

FRANK STELLA

BALI SERIES



GALERIE FICHER ROHR

FRANK STELLA

BALI SERIES

13. Juni – 15. August 2007

GALERIE FICHER ROHR

Die Leidenschaft für die Kunst

Als ich die Verpackung der heute hier ausgestellten neun Skulpturen Frank Stellas öffnete, kehrte ich auf proustsche Weise zurück an einen frühlingswarmen Nachmittag in São Paulo. Es war Oktober im Jahr 1989.

An der zwanzigsten internationalen «Bienal de São Paulo» war ich Assistentin des Präsidenten Alex Periscinoto, und der Kurator Carlos von Schmidt hatte ein Werk der Serie Moby Dick des Künstlers Frank Stella für die Ausstellung organisieren können.

Die Umrisszeichnungen von Stellas Werken, die mich sprachlos machten und welche ich immer wieder von Neuem betrachten musste, waren so faszinierend, dass ich überzeugt war, dem Künstler, der sie geschaffen hatte, schon viele Male zuvor begegnet zu sein. Wenig später traf ich Stella zufälligerweise tatsächlich persönlich.

Zehn Jahre sind vergangen, und seit 2005 habe ich meine eigene Galerie in Basel.

Im Sommer 2006 fand im Haus der Kunst in München die Ausstellung der «Black Paintings» von Frank Stella statt. Als ich den Künstler erneut zufällig auf eine zauberhafte Weise wieder traf, erzählte ich ihm von meinem Traum, seine Werke in meiner kleinen Galerie ausstellen zu dürfen.

Heute sind neun Skulpturen der Bali-Serie in der Galerie Fischer-Rohr zu bewundern. Diese Ausstellung ist die Vergegenständlichung meines Traums und der Beweis, dass jeder Einsatz, der mit Intuition, Freude und Liebe erbracht wird, alles möglich macht!

Vielen Dank an Frank Stella, der meinen Traum in Erfüllung gehen liess. Vielen Dank an Herrn Professor Franz Joachim Verspohl der Universität Jena für den wunderbaren und tiefgründigen Text und seine grosse Hilfe im Bestreben, diese Ausstellung zum Erfolg zu bringen.

*Rita Fischer-Rohr
Basel, im Juni 2007*

Zu Frank Stellas «Bali Pieces» und darüber hinaus

Dem Andenken Robert Rosenblums
(24. Juli 1927–6. Dezember 2006)

I

Frank Stella begann 2003 eine neue Serie von Skulpturen, die er unter dem Titel «Bali Pieces» zusammenfasste. Im Jahre 2006 schloss er sie ab. Die erste Werknummer FS 2003-1 trägt den Titel «taboehan», die letzte mit der Inventarnummer FS 2006-17 die Bezeichnung «ngelawang». Die Werknummer FS 2006-18 gehört bereits zu der jüngeren Werkgruppe, die der Künstler als «Malay Pieces» bezeichnet. Als Frank Stella dem Autor das Verzeichnis beider Serien zeigte, notierte er auf einem ersten gelben Aufkleber: «These are Bali (bamboo) Pieces. The titles are vocabulary words (Balinese) + so have small letters to begin the title (words) e. q. dadap F. S. 2003-4.» Auf einem zweiten Merktzettel notierte er unter anderem: «The new Malay Pieces [...] begin @ F. S. 2006-18 Salayer. The Malay Pieces begin with capital letters as they are places, i. e. proper nouns.»¹ Die für die Titel der ersten Serie gewählten Bezeichnungen sind erklärenden Texten entlehnt, mit denen Margaret Mead die Fotografien Gregory Batesons in dem 1942 gemeinsam publizierten Band «Balinese Character. A Photographic Analysis» kommentiert.² Die Eigennamen der Titel der jüngeren Werkgruppe entnahm der Künstler einem nicht weniger berühmten Buch, «The Malay Archipelago. The Land of the Orang-Utan, and the Birds of Paradise» von Alfred Russel Wallace, der es Charles Darwin gewidmet hatte «not only as a token of personal esteem and friendship, but also to express my deep admiration for his genius and his works».³

Die sparsamen, aber präzisen Angaben Frank Stellas zu den beiden neuesten Werkserien deuten an, dass er ihre werkästhetischen Rahmenbedingungen intentional fest umrissen haben musste und dass sich auch der erfahrene Künstler in seinem Anliegen, Bilder zu «machen»,⁴ immer noch an den Prämissen orientiert, wie er sie im Winter 1959/1960 fixierte. Schon 1991 hatte er betont, dass sich seine Kunstauffassung seit 1959 nicht wesentlich geändert habe: «Die Art und Weise, wie ich heute Bilder betrachte, unterscheidet sich im Grunde kaum davon, wie ich sie vor dreißig Jahren gesehen habe.»⁵ Wie er sich schon damals nicht damit zufrieden gab, nur sich selbst dahingehend zu befragen, was Kunst ist und wie man sie macht, so reflektiert er seine Tätigkeit auch heute noch als methodisches und methodologisches Problem. Das künstlerische Ergebnis verdankt sich nicht allein der Intuition, sondern wird wesentlich bestimmt durch die Reflexion des Concetto der Bedingtheiten im Werkprozess.⁶ Erschloss er sich damals als junger Maler die «räumlichen» Probleme der «relationalen Malerei», mit denen er in Bezug auf die «Balance der verschiedenen Teile im Verhältnis zu- und gegeneinander» etwas «anstellen» musste,⁷ so bewegten ihn als gerade in das Berufsleben eintretenden Künstler der Status seiner Existenz und die Professionalität des Arbeitsprozesses, der Beharrlichkeit und auszehrende Kontinuität einfordert und mit Exerzitien vergleichbar ist.⁸ Wenn Frank Stella später darauf hinwies, dass es ihm schien, «als ob Streifen, sich wiederholende Streifen, einer beckettartigen Situation näher kamen als beispielsweise eine große leere Leinwand»,⁹ dann skizziert er, dass ihn damals nicht nur das Formproblem, sondern auch seine existenzielle Lage zur Motivwahl bewegte, weil er die sich wiederholenden Streifen zu den sich wiederholenden Phrasen in Samuel Becketts Schauspiel «Warten auf Godot», das im Herbst 1958 in New York uraufgeführt wurde, in Beziehung setzen konnte.

¹ Autografen im Archiv des Autors.

² Bateson, Gregory & Mead, Margaret, *Balinese Character. A Photographic Analysis*, New York 1942.

³ Wallace, Alfred Russel (zuerst 1869, 1986), *The Malay Archipelago. The Land of the Orang-Utan, and the Birds of Paradise*, New York & Oxford.

⁴ Stella, Frank (2001), «Text einer Vorlesung am Pratt Institut», Stella, Frank (2001), *The Writings. Die Schriften*, Jena & Köln, S. 8.

⁵ Stella, Frank (2001), «Grimms Ekstase», Stella, Frank (2001), *The Writings. Die Schriften*, Jena & Köln, S. 150.

⁶ Stella, Frank (2001), «Text einer Vorlesung am Pratt Institut», Stella, Frank (2006), *The Writings. Die Schriften*, Jena & Köln, S. 8.

⁷ Stella, Frank (2001), «Text einer Vorlesung am Pratt Institut», Stella, Frank (2006), *The Writings. Die Schriften*, Jena & Köln, S. 8.

⁸ Dass nicht nur Frank Stella seine damalige Arbeit mit Exerzitien verglich, belegt die Serie von 52 Porträtfotografien, die Hollis Frampton von 1958 bis 1962 machte und in einer Mappe mit dem Titel «The Secret World of Frank Stella 1958–1962» zusammenstellte. Er schenkte seinem ehemaligen Mitschüler die Abzüge der Serie in einer Kassette.

⁹ Zuerst in einem Radiointerview aus der Serie «U.S.A. Artists», National Educational Television, New York, am 27. 3. 1966 geäußert. Zitiert nach München 1996, *Frank Stella*, Haus der Kunst, S. 79.

Mit den «Black Paintings» verwandelte Frank Stella damals einerseits ein malerisches Konzept in eine unumstößliche, nicht mehr aus dem visuellen Gedächtnis wegzudenkende absolute Form, in der sich andererseits, über die Bildtitel vermittelt, auch sein Raisonement über den Künstlerstatus mitteilt. Denn die Werktitel sind, wie Robert Rosenblum schrieb, verbunden mit dem «wide spectrum of human sorrows, from New York tenements («Arundel Castle») and a Chicago cemetery (Getty Tomb) to a London insane asylum (Bethlehem's Hospital) and the Nazi concentration camp at Auschwitz (Arbeit Macht Frei). Such elucidations helped to deny the usual early response to these paintings – that they were thoroughly hermetic and cerebral – and to confirm the growing revelation that they reflect an awareness of such universal gloom that they may even end up as younger-generation counterparts to the sober, life-denying mood of many of Rothko's own late series paintings».¹⁰

Fast fünfzig Jahre später weisen der erste und der letzte Titel der «Bali Pieces» darauf hin, dass Frank Stella die Werkserie nach vergleichbaren Kriterien angeht wie zu Beginn seiner Künstlerlaufbahn. In ihnen skizziert er sowohl die künstlerische Aufgabe, der er sich stellt, als auch seine lebensweltlichen Außenbezüge. «Taboehan» bezeichnet in der balinesischen Sprache sowohl ein Hornissennest als auch ein Spiel, bei dem Kinder auf einer vorgegebenen Sandzeichnung tanzen wie Hornissen. Mit der Titelwahl umschreibt der Künstler seine Intention, Bildelemente in einem vorgegebenen Schema so anzuordnen, dass sie eine dynamische Energie entfalten können. Mit dem Bildtitel «Ngelawang», einem Begriff, der in der balinesischen Gesellschaft eine Form der Opposition oder des Widerstandes gegen Entscheidungen der Kommune bezeichnet, deutet der Künstler die Eigenwilligkeit seines schöpferischen Verhaltens an, dem Gewohnheit ein Fremdwort ist und das sich keiner Erwartungshaltung beugt.

Zum Titel «Bali Pieces» mag vordergründig auch das Experiment mit dem für Frank Stella neuen Werkstoff Bambus geführt haben, der für die balinesische Zivilisation ein unentbehrlicher Rohstoff ist und sich formen, vor allem biegen lässt und den Stella für einzelne Skulpturen verwendete, wie etwa in dem Relief «dadap»,¹¹ dessen Bezeichnung auf eine Baumspezies anspielt, deren abgetrennte Teile überall da, wo man sie einpflanzt, wurzeln und austreiben. Es verwundert daher nicht, wenn die Pflanze in vielen balinesischen Ritualen eingesetzt wird. Für Stella bestand ihr formaler Wert darin, dass sie als Rohr einen ausgesprochen grafischen Charakter besitzt und sich wie das Stahl- oder das Aluminiumrohr als lineares Bildelement eignet, dem man jede beliebige Form geben kann. Tatsächlich biegen und krümmen sich in der Werkserie, die bis auf wenige Ausnahmen aus hängenden Skulpturen besteht, Rundstahl und Stahlrohre von unterschiedlicher Länge und unterschiedlichem Durchmesser zu eleganten, mal spröden Kurvaturen oder nehmen die Form von Spiralen oder Knäueln an, in die wenige flächige oder dreidimensionale Bildelemente integriert sind. Teilweise folgen diese Einzelformen dem fließenden Verlauf des Rundstahls und der Rohre, teilweise widersetzen sie sich dem Bewegungsfluss, hemmen ihn oder lassen ihn wie in einem Fixpunkt zur Ruhe oder Auflösung kommen.

Obwohl die Skulpturen objekthaft sind und räumlich real, stellen sie ihre Dreidimensionalität in Frage, zumal Masse und Volumen nicht als plastisches Element vorkommen und daher das jeweilige Zentrum schwer zu fixieren ist oder sich je nach Anblick verlagert, ja gelegentlich gar nicht zu existieren scheint. Oft ruht es nicht in einer der Binnenformen, sondern liegt exzentrisch außerhalb des Gebildes, dessen Hängepunkt nie mit ihm identisch ist. Offensichtlich konstruieren die Skulpturen auch keinen Raum im Raum, sondern tragen, wie El Lissitzky bereits 1920 schrieb, zum «Aufbau des Raumes» bei. Denn «Raum ist nicht für die Augen da, ist kein Bild; man will darin leben.»¹² Daher gaben die Brüder

¹⁰ Rosenblum, Robert (1986), «Introduction», Rubin, Lawrence (1986), *Frank Stella. Paintings 1958 to 1965. A Catalogue Raisonné*, New York, S. 11.

¹¹ Werknummer FS 2003-4.

¹² Zitiert nach Trier, Eduard (1980²), *Bildhauertheorien des 20. Jahrhunderts*, Berlin, S. 168. Dass Stella dieser Maxime folgt, belegt seine jüngste New Yorker Ausstellung. Siehe New York 2007, *Frank Stella. Painting into Architecture*, The Metropolitan Museum of Art.

Naum Gabo und Antoine Pevsner in ihrem «Realistischen Manifest» von 1920 «der Skulptur die Linie als Richtungsweiser zurück.»¹³

Vor diesem Stella wohlbekannten kunsttheoretischen Hintergrund wird seine Äußerung von 1999 verständlich: «Die moderne Skulptur sagt von sich zu Recht und mit Stolz, sie besäße die Fähigkeit, im Raume zu zeichnen. Ich bin sehr glücklich und ziemlich stolz darauf, am Ende des 20. Jahrhunderts, nach beinahe hundert Jahren der Moderne, sagen zu können, dass ich [...] in der Lage bin, im Raum zu malen.»¹⁴ In den «Bali Pieces» stellt er diese Fähigkeit spielerisch unter Beweis. Für sie gilt, was er bereits über frühere Skulpturen sagte. Sie haben «mehr als zwei Dimensionen, aber nicht ganz drei.»¹⁵ Formal oszillieren sie zwischen Malerei und Skulptur.

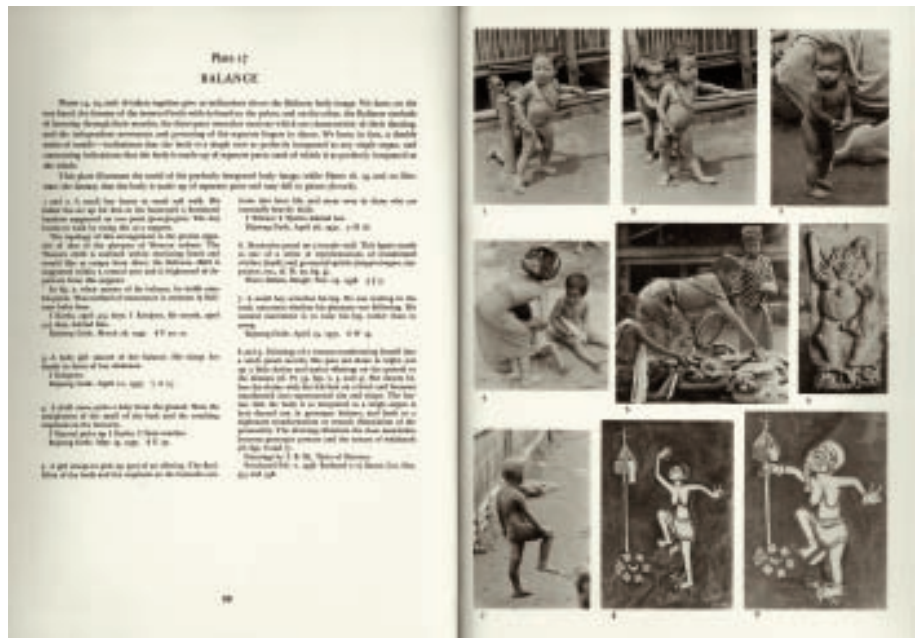


Abbildung 1

Neben dem Bezugspunkt auf die konstruktivistisch abstrakte Moderne des frühen 20. Jahrhunderts hat die Werkserie auch einen Bezugspunkt zu den Äußerungsformen der balinesischen Zivilisation. Hier entdeckte Frank Stella mit Hilfe des Buches von Gregory Bateson und Margaret Mead ähnliche kulturelle und künstlerische Praktiken, wie sie in der europäischen und amerikanischen Moderne vorkommen. Text und Bild beschreiben eine Gesellschaft, die menschliche Ganzheitlichkeit mit Hilfe natürlicher Balance und innerer Ausgeglichenheit erstrebt und in kulturellen Praktiken erlernt und erprobt, um sich gegen den Druck übermächtiger Kräfte und unerwartet einbrechender Gewalt zu behaupten und den Ausgleich zwischen Vorhersehbarem und Unvorhersehbarem zu ermöglichen. Die Erlernung des Aufrechtgehens, das Halten des Gleichgewichts werden zum Synonym einer Zivilisationsleistung (Abbildung 1). Das Kleinkind bewegt sich nicht in einem umgrenzten Laufstall, sondern erlernt das Gehen an einer horizontal fixierten Bambusstange, die in einer seiner Körpergröße entsprechenden Höhe angebracht ist. Es kann sich, auf sich gestellt, schließlich frei bewegen. Es lernt, sich uneingeschränkt eigenständig zu verhalten, um den Körper einerseits als Einheit und andererseits als das Zusammenwirken perfekt zusammengefügter Glieder zu erfahren.

So, wie die balinesische Kultur keine fest umrissenen Raumgrenzen kennt, kann für Frank Stella das Bild als Gemälde oder Skulptur kein Raum im Raum sein. Es kann sich nach vorne wölben oder in die Tiefe weisen, aber seine Grenzen sind nicht bestimmt, sie sind offen gehalten. Die Formen, seien sie linear, flächig oder plastisch, schweben und erscheinen fließend. «Die Umgebung», so Frederick (Friedrich) J. Kiesler 1965 in einem anderen, aber durchaus auf das Œuvre Frank Stellas zu beziehenden Kontext, «wird ebenso wichtig wie das Objekt, wenn nicht noch wichtiger, denn das Objekt atmet in die Umgebung hinein und atmet auch die Realitäten der Umgebung ein, ganz gleich in welchem Raum, ob

¹³ Zitiert nach Trier, Eduard (1980²), *Bildhauertheorien des 20. Jahrhunderts*, Berlin, S. 16.

¹⁴ Stella, Frank (2001), «Lenhard Holschuh», Stella, Frank (2006), *The Writings. Die Schriften*, Jena & Köln, S. 260.

¹⁵ Frank Stella, zitiert nach New York 1987, *Frank Stella 1970–1987*, The Museum of Modern Art, S. 77.

eng oder weit, ob draußen oder drinnen.»¹⁶ Obwohl die «Bali Pieces» dank ihrer Gestaltform eine hohe bildliche Ausdruckskraft besitzen, bleiben sie auf Grund der gebrochenen Dimension haptisch neutral.

II

Der Aufbau dieses Spannungsverhältnisses im Kunstwerk gelang Frank Stella erstmals mit den «Black Paintings». Sie waren ein erster Schritt auf dem Weg zu einer ikonisch wirkenden, sich aber jeder «empirischen Kommensurabilität» entziehenden Bildstruktur.¹⁷ Er fand eine Antwort auf die modal erzeugten Bildformen der Malerei des Abstrakten Expressionismus und des Color Field Painting, obwohl hier die malende Hand wie in Jackson Pollocks «drip paintings» ganz ausgeschaltet war oder wie in Barnett Newmans «color fields» keinen expressiven Entfaltungsrahmen besaß. Gleichwohl erwecken gerade diese Werke den Eindruck, Ergebnis des Zufalls zu sein, und rufen eher unbestimmte Assoziationen hervor, welche jedoch im Moment ihrer Evokation in sich zusammenfallen. Hier dient die Unbestimmtheit von Form und Raum ihrer unendlichen Metamorphose. Bei Frank Stella verschafft die Bildlogik den Bildelementen eigene dynamische Energien, wie sie die Gestalten in den ereignisreichen Bildtableaus der figurativen Malerei haben. Ihm blieb, wie er später indirekt bekannte, keine andere Möglichkeit, als die Kunst, die er beerbt hatte, zu häuten.¹⁸ Jackson Pollock hatte bereits in «Out of the Web: Number 7, 1949» aus dem Jahre 1949, heute in der Stuttgarter Staatsgalerie, dieses Verfahren angewandt. Er schnitt aus dem Farbgemenge des informell-polyfokalen «all over» seiner Gewebebilder unregelmäßige Stücke heraus, ohne die Leinwand zu beschädigen, und versuchte, der unbestimmbaren Hintergrundtiefe des Farbgemenges mit den «cut outs» eine erhabene Dimension zurückzugeben, die er als rein formale Qualität begriff. Das Relief sollte sich optisch-haptisch in den Distanzraum zwischen Bildoberfläche und Betrachter ausdehnen. Durch Barnett Newman wurde diese bildnerische Vorgabe ideell überhöht und in Anlehnung an die Rezeption der Romantik zur «Erhabenheit» (the sublime) des Kunstwerks umgedeutet. Es sollte mit dem Gefühl der Gegenwärtigkeit die Raum-Zeit-Erfahrung verschmelzen und das «Selbst, schrecklich und konstant», zum «Gegenstand von Malerei und Skulptur» machen.¹⁹

Frank Stella wollte sich jedoch auf diesen «zugespitzten Subjektivismus»²⁰ nicht berufen und betonte die Ergänzungsfunktion der Kunst gegenüber dem Selbst. Robert Rosenblum wagte am Ende seines 1971 erschienenen Buches über Frank Stella – der ersten Monografie über den Künstler – die These, dass dessen Werk der 50er und 60er Jahre mit den trockenen Kategorien von «Minimal Art, Hard-Edge, Color Field, Op, or Pop» nicht zu fassen sei und dass es erlaube, «to look ahead confidently to as much, even more, from Stella of future decades as we have had from the Stella of the 1960s.»²¹ Tatsächlich will es aus heutiger Sicht so scheinen, als sei das Frühwerk nur das Vorspiel eines gewaltigen, kaum überschaubaren Œuvres, das alle Gattungen souverän erschließt und in Einzelwerken Dimensionen angenommen hat, die gewohnte Maßstäbe der Bildkünste sprengen, selbst wenn in Rechnung gestellt wird, dass in den Vereinigten Staaten von Amerika Großformate seit dem 19. Jahrhundert üblich sind.

Frank Stella beherrscht das Klein- und das Großformat wie die Alten Meister Europas und prägt Räumen einen unverwechselbaren Stempel auf wie sie. Er brilliert nicht nur in der Monumentalmalerei, sondern auch in der Skulptur und in der Baukunst, wenngleich er auf diesem Gebiet seine Ideen nur begrenzt umsetzen konnte.²² Er hat die Differenz zwischen Architektur und Skulptur erneut bestätigt,

¹⁶ Kiesler, Frederick (1965), «Second Manifesto of Correalism», *Art International*, 9 / 2 (März) / 1965, S. 16–19. Siehe auch Stiles, Kristine & Selz, Peter, Hg. (1996), *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artist's Writings*, Berkeley, Los Angeles & London, S. 511 f.

¹⁷ Imdahl, Max (1994), «Ikonik. Bilder und ihre Anschauung», Boehm, Gottfried, Hg. (1994), *Was ist ein Bild?*, München, S. 324.

¹⁸ Stella, Frank (2001), «Eine wohlbekannte Klage», Stella, Frank (2006), *The Writings. Die Schriften*, Jena & Köln, S. 98 ff.

¹⁹ Barnett Newman, zitiert nach Zweite, Armin (1999), *Barnett Newman. Bilder, Skulpturen, Graphik*, Ostfildern-Ruit, S. 21.

²⁰ Zweite, Armin (1999), *Barnett Newman. Bilder, Skulpturen, Graphik*, Ostfildern-Ruit, S. 21.

²¹ Rosenblum, Robert (1971), *Frank Stella*, Harmondsworth, S. 52.

²² New York 2007, *Frank Stella. Painting into Architecture*, The Metropolitan Museum of Art, S. 11 ff.

aber zugleich das Wechselverhältnis zwischen beiden Gattungen zu neuem Leben entfaltet. Wenn einem Gegenwartskünstler nachgesagt werden kann, dass er dem Anspruch des «uomo universale» der Renaissance oder des Frühbarock gerecht werde, dann ist es sicherlich Frank Stella. Schon Robert Rosenblum hat angedeutet, dass die «Black Paintings» mit ihrer «stark reduction of pictorial means» «high visual complication» evozierten. Nicht nur, dass sie sich als «fragments of a potentially larger whole» erwiesen und das Viereck der Malfläche in Frage stellen würden,²³ sondern dass sie dank ihres «free brushwork, creating subtly vibrant edges (not unlike Newman's variations on an ostensibly straight line) that makes the fragile linear network of the white canvas shimmer with twinkling irregularities. Similarly, the initial opacity of the black paint tends to move in the opposite direction of a darkly absorbent and remote luminosity.»²⁴ William S. Rubin leitete 1960 aus diesem vibrierenden Zustand der Bilder ihre «unheimliche, magische Gegenwärtigkeit» ab, die ihn geradezu hypnotisierte.²⁵ Aus heutiger Sicht scheint es angemessener, von der oszillierenden Kraft der Bildwerke zu sprechen, die sie überhaupt erst zu Kunstwerken macht. Erst wenn ihr Gefüge bei aller Heterogenität der Teile in sich schlüssig ist, können sie ein selbstreferentielles Wirkungsfeld mit eigenständiger Dynamik entfalten.

III

So konsequent wie in keinem anderen Künstlerœuvre der Moderne lässt sich im Werk Frank Stellas zeigen, dass die mit den «Black Paintings» gewonnene Disposition ein Bündel neuer bildnerischer Fragen bereithielt. Dank ihrer Objektivität bestätigt sich Paul Klees bereits 1920 in seinem Beitrag zu dem Buch «Schöpferische Konfession» beschriebene Qualität des Kunstwerks, es sei «in erster Linie Genesis, niemals wird es als Produkt erlebt.»²⁶ In diesem romantischen Sinne ist das Kunstwerk zugleich eigenwillig verschlungen und harmonisch geordnet. Schon Pollock wies jeden Vorwurf zurück, seine Malerei sei «chaotisch».²⁷ Das informelle Gewebe seiner Bilder gilt heute als Beispiel einer höheren geometrischen Ordnung als der euklidischen. Aber auch Frank Stellas frühe Bilder gehorchen nicht der althergebrachten Geometrie, im Gegenteil, sie unterlaufen sie, weil der Künstler ihre determinierende Funktion negiert. Doch die bildnerische Methode ist der seines Vorgängers diametral entgegengesetzt. Pollock malt indirekt, Stella direkt auf die Leinwand.²⁸

Auf Pollocks Polyfokalität antwortet Stella mit der Methode der «Täuschung» (deception). Sie ist eine Folge des Freiraumes zwischen den Streifen der «Black Paintings», welcher sie, da er ein passiver Begleiter ist, zunächst nur voneinander trennt. Andererseits käme die Irritation nicht zustande, wenn der Künstler der Komposition nicht ordnende Achsen zugrunde gelegt hätte. Die artifizielle Setzung hebt sich jedoch in der Wechselwirkung von passiven Linien und Farbstreifen auf. Das Gemälde erscheint als gegebene Einheit, deren System in sich selbst schlüssig ist und dessen Kräfte sich ohne äußeres Zutun entfalten. Das Bild ist zu einem selbstreferentiellen Wirkungsfeld mit eigenständiger Dynamik geworden, welche durch die bildnerische Gestaltung gesteigert wird. Denn die schwarzen Farbstreifen sind nicht scharfkantig begrenzt, wozu ihm damalige Freunde rieten.²⁹ Vielmehr hat Frank Stella den Farbausfluss bewusst berücksichtigt, um die Leerstellen zwischen den schwarzen Farbbahnen nicht linear wirken zu lassen. Pollocks Gewebe wirkt wesentlich grafischer und hebt sich deutlich vom Malgrund ab. Auf Grund seines malerischen Verfahrens erscheinen die Farbzweischenräume bei Frank Stella nicht als passives Nebenprodukt der gemalten Farbbahnen, sondern bekommen ein Eigenleben. Plötzlich sind alle

²³ Rosenblum, Robert (1971), *Frank Stella*, Harmondsworth, S. 17.

²⁴ Rosenblum, Robert (1971), *Frank Stella*, Harmondsworth, S. 18.

²⁵ Rubin, William S. (1960), «Younger American Painters», *Art International*, 4 / 1 (Januar) / 1960, S. 24.

²⁶ Jena 1999, *Paul Klee in Jena 1924. Der Vortrag*, Kunsthistorisches Seminar, S. 122.

²⁷ Siehe O'Connor, Francis Valentine & Thaw, Eugene Victor (1978), *Jackson Pollock. A Catalogue Raisonné of Paintings, Drawings and Other Works*, New Haven & London, Bd. 4, S. 253.

²⁸ Siehe zu Jackson Pollock die Fotografien und Filmfragmente von Hans Namuth, zu Frank Stella die zwischen 1958 und 1962 entstandenen Porträtfotografien von Hollis Frampton, die er zu der Mappe «The Secret World of Frank Stella» zusammenfasste.

²⁹ Mündliche Auskunft Frank Stellas gegenüber dem Autor.

bildnerischen Formen des Gemäldes gleichwertig. Keine Form dient der anderen oder wird subordiniert. Vielmehr bedienen sich die Formen wechselseitig, tauschen sich aus, ergänzen sich. Es ist eine völlig neue Bildstruktur entstanden, an der alle Bestandteile des Bildes als unabhängige, absolute Größen mitwirken.

Frank Stellas Malerei betont seit ihren Anfängen das Malerische. Bei Jackson Pollock war die Leinwand immer noch ein notwendiges Übel, weil Farben eben nicht in der Luft als Gewebe zusammenzuhalten sind. Auch das Format seines Bildes ist noch von den Bildgrenzen her gedacht, wengleich die Formen es «all over» und polyfokal überziehen. Auch von dieser Spannung zwischen Ideal und Resultat macht sich Frank Stella frei. Er konzipiert das Gemälde von einem ideellen Nullpunkt aus, legt Axiome fest und lässt sie bildlich werden. Erst jetzt ist die entstehende Bildstruktur frei von jeder «empirischen Kommensurabilität».³⁰ Das Gemälde ist weder Gewebe noch geometrische Formation. Es basiert weder auf natürlichen noch auf kulturell tradierten, etwa an das Ornament angelehnten, Gestaltformen.³¹ Eine strenge und neuartige Bildlogik, die sich der Künstler sukzessiv erarbeitete, verschafft den Bildelementen eigene dynamische Energien. Zunächst hatte er die «physische Eigenschaft des Leinwandstoffes» in «reine Visualität» zu verwandeln.³² Dann war die Bildfläche in ein Feld umzugestalten, das nicht auf die gleiche Weise wahrgenommen wird wie das visuell erfahrene natürliche Umfeld. Der Maler wollte jede Analogie zu tradierten Raumvorstellungen ausschließen. Der Kubismus hatte den Weg zu einer neuen Dimensionalität des Bildraumes bereits geebnet; Paul Klee, Wassily Kandinsky, Jackson Pollock und einige andere Maler hatten die Möglichkeiten des Bildraumes erweitert. Aber es fehlte ein Konzept, erfundenen Bildformen, die keine messbaren Qualitäten haben, Maße zu geben. Denn bekanntlich hat die vom Menschen in seinem Kopf entwickelte Form keine Dimension. Sie ist ein Zwitterwesen, sie ist künstlich. Genau an diesem «missing link» arbeitete Frank Stella. Man darf seinen Werklauf unter diesem Blickwinkel sehen. Es ging um die Gewährleistung einer Mehrdimensionalität der künstlerischen Formsprache, die Stella selbst als «zufallsbedingt, unberechenbar und manchmal instabil» bezeichnet.³³

Die einzelnen Dimensionen eines Bildes sind gerade auf Grund der ihnen innewohnenden Potenz zur Vielstimmigkeit in wechselseitigem Mitklang prädestiniert, wenn der Bildraum wie ein «gyroscope» (Kreisel) aufgebaut ist, der Bewegung und Neigung aufeinander abstimmen kann (capable of accommodating movement and tilt). In diesem Sinne schreibt Frank Stella Paul Klees Kunsttheorie fort, wenn er den Bildraum mit der Innenwand eines Kreisels vergleicht, in dem der Betrachter den Schwung und die

³⁰ Imdahl, Max (1994), «Ikonik. Bilder und ihre Anschauung», Boehm, Gottfried, Hg. (1994), *Was ist ein Bild?*, München, S. 324.

³¹ Vgl. die Analogiebildungen der späten 50er Jahre, etwa Schmidt, Georg & Schenk, Robert, Hg. (1960'), *Kunst und Naturform*, Basel, für die Naturformen und Brüderlin, Markus, Hg. (2001), *Ornament und Abstraktion. Kunst der Kulturen, Moderne und Gegenwart im Dialog*, Köln, für das Ornament.

³² Stella, Frank, Judd, Donald & Glaser, Bruce (1966), «Questions to Stella and Judd. Interview», *Art News*, 65 / 5 (September) / 1966, S. 55–61. Siehe auch Stemmerich, Gregor, Hg. (1995), *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Dresden & Basel, S. 35–57.

³³ Stella, Frank (2001), «Breitseiten», Stella, Frank (2006), *The Writings. Die Schriften*, Jena & Köln, S. 182. Frank Stellas Methode ist oft mit Verfahren der fraktalen Geometrie in Verbindung gebracht worden. Zur mathematischen Beschreibung chaotischer Zustandsformen hatte der Belgier Benoit B. Mandelbrot erstmals den Terminus «fraktal» verwendet. Dieser Begriff benennt Gebilde, die durch gebrochene Dimensionen charakterisiert werden. Fraktale bewegen sich zum Beispiel zwischen der Nulldimensionalität eines Punktes und der Eindimensionalität einer Geraden. Als Zwitterwesen erlauben Fraktale das Messen von «qualities that otherwise have no clear definition: the degree of roughness or brokenness or irregularity in an object», wie James Gleick 1987 darlegte. Die so genannte Mandelbrot-Menge, eine Punktmenge der Zahlenebene, deren Begrenzung komplizierte fraktale Merkmale hat, wiederholt bei beliebiger Vergrößerung stets ihre charakteristische Struktur, so dass «the degree of irregularity remains constant over different scales.» Vgl. Geick, James (1987), *Chaos. Making a New Science*, London 1987, S. 98. Siehe auch Küppers, Bernd-Olaf (1993), «Die ästhetischen Dimensionen natürlicher Komplexität», Welsch, Wolfgang, Hg. (1993), *Die Aktualität des Ästhetischen*, München, S. 247–277, insbesondere S. 264 ff. Diese mathematisch-physikalische Methode, Frank Stella kennt das Buch von James Gleick, konnte den Künstler faszinieren, da die Paradoxie fraktaler Strukturen es bei jedem gewählten Betrachtungsmaßstab ermöglicht, die ad infinitum gleich bleibende Selbstähnlichkeit der irregulären Formen festzustellen. Ob Stellas Bildverfahren ein der fraktalen Mathematik verwandtes ist, sei dahingestellt. Für die Beschreibung seiner komplexen Werkstrukturen ist der Vergleich der Bildfläche mit der Innenwand eines Kreisels (gyroscope) sprechend genug.

Bewegung des Bildgeschehens erfährt (experiencing the moment and motion of painting's action).³⁴ Das Bilderlebnis wird der Wahrnehmung eines polyfönen Klangs vergleichbar. Paul Klee beschreibt diese Rezeptionsweise als «mehrdimensionalen Kontakt» mit dem Werk. So, wie die «zeitliche Kunst der Musik» «Polyfonie» mit «klingender Prägnanz» erwirken und in diesem Sinne als ein «simultanes mehrdimensionales Phänomen» bezeichnet werden kann,³⁵ so vermag auch die Malerei Vergleichbares.

Den «Black Paintings» folgen im Werklauf Frank Stellas die «Aluminum Paintings». Der Künstler gibt die Farbe Schwarz als das Licht absorbierende Nicht-Farbe auf und ersetzt sie in der neuen Werkserie durch eine das Licht reflektierende, werkstoffartige Farbsubstanz. Durch diese Farbwahl verschafft er sich eine neue Bildfreiheit. Aus dem Bildformat, das ohnehin nur noch von bildinternen Strukturen bestimmt wird, lassen sich «Leerstellen» ausschneiden.³⁶ Da sie «Unbestimmtheitsstellen» sind, welche die Spekulation begünstigen, will Frank Stella sie vermeiden. Als Nicht-Stellen aber verhelfen sie dem Gemälde zu einer gesteigerten Intensität und Präsenz. Es wird lichter und leichter, aber paradoxerweise zugleich körperlicher. Die ausgesparten Bildecken machen das Bild exzentrisch. Das «Shaped Canvas» ist geboren. Es übernimmt vom Abstrakten Expressionismus die Nicht-Relationalität und bleibt zugleich ein relationales Bild-Objekt. Die Dinglichkeit verdankt sich dem Reiz der Oberfläche. Die Wahl der Farbe geschieht unter dem Aspekt ihres Werkstoffcharakters, sie ist nicht als totes Material gefragt. Sie wird nicht geformt, sondern trägt die Eigenschaften der Formung in sich, eine Vorstellung, der ein romantischer Gedanke zugrunde liegt: Die Form will durch Bearbeitung des Menschen hervorgebracht werden.

In seinen «Copper Paintings» und den «Dartmouth Paintings» scheint Frank Stella die drei Dimensionen des Kunstwerks – Linie, Farbe, Tonalität – auszuloten. In den «Notched-V Paintings» (Gefaltete-V-Bilder), kombiniert er erstmals zwei Farben. Die «Running-V Paintings» behandeln bildnerische Techniken wie die Klappung, Drehung, Spiegelung von Formen. Das Verfahren ist musikalischen Kompositionsprinzipien vergleichbar. Was wie eine Wellenbewegung wirkt, ist Resultat des Richtungswechsels geometrischer Formen, so wie Morris Louis ihn mit anderen künstlerischen Verfahren in seinem Œuvre vollzieht. Die «Irregular Polygons» gelten zu Recht als ein Resümee, das Frank Stella aus seiner bisherigen Arbeit zieht. Sie reflektieren die in Streifenbildern gewonnenen Darstellungsmöglichkeiten, deren binäre Verlaufsformen jeweils nur begrenzt sukzessive Richtungswechsel vollziehen können, wenn sie sich ausschließlich bildlogisch verhalten sollen, und übertragen sie auf komplexere Grundformen, deren Beziehung auf planimetrischen Vorgaben zu beruhen scheint.³⁷ Die Formen sind dergestalt aufeinander bezogen, dass sie in Folge einer sensitiven Wechselwirkung zu reagieren scheinen,³⁸ während sie bei Anwendung eines geometrischen Verfahrens zueinander in ein Verhältnis gesetzt erscheinen würden. Frank Stella verwendet die Geometrie im Gegensinne. Die Disposition von Dreieck und Parallelogramm, die zunächst willkürlich ist, gewinnt ihre eigene Logik. In der «Protractor Series» (Winkelmesser-Serie) setzt er die zeichnerischen Hilfsmittel der Geometrie spielerisch mit dem Ziel ein, über die Gewinnung irregulärer planimetrischer Formen aus einer einfachen Disposition hinauszugelangen und stereometrische Gestaltformen zu entwickeln. Mit Hilfe der Krümmung der Streifen und der Tonalität der Farben wird die optische Staffelung der Bildschichten möglich, ohne dass den Raum illusionierende Darstellungsweisen angewendet werden. Linie, Farbe und Farbklänge erlauben den Aufbau von reliefartigen Staffellungen ohne Gegenstandsbezug, die relational erscheinen, ohne es zu sein.

³⁴ Stella, Frank (2001), «Caravaggio», Stella, Frank (2006), *The Writings. Die Schriften*, Jena & Köln, S. 21. Auch in Wassily Kandinskys späten Kompositionen erkennt Frank Stella «the basically levitational and rotatable nature of abstraction». Siehe Stella, Frank (2001), «Eine wohlbekannt Klage», Stella, Frank (2006), *The Writings. Die Schriften*, Jena & Köln, S. 115.

³⁵ Jena 1999, *Paul Klee in Jena 1924. Der Vortrag*, Kunsthistorisches Seminar, S. 53.

³⁶ Vgl. zur «Leerstelle» Kemp, Wolfgang, Hg. (1985), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln, S. 253 ff.

³⁷ Siehe Imdahl, Max (1970), *Sanbornville II*, Stuttgart, S. 20 ff.

³⁸ Zum Begriff der Wechselwirkung siehe Albers, Josef (1970), *Interaction of Color. Grundlegung einer Didaktik des Sehens*, Köln, S. 15 ff.

Die «Polish Village Series» synthetisiert die Bildstruktur der «Irregular Polygons» und der «Protractor Series» (Winkelmesser-Serie). Durch exzentrische Formen und wie Rampen ansteigende und abfallende Flächen entsteht eine aus der Bildlogik gewonnene, zwischen der Zwei- und der Dreidimensionalität hervorgetriebene Höhe oder Tiefe des Reliefs, die sich in der «Exotic Bird Series» frei entfaltet und wie der Concetto einer assoziationsfreien Lautkulisse wirkt.³⁹ Gerade in dieser Gegenüberstellung wird deutlich, dass das Bildwerk für Frank Stella ein Paradoxon ist. Einerseits ist es «geschlossen» wahrnehmbar, begrenzt statisch, andererseits ist es «offen», scheinbar expansiv instantan. Jede setzende Schöpfung hintertreibt zugleich ihren Determinismus, worauf Frank Stella mit der Betitelung der Werkgruppe der «Concentric Squares» aufmerksam macht. Er entlehnt sie Denis Diderots Erzählung «Jacques der Fatalist», dem die Welt erklärbar einsichtig und zugleich rätselhaft ist.⁴⁰ In der «Indian Bird Series» und der «Cones and Pillars Series» (Kegel und Zylinder) erkennt der Künstler, dass illusionistische Bildverfahren nicht per se nachahmenden Charakter haben müssen, sondern durch Umkehrung der Prämissen eine ungeahnte Freiheit bei der Verräumlichung innerbildlicher Volumina erlauben. Mit der «Moby Dick Series» und der «Wave Series» erwirbt sich Frank Stella die Möglichkeit, die Bildformen zu verflüssigen. Man könnte die Gemälde analog zum gegenüber dem Raum indifferenten Bauwerk der architektonischen Avantgarde der 20er Jahre⁴¹ «neutrale Bilder» nennen, die ein Kontinuum entwerfen und das Bilderlebnis einem polyphonen Klang vergleichbar machen.

Die Disposition der «Black Paintings» bestätigt sich im Werklauf des Künstlers. Wie in ihnen alle assoziativen Bildmotive gerichtet sind, werden sie auch im späteren Werk Stellas in reine Form transformiert. In den seit den 90er Jahren entstehenden Skulpturen verband Frank Stella seine erweiterten Werkgrundlagen zu einer neuen Synthese. Die monumentalen Bilder und Skulpturen der Moby-Dick-Serie verfeinern die offene, in der Schwebelage gehaltene Bildlichkeit durch die Erfindung fließender, ephemere erscheinender Bildformen. Sie ziehen wie eine Wolke oder Rauchfahne dahin, mit deren Erforschung sich Frank Stella seit 1990 befasst. Der Rauchring ist eine flüchtige Form, an der ihr Zustand bestimmbar, ihre Veränderung aber unvorhersehbar ist. Wieder kehrt Stella ein bildtechnisches Verfahren so um, dass es einen instantanen Bildcharakter erzeugt. Folgerichtig verschafft er sich mit dem «pouring» des Metalls in seinen Skulpturen die Freiheit, die sich Jackson Pollock mit dem «pouring» und «dripping» der Farbe erwarb, um eine nicht-intentionale Bildstruktur zu erzielen. Die Bildlichkeit kommt auf Grund bildlogischer Vorgaben zu sich selbst, so dass selbst gewaltige Mengen nur bedingt kontrollierbaren verflüssigten, rostfreien Stahls nicht wie eine ungeformte Masse erscheinen. Die Formen lassen sich nicht mehr als Volumen oder räumliche Strukturen nach euklidischen Vorgaben beschreiben. Im Concetto erscheinen sie nun zweieinhalbdimensional. Stella umgeht auf diese Weise den Terminus «Räumlichkeit», welcher, wie Martin Heidegger weniger konziliant zu sagen pflegte, ein «vulgärer» Ausdruck der Zeitlichkeit ist.⁴² Die heterogenen Bestandteile der Bildwerke Stellas seit den 90er Jahren lassen sich als Elemente eines Kontinuums simultaner Zeitlichkeit verstehen, deren Summe ein polyphoner Klang ist. Deshalb können die Werke der «Hudson River Valley Series» und ein Teil der Reliefs der Heinrich-von-Kleist-Serie im übertragenen Sinn als Landschaften höherer Art verstanden werden. Ebenso nahe lag es nun, dass Frank Stella seine Skulpturen mit landschaftlichen Räumen und Architekturen kombiniert, wie es die Modelle für monumentale Plastiken andeuten, und sein Interesse an architektonischen und gartenkünstlerischen Projekten bekundete. Das «Projekt Dresden» intendierte ein «Gesamtkunstwerk» nach Stellas Vorgaben.⁴³

³⁹ Welche Frank Stella mit seiner Frau Harriet in den Everglades beim «bird watching» wahrnahm.

⁴⁰ Siehe Miami 1999, *Frank Stella a Two Thousand*, Museum of Contemporary Art, S. 12 f.

⁴¹ Siehe dazu Müller, Ulrich (2004), *Raum, Bewegung, und Zeit im Werk von Walter Gropius und Ludwig Mies van der Rohe*, Berlin, S. 91 ff.

⁴² Siehe Heidegger, Martin (1963), *Sein und Zeit*, Tübingen, S. 428 ff.

⁴³ Siehe Hoffmann, Rolf und Erika, Hg. (1996), *Kunsthalle Dresden. Ein Projekt. Architektur Frank Stella*, Köln.

IV

Was Stella an Autoren wie Heinrich von Kleist, Denis Diderot oder Margaret Mead bewegt, ist ihre Auseinandersetzung mit der anthropologischen Disposition des Menschen und dem blitzartigen Einbruch unvorhergesehener Ereignisse in seine Existenz. Der Kontext ist dem künstlerischen Werkprozess und dessen Impuls des Machens vergleichbar, in die sich der Zufall drängt und den Plan aufmischt. Frank Stella entnahm und entnimmt seine Formvorlagen den Manifestationen des Alltagslebens. Die Gestsprache, die Handlungen, der Umgang mit Gegenständen und die Dinge des Lebens selbst werden mit dem Affekthaushalt des Menschen und der bildnerischen Logik konfrontiert und werden in der Bildwirklichkeit zu ihrem Gegenentwurf, wie die Serie der «Bali Pieces» auf souveräne Weise bestätigt.

Franz-Joachim Verspohl, Universität Jena

dejero, 2006

stainless steel tubing, carved foam

98 × 72 × 34 inches

248.9 × 182.9 × 86.4 cm



balian, 2006

stainless tubing, sintra

56 × 52 × 36 inches

142.2 × 132.1 × 91.4 cm





kimbul, 2006

stainless steel tubing, foam
124 × 130 × 47 inches
315 × 330.2 × 119.4 cm

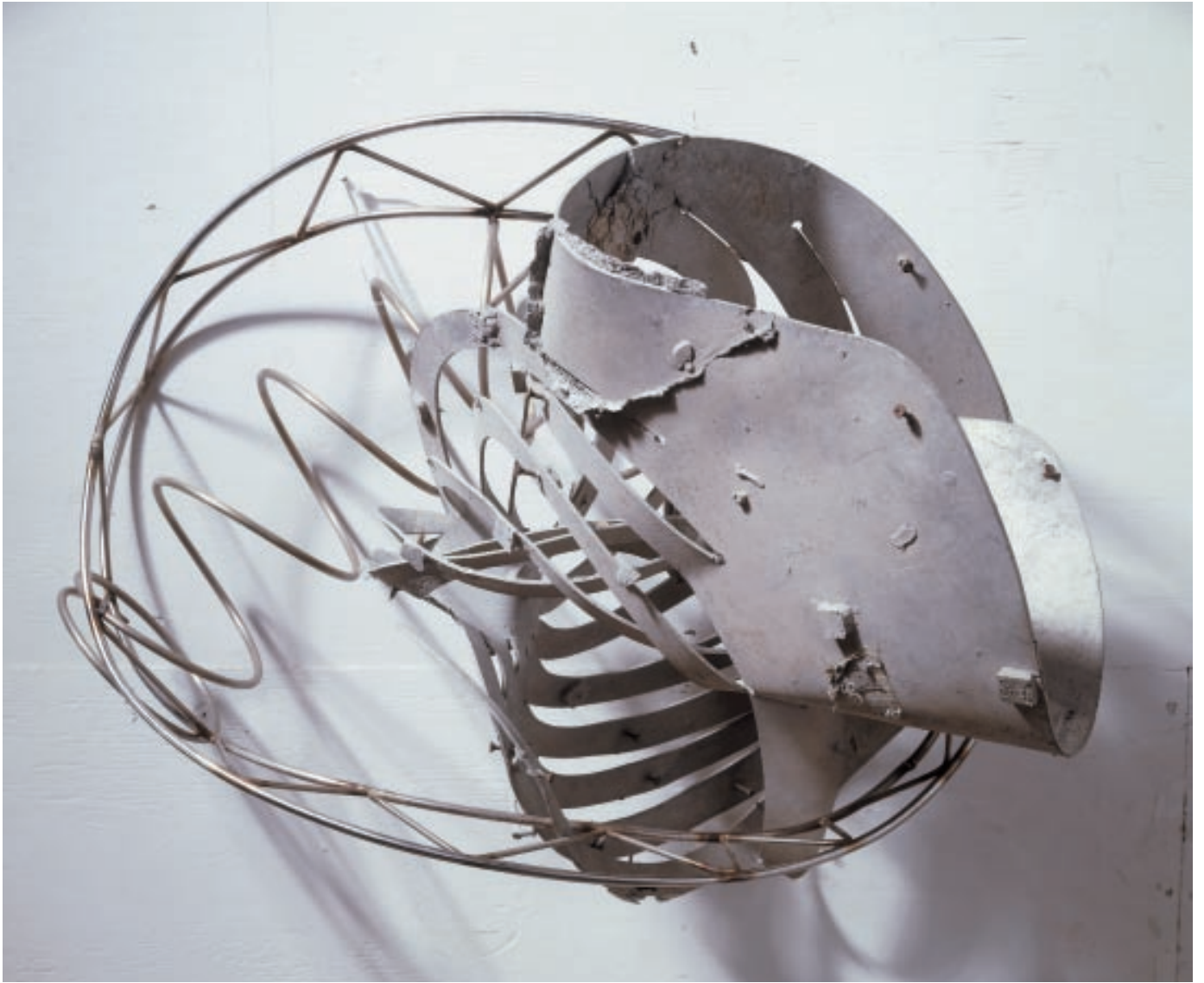


noesang, 2006

stainless steel tubing, aluminum casting

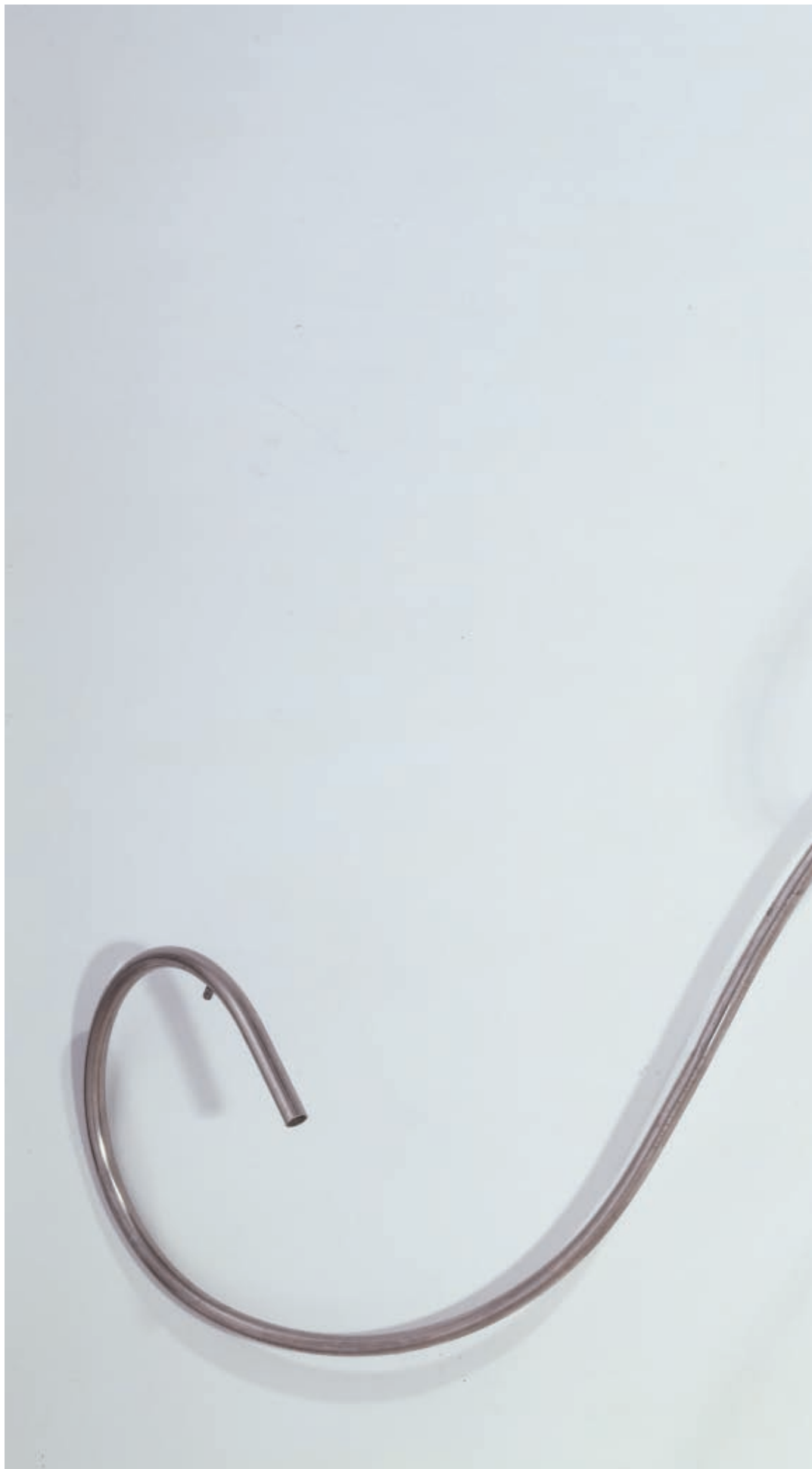
36 × 31 × 27 inches

91.4 × 78.7 × 68.6 cm



pantjoran, 2006

stainless steel tubing, carbon fiber
51 × 83 × 48 inches
129.5 × 210.8 × 121.9 cm





pepatih, 2006

stainless steel tubing, carbon fiber

72 × 57 × 39 inches

182.9 × 144.8 × 99.1 cm



poera, 2006

stainless steel tubing, carbon fiber

28 × 18 × 25 inches

71.1 × 45.7 × 63.5 cm



topeng, 2006

stainless steel tubing, fiber glass

79 × 86 × 27 inches

200.7 × 218.4 × 68.6 cm

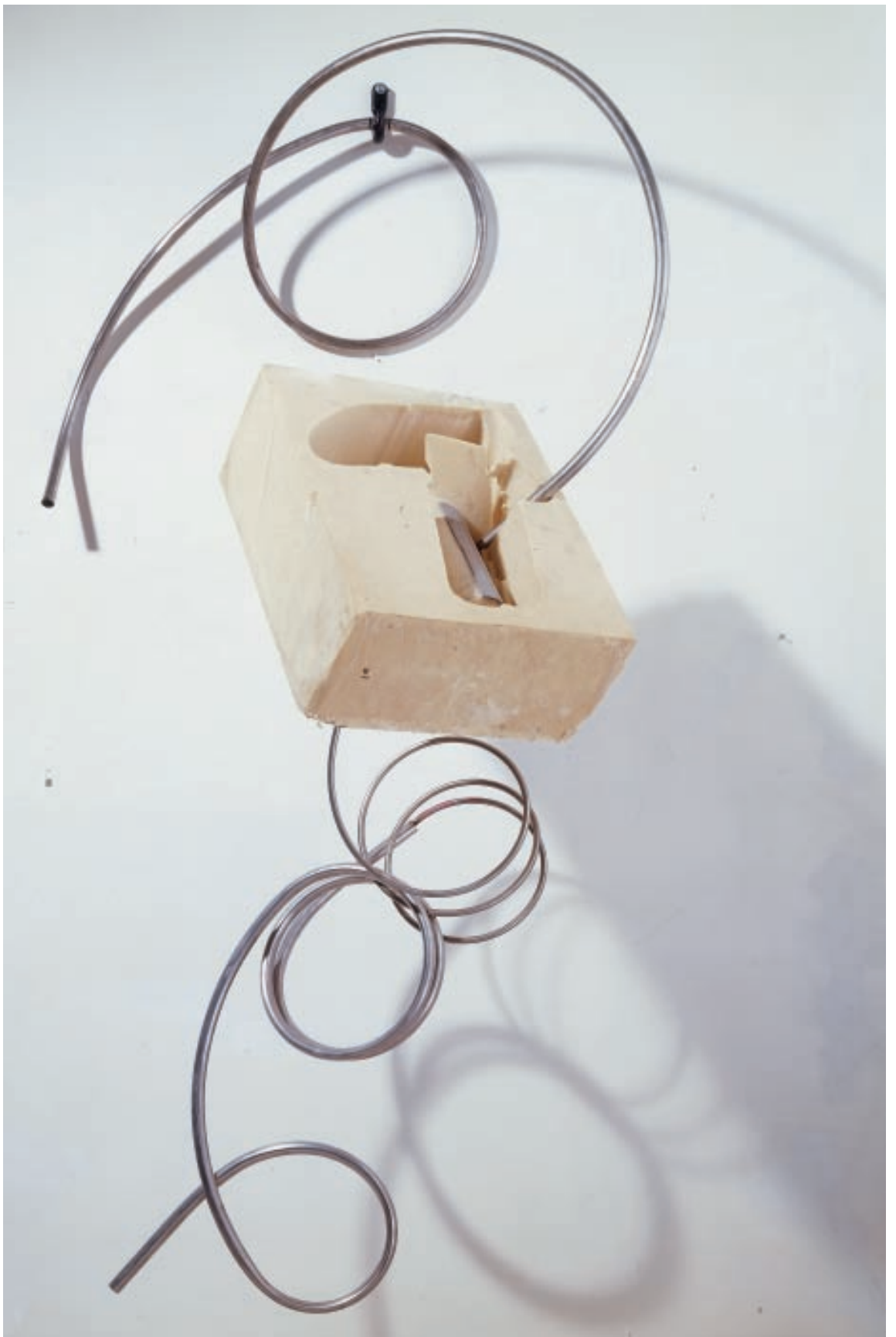


wadah, 2006

stainless steel tubing, foam

94 × 53 × 43 inches

238.8 × 134.6 × 109.2 cm



Frank Stella. Biografie

12. 05. 1936 Geboren in Malden, Massachusetts.
- 1950–1954 Kunststudium an der Phillips Academy, Andover, Massachusetts, bei Patrick Morgan, einem Schüler Lyonel Feiningers.
- 1954 Studium an der Princeton University, Princeton, New Jersey.
Abschluss als Bachelor of Arts in Geschichte (1958).
- 1955–1956 Besuch des «Open Painting Studio» von William Seitz in New York.
Gemeinsame Studien mit dem Künstler Stephen Greene.
- 1958 Umzug nach New York und Beginn der Arbeiten an den «Transitional Paintings» und «Black Paintings».
- 1959 Erste professionelle Gemeinschaftsausstellung in der Tibor de Nagy Gallery, New York. Teilnahme an der Ausstellung «Sixteen Americans» im Museum of Modern Art, New York.
- 1961 Reisen nach Europa mit Studien für die Serien «Concentric Squares» und «Mazes». Erste eigene Ausstellung in der Galerie Lawrence, Paris.
Weitere Ausstellungen, u. a. im Solomon R. Guggenheim Museum, New York.
- 1963 Teilnahme am «1^{er} Salon International des Galeries Pilotes» in Lausanne, Le Musée Cantonal des Beaux-Arts.
- 1964 Erste deutsche Ausstellung in der Galerie Denise René, Köln.
Beteiligung an der 32. Biennale Internazionale d'Arte, Venedig.
- 1970 Retrospektive im Museum of Modern Art, New York.
- 1976 Entwurf eines Autodesigns für BMW, München.
- 1980 «Frank Stella. Working Drawings. Werkzeichnungen 1956–1970», Basel, Kunstmuseum.
- 1982 «Mayor's Award of Honor for Arts and Culture» in New York.
- 1984 Ehrendoktorwürde der Princeton University, New Jersey.
- 1987 «Frank Stella. 1970–1987», New York, Museum of Modern Art.
- 1991 «Frank Stella. Retrospective», Kawamura, The Kawamura Museum of Art, und andere Orte in Japan.
- 1996 Ehrendoktorwürde der Friedrich-Schiller-Universität, Jena. Installation von fünf Skulpturen der «Hudson River Valley Series» auf dem Ernst-Abbe-Platz in Jena.
- 2001 Eröffnung der Ausstellung «Heinrich von Kleist by Frank Stella» in Jena mit weiteren Stationen in Hildesheim, Stuttgart, Berlin und Singapur. Installation der Monumentalfassung von «Prince Frederick of Homburg. A Play. 3» vor der National Gallery in Washington, D. C.
- 2003–2006 Arbeit an der Serie der «Bali Pieces».
- 2006 Beginn der Serie der «Malay Pieces».
- 2007 «Frank Stella. Painting into Architecture», New York, The Metropolitan Museum of Art.

Werke. Verzeichnis

Seite 13
Frank Stella (1936–)
dejero, 2006
stainless steel tubing, carved foam
98 × 72 × 34 inches
248.9 × 182.9 × 86.4 cm
FS 2006-45

Seite 15
Frank Stella (1936–)
balian, 2006
stainless tubing, sintra
56 × 52 × 36 inches
142.2 × 132.1 × 91.4 cm
FS 2006-44

Seite 17
Frank Stella (1936–)
kimbul, 2006
stainless steel tubing, foam
124 × 130 × 47 inches
315 × 330.2 × 119.4 cm
FS 2006-14

Seite 19
Frank Stella (1936–)
noesang, 2006
stainless steel tubing,
aluminum casting
36 × 31 × 27 inches
91.4 × 78.7 × 68.6 cm
FS 2006-6

Seite 21
Frank Stella (1936–)
pantjoran, 2006
stainless steel tubing, carbon fiber
51 × 83 × 48 inches
129.5 × 210.8 × 121.9 cm
FS 2006-12

Seite 23
Frank Stella (1936–)
pepatih, 2006
stainless steel tubing, carbon fiber
72 × 57 × 39 inches
182.9 × 144.8 × 99.1 cm
FS 2006-11

Seite 25
Frank Stella (1936–)
poera, 2006
stainless steel tubing, carbon fiber
28 × 18 × 25 inches
71.1 × 45.7 × 63.5 cm
FS 2006-8

Seite 27
Frank Stella (1936–)
topeng, 2006
stainless steel tubing, fiber glass
79 × 86 × 27 inches
200.7 × 218.4 × 68.6 cm
FS 2006-9

Seite 29
Frank Stella (1936–)
wadah, 2006
stainless steel tubing, foam
94 × 53 × 43 inches
238.8 × 134.6 × 109.2 cm
FS 2006-7



GALERIE FICHER ROHR