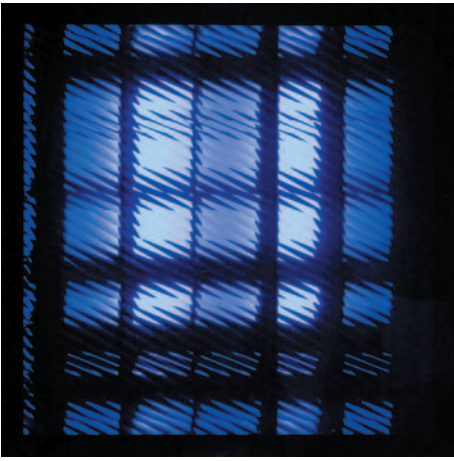
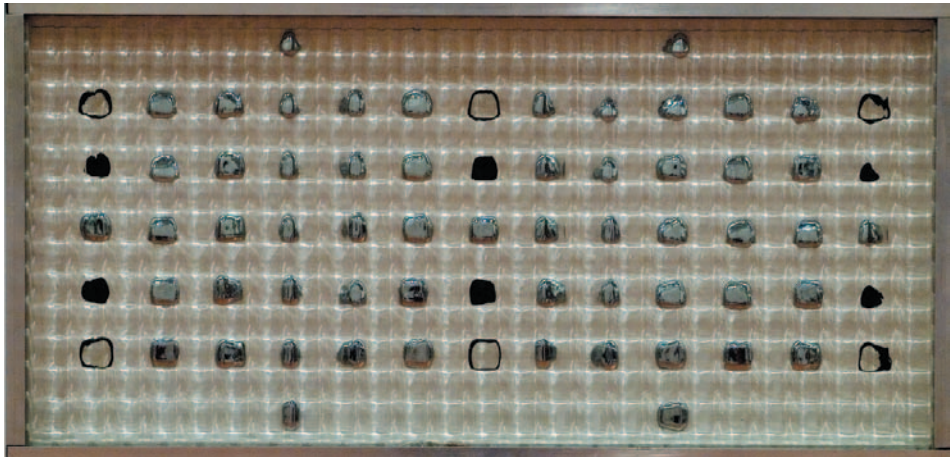
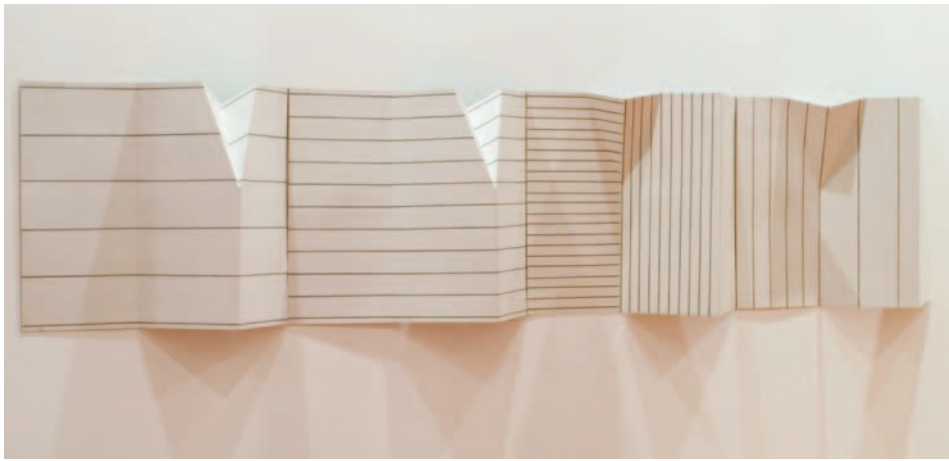
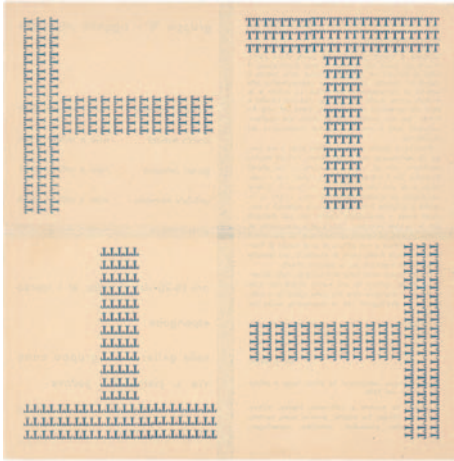
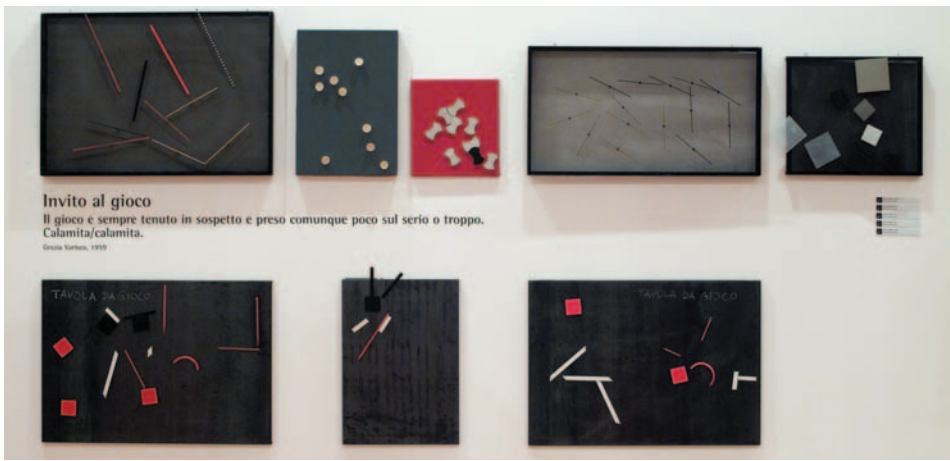


Grazia Varisco

1937 in Mailand geboren, Kunstschule, danach Studium an der Akademie in Brera bei Achille Funi, zusammen mit Davide Boriani, Gabriele de Vecchi, Gianni Colombo und, als Hörer, Giovanni Anceschi. 1959/60 Gründung der Gruppo T (Tempo=Zeit) mit dem Ziel, die besonderen Beziehungen zwischen Raum und Zeit im Kunstwerk zu erforschen und kinetische Strukturen zu entwickeln. Gemeinsam mit der Gruppo N aus Padua bilden sie den Kern der Bewegung für die kinetische und programmierte Kunst Italiens, mit Gruppenausstellungen und Manifesten unter dem Titel „Miriorama“ (von 1960 bis 1964 insgesamt 12 Ausstellungen). Ihre Raum-Zeit-Objekte, die später mechanisch, durch kleine Elektromotoren oder von den Besuchern in Bewegung gesetzt werden können, bewirken Veränderungen hinsichtlich der Form und Anordnung der Ausstellungsobjekte. Die Auseinandersetzung konzentriert sich dabei auf Fragen der methodologischen Präzision, der Gestalt- bzw. Wahrnehmungspsychologie und der Interaktion mit Publikum und umgebendem Raum, wobei alle Mittel zum Einsatz gebracht werden. Diese Bewegung greift auf ganz Europa über, s. die deutsche Gruppe ZERO, die spanische Equipo 57, die französische Groupe de Recherche d'Art Visuel und Nuove Tendenze, Zagreb. Grazia Varisco lebte in Mailand und den USA und wieder in Mailand. Seit 1979 lehrt sie Grafik und Visuelle Kommunikation u. a. am Europäischen Institut für Design und seit 1981 an der Brera. – Zahlreiche Einzel- und Gruppenausstellungen seit 1959.

Werke von Grazia Varisco befinden sich in italienischen und ausländischen Privatsammlungen, der Sammlung der Comit di Milano, Frankfurt, New York, und u. a. in folgenden Museen: Bochum, Museum Bochum; Bologna, Galleria Comunale d'Arte Moderna; Erfurt, Forum Konkrete Kunst; Genova, Museo d'Arte Contemporanea di Villa Croce, Collezione Ghiringhelli; Gallarate (Varese), Civica Galleria d'Arte Moderna; Köln, Museum Ludwig; Maglione (Torino), Museo d'arte contemporanea all'aperto; Mannheim, Städtische Kunsthalle Mannheim; Milano, CIMAC; Morterone (Lecco), Museo di sculture all'aperto; München, Städtische Galerie im Lenbachhaus; New York, Museum of Modern Art; Parma, CSAC dell'Università di Parma; Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna; Toyama (Japan), Museum of Modern Art; Ulm, Ulmer Museum; Vaciago d'Orta (Novara), Fondazione Calderara; Varese, Castello Masnago, Galleria Civica d'Arte Contemporanea.



hoffmann
nr. 4/2006

edition & galerie hoffmann
dokumentation konstruktiver kunst
www.galeriehoffmann.de

galerie und edition hoffmann
göbelheimermühle 1
61169 friedberg/hessen

ausstellungshalle ossenheim
florstädterstrasse 10 b
61169 friedberg/hessen

telefon +49 (0)6031 2443
mobil +49 (0)172 6602611
telefax +49 (0)6031 62965
edition-hoffmann@t-online.de

geöffnet: mo 11–15 uhr · di, mi, do, so 11–20 uhr
wir bitten um telefonische vereinbarung

jan meyer-rogge, 3/2006
alles hält, weil alles fällt
7. + 8. 10. 2006 – 3. + 4. 2. 2007
ausstellungshalle ossenheim

grazia varisco, 4/2006
projekte und werke 1960 – 2006
9. + 10. 12. 2006 – 5. + 6. 5. 2007
galerie hoffmann – göbelheimermühle

richard anuskiewicz, 1/2007
vibration zwischen farbe und linie
malerei, arbeiten auf papier und skulptur von 1960 bis 2006

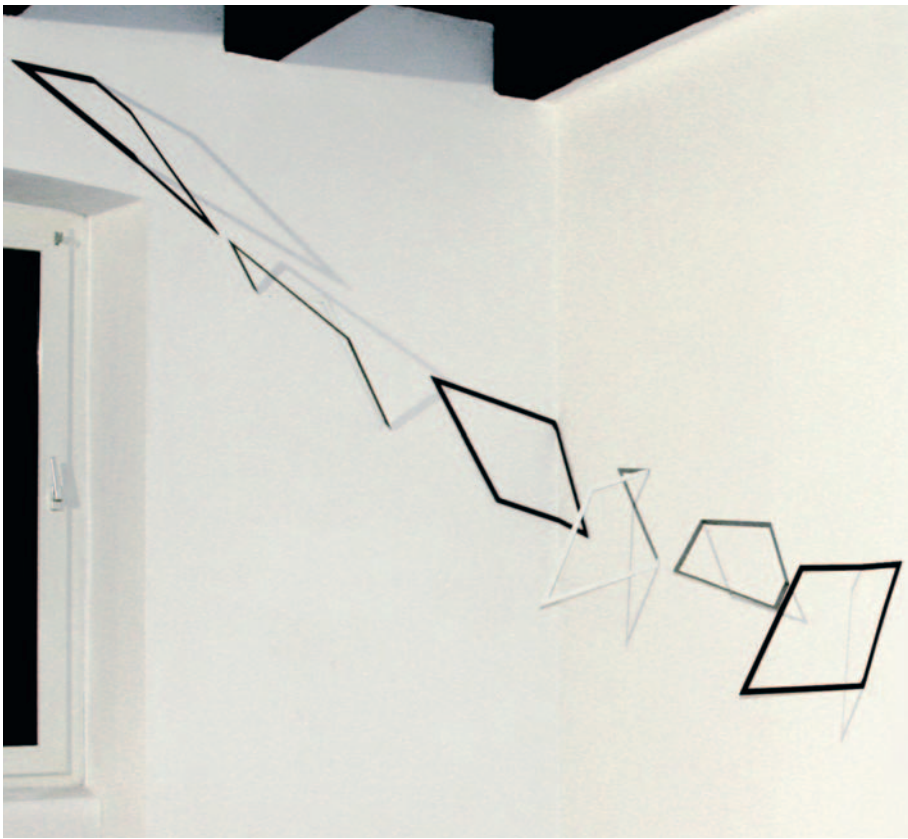
artcologne 2007
17. 4. 2007 – 22. 4. 2007

grazia varisco
projekte und werke
1960 – 2006

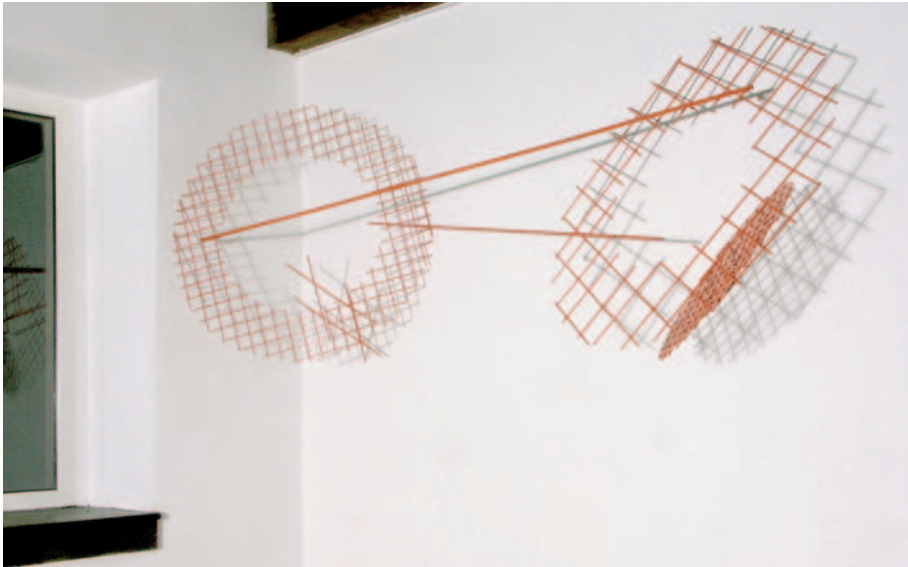
galerie hoffmann
göbelheimermühle
61169 friedberg / hessen

9. + 10. 12. 2006 – 5. + 6. 5. 2007

eröffnung
am samstag, dem 9. 12. 2006
am sonntag, dem 10. 12. 2006
jeweils von 14 – 20 uhr
grazia varisco ist anwesend

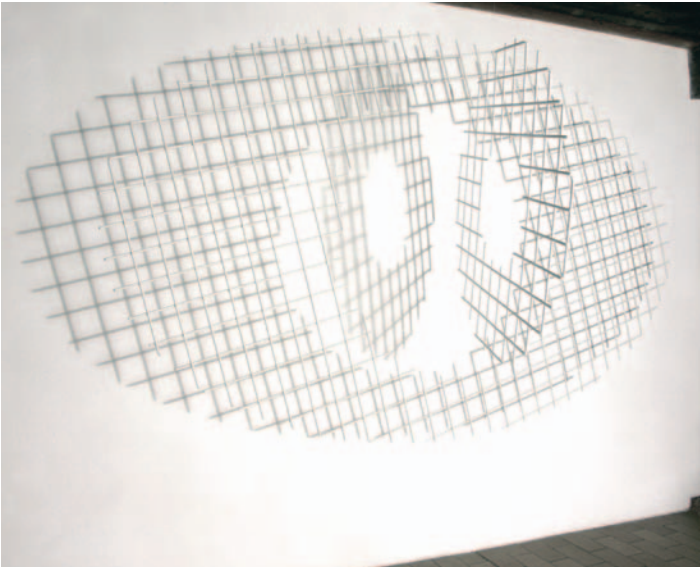
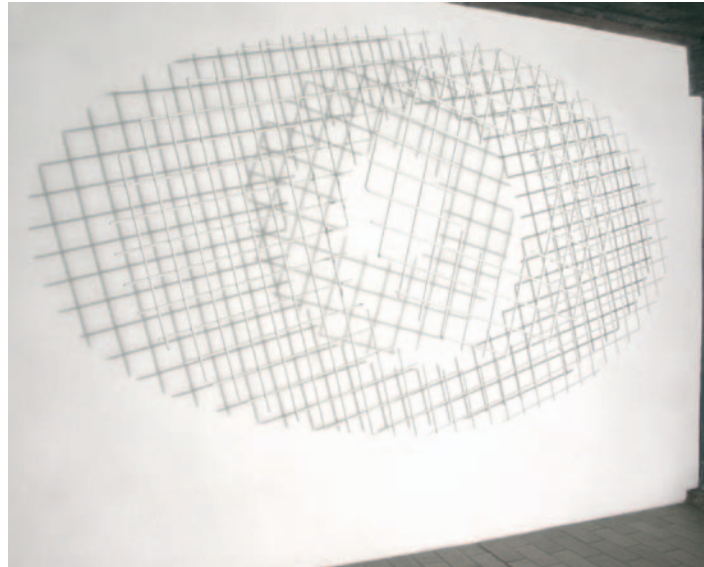
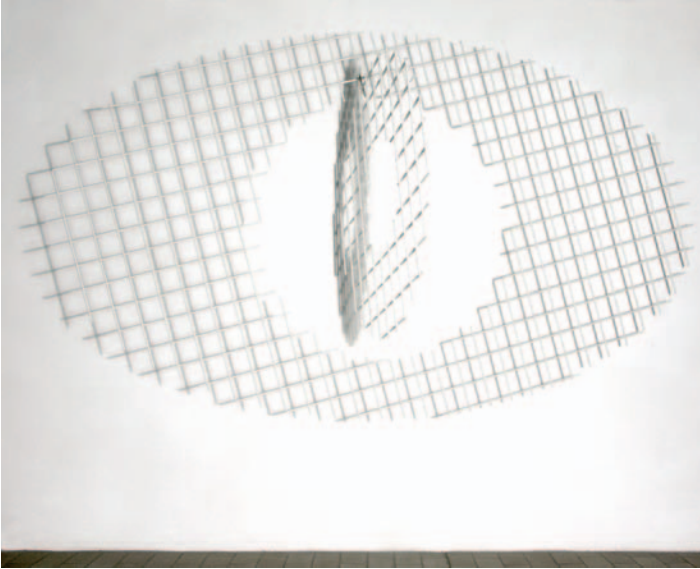
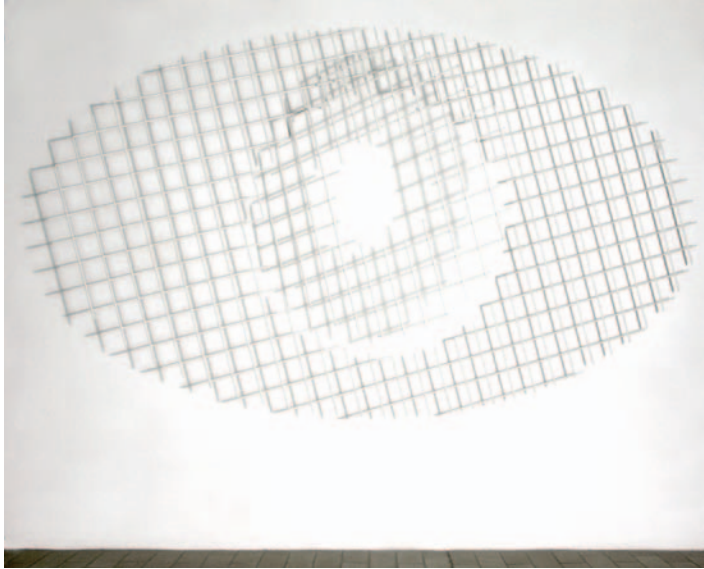


grazia varisco, gnomoni, 1983–84
fuga, 13 elemente in zunehmender gröÙe, weiÙe, graue und schwarze in den raum gefaltete rhomben, mit ihren schatten
aktuelle wand-installation galerie hoffmann 2006



grazia varisco, sollevo/sollievo, 1996
2 große, 2 mittlere und 2 kleine formen aus farbigem baustahlgitter und stangen
aktuelle eck-installation galerie hoffmann 2006

grazia varisco, roto rete bianco, 1996
2–3 formen aus weißem baustahlgitter
aktuelle raum-installation galerie hoffmann 2006



gestaltung: karl-achim czemper, hamburg
druck: nejedly gmbh, friedrichsdorf

grazia varisco, griglia rossa, 1996
2 kreise aus baustahlgitter, durchmesser 195 cm und 115 cm
aktuelle raum-installation galerie hoffmann 2006



Giovanni Maria Accame

Grazia Varisco

Ins Unerwartete hinein

- Die Akademie in Brera, die Gruppe T, Nuova Tendenza Erfahrungen mit der Arte programmata 1956–1965

Das künstlerische Werk von Grazia Varisco hat seit je seine wesentlichen Anregungen aus einer ganz besonderen Wahrnehmungsfähigkeit empfangen, die unter die Oberfläche der Dinge dringt, ihre unterirdischen Verbindungslinien aufspürt und dabei zugleich eine ganz eigene Mechanik der Zusammenhänge imaginiert. Maurice Blanchot hat hierzu mit poetischer Präzision festgestellt, daß es sich um eine Fähigkeit handelt, »die genau das ins Auge faßt, was sich ihm entzieht. Es ist eine Öffnung ins Unerwartete hinein, in die Erwartung, die der unerwartete Teil aller Erwartungen ist.« Und es ist eben genau dieser Aspekt des Unerwarteten, der diese Künstlerin so fasziniert und stimuliert und der sie herausfordert, ihre Arbeit allen Umständen zum Trotz in keiner ihrer Phasen als abgeschlossen zu betrachten. Diese Haltung einer schöpferischen Beweglichkeit den Dingen gegenüber speist sich aus einem Gesamt von analytischen, intuitiven sowie gewollt zufälligen Komponenten; sie macht sich an den Objekten, bei ihrer Wahrnehmung geltend, setzt einen gedanklichen Prozeß hinsichtlich möglicher Varianten in Gang oder wird zu einem Stimulus, der ganz andere Dimensionen eröffnet. Das ist jene konstruktive Art, die im Laufe der Zeit die bestimmende Seinsweise wird, sich mit der Außenwelt in Beziehung zu setzen.

Der Eintritt in die Akademie von Brera in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre bezeichnet für Grazia Variso einen weitaus tieferen Einschnitt als es der Fortgang der Ausbildung gewöhnlich ist. Denn dort trifft sie im Kurs von Funi jene Gefährten, die mit ihr zusammen zu den Protagonisten einer neuen Kunst gehören werden, die sich in ihrer Utopie auf Kommunikationsmodelle kapriziert, ob die nun alternativ, programmiert, kinetisch oder visuell werden. Zu den Schülern Funis gehören auch Boriani und Colombo; Aneschi und – schon seltener anwesend – De Vecchi haben den Kurs zwar nicht belegt, lassen sich aber dennoch dort blicken. Varisco erinnert sich an jene Akademiejahre mit Wohlwollen, einmal weil sie dort jene Gruppe von Menschen kennenlernt, die in die Geschichte eingehen wird, zum anderen wegen ihres Lehrers Funi, der unablässig auf Kontinuität und Konstanz dringt. Die ersten bedeutsamen Arbeiten gehen auf das Jahr 1958 zurück und entstehen in der Akademie, in ihren Ateliers, nach den Lektionen; es sind Arbeiten, die noch vom beherrschenden Einfluß des Informels dieser Jahre zeugen, jener Strömung, die den Weg zu den unterschiedlichsten Gestaltungsmöglichkeiten weist. Im Falle unserer noch so jungen Künstlerin geht es in die Richtung, das vielgestaltige Geschehen unserer Städte, den stofflichen Zustand ihrer Mauern und Straßen, in den Dimensionen, die eine Leinwand aus roher Jute bietet, zu reproduzieren. Wobei aber Reproduktion auch Kontrolle heißt über Kontexte, Sedimentierungen, Zufälligkeiten, aus denen Wirk-

lichkeit gemacht ist, aber auch ein Experimentieren mit Materialien und Formen ist, das auf Distanz geht sowohl gegenüber einem rein mimetischen Ansatz wie auch einer totalen Hingabe an den bloßen Zufall. Im Umgang mit Jute, Wellpappe, Preßplatten, mit klebstoffvermischtem Sand, Gips oder Teer war die Absicht spürbar, einen Teil der urbanen Realität, des verschrammten und zerschlissenen Asphaltalltags ästhetisch zu rekonstruieren. Eine Arbeitsmethode informeller Wirklichkeitserforschung kommt hier frühzeitig in einer Weise zum Einsatz, wie sie später gereift und ausgemformt sich geltend machen wird. Im darauf folgenden Schritt Ende 1959 beginnt sich Varisco mit einem dynamischen Raum-Zeit-Verhältnis auseinanderzusetzen, einem Grundpfeiler ihrer perceptiven Theorie und Praxis. Das ist auch der Zeitpunkt der Ausarbeitung des Programms der im Januar 1960 sich gründenden Gruppe T, an der auch Aneschi, Boriani, Colombo und De Vecchi teilnehmen und der eine Serie von Ausstellungen unter dem Titel Miriorama folgt. Die ersten sechs, die im eigentlichen Sinn für die Gruppe konstitutiven, werden über eineinhalb Monate in der Mailänder Galerie Pater abgehalten und dienen praktisch der Vorstellung aller Gruppenmitglieder. Grazia Varisco ist die letzte in diesem ersten Zyklus. Die Gruppe behält fortan den Ausstellungstitel mit Nummerierung bis zur zwölften im April 1962 in der Galleria del Cavallino bei; danach werden es Ausstellungen der Gruppe T sein oder Einzelausstellungen.

Auf der *Miriorama 6* präsentiert Varisco zwei *Tavole magnetiche*, Ergebnis ihrer Arbeit 1959–1960. Dabei handelt es sich um Metallafeln mit einer Umnege an – in Form und Farbe verschiedenen – Magnetelementen, deren Grundprinzip es ist, die Ausstellungsbesucher aktiv mit einzubeziehen, ihren Bild- und Kompositionsvorstellungen freien Lauf zu lassen. Das verweist auf ein ästhetisches Prinzip der Gruppe T und zugleich auf ein autobiografisches Element der Künstlerin, die hier ein Spiel aus ihrer Kindheit, eine magnetische Landschaft, wieder aufleben läßt und damit die dem Spielen und seiner didaktischen Funktion impliziten Inhalte. Offenheit der Form und aktive Zuschauerrezeption schaffen hier eine ästhetische Situation des »ersten Spiels«, die das Werk Grazia Variscos charakterisiert als eben nicht bloßes Vergnüden, sondern als schöpferisches Tun in der Freiheit des Zufalls. Und der Zufall spielt auch eine Rolle in der weiteren Entwicklung der *Tavole magnetiche*. Als die Künstlerin 1960 mit *Trasparente (struttura lineare variabile)* ein Metallgitter vorstellt, das auf beiden Seiten den Umgang mit den Magneten ermöglicht, hat sie in der Tat ein neues Stadium der Transparenz, der visuellen Simultaneität der beiden Formationen erreicht und damit strukturell wie konzeptionell in ihrem Schaffen eine neue Potenz erreicht.

Grazia Varisco merkt an, daß sie gerade in jener Phase ihre erste Arbeit, *Sferisterio semidoppio*, verkaufen konnte, was ihr unvergänglich bleibt, da es kein anderer als Lucio Fontana war, der ihr einen Scheck über 20.000 Lire ausstellt. Ein Zeichen der Wertschätzung und der besonderen Aufmerksamkeit, die Fontana gerade jenen jungen Künstlern zukommen ließ, in denen er eine Affinität zu erkennen glaubte oder deren Qualität er zu belohnen dachte. Dieser erste Verkauf setzte Varisco in den Stand, die technologischen Voraussetzungen für die Realisierung ihrer nächsten Arbeiten zu erwerben. Und in der Tat, 1961 beginnt ihre Arbeit an den *Schemi luminosi variabili*, die für ihre realen Bewegungsabläufe auf kleine Motoren angewiesen sind.

Mit diesen *Schemi* kann jene Idee der Programmierung realisiert werden, durch die sich die Gruppe T sowie ein großer Teil jener Strömung so deutlich profiliert, daß Munari zur Definition der *Arte programmata* greift. Erstmalg geschieht das aus Anlaß der für Olivetti kuratierten Ausstellung im Jahre 1962, die zu einem historischen Ereignis wird. Und es stellt sich heraus – da Programmierung tatsächlich das entscheidende Merkmal ist –, daß damit eine

wirklich glückliche Definition für einen geschichtlichen Wendepunkt gefunden worden war. In der Tat ist es für diese Künstler eine doppelte Limitierung, sie als Kinetiker zu bezeichnen, da nicht alle Arbeiten wirklich so einzustufen sind und weil schon in der voraufgegangenen Avantgarde Kinetiker vertreten waren. Auch der häufig von Argan verwendete Begriff der *Gestaltkunst* bindet sich in exzessiver Weise an die Gestaltpsychologie, die Argan ja auch tatsächlich als eigentliches Ursprung begreift. Auch wenn die Gestaltpsychologie ein wirklich wichtiges Stimolans war, ist sie dennoch nur im Werk einer gewissen Anzahl von Künstlern nachweisbar, keineswegs aber bei allen. Programmierung hieß allerdings keinesfalls – und das ist entscheidend, weil hier viele Mißverständnisse anzusetzen –, dem Werk eine Finalität zuzuordnen, die dank des Programms alles und jedes als vorher durchkalkuliert und kontrolliert versteht. Programmierung begriff sich vielmehr zunächst einmal als ein prinzipielles Zurückweisen von allem, was mit dem gestischen und dramatischen Existentialien des Informel zu tun hatte, und wollte einen zwar kontrollierten Prozeß der Basiselemente in Bewegung setzen, der aber in seinem Verlauf durchaus variabel blieb. Diese Variabilität, diese Wandelbarkeit des wahrgenommenen Bildes gehört zu den Wesenszügen der *Arte programmata*. Variabilität bezog sich dabei ganz besonders auf den Faktor Zeit, *tempo*, wovon sich höchstwahrscheinlich das T im Namen der Mailänder Gruppe ableitet.

In diesen historischen Kontext also ordnen sich die *Schemi luminosi variabili* der Varisco ein, die wohl nicht zufälligerweise die am meisten abgebildeten Arbeiten der Künstlerin sind und in jedem Text zur kinetischen und programmierten Kunst zu finden sind, da es sich um die vorherrschende, wenn auch nicht einzige kunstwissenschaftliche Zuordnung handelt. Neben dem Aspekt der Programmierung mit all ihren im- und expliziten Konsequenzen stand, was die *Schemi* angeht, auch der Dialektik von Kultur und Industrie zur Debatte, abgeleitet von der zwischen Kunst und Wissenschaft sowie Kunst und Technik. Die ersten *Spazi in variazione* (1961) – durch eine feste Lichtquelle (oft blau) ausgeleuchtete Behältnisse, in denen mit verschiedener Geschwindigkeit rotierende Vertikalen und Horizontalen ihre Licht-und-Schatten-Spiele veranstalten – erzeugen, verstärkt durch die Ausführung in geriffeltem Glas, das nur einen gebrochenen Blick erlaubt, einen Effekt der Bildvariabilität und perceptiven Instabilität. In den *Spazi* wie auch in den folgenden *Schemi*, z.B. *R.Q. 44*, *R.R. 66* und dem vielfach abgebildeten *R. VOD* (alle von 1962), bleibt als visuell konstantes Element die bildliche Variabilität. Die kontinuierliche Transformation des Verhältnisses zum Raum wie in den *Schemi* hat zugleich, da ein zeitlich festgelegter Ablauf programmiert ist, sein spezifisches Verhältnis zur Zeit. Die mechanische Programmierung der Rotationen und Überschneidungen bewirkt »eine Erweiterung des Spektrums der Variationen und eine Verschiebung der bildlichen Wiederholungen«. Die Erweiterung der Varianten wird noch dadurch ergänzt, daß sich in den vorprogrammierten Ablauf unerwartete, zufällige Effekte einschleichen, die sich vollkommen unvorhersehbar ihr Autonomie erobern, was der Rezeption und Reaktion des Publikums eine ganz relevante Rolle zukommen läßt. Im Zusammenhang der Untersuchungen Argans habe ich bereits auf die besondere Bedeutung des Gestaltaspekts, seiner Interpretation der mentalen Prozesse und ihrer formalen Organisation hingewiesen. Es handelte sich stets um transitorische Phänomene, die in ihrer Modifizierbarkeit und Entwicklungsfähigkeit immer ans Zeitliche gebunden waren. Genau in diesem Sinn trifft das die Kategorie des *Offenen Kunstwerks*, eine Eigenschaft von besonderer Evidenz, die Grazia Varisco privilegiert, da sie ihr ganzes Schaffen, den Entwurf ihrer Werke ganz im Zeichen des Im-Werden-Seins konzipiert.

den Katalog der von Alvani kuratierten Werkschau in Pordenone (Centro Iniziative Culturali, 1987) aufgenommen wurden. Dabei geht es sowohl um Probleme der Oberflächenhaltung wie der Winkligkeit oder Eckigkeit aufeinandertreffender Ebenen, wie es am deutlichsten an den *Angolazioni* von 1986/87 zu erkennen ist, einer Serie von ausgeprägt experimentellem Charakter, deren visueller Aspekt von einer geradezu mysteriösen Wissenschaftlichkeit diktiert ist. Neben der deskriptiven Geometrie, figurlichen Projektion und Repräsentation der Dreidimensionalität findet sich hier noch die Varisco eigene ungebundene Interpretationsfähigkeit, die sie das Gewöhnliche mit immer neuen Augen sehen läßt, sich darüber wundern, es hinterfragen und in ganz ungewohnte Perspektiven rücken läßt. Sie selbst gibt, wohl eher unwillentlich, anläßlich der *Angolazioni* darüber Auskunft: »Oft überrasche ich mich dabei, die Ecke eines Zimmers mit ungläublicher Neugier zu betrachten. Eine Ecke, einen Winkel, eine Kante oder das Zusammentreffen zweier, dreier rechtwinkliger Flächen. Aber ist das ein Zusammentreffen oder ihr eigentlicher Ausgangspunkt?« Und genau von hier aus sind Arbeiten zu verstehen wie *Scambio di tensione*, *Tensione angolare*, *Tensione trasparente* etc. Während die *Tensioni angolari* kaum verhüllte Hinweise auf Malewitsch und Tatlin zulassen und die *Angolazioni* einen ganz eindeutigen Experimentalkarakter zeigen, wird der Weg zur Skulptur der Weg zur künstlerischen Vollendung. *Tri-angolo* und *Duetti* (beide 1989) bestätigen die zunehmende Hinwendung Grazia Variscos zum bildhauerischen Schaffen. *Tri-angolo* ist ein sprechender Titel und besteht aus drei farbigen Metallelementen, die in ihrer Faltung so an der Wand angeordnet sind, daß in ihrer Mitte ein Dreieck des weißen Wandhintergrunds sichtbar wird. Die akzentuierte Chromatik der drei Metalle in rot, blau und gelb, ihre spezifische Faltung und Kombination betonen das Prinzip simultaner An- und Abwesenheit des dreieckigen Raumes. Nicht völlig anders verhält es sich mit den *Duetti* hinsichtlich der Thematik, auch wenn die Modalitäten sich ändern, denn die Objekte haben sich von der Wand gelöst, stehen frei auf dem Boden, wengleich die Idee der Fläche beide verbindet und der gemeinsame Ausgangspunkt die Arbeit an der Fatlgkeit ist.

Diese Skulpturen bestehen aus je zwei vertikalen Einheiten aus unregelmäßig geboegem Eisen, die in ihrer je verschiedenartigen Anordnung eine Vielzahl von Raum-Interpretationen zulassen. Denn dieser ist es eben, der die Künstlerin hier interessiert. Auch wenn die plastische Präsenz der Objekte nicht zu vernachlässigen ist, geht es ihr nie um die Aneignung des Raumes. Rothko kommt mir dabei in den Sinn, wenn er davon spricht, daß er mit seiner Maleerei nicht sein Ich, sondern sein Nicht-Ich ausdrücken wollte. Varisco beschäftigt sich vergleichsweise nicht mit der Be-, sondern mit der Freisetzung von Raum in dem Sinne, daß die Fülle dazu da ist, die Leere präsent zu machen. Sie selbst erklärt dazu: »Nur in einem Objekt, das Raum aberbergt – wie ich es im Unterschied zu einer Skulptur verstehe, die gewöhnlich Raum besetzt, ihn vollstelt –, kann es wirklich zu einer Interaktion zwischen Skulptur und Raum kommen.«

Die *Disarticolazioni* stammen von 1991 und sind in den Räumen der Galleria Milano zur Vorbereitung ihrer Einzelausstellung Anfang 1992 entstanden. Unmittelbar darauf folgt die Werkgruppe *Fraktur* (1992/93). Hier wird die Raum-Idee durch Boden-Wand-Plastiken befragt und bereichert. Ein in zwei ungleiche Teile zerschnittenes Rechteck wird unregelmäßig verbogen und an der Wand und – der eiserne Teil – auf dem Boden so positioniert, daß die beiden Elemente sich einander gegenüber befinden und eines stärker als das andere in den Raum ragt. Biegung, Brechung, Destrukturierung vermittelt dies Unmittelbar hierauf folgt eine dichte Serie von Projekten, die – wie schon zuvor angedeutet – für lange Zeit oder gar für immer Projekte bleiben, die aber in

Die wirkliche Kinetik ihrer Objekte stellt sie in eine besondere Relation nicht so sehr zum Raum als vielmehr zur Zeit. Die Bildlichkeit und ihre konkrete formale Struktur haben eine exklusive Beziehung nicht zum Materiellen, sondern eben zum Zeitlichen. Es ist die Zeit, die auf das Material einwirkt und seine Eigenschaften permanent verändert und die Form einer ständigen Formung unterwirft. Hinzutritt hier noch, daß die verwendeten Materialien und die technische Seite der Arbeiten die Produktion in Serie nahelegten und somit einen möglichen Kontakt mit der Welt der Industrie. *Das Werk in seiner Multiplizierbarkeit* – das war eine der zahlreichen Definitionen, die damals hinsichtlich der kinetischen Kunst die Runde machten, und die von Munari für Olivetti organisierte Ausstellung setzte dafür ein Zeichen. In Wirklichkeit gab es aber nur sporadische Kontakte mit der Industrie, ohne daß es jemals zu einer effektiven Kooperation mit klarer Produktionsabsicht gekommen wäre, in welche die Prinzipien der *Arte programmata* hätten Eingang finden können. Eine Zusammenarbeit mit der Industrie hat es nur für diejenigen Künstler dieser Strömung gegeben, die sich ihr als Designer, Grafiker usw. zur Verfügung stellten, eine Beziehung, die sich aus ihrer Projektpraxis, der spezifischen Definition ihrer Objekte, aber auch aus den sie generierenden Ideen ergab.

In diesem Zusammenhang sei daran erinnert, daß Grazia Varisco wenige Monate nach Abschluß der Akademie als Werbegrafikerin bei La Rinascente beginnt, wo sie – unter der Direktion von Augusto Morello – Grafiker und Designer kennenlernt wie Munari, Lupi, Orefico, Bellini, Sapper, Noorda u. a., die sich damals schon einen Namen gemacht hatten oder ihn sich später machen werden. In diesem Ambiente erweitert sie nicht nur ihre Kenntnisse, sondern erwirbt auch neue, die ihr in Brera nicht vermittelt werden konnten. Insbesondere sind es zwei Probleme, die die akademische Welt damals kaum kannte: die visuelle Kommunikation und die Notwendigkeit ihrer konkreten Lösung. In der Folgezeit vertiefen und verbreitern sich diese Erfahrungen wie z.B. 1962/63 anläßlich des Projekts *Piano Intercomunale Milanese*, das einer Arbeitsgruppe von Urbanisten und Architekten unter der Leitung von Bernardo Secchi anvertraut war, in der Varisco den grafischen Teil übernahm. Nach dem Debut bei den ersten *Miriorama*-Ausstellungen folgt eine an Ausstellung reiche Phase, die Grazia Varisco und die anderen Gruppenmitglieder immer wieder im Ausland sieht: Berlin, Antwerpen, London, Paris, New York, Amsterdam, Düsseldorf und natürlich Zagreb – die eigentliche Hauptstadt der kinetischen Kunst und der *Arte programmata* mit ihren Grundsatzdebatten und zahlreichen Ausstellungen. *Neue Tendenz* ist der programmatische Titel der ersten, die auf Vorschlag von Almir Mavignier von Matko Maestrovic für die Galerie der modernen Kunst unter der Leitung von Bozo Bek realisiert wird. Dieser programmatische Titel wurde dann beibehalten für die folgenden Manifestationen sowohl in Zagreb, aber auch in Venedig und Paris. Man meinte, sich in einer breiten, sehr artikulierten Bewegung wiedererkennen zu können; bestimmte – nicht immer reale – Affinitäten verführten zu der Illusion einer Gemeinsamkeit in Absicht und Haltung, was nicht anders als in aufbrechenden Widersprüchen enden konnte. Varisco nimmt an der zweiten und dritten Ausgabe der *Neuen Tendenz* in Zagreb teil, d.h. 1963 und an der letzten 1965, die Enzo Mari noch organisierte. Darüber hinaus ist sie in Venedig bei der Fondazione Querini Stampalia vertreten sowie auf der bedeutsamen *Nouvelle Tendance* des Pariser Musée des Arts Décoratifs im Louvre. 1963 ist sie zur IV. Biennale in San Marino eingeladen, 1964 zur XXXII. Biennale nach Venedig. Dies sind die Jahre, in denen sich die eigentlich kinetische Phase der Künstlerin konzentriert, zugleich aber auch bereits erschöpft. Den *Schemi luminosi variabili* von 1962 folgen in den nächsten Jahren (1963–65) diverse Objekte, die sich intensiv mit dem Thema der Bildvariationen auseinandersetzen. Eins

freihet verschafft und die Idee, die hinter der Struktur steht, anschaulich macht.

Diese Konzeption kommt auch in weiteren *Fraktur*-Arbeiten aus dem Jahre 1995 zum Ausdruck, die vorherrschend den Aspekt der Distorsion und Phasenverschiebung zweier hypothetischer Flächen einer Eisenstruktur betonen. Und im selben Jahr treffen wir auf eine Ausstellung in der Mailänder Galerie Vismara auf eine Skulptur dieses Zyklus‘, die die Raumpotenzialitäten dieser Serie wohl am nachhaltigsten anschaulich macht. Der freie Raum zwischen Wand und Boden suggerierte die Idee vom Raum im Raum, und zwar durch die Modifikation einer Ecke, mit deren Hilfe Varisco eine neue räumliche Entität erahnen ließ. Der Einsatz eines einfachen Holzbalkens im Raum zwischen Wand und Boden generierte ein Volumen, der den Raum in seiner Qualität als Leere erfahrbar machte. Die Künstlerin bemerkte dazu in einem bereits zitierten Zusammenhang: »Ich glaube, daß das Interesse, die Leere zu betonen, wie es in einigen Arbeiten der jüngsten Zeit zum vorherrschenden Motiv geworden ist, einer Auffassung nahekommt, die der orientalischen Mentalität ähnelt.«

Wenn es zutrifft, daß in der Kultur des Orients die Begrifflichkeit und der Wahrnehmungsmodus dessen, was wir Abendländer so ungenau und armselig leer nennen, ganz andere sind, weil sie dem, das wir nur als Abwesenheit erfahren, die Qualität der Anwesenheit zuerkennen, kann man nicht umhin anzuerkennen, daß die Worte Variscos zum ihrem Werk brillant verifiziert werden.

1996 entsteht eine drei Meter große Skulptur aus Metall mit dem geistreichen Titel *Oh!* – auch hier lassen sich in Faltung und Biegung sowie in der Entdeckung unbekanntem Raumes das eigentliche Signifikat des Werks ausmachen. Bei den drei Elementen, aus denen es komponiert ist, handelt es sich um zwei große Ringe, einer an der Wand angebracht, der andere frei im Raum stehend. Beide sind gekennzeichnet durch Dellen, die es dem Wandring gestatten, über die Ecke hinweg die andere Wand zu berühren, während die Delle im anderen seine vertikale Standsicherheit garantiert. Das dritte Element ist ein voller Halbkreis, der mit der Schnittkante zur Wand auf dem Boden liegt. Das Ganze generiert eine suggestive Dialektik der Bewegung und wird zur Einladung, zumindest in den Akt der Wahrnehmung dessen, was an Möglichkeiten in dieser Installation steckt, einzusteigen. Ähnliches bezweckte die Künstlerin im Dezember 1999/Januar 2000 im Triester Studio Tommaso, wo sie die neue Jahrtausendzahl aus Eisen konstruierte, deformierte und in einer Ecke der Galerie vertikal anordnete.

Daß der Raum, auf den Grazia Varisco in all diesen Jahren beständig Bezug nimmt, ein Raum ist, der ohne Mitte ist und sein will, der sich Platz verschafft in dem Moment, wo das künstlerische Werk selbst Raum wird, das konnte gar nicht anders sein, denn diese Auffassungen sind Bestandteil ihres kulturellen Hintergrunds und ihrer Lebensgeschichte. Auch den Begriff der Permenenz, der Dauerhaftigkeit des plastischen Objekts ersetzt sie durch eine Auffassung ewigen Werdens, unaufhörlichen Fließens, was ja alles bereits auf ihre Anfänge zurückverweist. Nicht ganz so radikal wie Manzoni und vielleicht weniger rational vertieft wie bei Gianni Colombo, gehört doch die Freiheit des Gedankens, der die Funktionen der Kunst und des Künstlers in Frage stellt, auch zu Grazia Varisco und ihrer künstlerischen Tätigkeit, die von extremer Experimentierfreude und doch auch von verhaltener Skepsis charakterisiert ist. Ihre Haltung der permanenten Selbstbefragung und –überprüfung, der Ablehnung jeder endgültigen Definition verweisen auf einen Kunstbegriff kontinuierlicher Transformation, in welcher das, was aufscheint, nur ein Vorrgriff ist auf das, was in seiner Vielfältigkeit aufscheinen kann. In seinem außergewöhnlichen Essay »Das Auge und der Geist« schrieb Merleau-Ponty einmal: »Der Sehende eignet sich das, was er sieht, nicht an, sein

davon ist *Luminoso variabile* + *Q 130*, ein unter gewöhnlichem Industrieglas rotierendes Schach-Raster. Das geriffelte, linsentartige Glas, bekannt von anderen Arbeiten, tut das Seine dazu, um die Bildlichkeit weiter zu zerlegen. Die Simplizität des Schachmodells begrenzt keineswegs die bildliche Variabilität, sondern steigert sie sogar noch. Bildvariationen und visuelles Geschehen rhythmisieren die Zeit so, daß sie als doppelte Entität – visuell und zeitlich – wahrgenommen wird. Der Betrachter ist aufgefordert, nicht nur dem Werden eines normalen Geschehens mit all seinen gestaltpsychologischen Implikationen zu folgen, sondern auch dem Sinn der Mutationen im Zeitablauf nachzugehen.

- Die Konstruktivität des Zufalls als Viel-Falt 1965–1984

Es ist dem Schaffen Grazia Variscos abträglich und auch geradezu abwegig, es unbedingt in präzise Zeitspannen einteilen, an ganz genaue Daten ketten zu wollen. Sehr oft überlagern sich nämlich bei der Realisation von Werken Themen aus früheren Problemstellungen den neuen, die aber ihrerseite tatsächlich nicht selten in vorausgegangenen Zeiten angedacht worden waren. Dies rührt von ihrer Gewohnheit her, sich Notizen zu machen und sie sogleich auszuarbeiten, wobei es ihr mehr auf die Idee als auf deren Ausführung ankommt. Der Zeitpunkt der Ausführung einer Arbeit hängt dann häufig von den konkreten Bedingungen einer Ausstellung oder den Wünschen eines Auftraggebers ab. So kann es mitunter dazu kommen, daß zwischen der Konzeption einer Arbeit und ihrer Umsetzung in die Tat ein beträchtlicher zeitlicher Abstand liegt.

Das erste Exemplare der *Mercuriali* und der *Reticoli frangibili*, 1965 entworfen und ausgeführt, sind ganz dem Grundthema der Variabilität verpflichtet. Insbesondere bei *Mercuriale* + *Q 151* führt die Verwendung von Quecksilber und Glas die Programmierung geradezu ins kontradiktorische Extrem, da das Geschehen durch die eigenwillige Kombination der Materialien absolut unkontrollierbar bleibt. Unter der Bedingung, daß Form ja schlechthin ungeahnten Wahrnehmungsmöglichkeiten ausgesetzt ist, fordern in diesem Fall Konsistenz des Materials und Wandelbarkeit des Bildes unsere Rezeptionsfähigkeit in gesteigertem Maße heraus. Das Konzept eines beständigen Werdens, das das Werk von seinen ideellen Anfängen bis zu seiner praktischen Ausführung begleitet, ist aber nicht die eigentliche Kinetik beschränkt und erschöpft sich nicht in den *Mercuriali* oder *Reticoli frangibili*. Das Verhaltensein im Geschehen ist vielmehr Grazia Variscos künstlerisches Grundanliegen, das sich auch nach 1965 immer wieder geltend macht, als die Gruppe T, die nie offiziell ihre Auflösung verkündet, in ihrer Gruppenaktivität deutlich nachläßt, doch immer noch – wie spätere Kataloge nachweisen – vor allem durch Ausstellungen der einzelnen Gruppenmitglieder vertreten ist. Das Abklingen des Gruppeneigens geht einher mit dem Herausziehen der ’68er Ereignisse – auch für Varisco entsteht so etwas wie eine Pause. Das verwundert nicht, daß De Vecchi hätte Gelegenheit festzustellen: »Ganz persönlich muß ich sagen, daß mein ’68 bereits 1965 begann und um 1970 endete.« Ein Zeitraum, der in vielerlei Hinsicht zu den konfliktreichsten und spannungsgeladesten des Nachkriegs gehört und häufig zum Abbremsen, gar zur Suspendierung der künstlerischen Aktivität führt wegen des politischen Engagements, den sozialen und kulturellen Auseinanders-

zungen in der Gesellschaft, von den Variscos bis zu den Universitäten. Wie viele andere etwas abseits davon, war Fabrice mit der Verifizierung ihrer Motivation beschäftigt, mit einer ernsthaften Reflektion der Bedeutung der eigenen Arbeit als Künstlerin, der Rolle, die ihr zukam oder zukommen könnte in einem Klima heftigster Widersprüche.

Eine Manifestation, in die Geist der Zeit um ’68 atmet, war *Campo urbano* 1969 in Como. Hauptanliegen der verschiedenen künstlerischen Veranstaltungen war, das Publikum, alle Bürger der Stadt, zu einer differentiren Sicht und konsequenterweise zu einem differentiren Gebrauch des öffentlichen Raumes zu verleiten. Die Künstler steigerten somit ihre Funktion als kritisches Bewußtsein ins Extrem, wie es auch Grazia Varisco mit ihrer *Raum-zeitlichen Erweiterung einer Strecke* tat: Durch den Einsatz großer Kartons auf einer Straße der Stadt wurden Barrieren errichtet, die die Passanten zum Gang durch ein Labyrinth aktivieren wollten. Nicht zu vergessen auch das Ambiente mit vermittels Kunststichl verzerrten Dimensionen, realisiert im Oktober desselben Jahres in der Mailänder Galerie Schwarz.

1972 erfährt sie von der Existenz bestimmter Zahlen der statistischen Mathematik, die sie neugierig machen, weil zu den Merkmalen dieser Zahlen gehört, daß sie den Zufall und überhaupt aleatorische Operationen zu generieren vermögen. 1974 präsentiert Varisco fünf Siebdruck-Tafeln unter dem Titel *Random walks by random numbers*, die das Ergebnis ihrer Beschäftigung mit diesen Zahlen darstellen. Dorfles schreibt dazu im Katalog: »Ausgangspunkt der Komposition jeder Tafel ist eine zufällige Zahlengruppe, die eine bestimmte Konfiguration, ein bestimmtes Pattern vorgibt, ohne daß jedoch Farbe und Dimension der Darstellung von anderen mathematischen Parametern abhängig wären. Anders ausgedrückt, die Farbe, welche jeder Zahl zugeordnet ist, ist so arbiträr wie die ‚Größe‘ der Zeichen.« Doch wie selbst Dorfles später konstatiert, darf man sich von diesem wissenschaftlichen Ausgangspunkt nicht in die Irre führen lassen, denn die Künstlerin ist nicht etwa bloß ausführendes Organ einer bestimmten Zahlensequenz, denn sie könnte auch ohne den Rückgriff auf die Zufallszahlen zu einem analogen Ergebnis kommen. Was sie fasziniert, ist die Grundidee der Zufälligkeit, nicht so sehr das mathematische Kalkül. Der Austausch zwischen Wissenschaft und Kunst besteht nicht in der Anwendung des einen auf das andere, sondern unter respektvoller Beachtung der Unterschiede in der Stimulierung zu neuen Ansätzen, Hypothesen, gar Utopien vielleicht.

Um 1974 entwickelt Varisco, ausgehend von einer alltäglichen Beobachtung, dem nachlässigen Zusammenfallen einer Zeitung nämlich oder dem Zuschlagen eines Buches mit Esselfoschen, eine Konzeption, die es ihr nicht nur erlaubt, eine ihrer interessantesten Werkreihen überhaupt zu schaffen, sondern im Kontext weitergehender Reflektionen Elemente zu entwickeln, die sich auch in ihren jüngsten Skulpturen wiederfinden lassen.

Wiedermal ist es der Zufall, der der Künstlerin zu Hilfe kommt – ein Fehler, der normalerweise beim Drucken nicht geschehen sollte, also nicht vorgesehen ist, aber dennoch geschieht. Das Papier wird irregulär gefaltet, geriffelt, verhakht sich, hat einen Kniff, und die Druckseite ist hin, der Text eventuell unverst ändlich geworden. Die Falte also als Zeichen ungeahnter expressiver Potenzen: »Vielfalt ist nicht nur Vielzahl, sondern auch Viel-Falt, Viel-Fältigkeit.«

Der Zufall, ein unvorhersehbares Ereignis bringt an den Tag, welche Vielfalt an Möglichkeiten in einem Blatt Papier, einer Seite steckt. Hier genau setzt die Werksequenz unter dem Titel *Extrapagine* an, da es ja wirklich um Seiten, andere, differente, irreguläre, geht. Auf ihrer Suche nach dem Anderen entdeckt Varisco nun diesmal die Vielfalt im ganz wörtlichen Sinne in den vielen Arten des Faltens, Gefaltet-Werdens.

Blick nähert ihm sich an.« In diesen Worten ist das eingeschlossen, was die Haltung Grazia Variscos ihrer Arbeit gegenüber immer ausgezeichnet hat und auch heute noch auszeichnet – diese spezifische Weise des Beobachtens und Eingreifens, wenn etwas ihr Interesse erregt, ohne daß sich ihr je die Frage stellt, ein Problem aus der Welt schaffen zu wollen; ihr geht es darum, es offen zu halten für andere Ansätze, es sich nicht einzuverleiben, sondern tiefgehend kennenzulernen. Eben das heißt, die Phänomene in ihrer Veränderlichkeit und Vergänglichkeit zu begreifen, deren Verständlichkeit sich nur dem erschließt, der sich ihnen in ihrem unendlichen Fließen zu nähern sucht. Das zeichnet den Arbeitsstil Grazia Variscos seit ihren *Tavole magnetiche*, über die *Schemi luminosi variabili*, die *Extrapagine* und *Implicazioni* bis hin zu den *Zyklen der Duetti* und der *Fraktur* aus. Der visuellen Annäherung Merleau-Pontys entspricht die perzeptive Intelligenz dieser Künstlerin, deren Konzeption der Formen sich in dem Bewußtsein vollzieht, Form unter Formen zu sein in einem Prozeß, der Betrachtetes und Betrachtende gleichermaßen umschließt.



grazia varisco, Q, 1996

2 breite metall-kreise, schwarz, durchmesser 120 cm und 100 cm

aktuelle raum-installation galerie hoffmann 2006