

Hans Dieter Huber  
**Baldessari verstehen**  
**Understanding Baldessari**

## Der Mann mit der Kaffeetasse

Schön, dass Sie hereingeschaut haben. Wir werden uns heute damit beschäftigen, wie man Baldessari auf eine ganz einfache Weise verstehen kann. Wir haben Übungen für Sie vorbereitet, zeigen Ihnen die schwierigsten Fälle, erläutern die farbigsten Bilder und präsentieren die gewagtesten Aufnahmen. Bleiben Sie bei uns, nach einer kurzen Pause geht es gleich weiter.

Fangen wir mit einem einfachen Beispiel an. Schneiden Sie zwei verschiedene, gleich große Abbildungen aus (zum Beispiel den Kopf eines Mannes, der nach rechts blickt, und das Foto einer Kaffeetasse auf einem Tisch) und legen Sie diese Bilder nebeneinander. Dann betrachten Sie das Arrangement entspannt eine Weile und denken Sie über seine Bedeutung nach. Sie werden feststellen, dass es so aussieht, als ob der Mann die Kaffeetasse betrachtet und/oder gerade an sie denkt, als ob er gleich seine Hand nach ihr ausstrecken und daraus trinken würde.

Nun vertauschen Sie die beiden Bilder. Das Bild des Mannes befindet sich jetzt rechts, das Bild der Kaffeetasse links. Er scheint in die Zukunft zu blicken (die rechts liegt). Jedenfalls hat er schon an die Kaffeetasse gedacht oder daraus getrunken. Augenscheinlich liegt sie sowohl räumlich als auch zeitlich hinter ihm. Sie erkennen, dass der Sinn nun ein anderer geworden ist, obwohl die Bilder dieselben geblieben sind. Nun legen Sie die Bilder untereinander. Nehmen wir an, das Bild des Mannes liege oben, das Bild der Kaffeetasse unten. Dieses Arrangement funktioniert in seiner Bedeutung ähnlich wie das erste. Das Bild des Mannes kommt zeitlich und räumlich zuerst. Er blickt wieder nach rechts in die Zukunft. Darunter befindet sich das Bild der Kaffeetasse. Es befindet sich räumlich unter und zeitlich nach dem Bild des Mannes, wird aber stärker getrennt wahrgenommen als in der waagrechten Anordnung. Die umgekehrte Anordnung (Kaffeetasse oben, Mann unten) funktioniert ähnlich wie die zweite waagrechte Anordnung. Die Kaffeetasse kommt, räumlich und zeitlich gesehen, zuerst und dann der Mann, der nach rechts in die Zukunft blickt. Das Arrangement scheint durch die vertikale Anordnung stärker als zeitlich getrennt erlebt zu werden als in der waagrechten Anlage. Der zeitliche Unterschied zwischen der horizontalen und der vertikalen Anordnung wäre metaphorisch mit dem Unterschied zwischen erster und zweiter Vergangenheit, zwischen Imperfekt und Perfekt vergleichbar. In der waagrechten Anordnung scheint dagegen eine engere zeitliche Bindung als in der vertikalen zu bestehen.

## The Man with the Coffee Cup

Nice of you to drop by. Today we will be looking into a very simple way of understanding Baldessari. We have prepared exercises for you, will be showing you the most difficult cases, explaining the most colourful paintings, and presenting the most daring photographs. Please stay with us. We will continue after a short break.

Let us start with a simple example. Cut out two different illustrations of the same size (for example, the head of a man looking to the right and the photograph of a coffee cup on a table) and place these images side by side. Then relax and look at the arrangement for a while and consider its meaning. You will soon realize that it seems as if the man is looking at the coffee cup and/or is in the process of thinking about it, as if he were about to stretch out his hand to take it and drink from it.

Now swap the pictures. The one of the man is now on the right, that of the cup on the left. He seems to be looking into the future (which lies to the right). Anyway, he has already thought about the cup and drunk from it. Both spatially and chronologically it would seem to be behind him. You realize that the meaning has changed now, while the pictures remain the same. Now place them one on top of the other. Let us assume that the picture of the man is on the top, that of the cup on the bottom. The meaning of this arrangement works similarly to that of the first one. The picture of the man comes first, both in time and in space. Again he is looking to the right, which is the future. Beneath him is the picture of the cup, spatially below and chronologically after the picture of the man, yet we perceive it as more forcefully separate than in the horizontal arrangement. The reverse (cup on top, man on the bottom) works similarly to the second horizontal arrangement. Seen spatially and chronologically, the cup comes first, then the man, who is looking right, to the future. It now seems that the vertical arrangement is perceived as more chronologically separate than the horizontal one. The chronological difference between the horizontal and the vertical arrangement would be comparable, metaphorically, to the one between the imperfect and the perfect tense. By contrast, in the horizontal arrangement there seems to be a closer chronological link than in the vertical one.



Wassily Kandinsky,  
*Gewichtsverteilung*

## Diagonale Anordnungen

Mit zwei Bildern kann man bereits vier verschiedene Arrangements erzeugen, die unterschiedliche Sinn- und Bedeutungszusammenhänge im Vorstellungsvermögen eines Beobachters hervorrufen. Wenn man das Arrangement zusätzlich kompliziert, indem man eine diagonale Anordnungsmöglichkeit der Bilder in Betracht zieht, vervielfachen sich die Mittel nochmals um vier neue Möglichkeiten. Das erste Paar diagonalen Anordnungsmöglichkeiten besteht darin, dass das linke Bild das untere ist und das rechte Bild diagonal über ihm positioniert wird. Nehmen wir an, dass das Bild des Mannes, der nach rechts blickt, die linke, untere Position einnimmt. Das Bild der Kaffeetasse ist diagonal über ihm rechts angebracht. Es stößt mit seiner linken, unteren Ecke an die rechte, obere Ecke des vorhergehenden Bildes. Zusätzlich könnten wir uns noch eine leichte Überschneidung der Tafeln vorstellen, welche zu dem Nebeneinander ein räumliches Hintereinander einführen würde. Wenn wir uns ferner vorstellen, dass der Blick des Mannes vielleicht etwas nach unten gerichtet sein könnte, erkennen wir, dass in dieser Anordnung sowohl eine andere räumliche und zeitliche Poesie als in einer vertikalen Anordnung entsteht, als auch eine weniger starke zeitliche Nähe wie in einer waagrechten Anordnung wirksam ist. Die diagonale Anordnung entfaltet ihr Sinnpotenzial als eine Kombination aus den vertikalen und horizontalen Sinnmöglichkeiten. Sie kann näher an der Vertikalen sein oder näher an die Horizontale geraten. Trotzdem ist der spezifische Bedeutungsgehalt einer diagonalen Anordnung nicht einfach der Durchschnitt aus den Bedeutungszusammenhängen, die dasselbe Arrangement in vertikaler und in horizontaler Anordnung besitzen würde. Der Betrachter konstruiert unter diesen Umständen eine spezifische Wahrnehmungssynthese, die aus der diagonalen Anordnung der Bilder an der Wand resultiert. Dieser erste Typ von Diagonale, der von rechts unten nach links oben verläuft, wurde von Wassily Kandinsky in *Punkt und Linie zu Fläche* als harmonische Diagonale bezeichnet, die eine lyrische Spannung erzeugt. **1**

Versetzt man nun das Bild der Kaffeetasse von rechts oben nach rechts unten, erhält man das zweite Diagonalenpaar, das von links oben nach rechts unten verläuft. Kandinsky bezeichnet diese zweite Diagonale als disharmonisch und die aus ihr resultierende Spannung als dramatisch. **2** Auch diese disharmonisch-dramatische Diagonale findet bei Baldessari häufige Verwendung. **3**

## Diagonal Arrangements

With just two images one can thus produce four different arrangements that conjure up different meanings and contexts in the mind of the spectator. If things are made more complicated by considering a possible diagonal arrangement of the images, then four new possibilities emerge. The first pair of possible diagonal arrangements consists of the left image on the bottom and the right image diagonally above it. Let us assume that the image of the man looking to the right is in the lower left position; the image of the coffee cup is positioned diagonally above him to the right, its left lower corner touching the upper right corner of the preceding image. We could also imagine the panels overlapping slightly, giving the juxtaposition one beside the other a spatial dimension, i.e., one behind the other. If we then imagine that the man's gaze could be directed slightly downwards, we see that this arrangement gives rise both to another spatial and temporal poetry than in the vertical arrangements, as well as to a weaker temporal proximity, as in a horizontal arrangement. The diagonal arrangement unfolds its potential of meaning as a combination of the vertical and horizontal possibilities of meaning. It can be closer to the vertical or to the horizontal. And yet the specific meaning of a diagonal arrangement is not simply the average deduced from the meanings which the same arrangement would possess in a vertical and in a horizontal line. Under these circumstances, the spectator construes a specific perceptual synthesis resulting from the diagonal arrangement of the images. Wassily Kandinsky described this first kind of diagonal, running upwards from right below to left above, as a harmonious diagonal producing a lyrical tension (in *Point and Line to Plane*). **1**

If the image of the coffee cup is now shifted from top right to bottom right, this produces the second pair of diagonals running down from top left to bottom right. Kandinsky describes this second diagonal as disharmonious and the resulting tension as dramatic. **2** This disharmonious-dramatic diagonal is also frequently used by Baldessari. **3**



Elbow Series: Gnu, 1999

Tetrad Series: Necessary Fact, 1999

## Noch mehr Bilder

Wir erhöhen nun die Zahl der beteiligten Bilder. Das Kunstwerk wird zu einem Bildsystem aus einzelnen Elementen, die miteinander interagieren. Betrachten wir zunächst einige Beispiele, die aus drei Bildelementen bestehen. Bereits hier gibt es sechs verschiedene horizontale, vertikale und diagonale, also insgesamt 18 verschiedene Anordnungsmöglichkeiten.<sup>4</sup> Parallel dazu vervielfachen sich auch die Möglichkeiten der Bedeutungsgebung. In der *Elbow Series* von 1999 arbeitet Baldessari mit drei quadratischen Bildelementen, von denen jeweils zwei Bilder sind und ein drittes ein Schriftbild, das jeweils einen Tiernamen mit drei Buchstaben enthält. Die Tiernamen (EMU, YAK, AUK, GNU) sind in weißen, serifenlosen Majuskeln auf einen schwarzen Hintergrund geschrieben. Sie stammen nach Aussage von Baldessari aus Rogets *Thesaurus*.<sup>5</sup> Das schwarze Textquadrat bildet die Basis für die beiden Schenkel, die jeweils einen Ausschnitt aus späten Goya-Fresken, den so genannten „Schwarzen Bildern“ aus dem Landhaus „La Quinta del Sordo“, zeigen und aus der Farbfotografie eines Peyote-Kaktus, eines Christushorns, einer Wolfsmilch und einer Seggenart. Anhand dieser Serie kann man sehr gut verstehen, welche Bedeutungsverschiebungen durch die unterschiedliche Anordnung eines Bildelementes innerhalb eines imaginären Konstruktionsrasters resultieren. Das schwarze Textquadrat wechselt konsequent seine Position, wodurch sich jeweils andere Leserichtungen und Diagonalen ergeben. Es steht dabei immer dem leer (und damit weiß) gelassenen Negativquadrat gegenüber. Diese Negativkontur fungiert als Leerstelle der Projektion, an der sich das Weiß der Wand und das Schwarz des Textes als Negativ und als Positiv begegnen.

Im selben Jahr geht er mit der *Tetrad Series* einen entscheidenden Schritt weiter. Das einzelne Werk besteht nun aus vier verschiedenen, quadratischen Bild- und Textelementen, einem Ausschnitt aus einem Goya-Bild, einem Filmstill, einem farbig fotografierten Alltagsgegenstand und einem Text in weißen Großbuchstaben auf schwarzem Hintergrund. Die Textfragmente stammen aus dem *Buch der Unruhe* des portugiesischen Schriftstellers Fernando Pessoa. Hinsichtlich der Komposition dieser Serie gibt es eine verblüffende Parallelität mit den Untersuchungen Wassily Kandinskys zum visuellen und semantischen Gewicht bestimmter Teile einer Bildfläche.

Kandinsky argumentiert in *Punkt und Linie zu Fläche*, dass die Spannung des linken, oberen Quadranten zur Bildmitte hin

## More Images

Let us now increase the number of images involved. The artwork thus becomes a pictorial system made up of individual elements that interact with one another. We shall first observe some examples consisting of three pictorial elements. Here there are already six different possible horizontal, vertical and diagonal arrangements, i.e. a total of 18.<sup>4</sup> Parallel to this, the possible number of meanings also increases. In the 1999 *Elbow Series*, Baldessari worked with three square pictorial elements, two of which are images, the third lettering comprising the name of an animal with three letters; these names (EMU, YAK, AUK, GNU) are written in white sans serif capitals on a black background. According to Baldessari, they are from Roget's *Thesaurus*.<sup>5</sup> The black text square forms the basis for the two side elements, which show an extract from late Goya frescoes, the so-called "Black Paintings", from the country house "La Quinta del Sordo", and from a colour photograph of a peyote cactus, a Christ's thorn, a spurge and a type of sedge. In this series it is easy to see the shifts in meaning that can result from the different position of a pictorial element within an imaginary construction pattern. The black text square consistently alters its position, thus giving rise to different reading directions and diagonals, whereby it is always opposite the empty (and thus white) negative square. This negative contour functions as the projection's empty space, where the white of the wall and the black of the text meet as negative and positive.

That same year Baldessari went a step further with his *Tetrad Series*. The individual work now consists of four different square image and text elements, an extract from a Goya painting, a film still, a colour photo of an everyday item and a text in large white lettering on a black background. The text fragments are from the *Book of Disquiet* by the Portuguese writer Fernando Pessoa. As regards the composition of this series, there is an astonishing parallel with Wassily Kandinsky's explorations of the visual and semantic weight of certain parts of a pictorial plane.

In *Point and Line to Plane* Kandinsky argues that the tension in the upper left square towards the centre of the picture is at its loosest and lightest. By contrast,

die lockerste und leichteste sei. Die Spannung des rechten, unteren Quadranten dagegen besitze den größten Widerstand zur Bildmitte hin. Der linke, untere Quadrant dagegen besitzt für Kandinsky einen gemäßigten Widerstand nach unten, der rechte obere Quadrant einen gemäßigten Widerstand nach oben. Aus diesem unterschiedlichen, visuellen Gewicht der einzelnen Quadranten beziehen die Diagonalen des Bildfeldes ihren spezifischen Spannungscharakter. Es wird deutlich, dass die von links oben nach rechts unten führende Diagonale einen Gegensatz von größter Leichtigkeit und größtem Gewicht enthält, also eine dramatische Diagonale ist, während die andere, die von links unten nach rechts oben führt, eine „gemäßigte“ Diagonale darstellt, die ihre Spannung eher in lyrischer Leichtigkeit entfalten kann. Wenn man dies weiß, kann man diese diagonalen Gegensätze, die aus der Anordnung der Bildelemente resultieren, auch sehen. Die vier Werke aus der *Elbow Series* unterscheiden sich hinsichtlich ihrer diagonalen Poetik oder Dramatik sehr stark voneinander. Je nach Anordnung der drei Elemente ist die Gesamtspannung entweder harmonisch (GNU), disharmonisch (EMU), lyrisch (AUK) oder dramatisch (YAK). Ins Unendliche und ins Ornamentale werden diese verschiedenen Leserichtungen oder Blickfolgen in der Arbeit *RMS WVU: Wallpaper, Lamps, and Plants (New)* von 1998 getrieben. Dem Auge steht es frei, die Muster waagrecht, senkrecht oder diagonal zu konstruieren, wobei es ebenfalls offen bleibt, welches Element als erstes und welches als zweites vom Beobachter konstruiert wird.

### **Blickrichtungen und Lesefolgen**

Unabhängig davon, ob die Vermutungen von Wassily Kandinsky hinsichtlich unterschiedlicher Spannungen und Gewichtungen bestimmter Quadranten eines Flächenlayouts zutreffen oder nicht, kann man an seinem eigenen Beobachtungsverhalten erkennen, dass es durchaus unterschiedliche Leserichtungen und -reihenfolgen eines Bildes gibt.

Man kann die Bildelemente beispielsweise erst waagrecht erfassen, von links nach rechts oder von rechts nach links. Man könnte aber auch die Bildelemente zuerst vertikal mit seinem Blick in Beziehung setzen. Auch hier existiert die Möglichkeit, zuerst von oben nach unten oder von unten nach oben seinen Blick zu wenden. Die dritte Leserichtung wäre entlang der „lyrischen“ Diagonale. Man könnte seinen Blick von links unten nach rechts oben oder von rechts oben nach links unten und wieder zurück schweifen lassen.

the tension in the lower right square undergoes the strongest resistance towards the centre of the picture. For Kandinsky, however, the lower left square exercises a moderate resistance downwards, the upper right square a moderate resistance upwards. It is from this different visual weight of the individual squares that the diagonals in the pictorial field assume their specific characteristic tension. It is obvious that the diagonal running from top left to bottom right involves a contrast between the greatest lightness and the greatest weight, i.e., it is a dramatic diagonal, while the other running from bottom left to top right is a “moderate” diagonal which can better unfold its tension in a lyrical lightness. Once you know this, you can also see these diagonal contrasts, which result from the arrangement of the pictorial elements. The four works in the *Elbow Series* differ greatly from one another in terms of their diagonal poetry or drama. Depending on the arrangement of the three elements, the overall tension is either harmonious (GNU), disharmonious (EMU), lyrical (AUK) or dramatic (YAK). These various reading directions or visual sequences take on something eternal and ornamental in the work *RMS WVU: Wallpaper, Lamps, and Plants (New)* of 1998. It is up to the eye to construe the patterns as horizontal, vertical or diagonal, whereby which element the observer construes as the first and which as the second is also an open question.

### **Visual Directions and Reading Sequences**

Irrespective of whether Wassily Kandinsky’s assumptions regarding the different tensions and weights of certain squares in a planimetric layout are right or not, one’s own observations lead one to recognize that a picture can certainly be read in different directions and sequences.

For example, one can grasp the pictorial elements horizontally first, from left to right or right to left. One could also visually link the pictorial elements vertically first. Here there is also the possibility of first looking from top to bottom or from bottom to top. The third reading direction would be along the “lyrical” diagonal. One could also let one’s gaze glide from bottom left to top right or from top right to bottom left and back again.





*Two Interiors*  
(one with disruption), 1991

Die vierte potentielle Leserichtung würde entlang der „disharmonischen“ Diagonale verlaufen. Der Blick eines Beobachters könnte zuerst links oben beginnen und nach rechts unten gleiten. Oder er könnte rechts unten beginnen und nach links oben führen. Sein Blick könnte aber insgesamt auch eine mehr oder weniger spontane Mischung aus all diesen, theoretisch möglichen, Blickbewegungsrichtungen sein. Dieser Fall ist wohl der wahrscheinlichste. Er zeigt aber gleichzeitig die Probleme auf, die aus einer unterschiedlichen Abfolge verschiedener Blickbewegungen für die Bedeutungskonstitution eines Bildes folgt. Der aufmerksame Leser erkennt das Schreckgespenst des Relativismus am Horizont heraufziehen.

Wenn man die These aufstellt, dass die zeitliche Abfolge des Blickens, die sich in den sakkadischen Augenbewegungen des Beobachters manifestiert, parallel dazu eine ebensolche sukzessive Bedeutungsstruktur entwirft oder zur Folge hat, dann gibt es nicht *die* Bedeutung eines Bildes von Baldessari, sondern viele verschiedene. Jeder Beobachter würde dann nämlich, je nach seinem kognitiven Stil, mit dem er sein Blickverhalten unbewusst steuert, einen anderen Bedeutungszusammenhang aus seinen Beobachtungen konstruieren. Es gäbe also so viele Bedeutungszusammenhänge und Sinnkonstruktionen, wie es unterschiedliche Beobachter gäbe, die mit unterschiedlichen kognitiven Stilen dieselbe visuelle Oberfläche mit ihren Augen abtasten würden.

Jeder Beobachter würde also etwas anderes sehen als sein nächster Nachbar und er wäre dafür auch noch selbst verantwortlich. Die meisten Beobachter sind jedoch für gewöhnlich nicht bereit, wirklich die Verantwortung für das zu übernehmen, was sie in ihrem Beobachtungsverhalten selbst hervorbringen. Sie projizieren ihre eigenen Phantasmen auf das Bild zurück, das sie als unklar bezichtigen. In Wirklichkeit ist es jedoch ihre eigene, kognitive Konstruktion und nicht die physische Verfassung des Bildträgers, die unklar bleibt. Wie sollte an materiellen Dingen in der Welt etwas unklar sein können?

### **Baldessaris im Raum**

Zur Anordnung an der Wand tritt die Anordnung im Raum als eine weitere, die ästhetische Erfahrung rahmende und vor-einstellende Bedingung hinzu. So macht es beispielsweise einen Unterschied, ob man sich als Ausstellungsbesucher einem Bild frontal nähert oder ob es linker oder rechter Hand des Beobachters angebracht wurde. Für die kinetische Orientierung

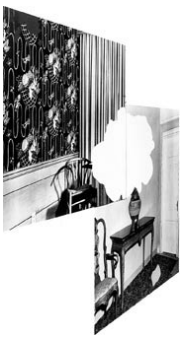
The fourth potential reading direction would be along the “disharmonious” diagonal. The observer’s gaze could first start at the top left and glide down to the bottom right. Or he could begin at the bottom right and move upwards to the top left. Or else his gaze could be a more or less spontaneous mixture of all these theoretically possible directions. This is most probably the case. At the same time it indicates the problems that arise regarding the meaning of an image resulting from a different sequence of varied eye movements. The attentive reader will recognize the nightmare of relativism as it appears on the horizon.

If one were to put forward the thesis that the temporal sequence of the gaze manifest in the viewer’s jerky eye movements produces or results in a parallel, successive meaning structure, then a picture by Baldessari would have not just one meaning, but many different meanings. Depending on the cognitive style with which he unconsciously steers his gaze, each spectator would construe a different meaning from his observations. There would therefore be as many contexts and meanings as there are different spectators scanning the same visual surface in different cognitive styles.

Every spectator would thus see something different from what his nearest neighbour sees, and he would also be responsible for what he sees. Normally, however, most spectators are not willing to take responsibility for what they themselves produce through their viewing behaviour. They project back their own fantasies onto the image which they then accuse of being unclear. In fact, however, it is their own cognitive construction and not the physical constitution of the image carrier that is unclear. How could there be anything unclear about the material things of this world?

### **Baldessaris in Space**

In addition to the arrangement of works on the wall, their arrangement in space is a further condition that frames and adjusts the aesthetic experience. Thus it makes a difference, for example, whether the exhibition visitor approaches a painting frontally, or whether it is hung to the visitor’s left or right. What is more, in terms of kinetic orientation, it also makes a difference



*Two Rooms With Cornucopia,  
Urn and Fragment), 1991*

macht es ferner einen Unterschied, ob der Beobachter ein Linkshänder oder ein Rechtshänder ist. Rechtshänder orientieren sich grundlegend anders im Raum als Linkshänder. Ein Rechtshänder bevorzugt nach rechts ablaufende Bewegungen, ein Linkshänder orientiert sich in seinem räumlichen Verhalten eher nach links. Er handelt im Vergleich zu einem Rechtshänder quasi seitenverkehrt. Durch diese Unterschiede in den sensomotorischen Präferenzen des Bewegungsverhaltens kann sich auch die Sinngenerierung einer Arbeit verändern. Stellen Sie sich vor, Sie betreten einen Ausstellungsraum und die Arbeit *Two Rooms (With Cornucopia, Urn and Fragment)* aus dem Jahre 1991 würde zu Ihrer Linken hängen. Der erste Eindruck würde ungefähr so aussehen: Das Bildelement mit dem Stuhl und der Tapete wäre etwa doppelt so groß wie das zweite Bildelement mit dem Tisch und der Urne. Die Wahrnehmung der Farben könnte theoretisch in einer „dramatischen“ Diagonale von links oben nach rechts unten, von Blau über Weiß, von Orange zu Gelb verlaufen. Würde man die Arbeit allerdings an eine rechte Wand hängen, würde sich die Wahrnehmungsdominanz eindeutig auf das rechte Bild mit der Urne auf dem Tisch verlagern. Nähert sich ein Beobachter einer Arbeit von Baldessari von rechts, so ist es sehr wahrscheinlich, dass er die Sinngenerierung und die Bedeutungsstruktur des Werkes auch von rechts her aufbaut. Die zeitliche Blickfolge wird eine ganz andere sein, wenn sich ein Beobachter einem Werk von rechts nähert, als wenn er sich demselben Werk von links nähert. Ein möglicher Wahrnehmungsverlauf könnte entlang der „lyrischen“ Diagonale von rechts unten nach links oben verlaufen und farblich über Gelb, Orange, Weiß nach Blau verlaufen. Diese Unterschiede sind bei der Hängung einer Arbeit in einem Ausstellungsraum zu bedenken.

### Farbe als Attraktion

In der ersten Hälfte der 1980er Jahre beginnt Baldessari, bestimmte Partien seiner Fotoarbeiten mit Farbe zu übermalen. Dabei entwickelt er zwei verschiedene Arten von Übermalungen. Zuerst entstehen offensichtlich transparente Kolorierungen und Lasuren, welche die Hell-Dunkel-Unterschiede der Schwarz-Weiß-Fotografie noch durchscheinen lassen. Etwas später finden sich in seinem Werk dann auch pastose Übermalungen, die das darunter liegende Bildobjekt ganz verdecken und damit unsichtbar machen. Die ersten Lasuren in Ölfarbe tauchen meines Wissens 1984 in Baldessarīs Bildern auf. Zunächst scheint es, als ob die Lasur den Effekt von handkolorierten Schwarz-Weiß-Fotografien aus der Zeit vor der Erfindung der Farbfotografie

whether the visitor is left- or right-handed. Right-handed people orient themselves in space in a fundamentally different way than left-handers. A right-hander prefers movements to the right, a left-hander preferably orients his behaviour in space to the left. Compared to a right-hander, he acts in reverse. As a result of these differences in the spectators' sensorimotor preferences, the genesis of a work's meaning can also change. Imagine that you are entering an exhibition room and the 1991 work *Two Rooms (With Cornucopia, Urn and Fragment)* is hanging on your left. The first impression would be approximately as follows: The pictorial element with the chair and wallpaper would be about twice as large as the second element with the table and the urn. The perception of the colours could, theoretically, run in a "dramatic" diagonal from top left to bottom right, from blue through white, orange to yellow. Were the work hanging on the right wall, however, the dominant perception would shift clearly to the right pictorial element with the urn on the table. If a spectator approaches a work by Baldessari from the right, it is very probable that he also construes its structural significance and the genesis of its meaning from the right as well. The temporal pictorial sequence is a totally different one when a spectator approaches a work from the right than when he does so from the left. One possible perception process could be along the "lyrical" diagonal from bottom right to top left, and colour-wise from yellow, orange, and white to blue. These differences must be taken into account when hanging a work in an exhibition hall.

### Colour as Attraction

In the early 1980s Baldessari began painting over certain parts of his photographic works. In doing so he developed two different modes of over-painting. First he used obviously transparent paints and varnishes which allow the light-shade differences in the black-and-white photographs to shine through. Later he also did pastose over-paintings which completely cover and thus conceal the pictorial object beneath. As far as I know, the first glazes in oil paint turn up in Baldessarīs works in 1984. Initially, it would seem as if the glaze is trying to imitate the effect of hand-coloured black-and-white photographs from the period before the invention of colour photography, as if





*Pelicans Staring at Woman  
with Nose Bleeding, 1984*

*Fire, Money, Water, Sex, 1984*

zu imitieren versucht, als ob durch Handkolorierung der Realismusgrad der Darstellung verstärkt werden sollte.<sup>6</sup> In anderen Arbeiten aus demselben Jahr werden dagegen nur bestimmte Teile der Bildelemente farbig lasiert, wie etwa Flammen, Geldscheine oder Beine.<sup>7</sup> Die farbigen Hervorhebungen binden die Aufmerksamkeit stärker an sich als die nicht eingefärbten Partien. Sie übernehmen die Aufgabe, die Aufmerksamkeitszuwendung des Beobachters zu steuern.

Die pastos übermalten Partien eines Bildelements haben dagegen zwei Funktionen. Einerseits wirken sie als „attention getter“, als Bildelemente, welche die Aufmerksamkeit stark auf sich ziehen.<sup>8</sup> Andererseits löschen sie die plastisch-räumliche Tiefenillusion der fotografischen Darstellung aus und ersetzen sie durch eine zweidimensionale, monochrome und geschlossene Binnenkontur. Der Beobachter wird dadurch immer wieder mit der Tatsache konfrontiert, dass die Bildoberfläche nur eine Fläche ist und kein dreidimensionaler Schaukasten. Die Übermalung führt also zu einer Irritation der Identifikationswünsche des Beobachters mit dem Dargestellten und spaltet die visuelle Flächenanordnung in eine syntaktische Oberflächenschicht und eine semantische Tiefenschicht.

Die übermalten Partien werden durch diesen Vorgang zu einer projektiven Leerstelle für die Bedeutungskonstruktion des Beobachters. Die fotografische Abbildung dagegen mutiert zu einem blinden Fleck gegenüber dem Layout der Oberfläche. Beide Ebenen, die farbige Oberfläche und der fotografische Tiefenraum, schließen sich in der Wahrnehmung weitgehend aus. Man kann seine Aufmerksamkeit entweder auf die Farbflächen richten oder auf die Textur der fotografischen Darstellung. Die Leerstelle, die durch Übermalung erzeugt wird, ersetzt Textur durch Farbe, also Konturen und Hell-Dunkel-Unterschiede durch eine monochrome Flächenfarbe. Farbe wirkt weitgehend emotional und unbewusst auf uns ein.<sup>9</sup> Dennoch werden wir in unserem inneren Befinden sehr stark durch Farbe angeregt und beeinflusst. Sie ist in der Lage, auf unser vegetatives Nervensystem einzuwirken. Von daher transportieren Farbwahrnehmungen immer auch bestimmte Assoziationen und Anmutungsqualitäten, die letztendlich den Farbton mit semantischer Bedeutung verbinden.

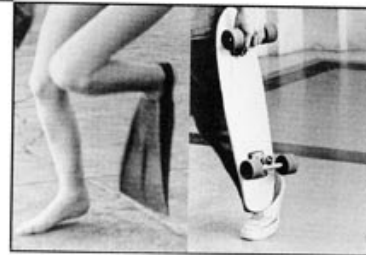
Interessanterweise erkennt Baldessari selbst an, dass seine monochromen Farbflächen bestimmte Bedeutungswerte symbolisieren können, die sich auch sprachlich benennen lassen: „Ich hasste es, in all diese unbekanntes Gesichter [in meinen

the intention were to intensify the degree of realism by hand-colouring.<sup>6</sup> In other works of that same year, by contrast, only certain parts of the pictorial elements have a colour glaze, like flames, bank notes, or legs.<sup>7</sup> These colour emphases draw more attention than the non-coloured parts; they assume the task of guiding the spectator's attention.

The parts of a pictorial element painted over in a pastose mode, by contrast, have two functions. On the one hand, these pictorial elements function as “attention getters”<sup>8</sup>; on the other, they obliterate the photograph's plastic-spatial illusion of depth and replace it by a closed two-dimensional monochrome inner contour. This repeatedly confronts the spectator with the fact that the pictorial surface is only a plane and not a three-dimensional showcase. The overpainting thus irritates the observer's wish to identify with what is depicted and splits the visual arrangement of the plane into a syntactic surface layer and a semantic depth layer.

The overpainted parts thus become a projective indeterminacy in which the spectator construes the meaning. By contrast, the photographic representation mutates into a blind spot against the layout of the surface. When these two levels, the colour surface and the photographic spatial depth, are perceived, they largely eliminate one another. One can focus one's attention either on the colour planes or on the texture of the photographic representation. The indeterminacy created by the overpainting replaces texture by colour, i.e., contours and light difference by a monochrome planar colour. Colour has a largely emotional and unconscious impact on us.<sup>9</sup> Yet our inner states are still greatly stimulated and influenced by colour. It is capable of impacting our vegetative nervous system. For this reason, colour perceptions also transport certain associations and qualities that ultimately link the colour shade with semantic meaning.

Interestingly enough, Baldessari himself realizes that his monochrome colour planes can symbolise certain values which can also be expressed verbally: “I hated looking at all these unknown faces [in my paintings], for they represented the real world. Finally [...] I decided to cover them with white discs [...] I realised that I had transformed individuals into types [...] Later I began to encode the



*Elbow Series: Auk, 1999*

*Tetrad Series: It Doesn't Seem Much, 1999*



Bildern] zu blicken, denn sie repräsentierten die reale Welt. Schließlich [...] beschloss ich, sie mit weißen Scheiben abzudecken [...] Ich begriff, dass ich Individuen in Typen verwandelt hatte [...] Später begann ich, die Scheiben, die ich benutzen wollte, nach Farben zu codieren. Eine rote Scheibe ließ eine Figur gefährlich erscheinen, während eine grüne Scheibe den gegenteiligen Effekt hatte. Eine blaue Scheibe stand für ein gewisses Streben, eine platonische Idee, eine gelbe Scheibe für Zufall und Chaos.“<sup>10</sup>

### **Anziehung und Ablenkung**

Welche Verschiebungen in der Wahrnehmung und in der Bedeutungskonstitution resultieren aus dieser Verfremdung durch Übermalung? Die starke Farbigkeit in den Bildern Baldessaris wirkt als Attraktor. Sie zieht die Aufmerksamkeit des Beobachters auf die von Hand eingefärbten Stellen des Bildes. Durch die farbliche Hervorhebung bestimmter Bildteile, die oftmals auch im Bildtitel benannt werden, entstehen zwei verschiedene Phänomene. Zum einen lenkt Baldessari den Blick des Beobachters auf bestimmte innerbildliche Zusammenhänge. Gleichzeitig mit der Anziehung des Blicks auf die Farbe wird die Aufmerksamkeit jedoch von anderen Feldern und Bereichen des Bildes, besonders denen der Schwarz-Weiß-Fotografie, abgezogen. Die Farbe bewirkt also zwei verschiedene Dinge, nämlich Anziehung und Ablenkung, Attraktion und Distraction. Gerade dies macht sie zu einem äußerst verführerischen Instrument in der visuellen Logik des John Baldessari. Die Aufmerksamkeit des Beobachters gegenüber der Farbe hat ihren Preis. Er liegt in der Unaufmerksamkeit gegenüber der Schwarz-Weiß-Darstellung.

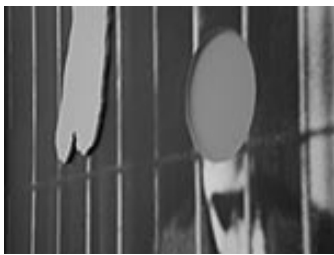
Mit der farbigen Akzentuierung bestimmter Bildelemente auf der fotografischen Oberfläche der Filmstills trennt sich die Einheit des Bildes in die Ebene der gegenständlichen (und schwarz-weißen) Darstellung und in die Ebene der abstrakten (und farbigen) Flächenanordnung. Durch die monochrome Übermalung oder Lasur erfolgt eine Brechung, Distanzierung oder Irritation der unreflektierten Identifikation des Beobachters mit dem Dargestellten. Seine projektive Identifikation mit dem Helden wird gebrochen, abgewiesen, distanziert und irritiert. Plötzlich wird der Blick durch das Fenster auf die vermeintliche Wirklichkeit irritiert und auf die Bildoberfläche als materiellen Träger zurückgeworfen. Damit oszilliert der Blick des Beobachters ständig zwischen einem planimetrischen Sehen der Flächenanordnung und einem projektiven, identifizierenden Sehen des Dargestellten hin und her. Es wird in dieser Oszillation des

discs I wanted to use according to colours. A red disc made a figure seem threatening, while a green disc had the opposite effect. A blue disc stood for a certain striving, a Platonic idea, a yellow disc for chance and chaos.”<sup>10</sup>

### **Attraction and Distraction**

What shifts does this alienation through overpainting bring about in perception and in the constitution of meaning? A great attraction of Baldessari's paintings is their colourfulness, which draws the spectator's attention to the hand-painted parts of the picture. This colour accentuation of certain parts of the picture, which are often also named in the titles, gives rise to two different phenomena. First, Baldessari guides the spectator's gaze to particular areas within the picture. At the same time as the gaze is drawn to the colour, our attention is drawn away from other areas of the picture, especially the black-and-white photographic parts. The colour thus effects attraction and distraction. This is what makes it an extremely seductive instrument in John Baldessari's visual logic. The spectator's attention to the colour, however, comes at a price: distraction from the black-and-white representation.

Because of the colour accentuation of certain pictorial elements on the photographic surface of the film still, the unity of the image is divided into the level of the figurative (and black-and-white) representation, and the level of the abstract (and colour) arrangement. The monochrome overpainting or glaze causes a refraction, creates a distance, or irritates the spectator's unreflected identification with what is represented. His projective identification with the hero is shattered, repelled, distanced and irritated. Suddenly his gaze through the window at the supposed reality is disrupted and thrown back on the pictorial surface, as the material carrier. The spectator's gaze oscillates therefore between a planimetric vision of the planar arrangement and a projective, identificatory vision of what is represented. It is clear from this oscillating visual behaviour that what is depicted is subject to the laws of a planimetric arrangement of the forms and colours on a specific optical layout (James J. Gibson).<sup>11</sup>



*Tiger (Orange) and Trainer:  
With Three Figures (Red,  
Yellow, Blue), 2004 (Detail)*

*Six Trophies: With People  
(from Green to Yellow),  
2004 (Detail)*

Beobachtungsverhaltens deutlich, dass das Abgebildete den Gesetzen einer planimetrischen Anordnung von Formen und Farben unterliegt, die ein spezifisches optisches Layout (James J. Gibson) besitzen.<sup>11</sup>

### Projektive Leerstellen

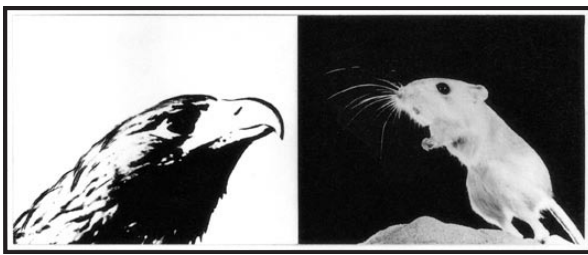
Wenden wir uns nun den kreisförmig übermalten Köpfen zu. In den frühesten Arbeiten, die aus dem Jahre 1986 stammen, werden die Köpfe dargestellter Personen mit weißen Kreisen überklebt, später dann mit roten, gelben, blauen, grünen, orangen oder violetten Kreisen aus Ölfarbe übermalt. Danach werden auch einzelne Bildpartien, die keine Köpfe repräsentieren, mit einer pastosen, flächigen Farbe überdeckt.

Die dargestellte Person wird dadurch von einem historischen Individuum in einen anonymen Typus überführt. Im Prinzip funktioniert die Entwertung des Gesichts und seines nonverbalen Ausdrucks wie die Substitution eines Begriffs durch eine Variable. Statt der visuellen Aussage „Lauren Bacall hält eine Trophäe in der Hand“ funktioniert ein übermaltes Gesicht logisch wie „x hält eine Trophäe in der Hand“, wobei für x jede beliebige weibliche Person substituiert werden kann. Die übermalten Gesichter werden durch ihre Anonymisierung zu einer leeren Variablen in der visuellen Argumentation. Der Beobachter kann diese Leerstellen mit Hilfe seiner projektiven Einbildungskraft auffüllen. Er kann die Variable in seiner Vorstellung mit einem konkreten Wert sättigen und die bildlogische Funktion dadurch erfüllen. Der amerikanische Philosoph Nelson Goodman hatte bereits 1969 darauf hingewiesen, dass anonymisierte Abbildungen wie ein singulärer Terminus fungieren: „es kann aber sein, dass ein Bild wie ein Prädikat die Elemente einer gegebenen Klasse einzeln denotiert. Ein Bild, das einer Definition in einem Wörterbuch beigegeben wird, ist häufig eine derartige Repräsentation, die nicht etwa irgendeinen Adler einzeln oder die Klasse der Adler kollektiv, sondern distributiv Adler im Allgemeinen denotiert.“<sup>12</sup> Singuläre Termini wie Wasser, Zucker, Luft, Adler, Schlange oder „der Mensch“ meinen nicht etwa einen einzelnen, historisch bestimmbaren und individuierbaren Menschen, Adler oder Schlange, sondern sie denotieren jeden Menschen. „Adler“, „Schlange“ oder „der Mensch“ referieren im Prinzip auf jeden möglichen Adler, Schlange oder Menschen, aber nicht einen bestimmten, historisch individuierbaren Adler wie etwa den Adler Horst im Stuttgarter Zoo oder die Netzpython Shaggy im Zoo von San Diego.

### Projective Indeterminacy

Let us now turn our attention to the heads painted over with discs. In the earliest works from the year 1986 the heads of the depicted persons have white discs stuck on them, later they are painted over in red, yellow, blue, green, orange or violet. After that, individual parts of the picture, not necessarily representing heads, are covered in a flat pastose colour.

As a result, the depicted person is transformed from being a historical individual to being an anonymous type. This devaluation of the face and its non-verbal expression actually functions like the substitution of a term by a variable. Instead of the visual statement “Lauren Bacall holds a trophy in her hand”, an overpainted face functions logically like “X holds a trophy in her hand”, whereby X can stand for any female person. Painting over the faces renders them anonymous and thus turns them into an empty variable in a visual argumentation sequence. The spectator can fill these empty spaces with the help of his projective imagination. In his mind he can give the variable a concrete value and thus fulfil the logical function of the picture. In 1969 the American philosopher Nelson Goodman indicated that anonymous representations function like a singular term: “. . .but it can also happen that a picture, like a predicate, denotes the members of a given class individually. The picture accompanying a definition in a dictionary is often such a representation, not denoting uniquely some one eagle, say, or collectively the class of eagles, but distributively eagles in general.”<sup>12</sup> Singular terms like water, sugar, air, eagle, snake or “man” do not signify, for example, a single historically determinable and individualisable man, eagle or snake, but denote every man. Eagle, snake or man refer in principle to any possible eagle, snake or man, but not a particular individualisable eagle, like Horst the eagle in the Stuttgart zoo or Shaggy the python in the San Diego zoo.



## Sehen mit Worten

Der Titel eines Werkes strukturiert also die Sehbewegung des Beobachters. Seine Lektüre löst ein visuelles Suchverhalten nach dem benannten Gegenstand aus. Beobachter, die dazu neigen, erst die Bildlegende zu studieren und dann auf das Bild blicken, so genannte Konzeptualisierer, werden in ihrem Blickverhalten sehr stark durch den Bildtitel vorstrukturiert. In der mehrteiligen Arbeit *Person with Bird on Shoulder/Person and Boot (Person with Cup Observer)* von 1991 findet genau eine solche Blickstrukturierung durch sprachliche Benennung und farbliche Hervorhebung statt. Der sich mit Hilfe der Bildlegende orientierende Beobachter wird also zunächst die Person mit dem Vogel auf der Schulter suchen, dann die Person und den Stiefel und sich als letztes nach dem Beobachter mit Kaffeetasse umsehen. Er wird die Bedeutungsstruktur des Bildes also wahrscheinlich entlang des angebotenen Bildtitels entwickeln. Interessanter ist hier aber die grundlegende Differenz zwischen den Unterscheidungen des Bildtitels, der eine Person mit einem Gegenstand in Beziehung setzt, also auf eine spezifische Relation im Bild selbst hinweist, während die farblichen Übermalungen eine ganz andere Relationierung der Bildfläche anbieten. Sie kennzeichnen eher punktuell und konstatierend (im Sinne von „hier Gelb“, „hier Blau“, „hier Rot“) bestimmte Positionen in planimetrischen Flächenlayout. Von daher haben wir sowohl eine Identität zwischen Sprachrelationen und Bildrelationen, im dem Sinne, dass die Augen in ihrem visuellen Abtastverhalten den durch den Titel vorgegebenen Sprachrelationen folgen, als auch eine grundlegende Differenz zwischen Sprache und Bild aufgrund der farblichen Hervorhebungen, die nicht sprachlich benannt wurden und dadurch zu einer erheblichen Sinnverschiebung in der Konstruktion der ästhetischen Erfahrung führen. In der mehrteiligen Arbeit *Four Fabrics (Patterned): Two Glasses/Passers-by* von 1992 wird die Aufmerksamkeit des Beobachters mit Hilfe des Bildtitels zunächst auf die auffällig gemusterten Stoffe gelenkt, danach auf die Gläser und schlussendlich auf die Passanten. Der Beobachter wird jedoch zunächst stutzen, da er in der Mitte nur ein Glas findet, im Bildtitel selbst aber von zwei Gläsern die Rede ist. Diese Irritation setzt ein visuelles Suchverhalten in Gang. In einem bestimmten Moment wird der Beobachter sehen, dass oben in der Mitte ja auch noch ein Bierglas abgebildet ist. Dies wird seinen Blick darauf lenken, dass die anderen Personen auch etwas in der Hand halten, zum Beispiel eine Pistole. Und er wird wahrscheinlich erst sehr spät erkennen, dass es drei Gläser auf dem Bild gibt, der Bildtitel aber nur von zweien spricht. Spätestens an dieser Stelle wird er dann

## Seeing with Words

Thus the title of a work structures the spectator's visual behaviour. His reading initiates a visual search for the named object. The visual behaviour of spectators who first tend to study the caption and then look at the picture, so-called conceptualisers, is strongly pre-structured by the picture's title. This kind of visual structuring through verbal naming and colour accentuation takes place in the 1991 multi-part work *Person with Bird on Shoulder/Person and Boot (Person with Cup Observer)*. The spectator guided by the picture's caption will first seek the person with the bird on his shoulder, then the person and the boot, and finally the observer with the coffee cup. He will probably develop the structural meaning of the picture in keeping with the given title. What is more interesting here, however, is the fundamental difference in the distinctions of the title, which links a person with an object, i.e., points to a specific relationship within the painting, whereas the colour overpaintings present quite a different way of seeking relations on the pictorial plane. These designate certain positions on the planimetric layout in a more selective and assertive way (in the sense of "here yellow", "here blue", "here red"). Thus we have not only a correspondence between verbal and pictorial relations, in the sense that the eyes can scan the picture in accordance with the verbal relations given in the title, but also a fundamental difference between language and image due to the colour accentuations which were not mentioned verbally and so lead in the construction of the aesthetic experience to a considerable shift in meaning. In the 1992 multi-part work *Four Fabrics (Patterned): Two Glasses/Passers-by* the title of the work initially draws the spectator's attention to the striking patterns of the fabrics, then to the glasses, and finally to the passers-by. At first the viewer will be taken aback, for he will find only one glass in the middle, although the title speaks of two glasses. This irritation instigates a visual search. At a certain point, the viewer will see that there is another beer glass at the top in the middle. This will focus his eye on the fact that the other persons are also holding something in their hand, for example, a gun. And he will probably only realize much later that there are three glasses in the picture, while the title only speaks of two. By now, at the latest, he will recognize that the title



*Person with Bird on Shoulder/  
Person and Boat (Person with  
Cup Observer), 1991*

realisieren, dass der Bildtitel als eine Falle fungiert, die den Beobachter gezielt in die Sackgasse einer buchstäblichen Entzifferung lockt. So genannte Visualisierer hingegen, die erst die umgebende optische Anordnung in ihrer Wahrnehmung konstruieren, bevor sie die Bildlegende als ergänzende Hintergrundinformation zur Kenntnis nehmen, werden eine ganz andere Bedeutungsstruktur in ihrem Beobachtungsverhalten erzeugen.

### **Logik und Alogik des Blicks**

Die visuelle Abtastung der Oberfläche mit den Augen wird durch die Farbeingriffe im Bild verändert. Dies betrifft nicht nur laterale Verschiebungen, sondern auch Verschiebungen in der dritten Dimension. So macht es einen Unterschied, ob Bildelemente vertieft werden (also als fehlend oder als Loch wahrgenommen werden) oder ob etwas zusätzlich auf die Bildebene appliziert worden ist. Dies wird als eine zusätzliche Hinzufügung wahrgenommen.

Durch den Vorgang des Wegnehmens und Hinzufügens, durch Vertiefung und Erhöhung wird das Bild zu einem Relief. Dadurch entsteht eine Nullebene, die identisch mit der fotografischen Schwarz-Weiß-Darstellung ist. Sie ist die Meereshöhe Normal Null der künstlerischen Kartographie John Baldessaris. Farbige Übermalungen auf dieser Nullebene wirken durch ihre plastische Unbestimmtheit als besondere Attraktoren der Aufmerksamkeit. Sie verstärken die Relationalität der Bildkomposition und erzwingen ein abstraktes, ikonisches Sehen im Gegensatz zu einem wiedererkennenden, identifizierenden Sehen. Die Filmstills sind still gestellte, eingefrorene Momentaufnahmen außerhalb einer erzählenden und handelnden Struktur. Durch die serielle Reihung und Anordnung wird ferner eine gemeinsame Eigenschaft der Abbildungen deutlich. Diese gemeinsame Eigenschaft, z.B. Paare, Gitter, Trophäen, Tiere usw., fungieren wie eine Handlungsanweisung in einem Kalkül der Form: „Nimm alle Bilder, auf denen eine Perlenkette oder ein Telefon zu sehen sind.“ – „Nimm alle Bilder, auf denen ein Mann einem anderen Mann gerade die Faust ins Gesicht schlägt.“ Durch diese implizite Handlungsanweisung, welche die Auswahl des Bildmaterials steuert, wird eine neue Ebene quer zum ursprünglichen Erzähl- und Handlungszusammenhang eingeführt. Diese Selektion funktioniert ähnlich wie bei der Schlagwortsuche in Bilddatenbanken. Baldessari sucht seine Bildausschnitte aus einem riesigen persönlichen Bildarchiv heraus, in welchem er die einzelnen Bildvorlagen nach bestimmten Schlagworten alphabetisch sortiert hat.<sup>13</sup> Er selbst hat immer wieder auf dieses Archiv hingewiesen:

functions as a trap, deliberately drawing the spectator into the dead-end of a literal interpretation. So-called visualisers, by contrast, who first construe the surrounding optical arrangement before taking into account the picture title as complementary background information, will arrive at a very different meaning through their visual behaviour.

### **Logic and Illogic of the Gaze**

How the eyes scan the surface of an image is altered by the colour interventions. This applies not only to lateral shifts, but also to shifts in the third dimension. Thus it makes a difference whether pictorial elements are deepened (i.e. are perceived as missing or as a hole), or whether something additional is applied on the pictorial level; this will be perceived as an addition.

This process of removing and adding, deepening and heightening, turns the picture into a relief. As a result, a zero level emerges that is identical with the photographic black-and-white representation. In John Baldessari's artistic cartography, this sea level is Normal Zero. At this zero level, colour overpaintings particularly attract our attention through their three-dimensional indeterminacy. They intensify the relations in the pictorial composition and impose a vision that is abstract and iconic, as opposed to a vision that recognizes and identifies. The film stills are frozen instantaneous takes outside the structure of a narrated action. Moreover, the serial arrangement makes a common property of the depictions clear. This common property, for example, of couples, grids, trophies, animals etc., functions like an instruction for a calculus of form: "Take all the pictures in which a pearl necklace or a telephone is to be seen." – "Take all the pictures in which one man is punching another man in the face." As a result of these implicit instructions that guide the selection of the pictorial material, a new level is introduced that cuts across the original narrative and action. This selection functions like a keyword search in a picture database. Baldessari seeks his pictorial details in a huge private picture archive, where he has sorted the individual pictorial models alphabetically under particular headings.<sup>13</sup> He himself has repeatedly referred to this archive: "What I try is to reinvigorate strategies and clichés I find in Hollywood movies. At a



*Four Fabrics (Patterned):  
Two Glasses/Passers-By, 1992*

„Was ich mache, ist zu versuchen, Strategien und Klischees, die ich in Hollywoodfilmen finde, neu zu beleben. Zu einem gewissen Zeitpunkt hatte ich diese riesigen Mappen, jede einzelne nach Thema oder Genre geordnet: Menschen mit Feuerwaffen, sich küssende Menschen; Indianer und Cowboys, die vom Pferd fallen, von Pfeilen getroffen werden - also fast jeden Handlungsbaustein.“<sup>14</sup> Es können in der Bildauswahl auch mehrere Suchbegriffe miteinander verknüpft werden, z.B. die Begriffe „Paar“ und „Gitter“.<sup>15</sup> Die gefundenen Bildsequenzen besitzen eine visuelle Logik, die anhand der einzelnen Abbildungen veranschaulicht wird und die eng mit der semantischen Etikettierung bestimmter Bildpartien durch diese Suchbegriffe verbunden ist. Die Begriffe im Titel fungieren – im übertragenen Sinne – wie Boolesche Operatoren, die unterschiedliche Teilmengen aufgrund gemeinsamer Eigenschaften miteinander verknüpfen.

### **Disziplinierung durch Verstehen**

Als Beobachter agieren wir in einem bestimmten sozialen, kulturellen, ökonomischen und sprachlichen Milieu, das eine disziplinierende Funktion ausübt und einen konsensualen Druck erzeugt. Wilde Wahrnehmungsstile werden durch Sprache diszipliniert und in geordnete Bahnen gelenkt. Verstehen ist ein Akt der Disziplinierung des Sehens, des Fühlens und des Denkens. Sie dient letzten Endes der autopoietischen Selbstreproduktion der Gesellschaft durch sich selbst.

Nun haben Sie gesehen, wie die künstlerischen Arbeiten von John Baldessari im Prozess der ästhetischen Erfahrung funktionieren und wie sie Ihren Blick auf sich ziehen. Wenn Sie nun eine illustrierte Wochenzeitschrift aufschlagen und durch die Seiten blättern, werden Sie die Welt mit Baldessarıs Augen sehen. Es geht gar nicht anders. Damit haben sowohl die Welt als auch Sie selbst sich verändert. Und genau das ist der Sinn der Kunst. Auf Wiedersehen und schauen Sie doch nächstes Mal wieder bei uns herein.

certain point, I had these huge folders, each one classified according to subject matter or genre: people with guns, people kissing, Indians and cowboys falling off horses, getting shot with arrows – almost every plot device.“<sup>14</sup> In selecting the pictures, several search criteria can be linked, for example, the terms “couple” and “grid”.<sup>15</sup> The picture sequences found have a visual logic that is illustrated in the individual representations and is closely linked by these search criteria with the semantic label of certain picture parts. The terms in the title function – in the figurative sense – like Boolean operators linking different partial sets on the basis of common features.

### **Disciplining by Understanding**

As spectators we operate in a particular social, cultural, economic and linguistic milieu that imposes discipline and applies a consensual pressure. Wild perceptual styles are disciplined and channelled by language. Understanding is an act that disciplines how we see, feel and think. Ultimately it serves the auto-poetic, self-reproduction of society through itself.

You have now seen how the artistic works of John Baldessari function in the process of aesthetic experience and how they attract your gaze. If you now open an illustrated weekly magazine and leaf through the pages, you will see the world with Baldessari’s eyes. You cannot help it. Both the world and you have changed. And that is the very meaning of art. Goodbye, and please don’t hesitate to drop in again next time.



## Anmerkungen

- 1 Wassily Kandinsky: *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*. 7. Aufl. Bern-Bümpliz: Benteli 1973, S.145 und 148.
- 2 Ibid, S.145.
- 3 Siehe zum Beispiel die Werke *Lizards to Pianist (with Gold Sphere)*, 1986 (abgebildet in Coosje van Bruggen: *John Baldessari*. New York: Rizzoli 1990, S.71); *Stairs Up(with Void)*, 1986 oder *Hands/Feet*, 1988.
- 4 Die mathematische Anzahl der Möglichkeiten folgt der Formel  $2n-n$ .
- 5 Meg Cranston: *John Baldessari. Viele wertvolle Seiten*. In: *Baldessari: while something is happening here, something else is happening there. works 1988-1999*. Ausst.Kat. Sprengel Museum, Hannover, 26.9.1999-2.1.2000; Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister, 16.1.-2.4.2000. Köln: König 1999, S.26. Wahrscheinlich handelt es sich um das Buch von Peter M. Roget: *Roget's Thesaurus of English Words and Phrases*. Revised and ed. by George Davidson. Penguin 2004.
- 6 Besonders deutlich wird dies bei den Arbeiten *Pelicans Staring at Woman with Nose Bleeding* von 1984, *Starry Night Balanced on Triangulated Trouble*, 1984 (abgebildet in van Bruggen, siehe Fußnote 3, S.147) oder *Kiss/Panic* von 1984 (abgebildet in van Bruggen, siehe Fußnote 3, S.165).
- 7 Wie in *Fire, Money, Water, Sex* von 1984 oder in *Eruption with Clouds Arranged by Color*, 1984.
- 8 Ein gutes Beispiel für eine solche Arbeit ist das Werk *Letter* von 1986 (abgebildet in van Bruggen, siehe Fußnote 3, S.162), wo der orangefarbene Brief sowohl durch die sprachliche Benennung im Bildtitel als auch durch seine farbliche Hervorhebung ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt wird.
- 9 Zur emotionalen Wirkung von Farben siehe auch Baldessar's Videoarbeit *Six Colorful Stories: From the Emotional Spectrum (Women)* aus dem Jahre 1977. (van Bruggen, siehe Fußnote 3, S.101) sowie die Äußerung von Baldessari selbst: „I was getting more and more concerned with content over form in art. I thought it would be interesting to zero in on the emotional meaning in the work [...] I realized that life has something more than a cerebral side [...] There's an emotional side that I'd always kept under wraps.“ Zitiert nach van Bruggen, siehe Fußnote 3, S.131.
- 10 John Baldessari, zitiert nach *John Baldessari. Somewhere Between Almost Right and Not Quite (With Orange)*. Ausst.Kat., Deutsche Guggenheim Berlin 30. Oktober 2004-16. Januar 2005, Ostfildern-Ruit: Cantz 2004, S.54. Vgl. auch van Bruggen, siehe Fußnote 3, S.131f.: „In Baldessar's Bildsprache signalisiert Rot Gefahr, Gelb Wahnsinn und Blau die platonische Idee der Vollendung.“
- 11 James J. Gibson: *Wahrnehmung und Umwelt. Der ökologische Ansatz in der visuellen Wahrnehmung*. München [u.a.]: Urban und Schwarzenberg 1982, S.330: „Flächenanordnung (Flächengliederung, -gestaltung; layout) betrifft die beständige Lageanordnung (persisting arrangement) von Flächen relativ zueinander und zum Untergrund. Verschiedene Flächenanordnungen haben verschiedene Angebote (affordances) für (das Verhalten von) Lebewesen.“
- 12 Nelson Goodman: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995, S.31.
- 13 In Brain Wallis (Hrsg.): *Blasted Allegories*. New York [u.a.]: MIT Press 1987, S.100-102 hat Baldessari eine alphabetische Liste von Kategorien veröffentlicht, nach denen er seine Filmstills sortiert. Die Liste gibt einen guten Einblick in den Prozess der subjektiven, sprachlichen Etikettierung von Bildern und damit in das Netzwerk an sprachlichen Begriffen, in welches diese Bildvorlagen später eingespeist werden.

## Notes

- 1 Wassily Kandinsky: *Point and Line to Plane*; (translated from the German by Howard Dearstyne and Hilla Rebay). New York: Dover Publications, 1979. The reference here is to the German edition, *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, 7th edition, Bern-Bümpliz: Benteli Verlag, 1973, p.145 and 148.
- 2 Ibid., p.145.
- 3 See for example the works *Lizards to Pianist (with Gold Sphere)*, 1986 (reproduced in Coosje van Bruggen: *John Baldessari*. New York: Rizzoli 1990, p.71); *Stairs Up(with Void)*, 1986 or *Hands/Feet*, 1988.
- 4 The mathematical number of possibilities complies with the formula  $2n-n$ .
- 5 Meg Cranston: *John Baldessari. Many Worthwhile Aspects*. In: *Baldessari: while something is happening here, something else is happening there. works 1988-1999*. Exh.Cat. Sprengel Museum, Hanover, 26.9.1999-2.1.2000; Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister, 16.1.-2.4.2000. Cologne: König 1999, p.25. This is probably the book by Peter M. Roget: *Roget's Thesaurus of English Words and Phrases*. Revised and ed. by George Davidson. Penguin 2004.
- 6 This is particularly evident in the works *Pelicans Staring at Woman with Nose Bleeding*, 1984, *Starry Night Balanced on Triangulated Trouble*, 1984 (reproduced in van Bruggen, see note 3, p.147) or *Kiss/Panic*, 1984 (reproduced in van Bruggen, p.165).
- 7 As in *Fire, Money, Water, Sex*, 1984, or in *Eruption with Clouds Arranged by Color*, 1984.
- 8 A good example of such a work is *Letter*, 1986 (reproduced in van Bruggen, see note 3, p.162), in which the orange coloured letter catches our attention both through the literal reference in the title and through the colour emphasis.
- 9 On the emotional impact of the colours see Baldessari's video work *Six Colorful Stories: From the Emotional Spectrum (Women)*, 1977. (van Bruggen, see note 3, p.101) and Baldessari's own statement: "I was getting more and more concerned with content over form in art. I thought it would be interesting to zero in on the emotional meaning in the work... I realized that life has something more than a cerebral side... There's an emotional side that I'd always kept under wraps." Cited in van Bruggen, see note 3, p.131.
- 10 John Baldessari, cited from *John Baldessari. Somewhere Between Almost Right and Not Quite (With Orange)*. Exh.Cat., Deutsche Guggenheim Berlin, 30 October 2004-16 January 2005, Ostfildern-Ruit: Cantz 2004, p.54. Cf. van Bruggen, note 3, p.131f.: "In Baldessari's vocabulary red signals danger, yellow madness, and blue the platonic idea of perfection."
- 11 James J. Gibson: *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston, Mass.; Houghton Mifflin Comp., 1979, p.307: "Layout refers to the persisting arrangement of surfaces relative to one another and to the ground. Different layouts have different affordances for animals. The perception of layout takes the place of the perception of depth or space in traditional terminology."
- 12 Nelson Goodman: *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. London: Oxford University Press 1969, p.21.

**14** In *Conversation: John Baldessari and Jeremy Blake*. In: *Artforum* (March 2004), Vol. 42, Nr. 7, S.163.

**15** Wie in der Arbeit *Six Barriers: With People (from Red/Yellow/Blue/Orange to Red/Yellow/Blue/Violet)* aus dem Jahre 2004 (abgebildet in *John Baldessari. Somewhere Between Almost Right and Not Quite (With Orange)*, S.81).

**13** In Brain Wallis (ed.): *Blasted Allegories*. New York, Cambridge, Mass. London 1987, pp.100–102 Baldessari published an alphabetical list of categories according to which he sorted his film stills. The list provides insight into the process of subjectively and linguistically labelling images and thus into the network of linguistic terms into which these model images will later be fed.

**14** In *Conversation: John Baldessari and Jeremy Blake*; in: *Artforum*, Vol. 42, no. 7, March 2004, p.163.

**15** As in the work *Six Barriers: With People (from Red/Yellow/Blue/Orange to Red/Yellow/Blue/Violet)*, 2004 (reproduced in *Exh.Cat. Deutsche Guggenheim Berlin*, loc. cit., p.81).