

Das große Bild hat keine Form

*I got new eyes
Everything looks far away.*

[Bob Dylan, *Highlands*, 1997]

Als Stefan Guggisberg mich fragte, ob ich einen Text anlässlich der Ausstellung seiner neuen Arbeiten schreiben würde, sagte ich spontan zu. Er hatte mir seine jüngsten Bilder nicht lange zuvor gezeigt, und als ich sie sah, war ich überrascht, fasziniert – und ratlos. Denn nicht hätte ich sagen können, *warum* diese Bilder mich nicht mehr loslassen wollten auf eine Weise, wie es nicht oft geschieht. Was mich irritierte, war ihre scheinbar eindeutige Evidenz. Dies betraf zunächst die iPad-Zeichnungen, aber, in einem zweiten Schritt, auch seine Arbeiten im »alten Stil«, von denen ich doch glaubte, daß sie mir in ihrer Art hinlänglich bekannt seien, die aber im Licht seiner neuesten Bilder – die, wie mir auch jetzt noch scheint, sich einem wahrhaftig neuen Ansatz verdanken, der keineswegs bloß technischer Natur ist – meine alte Vertrautheit mit ihnen plötzlich schroff zurückwies, sie abstreiften wie eine zu eng gewordene Haut. Die darunter sich abzeichnende glänzende Erscheinung widerstand meinem ausgehärteten Blick: trotz aller formalen Evidenzen fehlte eine Form, die es mir erlaubt hätte, sie mit den üblichen Kriterien zu fassen zu bekommen. Dieses »Fehlen« ließ sich jedoch nicht den Bildern anlasten (denn das Bild ist eine Welt für sich), sondern ich mußte mir eingestehen, daß ich etwas nicht sehen konnte, was doch *da* war. Genauer gesagt, *sah* ich es zwar – aber erkannte es nicht. Ich wußte nicht, *was* ich sehe, obwohl ich mit Worten exakt hätte beschreiben können, was meine Augen erfaßten. Allerdings wäre ein solch rein deskriptiver Zugang, der das Bild identifiziert mit seinem Informationsgehalt, notwendig an der Oberfläche, am bloß Sichtbaren abgeprallt, auch wenn einzig und allein das Sichtbare das Tor zur Welt des Bildes ist. Manchem öffnet es sich vielleicht schon auf den ersten Blick, andern (wie mir) erst nach längerer Suche. Und für den Weg dieser Suche, um ihn zu bahnen, existiert nur die Sprache, die sich so wenig wie die Komplexität eines Bildes im Sagbaren erschöpft (in dem also, was bezeichnet werden kann). Letztendlich war das der Grund, warum ich den Auftrag annahm, mich mittels Worten einem Phänomen zu nähern, das mir Rätsel aufgibt, ohne doch ein Rätsel zu sein. (Eher ist das Bild eine Lösung, zu der das Rätsel fehlt.) Daher gibt es auch keinen Schlüssel zum Bild, der sein vermeintliches Geheimnis öffnete wie einen Tresor. Ein Bild kann nicht erschlossen werden; es kann nur *sich* erschließen – wenn es in der richtigen Weise schlüssig ist. Ob und inwieweit es aber *in der richtigen Weise* schlüssig ist: das erschließt sich nur durch seine Schlüssigkeit – womit der Zugang zum Bild zwangsläufig auf einen hermeneutischen Zirkel hinausläuft.¹

Um die Schlüssigkeit eines Bildes zu erschließen, stellt nur die Sprache jene Kriterien bereit, die es uns ermöglichen, auf die rechte Weise in den hermeneutischen Zirkel hineinzukommen und seiner Dynamik zu folgen, ohne ihr zu verfallen. Damit gerät sie aber notwendig an *ihre* Grenze: die

der Objektivierbarkeit. Radikale Bildbefragung versenkt sich ins Bild, taucht ins Bild ab, das sie im Medium der Sprache verwandelt wiedererstehen läßt. Zwangsläufig ist sie hochgradig subjektiv. Der Zwang, den sie sich auferlegen muß, wenn sie noch mitteilend sein will, droht dem Mitteilbaren das Wort abzuschneiden; um zu fassen, was schwer zu fassen ist, greift sie zurück auf das, woraus sie substantiell selber gemacht ist und was im Begrifflichen, das sie im Zaum hält, gerade nicht aufgeht – auf Bilder. Rätselhaft ist nicht das Bild, sondern daß es überhaupt Bilder gibt. Und noch rätselhafter ist, warum uns *das* nicht im geringsten als rätselhaft erscheint, sondern vielmehr als das Allerselbstverständlichste. Doch gibt es Bilder, die das Potential haben, uns die Fragwürdigkeit genau dessen vor Augen zu führen, und dazu gehören auch die, die diesen Text motivierten. Im Gegensatz zu den meisten Bildern, die uns tagtäglich begegnen (auch und gerade den bewegten), scheint hier etwas nicht zum Erliegen gekommen zu sein. Etwas hält an (wie man den Atem anhält), etwas stockt, etwas hört nicht auf zu zögern, ohne daß doch von Zögerlichkeit die Rede sein könnte, eher von einer Art von *Verzögerung*, einem Anfang noch vor dem Anfang, wie zu Beginn von Bob Dylans *Highlands*, wenn die Gitarre, diesseits von musikalischer Form und Struktur, als bloßes Geräusch tastend den Ton sucht und so erst den Raum des Liedes öffnet, indem sie das physische Material, aus dem es gemacht ist, für einen Moment offenlegt wie ein Maler, der auf der leeren Fläche des Blattes die ersten zwei, drei Striche setzt, um damit die Leere zu bestimmen, indem er ihr die Physis eines Materials einschreibt, aus der heraus der Raum des Bildes entsteht. Am Anfang steht die Insignifikanz, die bloße Zeichnung, das *Mal*, und es ist bemerkenswert, daß bei aller vermeintlichen Gegenständlichkeit Stefan Guggisbergs Bilder jenes anfängliche Moment der Insignifikanz nie ganz aufgeben – daß das *Mal* nie ganz begraben wird unter der Malerei, die sich in Schichten und Strukturen darüberlegt. Es bleibt dem Bild verschrieben wie eine frühe Erinnerungspur, die bis ins hohe Alter durchschlägt. Diese initiale Insignifikanz (was auf der Ausdrucksebene nur ein anderes Wort ist für die Ratlosigkeit angesichts des Leeren, das vom paralysierten Subjekt eine Tat, eine Aktion, irgendein Zeichen zu fordern scheint) ist zugleich ihr Gegenteil, bloße Signifikanz. Bezeichnend ist die Zeichnung, das *Mal*, und nicht das, was es bezeichnet. Im Anfang bezeichnet es nichts als sich selbst: die Lücke zwischen Stellen und Darstellen, Ausdruck und Intention, Geste und Gehalt, Bild und Bildgegenstand hat sich noch nicht aufgetan. Sie reißt auf mit dem ersten *Mal*: der ersten unwiderruflichen Markierung, die das Bild zu einer »bedeutenden Fläche« (Vilém Flusser) macht. Wie in dem verhaltenen, fast tonlosen Zögern der elektrischen Gitarre das sich ankündigende Lied (das dann gleichsam nur noch die Ausformulierung des initialen Geräuschs darstellt) in nuce schon enthalten ist, so ist im ersten *Mal* der initialen zwei, drei Striche das entstehende Bild nicht nur angelegt, sondern virtuell schon ganz da. (Das wird durch Stefan Guggisbergs inverse, subtraktive Arbeitsweise verdeutlicht, die nicht mit einem unbefleckten, leeren Blatt beginnt, sondern mit einem zuvor durchgängig eingefärbten Bogen, aus dessen Farbschichten mittels verschiedener Werkzeuge Gestalthaftes langsam freigelegt, konturiert, modelliert, organisiert wird, um schließlich unter der nächsten Farbschicht zu verschwinden, unter ihr begraben zu werden, worauf der Prozeß von neuem anhebt.) Man könnte versucht sein, hier einen wiedererstandenen Neuplatonismus am Werk zu sehen, für den die im Geist geschauten »Idee« lediglich aus der nichtigen, passiven, insignifikanten Materie herausgeschält werden muß. Eher ist es umgekehrt: so etwas wie eine »Idee« erwächst mit den sich konturierenden Formen erst aus dem Akt der Bildfindung – der für den Maler wie auch den Betrachter zugleich

der Akt des Ins-Bild-Findens ist –; sie wächst im Wortsinn aus dem Grund, aus dem Stoff des Bildes in seiner rohesten Form. Den Stoff des Bildes bilden nicht Form und Gestalt, sondern durch sie und an ihnen bildet sich der Stoff des Bildes. Form und Gestalt sind nur Vehikel, Medien in dem Sinn, wie die Luft ein Medium ist, durch das die Farben des Lichts sichtbar werden. Im Akt der Bildfindung begegnen sich zwei Körper, der des Malers und der des Bildes, und beider Kräfte wirken im Bildakt wechselseitig aufeinander: Im selben Maße, wie er das Bild traktiert, traktiert das Bild ihn. In diesem durch und durch körperlichen Wechselspiel geht das, was bei Kandinsky *Das Geistige in der Kunst* heißt, ganz aus der Physis hervor. Es entspringt zwar einem Gewaltakt (denn zweifellos wird dem Bild Gewalt angetan); dennoch ist das Wechselspiel der Kräfte nicht antagonistisch. Der Materie des Bildes wird nichts eingebildet (und »nichts« ist hier wörtlich zu verstehen); sie ist keine passive Aufnahmematrix für eine Haltung, einen Gedanken, selbst für eine Geste nicht (da sie sich zuletzt selbst auswischt). Im »nichts« der Einbildung, das sich weder ontologisch noch grammatikalisch subjektivieren läßt, in einer Leere, in der »es« an nichts mangelt – dort bricht das Insignifikante immer wieder durch. Die inversive Vorgehensweise ist nicht bloß ein technischer Trick. Ein Strich auf dem »reinen« Weiß des Papiers, wie vage und weich er auch sei, ist stets eine bestimmende Setzung (und damit *Verletzung*, wie Fontana gezeigt hat) – die Markierung eines Identischen, eines So-und-nicht-anders, die von allen folgenden Setzungen zwar korrigiert, aber nicht mehr revidiert werden kann. Der Strich ist eine Positionierung und tendentiell positivistisch. Das Sichtbare ist das Gegebene, und nur das Gegebene ist das Reale (auf diesem Axiom beruht ein Gutteil der abendländischen, nicht zuletzt der zeitgenössischen Kunstproduktion.) Dagegen arbeitet Stefan Guggisberg durch eine *Form* von Negation (*durch*, nicht *mit*, denn diese Form ist, obwohl handwerklich gebraucht, kein Werkzeug, sondern eher das Werk seines Werkzeugs: ist ein *Zeugwerk*). Schrittweise legt er etwas Unbestimmtes frei, und mit jedem Zug (das ganze hat etwas vom Schachspiel) konturiert dieses Unbestimmte sich näher in Richtung »Bestimmung« (Figuration) durch den Maler, wird jedoch im selben Zuge (dem seines »Gegners«, also des Bildes) eben dadurch negiert in einem sich materialisierenden Akt *bestimmender* Negation. Das zu »Bestimmende« wird im Verlauf der Arbeit am Bild nicht einfach nur vom Maler »bestimmt negiert« durch förmliche Wider-Setzung oder, etwas milder formuliert, Entgegen-Setzung (dafür müßte es ja bereits bestimmt sein), sondern »es« *bestimmt sich* (entwickelt an sich selbst und für sich selbst eine *Stimme*) durch die Negation dessen, was es (noch) nicht ist. Und das, was es (noch) nicht ist, konturiert sich um so klarer, je stärker es ausgewischt, aus- und herausschleift, herausgearbeitet und so ausgearbeitet wird.² Nur ist das Herausgearbeitete eben kein »Es«, ist weder Subjekt noch Objekt, kein Gegenstand, kurz: keine Form. Es ist ein Seiendes im Akt seiner fortlaufenden *Formierung*, das alle vorangegangenen Stufen dieses Prozesses in sich trägt und im Erscheinenden, an sich selbst, transparent erhält. Daher bleibt die initiale Insignifikanz auch durch alle Stufen hindurch erhalten, obwohl (und gerade weil) sie von Mal zu Mal signifikanter, »bestimmter« wird.³ Was sich dann langsam, für heutige Verhältnisse sogar unendlich langsam, herausbildet (und diese Langsamkeit eines gleichsam organischen Wachstums im Anorganischen läßt sich den Bildern ansehen), *ist* zwar etwas, zweifellos – aber es ist *kein Etwas*, sondern »etwas«, für das weder der bestimmte noch der unbestimmte Artikel zureichend wären. Das im Ausarbeiten sich Herausbildende ist durch und durch von der Natur des Dinghaften durchdrungen, ohne Ding zu sein, ist figuriert, doch ohne Figur. Stefan Guggisbergs Bilder bewegen sich an der Grenze der Gestalt (überschreiten sie aber wohlweislich nicht), denn

nur, was sich benennen läßt, wofür man noch Worte hat, ist gestalthaft⁴. Die Grenze verläuft daher nicht zwischen Gegenständigkeit und Abstraktion und auch nicht zwischen Figur und Figuration (Noch-nicht-Figur), sondern zwischen Bild und Begriff – und das gerade deshalb, weil die Bilder am Begrifflichen festhalten, ohne sich doch *darin* festzuhalten. Sie lockern es nur auf, so wie man Erdreich auflockert. Was geschieht, ist Gärtnerarbeit im Reich der Einbildungskraft. Im Gegensatz zur ausgewilderten Phantasmagorie des Surrealismus, wo die zweite Natur als erste verkleidet nur desto hemmungsloser vor sich hin wuchert und somit realiter zum Eingebildeten erstarrt, organisiert sich hier eine ästhetisch in Schach gehaltene Natur, für die die Grenze zwischen innen und außen noch durchlässiger ist. Das, was bei Max Ernst etwa auf deskriptiv-allegorischer Ebene versucht wird, wenn Augen in seinen organistischen Gemälden auftauchen, die den Betrachter zu fixieren vorgeben, ist hier mindestens eine Etage tiefer angesiedelt und nicht mehr greifbar, obschon noch sichtbar: *das Angeblicktwerden aus den Dingen*, die wie in der frühesten Kindheit noch nicht klar und eindeutig voneinander und von uns selbst abgegrenzt sind und daher zu leicht zu nahe gehen. Angeschaut zu werden aus einem vorpersonalen, »animistischen« Weltinnenraum, wo Etwas und Jemand noch ungeschieden sind, wo die Augen Finger haben und wir keine Möglichkeit, diesen blicklosen Blick des ganz und gar Anderen, Natur im engsten wie im weitesten Sinne, zu bannen, zu fixieren, dingfest zu machen – das nehmen diese Bilder auf. Sie nehmen es auf und schließen es ein, ohne »es« (sich) zu verschließen. In diesem Sinne sind sie apotropäisch: Nicht als »bedeutende Flächen«, sondern als *Bildgebilde*. Und als solche *bedeuten* sie nicht, sondern *sind* sie Verkörperungen einer zugleich bannenden und (auf) bewahrenden Fixierung. Wir können sie gefahrlos anschauen. Sollte es eine Form von Illusionismus in diesen Bildern geben, dann den, die Illusion ihres Zaubers (fast) so weit zu perfektionieren, daß wir meinen, außer Gefahr zu sein. Aber eben nur fast.

And that's good enough for now.

1 Sehr verallgemeinernd ist hier vom »Bild« die Rede. Das schließt das Kunstwerk als Sonderfall des Bildes selbstverständlich ein, jedoch ist das Problem der Zugänglichkeit von Bildern bekanntlich nicht auf Kunstwerke beschränkt; letztere zeichnen sich nur dadurch aus, daß sie dies offen an sich selbst exemplifizieren und oft auch explizieren.

2 Was da »ausgewischt« wird, wird in Wahrheit dem Bild zugefügt – und dies ebenfalls im doppelten Sinne des Worts.

3 Wollte man Stefan Guggisberg einen Romantiker nennen, so nur in bezug auf diese unendliche Annäherung, die aus dem Stoff des Bildes, dem Material selbst hervorgeht. Notwendig kommt sie einmal an ein Ende – wenn das Bild seine vorläufig endgültige Gestalt erreicht. Diese vorläufige Endgültigkeit ist aber nur eine Konzession an die Zeit, an die Endlichkeit alles Seienden. Zuletzt steht die Zeit *im* Bild still, weil das Bild *als Bild* stillsteht, weil der Bildprozeß zum Stillstand kam – wenn auch zu einem Stillstand wie mit angehaltenem Atem.

4 Es gibt keine feste Trennung zwischen Figur und Noch-nicht-Figur, ebenso wenig wie zwischen scheinbar Belebtem und Unbelebtem. Diese Trennung ist im Wortsinn gegenstandslos, denn sie bewegt sich noch auf der Ebene der Signifikanz, des weisenden (und beweisenden) *Das ist das*. In dem Satz »Das ist das« ist jene Lücke, der Riß in der Identität, schon enthalten, der durch das »ist« überbrückt werden soll. Stefan Guggisbergs Bilder setzen noch *vor* diesem Riß an – auch wenn sie ihn weder durchhalten können noch wollen. Das war mit dem Satz gemeint, daß »das Mal im Anfang nichts als sich selbst bezeichnet«.

The Great Image Has No Form

*I got new eyes
Everything looks far away.*

[Bob Dylan, *Highlands*, 1997]

When Stefan Guggisberg asked me if I could write a text on the occasion of an exhibition of his new works, I immediately said yes. He had shown me not long ago his most recent pictures, and upon seeing them, I was surprised, fascinated – and baffled. For I could not have said *why* these pictures refused to let go of me, and in such a way that doesn't happen often. What confused me was their seemingly unambiguous evidence, in reference firstly to the iPad drawings, and secondly to his works in the "old style." The latter seemed somehow familiar to me. But in light of his newest pictures – which are the result, as it still seems to me, of a truly new approach that is by no means merely technical in nature – they abruptly undermined my old familiarity, shedding it like an old skin that had become too tight. The brilliant appearance visible underneath resisted my hardened glance: despite all formal evidence, there was no form that would have enabled me to catch hold of this appearance with the usual criteria. This "lack" could not be held against the pictures (for a picture is a world unto itself); rather, I had to confess to myself that I couldn't see something that was nevertheless *there*. More correctly, I did indeed see it – but I didn't recognize it. I didn't know *what* I was seeing, even though I could have described precisely in words what my eyes registered. Admittedly, such a descriptive approach that identifies the picture with its informational content would necessarily remain stuck on the surface, the merely visible, even if the visible alone is the gate to the world of the picture. Perhaps it opens itself to some viewers at first glance, but to others (like me) only after longer searching. And opening a path for this search can be done only with language, which, just as little as the complexity of a picture, exhausts itself in what can be said (in what can be designated). This was ultimately the reason I accepted the assignment: so that I may approach by means of words a phenomenon that *appeared* to be a riddle, yet without actually being a riddle. (It is more like the picture is a solution to a missing riddle.) That is why there is also no key to the picture that would open its alleged secret like a safe. A picture cannot be disclosed; it can only disclose itself – if it is coherent (*schlüssig*) in the right way. Whether and to what extent it is coherent in the right way can be disclosed, in turn, only in light of its own coherence (*Schlüssigkeit*): access to the picture inevitably ends up in a hermeneutic circle.¹

Language alone supplies the criteria in order to disclose the coherence of a picture, to enter into the hermeneutic circle in the right way, to follow its dynamic without succumbing to it. Language necessarily runs up against *its* limits, the limits of what can be objectified. Radically inquiring into the picture means becoming engrossed in the picture, submersed in the picture, allowing it to rise again, trans-

formed, in the medium of language. It is necessarily highly subjective. The constraint it must impose upon itself if it wants to still be communicatory threatens to cut short what can be communicated; to grasp what is difficult to grasp, it falls back on what it itself is substantially composed of and what is not entirely absorbed in the conceptual, what keeps it in check – that is, it falls back on images. What is puzzling is not the picture, but rather *that there are pictures at all*. And even more puzzling is why this does not in the least appear puzzling to us, but rather as what is most self-evident. Yet there are pictures that have the potential to show us plainly the questionable nature of precisely this, and included among such pictures are the ones that motivated this text. In contrast to most pictures we encounter on a daily basis (also and especially moving pictures), it seems that something here has not come to a halt. Something is held (in the way one holds one's breath), something hesitates, something does not stop stalling, yet without there being talk of stalling; it is more a sense of *being* stalled, of a beginning even before the beginning, like at the beginning of Bob Dylan's *Highlands* when the guitar on this side of musical form and structure, as mere sound, fumbling for the notes and thus opening the space of the song by exposing for a moment the physical material from which the song is made, like a painter who applies the first two, three strokes on the empty surface of the sheet in order thereby to define the emptiness by inscribing into it the physis of a material out of which the space of the picture emerges. In the beginning stands the insignificant mere drawing, the *mark*, and it is noteworthy that Stefan Guggisberg's pictures, despite their apparent representational character, never relinquish entirely this initial moment of insignificance – that the mark is never entirely buried under the painting, which superimposes itself in layers and structures. It remains committed to the picture like the trace of an early memory that continues to show through into old age. This initial insignificance (which, on the level of expression, is merely another word for the perplexity in view of the emptiness that seems to demand from the paralyzed subject a deed, an action, some kind of sign) is at the same time its opposite: mere significance. It is the drawing, the mark, that is significant and not that which it signifies. In the beginning it signifies nothing other than itself: there is still no gap between presenting and representing, expression and intention, gesture and content, picture and pictorial object. It is torn open with the first mark, the first irreversible marker that turns the picture into a "meaningful surface" (Vilém Flusser). Similar to how the announcing song (which represents, as it were, only the formulation of the initial sound) is already contained essentially in the restrained, almost toneless hesitation of the electric guitar, the emerging picture is not only prefigured but virtually entirely there in the first mark of the initial two, three strokes. (This is highlighted by Stefan Guggisberg's inverse, subtractive method that does not begin with an untarnished empty page but rather with a sheet that has already been fully coloured; out of these colour layers and with the help of diverse tools, something with shape is slowly exposed, outlined, modelled, organized, in order to ultimately disappear under the next layer of colour, to be buried by it, whereupon the process begins anew.) One may be tempted to see here a resurrected Neoplatonism at work, for which the "idea" beheld in spirit needs only to be cut out of the passive, insignificant matter. Rather, the opposite is the case: something like an "idea" with its outlining forms first arises out of the act of composing the picture – which is at the same time for the painter and also for the viewer the act of *finding one's way into* the picture. It grows literally from the ground, from the material of the picture in its rawest form. It is not the form and shape that constitute the material of the picture, but rather the material

of the picture that constitutes itself through them and with them. Form and shape are only vehicles or media, in the sense in which air is a medium through which the colours of light become visible. In the act of composing the picture two bodies meet, of the painter and of the picture, and both forces mutually interact: to the same extent that he treats the picture, the picture treats him. In this through-and-through bodily interplay, what Kandinsky calls “the spiritual in art” emerges entirely from the physis. While it originates from an act of violence (for violence *is* without doubt done to the picture), the interplay of forces is nonetheless not antagonistic. Nothing is fashioned into the picture (and “nothing” is to be understood literally here); it is not a passive receptive matrix for a posture, a thought, or even for a gesture (since the gesture rubs itself out in the end). In the “nothing” of the imagining, which can be neither ontologically nor grammatically subjectified, in an emptiness in which “it” lacks nothing – what is insignificant breaks through over and over. The inverse approach is not merely a technical trick. A stroke on the “pure” white of the paper, however vague and indefinite it may be, is always a defining act of positing (and thus an *incision*, as Fontana has shown), the marking of something identical, of being such and not something else, which, while it can indeed be corrected by all subsequent acts of positing, can never be fundamentally revised. The stroke is a positioning and is by and large positivist. What is visible is what is given, and only what is given is real. (A good part of Western, and not least contemporary art production turns on this axiom.) Stefan Guggisberg works against this through a *form* of negation (*through* and not *with*, for this form is not an instrument even if it is employed technically, but is rather the work of an instrument.) Step by step he exposes something indeterminate, and with each move (the whole has something of a chess game) the painter gives contours to the indeterminate in the direction of “determination” (figuration), and yet in the same move (the move of his “opponent,” that is, of the picture) precisely negates it in a materializing act of *determining* negation. Over the course of the work, what is to be made “determinate” is not merely “determinately negated” by the painter through formal resistance or, formulated more mildly, through opposition (for which indeed it would need to already be determinate), but rather “it” is *determining itself* (developing a *voice* in itself and for itself) through negation of what it is not (yet). And what it is not (yet) is outlined all the more clearly, the stronger it is rubbed out, erased, carved out and thus worked out.² Yet what is carved out is not an “it,” neither subject nor object, in short, not a form. It is a being in the act of ongoing *formation*, which carries within itself all preceding stages of this process and in its appearing retains them transparently in itself. For this reason the initial insignificance survives throughout all stages, even though (and precisely because) it becomes with each mark more significant, “more determinate.”³ What develops slowly, by today’s standards infinitely slowly (visible in the pictures as the slowness of an organic growth, as it were, in something inorganic), *is* indeed something, undoubtedly; but it is *not some thing*, but rather something for which neither the determinate nor the indeterminate article would be adequate. What evolves from the elaboration is permeated through and through with the nature of material things without itself being a thing, is figured yet without a figure. Stefan Guggisberg’s pictures are at the edge of shape (yet very wisely without transcending it), for only that which can be named, for which one has words, is characterized by shape.⁴ The boundary thus runs not between objectivity and abstraction, and also not between figure and figuration (what is not yet figure), but rather between picture and concept – and precisely because the pictures appeal to the conceptual without *clinging* to it. They simply loosen it, in the way one

loosens soil: garden work in the realm of imagination. In contrast to the wild phantasmatic world of surrealism – where second nature, unbridled and disguised as first nature, grows all the more rampant, congealing reality into the imaginary – here we have a nature aesthetically held in check, for which the boundary between inner and outer is even more porous. What Max Ernst, for instance, attempts on a descriptive-allegorical level in his organicist paintings in which eyes appear that purport to secure the viewer, is located here at least a level deeper and is no longer graspable, though still visible: *being looked at from out of the things*, which, like in earliest childhood, are not yet clear and unambiguously delimited from each other and from ourselves and for this reason come too close too easily. Being viewed from out of a pre-personal, “animistic” interior world, where something and somebody are still unseparated, where eyes have fingers and we have no possibility to capture, fix, get hold of this viewless view of the wholly other and of nature (in the strictest and widest sense) – this is what these pictures record. They record it and enclose it, without closing “it” (or themselves) off. In this sense they are apotropaic: not as “meaningful surfaces,” but rather as *picture formations*. And as such they do not mean something but rather they are the embodiments of a fixation that is both captivating and conserving. We can safely view them. Should there be a form of illusionism in these pictures, then it is the illusionism of (almost) perfecting the illusion of their spell to such an extent that we believe to be out of danger. Yet only almost.

And that’s good enough for now.

1 Here “picture” is being spoken of in a very general sense. Of course this includes the art work as a special case of the picture, yet it is well known that the problem of access to pictures is not limited to art works. The latter are distinguished only in that they exemplify this openly to themselves and often make it explicit.

2 What is “rubbed out” is in truth *added* and *afflicted* to the picture.

3 If one wanted to call Stefan Guggisberg a romantic, then only in reference to this infinite convergence that arises out of the material itself of the picture. It necessarily comes to an end eventually, once the picture has reached its provisional final shape. Yet this provisional finality is only a concession to time, to the finitude of all beings. In a final step, time stands still *in* the picture because the picture *as picture* stands still, because the picture process came to a standstill – albeit a standstill in the sense of a held breath.

4 There is no fixed separation between figure and not yet figure, just as little as between seemingly animate and inanimate. The separation is literally without object, for it still functions on the level of significance, of the pointing (and demonstrating) *that is that*. The sentence “that is that” already contains this gap, the rupture in identity that ought to be bridged with the “is.” Stefan Guggisberg’s pictures begin even *before* this rupture, even though they cannot nor do they want to face this rupture. This is what was meant with the sentence that “the mark in the beginning designates nothing other than itself.”