
DAN FLAVIN und DONALD JUDD in der Kunsthalle Baden-Baden

RENATE PUVOGEL



DAN FLAVIN-AUSSTELLUNG, KUNSTHALLE BADEN-BADEN,
26. FEBRUAR-16. APRIL 1989. (PHOTO: PHILIPP SCHÖNBORN)

Fünf senkrechte gelbe und rote Neonsäulen an der neoklassizistischen Fassade der Baden-Badener Kunsthalle rufen die Installation mit fluoreszierendem Licht von Dan Flavin in Erinnerung, während

RENATE PUVOGEL ist Kunsthistorikerin und -kritikerin, sie arbeitet am Aachener Suermont-Ludwig-Museum.

der schlichte Namenszug über dem Portal bereits die Ausstellung seines Landsmannes Donald Judd ankündigt – Arbeiten von zwei bedeutenden amerikanischen Künstlern derselben Generation kurz nacheinander in einem der wichtigsten europäischen Ausstellungsinstitute erleben und miteinander vergleichen zu können, das stellt selbst für die in

spektakulären Veranstaltungen geübte Kunsthalle und ihr Publikum einen aussergewöhnlichen Glücksfall dar. Der 1928 in Excelsior Springs geborene Judd und sein um fünf Jahre jüngerer Kollege Flavin kennen und schätzen sich seit den frühen 60er Jahren, als beide ihre konventionellen Tastversuche über Bord warfen und nahezu übergangslos ihr eigenständiges dreidimensionales Werk grundlegten. (Flavin hat eine Folge von farbigen Lithographien von 1986 «Donald Judd, Colorist» gewidmet, während Judd seinerseits innerhalb seiner riesigen Chinati Foundation in Marfa sechs Gebäude ausschliesslich für Installationen von Flavin reserviert.)

Beide Ausstellungen in Baden-Baden sind nicht als Retrospektiven angelegt, was sich bei Flavin stärker noch als bei Judd ohnehin verbietet, weil er sein früh entwickeltes Repertoire lediglich modifiziert und den speziellen Gegebenheiten des Raumes anpasst. Aber auch für Judd stand nach mehreren Werkübersichten der letzten Jahre von Anfang an fest, ein dezidiertes Konzept für diese Räume zu erstellen. Diese Ausgangsbasis setzt uns in die Lage, nun trotz genannter vergleichbarer Voraussetzungen und Postulate die unverwechselbaren, unwiederholbaren Eindrücke zu schildern, die beide Ausstellungen hinterliessen. Ich denke, dass sich die Kraft und Radikalität von Anspruch und Artikulation der beiden amerikanischen Künstler besonders eindringlich auf europäischem Boden innerhalb eines solchen historischen Baues ermassen lassen. Ohne sich rücksichtslos zu gebärden, gehen die Amerikaner mit den Gegebenheiten mit einer rigorosen Selbstverständlichkeit um, nichts Verquastes oder Didaktisches, keine moralisierende und von Traditionen beladene Botschaft stellt sich ihrem klaren, entwaffnend grosszügigen Umgang mit dem traditionsreichen Bauwerk in den Weg.

Die Kunsthalle im Park des feudalen Kurortes Baden-Baden war von vornherein ausschliesslich für Ausstellungszwecke konzipiert. Daher ist der Bau von 1909 in seinen Dimensionen überschaubar, bietet keinen Raum für Sammlungsbestände und eignet sich insbesondere für monographische Ausstellungen und Installationen. Um dem Zwecke temporärer Veranstaltungen Rechnung zu tragen, hat der Architekt Hermann Billing Baukörper und

Räume schlicht und übersichtlich gegliedert, im Innern auf repräsentativen Zierrat weitgehend verzichtet und klassizistische Stilelemente vornehmlich an der Aussenfassade spielen lassen. Hier hat er das extreme Gefälle durch eine ausgewogene Gliederung von Horizontalen und Vertikalen aufgefangen und dem Treppenaufgang mit aufschwingenden, von Skulpturen bekrönten Ballustraden Würde verliehen. Um die Wirkung von Tageslicht ausnutzen zu können, ist das Obergeschoss den Schauräumen vorbehalten, während das Erdgeschoss über den Empfangsbereich und die Verwaltungsräume hinaus lediglich einen Saal zur Dokumentation oder für Graphiken bereit hält. In diesem Sinne nutzen beide Künstler diesen Raum. Judd hat sich ausschliesslich auf die oberen Säle konzentriert, während Flavin den gesamten Bau in seine Inszenierung einbezieht.

Dan Flavin ist mit seinen Installationen von farbigen Neonröhren und weissen Kunstlichtquellen eine Apotheose an den Raum und auch an die Architektur gelungen, obgleich seine Leuchtkörper deren einzelne plastische Konturen und Formen weitgehend aufweichen. Der Lichtregisseur hat an diesem Ort sämtliche Wirkungsmöglichkeiten künstlichen Lichts im Verhältnis zu den Baugliedern zwischen Boden und Decke, zwischen kompakter Baumasse und leerem Raum und in der Abhängigkeit vom natürlichen Licht durchgespielt. Als Lichtkonstanten behaupten sich die für die Dauer der Ausstellung fest installierten Lichtschienen nur in den vom Tageslicht abgeschirmten Zonen, also im Foyer und in einigen abgedunkelten Räumen, andernorts geraten sie in den Sog des natürlich wechselnden Tages- und Nachtlichtes, so dass sich hier der von Flavin bewusst intendierte Charakter von Zeitlichkeit potenziert. Tagsüber, wenn das Licht des Erdtrabanten über das künstliche Licht den Sieg davonträgt, bringt es den Stab als plastischen, milchig scheinenden Funktionskörper hervor, und dessen farbiges Licht legt sich hellgehört lediglich in schmalen Radius um seinen Erzeuger herum. Mit aufkommender Dämmerung steigert sich die künstliche Illumination zu einer Energie aus Licht und Farbe. Sie setzt die Fassade unter gebändig auftragende Flammen, sie holt die Profile der

Fensterleibungen und Pilaster kulissenartig hervor und überspielt dennoch besänftigend ihre Details. Während der Künstler an der Hauptfront mit den gelben und roten Landesfarben der Stadt einen Gruss entbietet, markiert er mit der blauen blitzartigen Zackenlinie an der glatten Seitenfassade gleichermassen sein eigenes Signet, erkor er doch am 25. Mai 1963 mit einem diagonalen Diagramm, der «Diagonale der persönlichen Ekstase», das technische Medium der Leuchtstoffröhre endgültig zu seinem Arbeitsinstrument, zu seiner «Ikone». Die angeblichen Defizite von Licht wie Dynamik und damit Flüchtigkeit und Zeitlichkeit kehrt er um und erhebt sie zu Paradigmen seiner Kunst. In der geräumigen Eingangshalle scheinen alle zeit-räumlichen Kategorien ausser Kraft gesetzt. Ohne nach Ursache und Wirkung zu fragen, ist man in einen Lichtraum versetzt, dessen transluzide Übergänge von lichtem Rosa über Blau zu Grün unbeschreibbar wie in einem Regenbogen schwebend alle Materialität zergehen lassen. Je mehr man hier einem fast rauschhaften Erleben von Licht und Farbe erliegt, desto abgeklärter, melodischer, feinnerviger empfindet man den hohen Oberlichtsaal mit seinen zweireihig zwischen Decke und Wand entlanggeführten Leuchtstäben in allen vier Farben. Hier fühlt man sich im Wahrnehmen, Empfinden und Begreifen in wundervollem Gleichgewicht aufgehoben. Man atmet den lichtdurchfluteten Raum, der sich zur hohen Halle aufbaut, man erfährt die blendende Lichtschranke einer mit weissen Stäben verstellten Tür tatsächlich als «Übergang». Jetzt steigt man gewappnet ein in das farbliche Wechselbad der in symmetrischem Bogen an den Saal gebundenen Kabinette. Hier instrumentiert Flavin das Repertoire seiner Licht-Körper, wie er seine «Vorschläge» genannt wissen will.

Zunächst begegnet man einem die Raumecken auflösenden farbigen Eckgitter. Danach ist man in die von warmen und kalten Monden verhalten beleuchteten oktogonalen «Sternwarten» entführt; in ihnen wird man eingestimmt auf das ultraviolette Glimmen eines drei Säle durchziehenden, von der Decke abgehängten Endlosstabes. Hier hat Flavin, der eigentlich jegliche Raummanipulation ablehnt, vielleicht überinszeniert. Das geheimnisvoll schwe-

lende Blaulicht kann sich trotz der raumdurchdringenden Stosskraft der Schiene nicht gegen ihre eigenen skulpturalen Verankerungen durchsetzen. Um so überwältigender, fast schmerzhaft blendet, eingeschoben in das tiefe Blauschwarz, der Mittelsaal des Umgangs mit lamellenartig dicht gestaffelten Röhren in den Farben der französischen Tricolore.

Es nimmt wunder, zu welchen Variationen an Farb- und Lichtnuancen, -volumen und -intensität das unpräventöse technische Material befähigt wird. Gerade Flavin, der ausschliesslich damit arbeitet und es im Unterschied zu Keith Sonnier, Richard Serra und Bruce Nauman keinem skulpturalen Zusammenhang einverleibt, hat die Lichtkunst zu einer Vollkommenheit getrieben, die keine weitere Steigerung, aber auch keine Fortentwicklung mehr zulässt. Der Funktionsträger samt Halterungen und Leitungen zeichnet sich mal als Zeichnung ab, dann wieder erlangt er durch das hindurchflutende Farblicht plastische Gestalt oder verdichtet sich körperlos zu reiner Farblichtmasse. Ihr Licht ist hier eng gebündelt, dort sanft fliessend, mischt sich zu unzähligen Farbnuancen und strahlt erneut ungebrochen hervor, es flackert und glüht, es brennt und gleisst. Es kommt zu unendlichen, sich laufend wandelnden Dialogen zwischen Kunstlicht und Tagesfärbung, zwischen musealer Hermetik und lebensvoller Ganzheit.

Nachdem Dan Flavin den Besucher mit seiner Lichtreise auch ohne literarische Anspielungen soweit involviert hat, dass seine Empfindsamkeit und sein Bewusstsein gesteigert wurden, nachdem er das Bauwerk gleichzeitig geweitet, überhöht und aus den Angeln gehoben hat, gibt Donald Judd der Architektur, der Kunst und dem Betrachter jeweils die ihm zukommenden Rechte als unverletzlich zurück, überlässt die Beteiligten wieder ihrer Eigenverantwortung. Bei seiner Installation werden ganz andere Qualitäten wirksam, nämlich Präzision, Kühle, Distanz und Ausgewogenheit. An die Stelle von Verführung tritt die stille, aber entschiedene Klärung. Eine Atmosphäre von disziplinierter Gelassenheit, von fremder Schönheit, technischer Perfektion und ästhetischer Würde breitet sich aus. Die Ganzheit wächst hier nicht aus der Fülle, sondern aus kraftvoller, ökonomischer Setzung.

Judd nimmt nur die Räume des Obergeschosses in Anspruch und bestückt sie mit einer einzigen Objektform; 12 formidentische Kuben verteilt er zu gleichen Teilen auf Haupt- und Nebenräume. Ihr Format von je zwei mal zwei mal ein Meter ist gerade so gewählt, dass die Objekte markant den Raum füllen, ohne psychisch zu bedrängen, dass man sie als ebenbürtiges Gegenüber akzeptiert, selbst wenn man von oben in die offenen Boxen hineinblickt, dass man sie einzeln und innerhalb einer Ordnung begreift. Dieses System lässt sich jedoch nicht einmal im Kopf schlüssig zusammensetzen, denn so ebenmässig, präzise und ununterscheidbar ihre kubische Gestalt aus eloxiertem Stahl gefasst ist, so sehr variiert – als das Besondere im Allgemeinen – ihr Inhalt. In analogem mathematischem Verhältnis von 1 zu 2 sind sie mit halbhohen Platten aus eloxiertem Aluminium segmentiert, ist ihr Boden mit Aluminium oder farbigem Plexi belegt. Die Anordnung der Streben und der sparsamen Farben Schwarz, Silbergrau, Blau und Amber erfolgt nicht nach einem aufschlüsselbaren Prinzip, sondern nach freier Entscheidung des Künstlers, nach einer durch nichts zu erklärenden und zu beeinflussenden Gesetzmässigkeit. Man wird in einen gleichmässigen Atem hineingenommen, der einen zwangfrei jede Massgabe einzeln und im Verhältnis zu den anderen wahrnehmen und akzeptieren heisst. Akkurat sind die Teile miteinander verschraubt, sauber ihre Oberflächen in einer einzigen Richtung geschliffen, so dass sich eine Berührung von selbst verbietet. Der blassgrüne Linoleumboden, mit dem Judd seine Not hatte, ist uneben und lässt die Boxen in ihren makellosen Abmessungen und ihrem sphärischen Glanz wie Flugkörper fast schweben. Aus der Distanz betrachtet, legt sich der farbige Schein der inneren Riegel und der Bodenplatten sanft auf dem eloxierten Metall nieder, näher herangetreten, leuchten die Farbplatten zu einer intensiven, transluzidem Email verwandten Immaterialität gesteigert, tönen die materialeigenen Farbklänge sonor und wohl lautend (ausgenommen die beiden sich seltsam reibenden Blautöne). Auf diese wohlproportionierten Gefüge von Volumen und Fläche, von Aussenkontur und Binnenlinien trifft das Oberlicht mit seiner gleichzeitig struk-

turierenden wie durchdringenden, verklärenden Kraft. Kein Neonstab ist nötig, sondern natürliches Licht umreisst den Körper als ganzen, erfasst seine Aussenflächen und scheidet besonders im Innern Hell- und Dunkelpartien. Die Objekte sind ganz und ausschliesslich sie selbst, sie erinnern an nichts, sind in keiner Weise zu beeinflussen und nicht verfügbar.

Kein Teil obsiegt über das andere, die Masse sind so ausponderiert wie die Farben, die Körper stehen in unverrückbarem Gleichgewicht zum Raum wie die Masse zum Leerraum, wie das Einzelne zur Reihe. Ausgewogenheit sieht Judd insbesondere in der Symmetrie eingelöst, einem Konstruktions- und Ordnungsprinzip, das nicht notwendig eine Zentrierung auf einen Mittelpunkt erfordert, sondern die einzelnen gleichwertigen Komponenten gliedert und rhythmisiert. Sein Respekt vor Proportion als einem Grad künstlerischer Intelligenz, seine Absage an einen hierarchischen Aufbau, auf die sich letztlich Freiheit und Demokratie gründen lässt, entspringen Judds ganzheitlichem Ansatz, sind das Ergebnis kunstübergreifender Studien. «Proportion ist für uns sehr wichtig, sowohl in unserem Denken und Leben als auch visuell umgesetzt, denn in ihr sind Denken und Fühlen nicht voneinander getrennt, sie ist Einheit und Harmonie, einfach oder schwierig und oft Frieden und Ruhe», heisst es in «Kunst und Architektur» von 1983. Der belebte Philosoph und Künstler, der sich stets auch verbal über kulturtheoretische Fragen äussert, betrachtet es als ein Unglück, dass sich Kunst und Architektur auseinanderentwickelt haben. Daher respektiert Judd die jeweilige Umgebung, ohne sich räumlichen Massgaben zu unterwerfen. Auch hier in Baden-Baden nimmt er nicht auf stilistische Details und architektonische Besonderheiten Bezug, sondern erfasst die Proportionen insgesamt, um ihnen mit ganz selbständigen Arbeiten zu antworten. Dieselben Stücke können in anderem Kontext in veränderter Ordnung bestehen.

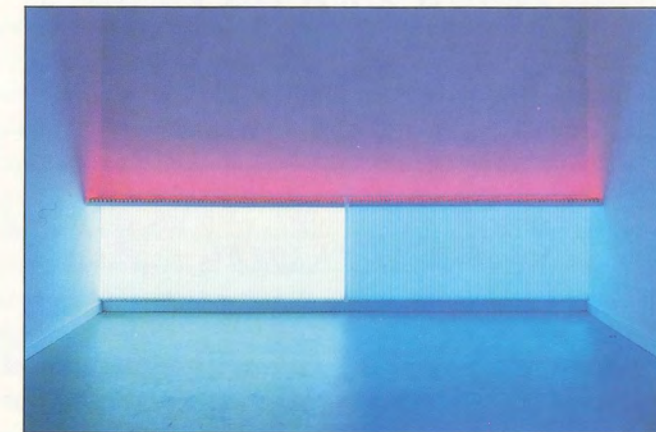
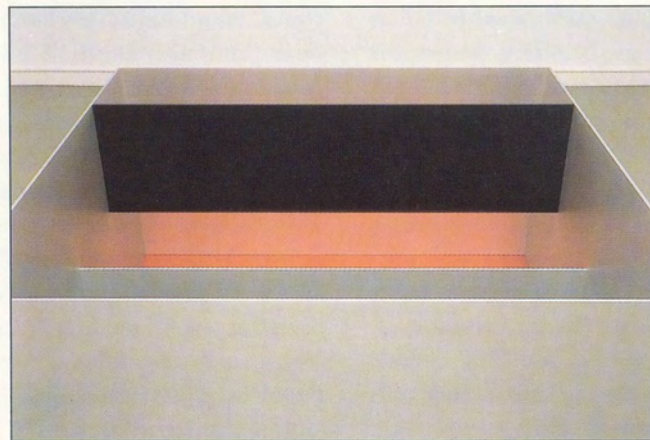
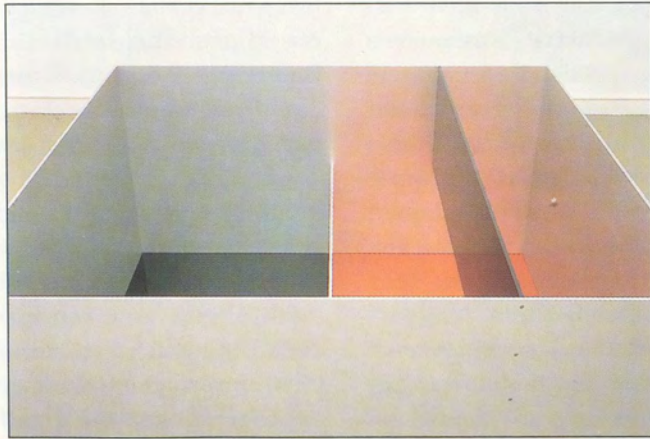
Es scheint, als stellten nicht nur die beiden aussergewöhnlichen Ausstellungen an sich einen Glücksfall dar, sondern als sei auch deren Abfolge von Hausherr Jochen Poetter mit Bedacht so gewählt.

DONALD JUDD, *UNTITLED / OHNE TITEL*, 1989,

ANODIZED ALUMINUM AND ANODIZED ALUMINUM IN BLACK, PLEXIGLASS IN BLACK AND AMBER /

ELOXIERTES ALUMINIUM, SCHWARZ-ELOXIERTES ALUMINIUM, PLEXIGLAS IN SCHWARZ UND AMBER,

39 1/8 x 78 3/8 x 78 3/8" / 99,5 x 199 x 199 cm. (PHOTO: PHILIPP SCHÖNBORN)



DAN FLAVIN, 1989,

IN RED, DAYLIGHT AND BLUE FLUORESCENT LIGHT, EACH MODULAR UNIT 2' DEEP AND 4' HIGH /

ROTES TAGESLICHT UND BLAUES LEUCHTSTOFFRÖHRENLICHT, JEDE EINHEIT 60 cm TIEF UND 120 cm HOCH.

DAN FLAVIN, (FOR LEO CASTELLI AT HIS GALLERY'S 30TH ANNIVERSARY), 1989,

AND (FOR STEPHEN WITH GRATITUDE APLENTY), 1974-1989. (PHOTO: PHILIPP SCHÖNBORN)

(PHOTO: PHILIPP SCHÖNBORN)



DAN FLAVIN
and
DONALD JUDD
in the
Kunsthalle
Baden-Baden

RENATE PUVOGEL

Five vertical yellow and red neon columns on the neo-classical facade of the Baden-Baden Kunsthalle call to mind Dan Flavin's installation with fluorescent light, while the plain signature over the portal announces the exhibition of his compatriot Donald Judd. The opportunity to experience and compare works by two major American artists of the same generation in sequence, in one of the most important European exhibition institu-

RENATE PUVOGEL is an art historian and critic working at the Suermondt-Ludwig-Museum in Aachen.

tions, represents an extraordinarily happy coincidence even for the Kunsthalle, proficient as it is in orchestrating spectacular events. Judd, born in Excelsior Springs in 1928, and his colleague Flavin, his junior by five years, have known and esteemed one another since the early sixties, when they both cast their conventional tentative experiments overboard, and almost without a transition laid the foundations of their three-dimensional work. (Flavin dedicated a 1986 sequence of color lithographs to DONALD JUDD, COLORIST, while Judd, for his part, has set aside six buildings in his huge

Chinati Foundation in Marfa exclusively for installations by Flavin.)

Neither of the Baden-Baden exhibitions took the form of a retrospective, something even more unthinkable in Flavin's than in Judd's case, since he simply modified the repertoire that he had already developed, and adapted it to the specific conditions of the space. But after a number of surveys of Judd's work over the last few years, it was clear from the very beginning that he would draw up a solid concept for these spaces. This starting-point enables us, despite certain comparable assumptions and postulates, to describe the unmistakable and unrepeatable impressions left by both exhibitions. I think the power and radicality in the claims and articulations of these two American artists were compellingly apparent on European soil and in such a historical building. Without extravagant gestures, the Americans treated the given conditions in a rigorously natural way; nothing superfluous or didactic, no hidebound moralizing message obstructed their clear and disarmingly generous treatment of this building, with all its richness of tradition.

The Kunsthalle, in the park of the feudal spa of Baden-Baden, was originally conceived solely for exhibition purposes. Consequently the whole of the 1909 building is clearly arranged, provides no space for permanent collections, and is particularly suited to monographic exhibitions and installations. To do justice to the aims of temporary events, the architect Hermann Billing plainly and openly ignored the body of the building and the rooms within, and brought stylistic elements into play principally on the external facade. Here he controlled the extremely sharp drop with a balanced structure of horizontals and verticals, and dignified the flight of steps with soaring balustrades crowned with sculptures. In order to exploit the effect of daylight, the upper floor is devoted to the exhibition spaces, while the ground floor, apart from the reception area and administrative offices, offers only a space for documentation or graphic works. It is in the same sense that both artists used this space. Judd concentrated solely on the upper rooms, while Flavin incorporated the whole of the building in his *mise-en-scène*.

Dan Flavin, with his installations of colored neon tubes and white strip-lighting, succeeded in bringing an apotheosis to the space and to the architecture as well,

although his light-sources did a great deal to soften its individual plastic contours and forms. This stage director in light exploited all the effects of artificial light on the elements of the building, between floor and ceiling, between the compact mass of the building and empty space, while also exploring its dependence on natural light. The tracks of light, solidly installed for the duration of the exhibition, asserted themselves only in the areas screened off from daylight – the foyer and a few darkened rooms; elsewhere they were drawn into the sway of natural light in its alternation between day and night, reinforcing Flavin's consciously intended character of temporality. During the day, the sun, triumphing over artificial light, stressed the qualities of the tube as a plastic, milky-looking functional element, and the colored light shone brightly only in a small radius around its source. As dusk fell, the artificial lighting was intensified into a vigorous display of light and color. It flooded the facade with harnessed and raging flames, stressed the profiles of the window moldings and pilasters after the fashion of a stage set, and yet soothingly played down their details. On the front of the building the artist extended a greeting to the city in yellow and red, the colors of the nation, while a blue, lightning-shaped zigzag line on the flat lateral facade spelled out his trademark. The technical medium of illuminated tubes, his icon, as it were, was launched as his vehicle of expression on the 25th of May 1963 in the form of a diagonal diagram, the *DIAGONAL OF PERSONAL ECSTASY*. He inverted the supposed deficiencies of the dynamics of light, its transience and temporality, and elevated them to paradigms of his art. In the spacious entrance hall all categories of time and space were cancelled out. Without inquiring about cause and effect, we are transported into an indescribable space of light where translucent transitions from light pink via blue to green dissolve all materiality into the airy immateriality of a rainbow. The more we succumb to an almost ecstatic experience of light and color, the more detached, melodious and finely tuned is our experience of the skylit room with its luminous tubes in all four colors arranged in two rows between the ceiling and the wall. All perception, emotion and comprehension are suspended in wonderful equilibrium. We inhale the light-flooded space that fills the high-ceilinged hall, we actually experience the blinding light barrier of a door

After Dan Flavin involved the spectators so deeply in his journey through light, having honed their sensitivity and consciousness even without literary references, after he at once extended the building, raised it up and turned it upside down, Donald Judd restored to architecture, art and the spectator their inalienable rights, giving the participants their individual responsibility once more. Quite different qualities came to the fore in his installation – precision, coolness, distance and balance. Seduction yielded to quiet but resolute clarification. His spaces were informed with an atmosphere of disciplined relaxation, of strange beauty, technical perfection and aesthetic dignity. Their wholeness did not grow out of plenitude, but from powerful, economical composition. Judd only took over the spaces on the upper floor, and fitted them with only one kind of object; he distributed 12 identically-shaped cubes in identical proportions in the main and adjoining spaces. Their format, two meters by two meters by one meter, was selected precisely so that the objects strikingly filled the space without becoming psychologically oppressive, so that they were accepted as an equal Other, even if one looked into the open boxes from above, so that they were understood both individually and in their sequential context. But this system cannot take conclusive shape in the mind, because, precise, even and undifferentiated though their anodized steel form may be, their content – the particular within the general – is equally varied. In an analogous mathematical proportion of 1 to 2, they are segmented with half-height plates of anodized aluminum, their bases covered with aluminum or colored plexiglass. The arrangement of the struts and the sparse colors – black, silver-gray, blue and amber – does not follow a decipherable principle, but rather the artist's free and inalienable choice. We are drawn into an even breath that allows us, without compulsion, to perceive and accept each proportion both individually and in relation to the others. The parts are precisely screwed together, their top surfaces planed in a single direction, so that touching them is automatically prohibited. The pale-green linoleum floor, with which Judd had some trouble, is uneven, and made the boxes, with their perfect proportions and celestial, missile-like gleam, seem to float. Seen from a distance, the colorful glow of the inner bolts and the base-plates sat easily against the aluminum-coated metal, while from closer to, the gleam of the

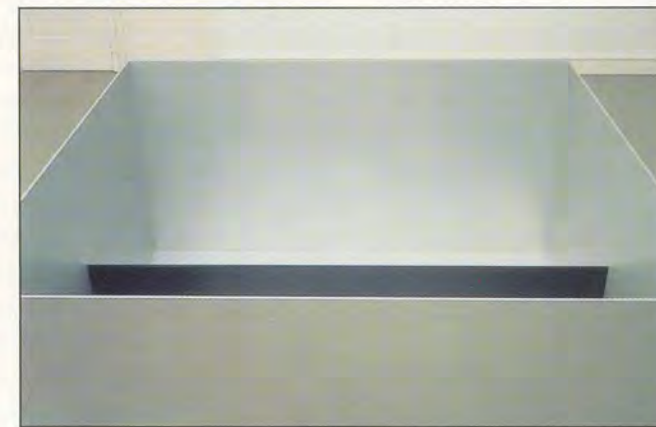
colored plates built up into something like an intense, translucent enamel; the color tones of the material itself rang sonorously and melliflously (apart from the two curiously clashing blue tones). The skylight illumination struck this well-proportioned structure of volume and surface, of external contour and internal lines with a power that structures, penetrates and transfigures. No fluorescent lighting was required; instead, natural light outlined the body as a whole, registering its external surfaces and, especially inside, demarcating light and dark areas. The objects are quite exclusively themselves, they recall nothing, in no way are they either accessible or usable.

No single part dominates any other, the proportions are as balanced as the colors, the solid masses are in an unshakable equilibrium with the space as a mass within a void, an individual part within a sequence. Judd sees balance as being particularly discharged in symmetry, a principle of construction and order that does not necessarily demand that the work center on a middle point, but which articulates the individual components, all of equal status, and makes them rhythmic. Judd's respect for proportion as a level of artistic intelligence, his rejection of hierarchical structure, which finally allows the establishment of freedom and democracy, derives from his total approach, the result of wide-ranging artistic studies. "Proportion is very important for us, both in our thinking and living, and visually translated, it is unity and harmony, easy or difficult and often peace and quiet," he says in "Kunst und Architektur," 1983. The erudite philosopher and artist who also expresses himself verbally on cultural-theoretical matters, considers it unfortunate that art and architecture have developed in different directions. Consequently Judd respects the surroundings in which he finds himself, without subjugating himself to the proportions of the space. Thus, in Baden-Baden, he did not refer to stylistic details and architectural peculiarities, but grasped the proportions as a whole, in order to respond to them with quite independent works. In another context the same pieces could work in a different order.

It looks as though these two extraordinary exhibitions amount to something more than a happy coincidence, as if, rather, their sequence had been deliberately chosen by their host, Jochen Poetter.

(Translation: Shaun Whiteside)

DAN FLAVIN, 1989,
IN ULTRA-VIOLET FLUORESCENT LIGHT EACH MODULAR UNIT 4' WIDE /
IN ULTRAVIOLETTEM LEUCHTSTOFFRÖHRENLICHT JEDE EINHEIT 120 cm BREIT.
(PHOTO: PHILIPP SCHÖNBORN)



DONALD JUDD, UNTITLED / O.T., 1989,
ANODIZED ALUMINUM AND ANODIZED ALUMINUM IN BLACK /
ELOXIERTES ALUMINIUM UND SCHWARZ-ELOXIERTES ALUMINIUM,
30 1/8 x 78 3/8 x 78 3/8" / 99,5 x 199 x 199 cm.
(PHOTO: PHILIPP SCHÖNBORN)

barred by white tubes as a "Transition." Now, fore-armed, we plunge into hot and cold depths of color in cabinets attached to the room in symmetrical arches. Here Flavin is orchestrating the repertoire of his light sources, which he insists on calling "proposals." The first thing we encounter is a colored diagonal grid that dissolves the corners of the space. We are then led into the octagonal "Observatories," with muted illumination from warm and cold moons; in these we grow attuned to the ultraviolet glow of an endless tube that passes through three rooms, suspended from the ceiling. Here Flavin, who firmly rejects the idea of manipulating space, perhaps overstaged his work. The mysteriously glimmering blue light, despite the impact of the tube as it penetrated the space, was overpowered by its own sculptural setting. By contrast, the gallery's central space in deep bluish black, with slat-like, densely echeloned tubes in the French tricolor, was overwhelmingly, almost painfully blinding.

The range of variations in the nuances, volumes and intensity of color and light of which this unpretentious, technical material is capable is quite astonishing. Flavin, whose sole working material it is, and who, unlike Keith Sonnier, Richard Serra and Bruce Nauman, does not incorporate it within a sculptural context, has brought the art of light to a state of perfection that precludes further intensification, but also further development. The light source with fittings and wiring may assume the form of a drawing; but then again, it may acquire depth through the flood of colored light, or be condensed into a pure, immaterial mass of colored light. The light may be tightly bundled together; it may be gently fluid or combined into innumerable nuances of color, it may shine forth again without interruption; it flickers and glows, burns and gleams. It produces various dialogues between artificial light and the colors of daylight, between the hermeticism of the museum and a vital wholeness.