from which it would be fruitless to hope for the slightest clue. They mark the contours of a face which absorbs them immediately. Paradoxically, this obliteration of matter anchors the face even more solidly in its landscape: henceforth, there can be no withdrawal.

The human figure plays a decisive, virtually exclusive and central role in Markus Raetz's work. The apparently many confine themselves to a univocal line of sight, Raetz has multiplied the ambivalences. Not the least significant paradox of this head is that it resists an object-oriented definition of its composition.

Unlike a pictorial or even a cinematographic object, his perception fluctuates and is not subject to any diachrony. The last does not precede the first, any more than order precedes disorder. Order and disorder are fruits of the same form, which makes no clear distinction between them. It is immaterial to have perceived one aspect before another: there is no specific effect attached to one preliminary or the other. Order and disorder as part and parcel of the same object are in permanent interraction, thus lending the work a tension that unites the elements in a single and unique form. Moreover, it



KALKSTEIN / *LIME STONE,* 205 x 600 x 4200 CM / *6' 9" x 19' 7" x 137' 11" (Photo: Kurt Wyss)*

endless series of drawings and water colors return to it constantly, with an insistence that, in fact, excludes any invention of a new image. The face is the immediate mirror of appearance, reflecting what is both the most general and the most particular. But Raetz arranges it in such a way, eliminating all psychology, all humor from the expression, that the specularity vanishes instantly, easing the design into a process of completion. For the face occupies not only a figurative but also a formal space in which the figures are the object of multiple transformations according to optical and associative principles.

The oversimplification one sees in the head can only be a sort of trap laid for the casual observer who digs no deeper than the surface of a work, or who retains only a signpost in the organization of a landscape. There is nothing to recognize that is not already given in full, but understanding is not given either; the evidence belies reality since no expressive content supports or justifies it. Numerous artistic practices have used the banality of signs, without any representational effect, to project them into an objective dimension. Where consists neither of an anamorphosis which supposes that, following an optical accomodation, one form appears inside another, nor of a metamorphosis which implies that one form replaces another. The form exists here, as such, free of all transcendence.

The changes in aspect that it undergoes do not produce a new image. The form thus regains a dominance that makes strangely obsolete the pertinence of the image as its own exclusive justification, while not amplifying its abstract nature. Although the figurative and abstract aspects are contemporaneous, they are not equivalent. This ambivalence creates a reversion to a form without explicit causality; it ends in a dimension where no binary type of opposition is possible.

The different points of view resolve the relative discontinuity of the form: the links between each element are constantly remodeled, so that the effect of the void separating them ‹in reality› is cancelled out by optical effects. The dialectic of emptiness and fullness is replaced by the problem of background, by whose absence the figure is marked. It supports

gleichen Form, die keins von beidem zum definitiven Aufbruch veranlasst. Es ist gleichgültig, unter welchem Aspekt man sie zuerst wahrgenommen hat: Keine der vorangegangenen Erscheinungsweisen übt eine spezifische Wirkung aus. Insofern, als Ordnung und Unordnung in einer ständigen Wechselbeziehung stehen, kann man sie als gleichzeitig betrachten. Daraus resultiert, dass das Werk in einer Spannung kulminiert, die sämtliche Elemente zu einer einzigen Form vereint. Es handelt sich nicht etwa um eine Anamorphose, wo aufgrund eines optischen Verfahrens eine Form im Innern der andern erscheint, und ebensowenig um eine Metamorphose, wo eine Form durch eine andere ersetzt wird. Die Form existiert hier als solche, frei von jeder Transzendenz.

Der Wechsel der Erscheinungsweisen, dem die Form unterworfen ist, erzeugt kein neues Bild: Sie erlangt solchermassen eine Souveränität, die den Stellenwert des Bildes als eines ausschliesslich sich selbst rechtfertigenden merkwürdig hinfällig macht, ohne dass die Form dabei ihren abstrakten Aspekt strapaziert. Mögen die figurativen und abstrakten Erscheinungsweisen auch gleichzeitig sein, gleichwertig sind sie nicht. Diese Ambivalenz verweist also zurück auf eine Form ohne erkennbare Kausalität: Sie hat eine Dimension erreicht, wo Oppositionen binärer Art keine Berechtigung haben.

Die verschiedenen Gesichtspunkte heben die relative Diskontinuität der Form auf: Die Beziehungen zwischen den einzelnen Elementen werden unentwegt neu bestimmt, dergestalt, dass die Leere, die sie «in Wirklichkeit» trennt, ihre Wirkung dank der erzeugten optischen Verhältnisse verliert. An die Stelle der Dialektik von Leere und Fülle tritt das Problem des Hintergrunds, durch dessen Abwesenheit die Figur markiert ist. Sie hält an dieser Abwesenheit fest, weil sie ihren eigenen Rahmen darstellt; nichts entfernt sie von sich selbst, alles führt zu ihr zurück. Der Raum verwandelt sich in den unveräusserlichen, hintergrundslosen Ort der Figur, die eine Vision des Geistes ist.

Doch letzten Endes sind die Veränderungen der Erscheinungsweisen, wie sie hier besonders augenfällig werden, die Grundvoraussetzung jeder authentischen Form. «ZU BEHAUPTEN, DASS EINE FORM SICH FORMT», schreibt Henri Maldiney, «HEISST BEHAUPTEN, DASS SIE IHRE EIGENE VERWANDLUNG BETREIBT: SIE IST FORM JENSEITS DER FORM, SICH SELBST VORAUS. INSOFERN IST SIE EINE MACHTERGREIFUNG DES RAUMS.»* In dieser Konzentration, in dieser Selbstverdichtung der Form schwindet auch die letzte Spur der Paradoxe, die ihre Existenz geprägt haben. Trotz äusseren Anscheins ist das Werk von Markus Raetz keineswegs ein *work in progress*. Wenn die Form, wie es bei ihm der Fall ist, über eine grosse Autonomie verfügt, so um das eigene Werden zu überschreiten, um SICH SELBST VORAUS ZU SEIN.

Wegen dieser Autonomie bietet die Form – in sich – freien Zugang für eine Figur, der grösstmögliche Verfügbarkeit auferlegt ist. Form und Figur sind in ein und demselben Ereignis vereint. Ihr ambivalentes Wesen kam bereits zur Sprache, frei von jedem Geheimnis, jeder Publizität, von Rätseln wie von Lösungen entkleidet, vollendet in sich, unvollendet in uns. Das Ereignis des KOPFES besteht recht eigentlich in der Präsenz, die er in uns hervorruft. Ein Gesicht, das nicht das unsre ist und in dem wir uns doch unentwegt sehen. *(Übersetzung: Ilma Rakusa)*

* Henri Maldiney: Art et Existence, Editions Klinksieck, Paris 1985.

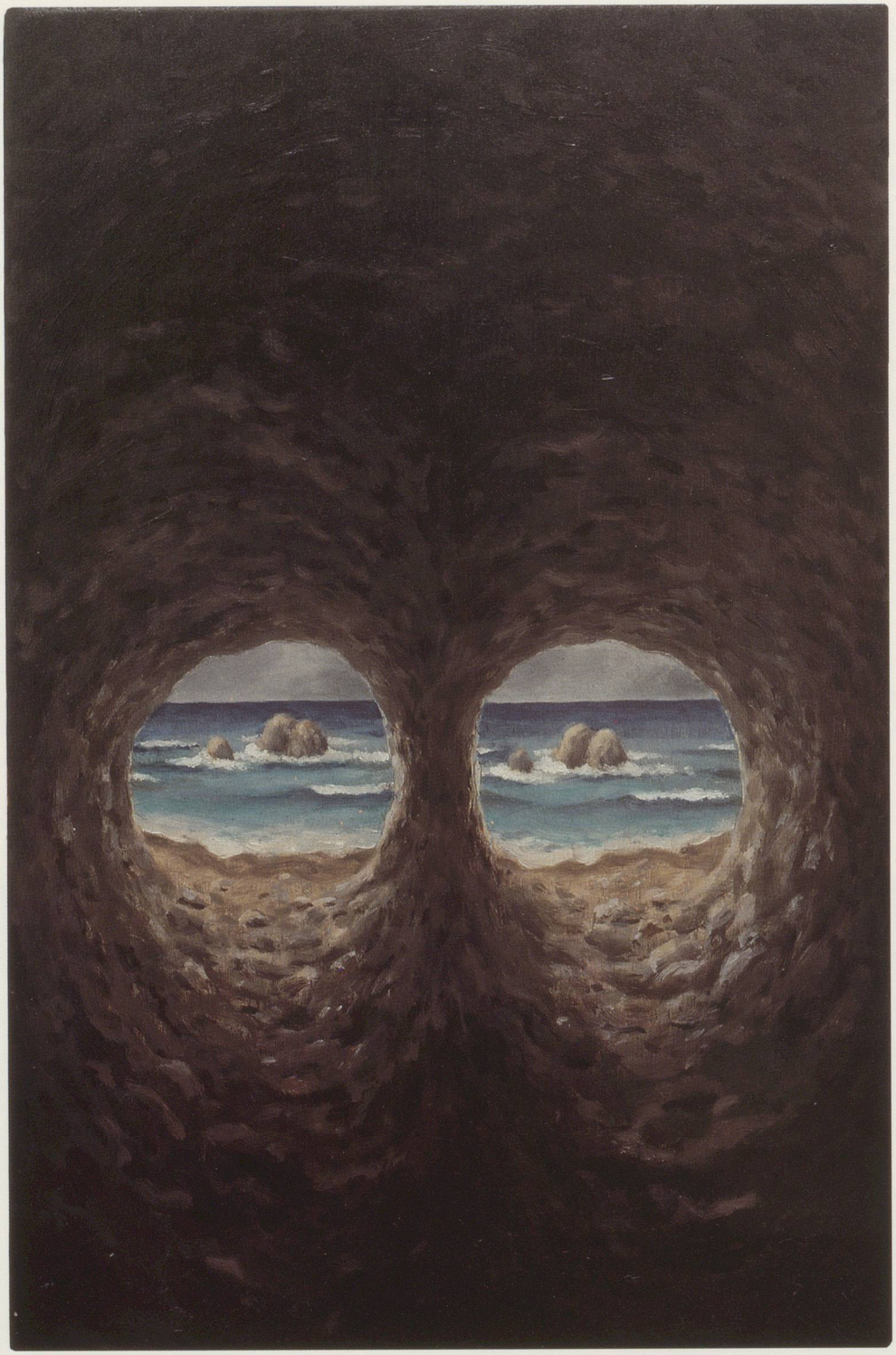
this absence because it is its own setting; nothing takes it away from itself, everything brings it back. The space is transmuted into the inalienable and ground-less site of the figure that is a mental vision.

But ultimately, changes in modes of appearance, as exemplified by Raetz's head are the prerequisite of any authentic form. «To say that a form takes form,» writes Henri Maldiney, «is to say that it is its own transformation: it is form beyond form, the very essence of form. In this sense, it is an acquisition of space.» It is in this concentration, in this consideration of the form itself, that all traces of the paradoxes that have shaped its existence are swept away. Despite outward appearances, Markus Raetz's work is not «a work in progress.» If the form in fact benefits from a large degree of autonomy, it is in order to go beyond its process, to become the very essence of form.*

Through this autonomy, the form gives full access, in itself, to a figure that can only have maximum availability. Form and figure are united in the same event. As we have seen above, its ambivalent nature is devoid of secrets and publicity, stripped of riddles as well as solutions, complete in itself, incomplete in us. What makes the head an event lies precisely in this presence that it evokes in ourselves. This visage that is not our own and where, nevertheless, we constantly envisage ourselves. *(Translation: Al Goldstein)*

* *Henri Maldiney: Art et Existence, Editions Klinksieck, Paris 1985.*

MARKUS RAETZ, PROJEKT FÜR / *PROJECT FOR THE DJERASSI FOUNDATION WOODSIDE, CALIFORNIA, 1985/86.*



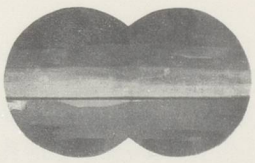
MARKUS RAETZ, SEE-STÜCK / *SEA PIECE, 1980-83,*
DETAIL AUS DER PERMANENTEN INSTALLATION IM KUNSTMUSEUM BERN, *MIXED MEDIA,* 24,5 x 56 CM / *9¾ x 22''. (Photo: Peter Laury)*

DER GEGEN-STAND DER DINGE

FRANÇOIS GRUNDBACHER

DIE STIMME DER STILLEN

Am 1. Februar lief die Frist für die Abgabe eines Manuskriptes ab, das unter dem hochgestochenen Arbeitstitel «Reflexionen und Spekulationen» Unverbindlichkeiten zum ebenso abgegriffenen wie unantastbaren Thema des Spiegels in Aussicht stellte. Am selben Tag zogen viertausend Taubstumme durch die Strassen von Paris und forderten in unmissverständlicher Stille die offizielle Anerkennung ihrer Zeichensprache.
Ohne sie wäre der Anfang anders geworden, der Einstieg vielleicht klarer, der Zugang direkter. Aber was hätte das an der Sache geändert, sollte doch alles so unbestimmt wie nur möglich bleiben? Wäre nicht früher oder später ersichtlich geworden, dass die fingierten Reflexionen weder Hand noch Fuss hätten und die vorgespiegelten Spekulationen den Leser sprachlos lassen würden? Die Ausrede, nichts klären oder erklären zu wollen, dürfte wie gerufen kommen.



ELEMENTALES

Man hatte mich gewarnt: Lass die Hand von den Spiegeln, sonst verbrennst Du Dir noch die Finger. Ich für mich dachte an Glatteis.
Weil nichts, aber auch gar nichts wirklich falsch wäre, was ich über M. schreiben würde, weil R. a priori unbeschreiblich bliebe, könnte ich mich nicht hoch genug hinauswagen und in leichtsinniger Waghalsigkeit exponieren. Mir schien, als würde ich mir das Genick auch dann nicht brechen, wenn ich das wollte. Die Überzeu-

gung, weder abstürzen noch entgleisen zu können, sollte mich zwingen, wenigstens masslos zu übertreiben. Je mehr der Text ausufern und zusammenhanglos wirken würde, um so fiktiver wären die Fäden irgendwelcher Bezüge gespannt.

SURFING

Von perversen Kräften getrieben, nahm ich mir vor, alles verkehrt zu machen: alles Wissen laufend zu vergessen, angehäuftes Material fallenzulassen, Zitate systematisch zu eliminieren, eindeutige Anspielungen durch bedeutungslose Verspieltheit zu ersetzen und den Freund M. vom Künstler R. auseinanderzuhalten. Oder auch umgekehrt. Statt mich leiten, wollte ich mich gleiten lassen.
Ich würde für einmal ich schreiben, weil M. mir zu nahestünde und nur eine absolute Subjektivität mir erlauben könnte, Distanz zu gewinnen, um näher an R. heranzukommen. Nach einem Dutzend Artikeln in mehr oder weniger neutralisierender Form würde ich mir nun diese Premiere leisten, selbst wenn – oder gerade damit – der schwache Mut zum Unzusammenhängenden und der starke Hang zum Ungemütlichen unverstanden blieben.

(WAS GEHEN SIE MEINE TRÄUME AN? IHRE FRAGE IST UMSO WENIGER BERECHTIGT, ALS ICH SIE STELLE. SIE SCHEINEN NICHT UMS WEITERLESEN HERUMZUKOMMEN, SELBST WENN IHRE GEDULD VERSTÄNDLICHERWEISE JEDERZEIT ZU REISSEN DROHT.)

FRESKEN DES SCHLAFES

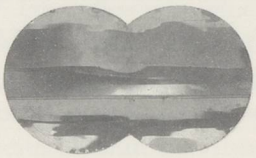
Den ganzen Nachmittag hatte ich mich im Atelier umgesehen und mich dem Vertigo zahlreicher Rundspiegel ausgeliefert, in denen aus bestimmten Distanzen erkennbare Figuren den Blick fangen. Unsichtbare Strahlen waren durch den Raum gespannt, der Kopf wanderte unaufhörlich in alle Richtungen, auf der Suche nach der verlorenen Perspektive und der verzettelten Realität. Ich befand mich in einem Laboratorium für demontierbare Annäherungen. Das Versteckspiel der anamorphotischen Elemente verwandelte sich in ein Netzhautballett und erbrachte die Demonstration für den ebenso banalen wie fatalen Satz: der Betrachter macht das Bild.
Den Kopf voller Leeren begann ich abends zu studieren, ob Reflexionen über Spekulationen nicht gleichbedeutend wären mit Spekulationen über Reflexionen. Ich hätte ein imaginäres Spiegelkabinett eröffnen können und begann vor lauter Zweifeln schier zu verzweifeln: was bildete ich mir ein, stellte ich mir vor, dachte ich mir

aus? Wo führte das alles hin? Und was würde aus dem thematischen Teufelskreis werden? Davon ausgehend, dass Spiegel dereinst als «der Schönheit Rathgebere» galten, redete ich mir ein, auch über Nacht komme Rat: die Fresken des Schlafes, Spiegelbilder unserer Diesseitigkeit, würden mir vielleicht eine goldene Brücke bauen.

UMKLAMMERTE WAHRHEIT

Ich träumte, dass ich träume. Der Traum im Traum glich einem Traum in Klammern, die es zu schliessen galt, bevor ich erwachen würde. Das Unbewusste schien mit dem Bewusstsein Katz und Maus zu spielen. Was da plötzlich diese Übersicht bewirkte, müsste um jeden Preis in den Tag hinübergerettet werden. Die Botschaft des geträumten Traumes schrumpfte auf eine lapidare Formel zusammen und kristallisierte sich in einem die Lösungen sämtlicher Probleme versprechenden punctum puncti: «Nimm das Gegenteil, und alles geht auf».

Im bewussten Traum überprüfte ich den Ratschlag auf seine Gültigkeit. Und siehe, alles ging auf. Mir war, als sei nun ein für allemal alles geregelt und der Text nur noch eine Formsache. Wenigstens für mich war R. nun kein Rätsel mehr und die Welt eine einzige Helle. Auch die Spiegel konnten mein Bild nicht trüben. Mit einem euphorischen Heureka schloss ich alle Klammern, um die Freude plötzlicher Einsicht in Sicherheit zu bringen.



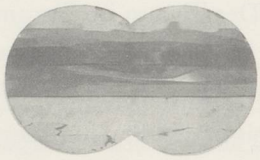
DOPPELDENKER

Dem wilden Träumen folgte ein freies Denken; alles war möglich, alles oder nichts unmöglich. Die lapidare Erkenntnis durfte nach Belieben monumentalisiert werden. Auch wenn die an den Tag gespülte Quintessenz unumstösslich blieb, musste sie differenziert werden. Was schlicht Gegenteil hiess, konnte auch Antagonismus genannt werden, Pendant, Gegenpol oder Spiegelbild. Und noch freier: Analogie, Äquivalenz, Korrespondenz, Koinzidenz. Die Grenzen der Wahrnehmung stiessen auf die Wurzeln des Zufalls. Und das anatomische Wunder geschah: Hirn und Herz gingen Hand in Hand.

Ich übersetzte, ohne Doppel gäbe es keine Einheit. Widersprüche wären Elemente des Aufbaus: um ein Problem zu hinterschauen, müsste man es einfach umkehren.

FRANÇOIS GRUNDBACHER lebt als freier Journalist in Paris.

Der Schlüssel der Weisheit läge am äussersten Ende der Wahrscheinlichkeit. Und die Wahrheit würde höchstens auf dem Kopf stehen, um unsere Aufmerksamkeit zu erhaschen. Es gäbe von nun an weder e n t w e d e r o d e r noch w e d e r n o c h, sondern nur noch s o w o h l a l s a u c h. An die Stelle des interrogativen j a o d e r n e i n träte ein imperatives j a u n d n e i n. Kreuz und quer, von A bis O, durch alle Zeiten bliebe die Möglichkeitsform ein Modus der Realität und ein Modell der Begreiflichkeit.



STELLARE VERTRAUTHEIT

G e g e b e n s e i e n 1 z w e i S e s s e l
2 e i n S p i e g e l

Zwei potentielle Betrachter könnten, dicht nebeneinander sitzend, in einem runden Spiegel an der Wand eine Figur kommentieren, ohne zu ahnen, dass sie nicht dieselbe sehen, würde doch die minime Distanz zwischen den beiden Sesseln genau ausreichen, aus einem anderen Einfallswinkel heraus verschiedene anamorphotische Projektionen zu erkennen. Und warum würde es sich nicht um ein und dasselbe, jedoch seitenverkehrte Motiv handeln? E s s o l l t e m ö g l i c h s e i n, dürfte R. sagen, um seine Überzeugung zum Ausdruck zu bringen, dass es nicht unmöglich wäre.

(WARUM HÄNGT ER IMMER AN DENSELBEN MOTIVEN? SEINE SELBSTBEOBACHTUNG IST UM SO WENIGER AUGENFÄLLIG, ALS UNS DIE WIEDERHOLUNGEN NICHT IN DIE AUGEN STECHEN. DIE KONSTELLATION IST UNS GENAUSO VERTRAUT WIE DIE EWIGE LANDSCHAFT DES FIRMAMENTES.)

Nur scheinbar würde R. uns auf Distanz halten. Zwar müssten wir, möchten wir die gespiegelte Zeichenschrift entziffern, um lesbare Formen zu erkennen, den idealen Standort finden. Doch könnten wir, anders etwa als der an einer Holztüre haftende Voyeur, uns jederzeit von diesem Zwang lösen. Eben diese Abweichung wäre aufschlussreich: das Moment des Gerade-noch- oder Gerade-nicht-mehr-erkennen-könnens würde jede Gebrauchsanleitung überflüssig machen. Möchte einer fotografisch fixieren, was aus dem optimalen Blickpunkt heraus erkennbar wäre, würde die Tiefe flach und das Bild im Spiegel wie aufgeklebt wirken. Die Magie ihrerseits würde sich aus dem Staub machen, der Spiegel sich gegen die Profanationen der Spiegelreflexe revanchieren.

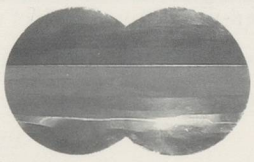
DER WURM DER ZEIT

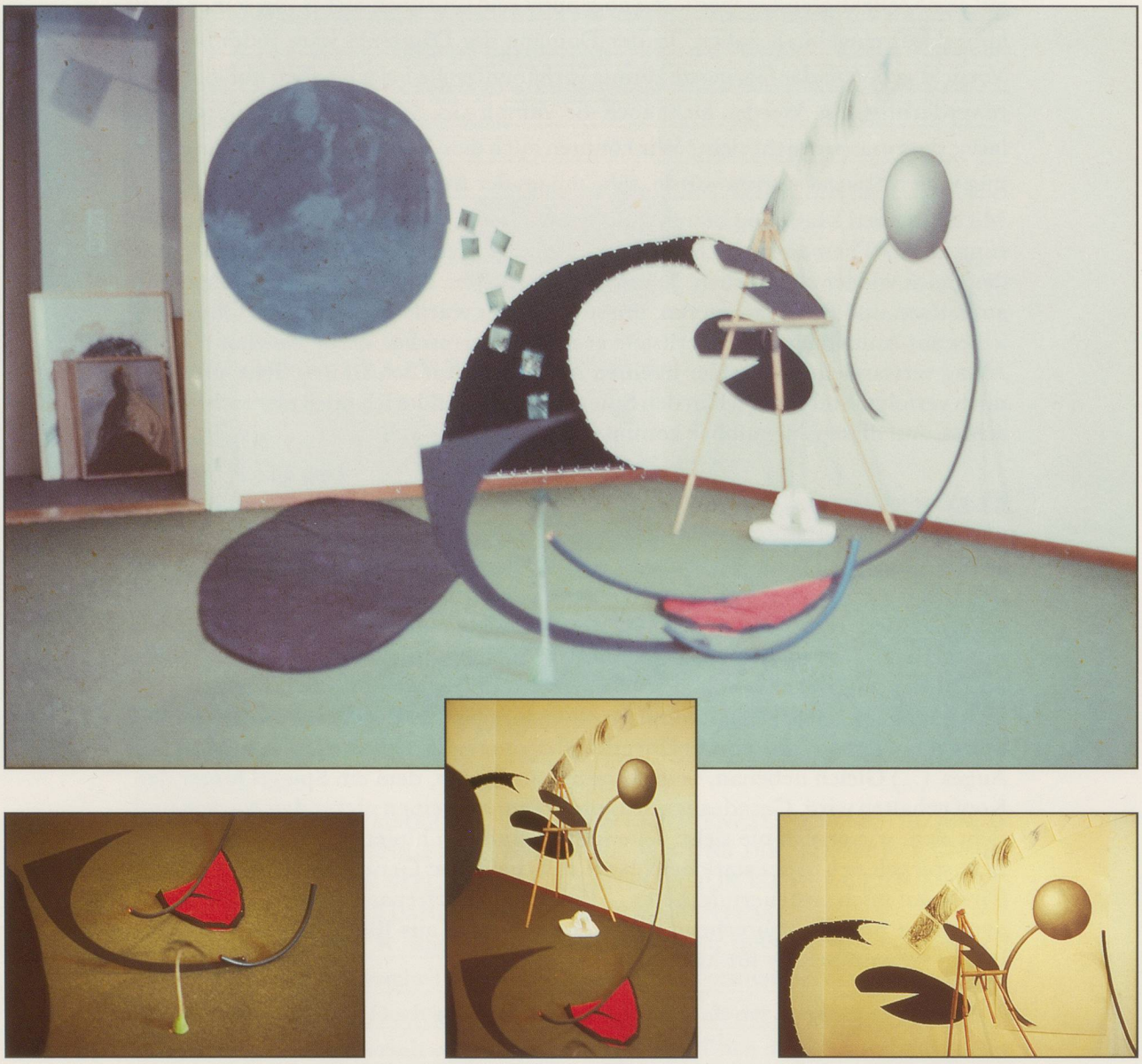
Eigentliches Tor zum Wunderland, dürfte der Spiegel, gebend und nehmend, bis auf seine reflektierende Oberfläche abgenutzt sein und doch nichts von seiner Wirkungskraft eingebüsst haben. In der Domäne der Dämonen wäre indes höchste Vorsicht geboten: das Geringste könnte verhängnisvolle Folgen haben und die Leere verdächtig sein. Werden nicht auch die Vampire im Spiegel genau dadurch entlarvt, dass man sie nicht sieht? Wir könnten auch dem Tod begegnen: wer lange genug in den Spiegel starren würde, sähe ihn an der Arbeit. Reine Zeitfrage.

Mich der alten Mahnung besinnend, nahm ich mir bei der wiederholten Annäherung an das Thema vor, mich davon abzusetzen, alles in Frage zu stellen und auch das gleich wieder aufzugeben. Je mehr ich versuchte, die Arbeit in der Ablenkung aufzulösen und R. zu ignorieren, um so präsenter wurde seine Absenz. Ohne dass ich es auf Anhieb merkte, überlistete er mich, überraschte meine Netzhaut. Mein Alltag verwandelte sich schier in einen Alptraum: Auf Schritt und Tritt fühlte ich mich verfolgt, und wenn ich in den Spiegel schaute, fühlte ich mich erst recht beobachtet. Auf diesen Augenblick kommt es an.

BLECHBLICKE

In obsessioneller Dichte überstürzen sich die Ereignisse. Wo ich hinschaue, bietet sich mir ein Fragment, das, ähnlich einem holografischen Splitter, jeweils ein Gesamtbild wiedergibt. Im Wasser, am Himmel, mit oder ohne Glas lösen sich die Visionen unentwegt ab und auf. Überall wird meinem Blick aufgelauert. In einem Laden (der unter dem sprechenden Namen «Troifoirien» so gut wie fast alles für sozusagen nichts verspricht) ist inmitten einer anregenden Konfusion ein klassischer Spiegel aufgestellt, das einzig Unverkäufliche: er spielt die Rolle des wachenden Auges. (...) Gleich nebenan, beim Friseur, ein Kunde, dem ein Spiegel hinter den Kopf gehalten wird. Geradeaus schauend erkennt er seinen nickenden Nacken und sieht sich, wie er sich nie sieht: seitenrichtig und von hinten. (...) Im Café an der Ecke spiegelt sich in der stark beschlagenen Scheibe das Getümmel an der Theke ... Direkt auf mich zusteuernde Autos ... Ihre Scheinwerferpaare bilden eine halluzinatorische Brille, entsprechend dem «Zeemansblik» aus Blech, mit dem R. «das Wetter selber macht» – für M. und für uns.





MARKUS RAETZ, *MICKEY MOUSE, 1974,* INSTALLATION GALERIE TONI GERBER, BERN.

THE OP-POSITE OF THINGS

FRANÇOIS GRUNDBACHER

SILENT VOICES

On February 1st the deadline expired for a manuscript whose high-flown working title, «Reflections and Speculations,» promised a rather indifferent treatment of the both hackneyed and sacrosanct subject of the mirror. On the same day four thousand deaf-mutes took to the streets of Paris and in unmistakable silence, demanded official recognition of their sign language.
The beginning would have been different without them, the point of departure more defined perhaps, the approach more direct. But what difference would that have made since everything was meant to be as undefined as possible anyway? Wouldn't it have become obvious, sooner or later, that the feigned reflections had neither rhyme nor reason and that the illusive speculations would render the reader speechless? Not wanting to clarify or explain anything came as the perfect excuse.

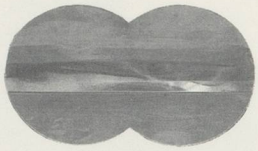
FUNDAMENTALS

I had been warned: Hands off mirrors unless you want to burn your fingers. I had to think of ice. Since nothing, absolutely nothing I might write about M. would be patently wrong, since R. was a priori indescribable, I would never be able to reach high enough for the sky, I would never be reckless and daring enough. I don't think I could break my neck even if I wanted to. Knowing that I can't possibly crash or run off the rails should at least impel me towards gross exaggeration. The more extravagant and disconnected the text were to seem, the more imaginary would be the threads of supposedly connecting ideas.

FRANÇOIS GRUNDBACHER *is a freelance journalist living in Paris.*

SURFING

Driven by perverse forces, I decided to do everything backwards: to forget all knowledge, to write off accumulated material, to systematically eliminate quotations, to substitute meaningless caprice for plain allusion and to distinguish friend M. from artist R. Or conversely. Instead of guiding myself, I wanted to let myself glide.
For once I would try writing in the first person because M. was too close to me and only absolute subjectivity would allow me to stand aloof in order to get at R. After a dozen articles in more or less neutralizing form, I would now treat myself to this premiere even if – or just because – the weak courage to be disconnected and the strong inclination to be disturbing would not be understood.
(WHAT BUSINESS OF YOURS ARE MY DREAMS? YOUR QUESTION IS ALL THE MORE UNJUSTIFIED SINCE I'M POSING IT. YOU ARE NOT GOING TO GET AROUND READING ON EVEN IF YOUR PATIENCE UNDERSTANDABLY THREATENS TO RUN OUT.)



FRESCOES OF SLEEP

I had been looking around the studio all afternoon, victim of the vertigo of several round mirrors in which, at certain distances, recognizable figures could be made out. Invisible rays were strung across the room, my eyes roamed about incessantly in all directions, questing for lost perspective and scattered reality. I found myself in a laboratory of demountable approaches. The hide-and-seek of anamorphotic elements turned into a retinal ballet, proving the validity of the banale but fatal maxim: the beholder makes the picture.
That evening, my head teeming with voids, I began wondering whether reflections about speculations were not equivalent to speculations about reflections. I could have opened up an imaginary hall of mirrors; the uncertainty almost drove me to despair. What was I imagining, inventing, what was going on in my mind? Where would it all lead to? And what would become of the vicious circle? Knowing that the looking glass was once considered «beaute's gyde,» I persuaded myself that guidance would come overnight: perhaps the frescoes of sleep, the mirror images of our hereness, would build me a golden bridge.

BRACKETED TRUTH

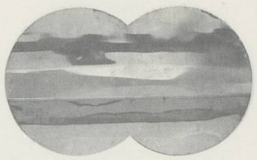
I dreamt that I was dreaming. The dream within a dream was like a dream in brackets that had to be closed before I could wake up. My unconscious seemed to be playing cat and mouse with my conscious. Whatever it was that had suddenly produced such clarity simply had to be rescued for

daytime awareness. The message of the dreamt dream shriveled up until only a succinct formula was left, a crystallized p u n c t u m p u n c t i , a panacea for all and every problem: «Take the opposite and it will come out right.»

In my conscious dream I examined the validity of this advice. Lo and behold, it did come out right. I had the feeling that everything had been settled once and for all and the text was just a matter of form. For me at least R. was no longer a riddle, and the world was one luminous expanse. Not even the mirrors could obscure my vision. With an elated eureka I closed all the brackets to secure the joy of sudden insight.

DOUBLE THINKER

The wild dreams were succeeded by mental abandon; everything was possible, everything or nothing impossible. I would be able to monumentalize my succinct insight ad libitum. Even though the quintessence washed up on the shores of day was irrefutable, it still had to be differentiated. The plain and simple word, opposite, could embrace antagonism, counterpart, polarity or mirror image. And further afield: analogy, equivalence, correspondence, coincidence. The limits of perception had come up against the roots of chance. Presto: an anatomic miracle – mind and heart were walking hand in hand.
I interpreted: without a double there would be no unity. Contradictions would be elements of articulation. To get at a problem we would merely have to turn it around. The key to wisdom would be located at the farthest extremes of probability and truth would only stand on its head to attract our attention. From now on there would be neither e i t h e r o r nor n e i t h e r n o r but only b o t h . . . a n d . The interrogative y e s o r n o would be replaced by the imperative y e s a n d n o . Crisscrossing from alpha to omega through all the ages, the subjunctive would remain a mode of reality and a model of comprehensibility.



STELLAR FAMILIARITY
Given 1 t w o a r m c h a i r s
2 o n e m i r r o r

Two potential viewers in adjoining chairs might comment on a figure seen in a round mirror on the wall, totally unaware of the fact that they do not see the same thing since the minute distance between the chairs would suffice to alter the angle of incidence and reveal two different anamorphotic projections. And why wouldn't the two see one and the same motif – merely reversed? I t s h o u l d b e p o s s i b l e , R. might say, in order to express his conviction that it is not impossible.

(WHY DOES HE ALWAYS CLING TO THE SAME MOTIFS? HIS INTROSPECTION IS ALL THE MORE INCONSPICUOUS INASMUCH AS HIS REPETITIONS DO NOT STRIKE THE EYE. WE ARE JUST AS FAMILIAR WITH THE CONSTELLATION AS WE ARE WITH THE ETERNAL CELESTIAL LANDSCAPE.)

R. would only seem to be keeping his distance, although we would have to find the ideal vantage point in order to decipher the mirrored hieroglyphics and distinguish legible forms. However, in contrast to the voyeur glued to a wooden door, we could escape this constraint at any time. This is exactly the deviation that would be relevant: the point of only-just-being-able-to-recognize and no-longer-being-able-to would do away with the need for instructions. Were one to take a picture of what can be seen in the mirror from the optimal angle, there would be a lack of depth and the image in the mirror would look as if it had been stuck onto the glass. The magic would take to its heels, the mirror would get even with the profanations of mirrored reflexes.

THE WORM OF TIME

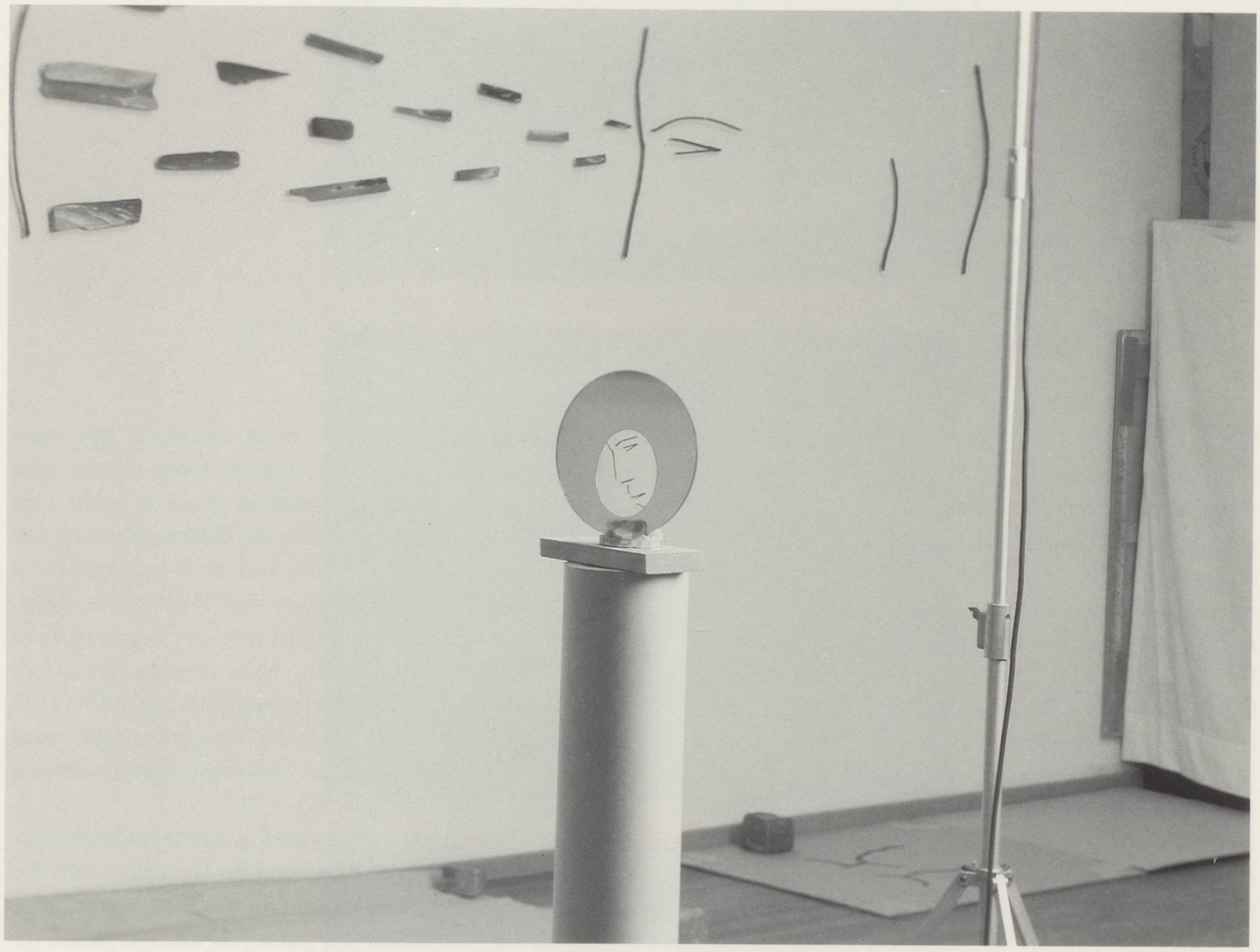
The real gateway to wonderland, the mirror, giving and taking, has probably been worn down to its reflecting surface, yet without sacrificing its efficacy. In the domain of demons, however, one must beware: the slightest thing could have disastrous consequences and the void could be suspect. After all, aren't vampires exposed by very virtue of the fact that they have no reflections? We could even encounter death; all it takes is staring into the mirror long enough to see him at work. A mere question of time.

Remembering the ancient warning, I resolved – on my repeated attempts to approach the subject – to refrain from calling everything in question only to change my mind again. The more I tried to drown my work in distraction and to ignore R., the closer his absence became. At first I didn't notice that he was tricking me, taking my retina by surprise. My days almost turned into a nightmare. I felt as if I were being shadowed, and this feeling of being watched increased whenever I looked at myself in the mirror. This is the moment that counts.

TIN VISIONS

Events erupt with obsessional intensity. Wherever I turn I see a fragment that reconstructs a total image – like a holographic splinter. In the water, in the sky, with or without the looking glass, the images keep dissolving, keep changing. My eyes are being dogged. In a store (eloquently called T r o i f o i r i e n , promising virtually nothing, like almost everything), a classical mirror has been propped up in the midst of an imaginative mess. It is the only thing for sale; it is the watchful eye. (...) Next-door the hairdresser is holding up a mirror behind his client's head. Looking straight ahead, the client recognizes his nodding nape and sees himself as he never sees himself: the right way around and from the back. (...) In the café on the corner, the people jostling around the counter are reflected in the heavily clouded windowpane ... Cars bearing down on me ... Their headlights form hallucinatory spectacles like the « Z e e m a n s b l i k » (Mariner's Look) of tin that R. uses to «make the weather himself» – for M. and for us.

(Translation: Catherine Schelbert)



MARKUS RAETZ, SEEBLICK / *SEA VIEW, 1981-1985,*
ÖL AUF HOLZ UND BRUYÈRE ZWEIGE / *OIL ON WOOD AND BRIER TWIGS* UND/*AND*
SPIEGELANAMORPHOSE / *ANAMORPHOSIS WITH MIRROR, 1985,*
PHOTOGRAPHIERT IM ATELIER / *PHOTOGRAPHED IN HIS STUDIO* VON/*BY THOMAS WEY.*

Wie Erfindungen vom Fleck kommen

JÜRGEN GLAESEMER

Ich bin in der Luft, auf dem Weg von Zürich-Kloten nach Barcelona. Bei unglaublich strahlendem Wetter überquert das Flugzeug gerade Bern. Unglaublich, weil heute morgen auf der Fahrt von Bern nach Zürich unter einer dunklen Nebeldecke alles noch ganz dumpf war und in sich gekehrt, und nun über den Wolken «plötzlich diese Übersicht». Die Gebirgsmassive mit ihren wilden Runzeln und Falten sind tief verschneit, alles weiss mit blaugrauen Schatten. Deutlich sind der Niesen, Eiger, Mönch und Jungfrau und dahinter das Wallis zu erkennen. In diesem Zustand sehen die Berge von hier oben so unberührt aus, als seien sie in einem spielerischen Gewaltakt der Schöpfung gestern erst geknetet worden. Und dabei wimmelt es unter der Nebeldecke, die sich weich durch alle Täler zieht, von Menschen und den unglaublichsten Systemen, die unsere hochtechnisierte Zivilisation zur Beherrschung und Vergewaltigung der Natur aufzubieten hat.

JÜRGEN GLAESEMER lebt seit 1971 in Bern und arbeitet am Kunstmuseum. Veröffentlichung verschiedener Ausstellungskataloge und Bücher über Paul Klee, das Frühwerk von Picasso, Deutsche Romantik sowie über die Zeichnungen von Markus Raetz «Das Beobachten des Beobachtens» (1977).

Bern ist mittlerweile schon ziemlich aus dem Blickfeld nach links verrutscht. Dort unten sitzt Markus Raetz in seinem Atelier, in dem ehemaligen Fabrikgebäude neben der Aare und stellt sich vielleicht vor, wie es jetzt gerade über den Wolken aussieht. Er gehört zu denen, die nicht erst im Flugzeug Sinn für Überblick entwickeln. Ihm genügt ein Stück Blech oder Papier, um an jedem beliebigen Ort eine Meerlandschaft in raffinierten Beleuchtungen vom Sonnenaufgang bis zur finsteren Gewitterstimmung erstehen zu lassen.

Inzwischen habe ich einen Campari Soda getrunken und bin über Südfrankreich. Rechts taucht die Küste auf; Ramatuelle kann nicht weit von hier sein, der Ort, an dem Markus jedes Jahr für ein paar Wochen mehr Meer sieht. Das Flugzeug fliegt so tief, dass deutlich die Wellen und Schaumkronen auf dem Wasser zu erkennen sind, wie eine Wiederholung der Bergformen von vorhin, diesmal im kleinen Format. Die Côte d'Azur mit ihren Höhenzügen setzt die Wellenbewegungen gleichsam als monumentales Echo fort. Als die Welt im Zustand war, da die Berge wie Wasser sich formten ...

Es gab wohl zu allen Zeiten Kunst, die nicht versuchte, Natur abzumalen, sondern ihren inneren Gesetzen nachspürte und das künstlerische Gestal-

MARKUS RAETZ, OHNE TITEL / *UNTITLED, 1976,* PINSEL UND TINTE / *BRUSH AND INK,* 21 x 29,7 CM / *8¼ x 11⁷/₁₀".*

MARKUS RAETZ, OHNE TITEL / *UNTITLED, 1976,* PINSEL UND TINTE / *BRUSH AND INK,* 21 x 29,7 CM / *8¼ x 11⁷/₁₀".*

MARKUS RAETZ, IM BEREICH DES MÖGLICHEN / *IN THE REALM OF POSSIBILITY, 1976,* PINSEL UND TINTE / *BRUSH AND INK,* 21 x 29,7 CM / *8¼ x 11⁷/₁₀"*

MARKUS RAETZ, LANDSCHAFT / *LANDSCAPE, 18. - 30.IV.1971,*
FEDER, TINTE UND AQUARELL / *PEN, INK AND WATERCOLOR,* 21 x 29,7 CM / *8¼ x 11⁷/₁₀".*

ten selbst als ein Gleichnis des Schöpfungsprozesses erlebte. Es geht um das magische Sehen und Ahnen der immer wiederkehrenden, gleichen Formen in allen Dingen; das ganze Universum der Natur lässt sich aus einem Tintenfleck auf einem Stück Papier oder aus Reflexen im Blech des ZEEMANSBLIK herauslesen, so wie unser Schicksal aus dem Kaffeesatz.

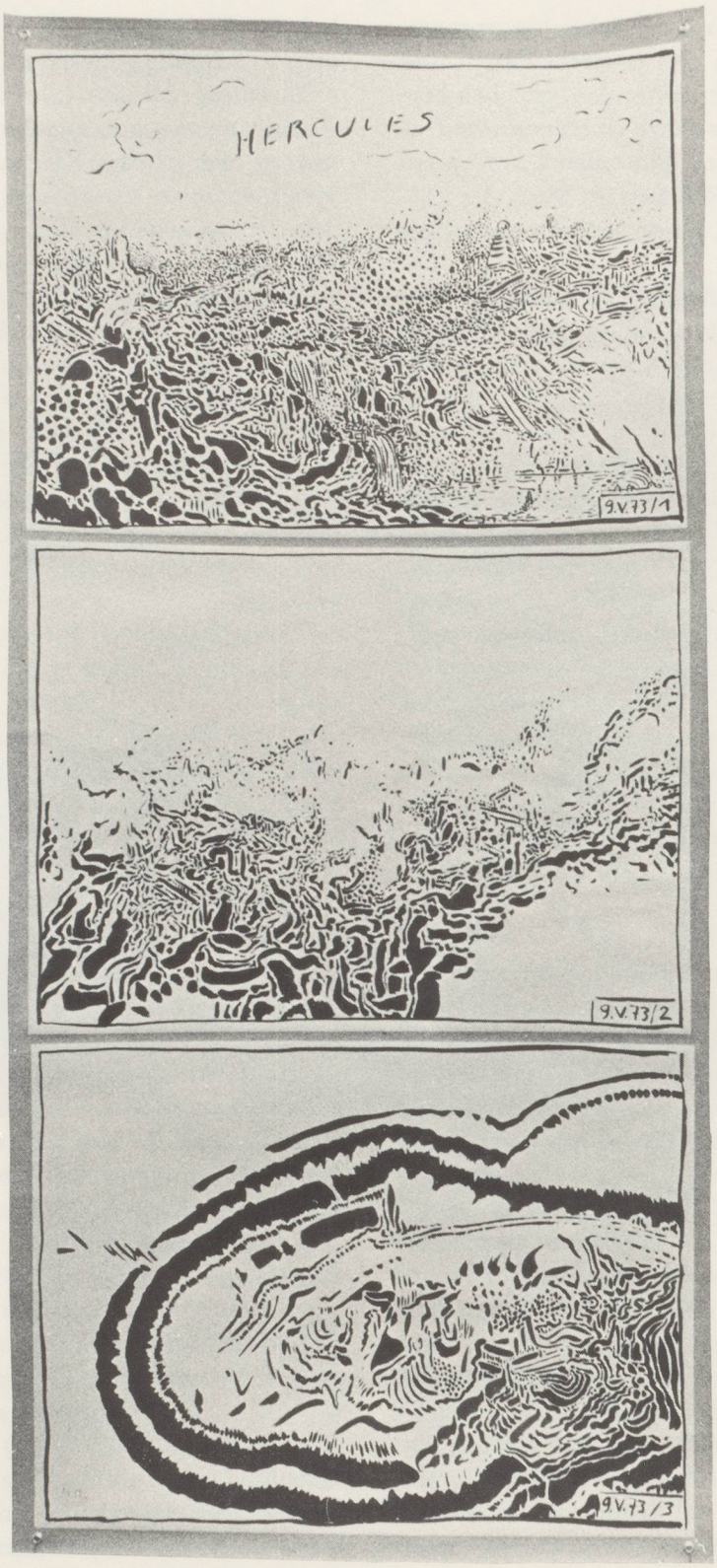
Hercules Seghers (1589-1645) brauchte als Niederländer gar keine Berge in Natur gesehen zu haben, um in seinen Radierungen kosmische Gebirgslandschaften zu erfinden, deren visionäre Kraft einem noch heute den Atem verschlägt (Abbn. 7, 8). Ihm genügte eine Kupferplatte und ein geradezu hemmungslos freier Trieb, spielend immer tiefer in die magische Vieldeutigkeit der Formen vorzudringen. Er bannt die Vision des Totalen ins kleinste Detail, und sie verdichtet sich, je intensiver er sich selbst in den Bedingungen seines bildnerischen Gestaltens als Bestandteil der Schöpfung erkennt, als Teil der Natur in ihrer ganzen Komplexität zwischen strenger Gesetzmässigkeit und totaler Willkür. Selbstverständlich kam auch Raetz nicht um Hercules Seghers herum. Es gibt von ihm eine grosse dreiteilige Zeichnung von 1973, in der der Name HERCULES wie ein Signal im Himmel erscheint (Abb. 5).

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hat ein skurriler Engländer namens Alexander Cozens versucht, die Ablesbarkeit von Naturerscheinungen aus willkürlich hingeklecksten Flecken als revolutionierende kunsttheoretische Abhandlung zusammenzufassen. Seine Schrift mit einer Reihe radierter Illustrationen (vgl. Abbn. 9-25) erschien 1785 unter dem Titel: A NEW METHOD OF ASSISTING THE INVENTION IN DRAWING ORIGINAL COMPOSITIONS OF LANDSCAPES. Das Buch wurde bis heute kaum zur Kenntnis genommen. Ein Freund stiess vor einigen Jahren im British Museum darauf und machte mich auf den Text aufmerksam, weil ihm Bezüge zu den frühen Zeichnungen von Klee aufgefallen waren.[1] Ich gab damals Markus Raetz eine Fotokopie des Textes mit einigen Illustrationen, die Sache musste ihm ja Spass machen. Heute meint er, dass Cozens sogar bei der Entdeckung seines ZEEMANSBLIK nicht ganz unschuldig gewesen sei.

Es würde zu weit führen, hier Cozens ganze Theorie auseinanderzunehmen. Die Abbildungen mit den tachistischen Kleckserein, aus denen er in verschiedensten Variationen Landschaften herausarbeitet, sprechen in ihrer genialischen Form für sich selber. In einer Folge von Radierungen untersucht Cozens auch die Formungen von Wolkenbildungen bei wechselnden Beleuchtungen, Licht und Schatten. Die Verbindung zu dem ZEEMANSBLIK ist frappant (apropos Zeemansblik: Raetz weist darauf hin, dass «blik» auf holländisch sowohl Blech wie Blick heisst). Alle Gestaltung soll «vom Fleck kommen»; für diese Methode verwendet Cozens den schönen Begriff «blot». Seine Definitionen klingen erstaunlich heutig:

- «Ein künstlicher Fleck (blot) ist das Ergebnis des Zufalls, mit einem geringen Grad von Gestaltung.»
- «Alle Formen der Flecke sind grob und ohne Sinn, da sie mit den schnellsten Bewegungen der Hand ausgeführt sind.»
- «Der Fleck ist als solcher noch keine Zeichnung, sondern das Ergebnis zufälliger Formen.»
- «Ein künstlicher Fleck wird bei verschiedenen Personen unterschiedliche Vorstellungen hervorrufen; deshalb bildet der Fleck auch die beste Voraussetzung, die Vorstellungskraft zu erweitern, und ist somit wirkungsvoller, als das Studium der Natur als solches es sein kann.» usw.

Wohl fast jeder von uns hat irgendwann einmal diese Technik für sich selber entdeckt. Allerdings kommt es darauf an, was einer daraus macht. Paul Klee hat als Kind in den Mustern der Tischplatte aus geschliffenem Marmor im Restaurant seines Onkels seinen «Hang zum Bizarren», für die Karikatur erkannt und war darauf «versessen», aus dem Gewirr der Strukturen menschliche Grotesken herauszulesen und abzuzeichnen.[2] Laurence Sterne fügt im 3. Band seines genialischen Romans TRISTRAM SHANDY (1760-67) als völlig abstrakte Buchillustration ein Blatt marmoriertes Vorsatzpapier ein (Abb. 34), mit der Empfehlung an den Leser, darin als «motley emblem of my work» all die

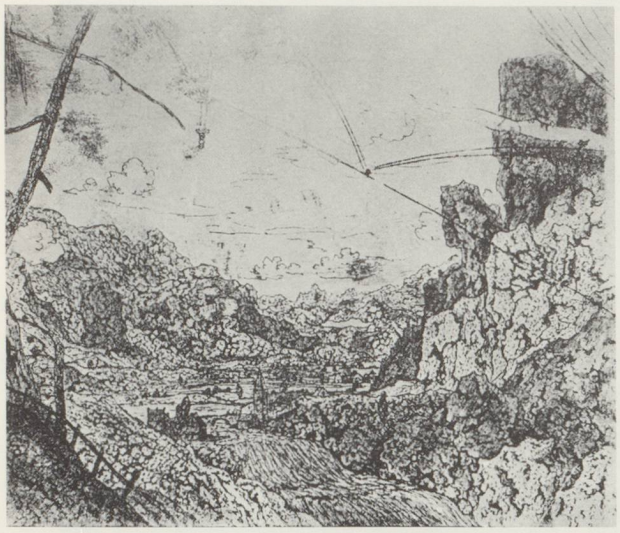


MARKUS RAETZ, OHNE TITEL / *UNTITLED, 9.V.1973,* PINSEL UND TUSCHE / *BRUSH AND INK,* 165 x 65 CM, DREITEILIG / *65 x 25½" IN THREE PARTS.* (5)

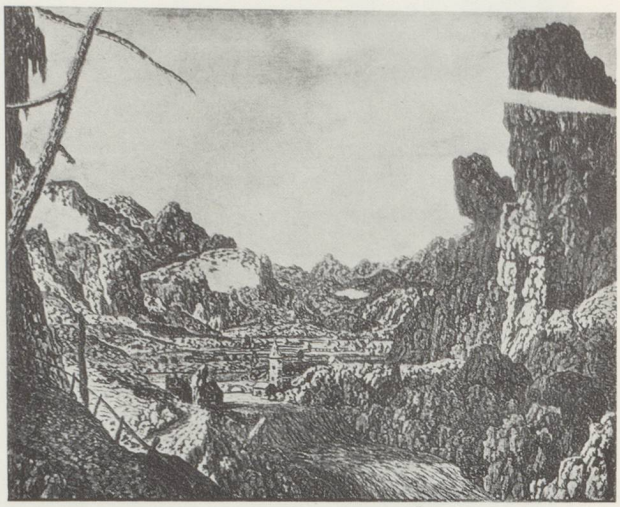
MARKUS RAETZ, OHNE TITEL / *UNTITLED, 1975,*
FEDER, TINTE, AQUARELLFARBEN ÜBER FLECKEN AUS WEIN, KAFFEE, SPEISERESTEN U.A. /
PEN, INK AND WATERCOLOR ON WINE, COFFEE, FOOD STAINS, ETC., 112 x 71 CM / *44 x 28".*

verschiedenen Meinungen, Taten und Wahrheiten der Welt zu ergründen. Und Leonardo überliefert aus der Küche von Botticelli folgendes Rezept: «Wenn man nur einen Schwamm voll verschiedenerlei Farben gegen die Wand werfe, so hinterlasse dieser einen Fleck auf der Mauer, in dem man eine schöne Landschaft erblicke. Es ist wohl wahr, dass man in einem solchen Fleck mancherlei Erfindungen sieht – d.h., wenn sie einer darin suchen will – nämlich menschliche Köpfe, verschiedene Tiere, Schlachten, Klippen, Meer, Wolken und Wälder und andere derlei Dinge.» Immerhin fügt schon Leonardo einschränkend hinzu: «Obschon dir solche Flecken Erfindungen geben, so lehren sie dich doch nicht, irgendeinen besonderen Teil zu vollenden.»[3] Das neue Bild kommt nur dann vom Fleck, wenn der Künstler es, seiner persönlichen wie historischen Situation entsprechend, mit einer differenzierten Wahrnehmung, mit Verstand und mit Können aus dem zufälligen «blot» abzuleiten versteht.

Im Zusammenhang mit der Arbeit von Markus Raetz liessen sich natürlich noch viele Beispiele anführen, bei denen aus ein paar Flecken ein ganzes Universum von Bedeutungen entsteht. Das meditative Moment dieser spezifisch graphisch-zeichnerischen Ausdrucksform ist kaum irgendwo greifbarer als in der mehr als tausendjährigen Tradition der chinesischen und japanischen Kalligraphie und Tuschmalerei. Allan Watts berichtet in seiner Einführung in den Taoismus unter dem Titel DER LAUF DES WASSERS von einem Zen-Priester namens Ch'en Jung, der im frühen 13. Jahrhundert Bewunderung erregte, «weil er ein ausgemachter Säufer war. Er schuf Wolken, indem er Tusche auf seine Bilder spritzte, und Nebel, indem er Wasser ausspie. Wenn er des Weines voll war, stiess er einen mächtigen Schrei aus, ergriff seinen Hut anstelle



HERCULES SEGHERS (1589-1645), LANDSCHAFT MIT DEM WASSERFALL / *LANDSCAPE WITH WATERFALL,* RADIERUNG, ERSTER ZUSTAND / *ETCHING, FIRST STATE,* 15,7 x 19,3 CM / *6 1/5 x 7 3/5".*

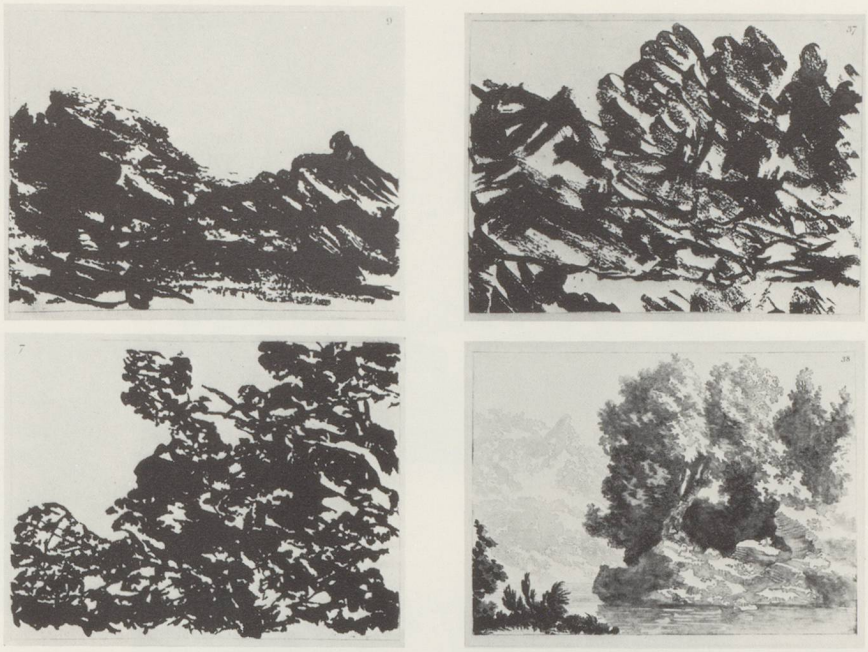


HERCULES SEGHERS (1589-1645), LANDSCHAFT MIT DEM WASSERFALL / *LANDSCAPE WITH WATERFALL,* RADIERUNG, DRITTER ZUSTAND / *ETCHING, THIRD STATE,* 15,7 x 19,3 CM / *6 1/5 x 7 3/5".*

eines Pinsels und schmierte damit seine Zeichnung in groben Zügen hin. Danach beendete er die Arbeit mit einem richtigen Pinsel. Einer der ersten Maler der Sekte, Wang Hsia, der im frühen neunten Jahrhundert lebte, vollbrachte Grosses, wenn er betrunken war und raste. Das ging so weit, dass er seinen Kopf in einen Eimer mit Tusche tauchte und ihn über ein Stück Seide schwenkte. Wie durch Zauberei erschienen darauf Seen, Bäume, verwunschene Berge.» Watts verweist auf die Zusammenhänge solcher Zeichenpraktiken mit der Methode des orakelhaften I Ging, das einem gestattet «zu denken, ohne eine zu starke logische oder moralische Kontrolle auf das Denken auszuüben. (...) Ich bin sicher, dass das Orakel des I Ging genauso zu gebrauchen ist, wie diese Maler Tuschkleckse gebrauchten – als Gestalten, die man mit leerem Geist auf sich einwirken lässt, bis der verborgene Sinn zutage tritt, je nach der Tendenz des eigenen Unbewussten.»[4]

Es ist aber gar nicht unbedingt nötig, so weit aus dem europäischen Kulturbereich herauszutreten. Einige der Zeichnungen und Aquarelle von Victor Hugo (1802-1885) stehen in der Freiheit ihres gestischen Strichs den asiatischen Vergleichsbeispielen kaum nach (Abbn. 26-28). Victor Hugo hat mit Leidenschaft gezeichnet, wohl nicht zuletzt, um sich damit beim Schreiben seiner schwergewichtigen Romane zu entspannen und neue Ideen für romantische Stimmungen und groteske Charakterköpfe wie von selber aus den Flecken hervortreten zu sehen. Die Freiheit seiner experimentellen Formspielereien war für damalige Gewohnheiten aussergewöhnlich, aus heutiger Perspektive geradezu sensationell, sie reicht von abstrakten Kleckereien über raffinierte Schablonentechniken bis zu lavierten Aquarellen aus starkem braunen Kaffee. Markus Raetz hat seit jeher eine besondere Vorliebe für die Blätter von Victor Hugo.[5]

Selbstverständlich gehört auch Klee zu den grossen Bastlern im Gebiet der Zeichnung. Um 1907 machte er die Entdeckung der «Tonalität», wie er es nannte. Er entwickelte eine Technik, bei der er sich ausschliesslich auf die hell-dunkel-Werte zwischen den Polen Weiss und Schwarz beschränkte, das Ergebnis nannte er «Schwarz-Aquarell». «Die



ALEXANDER COZENS, ILLUSTRATIONEN ZU / *ILLUSTRATIONS IN:*
A NEW METHOD OF ASSISTING THE INVENTION IN DRAWING ORIGINAL COMPOSITIONS OF LANDSCAPE, 1785,
RADIERUNG UND AQUATINTA / *ETCHING AND AQUATINT,* CA. 11 x 16 CM / *4⅓ x 6⅓".* (9-12)

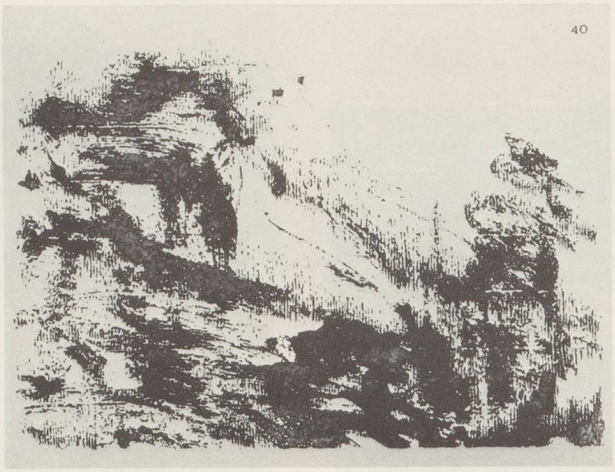
Tonalität hat mich. Ich kneife krampfhaft die Augen (hätte das mir ein Lehrer doch je geraten.»[6] Klee versuchte, das «Licht zeichnerisch zu sehen», es entstanden Kompositionen aus «Lichtformen» oder «Lichtinseln» (Abbn. 29, 30). Die Ähnlichkeit entsprechender Blätter mit den Illustrationen von Cozens ist erstaunlich. Einige dieser Zeichnungen übertrug Klee anschliessend auf eine Glasplatte (Abbn. 30, 32), unter anderem, um sie mit Hilfe einer Kerze zu einem verzerrten Schattenbild umzugestalten (Abb. 33). Sein Ziel, die «Verwesentlichung des Zufälligen»[7], wurde zu einem Leitprinzip seines gesamten künstlerischen Schaffens.

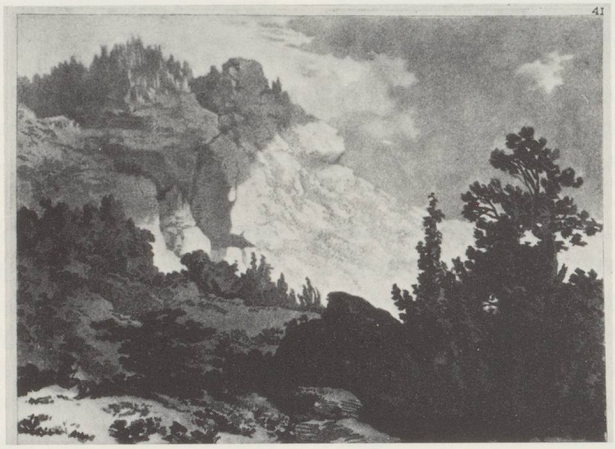
Auch für Markus Raetz gilt dieses Prinzip, er ist ein Meister in den Techniken der «Verwesentlichung des Zufälligen». Ein lächerliches Stück Blech, ein Nichts an Bedeutung, öffnet sich mit Hilfe seiner Vorstellungskraft zum Blick aus zwei Augen auf Meer und Himmel in den wechselnden Erscheinungen des Lichtes und seiner Spiegelungen und Brechungen. Je zufälliger das beliebige Stück Blech, der Fleck, the blot, um so magischer ist die Wirkung der Naturgesetze und kosmischen Bezüge, die darin zur Erscheinung gelangen. Seit den späten 60er Jahren beweist Markus Raetz immer wieder mit neuen, überraschenden Erfindungen, dass es nicht vom Materialwert einer Sache abhängt, wie intensiv unsere Phantasie, das innere Sehen und unser Denken in Richtung auf andere Räume, über der Wolkenschicht, in Bewegung gesetzt wird.

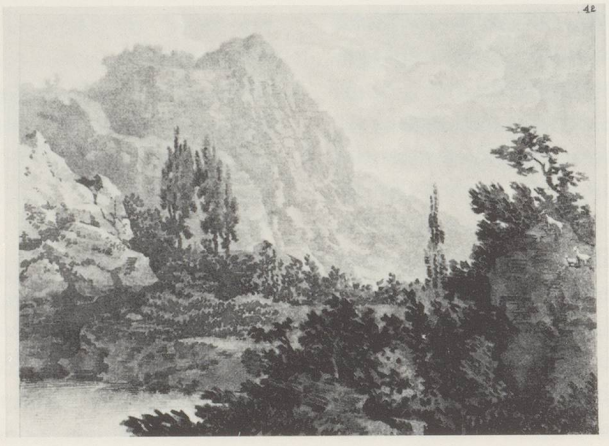
Im Gegenteil: Wirkliche Bewegung ist nur die, die vom Fleck kommt.

ANMERKUNGEN:

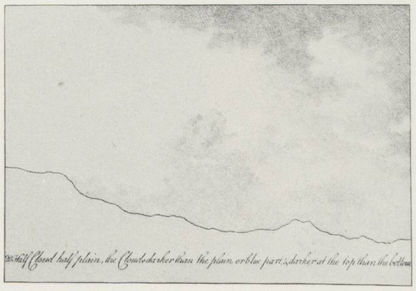
1) Der originale Text und die Abbildungen sind inzwischen als Reprint in einer Publikation mit kleiner Auflage veröffentlicht worden: Alexander Cozens, A new method ..., 1785; hrsg. von Paolo Lavezzari, Libreria Editrice Canova, 1981.
2) Paul Klee, Tagebücher, Nr. 27.
3) Leonardo, Malereitraktat, 60.
4) Allan Watts, Der Lauf des Wassers. Eine Einführung in den Taoismus unter Mitarbeit von Al Chung-liang Huang; Suhrkamp, S. 56, 57.
5) Die hier wiedergegebenen Aquarelle sind dem Buch von Jacqueline Lafargue, Victor Hugo – Dessins et Lavis, Editions Hervas, Paris, 1983, entnommen.
6) Paul Klee, Tagebücher, Nr. 793.
7) Paul Klee, Schöpferische Konfession, Berlin 1920, S. 35.

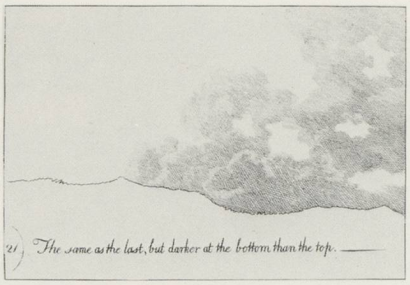


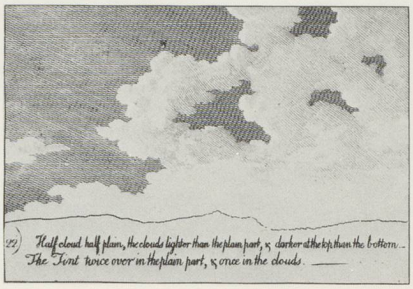


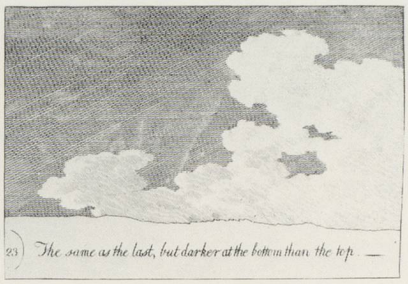


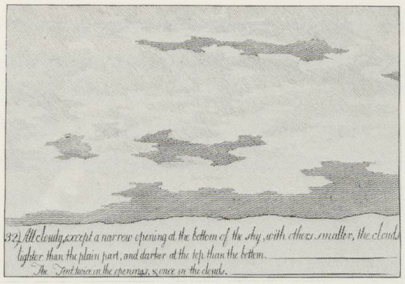
ALEXANDER COZENS, ILLUSTRATIONEN ZU / *ILLUSTRATIONS IN: A NEW METHOD OF ASSISTING THE INVENTION IN DRAWING ORIGINAL COMPOSITIONS OF LANDSCAPE, 1785,* RADIERUNG UND AQUATINTA / *ETCHING AND AQUATINT,* CA. 11 x 16 CM / *4 1/3 x 6 1/3".* (13-15, 16-25)

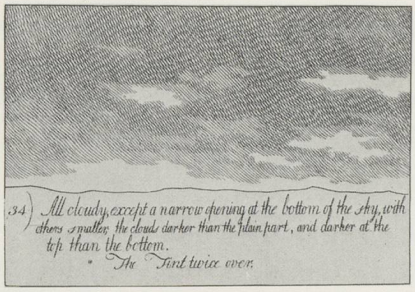



21) The same as the last, but darker at the bottom than the top. ——

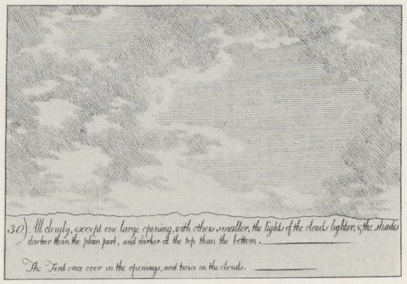

22) Half cloud half plain, the clouds lighter than the plain part, & darker at the top than the bottom.. The Tint twice over in the plain part, & once in the clouds. ——

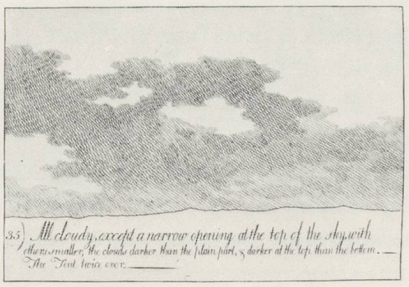

23) The same as the last, but darker at the bottom than the top. —

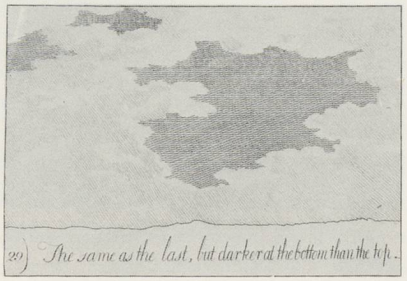

32) All cloudy, except a narrow opening at the bottom of the Sky, with others smaller, the clouds lighter than the plain part, and darker at the top than the bottom. ——
The Tint twice in the openings, & once in the clouds. ——


34) All cloudy, except a narrow opening at the bottom of the Sky, with others smaller the clouds darker than the plain part, and darker at the top than the bottom.
The Tint twice over.

28) All cloudy, except one large opening, with others smaller, the clouds lighter than the plain part, & darker at the top than the bottom. ——
The Tint twice in the openings, and once in the clouds. ——


30) All cloudy, except one large opening, with others smaller, the lights of the clouds lighter, & the shades darker than the plain part, and darker at the top than the bottom. ——
The Tint once over in the openings, and twice in the clouds. ——


33) All cloudy, except a narrow opening at the top of the sky with others smaller, the clouds darker than the plain part, & darker at the top than the bottom. —
The Tint twice over. ——


29) The same as the last, but darker at the bottom than the top.

How invention derives from the blot

JÜRGEN GLAESEMER

I am in the air on the way from Zurich to Barcelona. We are just flying over Bern in unbelievably radiant sunshine. Unbelievable, because on the ride from Bern to Zurich this morning the world was subdued and muffled under a dark blanket of fog – and now «this sudden overview.» The Alps with their dramatic folds and gullies are laden with ‹mountains› of snow, all white with greyish-blue shadows. The contours of the Niesen, Eiger, Mönch and Jungfrau with the Canton of Valais in the background are clearly visible. From up here the mountains look so virgin that they could have been molded out of clay just yesterday by a playful coup de main of creation. And underneath the fog gently wafting through the valleys, the earth is teeming with people and the amazing network of systems deployed by our high-tech civilization to conquer and rape the natural environment.

Meanwhile Bern has almost slipped out of sight to the left. Markus Raetz is down there in his studio, a former factory on the banks of the Aare, perhaps thinking about what it is like above the clouds. He is one of those people who do not have to be in an airplane in order to get an overview. A bit of tin or paper is enough for him to create a seascape with ingenious lighting that conjures up anything from a sunrise to the most threatening of thunderstorms.

By the time I have finished my gin and tonic we are already over the South of France with the coastline to our right. Somewhere below there lies Ramatuelle where Markus Raetz goes for a few weeks every year to do some very special sea-ing. The plane is flying low enough to see the crests on the waves. It is the mountain landscape all over again, only this time in miniature, a miniature monumentally echoed by the undulating ranges of hills that follow the Côte d'Azur. When the world was in a state where the mountains rose like water ...

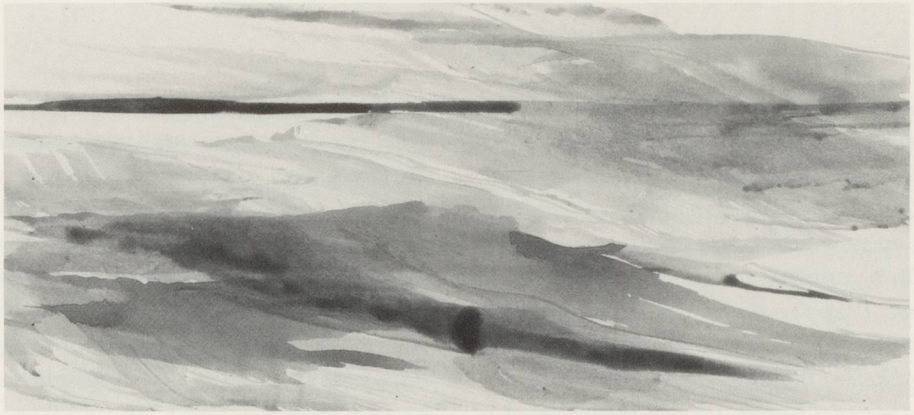
Art through the ages has, of course, not only tried to copy nature; it has also tried to ferret out nature's immutable laws and be sensible of artistic invention as a parable in the process of creation. This process involves magical seeing and sensing of the constantly recurring shape of all things. The entire natural universe can be read into a blot of ink on paper or into the reflections in the tin of «Mariner's Look» just as our fate can be read into coffee grounds.

The fact that he had never seen a mountain did not deter the Dutch artist Hercules Seghers (1589-1645) from making etchings of imaginary, cosmic landscapes, whose visionary intensity has lost none of its impact (Ill. 7, 8). All he required to dig ever deeper into the magic ambiguity of forms was a copperplate and the uninhibited, free-floating drive of

---

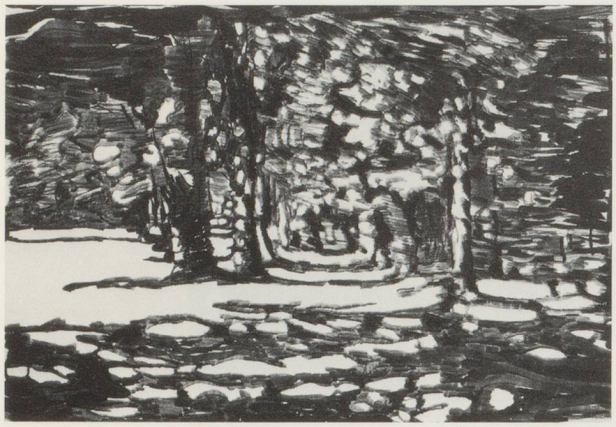
JÜRGEN GLAESEMER *has been living in Bern since 1971 where he is a curator at the Museum of Fine Arts. He has published several catalogues and books on Paul Klee, Picasso's early work, German Romanticism and the drawings of Markus Raetz, notably* Das Beobachten des Beobachters *(The Observation of Observation), 1977.*

VICTOR HUGO (1802-1885), MA DESTINÉE (MEIN SCHICKSAL / *MY DESTINY),* 1857, PINSEL UND FEDER, BRAUNE TINTE, LAVIERT UND WEISS GEHÖHT / *BRUSH AND PEN, BROWN INK, WASHED AND HEIGTENED WITH WHITE,* 17,2 x 25,6 CM / *6¾ x 10".* (PARIS, MAISON DE VICTOR HUGO) (26)

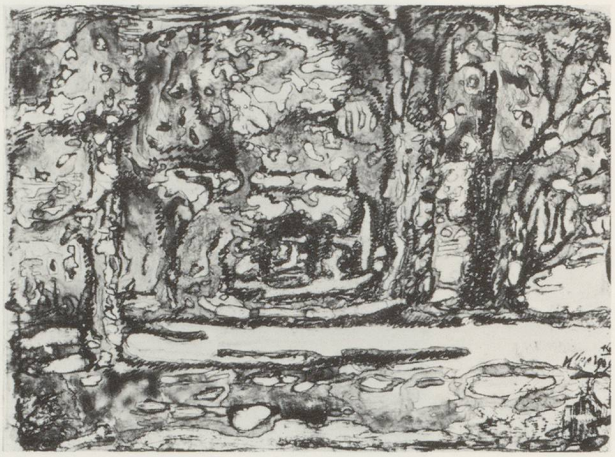


VICTOR HUGO, MEERLANDSCHAFT / *SEASCAPE,* PINSEL UND BRAUNE TINTE, LAVIERT / *BRUSH AND BROWN INK, WASH DRAWING,* 10,6 x 28 CM / *4⅛ x 11".* (PARIS, BIBLIOTHÈQUE NATIONALE) (27)

VICTOR HUGO, MEERLANDSCHAFT / *SEASCAPE,* PINSEL UND BRAUNE TINTE, LAVIERT / *BRUSH AND BROWN INK, WASH DRAWING,* 10,8 x 34,3 CM / *4¼ x 13½".* (PARIS, BIBLIOTHÈQUE NATIONALE) (28)



PAUL KLEE, GEPFLEGTER WALDWEG / *FOREST PATH, 1909, 62,*
PINSEL UND TUSCHE / *BRUSH AND INDIA INK,*
17,5 x 25,7 CM / *6⁹/₁₀ x 10¹/₁₀".* *(29)*



PAUL KLEE, GEPFLEGTER WALDWEG / *FOREST PATH, 1909, 16,*
FEDER, PINSEL UND TUSCHE AUF GLAS / *PEN, BRUSH AND INDIA INK ON GLASS,* 12,9 x 17,8 CM / *5 x 7".*
(Paul Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern)

homo ludens. His total vision emanates from the tiniest of details, and the more he realized that the conditions of his pictorial invention included himself as part of creation, as part of the complexity of nature ranging from rigid laws to utter lawlessness, the more intense his vision became. An artist like Markus Raetz cannot get around Seghers. In fact, in 1973 he did a large, three-part drawing in which the name «Hercules» appears like a signal in the sky (I11. 5).

In the second half of the 18th century, a curious Englishman named Alexander Cozens wrote a revolutionizing theoretical treatise on art putting forward the idea of enlisting arbitrarily spattered blots to derive a reading of nature's appearance. Titled A NEW METHOD OF ASSISTING THE INVENTION IN DRAWING ORIGINAL COMPOSITIONS OF LANDSCAPES, it was published in 1785 with a series of illustrative etchings (cf. I11. 9-25). The book, consigned to near oblivion for scores of years, was found at the British Museum by a friend who called my attention to it. He had been struck by certain affinities with Klee's early drawings.[1] *Thinking Cozens might amuse Raetz, I xeroxed the text and some of the illustrations for him. He was more than amused and says that Cozens even had a hand in his discovery of «Mariner's Look.»*

It would be going too far to elaborate on Cozens' theory here. His illustrations speak for themselves with their tachistic blots ingeniously worked to form the most varied landscapes. In one series of etchings, Cozens studies cloud formations as shadows and lighting conditions change. The tie-up with «Mariner's Look» is startling. (Incidentally, Raetz points out that the Dutch noun b l i k [German B l i c k] means both ‹look› and ‹tin›.) Cozens suggests that creation rises from the blot and defines his method in astonishingly modern terms.

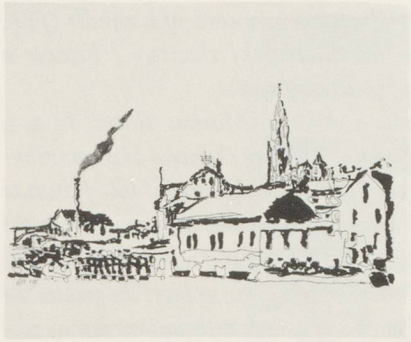
– «An artificial blot is a production of chances, with a small degree of design.»

– «All the shapes of blots are rude and unmeaning, as they are formed with the swiftest hand.»

– «The blot is not a drawing but an assemblage of accidental shapes.»

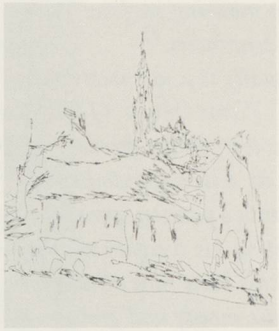
– «One artificial blot will suggest different ideas to different persons; on which account it has the strongest tendency to enlarge the powers of invention, being more effectual to that purpose than the study of nature herself alone.»

Most of us will have discovered this technique ourselves at one time or another. But the point is what we do with it. As



PAUL KLEE, BERN, DER INDUSTRIELLE TEIL DER MATTE, DARÜBER DER MÜNSTERTURM; LICHTINSELN / *BERN, INDUSTRIAL SECTION OF THE MATTE WITH MÜNSTERTURM ABOVE IT; ISLAND OF LIGHT, 1909, 50,* FEDER, PINSEL UND TUSCHE / *PEN, BRUSH AND INDIA INK,* 21,7 x 25,5 CM / *8½ x 10".*

PAUL KLEE, BERN, MATTE, INDUSTRIELLER TEIL, DARÜBER DER MÜNSTERTURM / *BERN, INDUSTRIAL SECTION OF THE MATTE WITH MÜNSTERTURM ABOVE IT, 1909, 15,* PINSEL UND VERDÜNNTE TUSCHE AUF GLAS / *BRUSH AND DILUTED INDIA INK ON GLASS,* 12,9 x 17,8 CM / *5 x 7".*



PAUL KLEE, BERN, DIE MATTE MIT DEM ÜBERRAGENDEN MÜNSTER, HOHE AUFFASSUNG / *BERN, THE MATTE WITH MÜNSTER TOWERING ABOVE IT,* 1910, 50, FEDER UND TUSCHE / *PEN AND INDIA INK,* 17,3 x 15,1 CM / *6⁴⁄₅ x 5⁹⁄₁₀".*

(Paul Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern)

(Alle Reproduktionen / *all reproductions: Copyright by Cosmopress Genf)*

a child, Klee's «bent for the bizarre,» for caricature, was stirred by the patterns on the polished marble tabletops in his uncle's restaurant. He became «obsessed» with drawing the grotesque figures that he discovered there in the tangle of structures.[2] *Laurence Sterne added an utterly abstract illustration, a piece of marbled endpaper, to the third volume of his extraordinary novel TRISTRAM SHANDY (1760-1767) and presented it to his readers as a «motley emblem of my work» in which «to unravel the many opinions, transactions, and truths» of the world. And Leonardo has passed Botticelli's recipe down to us: «If you throw a sponge full of motley paints at a wall, it will make a splotch in which a beautiful landscape can be discerned. For it is true that one may see manifold inventions in a splotch –that is, if one desires to look for them – such as human heads, diverse animals, battles, cliffs, the sea, clouds or forests and other such things.» To which Leonardo adds the qualifying statement: «Such splotches may give you inventions but they do not teach you how to complete one paricular part.»* [3] *The new picture will not rise above the splotch unless the artist can mobilize the forces of perception, reason and skill drawn from his personal and historical situation to derive the picture from the chance blot.*

In connection with Markus Raetz's work, there are of course many other precedents that show how «blots» may be informed with an entire universe of meaning. The meditative aspect of this specifically graphic and drafted form of expression is perhaps nowhere more palpable than in the centuried tradition of Chinese and Japanese calligraphy and ink sketches. In his introduction to Taoism, Allan Watts writes about a Zen priest, Ch'en Jung, who lived in the 13th century and excited great admiration: «An inveterate sot, he created clouds by squirting ink onto his pictures, and fog by spewing water at them. When thoroughly inebriated, he would let out a great yell, grab his hat instead of his brush, and dash off a crude sketch which he would then complete with a proper brush. One of the first Zen artists, Wang Hsia (9th century), also produced great works in a state of drunken madness. He was even known to plunge his head into a bucket of ink and shake it over a piece of silk thus conjuring up lakes, trees and enchanted mountains.» Watts compares these artistic exercises to the methods of the Chinese oracle I CHING, which allow us to think without imposing excessive logic or moral control on our thoughts. According to Watts the I CHING can be used in much the same way as these painters used ink blots – as shapes that seep into our emptied minds until their

hidden meaning surfaces in keeping with our own unconscious tendencies.[4]

Actually it is not necessary to go so far afield for illustrations. Victor Hugo (1802-1885) made drawings and watercolors whose freedom of gestural brushstroke easily rivals its Asian counterparts (I11. 26-28). He drew pictures with a passion, perhaps in order to relax after the ardor of writing his weighty novels, but also perhaps in order to watch his blots turn almost unwittingly into new ideas for romantic moods and grotesque characters. His uninhibited experimentation with form and shape was certainly unusual in his time, and positively sensational today; it ranges from abstract splotches and highly sophisticated stenciled forms to watercolors washed with strong brown coffee. Markus Raetz has always cherished these drawings by Victor Hugo.[5]

One of the greatest «inventors» in the field of drawing is undoubtedly Paul Klee. Around 1907 he discovered what he called «tonality.» He developed a technique in which he restricted himself exclusively to the values of brightness and darkness between the poles of black and white and called the result «Black Aquarelle.» «Tonality has got me. I squint desperately (if only a teacher had once advised me to do so).»[6] *Klee tried to see light in terms of drawing, which gave rise to compositions of «shapes of light» and «islands of light» (I11. 29, 30). The similarity to Cozens' illustrations is extraordinary. Klee transferred some of his drawings to panes of glass (I11. 30, 32) partially in order to transform them into distorted silhouettes by means of a candle (I11. 33). His goal, the «distillation of chance,»*[7] *became a guiding principle of his artistic oeuvre.*

This principle also applies to Markus Raetz; he is a master in the technique of «distilling chance.» His imagination transforms a trivial, utterly insignificant bit of tin into a vista, seen through two eyes, of sea and sky animated by the changing manifestations of reflected and refracted light. The more accidental the random piece of tin or blot, the greater the magic of the natural laws and cosmic associations it may reveal. Since the late sixties Markus Raetz's stream of new and startling inventions testifies to the irrelevance of the material value of things in moving the imagination and stirring the intensity of inner vision and flights of fancy into other spaces above the clouds.

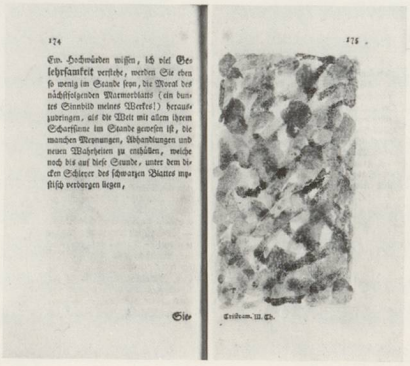
The only real movement is that which rises above the blot!

(Translation: Catherine Schelbert)

NOTES:

1) *The original text and illustrations have been reissued in a small edition: Alexander Cozens, A NEW METHOD ..., 1785; ed. by Paola Lavezzari, Libreria Editrice Canova, 1981.*
2) *Paul Klee, DIARIES, no. 27.*
3) *Leonardo, TREATISE ON PAINTING, 60.*
4) *Allan Watts, TAO: THE WATER COURSEWAY, with the collaboration of Al Chaung-Liang Huang, Pantheon, New York, 1975.*
5) *The watercolors reproduced here have been taken from: Jacqueline Lafargue, VICTOR HUGO – DESSINS ET LAVIS, Editions Hervas, Paris, 1983.*
7) *Paul Klee, SCHÖPFERISCHE KONFESSION (Creative Confession), Berlin, 1920, p. 35.*

ILLUSTRATION IN: LAURENCE STERNE, *THE LIFE AND OPINIONS OF TRISTRAM SHANDY 1760-1767;*
VORSATZPAPIER, EINGEKLEBT IM 3. BAND, ALS ILLUSTRATION DER WELT UND ALL IHRER BEZÜGE /
ENDPAPER INSERTED IN THE THIRD VOLUME TO ILLUSTRATE THE ‹VEILED TRUTHS› OF THE WORLD. (34)



RECHTE SEITE / *RIGHT PAGE:*
MARKUS RAETZ, 108 ZEICHNUNGEN / *108 DRAWINGS,* 14.X.73, PINSEL UND VERDÜNNTE TUSCHE, PAPIER AUF PACKPAPIER AUFGEZOGEN / *BRUSH AND DILUTED INDIA INK, PAPER MOUNTED ON BROWN PAPER,* 75 x 160 CM / *29½ x 63".*

RECHTS LINKS
14.X.73