



**BARRY LE VA
IN A STATE OF FLUX**

**26.04.2024
– 29.09.2024**

**KUNSTMUSEUM
LIECHTENSTEIN**



Ich hoffe, dass die Menschen, die meine Skulpturen sehen, etwas lernen, wenn sie sich mit dem Werk selbst auseinandersetzen.

Barry Le Va, 2003

Barry Le Va : In a State of Flux

Liebe Besucher:innen

Barry Le Va (1941–2021) gilt als Erneuerer der Skulptur in der Kunst nach 1960. Das Kunstmuseum Liechtenstein zeigt die erste Retrospektive nach dem Tod des US-amerikanischen Künstlers, dessen multidisziplinäres Werk der Prozesskunst beziehungsweise dem Postminimalismus zugerechnet wird. Wie der Titel *In a State of Flux* bereits andeutet, erweiterte Le Va den Skulpturbegriff, indem er die Geschlossenheit der Form aufbrach und das Prinzip der Veränderung und Instabilität in sein Werk integrierte. Die Ausstellung gibt einen Überblick über sein Schaffen von den 1960er-Jahren bis zu den letzten Werkgruppen und folgt dabei einem roten Faden: der Beziehung zwischen Zeichnung und Skulptur. Ein besonderer Fokus liegt auf dem Frühwerk des Künstlers.

Le Vas Installationen sind mit Bedacht und nach genauer Planung ausgeführt, lassen aber zugleich den Zufall und den Moment der Improvisation zu werkbestimmenden Elementen werden. Er untersucht Handlungen und deren Ursache und Wirkung auf verschiedenen Wahrnehmungsebenen, sei es physisch, mental oder visuell. Oft benutzte er Materialien wie Filz, Glas oder Kreide für seine raumgreifenden Werke. Dabei dient dem Künstler der Boden zeitlebens als „Grund“ und Experimentierfeld.

Die Beziehung zwischen Kunstwerk und Publikum ist für Le Va von Anfang an von grosser Relevanz. Wie Tatorte fordern seine Installationen die Betrachter:innen heraus, nach Hinweisen zu suchen, um die Abfolge von Handlungen, die zu ihnen geführt hat, bzw. das ihnen zugrundeliegende Konzept zu rekonstruieren. Dieser Herangehensweise liegt Le Vas Begeisterung für das Genre des Krimis zugrunde: *Ich war fasziniert von der Idee der visuellen Indizien, von der Art und Weise, wie Sherlock Holmes es schaffte, eine Handlung aus obskuren visuellen Indizien zu rekonstruieren.*

Dies gilt im Besonderen für den Saal I, in dem Werke von Anfang der 1970er-Jahre zu finden sind. Sie nehmen Werkzeuge für die bildhauerischen Aktivitäten zu Hilfe, die allgemein mit Zerstörung oder Gewalt assoziiert werden. Sein erster Galerist Rolf Ricke äussert: „Ein anderer wesentlicher Aspekt, der in Barrys Arbeiten zum Tragen kommt, ist das Vergängliche, das Vergehen. Die Arbeiten sprechen von Gewalt, von Zerstörung, Barry lehnte Gewalt ab – eher hatte er Angst vor ihrer Kraft –, aber er schaute ihr ins Gesicht. (...) Alle Stücke handeln

vom Tod, die gebrochenen Glasscheiben, die Beile, er ist immer und überall mit präsent.“ Aber auch der Tod selbst scheint im Werk von Le Va ein permanenter Teil des Prozesses zu sein: *In a State of Flux*.

Die Zeichnung ist ein wesentlicher Bestandteil seines Œuvres: *Es sind einfach verschiedene Formen der Darstellung meiner Ideen, und welche ich verwende, hängt von der Art und Menge der Informationen ab, die ich vermitteln möchte. Zeichnungen sind in der Regel Pläne für ein bestimmtes Werk, das in einem bestimmten Raum, innen oder aussen, ausgeführt werden soll. Fotos und Notizen hingegen dienen mir als Mittel zum Sammeln von Informationen, die zu einem fertigen Werk führen können oder auch nicht. Ich denke, dass Zeichnungen viel über die Denkweise eines Künstlers verraten.*

Le Va | Interview 1971

Für Le Va funktionieren Zeichnungen wie Partituren oder Kompositionen, was gleichzeitig auf das Moment des visuellen Klangs in seinen skulpturalen Arbeiten verweist. Glas klirrt, wenn es zerbricht, Schüsse knallen laut, Beile zischen, das Material Filz dagegen ist weich, flexibel, sanft und leise im Klang dämpfend, absorbierend. Der Künstler Tad Mike beginnt sein Interview mit Le Va mit der Aussage: „Musik ist meine erste Reaktion, wenn ich an Ihre Arbeiten denke.“

Weitere Stationen: Fruitmarket, Edinburgh, und Museum Kurhaus Kleve.

Ich wünsche Ihnen einen anregenden Ausstellungsbesuch!

Christiane Meyer-Stoll, Kuratorin der Ausstellung

Alle Zitate von Barry Le Va sind kursiv gesetzt und stammen entweder aus seinen Notizen (*Notes*) oder aus Interviews, die in der begleitenden Publikation, die im Laufe der Ausstellung erscheint, wiederabgedruckt bzw. erstmals veröffentlicht werden.

Die Titel von Barry Le Va sind aussagekräftig und geben meist Hinweise auf den Entstehungsprozess. Die Übersetzungen der Titel stellen eine mögliche Lesart dar, können jedoch verschieden interpretiert werden.



Galerie Ricke, Köln, 1970

Oberlichtsaal I

1

Untitled (Filmfotos aus: Area Functions), 1968–71

Silbergelatine-Abzüge

je 10,2 × 15,2 cm

Estate of Barry Le Va / David Nolan Gallery, New York

2

Untitled, ca. 1968

Silbergelatine-Abzüge

je 8,9 × 12,7 cm

Estate of Barry Le Va / David Nolan Gallery, New York

Kleinformatige Fotografien (1968 bis 1971) bilden den Auftakt der Ausstellung. Sie dienen Barry Le Va für seine eigene Recherche, um einen *Massstab*, eine *Perspektive*, die *Beschaffenheit eines Geländes* oder *Zeugnisse eines vergangenen Ereignisses* festzuhalten.

Seit 1968 habe ich mein Atelier immer wieder zu Recherchezwecken verlassen. (...) Einmal bin ich in Minnesota herumgefahren und habe Tiefgaragen, Telefonzellen, Aufzüge und Lobbys fotografiert, die wie Science-Fiction anmuten: Orte, an denen bestimmte Ereignisse stattfinden und sich dann in der Umgebung auflösen. (...) Es sind Zwischenräume, durch die man reist, die man aber nicht gezielt aufsuchen würde. (...) Ich mache Fotos zu meiner eigenen Information, aber ich präsentiere sie nicht als Werke.

Le Va | Interview 1971

Diese Fotografien spiegeln zum einen Le Vas Interesse an Strukturen und wie diese sich auflösen: Hier z.B. das Bild eines Parkplatzes mit seiner Ordnungsstruktur;



1

ein Auto fährt weg und die Struktur verändert sich in Zeit und Raum durch Bewegung (das Leben). Zum anderen zeugen die Bilder mysteriöser Orte von seiner Leidenschaft für Detektivgeschichten.

3

Installation: Six Shots from the End of a Glass Line, 1969

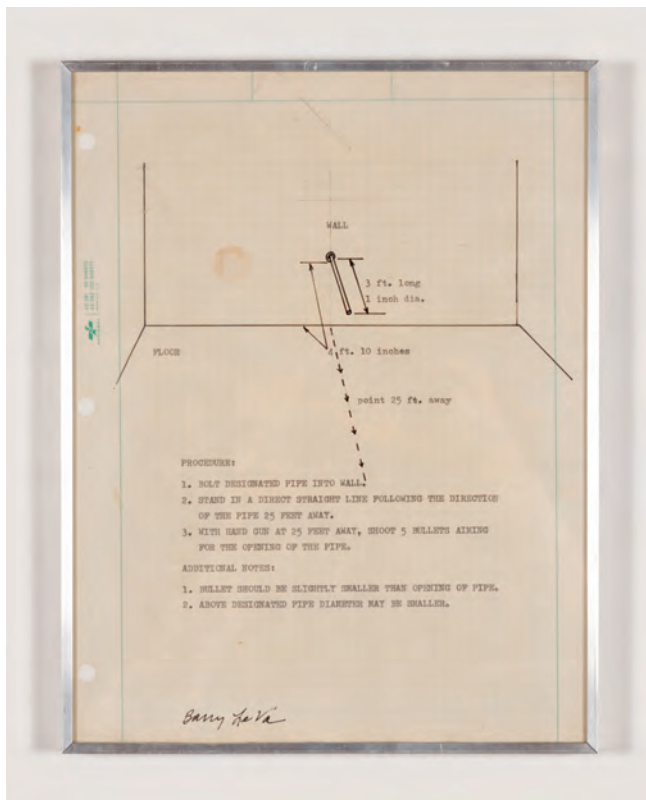
[Installation: Sechs Schüsse vom Ende einer Linie aus Glas]

Tusche und Filzstift auf Papier

48,3 × 60,3 cm

Estate of Barry Le Va / David Nolan Gallery, New York

Diese Zeichnung zeigt eine Aufsicht und eine Seitenansicht der Installation *Shots from the End of a Glass Line*, die mit sechs Schüssen vorgesehen war. Die Art und Weise der Darstellung zeugt davon, dass Le Va, bevor er sich der Kunst zuwandte, Mathematik als auch Architektur studiert hatte.



4 (Skizze zur Installation)

4

Shots from the End of a Glass Line, 1969–70

[Schüsse vom Ende einer Linie aus Glas]

Revolverpatronen, Stahlrohr und Glas

Stahlrohr: Länge 46 cm, Durchmesser 2,5 cm

Stahlflansch: Durchmesser 7 cm, Tiefe 1,5 cm

Dimensionen variabel

Kunstmuseum St. Gallen / Ehemalige Sammlung

Rolf Ricke im Museum für Moderne Kunst, Frankfurt

am Main, Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz,

Kunstmuseum St. Gallen

Aus der Wand ragt ein Metallrohr. Es befindet sich auf Augenhöhe. Fünf Einschusslöcher umgeben es. Die mäandrierende Linie aus zerbrochenem Glas auf dem Boden beginnt in einem Abstand von der Wand, der der Länge des Rohres entspricht. Der Fluss des Glases endet, wenn das Rohr aus der Ferne nur noch als Punkt an der Wand wahrgenommen wird. Die Arbeit wurde erstmals 1969 im Atelier des Künstlers in Minneapolis realisiert. Das zweite Mal wurde sie 1970 in Köln in der Galerie Ricke ausgeführt.

Marcel Duchamp (1887–1968) hatte für sein Hauptwerk *La Mariée mise à nu par ces Célibataires, même* (1915–23) – meist nur *Le Grand Verre* (Grosses Glas) genannt – mit einer Spielzeugpistole in Farbe getauchte Streichhölzer auf den oberen Teil des *Grossen Glas* geschossen und so neun Stellen markiert, die er anschließend durchbohrte. Hier sind es fünf Schüsse, entsprechend der Anzahl an Patronen, die in die Trommel eines Revolvers geladen werden können.

Wir danken der Liechtensteinischen Landespolizei für die Durchführung der Schüsse, die für diese Arbeit erforderlich war.

5

Cleaved Wall, 1969–70

[Geschlitzte Wand]

Fleischerbeile

12-teilig, je 44 × 17 × 2,5 cm; Gesamtlänge ca. 10 m;
der Abstand zwischen den Beilen entspricht einem
grossen Seitwärtsschritt

Museum für Moderne Kunst / Ehemalige Sammlung
Rolf Ricke im Museum für Moderne Kunst, Frankfurt
am Main, Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz,
Kunstmuseum St. Gallen

1969 führte Le Va *Cleaved Wall* ebenfalls erstmals in
seinem Atelier in Minneapolis aus. Rückwärts zur Wand
stehend, warf er in gebückter Haltung die Beile durch die
Beine. Dabei dringen die 12 Beile wie die Schüsse tief in
die Wand ein und verletzen bzw. „öffnen“ sie. Le Va inter-
essiert die zeichnerische Linie in der Luft – eine gerade
bei den Schüssen, gekrümmt bei den Beilen –, und er
untersucht Werkzeuge als Verlängerung (extension)
bildhauerischer Tätigkeiten: *Ich weiss, dass Beile nor-
malerweise brutale Assoziationen hervorrufen, weil sie
zum Zerhacken von Fleisch verwendet werden. Aber ich
fand das Werk im Whitney [Museum] sehr friedlich und
ruhig. Ich benötigte einen Gegenstand mit einer scharfen
Klinge, der es aushielt, mit erheblicher Wucht in eine
flache Oberfläche gestossen zu werden. Ursprünglich
hatte ich Werke als Erweiterung von Velocity ausgear-
beitet, die sich mit Spuren oder Überresten von Hand-
lungen befassten, die sich gegenseitig überlagern.*

Le Va | Interview 1971

6

Slow Death Zone: Proposal for Rolf Ricke, 1968

[Zone des langsamen Todes: Vorschlag für Rolf Ricke]

Bleistift und Tusche auf Transparentpapier

62,5 × 88,5 cm

Kunstmuseum St. Gallen / Ehemalige Sammlung
Rolf Ricke im Museum für Moderne Kunst, Frankfurt
am Main, Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz,
Kunstmuseum St. Gallen

7

Slow Death Piece, 1968–71

[Langsamer Tod]

Klebeband

Dimensionen abhängig von der Türgrösse
Kunstmuseum St. Gallen / Ehemalige Sammlung
Rolf Ricke im Museum für Moderne Kunst, Frankfurt
am Main, Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz,
Kunstmuseum St. Gallen

*Ich fand die Vorschläge architektonisch interessant,
weil sie alle für bestimmte Räume entworfen wurden.
Einer wäre logischerweise in einem Durchgang unter-
gebracht, in der sich alles verengt, so dass man
gezwungen ist, zu reagieren, wenn man mit der Grube
konfrontiert wird. (...) Ich wollte nicht, dass die Gefahr
überbewertet wird. ‚Zonen‘ bezieht sich auf den Bereich
zwischen dem Punkt, an dem man sich der Grube
bewusst wird, und dem Punkt, an dem man tatsächlich
in Gefahr ist. Sie befinden sich unterhalb des Bodens, so
dass man nicht gewarnt wird und sich vorsichtig nähern
muss, was psychologisch gesehen ein deutlicheres Gefühl
der Gefahr vermittelt.*

Le Va | Interview 1971

8

Layered Pattern Acts, 1971

[Geschichtete Handlungsmuster]

43 × 61 cm

Silbergelatine-Abzug und Filzstift auf Papier
Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz / Ehemalige
Sammlung Rolf Ricke im Kunstmuseum Liechtenstein,
Vaduz, Kunstmuseum, St. Gallen, Museum für Moderne
Kunst, Frankfurt am Main

9

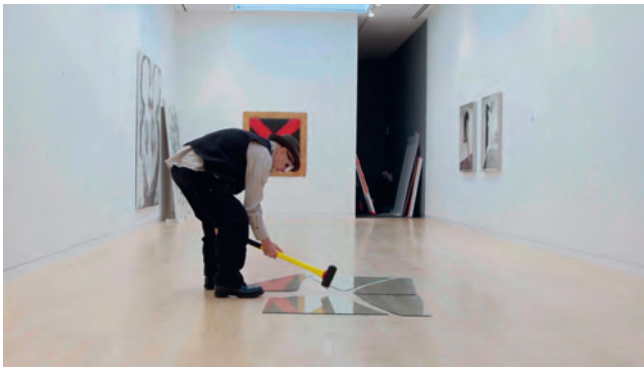
On Center Shatter-or-Shatterscatter (Within the Series of Layered Pattern Acts), 1968–72

[Über das Zersplittern eines Zentrums-oder-Splitter
streuen (innerhalb der Serie von geschichteten
Handlungsmustern)]

Ölkreide und Bleistift auf Papier

6-teilig, je 83,5 × 105 cm

Rolf Ricke | Häusler Contemporary, München/Zürich



Barry Le Va, New York, 2017

10

On Center Shatter-or-Shatterscatter (Within the Series of Layered Pattern Acts), 1968–71

[Über das Zersplittern eines Zentrums-oder-Splitter streuen (innerhalb der Serie von geschichteten Handlungsmustern)]

5 Glasscheiben, je 91,5 × 151,5 cm, Gesamtdimension variabel

Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz / Ehemalige Sammlung Rolf Ricke im Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz, Kunstmuseum St. Gallen, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main

Zerbrochene Glasscheiben mit spinnennetzartigen Sprüngen, die übereinander auf dem Boden liegen. So die Anmutung beim Erblicken des Werks im Raum. Dass die oberste Glasscheibe nicht zerbrochen ist, wird in der ersten Anschauung zumeist nicht wahrgenommen.

Der Titel *On Center Shatter-or-Shatterscatter (Within the Series of Layered Pattern Acts)* gibt erste Anhaltspunkte zur Entstehung des Werkes: In der Mitte zerbrechen oder zerbrechen-verstreuen, oder: Im Zentrum Splitter-oder-Splitter-Splitter. Dabei lässt die fast zungenbrecherische Aneinanderreihung von Verben die Handlung nahezu hörbar werden. Und lädt gleichzeitig zum Schmunzeln ein, wenn man beim Aussprechen stolpert.

Zur Formung der Bodenskulptur benutzte Le Va als Werkzeug einen Vorschlaghammer. Die klassischen Werkzeuge der Bildhauerei sind Hammer und Meissel, mit denen das Material Stück für Stück abgetragen wird, um die skulpturale Form zu gestalten. Hier wird zuerst die erste Scheibe, dann die zweite, die dritte, die vierte zerschlagen. Zerstört wird die Integrität der geometrischen Grundstruktur – die Geschlossenheit der Form –, die für die Künstler:innen der Minimal Art (1960er-Jahre) so bedeutsam war: Sie wird aufgelöst in viele kleine und grosse Stücke. *Skulptur als ein vollendetes, völlig*

eindeutiges Objekt ausschliessen. – Einen Eindruck von Ganzheit ausschliessen und sich auf Einzelteile, Fragmente, unvollständige Handlungen und Strukturen konzentrieren. (Le Va | Note, 1989) Dabei spricht dieses wie viele andere Werke Le Vas von der Abwesenheit des Körpers – zu sehen sind die Spuren des vorherigen Prozesses.

11

Shattered On Center, On Edge, On Corners—Two Layers at a Time (Within the Series of Layered Pattern Acts), 1968–71

[Zersplittert im Zentrum, am Rand, an den Ecken – zwei Schichten gleichzeitig (innerhalb der Serie von geschichteten Handlungsmustern)]

27 Glasscheiben in vier verschiedenen Grössen
96,5 × 145 cm; 53,5 × 91,5 cm; 99 × 66 cm; 167,5 × 91,5 cm

Gesamtdimension variabel

Estate of Barry Le Va / David Nolan Gallery, New York

12

Shattered (On Center, On Edge) (Within the Series of Layered Pattern Acts), 1967–68

[Zersplittert (im Zentrum, am Rand) (innerhalb der Serie von geschichteten Handlungsmustern)]

20 Glasscheiben in drei verschiedenen Grössen
92 × 92 cm; 84 × 107 cm; 137 × 152 cm

Gesamtdimension ca. 180 × 150 × 13 cm

Sammlung Michalke

Die späteren Glasarbeiten werden in ihren Schichtungen und Überlagerungen immer komplexer und verschiedenste Brennpunkte ausserhalb des Zentrums (*Off Center*) und an Schnittstellen (*Corner, Edges*) kommen hinzu.



Oberlichtsaal II

13

Tangle Piece, 1968

[Gewirr]

Bleistift und Tusche auf Millimeterpapier

27,6 × 21,6 cm

Sammlung Michalke

14

Tangle II (Double Join), 1968

[Gewirr II (Doppelte Verbindung)]

Filz und Schnüre

304,8 × 457,2 cm

Sammlung Michalke

Tangle Piece II (Double Join) gehört zu den frühen *Felt* oder *Distribution Pieces*. Bereits 1966 entstehen in Los Angeles die ersten auf dem Boden verstreuten *Distribution Pieces*, mit denen Le Va im November 1968 durch eine Titelgeschichte in der Zeitschrift *Artforum* schlagartig einer breiteren Öffentlichkeit bekannt wird. Zeit seines Lebens dient ihm der Boden als „Grund“ und Experimentierfeld für seine Arbeiten. *Tangle Piece II* besteht aus grauen zwei bis drei cm breiten Filzbändern und einer weißen Polypropylenschnur, die miteinander verknötet eine offene und weiche Raster-Struktur bilden, deren Anfangs- und Endpunkte schwer auszumachen sind. Alles liegt lose auf dem Boden, nichts ist fixiert: ein Charakteristikum von Le Vas Werk.

Der Sammler Markus Michalke schreibt zum Werk: „Das Auge wandert, verweilt und findet sich einen neuen Weg. ‚Wanderndes Lesen‘ ist vielleicht die treffendste Beschreibung dessen, was man tut, wenn man die Skulptur *Double Join* von Barry Le Va vor sich hat. Sie nimmt den Boden mit seinen Begrenzungen ein wie eine Zeichnung das Blatt Papier und breitet sich darauf aus. Die starken Filzbänder und die dünnen Schnüre gleichen einer Federkielzeichnung, bei der der Kiel beständige, fast kalligrafische Wendungen nimmt. Es ist, als ob die Zeichnung aus der zweiten in die dritte Dimension hineinwächst und in einem Schwebезustand verharrt: die Skulptur eines Zeichners.“

Zeichnungskabinett

Im Frühwerk von Le Va spielt die Erforschung des Körpers in seiner Wechselwirkung mit der Umgebung, insbesondere der Natur, und in seiner Körperlichkeit, von der Erfahrung der Begrenztheit bis hin zur Beziehung von Denkprozessen, eine entscheidende Rolle. Die folgenden Zeichnungen lassen dies besonders anschaulich werden.

*Ich zeichne die meiste Zeit.
Ich zeichne überall, wo ich bin.
Ich zeichne, um mit mir allein zu sein.
Ich zeichne, um meine Gedanken zu erkennen und zu klären.
Ich zeichne, um mich auf meine Gedanken zu konzentrieren.
Ich zeichne, um meine Gedanken sichtbar zu machen.
Ich zeichne, um auf meinen Gedanken aufzubauen.
Ich zeichne, um mich davon zu überzeugen, dass einige Gedanken es wert sind, weiterverfolgt zu werden.
Alle meine Zeichnungen sind Gedanken über Bildhauerei.
Zusammenstellungen meiner Überlegungen zu Zeichnungen werden zu tagebuchartigen Protokollen. Für mich sind sie unbefangener und ehrlicher als geschriebene Tagebücher.
Neunundneunzig Prozent der Zeit zeichne ich aus dem Blickwinkel auf einen dreidimensionalen Raum oder einen spezifischen Raum (Aufsichten). Dies macht es mir möglich, eine sehr klare Vorstellung von der Skulptur (Elemente, Proportionen, Formen, Standorte, Anordnungen, Entfernungen usw.) innerhalb eines Raumes zu erhalten.*

Le Va | Note 1993

15 (Vitrine)

Velocity Piece #1, 1969

[Geschwindigkeits-Stück #1]

3 Typoskriptblätter, montiert auf Papier

Bunt- und Filzstift auf Papier

2-teilig, 49 × 90 cm, 49 × 61 cm

Rolf Ricke | Häusler Contemporary, München/Zürich

Velocity Piece #2, 1970

[Geschwindigkeits-Stück #2]

Silbergelatine-Abzug

Verso: Tinte auf Papier

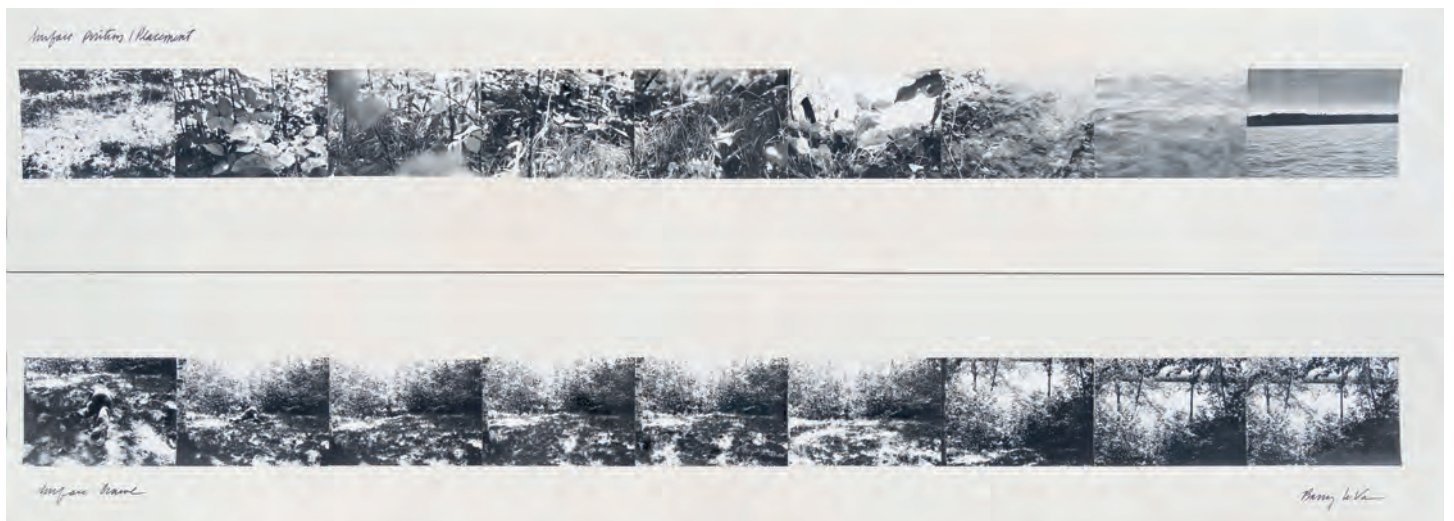
18,9 × 24 cm

Sammlung Rolf Ricke

In *Velocity: Impact Run* (1969) an der Ohio State University in Columbus untersuchte Le Va am eigenen Körper die Beziehung zwischen zeitlicher Ausdauer und räumlicher Begrenzung. *Meine Tätigkeit hatte ein bestimmtes Ziel: Ich wollte so lange rennen, bis ich völlig erschöpft war. Es gab physische Barrieren – die Wände –, es gab eine endliche Dauer – ich lief 1 Stunde und 43 Minuten – und es gab eine einzige Konfiguration – eine gerade Linie.*

Er lief zwischen zwei gegenüberliegenden Wänden hin und her, prallte mit voller Wucht gegen sie, kehrte um und lief weiter, bis er blutend und vollkommen erschöpft nicht mehr weiterlaufen konnte. Am ‚Ort der Tat‘ konnte das Publikum nach der Performance die Spuren seines Aufpralls an den Wänden zusammen mit einer Stereo-Soundaufnahme erleben. *Bei „Velocity“ interessierte mich vor allem die Funktion von Stereo, die Akustik des Raums und die Lage der Galerie im Verhältnis zu ihrer unmittelbaren Umgebung. Ich habe es als eine experimentelle Arbeit betrachtet, da ich mich darin von einem visuellen Format entfernte. (...) Man könnte es wohl als eine Performance ohne den Performer bezeichnen.*

Le Va | Interview 1971



16

16
Surface Positions/Placement

Surface Crawl, 1969–71

[Oberflächenpositionen/Platzierung]

[Kriechen auf der Oberfläche]

Silbergelatine-Abzüge und Filzstift auf Papier

43 × 119 cm

Rolf Ricke | Häusler Contemporary, München/Zürich

Für *Surface Crawl* (1971) fotografierte der Künstler Carol Sullivan, wie sie mit ihrem Körper eine Linie über Gras, durch Gestrüpp und unter Wasser zieht.

Ich bat Carol, über drei verschiedene Oberflächen zu kriechen, und fotografierte sie dabei. Als sie anfang, war ich etwa 2 Fuss [60 Zentimeter] entfernt, am Ende waren es eher 200 Fuss [60 Meter]. Die Fotos von Carol sollten Informationen über ein sich bewegendes Objekt liefern, das sich in einer geraden Linie über drei verschiedene Oberflächen bewegt. Die anderen Fotos, die ich beim Kriechen machte, lieferten zusätzliche Nahaufnahmen des Weges, den sie zurücklegte, um die Bereiche zu erfassen, die nicht zu sehen waren, als sie im Gebüsch versank. Ich bin nicht besonders daran interessiert, welcher Körper sich bewegt oder wer sich bewegte: Ich interessiere mich mehr für die Merkmale der Landschaft, durch die er sich bewegt.

Le Va | Interview 1971

17

Extensions, 1971

[Verlängerungen]

Silbergelatine-Abzüge

je 6-teilig, gesamt 60,2 × 48 × 1,8 cm

Sammlung Fotomuseum Winterthur, erworben mit Mitteln der „Jedermann Collection“-Ankaufgruppe

Auf dem ersten Foto jedes Paares bat ich Carol [Sullivan], ihre rechte Hand auf verschiedene Weise gegen den Boden, die Blätter, Felsen, das Wasser usw. zu halten. Die Hand fungierte als einfaches Element in einem bewusst inszenierten Arrangement. Das zweite Foto eines jeden Paares zeigt Carols Füße in der jeweiligen Position, in der sie sich gerade befand, während sie mit ihrer Hand etwas machte. (...) „Extensions“ im Titel bezieht sich auf zwei Dinge: auf die Hände und Füße als Verlängerungen des Körpers und auch auf die Verlängerung im Sinne des Denkprozesses, der erforderlich ist, um die Haltung zu rekonstruieren, die der Körper einnehmen müsste, damit sich die Hände und Füße in ihren jeweiligen Positionen befinden.

Le Va | Interview 1971

In diesen frühen Arbeiten, die mit der Fotografie als dokumentarischem Medium arbeiten, ist der Körper sichtbar, während sonst nur die Spuren von der Handlung des Körpers sprechen, dieser aber im Werk selbst nicht mehr präsent ist, vielmehr ist seine Abwesenheit charakteristisch.

18 (Vitrine)

Extensions (Probeexemplar), 1971–72

[Verlängerungen (Probeexemplar)]

Silbergelatine-Abzüge und Kreide auf Karton

41,5 × 48 cm

Archiv Galerie PROJECTION (Ursula Wevers), Köln

Instruktionen zu Extensions, 1971–72

Bunt- und Filzstift auf Papier, s/w-Kontaktabzüge, montiert auf Papier

4-teilig, je 21,4 × 27,8 cm; je 27,8 × 21,4 cm

Archiv Galerie PROJECTION (Ursula Wevers), Köln

Korrespondenz und Archivmaterial, 1972

Archiv Galerie PROJECTION (Ursula Wevers), Köln

19

Walker Art Center Piece, Minneapolis, Minnesota, 1969

Silbergelatine-Abzüge, Typoskript und Tinte auf Papier

42,4 × 109,4 cm

Sammlung Rolf Ricke

Der Grund, warum ich die Arbeit dort (Walker Art Center, 1969) machen konnte, war, dass das Gebäude etwa eine Woche später abgerissen werden sollte. Das Gebäude wurde einfach zu einer Erweiterung meines Ateliers, und das Werk wurde mit ihm zerstört. (...) Das Mineralöl und das Eisenoxid sind durch den Boden gesickert ... und es hätte sehr lange gedauert, das zu beseitigen. Sie war eigentlich für drei Räume konzipiert, mit unterschiedlichen Mengen der drei Werkstoffe in jedem von ihnen, so dass jeder Raum einen anderen Feuchtigkeitszustand

gehabt hätte – trocken, feucht und nass – je nach den Anteilen von Eisenoxid, Glasscherben und Öl, die dabei zum Einsatz kamen. Ich wollte nicht nur einen Dialog zwischen den Materialien von Raum zu Raum herstellen, sondern mit Hilfe des Oberlichts auch einen Dialog zwischen dem Inneren und dem Äusseren des Gebäudes. Die Struktur des Oberlichts spiegelt sich in den Glasscherben und dem Mineralöl auf dem Boden wider und überlagert das Werk mit einem sich ändernden Muster.

Le Va | Interview 1971

In einigen Zeichnungen ist die Beschäftigung mit der chemischen Wechselwirkung von Materialien zu erkennen, insbesondere wenn Eisenoxid (rot) auftaucht.

20

Untitled (Glass and Iron Oxide Floor Sculpture), 1968

[Ohne Titel (Glas und Eisenoxid Bodenskulptur)]

Tusche und Aquarell auf Papier

48,1 × 60,2 cm

Estate of Barry Le Va / David Nolan Gallery, New York

21 (Vitrine)

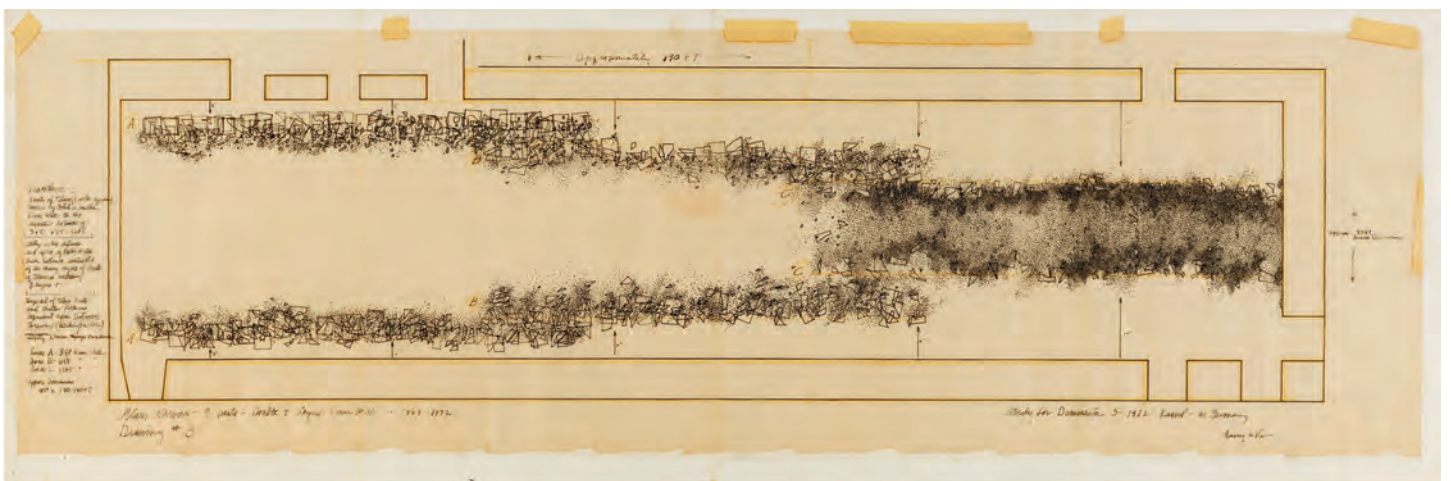
Studies for documenta 5, 1972

[Studien für documenta 5]

Grafit, Tinte und Filzstift auf Papier

je 47,9 × 60,6 cm

Estate of Barry Le Va / David Nolan Gallery, New York



22

Study for documenta 5, 1972

[Studie für documenta 5]

Farbstift, Tusche, Klebestreifen und Kreppband auf Papier

61,6 × 182,6 × 2,5 cm

Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main

Schenkung Rolf Ricke

23

Three Stages, Unfinished Pattern Piece, State University of Wisconsin, River Falls, 1969

[Drei Phasen, unvollendete Musterarbeit]

Gedruckter Plan auf Fotopapier, überschrieben und bezeichnet mit Tusche und Bleistift, s/w-Fotografien

48 × 53 cm

Von der Heydt-Museum Wuppertal

Der Künstler Larry Rosing, damals Dozent an der Wisconsin State University in River Falls, berichtet über das *River Falls Piece*, das Le Va im Februar 1969 während dreier Tage mit Studenten auf dem gesamten Campus der State University realisierte. „Auf einer Karte mit einem System konzentrischer Kreise, die von Linien durchschnitten werden, die alle 10 Grad vom Zentrum ausstrahlen, wählte Le Va 15 Punkte, die sich über den gesamten Campus erstrecken. Die eigentliche Ausführung wurde auf drei Tage verteilt. Am ersten Tag schlugen die Studierenden nummerierte Pflöcke an jedem der 15 Punkte in den Boden. Am zweiten Tag wurden zwei 94 Pfund schwere Säcke mit grauem Pulver – gewöhnlich Zement genannt – zu jedem Pfahl gebracht. Am dritten Tag entfernten die Studierenden die Pfähle an sechs der 15 Punkte und streuten das graue Pulver dünn und gleichmässig nahezu kreisförmig auf den Schnee. So dünn über mehrere Hektar ausgestreut, zwischen Bäumen und Gebäuden und hinter Hügeln, war es nahezu unsichtbar.“

24

Minnesota Outside Piece 1–3, 1969

[Minnesota-Arbeit für den Aussenraum 1–3]

Mischtechnik auf Papier

3-teilig, je 43,2 × 55,7 cm

„Dauerleihgabe, Sammlung Zundel“ in der Kunsthalle Tübingen

Für *9 Artists, 9 Spaces*, eine der ersten grossangelegten Ausstellungen für ortsspezifische Projekte im Aussenraum, wurden die Künstler eingeladen, sich einen Ort auszusuchen und eine Arbeit dafür zu konzipieren: „Nachdem er mit einem Hubschrauber die Wälder in der Nähe von Minneapolis und St. Paul erkundet hatte, wählte Barry Le Va eine grosse Lichtung [Prior Lake] aus, auf der er an einem Hang drei gestufte Plattformen in einem Abstand von etwa tausend Fuss zueinander positionierte, wobei er sich in erster Linie mit Fragen der Umwelt befasste – Massstab, Position, Perspektive, Entfernung, Ausblick – und nicht mit der Herstellung von Objekten für den Aussenraum.“

Richard Koshalek

25

Stone Step; Twenty-Six, 1970

[Steinschritt; Sechszwanzig]

Tinte und Typoskript auf Wahrscheinlichkeitspapier

2-teilig, je 28 × 20,3 cm

Sammlung Michalke

26

Definitions – Interpretations, 1968

[Definitionen Interpretationen]

Tinte auf Papier

5-teilig, je 27,9 × 21,5 cm

Sammlung Michalke

27

Cause and Result Glass Piece, 1968

[Ursache und Ergebnis Glasarbeit]

Typoskript auf Papier

24 × 21,8 cm

Sammlung Michalke

28

Walker Art Center: Information Tape Piece, 1969

[Walker Art Center: Information Klebeband-Arbeit]

Typoskript auf Papier

24 × 21,8 cm

Sammlung Michalke

29

A Film Script, Notes, um 1970

[Ein Filmskript, Notizen]

Typoskript auf Papier

24 × 21,8 cm

Sammlung Michalke

30

Fiction, um 1971

[Fiktion]

Typoskript auf Papier

2-teilig, je 24 × 21,8 cm

Sammlung Michalke

31 (Lesetisch)

Untitled [Videofragment], **1971–72**

1-Zoll Offenspul-Videoband

Audio: 4'54" (nur Audiospur)

Archiv Gerry Schum und Ursula Wevers, Düsseldorf

Bei der Recherche im Archiv Gerry Schum und Ursula Wevers fand sich auf einem 1-Zoll Offenspul-Videoband das Fragment einer nicht vollendeten Videoaufnahme von Barry Le Va. Dank der technischen Unterstützung durch das Labor für antiquierte Videosysteme des ZKM in Karlsruhe konnte diese über fünfzig Jahre alte Aufnahme digitalisiert werden. Da sie neben den abgebildeten Titeln keine weiteren Bilder enthält, ist hier in der Ausstellung nur der Ton zu hören. Weiterhin fanden sich die bereits mit Letraset vorbereiteten Zwischentitel. Diese Titel zeigen, dass Barry Le Va insgesamt 4 Versionen plante. Da Gerry Schum 1973 starb, konnte die Produktion nicht mehr fertig gestellt werden. Die in Englisch und Deutsch vorgetragenen Regeln werden beim Aufsagen der Zahlen nicht immer eingehalten. Ob dies Teil des Konzeptes von Barry Le Va war oder ein Zufall, lässt sich aus heutiger Sicht nicht eindeutig bestimmen, beide Interpretationen sind unabhängig voneinander vorstellbar und jede entwickelt ihren eigenen Reiz.

Ursula Wevers

32

5 in 3 = 20 cm, Attempt to Fit, 1973

[5 in 3 = 20 cm Einpassungsversuch]

Farbstift auf Papier

3-teilig, je 86,5 × 107,5 cm

Privatbesitz, Köln

33

Study for Half-circle Glass "Throws", 1972

[Studie für Würfe von Glas in Halbkreisen]

Wachskreide und Filzstift auf Papier

89 × 117 cm

Sammlung Rolf Ricke

34

Push Flexible Steel ..., 1979

[Flexiblen Stahl Schieben]

Filzstift auf Zeichenpapier

2-teilig, je 43,4 × 56 cm

Kunstmuseum Krefeld

35–43

Die Zeichnung ist ein wesentlicher Bestandteil von Le Vas Œuvre. Einerseits sieht er sie als Teil seines Denkprozesses, andererseits versteht er sie als *Diagramme, die ähnlich wie Partituren oder Kompositionen funktionieren*. In diesem Sinne bereiten sie oft das skulpturale Werk vor, sie können als Plan-Ansichten dienen, wobei sie gleichzeitig die Interpretation und Improvisation vor Ort zulassen. Oder sie können ganz für sich stehen.

Diese Wand versammelt eine Reihe von Zeichnungen für *Distribution bzw. Felt Pieces*, in denen diese unterschiedlichen Möglichkeiten ersichtlich sind. Besonders das Kriterium, diese „Plan-Aufsichten“ als Partituren zu lesen, lässt sich hier gut nachvollziehen. Sie bilden die Grundlage für eine improvisierte „Klangfolge“ bei der Ausführung.

35

6 Studies, Felt Pieces, 1967–68

[6 Studien, Filz-Arbeiten]

Tusche auf Millimeterpapier

28 × 21,5 cm

Hall Collection

36

Untitled (Lytton Center of the Visual Arts, Los Angeles), 1967

Silbergelatine-Abzüge, collagiert

42,5 × 45,7 cm

Sammlung Michalke

37

3 Ball Bearings – 3 Sheets Black Felt, 1967

[3 Kugellager – 3 schwarze Filzplatten]

Tusche auf Millimeterpapier

21,4 × 27,7 cm

Sammlung Michalke

38

Repeated Events Within the Same Context (3 Phases) #1, 1967–68

[Wiederholte Ereignisse innerhalb desselben Kontexts

(3 Phasen) #1]

Tusche und Grafit auf Millimeterpapier

40,6 × 52,1 cm

Estate of Barry Le Va / David Nolan Gallery, New York

39

Installation Study for a Felt Piece, 1969–70

[Studie für eine Filzarbeit]

Tusche und Bleistift auf Millimeterpapier

43 × 56 cm

Privatbesitz, Köln

40

Untitled, 1966

Tusche und Buntstift auf Papier

49,9 × 60,8 cm

Courtesy Galerie Jahn und Jahn, München/Lissabon

41

Installation Study for a Felt Piece, 1969–70

[Studie für eine Filzarbeit]

Tusche und Farbstift auf Papier

48 × 60 cm

Privatbesitz, Köln

42

3 Arrangements of Same Quantities + Constants, 1968

[3 Anordnungen gleicher Mengen + Konstanten]

Bleistift, Tinte und Filzstift auf Millimeterpapier

43,5 × 46 cm

Sammlung Michalke



44

43

Gray Felt, Lengths, Sheets, Particles, 1967

[Grauer Filz, Bahnen, Platten, Partikel]

Bleistift und Tusche auf Millimeterpapier

43 × 55,8 cm

Sammlung Michalke

44

Tangle Piece (to the Extreme: Plan View for Felt Installation), 1968

[Gewirr (bis zum Äussersten: Planansicht für Filzinstallation)]

Tusche und Bleistift auf Millimeterpapier

27,5 × 21,5 cm

Hall Collection

45

Tangle Distribution / With Red Iron Oxide, 1967–68

[Gewirr Distribution / Mit rotem Eisenoxid]

Filzstift, Feder und Tusche auf Millimeterpapier

43 × 56 cm

Hall Collection

46–54

1970 fand Le Vas erste Einzelausstellung in der Galerie von Rolf Ricke in Köln statt. Vor Ort entstanden zwei Arbeiten: *Shot from the End of a Glass Line* sowie ein *Flour* bzw. *Chalk Piece*. Bevor Le Va eine Skulptur realisierte, entwickelte er zahlreiche zeichnerische Varianten, wie hier exemplarisch zu sehen ist: *Sie sind der Kern meiner bildhauerischen Gedanken und erlauben mir, Ideen und Massstab innerhalb eines Raumes sichtbar zu machen*. (Le Va | *Note* 1993) Zumeist wählte er eine der Zeichnungen als Ausgangspunkt für die Ausführung.

Im Oktober 1971 folgte die zweite Einzelausstellung in der Galerie Ricke. Auch die Arbeit *Criss Cross Shift* entstand vor Ort; die Spuren des Ausführungsprozesses sind ein wesentlicher Bestandteil. Die hier gezeigten Papierarbeiten dokumentieren die ausgeführte Arbeit. In seinem Frühwerk arbeitete Le Va häufig mit eigenen Fotografien, die er meist collagierte.

46

Criss Cross Shift, 1971

[Sich kreuzende Verschiebung]

Filzstift auf Pergaminpapier

62,5 × 45 cm

Sammlung Häusler

47

Criss Cross Shift, 1970–71

[Sich kreuzende Verschiebung]

Silbergelatine-Abzüge, Typoskript und Tusche auf Papier

3-teilig, je 43,5 × 61,5 cm

Privatbesitz, Köln

48

Powdered Concrete – „Lawns“ (Studies for Galerie Ricke, Cologne), 1969–70

[Betonpulver – Wiesen (Studien für Galerie Ricke, Köln)]

Gouache und Tusche auf kariertem Papier

43,5 × 55,5 cm

Museum Abteiberg Mönchengladbach

49

Powdered Cement Levels (Studies for Galerie Ricke, Cologne), 1969

[Zementpulver-Ebenen (Studien für Galerie Ricke, Köln)]

Bleistift und Filzstift auf Papier

60,5 × 48 cm

Museum Abteiberg Mönchengladbach

50

Powdered Concrete Levels (Studies for Galerie Ricke, Cologne), 1969–70

[Betonpulver-Ebenen (Studien für Galerie Ricke, Köln)]

Grafit, Tinte und Filzstift auf Papier

47,9 × 61 cm

Estate of Barry Le Va / David Nolan Gallery, New York

51

Powdered Cement Levels (Studies for Galerie Ricke, Cologne), 1970

[Zementpulver-Ebenen (Studien für Galerie Ricke, Köln)]

Tusche und Pigment auf Papier

60,5 × 47,8 cm

Sammlung Rolf Ricke

52

Untitled (Study for Galerie Ricke, Cologne), 1969–70

[Ohne Titel (Studie für Galerie Ricke, Köln)]

Filzstift auf Papier

43,4 × 56,1 cm

Sammlung Michalke

53

Untitled (Studies for Galerie Ricke, Cologne), 1969–70

[Ohne Titel (Studien für Galerie Ricke, Köln)]

Grafit und Tinte auf Papier

je 43,3 × 56,2 cm

Estate of Barry Le Va / David Nolan Gallery, New York

54

Untitled (Study for Galerie Ricke, Cologne), 1969

[Ohne Titel (Studie für Galerie Ricke, Köln)]

Tinte, Farbstift und Filzstift auf Wahrscheinlichkeitspapier

27,6 × 21,6 cm

Sammlung Michalke

55

Untitled (Stream), ca. 1967–69

[Ohne Titel (Strömung)]

Tinte auf Papier

50 × 60 cm

Sammlung Rolf Ricke

56

Zeichnung zu Cleaved Wall, 1969–70

Filzstift und Bleistift auf Papier

48,2 × 60,4 cm

Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main

Schenkung Rolf Ricke

57–65

In seinem Atelier in Minneapolis begann Le Va spätestens seit 1968 mit weissem Pulver – Mehl oder Kalk – zu experimentieren. Zum Beispiel warf er das Pulver handvollweise auf den Boden und erzeugte somit sich selbst formende Spots, oder er streute dünne Schichten über grosse Flächen des Bodens und verwandelte ihn so in eine fast immaterielle Oberfläche. Seine frühen *Notes* zeugen von seiner intensiven Beschäftigung mit der Geologie. Die allererste veröffentlichte Notiz etwa befasst sich mit dem Phänomen des Permafrosts:

*Eine Bodenschicht
über Permafrost,
die im Sommer
auftaut und
im Winter
wieder gefriert.*

Die hier gezeigten Arbeiten zeigen ein breites Spektrum: von präzisen Architekturzeichnungen über experimentelle und konzeptuelle Zeichnungen bis hin zu collagierten Papierarbeiten, die diese Bodenarbeiten aus Mehl oder Kalk dokumentieren.

57

4 Rivers (Interior), 1968

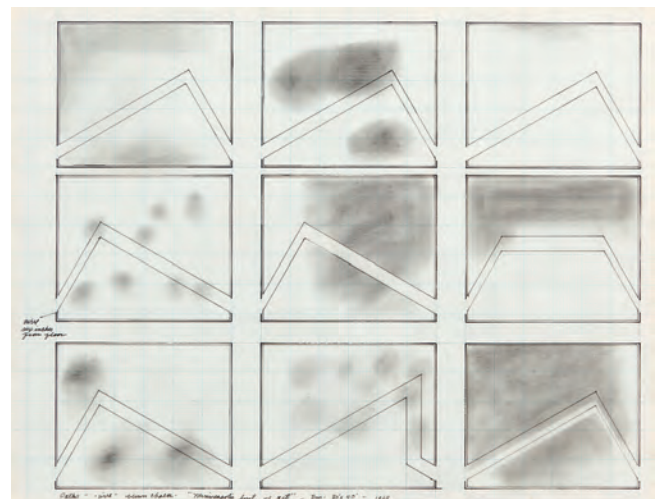
[4 Flüsse (Innen)]

Bleistift, Filzstift und Sprühfarbe auf

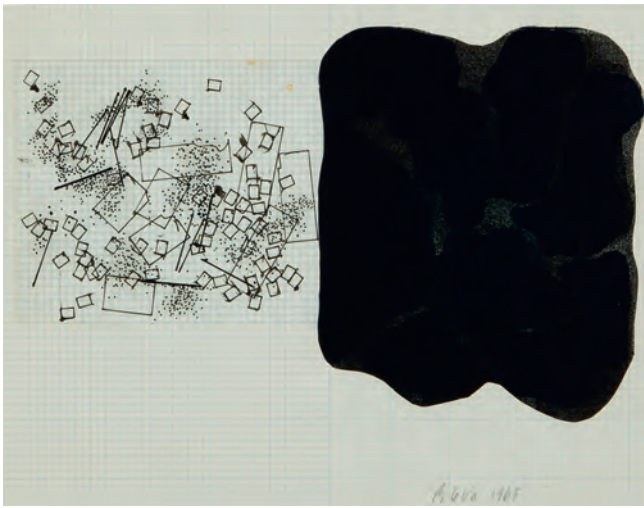
Wahrscheinlichkeitspapier

27,9 × 21,6 cm

Sammlung Michalke



58



63

58

Studies for Minneapolis Institute of Art, 1968

[Studien für Minneapolis Institute of Art]

Bleistift und Tusche auf Millimeterpapier

76,2 × 101,6 cm

Sammlung Michalke

59

**Study for Wisconsin State University,
Powdered Concrete, 1968–69**

[Studie für Wisconsin State University, Zementpulver]

Tusche und Pigment auf Papier

54 × 67 cm

Privatbesitz, Köln

60

**Extended Vertex Meetings: Blocked; Blown
Outwards, 1969–71**

[Gedehnte Begegnungen von Scheitelpunkten:
verschleppt; nach aussen geweht]

Grafit und Tinte auf Papier

27,3 × 43 cm

Estate of Barry Le Va / David Nolan Gallery, New York

61

Untitled (Blown Chalk), 1969–90

[Ohne Titel (verwehte Kreide)]

Grafit und Öl auf Papier

48,3 × 49,5 cm

Estate of Barry Le Va / David Nolan Gallery, New York

62

Studies-Combinations, 1968–69

[Studien-Kombinationen]

Silbergelatine-Abzüge, montiert auf Papier

5-teilig, gesamt 50,8 × 40,6 cm

Estate of Barry Le Va / David Nolan Gallery, New York

63

Untitled, 1968

Tusche und Collage auf Millimeterpapier

21,3 × 27,7 cm

Sammlung Michalke

64

Study for Glass and Felt Piece, 1968

[Studie für Glas- und Filzarbeit]

Tinte, Kohle, Klebeband und Papier, collagiert auf
Millimeterpapier

30 × 45,1 cm

Sammlung Michalke

65 (Vitrine)

Untitled, ca. 1968

Silbergelatine-Abzüge

je 8,9 × 12,7 cm

Estate of Barry Le Va / David Nolan Gallery, New York

Photography of Disentangle (#1) with Sheets, 1968

[Fotografie von Entwirrt (#1) mit Platten]

2 Silbergelatine-Abzüge auf Papier

ca. 21.6 × 29.6 cm

Estate of Barry Le Va / David Nolan Gallery, New York

Diese kleinformatigen Fotografien zeugen von seinem Interesse am Phänomen Licht, wie es einfällt, wie es mit der Architektur, aber auch mit den Staubpartikeln aus der Luft in Resonanz tritt. Die Fotografien ermöglichen einen Einblick in die *Flour* bzw. *Chalk Pieces*, die wie das Licht eine ephemere – vergängliche – Schicht auf dem Boden bilden.

**Sketch for Sculpture; Materials (oil and mineral
powders), 1968**

[Skulptur-Entwurf; Materialien (Öl und pulverisierte
Mineralien)]

Silbergelatine-Abzüge

je 8,9 × 13 cm

Estate of Barry Le Va / David Nolan Gallery, New York

In den 1980er-Jahren begann Le Va mit grossformatigen Collagen, in denen er die Verwendung von Schablonen und Restmaterial kombinierte. Ein Verfahren, das seinem Anliegen entsprach, gleichzeitig mehrere Ansichten und mehrere Ursachen zu schaffen und so eine Synchronizität verschiedener unabhängiger Ereignisse zu erreichen: *Die meisten Künstler sehen Collagen als einen Ausdruck der Malerei. Ich nicht, denn ich betrachte Collagen im Grunde als einen Ausdruck, bei dem es um das Bauen geht. (...) Die Collagen werden in der Tat aus Resten zusammengesetzt. Das bedeutet, dass die Linie nicht additiv ist. Sie entsteht durch das Entfernen von Abdeckband, über das Tinte gerollt wurde, und zwar nach aussen. Die Linie ist also ein negativer Raum. Die Formen sind Silhouetten der physischen Elemente, wie sie in den Skulpturen zu sehen sind, in ihrer tatsächlichen Grösse oder in verschiedenen Grössen, in verschiedenen Perspektiven, Standorten und Entfernungen. Alle sind miteinander kombiniert, überlagert. Eine Zeichnung ist eine geschichtete Landkarte, die ganz aus Teilen besteht, aus unzusammenhängenden Zeitsequenzen, Prozessen und Gedanken, aus Übergängen, die durch den Akt der endgültigen Platzierung und Verklebung zu einem bestimmten Zeitpunkt stabilisiert werden.*

Le Va | Interview 1988

66

Plan View/Perspective – North Is East, 1983

[Planansicht/Perspektive – Norden ist Osten]

Bleistift, Siebdruckfarbe und Collage auf Papier

121,9 × 229,8 cm

Sammlung Michalke

67

Revolving Standards, 1982

[Umlaufende Massstäbe]

Bleistift, Tusche, Ölkreide, Sprühfarbe, Kohle und

Collage auf Papier

121,5 × 183,5 cm

Sammlung Michalke

68

Untitled, 1986

Tusche, Tinte und collagierte Transparentfolie auf Papier

23,1 × 30,3 cm; 22,8 × 30,3 cm; 23 × 30 cm;

30,8 × 22,8 cm

Courtesy Galerie Jahn und Jahn, München/Lissabon

1987 fand die erste Einzelausstellung in der Galerie Fred Jahn in München statt, woraus sich eine langjährige Zusammenarbeit entwickelte, in deren Verlauf wichtige grafische Werkkomplexe entstanden, u.a. das *Munich Diary—African Sketchbook*, mit dem diese Collagen in Zusammenhang stehen. „Im April 1992 konnte Barry auf Fred Jahns Einladung hin in einem Raum in der Maximilianstrasse logieren, in dem dessen Sammlung afrikanischer Skulpturen und Objekte verwahrt war. Diese dem Künstler anfänglich zutiefst fremden Gegenstände versuchte er sich in tagebuchartig gedrängter Abfolge über den Vorgang des Zeichnens anzueignen. (...) Durch das Herauszeichnen, das Fragmentieren, Sezieren, Addieren und Verschränken von ursprünglich einer Ganzheit entstammenden Einzelementen ergaben sich neue, unerwartete Zusammenhänge von gelegentlich grotesker Exzentrik. Im Fortgang der Arbeit gewährte der Künstler schliesslich die seinen Gegenständen innewohnende geheimnisvolle Energie und wurde sich bewusst, dass sie einen zwischen Leben und Tod angesiedelten, tiefen menschlichen Inhalt voller Magie berührten. (...) Auch nach seiner Rückkehr nach New York hatte Barry dieses Thema nicht losgelassen, das er noch ausweitete, indem er aus dem mitgebrachten Material an Fotografien und Fotokopien seines Münchner „Afrika-Inventars“ manigfach verschränkte visuelle ‚Informationen‘ abermals fragmentierte und wie Fotocollagen kombinatorisch in neue Kontexte brachte.“

Michael Semff, ehem. Direktor
Graphische Sammlung München

69

Munich-Africa Masks, Matrixes, Burials, Bunkers, 1993

[München-Afrika Masken, Matrizen, Gräber, Bunker]

Bleistift, Sprühfarbe und Collage auf Büttenpapier

56,5 × 76,5 cm; 56 × 76,2 cm; 56,5 × 72,5 cm

Courtesy Galerie Jahn und Jahn, München/Lissabon

70 (Vitrine)

Aus der Serie:

Munich-Africa, 1992 (#6, #27+28, #42, #44, #59, #68, #76, #92)

[München-Afrika (#6, #27+28, #42, #44, #59, #68, #76, #92)]

Fotografie, collagiert

je 28 × 35,5 cm; 35,5 × 28 cm; 43 × 35,5 cm

Courtesy Galerie Jahn und Jahn, München/Lissabon

71–77

Für seine Zeichnungen benutzte Le Va häufig Schablonen und Matrizen aus verschiedenen Fachgebieten. So finden sich in seinem Nachlass auch zahlreiche lexikalische Bücher, sei es zur Geologie oder zur Chemie. Fluide geologische Strukturen (Makro) sowie Moleküle (Mikro) und deren symbolische Darstellungsweise fließen in vielfältiger Weise in sein Werk ein: *Es beginnt mit den Schablonen, um die Menschen wissen zu lassen, dass ich diese einsetze, um die Formen zu gestalten, die ich in den Skulpturen verwenden werde. Es sind internationale Symbole. Ich betrachte sie als visuelle Sprache und benutze sie bereits seit der Junior High School, als ich Architekt werden wollte. Je länger ich Schablonen betrachte, desto mehr erkenne ich, dass es so viel mehr davon gab, die entstanden, als sich Berufe verändert haben. Alle Elektriker und Atomphysiker hatten ihre eigenen Schablonen. Diese Formen zusammenzustellen, die in erster Linie von den Leuten verstanden werden, für die sie gemacht wurden, bringt ein merkwürdiges Vokabular hervor.*

Le Va | Interview 2004

71

Tachyomedia II (M. Boone Installation), Plan View, 2006

[Tachyomedia II (M. Boone Installation), Planansicht]

Bleistift und Tusche auf Papier

30,5 × 45 cm

Sammlung Michalke

72

Untitled, 1997/98

Bleistift und Tusche auf Papier

38 × 56,9 cm; 38 × 57 cm; 38,5 × 57,6 cm

Sammlung Michalke

73

Installation Study: Identified, Catalogued, Encased. 7 families accounted for, Malmö Konsthall, 1999

[Studie für die Installation: *Identifiziert, Katalogisiert, Eingeschlossen. Berücksichtigt 7 Familien*, Malmö Konsthall]

Tusche und Korrekturflüssigkeit auf Papier

76 × 57 cm

Hall Collection

74 (Vitrine)

Untitled (Sulfameter), 2020

Untitled (Sulfamethoxyypyridazine), 2020

Untitled (Sulfamethazine), 2020

Untitled (Sulfamethizole), 2020

Untitled (Sulfamethomidine), 2020

Untitled (Sulfamethoxazole), 2020

2 übereinandergelegte Blätter

Oberes Blatt: Pergaminpapier und bedrucktes Etikett

Unteres Blatt: Tusche auf Papier

je 20,2 × 28,9 cm

Estate of Barry Le Va / David Nolan Gallery, New York

75

Newport Harbor, Diptych, 1982

Bleistift, Tinte und Collage auf Papier

48 × 37 cm

Privatbesitz

76

Study/Sculpture with Oversized Section, 1986

[Studie/Skulptur mit vergrößertem Segment]

Tinte, Sprühfarbe auf Papier, collagiert auf Tinte und Sprühfarbe auf Papier

130 × 56,5 cm

Privatbesitz

77

Study for Sculpture, Köln, from the series

Connected; Disconnections—Travel/Thought, 2000

[Studie für Skulptur, Köln, aus der Serie *Verbunden; Unterbrechungen – Reisen/Gedanken*]

Silbergelatine-Abzug, collagiert, Filzstift und Tinte auf Papier

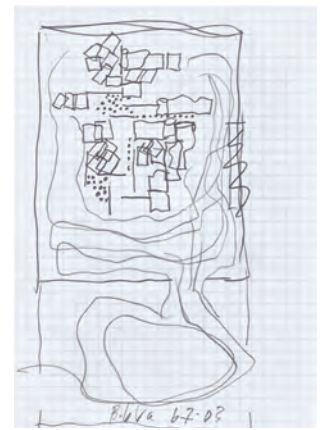
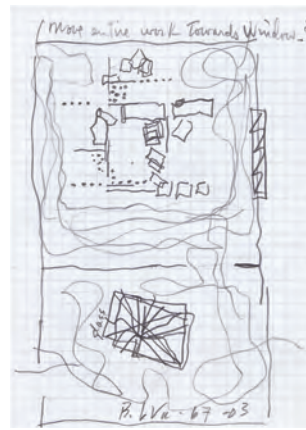
je 57,2 × 37,5 cm

Estate of Barry Le Va / David Nolan Gallery, New York

Das Material Filz erlaubte Le Va, die Geschlossenheit der Form, das Objektivität der Skulptur zu verlassen und Skulpturen zu schaffen, die sich weit über die Fläche des Bodens ausdehnten. Zugleich konnte er den Prozess integrieren und nachvollziehbar werden lassen: Filzrollen schneidet er zu Stücken und Schnipseln; diese legt er aus, schichtet sie, wirft sie oder lässt sie fallen, so dass sie einzeln, in Stapeln, gerollt, gefaltet, geknickt auf dem Boden zum Liegen kommen. Zusammen mit den Alustangen, die in dieser Arbeit jeweils rechteckig ausgelegt sind und den „ball bearings“ (Kugellagerkugeln), die im Gegensatz zu den Alustangen das Moment der Bewegung in sich tragen, bilden sie Cluster und verschiedenste Formationen. Der Titel verweist auf das Tun, platziert und fallengelassen, und auf die räumliche Konstellation, das Innen und das Aussen in Bezugnahme zu Grenzen, die die Alustangen, wie architektonische Elemente setzen.

Den Filz-Arbeiten wohnt das Prinzip der Veränderung und Instabilität inne: *Sie bewegen sich, sie sind instabil. Die Filzwerke konnten immer bewegt werden. Sie konnten verändert werden. Im Grunde wurden sie nur angehalten, es gab kein Ende, sondern lediglich einen Anfang. (...) Sprich, ich habe innerhalb eines Werks eine Vielzahl verschiedener Aktivitäten ausgeführt, und man konnte herausfinden, um welche es sich handelte, aber es war ein Werk, das aus einer Anzahl verschiedener Aktivitäten bestand, die sich an verschiedenen Orten abspielten und die einander überschneiden. Man hat also ein Gefühl für Zeit, für einen Moment der Zeit, aber man hat nicht das Gefühl, dass sie sich irgendwo bewegt: Sie ist einfach stehen geblieben.*

Le Va | Interview 2020



79 (4 Blätter)

78

Equal Quantities: Placed or Dropped In, Out, and On in Relation to Specific Boundaries, 1967

[Gleiche Quantitäten: Innen, aussen und darauf in Bezug auf spezifische Grenzen platziert oder fallen gelassen]

Filz, Aluminium und Stahl

Dimensionen variabel

Sammlung Michalke

79

Skizzen im Rahmen der Installation von „Equal Quantities“, 2003

Bleistift auf Papier

8-teilig, je 14,5 × 10,4 cm

Sammlung Michalke



Galerie Ricke, Köln, 1970

Oberlichtsaal III

80

Right Angular Section (On a Diagonal), 1969

[Rechtwinkliger Bereich (an einer Diagonalen)]

Kreidepulver

Dimensionen variabel

Sammlung Michalke

Die letzten Filzstücke bestanden aus winzigen zerschnittenen Partikeln, die über eine Fläche von 50 bis 70 Fuss [15 bis 21 Meter] verteilt waren, aber der Filz schien immer noch eine allzu grosse physische Präsenz zu haben. Also begann ich, Materialien zu verwenden, die flüchtiger waren. Da sich Kreide oder Mehl leicht verteilen liessen, konnte ich in einem viel grösseren Massstab arbeiten und Flächen von 90 Fuss mal 90 Fuss [27 mal 27 Meter] abdecken. Ausserdem gefiel mir ihre Zweideutigkeit – feine Pulver bilden einen Staubfilm auf dem Boden, füllen die Risse, sodass das Werk mit dem Boden verschmilzt. (Siehe auch 57–65)

Le Va | Interview 1971



Minneapolis Institute of Arts, Minnesota, 1969

Grafik-Collagen

Bei der Arbeit an meiner ersten Lithografie-Serie entstand sehr viel Abfall: Material, das ich ausgeschieden hatte, Drucke, die ich aussonderte, weil die Idee, der Druck oder die Zeichnung mich nicht zufriedenstellten. Oder ich hatte die Bilder zu oft korrigiert, so dass sie banal wurden und meiner Kontrolle entglitten. Sehr viele Lithos blieben unvollendet, weil ich einen Stein mitten im Arbeitsprozess aufgeben musste. Da all dieses Material zur Verfügung stand, beschloss ich eines Tages, das Projekt auf Grafik-Collagen auszudehnen. (...)

Dinge zu zerschneiden, sie wieder neu zu arrangieren und zusammenzusetzen, sind für mich ganz natürliche Denk- und Arbeitsprozesse, um meine eigenen Gedanken und Gefühle in eine produktive Unruhe zu versetzen. Genauso ging ich auch hier vor: Ich experimentierte mit ganz verschiedenen technischen Mitteln wie Kohle, Kreide, Grafitstiften, Pinsel und Tusche. Aber wie ich bald einsah, behinderte mich diese Vielfalt an Mitteln eher, da ich zu viele Entscheidungen auf einmal zu treffen hatte. Spontaneität war nicht mehr möglich. Schliesslich entschied ich mich für die Spraydose, die weder übertriebene Kontrolle noch hohen Arbeitsaufwand erlaubt.

Le Va | Note 1992

81**Untitled (Silver), 1984**

[Ohne Titel (Silber)]

Kohle, Siebdruckfarbe auf Papier und Collage auf Papier, 1984

208,3 × 147,1 cm

Sammlung Michalke

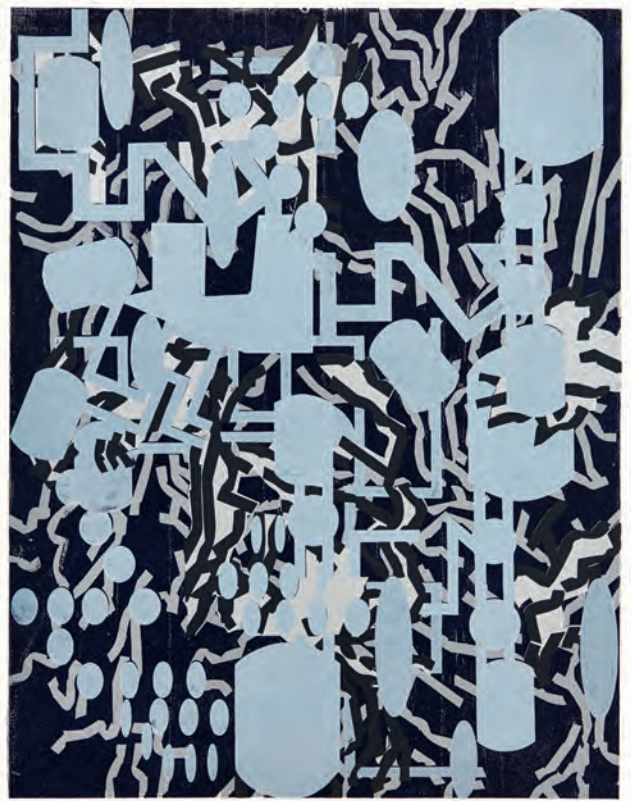
82**Diagrammatic Silhouettes: Sculptured Activities (Cornell Adjustment), 1987**

[Diagrammatische Silhouetten: Skulpturale Aktivitäten (Cornell Adjustment)]

Tinte auf Papier, geschnitten und geklebt auf Tinte auf Papier

2-teilig, je 234 × 172 cm

Wittelsbacher Ausgleichfonds, München



83 (1 Blatt)

83**Sculptured Activities, 1987**

[Skulpturale Aktivitäten]

Farbholzschnitt auf Papier

3 Mappen aus einer Serie von 5 Mappen mit je 5 Holzschnitten

je 104 × 80,5 cm und 80,5 × 104 cm

Courtesy Galerie Jahn und Jahn, München/Lissabon

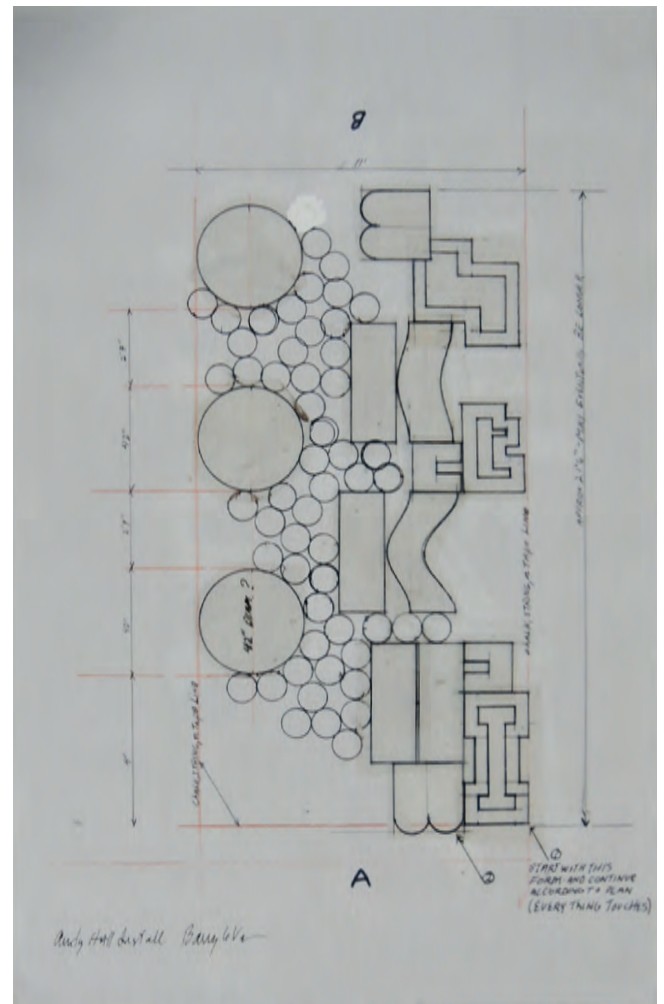
Der Künstler Tad Mike bezeichnet die Holzschnitte von Le Va als „Kammermusik“-Stücke, da sie die Möglichkeiten des Mediums ausschöpfen und er zahlreiche Variationen damit komponierte. Satz für Satz wurden die Druckstöcke in unterschiedlichen Farben eingefärbt und Schicht für Schicht gedruckt, wobei kein Blatt dem anderen gleicht. Zweieinhalb Jahre, dauerte der Druckprozess, der auf traditionelle Art und Weise von statten ging. Sein Münchner Galerist Fred Jahn erinnert sich: „Barry faszinierte bei dieser Technik, die er nun aufgriff, besonders der Prozess zwischen Handwerk und Technik. Er fertigte Schnittzeichnungen auf Transparentpapier an. Die entsprechenden Holzstöcke wurden in Oberammergau von Schnitzern gefertigt und anschliessend mit Falzbeinen händisch abgerieben.“

Störfaktoren untersucht und bezieht Le Va bis in sein Spätwerk als Elemente ein, um sichtbar zu machen, was diese Faktoren bewirken. Gewalt etwa ist ein Moment der Störung in einem System – eine Zer-Störung.

Betrachtet man die späte, überraschend monumentale Arbeit *Bunker Coagulation (Pushed from the Right)* (1995/2005), so thematisiert der Künstler, wie der Titel deutlich macht, die Abwehr nach aussen durch Bunker, die vor der Gewalt eines Krieges schützen sollen, und die Abwehr nach innen durch die Blutgerinnung (Coagulation). Die Blutgerinnung dient dem Wundverschluss, sodass kein Blut mehr austreten kann. Krankheit ist ein Störfaktor im System des Körpers. Schwere Erkrankungen und Hospitalaufenthalte bestimmten immer wieder sein Leben: Sein Status als Patient und ‚Objekt‘ von medizinischen Untersuchungen mit ihrer abstrakten Fachterminologie und Krankenhausatmosphäre beschäftigten ihn besonders in den Werken seit den 1990er-Jahren.

Der Massstab der Umsetzung ist in *Bunker Coagulation* im Verhältnis zu den Blutkörperchen *überdimensioniert* oder im Verhältnis zur festen Bunkerarchitektur modellhaft verkleinert – generell ist es das menschliche Mass, das in Le Vas Werk die entscheidende Rolle spielt. Trotz der Grösse sind auch hier alle Teile lose auf dem Boden gestellt, der Push kommt von rechts, wie der Titel signalisiert. Zudem: *Die Quellen für bestimmte Elemente und ihre Kombinationen und Abstraktionen stammen aus vielen verschiedenen Bereichen. In „Bunker Coagulation“ zum Beispiel treffen Architektur und Befestigung, Skulptur und Bezüge zur Blutgerinnung sowie andere Aktivitäten aufeinander. Die Stabilität der Architektur wird mit dem Konzept der Fluidität des Blutes im Körper kontrastiert.*

Le Va | Interview 2005



84 (Skizze zur Installation)

84

Bunker Coagulation (Pushed from the Right), 1995/2005

[Bunker Gerinnung (von rechts geschoben)]
Gesamtmass ca. 51 × 732 × 335 cm
Hydro-Stone und Neopren
Hall Collection

85

Untitled (Bunker Coagulation Series), 1996

Grafit, Acryl und Tusche auf handgeschöpftem Papier
37,4 × 25 cm; 36,8 × 25,5 cm
Courtesy Galerie Jahn und Jahn, München/Lissabon

86

Bunker Coagulation, 1996

[Bunker Gerinnung]
Tinte und Grafit auf Papier
37,8 × 25,4 cm; 36 × 25 cm; 36 × 25 cm
Estate of Barry Le Va / David Nolan Gallery, New York

87

Study for 1 Sculpture Occupying 2 Areas.

Institutional Templates: Readings from Above, AFIB (4 Places Thinking Bernhard), 1990

[Studie für 1 Skulptur, die 2 Flächen belegt.

Institutionelle Vorlagen: Lektüre von oben, AFIB

(4 Orte, an [Thomas] Bernhard denkend)]

Grafit und Ölstift auf Papier und Karton, montiert

auf Papier

195,5 × 127 cm

Hall Collection

88–90

1991 realisierte Le Va in der Münchner Druckerei von Karl Imhof ein gross angelegtes Lithografieprojekt mit dem Titel *Dreaded Intrusions—Institutional Templates*. Fred Jahn berichtet: „Während seiner Zeit vor Ort war die Arbeit mit Karl Imhof in der Lithografie-Werkstatt etwas ganz Besonderes für ihn. Imhof verfügte über diese sehr grossen Lithosteine und konnte somit sehr grossformatige Werke drucken. Die mehrere Zentner schweren Steine wurden mit Hebebühnen für den Andruck angehoben. Dieser physische Prozess hat Barry sehr animiert und beeindruckt. Im Rahmen dieses Arbeitsprozesses sind zahlreiche Probedrucke entstanden, die er alle aufbewahrt und anschliessend in dem grossen Collagenprojekt verarbeitet hat.“

In seinen *Notes* erläutert Le Va zu diesem Projekt: *Spezifische Formen und Zusammenstellungen von Objekten, die in einer bestimmten Situation vorkommen, werden isoliert, auseinandergenommen, neu kombiniert und geordnet zu Teilen oder einer komplexen Skulptur. Solche Elemente sind beispielsweise:*



Atelier Baaderstrasse, München

a. Gegenstände – Stühle, Hocker, Schreib- und Esstische, Betten, medizinische Geräte etc.;

b. Arrangements, Konfigurationen oder spezifische Konstellationen der oben genannten Gegenstände, die sich durch menschliches Handeln innerhalb eines institutionellen Kontextes ergeben (also z. B. bei Untersuchungen, Konferenzen, Analysen, Operationen, Röntgenaufnahmen);

c. Formen, die mit medizinischen Verfahren verbunden sind – Diagramme, Sinuskurven, Symbole, Abkürzungen, Nummern, Modelle etc.;

d. Räume, Orte, Lokalitäten.

Verwendete Schablonen und Matrizen:

Elektrische/Elektronische Symbole | Sendebereichs- und Ausstattungspläne von Radiostationen | Pläne von Abwasserrohren | Installationspläne von Gebäuden | Pläne von Büroräumen | Computer-Work-Stations | Computerausstattung von Räumen | Datenübertragungsprozesse | Programmstrukturen | Standardisierte logische Symbole | Allgemeine Kartensymbol | Mathematische/naturwissenschaftliche Symbole

Le Va | Note 1992

88

Plan View for Floor Sculpture: Dreaded Intrusions, 1991

[Planansicht für die Bodenskulptur *Gefürchtete Störungen/Eingriffe*]

Lithografie, collagiert

156,9 × 121,7 cm

Courtesy Galerie Jahn und Jahn, München/Lissabon

89

Plan View for Floor Sculpture Occupying Wall and Floor Areas: Dreaded Intrusions, 1991

[Planansicht für die Bodenskulptur *Gefürchtete Störungen/Eingriffe*, die Wand- und Bodenflächen einnimmt]

Lithografie, collagiert

119 × 81,2 cm

Courtesy Galerie Jahn und Jahn, München/Lissabon

90

Dptych, 1989

Lithografie, collagiert

190 × 124 cm

Privatbesitz



Oberlichtsaal IV

91–94

A und B – (Red, Green, Blue, Purple, Felt, Steel, Bought, Cut, Folded, Placed, Rolled) gehören zu den frühesten *Distribution Pieces* überhaupt. Für die allerersten dieser Werkgruppe arbeitete Le Va mit farbigen Leinwandstücken, bis er durch eine Künstlerkollegin auf das Material Filz stiess. Das Überraschende an diesen beiden Arbeiten ist nicht nur die Verwendung von farbigem Filz, sondern auch die Sichtbarkeit eines Zeitverlaufs. Der stabile, strukturierte Zustand von *A* löst sich in *B* in eine fluidere, offene Form auf. Dies ist auch das Thema der 15-teiligen Zeichnungsserie *Bearings Rolled* aus demselben Jahr. Die 15 möglichen Momente der *Bearings* (Kugellagerkugeln) sind mit einer Schablone vorgezeichnet und anschliessend mit Tusche ausgefüllt. Der Titel von *A und B* gleicht einer Bestandsaufnahme: die Farben, die Materialien und die Verben, die die Handlung beschreiben.

1967–68 erforscht Le Va fotografisch anhand von kugelförmigen Mohnsamen temporäre Zeitverläufe: Sie erscheinen wie Arrangements, entstanden durch Verdriftungen vom Wind oder Wasser, die hier und da durch Begrenzungen verdichtet werden. Sein Frühwerk basiert oftmals auf Beobachtungen von Veränderungsprozessen in der Natur. In seinen eigenen Schriften spiegelt sich sein Interesse gerade an geologischen Prozessen wider.

91

A – (Red, Green, Blue, Purple, Felt, Steel, Bought, Cut, Folded, Placed, Rolled), 1966

[A – (Rot, Grün, Blau, Violett, Filz, Stahl, gekauft, geschnitten, gefaltet, platziert, gerollt)]

Filz und Stahl

ca. 213 × 213 cm

Estate of Barry Le Va / David Nolan Gallery, New York

92

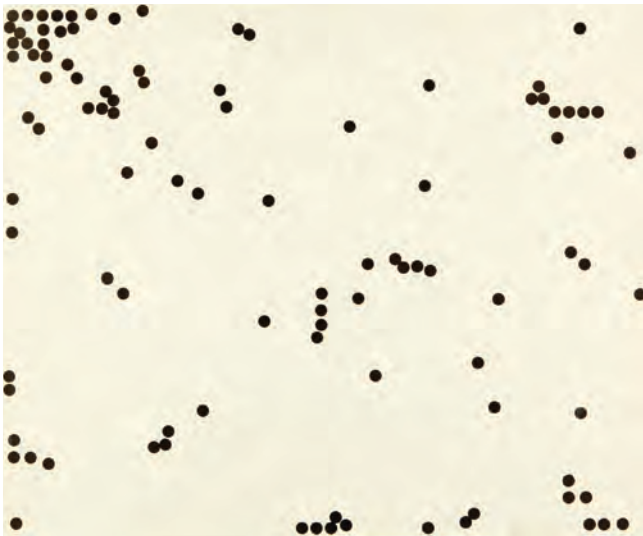
B – (Red, Green, Blue, Purple, Felt, Steel, Bought, Cut, Dropped, Arranged, Rearranged), 1966

[B – (Rot, Grün, Blau, Violett, Filz, Stahl, gekauft, geschnitten, fallengelassen, geordnet, neu geordnet)]

Filz und Stahl

ca. 213 × 274 cm

Estate of Barry Le Va / David Nolan Gallery, New York



94

93

**Poppy Seeds: Arrangements within an 11 × 14"
Area #2, 1967–68**

[Mohnsamen: Anordnungen in einem Bereich von 11 × 14", #2]

Silbergelatine-Abzüge

50,8 × 67,3 cm

Sammlung Fotomuseum Winterthur, erworben mit Mitteln der „Jedermann Collection“-Ankaufsgruppe

94

Bearings Rolled, 1966

[Kugellager, gerollt]

Tusche auf Papier

15-teilig, je 35 × 42,5 cm

Sammlung Michalke

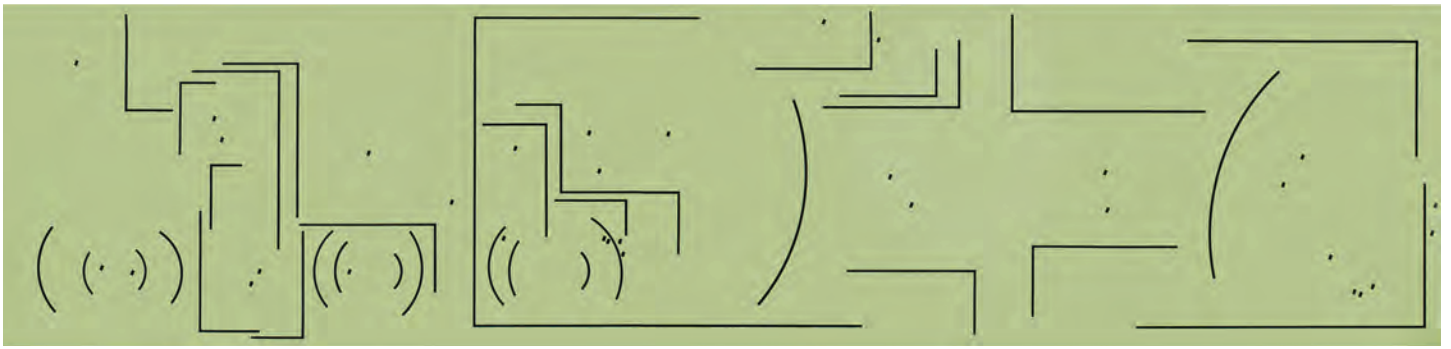
95–102

Seit den 1970er-Jahren werden die Zeichnungen schematischer, sie erinnern an Notationssysteme, die in der Choreografie (Tanz), in der Musik oder in der Wissenschaft Anwendung finden. Das gilt vor allem für die Zeichnungen der Werkgruppen *Circle*, *Walking Stick* und *Centerpoints and Length* auf grünem Papier. Das grüne Papier hatte er in einem Laden für Architekturbedarf auf Meterrollen entdeckt: *Ich wollte, dass sie leicht lesbar sind, denn auf weissem Papier hätten sie vibriert.* (Le Va | Interview 2010)

Der diagrammatische Charakter der Zeichnungen ermöglicht Le Va, das Nichtsichtbare, das man nur erahnen oder sich vorstellen kann, visuell darzustellen; dies gilt vor allem für die Darstellung raumzeitlicher Ereignisse in der Zweidimensionalität. Die Kuratorin Marcia Tucker schreibt: „In all seinen Werken versucht Le Va, physikalische Aspekte des Sehprozesses ins Spiel zu bringen, die nicht fassbar sind, weil sie in einem vierdimensionalen Raum-Zeit-Kontinuum existieren, das nicht intuitiv verstanden werden kann. Drei Viertel von Le Vas Arbeiten existieren ausserhalb des visuellen Bereichs, im Bereich der Ideen oder Vorstellungen über die physische Natur der Welt.“

Einerseits sind es Aspekte des Sehprozesses, andererseits auch Aspekte von Bewegungsabläufen, die eine wesentliche Rolle spielen. So verweist Tucker nicht nur auf die Notationen von John Cage, sondern auch auf die Labanotation*, ein standardisiertes System zur Analyse und Aufzeichnung menschlicher (Tanz-)Bewegung.

* Der Erfinder war Rudolf von Laban (1879–1958), eine Zentralfigur des europäischen Modern Dance.



97

95

Untitled, 1976

Tusche auf Papier

4-teilig, je 43,2 × 55,9 cm

Sammlung Michalke

96

Installation Study (Accumulated Vision: Series II, Whitney Biennial), 1977

[Installationstudie (Akkumulierte Sicht: Serie II, Whitney Biennial)]

Tusche und Grafit auf Pergaminpapier und Papier

55,9 × 66 cm

Estate of Barry Le Va / David Nolan Gallery, New York

97

Including/Excluding #II Centerpoints: Partially Separated; Partially Exchanged (According to Area), 1975

[Inklusive; Exklusive #II Mittelpunkte: teilweise getrennt; teilweise ausgetauscht (je nach Bereich)]

Tusche auf Papier

106,7 × 457,2 cm

Estate of Barry Le Va / David Nolan Gallery, New York

98 (Vitrine)

Untitled, 1971

Kugelschreiber und Grafit auf gerastertem Papier

44,8 × 56,5 cm

Estate of Barry Le Va / David Nolan Gallery, New York

Untitled, 1970

Grafit, Kugelschreiber und Tusche auf Papier

48,3 × 61 cm

Estate of Barry Le Va / David Nolan Gallery, New York

99

Intersections: 4 Groups, 1970

[Kreuzungen: 4 Gruppen]

Kreide und Tusche auf Papier

87,5 × 107,3 cm

Sammlung Michalke

100 (Vitrine)

Installation Layout—Bykert Gallery (Downtown), 1975

[Installationsplan – Bykert Gallery (Downtown)]

Tusche und Grafit auf Pergaminpapier

27,9 × 43,2 cm

Estate of Barry Le Va / David Nolan Gallery, New York

Study—Bykert Gallery, 1970er-Jahre

[Studie – Bykert Gallery]

Tusche auf Papier

27,9 × 43,2 cm

Estate of Barry Le Va / David Nolan Gallery, New York

101

Untitled, 1973

Bleistift, Tusche und Kugelschreiber auf Papier

43,3 × 55,9 cm

Sammlung Michalke

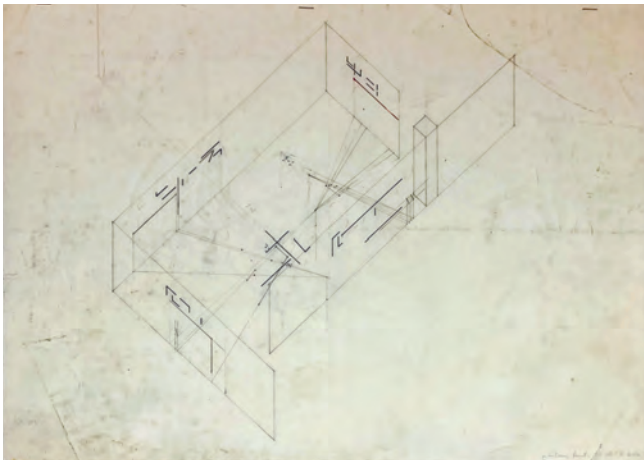
102

Untitled, 1977

Bleistift, Tusche und Kugelschreiber auf Millimeterpapier

48 × 84,5 cm

Sammlung Michalke



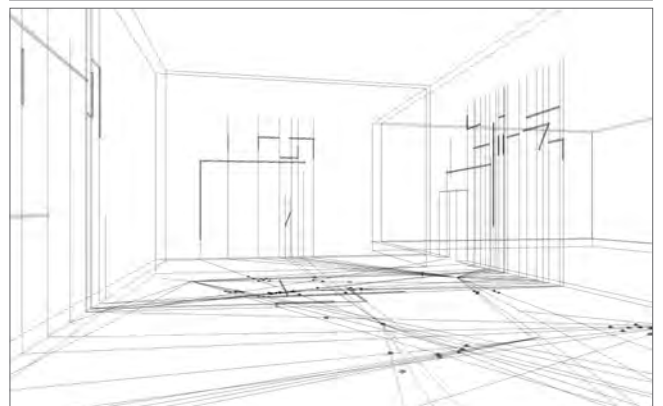
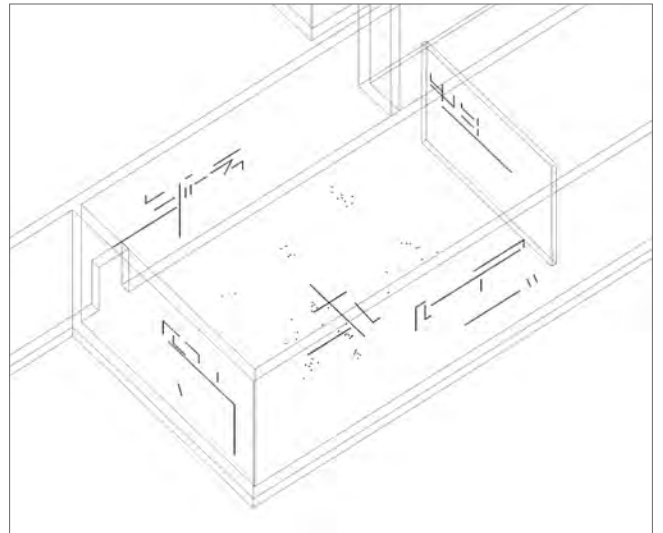
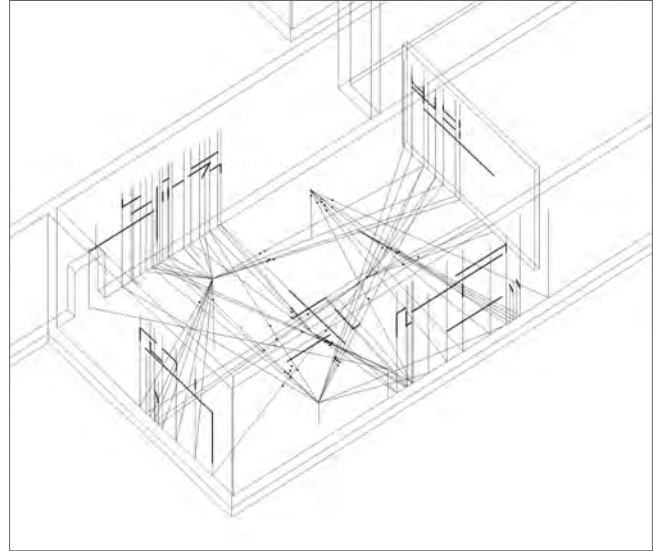
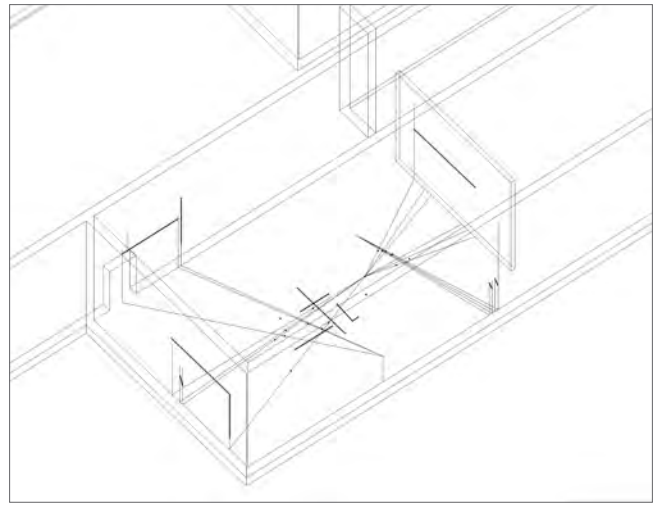
96

103–105

Auch in der Werkserie *Accumulation Vision*, die Ende der 1970er-Jahre nach *Centerpoints and Length*, *Circle* und *Walking Stick* entstand, sind die im Raum platzierten Holz-Elemente Indizien einer vorhergehenden Handlung, anhand derer das Publikum *nur mutmassen kann, worum es sich handelt*. Dabei treibt Le Va das Thema der Begrenzung bzw. der Durchdringung der Begrenzung in *Accumulation Vision* weiter, geht es doch darum, sich vorzustellen, *dass man durch die Wände dieser Skulpturen sehen kann*. Le Va hat hierfür mehrere sich durchkreuzende Blickpunkte ausserhalb des Raumes, z.B. unterhalb des Fussbodens, gesetzt, eine Verdrehung der Zentralperspektive der Renaissance. Darüber hinaus überlagert er die konstruierte Projektion der Sichtachsen mit Bewegungsmomenten, die weitere Verschiebungen erzeugen. Die Zeichnungen zu dieser Serie und zur ausgeführten Arbeit siehe *Installation Study (Accumulated Vision: Series II, Whitney Biennial)*, 1977 (96) geben hierzu einen Eindruck.

Nun, ich hoffe, die Menschen finden heraus, dass die Dinge nicht immer so sind, wie sie zu sein scheinen. (...) Ich hoffe, sie lernen etwas über sich selbst. Ich möchte, dass sie in Situationen kommen, in denen sich das, was sie für richtig hielten, plötzlich als falsch erweisen kann. Man kann zum Beispiel ein Stück von „Accumulated Visions“ durcharbeiten und auf halbem Weg feststellen, dass das, was man zu verstehen glaubte, nicht mehr zu den zusätzlichen Informationen passt, die man zusammengetragen hat.

Le Va | Interview 2003



Isometrien und Perspektive zur Rekonstruktion, Urs Hüsey, Triesen

103 (Vitrine)

Accumulated Vision, 1976

[Akkumulierte Sicht]

Bleistift und Tusche auf Papier

2 Blätter übereinander montiert auf Transparentpapier

56 × 43,2 cm

Courtesy Galerie Jahn und Jahn, München/Lissabon

Accumulated Vision/Separated Stages:

Length Ratios, 1976

[Akkumulierte Sicht / Getrennte Phasen:

Längenverhältnisse]

Tusche und Grafit auf Pergaminpapier und Papier

55,9 × 43,2 cm

Estate of Barry Le Va / David Nolan Gallery, New York

104

Accumulated Vision, 1976

[Akkumulierte Sicht]

Bleistift, Tusche und Kugelschreiber auf

Transparentpapier auf Papier

60,6 × 48 cm

Sammlung Michalke

105

Accumulated Vision: Series II, 1977

[Akkumulierte Sicht: Serie II]

Holz

Dimensionen variabel je nach Installation

Estate of Barry Le Va / David Nolan Gallery, New York



Barry Le Va mit *Doctor Orange*, ca. 1971

Barry Le Va

Barry Le Va wurde 1941 in Long Beach, Kalifornien, geboren und studierte zunächst Architektur und Mathematik, bevor er sich der Kunst zuwandte. Seine über 50-jährige umfangreiche Ausstellungskarriere begann nach ersten frühen Ausstellungen 1969 mit einer Einzelausstellung im Walker Art Center in Minneapolis und endete mit einer Langzeit-Installation (2019–2021) im Dia: Beacon, New York, wo er Installationen aus den 1960er-Jahren reinszenierte. Er war unter anderem Teilnehmer an den documenta-Ausstellungen 5, 6 und 7 (1972, 1977 und 1982) und zählte bereits früh zu den bedeutendsten Postminimalist:innen und Zeichner:innen seiner Generation.

Seine Arbeiten finden sich in den Sammlungen renommierter Museen weltweit, darunter The Art Institute Chicago; Dallas Museum of Art; MoMA, New York; mumok, Wien; National Gallery of Art, Washington, DC, und Whitney Museum of American Art, New York. Barry Le Va starb 2021 im Alter von 79 Jahren in New York City. *In a State of Flux* ist die erste Ausstellung ohne Beteiligung des Künstlers.

Fotocredits

Rolf Ricke Archiv im Archiv der Akademie der Künste Berlin (S. 4, 38);
Pushpin Films, courtesy Gagosian (S. 10); Archiv Fred Jahn, Foto:
Pata Schünemann, München (S. 12, 44); Hall Collection (S. 43);
Robert & Elaine Stein Galleries, © University Art Galleries,
Wright State University, Dayton (S. 46), Galerie PROJECTION
(Ursula Wevers), Köln (S. 55).

Redaktion

Christiane Meyer-Stoll und Leslie Ospelt

Texte

Christiane Meyer-Stoll

Recherche

Philipp Ferstel

Lektorat

Gila Strobel

Bildredaktion

Henrik Utermöhle

Grafische Gestaltung

Sylvia Fröhlich

Druck

Gutenberg AG, Schaan

Umschlag

Distribution Piece, Particles and Strips, 1968 (Detail)

Foto: Elaine Mayes | © Estate of Barry Le Va, David Nolan Gallery,
New York

Umschlaginnenseiten

Barry Le Va, *documenta 5*, Kassel, 1972, courtesy Galerie
PROJECTION (Ursula Wevers), Köln

Foto: Balthasar Burkhard | © Estate of Balthasar Burkhard

Bildrechte

© Estate of Barry Le Va, David Nolan Gallery, New York

© 2024 Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz und Autor:innen

www.kunstmuseum.li





KUNSTMUSEUM.LI
MIT HILTIARTFOUNDATION.LI

STÄDTLE 32, 9490 VADUZ
LIECHTENSTEIN

📍 **KUNSTMUSEUM**
📍 **KUNSTMUSEUMLIECHTENSTEIN**