



WALDO BIEN

*including the series with Virgil Grotfeldt
und Bildserien mit*

WALDO BIEN

*including the series with
und Bildserien mit* Virgil Grotfeldt

Edited by / herausgegeben von Ferdinand Ullrich, Hans-Jürgen Schwalm

Text by / mit einem Text von Patrick Healy

Kunstausstellung der Ruhrfestspiele Recklinghausen

COLOPHON

IM PRESSUM

Ruhrfestspiele Recklinghausen 2000
10. Europäisches Festival

Veranstalter: Ruhrfestspiele Recklinghausen GmbH
Gesellschafter: Deutscher Gewerkschaftsbund
Stadt Recklinghausen
Aufsichtsrat: Wolfgang Pantförder (Vorsitzender)
Hans-Josef Bajon
Wilhelm Beermann
Ilse Brusis
Alfred Geißler
Wolfgang Hoffmann
Ursula Jost-Westendorf
Bärbel Korun
Wolfgang Kral
Dr. Norbert Lammert, MdB
Georg Möllers
Kirsten Rölke
Michael Schmidt-Ospach
Jutta Schmidt
Ingrid Sehrbrock
Jürgen Walter

Festspielleiter und Geschäftsführer:
Hansgünther Heyme

Stellvertretender Geschäftsführer:
Hans-Adalbert Karbe

Verwaltungsdirektor: Reinhard Strehlau

Die Ausstellung wurde gefördert durch:



NRW.



Triodos Bank



NEWENERGIE
Aktiengesellschaft
für internationale visual arts



Ausstellung
Waldo Bien

Kunstausstellung der
Ruhrfestspiele Recklinghausen 2000

Projektleitung: Ferdinand Ullrich
in Zusammenarbeit mit
Hans-Jürgen Schwalm

Sekretariat: Ingrid Disselkamp-Rieskamp
Birgit Bleker

Technik: Otto Sanders
Frank Bauer
Rudolf Pacht
Erwin Bahn

Kunsthalle Recklinghausen

6. Mai bis 2. Juli 2000

Katalog
Waldo Bien

Herausgegeben von Ferdinand Ullrich und
Hans-Jürgen Schwalm

Redaktion: Ferdinand Ullrich
Hans-Jürgen Schwalm
Waldo Bien

Text: Patrick Healy, Dublin
Layout: Waldo Bien, Amsterdam
Irma Boom, Amsterdam
Bert Odenthal, Münster

Korrektur: Ingrid Disselkamp-Rieskamp
Übersetzungen: Waldo Bien
René Deprez
Patrick Healy
Jörg Meißner
Hans-Jürgen Schwalm
Ferdinand Ullrich

Photographien: Waldo Bien
David Brandt
Michiel Damen
Douwe Former
Eliane Gomperts
Martijn van Haalen
Stefan Hoderlein
Pierre Houcman
Damien Hustinx
Jacobus Kloppenburg
Edo Kuipers
Jannes Linders
Ton Maas
Magdalena
Jeff Nixon
Michael Rutkowsky
Ferdinand Ullrich

Auflage: 2000 Exemplare

Gesamtherstellung: Druck & Verlagshaus Wienand, Köln

© 2000 Künstler, Autoren und Herausgeber

ISBN 3-929040-51-4

Waldo Bien's work is inter-disciplinary. The principles of art, surface, space, colour, figuration, are simultaneously societal, in the sense which his teacher, to whom he is indebted, Joseph Beuys, meant by 'social sculpture'. Mythology and science is understood by Bien as equally enabling for the unity of a complete life philosophy. His 'colour theory' displays a theory of nature and society within which the laws of motion of the world are manifested.

Bien's work transcends categories. Sculpture, drawing, photography, and installation all play equivalent roles. His work releases a continuing intellectual stream and process of development, withdrawing from the current market mechanisms. The impressions and experiences that he deals with could come as much from a German mine as from an encounter with Pygmies in Africa.

Waldo Bien is interested in the energies and resources of this world and its past. His large-scale photos contain whale oil, preserved between the plates of the picture. It is the elixir of life, the symbol force from which a living essence can be released.

The transformation of energy, its preservation and use is left over in the history of the earth, can be construed as the principle of Waldo Bien's artistic work. Thus the significance of coal which we see in his work as a bearer of colour and a sculptural element, is at the same time an energy source from the very history of the earth, like a spiritual energy, which derives from a once living primeval forest.

Bien engages himself with the earliest cultures and travels to the furthest places in the world. Thus he opens the present and the future as much as the civilisation of Western Europe. What is strange, or, far away is to him the closest. His way of viewing the world is through metamorphosis and evolution. Thus for him all that lies between the poles is more important than the poles themselves. This 'no-man's-land' seems to him largely unexplored and therefore for him an important source of inspiration. He approaches the world in a particular and very personal way. Thereby works come into being which shift between compulsion and openness for the viewer. The material which he uses is not only sculptural but also spiritual, a source of diverse energies and associations. Bien undertakes a quasi-ethnographic research on civilisation, in areas between history, ecology,

Waldo Biens Werk ist interdisziplinär. Die Prinzipien der Kunst – Fläche, Raum, Farbe, Körper – sind zugleich gesellschaftlich im Sinne der „sozialen Plastik“ seines Lehrers Joseph Beuys, dessen Werk Bien verpflichtet ist. Mythos und Wissenschaft versteht er gleichermaßen als erkenntnisstiftende Einheit einer ganzheitlichen Lebensphilosophie. So stellt seine 'Farbtheorie' auch eine Natur- und Gesellschaftstheorie dar, in der sich die Bewegungsgesetze der Welt manifestieren.

Biens Werk überspringt die Gattungsgrenzen. Skulptur, Zeichnung, Photographie und Installation spielen eine gleichwertige Rolle. Dabei entspringt sein Werk einem permanenten Gedankenfluss und Entwicklungsprozess, es entzieht sich so den gängigen Marktmechanismen. Die Eindrücke und Erfahrungen, die er verarbeitet, können sowohl aus einem deutschen Bergwerk wie auch aus den Begegnungen mit Pygmäen in Afrika stammen.

Waldo Bien ist an den Energien und Ressourcen dieser Welt und ihrer Geschichte interessiert. Seine Großphotographien enthalten Walfischöl, das zwischen den Scheiben des Bildes aufbewahrt ist. Es ist das Lebenselixier, das Symbol einer Kraft, die einem lebenden Wesen entspringt. Die Transformation von Energien, ihre Bewahrung und die Verwertung von Relikten, die uns die Erdgeschichte hinterlassen hat, lässt sich als das künstlerische Prinzip Waldo Biens begreifen. So bedeutet Kohle, wie wir sie als Farbauftrag und plastisches Element in seinem Werk finden, gleichermaßen eine erdgeschichtlich entstandene Energiequelle wie eine geistige Kraft, die aus einem ehemals Lebendigen, dem prähistorischen Urwald entstanden ist.

Bien beschäftigt sich mit frühen Kulturen und bereist ferne Orte dieser Welt. Er spannt den Bogen immer in die Gegenwart und Zukunft wie in die Zivilisation Westeuropas. Das Fremde ist immer das Nahe. Metamorphose und Evolution bilden die Grundgedanken seiner Weltsicht. Dabei ist für ihn das Reich zwischen den Polen wichtiger als die Pole selbst. Dieses „Niemandsland“ erscheint ihm völlig unerforscht und doch eine wichtige Inspirationsquelle. Er nähert sich der Welt auf besondere, sehr persönliche Weise. Es entsteht ein Werk, das für den Betrachter zwischen Verbindlichkeit und Offenheit wechselt. So hat das Material, das er benutzt, nicht nur eine plastische, sondern auch geistige Qualität, als eine Quelle vielfältiger Energien und Assoziationen. Waldo Bien betreibt eine quasi-ethnographische Zivilisationsforschung im Bereich zwischen Historie, Ökologie, Geographie

FOREWORD

VORWORT

FERDINAND ULLRICH

geography and ethnology. His chef d'œuvre the so called death-room (*Death Room Interior*), is made up from coal pieces taken from the Prince Leopold mine in Wulfen, in the region of the Rhein and Ruhr. Simultaneously in this work he creates over time and space. Once again the role of metamorphosis plays an important role, creation, death, resurrection.

In the singular Bien shows the whole, in the body the spirit, in the inner the outer, in the surface the depth, in art, life. In the end this conception even goes beyond his own artistic personality. Works have come into being through co-operation with other artists, who have been neither overwhelmed, nor diminished. In the common sharing the individual is affirmed. The 'Waldo Bien Archive' is also a broad life-long project. On one hand, the art works are anchored and described in an historical sense, and, on the other, placed in a highly mobile situation. The archive is also a living store-house of memory, which can be freely released. Finally the initiative of the Free International University, and the formation of the World Art Collection are further building blocks in the life and art world of Waldo Bien.

Our thanks to Waldo Bien with whom we have for many years discussed a shared project. He has worked tirelessly on the organisation, editing, translating, and the building of the exhibition, and not least on sourcing funding.

Patrick Healy has undertaken the enormous task of analysing Bien's extensive work in a detail previously unknown, and showing its art historical and philosophical interrelations. To him a special thanks.

Thanks are due to these who have supported this project and enabled the appearance of an extensive publication: Ministerium für Arbeit, Soziales und Stadtentwicklung, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf; VSB Fonds, Utrecht; Prins Bernhard Cultuurfonds, Amsterdam; Mandriaan Stichting, Amsterdam; VEW Energie AG, Dortmund; Triodos Bank, Zeist; Free International University, Amsterdam.

p. 8

and Völkerkunde. Sein Hauptwerk ist das sogenannte Sterbezimmer (*Death Room Interior*), das aus Kohlebrocken besteht, die von der Zeche Fürst Leopold in Wulfen stammen, also aus der Region an Rhein und Ruhr. Gleichzeitig überschreitet er darin Raum und Zeit. Auch hier spielt das Prinzip der Metamorphose eine wichtige Rolle: Erschaffung, Tod, Wiederauferstehung.

Im Einzelnen zeigt Bien das Ganze, im Körper den Geist, im Innen das Außen, in der Fläche die Tiefe, in der Kunst das Leben. Schließlich übersteigt dieses Konzept auch die eigene künstlerische Persönlichkeit. Werke entstehen in Kooperation mit anderen Künstlern, ohne das jeweils andere zu vereinnahmen oder zu überdecken. Im Gemeinsamen behauptet sich das Individuelle. Ein großangelegtes Lebensprojekt stellt das „Waldo Bien Archiv“ dar. Einerseits werden die Dinge der Kunst festgeschrieben und historisiert, zum anderen befinden sie sich im ständigen Bewegungsfluss. Auch das Archiv ist ein lebendiger Erinnerungsschatz, der seine Energien freizusetzen vermag. Schließlich bilden die Initiierung einer Freien Universität (Free International University) und die Einrichtung einer 'World Art Collection' weitere Bausteine in der Lebens- und 'Kunst'welt Waldo Biens.

Zu danken ist Waldo Bien, mit dem wir seit vielen Jahren immer wieder über ein gemeinsames Projekt diskutiert hatten. Unermüdlich hat er bei der Organisation, Redaktion und Übersetzung, beim Ausstellungsaufbau und nicht zuletzt bei der Finanzbeschaffung mitgeholfen.

Patrick Healy hat sich der enormen Aufgabe unterzogen, das Werk Biens umfänglich und in bisher nicht bekannter Detailgenauigkeit nachzuzeichnen und in den kunsthistorischen wie auch philosophischen Zusammenhang zu stellen. Dafür sei ihm besonders gedankt.

Dank gilt den Förderern des Projekts, die es insbesondere möglich machten, die umfangreiche Publikation herauszugeben: Ministerium für Arbeit, Soziales und Stadtentwicklung, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf; VSB Fonds, Utrecht; Prins Bernhard Cultuurfonds, Amsterdam; Mondriaan Stichting, Amsterdam; VEW Energie AG, Dortmund; Triodos Bank, Zeist; Free International University, Amsterdam.

My principal debt of gratitude is to Waldo Bien. He allowed me extensive interviews during the initial research which I undertook in 1997 and graciously granted unlimited access to his papers, diaries, notebooks, and complex but highly organised personal archive. It made the task of undertaking this study much easier than it otherwise might have been. I would like to record my deep and personal sense of obligation to Hilarius Hofstede who afforded an introduction to the artist in early 1996, when it was first proposed I might write something on his work by Frits Becht. To the Gomperts family I am also much obliged.

Thanks to a year long residence programme in Amsterdam partly funded by the Amsterdams Fonds voor de Kunst. I would like to thank there the director Tijmen van Grootenhuis and staff members, Marga Bosch, Desmond Spruyt, Bart C.J. Lommen. I am also extremely grateful to members of FIU Amsterdam, many of whom are friends and have been a tremendous inspiration throughout. I am grateful to the Onrust Galerie for its support and help.

There are numerous individual instances of thanks which I should like to extend, among the following, Ron Manheim, Frits Bless, Frits Becht, Joseph Semah, Marius Buning, Carl Giskes, Ferdinand van Dieten, Yvonne Twisk, Christina Kennedy, Dorothy Walker, Georg and Elisabeth Jappe, Philip Rylands, Kenneth Jackson, BABETH, Agnes Becht-Labudda, Peter Hofstede, W. J. McCormack, Paul Keegan, Mathijs van Nieuwkerk, Rudi Fuchs, Michiel Damen, Maartje Somers, A. Jamie Saris, Louis Houet, J. Kasmin, Ferry Simonis, John Swift, Rudolf Hubrecht van den Doel, Giovanni Paoletti, Ian Cole, Antje von Graevenitz, Tonko Grever, Michael Rutkowsky, Jacobus Kloppenburg, to his wife and family, to Veel Voud (a special thanks), Daniel Overweg, Daniel Brown, David Woolfson, David Logan, Maria Funk, Lutz Weißenstein, Hans-Jürgen Heinrich, Dirk Wiadra, Allison Crosby, William Laffan, Ludmilla Chodenskaya, Berend Hoekstra, Seamus Moran, Adrian Dennett, Marcel Vos, Christina van Bohemen Saaf, Anna Neervort, Ton Maas, Adriaan van den Born, Alfons Alt, Deborah Grotfeldt, Walter Hopps, Mr. & Mrs. B. Latsch, Dolf Rueb, Mr. & Mrs. T. Schreurs, Tom Duncan and Stephen Brook, and to many others for conversation, criticism and sometimes hospitality.

Finally I must record my deep obligation in friendship to Frank Callanan, to Brendan O' Byrne and his family, his wife Anu and daughters Olga and Sofia. Without the editorial assistance of Brendan O' Byrne and his painstaking work on the final draft of this text, it would not have been brought to completion. All its faults are however my own. To the staff and director of Kunsthalle Recklinghausen Dr. Ferdinand Ullrich and his assistant director Dr. Hans-Jürgen Schwalm my deep and abiding 'thank you'.

Mein besonderer Dank gebührt Waldo Bien. Er gab mir umfassende Interviews während meiner anfänglichen Recherchen im Jahre 1997 und gewährte mir ungehinderten Einblick in seine Aufzeichnungen, Tagebücher, Notizbücher und sein komplexes, aber überaus geordnetes Privatarchiv. Dies erleichterte das Vorgehen und die Aufgabe dieser Unternehmung ganz ungemein.

Ich möchte gern meinen aufrichtigen und herzlichen Dank Hilarius Hofstede gegenüber zum Ausdruck bringen, der eine Einführung zum Werk des Künstlers im Frühjahr 1996 schrieb, als zum ersten Mal von Frits Becht vorgeschlagen wurde, ich möge einen Beitrag zu dessen Werk verfassen. Auch der Familie Gomperts fühle ich mich sehr verpflichtet.

Dank gebührt ebenfalls dem Amsterdams Fonds voor de Kunst, der einen einjährigen Studienaufenthalt in Amsterdam mit förderte. In diesem Zusammenhang möchte ich gern dem Direktor, Herrn Tijmen van Grootenhuis, und seinen Mitarbeitern danken, Marga Bosch, Desmond Spruyt und Bart C.J. Lommen. Auch den Mitgliedern der FIU Amsterdam bin ich überaus dankbar, viele von ihnen wurden Freunde und waren während der Arbeit stets eine Inspiration. Der Onrust Galerie bin ich dankbar für ihre Unterstützung und Hilfe.

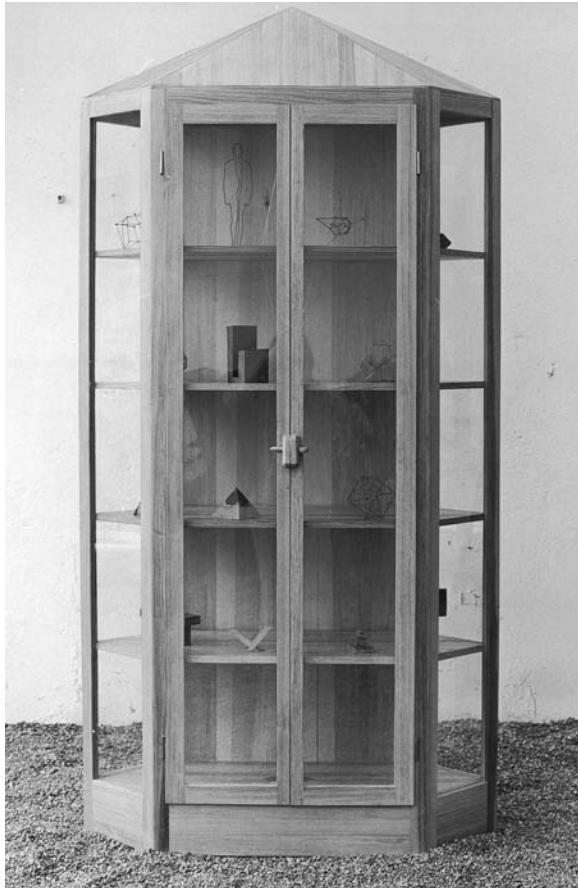
Zahlreichen Personen möchte ich meinen persönlichen Dank aussprechen, unter ihnen Ron Manheim, Frits Bless, Frits Becht, Joseph Semah, Marius Buning, Carl Giskes, Ferdinand van Dieten, Yvonne Twisk, Christina Kennedy, Dorothy Walker, Georg und Elisabeth Jappe, Philip Rylands, Kenneth Jackson, BABETH, Agnes Becht-Labudda, Peter Hofstede, W. J. McCormack, Paul Keegan, Mathijs van Nieuwkerk, Rudi Fuchs, Michiel Damen, Maartje Somers, A. Jamie Saris, Louis Houet, J. Kasmin, Ferry Simonis, John Swift, Rudolf Hubrecht van den Doel, Giovanni Paoletti, Ian Cole, Antje von Graevenitz, Tonko Grever, Michael Rutkowsky, Jacobus Kloppenburg, seiner Gattin und Familie, Veel Voud (ein spezieller Dank), Daniel Overweg, Daniel Brown, David Woolfson, David Logan, Maria Funk, Lutz Weißenstein, Hans-Jürgen Heinrich, Dirk Wiadra, Allison Crosby, William Laffan, Ludmilla Chodenskaya, Berend Hoekstra, Seamus Moran, Adrian Dennett, Marcel Vos, Christina van Bohemen Saaf, Anna Neervort, Ton Maas, Adriaan van den Born, Alfons Alt, Deborah Grotfeldt, Walter Hopps, Mr. & Mrs. B. Latsch, Dolf Rueb, Mr. & Mrs. T. Schreurs, Tom Duncan, Stephen Brook und vielen anderen danke ich für die gemeinsamen Gespräche, ihre Kritik und gelegentliche Gastfreundschaft.

Schließlich möchte ich in Freundschaft Frank Callanan, Brendan O' Byrne und dessen Familie, seiner Ehefrau Anu sowie den beiden Töchtern Olga und Sofia meinen Dank aussprechen. Ohne die redaktionelle Mitarbeit von Brendan O' Byrne und sein aufopferndes Engagement während der abschließenden Arbeitsphase wäre dieser Text sicherlich nicht zu Ende gebracht worden. All seine Unzulänglichkeiten sind daher – wie auch immer – zugleich die meinigen. Dem Mitarbeiterstab und dem Direktor der Kunsthalle Recklinghausen, Dr. Ferdinand Ullrich und seinem Stellvertreter, Dr. Hans-Jürgen Schwalm gilt mein uneingeschränkter, tiefer Dank.



[1972-007]

Continuing Story of the IJsselmeer and her Embryos
Waldo Bien Archive



[1978-001]

Static Pedestal (Schrank mit Wirbelsäule)
Waldo Bien Archive

¹
When I ascribe views to Waldo Bien, they are based on the typed transcripts of our interviews now on deposit with the archive of the Free International University, Amsterdam. They may be consulted by writing to the Secretary, FIU, Lauriergracht, 123, 1016 RK, Amsterdam.

In the preparation for the study of the *Death Room Interior* I would like to begin with one of the earliest surviving works of Waldo Bien from the nineteen-seventies. The work is entitled *Static Pedestal* [1978-001]. Commenting some twenty years later on its position in his œuvre, Bien described the piece as being an access to a process. He suggested that it had been necessary to eliminate the problem of movement and to create a field of observation. The issue raised for him was one of initiating a process by finding a place of rest which allowed maximum vibration, where the dialectical would be at a standstill.

In what could be taken as a relatively ruthless self-criticism Bien characterised his work in terms of an intimate belonging to his own cultural pre-suppositions. He made a claim towards the ideas of object and place which he regarded as a specific weight, and the determination of a traditional conception of sculpture.¹

The networks of relational and other meanings need to be recuperated in studying his work. Very often the context of involvement which led to their appearance is ambiguous and ephemeral. Bien has, as part of his engagement, pursued a constant revising narrative as to what was relevant to the various initiations, gestural and social, that provoked many of his actions – and indeed, the decision of structuring the world as relational requires a continuing transformative action; the works themselves raise questions about the very process of their making or realisation.

CHAPTER · KAPITEL I

P. II

Zu Beginn der Untersuchung des Werkes *Death Room Interior* möchte ich eine der frühesten noch erhaltenen Arbeiten Waldo Biens aus den 70er Jahren vorstellen. Sie trägt den Titel *Static Pedestal* (Statischer Sockel) [1978-001]. Etwa zwanzig Jahre, nachdem er sie schuf, sieht Bien die besondere Bedeutung der Skulptur für sein Œuvre, da sie den Beginn eines längeren Werkprozesses markiert. Er verweist auf die Notwendigkeit, das Problem der Bewegung zu lösen und gleichzeitig ein Beobachtungsfeld zu schaffen. Es stellt sich nun die Frage, wie man einen Prozess einleiten könne, der einen Ort der Ruhe und gleichzeitig höchster Bewegtheit schafft, einen Ort also, der Gegensätze aufhebt.

Was man als Ausdruck schonungsloser Selbstkritik verstehen könnte, ist für Bien selbst vertrauter Umgang mit seiner Sozialisation. Idee und Ort eines Objektes sind für ihn wichtig. Ihnen mißt er ein besonderes Gewicht zu, auch als Voraussetzung für eine traditionelle Konzeption von Skulptur.¹

Das Netzwerk der Beziehungen und Bedeutungen muß in der jeweiligen Werkanalyse eingehender untersucht werden. Häufig bleibt der Kontext dieser Bezüge, der die Gesamtwirkung der Werke mitbestimmt, mehrdeutig und ephemer. Bien strebt – als Teil seiner Arbeit – eine dauernde erzählerische Überarbeitung an, die bei verschiedenen Einführungen in viele seiner Aktionen, gestisch und sozial, wichtig war. Tatsächlich erfordert die Entscheidung, die Welt in ihren Beziehungen zu strukturieren, einen permanenten Transformationsprozess. So werfen die Kunstwerke selbst Fragen zu ihrer Realisation auf.



I



Without surviving documents or sketches, the existence of the *Static Pedestal* [1978-001], sometimes referred to as the *Static Sockle*, remains crucial to the understanding of the early period from 1972-77. What can be inferred from the negative evidence is something of Bien's working method at this date. The movement of his body is the sketch, the height of his body the system of measure. Indeed a surviving passport description gives his height as 189 c.m. – the same as that of the *Static Pedestal* as completed.

It could be argued for Bien, at this stage of his development, that every problem of construction is caught up in a tension between the rational idea of construction and the need for expressive urgency. His own body is the sketch towards measure for the human scale, whether the tension between construction and expression is a matter of real opposition, or, a dialectical process, he is unable to decide.

Bien insists on the spontaneity of his own movement as a form of protest against the idealising authority of construction. But the body too has structure that is not dependent on expression. If construction was the model, or, preparation, for an ideal world, involving an imposition of unity to achieve validity, then it was clear that spontaneity was easily destroyed. Where a random gesture could not be made then the logic of construction is a projection towards a form of rational control that eliminates the human subject. It is the Polders dilemma.

Part of his cultural baggage was the myth of the Polders, a recurrent theme of constructed landscape that also functioned as a bind socially. The work of reclaiming land and building of dykes and ditches had created ties; inviting an equalitarian or consensus based project – later epitomised as the 'democratic' exigencies of Dutch society.



Presentation of Waldo Bien's studies of platonic figures at the Annual 'Rundgang', Raum 20, Kunstakademie Düsseldorf, 1972/73
Waldo Bien Archive

CHAPTER · KAPITEL I

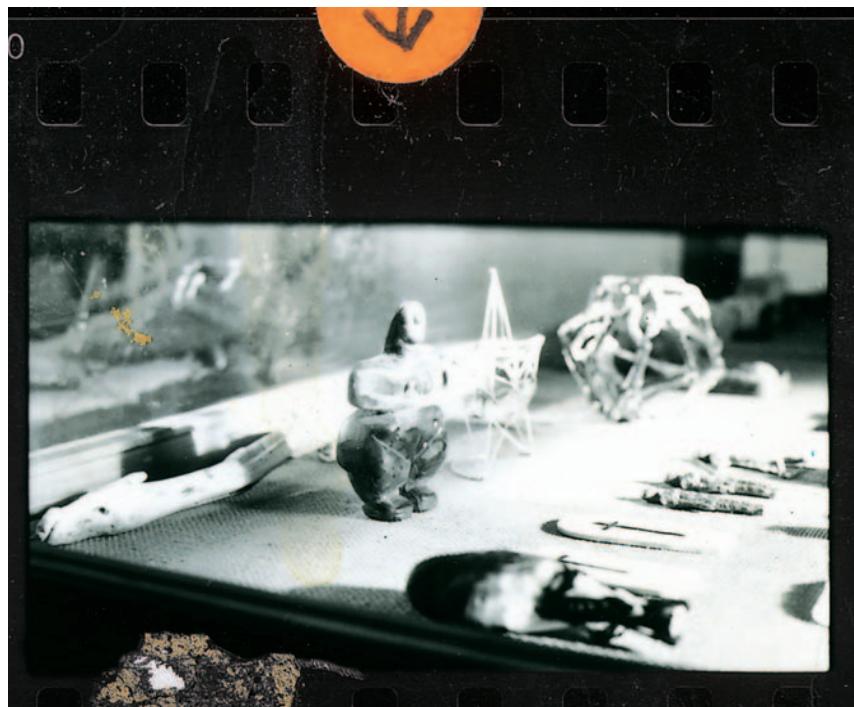
p. 12

Da sich andere Dokumente oder Skizzen nicht erhalten haben, ist die Arbeit *Static Pedestal* [1978-001], bisweilen auch *Static Sockle*, von entscheidender Bedeutung, um die frühe Werkphase der Jahre 1972 bis 1977 zu verstehen. Trotz dieses negativen Befunds lässt sich etwas über Biens damalige Arbeitsweise sagen. Die Bewegung seines Körpers bildet den Umriss der Zeichnung, seine Körpergröße bestimmt das Maß. Ein alter Personalausweis nennt Biens Körpergröße mit 189 cm – exakt die Höhe von *Static Pedestal*.

Für diese Phase seiner künstlerischen Entwicklung ließe sich feststellen, daß jedes Konstruktionsproblem von der Spannung zwischen einem rationalen Bildaufbau und einem expressiven Wollen getragen wird. Sein Körper bildet das Grundmaß menschlicher Größenverhältnisse. Ob allerdings die Spannung zwischen Konstruktion und Expression einen wirklichen Gegensatz darstellt oder als dialektischer Prozess verstanden werden muß, bleibt unentschieden.

Bien besteht auf der Spontaneität seiner Bewegung gegen die idealisierende Autorität der Konstruktion. Doch besitzt auch der Körper eine Struktur, fern jeder Expression. Wenn aber Konstruktion Modell und Entwurf einer idealen Welt wäre, einschließlich des Zwangs zur Einheit, wird deutlich, wie sehr Spontaneität unterdrückt werden kann. Aber wo eine zufällige Geste unmöglich wird, entpuppt sich die Logik der Konstruktion als eine Form rationaler Kontrolle, die das Menschliche verdrängt. Das ist das Dilemma der Polder.

Biens Sozialisation basiert zum Teil auf dem Mythos der Polder. Es ist ein in seinem Werk stets wiederkehrendes Thema: Die Konstruktion von Landschaft ist gleichzeitig soziales Band. So führten Eindeichung, Trockenlegung und Landgewinnung der Polder zu gesellschaftlichen Zwängen, die als soziale Gleichheit und gesellschaftlicher Konsens, später sogar als 'demokratische' Notwendigkeit der niederländischen Gesellschaft angesehen wurde.



Presentation studies of palaeolithic sculptures and their mathematical references at the Annual 'Rundgang', Raum 20, Kunstakademie Düsseldorf, 1972/73
Waldo Bien Archive

²
Donald, E.Ingher,
The Architecture of Life, Scientific American, January, 1998.

It can be seen in one of the earliest surviving works of Bien from 1972, with the title *This is the continuing story of the Dutch IJsselmeer and her embryos!* [1972-007] There are six discrete framed canvas pieces, under separate glass panels, and a large box surrounding frame. The technique is cutting and overlay, a monochrome green with organisation of individual elements determined by shapes that are a condition of Bien's subjective topology.

Bien's working method was an attempt to break the presumption of the constructivist paradigm; that all relations are self-conscious. The insistence on bodily movement as a form of measure also involved the subjective body measure in a symbolic translation of the body as sculpture, opposing an abstract dictate of geometry. A modal relation of the first importance is the one to the skeleton. The projection of the mobile body is what transforms physical objects into sculpture.

The body could also be considered in terms of a kind of self-semblance of structure. It is an assembly, with its own capacity for containment and a form of architecture. In this view of tension and gravity the body has 'tensegrity' a kind of *conatus*, where in the compression against, or, towards gravity, the bones, muscles and tendons, even ligaments become load-bearing, and the stabilising takes place, in Donald Ingher's terms, through 'tensegrity'.²

In the late 1990's Bien creates a series of works which take up the problem of the skin as surface, and the painterly action as a break-through into depth which he describes as vivisection. There is a constant stressing of the surface to the point where it can be literally responsible for depth, and the penetration for the artist is also a protest against the grid and

[1984-008]
Rute (devining rod)
Waldo Bien
Archive



CHAPTER · KAPITEL I

p. 13

Dieser Zusammenhang zeigt sich in einer der frühesten erhaltenen Arbeiten Biens aus dem Jahr 1972: *This is the continuing story of the Dutch IJsselmeer and her embryos!* [1972-007]. Sie besteht aus sechs einfach gerahmten, einzeln verglasten Leinwänden, die ein massiver Profilrahmen einfaßt: Schneiden und Übereinanderlegen, ein monochromes Grün, das aus einzelnen Elementen zusammengesetzt wurde, deren Umrisse aus Biens subjektiver Topologie stammen.

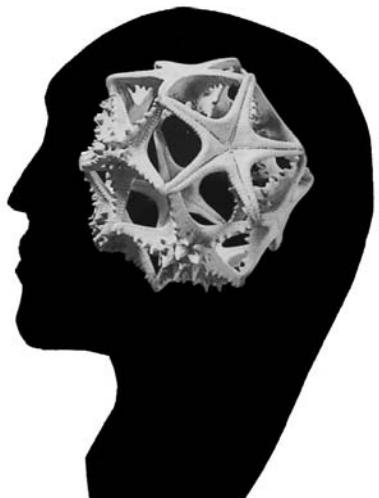
Sein methodischer Ansatz stellt einen Versuch dar, mit konstruktivistischen Paradigmen zu brechen und alle Beziehungen bewußt zu machen. Er besteht darauf, die körperliche Bewegung als Maßstab zu nehmen und will das subjektive Körpermaß – die symbolische Übersetzung des Körpers in Skulptur – gegen das abstrakte Diktat der Geometrie setzen. Die Art und Weise dieser Beziehung wird zuerst vom Skelett bestimmt. Die Projektion des bewegten Körpers transformiert dessen Physis in Skulptur.

Der Körper ließe sich ebenso mit dem Begriff der strukturellen Selbst-Ähnlichkeit beschreiben. Dies bedeutet die Kombination eigener, körperlicher Möglichkeiten (Zusammenbinden, Festhalten) mit Architektur. Spannung und Gewicht des Körpers faßt Donald Inghers in dem Begriff 'tensegrity' zusammen. Der körperliche Widerstand gegen die Schwerkraft, das Gewicht auf Knochen und Gelenken, Muskeln und Sehnen macht diese zu tragenden Elementen und stabilisieren die Situation.²

Ende der 90er Jahre schuf Bien eine Reihe von Arbeiten, in denen er den Aspekt der äußereren Hülle als Haut aufgreift und den Malprozess als einen Durchbruch zum Innersten begreift. Er bezeichnet das als Vivisektion. So reizt er die Oberfläche bis zu jenem Punkt, an dem sie förmlich in Tiefe umschlägt. Dieses Eindringen versteht Bien auch als Protest gegen das Raster,

[1983-012]
Damensattel
Waldo Bien
Archive





[1993-005]
Dodecaeder (Asteroidian figure)
Waldo Bien Archive

³
Quoted in Carl Andre,
Exhibition Catalogue,
Fine Arts Centre Art
Gallery, State
University of New
York, 1984.

containment of flatness and organisation. In cultural terms this is a form of revolt against the hegemony of Mondriaan as an emblematic national artist.

He further – as the crucial early work shows – rejects the hierarchy of materials. Here the basic materials are simple and require little modification. He insists that the structure could be built by someone with even basic skills in woodworking or carpentry. The materials have a relation to the everyday, they are not special, and indeed their simplicity is their main recommendation for attention. This it shares with the almost contemporary practise of Carl Andre in his Element series of 1971, which Andre referred to as a *pedestal for the rest of the world*.³ Within Bien's re-appraisal of construction and its inherent dangers went a further consideration of the intervention, which denoted a belief in constitution, where the translation of the body, and not its resultant object, takes priority. This making of Bien's is a kind of performative self extinction, and goes with his insistence on the mortality of his objects, their being saturated with a relation to time as limit.

In negotiating the problem of the socket the ambivalence of the body in its own standing was also explored. It was only in the concrete process of making that the abstract idea could be given in the form of an overcoming of the need for excessive material self-representation. This meant devices such as the plinth, or the support of forms depending on aesthetic distance from the world of everyday objects, had to be abandoned in favour of a more suggestive and subtle process of linking correspondences, which depended on the body itself as an object within the observation process. The inner tension was finally not something

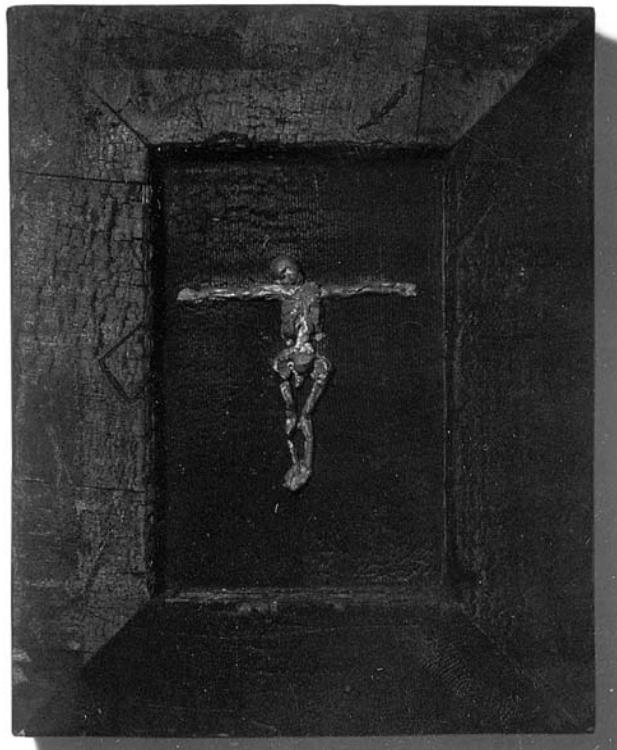
CHAPTER · KAPITEL I

P. 14

gegen alles Flache und Durchorganisierte. Kulturgeschichtlich lehnt er sich damit gegen den übermächtigen Mondrian als emblematischen Nationalkünstler auf.

Darüber hinaus verwirft er – wie das Frühwerk belegt – jede Hierarchisierung seiner Materialien. Anfangs sind sie einfach und werden nur wenig verändert. Bien geht davon aus, daß auch jemand, der nur über Grundkenntnisse der Holzverarbeitung verfügt, die Struktur seiner Arbeiten nachvollziehen kann. Seine Materialien sind immer wieder Dinge des täglichen Lebens, klein und unspektakulär, die gerade aufgrund ihrer Banalität unsere Aufmerksamkeit erregen. Dadurch lassen sie sich mit den nahezu zeitgleichen Plastiken Carl Andres vergleichen, genauer gesagt: mit dessen Serie der Elemente von 1971, wobei Andre selbst Bezug auf *pedestal for the rest of the world* nimmt.³ In Biens retrospektiver Bewertung des Prinzips 'Konstruktion' und seiner Gefahren spielt der Vorgang der körperlichen Umsetzung eine größere Rolle als das Objekt selbst. Diese künstlerische Praxis kommt einer Selbstvernichtung gleich. Denn Bien besteht auf der Sterblichkeit seiner Objekte, die ihre Vergänglichkeit immer wieder unter Beweis stellen.

Als wir die Funktion des Sockels erörterten, wurde bereits die Ambivalenz des Körpers an sich angesprochen. Nur der konkrete Arbeitsprozess ermöglicht, daß eine abstrakte Idee die Gefahr einer exzessiv-materiellen Selbstdarstellung überwindet. Deshalb müssen Sockel als ästhetische Distanz zur Alltagswirklichkeit zugunsten suggestiverer und subtilerer Korrespondenzen, die vom Körper selbst als einem Objekt ständiger Beobachtung abhängen, verschwinden. Die innere Spannung des Körpers kann nicht vollständig veranschaulicht werden. Eine gültige Repräsentation des Objekts ist damit nicht möglich. Vielmehr gibt es ein Gefühlspotential, das Bewegung und Empfindung evoziert.



[1972-002]
Skeletal Space
Private collection

4
Kenneth Baker,
Minimalism, Art of Circumstance,
Abbeville Press, New York, 1988, pp. 43 et seq. for discussion.

which could be shown as a representation for the object, and of which the object could then be construed as an adequate showing, rather, it had to be indicated as something felt, such as a sensed potential, which continued to vibrate as possibility, or, expressive inflections.

In the finished work, the illusion of the dynamic balance of the strings, descending through the centre, is the field of maximum potential vibration and suspense. The sculpture has the retention of the vertical, the symbolic upright, of a classical idiom as a form of suspension, that is supplementary to the arrest of the dialectic, of the inscribed making and the object which exists. Thus, the illusion of balance is the inner truth of the body, the sculpture dissolves the tensions of construction against expression by making of the 'pedestal' a form of innerness, taking the traditional expectation of the pedestal as the support from below, and minimising the relations of vertical and horizontal axis, through the implication that the vertical is suspended from above.

Bien had tried to literally take on the formal problem, which made of the pedestal something extraneous to the maximising aesthetic distance of the artwork, extrinsic and irrelevant. His approach is very different to Andre or Caro who, as one scholar has trenchantly observed, practised a synecdochic economy, and were content to exchange part for the whole.⁴

Bien tries to retain within the transformative somatology, the spontaneous making as a logic of the sculptural. It is not necessary for the work to exist in a kind of ascetic withdrawal towards the viewer, a process which had fascinated Caro who wondered if thereby one risked the establishing of an a-object or object for sculpture without the normally mediated cues and

CHAPTER · KAPITEL I

p. 15

Im vollendeten Werk wird durch die Illusion eines dynamischen Gleichgewichts, das durch die Mitte laufende Schnüre suggerieren, ein Feld potentieller Bewegung und Spannung abgesteckt. Die Skulptur besetzt die Vertikale, das symbolisch Aufrechte als klassisches Idiom. Die Dialektik zwischen künstlerischem Tun und fertigem Objekt wird dadurch eingegrenzt. So drückt sich in der Erscheinung dieser Balance die innere Wahrheit des Körpers aus. Aufgrund ihrer Innerlichkeit (der so verwandelte Sockel) löst die Skulptur die Spannung zwischen Konstruktion und Ausdruck. Sie überwindet die herkömmliche Funktion des Sockels als Unterbau und hebt durch das Hängemotiv die Beziehung zwischen vertikalen und horizontalen Achsen nahezu auf.

Bien versuchte so, das formale Problem des Sockels als etwas der Skulptur Fremdes zu zeigen, indem er die ästhetische Distanz zwischen Kunstwerk und Betrachter vergrößert. Biens Vorgehensweise unterscheidet sich auffallend von der Carl Andres oder Anthony Caros, die, wie einer ihrer Schüler treffend bemerkte, Begriffe ersetzen und sich mit einem Teil des Ganzen zufrieden gaben.⁴

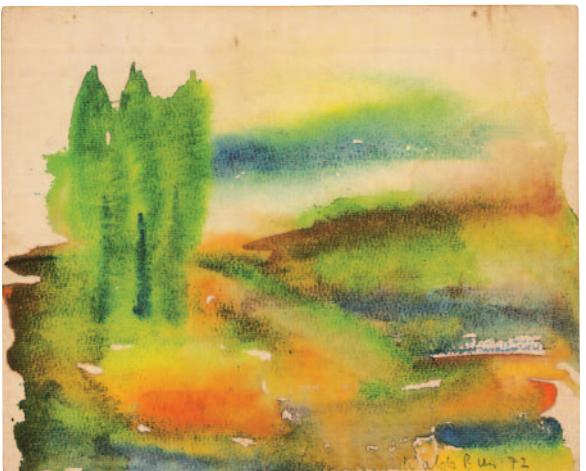
Dagegen versucht Bien, an der transformativen Lehre vom menschlichen Körper festzuhalten, an einem spontanen Schaffensprozess als logische Konsequenz bildhauerischer Arbeit an sich. Das Kunstwerk muß sich nicht asketisch vom Betrachter abwenden.

Caro war von diesem Prozess fasziniert. Er fragte sich, ob man überhaupt ein Objekt (a-object, object for sculpture) schaffen könne, ohne die normalen, geläufigen Stichworte und die Verpflichtung zur Eingrenzung auf einen Waren-Fetischismus – in Kants Lehre heißt das „ästhetische Distanz“.

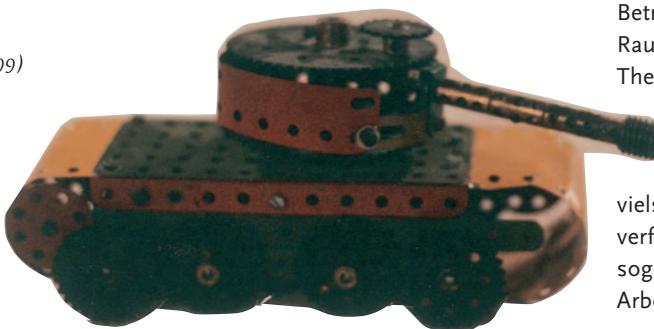
[1973-001]
Portrait of
Thomas Hecken
Waldo Bien
Archive



[1972-012]
Romanic Landscape
Private collection



[1999-017]
Geschiebe III (1972-1999)
Waldo Bien Archive



commitment to the specialisation of commodity fetishism, or, indeed, the Kantian ideology of aesthetic distance. A minimalist strategy, as with Bien, results in a scepticism. The somatically posited a-object is a doubting intervention in which the question of the belonging in the world, the network of relations predominate.

The real question of the pedestal for Bien is where the sculpture belongs in the world. In one sense the problem in the early *billiard table work* [1972-008] is similar, although more specific to the question of the frame, and raises a similar problem of the breaking apart the notions of frame, pedestal or architectural support. Bien distanced himself from the question of whether sculpture could prove itself art in real space without the aid of framing devices, a question of interest to the work of Caro and Andre at around the same time, rather, Bien wishes to have the work as a site of his own transformative energy, an inter-action for the viewer where an inquisitive space and questioning reserves are opened, where the inner bodily presence is the engaging dynamic for exhibition and reception. This somatic theory is as fundamental as the obvious gestures of revolt against the traditional restraints.

The question of the method was to become in the context of Bien's own self-appraisal the continuing impact of the work of the pedestal and the initial propositions associated with its making. One can trace a complex series of responses through the following 25 years. However it is necessary to return to the period before the work to track out the "anecdotes of language" which for Bien began this process, which he views as ongoing.

CHAPTER · KAPITEL I

p. 16

Biens minimalistische Strategie dagegen mündet in Skepsis: Das körperlich vorausgesetzte Objekt versteht sich als kritische Revision, bei der die Frage nach der Zugehörigkeit zur Welt die Beziehungsstrukturen bestimmt.

Die wirkliche Frage nach dem Sockel stellt sich für Bien jedoch erst durch die Beziehung einer Skulptur zur Welt. In dieser Hinsicht argumentiert die frühe Arbeit *Billardtisch* [1972-008] ganz ähnlich, auch wenn sie sich ausdrücklich mit dem Rahmenmotiv auseinandersetzt und die vorgestellte Bedeutung der Worte 'Rahmen', 'Sockel' und 'architektonischer Schmuck' demonstriert. Bien entfernt sich so von der Frage, ob der künstlerische Anspruch einer Skulptur auch ohne Zuhilfenahme eines abgrenzenden und nobilitierenden Rahmens sichtbar wird – ein Problem, das Caro und Andre zu jener Zeit beschäftigte. Darüber hinaus versucht er, sein künstlerisches Tun zu einem Ort transformatorischer Energien werden zu lassen, um so dem Betrachter die Möglichkeit zur Inter-Aktion zu bieten und seiner Neugierde und seinen Fragen Raum zu geben. Die körperliche Präsenz des Künstlers setzt dynamische Kräfte frei. Diese Theorie der Körperlichkeit ist genauso fundamental wie seine Revolte gegen traditionelle Zwänge.

Die Frage nach der Methode konfrontierte Bien permanent mit dem Problem des Sockels und bot zugleich die theoretische Grundlage für dessen Fertigstellung. Seine vielschichtigen Antworten zu diesem Thema lassen sich über die anschließenden 25 Jahre verfolgen. Dennoch scheint es geboten, zur vorherigen Werkphase zurückzukehren, um die sogenannten 'Sprachanekdoten' aufzufindig zu machen. Für Bien leiteten sie den weiteren Arbeitsprozess ein, den er selbst als unabgeschlossen ansieht.



[1972-008]
Billiard Table With Sluice
Exhibit Kunstmuseum am Ehrenhof, Düsseldorf, 1972

The *billiard table work* [1972-008] which precedes the dynamic and static socle works was made in the polders. Beuys who had proposed the walk to Bien was also to criticise the work on its showing at the Kunstmuseum Düsseldorf. By a process of linking Bien had made the suggestion that the experience of walking the polders reminded him of the billiard table from his childhood. The flatness of the landscape as a memory object fascinated him. He painted, in response, coloured stripes moving in and out of the surface to suggest movement, or precarious possession; the colours as much concerned with the psychological jostling between memory and forgetfulness, as with any literal reportage of the monochromes of the polders. The problem of the ground seemed to him more than a problem of complex perceiving, as he interpreted his own stance as the unseen within the seeing.

Initially with the billiard table he covered it with zinc, sides and legs, the playing surface he covered with tar. Responding to this work Beuys looked underneath and remarked that it had been dealt with by way of surface and not as sculpture. Beuys made specific suggestions as to changes which could be made, and said that he thought it should have been covered underneath, as sculpture did not have a 'backside'. For Beuys the work was not grounded and was too optically contrived. On the *IJsselmeer* [1972-007] he offered the opposite criticism, and thought that it should be stripped down, a reduction was needed, a gesture which would tear it away from the painterly.

The figure in the box construction with balancing wire [1972-010] Beuys found lacking in improvisation, although the element of the dynamic strings was to be re-deployed in the *Static Pedestal* work, as Bien wanted to establish suspension and a dynamic in tandem, and

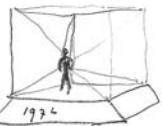
CHAPTER · KAPITEL I

P. 17

Die *Billardtisch-Arbeit* [1972-008], der die dynamischen und statischen Sockel-Werke vorausgingen, wurde in den Poldern erstellt. Joseph Beuys, der Bien einen dortigen Aufenthalt vorschlug, besprach die Arbeit anlässlich einer Ausstellung im Kunstmuseum Düsseldorf. Bien erinnerte sich an seine Kindheit, als er über die Polder wanderte. Die flache Landschaft blieb für ihn eine faszinierende Erinnerung. Als unmittelbare Reaktion malte er farbige Streifen, die wechselweise über die Bildfläche hinauswiesen, um Bewegung oder ein prekäres Gleichgewicht anzudeuten. Die Farben hatten eine psychologische Funktion zwischen Erinnern und Vergessen und spiegelten die Monochromie der Polder wider. Das Problem des Bodens schien ihm dabei wichtiger als jenes der komplexen Wahrnehmung, wobei er seine eigene Position als das 'Ungesehene im Sehen' interpretierte.

Zu Beginn seiner Arbeit am *Billardtisch* verkleidete Bien die Seiten und Beine des Objekts mit Zink und überzog die Spielfläche mit Teer. Beuys betrachtete die Unterseite des Tisches und bemerkte, daß sein Schüler diese als bloße Oberfläche aufgefaßt hatte und nicht skulptural. Er empfahl, die Unterseite zu bearbeiten, da Skulpturen für gewöhnlich keine „Rückseite“ hätten. Für Beuys besaß die Arbeit keine Präsenz und war zu sehr auf ihre äußere Wirkung hin konzipiert. Gegenüber der Arbeit *IJsselmeer* [1972-007] äußerte er sich allerdings gegenteilig: Hier war er der Meinung, daß das Werk eine Reduktion erfahren müsse, weg vom Malerischen.

Die figurliche Form, die sich in einer selbst gebauten Schachtel mit Draht befand [1972-010], beurteilte Beuys als zu wenig improvisiert. Immerhin lassen sich dynamische Saiten auch in Biens späterer Arbeit *Static Pedestal* wiederfinden, wo er versuchte, Aufhängung und Bewegung zu thematisieren. Die Bemerkungen von Beuys blieben also unberücksichtigt. Biens Untersuchung der platonischen Körper setzte sich auch mit Mondrians theosophischen Vorstellungen auseinander und er interpretierte dessen 'asketische Reduktion' als eine Form





[1997-047]

Study for Pedestal Landscape (1972-97)
Waldo Bien Archive



[1977-001]

Temperamide
Public collection NL

5

The most trenchant discussion of this aspect of Mondriaan can be found in *Driedimensionale Typografie, Een Project van Joseph Semah*, (Stichting Makkom) especially the contribution of Hans Rutten at pp. 131-173.

6

Marcel Vos has written perceptively and extensively on Dibbets. For a more recent engagement with these questions see Marien Schouten, *Stedelijk Museum Amsterdam*, 1997, and Schouten's 1992 *De Opening*, Tilburg. For Vos see Jan Dibbets (introduction Martin Friedman) *Walker Art Centre, Minneapolis*, 1987.

Beuys' observations were effectively ignored. Bien's research with Platonic figures was a partial engagement with the theosophical background of Mondriaan, and a reading of Mondriaan's ascetic reduction as a form of hermetic total control.⁵ Bien wanted to think of the black framing lines as tattooing on the skeleton which is the 3 dimensions of the canvas, including the back and the stretcher. The Platonic figures with the neo-lithic sculpture was a search for the skeleton of space.

Bien's resistance to the hermetic closure was intensified in response to post-card invitation from Konrad Fischer for a Jan Dibbets exhibition in 1974, the invitation being a Dibbets work with the legend *NO OPENING* on a tight graph paper, the kind of closure in the grid that had been aimed at by Mondriaan, Bien responded by an aggressive act of *placement sous-rature* [1974-003].⁶

Schönenborn and Rutkowsky were a counterweight influence to Beuys in Bien's artistic formation. Schönenborn's *Studien Grundlegende Formen, Bewegungen und Farben*, illustrates well the independent strands within the Academy. Schönenborn's research in the choreography of ornament, or Rutkowsky's philosophical and hermeneutical approach, were very much a minority interest at the Academy. Rutkowsky's main preoccupation was with the innerness of the body space. His project at this time might be described as an attempt to create an internal sculptural anatomy, trying to move the determination of form away from the silhouette and outline of the sculpture into the concealed innerness, where haptic intuition acts even in response as a creative reservoir.

CHAPTER · KAPITEL I

p. 18

von hermetischer, absoluter Kontrolle.⁵ Bien stellte sich Mondrians schwarze Begrenzungslinien wie die Tätowierung einer Haut vor, die man über das Skelett des Keilrahmens gezogen hatte – also dreidimensional. Die Beschäftigung mit platonischen Körpern im Vergleich zu neolithischen Skulpturen drückte Biens Suche nach dem Skelett des Raumes aus.

Sein Widerspruch gegen das in sich hermetisch Abgeschlossene verstärkte sich, als er die Einladungskarte einer Ausstellung von Jan Dibbets erhielt, die 1974 in der Galerie Konrad Fischer stattfand. Die Karte aus festem Karton, ein Werk Dibbets', trug die Aufschrift *NO OPENING*, postulierte also eine Geschlossenheit, wie sie auch Mondrian anstrebte. Bien antwortete darauf mit einer aggressiven Streichung, einem *placement sous-rature*.⁶ [1974-003]

Schönenborn und Rutkowsky bildeten ein Gegengewicht zu Beuys' Einfluß auf Biens künstlerische Entwicklung. Zugleich geben Schönenborns Studien *Grundlegende Formen, Bewegungen und Farben* einen guten Überblick über die Spannweite der verschiedenen Strömungen an der Düsseldorfer Kunstakademie. Allerdings war Schönenborns Beschäftigung mit der Choreographie des Ornaments oder das philosophisch hermeneutische Verfahren Rutkowskys eher eine Ausnahme im Akademiebetrieb. So konzentrierte sich etwa Rutkowsky auf die Frage, wie das Innere des Körperraumes darzustellen sei. Sein damaliges Projekt war der Versuch, die Anatomie skulpturaler Innenräume zu bestimmen. Er plante, die Form von der Silhouette der Skulptur zu lösen und als ein latentes Inneres zu sehen, dem die haptische Intuition als ein kreatives Reservoir dient.



[1972-009]

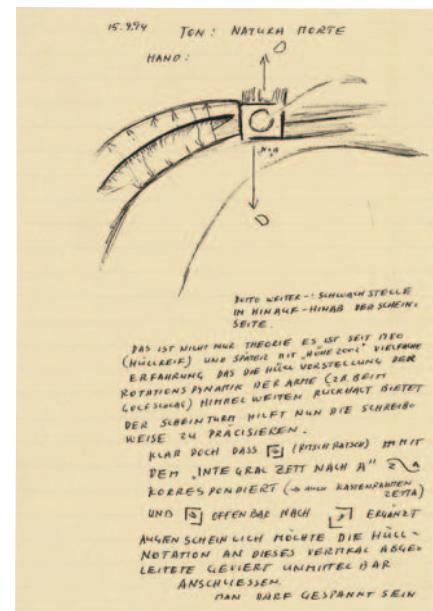
Study for pedestal
Waldo Bien Archive

Michael Rutkowsky: *Front der Irdischen Fahrt*, 1983; Bildmotiv der gleichnamigen Ausstellung bei Galerie Schmela, Düsseldorf, 1983
Collection FIUWAC

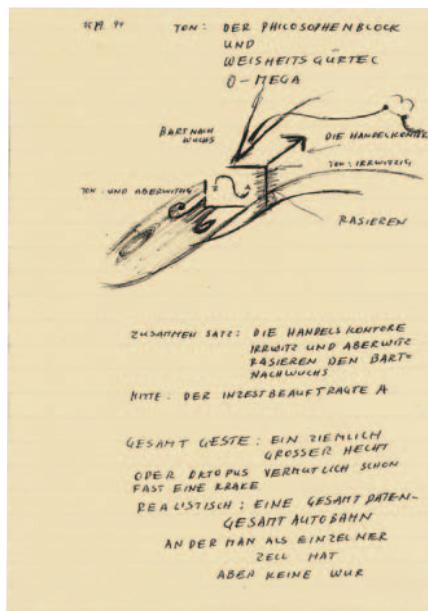


⁷
Born in Sumatra, Michael Rutkowsky studied medicine, philosophy and psychology in Hamburg and Mainz (1961–64). He was a student of Beuys at the Kunstakademie Düsseldorf from 1971, and a Meisterschüler and tutor from 1975. He participated in *Documenta V* in Kassel in 1972, with Anatol's *Arbeitszeit* project. In 1973 he was awarded a travel grant to Rome, on his return he participated in actions, discussions and demonstrations at the Akademie and exhibitions, *Nachbarschaft*, Kunsthalle Düsseldorf, 1976, and *Mit Neben Gegen* in the Kunstverein Frankfurt. Among his main works since that have been; 1978 *Pfeilbänke* Galerie Kusak, Düsseldorf, 1982 *Tor der irdischen Fahrt*, Galerie Schmela Düsseldorf, in 1985, das sich verselbständigte Möbel, Von der Heydt Museum Wuppertal, and the *Spuren, Skulpturen und Monamente ihrer präzisen Reise*, Kunsthaus Zürich, 1986, *stil* Galerie Het Venster, Rotterdam. From 1985–92 on the architecture project, *Kraterhof-Regen Dampfer*, Weissenseifen, Eifel. See also Raimund Stecker in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Saturday, 5th October, 1991, no. 231, p.31 also *PPP 2*, Amsterdam.

Schönenborn lives as a recluse and most of his work was destroyed by the artist himself. I would like to thank Michael Rutkowsky for his kindness in having discussions with me



Michael Rutkowsky: Manuscript pages, 1994



Beuys' objections led to a discussion not between Beuys and Bien but between fellow class 20 student, Rutkowsky.⁷ It went to the heart of the problem of the relation for Bien to Beuys' teaching, and also to the decision to activate the optical as a somatic and gestural necessity.

Rutkowsky detected in Beuys' criticism the traces of an old classicist presumption, namely that the coherence of the object depended on talk about the conditions of the object, a form of epistemic discourse. He thought that Beuys was still committed to a view of the object as a result of synthesis.

In one sense, Rutkowsky, was identifying the Beuysian legacy of preserving the Duchampian gesture, namely the preserving of the identity of the object in the formal unity of the subject, i.e. the artists' will. In the traditional sculpture the problem had been one of representation as res, now it seemed that the voluntary was decisive.

Beuys had already over-determined the functional and pragmatic in-itself of the work, and wished to reduce it to a cipher, treating the dispositional character, and the functional reference, as a primary quality. This inevitably meant that part of his pedagogic strategy was to implicate an incoherence in relation to the naming subject to which the work had a kind of spiritual adjacency. Thus, the importance of the linguistic referent in the works of Beuys.

Rutkowsky was more concerned with a network of relational and other meanings. What was decisive was the structuring of the world as relation. This is clearly a continuing action. Bien too insisted that he wished the work not to be embodied, or arrested in the sense of 'completion' or a register of some kind of absolutist will, rather he impressed on Rutkowsky, and less successfully on Beuys, that the most important element of the work was its potential,

CHAPTER · KAPITEL I

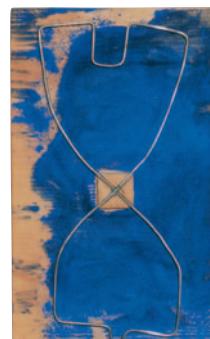
p. 19

Beuys kritische Einwände führten nicht zu einer Diskussion zwischen Beuys und Bien, sondern zwischen Bien und Rutkowsky⁷, einem Mitstudenten von Raum 20. Mit ihm debattierte er über ihre Beziehung zu Beuys und dessen Hinweise und auch über die Notwendigkeit, Optisches in eine körperliche und gestische Sprache umzusetzen. Rutkowsky erkannte in der Kritik von Beuys Aspekte einer klassizistischen Auffassung und Momente eines erkenntnistheoretischen Diskurses, der den Bedeutungsgehalt eines Werkes stets auch an dessen äußere Bedingungen knüpft. Er glaubte, Beuys sei noch immer der Ansicht, daß ein Werk das Ergebnis dieser Synthese darstelle.

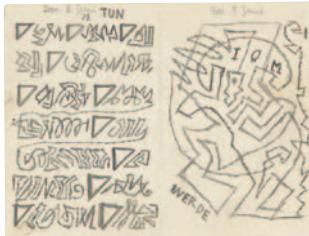
In einer Hinsicht erkannte Rutkowsky das Vermächtnis seines Lehrers, eine Geste Marcel Duchamps zu bewahren, nämlich die Identität des Objekts in der Einheit des Subjektes, d. h. den Willen des Künstlers, aufzuheben. Die traditionelle Skulptur verhandelte über den Dingcharakter eines Werks, nun aber schien die Ambivalenz entscheidend.

Beuys hatte bereits das funktionale und pragmatische Wesen der Arbeit überinterpretiert, wollte sie zur Chiffre reduzieren und sah in ihrem ordnenden Charakter und funktionalen Bezug deren eigentliche Qualität. Das heißt unweigerlich, daß eine bestimmte Inkohärenz Teil seiner pädagogischen Strategie war. Die Bedeutung der Sprachlichkeit in den Werken von Beuys ist offensichtlich.

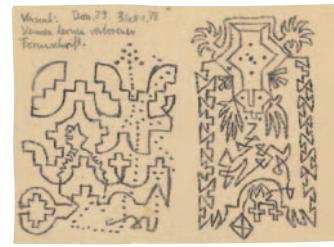
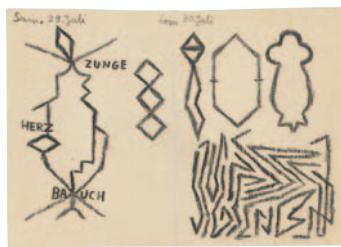
Rutkowsky aber war stärker an einem Beziehungsgeflecht interessiert. Entscheidend war die Strukturierung der Welt als Bezugssystem. Dies bedeutet ein kontinuierliches Vorgehen. Auch Bien bestand darauf, daß sein Werk nicht geschlossen, nicht 'Vollendung' sei im Sinne eines absolutistischen Wollens. Er erklärte Rutkowsky – weit weniger erfolgreich Beuys –, daß das wichtigste Werklement dessen Potential darstelle, ein Kraftstrom, der sich über den Rahmen hinaus vermittelt und der bewirke, daß die Energie des Ausdrucks sogar das Kontinuum der Erinnerung unterstützt, die an sich weder zu bewahren noch zu objektivieren ist.



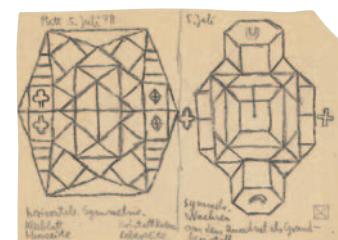
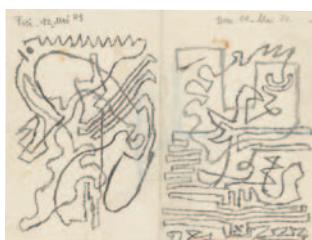
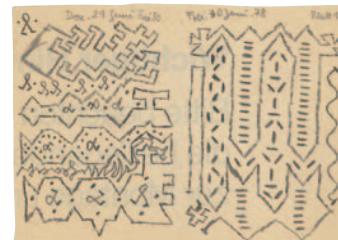
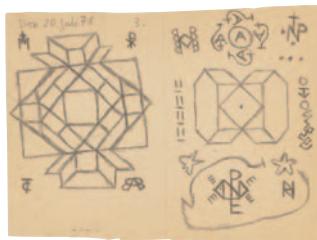
Michael Rutkowsky:
Stundenobjekt,
1985; 27.5 x 16.5
cm; Painted wood
and metal
Waldo Bien
Archive



about his work, and to Anatol for his discussions at Insel Hombroich where he is still active as a sculptor, and for allowing me view work from the academy in his studio from the time of the mid-70's.



8
Donal Kuspitt,
Karel Appel,
Sculpture,
A Catalogue, 1994.



Martin Schönenborn: A selection from:
Studien Grundlegende Formen und Bewegungen (1-80), 1978
Waldo Bien Archive

the sluice through the frame, which for Bien meant that the energy of the gesture would support the continuing of even the memory as a presence which did not become stratified and objectified. In that sense both Bien and Rutkowsky did not view their work together as a making of 'things' but rather the creation of references within the structure of the world, understood as presence.

The breaking of the frame of the *billiard table* surround can be read as a highly charged gesture. Bien intended to reverse the very literal fact of the landscape. Where the polders existed as shoring up against the sea, Bien wanted to liquidify the stable and containing element in the rupture and sluice he made, and it may be argued that the dynamo of energy which this extrusion creates was for Bien emblematic of his struggle to reach for an expressionist solution, in what must once again be viewed as a constant pre-corso namely the sundering of rational self maintenance and a violation of the very ordered response of early pictorial representation, the self enclosing of boundaries.

Donal Kuspitt has glossed in his work on Karel Appel this tension between order and mysterious elective affinities which haunt Dutch artists.⁸ It is the Mondriaan/van Gogh dichotomy, the choice between ordered, contained rational planning, and of lyrical subjective wildness, the latter often existing as the grotesque, the former as the projection of utopia as nightmare. Bien does not wish to stay in the ordered world of the polders, or to mediate the demands of fusion and separation by some kind of diplomatic consensus, the boundary is overcome through the invention of a threshold that is a constant state of raw modification.

CHAPTER · KAPITEL I

P. 20

Sowohl Bien als auch Rutkowsky sahen ihre Aufgabe nicht im Herstellen von 'Dingen', sondern von Beziehungen, die sie in die Strukturen der Gegenwart verwoben.

Die Unterbrechung des umlaufenden Rahmenmotivs in der Arbeit *Billiardtisch* kann man als außerordentlich energiegeladene Geste sehen. Bien beabsichtigte damit eine unmittelbare Widerspiegelung der Landschaft. Wo sich die Polder gegen die See wenden, wollte er das starre und einfassende Element durch einen Bruch verflüssigen. Man könnte sagen, daß die Energie dieser gewaltigen Verdrängungsprozesse des Meeres für Biens Bemühungen um eine ausdrucksstarke Gesamtlösung, eine symbolische Aussagekraft besitzt. Das läßt sich einmal mehr als eine Konstante seines Frühwerks begreifen, als ein Loslösen von jeder rationalen Selbstbehauptung und als Verstoß gegen tradierte Darstellungsformen, in der das Selbst von Grenzen umschlossen ist.

Donal Kuspitt hob in seiner Publikation über Karel Appel jene Spannung zwischen Ordnung und geheimnisvoller Affinität hervor, die niederländische Künstler charakterisiert.⁸ Dies ist die Mondrian/van Gogh Dichotomie, nämlich die Wahl zwischen geordneter, umfassender, rationaler Planung und lyrisch-subjektiver Wildheit. Letzteres erscheint oftmals grotesk und Ersteres häufig als die utopische Projektion eines Alptraums. Bien will nicht in der geordneten Welt der Polder bleiben. Ebenso will er nicht die Forderungen nach Verschmelzung oder Trennung in Form eines diplomatischen Konsenses erfüllen. Die Grenze muß durch die Erfindung einer Schwelle überwunden werden, die Ausdruck einer konstanten Veränderung ist.

Construction and destruction, Bien abandoned the problem of material resistance. His studies in Düsseldorf resulted in a strange levelling, where he had to realise that the work of art could not be made as a consequence of endless discussion, rather he reflected that the elective affinities were more mysterious and engaging than the rational discourse which had invited students to politicise the aesthetic and aestheticise the political; the famous Friday discussions in Class 20 resulted in his need to find an observation point, to become, as we shall see in discussing the *Regal Star*-project [1983-001], himself as pedestal.

Very little of the work of the preceding 6 years from his time in Düsseldorf survives. Severe self-criticism meant that many things made were destroyed. The billiard table work takes the construction-destruction pair as intimately linked, the long balance of such a position resulted in a curious kind of performative distinction and extinction, which continues to the present.

“Access to process was provided by the pedestal work, it became necessary to eliminate the idea of movement, between normative and transgressive, I needed a field of observation, at least for the analytical part. I had the experience of the train running by when I was standing on the platform. But I couldn’t get in. So I gave it the title of *Salt on a Bird’s Tail*. Then I tried to get into a position of observation. I had been rooted even in the study of phenomenology. Schönenborn had taught anatomy. My skeleton was sculpture. Things were innovated every day. Then there was the problem of the public sphere. The sluice I made works as a gate, and is an energy field which allows me to gain access. There is an invisible moment, where the process, and the questioning of the process is the process, and then I have the most energy.”



Raum 20, Klasse Professor Joseph Beuys, 1972
Waldo Bien Archive

CHAPTER · KAPITEL I

P. 21

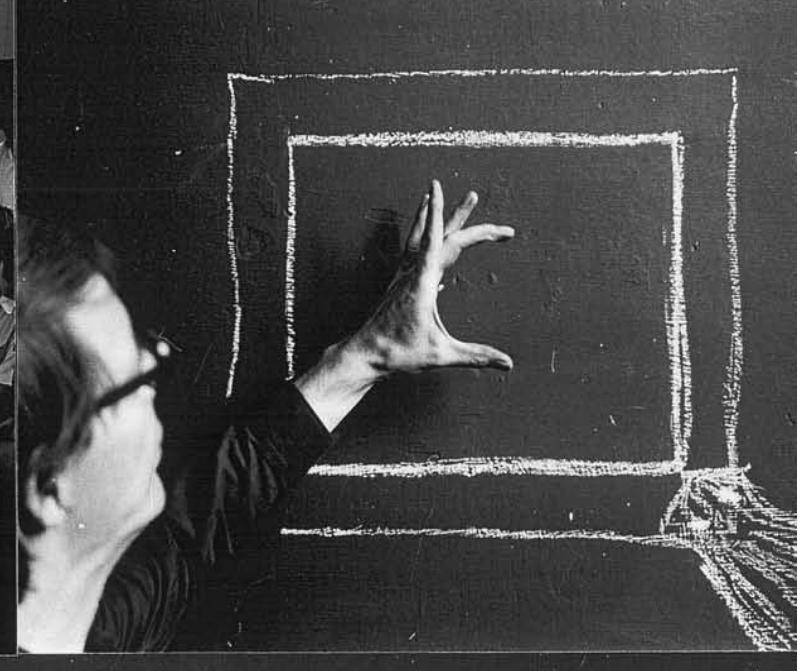
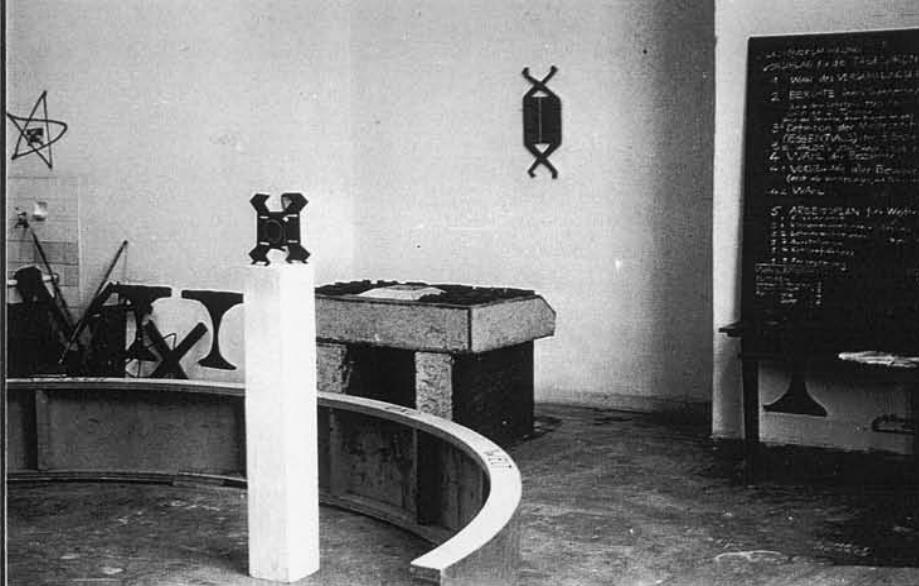
Konstruktion und Destruktion – Bien verwirft das Problem des Materialwiderstandes. Sein Düsseldorfer Studium endet mit einer merkwürdigen Erkenntnis. Denn er muß feststellen, daß Kunstwerke nicht aufgrund endloser Diskussionen entstehen können. So denkt er darüber nach, daß gewisse Verwandtschaften rätselhafter und faszinierender erscheinen als der rationale Diskurs, der die Studenten einlud, das Ästhetische zu politisieren wie umgekehrt das Politische zu ästhetisieren. Die bekannten Freitagsdiskussionen der Klasse 20 wurden aus der Notwendigkeit geboren, einen Fixpunkt für seine persönlichen Beobachtungen zu finden, um selbst – wie wir noch beim *Regal Star*-Projekt [1983-001] sehen werden – eine Art Sockel zu werden.

Nur sehr wenige Arbeiten aus den sechs Jahren seiner Düsseldorfer Zeit blieben erhalten. Selbstkritisch zerstörte Bien viele Werke. Auch das *Billardtisch*-Projekt [1972-008] führt das Motivpaar Konstruktion – Destruktion exemplarisch vor. Bis heute pendelt Bien so auf seltsame Weise zwischen Ausarbeitung und Zerstörung seiner Werke.

„Der Prozess wurde mit der Sockel-Arbeit eingeleitet. Es wurde notwendig, die Idee der Bewegung zu eliminieren. Zwischen dem Normativen und dem Transgressiven brauchte ich ein Feld der Beobachtung, nicht zuletzt für den analytischen Teil. Ich machte die Erfahrung eines vorbeifahrenden Zuges, während ich auf dem Bahnsteig stand. Ich konnte nicht einsteigen. So fand ich den Titel *Salz auf dem Schwanz eines Vogels*. Dann versuchte ich, die Position des Beobachters einzunehmen. Ich hatte schon früher phänomenologische Studien betrieben. Schönenborn lehrte Anatomie. Mein Skelett war eine Skulptur. Täglich wurden Dinge neu erfunden. Dann bestand das Problem der Öffentlichkeit. Die Werke waren für mich wie eine Schleuse, deren Tor mir den Zugang zu einem Energiefeld gestattete. Es gibt einen nicht faßbaren Augenblick, in dem der Prozess und dessen Infragestellen der Prozess sind; dann habe ich die meiste Energie.“



[D1974-005]
Embryo
Waldo Bien Archive

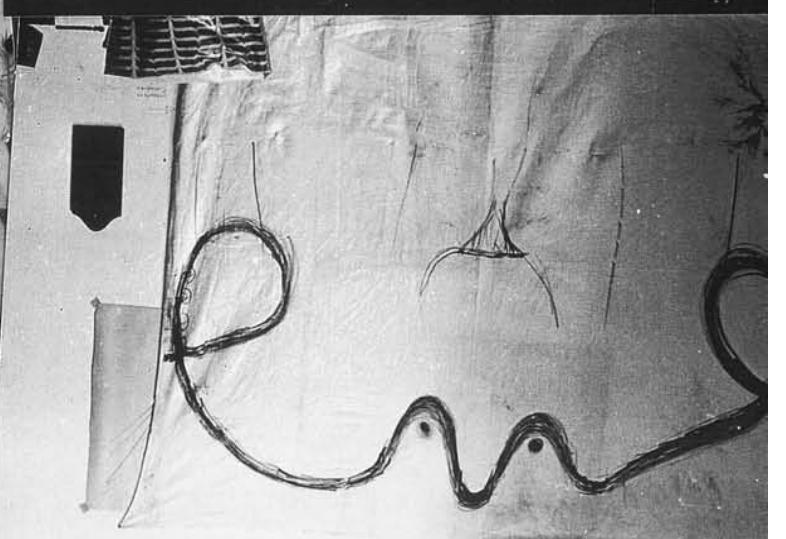


12

mit dem Recht
auf Recht
Selbstverwaltung

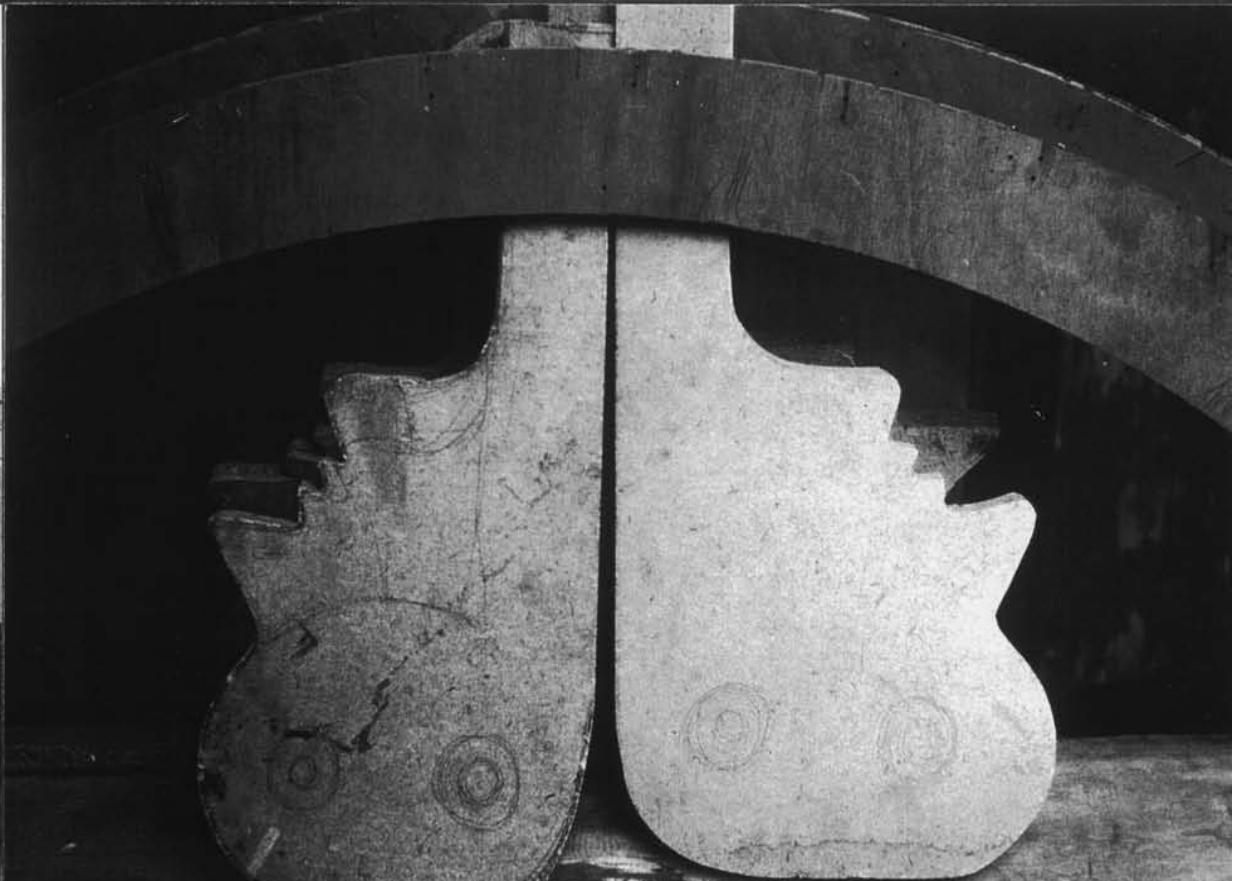
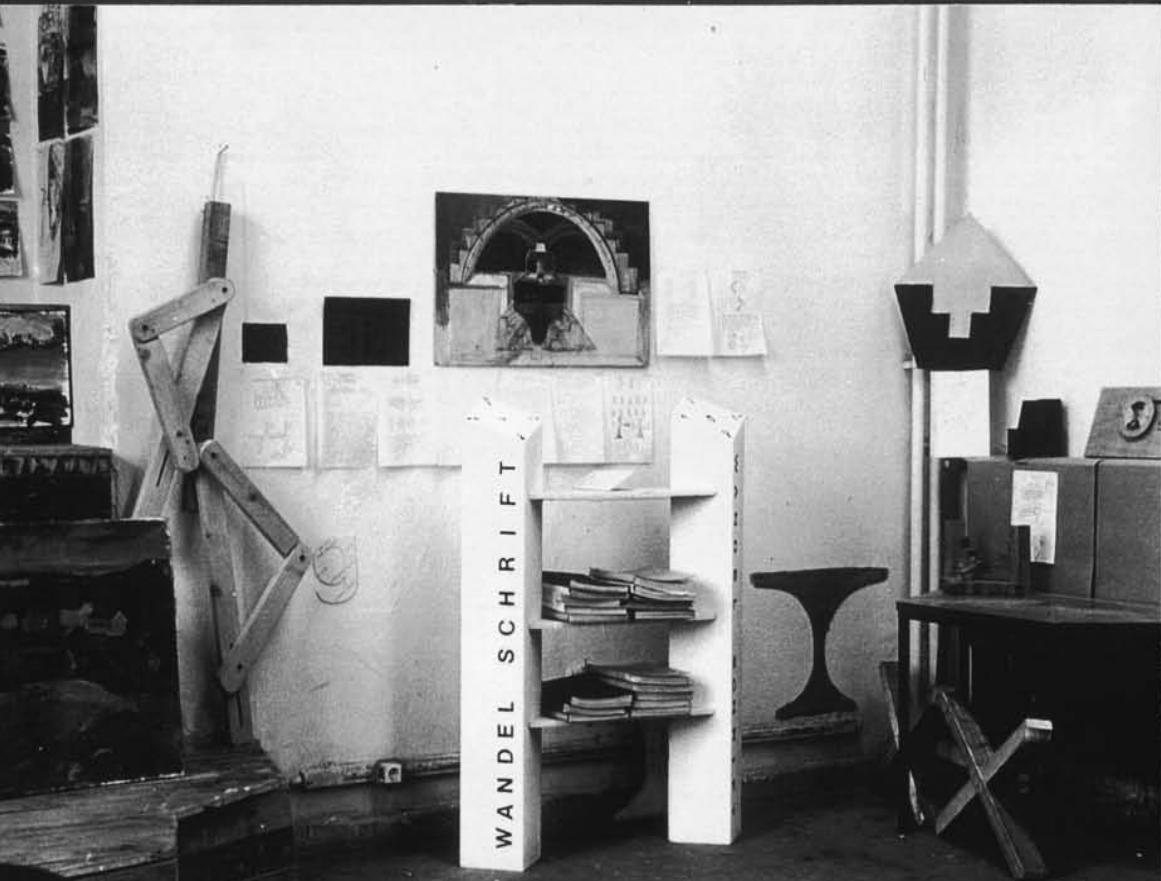
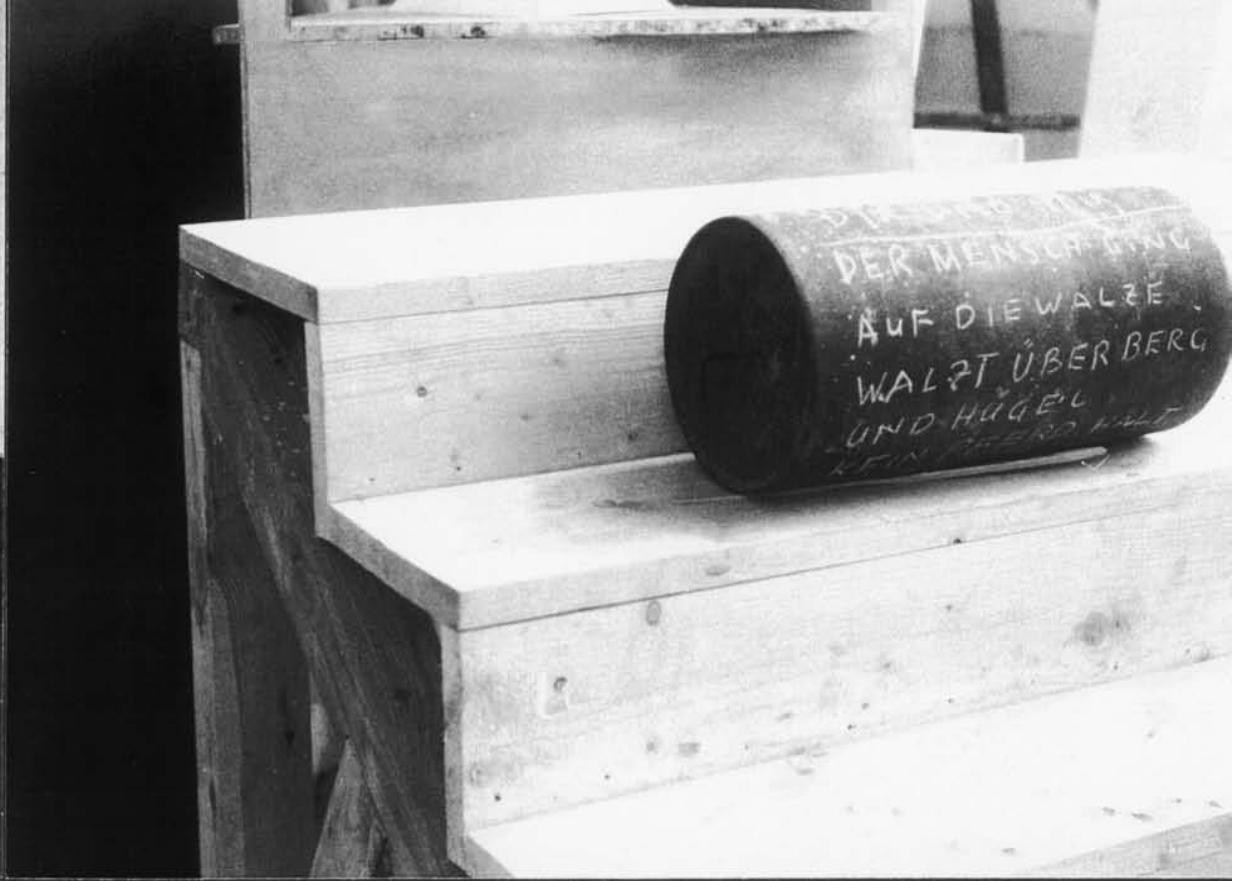
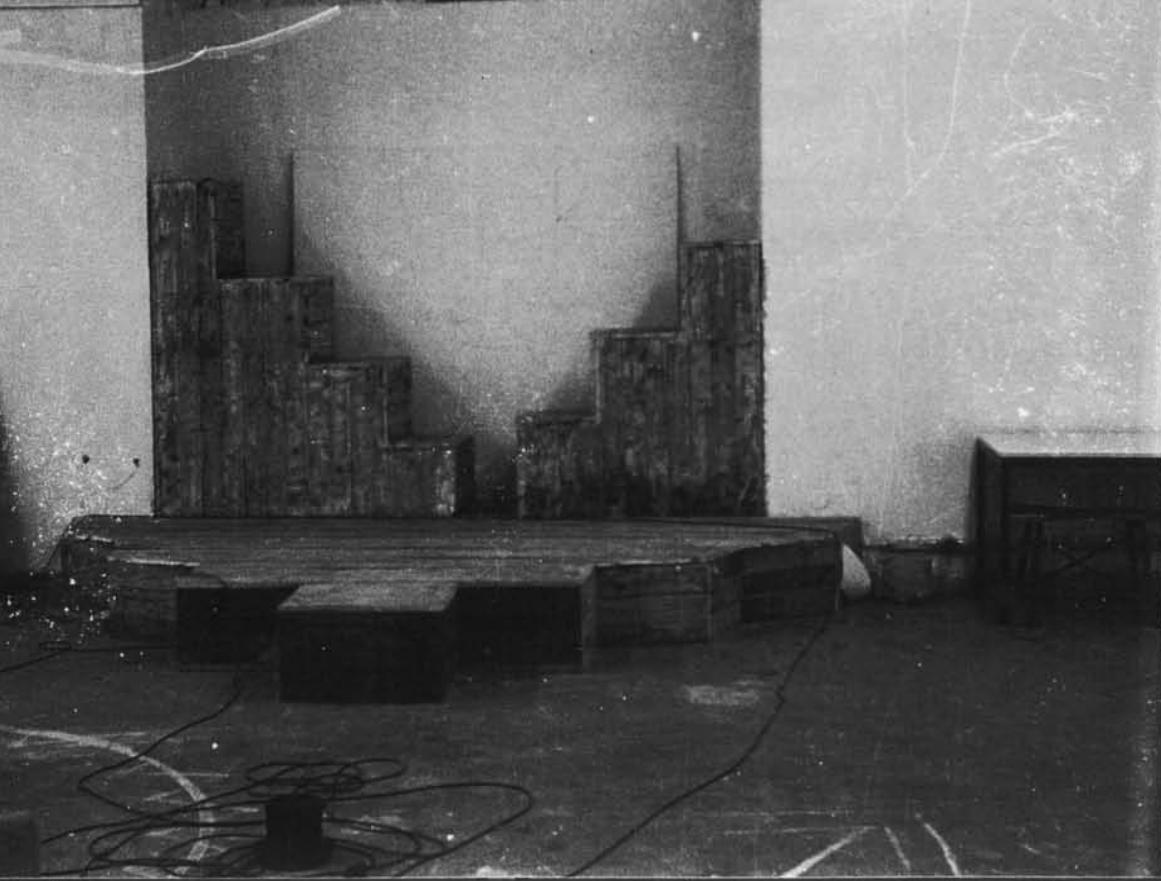
Michael Rutkowskys
Kunstlabor in Raum 20
und 19, Klasse Beuys,
1970 bis 1976;
Photos by Rutkowsky
Waldo Bien Archive





ZWISCHENWELT DER -BEWEGUNG-

Michael Rutkowskys
Kunstlabor in Raum 20
und 19, Klasse Beuys,
1970 bis 1976;
Photos by Rutkowsky
Waldo Bien Archive



Waldo Bien
FIU Amsterdam
Lauriergracht 123
NL-1016 RK Amsterdam
Tel./Fax 0031-20-6260320

Artist note.

After Beuys was sacked for the known political reasons the class was rapidly reduced to a hard core. There followed a period of freedom and self-administration, and resistance against the Akademie government, who wanted to eliminate the class as a factum. Meetings with Beuys could take place only outside the Akademie. Inside Raum 19/20 research went on as usual. We could occupy the classrooms until 1976. Legally this was the longest possible term we could keep the Beuys class alive.

The early Rutkowsky works from the period 1970-76 have survived in thousands of photographs that were taken during this period. The atmosphere whether background or foreground is highly dependent on the appearance of these works.

Rutkowsky's notes which survive for the works give a highly penetrating insight into the thinking and expression of the class during this time.

The FIU (Amsterdam) is engaged in a study of this material and requests anyone with information, or, documents, to kindly contact us. We wish this background to become foreground. That is "die Zwischenwelt der Bewegung - ..."

Waldo Bien
Amsterdam, 2000

Waldo Bien
FIU Amsterdam
Lauriergracht 123
NL-1016 RK Amsterdam
Tel./Fax 0031-20-6260320

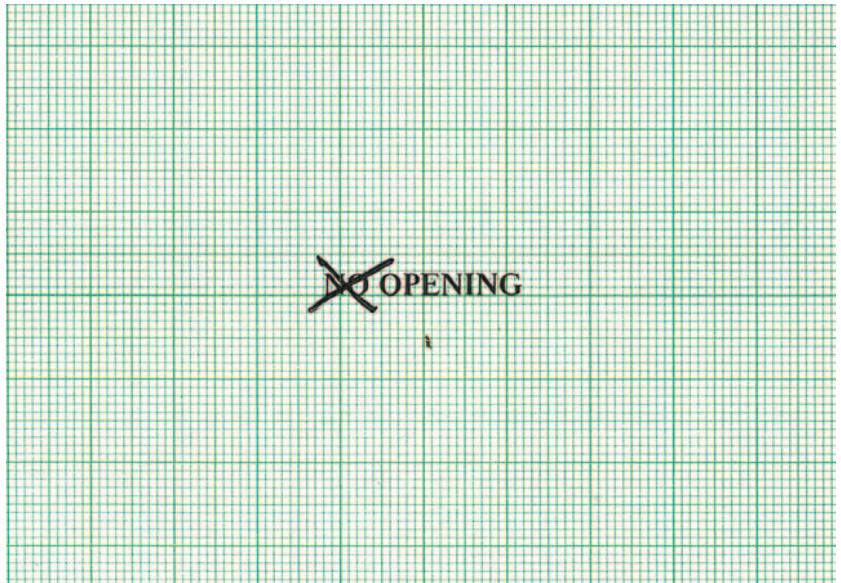
Anmerkung des Künstlers

Nachdem Beuys aus den bekannten politischen Gründen entlassen wurde, reduzierte sich seine Klasse schnell auf einen harten Kern. Dort folgte eine Periode der Freiheit und Selbstverwaltung und des Widerstandes gegen die Akademieverwaltung und deren Bestreben, die Klasse, die ein Faktum war, zu eliminieren. Treffen mit Beuys konnten nur außerhalb der Akademie stattfinden. Im Raum 19/20 aber ging die Arbeit weiter wie gewohnt. Wir konnten den Raum bis 1976 besetzen. Dies war der längst mögliche Zeitraum, in dem wir die Beuys-Klasse am Leben erhalten konnten.

Die frühen Arbeiten von Rutkowsky aus der Zeit von 1970-76 haben in tausenden von Photographien überlebt. Die Atmosphäre im Hintergrund oder Vordergrund hängt in hohem Maße von der Anwesenheit dieser Werke ab. Rutkowsky's Anmerkungen über die Arbeiten schaffen eine sehr eindringliche Sicht in das Denken und Fühlen der Klasse während dieser Zeit.

Die FIU (Amsterdam) erforscht dieses Material und bittet um Informationen und Dokumente. Wir möchten, daß dieser Hintergrund zum Vordergrund wird. Das ist die „Zwischenwelt der Bewegung - ...“

Waldo Bien,
Amsterdam, 2000



[1974-003]

Opening (Fontanella)

Correction on invitation card from Jan Dibbets's exhibit
at Conrad Fischer Gallery; Düsseldorf, 1974

Waldo Bien Archive

For Bien the entire mobile and dynamic process forms the deepest element in his biography, and a sense of endlessness within activity. His favourite metaphor used to describe his own position is that of standing and watching a train go by. Something hurtling and inaccessible which re-constitutes the dynamic of awareness through movement. It is a profoundly cinematic trope.

A more conventional view of his biography is elicited from comments of Rutkowsky, Anatol and others who studied in Düsseldorf during the early 70's. For Bien his arrival there was a series of chance accidents and the invitation from Beuys a kind of street wise fantasy. Penniless traveller approached by stranger, and a chance encounter changes the course of a life.

CHAPTER · KAPITEL I

p. 28

Für Bien stellt der gesamte Prozess der Bewegung und Dynamik das tiefste Erlebnis in seiner Biographie dar. Es verbindet sich mit dem Bewußtsein für die Endlosigkeit aller Aktivität. Um seine eigene Position zu beschreiben, greift er gerne die Metapher von einem Mann auf, der einen vorbeifahrenden Zug beobachtet. Etwas Schmerhaftes und Unzugängliches prägt sich ein, wodurch die Dynamik des Bewußtseins neu angestoßen wird. Dies entspricht einem geradezu filmischen Bildausdruck.

Eine eher konventionelle Beschreibung seiner Biographie lässt sich anhand von Kommentaren Rutkowskys, Anatols und anderer geben, die Anfang der 70er Jahre ebenfalls in Düsseldorf studierten. Biens Studienzeit verband sich mit einer Reihe von Glücksfällen und die Einladung von Beuys erschloß ihm das Reich der Phantasie. Ein Fremder nähert sich dem mittellos Reisenden und diese glückliche Begegnung ändert den Kurs des Lebens.

[1976-003]

Alle Farbe ist im Kopf
Waldo Bien Archive



1

See, Hajo Düchting,
*Farbe am Bauhaus:
Synthese und Synästhesie*, Mann Verlag,
Berlin. „Die virtuelle
Bewegung zwischen
den Polen Schwarz
und Weiß basiert
natürlich auch auf
den Untersuchungen
zur Grauskala bei
Itten und Klee.“ If
Klee thinks of colours
as work tools, then
Kandinsky thinks of
colours as vibrations
of the soul, and the
colours of the rain-
bow show colours in
their purest spectral
clarity. Düchting
stresses the impor-
tance of Goethe's dis-
covery of simulta-
neous contrast for
Kandinsky, as it had
been for Delacroix.
Kandinsky's esoteric
sources which have
been dealt with in
Sixten Ringborn 'Art
in the epoch of the
Great Spiritual'
*Journal of the Warburg
and Courtauld
Institute* XXIX 1966,
pp. 386–418, is rele-
vant for Rudolf
Steiner and Joseph
Beuys.

The end period of the 1970's was later regarded by Bien as a prelude. The discussion in the Academy continued, and for the various student friends of Bien, a kind of ongoing research was taking place. A good example of the conceptual problems being addressed by Bien during the period is found in his discussion on the relation of primary and secondary colours. He claims that he hadn't come any further than painting with primary colours, and was unable to work with the secondary colours, except as a research problem. He describes the late seventies as the pursuit of pure colours and how they work, for example in the rainbow.

[1975-001]¹

At the Academy the students had gone directly to work and checked each other. Goethe and Itten theories were not considered as important as direct observation. Study also meant looking at individual use of colour, so for example works by Klee and Nolde would be analysed individually, in terms of chromatic theory, and the problem of effect. What was emphasised was the need to develop a direct personal experience of colour.

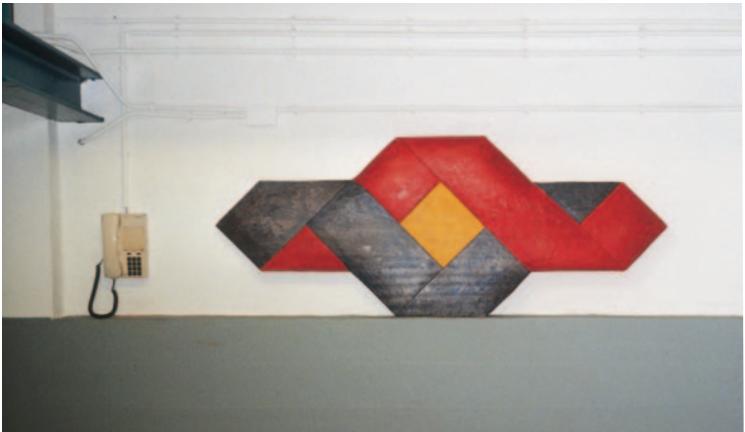
CHAPTER · KAPITEL 2

P. 29

2

Seine Arbeit der späten 70er Jahre bezeichnete Bien im Nachhinein als bloßes Vorspiel. Die Diskussionen an der Düsseldorfer Akademie gingen weiter und seine Studienfreunde führten mit ihren Untersuchungen kontinuierlich fort. Er selbst setzte sich – zunächst erfolglos – mit der Frage auseinander, wie die Beziehung zwischen Primär- und Sekundärfarben zu definieren sei. So fiel es ihm lange Zeit schwer, von der Primärfarbenmalerei loszukommen und, sieht man von einzelnen Studien einmal ab, auch Sekundärfarben zu verwenden. Das ausgehende Jahrzehnt beherrscht also den Wunsch nach reinen Farben und ihrem Zusammenklang wie in einem Regenbogen.¹ [1975-001]

An der Akademie kamen die Studenten direkt zur Sache und korrigierten sich gegenseitig. Die Farbtheorien eines Goethe oder Itten stellte man hinter das Sehen selbst zurück und suchte das individuelle Erlebnis der Farbe. So analysierte man Bilder von Klee und Nolde ebenso subjektiv wie farbtheoretisch und vor allem in ihrer Wirkung. Jeder begeisterte sich für einen ganz unmittelbaren und persönlichen Umgang mit dem Malfmaterial.



[1980-001]

Verwandelzeichen
Collection Stedelijk Museum Amsterdam

2

²
Interviews, sub.
datum. 28. April 1997,
p. 4. "After I wanted
to make the decision
to be a public artist I
never mentioned the
exhibition I had with
Beuys and in the
beginning of their
various careers I
noticed Kiefer and
Knoebel and others
never mentioned the
label of the Beuys
Class show. I didn't
want to mention it
until I had found the
socle of my work. ...
As a child I did large
shows in the attic of
my home, it was the
only place that no one
came."

³
Ott Landau, born
Hamburg-Altona,
1899. Studied with
Rudolf Steiner in
Dornach, after the
Great War, later teach-
ing in Düsseldorf,
and lecturing on
Steiner in Essen,
Duisburg, Krefeld.
The lectures in
Düsseldorf continued
until 1979. He is one
of the most direct
sources for the trans-
mission of Steiner's
teachings to students
and tutors at the
Kunstakademie
during the 1970's.

The issue of the Academy and teaching there remains for Bien clouded. Many students when they became public artists had literally edited out their relation to Beuys, either through direct opposition or rapid critical distancing. Bien claims he did not want to mention his participation in the Beuys class, until he had found his own pedestal. He therefore never mentioned any exhibition before 1984, and indeed only as late as 1997 has he discussed anywhere what he refers to as the 'pre-history' of his work.²

Indeed Bien's recollection of the Academy is fragmentary and at times contradictory. As is often the case parallel activities and friendships formed proved in many ways more decisive an enduring as influences on his work. The most important of these was his relation to Rudolf Steiner, and his meetings with Ott Landau.³ Landau gave lectures in the bookshop and gallery which Bien had opened in Düsseldorf and cofounded a Steiner Kindergarten. Bien made toys (some of which survive) and furniture, and founded a socialist co-operative.

In one sense he describes his attendance at the Academy as part time. It was the Friday colloquium which acted as the main impetus for teaching, and consisted of enormous numbers of people being brought to the Academy and engaging in discussion. The Beuys Class was constantly under a kind of threat, from other members of the Academy, from traditional and even very radical political groups, and the end of year show of the class took place without reference to the market place, and the exhibition usually stressed content and not the process of production. I am paraphrasing Bien's account here, in its elliptical and sometimes terse delivery.

CHAPTER · KAPITEL 2

P. 30

Doch Akademie und Lehre blieben für Bien überschattet. Viele, die sich nach Abschluß ihres Studiums als freie Künstler etablierten, legten ihre Beziehung zu Beuys ausdrücklich dar, die einen durch direkte Opposition und andere durch eine schnelle und kritische Distanzierung. Bien verschwieg so lange seine Mitarbeit in der Beuys-Klasse, bis er einen eigenen künstlerischen Standpunkt gefunden hatte und erwähnte nie eine der vor 1984 stattgefundenen Ausstellungen. Erst 1997 sprach er zum ersten mal über das 'Prä-Historische' seiner Arbeiten.²

Biens Erinnerung an seine Düsseldorfer Zeit ist fragmentarisch und bisweilen auch widersprüchlich. Freunde und auch das Leben außerhalb der Akademiemauern prägten seine künstlerische Arbeit entscheidend mit. Den größten Einfluß nahm jedoch das Werk Rudolf Steiners, vor allem durch Biens Begegnung mit Ott Landau.³ Landau hielt Vorträge in dessen Buchladen-Galerie und war Mitbegründer eines Steiner-Kindergartens. Bien stellte dagegen Spielzeug her (von dem manches erhalten blieb) sowie Möbel und gründete eine sozialistische Kooperative.

In mancher Hinsicht beschreibt er sein Studium als Teilzeit-Job. Das Freitag-Kolloquium galt allen als der entscheidende Impetus der künstlerischen Lehre und lockte jede Woche ein überaus diskussionsfreudiges Publikum an. Die Beuys-Klasse sah sich ständiger Bedrohung ausgesetzt: der Kritik anderer Akademiemitglieder ebenso wie der konservativer Kreise. Selbst politisch radikale Gruppen meldeten sich zu Wort. Beim Semester-Rundgang nahm die Klasse keinerlei Rücksicht auf den Kunstmarkt. Man betonte zumeist die künstlerischen Inhalte, nicht aber den Prozesscharakter einer Arbeit. Ich paraphrasiere hier Biens wie gewöhnlich knappe Erinnerung.



Studio Lauriergracht Amsterdam,
1982, showing different works-in-progress
and first research on shaving table
Waldo Bien Archive

4

For an analysis of the influence of Rudolf Steiner on Beuys:
Wolfgang Zumdick
Über das Denken bei Joseph Beuys und Rudolf Steiner, Wiese Verlag, Basel, 1995 especially pp. 155–159. See also *Das Goetheanum. Wochenschrift für Anthroposophie*, no. 27, 3 July, 1994, pp. 314–315.

Throughout the colour research period, there were also other parallel developments. Some of these had been directly prompted by reading in Steiner's works, and indeed the anthroposophical influence on Bien was to increase over the years, he first became aware of these writings in 1975.⁴ Bien says that the real research was to dematerialise colours. Reflected light had a different physicality; indeed, he thought that the colours take on their own being by their distance from objects. In his colour research he sought for a greater sense of transparency in the sign. The work entitled *Verwandelzeichen* [1980-001] presents the result of this research.

"There is in my work another development the whole gamut of neuro-physiological interactions, right and left brain, the interrelation between static and mechanical and dynamic, and in the context of colour research I sought for something to be as clear as a traffic signal."

A decisive experience changed his method of proceeding, and led to his abandoning his phenomenological research, and indeed *approfondissement* of his pedestal work. It is best told in his own words, "I realised that the pedestal was in me, but I needed to escape the phenomenological addiction, my share in such work was minimal and cold-blooded. When I looked into my own eyes and saw such a deep gap and so unknown, I realised I had to work on myself. I had to double cross-check all my memories, my complete biography, my past, everything, my ideas.

CHAPTER · KAPITEL 2

p. 31

In seiner Phase intensiver Farbuntersuchungen zeichneten sich parallele Entwicklungen ab. Manche verdanken sich der anregenden Lektüre Rudolf Steiners. Obwohl er dessen Schriften erst 1975 kennenlernte, zog ihn die anthroposophische Lehre binnen weniger Jahre immer stärker in ihren Bann.⁴ Die eigentliche Forschungsarbeit zielt darauf ab, die Farben zu – wie Bien sagt – dematerialisieren. Er nahm an, reflektiertes Licht besäße eine andere physikalische Materialität und die Farbtöne gewännen bei zunehmender Distanz zum beleuchteten Objekt ein eigenes Sein. Mit seinen Farbuntersuchungen versuchte er, den Sinn für die Transparenz der Zeichen zu schärfen. Sein *Verwandelzeichen* [1980-001] ist das Ergebnis dieser Suche.

„Mein Werk zeigt eine weitere Entwicklung: die Gesamtheit der neuro-physiologischen Interaktion, rechte und linke Hirnhälfte, die Beziehung von Statik, Mechanik und Dynamik. Bei meinen Farbuntersuchungen suchte ich nach etwas, das so klar war wie eine Verkehrsampel.“

Ein entscheidendes Experiment veränderte sein methodisches Vorgehen und führte schließlich zur Aufgabe aller phänomenologischen Studien: die fast körperliche Vertiefung der Sockelfrage. „Ich erkannte, daß der Sockel in mir war und mußte mich von meiner phänomenologischen Sucht befreien. Mein Anteil an einem solchen Werk war minimal und ohne Herzblut. Als ich mir in die Augen blickte, sah ich in ein großes, schwarzes Loch. Mir wurde klar, daß ich an mir arbeiten mußte und meine Erinnerungen, meine gesamte Biographie, meine Vergangenheit, meine Ideen – alles – zu überprüfen hatte.



[1983-016]

Silenzio I
Waldo Bien Archive



[1982-005]

Zwarte November
Waldo Bien Archive

I thought I should continue shaving for thirty days. I could study the results. I wanted again to engage in the process of the problem of the process.

On the 12th day of this process, the 12th of November 1982, I left my studio, to go to a shop and buy some nails, and was involved in a car accident, run over by a car. My leg was broken. When I regained consciousness I asked my wife Eliane Gomperts to bring my shaving equipment to the hospital. I also asked for a camera, so I could observe myself without having anybody observing me. I observed myself with the camera. I became the immobile moment." [*Zwarte November, 1982-005* and *Silenzio I, 1983-016*]

In a dramatic reversal Bien has himself become the pedestal. It is also the moment when his personal cipher *Feldpost* is created. The concept *Feldpost* ran the risk of military overtones, but Bien wanted to re-appropriate it for his own sense of observation on a line, which didn't require a pseudo-objectivity. In one sense the observations serve for him as a hypothesis in the way an experiment serves a scientist. He is checking out observation and moderating his own inclusion in a theory from the results. The actual materials work for him as something that can be checked and responded to by the viewer, by anyone interested in the material as presented.

For Bien the work escaped from the charge of subjective incorrigibility by his addition to the glass plates, with the shaving detritus and the laved soap, of other elements. Photographic



[1982-007]

Adagio Adio
Waldo Bien
Archive

CHAPTER · KAPITEL 2

P. 32

Ich nahm mir vor, mich 30 Tage lang regelmäßig zu rasieren und das Ergebnis dann zu untersuchen. Ich wollte ganz einfach wieder in einen Prozess einsteigen. Am 12. Tag dieser Sequenz, am 12. November 1982, verließ ich mein Atelier, um Nägel zu kaufen. Unterwegs fuhr mich ein Auto an. Mein Bein war gebrochen. Als ich in einem Krankenhaus wieder zu mir kam, bat ich meine Frau Eliane Gomperts, mir mein Rasierzeug zu bringen. Ich bat sie auch um eine Kamera, mit der ich mich – völlig unbeobachtet – beobachten konnte. Ich wurde zu einer Folge kurzer Momente." [*Zwarte November, 1982-005* und *Silenzio I, 1983-016*]

In dieser geradezu dramatischen Umkehr wurde Bien selbst das Podest. Zu gleicher Zeit fand er auch seine persönliche Chiffre *Feldpost*. Zwar greift er damit einen militärischen Jargon auf, deutet ihn jedoch im Sinne eines Beobachtungsstandpunkts neu und verfällt keiner Pseudo-Objektivität. Seine vorherigen Aufnahmen dienen ihm als Arbeitshypothese, so wie jedes Experiment die Forschung vorantreibt. Bien wertet die Untersuchungen aus und entwickelt daraus seine Theorie. Die Materialien können vom Betrachter im Nachhinein in Augenschein genommen und befragt werden, also auch von jemandem, der lediglich am ausgestellten Objekt interessiert ist.

Für Bien unterläuft die Arbeit den Vorwurf subjektiver Unverbesserlichkeit, da sie lediglich Glasscheiben, Rasurreste, ein schon benutztes Seifenstück und andere Dinge zusammenstellt.



Self portrait in hospital, November 1982;
The beginning of the *Feldpost* sequence
Waldo Bien Archive

images from the past and X-Ray segments of Bien's bone fragments constituted something else from the performative action with which one must reckon. The empirical accumulation was the field of the interdisciplinary. The cipher *Feldpost* acted as the umbrella under which his actions could be placed. It was the discovery of a fertile method.

At the end of the November shaving sequence the thirty glass plates with shaving detritus and photographic images were placed in two sledge-like wooden elements and registered under the quotation *Zwarte November* [*Schwarzer November*, 1982-005], this in reverse to the white of the hospital room he stayed in.

The exploration of repetition was underway. The initial question was whether any progress could be gained in the repetition. There was the obvious psychological and anthropological consideration of the everyday process, shaving. It became necessary for him to explore the form of shaving equipment, of place and use. In one sense the problem of affirmation in repetition lent to the work one of its most dynamic qualities. It was how the question of disposal became integrated into the balance of the object.

The *Static Sockle* work became an essential reference within the sculptural process. The concept sculptural had now expanded by virtue of the break away from the idea of determining forms of production, and instead, entering a process. The shaving table was to involve both a positive and negative pyramid. Each choice was an exclusion, or each determination had the necessity of its own negation. The inclusion of a small golden piece acted as an anchor of decision.

CHAPTER · KAPITEL 2

p. 33

2

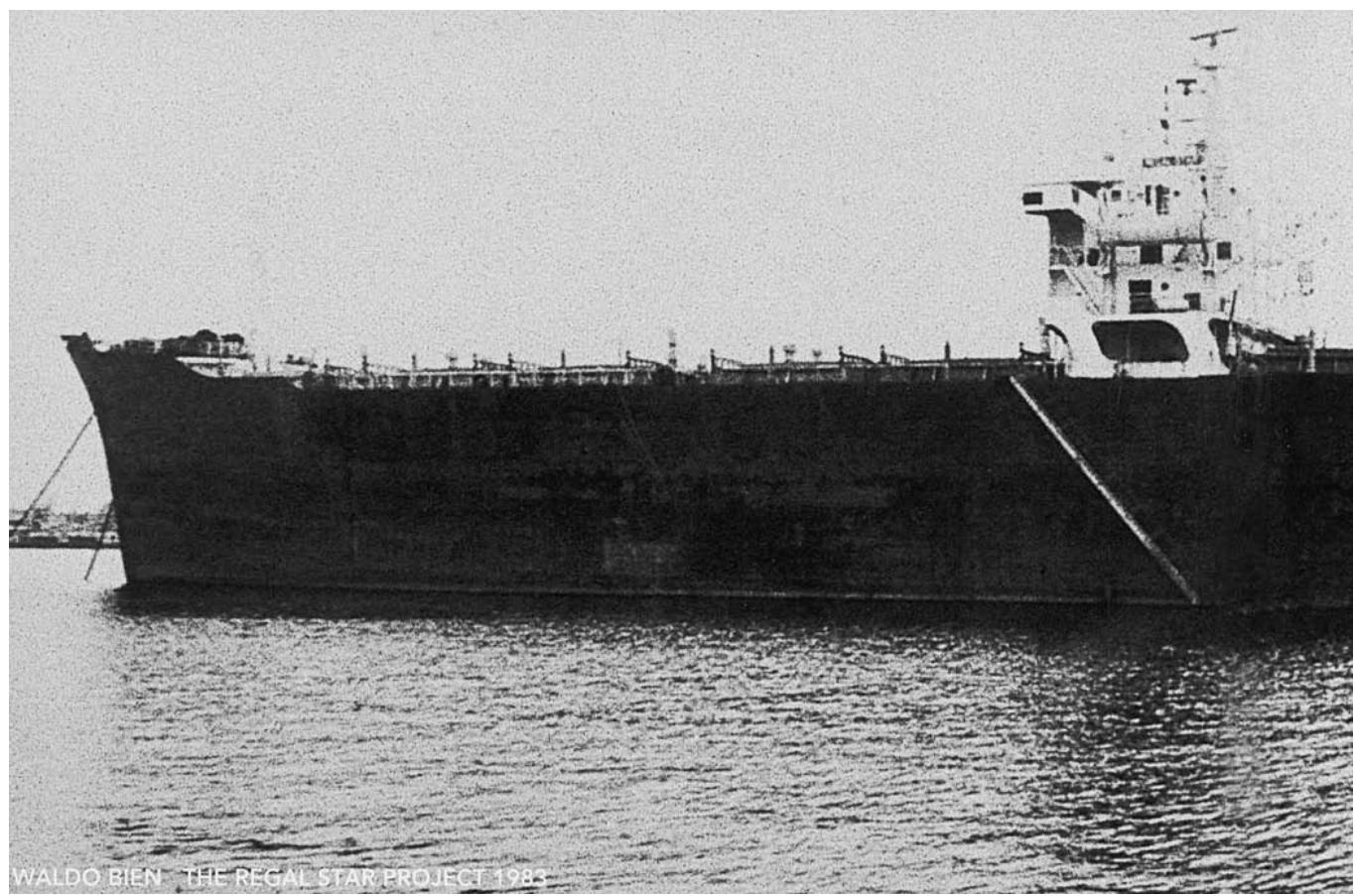
Die Photographien früherer Jahre und Fragmente von Röntgenbildern seines gebrochenen Beins konstituieren dabei etwas anderes als die dargestellte, sichtbare Handlung. Die Ansammlung empirischer Gegenstände steckt ein interdisziplinäres Feld ab. Dabei dient die Chiffre *Feldpost* als Schutzhelm, unter dem alle Aktionen durchgeführt werden können – eine durchaus fruchtbare Methode. Am Ende der 30-tägigen Rasur setzt Bien die dreißig Glasplatten mitsamt den Rasurresten in zwei schlittenartige Holzelemente ein und registriert sie unter dem Titel *Zwarte November* [*Schwarzer November*, 1982-005], als ein Gegenbild zum Weiß des Krankenhauszimmers, in dem er lag.

So begann er, das Thema der Wiederholung zu untersuchen und fragte sich, ob jeglicher Fortschritt davon abhängt. Den Ausgangspunkt seiner psychologischen und anthropologischen Überlegungen bildete ein tägliches, alltägliches Ritual, die Rasur. Deshalb schien es nötig, die Rasierutensilien näher zu untersuchen. Etwas wiederholen heißt: sich vergewissern und dieser Gedanke spiegelte sich in der dynamischen Qualität der Arbeit wider. Natürlich stellte sich auch die Frage, wie das Entsorgungsproblem thematisiert werden könnte.

Die Arbeit *Static Sockle* war von entscheidender Bedeutung für den nun folgenden skulpturalen Prozess. Das Konzept erweiterte sich, da Bien mit der Vorstellung der vorbestimmten Form brach und das Prozesshafte betonte.

Der Rasiertisch wurde dabei in eine positive wie auch negative Bedeutungshierarchie gestellt. Jede Wahl bedeutete einen Ausschluß, jede Vorbestimmung zwangsläufig deren Negation. Die Einbeziehung eines kleinen goldenen Stückes fungierte wie eine Entscheidungshilfe.





WALDO BIEN THE REGAL STAR PROJECT 1983

REGAL ★ STAR





2
Regal Star sequence, Iceland; Photo Eliane Gomperts
Waldo Bien Archive

The table itself became problematic. Bien follows Steiner's observation of the kind of expression children make by stomping their legs. He wanted to indicate the movement of will from legs to hands, and with the hands to create a movement which held the object as a moment of localised will, in which the standing, neither as pose or stance, united with that of the stand holding the mirror. "I was not trying to make an ethnographic intervention, rather, I was exploring through very vulnerable means, the sculptural decision of expression and the creation of a common line, that was intelligible within the process of my own willing and making."

The shaving table was created in order to develop activity in itself. The initial choice of shaving at the *atelier* in Lauriergracht led to the *Regal Star*-project and the invitation to Beuys to come to Amsterdam and shave Bien. It is necessary to disentangle the sequence of this process. Whilst the 'action' was continual, Bien was travelling during part of the year allotted for the project, and also the problem of the static and dynamic focused in the work on the pedestal and his own self-understanding, as an artist, was enriched by discoveries made with regard to photography and through his journey in Iceland. Works of this period, some of which have only ever been exhibited once, should rightly be considered in the context of the shaving work, and will help the student tease out the understanding of sculpture which Bien was developing in the early 80's, specifically between 1982–83. Beuys, to start at the end as it

CHAPTER · KAPITEL 2

p. 36

Der Rasiertisch selbst erschien problematisch. Bien griff die Beobachtungen Steiners auf, der den Ausdruck von Kindern beschrieb, die mit beiden Beinen heftig auf den Boden stampfen. Er wollte diese Bewegung des Willens nachzeichnen, ihr von den Beinen bis in die Hände folgen, womit das bloße Wollen in eine tätige Handlung umgesetzt werden kann. Die Körperstellung als äußere Pose oder innere Haltung gleicht einem Spiegelbild. „Ich wollte nicht ethnographisch eingreifen. Ich untersuchte vielmehr die skulpturale Bedeutung des körpersprachlichen Ausdrucks und wollte in meinem Wollen und Tun verbindlich sein.“

Das Rasiertisch-Projekt entstand, um Aktivität an sich zu verdeutlichen. Es führte schließlich zum *Regal Star*-Projekt sowie zu einer Einladung an Beuys, der Bien in Amsterdam rasieren sollte. Es ist erforderlich, den Verlauf dieser Entwicklung etwas genauer zu beleuchten. Obwohl die 'Aktion' weiterging, unternahm Bien verschiedene Reisen. Statik und Dynamik wurden als polare Spannung thematisiert. Eine Reise nach Island und die bleibende Auseinandersetzung mit der Photographie prägten sein Selbstverständnis als Künstler. Die Arbeiten jener Jahre, die manchmal nur einmal öffentlich gezeigt wurden, lassen sich bruchlos in den Kontext der 'Shaving Works' stellen. Sie zeigen, wie Bien die Skulptur zu Beginn der 80er Jahre verstand und konzeptionell weiterentwickelte, besonders aber 1982 und 1983. Beuys teilte mit – um das Pferd von hinten aufzuzäumen –, daß es ihm leider unmöglich sei, Bien in Amsterdam zu besuchen. Stattdessen lud er ihn nach Paris ein, wo er mit John Cage eine gemeinsame Aktion vorbereitete.



Occupying New Land for the FIU
after volcanic eruption on Vestmannaeyar, Iceland, 1984
Waldo Bien Archive

⁵
Schneede has listed this as one of the last public actions of Beuys. A 19 Good Morning Mr. Orwell. 1 January 1984. Satelite-t.v. Action, initiated and organised by Nam June Paik, with Paik and others in the Centre Georges Pompidou, Paris. Beuys' daughter Jessica wore a pair of jeans with a round hole on the right knee, a student played on the piano, Beuys spoke the text; 'This is the Orwell leg, the trousers of the 21st century. Everybody in the world should make (sic) this trousers to themselves to struggle against world-wide materialism and repression especially on the young. Look! How beautiful it looks on a girl! How beautiful it is on a girl!' In Bien's copy of this book he has stamped the words over the catalogue entry 'Ungültig', and at the foot of the page, 'REMEMBER?', on the right side he has written "wo bleibt denn da die berühmte deutsche Gründlichkeit." Half an hour of this Beuys action has been deleted from the record.

After the publication of Schneede's book Bien has brought the material of the latter part of the *Aktion* to the attention of the author. There is still no reply on record from Schneede, and the issue arises as to whether or not there

were, signalled that he was unable to come to Amsterdam and instead invited Bien to Paris were Beuys was involved in an action with John Cage. The standard work on Beuys' actions does not give any information on this shaving performance.⁵

A video documentary made by Martijn van Haalen exists, and documentary evidence indicates that Beuys had assisted Bien, and recommended the whole *Regal Star*-project, and had added some ideas to the portable sculpture which Bien had brought to Paris.

Bien himself suggests that the period 1982–83 was the time when insight was gained into the problem of the *Static Pedestal* as a point of observation through which light, passes as in a prism, and then breaks out to the exploration of many different tools. The initial tool being the *Static Pedestal*.

The *Regal Star* ship was moored in the harbour in Amsterdam, a hulking, rusting vessel, which Bien approached by canoe, each day, and in its lower deck shaved and performed actions, related to the process. During the summer months of 1983, when he left to travel to Iceland, he brought with him a portable shaving unit. A complete diary book of the Iceland research exists, in an edition of five copies [1983-006], and the related work *Nordland Route* [1983-008] was shown during Bien's first solo exhibition in the Boymans Museum of Rotterdam.

CHAPTER · KAPITEL 2

p. 37

Das Standardwerk zu Beuys' Œuvre schweigt sich seltsamerweise über den weiteren Verlauf der Rasur-Performance aus.⁵

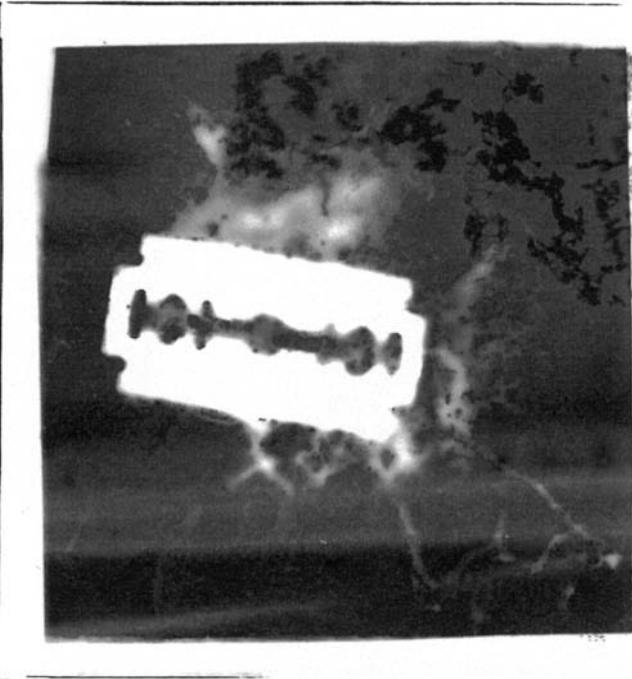
Ein Videofilm von Martijn van Haalen belegt, daß Beuys tatsächlich Bien assistierte, ihm sogar das *Regal Star*-Projekt nahelegte und einige Ideen zur tragbaren Skulptur beisteuerte, die sein ehemaliger Schüler nach Paris mitgenommen hatte.

1982/83 kommt Bien einer Klärung des Sockelproblems näher, da er den Sockel nun als Beobachtungspunkt deutet, von Licht durchströmt wie ein Prisma, durch das es sich schließlich wieder in alle Richtungen verteilt. Die wichtigste Richtung aber markiert der Sockel.

Die *Regal Star* lag im Hafen von Amsterdam, ein massiger, verrosteter Frachter, zu dem Bien täglich mit einem Paddelboot hinausfuhr. Unterdeck rasierte er sich und führte verschiedene Handlungen durch, die den Projektprozess komplettieren. Auch als er im Sommer '83 nach Island aufbrach, nahm er Rasierzeug mit. Ein Tagebuch, von dem fünf Kopien existieren, dokumentiert diese Reise, [1983-006]. Die zugehörige Arbeit *Nordland Route* [1983-008] zeigte Bien auf seiner ersten Einzelausstellung im Museum Boymans Van Beuningen, Rotterdam.



Showing the shaving table and mid-summer state of
'debris circle' during *Regal Star*-project in mid-ship's
cargo hold no 5, 1983
Waldo Bien Archive



has been a misunderstanding of Beuys' *Aktion* which led him to consider that the latter part was in the 'private' domain. This would be antithetical to Beuys' whole strategy towards *Aktion*, and also further raises the question as to why there has been very little comment on the obvious Steinerian point of 'will' situated in the legs. Bien had a camera and documentation crew with him during the *Aktion*, and there is in his archive a full photographic inventory of the performance, or, it may be that Schneede thought that this was a Bien *Aktion* in the latter half of the transmission and didn't think it appropriate to consign this to Beuys' work, another misunderstanding (see page 261 Beuys Palazzo Regale 1985). A copy of Bien's video has been sent to Moyland, via Frits Bless of the Apeldoorn Museum, supplied by the artist. The issue of the 'domain' is crucial in deciding the matter. Beuys had discussed with Bien the problem of remaining within 'research' and not appearing as a public artist. Bien suggested that Beuys should come to Amsterdam for the shaving, and that he would make the decision with regard to the public domain. Bien had brought to the studio a copy of a video on the *Regal Star*, and asked for him to come on the last day of the performance, 31st December. In November Beuys phoned to tell Bien that he wanted to invite Bien to do it in the public domain,

The year long confrontation with the automatism of a daily practise and the search for an inner mythology was added to in the trips, where Bien with his portable set, made discoveries relating to the optical 'objectivity' of photography. In Iceland he was walking and collecting objects. Specifically, cod liver oil, whale oil and whale bone. Bien made a tape of winds playing on fish hanging out to dry [1984-013]. Many of the individual elements would make their way into the complete *Regal Star*-project where the concentration of experience was to focus on elements of the line, ritual, and the problem of the self-setting in the world.

The process of collecting and shaving in the mirror led to two discoveries which are incorporated into the *Regal Star*-project. Bien describes how he chose to use the camera in Iceland as a tool, and when he made a photograph of the landscape, holding the shaving mirror in his hand, it was possible to see two things; the landscape in front of the camera, and also on the mirror, the camera and the photographer. He believed that this dismantled the objectivity of the photographic object. By adding oil on to photographic images sandwiched between glass plates, whale oil for example, meaning was raised for him into a magico-ritualistic invocation. It was like the encapsulation of a formula, the slow facticity of the oil against the perceived stasis of the object. The problem of the kinetic seemed, then, to open the nihilistic conclusion that the value of even the rituals of space where he worked were contained in the elision of objective expectation; and submitting to the opening of value in his deeply subjective choice led him to form of expression that connected with an underlying haptic memory of the body as felt space, self-activating and constantly mobile.

CHAPTER · KAPITEL 2

P. 39

Zu der zwölfmonatigen Konfrontation mit einer täglich gleichen Handlung und der Suche nach einer ihr immanenten Mythologie gesellten sich die Erfahrungen seiner Reisen. Ausgerüstet mit Rasierzeug und Kamera gewann Bien tiefe Erkenntnisse über die behauptete Objektivität des Mediums Photographie.

In Island wanderte er herum und sammelte manches: Dorschöl zum Beispiel, Walöl und Walknochen. Er zeichnete auch das Spiel des Windes auf, wenn dieser die zum Trocknen aufgehängten Fische aneinanderschlug. [1984-013] Viele verschiedene Einflüsse prägten das *Regal Star*-Projekt, wobei sich Bien auf die Begriffe Kontinuität und Ritual konzentrierte und die Verortung der eigenen Person in der Welt problematisierte.

Beim Sammeln und dem täglichen (Rasur-)Blick in den Spiegel machte Bien zwei Entdeckungen, die in das *Regal Star*-Projekt einflossen. Er beschreibt, wie er in Island den Photoapparat gleichsam als Werkzeug benutzte.

Als er einmal eine Landschaftsaufnahme und dabei seinen Rasierspiegel in der Hand hielt, bemerkte er, daß er nun zwei Dinge zugleich sehen konnte: die sich vor der Kamera und im Spiegel ausbreitende Landschaft und den Apparat mit ihm als Photographen. Diese Beobachtung entlarvte die nur vorgebliebene Objektivität des photographischen Objekts. Indem er Walfischöl auf Photographien strich und sie zwischen zwei Glasscheiben preßte, verwandelten sie sich in eine magisch-rituelle Beschwörung. Das behäbig fließende Öl und seine sichtbare Stauung im Bildkörper erscheinen wie eine verkapselte, geheimnisvolle Formel.

Als ein Raumereignis schien jede Bewegung alle objektiven Erwartungen zu unterlaufen.

Biens immer subjektive Wahl öffnete sich neuen Wertvorstellungen und führte ihn zu einem Ausdruck, in dem sich die haptische Erfahrung des Körpers als ein sich selbst aktivierender und in ständiger Bewegung befindlicher Gefühlsraum widerspiegeln. Dieser nach Innen gerichtete



Joseph Beuys-Waldo Bien
Waldo Bien-Joseph Beuys
Recordings from the world wide satellite programme *Bonjour Mister Orwell*,
Paris, Centre Pompidou, 1-1-1984
Waldo Bien Archive



[1984-006]

Ost-West Gleis (work with Michael Rutkowsky)
Private collection

Centre Pompidou, in his domain. Bien initially objected to the proposal, as the process of meditation and research seemed to Bien to be intricate with privacy, what he describes as laboratory work. Beuys replied, "keine Angst, wir werden ganz allein sein" – "don't worry, we will be alone". For Bien this meant it was explicitly in Beuys' domain. When Beuys pressed the foam on the glass plates, he remarked to Bien, "it looks like an embryo." Beuys had used two shaving razors, and showed them to the camera, creating as he did so a signature of form. "It was logical for me," Bien remarked, "to place such an object, later, in a Beuys vitrine, as I had not worked with this presentation before. My space was the *Regal Star*."

Uwe M. Schneede
Joseph Beuys: Die
Aktionen.
*Kommentiertes
Werkverzeichnis mit
photographischen
Dokumentationen*,
Verlag Gerd Hatje,
Ostfildern-Ruit bei
Stuttgart, 1994. I am
inferring the imprint
date from the Beuys
Nachlass dating. The
book is probably at
the end of year.

This innerness was a self-correction which is the dynamic of the process within the work itself, without reference to the conceptual thinking with which it may be associated.

Looking at the photographic documentation which survives one sees the introduction of a large circular surround for the theatre of Bien's activity. This was a response to the problem of placement. How was it possible to place such a relatively human scaled object in such a large place? The solution for Bien was a kind of pictorial exigency. He determined to create an eye space. Where he had tried to express the 'thinking hand' in the small golden plaque which functions as a fulcrum point, it was a desire to move away, in the placement, from a static setting as an optical illusion. The circle was to be a self-moving phenomenon, not an effort to avoid the notion of an homogenous picture rather, it was for Bien the site of the re-organising of his past, biography as sculpture.

The shaving by Beuys also opened up again the question of the public/private sphere. Although the contemporary documentation remains unpublished, the year-long activity resulted in a notice by the geomorphologist Michiel Damen, and newspaper coverage in Holland. Later Bien discovered that the owner from Greece had the ship sent to Taiwan to be broken up, and the edition of five copies which Bien had made of the *Regal Star*-project were bound in the steel taken from the ship after its dismantling. [1984-009]

CHAPTER · KAPITEL 2

P. 41

2

Blick ist eine Selbstkorrektur, also der dynamische Prozess innerhalb eines Werkes, ohne dabei in ein konzeptionelles Denken zu verfallen.

Betrachtet man die photographische Dokumentation, so erkennt man einen großen Kreis, die Handlungsbühne Biens und gleichzeitig seine Antwort auf das Problem der Positionierung. Wie war es möglich, eine derart auf menschliches Maß bezogene Figur auf einem so großen Platz zu realisieren? Die Antwort auf diese Frage stellte für Bien eine bildhafte Herausforderung dar. Er entschloß sich, einen 'Augenraum' zu schaffen. Hatte er einmal versucht, die 'denkende Hand' mit Hilfe einer kleinen Goldplatte anschaulich werden zu lassen, so vermied er nun jede optische Illusion. Der Kreis erschien als eigenständiges Phänomen, ein beinahe geschlossenes Bild und für Bien ein Ort, seine Vergangenheit und Biographie als Skulptur neu zu entwerfen.

Die Rasur durch Beuys befragte wieder einmal das Verhältnis von öffentlicher und privater Sphäre. Auch wenn die Dokumentation unveröffentlicht blieb, folgte auf Biens einjährige Aktion ein Bericht des Geomorphologen Michiel Damen sowie verschiedene Besprechungen in holländischen Zeitungen. Erst später erfuhr er, daß der griechische Eigner der *Regal Star* den Frachter nach Taiwan zu überführen plante, um ihn dort demontieren zu lassen. Die fünf Exemplare einer Edition, die Bien vom *Regal Star*-Projekt fertigte, wurden in Stahlplatten aus dem Schiff eingebunden. [1984-009]



Shaving equipment and physical results after
the *Aktion/Interaktion* Centre Pompidou, 1-1-1984
Waldo Bien Archive

Within Beuys scholarship the performance – the action – has been lost sight of. Uwe M. Schneede, in his *Die Aktionen* under the description of *Die letzte Aktion*, leaves out the last thirty minutes, in which Beuys approaches Bien and shaves him. The footage today, when viewed, looks like a complex initiation or rite of passage where the older and younger men exhibit trust and surrender to each other. Damen's article reproduced some images from the video, and the grey, blurred quality evokes a kind of distant ritual from an obscure myth.

Bien returned to the ship to continue. The entry each day was complex. It was necessary to use a winch to open the hatch, and that led Bien to a further action within the process, namely covering the mirror with a piece of lead, which had to be opened and closed to gain access to the reflection in the mirror. The rolled covering was like a half-open sardine can. The inclusion of the lead covering also prompted other actions. Rather than annotate the minute by minute movements in the hull, Bien left notes on the lead with a nail, as the lead was malleable. The graffiti was not on any pre-chosen text, simply markings and sometimes random words that came to mind during the shaving

CHAPTER · KAPITEL 2

P. 42

In Beuys' Lehre verlor die Performance zunehmend an Bedeutung. In seiner Monographie *Die Aktionen* lässt Uwe M. Schneede im Abschlußkapitel *Die letzte Aktion* die letzten 30 Minuten aus, in denen Beuys nämlich Bien rasierte. Sieht man sich das Filmmaterial heute an, glaubt man leicht, es handele sich um einen Initiationsritus, in dem beide, der Ältere ebenso wie der Jüngere, ihr gegenseitiges Vertrauen unter Beweis stellen und sich einander ausliefern. Damens Artikel gibt einzelne Einstellungen des Videos wieder. Seine graue, verschwommene Qualität erweckt den Eindruck eines geheimnisvollen, mythischen Rituals.

Bien kehrte zum Schiff zurück, um seine Arbeit wieder aufzunehmen. Der Einstieg war schwierig, da die Luke nur mit einer Winde geöffnet werden konnte. Dieses Erlebnis führte zu einer weiteren Aktion: Bien deckte den Spiegel mit Blei ab, das man entfernen mußte, um hineinsehen zu können. Die aufgerollte Abdeckung glich einer geöffneten Sardinenbüchse. Der Bleimantel ließ weitere Aktivitäten entstehen. Mit einem Nagel ritzte Bien einfache Zeichnungen oder willkürliche Texte in das weiche Blei, die ihm beim Rasieren in den Sinn kamen.



During presentation of *Regal Star*-project
at Van Reekum Museum, Apeldoorn, April/May 1994

[1984-009]

Regal Star-project book
and *Paris 1-1-1984*;
Collection Van Reekum Museum,
Apeldoorn (on loan)
Waldo Bien Archive





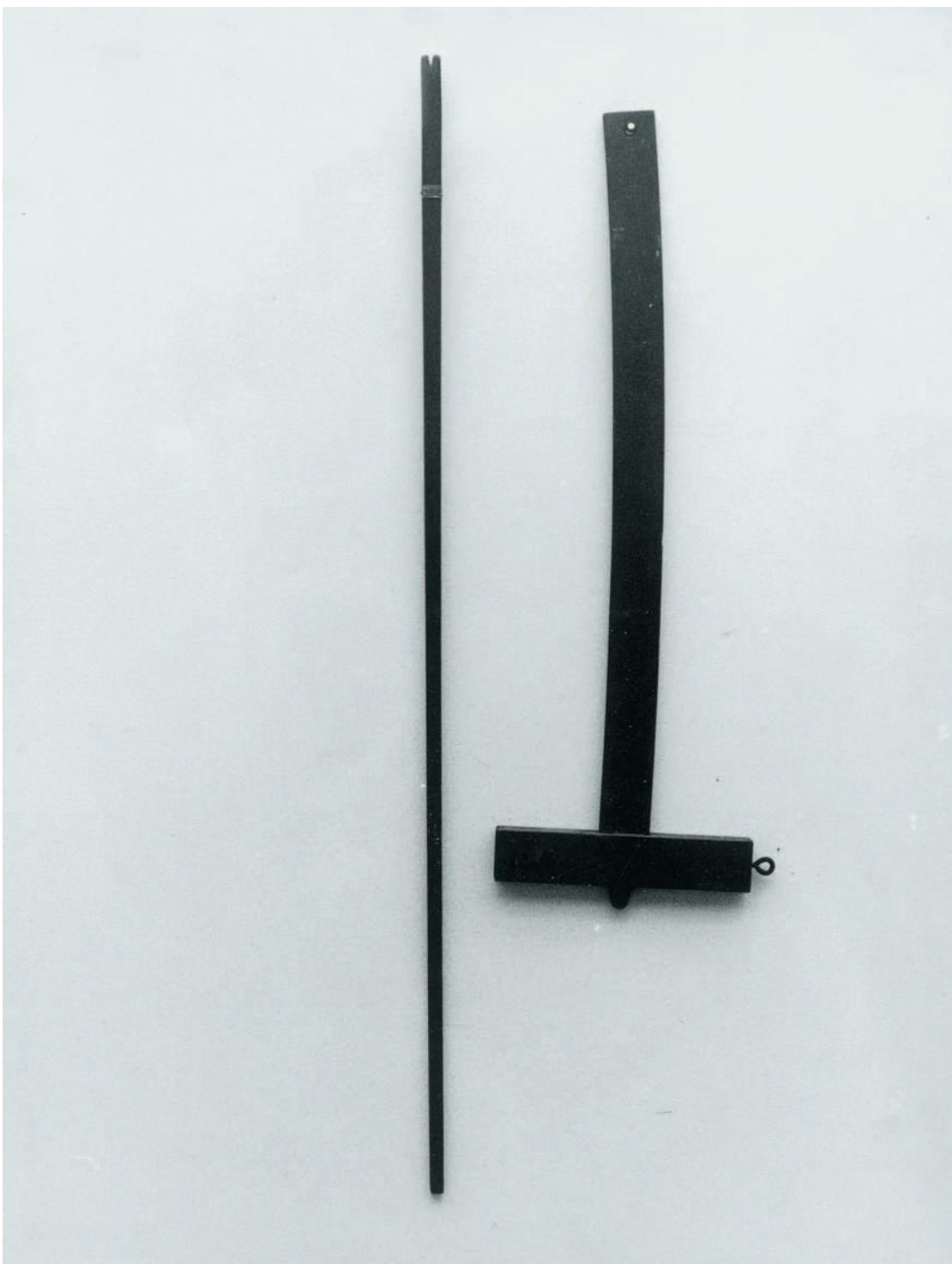
Earlier in the year when banging on the floor with a stick rust had fallen on the ground. At the end of the year-long action Bien collected the rust and placed it in a box which he then immured. This was the physical witness of the ship in the sculpture a dying hull, which was doomed to be dismantled. With rapid foreclosure there was a final enhancing of the four *Kisten*. They functioned at the level of anecdote, like packing trunks, which reminded him of travel as a sailor on the H.A.L. (Holland-America-Line) and the need for rapid transition between stable places of belonging and the responsibility of travel as a public life. They pass into each other physically and retain the inner dynamic of a pillar. The stick is meant to suggest the transference of will from legs into hands, following the Steiner observation, mentioned earlier, and to the bottom of the stick he added a toy snake with a rope, which was placed as an *aide memoire*, after all the work had involved a sneaky process of how to support the horizontal. A very plastic conception lay behind, as it were, the sculptural presentation. In Bien's self-understanding the elements of sea-scape, of the warm/cold of Iceland, the movement of the circle, had a relation to a spiral movement in the shared shaving experience, and the result of the *Regal Star* work was that, willy nilly he was now a public artist, facing what in retrospect looks like a kind of unsympathetic labelling, which would emerge during his first one-man show, some 6 months later.

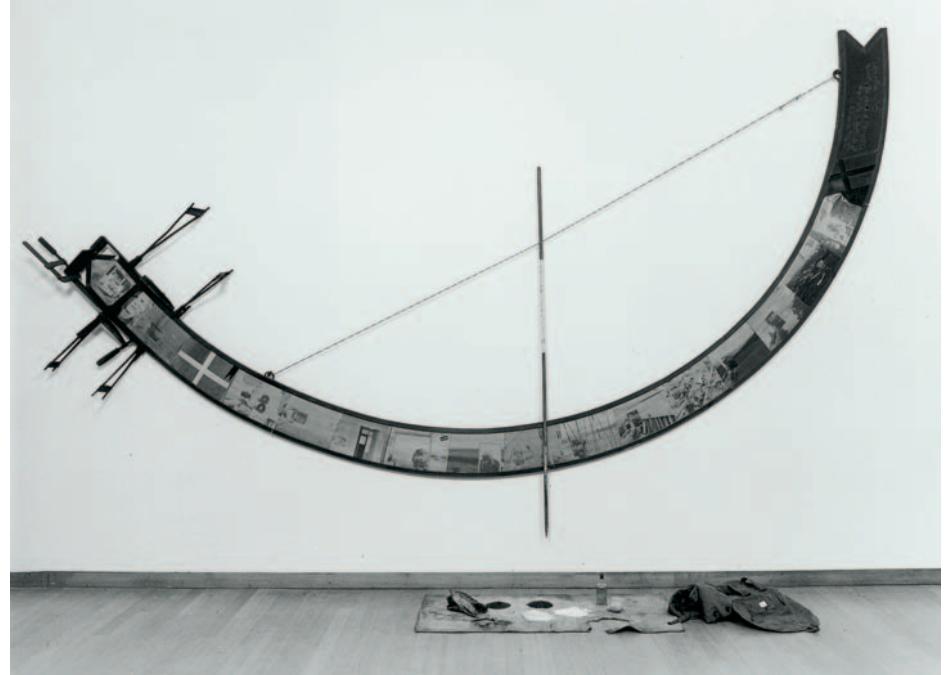
CHAPTER · KAPITEL 2

P. 45

Als er einige Zeit zuvor mit einer Eisenstange auf den Boden des Frachters schlug, fiel Rost herab, den er aufsammelte und in einen Behälter verschloß: ein physisches Zeugnis des Schiffes als Skulptur, Relikt eines sterbenden Schiffsrumpfs, dazu verdammt, verschrottet zu werden. Im Zuge der schnell eingeleiteten Zwangsvollstreckung komplettierte Bien die vier *Kisten*. Sie erschienen ihm irgendwie anekdotisch, glichen Verpackungskisten und erinnerten ihn an seine Zeit als Seemann auf der H.A.L. (Holland-Amerika-Linie), an die Notwendigkeit, etwas bei sich zu haben, wenn man quasi heimatlos zwischen 'den Welten' pendelt, an das Reisen als öffentliches Leben. Beide Bereiche durchdringen einander physisch und bewahren zugleich die innere Dynamik einer Säule. Es soll, wie Steiner bemerkte, der Wille von den Beinen in die Hände strömen. Am unteren Ende des Holzstabes befestigte Bien eine Spielzeugschlange. Er sah darin eine Gedächtnisstütze. Überhaupt verdeutlicht die Arbeit ein architektonisches Prinzip: Tragen und Lasten als eine zutiefst empfundene plastische Konzeption. Für Biens Selbstverständnis standen die Elemente des Meeres, das Warm/Kalt Islands und die Drehung des Kreises in unmittelbarer Beziehung zur spiralförmigen Bewegung der Rasieraktion. Durch das *Regal Star*-Projekt wurde er zu einem öffentlichen Künstler. Dieses Etikett bestätigte sich sechs Monate später mit seiner ersten Einzelausstellung.

[1984-005]
Advice for Architects
Waldo Bien Archive





[1983-002]

Psoriasis Trap
Collection Stedelijk Museum, Amsterdam

In the first solo show in Rotterdam many of the themes and variations which had begun to develop during the trip to Iceland were exhibited. Works called *Psoriasis Trap* [1983-002] and *Preparing the Land for (Re)-settlement* [1984-010]. In the latter Bien evokes the dynamic energies hidden between the magnetic poles.

The title of the work *Psoriasis Trap* [1983-002] derived from his hearing repeatedly during travel in Iceland that the landscape was excellent for people with skin diseases. The wall piece shown, with an additional floor arrangement is described as a frontal view of a landscape in 360 degrees. The work contains fifteen photographs which were taken with the aid of a mirror. For Bien the landscape and the skin of the body are by analogy equivalent; he wants to indicate that the surface is a real territory. But the concept of territory also includes for him the notion of surface such as you have with the canvas for the painter. He insists on the movement of the surface as its own reality. Part of the materials he collected are also included, lava stones, cod liver oil, sulphur, silex, silicium, pieces of rubber which he picked up walking the land. He views these as found objects but placed in the way a painter would place colours, and in their relationship to the 'surface' no longer found objects. There is one specific abstraction of the photo of a house building, as a red and white measuring stick standing in the landscape. He links the dynamic of the work to a movement that connects to a concept which has been developed by Rutkowsky, involvement in global rotation.¹

¹
The concept of 'global rotation' has occupied Michael Rutkowsky's thinking for many years. Rutkowsky's exploration against the 'flat-earth' presumption, the concept of false stability in seeing, is an attempt to come to a realisation of 'world' in its physical effect on thinking and placement. The most extensive treatment was in a group show, organised by Waldo Bien in co-operation with Miro Zeman, the director of Galéria Nova Bratislava, 22 June – 11 July, 1993, with text by Rutkowsky.

CHAPTER · KAPITEL 3

p. 47

3

Biens erste Einzelausstellung in Rotterdam griff viele Themen und deren Variationen auf, die er während seiner Islandreise entwickelt hatte. Die betreffenden Arbeiten heißen zum Beispiel *Psoriasis Trap* [1983-002] und *Preparing the Land for (Re)-settlement* [1984-010]. In letzterer zeigt Bien die dynamischen Wechselbeziehungen zwischen den magnetischen Polen.

Den Titel *Psoriasis Trap* wählte Bien, da er in Island immer wieder hörte, daß sich das dortige Klima vorzüglich eigne, bestimmte Hautkrankheiten zu lindern. Die Wandskulptur mit ihrem Arrangement auf dem Boden zeigt das Rundum einer Panoramalandschaft. Die Arbeit umfaßt insgesamt 15 Photographien, die mit Hilfe eines Spiegels gemacht wurden. Biens Auffassung zufolge lassen sich Landschaft und Haut in Analogie setzen; mit seinem Projekt will er zeigen, daß – bei genauerer Betrachtung – die Oberfläche der Haut tatsächlich einem Landschaftsbild gleicht. Landschaft stellt für ihn genauso eine Oberfläche dar wie die Leinwand für einen Maler. Dabei erscheint die Oberfläche wie ein Spiegel der Realität und um sie zu gestalten, bezieht er all jene Materialien mit ein, die er auf seinen Wanderungen durch Island sammelte: Lavagestein und Dorschöl, Schwefel, Silizium, Sand und Gummi. Er betrachtet diese Elemente als Fundstücke, als *Objet trouvé* und integriert sie genauso in sein Bild wie ein Maler die Farbe setzt. In seiner Beziehung zur Oberfläche des Bildes verliert es den Charakter des banalen Fundstücks. Außerdem fügte Bien seinem Werk ein manipuliertes Photo hinzu, das den Rohbau eines Hauses zeigt. Er abstrahierte es, indem er eine rot-weiß gestreifte Meßlatte hineinmalte, eine Art von Erdachse, wodurch er das Thema Rutkowskys, die globale Rotation, mit einbezog.¹



[1983-008]

Detail from *Nordlandroute*, Iceland

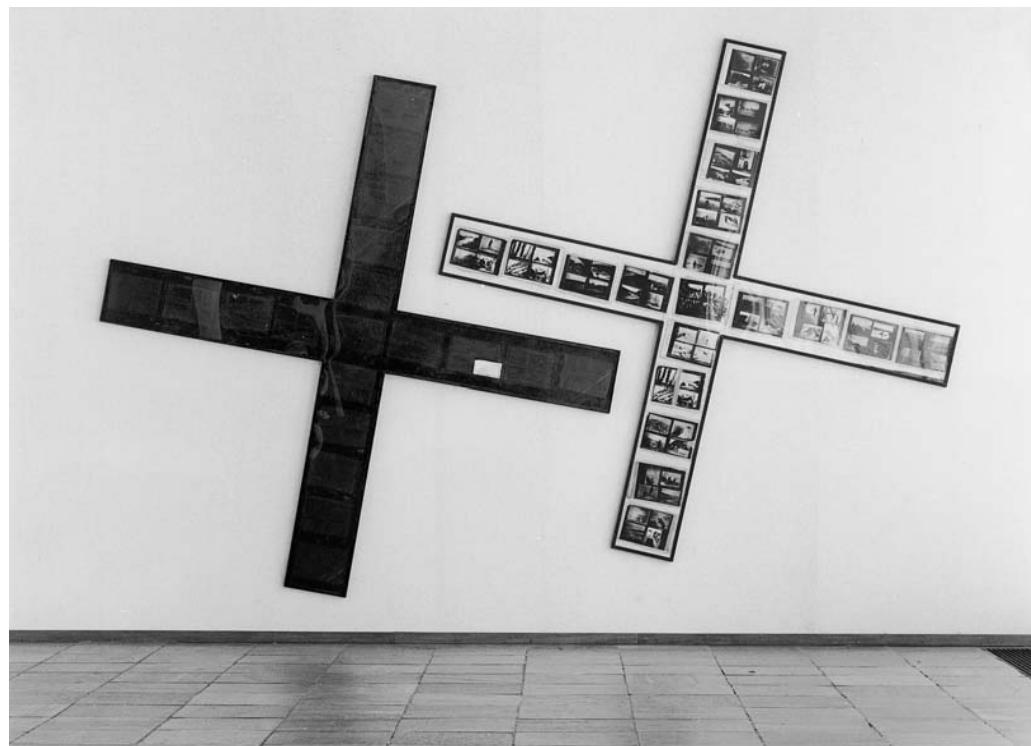
3

²
Jean Gebser, *Die Fundamente der aperspektivischen Welt*, Gesamtausgabe Bd. II, Novalis Verlag 1978.

CHAPTER · KAPITEL 3

p. 48

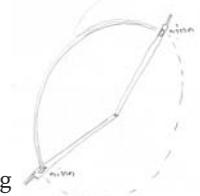
The problem of the surface had preoccupied him during the visits to the polders and he had investigated Mondrian's manipulations on the basis of colour field work, which he responded to most fully in an essay published in November 1977 (page 230). The photographs read from right to left. Dates are marked on the photographs, and the sculptural process gives one the directional cue. The usage of clamps is intended to slow down the dynamic process, and acts as a form of punctuation. The space below the stress line is running at 33 deg. and is an 'ancient horizon', underneath which is a deposit, or landscape. The arc is concluded with a quotation from Paul Celan; "Wir trinken nur, weil uns die Spiegel bewirten", and the movement which is symmetrical is intended as a mirror. Mirrors are commonly included by Bien in works before this period, in approximately 20 different pieces [1981-002 and -003], but in this instance it is used to eliminate the symmetry of the mirror by mirroring a third of a circle on both ends. For Bien the distinction is well expressed in Jean Gebser's work, *Die Fundamente der aperspektivischen Welt*.² With the breakdown of symmetry, Bien suggests you enter the field of projective geometry and leave the perspectival world. There is also a direct confrontation with the late characterisation of knowledge as perspective occur-

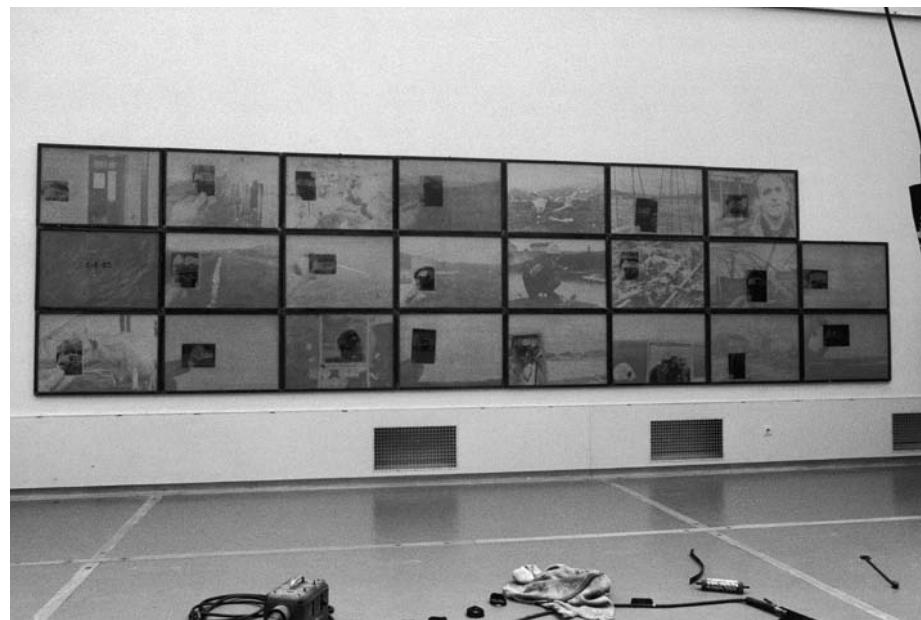


[1984-010]

Preparing the Land for (Re)-Settlement
Collection Stedelijk Museum, Amsterdam

[1983-007]
Eyrarbakkis Best
Choice
Waldo Bien
Archive





[1983-008]

Nordlandroute (Aschensector Nord)
Waldo Bien Archive

3

For context and further discussion of Nietzsche's mirror problematic see Joan Stambaugh, *The Problem of Time in Nietzsche*, Bucknell University Press, Lewisberg, 1987. Especially Chapter 3.

4

Bien's activity could be compared with that of Kurt Buchwald (born Wittenberg, 1953) whose photographic work Bien was aware of, and with whom he had a friendship at this time.

rence in Nietzsche: "Now man has slowly developed, and knowledge is still developing: thus the world picture becomes more and more true and complete. Of course that picture is only a reflection, always becoming clearer. The mirror itself is, however, not completely foreign and inappropriate to the essence of things, but likewise slowly emerges as the essence of things."³

Bien not only challenges the problem of perspectival occurrence and symmetry, but also wishes to eliminate in favour of the spiral, the circular and the enclosed hermeneutic situation. Thus the displacement of horizon, the play with the circle segments, the refusal of any regressive, self-enclosure, by the spiralling element and the complete valorisation of surface. The tectonic mobility relates to the notion of global rotation in Rutkowsky, where one understands *pace* Rutkowsky that all polarities and movements are situated within the gesturing body in its motility and ductility.

A similar sequence of photographs are included in the work *Nordlandroute* [1983-008] referred to in Chapter 2.⁴ The one-man show also included a video of the *Regal Star*-project, which was shown behind screen enclosing the projection like the curtaining of an isolation ward, an element elaborated in the *Death Room Interior* and the show had no accompanying catalogue, and the one review it received set in train a consistent over-emphasis. The review which appeared in the *Volkskrant* June 1984, whilst the show was still up, was written by Peter Heynen. Heynen had studied briefly at the Düsseldorf Academy, and was convinced in his hostility towards Bien because of what he emphasised as his relation to Beuys.

CHAPTER · KAPITEL 3

P. 49

3

Moment: „Der Mensch hat sich nur langsam entwickelt und auch seine Erkenntnis entwickelt sich weiter: So wird das Bild der Welt mehr und mehr wahr und vollständig. Natürlich ist dieses Bild nur eine Reflexion, die immer klarer wird. Der Spiegel selber ist nicht vollständig fremd und unangemessen hinsichtlich der Essenz der Dinge, aber so wird er selbst langsam zu ihrer Essenz.“³

Bien fordert nicht nur Perspektive und Symmetrie heraus, sondern will einen hermeneutischen Zirkel vermeiden; er bevorzugt die Spirale. Deshalb ersetzt er den Horizont, spielt mit dem Kreissegment und vermeidet alles Regressive und Abgeschlossene.

Eine vergleichbare photographische Sequenz finden wir in der Arbeit *Nordlandroute* [1983-008].⁴ Biens Einzelausstellung in Rotterdam präsentierte ein Video des *Regal Star*-Projektes. Es wurde – wie auf einer Intensivstation – hinter einem Wandschirm abgespielt. Dieser kehrt noch einmal in *Death Room Interior* zurück. Es erschien kein Katalog und nur der „*Volkskrant*“ berichtete am 6. Juni über die Ausstellung. Peter Heynen, der kurzzeitig an der Düsseldorfer Akademie studiert hatte, äußerte sich ablehnend, was jedoch eher seine Beziehung zu Beuys widerspiegelt.

[1991-008]
Arctic Landscape
Waldo Bien
Archive



Collecting whale bones
(with Thomas Johnsson, Iceland, 1983)

⁵
The Steinerian formulation of thinking as the creative possibility of freedom, and his synthesis of cosmic and planetary belonging arose for Bien during the education of his first child, and in tandem with his own excavation of the problem of the body. Steiner's stress on 'intuition' and theory of society Bien accepted as a model for 'inter-disciplinary' research, and admired the holistic and comprehensive fertility of Steiner's imaginative practise. It would also be useful to compare the near contemporary assimilation of Steiner in the work of Katharina Sieverding, for which see catalogue for the Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, and Stedelijk Museum, 1998, especially the reference in Pia Müller-Tamm, 'Films in the Mind', pp. 292–301, and Bien and Sieverding's conception of photography.

For Heynen the show is somewhere between a barren tundra and an old-fashioned rarity cabinet, "qua vormgeving blijft Bien duidelijk in de schaduw van zijn leraar Joseph Beuys" (tr. in terms of shaping Bien remains dangerously in the shadow of his teacher Joseph Beuys). He adds that there is a forced Beuys look and that at best he is a good student of Beuys. Over the following four years Heynen was to contribute another five articles on the work of Bien. One can trace a shift in attitude in the articles. But, in terms of the reception of Bien in Holland the close linking with Beuys was to remain a consistent emphasis. It was an exaggeration which was gross in its often wounding attempt to describe Bien as a Beuys' epigone, on the other hand, Bien would insist on the value of what he had learned from the broader conception of social sculpture advanced by Beuys, and in one instance, when making an assessment of his work from the late 70's and early eighties, stated that; "I discovered that to be able to explore the method of anthropological research, you had to look at Beuys, not study Beuys, but to think Beuys. You had to put the glasses on and gain entry to the field of interdisciplinary research. Before you can give up the discipline, you have to study the discipline, otherwise interdisciplinary also becomes mono-culture!"

From the time of his arrival in Amsterdam in August 1980, the one strong artistic friendship which he developed was with Jacobus Kloppenburg. For Bien, Kloppenburg was to have a far greater impact on his working methods and life than the years in Düsseldorf, and along with Rutkowsky, helped shape his thinking and attitude as much as any formal experience in an academy, apart from the writings of Rudolf Steiner, Bien's main intellectual formation was through the process of work itself.⁵

CHAPTER · KAPITEL 3

P. 50

Heynen sprach von unfruchtbare Tundra und altrmodischem Raritätenkabinett und behauptete, daß „sich Bien in der Formgebung gefährlich im Schatten seines Lehrers Joseph Beuys bewegt“.

Das Beste, was man von ihm sagen könne sei, daß er ein guter Beuys-Schüler ist. In den folgenden Jahren verfaßte Heynen weitere fünf Beiträge zu Biens Œuvre. Zwar läßt sich eine Bewertungsänderung feststellen, doch betonte er nach wie vor die Orientierung an Beuys. Bien einen Beuys-Epigonen zu nennen, übertrieb maßlos und verletzten auch. Andererseits bestand dieser unbeirrbar auf der Bedeutung dessen, was er aus der Konzeption der 'sozialen Skulptur' gelernt hatte. So schätzte er seine Arbeiten in den späten 70er und frühen 80er Jahre folgendermaßen ein: „Ich entdeckte, daß man, um die Methode der anthropologischen Forschung anzuwenden, auf Beuys schauen mußte. Es ging nicht darum, ihn zu studieren, sondern ihn zu „denken“. Man mußte eine Brille aufsetzen, um das Feld der interdisziplinären Forschung betreten zu können. Bevor man eine Methode aufgibt, muß man sie studieren, sonst erstarrt auch das Interdisziplinäre zur Monokultur.“

Biens Umzug nach Amsterdam im August 1980 folgte eine intensive, künstlerische Freundschaft mit Jacobus Kloppenburg. Kloppenburg gewann einen größeren Einfluß, als die Düsseldorfer Jahre je hatten. Kloppenburg und Rutkowsky prägten Biens Denken und Verhalten stärker, als irgendeines der formalen Experimente an der Akademie, sieht man einmal von den Schriften Rudolf Steiners ab. Der Arbeitsprozess selbst festigte Biens intellektuellen Standpunkt.⁵



[1989-007]

Academia I (Sektion)
Collection Stedelijk Museum, Amsterdam

His first major exhibition in Amsterdam was to take place in the Fodor Museum. The Fodor exhibition was a *resumé* of the experience of the preceding 7 years. He exhibited the *Static Pedestal* [1978-001] and a work entitled *Tripod with Fish-heads* [1995-042], which had been first constructed in Iceland. As noted earlier he had made a tape-work of the sound of thousands of cod fish hanging out to dry and banging in the wind, called provisionally *North Atlantic Tales* [1984-013]. Its importance in his œuvre is that it was the means by which he understood territory, and it was also related to his very first recording work, the *Intensive Care Concerto* [1984-012] which had been a response to his time in hospital, and later contained allusions to the organ builders who had a workshop at 123 Lauriergracht, the sounds of testing they made for the organ pipes being similar to that of the intensive care units. In one further work he also added an acoustic dimension, that of the *Death Room Interior*.

The synesthesia of the tripod and tapes was Bien's reading of the anthropology of landscape, mediated by his concept of an elaborate polarity which constituted global rotation. The sampling used by Bien was to "weave and unweave the wind" and one of the dominant motifs of the exhibition is the problem of place, or, the anthropology of location. This is his effort to elaborate an interdisciplinary response to sensation of pressure in the geomorphological field that he understood as the pressure of the earth. The work *Dampfplastik* [1983-011], which was later broken up and sections incorporated into other works, retains also an acoustic reference to the meaning of territory.

CHAPTER · KAPITEL 3

p. 51

Seine erste große Ausstellung fand im Amsterdamer Fodor Museum statt. Diese Ausstellung zog ein Resumée der vorangegangenen sieben Jahre. Die Arbeit *Static Pedestal* [1978-001] wurde ebenso gezeigt wie das Werk *Tripod with Fish-heads* [1995-042], das in Island entstand.

Wie schon erwähnt, hatte Bien das Geräusch aufgenommen, das tausende von luftgetrockneten Dorschen erzeugen, wenn sie im Wind gegeneinanderschlagen. Dieser Arbeit gab Bien den Titel *North Atlantic Tales* [1984-013]. Es half ihm, die Gegend zu verstehen und es hat zudem eine Beziehung zu seiner ersten Tonbandaufnahme *Intensive Care Concerto* [1984-012]. Sie entstand als Reaktion auf seinen Krankenhausaufenthalt und spielte auf die Orgelbauer an, die eine Werkstatt in der Lauriergracht 123 in Amsterdam hatten. Die Gebläsetöne waren vergleichbar mit denen, die man auf der Intensivstation hören konnte.

In einem weiteren Werk spielt die akustische Dimension eine wichtige Rolle: *Death Room Interior*. Die Gemeinsamkeit von Stativ und Tonbandwiedergabe bedeuteten für Bien die Anthropologie der Landschaft im Modus seines Konzepts von Polarität, die wiederum die globale Rotation bestimmt. Die Aufnahme sollte „den Wind gleichzeitig einfangen und loslassen“. Und eines der wichtigsten Motive der Ausstellung ist das Problem des Platzes oder die Anthropologie des Ortes. Er gibt damit eine interdisziplinäre Antwort auf das Ereignis des geomorphologischen Drucks, den er als Druck der Erde versteht. Die Arbeit *Dampfplastik* [1983-011], die abgebrochen wurde und wovon Teile in anderen Werken verwendet wurden, enthält ebenso eine akustische Referenz an die Bedeutung der Gegend.

Joseph Beuys:
Mond, 1972
FIU-Amsterdam
Archive





[1995-042]

North Atlantic Samurai (1982-1995 Iceland)
Collection Zeeuws Museum, Middelburg

The hammer and anvil rests on a drum base placed on two large overlapping steel sheets. A lectern shapes structure holds a china white tile. This was a suggestion of a music stand, and the reading was one of *partitur and mirror*. There is a distant reference to a work which Blinky Palermo had shown Bien in 1976 of a polished metal plate which served as a mirror. After the show the *Dampfplastik* sculpture was separated as an independent work. The issue of the iconography could be resolved by a form of allegory, the geomorphology is clearly volcanic, and the hammer and anvil traditionally associated with Vulcan, with Daedelus a classical sculptor. The small electric heater was functioning as the 'mid-night' sun, and the cross-reference to a mythology of fire and earth made of the *North Atlantic Samurai* [1995-042] a highly symbolic work. Bien refers to it as a geo-sculpture.

The geosculpture opens up the question of the *Hausfreund* in the specific sense that the earth is the sensuous domain of nature, of all that we can see, touch and, as embodied beings, experience. It is also the market-place of the world, within which everyday adventures and misadventures, noble deeds and feats of craft and cunning transpire. As in the essay of Hebbel on the *Hausfreund*, the earth bestows the space in which historical being is founded and works itself out, where an 'at home' is felt. But the intrusion of the technological, and the symbolic inversion refuse a permissible *Bodenständigkeit* and what is once a form of poetic relation to dwelling, is now a search within the reason 'why' (*Grund*) for action.

CHAPTER · KAPITEL 3

P. 52

Der Hammer und Amboß ruhen auf einem trommelähnlichen Baumstumpf, der auf zwei großen, überlappenden Stahlplatten steht, während ein Notenständer eine weiße Fliese präsentiert. Dieser Entwurf mit dem Titel *Partitur und Spiegel* veranschaulicht Biens Vorstellung eines Musikstückes, das sowohl Partitur wie Spiegel bedeuten kann. Vergleichbar ist dies mit einer Arbeit, die Blinky Palermo ihm 1976 zeigte. Sie bestand aus einer polierten Metallplatte, die als Spiegel diente. Nach der Ausstellung wurde *Dampfplastik* als eigenständige Skulptur herausgelöst. Die Ikonographie kann als Allegorie verstanden werden: Die Geomorphologie ist zweifellos vulkanisch, Hammer und Amboß werden normalerweise traditionell mit dem Gott Vulkan oder Daidalos, dem klassischen Bildhauer, verbunden. Der kleine Heizstrahler fungierte indes als „Mitternachtssonne“, wobei die Wechselbeziehung zur Mythologie des Feuers und der Erde eine außerordentlich symbolische Skulptur mit dem Titel *North Atlantic Samurai* [1995-042] entstehen ließ. Bien bezeichnet sie als Geo-Skulptur.

Diese Geo-Skulptur eröffnet eine Frage, die Hebbel in seinem *Hausfreund* aufgeworfen hat. Die Erde ist danach der sinnliche Ort der Natur, all dessen, was wir sehen, berühren und in den körperlichen Dingen erfahren können. Sie ist der 'Marktplatz' der Welt mit seinen alltäglichen Abenteuern und Mißgeschicken, mutigen Taten, handwerklichen Leistungen und Gerissenheit.

Wie es Hebbel in seinem *Hausfreund* formuliert, bringt die Erde den Raum hervor, in dem das geschichtliche Sein begründet ist, wo es sich vollendet und sich zu Hause fühlt. Aber das Eindringen des Technologischen und die symbolische Umkehrung der Verhältnisse verweigert eine wohlverstandene 'Bodenständigkeit'. Was einmal eine Art poetischer Beziehung zur Heimat darstellte, ist nun die Suche nach dem wahren Grund der Dinge.

Many elements of the original work in the Fodor Museum exhibition are preserved in the *North Atlantic Samurai* [1995-042], now in the Collectie Zeeuws Museum in Middelburg, which also contains additions. A wall piece was added made of slate plates with notes on glacier activity. He also made an additional series of drawings as footnotes to the room at the time of the acquisition by the Museum [1995-043].

Although the chronology is a little jumbled, Heynen wrote another article on Bien, which takes a less negative view than the one previously cited. It recapitulates more of Bien's biography, and in the conclusion makes of him a Kasper Hauser figure. Heynen had interviewed Bien in the interval between the two articles, and with that, Bien's complex relationship to his public, begins, a Dutch Artist persistently thought of as German.

CHAPTER · KAPITEL 3

p. 53

Viele Bestandteile der ursprünglichen Arbeit, wie sie in der Ausstellung im Fodor Museum gezeigt wurde, sind in dem Werk *North Atlantic Samurai* [1995-042] erhalten geblieben. Ergänzt durch einzelne Details, befindet sie sich heute in der Sammlung des Zeeuws Museum in Middelburg. Ein Wandobjekt aus einer Reihe von Schiefertafeln wurde hinzugefügt, die zeichnerische Notizen über Gletscheraktivität zeigen. Bien fertigte zudem eine Serie von Zeichnungen an [1995-043], die als Randbemerkungen zu der Raumskulptur verstanden werden können.

Auch wenn man die Chronologie verläßt, sollte hier erwähnt werden, daß es noch einen weiteren Artikel von Peter Heynen gab. Dieser hinterließ einen weniger negativen Eindruck als die vorherigen. Der Artikel rekapitulierte Biens Biographie stärker und machte ihn zu einer Kasper-Hauser-Figur. Heynen interviewte Bien zwischen den beiden Beiträgen. Damit begann Biens komplexes Verhältnis zur Öffentlichkeit: Ein niederländischer Künstler, den man hartnäckig als Deutschen bezeichnete.



[1995-043]
Footnotes to *North Atlantic Samurai*
Waldo Bien Archive



[1999-010]

Estancia la Fueguina
On exhibit at Biennale Albi France, 1985



[DI985-038]

Drawings with neolithic carbon (Tierra del Fuego)

10,7 x 16,8 cm

Waldo Bien Archive

The background of the work entitled *Múmö Škúla* [1985-004] has all the elements of a novel of adventure. There is a strange *picaro*, in which the travels to Iceland become counterpointed with the trip to Tierra del Fuego

The movement is a symbolic one of polarities within the global rotation. The ethnographic element is also of interest. *Múmö Škúla* comes from the language of the Yamana, with the meaning 'what you say to a person for what one has done to you in order to shame'. This translation is taken from the dictionary of Pastor Thomas Bridges, *A Dictionary of the Speech of Tierra del Fuego*, St. Gabriel bei Molding, 1933. Yaman has been described as 'la lengua mas austral del mundo'. Of the five dialects recognised by linguists the terms here are taken from *dialecto central*. By the time of Bien's arrival there were almost no native monoglot speakers left; Goldbert de Goodbar according to Alain Fabre in his *Las lenguas Indigenas*

CHAPTER · KAPITEL 4

p. 55

4

Die Geschichte der Arbeit *Múmö Škúla* [1985-004] liest sich wie ein Abenteuerroman. Gleichzeitig kann man einen schelmischen Unterton nicht überhören, mit dem Bien seine Reisen nach Island und Tierra del Fuego gegenüberstellt.

Er knüpft ein symbolisches Band, das die polare Spannung ethnographischer Gegensätze auf dem Erdenrund sinnfällig macht. In der Sprache der Yamana bedeutet *Múmö Škúla* „Was du zu jemandem sagst, der dir etwas angetan hat, um dich zu beschämen“. Diese Übersetzung stammt aus dem von Pastor Thomas Bridges 1933 in St. Gabriel bei Molding veröffentlichten *Dictionary of the Speech of Tierra del Fuego*. Yaman wurde als „la lengua mas austral del mundo“ beschrieben und zerfällt nach Meinung von Linguisten in fünf Dialekte. Die hier zitierten Worte stammen aus dem *dialecto central*. Als Bien nach Tierra del Fuego reiste, war diese Sprache im Alltagsleben kaum noch zu hören und beinahe ausgestorben. Goldbert de Goodbar schreibt in



SudAmericanos en la Actualidad, (vol. 2), reports, "pensaba que para 1973 época de sus investigaciones, podrían quedar unos 10 locutores del Yamana en Chile en Argentina."

The trip to Tierra del Fuego resulted in an exhibition at the Van Reekum Museum, with an accompanying catalogue, in an edition of 420 copies, with an introduction by Frits Bless, the current museum director. Bless reports in his essay the antecedent biographical background of Bien's 'encounter' with Tierra del Fuego. A suitcase which had been left with the Bien family was opened sometime in the 50's. The original owner had left it there for safe-keeping. His name was Bernard Brandeis, and it is understood he had been taken by Dutch Nazi collaborators and transported to the concentration camp at Osswiecim, Auschwitz. A book in the suitcase on a voyage to Tierra del Fuego, with woodcuts, is put in the attic, as it was not considered suitable for the children in the family to see. There it was read by Bien and the book was later thrown out in a dustbin by his mother.

'In the late autumn of 1984 Bien leaves for Chile and Argentina: from there he is invited to participate in an archeological expedition to the Cape Horn Archipelago. By that time the inhabitants of Tierra del Fuego have indeed become extinct.' and '...during his three month stay in Tierra del Fuego, Waldo Bien creates a series of drawings that can be read like a travel account: sceneries (sometimes a rudimentary indication, sometimes in detail) but also animals and their skeletons, campfires, trash-heaps and the remainders of campfires – the last signs of life of the extinct nomadic people.' and 'The purpose of the journey was not to

CHAPTER · KAPITEL 4

p. 56

der zweiten Ausgabe des Buches *Las lenguas Indigenas Sud Americanos en la Actualidad* von Alain Fabre: „Er dachte, daß 1973, die Zeit seiner Untersuchungen, nur etwa 10 die Sprache noch sprechende Yamana in Chile und Argentinien übrig sind.“

Der Reise nach Tierra del Fuego folgte eine Ausstellung im Van Reekum Museum in Apeldoorn. Die Einführung für den begleitenden Katalog schrieb Frits Bless, der dabei Biens erste Begegnung mit Tierra del Fuego minutiös nachzeichnete. Bernard Brandeis, ein jüdischer Freund der Familie Bien, ließ, nachdem er mit Hilfe niederländischer Nazi-Kollaborateure nach Auschwitz verschleppt wurde, einen Koffer zurück und bat, ihn sicher zu verwahren. Irgendwann in den 50er Jahren öffnete man ihn schließlich. Unter anderem fand man ein Buch über Tierra del Fuego, ein Reisebericht mit zahlreichen Holzschnitten der 'nackten Wilden'. Die Bilder betrachtete man für Kinder als ungeeignet und versteckte das Buch deshalb auf dem Dachboden. Später warf es seine Mutter auf den Müll.

„Im Spätherbst 1984 brach Bien nach Chile und Argentinien auf. Man hatte ihn zu einer archäologischen Expedition eingeladen, die zur Inselgruppe des Kap Horn führen sollte. Damals waren die Ureinwohner von Tierra del Fuego bereits ausgerottet. Während seines dreimonatigen Aufenthalts schuf Waldo Bien eine Serie kleinformativer Zeichnungen, die sich wie ein Reisetagebuch lesen lassen: Landschaften, nur flüchtig skizziert und dann wieder detailgenau festgehalten, Tiere und die Skelette, die er von ihnen fand, Lagerfeuer und deren Asche, Müllhalden – die letzten Lebenszeichen eines untergegangenen nomadischen Volkes.



Canal Beagle; View on Isla de Navarino, 1984
Waldo Bien Archive

collect, to observe or to document the externals of that culture, but an attempt to deepen and to fulfil anthropologically, the own culture (sic) through experience.' Bless also provides the information that in '1984, a few months before Bien's arrival, the last native of Tierra del Fuego dies in a Port Williams mission.'

Thanks to the existence of a diary, and other documentary sources, it is possible to construct a more accurate account of this journey of Bien's. The trip was directly taken in response to his early work on Iceland. Clearly the concept of travel is linked to Bien's early biography. His work on the *Holland Amerika Lijn*, where he worked as a commis-steward and later as a set decorator, for almost three years had taken him on voyages with frequent visits to the Americas. But, the most important element of the trip was to explore a territory which was relatively unknown.

Part of the journey was taken with Richard Kahn, an American poet, and during their first expedition from Ushaia, with a group of archaeologists they were set ashore and the greatest part of their equipment was lost in a shipwreck of the landing vessel. The details of the castaways life can be found in postcards which Bien had filled daily and sent to a teacher from his primary school days, whose talk of far away places had fired Bien's interest in travel.

CHAPTER · KAPITEL 4

p. 57

Zweck der Reise war nicht, die Überbleibsel einer verlorenen Kultur zu sammeln und zu dokumentieren, sondern den Versuch zu wagen, die eigene Kultur in ihren Ursprüngen zu begreifen, sie durch neue Erfahrungen anthropologisch zu vertiefen." Bless recherchierte sogar, daß einige Monate vor Biens Ankunft, der letzte Einwohner von Tierra del Fuego in der Mission von Port Williams verstorben war."

Dank der erhaltenen Tagebücher und weiterer dokumentarischer Quellen lässt sich ein genauer Bericht über Biens Reise geben. Sie ist eine unmittelbare Reaktion auf seinen vorherigen Island-Aufenthalt und greift sogar noch weiter in seine Biographie zurück. Seine Tätigkeit bei der *Holland Amerika Lijn*, bei der er fast drei Jahre arbeitete – zunächst als Steward, später als Bühnendekorateur –, führte ihn häufig nach Nord- und Südamerika. Das Wichtigste dabei war die Erforschung eines bislang unbekannten Landstrichs.

Zunächst reiste Bien mit Richard Kahn, einem amerikanischen Dichter. Während ihrer ersten Expedition nach Ushaia, die sie mit einer Gruppe Archäologen unternahmen, erlitten sie Schiffbruch, wobei nahezu ihre gesamte Ausrüstung verloren ging. Bien schrieb täglich Postkarten an einen Lehrer seiner Grundschule und erzählte vom Leben der Gestrandeten. Denn dessen Berichte über ferne Länder hatte Biens Interesse an Reisen geweckt.

[D1985-024]
Drawings with neolithic carbon
(Tierra del Fuego)
Waldo Bien Archive





[D1970-008, D1970-014, D1970-018]

Reconstruction of the lost Holland America Line drawings
(1968/69 from memory)
Waldo Bien Archive

"I found artefacts during the whole trip along the Beagle canal, both on Chilean and Argentinian sides. Since many years the territories had been 'zona militar', and was very desolate. In Bahia Valentin we were the first to go on land (ship-wrecked) and there were artefacts all over the surface . . . I collected some material I found on the surface." Hernan Vidal (the Chilean archeologist with whom Bien and Khan had 'hitched' a lift) and others returned after a week, and started to discover what was in the midden. "I kept writing to my teacher Jan Fijten whom I had not communicated with in decades. I found the material, whalebones, ribs from seals, arrow points, harpoon points. I had the material in my luggage and I wanted to take them home to use in an art-work."

As Bien was developing a polaroid shot of what he had collected Vidal came in and saw, what he took to be, improperly acquired artefacts, including ready-mades and constructions which Bien had worked on from the *bric à brac* he had been collecting in the rubbish midden. What emerged was a serious discussion about the decisive questions of ownership and whether human involvement constituted the artefact, and what was, or was not, rubbish.

CHAPTER · KAPITEL 4

p. 58

„Auf meiner Reise entlang des Beagle Kanals fand ich sowohl auf chilenischer wie argentinischer Seite zahllose primitive Werkzeuge. Dies war seit vielen Jahren militärisches Sperrgebiet, das mittlerweile ziemlich heruntergekommen war. Es war sehr einsam und verlassen. In Bahia Valentin waren wir die ersten, die an Land gingen und überall in dem sehr ausgedehnten Gelände lagen prähistorische Fundstücke herum und ich sammelte einige auf.“ Hernan Vidal (der chilenische Archäologe, den Bien und Kahn begleiteten) kehrte mit anderen nach einer Woche zurück und sie begannen mit der Untersuchung des Geländes und der Müllhalden.

„Ich schrieb weiter meinem Lehrer Jan Fijten, zu dem ich seit Jahrzehnten keinen Kontakt mehr hatte. Ich fand Walknochen, Rippen von Robben, Pfeil- und Harpunenspitzen. Ich verstautete alles in meinem Gepäck, um die Fundstücke nach meiner Rückkehr künstlerisch zu verarbeiten.“

Als Bien ein Polaroid seiner Sammlungsstücke machte, kam Vidal dazu und sah kritisch auf die unautorisiert den archäologischen Müllhalden entnommenen Dinge und was Bien daraus gefertigt hatte. So entwickelte sich eine lebhafte Diskussion über die Eigentumsfrage und die entscheidende Frage, ob die kulturelle Bedeutung eines Gegenstandes ausschließlich abhängig ist von der Nachweisbarkeit menschlichen Umgangs damit und weiter ... was ist Abfall und was nicht?



On board SS Rotterdam as junior steward, 1976
Waldo Bien Archive



[1985-005]
*Dialogos (Bahia Valentin,
Tierra del Fuego)*
Waldo Bien Archive

The issue in dispute was what determined an object in a specified cultural way, and what excluded. Bien's answer took the form of drawing with neolithic carbon on pieces of paper and presenting this to the expedition leader. The sketches were immediate responses within the midden, done with the carbon left on the surface. Bien's aim was the re-generation of morphology, what he called a different friendship to the earth, and a different way of reading the organisation of knowledge.

Further important consequences flowed from Bien's tracking in Tierra del Fuego; firstly, it introduced carbon into his work, secondly, it moved forward his conception of photography, and, it re-questioned his sense of boundary and belonging; and what may have been its most decisive influence, the moving away from the problem of the surface which had occupied him since the walk in the polders. It is here that the crucial shift towards his work, *The Death Room Interior*, takes preparation, and in some sense it may be argued that the work around this journey represents an important turning point in his oeuvre.

Returning to the *Múmō Škúla*, one may say that it is a musical instrument constructed with a specific function to 'vocalise' the landscape of Tierra del Fuego. The tone analysis has been determined by Bien in response to the flora, fauna and 'tierra' of the place. The flutes, into which air is driven, were made of some wood gathered there, and from the organ pipe wood in Amsterdam. There is a note in Bien's hand which says that "only the tongues of the flutes were made of *Nothofagus Beteloide* for which he indicates Flora, and whale bone (Fauna)

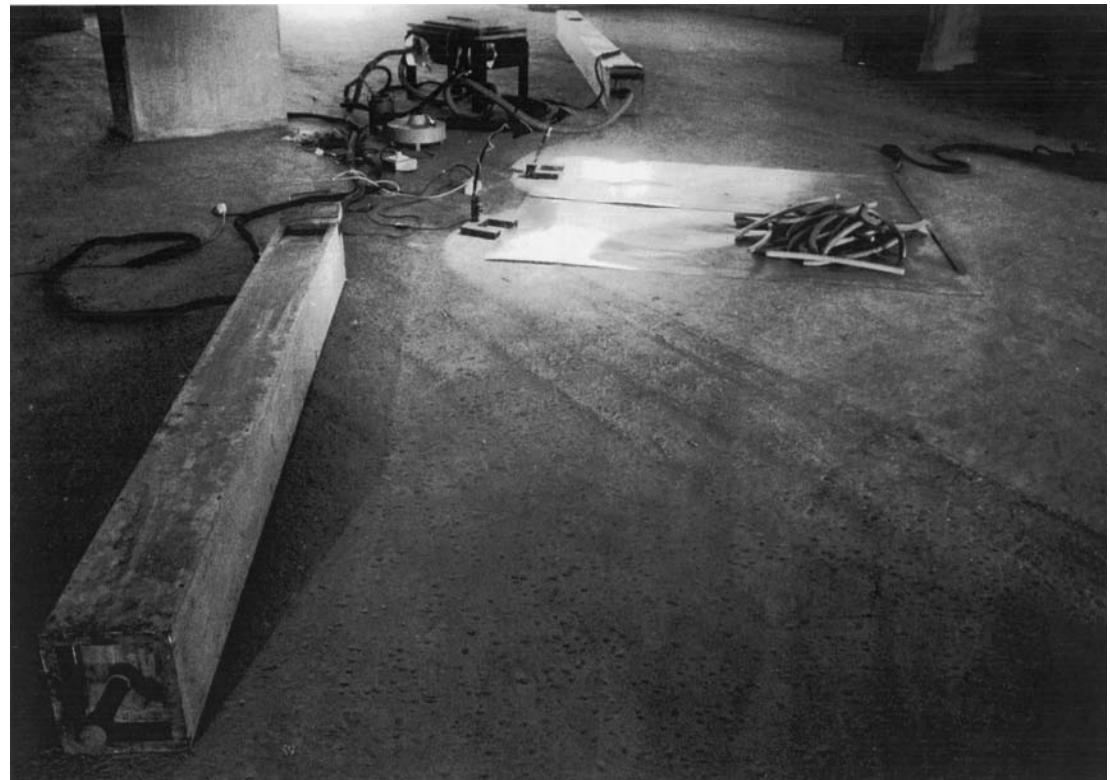
CHAPTER · KAPITEL 4

p. 59

Bien antwortete mit einer Zeichnung, die er mit einem herumliegenden Stückchen Kohle der Jungsteinzeit aufs Papier brachte. Er legte sie dem Expeditionsleiter vor. Seine Skizzen waren eine unmittelbare Antwort auf die Situation. Bien suchte nach einer Erneuerung der Morphologie als Ausdruck einer „Freundschaft mit der Erde“ und eine neue Lesart der Wissenschaft an sich.

Seine Wanderungen durch Tierra del Fuego brachten weitere Konsequenzen mit sich. Zunächst entdeckte er die Kohle für seine Arbeit und beschäftigte sich jetzt noch intensiver mit der Photographie. Darüber hinaus stellte er sein bisheriges Verständnis von Grenze und Zugehörigkeit in Frage. Vor allem aber ließ er das Problem der Oberfläche hinter sich, das ihn seit seiner Wanderung durch die Polder beschäftigt hat. Das bedeutete den entscheidenden Schritt in Richtung der Arbeit *The Death Room Interior*. Man kann feststellen, daß die im Zusammenhang mit der Reise nach Tierra del Fuego entstandenen Werke einen Wendepunkt seines Œuvres markieren.

Kehren wir noch einmal zur Arbeit *Múmō Škúla* zurück. Sie gleicht einem Muskinstrument, das die Landschaft von Tierra del Fuego hörbar macht. Bien suchte sich Töne als Antwort auf die erlebte Landschaft, auf Flora und Fauna. Die Flöten wurden aus dort gefundenem Holz und aus Amsterdamer Orgelpfeifen hergestellt. Bien erwähnt, „daß die Zunge einer Flöte aus *Nothofagus Beteloïdes*, einem heimischen Buchenholz, gefertigt wurde und Flora repräsentiert.“



[1985-004]

Múmō Škúla
Exhibit Place St. Lambert, „Investigations“,
Liège, Belgium
Waldo Bien Archive

and basalt from the Isla Navarino". Frits Bless correctly gives the botanical classifications as *nothofagus antarctica*. The flute sizes are 5.2 x 245 x 32 m. (tierra), 2.70 x 0.215 x 0.25 m. (flora) and 0.455 x 0.03 m. (fauna).

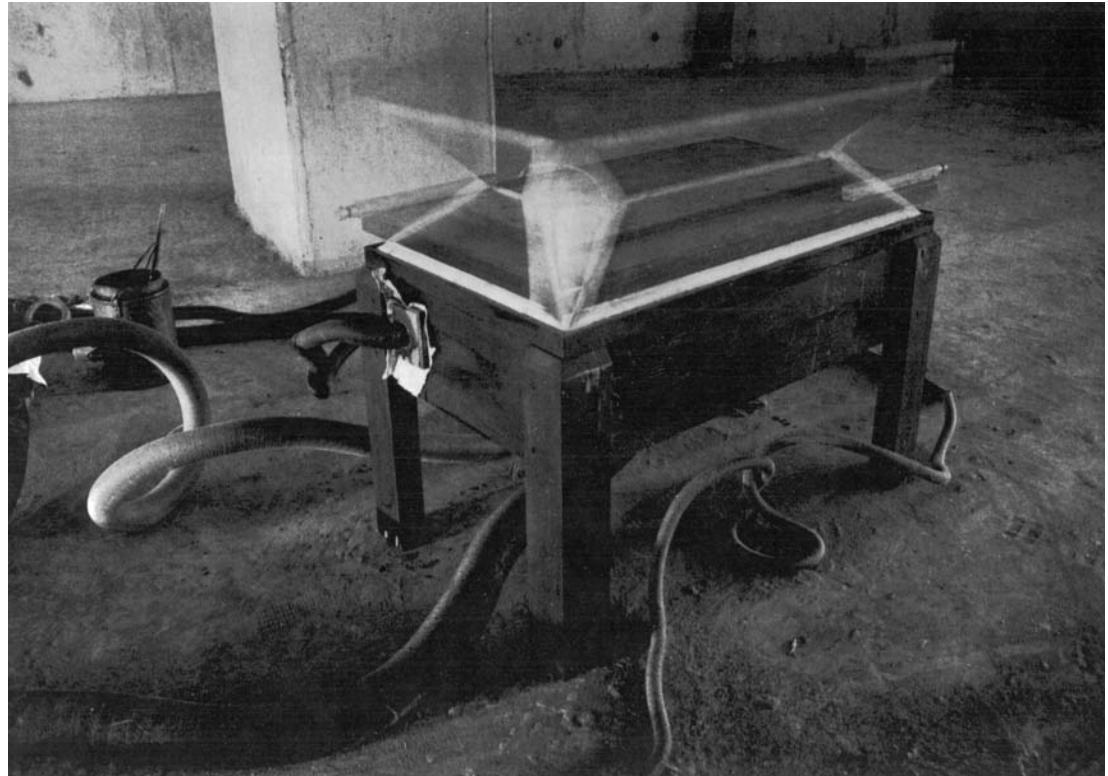
The very first whale-oil works are based on photographs made in Tierra del Fuego and Iceland. Indeed Bien insists that in photography he wanted to lead the process back towards movement, a kind of pre-technical activity before the capturing takes place. The photograph of the fox [*Hunter's Paradise I*, 1990-021] has been enlarged and placed between two transparent sheets of perspex which have then been filled with whale oil. The references move back and forward, to the social economy and ties, to an emblematic animal, and with the appearance of the butcher's knife [1986-016], the idea of the cutting-off which every visual process requires; its suspension of other elements of reality to achieve its real apotropaic goal, not as is often assumed in the rational account of the pictorial, 'to give a window to the world'. The knife has the meaning of this cleaving and cutting, essential to any partial showing which attempts to engage the viewer in a form of fetishistic look, and intensify the concept of the real by its diminution. Violence or force establish the real of necessity.

CHAPTER · KAPITEL 4

p. 60

Walfischbein verweist auf Fauna und Basalt auf tierra (Erde).“ Frits Bless gibt die korrekte botanische Bezeichnung: *nothofagus antarctica*. Die Maße der Flöten betragen 5,2 x 245 x 32 m (Terra), 2,70 x 0,215 x 0,25 m (Flora) und 0,455 x 0,03 m (Fauna).

Die allerersten Arbeiten, in denen Bien Walfischöl verwendet, basieren auf Photographien aus Tierra del Fuego und Island. Er insistierte darauf, die Entwicklung der Photographie zugunsten der Bewegung zurückzudrehen, zu einer Art vortechnischer Aktivität zu gelangen, bevor die Ausbeutung des Mediums um sich griff. Er vergrößerte die Aufnahme eines Fuchses [*Hunter's Paradise I*, 1990-021] und 'legte' sie zwischen zwei Plexiglasscheiben in Walfischöl 'ein'. Je nach Blickwinkel denkt man vielleicht an Sozialökonomie oder ruft sich die traditionelle Tiersymbolik wach. Das Schlachtermesser [1986-016] assoziiert die komplexe Idee von Abschneiden und Zerlegen, die auch jeder visuelle Prozess fordert. Die Einbeziehung der anderen Realitätsfragmente dient dazu, seine apotropäische Kraft zu wahren und nicht, wie das Bildliche so oft beschrieben, „ein Fenster zur Welt zu öffnen“. Das Messer bedeutet Spaltung und Zerlegung des Sichtbaren, um den Betrachter mit einer Art Fetischhaftem zu fesseln. Das Konzept des Wirklichen wird durch dessen Schwächung vertieft.



[1985-004]
Detail von *Múmō Škúla*
Waldo Bien Archive

Bien describes the whale oil as ‘sublime’. The whale oil was better than the use of mineral oil because it was closer to nerves and bones. Bien had already photographed whale bones and in the development of the print intervened in order to suggest the unidirectional tracks of the wind which causes the flora to grow at a particular incline. This had been part of the geo-acoustic of *Múmō Škúla*. With the whale oil he wanted the intimacy of the body, the form of viscosity which fascinates. He did not wish to delimit his own interaction with either the photography or the slow mobility of the oil that both preserved and transformed the image. In a later work Bien again takes up the whale bones in an acoustic way. This sonic property of material is as formally important as any other taxonomy and the least regarded.

CHAPTER · KAPITEL 4

p. 61

Bien charakterisiert das Walfischöl als *sublim*. Dieses Öl eignete sich besser als mineralisches Öl, da es den Nerven und Knochen näher ist. Nachdem Bien die Knochen der Wale bereits photographiert hatte, griff er in die Entwicklung der Abzüge ein, um auf die vorherrschende Windrichtung hinzuweisen [1985-005], die Pflanzen in eine bestimmte Richtung wachsen lässt. Das war auch ein Aspekt der Geo-Akustik seiner Arbeit *Múmō Škúla*. Bien beabsichtigte, mit dem Walfischöl die Intimität des Körpers und eine Form der Konsistenz zu zeigen, die ihn faszinierte. Seine eigenen Möglichkeiten sah er weder durch die Photographie noch durch die Trägheit des Öles eingeschränkt, das das Bild schützt, aber auch verändert. In einem späteren Werk verwandte Bien erneut Walknochen als akustisches Gestaltungselement. Diese Klang-eigenschaften eines Materials sind genauso wichtig wie jede andere Eigenschaft, wird aber meistens übersehen.

[1997-100/9]

Lodge

Waldo Bien Archive





Self portrait, undated, no number;
Coal dust on paper; 16 x 10,5 cm
Waldo Bien Archive

I came back from a foreign country to my own country and I became a stranger. Boundaries. I was alone here more than I ever imagined. Everybody was busy with the image, with the surface, with the illusion of painting and design. I wanted to work at another level. I became resistant to this culture of the surface."

Thanks to the research of H.M.A. Hollanders it is possible to trace again the biographical details which help one understand the background to the most significant work, probably of the 1980's, made and exhibited by Bien, and now known under the title, *The Death Room Interior*.¹ Hollanders' is also the first attempt to situate Bien in an art historical context, and one chapter of his doctorate is dedicated to an account of *De Sterfkamer van een mijnwerker* (The death-room of a mine worker).

Born in 1949 in 's Gravenhage, the Bien family moved to Zuid-Limburg, in 1952, where his father was the manager of a casino which serviced the state mine of nearby Heerlen. The family home was situated closest to the mine *Emma*. Bien had daily contact with the children of the mineworkers, and knew of intense rituals associated with mining and the dying of

¹ H.M.A. Hollanders
Submitted as a doctoral thesis on 1 March, 1988. *De Spirituele Kunst van Waldo Bien, een hedendaags plasticus*, directed by Dr. Ron Manheim, for the Art History Faculty, University Nijmegen, pp. 82. The thesis surveys briefly the early life of Bien, and makes a study of individual works, Regal Star-Project, *De Sterfkamer van een Mijnwerker*, Schipbreuk in de Estrecho Le Maire, *De Wrede Zee*, The Universal Bank, *De Oceaanharp*, *Nova Zembla*, Pair 1987. There is a short section which analyses the relation of Bien to Beuys, and some general considerations, followed by notes, black and white illustrations, and bibliography. I would like to thank the author for permission to quote from the thesis.

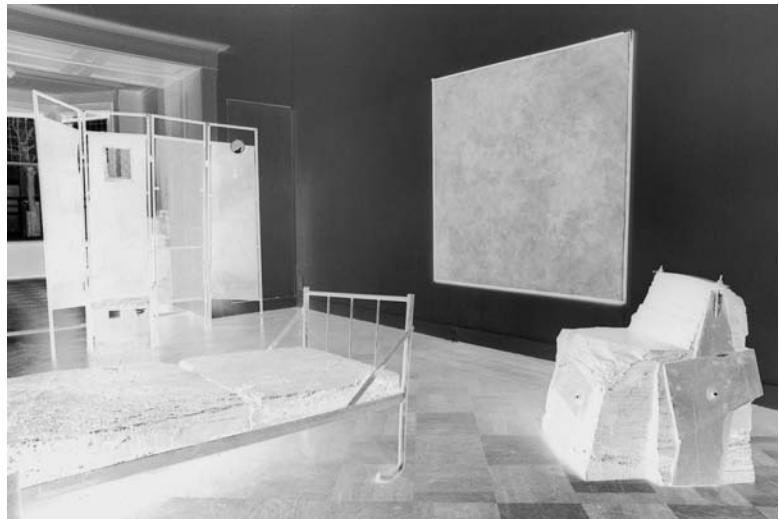
CHAPTER · KAPITEL 5

p. 63

„Ich kehrte aus einem fremden Land in mein eigenes zurück und wurde dort zum Fremden. Grenzen. Ich war einsamer, als ich mir je vorgestellt hatte. Jedermann beschäftigte sich mit Äußerlichkeiten, der Oberfläche, mit der Illusion von Malerei und Design. Mich interessierte aber etwas anderes. Ich wurde gegenüber der Kultur der Oberfläche resistent.“

H.M.A. Hollanders untersuchte Biens Biographie und den Hintergrund einer für die 80er Jahre wichtigsten Arbeiten: *The Death Room Interior*.¹ Seine Abhandlung stellt den ersten Versuch dar, Bien in einen historischen Kontext zu stellen. Ein Kapitel seiner Dissertation widmet sich dem Werk *Das Sterbezimmer eines Bergmanns*.

Geboren 1949 in s'Gravenhage, zog Biens Familie 1952 in den Süden Limburgs, wo sein Vater als Manager eines Casinos arbeitete, das zum staatlichen Bergwerk im nahen Heerlen gehörte. Das Haus der Familie lag unmittelbar neben der Zeche *Emma*. Bien wuchs unter den Kindern der Bergleute auf. So kannte er deren Gewohnheiten und Sitten, hörte von tödlichen



[1985-006]

Death Room Interior (Light Room)
Waldo Bien Archive

5

miners in the pits as well as of work-related illness. As Bien's work deepened in its poetic making, with a complex web of personal associations and symbol being incorporated into projects, the observation made by Georges Devereux that 'Jede Beobachtung ist eine Beobachtung am Beobachter' brought him increasingly closer to himself even as the scope of his journeys widened. Hollanders' description is that the *Sterfkamer van een Mijnwerker* is an autobiographical and commemorative work, commemorative in the sense that it referred to a disappearing way of life which Bien had once known intimately.²

The Dutch government had made the decision to close the Limburg coalmines in 1965. It may very well be that the encounter with the lost and extinct culture of the Selknam and Yamana had also triggered in Bien a memory closer to home, where statist intervention had literally destroyed a whole community way of life economically, socially and culturally.

The autobiographical element is best described in Bien's own words of 1997; "I was invited to do a show in the Rotterdam Art Space, an initiative of two people who had worked in the Boymans Museum.³ It was in a private house. They used to mount exhibitions there. When I first visited the house, I just took the rooms in, a normal living room and back room connected with sliding doors. I got stuck within the problem of the room, or, I should say, of a house like this. Then I remembered whether I had ever been in a room or house like this, and my childhood in the coal mine area came back to me, that most of my childhood friends were from coal mining families, and that they lived in similar houses. It was in November I

² Hollanders, op. cit. pp. 20–25. For the issue of coal and mining and European politics after the war, see Alan S. Milward (with the assistance of George Brennan and Federico Romero) *The European Rescue of the Nation State*, Routledge, London, 1992, especially chapter 3, pp. 46–113. I am grateful to Dr. Frank Callanan for drawing this reference to my attention.

³ Galerie Rotterdam Art Space, Beatrijsstraat 55.

CHAPTER · KAPITEL 5

p. 64

Unfälle vor Ort und auch von den Berufskrankheiten der Bergmänner. Da sich Biens Arbeit in einem komplexen Netz persönlicher Assoziationen poetisch auflud, brachte ihn die von Georges Devereux getroffene Feststellung „Jede Beobachtung ist eine Beobachtung am Beobachter“ zunehmend zu sich selbst – auch wenn er immer weitere Reisen unternahm. Hollanders beschreibt das *Sterbezimmer eines Bergmanns* als ein autobiographisches Werk, das an eine verlorengegangene Welt erinnert, die Bien einmal sehr vertraut war.²

1965 schloß die niederländische Regierung die Bergwerke in Limburg. Diese von oben diktierte Anordnung, die buchstäblich über Nacht ein ganzes Gemeinwesen ökonomisch, sozial und kulturell zerstörte, erinnerte Bien Jahre später an das Aussterben der Selknam- und Yamana-Kulturen.

1997 schreibt er: „Auf Initiative zweier Mitarbeiter des Museum Boymans lud man mich ein, im Rotterdam Art Space auszustellen.³ In diesem Privathaus richtete man regelmäßig Ausstellungen ein. Als ich das Haus zum ersten Mal betrat, sah ich mir die Räume natürlich genauer an: ein mehr oder weniger gewöhnliches Wohnzimmer und ein rückwärtiger Raum, die eine Schiebetür verband. Ich blieb in der Problematik der Räume stecken oder – besser gesagt – in der eines solchen Hauses und fragte mich, ob ich schon jemals in einem vergleichbaren Raum oder Haus gewesen war. Ich erinnerte mich auf einmal wieder an meine Jugend in der Bergbauregion Limburgs und daß die meisten meiner damaligen Freunde Kinder aus Bergarbeiterfamilien waren, die in ähnlichen Häusern lebten. Es war November und Allerseelen, als ich das

[1985-006]

Death Room Interior
Rotterdam Art Space, 1986





[1987-006]

Salve Unto II
Collection Stedelijk Museum, Amsterdam

4
Interviews, March –
April, passim. FIU
Archive, Amsterdam.

5
The issue of 'primal substitution' was also alive, in that Bien animadverts to Blanchot's suggestion that all human images and idealism have no guarantee but a cadaver. For this see Michel Serres, *Statues: Le second livre des fondations*, éditions François Bourin, Paris, 1987, and Kenneth Gross *The Dream of the Moving Statue*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1992, where funeral sculpture is seen as helping to keep the peace between the living and the dead.

saw the house, and I remembered that the day was the feast of All Souls, and also that I had seen coal miners dying, in rooms like this, with their bed in the window area, visited by the priest bearing the sacrament of extreme unction, and the *viaticum* of the sick. The lady who owned the gallery asked me casually what I was going to exhibit there. I just said, hardly without thinking, a death room interior. I told her I wanted to reconstruct the room I had in my memory. In my mind I thought of carbon."⁴

Bien reports a whole confusion in his mind. He recalled specific scenes; the priest and altar boy walking through the streets carrying a cross and a pail of holy water, the purple stole over the surplice, the *biretta*, the placing of the cross near the front door, where the dying miner lay, the silence of the community; a pall of silence slowly descending, the sick man, visible through the window, and the overpowering sense of what was being guided into the unknown, the reduction of all movement and speech to what was essential, the unspoken commonness of everyone's concerns, even some of the words of the funeral liturgy, and the ceaseless tolling of the bells as the burial was prepared, the evergreen graveyards, and his own sense that the coal face was a history of life and death, the possibility of reading down into the earth.⁵

The notion of the reading of the stones is an old romantic trope, the *lapides literati*. Novalis, whom Bien had quoted to Pieter Heynen in a review based on his *Tierra del Fuego* works, had developed a concept of historical lithology in his *Heinrich von Ofterdingen*. Beliefs included, that the caverns contained eternity, or, that time stood still. In chapter 5 of that novel, Novalis characterises mining as the symbolic introduction to the world of nature and

CHAPTER · KAPITEL 5

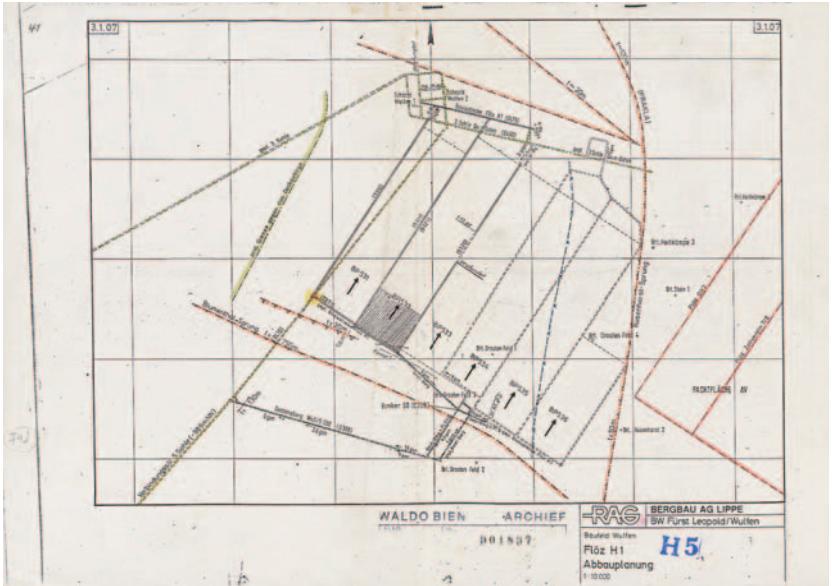
p. 66

zur Ausstellung angebotene Haus besuchte. In Gedanken sah ich wieder Bergleute in ganz ähnlichen Räumen in ihrem ans Fenster gerückten Bett sterben, von Priestern aufgesucht, die ihnen die letzte Ölung und das *viaticum* den Kranken gaben. Eher beiläufig fragte mich die Galeristin, was ich ausstellen würde und ich antwortete, ohne lange zu überlegen: Ein Sterbezimmer. Ich sagte ihr, daß ich einen Raum aus meiner Erinnerung rekonstruiieren wollte. Dabei dachte ich an Kohle.⁴

Bien erzählt von einem dauernden Hin und Her seiner Gedanken: wie Priester und Messdiener mit Kreuz und Weihwasser die Straßen entlangliefen, wie sie eine violette Stola über dem Chorhemd und ein Birett trugen, wie sie das Kreuz nahe der Eingangstür absetzten, hinter der der sterbende Bergmann im Schweigen der Anwesenden lag. Über alles legte sich langsam eine große Stille; der kranke Mann war durch das Fenster zu sehen und man bekam eine Ahnung von dem, was in das Unbekannte führt. Bewegungen und Gespräche beschränkten sich auf das Nötigste. Bien sah das Leid der Betroffenen, hörte die Grabreden und das ununterbrochene Glockengeläut vor der Beisetzung, nahm den immergrünen Friedhof wahr und erkannte, daß Kohle eine Geschichte von Leben und Tod schreibt und die Möglichkeit bietet, in der Erde zu lesen.⁵

Die Vorstellung, Steine zu lesen, ist ein alter romantischer Topos, *lapides literati*. Novalis, den Bien gegenüber Pieter Heynen in einem Gespräch über seine Arbeiten aus *Tierra del Fuego* erwähnte, entwickelte den Begriff der historischen Gesteinskunde in seinem Buch *Heinrich von Ofterdingen*. In den Höhlen ist die Ewigkeit anwesend und die Zeit steht still. In Kapitel fünf seines Romans charakterisiert Novalis den Bergbau als das symbolische Tor zur Welt der Natur





5

transition to the dimension of history. A parallel romantic view is of the sexualising of the earth, and the tellurian depths as the place of chthonic forces, and a journey there is a search for hidden lore. There was initially a misunderstanding as to his intentions, with one of the organisers thinking that he had in mind a theatre decoration in the room. His very first idea was that he needed a sculptural expression in carbon, and he needed a bed and a seat. Choosing a material, like carbon, and requiring it in 6 to 8 cubic meter blocks was to prove complicated. It was not clear that carbon was a tractable material, and even if, where would a supply of blocks of such size come from because Bien had never seen such blocks. He had never seen or heard of large carbon blocks.

Initial enquiries proved frustrating. It happened that an official at the Dutch Embassy in Bonn helped, and had drawn mostly negative reactions. Flustered, he finally handed a card with the name of a coal mine director and wished Bien the best of luck. *Glück auf!*

The director, Dr. Kleinschmidt, invited Bien, after an initial telephone communication, to attend a meeting with fellow directors and explain his request. The coal was excavated on the advice of the engineer Schwartz, from the H carbon layers. Four coal miners and a foreman took 2 weeks to quarry the blocks. Bien had rented a studio in Amsterdam and the material was transported there. Photographs survive of the excavation process. A laconic note was sent to Bien by the Bergbau Lippe AG; "Sie erhalten von uns eine Anzahl von Kohlebrocken aus unserem Flöz H 1, die Sie für Ihre künstlerischen Arbeiten benötigen. Wir wollen Ihnen die Kohlestücke schenken und berechnen Ihnen keine Kosten. Wir hoffen, damit einen kleinen Beitrag zur Erstellung eines Ihrer Kunstwerke leisten zu können."

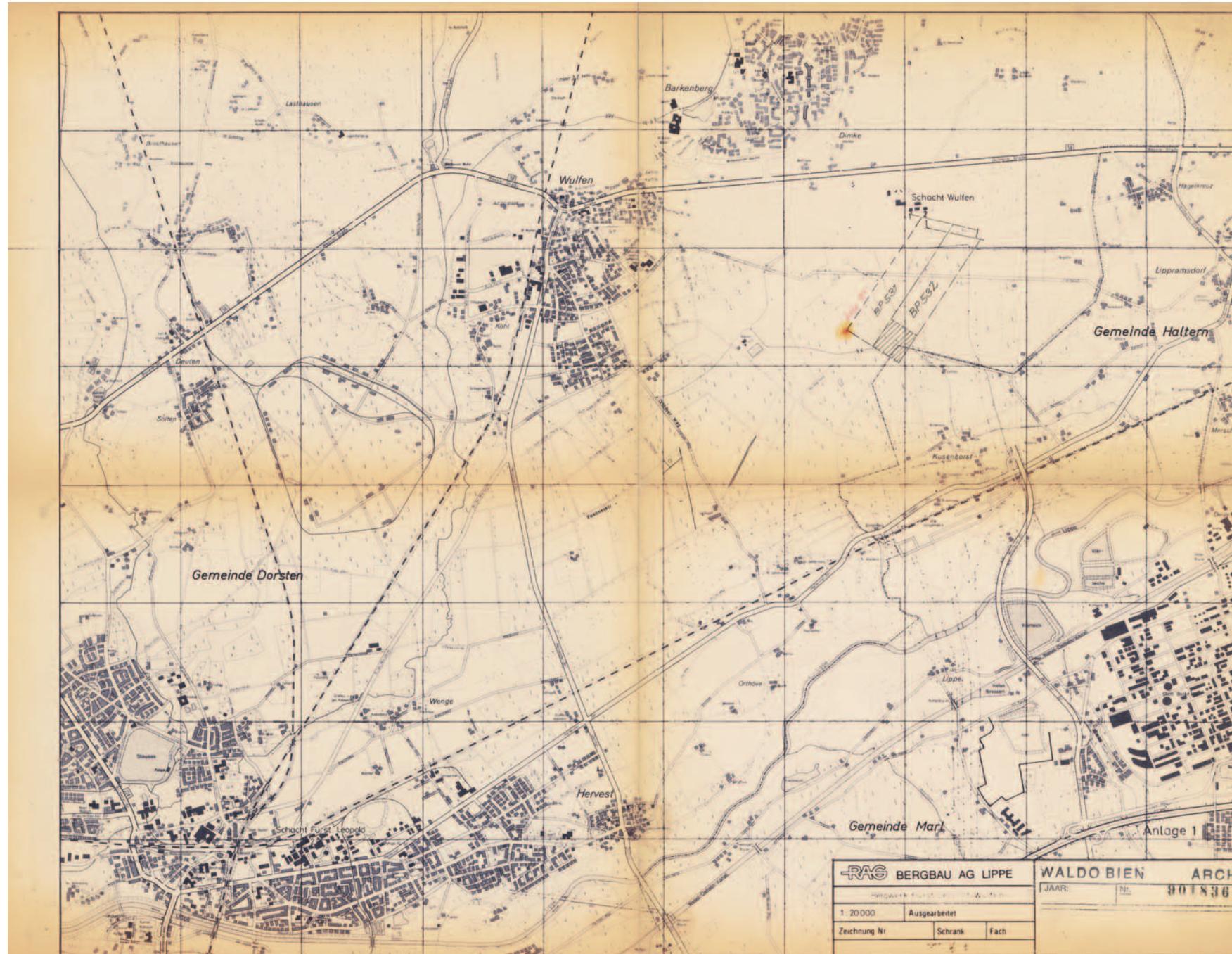
CHAPTER · KAPITEL 5

p. 68

und als Durchgang in die Vergangenheit. Eine gleichermaßen romantische Vorstellung verbirgt sich in der geschlechtlichen Deutung der Erde: die tellurische Tiefe als Ort chthonischer Kräfte und die Reise dorthin als Suche nach verborgenem Wissen. Anfangs mißverstand einer der Kuratoren die Absichten Biens und glaubte, dieser plane eine Theaterdekoration. Doch Bien dachte sofort an Kohle und benötigte außerdem ein Bett und einen Sessel. Große Kohlebrocken zu beschaffen, warf ungeahnte Probleme auf. Zudem wußte niemand, ob sich Kohle überhaupt bearbeiten läßt. Die Ergebnisse erster Nachforschungen waren niederschmetternd.

Die niederländische Botschaft in Bonn versprach Hilfe und zeigte sich sehr bemüht, erhielt aber überall Absagen. Ratlos, aber mit besten Wünschen gab man Bien zuletzt den Namen eines – vielleicht behilflichen – Bergwerksdirektors weiter. „Glück auf!“

Dieser Bergwerksdirektor, Dr. Kleinschmidt, lud Bien schon nach einem ersten Telefonat zu einem Treffen mit weiteren Direktionsmitgliedern ein, um sein Anliegen vorzubringen. Die Kohle wurde auf Anraten von Ingenieur Schwartz in einem H-Kohleflöz abgebaut. Vier Kumpel und ein Hauer benötigten zwei Wochen, um die Blöcke zu fördern. Bien mietete ein geeignetes Atelier in Amsterdam und ließ die Kohle dorthin bringen. Von ihrer Gewinnung und Förderung blieben nur Photos. Die Bergbau AG schrieb lakonisch: „Sie erhalten von uns eine Anzahl von Kohlebrocken aus unserem Flöz H 1, die Sie für Ihre künstlerischen Arbeiten benötigen. Wir wollen Ihnen die Kohlestücke schenken und berechnen Ihnen keine Kosten. Wir hoffen, damit einen kleinen Beitrag zur Erstellung eines Ihrer Kunstwerke leisten zu können.“





The company had spent in the region of 50,000 DM in securing the blocks for the artist. Their patronage was without fuss and with no expectation of reward. Bien invited Rutkowsky to come from Düsseldorf to Amsterdam and see the blocks. He felt thrown back to a very traditional sculptural situation, studying the blocks and considering the materiality as resistance. It wasn't possible to carve the block or to chop it. Because of the pressure the blocks had been under it was necessary to make an iron corset to maintain its stasis. It was also obvious that to create the elements he needed he would have to sand the blocks down. His first choice was to make the chair. The individual items needed to be a choreography. The Catholic liturgy of the Mass, if viewed in terms of its movements is a kind of sacred ballet. The funeral situation of the laying out of the corpse and burial could also be read as choreography. Joyce interpreted it as pantomime. The most difficult part of the work was the making of the bed. Sanding down the three blocks created an enormous amount of dust. Neighbours complained and the landlord and police were called. Washing that had been left out was soiled by the fine dust, and taut diplomacy was needed for Bien to continue with the work.

The grinding down of the blocks for the bed reduced the blocks from 80 c.m. to 25 c.m. The bed was a problem in terms of the idea of animal static which is identified in the four

CHAPTER · KAPITEL 5

p. 70

Der Abbau der Blöcke kostete ungefähr 50.000,-DM. Bien lud Rutkowsky nach Amsterdam ein, um sie in Augenschein zu nehmen. Als er ihre Bearbeitungsfähigkeit untersuchte, sah er sich in die Situation des klassischen Bildhauers versetzt. Es schien unmöglich, die Blöcke zu schneiden oder mit dem Meißel zu bearbeiten. Ein eisernes Korsett sollte verhindern, daß sie auseinanderbrachen. Bien entschied sich, zuerst den Sessel zu schaffen; die einzelnen Elemente legten eine bestimmte Reihenfolge fest. Als besonders schwierig erwies sich, das Bett zu fertigen. Das Abschleifen der drei Blöcke setzte enormen Staub frei. Nachbarn beschwerten sich, der Hauseigentümer und sogar die Polizei wurden gerufen. Die Wäsche auf der Leine wurde schwarz und nur durch diplomatisches Geschick konnte Bien schließlich weiterarbeiten.

Das Abschleifen der Blöcke für das Bett ließ ihre Höhe von 80 auf 25 cm schrumpfen. Das Bett sollte einem vierbeinigen Tier gleichen, sich wie ein knieendes Kamel anbieten, das zum Aufsteigen einlädt, eine *idée dirigeant*. Als beim Abschleifen des Blocks Fossilien und Pflanzenformen sichtbar wurden, drängte sich die Vorstellung der *lapides loquens* geradezu auf.



legs. Bien wanted the shape of the bed to have a crouched placement which would allow entry. The idea of a camel with its crouched fore-legs is kind of *idee dirigeant*. Whilst standing and sanding the block the trope of the *lapides loquens* became literally topical, as fossil and plant forms were revealed.

Bien explained the shape of the feet as ‘sich hingeben’, a movement away from the interpretation of gravity in the relation of the horizontal and its support, and a sudden dynamising of the amorphous and immobile space. He also integrated the pillow as a form of asymmetry.

Again he imagined within the thinking of the lying down and rising up that the pillow supported the return to the embryonic state, the curling back to birth of the dying body. The relation to hearing was caught up with the distinction Novalis had raised, which, by transferred epithet Bien associates with the pillow – the ear that listens to the history of the past and nature as a pressured sedimentation on the process of hearing. The putting of the head down to rest is a suggestion towards strata sedimentation.

In a toolbox under the table, Bien placed a hammer. The hammer has a very interesting provenance, it had come to Bien via a friend of Kurt Schwitters to whom it had belonged, and Schwitters had had it from Lehmbruck.

One of the most difficult concepts in relation to the work is the relation to what the artist calls colour theory. The apparition of the iron clad blue canvas as provoked by the desire for

CHAPTER · KAPITEL 5

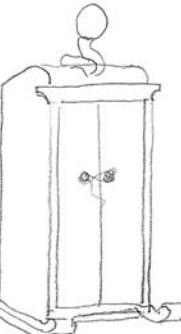
p. 71

5

Bien charakterisierte die Beinstellung des Betts als ein dienendes ‘Sich hingeben’, als eine Bewegung gegen die Schwerkraft des waagerechten Kohlebrockens, als eine unerwartete Dynamisierung des gestaltlos ruhenden Raumes. Ein zugefügtes Kissen wahrt die Asymmetrie. Es herzurichten, erschien ihm wie die Rückkehr in einen embryonalen Zustand, der Rücklauf des sterbenden Körpers zur Geburt. Mit einer Unterscheidung, die Novalis traf, bringt Bien auch den Hörsinn ein, eine Assoziation, die das Kissen wachrief. Denn das Ohr, das sich darauf drückt, lauscht den Erzählungen von Geschichte und Natur, als hätte sich in sie die Zeit und das Hören abgelagert.

In einen Werkzeugkasten unterhalb des Tisches legte Bien einen Hammer, dessen Herkunft interessant ist. Er gelangte nämlich über einen Freund von Kurt Schwitters in Biens Hände. Schwitters erhielt ihn wiederum von Lehmbruck.

Biens ‘Farbtheorie’ umschreibt einen komplexen Sachverhalt. Die mit Eisen umrahmte blaue Leinwand, die Biens Sehnsucht nach Tageslicht ausdrückt, verwandelte sich in Schwarz. Möglicherweise sind Blau und Schwarz einander näher als man denkt. Das tiefe Schwarz lässt kaum an Licht und Farbe denken. Mit der Kohle verließ Biens ‘Farbtheorie’ den Pfad der optischen und physischen Wiedererkennung.



[1982-004]

New Moon
Waldo Bien
Archive



[1982-012]

Sunlight
Waldo Bien Archive



Arnold Böcklin: *Die Toteninsel*, 1883
80 x 150 cm
Staatliche Museen Berlin

5

light while working in the studio that became black. It can also be that the black and blue were themselves much closer than one thinks. The tightness of the black made it difficult to think of light or colour. With the coal the colour theory was leaving the track, as Bien puts it, of the physical and optical recognition. The best analogy for the idea of recognising the idea of colour and light as the source for carbon, was in the idea of the photo negative, where the very black appears as a light source. What Bien takes as evidence of this is the imprints of plants on the coal mine. For him, the real death room interior, was the space in the earth left behind from taking out the block. The ‘negative way’ opened up the transformation of many fundamental categories. Taking out the blocks could be described as a sculptural attitude towards architecture, as the negative of architecture, the architectural as the result of the sculptural within material. What Bien wanted to achieve was to give proof to the idea of light on another scale and dimension. He makes the telling observation as a kind of hypothesis; if you brought someone into the forest of the Amazon and said on this spot in x number of years it would be excavated to the *Death Room Interior* then they would realise that the place of extraction was a kind of magical spot. For Bien colour theory was intimately connected with chlorophyll and blood.

“Being busy with photography, especially black and white, and developing my own film, I had discovered the equivalence of positive and negative, even sometimes how the fullness of black could be warm and

CHAPTER · KAPITEL 5

p. 72

Am besten macht man sich das am Beispiel des Photonegativs deutlich: Schwarz wird zur Quelle des Lichts, so wie die Pflanzenabdrücke aus der Kohle hervortreten. Das ‘eigentliche’ Sterbezimmer ist für Bien jener negative Leerraum, der im Flöz zurückblieb, als man die Blöcke herausschnitt. Diese ‘Wendung ins Negative’ ermöglicht, in grundlegend neuen Kategorien zu denken. Das Herausschneiden der Blöcke kann als skulpturales Handeln im Gegensatz zum architektonischen Bauen verstanden werden; es lässt sich als die Verneinung von Architektur begreifen oder anders gesagt: Das Architektonische stellt das Ergebnis eines skulptural-materiellen Handelns dar. Die Idee des Lichts überträgt Bien auf eine andere Ebene und in eine andere Dimension. Aus der empirischen Beobachtung entwickelt er folgende Hypothese: Wenn jemand in die Regenwälder des Amazonas geht und erklärt, daß in vielen Jahren dieser Wald als *Death Room Interior* ausgegraben wird, dann entsteht ein Ort voller Magie. Chlorophyll und Blut zählen auch zu den Elementen von Biens ‘Farbtheorie’.

„Als ich mich mit der Photographie beschäftigte, speziell mit der Schwarz-Weiß Photographie, und meine Filme selbst entwickelte, entdeckte ich die Gleichwertigkeit von Positiv und Negativ. Manchmal erschien mir der satte, schwarze Farnton warm und suggerierte eine tiefe Einheit. Für mich war es logisch, *Death Room Interior* unter dem Gesichtspunkt des Lichts zu



Virgil Grotfeldt
Healing Plant;
Coal dust on
paper



[1988-021]

No title
Waldo Bien Archive

suggest a deep unity. It was very logical for me to read the *Death Room Interior* from the light source point of view.“ The problem of boundaries, which had occupied him since returning from Tierra del Fuego, was in that of defining zones. The real movement of the flower is ultimately toward light in the manner the sedimented plants. The side cupboard which initially he had thought of in terms of its traditional association and function, he started to read as a border stone. The dynamic action of the sluice in the billiard table had also been an attempt to move between the public and private sphere. The liminal was transgressive, and within the marking of a rudimentary territory, there was the shifting sense of the boundary, the body itself, which was condemned to labour, sweat and die because of the mortality of knowledge. The biblical phrase; ‘by the sweat of your brow / Shall you have bread to eat, / Until you return to the ground – / From there you were taken. / For dust you are, / And to dust you shall return (*Bereshit* 3, 18 f), indicates that by choosing knowledge man attained death, even though in the *Midrash Tanchuma* there is a speculation that the Angel of Death was created before man, thus relating death to providence itself. What is rich in suggestion is that the return to dust is related to the eating of the fruit from the “Tree of Life”, thus light, plant, knowledge, death, dust, or earth from which ‘man’ is first fashioned, a circularity to the breath, the acoustic shaping, and the problem of transgression within the bounded existence of the living being.⁶

6

I have drawn on
*The Torah, A Modern
Commentary*, ed. W.
Gunther Plaut, Union
of American Hebrew
Congregations, New
York, 1981, pp. 17–25.
For the question of
dust, and death see
Rabbi Aryeh Kaplan,
Inner Space ed.
Abraham Sutton,
Jerusalem 5751 (c.e.
1991) ad loc. 148.

CHAPTER · KAPITEL 5

p. 73

interpretieren.“ Das Problem der Grenzen, das ihn seit seiner Rückkehr aus Tierra del Fuego beschäftigte, lag darin, bestimmte Bereiche zu definieren. Wie schon versteinerte Pflanzen zeigen, wächst eine Blume immer nur zum Licht. Den seitlichen Vitrinenschrank, den er zunächst rein funktional sah, verstand er nun als Grenzmarke. Auch die Überspül-Aktion des Billardtisches veranschaulichte einen Grenzgang, den Versuch, zwischen öffentlicher und privater Sphäre zu vermitteln. Der Bibelspruch: „Im Schweiße Deines Angesichts / sollst Du Essen und Trinken erhalten, / bis daß Du wieder zu Erde wirst. – / Von dort wirst Du auferstehen. / Aus Staub wurdest Du geschaffen, / zu Staub sollst Du werden.“ (*Bereshit* 3, 18f) zeigt den Zusammenhang von Erkenntnis und Tod. Im *Midrash Tanchuma* wird gesagt, daß lange vor den Menschen der Todesengel erschaffen wurde – Tod und Vorsehung, der Verfall zu Staub und der Genuss der Früchte vom ‘Baum der Erkenntnis’ sind eins. In diesem ewigen Kreislauf werden die Grenzen der menschlichen Existenz überschritten. Licht und Pflanze, Erkenntnis, Tod und Staub der Erde, aus dem der Mensch einst geformt wurde, versinnbildlichen dies.⁶





Bien would have it: you indeed are light, and unto light shall return. It is a more Platonic inflection, and indeed one is reminded that for Tolstoy, the concept of dying was a form of hallucinated geometry. For Bien, and this is fundamental, the border stone is the principle of metamorphosis.

Other elements which are included relate to the specifics of Bien's own memories of liturgical furniture.

"The window has a grill. Once again I realised the relationship between the confession grill and the light theoretical level. I thought of absolution as a light source. Within the screen I integrated a chair. One part became fillgrain, half transparent one could look through, for me a site of the future. By setting up the boundary in the sense of the screen I realised here was a movement of integration within spheres."

During the 6–7 weeks of the sculpting process news came that Beuys had died: "... then I heard that Beuys died, and I don't know, from that moment on there was this idea of light, a desire for light, to bring light into it, in an optical visual way. There was a desire for the blue, a desire for blue to appear. I needed to find the source of the woven light."

"I wanted a form that was square. I wanted square as non-form. You can realise this when you study the Platonic figures (*Timaeus*) the only difference between square and circle is direction. I wanted no dominance of any kind. I did not want it to expand or compress. I wanted to make sure you could recognise that I had, with a razor, cut a piece out of space, but, that the space, the spatial exposure I was showing, could also be recognised as a piece of a larger canvas. Then one is in the drama of the canvas."

CHAPTER · KAPITEL 5

p. 74

Bien würde sagen: Du bist Licht und wirst deshalb darin zurückkehren. Das ist eine deutlich platonische Auffassung, die einen vielleicht an Tolstoi erinnert, der den Tod für eine Art halluzinierter Geometrie hielt. Für Bien – und das erscheint mir wesentlich – stellt ein Grenzstein das Symbol der Metamorphose dar.

Andere Elemente der Installation kreisen um Biens Erinnerungen an liturgisches Gerät.

„Eines meiner Fenster besitzt ein Gitter. Erneut wurde mir der Zusammenhang zwischen dem vergitterten Fenster eines Beichtstuhls und der Lichttheorie bewußt. Ich sah in der Absolution eine Quelle des Lichts. In den Wandschirm integrierte ich einen Sessel. Der Paravant war teilweise durchbrochen, im Wortsinn durchsichtig und so für mich ein Ort, der die Zukunft sehen ließ. Während ich mit ihm eine Grenze markierte, erkannte ich gleichzeitig, wie sich hier verschiedene Bereiche durchdrangen.“

Während der sechs- bis siebenwöchigen Arbeit an der Installation erreichte Bien die Nachricht vom Tod Joseph Beuys: „... dann erfuhr ich, daß Beuys gestorben war und plötzlich war – ich weiß nicht genau warum – die Idee des Lichtes geboren. Sie steigerte sich zu einer Sehnsucht nach Licht, um es in einem optisch visuellen Sinne einzubringen, zu nutzen. Ich hatte eine Vorliebe für Blau und mußte die Quelle des Mischlichts finden.“

„Ich benötigte eine quadratische Form und setzte das Quadrat als Nicht-Form ein. Bei Platon besteht der einzige Unterschied zwischen Quadrat und Kreis in ihrer Richtung. Ich wollte keinesfalls eine Richtungsdominanz vorgeben, wollte weder dehnen noch komprimieren. Man sollte erkennen, daß ich, wie mit dem Rasiermesser, ein Stück aus dem Raum herausgeschnitten hatte und es zugleich nur das Teil eines größeren Ganzen war. So ist man im Drama der Leinwandfläche.“

[1995-006]

Atmos
Waldo Bien Archive



Bien constructed an iron frame around the canvas but again wished to state the frame as boundary with an opening, and so on the top left the lines extend over each other and move out of the territory of the canvas. This breaking of the frame may be interpreted as a typical fauvist gesture, although the idea can be found early in Bien's work, in a work related to the static pedestal. That is his cupboard with the hare and dog [1982-003], where the motoric action of the signature becomes sculptural. It was an effort to create also a form of dramatic contrast, where the dominant mineral existence of the carbon has the apposite countering of the liquid element. In a highly Goethean formula Bien refers to "mineralising of the form process going from sprouting plants into mathematics" Thus the direction in which the blue was moving was, in one way, as a blue still related to the mineralisation and crystallisation, he wanted the understanding of the process of liquid dynamics.

The inner aesthetic processes were also leaving from one 'field' to the next, a kind of inner homology to the presence of the work and its physical situation. Here was a 'moving across', that was the idea of the internalised journey, the innerness itself is the 'interior'. The phrase has echoes from spiritual literature of the 17th century, especially French devotional writing on the 'interior life'. In his first detailed conversations about the work with Hollanders, Bien had emphasised this aspect.



[1982-003]
Pedestal with
Signature
Waldo Bien
Archive

CHAPTER · KAPITEL 5

p. 75

Bien konstruierte einen Eisenrahmen um die Leinwand. Er wollte aber erneut den Rahmen als Grenze und gleichzeitige Öffnung verstanden wissen. Deshalb kreuzen sich die Linien oben links und führen über das Geviert der Leinwand hinaus. Dieser Bruch des Rahmenmotivs mag man als eine typisch fauvistische Geste interpretieren, wenngleich sich die Idee dazu bereits in Biens Frühwerk findet: Der Schrank mit Hase und Hund [1982-003], wo die motorische Bewegung der Signatur skulptural wirkt. Der mineralischen Beschaffenheit der Kohle wurde ein fließendes Element geradezu dramatisch entgegengesetzt. Bien spricht mit Goethe von der „Mineralisierung des Gestaltungsprozesses, der über das Wachstum der Pflanzen hin zur Mathematik führt“. Das Blau steht dabei für Mineralisierung und Kristallisierung. Bien wollte den dynamischen Charakter des Seins anschaulich werden lassen.

Die inneren ästhetischen Prozesse bewegten sich von einem 'Feld' zum anderen, und entsprachen damit der Erscheinung wie auch der physischen Präsenz der Arbeit. Es war eine Reise in das innere 'Selbst' und damit ein Reflex auf die französische Erbauungsliteratur des 17. Jahrhunderts über das 'Innere Leben'. In einer ersten ausführlichen Besprechung seiner Werke mit Hollanders betont Bien gerade diesen Aspekt.

⁷
In this work it has a concrete reference to the Blue of Yves Klein, and Bien made the decision to paint the canvas on hearing of the death of Beuys.
(marginal note to draft text. FIU Archive, Amsterdam)

⁸
As a homage to him Bien painted a square canvas in light blue and framed it in steel.

The blue of the canvas had a traditional transcendental referent.⁷ The blue of the sky and the blue of distance Hollanders maintains, was painted in response to the news of Beuys' death on 22 January, 1986, "... als eerbetoon aan hem heeft Bien toen een doek van 1,50 x 1,50 meter met regelmatige lichtblauwe toetsen tempera geschilderd en in een ijzeren lijst ingeraamd."⁸

The essential dynamic is the movement of space and counterspace. The 'cupboard' mark the anchoring of the territory. Initially conceived in a literary form as a cupboard, Bien destroyed the definition of furniture and left on the block the traces of excision and compression. He placed an iron corset on the block which he felt held a tension in which the transforming tracks were visible. Not only is the notion of journey and boundary interiorised, but the transformative creative process is indicated in the materiality of the work.

Again Bien describes what the border stone is not in order to suggest what it is, "The border stone is not about geography, geology, or topography. In this setting the border stone has mobility. It is the border stone of the principle. I placed the border on the kind of support I associate with Egyptian furniture." [1982-004, 1984-011]

In one sense it is possible to relate elements from all the preceding works of Bien to the *Death Room Interior*. It occupies a pivotal position in his entire œuvre, and in the traditional language of value-ascription, is his masterpiece.

The reception of the work has to date been fitful. Initially in Rotterdam it provoked confusion, being interpreted in as a form of social melodrama. According to an interview which appeared in *De Limburger* in 1986, it was a farewell to Beuys. The exhibition in

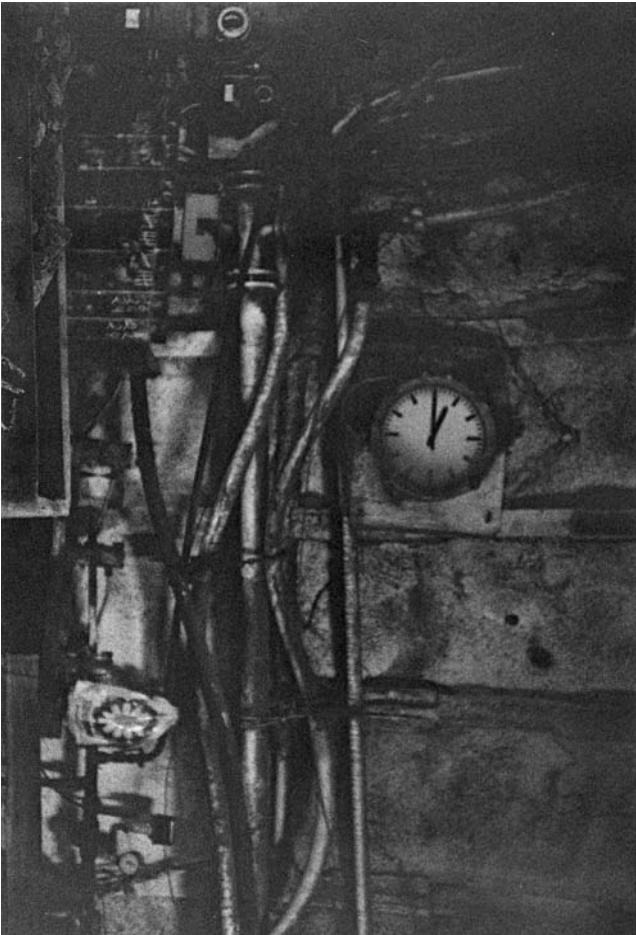
Das Blau der Leinwand hat eine traditionelle transzendentale Bedeutung.⁷ Das Blau des Himmels und das Blau der räumlichen Weite hat Bien als Reaktion auf die Nachricht vom Tode Beuys' gemalt, so Hollanders: „... als eerbetoon aan hem heeft Bien toen een doek van 1,50 x 1,50 meter met regelmatige lichtblauwe toetsen tempera geschilderd en in een ijzeren lijst ingeraamd.“⁸

Die wesentliche Dynamik besteht in der Bewegung von Raum und Gegenraum. Der 'Schrank' markiert die Grenze des zwischen diesseitiger und jenseitiger Welt. Anfangs faßte ihn Bien im herkömmlichen Sinn als Schrank auf. Dann überwand er aber diese Vorstellung und hinterließ auf dem Block Schneide- und Druckspuren. Er schloß ihn in ein Eisenkorsett ein und fühlte, daß seine innere Spannung jede Veränderung sichtbar werden läßt.

Nochmals beschreibt Bien, was er unter 'Grenzstein' versteht: „Der Grenzstein hat nichts mit Geographie, Geologie oder Topographie zu tun. Seine Position ist beweglich, veränderbar und steht für ein Prinzip. Ich setzte die Grenze auf einen Träger, auf Kufen, die ich mit ägyptischen Möbeln assoziiere.“ [1982-004, 1984-011]

Man kann sämtliche Werke Biens mit *Death Room Interior* in Verbindung bringen. Es ist der Angelpunkt seines gesamten Œuvres oder, konventioneller ausgedrückt: sein 'Meisterwerk'.

Die Rezeption der Arbeit war sehr unterschiedlich. In Rotterdam erzeugte sie Irritationen und wurde als ein soziales Melodram interpretiert. In einem Interview in *De Limburger* von 1986 wurde sie ein „Lebewohl“ an Joseph Beuys genannt. In Rotterdam erregte die Installation die



Carbon Time H5; 860 m ↓

⁹
The title of his thesis
The Spiritual Art of Waldo Bien, a Contemporary Sculptor indicates its main pre-occupation.

¹⁰
Whilst Wölfflin's description in his *Principles of the disappearance of tangibility*, is challenged in Roland Barthes discussion of Tacitus and Funeral Baroque (Barthes *Essai Critiques*, Seuil, Paris, 1964) with his description of the Baroque as a "growing contradiction between the individual unit and totality, where extension is not serial as addition, but multiplicative, the density of an acceleration! Identifying that Tacitus has a notion of a techne of dying Barthes speaks of the protocols introduced, and Baroque death is a fluid one," to open the veins, or to have them opened, to make death liquid, in other words to convert it into duration. As one scholar has written commenting on Barthes "Neo-baroque death is subject to moral and existential closure. ... is a 'negotiation' with the outside: the partition between the inte-

Rotterdam attracted the attention of Hollanders, who under the direction of Ron Manheim, then teaching at Nijmegen University, to write a *Doctoraalscriptie* on Bien with the title *De Spirituele Kunst van Waldo Bien, een hedendaags plasticus* – a typescript of 82 pages including bibliography and some illustrations in black and white. Two other notices appeared, one by Kusters in the *De Limburger* newspaper for 21 March 1986, entitled 'De mijnstreek als sterfkamer', and a further one in 1987 – 'Ode aan de mijnwerker, *Rotterdams Nieuwsblad*, 23 January. Hollanders' thesis has not been published nor has he contributed any articles.⁹

In the immediate period of the work, it returned Bien back to his own past, to the territory of childhood and youth, it was as if two spirals of motion had been created; one out from his home which went North and then West, now, his journey would take him South and then East.

The problem of territorialisation is central to an account of the *Death Room Interior*. While it can be shown that different thematic announced in earlier works are re-situated in the *Death Room Interior* the multiple overlapping and use of transient, even ephemeral, discords (such as the confessional grill) point to complex re-territorialisation where there is no fixed centre. Like a fugue it is as if the dissonant emergence of different themes can be shown to exist harmoniously if one takes a particular cross-section. In one sense it could be argued that one is faced with a baroque territorialisation, thinking of what Heinrich Wölfflin states about the baroque, 'Line as boundary is eliminated and so much movement is introduced into the surfaces that, in the impression of the whole, the quality of tangibility more or less vanishes.¹⁰ In a very specific way, there is a geometry of position which has entered into multiplicative relations. Daniel Klébaner, speaking of Bernini, offers an interesting point of

CHAPTER · KAPITEL 5

p. 77

Aufmerksamkeit von Hollanders, der sich entschloß, bei Ron Manheim, Lehrer an der Universität von Nijmegen, seine Dissertation zu schreiben. Ihr Titel lautete: *Die spirituelle Kunst von Waldo Bien – ein zeitgenössischer Bildhauer*. Das Typoscript umfaßt 82 Seiten, zusätzlich Biographie und einigen Schwarz-Weiß Abbildungen.

Zwei weitere Zeitungsberichte erschienen. Am 21. März 1986 schrieb Kusters in *De Limburger* einen Beitrag unter dem Titel *Das Bergwerk als Totenzimmer*. Am 23. Januar 1987 erschien in *Rotterdams Nieuwsblad* der Beitrag *Ode an die Bergleute*.⁹

Die anschließende Werkperiode führte Bien in seine Vergangenheit, seine Kindheit und Jugend zurück. Zwei Bewegungsspiralen entstanden: eine, die sich von seinem Zuhause nach Norden und dann nach Westen bewegte und eine andere, die nach Süden und dann nach Osten führte.

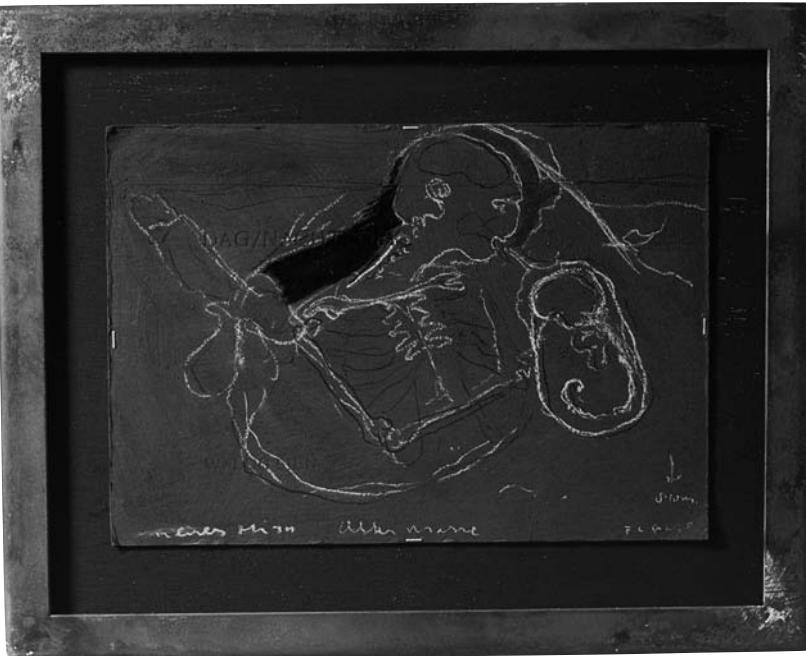
'Territorialisierung' stellt das zentrale Problem in *Death Room Interior* dar. Verschiedene frühere Themen werden hier aufgegriffen. Daneben benutzt Bien vielfältige Überschneidungen und beiläufige Mißklänge (wie das Gitter des Beichtstuhls), die eine ganzheitliche 'Re-Territorialisierung' ohne festes Zentrum anzeigen.

Man kann sagen, daß es sich um eine barocke Entgrenzung handelt, etwa so wie Heinrich Wölfflin Barock verstand: „Die Linie als Grenze ist ausgelöscht und soviel Bewegung in die Oberfläche gebracht, daß, unter dem Eindruck des Ganzen, die Qualität des Greifbaren mehr oder weniger verschwindet.“¹⁰ Daniel Klébaner bietet angesichts von Bernini einen interessanten Vergleich. Er sagt, daß die

[1986-007]

Tinus Oost
Waldo Bien
Archive





[1985-013]

*Neues Hirn, alte Masse
(Hochdruckzeichnung)*
Waldo Bien Archive

rior of the subject and the exterior is rendered porous, and death zig-zags or shuttles between them." In such a view death is an event.

¹¹

Daniel Klebaner,
L'adieu au baroque
Gallimard, Paris,
1979. See also Omar
Calabrese *Eta neobarocca*, Editori Laterza,
Rome, 1987. The
issue of neo-baroque
and modernism was
first raised by Max
Raphael.

¹²

I would like to thank
Darren O'Dowd in
Cork for giving me
access to his un-
published doctorate,
and this argument is
reliant on his discus-
sion of Maurice
Blanchot.

¹³

I would like to thank
Leonie See for per-
mission to consult
this document and to
draw on its informa-
tion.

reference, he argues the insecurity of boundary between interior and exterior, due to the hidden lighting, and also the re-territorialisation which insists that the exterior/interior is constitutive.¹¹ In the *Death Room Interior* its very visibility may be its most problematic aspect; the threshold of invisibility. This would link Bien to Richard Serra and Robert Morris and to what Lyotard has identified as 'neo-baroque' strategies in which there is a complexification of the theoretical transformer between the subject and its environment.¹²

After all that, there is the stark fact, that Bien, at the age of 37, started to recall something long since buried, the Catholic heritage of the southern Netherlands, itself the main source of sculptural production in the history of the Netherlands, and secondly and specifically, the casualties of capitalism; the miners whose wage labour was exchanged for their very life in some instances, young, and literally put on the scrap-heap of history, their memory abandoned.

The most extensive interpretation of the *Death Room Interior* is that of Leonie See written in Berlin in 1993–94. The text has not been published; its running title: *Text für Waldo Bien The Death Room Interior* (July 1994).¹³ See had visited Bien in his Atelier in Adalbertstrasse in

CHAPTER · KAPITEL 5

p. 78

Auflösung der Grenze zwischen Innen und Außen einem verborgenen Licht zu verdanken ist, das die räumliche Entgrenzung bewirkt.¹¹ In *Death Room Interior* umreißt die Schwelle zur Unsichtbarkeit möglicherweise den problematischsten Aspekt. Dies verbindet Bien mit Richard Serra und Robert Morris und dem, was Lyotard als neo-barocke Strategien bezeichnet hat, nämlich die vielschichtige Beziehung zwischen Subjekt und Welt.¹²

Im Alter von 37 Jahren holte Bien etwas lang Verborgenes wieder ans Licht: Zum einen das katholische Erbe der südlichen Niederlande, eine Hauptquelle der Skulpturenproduktion, zum anderen und wichtiger, die 'Opfer des Kapitalismus', die Bergleute, die ihr Leben gegen Lohn tauschten, die jung und – im übertragenen Sinn – erinnerungslos auf die Halden der Geschichte geworfen wurden.

Die umfangreichste und nicht veröffentlichte Interpretation von *Death Room Interior* lieferte Leonie See 1993 *Text für Waldo Bien, The Death Room Interior*.¹³ Zwei Jahre zuvor besuchte sie



[1985-017]

Embryonal Development
(Hochdruckzeichnung)
Waldo Bien Archive

¹⁴
Now an image, that
may be understood
as a symbol, or meta-
phor for the end. A
proof from 'the last
things', perhaps also
a search for the
supersensible. Also a
hommage, but to
whom, and why and
wherefrom coal and
steel?

1991. The studio was in the Berlin-Kreuzberg. See had been writing on an artistic *Aktion* in the Urals and when photocopying her text met Bien in the photocopy shop. After her first visit or as she was leaving during her first visit, Bien showed her a photograph of the *Death Room Interior* which had only been exhibited once previously. She thought to write about the work, and found sometime later that Bien had gone to an enormous amount of trouble to make a miniaturised version of the original, later she visited Amsterdam and saw the original.

“... nur ein Bild hierfür, als inszenierter Raum, der schnell erklärt ist, ein Symbol, eine Metapher für das Ende? Ein Verweis auf ‘die letzten Dinge’? Vielleicht auch der Versuch, das Übersinnliche zu begreifen. Eine Hommage gar, aber an wen und wozu und warum aus Kohle und Eisen?”¹⁴

Drawing on a text of Rudolf Steiner, *Kunst und Kunsterkenntnis, Neun Vorträge*, 1888–1921, where Steiner argues that the artist must give a necessary shape to that which in nature cannot happen, to crystallise the tendency of nature in his specific work.

She identifies the *Kristallisierungspunkt* as being rooted in the encounter with the small artisan dwellings around Heerlen, and extends her conception by concentrating on the description of a fundamental characteristic of the dying person, the breathing process diminishing, interrupted, contact with the outer world diminishing, and the collapse of basic physiological functions. She parallels the work of bringing coal, warmth and light, to others,

CHAPTER · KAPITEL 5

p. 79

Bien in seinem Atelier in der Adalbertstraße in Berlin-Kreuzberg. Sie schrieb gerade über eine künstlerische Aktion und traf Bien beim Kopieren des Textes. Danach zeigte Bien ihr ein Photo von *Death Room Interior*. Das Werk war bisher nur ein einziges Mal ausgestellt. Sie wollte über die Arbeit schreiben und sah, daß Bien einen enormen Aufwand betrieb, um eine kleinere Version zu schaffen. Später besuchte sie ihn in Amsterdam und sah das Original.

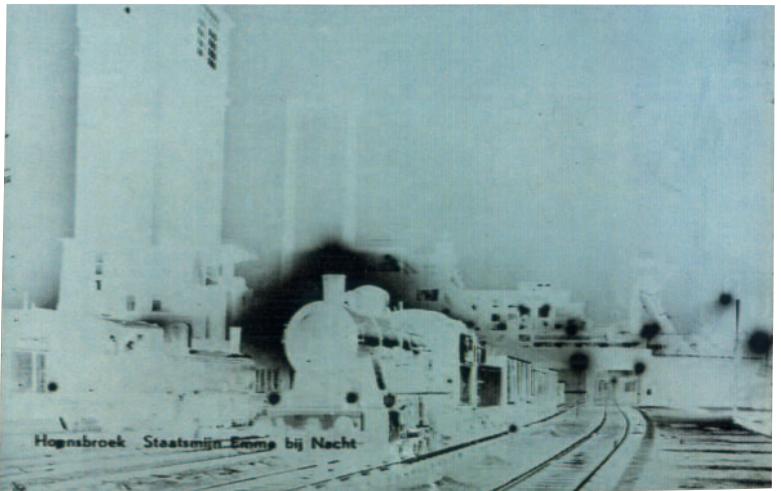
„... nur ein Bild hierfür, als inszenierter Raum, der schnell erklärt ist, ein Symbol, eine Metapher für das Ende? Ein Verweis auf ‘die letzten Dinge’? Vielleicht auch der Versuch, das Übersinnliche zu begreifen. Eine Hommage gar, aber an wen und wozu und warum aus Kohle und Eisen?”¹⁴

Sie bezieht sich auf Rudolf Steiners *Kunst und Kunsterkenntnis, Neun Vorträge*, 1888–1921, und dessen These, daß der Künstler eine notwendige Form schaffen muß, um die Tendenz der Natur herauszukristallisieren.

Den ‘Kristallisierungspunkt’ entdeckt sie in der Erfahrung der kleinen Arbeiterwohnungen nahe Heerlen und konzentriert sich auf die Beschreibung der sterbenden Person. Sie spricht vom schwächer werdenden Atem bis zum Ende aller Lebensfunktionen. Die Kohleförderung, die Wärme und das Licht einerseits und das Versagen des Körpers andererseits spiegeln den Rhythmus des menschlichen Lebens als ein ständiges Geben und Nehmen. Atmen ist das

1985 014

1985 016



with the failure within the body itself, and the binding element of human life as giving and taking, the rhythm in which we live. Breathing is the taking in of spirit (*Geist*), and blood the means human living. Again following Steiner she argues for the cosmic connection of breathing. For Steiner this has the consequence that man must learn, in a conscious relationship, to connect with the cosmos.

Describing the elements of the work, See takes the position that the screen is ‘Schutz vor fremden Blicken’. The seat is seen in an hieratic and archaic fashion. The corset element read, as with the horns of Michelangelo’s Moses, the seer’s contact with God. The very shape of the block for the seat opens the waiting to the above, by virtue of its non-specific being.

Steiner is central for her account of the work and the understanding of the process of the ‘colour theory’ on which he had been working. See assumes throughout that Bien is familiar with Steiner, and indeed both Kloppenburg in Amsterdam and Bien’s partner Eliane Gomperts were consistently involved with Steiner’s teaching; Kloppenburg through private study, Eliane Gomperts as a teacher in a Steiner Waldorf school in Amsterdam. See’s essay is the first and most complete anthroposophical ‘reading’ of a work of Bien, and brings a crucial documentary source to light which undoubtedly influenced the intellectual context of the works of Bien at this time.

CHAPTER · KAPITEL 5

p. 80

Aufnehmen des Geistes und Blut meint menschliches Leben. Steiner folgend, betont sie die kosmologische Bedeutung des Atmens und zieht die Konsequenz, daß der Mensch lernen muß, sehr bewußt mit dem Kosmos in Verbindung zu treten.

Sie beschreibt den Schirm der Installation als „Schutz vor fremden Blicken“, den Kohle-Sitz als hieratisch und archaisch. Das Stahlkorsett deutet sie wie die Hörner des Moses von Michelangelo, als Kontakt des Sehers mit Gott.

Steiner scheint ihr für die Entwicklung der ‘Farbtheorie’ wichtig. Sie geht davon aus, daß Bien mit der Lehre Steiners vertraut ist. Und tatsächlich haben Kloppenburg und Biens Frau Eliane Gomperts die Schriften Steiners studiert, Kloppenburg ganz privat und Gomperts als Lehrerin an der Waldorf-Schule in Amsterdam. Sees Essay ist die erste und vollständigste ‘anthroposophische’ Interpretation einer Arbeit Waldo Biens und deutet den geistesgeschichtlichen Kontext seiner Werke aus jenen Jahren.



[1995-058]

Pietà
Waldo Bien Archive

¹⁵
W. Welling, Waldo
Bien, Artefactum,
32/90, pp. 17–21
(Dutch), pp. 55–57
(English). For other
articles in 1990 see
bibliography under
date.

Wouter Welling in an article in 1990 was to make a further explicit interpretation of the work.¹⁵ Firstly, he observed that the ‘vegetation’ idea which runs through it concerns unending life, or, metamorphosis, and secondly, that the cross and confessional screen place the overall setting into a Christian context. Welling, valuably, draws attention to drawings which he had seen at the Gallerie Holleder in Amsterdam, “I saw the drawings which Bien had produced underground and which relate directly to the project. They were chalk drawings on carbon paper. I particularly remember a resting figure with a floating triangle above the body [1985-023].

One of those drawings, with a subscript, *Neues Hirn, alte Masse* [1985-013], done in white chalk on carbon paper, seem to represent a pair of struggling figures lightly outlined, and to the left a strong phallic projection. The drawings introduce the erotic as part of the work. In the *Dag Nacht* drawing [1985-015], a long figure of spiralling flesh hovers over a bird’s-eye view of perspective landscape. The ribbon effect gives a kind of intestinal feeling and the technique of the drawings is fluent and schematic. The light/dark polarisation reverses the concept of the photo negative, and the use of carbon paper extends the material resource. The drawings also suggest the repression within the space of death, the ambivalent and powerful relationship of sexuality to dying.

CHAPTER · KAPITEL 5

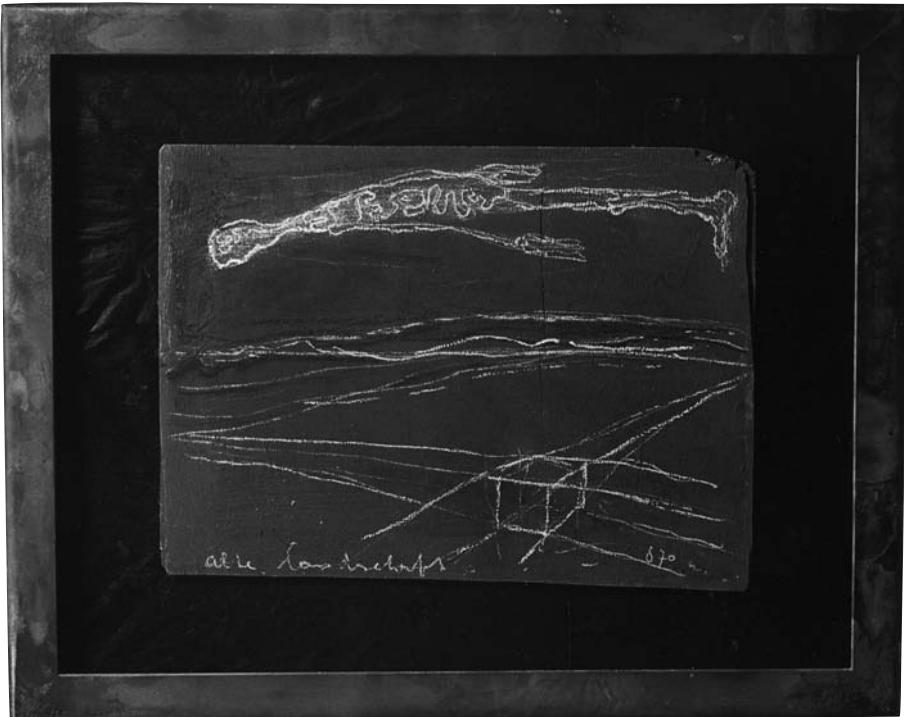
p. 81

1990 hat Wouter Welling das Werk interpretiert.¹⁵ Er konstatierte, daß die ‘Vegetation’ das endlose Leben, die Metamorphose meint, daß Kreuz und Beichtstuhl einen christlichen Bezug herstellen. Welling lenkte die Aufmerksamkeit auf Biens Zeichnungen, die er in der Galerie Holleder in Amsterdam gesehen hatte. „Ich sah die Zeichnungen, die Bien unter Tage gemacht hatte und die direkt mit dem Projekt zu tun haben. Es waren Kreidezeichnungen auf Kohlepapier. Ich erinnere mich besonders an eine Figur, über der eine Art Dreieck schwebte [1985-023].“

Eine dieser Zeichnungen mit dem Titel *Neues Hirn, alte Masse* [1985-013] stellt ein kämpfendes Figurenpaar dar, hell umrahmt, links eine phallusähnliche Form. Die Zeichnungen zeigen die erotische Komponente seines Œuvres. In *Dag Nacht* [1985-015] schwebt eine spiralförmige Figur über einer vogelperspektivisch gesehenen Landschaft. Die Zeichnung ist fließend. Ihre Hell-Dunkel-Polarität kehrt das Konzept des Photonegativs um und das verwandte Kohlepapier erweitert die künstlerischen Materialien. Die Zeichnungen thematisieren die Verdrängungen und Zwänge angesichts des Todes, wie auch die ambivalente und mächtige Beziehung von Sexualität und Tod.

[1985-015]

Alte Landschaft (Hochdruckzeichnung)
Waldo Bien Archive



¹⁶

I have drawn here
from Bagchi's
publications in the
Analecta Husserliana.

For Bien the problem of body is not abstract. There is no 'the body' as there is no 'the object'. He refers to 'my body', and this is always being expressed. That process indicates the relation to nature, and through the interrogation, more than nature. In speaking of 'my body' then, the act of symbolising refers to the self, and that is achieved through 'my body'.

Kalyankumar Bagchi raises the point well in his 'Man-in-Nature as a phenomenological datum'; 'But in the case of the self-symbolising of consciousness there is a deeper necessity. Such necessity is not formal or analytical. For in the context of self-symbolising the "form" is nothing apart from what the "form" stands for. The form or symbol is understood as though it is consciousness. Self-symbolising through the body constitutes the peculiar reality of "man-in-nature", a fact which makes him spirit incarnate in nature.'¹⁶

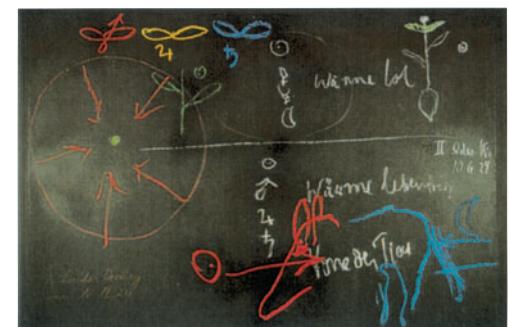
The object too does not stand over against the subject. The interlacing and research of the world has its own existential implication, if the expression 'my body makes sense 'my world' also has the possibility of meaning. The search for meaning is through a multiplicative and

CHAPTER · KAPITEL 5

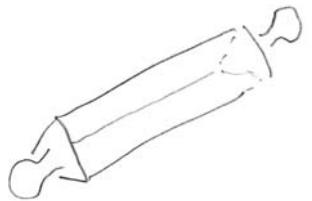
p. 82

Für Bien ist das Problem des Körpers nicht abstrakt. Es gibt nicht „den Körper“ und auch nicht „das Objekt“, es gibt nur „meinen Körper“, der sich auszudrücken vermag – ein Prozess der Natur und darüber hinaus des Geistes. Wenn man von 'meinem Körper' spricht, betreibt man eine Symbolisierung des Selbst. Kalyankumar Bagchi zeigt das deutlich seinem *Mensch-in-der-Natur als ein phänomenologisches Faktum*. „Aber im Fall der Selbstsymbolisierung des Bewußtseins gibt es eine tiefere Notwendigkeit. Diese Notwendigkeit ist nicht formal oder analytisch. Im Kontext der Selbstsymbolisierung ist 'Form' nichts, was jenseits dessen ist, wofür 'Form' oder Symbol stehen. Selbstsymbolisierung durch den Körper erschafft die besondere Realität des 'Menschen in der Natur', eine Tatsache, die den Geist in der Natur wiedererweckt.“¹⁶

Objekt und Subjekt sind keine Gegensätze. Die vielfältigen Beziehungen der Welt haben ihre eigenen existentiellen Implikationen. 'Mein Körper' wie auch 'meine Welt' haben Bedeutung. Die Suche nach Bedeutung geschieht durch eine vielfältige und interaktive Annäherung, die Gegensätze verweigert, wie zum Beispiel Innen und Außen, Kommunikation und Entfremdung.



Rudolf Steiner: Blackboard drawing, 10-6-1924
Rudolf Steiner Nachlassverwaltung, Dornach



[1985-012]

Vom Mineralischen her verstanden
(Hochdruckzeichnung)
Waldo Biern Archive

¹⁷
Tymieniecka's extensive writings can be found throughout volumes of the *Analecta Husserliana*.

interactive approach which refuses to dichotomise, i.e. interior/exterior, communication/alienation. The human search can proceed within the existential situation of self-interpretation. This also raises the double problem of nature, and man as nature who questions the nature of nature and himself, therefore engaged in the search for meaningfulness as direction for existence.

The search itself may confirm the existence of nature as radically objective, yet only insofar as the subjective research is constantly individualising itself, by emphasising what Tymieniecka calls 'individualising virtualities'; 'Through the rational articulation of his mobility, the existential route not only offers an access to the working of Nature itself, but it exhibits the territory of external objectivity.' In this relation she places the essential spontaneous, generative correlation between nature and the living individual.¹⁷

CHAPTER · KAPITEL 5

p. 83

Diese sehr menschliche Suche kann in der existentiellen Situation der Selbstinterpretation beginnen. So entsteht auch das doppelte Problem der Natur: der Mensch als Natur und als jemand, der die Natur fragt, beschäftigt mit der Suche nach der Vielfalt der Bedeutungen als Ziel der eigenen Existenz.

Die Suche kann die Existenz der Natur als radikal objektiv bestätigen, während die subjektive Erforschung dagegen sich selbst hingebungsvoll individualisiert, dies nennt Tymieniecka 'individuelle Virtualitäten': „Durch die rationale Artikulation dieser Mobilität eröffnet der existentielle Weg nicht nur einen Zugang zum Wirken der Natur, sondern auch zum Feld der äußeren Objektivität.“ Es entsteht eine spontane und fruchtbare Beziehung zwischen der Natur und dem lebenden Individuum.¹⁷

5



[1991-019]

Waldläufer H5
Waldo Bien Archive



18
Lothar Baumgarten's *Carbon* project realised at the Museum of Contemporary Art Los Angeles, with publication *Carbon*, and accompanying inset text, publisher, Penti Kouri, 1991. Baumgarten explores a realm of double loss, with weighted signifiers in the form of textual apparitions, the loss of and destruction of the American Indians, and the 'industrial' ruins, which provoke another reference to loss. The railway sites and the marks on the landscape are functioning in Baumgarten's works as a form of commentary on the death of nature and civilisation. His work has been very much in the mode of the interdisciplinary with a stress on the anthropological, using often highly refined aesthetic means to negotiate his visual and textual references. He has been a friend of Jacobus Kloppenburg and Waldo Bien since the early 1970's. Some of his earliest work can be traced in issues of *Interfunktion* from 1972–77.

As Bien's interdisciplinary work demonstrated, anthropology is the question of nature raised again in the nature of man as questioning, of what gets asked. The concepts of self and world are then translated as polar, or poles within the existential situation, in which the reflection takes place, thus part of the nature of the one who reflects is the capacity to be an 'object' for self-reflection, the objectivity of nature towards which the self, nature, world, cosmos, is questioning, also raises the meaning of nature within Nature. The nature of nature for man is placed in an intermediate situation, either *res cogitans* or *extensa*. Thus the anthropological problem of the world leads to the question of self-experience.¹⁸

CHAPTER · KAPITEL 5

p. 85

Wie Biens interdisziplinäres Werk zeigt, ist Anthropologie eine Frage der Natur, die wieder in der Natur des Menschen als Fragendem auftaucht. Es muß gefragt werden, was gefragt werden kann. Das Selbst und die Welt sind Polaritäten, Pole in einer existentiellen Situation der Reflexion und Selbstreflexion.

Es ist die Fähigkeit, reflektierender Teil der Natur zu sein und gleichzeitig 'Objekt' der Selbstreflexion in der Natur, in der Welt, im Kosmos. Dies ist für den Menschen eine Zwischenstellung, entweder als *res cogitans* oder als *res extensa*. Das anthropologische Problem der Welt führt zur Frage der Selbsterfahrung.¹⁸

L Section 5 D.R.I. last page,

Nº 072 Das Kassenbuch Seologisch gelesen. (2) Shafa /profil

H 5



Musical landscape, Dover, England
Waldo Bien Archive

¹
For this see the issue
of *Kunstforum* 51.
Jacques Lennep's
'Eben-Ezer, Ein Turm
aus lebenden Steinen'
(translated from the
original French by
Werner Hillmann)
pp. 37–57. Lennep's
whose publication
interests include
alchemy, reads the
Garret project as tra-
ditional alchemical
research, VITRIOL,
Visita Interiora Terra
Rectificando Invenies
Occultum Lapidem,
the essential acrostic
motto. Garret has
worked in the territory
since the 1930's, and
his publications are
available at Eben-
Ezer. In Lennep's view
the search by Garret
is for the philoso-
pher's stone.

His work after the *Death Room Interior* can be followed by analysing the interlacing of biography, form, and material. The search for forms was to intensify. The material shift is specifically from carbon to chalk. When speaking of shift it is not suggested that carbon is abandoned, rather, that other questions are raised and solutions sought, in some cases to questions that have been raised and refined over a period of years.

Laurent Jacob, the brilliant and maverick curator of *Espace 251 Nord* in Liège, invited Bien to show there. This involved Bien travelling through Maastricht and the area of his childhood wanderings. He had once spent whole summers in the area exploring caves.¹

He started to collect flint in Eben Emael (Belgium) only a mile from the grave of family members, (some of which stood standing from the 18th century). Jacob also introduced Bien to Garret in Eben Emael and informed him about his mysterious collection from the caves. It was often the case that Bien travelled with Jacobus Kloppenburg, the Amsterdam born artist, with whom he has had close ties since their early meeting in Düsseldorf in the 70's.

CHAPTER · KAPITEL 6

p. 87

6

Biens Werk, das *Death Room Interior* folgte, ist durch die Analyse der Verflechtungen von Biographie, Gestaltung und Material verständlich. Die Formsuche mußte intensiviert werden. Das Material wechselt von Kohle zu Kreide. Wechsel bedeutet indes nicht Verzicht auf Kohle, sondern, daß andere Fragen in den Vordergrund rückten.

Laurent Jacob, brillanter und eigenwilliger Kurator von *Espace 251 Nord* in Lüttich, lud Bien zu einer Ausstellung ein. Es folgten mehrere Reisen in die Region Maastricht, wo er in seiner Kindheit manchen Sommer verbracht hatte und die dortigen 'Höhlen' erforschte.¹

In der Gegend von Eben Emael begann er, Feuersteine zu sammeln, unweit der Gräber seiner Vorfahren. Laurent Jacob machte Bien auch mit Robert Garret, ebenfalls aus Eben Emael, bekannt und berichtete von dessen Feuersteinsammlung. Von da an besuchte Bien des öfteren die Gegend mit Jacobus Kloppenburg, dem in Amsterdam geborenen Künstler, mit dem ihn seit ihrer Düsseldorfer Bekanntschaft Mitte der 70er Jahre viel verband.

[1996-036]

Homo Atlantide
Waldo Bien
Archive

The Caves; Zonneberg, Maastricht
Waldo Bien Archive





"The flint stone had served the evolution of the human spirit since the earliest time. A very important stone, as important as a horse. We were amazed by the forms, and that they looked so organic, that they were embedded in the organic. Their forms were different from layer to layer, different in size and in shape. We started to look at it in all kinds of different ways, even to the frequency and sound of the stones. Then we discovered that this Garcet had been busy with the stones all his life, and he had the idea that you should look at it as art, as a product that was caused by meditation powers, by a pre-physical man. He was not very communicative, and until today he refused to show us his museum of silex. I think he rarely wants to talk to others, and he prefers monologue. He was not interested in what we were thinking. Nevertheless how much of it is a private mythology or reality, the result of that – the tower, the books – shows he was highly creative.

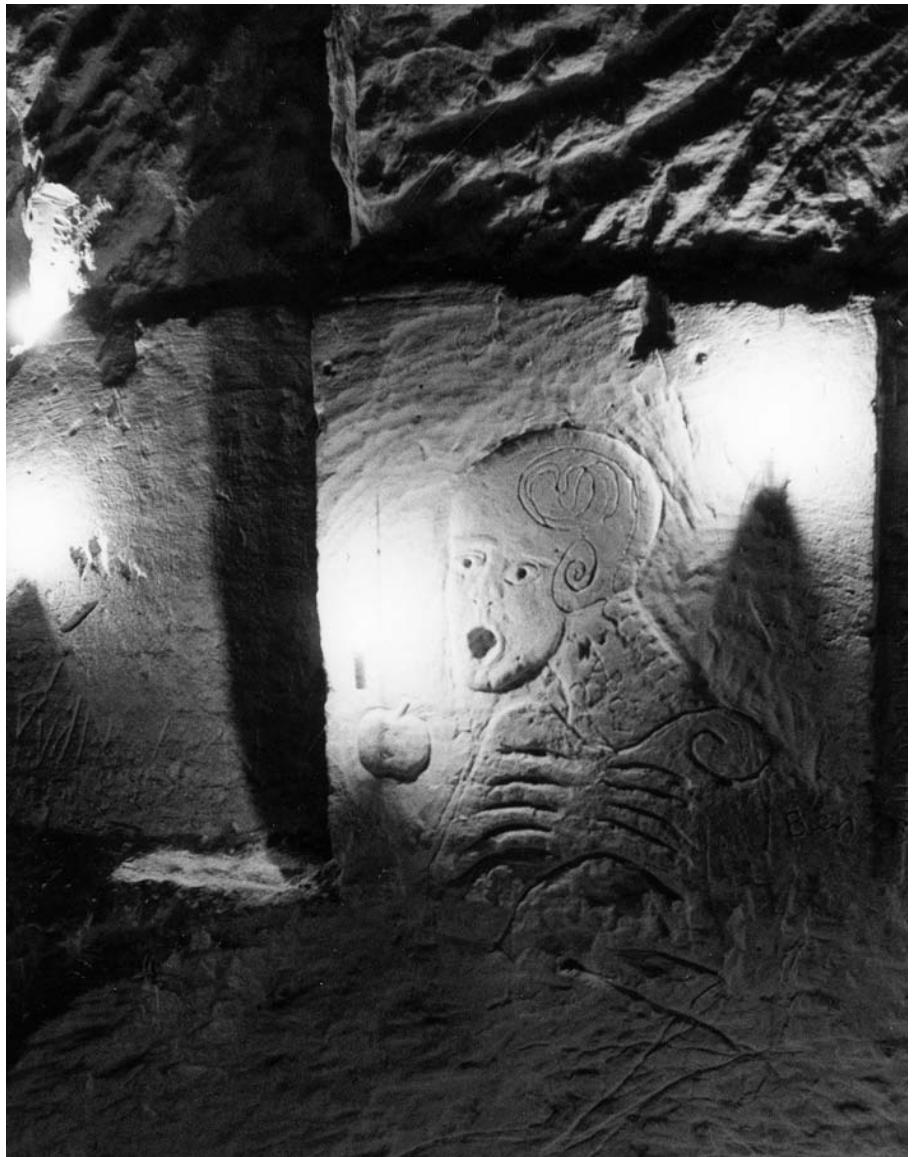
We were astonished that whenever you opened a geological book on the subject there was never any study on the form, so the form as a source for determination was ignored. Nobody ever paid any attention to the form, and we think that the form can give us the solution. If you look at it from the point of view of music and you would ask a musician to look at the strata and the specific forms of the embedded stones and play the *partitur*, then it could have been sounded.

CHAPTER · KAPITEL 6

p. 89

„Seit frühester Zeit dienten Feuersteine der Entwicklung des menschlichen Geistes. In dieser Hinsicht ist der Feuerstein so wichtig wie das Pferd für die menschliche Entwicklung. Wir waren von den organischen Formen überrascht. Sie unterschieden sich von Erdschicht zu Erdschicht in Größe und Gestalt. Wir betrachteten sie unter verschiedenen Gesichtspunkten und achteten sogar auf ihren Klang. Dann erfuhren wir, daß sich Garcet sein ganzes Leben lang mit diesen Steinen beschäftigt hatte. Er war der Ansicht, daß man sie als Schöpfungen der meditativen Kraft des vorzeitlichen Menschen betrachten sollte. Er war jedoch nicht sonderlich kommunikativ und lehnt es bis heute ab, uns seine Feuersteinsammlung zu zeigen. Ich denke, daß er an einem Gedankenaustausch mit anderen nicht sonderlich interessiert ist, sondern lieber für sich bleibt.

Wann immer wir ein Geologiebuch in die Hand bekamen, waren wir erstaunt, daß niemand die Frage nach der Ursache dieser Gesteinsformen als mögliche Informationsquelle stellte. So wird das Formprinzip für eine genauere Bestimmung ignoriert. Betrachtet man die Steine zum Beispiel vom musikalischen Standpunkt aus und bittet einen Musiker, sich durch Erdschichten und die darin eingebetteten Steine zum Spiel ihrer Partitur inspirieren zu lassen, dann könnte uns seine Musik möglicherweise zu den Ursachen der Formen führen. Ich denke, daß ihr Geheimnis im Zusammenspiel gewisser Frequenzen liegt, deren Ergebnis diese Formen sein könnten.



[1986-005]
Language and Speech

Kloppenburg and I shared those interests. Before it had been a dialogue and a different activity. His mathematical knowledge was serving us well by dealing with the form of flintstones. I suppose one can speak of Goethe; the study of form is the relationship to the development. We had been busy with that for years, we walked all over the coasts of Dover, Rügen (DDR) and Normandy. We would have needed a lot of help to dissolve the problems which a proper research would request. It wasn't forthcoming. What we had in mind, was to do a type of archaeological survey, to work down through the 23 meters so we could get an overview of how the forms are developed through the layers, and repeat this research on several locations in the world to have a reference. It appears over the whole world, and despite differences of frequency and morphology, different viscosity and resistance. But the people we needed to talk to were not there. We could have asked John Cage, but we were not far enough on, and also the problem with Garcet was that he would not talk.

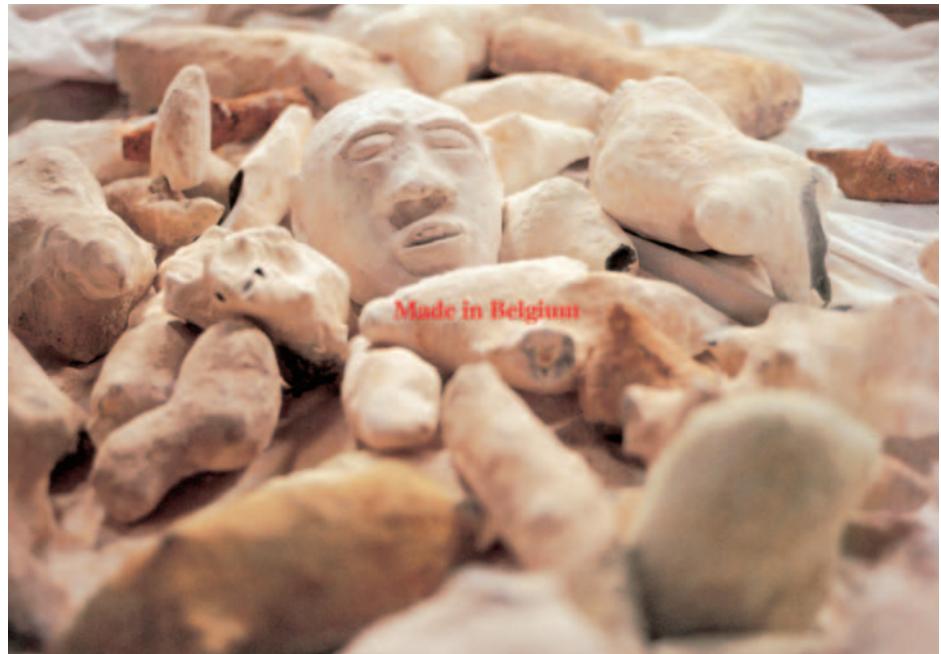
Now we come to a work I used as an artefact, sculpture, and it appears many different times *Les Pierres Sont Là Pour Nous* these are flintstones from *Eben Emael*, and the only thing you can say without doubt is that they were *Made in Belgium* [1995-025]. That distinguishes them from those in England or anywhere else. The work *Made in Belgium* emerges from this

CHAPTER · KAPITEL 6

p. 90

Kloppenburg und ich teilten dieses Interesse schon, bevor wir in einen Dialog traten. Seine mathematischen Fähigkeiten waren uns bei der Beschäftigung mit den Formen sehr dienlich. Mit Goethe könnte man vom Studium der Steine reden als einer Einsicht in die Entwicklung an sich. Dieses Thema beschäftigt uns bis heute. Wir wanderten entlang der Küste von Dover, auf Rügen und in der Normandie usw. Aber ohne Hilfe kamen wir nicht weiter. Wir beabsichtigten, eine Art archäologische Untersuchung durchzuführen, die uns Einblick in das geologische Profil der Kreidezeit bis zu einer Tiefe von ungefähr 23 Metern geben sollte. Damit kann man sich ein Bild der Formenentwicklung in den einzelnen Schichten machen und erkennen, wie sie zueinander in Beziehung stehen. Dies müßte man logischerweise weltweit untersuchen. Obwohl sich Häufigkeit und Morphologie, Viskosität und Härte der Steine von Ort zu Ort unterscheiden, entstanden sie in unregelmäßigen Abständen und verschiedenen Formen überall auf der Welt in der Kreidezeit. Doch die Spezialisten und Mittel, die wir für eine solche Untersuchung benötigt hätten, standen uns nicht zur Verfügung. Wir hätten auch John Cage fragen können, doch waren wir nicht weit genug vorangekommen und hatten zudem noch das Problem Garcet.

Nun kommen wir zu einem Werk, das ich als Kunstwerk, als Skulptur ansah. Die Arbeit mit dem Titel *Les Pierres Sont Là Pour Nous* besteht aus Feuersteinen aus *Eben Emael* und wurde häufig ausgestellt. Das einzige, was man mit Sicherheit über sie sagen kann, ist: *Made in Belgium*. Dies unterscheidet sie von jenen, die aus England stammen oder andernorts 'hergestellt' wurden. Die Arbeit *Made in Belgium* [1995-025] resultiert aus diesen Erkundungen.“



[1995-025]
Made in Belgium
Waldo Bien Archive

²
Place Saint Lambert
Investigations,
Espace 251 Nord,
1985, for the article
see p.23.

³
Sculptures of Bien
might easily be called
'poor art' objects and
pictures which
remind one of the
hey-day of arte
povera.

initial exploration. The collaboration with Laurent Jacob led to an exhibition which was to see Bien appear with some of the leading sculptors of his generation. The exhibition organised by Jacob was accompanied by a publication.² Heynen's added to the identification of Bien as working in the context of *arte povera*, "sculpturen van Bien kunnen gemakkelijk worden genoemd als 'poor art' objecten of beelden die herinneren aan de hoogtijdagen van de *arte povera*".³

From the documentation of this show one can see that the *Múmō Škúla* piece has been changed since its earliest appearance, and that Bien has added and subtracted from the work. This feature of his method makes it difficult sometimes to identify the 'chronology' of works, and also points to the transforming process in which he is engaged. Coat hangers were formed into overlapping circuits, Bien also exhibited photographs which he had retrieved from Iceland. They had been floating in a cave in icy water for some years. He had placed them there. They were presented in Liège under glass on copperplates, as male and female territory, much later. They were originally taken in Tierra del Fuego, showing male and female groups of natives. In 1997 for example, Bien used again a series of photographs from Tierra del Fuego. The context of making determined them as works from 1997, nevertheless there is an interval of 12 years that is part of the work.

CHAPTER · KAPITEL 6

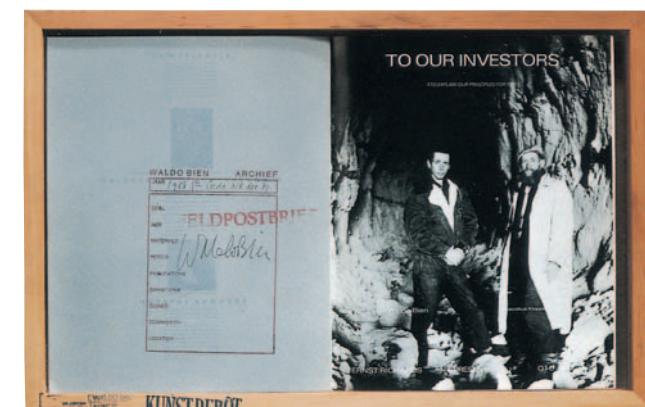
p. 91

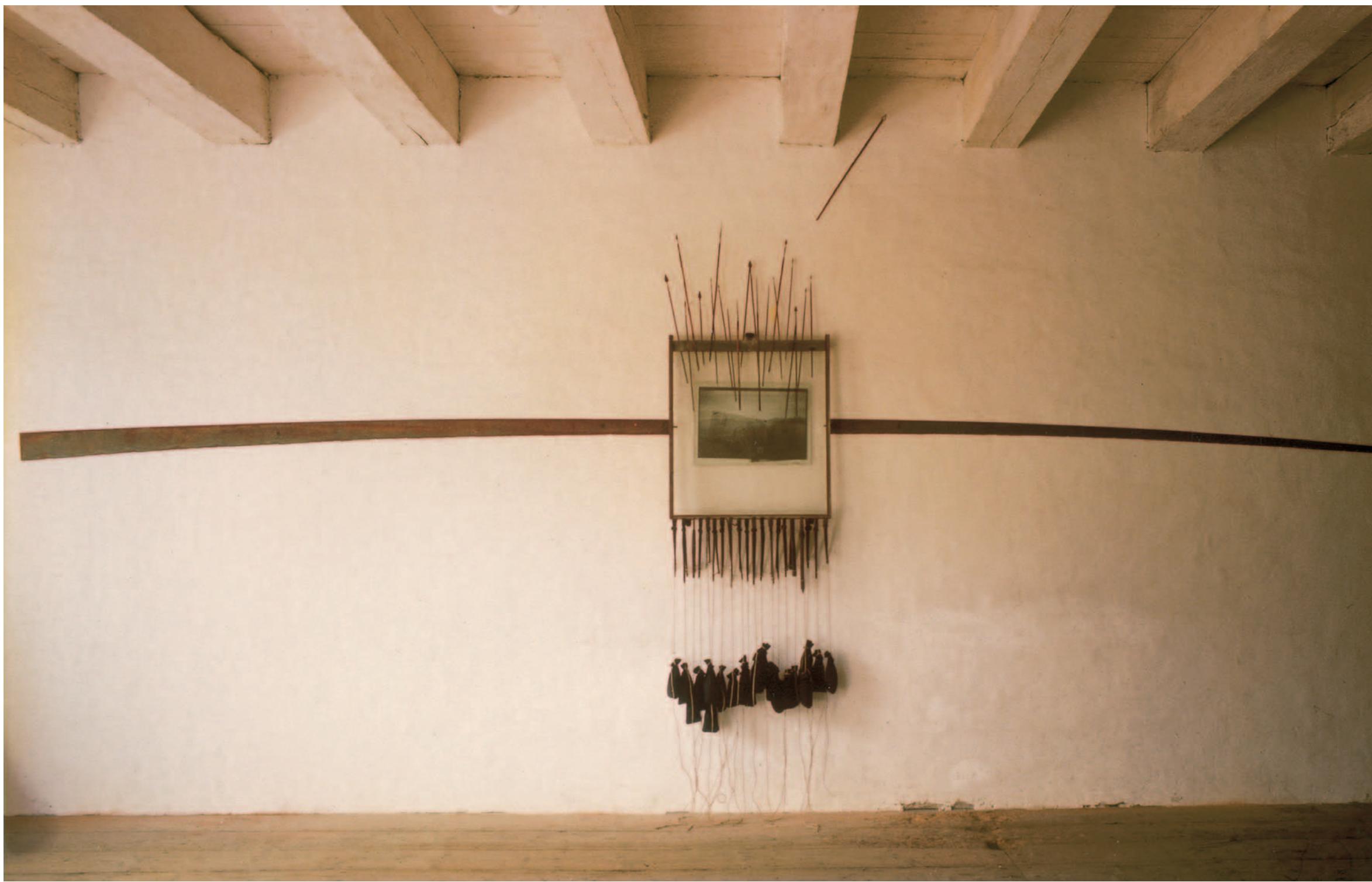
Die Zusammenarbeit mit Laurent Jacob führte zu einer Ausstellung, die Bien zusammen mit anderen führenden Bildhauern² seiner Generation vorstelle. In der begleitenden Publikation stellt Pieter Heynen Biens Arbeit in den Kontext der *arte povera*: „Sculpturen van Bien kunnen gemakkelijk worden genoemd als 'poor art' objecten of beelden die herinneren aan de hoogtijdagen van de *arte povera*.“³

Die Dokumentation dieser Ausstellung macht deutlich, daß sich die *Múmō Škúla*-Arbeit [1985-004] seit ihrer ersten Präsentation verändert hatte. Teile wurden hinzugefügt, andere entfernt. Diese Methode erschwert es bisweilen, die Chronologie der Werke genau zu bestimmen. Bien ordnete Kleiderbügel in einander überschneidenden Kreisen an. Zusätzlich zeigt er Photos aus Island. Sie trieben über Jahre im eisigen Wasser einer Höhle. Er hatte sie selbst dort plaziert. In Lüttich präsentierte er sie unter einer Glasscheibe und auf Kupferplatten. Die Photos stammten ursprünglich aus Feuerland und zeigten Männer und Frauen des Landes. Zahlreiche Photos der Reise nach Tierra del Fuego benutzte Bien jedoch erst 1997 – also nach einer Zeitspanne von 12 Jahren, so daß man sie für Arbeiten aus dem Jahr 1997 halten könnte. Für Biens Arbeitsweise ist die Zeitverzögerung aber ein aktiver Teil des Werks.

6

[1997-018]
To Our Investors
(To Explain Our
Principles for 1998)
Waldo Bien
Archive





By examining the following works of Bien – *Design for a Shipwreck in the Strait of Le Maire* [1985-008], *De Wrede Zee* [1986-003], *The Universal Bank* [1986-015], *Nova Zembla* [1986-004], *Pair* [1987-008] and concluding with *Dynamic Pedestal* [1989-013], it will be possible to trace and retrace the contours of his activity during the remainder of the 1980's, in some cases the chronology has to move back and forward from the early 70's to the late 90's.

Design for a Shipwreck in the Strait of Le Maire has been described by Hub Hollanders and Wouter Welling.⁴ Welling describes it as a monumental sculpture in precise equilibrium. Arrows point towards the sky and weights dangle from cords towards the earth. A shipwreck takes place in the field of tension between these light, ethereal forces and gravity. Hollanders supplies a more detailed account.

The original idea for the sculpture comes from Bien's stay in Tierra del Fuego. The Estrecho Le Maire lies between the *Cabo San Diego* and the *Isla de los Estados*. The strait was named after the Dutch explorer Jacob Le Maire who made the discovery in 1616 for the western world. Because of the South Pole winds in the area and the difficult seas, there have been an enormous number of ships wrecked. The strait is a marine graveyard. Bien took a photograph from the *Monte Negro*, near *Cabo San Diego*, of the *Isla de los Estados*, on a day when it was visible.

CHAPTER · KAPITEL 6

p. 93

Die Untersuchung seiner folgenden Arbeiten – *Design for a Shipwreck in the Strait of Le Maire* [1985-008], *De Wrede Zee* [1986-003], *The Universal Bank* [1986-015], *Nova Zembla* [1986-004], *Pair* [1987-008] und abschließend *Dynamic Pedestal* [1989-013] – ermöglichen, die Konturen seines Tuns im weiteren Verlauf der 80er Jahre zurückzuverfolgen. In manchen Fällen wird die Chronologie von den frühen 70er bis zu den ausgehenden 90er Jahren vor- bzw. zurückzudatieren sein.

Design for a Shipwreck in the Strait of Le Maire (Schiffbruch in der Estrecho Le Maire) [1985-008] wurde von Hub Hollanders und Wouter Welling beschrieben.⁴ Welling charakterisiert diese Arbeit als monumentale Skulptur im harmonischen Gleichgewicht. Er bemerkt, daß Pfeile in den Himmel weisen und Gewichte an Schnüren abwärts baumeln und sich der Schiffbruch im Spannungsfeld zwischen den leichten, ätherischen Kräften und der Gravitationskraft ereignet. Hollanders gibt eine detailliertere Beschreibung.

Die ursprüngliche Idee zu dieser Skulptur röhrt von Biens Aufenthalt in Tierra del Fuego her. Die Estrecho Le Maire liegt zwischen der *Cabo San Diego* und der *Isla de los Estados*. Die Meerenge wurde nach dem niederländischen Entdecker Jacob Le Maire benannt, der sie 1616 für die westliche Welt entdeckte. Die Südpolwinde und die schwere See bewirkten viele Schiffbrüche. Die Meerenge ist sozusagen ein Friedhof für Schiffe. Bien photographierte die *Isla de los Estados* vom *Monte Negro* nahe *Cabo San Diego* aus, als sie an einem klaren Tag von dort aus zu sehen war.

[1985-008]

Design for a Shipwreck in the Strait of Le Maire
Collectie Nederland

⁴
Hollanders, op. cit.
pp. 26–28. For
Welling see
bibliography.

[1990-021]

Hunter's Paradise I
 (Bahia Valentin, Tierra del Fuego)
 Waldo Bien Archive



The photographic negative was to form the centre of the sculpture, placed in between glass plates and hanging on the wall. The photo is visible through a double window frame of 100 x 65 cm, which projects about 15 cm from the wall, and on the upper part the frame is 10 cm above the placement of the photograph.

Above the double frame there are 20 small arrows placed in different directions along the edge, and below with clamps, the hanging serge blue bags of sand are balanced from twine attached to the edge of the clamps.

The long horizontal axis of the work is made up from two steel rods, of 3 meters length each, which are placed to the left and right of the large double frame, and create the illusion of a continuous line. The piece on the right tapers towards a point. Once again Bien is negotiating a complex spatial territory, distancing himself from the sculptural proposition that everything should be in the sculpture, or, the proposition that the sculpture permits everything outside itself, Bien, has again taken up the problem of the billiard table, the creating of a space of constant modulation, and the issue of the frame of the blue canvas from the *Death Room Interior*, whose overlapping and space-breaking device at the upper left corner, has led in one instant to an iconographical interpretation attaching to a Christian context. The dynamic of the arrows as a movement out and the descent of the tongs, or clamps, which are inverted, both re-situates and de-stabilises. Once again Bien does not want to privilege a 'centre' nor indeed suggest that every vertical and horizontal overlap is a Christian cross. The long steel rod has the function of a trapeze pole, and the balancing

CHAPTER · KAPITEL 6

P. 94

Das zwischen zwei Glasscheiben eingeschlossene Photonegativ bildet das Zentrum der an der Wand hängenden Skulptur. Das Photo ist durch einen doppelten, 100 x 65 cm großen Fensterrahmen sichtbar, der in einem Abstand von mehr als 15 cm von der Wand das Bild zeigt. Dabei befindet sich das obere Rahmenende 10 cm über der Photographie.

Über dem Doppelrahmen sind 20 kleine Pfeile in unterschiedlicher Ausrichtung entlang der Rahmenkante plaziert. An seiner Unterseite befinden sich ebenso viele Schmiedezangen, die sich durch das Gewicht der mit Sand gefüllten blauen Beutel festklammern.

Die langgestreckte horizontale Achse der Arbeit betonen zwei, nach links und rechts ragende, jeweils drei Meter lange Stahlstreifen. Der so gebildete Horizont verjüngt sich nach rechts und bekommt dadurch eine merkwürdige Dynamik. Wieder setzt sich Bien mit komplexen räumlichen Verhältnissen auseinander. Er distanziert sich von der Behauptung, daß alles in einer Skulptur selbst enthalten sein sollte oder anders ausgedrückt: daß sich eine Skulptur unbeeinflußbar gegen ihre Umgebung absetzt. Erneut greift er das Problem des Billardtisches auf, die Schaffung eines Raums konstanter Wechselbeziehungen, vergleichbar dem Rahmen der blauen Leinwand von *Death Room Interior*. Dessen überlappende und raumbrechende Linien der oberen linken Ecke des Bildes führen umgehend zu einer ikonographischen Bedeutung, die den christlichen Kontext übersteigt. Die Dynamik der Pfeile als Bewegung nach außen und das lastende Hängen der Zangen: beides de-plaziert und de-stabilisiert. Bien will wiederum nicht das 'Zentrum' betonen oder ernsthaft behaupten, daß jede horizontal-vertikale Überschneidung ein christliches Kreuzsymbol

[1986-016]
Sharp Cut Face
 Waldo Bien
 Archive





[1985-020]
Horchlager
 Espace 251 Nord, Liège, Belgium

movements within the work depend on complex spatial dynamics which are not resolved except optically. The sand filled bags are placed as a logical spatial counterpart to the arrows. The clamps which hold to the frame also function as a spatial anchor, the content of the bags and their specific matelet colour allows a reading which also explains in part the spatial distribution.

Where the placing of the photograph might invite a literal sense of topography, and a reading of the whole work as threnody on the death by water of vessels and sailors, one must hesitate to accept the invitation. The photograph negative is made of two different plates, one of the interior of a local carpenter's workshop, where in the developing process the image looked like driftwood, and secondly the photograph taken of the *Islas de los Estados*. There is also and apart from what as a Dutch artist who had been a sailor describes as the *Ur-Angst* of the sea, a highly aestheticised and complex artefactual consideration, the problem of the sea as surface, or the problem of the canvas. When Lucio Fontana opens up the canvas, it raises the question of whether there is any longer painting. For Bien he wished to read the sea as a landscape, but one hidden beneath the surface. By negotiating the various and multiple directions of forces, of weight and abstraction, Bien, through the introduction of an abruptly terminated verticality, and an illusion of continuous horizontality, touches on the double experience of viewing the sea in respect of the horizon and with regard to the sea floor. Indeed in the original exhibition of the piece there was a continuous relation to both floor and ceiling.

CHAPTER · KAPITEL 6

p. 95

impliziert. Der „Horizont“ besitzt die Eigenschaft einer mehr oder weniger neutralen Zone. Die ausbalancierten Bewegungen innerhalb der Arbeit werden von einem komplexen räumlichen Kräftespiel bestimmt, das sich nicht ausschließlich visuell erschöpft. Die sandgefüllten Beutel bilden das logische räumliche Gegenstück zu den Pfeilen. Auch die Zangen, die sich am Rahmen festklammern, sind ein räumlicher Fixpunkt und der Inhalt der Beutel und deren marineblaue Farbe erklären ihre Zuordnung.

Obwohl die Plazierung der Photographie zu einer wörtlich genommenen Vorstellung der Topographie einlädt und eine Interpretation des Werkes als Klagedien auf Schiffsuntergänge nahelegt, sollte man sich hüten, allzu schnell auf dieses Angebot einzugehen. Das photographische Negativ zeigt zwei verschiedene Motive: Eins zeigt den Innenraum einer Tischlerwerkstatt, wobei die kreuz und quer herumliegenden Bretter und Bohlen im Negativ wie Treibholz aussehen; das andere ist die schon erwähnte Aufnahme der *Islas de los Estados*. Zusätzlich gibt es – abgesehen von dem, was ein niederländischer Künstler, der früher einmal zur See fuhr, als ‘Ur-Angst’ vor der See bezeichnet – eine höchst ästhetisierende und komplexe künstlerische Reflexion: das Meer als Oberfläche oder das Problem der Leinwand. Seit Lucio Fontana mit einem Schnitt die Leinwand öffnete, stellt sich die Frage, ob das Gemälde weiterhin als solches gelten kann. Bien möchte das Meer als Landschaft verstanden wissen, verborgen unter der sichtbaren Oberfläche. Beim Abwägen verschiedenartiger und vielschichtiger Kräfte, von Gewicht und Abstraktion, spielt Bien durch die Einführung einer plötzlich endenden Senkrechten und die Illusion einer durchgehenden Waagerechten auf eine doppelte Seherfahrung an: das Meer hat einen Horizont, eine Haut und einen tiefen Grund, den Meeresboden. In der konkreten Ausstellung ergab sich eine sinnfällige Raumbeziehung zwischen Boden und Decke.



[1987-010]

Study for White II
Waldo Bien Archive

5
The sand filled bags come from an original sailor's material, and they represent in the Estrecho Le Maire drowned sailors.

6
The greatest period from the history of our Fatherland.

Many of the component elements of the work are *objet trouvé*. The finding of these objects, and their combining and re-combining, becomes a distinctive feature of his sculptural practise as is best evidenced in the work *Universal Bank* [1986-015].

As with the parallel research on the flint stones, the relation of the various works of this period can be understood in terms of 'colour theory'. Bien described it as the movement to the grey zone, where things get together, things shift. It is for Bien the connection of the physical and the non-physical, and he described the horizon line as the place where the spirits meet. This phrase had also been supplied to Hollanders who used it in his exegesis of the *Death Room Interior*. Hollanders also contributes a symbolic reading of various parts of the work; 'De met zand gevulde zakjes zijn gemaakt van de stof van een origineel matrozenpak en representeren de in de *Estrecho Le Maire* verdronken zeelieden.'⁵ Hollanders also opens up the possibility of the work as a reference to a "grootse periode uit onze vaderlandse geschiedenis."⁶

When the work was exhibited in Venice it was accompanied by a smaller work, which was placed in relation to *Design for a Shipwreck in the Strait of Le Maire* [1985-008], as a pendant. This work has the title *De Wrede Zee* [1986-003].

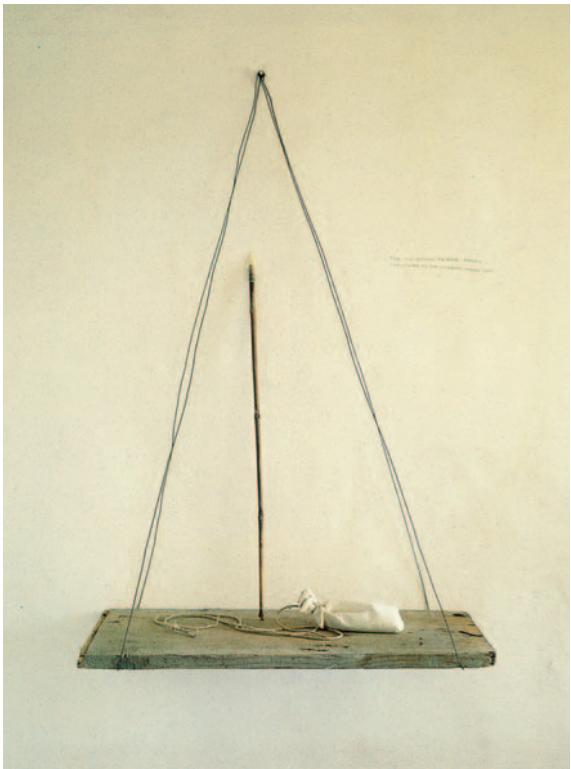
CHAPTER · KAPITEL 6

p. 96

Viele Teile der Arbeit waren *objets trouvés*. Das Sammeln dieser Objekte, ihre Kombination und weitere Verknüpfung wurde zu einem besonderen Charakteristikum seiner plastischen Tätigkeit. Sie ist am besten an der Arbeit *The Universal Bank* [1986-015] abzulesen.

Wie bei der parallel laufenden Untersuchung der Feuersteine lassen sich die Arbeiten dieser Zeit unter der Bezeichnung 'Farbenlehre' zusammenfassen. Bien beschreibt dies als eine Bewegung in Richtung 'Grauzone', in der sich Dinge zusammenfügen und wieder trennen. Für ihn ist dies die Verbindung des Physischen mit dem Nicht-Physischen. Er beschreibt den Horizont als einen Ort, an dem sich die Geister trennen. Diese Redewendung wurde Hollanders ebenfalls mitgeteilt, der sie dann in seiner Deutung der Arbeit *Death Room Interior* verwandte. Darüber hinaus steuerte Hollanders die symbolische Interpretation vieler Details des Werkes bei: „Die mit Sand gefüllten Säcke sind aus dem Stoff hergestellt, der ursprünglich von einem Matrosenanzug stammt, und sie repräsentieren die in der Meerenge von *Estrecho Le Maire* ertrunkenen Seeleute.“⁵ Auch Hollanders hält es für möglich, die Arbeit als Verweis auf die „große Zeit unserer vaterländischen Geschichte“⁶ zu interpretieren.

In Venedig wurde *Design for a Shipwreck in the Strait of Le Maire* [1985-008] zusammen mit einer kleineren Arbeit als Pendant ausgestellt: *De Wrede Zee* [1986-003].



[1986-003]

*De Wrede Zee (For My Young Friend Mikel,
Swallowed By the Ocean)*
Private collection. (Distracted from 1985-008)

⁷
It has been pointed out to Bien that the spelling of 'swallowed' was incorrect in a communication from Marian Brouwer. Bien had deliberately mis-spelt the word. He wrote in reply, because as a child in the bath he understood the vocalic open a vowel to become a long O vowel when sounded under water.

From a nail on the wall hangs an untreated wooden plank, 90 x 25 cm, supported by pieces of steel wire. On the plank a small white sack filled with sand and against the wall rising into the triangular space defined by the supporting wires, an arrow, to the right of which Bien has written text, like a commemorative inscription, "For my young friend Mikel, swallowed by the Atlantic Ocean 1986."⁷ Mikel was a six year old son of friends of Bien's who had fallen overboard and drowned. His body was never recovered.

Hollanders reads this simple and delicate work as a commemorative one, and also interprets the element of the arrow and the triangle as referring to the hope for re-incarnation. The white arrow point was made from part of the bone of a young *guanaco*. The white bag relates to the idea of the innocence of the death of the young man, and in Bien's searching through the world and finding objects he has created within his mourning a resource to allegory. But the problem of the allegorist is blocked by the minimalist working method. It is slightly inflected allegory where a double loss is invoked; the unspecified source of allegory, the poetic encounter with the world and the limitation of expression, is part of the allegorical in a time of technical dominance.

However, Bien's work does not progress along a simple line of continuing investigation. It is worth observing that at the edge of these works Bien moves away from his own obsessions and leaves the very tracks he has been laying down. As he is involved in the works, which, tentatively perhaps, allegorise death, he also moves into a liquid, social aspect. While the material which he had collected was

CHAPTER · KAPITEL 6

p. 97

An einem Nagel hängt an zwei Eisendrähten eine unbearbeitete, 90 x 25 cm große Holzplatte. Auf ihr ruht ein kleiner, weißer Sandsack, neben dem ein Pfeil an der Wand lehnt. Die das Brett haltenden Eisendrähte bilden einen dreieckigen Raum. Ein rechts hinzugefügter Text klingt wie eine Widmung: „For my young friend Mikel, swallowed by the Atlantic Ocean 1986.“⁷ Mikel, der sechsjährige Sohn von Freunden Biens, fiel über Bord und ertrank. Sein Körper wurde nie gefunden.

Hollanders las dieses einfache und feinfühlige Werk wie eine Erinnerung und interpretierte Pfeil und Dreieck als Sinnbilder der Hoffnung auf Wiedergeburt. Die weiße Spitze des Pfeils wurde aus dem Knochenstück eines jungen *Guanaco* hergestellt. Das weiße Säckchen reflektiert die kindliche Unschuld. In seiner Trauer fand Bien eine Möglichkeit der allegorischen Darstellung. Doch die Allegoriebildung wird durch eine minimalistische Arbeitsmethode gewissermaßen 'kalt gestellt'. In einer Zeit technischer Dominanz gibt es einen doppelten Verlust zu bedauern: die nicht näher bekannte Quelle der Allegorie, die poetische Begegnung mit der Welt und ... die Beschränkung des Ausdrucks.

Wie dem auch sei: Biens Arbeit entwickelt sich nicht als einfache Folge kontinuierlicher Untersuchungen. Es lohnt festzustellen, daß Bien nach diesen Arbeiten von seiner bisherigen Emphase abrückt und den von ihm bis dahin gewählten Weg verläßt. Da er sich selbst in jene Arbeiten einbezieht, die den Tod – vielleicht versuchsweise – allegorisieren, bewegt er sich auch auf einen lebendigen gesellschaftlichen Aspekt zu. Während die von ihm gesammelten Materialien immer ein bestimmtes Potential verkörperten und

[1985-026]

No title
(Estrecho Le Maire)
Waldo Bien
Archive





[1988-016]

American Red Cross
Waldo Bien Archive

6

always potential and required different and varied contexts to be incorporated, with the work of the whale oil and *The Universal Bank* – both in the same year as *Death Room Interior* – Bien has looked towards the social and liquid in his works. One could imagine that the *Ocean Harp* [1986-006], constitutes a threnody for the whale, and the threat of extinction.

Both *The Universal Bank* [1986-015], and the work *Nova Zembla* [1986-004] indicate a move out of the personal and commemorative to the social sphere, economy and society. These works occur in the end of 1986, and *The Universal Bank* was shown at the *International Monetary Fund Building* in Washington D.C. What Bien displays are the accumulated objects for his own work, his bank, his resources. With *Nova Zembla* and *Ocean Harp* Bien returns to the use of materials from his Iceland travels; the *Nova Zembla* work incorporates whale oil and introduces the warm/cold polarity and the problem of survival. Nearly all the works of the year are taken up with the themes of death and survival, and in the case of the whale oil works, the issue of preservation and change.

In ascribing the process of thematics to the sculptures, there is a danger of reducing them to an illustrative site of intellectual propositions. This is always a problem with retrospective reading. The line being developed is much more out of an internal logic, sometimes just happenstance, and the mysterious process of creativity.

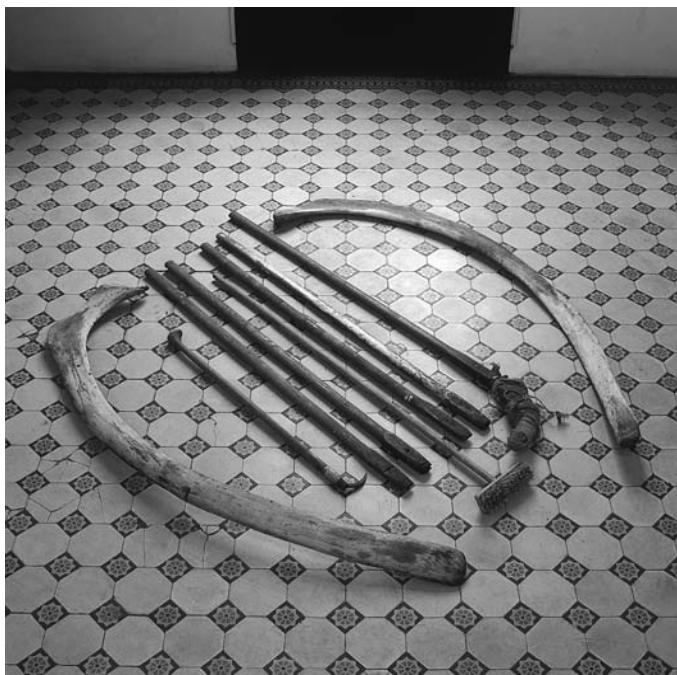
CHAPTER · KAPITEL 6

p. 98

ganz verschiedene Kontexte benötigten, um eingebunden werden zu können, befaßte sich Bien zum Beispiel bei der Auseinandersetzung mit Walfischöl und der Arbeit an *The Universal Bank* – beide entstanden im selben Jahr wie *Death Room Interior* – mit dem flüssigen und sozialen Aspekt. Man könnte sich auch vorstellen, daß *Ocean Harp* [1986-006] ein Klagedikt für die von Ausrottung bedrohten Wale anstimmt.

Sowohl *The Universal Bank* [1986-015] als auch *Nova Zembla* [1986-004] zeigen eine Entwicklung weg vom Individuellen und der persönlichen Erinnerung hin zu einer Sphäre des Sozialen, der Ökonomie und der Gesellschaft. Diese Arbeiten entstehen Ende 1986. *The Universal Bank* wurde im *International Monetary Fund Building* in Washington D.C. gezeigt. Was Bien ausstellte, sind die für sein Œuvre zusammengetragenen Materialien, seine Rücklagen, seine Ressourcen. Mit *Nova Zembla* und *Ocean Harp* verwendet Bien wiederum die während seiner Islandreisen gesammelten Materialien. *Nova Zembla* beinhaltet Walfischöl, thematisiert die Polarität von Warm und Kalt und stellt die Frage nach dem Überleben. Fast alle Arbeiten dieses Jahres greifen die Themen Tod und Überleben auf und – im Falle der Walfischöl-Arbeiten das Thema Bewahrung und Veränderung.

Bei der Beschreibung der thematischen Entwicklung der Skulpturen läuft man Gefahr, sie zu Illustrationen intellektueller Behauptungen zu reduzieren. Dies droht stets bei rückblickender Betrachtung. Die Argumentationslinie folgte aber eher einer inneren Logik, bisweilen unbeabsichtigt und im Sinne des geheimnisvollen Prozesses der Kreativität.



[1986-006]

Ocean Harp
Espace 251 Nord,
Liège, Belgium
Waldo Bien Archive

[1995-027]

No title
Waldo Bien
Archive

CHAPTER · KAPITEL 6

p. 99

6



[1986-004]

Nova Zembla
Waldo Bien Archive



¹
See my *Modern and the Wake*, RAP,
Dublin 1991, chapter
1 and Simmel discus-
sion.

"The most sublime thing to understand is that everything that is of the order of fact (*faktisch*) is already theory. The blue of the sky reveals to us the fundamental law of chromatics. One does not have to search behind phenomena, they are themselves the doctrine."

Commenting on Goethe's theory of art Georg Simmel points out that there is a tragic element in Goethe's position.¹ If the obligation of man is to develop as totally as he can his possibilities, then there is an awareness, inevitably, that this is unreliable within the limits of the human condition. For Goethe, the progression of the soul to a transcendent state is a progression without change of direction, a simple liberation of existing forces. Goethe has a conception of the lived truth which passes beyond the opposition 'true' and 'false'. There is a 'second truth' which depends on that which renders life possible. The co-incidence of thought and intuition is the *a priori* of the artist. In Goethe's vitalist epistemology, knowledge is an immediate organic function of life. The world is an animated unity. Reality and value are one. This notion of unity includes polarity, of the systole and diastole. The idea is visible in phenomena.

CHAPTER · KAPITEL 7

P. 101

7



[1986-015]
The Universal Bank

„Schon die Ordnung des Faktischen ist Theorie. Das zu begreifen, ist das erhabenste. Das Blau des Himmels offenbart uns das allem zu Grunde liegende Farbgesetz. Man muß nicht hinter den Phänomenen suchen, da sie selbst die Doktrin verkörpern.“

In seinem Kommentar zur Farbenlehre Goethes weist Georg Simmel auf ein tragisches Element in dessen Haltung hin.¹ Sollte es tatsächlich die Bestimmung des Menschen sein, seine Fähigkeiten erschöpfend zu entwickeln, wird unweigerlich bewußt, daß er das im Rahmen seiner Möglichkeiten niemals erreicht. Für Goethe entwickelt sich die Seele ohne jede Richtungsänderung auf das Transzendentale zu, eine einfache Befreiung der Existenzkräfte. Er entwirft das Konzept einer lebendigen Wahrheit jenseits des Gegensatzes von wahr und falsch. So existiert eine 'zweite Wahrheit', die sich auf das bezieht, was das Leben möglich macht. Im Künstler fallen Denken und Intuition *a priori* zusammen. Goethes vitalistische Erkenntnistheorie weist dem Wissen eine unmittelbare organische Funktion des Lebens zu. Die Welt verschmilzt zu einer lebendigen Einheit. Wirklichkeit und Wert sind eins. Der Gedanke der Einheit schließt die Polarität ein, Systole und Diastole. Die Idee ist in den Phänomenen sichtbar.



[1986-001]

Macrochip
on exhibit Galerie Espace 251 Nord, Liège
Collection Stedelijk Museum, Amsterdam

²
So, while we have
limits everywhere, we
are also a limit.

³
Since it is life, it requi-
res form, and because
it is life it needs
more than just form.
That is the contradic-
tion in which life finds
itself, it can only pro-
ceed with forms, and
with forms alone it is
impeded.

In one sense it can be argued that, for Bien, his entire personal relation to the world rests on the spiritual character of nature and on the natural character of the spirit. It is from there that much of the understanding of the idea as the intimate essence of the object, perceived in an intuitive manner derives.

Bien searches from his vitalist position for an explanation of the way in which life in its multiplicity seeks forms, for its coherence, arrangement and organisation.

Simmel explicitly opens his anthropological view of man as *Mittelstellung*, the being-between, ‘Damit, dass wir immer und überall Grenzen haben, sind wir auch Grenze.’² The awareness of the limit is one of the means of surpassing it, but it also deepens the limit. Self-transcendence is immanent within life.

“Indem es Leben ist, braucht es die Form, und indem es Leben ist, braucht es mehr als die Form. Mit diesem Widerspruch ist das Leben behaftet, dass es nur in Formen unterkommen kann, und doch in Formen nicht unterkommen kann.”³

The key work for understanding the next movement of the development of Bien is the works with photographs and whale oil that were to be exhibited in 1987 during the months of April and May at Espace 251 Nord in Liège.

Jacob did not have the resources to provide a catalogue for the show. Only a poster could be provided. A poster was made showing the first large work done with photographs and whale oil. The background to this was a poster of whales which Bien had printed as a negative, the plates had been glued together, and the space between filled with whale oil. The latter part of 1986 saw a shift. This can be attributed to the return of drawing which took

CHAPTER · KAPITEL 7

P. 102

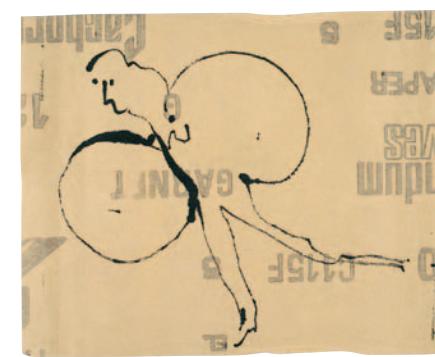
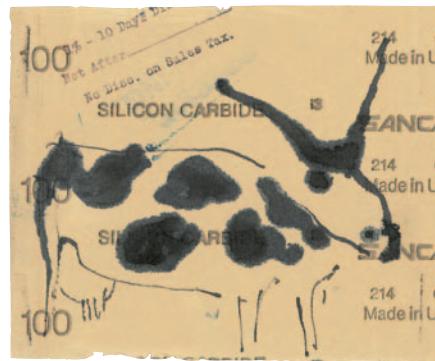
In gewissem Sinne beruht Biens Beziehung zur Welt auf dem spirituellen Charakter der Natur und dem natürlichen Charakter des Geistes. Aufgrund dessen kann man manchen seiner Gedanken besser verstehen, so seine Überzeugung, daß sich das Wesen eines Dings intuitiv begreifen läßt.

Seine vitalistische Weltsicht sucht nach einer Erklärung, wie sich die Vielfalt des Lebens in ihrem Wunsch nach Kohärenz, Ordnung und Organisation die nötigen Formen erschafft. Aufgrund seiner anthropologischen Weltsicht spricht Simmel ausdrücklich von einer ‘Mittelstellung’: „Damit, daß wir immer und überall Grenzen haben, sind wir auch Grenze.“² Erst das Bewußtsein der Grenze läßt sie überwinden, vertieft sie aber gleichzeitig. Die Selbstübersteigung ist dem Leben immanent.

„Indem es Leben ist, braucht es die Form, und indem es Leben ist, braucht es mehr als die Form. Mit diesem Widerspruch ist das Leben behaftet, dass es nur in Formen unterkommen kann, und doch in Formen nicht unterkommen kann.“³

Die Arbeiten mit Photographien und Walfischöl, die 1987 im Espace 251 Nord in Lüttich ausgestellt wurden, stellen Schlüsselwerke für das Verständnis der weiteren Entwicklung Biens dar.

Dem Kurator der Ausstellung, Laurent Jacob, fehlten die finanziellen Mittel für einen Ausstellungskatalog. So erschien nur ein Plakat, als dessen Motiv man Biens erste große Arbeit mit Photos und Walfischöl wählte. Den Hintergrund bildete ein Poster mit Walen, daß er als Negativ abdruckte. Die Glasscheiben wurden zusammengeklebt und mit Walöl gefüllt. Außerdem veränderte Bien alle Zufügungen von 1986. Das unterstreicht seine erneute Auseinander-



PAY DIRT

[D1986-001/058]

Series: *Pay Dirt*
(58 Worcestersauce drawings)
Waldo Bien Archive

place during the period of the IMF show at which *The Universal Bank* was displayed. The problem of the bank was also paralleled in the work on the *Archive for the Future*, and with a new development in Bien's activity.

"I had not been drawing. I had been studying phenomenology but on the chain of research there was too little freedom inside. There were too many consequences. The real process of drawing, which didn't end up as a problem of mass and countermass. I delivered a senseless, boundary-less territory of free expression. I realised I could draw without being chained up in my research. I could cut the line and go into free activity on the paper."

Bien's own analysis is that the accumulation of photographs, and the exhibiting of the whale oil work, of which there are 35 in existence, led to a liquidity, so that the end of '86 could be said to be in complete contrast to the work at the beginning, that within the process there was a need to move in simultaneous and opposite directions to the initial momentum, a systole and diastole was achieved within the continuum. The problem of the archive also loomed. Part of his collaborative work with Kloppenburg was involved with the *Archive for the Future*.⁴ The archive was not just a reserve that could be used, as the work *The Universal Bank* suggests. There was a current disposition and also, through the reflexivity of their shared discourse, a movement to the past, a sense of an 'historical' dimension. However, that 'historical' sense depended on a projection to the future; when one might 'look back' and see that the materials and objects were of an archaeological kind, even as they were being made

CHAPTER · KAPITEL 7

p. 103

setzung mit der Zeichnung, die zeitlich mit der IMF-Ausstellung (Internationaler Währungsfonds) *The Universal Bank* zusammenfiel. Das Thema Bank griff er auch im *Archive for the Future* auf und für eine neue Entwicklung seiner künstlerischen Arbeit.

„Lange hatte ich nicht gezeichnet. Ich studierte Phänomenologie, aber die Forschung zwang mich, konsequent zu bleiben und ließ mir kaum Freiheit. Der wirkliche Zeichenprozess endet nicht mit Masse und Gegenmasse. Ich überließ mich dem besinnungslosen und grenzenlosen Reich des freien Ausdrucks. Plötzlich konnte ich zeichnen, ohne an meine Forschungen gebunden zu sein. Alle Fesseln fielen von mir ab und ich bewegte mich frei auf dem Papier.“

Bien analysierte die Situation folgendermaßen: Die zahllosen Photographien und die Ausstellung der Walölarbeiten, von denen mittlerweile 35 existieren, führten zu einer 'Verflüsigung', durch die sich sein Werk bis Ende 1986 vollständig wandelte. Während dieses Prozesses erschien es immer wieder nötig, verschiedene Richtungen gleichzeitig einzuschlagen, um zu jener Initialzündung zu kommen, die das kontinuierliche Zusammenspiel von Systole und Diastole beschreibt. Das Problem des Archivs rückte bedrohlich näher. Seine Zusammenarbeit mit Kloppenburg floß teilweise auch in das *Archive for the Future* ein.⁴ Das Archiv bildete jedoch nicht nur einen Fundus, auf den man zurückgreifen konnte, wie das Werk *The Universal Bank* nahelegt. Die Zusammenarbeit zwischen Bien und Kloppenburg griff stets aktuelle Fragen auf, besaß aber auch eine historische Dimension und entwarf sich dadurch in die Zukunft. Denn die verwandten Materialien und Objekte erhoben einen archäologischen Anspruch, auch dann,



K (Jacobus Kloppenburg): Architectonic model of the *Archive for the Future* building
Waldo Bien Archive

VERMEERS INZICH-TEN IN LICHT EN PLASTIEK TOETST HIJ AAN GOETHE'S "DICHTUNG UND WAHRHEIT". (HET STATISCHE EINDRE-SULTAT VAN VERMEER VINDT HIJ FRUSTREREND.) DE METAMORFOSE VAN ZIJN ARCHIEF IN SAMEN SPEL MET HET LICHT "LEEST" HIJ ALS EEN GIGANTISCHE ZONNEWIJ-ZER.
(my underlining)
Bien states that in the first instance the Archive is a university for the study of Kloppenburg. The text was released in typescript and written by Bien in January 1987.
Anterior to Bien's formulation there had been a series of field-observations many of which dealt with the Archive of the Future, and a substantial part of them are now in the Becht Collection, for details: see tekenend, tekeningen van Nederlandse Kunstenaars uit de Collectie Becht, Van Reekum Museum Apeldoorn, 1994, under artist alphabetical arrangement. Walter Hopps, Founding Director and Consulting Curator of the Menil Collection, writing in July 1997, made the following remarks in an open letter written on behalf of preserving and conserving the Archive for the Future:
"Kloppenburg has been engaged for 35 years in the careful accumulation and assimilation of objects accruing a megasculpture of significant value. It must be understood as a *Gesamtkunstwerk* in which even the slightest change of order can destroy the artist's concept and cause great damage or even total destruction. The importance of the Archive of the Future can be regarded in the same light as Kurt Schwitters' Merz archive in Hannover or of the Yves (sic) Klein archive, both lost to humanity by war or lack of consciousness. Experience of the past gives reason to be on the alert." There is also available in the FIU Archive, Amsterdam a taped interview with Walter Hopps and Waldo Bien (typescript on deposit at the FIU Archive, Amsterdam available on request) recorded on 10th July 1997. Virgil Grotfeldt in attendance. (Bien Archive: 900287) transcript extracts transcribed by Patrick Healy.
Jacobus Kloppenburg, born Sunday 11 March, 5 p.m., 1929, Amsterdam.
Recent exhibitions include, Museum Fodor Amsterdam, 1985 Coalmine Fürst Leopold, Wulfen, Ganz frühe Tierstudien 1986, Rotterdam Art Space, The writing typeflyer 1987 and in the same year Becker Building, Philadelphia, 'Fundamental Thoughts, hommage to Marcel Duchamp, and Galerie de Wiemeling, Doetinchen. Throughout the Archive of the Future. Group Show, I.M.F. Gallery, Washington. Jacobus Kloppenburg de Vaart, Hilversum. 1987/88.
Etats limites – archives des passions, Espace 251 Nord, 1988.
Felison, Velsen Zuid. 1989/90.

To Our Investors,
Loerakker Galerie.
etc. ... 'niet een hand,
maar de geste'
Loerakker 1993.
Publications:
B. Haveman 'De wonderlijke wereld van Kloppenburg'
Fodor, tijdschrift voor beeldende kunst, 4 e jaargang, nr. 6, 1985 and also P. Heynen as above 'Zoet-bitter zout polariteiten'.
B. Roodnat 'Eindelijk, na 15 jaar BKR een expositie' NRC Handelsblad, 4 January 1986.
Bien, Sint Pietersberg, Cat A, 1986 and Kloppenburg The writing type flyer.
P Weeda Het nachtwerk van Jacobus Kloppenburg Jonas I, 4 September 1987.
A Vogtschmidt Ik ben geloof ik wat moeilijk in de omgang.
Elsevier, 5 December 1987.
Paleo Psycho Pop issue nr. 7, Amsterdam.

"The analysis of the archive comprises a privileged region which is at the same time close to us, but different from our present, it is the border of time which surrounds our present, jutting over it and describing it by means of its otherness, it is that which is outside us and delimits us. To describe the archive is to set out its possibilities, (and the mastery of its possibilities) on the basis of forms of discourse that have recently ceased to be our own; the threshold of its existence is established by the break which separates us from what we can no longer say, and from that which falls outside our discursive practices. In this sense it becomes valid as a diagnostic for us. This is not because it makes it possible for us to paint a picture of our distinctive traits and to sketch in advance what we will look like in the future, but it deprives us of continuities, it dissolves this temporal identity in which we like to look at ourselves in order to conjure with breaks in history, it breaks the thread of transcendental teleologies, and at that point where anthropological thought questions the being of man, or, his subjectivity, it vividly draws attention to the other, to the outside. Understood in this way, the diagnostic does not establish the facts of our identity by means of the interplay of distinctions, it establishes that we are difference, that our reason is difference of forms of discourse, our history is the difference of times, that our selves are the difference of masks."

M. Foucault
Les Mots et les choses
Gallimard, Paris, 1966.



[1990-020]
To Our Investors
Waldo Bien Archive

and placed. The archive is also textual, Kloppenburg's recent 'statement' directly encompasses this linguistic dimension of the work: the sculpture, *Archive for the Future*. The site is always proleptic, the tenses in a continual shifting mood and voice. Foucault's description of 'archive' helps one understand some of the issues involved.

For both artists it was the formation of the archive that had to be discussed, and the general system of formation and transformation to be specified, then they needed to analyse what strategies allowed it to be stratified, and what allowed it to be, and to no-longer be, what forces it to be de-stratified, to become other. The archive has other modalities; it is audio-visual, audio and visual.

There are then, two regimes, the system of language and of light, words and things, which emerge as statements and visibilities; the archive initiates a mutation in the possibility of its own statements, it is necessary to set aside a synthetic operation in understanding this. What can be seen and said split apart in the archive. The outside exists to the archive of the future. It cannot stabilise itself by reflexivity. Only continuous work can help the 'process'.

It is precisely the intractability between the two ascribed regimes of light and visibility that becomes an issue for the archive, by turning constantly back in on itself, its own enfolding, it gains a form of unity and self-subsistence, it becomes a work of sculpture. It is not that there is an operation of pre-established harmony which holds this together, rather there is an inclusion of the fragmentary as the 'real' space of the work. The unity of the sculpture is not diminished by the problem of disjunction, or even the split that Foucault

CHAPTER · KAPITEL 7

p. 105

7

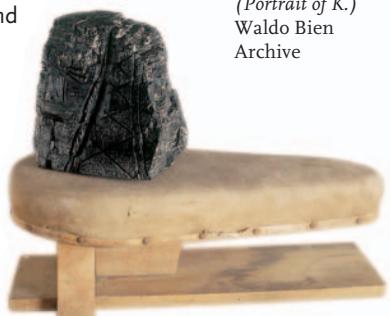
wenn sie gemacht und installiert waren. Das Archiv besitzt eine betonte textuelle Komponente und Kloppenburgs jüngstes 'Statement' umreißt die linguistische Dimension der Arbeit: Die Skulptur *Archive for the Future*.

Beiden Künstlern war klar, daß sie die Einrichtung des Archivs diskutieren mußten und das System von Gestaltung und Umgestaltung im einzelnen zu bestimmen hatten. Sie mußten ein Gliederungssystem entwickeln, es umsetzen und verhindern, daß es von der weiteren Arbeit wieder verschüttet wird. Das Archiv besitzt andere Modalitäten: es ist audio-visuell, hörbar und sichtbar.

Es gibt zwei Regime, das System der Sprache und das des Lichts, Wörter und Dinge, die sich zu Verlautbarungen und Sichtbarkeiten ausweiten. Das Archiv initiiert die Mutation seiner eigenen Möglichkeiten zur Verlautbarung. Um das zu verstehen, ist eine synthetische Operation notwendig. Was man sehen und sagen kann, dividiert das Archiv auseinander. Das Äußere besteht für das Archiv der Zukunft. Es kann sich nicht selbst durch Reflexion stabilisieren. Nur eine kontinuierliche Arbeit kann den 'Prozess' unterstützen.

Die Unlenksamkeit zwischen den beschriebenen Regimen von Licht und Sichtbarkeit stellt ein Problem für das Archiv dar, da sich beide permanent zurückwenden und ihre Entfaltung verhindern. Es gewinnt eine Form von Einheit und Selbst-Existenz, es wird zur Skulptur. Keine vorherbestimmte Harmonie hält diesen Vorgang zusammen. So entsteht etwas mehr oder weniger Fragmentarisches und nicht der 'wirkliche' Raum des Werks. Doch weder Gegensätzlich noch Trennung heben die plastische

[1992-022]
Time Eliminator
(Portrait of K.)
Waldo Bien
Archive





7
K (Jacobus Kloppenburg)–Waldo Bien
(*Archive for the Future*): *Tumble Moment*
(section *Grande Corridor I*)

insists on, which is more of the order of knowing than that of Being, rather, the 'closure' of the work is its determining relation to infinity. Parts of the archive are numbered, and sections contain within the whole work, parts, that are related to other parts. Thus at No. 32, a folding and unfolding chair, entitled *A Study in Entlechy* alongside 33, rudimentary territory, nearby a mosquito screen in brown paper wrapping, called *Tropical Night*, an upside down sink is table plateau, No. 80 a brown wooden chest with objects, a voodoo suitcase, rusted metal petrol lamps called *Mars Red*, stellar of objects, a list of cards with picture names, entitled *History of Art*, a wooden container with sliding boxes called *Hare-Innerung*, a punning title in reference to memory and a hare and clock which are indicated but missing, an oven with an ostrich egg, an *Ei-Schrank*, back to back two motor car hoods, a football drawn on and placed as a Platonic installation, because of Plato's comment he had seen a man playing with a ball that had twelve pieces, also a work called *Grey Bucket* with arctic colour scale, Bone rhythms, foam mattress, a styrofoam temple, Jacob's ladders, stacks of wood fagots, the 4 long boxes with botanical notes of plants, *Hortus Botanicus*, a flower weighing scale, Dyeary, text rolls, works called *Ascendant* and *Descendant Messages*, a piece with surprise squares and miscellaneous object placement, in pigeon hole arrangement, rolls of synthetic felt, loose feelings, and so forth, a paratactic parade.

CHAPTER · KAPITEL 7

p. 106

Einheit auf (Foucault). Teile des Archivs sind nummeriert, das man gleichzeitig in Kapitel gliederte; manche beziehen sich aufeinander. Hinter der Nr. 32 verbirgt sich ein faltbarer Stuhl, genannt *A Study in Entlechy* längs zu Nr. 33, ein rudimentärer Bereich, daneben unter dem Titel *Tropical Night* ein in braunes Packpapier gewickeltes Moskitonetz und ein umgekehrter Spülstein, der zur Tischfläche wird, Nr. 80a *Mars Red* stellt eine braune hölzerne Kiste mit verschiedenen Objekten dar, einen Vodoo-Koffer und verrostete Petroleumlampen, *History of Art* haufenweise Objekte und ein Kartenverzeichnis mit Bildernamen, ein hölzerner Behälter mit rutschenden Schachteln trägt den Titel *Hare-Innerung*, ein Wortspiel, das auf Erinnerung, Hase und Uhr anspielt, ohne sie im Werk zu präsentieren, dann ein Ofen mit einem Straußenei, ein *Ei-Schrank*, Rücken an Rücken zwei Auto-Hauben, auf die Bien einen Fußball zeichnete, eine geradezu platonische Installation, erzählt Platon doch von einem Mann, der mit einem zwölf-teiligen Ball spielte, zu *Grey Bucket* gehören eine arktische Farbskala, Knochenrhythmen, ein Styropor Tempel, Schaumstoffmatratzen, eine Jakobsleiter und Reisigbündel, vier lange Schachteln mit botanischen Notizen von Pflanzen tragen den Titel *Hortus Botanicus*, eine Blumenwaagenskala mit Tagebuch und Textrollen heißt *Ascendant* und hinter *Descendant Message* verbirgt sich ein Stück mit überraschenden Quadraten und verschiedenen Objektanordnungen wie ein Taubenschlag- Arrangement, Rollen mit synthetischem Filz, lose Gefühle – eine parataktische Parade.

ARTCHIVE FOR THE FUTURE
TRASHTHETICAL LITERATURE
VISIBLE LANGUAGE OF A CULTURE

ARTICULATION BIG-LOGOS - 34N
ARTXPLAINS FUNCTION, FORM,
VOICE/FORCE OF BEAUTY/DUT

REARTNIMATION ARTMERGENCY
ARTSCIOUSNESS - QUOTIENT UP
SOFT- & ARTWARE ARTWARENECES

ARTCHEOLOGICAL ARTCORE SCULPTURE
ARTXTENDED IDEAL, DEAL IDEAS

900117

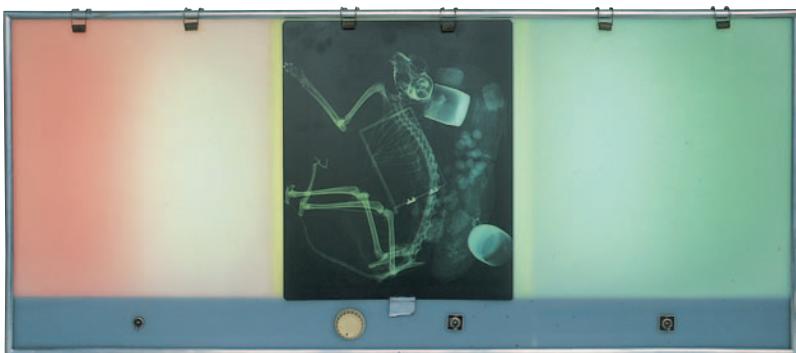


Archive for the Future, section *Grande Corridor*
(901841 and 901842); Colour photographs,
127 x 190 cm; Edition 14
Waldo Bien Archive





[1988-012]
Study for Grey
Waldo Bien Archive



[1987-011]
Cassata
Waldo Bien Archive

Housed in an attic *atelier* close by to the studio of Bien, there was a constant ferrying back and forth by the artists, perhaps the most emblematic work being the folding and unfolding chair.

In Merleau Ponty's sense the fold is the anonymous visibility which opens up intercorporeal being, the word and what is seen are located in the fold, what the philosopher calls the *chiasmus*, yielding a reversibility of words and things, "we do not have to resemble them into a synthesis, they are two aspects of the reversibility which is the ultimate truth."

Within the archive there are thousands of drawings, architectural studies, sheets with figures, large pastels, canvases, boards that have been covered with traces and marks, an entire laboratory of visual research. Also part of Bien's work over 15 years was photographing the archive, and the light conditions within it, these series of photographs are essential to the process of study which the archive requires. The sculpture creates its own modalities of time and space, of belonging and communication.

The liquidity of the photographs and the return to drawing, indicates the re-emergence of another emotional direction. It is possible that Bien was experiencing a form of nervous collapse during the early part of '87, accentuated by a trip to Tasmania and Australia, a journey, which like the ones to Argentina and Iceland, would open up further resources for his work.

CHAPTER · KAPITEL 7

P. 110

Es gab ein ständiges Hin und Her zwischen diesem Dachbodenraum und Biens Atelier; das emblematische Werk ist vielleicht der Klappstuhl.

Nach Merlau Ponty stellt die Faltung das anonym Sichtbare dar, das ein zwischenkörperliches Sein erschließt; das Wort und das Sichtbare stecken in der Faltung, die der Philosoph einen Chiasmus, eine Kreuzstellung nennt und damit die Umkehrbarkeit von Worten und Dingen anspricht. Unnötig erscheint, sie zu synthetisieren, da sie die beiden Aspekte der Umkehrbarkeit als letzte Wahrheit repräsentieren.

Das Archiv umfaßt Tausende von Zeichnungen, Architekturstudien und figurliche Darstellungen, große Pastelle, Leinwände, Bretter, die Spuren und Markierungen tragen – ein Laboratorium der visuellen Forschung. Seit 15 Jahren photographiert Bien das Archiv und dessen Lichtverhältnisse. Seine Photoserien sind wesentlich für die Archivarbeit. Die Skulptur schafft ihre eigenen Bedingungen von Zeit und Raum, von Zugehörigkeit und Kommunikation.

Die Flüssigkeit der Photographien und die Rückkehr zur Zeichnung belegen einen emotionalen Richtungsschwenk. Möglicherweise erlitt Bien im Frühjahr 1987 einen Nervenzusammenbruch, den eine Reise nach Tasmanien und Australien verursachte. Wie die vorherigen Fahrten nach Argentinien und Island sollte sie seinem Werk neue Möglichkeiten eröffnen.



[1987-004]
Amanuensis (tryptich)
Waldo Bien Archive

While works continued in '87 that related to earlier studies, for example, the piece specifically called *Tierra del Fuego* [1985-004], *Amanuensis* [1987-004], *Salve Unto I, II* [1987-005 and 006] there was in the creation of the *Tectonic Pedestal* [1987-007] a return to the problem of the pedestal, in this instance an analytical interior. The *Study for White I and II* [1987-009 and 010], the first of which is made of whale and seal bones, and in study No. 2 the forms are presented in the same shape, with the addition of an Antonian bust above it, the skull is also placed to have a bird's eye view. *Vox Arborum* [1987-013] is one of the most engaging works from these series, clearly directly related to *Múmö Škúla*, except that the movement is back from the anthropological to the botanic, three endangered species were presented in a vocal context. Themes and variations from earlier works can be traced for example in the whalebone works, which initially start off from the static, skeletal point of view, and are then moved towards an architectural and sculptural route, discoveries are made between the marrow and the white of the bone (see *Pair* and *Kopf und Kragen* 1986-002), and ultimately the discovery of the marrow leads to a further development in the last major work of the 1980's, the *Dynamic Pedestal* [1989-013].

What unites the work on the problem of the *Archive of the Future*, and the journey to Tasmania, is the problem of the visible and the acoustic, or even the textual. Voice as in *Vox Arborum* is the non-linguistic side of speech; it has the possibility of endless variation and unmediated presence.

CHAPTER · KAPITEL 7

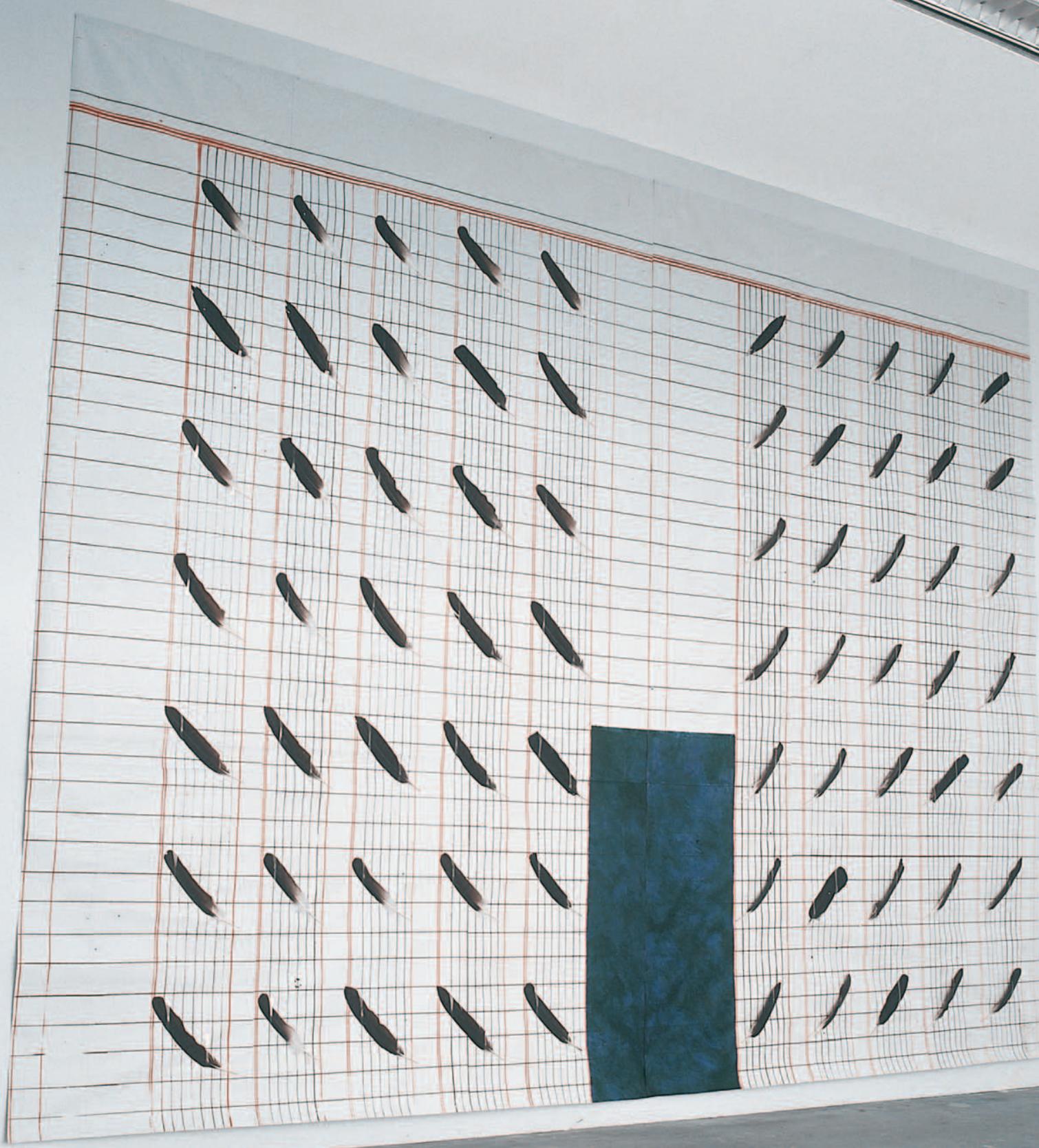
P. III

Während sich einige Arbeiten von 1987 auf frühere Untersuchungen bezogen, zum Beispiel auf *Tierra del Fuego* [1985-004], *Amanuensis* [1987-004], *Salve Unto I, II* [1987-005 und 006], kehrte er mit *Tectonic Pedestal* [1987-007] zum Problem des Sockels als einem analytischen Innenraum zurück. Bei *Study for White I und II* [1987-009 und 010] arbeitet Bien zum ersten Mal mit Wal- und Seehundknochen. In Nr. 2 wurden alle Details zur gleichen Großform zusammengefaßt. Die hinzugefügte antike Büste sieht aus der Vogelperspektive herab. *Vox Arborum* [1987-013] kann als eine der faszinierendsten Arbeiten dieser Serie gelten und bezieht sich direkt auf *Múmö Škúla*. Allerdings richtet sie ihr Augenmerk wieder auf das Botanische und wendet sich vom Anthropologischen ab. Sie präsentiert drei gefährdete Gattungen auch mit Hilfe von Schrifttafeln. Themen und Variationen früherer Werke kann man beispielsweise in den Walknochenarbeiten aufspüren, die alles Statische und jede konstruierte Perspektive hinter sich ließen und einen architektonischen, skulpturalen Weg beschritten. Biens Entdeckungen zwischen Mark und Knochen (siehe *Pair* und *Kopf und Kragen*, 1986-002) und vor allem seine Untersuchungen des Marks bestimmen die Entwicklung des Hauptwerks der späten 80er Jahre, die Arbeit *Dynamic Pedestal* [1989-013].

Mit *Archive for the Future* und der Reise nach Tasmanien verbindet dieses Werk die Auseinandersetzung mit dem Visuellen und Akustischen oder sogar Textuellen. Die Stimme unterstreicht – wie in *Vox Arborum* – die nicht-linguistische Seite der Sprache. Sie hält endlose Variationen bereit und besitzt eine unmittelbare Präsenz.



[1992-021]
Jungle Spirit
Private collection



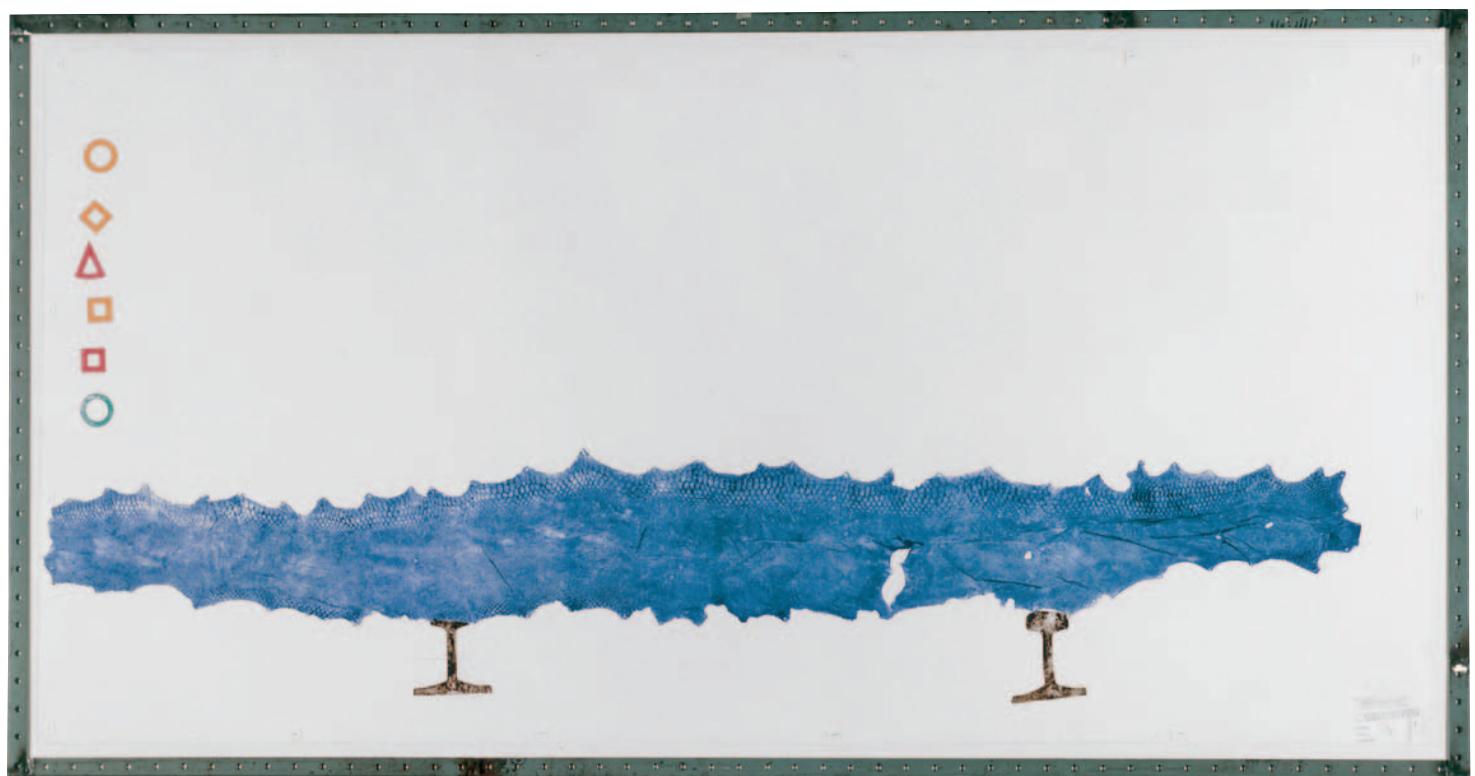
[1995-008]
Architectura (Paraguay)
Waldo Bien Archive

[1997-077]

Element 1

Collection AZM, Maastricht

7





[1996-026]
Dynamic Square (Cylinder 1)
Waldo Bien Archive

[1992-031]
Spermatoide (Archaicum)
Waldo Bien Archive

[1995-083]
No title
Waldo Bien Archive



[1997-071]
Walls of Jerusalem (1988 Tasmania)
Waldo Bien Archive

"The lady who invited me Frieda Beukenkamp was a print maker. I printed several sheets of paper with a metamorphosis of image. Because, I didn't want to see the same thing twice. My attitude was not directed towards the market. I printed a series of sheets with the skin of a blue tongue lizard, and I printed for the first time the python as landscape. I printed it in a geographical context. I analysed the movement of the snake from handwriting, written text, up to construction and architecture." [*Walls of Jerusalem*, 1997-071]

"This implies that I see the text as a motorical event: this is my idea of an archaic stage of the text. It is not text understood from the point of view of an alphabet of constructed signs and combinations. It is text understood from the nomadic point of view, as track, as a continuous line, horizontal, and it shows us the written text. I was very involved in geography at this time in Tasmania, and sailing along the coast. I also read the rolled out stretched out skin of the snake as a landscape, and as a coast line."

What is obvious is that for Bien the snake is anti-tectonic power. The old *linea serpentina* concept had been deployed by mannerist artists as the line of beauty, also a familiar concept from Hogarth's *Analysis of Beauty*, who as part of Slaughter's set in the St. Martin's Coffee House, developed the sinuous line as part of the *rococco* style. Mannerism and *rococco* depend on the snake, on the concept of ophic meandering. The non-tectonic aspect encourages



[1996-025]
Torso
Waldo Bien
Archive

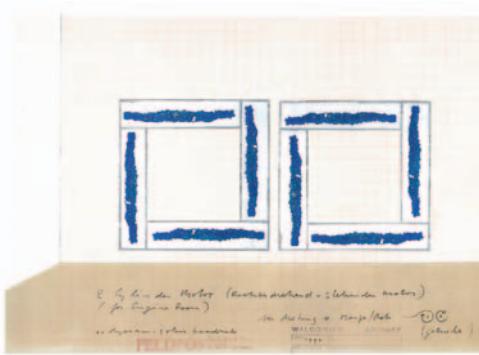
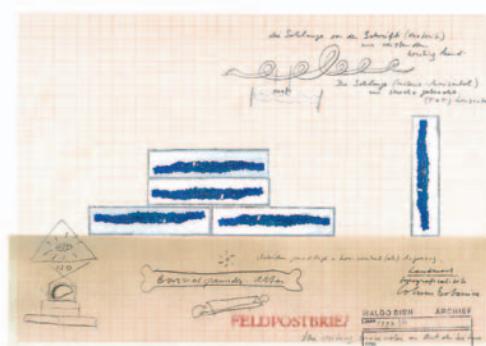
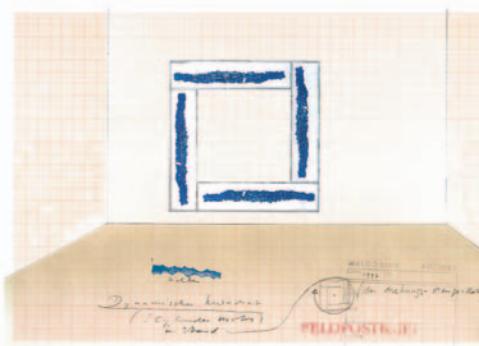
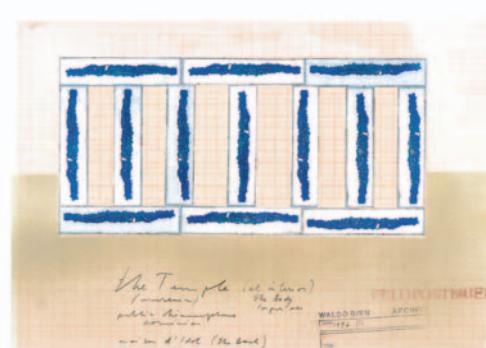
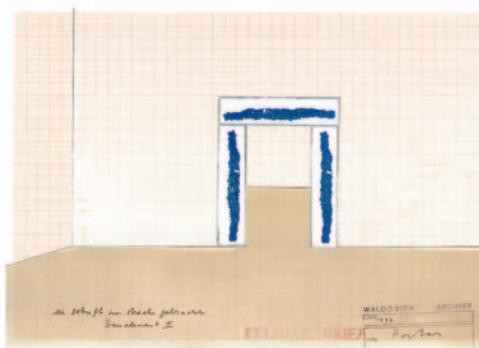
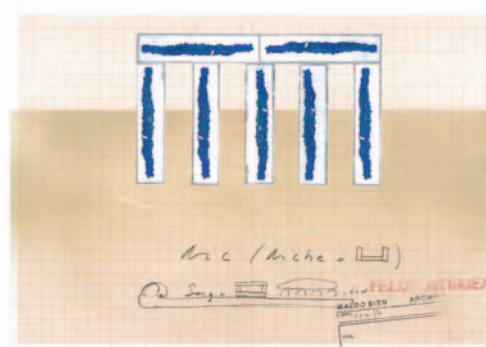
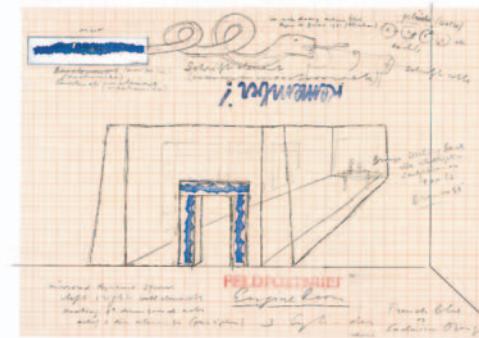
CHAPTER · KAPITEL 7

P. 114

„Frieda Beukenkamp, die mich einlud, war Druckerin. Ich druckte verschiedene Variationen desselben Bildes. Denn ich wollte nicht dasselbe Ding zweimal sehen. So unterließ ich auch die Gesetze des Kunstmarktes. Ich druckte eine Blattfolge mit der Haut einer Blauzungen-Eidechse und setzte zum ersten Mal die eines Pythons als Landschaft ein. Dieser Druck gehörte in einen geographischen Kontext. Ich analysierte die Bewegung der Schlange anhand meiner Schreibbewegung, eines Textes, den ich gerade über Konstruktion und Architektur schrieb.“ [*Walls of Jerusalem*, 1997-071]

„Letztendlich begreife ich einen handgeschriebenen Text als motorischen Vorgang: Eine archaische Entwicklungsstufe spiegelt sich in diesem Gedanken wider. Ich verstehe einen Text nicht als eine Konstruktion von Zeichen und als Alphabet. Vielmehr betrachte ich ihn unter einem nomadischen Aspekt, sehe in ihm eine Spur, eine kontinuierliche Linie, horizontal, die sich in einen Text verwandelt. Während meines Aufenthalts in Tasmanien, wo ich die Küste entlangsegelte, beschäftigte ich mich intensiv mit Geographie. Die ausgerollte und langgezogene Schlangenhaut erschien mir wie eine Landschaft und Küstenlinie.“

Für Bien symbolisiert die Schlange eine anti-tektonische Kraft. Der Manierismus sah in der *linea serpentina* die Linie der Schönheit. Vergleichen lässt sich Hogarts *Analysis of Beauty*, der im St. Martins Kaffeehaus die gewundene Linie des Rokoko weiterentwickelte. Manierismus und Rokoko beruhen auf der Schlangenlinie, auf dem Konzept eines Mäanderns. Der nicht-tektonische Aspekt kehrt Kategorien um. Beispielsweise verwandelt sich ein kleines ornamentales



[1999-043]
Snake Sequence (1997)
Waldo Bien Archive

reversals of categories. Where, for example, one can see that a small element of ornament, is treated as a pictorial subject, and the ornamental itself becomes built as architecture and so on. Bien's investigations seem caught up in similar stylistic problematics, so that the stretched element of the snake has a cartographical, typographical and topographical existence.

The interest in the motorical event of writing "Written text, topography, all that is contained in my response to the snake. When I had it lying on the ground as a stretched element, I cannot deal with it as a repressed *corpus*. It was a very important element. You could either build with it, or you could construct with it, and you would get into engineering; it has all the secrets of the dynamic pedestal. You could also recognise it as being implicated in the *Pillar* of Brancusi. Brancusi's snake is alive. The column is a highly dynamic form."

Bien did not return to the snake work for many years. This may be seen in the *Dynamic Square* [1996-026] where the muscular dynamics of the snake have been brought into the highly immobile square. By recognising the inner movement of rotation Bien constructed a motor, and creates what he terms an engine room.

CHAPTER · KAPITEL 7

p. 115

Element zum Bildsubjekt oder das Ornamentale selbst wird Architektur. Biens Untersuchungen schienen ein ähnliches stilistisches Problem zu behandeln, so daß die gespannte Haut der Schlange ebenso kartographisch wie typographisch und topographisch lebendig werden kann.

Das Interesse am motorischen Vorgang des Schreibens, „am geschriebenen Text, an Topographie, lässt sich auf meine Auseinandersetzung mit der Schlange zurückführen. Als ihre Haut ausgebreitet auf dem Boden lag, erschien sie mir nicht wie ein zusammengedrückter Körper. Das war wichtig. Man konnte mit ihr bauen oder etwas konstruieren und so in den Bereich des Ingenieurwesens vorstoßen. Sie barg alle Geheimnisse des dynamischen Sockels. Ebenso könnte man sie im Zusammenhang mit Brancusis Säule sehen. Brancusis Schlange lebt. Die Säule ist eine höchst dynamische Form.“

Viele Jahre kam Bien nicht auf seine Arbeit mit der Schlange zurück. In *Dynamic Square* [1996-026] findet man die Dynamik des Schlangenkörpers in ein höchst immobiles Quadrat übertragen. Da er die innere Bewegung der Rotation erkannte, konstruierte Bien einen Motor und schuf einen – wie er es nannte – Maschinenraum.



[D1991-122]
From the series: *Malaria Block*
Papua New Guinea
Waldo Bien Archive



[1987-008]

Pair
Collectie Nederland



[1987-008]
Pair, detail

The interest in the motorical event of writing, has been there from the time in the Düsseldorf academy. Rutkowsky and Schönenborn had discussed this problem of the *ductus* of the hand and the implication of the motoric of writing for a dynamic conception of space. Kloppenburg was also busy with a similar problem, there, through his work of design, and on text and alphabets, he achieves an elimination, in which the snake is the supplement. Rutkowsky, Bien and Kloppenburg have been busy with the ophic dimension and the motoric of the hand, and all three artists have provided intricate and different solutions over the years.

The problem of text also involved for Bien the problem of translation. The sculpture *Pair* is a translation of the figures of the embracing Tetrarchs on the corner of Saint Mark's in Venice, not a translation from forms but of the archaic impression which he received. The work in the caves, the age of the levels from which the carbon came, the long arc of time, of *durée*, impressed Bien as the real continuity of artistic practise, that the most modern engagement also is the oldest activity. This sense of continuity is seen in the issue of the availability of meaning from works made long before text is established, that art works are the oldest human documents, and that their making sense is the line man writes to another.

CHAPTER · KAPITEL 7

p. 116

Seit seiner Düsseldorfer Zeit interessierte er sich für den motorischen Vorgang des Schreibens. Rutkowsky und Schönenborn diskutierten das Problem von Duktus und Schreibmotorik als eine dynamische Konzeption des Raums. Auch Kloppenburg beschäftigte sich mit einer ähnlichen Fragestellung. Als Designer, Texter und Typograph findet er in der Schlange ein ergänzendes Element seiner Arbeit. Rutkowsky, Bien und Kloppenburg setzten sich intensiv mit dem ophischen Dynamismus und der Motorik der Hand auseinander und kamen dabei zu ganz unterschiedlichen Ergebnissen.

Jeder Text zieht das Problem seiner Übersetzung nach sich. Die Skulptur *Pair* [1987-008] übersetzt eine Figurengruppe der Fassade des Markusdoms in Venedig, nicht deren Formvokabular, sondern den archaischen Eindruck, den Bien dort gewann. Die Arbeit in den Höhlen, das Alter der Schichten, aus denen die Kohle kam, die große Zeitspanne und Dauer, nahmen ihn als die wirkliche Kontinuität künstlerischer Praxis gefangen; das modernste Vorgehen ist zugleich das älteste. Dasselbe Gefühl für Kontinuität zeigt sich in Kenntnis und Überlieferung von Bedeutungen, lange bevor das geschriebene Wort überhaupt auf den Plan trat. Kunstwerke stellen die ältesten menschlichen Zeugnisse dar. Schon durch sie teilte ein Mensch einem anderen etwas mit.



[1989-004]

Diagnosis
Waldo Bien
Archive



Joseph Semah: *Asymmetric Typography*, 1985
Wood and ram's horn, 40 x 40 x 176 cm



K (Jacobus Kloppenburg)-Waldo Bien:
The Elimination of Symmetry, 1996, Normandy,
Colour photograph 60 x 80 cm; Edition 50
Waldo Bien Archive

5
Joseph Semah.
Born Baghdad 1948.
For a recent account
see Paul Groot *De
Mondriaan-speculaties
van een joodse kunst-
enaar*. Metropolis M,
February, 1995.
See Collectie NOG
Verzekeringen,
Amsterdam, 1996
(alphabetically
arranged, p. 107
select bibliography
and shows).

Something of the problem of translation was engaged during the architectural project undertaken with Kloppenburg at OIBIBIO, and the full extent of the significance of text after the work in Tasmania, *Walls of Jerusalem*, has to be traced in the dialogue with the artist Joseph Semah, which began in that year.

Bien had written in the Makkom Foundation Exhibition on his own drawing, "I often find the drawings of sculptors irrelevant, because they are so mineral, so much studies in volumes, and therefore so sculpture oriented. For me drawing is something different, something more stenographic. For years I tried a certain starting point for my drawings and the results were nearly always disappointing. But one day I was studying Goethe's chromatics and how important, I realised, for the painter to use colour as inspiration instead of working from a certain idea. I took this to heart and banned all ideas from my mind whenever I was drawing."

Semah's interest in the problem of text, mother tongue, the word and the problem of sculptural space is well attested in his many publications.⁵ One example must suffice, the remarks made around his works *Jom Aleph*. A good example is the *Asymmetric Typography* work of 1985. Made of wood and with a ram's horn used as a pivot, the high crate structure seems balanced in the skew of the twirling horn. By a process of substitution and synecdoche the implications of the work related to liturgical features described in *Leviticus* and also

CHAPTER · KAPITEL 7

p. 117

Das Problem der Übersetzung ergab sich noch einmal während eines architektonischen Projektes, das Bien und Kloppenburg in Oibibio realisierten. Die große Bedeutung von Text nach *Walls of Jerusalem* dokumentiert der Meinungsaustausch mit Joseph Semah, der noch im selben Jahr begann.

Anlässlich seiner Ausstellung in der Makkom-Stiftung schrieb Bien über seine Zeichnungen: „Oft finde ich die Zeichnungen von Bildhauern irrelevant, da sie 'mineralisch' sind, so überaus deutlich Volumenstudien und ausschließlich skulpturbezogen. Für mich bedeutet Zeichnung etwas anderes, etwas mehr stenographisches. Über Jahre suchte ich einen Ansatzpunkt für meine Arbeiten und die Ergebnisse waren fast immer entmutigend. Aber eines Tages studierte ich Goethes Farbenlehre. Ich erkannte, daß ein Maler seine Inspiration aus der Farbe zieht und nicht aus einer Idee. Ich nahm mir das zu Herzen und verbannte alle Ideen aus meinem Kopf, wann immer ich auch zeichnete.“

Semahs Interesse an Text, Muttersprache, am Wort und plastischem Raum beweisen seine zahlreichen Publikationen.⁵ Ein Beispiel muß genügen, nämlich die Anmerkungen zu seinem Werk *Jom Aleph*. Ein gutes Beispiel gibt auch die Arbeit *Asymmetric Typography* von 1985. Aus Holz und mit einem Widderhorn versehen, das als Angelpunkt dient, scheint die gesamte Kistenstruktur in der Schnecke des gedrehten



Waldo Bien–Joseph Semah: *Dialogos*
Collection Frits Becht; Stichting Cadre NL (SUB JUDICE);
Artist's note: 'The series is presented in the wrong order;
The first series, on photo below, should hang above.'

7

indicates the sense in which the typographical is itself implicated in the visualising of the tradition of the West, the Christian tradition. Sacrifice is substitution, sheep for the human, the structure is a kind of mediated altar, this relates to the word which is engendering and dying, at least cultural topography acts as the political control of such fundamental discourse. It is not that visual forms illustrate an allegorical or metaphysical reading, the activity of sculpture re-questions the inside and the exclusion and inclusion of living speech over against the violence of sacrifice, the *mysterium tremendum*, the numinous. In certain Cretan texts the earliest arrival of the alphabet is closely linked to human sacrifice at Mount Ida, and indeed, writing may be the form by which cultures abandon such a practise.

Seven years after that first meeting with Bien and Semah tried to translate at another their interaction and dialogue into a series of works which presented their conversations as images and text. Pretexts and footnotes. The results have recently been exhibited at Ammersfoort with an accompanying publication.

CHAPTER · KAPITEL 7

p. 118

Horns zu balancieren. Die Arbeit bezieht sich synekdotisch auf liturgische Gesichtspunkte, wie sie der *Leviticus* beschreibt und macht deutlich, wie das Typographische in die visuelle Vermittlung westlicher, das heißt, christlicher Traditionen verwoben ist. Opfer ist Ersatz, ein Schaf anstelle von Menschlichkeit, ein mittelbarer Altar, bezogen auf das Wort, das entsteht und vergeht; zuletzt handelt die kulturelle Topographie genauso wie die politische Kontrolle eines so grundsätzlichen Diskurses. Es stimmt nicht, daß visuelle Formen allegorisch oder metaphysisch gelesen werden müssen; die skulpturale Präsenz befragt noch einmal die innere Struktur, Aus- und Einschluß einer lebenden Sprache über/gegen die Gewalt beim Opfern, das *Mysterium tremendum*, das Numinose. In einigen kretischen Texten stehen die frühesten Zeugnisse eines Alphabets unmittelbar mit den Menschenopfern auf dem Berg Ida in Beziehung; vielleicht stellt das Schreiben tatsächlich jene Formel dar, aufgrund derer die einzelnen Kulturen von solchen Praktiken absahen.

Sieben Jahre nach dem ersten Treffen von Bien und Semah versuchten beide, ihren Meinungsaustausch und künstlerischen Dialog in verschiedene Werke zu übersetzen, die mit Bild und Text kombinieren sollten. Die Ergebnisse zeigte vor kurzem eine Ausstellung in Amersfoort, die auch ein Katalog begleitete.



Waldo Bien
„Grail“



Joseph Semah
„Menorah“

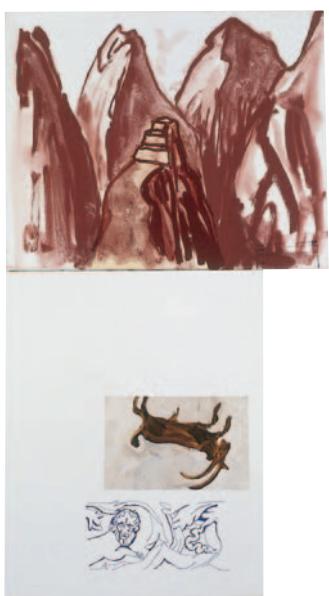
[1997-120]



[1994-033]



[1994-034]



[1994-043]



W.A.L. Beeren, Frits Bless and Evelyn Beer were writing in the same year on the integrity of Bien and that his sculpture was a form of physical reproduction of a spiritual process, his travels had truly taken him to ‘another’ culture, that he had searched for the essence of things, W.A.L. Beeren did not risk an opinion, saying that he was not going to speak *ex cathedra* about the work but indicated simply that in his capacity as director of the Boymans van Beuningen museum (in ‘87 the Stedelijk) he had exhibited Bien. That exhibition had been in 1984.

Bien was to make further extensive travels, and the conclusion of the 1980’s was to result in a work which responded to the *Static Pedestal* of the 1970’s, and would see a shift in the production towards paintings, drawings and actions.

CHAPTER · KAPITEL 7

p. 119

W.A.L. Beeren, Frits Bless und Evelyn Beer schrieben im selben Jahr über Biens künstlerische Integrität. Sie hoben hervor, daß die Skulptur einen geistigen Prozess um-, übersetzte, daß ihn seine Reisen mit anderen Kulturen konfrontierten, daß er stets nach dem Wesen der Dinge fragte. W.A.L. Beeren, schon Direktor des Stedelijk Museums Amsterdam, riskierte nicht, sich *ex cathedra* zu Biens Werk zu äußern und wies einfach darauf hin, daß er dieses schon 1987 als Direktor des Museums Boymans van Beuningen gezeigt hatte.

Bien unternahm weiterhin ausgedehnte Reisen und als Ergebnis seiner Arbeit der 80er Jahre zeichnete sich ein Werk ab, das sich unmittelbar auf *Static Pedestal* bezog, aber auch schon die Verschiebung seiner künstlerischen Produktion in Richtung Malerei, Zeichnung, Aktion andeutete.



[1994-031]
Waldo Bien-Joseph Semah
Proposition I
Private collection



[1995-010]



[1995-011]



[1995-015]

[1994-032/43]
[1995-009/20]
Waldo Bien-Joseph Semah
Collectie Becht, Naarden. (SUB JUDICE)



[1994-042]



[1989-013]
Dynamic Pedestal
 Waldo Bien Archive

In looking at the work of the *Dynamic Pedestal* [1989-013] one has the impression of a reprise of much of the thinking of the previous 15 years. In this instance there is a direct effort to steer the dynamic element, to order it away from a splaying restlessness. It is consistent with the thematics of the observation view in the *Feldpostbrief* interdisciplinary activity. The harnessing of various kinds of spatial and physical properties into a sculpture, raised the problem of how various elements could be harmonised and how they would interact whilst still retaining the various tensions and stresses which their materiality suggest. The work effects an intricate homology of responsiveness from the materials, which, superficially could be taken as antagonistic. As with the work on the snake, there was a need to arrest the idea of movement in order to translate the dynamic into another field of force, of reference, and release from the network of obvious, and literal, interpretation unsuspected and often surprising consequences. The most striking example is that of the marrow bone and the basalt rock.

CHAPTER · KAPITEL 8

p. 121

Das Werk *Dynamic Pedestal* [1989-013] hinterläßt den Eindruck, als verarbeite es Gedanken der letzten 15 Jahre. Man erkennt, daß Bien das dynamische Element zu lenken, es jenseits bloßer Unruhe auszurichten, versucht. Es schließt logisch an das interdisziplinäre Projekt *Feldpostbrief* an und greift dessen Beobachtungsthema auf. Die skulpturale Umsetzung räumlicher und körperlicher Eigenschaften warf die Frage auf, wie sich die verschiedenen Elemente harmonisieren lassen und aufeinander einwirken, solange die Spannung hält, die ihre Materialität vorgibt. Die Arbeit spielt mit einem komplizierten Gleichgewicht der Materialien, das durchaus antagonistische Züge erkennen läßt. Wiederum erschien es nötig, das ideelle Bewegungsmoment einzuschränken, um so das Dynamische in ein anderes Kräftefeld, ein anderes Beziehungsgeflecht zu übersetzen. Von traduierten Vorstellungen befreit, sollte so ein neuer, ebenso unerwarteter wie verblüffender Bedeutungshorizont ausgerissen werden. Basaltblock und Markknochen sind dafür beste Beispiele.



[1986-002a]
Kopf und Kragen (Head and Collar)
 Waldo Bien Archive



[1992-011]

Abyssal Plains (1985 Tierra del Fuego)
Waldo Bien Archive

EPP ▶ 12

Bien insists that the context of the basalt is significant. The aim of the entire work was to keep ‘form on the move’, whilst holding it at a standstill, to permit a relation to being, of the possible endless multiple. The stone came from forbidden territory. It was collected at a small marine port in Tierra del Fuego, at Canal Beagle. There had been a military injunction against walking there and the stone was Bien’s transgressive gesture, where, as he describes it himself, he took the ground with him.

The basalt is then a memory of topography. It is also a forgetting, an elimination.. Removed from its own static placement, it becomes, in its fragmentedness, more mobile. Then, as if in a metaphysical *concetto*, Bien places it squarely with the bone marrow, which he reads as a landscape. That way of reading had had its strongest expression in the drawings accompanying the *Death Room Interior*, there, the drawing, done with Siberian Chalk on old sheets of carbon paper, fuses material, method and subject. Here is a hermeneutic circle, on one hand the carbon was interpreted as bone, its development and the development of the skeleton taken, by analogy, to the metamorphosis of the light into the carbon, the

CHAPTER · KAPITEL 8

P. 122

Bien erklärt, daß der Kontext des Basalts signifikant ist. Das fertige Werk erhebt den Anspruch, das Bewegungsmotiv auch im Stillestehen zu bewahren und das Sein in seiner unendlichen Vielfalt begreifbar werden zu lassen. Der Stein stammte aus einer ‘verbotenen Zone’. Bien fand ihn im kleinen, am Canal Beagle gelegenen Marinestützpunkt von Tierra del Fuego – trotz des Verbots, dieses Gelände zu betreten. Bien wollte diese Ordnung und die dadurch gezogene Grenze bewußt übertreten und nahm dabei – wie er schreibt – ein Stück Land mit.

Der Basaltblock läßt sich demnach als eine topographische Erinnerung sehen. Zugleich drücken sich in ihm Vergessen und Auslöschen aus. Ohne sein ursprüngliches Umfeld ist er nur noch Bruchstück und so variabel, beweglich. Wie in einem metaphysischen *concetto* plaziert ihn Bien im rechten Winkel zu dem Markknochen, den er landschaftlich interpretiert. Die Zeichnungen, die Bien mit sibirischer Kreide auf altem Kohlepapier zu *Death Room Interior* fertigte, legen dieselbe Deutung nahe. In ihnen verschmelzen Material, Methode und Thema. Doch das ist ein hermeneutischer Zirkel: Einerseits interpretierte er die Kohle als Knochen, als deren Verwandlung, andererseits faßte er die Verwandlung des Skeletts als eine Metamorphose des Lichts zu Kohle auf,

[1988-010]
Tectogenesis
Waldo Bien
Archive





[1997-039]
Funnel
Waldo Bien Archive

¹
A fascinating work by L.F.C. Mees *Das menschliche Skelett: Form und Metamorphose*, Urachhaus, Stuttgart, 1981 is an important source for Bien's thinking about the bone and the skeleton as also Mees' study might be described as 'Steinerian'. Donald Thomson's *Mammals and Fishes of Northern Australia* edited and annotated by Joan M Dixon and Linda Huxley Nelson, Melbourne, 1985 especially plate 69 which illustrates the Aboriginal method of cutting up the Dugong (Dugon dugon), near Cape Direction, Queensland, 11 October 1932. Denis D Lyell *The Hunting and Spoor of Central African Game, with life size illustrations of most of the Game Tracks*, Seeley, Servic and Co. Ltd, London, 1929 – is a direct source for his 'foot-mark'.

mineralising process, and the mineralising process read as layers, layers of a landscape. The drawing *Alte Landschaft* [1985-015] expresses this comprehensively. The inner space of the bone is opened up also as sedimentation and landscape, much in the way Chinese scholars developed a complex reading of rocks as gardens.¹

Not only was there a reading of the marrow as the space which could help determine mass, there was, from the basalt, a reading of the tectonic and eruptive in the geological. That is clear from the work *Tectogenesis* [1988-010] an oval column cut out from the limestone caves near Maastricht, where the geophysical is interpreted as erotic energy; the large stone on top, from Muria (Maria Island) in Tasmania, with tin melted on it, poured over the rock, giving it the frothy, frivolous and witty character of orgasm.

In *Dynamic Pedestal* [1985-013], Bien had conducted a complex negotiation between the bone marrow and its 'negative space' and the basalt in its eruptive energy. "There was so much landscape in the bone marrow space that I made a plaster cast of it and placed it on the basalt pedestal. Now I realised that the basalt form, through its own dynamic, was taking off with my mountain. I had created a form that was going away with my mountain. I have to make this dynamical form steerable."

CHAPTER · KAPITEL 8

p. 123

als den Prozess einer schichtweisen Landschaftsbildung. Die Zeichnung *Alte Landschaft* [1985-015] bringt diesen Zusammenhang zum Ausdruck. Der mit Gips ausgegossene Hohlraum des Knochens lässt sich als Ablagerung und Landschaft sehen, so wie chinesische Gelehrte eine komplexe Theorie entwarfen, Steine als Garten zu verstehen.¹

So lässt sich das Knocheninnere als Raum begreifen, der Masse definiert, und der Basalt, im geologischen Sinne, als Hinweis auf Tektonik und Eruption. Diesen Anspruch verdeutlicht die Arbeit *Tectogenesis* [1988-010], eine ovale Säule, die aus den Kalksteinhöhlen nahe Maastricht gebrochen wurden. Sie lässt das geophysische Moment als eine gleichsam erotische Energie vorstellbar werden. Der riesige obere Stein stammt von der tasmanischen Insel Muria (Maria Island) und wurde mit Zinn übergossen, das dem Werk einen geradezu schaumigen Ausdruck verleiht, den frivol und dabei witzigen Charakter eines Orgasmus.

In *Dynamic Pedestal* [1989-013] vermittelt Bien höchst komplex zwischen dem Knocheninneren als 'negativen Raum' und der eruptiven Energie des Basaltsockels: „Das Knocheninnere bot so viel Landschaft auf, daß es sinnvoll erschien, einen Gipsabdruck davon zu gießen und diesen auf den Basaltblock zu legen. Doch plötzlich stellte ich fest, daß die Basaltform durch ihre eigene Dynamik mit meinem Berg davonlief. Ich hatte eine Form gefunden, die mit meinem Berg zu verschwinden drohte und mußte diese dynamische Form in den Griff bekommen.“



[1995-073]
Footnotes to the Elimination of Gravitation (A though C)
Waldo Bien Archive

8



[1995-007]
The Elimination of Gravitation on Gymnastic Pedestal
Waldo Bien Archive



[1987-007]
Tectonic Pedestal
Waldo Bien Archive



[1985-003]
Observatorium Romanum
Waldo Bien Archive

His solution was to place a fuse in the work, to regulate it in the manner of an electrical circuit. Then he faced a problem of symmetry: "where to place a fuse?" He placed three fuses, to avoid symmetry, and to steer the work. In one sense if the work was truly autonomous it would steer itself, be a *perpetuum mobile*, within the very balance of forces. This paradoxical aim is central to the sculptural site created. The problem is not dissimilar to Freud's 'topical hypothesis', the need to create a dynamic pedestal where there is always room for new things. Bien suggests, "Good things are their own pilot. You have to create a dynamic pedestal, on which all the good, valuable ideas of mankind, cannot be victims of the practise of manipulation. There is only relativity because pedestals do not move fast enough."

In requiring that the pedestal should be as dynamic as the original basalt, there was a problem of how not to damage the mobility. Brancusi had detected this problem in his consideration of the egg. It took some time to find a solution. The Olivetti office furniture with its presentation of minimal form and dynamics, and its non-obtrusive colours allow a parallel to the negative of the marrow bone; here one approached a non-colour, a non-form, at least an edge of form being eliminated. Bien stabilised this and created a suitable traction for the whole ensemble of elements by applying a principle from the tectonic socle work, which helped mediate the relation to the ground. By adding above framed sheets of

CHAPTER · KAPITEL 8

p. 125

Als Lösung fügte Bien eine Art Sicherung ein, um sein Werk wie einen elektrischen Stromkreis regulieren zu können. Dadurch stellte sich das Problem der Symmetrie: „Wo sollte man die Sicherung positionieren?“ Er brachte also drei Sicherungen an, um Symmetrie zu vermeiden und die Arbeit in den Griff zu bekommen. Wäre sie wirklich autonom, würde sie sich selbst regulieren – ein *perpetuum mobile* im Gleichgewicht der Kräfte. Für die plastische Situation scheint dieses paradoxe Ziel von zentraler Bedeutung zu sein. Das Problem ist Freuds 'lokaler Hypothese' nicht unähnlich, dem Anspruch, eine dynamische Grundlage (Sockel) zu schaffen, die allem Neuen Raum gibt. So weist Bien darauf hin, daß „gute Dinge für sich selbst sprechen. Man muß einen dynamischen Sockel schaffen, damit alle guten und wertvollen Gedanken der Menschheit kein Opfer der Manipulation und historische Fixierung werden. Man sollte für solche Ideen einen dynamischen Sockel schaffen, damit das, was darauf platziert wird, Schritt halten kann mit der fortschreitenden Zeit und somit seine Gültigkeit behält.“

Da der Sockel ebenso dynamisch wie der Basaltschlitten sein sollte, galt es, die Beweglichkeit beizubehalten. Brancusi stand vor demselben Problem, als er über die Eiform nachsann. Er brauchte eine Weile, um die Lösung zu finden. Das minimalistische Design, die reduzierte Dynamik und die zurückhaltende Formgebung des Olivetti-Büromöbels erlauben einen Vergleich mit dem Negativ des Knocheninnenraums. Hier kommt man der Nicht-Farbe und -Form näher und zuletzt wird die Härte der Form überwunden. Bien stabilisierte sie und fand eine geeignete Verspannung für das gesamte Ensemble, indem er ein Prinzip des tektonischen



[1995-002]
Tragbare und
beladbare Säule
(for M.)
Waldo Bien
Archive

[1995-003]
Gate (for Blinky
Palermo)
Waldo Bien
Archive

At seven o'clock on this stormy November evening we find Sherlock Holmes reclining in his easy chair in front of the fireplace at number 221B Baker Street. Holmes is reflecting with great satisfaction on a "case", as he is in the habit of referring to his criminal files, that was brought to a satisfactory conclusion the day before. Once more he turns over each detail in his mind. His freshly filled pipe rests in his hand.

From the hall comes the sound of the doorbell, followed by the familiar shuffle of Mrs. Brenstone. Holmes abruptly comes to himself, brings his pipe to his lips and lights a match. Just as he puts the flame to the tobacco, the study door opens and Watson enters, accompanied by a sudden gust of wind that extinguishes the match. Watson holds in his hand The Parool of 29 September, 1992 and he is pointing to an article on the editorial page with his finger.

"Hello, Dr. Watson," Holmes pre-empts him. "I hope you'll first allow me to light my pipe."

"Hello, Holmes," Watson answers apologetically. "It's nothing urgent or important, but it aroused my curiosity nevertheless," he says as he hands Holmes the newspaper, already several months old.

"It's another article in the wake of the unfortunate restoration of that Paul Newman painting Who's Afraid of Red, Yellow and Blue."

"Barnett, Watson, Barnett Newman."

"Sorry, yes of course, every time I hear blue I automatically think of those blue eyes."

Meanwhile, Holmes reads through the article with remarkable speed and knits his brow.

"I know," continues Watson, "that you don't care much for the modern art business, but I thought ..."

"The plot thickens," mumbles Holmes, as if to himself.

"I thought it was already thick enough," says Watson, taking a chair.

"Look, the author claims that another doubtful restoration has taken place and this time not in America but in the Stedelijk Museum itself and, as he says, behind closed doors. What I'm wondering is how the author can know or see what he, given the closed doors, can't have known or seen. In any case, I assume that he was not present himself. And such strange doings..."

"Wrongdoings, Watson," smiles Holmes.

"...are not really posted on a billboard for all to see by the perpetrators of the deed," continues Watson.

"You forget that we no longer live in the good old days, Watson. Everything is becoming increasingly incomprehensible. Imagine, just yesterday I saw someone in Oxford Street light a cigar without any matches. The flame just came right out of his thumb."

"Modern technology," Watson acknowledges wearily, "We're getting old, Holmes."

"But in order to solve this type of case, Watson, you have only to reason backwards. It is a convenient and accessible method, but is nevertheless infrequently employed. What does the Beuys object in question actually look like? Don't we have a reproduction in our archive?"

"Well, I counted on the fact that this would interest you so I just happen to have brought a few photographs with me. Look, here are three photos from three different periods, each one taken at approximately 10-year intervals. And this is the most recent, taken during the exhibition in the New Church this summer."

"Hmmm," says Holmes, emitting puffs of smoke as he examines the photos, "so this is what passes for a work of art nowadays? Well, it doesn't really matter. The author claims that this work of art...is that a lump of grease in the corner there?"

"Um yes, uh...yes, a lump of grease," Watson stammers almost shyly. "...that this lump of grease, because the museum did not store it under refrigerated conditions, was absorbed by the cardboard and that a restorer secretly provided it with a fresh supply of grease."

"In itself a simple and understandable motive, Holmes. Imagine, the man must have been at his wit's end."

"Easy, Watson, easy. Who says that it was a man? You forgot the closed doors."

"But perhaps the box was weighed when it was purchased? People are always saying what skinflints the Dutch are!"

"But weighing works of art is probably not a routine practice."

And then, a few puffs later: "This is a third-rate case, Watson, really far too trivial for a genius like myself."

Holmes lays the three photos next to each other on the study table.

"Would you hand me the badminton racket behind the bookcase, and throw some more kindling onto the fire because, at my age,

I really can't get worked up about this kind of amateur crime time."

A few moments later: "Look doctor, the three photos show the object in the same size, that makes it simple..."

Holmes lays the badminton racket like a kind of screen consecutively over the three photos and marks several points with a pencil.

"You just have to know how to make do, Watson. Look, if you compare the photos and the years in which they were taken, you see that the lump of grease becomes consecutively larger, smaller and then larger again. And the latter despite the fact that the box is completely saturated with grease, a condition that is clearly not the case in the first photograph. But let's put the facts in order, doctor." "Firstly, the Stedelijk Museum buys a cardboard box with a lump of grease in one corner and forgets to store it under refrigerated conditions.

Secondly, the lump of grease is absorbed by the cardboard and disappears.

Thirdly, Watson, and this is clearly demonstrated by a comparison of the photographs, the box must have been in some way secretly filled with grease again, closed doors or not.

And fourthly,...the question now occurs to me why the museum, after such a harrowing experience, still does not exhibit the object, and thus in all probability does not store it either, under refrigerated conditions. Look, Doctor Watson, the author of your article has overlooked something essential."

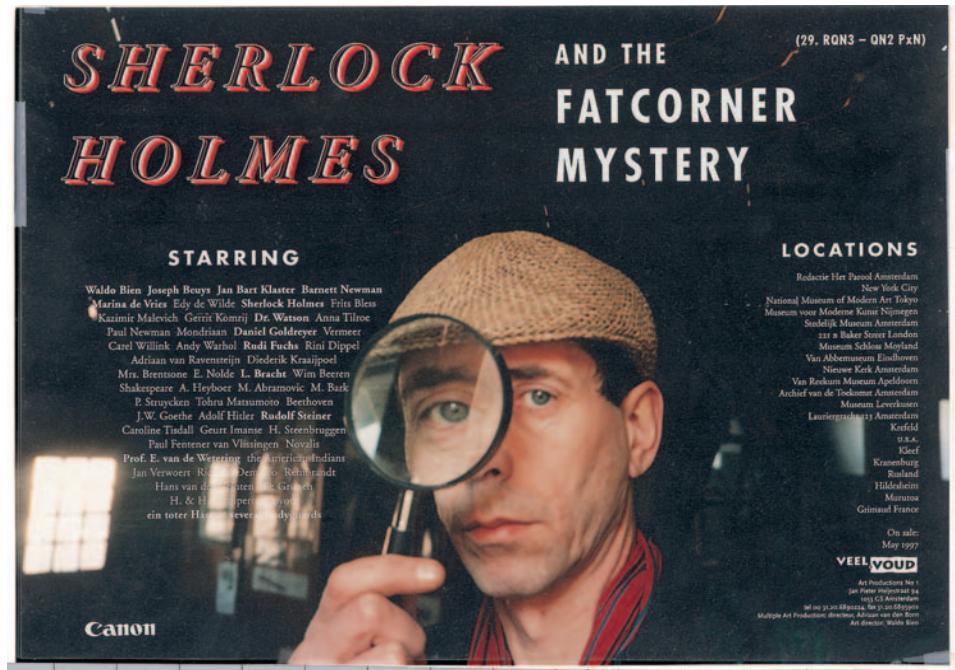
"What are you trying to say, Holmes? Did they provide the box with a fresh supply of grease or not?"

"Yes and no, Watson. They did indeed refill it, but very probably not with the same grease that it originally contained."

Watson empties the glass of whiskey he had just poured himself in one draught and groans: "Oh boy."

"Beuys, Watson, Beuys, and they have in all probability used a type of cheap candle grease with a more stable viscosity, so that they can store it uncooled. Yes Watson, if things go on like this, they eventually really will be afraid of red, yellow and blue. But that is no longer our concern. Let's return to our own daily life. Tell me, Watson, did you have a nice day?"





[1997-046b]

Sherlock Holmes and the Fatcorner Mystery
Waldo Bien Archive

[1997-046a]
Modern Art, Who Cares?
Waldo Bien Archive



glass, found on the street, with a cloudy weight light and green tint, Bien created an optical event, which relates to rising above the landscape of the basalt and bone, providing a form of lookout, a movement away from the self-enclosed hermeneutic. The optical element released the form into maximum mobility, the painted sheets of glass from a pigeon house, with the roughness and texture, returned all the various forces to the journey into light. Weight and abstraction, a placing of a necessary forgetting within the dense sometimes encumbered memory of the works' own system of symbols and analogies, to mix a metaphor, it gives the work time to breathe.

Part of the interpretation is itself the constellation of forces and 'interpretations' activated in the making of the work, and it should be emphasised that this pluralism is true to the body of 'forces' and the force of the body, and is an emergence of chance and irresponsibility, away from a fixity of method which tries to dominate by stability.

What is sustained in the affirmation of the body is the dynamic affirmation of plastic force, especially in the adaptations. This affirmative transformation is itself a primary definition of activity. Further, the theory of forces depends on a typology of forces, the typology depends on a topology with which it begins. Element, place, time, truth has coordinates. In Nietzsche's aphorism, the Minotaur does not leave the labyrinth:

"Empedocles and his volcano – this is an anecdote of a thinker. The height of summits and caves, the labyrinths; midday-midnight; the halcyon element and also the element of the subterranean. It is up to us to go to extreme places, to extreme times, where the highest and deepest truth live and rise up. The places of thought are the tropical zones frequented by the tropical man, not temperate zones of the moral, methodical or moderate man."

CHAPTER · KAPITEL 8

P. 127

Sockels anwandte und eine Beziehung zum Boden herstellte. Die auf der Straße gefundenen Glasplatten, die ein trübes, matt-grünes Licht warfen, brachten ein räumliches und landschaftliches Element ins Spiel. Diese Hinzufügung versetzte die Form in maximale Bewegung; die angestrichenen Glasscheiben eines Taubenschlags ließen in ihrer Unebenheit und Textur all die unterschiedlichen Kräfte der Reise ins Licht zurückfließen. Gewicht und Abstraktion, der Versuch, ein notwendiges Vergessen in die dichten und manchmal auch belastenden Erinnerungen der Symbolsprache des Werks und seine Analogien einzuschieben, gibt diesem Zeit, zu atmen.

Jede Interpretation bezieht sich auf die Konstellation der Kräfte selbst und beginnt zwangsläufig mit dem Arbeitsprozess. Dieser Pluralismus bewahrheitet sich als Körper der 'Kräfte' und als Kraft des Körpers gleichermaßen. Verantwortungslosigkeit und Zufall sind Prinzipien jenseits einer unveränderlichen Methodik, die durch die Macht des Immergeleichen zu herrschen versucht.

Körperlichkeit zu bejahren meint, ihre plastische Kraft zu bestätigen. Diese Transformation stellt eine erste Definition aller Aktivität dar. Darüber hinaus beruht die Theorie der Kräfte auf einer Typologie derselben, während diese wiederum von der Topologie bestimmt ist – womit alles anfängt. Jedes Element, jeder Ort, jede Zeit und Wahrheit haben ihre Koordinaten. Um einen Aphorismus Nietzsches zu zitieren: Der Minotaur verläßt das Labyrinth nicht.

„Empedocles und sein Vulkan – das ist die Anekdote eines Denkers. Die Höhe der Gipfel und Höhlen, die Labyrinte; Mittag – Mitternacht; das Friedliche und daneben das Verborgene, Unterirdische. Es ist unsere Aufgabe, extreme Plätze aufzusuchen, extreme Zeiten zu durchleben, um dort auf die tiefsten Wahrheiten zu stoßen. Die Orte des Geistes sind tropische Zonen, von tropischen Menschen bewohnt, nicht aber die gemäßigten Zonen des moralischen, methodischen und immer gleichen Menschen.“

Refers to the following not depicted works:
[1995-075/82], [1997-077] and others
Waldo Bien Archive

NOBLE SAVAGES





NOBLE SAVAGES

Asbestos
Barites
Bismuth
Chromium
Cobber
Crococrite
Gold
Iron
Manganese
Molybdenum
Monazite
Nickel
Osmiridium
Silver/Lead
Sulphur
Talc
Tin
Titanium
Tungsten
Uranium
Molluscous
Zinc/Lead



[1989-003]
Continental Divide
 Waldo Bien Archive

²
 They had initially been guests of Luk Darras and his wife Barbara. The Belgian ambassador Luk Darras has been a collector of the work of Bien and Kloppenburg and also of Virgil Grotfeldt.

³
 Munsell soil colour cards, used by geologists to read colour of soil. The use of the colour cards with a small hole, acted as inspiration for later cutting out of canvas.

⁴
 Might be thought of as an allegory of cultural difference.

Bien travelled to Africa², with Jacobus Kloppenburg, and on his return began the series of paintings which are entitled *Tableaux Africains* or *Muhavura* [1989-001].³ The sculpture *Continental Divide* [1989-003], and *Verunga* [1990-007] are some of the most important works of this year, and they were all exhibited in the show *Backseat Sights* (9 – 25 February, 1990), with an accompanying text.

Eric Amouroux commented later on these works in another essay in *Opus International* referring to the sculpture *Continental Divide*, he remarks that, ‘doit se concevoir comme une allegorie des difference culturelles’.⁴

The *Tableaux Africains* were the product of two years work. Amouroux supplied a succinct notice of the series in a second essay which appeared in 1992, observing that each of Bien’s works can be seen as critically witnessing reality. *Continental Divide* sums up the cultural upheavals which travelling made possible. In *Muhavura* every picture represents a different shade of the soil of Rwanda, almost as a geological survey would.

During the same period there was the publication of the work *To Our Investors* [1990-020]. A distinct homage to his friendship with Kloppenburg, a direct intervention against the banality of market manipulation of artists’ lives. As before with his work Bien’s ‘pattern’ is established directly, when he finds satisfaction in his sculptural process, he again moves from the ‘private’ to the public sphere. Where the first resolution of the problem of the pedestal led to his own engagement as a public artist, after the work on the dynamic pedestal, he emerges towards the public sphere, in tandem with Kloppenburg, and begins a trenchant critique.

CHAPTER · KAPITEL 8

p. 130

Bien reiste mit Jacobus Kloppenburg nach Afrika.² Nach seiner Rückkehr begann er den Bildzyklus *Tableaux Africains* [*Muhavura* 1989-001].³ Die Skulpturen *Continental Divide* [1989-003] und *Verunga* [1990-007] stellen die wichtigsten Werke dieses Jahres dar. Vom 9. bis 25. Februar 1990 zeigte man sie in der Ausstellung *Backseat Sights*, zu der ein Katalog erschien.

Später kommentierte Eric Amouroux beide Arbeiten in der Zeitschrift *Opus International*. *Continental Divide* interpretiert er „als eine Allegorie der kulturellen Unterschiede“.⁴

Die *Tableaux Africains* entstanden in zwei Jahren. 1992 besprach Amouroux auch diese Serie und bewertete sie als eine kritische Stellungnahme zu Gegenwartsfragen. *Continental Divide* resümiert die kulturellen Umwälzungen, die das Reisen bewirkt. In *Muhavura* repräsentiert jedes Bild eine andere Farbnuance der Erde Ruandas und gleicht so einer geologischen Studie.

Zur selben Zeit veröffentlichte Bien *To Our Investors* [1990-020]. Eine deutliche Hommage an seinen Freund Kloppenburg und ein direkter Angriff gegen die Manipulationen des Kunstmarktes und dessen Einfluß auf Künstler. Biens ‘Muster’ etablierte sich und als ihn seine skulpturale Arbeit befriedigte, verließ er erneut seine ‘private’ Sphäre und wurde öffentlich. Durch die erste Lösung des Sockelproblems begriff er sich plötzlich als öffentlicher Künstler und trat nach Abschluß seiner Arbeit am dynamischen Sockel mit Kloppenburg nach außen, um gemeinsam und äußerst scharf Kritik zu üben.



[1989-002]

Sabinyo (Tableaux Africains)
Stedelijk Museum, Amsterdam

Socially Bien and Kloppenburg were creating a platform. The protest involved a real paradox, the old problem of existing within the process and appealing through the process, itself the subject of critique. It had become clear that the effort to use and harness art to serve the dominant rationalist myth of the market, was continuing apace. Bien and Kloppenburg wished to contest the idea that the market alone created value. In the hope of creating a global machine, the individual artist was simply a cipher, which obscured the real domination of economic control. In the new order, art was to be nothing more than a luxury item, consumer despotism neutralising any decisive impact it could claim for its actions.

Semiological idealism had proclaimed the end of labour and of history, and had argued, asserted, from the implosion of the distinction between representation and reality the triumph of artifice. There was a convenient abandoning of the political implications of creative human agency.

CHAPTER · KAPITEL 8

p. 131

8

Beide schufen sich eine gesellschaftliche Plattform. Ihr Protest ließ einen Widerspruch erkennen: Das alte Problem, in einem Prozess zu stehen und durch diesen angeregt zu werden, ist selbst Gegenstand der Kritik. Es zeichnete sich ab, daß der Versuch, die Gesetze des Kunstmarktes willig zu bedienen, schnell weiterführte. Bien und Kloppenburg waren überzeugt, daß der Markt an sich Werte hervorbringe. In der Hoffnung, einen weltweiten Apparat aufzubauen, stellte der einzelne Künstler nur eine Chiffre dar, welche die ungetrübte Vorherrschaft der Ökonomie verschleierte. In der neuen Ordnung der Weltökonomie sollte Kunst zu einem Luxusgut degenerieren, und der Konsumterror verhindert jeden anderen Anspruch.

Der semiologische Idealismus proklamierte das Ende der Arbeit und Geschichte und die Aufhebung des Gegensatzes zwischen Repräsentation und Realität – der Triumph eines Kunstriffs. Dahinter verbarg sich ein allzu bequemer Verzicht auf jede schöpferische Wirkungsmöglichkeit auf politischem Terrain.



[1991-021]

Les caractères Physiques des Populations
NOG Collection (IN DISPUTE)



"I started looking and wanted to connect two times, two different understandings of time, and that within the colour theory that I was developing. I had looked at the sediments of the sources of the river Nile and tributaries of rivers. The most far-off sources were the things I was examining.

In the river beds in the jungle there were small groups searching for gold. They were digging pits. Down in the pit there was often milky liquid, Kloppenburg and I were fascinated by the appearance of the blue, as they walked in the pits. Then we had seen the layers of sediment, completely monochrome colours lying one on top of the other. The chronology of the time was the other way round. The whole phenomenon was about colour theory. It was a strong painterly feeling. To me it was impossible to think of mixing those colours. I wanted them as monochromes, applied within the tradition of painting, on the canvas."

CHAPTER · KAPITEL 9

p. 133

„Ich sah herum und versuchte, zwei unterschiedliche Auffassungen von Zeit zu verbinden und dieses mit meiner ‘Farbtheorie’, die ich entwickelte, zu kombinieren. Ich hatte mir die Sedimentsschichten an den Quellen des Nils und seinen Nebenarmen angeschaut. Die entferntesten Quellen zeigten mir das, was ich untersuchen wollte. In den Flussbetten im Dschungel stießen wir auf kleine Gruppen von Goldgräbern. Sie hoben Löcher aus, in denen sich eine milchige Flüssigkeit sammelte. Kloppenburg und mich faszinierte das Blau, in das alles getaucht wurde, wenn die Männer in ihren Gruben herumwaten. Man sah alle übereinanderliegenden Sedimentschichten, mußte aber bedenken, daß diese in umgekehrter Reihenfolge übereinanderlagen und nicht so, wie sie ursprünglich durch Erosion abgetragen wurden. Eine umgekehrte Chronologie also. Sämtliche Erscheinungen waren Teil der ‘Farbenlehre’ und eine starke malerische Stimmung herrschte vor. Es war mir unmöglich, bei diesem Anblick überhaupt an ein Mischen der Farben zu denken. Ich wollte sie in ihrer Monochromie bewahren und im Sinne einer traditionellen Leinwandmalerei gebrauchen.“



[1995-001]
Forêt de Nyungwe
Spectrum
(Rwanda 1989)
Waldo Bien
Archive





[1989-010]
Giant Lobelias (Zaire)
Waldo Bien Archive

Further Bien has remarked, he wanted to break with the tradition of framing, to create an open space, a kind of *tabula rasa*, and whilst dealing with painting to also bring in a sculptural element in which ‘the light would bounce around’.

In another characterisation of his aims he suggests that he wants the colour to invite one to come to the colour. “Painting solved a lot of problems I had encountered over the years. There was a lot of things going on in these canvases.”

Both Bien and Kloppenburg had been exploring the Virunga volcanoes on the border of Rwanda, Uganda and Zaire. Bien recalled a video he had seen in 1972 of Jan Dibbets who worked on the landscape and horizon as something flat and like a painting “on which three-dimensional suggestions can only exist by the grace of conceptual restriction to the optical domain. The third dimension, two-dimensionally understood and expressed. It’s the illusion of the eye and the camera, the dilemma of the painter who gives access to his work only through the eye and whose hand is a tool instead of a sense, which enables us to experience real human and social interaction.

I came from a landscape where people tried to go to the centre of the earth. I wrote about this in my Mondriaan essay (S. 220). The concept of tightness in the darkness, a secret bonding of society, the reliability of the other in the unknown. I can think of Dibbets using the soil as a canvas. He was dealing with the surface in a Dutch way, the soil as surface, as Mondriaan does. I wanted things to come from the ground. This changes what I have to say about colour and light. But I understand him quite well.”¹

¹ The text of the essay on Mondriaan has been published in the Amersfoort catalogue accompanying the exhibition of the Bien/Semah series, see Waldo Bien *parallele Discussie*, Centrum Beeldende Kunst, Amersfoort, 1997, pp. 3–8; and below Appendix A for English version. The only symmetrically arranged canvas shows Bien’s inner reference to billiard table and pedestal. For Bien the word FUTURE marks for him another ‘opening’, escape.

CHAPTER · KAPITEL 9

P. 134

Weiter erwähnte Bien, daß er mit der Tradition der Rahmung brechen wollte, um einen offenen Raum zu schaffen, eine Art *tabula rasa*, und im Umgang mit der Malerei ein skulpturales Element einbringen, in dem „das Licht umherspringt“.

Ein anderes Mal erklärt er, die Farbe so zu gebrauchen, daß sie jeden, der vor das Bild tritt, einlädt, in sie einzutauchen. „Die Malerei löste viele der Probleme, die mich über Jahre beschäftigten. Auf den Leinwänden passierte weit aus mehr, als man sich vielleicht vorstellen kann.“

Bien und Kloppenburg erforschten auch die Virunga Vulkane an der gemeinsamen Grenze von Ruanda, Uganda und Zaire. Bien erinnert sich, bereits 1972 einen Videofilm über Jan Dibbets gesehen zu haben, der Landschaft und Horizont als etwas Flaches, als Leinwand interpretierte und bildnerisch bearbeitete, „auf der dreidimensionale Vorstellungen allein durch konzeptuelle Beschränkungen des optisch Wahrnehmbaren existieren können – die dritte Dimension, zweidimensional ausgedrückt. Das ist die Illusion des Auges und der Kamera und das Dilemma des Malers, der uns nur über das Auge in sein Bild läßt. Seine Hand ist nur ein Werkzeug und kein Sinnesorgan, durch das man begreift, und das humane und soziale Interaktionen zustande kommen läßt.“

Ich stamme selbst aus einer Gegend, wo Menschen versuchten, zum Mittelpunkt der Erde vorzustoßen. Ich erwähnte dies bereits in meinem Essay über Mondrian (S. 220) und beschrieb die Gemeinschaft im Dunkel unter Tage, die geheimen Bünde, das Aufeinander-angewiesen-sein im Unbekannten. Ich kann mir vorstellen, wie Dibbets die Erde als Leinwand gebraucht. Denn er ging auf sehr holländische Weise mit der Oberfläche um, die Erde ist bloße Oberfläche wie auch bei Mondrian. Für mich sollte alles auch aus dem Grund kommen, von Grund auf verstanden werden. Das bestimmt, was ich über Farbe und Licht zu sagen habe. Aber ich kann Dibbets schon verstehen.“¹

[1991-009]
African Moon
Private collection





[1997-065]

Für Mondriaan
(Um ihm etwas Schweres entgegen zu setzen)
Waldo Bien Archive



[1997-110]

Dynamic Composition
Waldo Bien Archive

This initial thinking can be set against Bien's assessment of his encounter in Africa, where he experienced a 'liberation' with regard to the problem of colour. "Painting looked like an adventure. I could hardly imagine that painting could be real, an adventure of colour on the canvas. I was interested in painting the way people say to themselves they will go on a journey to Ayers Rock in Australia – and don't. Once in a while there came some short sessions of painting on a small canvas. In *Tableaux Africains* I wanted to attach the colour to the canvas in a non-painting way. I wanted a method of painting which was according to my understanding of the light, and then into a kind of crystal-mineral understanding, of fractured zones, and the anti-motoric, you can see how in a dynamic monochrome surface, with short straight brush strokes in a logical direction, that the dynamic is created by anti-dynamics, in the sense of form, the painting is created by anti-dynamics."

In conceptual and minimal painting the problem of the relationship between form and colour, between representation and non-representation had occupied an enormous amount of debate in the 70's and 80's. The effort to think of colour as independant, capable of individual apprehension, was sometimes favoured against a formal idea of 'the painting'. Some artists insisted that the placement of colours created a kind of inner dynamic which also had 'form' properties, and for others the forming idea and organisation of the surface already delimited the activity of colours.

CHAPTER · KAPITEL 9

p. 135

Diese Haltung steht Biens Afrika-Erfahrung gegenüber, wo er eine 'Befreiung' vom Problem der Farbe erlebte. „Malerei schien mir ein Abenteuer zu sein. Ich konnte mir kaum vorstellen, daß Malerei etwas Wirkliches sein könnte, ein Abenteuer von Farbe auf Leinwand. Mein Verhältnis zur Malerei glich dem von Touristen, die unbedingt nach Ayers Rock in Australien reisen wollen, es aber niemals tun. Hin und wieder malte ich in nur kurzen Perioden auf kleinen Leinwänden. In den *Tableaux Africains* wollte ich die Farbe unmalerisch verwenden. Stattdessen entwickelte ich eine malerische Methode, die mein Verständnis des Lichts wiedergab und ebenso eine kristallin-mineralische Sichtweise der Dinge, die aufgebrochenen Zonen und das Anti-motorische, das aufgehoben ist in einer dynamischen, monochromen Oberfläche, auf der die Pinselstriche eine logische Richtung aufweisen. Man kann sagen: Das Dynamische wird durch das Anti-Dynamische hervorgerufen.“

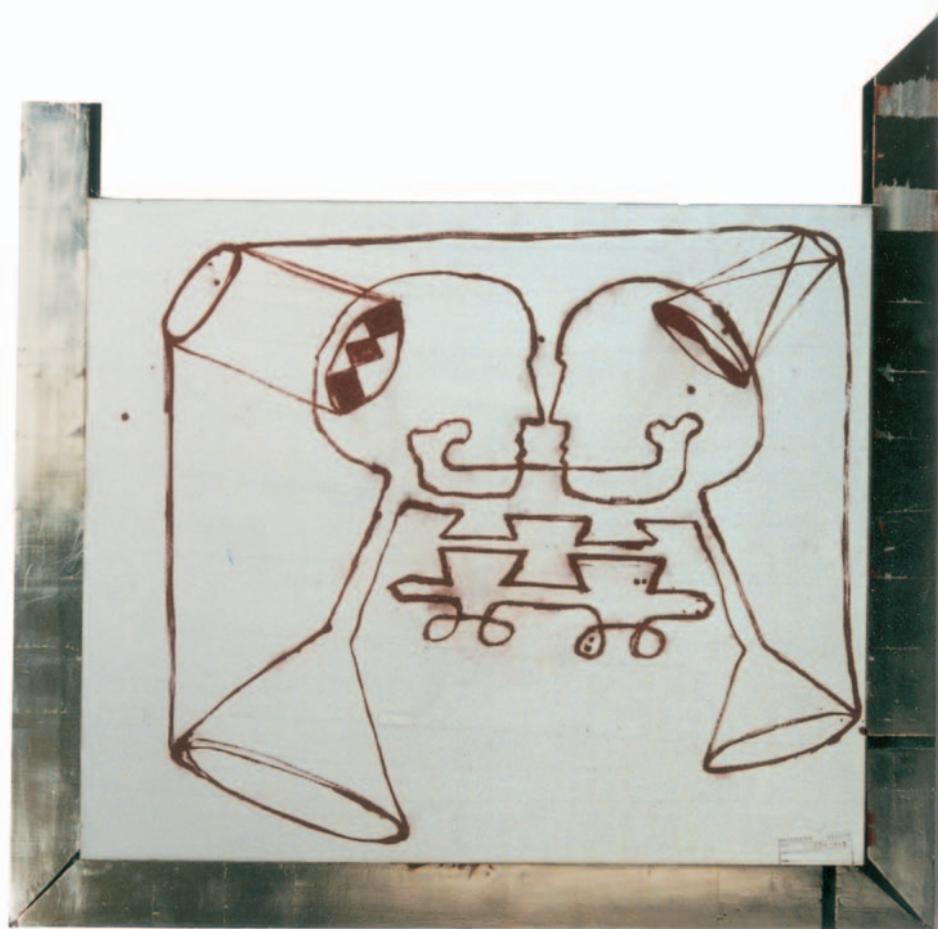
In der Concept- und Minimal Art der 70er und 80er Jahre wurde das Verhältnis von Farbe und Form, von Darstellung und Selbstthematisierung der bildsprachlichen Mittel leidenschaftlich diskutiert. Die Unabhängigkeit, die Freiheit der Farbe, ihre Fähigkeit zu individuellem Ausdruck wurde gegenüber der formalen Idee eines Bildes als Bild bisweilen favorisiert. Einige Künstler glaubten, durch die Verteilung der Farben eine innere Dynamik sichtbar werden zu lassen, die dennoch formale Geschlossenheit besitzt; andere hielten dagegen, daß jede Organisation der Bildfläche bereits die selbstwirksame Aktivität der Farbe begrenzt.



[1985-006]

Detail from *Death Room Interior*

9



[1997-060]

Gnadental
Waldo Bien Archive



[1997-059]

Kannibalenschmaus (Höhengipfel)
Waldo Bien Archive

Bien's criticism of Mondriaan was mixed with a complex admiration. Mondriaan starts off with the motoric in nature, and ends up in decorative surface. "It was beautiful to see this monochrome (Bien is referring to the soil in Africa) which was not something painted out of the concept, or the idea of the short strokes."

Bien had come to the problem of the surface, which again he translated into a somatic metaphor, thinking of the body's envelope of skin, and yet thinking of the inner organs, the knowledge of depth that goes with surface, he thought of an edge experience. He cites his interest in Rothko and in Rembrandt.

With Rembrandt's *Anatomy Lesson* Bien suggests that the real subject is one about the goal of painting itself, the need to go through the surface. What he identifies is the searching process, not the resting in the 'irreality' of the image. This makes of the painting a stark document of reflexivity, where the represented image is far less than the imputed and didactic interpretation being offered. The use of monochromes determines the painter's interest in the movement between light and shade, and not in a wistful nostalgia for coloured sensation, or a false asceticism which imposes a Franciscan brown as a type of renunciation.

Rothko's treatment of the monochrome is of a different dimension, he calls attention to the interaction of the monochrome as it takes place on the canvas. In Mondriaan the search for 'purity' is through reference to different monochromes.

CHAPTER · KAPITEL 9

P. 137

Biens Kritik an Mondrian war von Bewunderung begleitet. In seinen frühen Gemälden spürte dieser die Vitalität und Bewegung der Natur auf und endete dann bei einer dekorativen Verspannung der Bildfläche. „Es war wunderbar, die monochromen Schichtungen zu betrachten (Bien spricht von seinem Erlebnis der afrikanischen Erde), die keinem Konzept entstammten oder der Idee der kurzen Pinselstriche.“

Bien sah sich mit dem Problem der Oberfläche konfrontiert und übersetzte sie in eine körperliche Metapher. Denn er stellte sich die Haut als Körperhülle vor, während die inneren Organe ein Bewußtsein von Tiefe unter der Oberfläche schufen. Schließlich wies er auf sein Interesse an Mark Rothko und Rembrandt hin.

Für Bien ist Rembrandts *Anatomie des Dr. Tulp* in erster Linie eine Frage nach dem Ziel der Malerei und der Notwendigkeit, die Oberfläche zu durchdringen. Er will nicht in der 'Irrealität' des Bildes verbleiben, sondern initiiert einen Suchprozess. Das aber unterstreicht die besondere Reflexivität des Gemäldes, dessen dargestellte Szene weit weniger bedeutet als die herkömmliche didaktische Interpretation. Die monochrome Palette unterstreicht das Interesse des Malers am Spiel von Licht und Schatten und verfällt weder in eine wehmütige Wiederbelebung farbiger Sensationen noch in eine falsche Askese, die sich den Gebrauch des Franziskaners Braun als Ausdruck besonderer Entzagung auferlegt.

Rothkos Umgang mit monochromen Farben unterscheidet sich davon ganz wesentlich, indem er die Aufmerksamkeit auf das Zusammenspiel und die Wechselwirkung lenkt. Und Mondrians Suche nach 'Reinheit' verweist auf eine weitere Spielart des Monochromen.

[1996-026]

*Dynamic Square
(in spinning position)*



[1990-019]

Part of Sediment note book on Nile sources
(Forêt de Nyungwe)
Waldo Bien Archive

²
Artist's collection,
Amsterdam.

Bien believes in the search of Mondriaan, but proposes a different goal and result, he wants to get away from painting. The most important element of the *Tableaux Africains* is the determined movement away from the gestural, the elimination of the pulses and motoric movement of the brush and the hand.

In the course of the trip to Africa, Bien recounts an experience of seeing which changed his way of thinking about colour, and also the serendipity which led him to the framing of new ideals for his work.

In the choice of the colours Bien had selected soil samples to act as pigments. What had provoked his interest was the sight of gold diggers in a quarry whose legs looked blue in the milky water in which they were standing, and the quarry like a monochrome wound in the earth. For Bien a kind of visual rapture, in which he sensed that the body itself had been opened up through the experience of colour, that as in the thesis he proposed on Rembrandt, he had fallen, or gone through the surface.

A small notebook survives of the alluvial deposits collected in Rwanda, by adding a little saliva to some of the soil placed on the page it was possible to keep a record of colour samples.² Also the frames for *Tableaux Africains* derive from the lengths of the coloured chemical barrels which he had bought, the size of any frame determined by the circumference of the barrel, as they were cut into strips for transport. Bien wanted to engage the problem of boundary again through the work on the frame, as itself the edge, the edge

CHAPTER · KAPITEL 9

p. 138

[1991-018]

Geomemory 2
Waldo Bien
Archive

Bien glaubt an Mondrians Suche, setzt sich selbst aber ein anderes Ziel, da er von der Malerei loskommen möchte. Als wichtigstes Moment der *Tableaux Africains* darf Biens Absage an alles Gestische gesehen werden, das unbedingte Vermeiden eines handschriftlichen Pinselduktus.

Während seiner Reise nach Afrika erzählt er überraschend detailreich von einer Seherfahrung, die sein Farbverständnis veränderte.

Bien sammelte Erdproben, um sie als Mal-Pigmente zu verwenden. Er war inspiriert von den Goldsuchern, deren nackte Beine im milchigen Wasser der Gruben blau schimmerten, während die Gruben selbst monochromen Wunden im Boden glichen. Es war für Bien eine Art visueller Verzückung, als er sah, wie sich der Körper sich durch die Erfahrung der Farbe öffnete; er fand seine These zu Rembrandts Anatomie bestätigt.

Ein kleines Notizbuch mit Bodenmustern aus Ruanda blieb erhalten. Bien verrieb die Partikel mit etwas Spucke auf jeder Buchseite, so daß er heute ein komplettes Verzeichnis aller damals genommenen Farbproben besitzt.² Die Rahmen der *Tableaux Africains* stammen von farbigen Chemiefässern. Das Maß des Rahmens ergab sich aus der Größe der Tonnen, die für den Transport in Streifen geschnitten wurden. Der Rahmen sollte noch einmal das Problem der Grenze aufwerfen, indem die Kante des Tafelbildes einer skulpturalen Konzeption unterworfen wurde und auf Biens Begriff des Territoriums anspielt. Die Schwemmablagerungen und der Metallrahmen brachten



[1993-003]

Central Africal Soil
Color Card
Private collection



[1990-013]

Nyamagana
(Tableaux Africains)
Waldo Bien Archive

of the *Tafelbild* giving way to a more sculptural conception, and a reference to a conception of territory which is not 'bound' in the traditional sense. The use of the alluvial deposits and the metal frames creates a time element. Bien had left an 'open space' running along the under edge of the top frame in the lower section, which is a positive emptiness for the time of the work, through its elimination of filled space as the painterly ideal.

The elimination of the gestural and the liberation within the theory of colour resulted in a move away from the marked traces of the painterly *ductus*. In the crystallisation of the monochrome and through the open space device Bien also eliminates the idea of the edge, the notion of the hard edge of the colour on the surface, this was parallel to how he viewed Rothko's achievement of creating an in between zone of activity, Bien's strategy was to directly draw attention to the non-activity. The brush work was a series of eliminating movements, where each criss was crossed, not an effort to build colour up layer upon layer, to modulate tone or warm and cold by usage of primary and complementarity, the inner movement in its elimination becomes the colour field, which one might say is 'self-generating'. For Bien this was rooted for him in a double belief, one that the earth colours had gone through a similar process in time, and that he wanted to escape the terrorism of colour and of shape, "I didn't want a square, I wanted a decision away from the non-decision." The circle is the limit, as Rutkowsky used to say 'man dreht sich im Kreise'. That was the *Regal Star* too, an extra day to get out of the circle."

CHAPTER · KAPITEL 9

p. 139

[1989-012]
The Goma Diary
Waldo Bien
Archive

9

ein zeitliches Element ein. Die obere Kante des unteren Bildes war nicht durch einen Metallstreifen geschlossen, eine gleichsam positive Leere, durch die die Zeit eindringt, da sie das malerische Ideal des geschlossenen Raums aufbricht.

Die Auslöschung des Gestischen und die Befreiung der 'Farbtheorie' stellt eine bewußte Abkehr vom malerischen Duktus dar. Durch die Kristallisation des Monochromen und den offenen Raum ließ er auch die Vorstellung des begrenzten Farbfeldes hinter sich. Das kann mit Prinzipien Rothkos verglichen werden, der eine Zwischenzone farbiger Aktivität anlegte. Bien wollte dagegen eine Zone der Nichtaktivität herstellen. Kaum auf die Leinwand gesetzt, stellte sich jeder Pinselstrich auch schon wieder in Frage. Die Farbe wurde weder Schicht für Schicht aufgetragen noch tonig moduliert oder warm und kalt gedeutet. Vielmehr ließ eine immer wieder unterbrochene und in ihr Gegenteil verkehrte Bewegung ein Farbfeld entstehen, das sich gewissermaßen selbst erzeugt, selbst stimuliert. Bien begründete dieses Konzept auf zweifache Weise: Zum einen glaubte er, daß die Erdfarben einen vergleichbaren Prozess zu durchlaufen hatten, zum anderen wollte er ganz einfach dem Terror von Farbe und Form entkommen. „Ich wollte kein Quadrat, sondern suchte nach einer Entscheidung jenseits des Nicht-Entschiedenen. Die Katze beißt sich in den Schwanz oder wie es Rutkowsky immer wieder sagte, 'man drehte sich im Kreis'. Das tat auch das *Regal Star*-Projekt und man hätte einen weiteren Tag gebraucht, um den Zirkelschluß zu durchbrechen.“



[1972-005]
Landscape
Waldo Bien Archive

"My own experience of painting was an edge experience. By giving the space a meaning, a space that is behind every canvas on the wall. I had not shifted different colours, like Rothko, rather I was shifting territories. I was not just interested in the shifting and weaving of colours, creating a mesh. In that sense, I am not a painter, I am not interested in the problem of illusion on the canvas. What I had discovered was the boundary and border of space was steeped in time. With the discovery of colour as a time reference I crossed the border. Previously I had painted figures, or in my early polder work where I cut the canvas pieces and with the palette of you say early Braque, tried to escape the surface by intensifying it as something tectonic, like a *terra motta* on the surface, here I had just the sensation I got from a man in Africa called Nzabandora, who on being asked about colours simply said "if I like it it is good". I had found the courage again for my own subjectivity."

Bien had made 14 of the works in Berlin, and had shown them during his time there. He reported much later that he was shocked that the work had been so aesthetic, as it had never been his goal to be aesthetic, he also said it was one of the series of works which he most enjoyed making, "I was busy with them for two years, and in my mind I still am."

CHAPTER · KAPITEL 9

P. 140

„Die Malerei war für mich ein Schlüsselerlebnis. Ich maß dem Raum Bedeutung bei, einem Raum, der hinter der Leinwand auf der Wand liegt. Anders als Rothko wechselte ich nicht zwischen verschiedenen Farben hin und her, sondern zwischen verschiedenen Territorien. Ich war nicht daran interessiert, Farben zu wechseln und zu mischen, sie über die Leinwand zu verteilen. In diesem Sinne bin ich kein Maler und nicht an einer malerischen Illusion interessiert. Ich entdeckte, daß jede Grenzziehung von Zeit durchdrungen ist. Durch die Erfahrung von Farbe als Zeit wechselte ich die Grenzen. Vorher malte ich figurlich oder zerschnitten, wie in meiner frühen Polder-Arbeit [1972-007], die Leinwand. Mit einer Palette, die man 'frühen Braque' nennen könnte, wollte ich der Fläche entkommen und ihre Tektonik betonen, sie in eine *terra motta* [1972-005] verwandeln. Jetzt habe ich das gleiche Gefühl wie damals in Afrika, als ich einen Mann fragte – er hieß Nzabandora –, was er über die von ihm benutzten Farben sagen konnte, und er antwortete: 'Wenn sie mir gefallen, sind sie gut.' Ich fand wieder den Mut, mich zu meiner Subjektivität zu bekennen.“

Vierzehn der Bilder entstanden in Berlin, wo sie Bien auch ausstellte. Später erzählte er, wie sehr ihn ihre 'ästhetische Wirkung' zunächst schockierte, da er daran überhaupt nicht interessiert war. Aber er hatte großen Spaß, die Bilder zu malen. „Zwei Jahre war ich damit beschäftigt und komme auch heute noch nicht ganz davon los.“

[1989-001]

Muhavura (*Tableaux Africains*)

Collection Stedelijk Museum, Amsterdam





[1991-001]
Koko (*Tableaux Africains*)
Private collection

³
Bien's work jumps over the boundaries of art. In this we see his loyalty to the intentions of the avantgarde. The work of Bien is besides being a social sculpture a continuing turning himself inside out as an excercise and ascesis.

Bien exhibited his *Tableaux Africains* at the Stedelijk in Amsterdam, and the exhibition was accompanied by a short text (500 words) called *Cartografie van de Geest* (Cartography of the Spirit)

‘Biens werk springt over de grens van de kunst heen – daarin is het trouw aan de intenties van de historische avantgardes. ... Het werk van Bien is behalve als sociale plastiek ook te zien als een voortdurende omstulpting van de eigen persoonlijkheid, als oefening en askeses.’³

Boekraad reads Bien’s work as a kind of social sculpture, and the process one of an *ars combinatoris*, with borders between land and sea. Eric Amouroux read the works as a critical witnessing of reality. In *Muhavura* every picture represents a different shade of the soil of Rwanda, almost as a geological survey would. The frames counterbalance this arbitrary, conventional representation of soil by clearly stating their origins of colour and their texture, the materials were used in steel barrels that once contained toxic chemicals.

During the course of making *Tableaux Africains* there was an engagement with earlier work, photographs in whale oil were placed in frames from the chemical barrel remains. The series was published in Berlin in 1990 with an accompanying catalogue and illustrations, and entitled *Numeri*.

If, as we have seen, Bien has moved the boundaries between sculpture and painting, he has also implied an architectural phenomenon, in that the hanging works are open-space creating, not simply involved in positioning volumes or shaping in three dimensions. The series of works are not *auto-ritratto* in any traditional sense. One example from the series will

CHAPTER · KAPITEL 9

P. 142

Dann stellte er die *Tableaux Africains* im Amsterdamer Stedelijk Museum aus. Ein kurzer Text (500 Worte) mit dem Titel *Cartografie van de Geest* (Eine Kartographie des Geistes) erschien: „Biens werk springt over de grens van de kunst heen – daarin is het trouw aan de intenties van de historische avantgardes. ... Het werk van Bien is behalve als sociale plastiek ook te zien als een voortdurende omstulpting van de eigen persoonlijkheid, als oefening en askese.“³ Boekraad versteht Biens Arbeit als eine Art sozialer Skulptur und den Werkprozess als *ars combinatoris*, da er die Grenze zwischen Land und Meer besetzt. Eric Amouroux sieht in ihr vor allem eine kritische Stellungnahme zur Gegenwart. In *Muhavura* stellt jedes Bild einen anderen Farnton der ruandischen Erde dar, wie ein geologischer Querschnitt des Landes. Die Rahmen bilden ein Gegengewicht zur eher zufälligen und konventionellen Präsentation des Erdmaterials. Ihre Farbe und Textur verdeutlicht, daß sie ursprünglich von Behältern zum Transport giftiger Chemikalien stammen.

Während der Arbeit an den *Tableaux Africains* beschäftigte sich Bien auch mit früheren Arbeiten und rahmte die in Walöl eingelegten Photos mit denselben Metallstreifen. Diese Bildserie stellte man 1990 unter dem Titel *Numeri* in Berlin aus. Ein gleichnamiger Katalog begleitete die Ausstellung.

Wie wir sahen, verschob Bien die Grenzen zwischen Malerei und Plastik und thematisierte auch eine architektonische Komponente, da die an der Wand hängenden Arbeiten den Raum öffnen, sich zum Raum öffnen, ohne dabei dreidimensional zu argumentieren. Die Werkserien sind nicht im traditionellen Sinne *auto-ritratto*. Ein Beispiel reicht wahrscheinlich aus, um die



[1990-003]

Numeri 3 (Series: *Numeri*)
Waldo Bien Archive

suffice to indicate the larger drama of re-presentation or better to say presenting with which Bien is engaged. The bust head and the hanging cod fish, with the orange warm colour surround, including the night blue frame, is not so much a self-portrait as an act of continuing inner reference, so that elements of the earlier concerto work, and the hanging cod, are re-sited in another visual ensemble. The artist is in the act of disappearing from his own image, and transmuting the element of the material into the much more suggestive and spectral dimension of the ‘other’. The very viscosity of the oil is the existential reality of ‘the biographical’, the way Sartre understands the slow, sluggish viscosity of oil and its brute facticity as being-for-itself; for Bien this is as much a ‘portrait’ as the identification of resemblance and features. The head is turned as a sculpture bust, and indeed the image of the head returns in the work with Semah, and more especially in the paintings with Grotfeldt.

The continuing strain of work and activity in Berlin took its toll. During the initial year of residence Bien had studiously avoided the politics of the wall. If he had been interested to go there it was as the place of boundary. During his stay he made only one work which could be directly related to the ‘historical’ change taking place, photographs on which he placed plants, the series entitled *Hortus Germanicum* [1992-034]. The plants had been found in ‘no-man’s land’ itself an analogue to the *trübe Mittel* of the plant in relation to the photographic. He was to suffer from a serious illness, energy-sapping and dissipating: malaria.

CHAPTER · KAPITEL 9

p. 143

eigentliche Dimension einer Re-Präsentation, oder besser gesagt, Vergegenwärtigung zu verdeutlichen. Das Photo seiner Porträtbüste mit hängenden Dorschen, in ein warmes Orange getaucht, lässt sich – einschließlich des nachtblauen Rahmens – weniger als Selbstporträt verstehen, denn als ein Akt innerer Bezugnahme, so daß Elemente der früheren Konzert-Arbeit wie auch die hängenden Dorsche in einem anderen Zusammenhang noch einmal auftauchen. Der Künstler verschwindet gleichsam aus seinem Bild und verleiht dem so auf seine Materialität reduzierten Photo die sehr viel suggestivere Dimension des ‘Anderen’; es mutiert zu einer bloßen Erscheinung. In der Zähflüssigkeit des Öls spiegelt sich die existentielle Realität alles Biographischen, wie auch Sartre die träge Konsistenz von Öl und seine rohe Faktizität als ein Bei-sich-selbst-Sein interpretiert; für Bien ist es nur insoweit ein Porträt wie es ähnlich ist. Das zu einer Büste stilisierte Kopfbild kehrt in der Arbeit mit Semah noch einmal zurück und dann besonders herausgestellt in den Bildern mit Grotfeldt.

Die Strapazen in Berlin forderten schließlich ihren Tribut. Während seines Aufenthalts vermeidet er peinlichst, die politische Situation der Mauer in irgendeiner Weise zu problematisieren. Die Mauer interessierte ihn nur als eine Grenze. Lediglich eine Arbeit, die damals entstand, bezog sich unmittelbar auf die sogenannte Wende. Bien realisierte die Photoserie einer Pflanzaktion und nannte sie *Hortus Germanicum* [1992-034]. Die Pflanzen hatte er im sogenannten ‘Niemandsland’ gefunden. Dann erkrankte Bien lebensgefährlich; wie sich herausstellte, hatte er Malaria.



[1989-021]

Tableaux Africains
Waldo Bien
Archive

[1990-011]

Kaburantwa
(*Tableaux Africains*)
Waldo Bien
Archive

[1990-015]

Nyanzali
(*Tableaux Africains*)
Waldo Bien
Archive



[1992-034]

Deutsches Herbarium
Waldo Bien Archive

The illness became a near-death experience, and immediately after Bien started the work of making his own archive, literally placing all the work of the preceding 20 years on a line. This archive is itself a work, differing from the *Archive for the Future* in one crucial respect, it is solely documentary; of course it would be possible for the archiving, the taking of photographs, the meticulous annotation of works, running into thousands, the assimilation of response to the work, the work which responds itself to the activity of other artists, as an enormously complex conglomerate. The status of Bien's archive, still in the making, is yet to be established. The near death experience also provoked another return, to the *Death Room Interior*.

Indeed Bien has alluded in a graphic and highly poetic description to the process of making these paintings. Referring to an evening in Berlin, he speaks of how, "sometime in the early morning hours I was pulled into a vicious dream, one which felt like it lasted a very long time. I found myself in a savannah-like region lying on my back in sand, weighted down as if by invisible beings. A few meters away, beneath low-lying Eucalyptus bushes, sat the source of my shackles in the form of two aborigines who were playing the same two tones repeatedly on *digeridoos* like the primal breathing at the dawn of time". Bien's dream has artfully mixed Kafka, Beckett and Bruce Chatwin.

"After being bound for a long time I felt the pressure on my body slowly decrease and, accompanied by deep tones, sluggishly ascended into the world of waking consciousness. Even as I woke and groped numbly for my watch, I could still detect the sounds, far off in the distance. I immediately tried to fall back to sleep, to slip back into captive impotence, but I

CHAPTER · KAPITEL 9

P. 144

Die Krankheit konfrontierte ihn ganz unmittelbar mit dem Tod. Nach seiner Genesung begann Bien, seine Arbeit der vorausgegangenen zwanzig Jahre zu archivieren. Dieses Archiv ist lediglich dokumentarisch angelegt und unterscheidet sich dadurch vom *Archive for the Future*. Natürlich könnte man auch eine Photodatei der mehr als tausend Arbeiten anlegen und sie genauestens auflisten, jedes Zitat der Arbeiten registrieren wie umgekehrt, jede ihrer Bezüge festhalten – insgesamt ein sehr komplexes Konglomerat. Aber Biens Archiv ist noch immer nicht vollendet. Die Erfahrung, dem Tod so nahe gewesen zu sein, führte ihn unweigerlich zu *Death Room Interior* zurück.

Auf sehr poetische Weise beschrieb Bien die Entstehung der Bilder. Er erinnerte sich nämlich an einen Abend in Berlin, als er „irgendwann in den frühen Morgenstunden in einen zähflüssigen Traum gerissen wurde, der seiner Empfindung nach sehr lange dauerte. ‘Ich befand mich in einer savannenartigen Landschaft, auf dem Rücken im Sande liegend, wie durch unsichtbare Wesen niedergedrückt. Einige Meter entfernt saß unter niedrigen Eukalyptusbüschen die Ursache meiner Fesseln in der Gestalt zweier Aborigines, die auf Didgeridos immer wieder dieselben zwei Töne wiederholten, wie der Uratem am Anfang der Zeiten.’“ Biens Traum zitierte beinahe kunstvoll Kafka, Beckett und Bruce Chatwin.

„Nach langer Fesselung fühlte ich, wie der Druck auf meinem Leib langsam nachließ und ich unter Begleitung derselben tiefen Töne träge hinaufstieg in die Welt des Wachseins. Auch wenn ich im Finstern noch betäubt nach meiner Uhr tastete und beim blendenden Licht eines Streichholzes die Uhrzeit ablas, nahm ich die Töne in weiter Entfernung noch wahr. Sofort versuchte



Blaue Berge/Blue mountains (1990)

awakened more instead. It was not at all clear to me whether what I was hearing was an element of this world or the other, indeed the question had such a hold on me that I got up, put on my clothes and went out into the street.” He relates that high on the roof, two magical eyes, one green and one red appeared. His imagination, dream, oneiric message, took him back to the *Regal Star*, and feeling, as he thought, the immeasurable space of a black swell around him, he dreamed that the ship “sank soundlessly beneath the waves of the approaching day.”

Michael Haerdter and David Reason both provided essays in this publication, which constitutes the most sophisticated and developed estimation of which Bien is a subject to date. Haerdter sees in Bien an energetic Dutch artist whose material images and installations can be defined as a ‘Natural History of the Societal’. ‘By all the subtle methodology and formal mastership insight and intent of his work prevent it from being mere aesthetic endgames’.

Reason provides another response to the work of Bien which in some ways relates it more to the *Archive for the Future* than to the work under consideration whereby he insists on the preparing for the future within Bien’s work, ‘Waldo Bien whose work has prompted this essay, is committed to a sculpture that will prepare us for the future.’ Reason also places Bien’s work in a strong pedagogic context.

CHAPTER · KAPITEL 9

p. 145

9

ich, den Schlaf wieder herbeizuführen, mich wieder in die Ohnmacht des Gefesselten zu begeben, wurde aber stattdessen immer wacher. Es war mir vollkommen unklar, ob das Gehörte Bestandteil von dieser oder jener Welt war, ja, diese Frage fesselte mich so sehr, daß ich schließlich aufstand, mich ankleidete und auf die Straße ging.“

Hoch auf dem Dach tauchten zwei magische Augen auf, das eine grün und das andere rot. Es kam ihm die *Regal Star* in den Sinn und ein Gefühl für die endlose schwarze Dunkelheit um ihn herum „und das Schiff sank schweigend in die Wellen des herannahenden Tages“.

Michael Haerdter und David Reason legen Biens Bedeutung als zeitgenössischen Künstler dar. Haerdter sieht in ihm einen energischen, niederländischen Künstler, dessen Materialbilder und Installationen als eine ‘Naturgeschichte des Gesellschaftlichen’ gedeutet werden können. „Trotz aller subtilen Methodik und Formensprache bewahren ihn Einsicht und Absicht seiner Kunst vor bloß ästhetischen Endspielen.“

Reason verweist vor allem auf das *Archive for the Future*, wobei er darauf besteht, daß Biens Werk als „Kunst in der Zukunftsform“ verstanden werden muß. „Waldo Bien, dessen Werk diesen Essay veranlaßt hat, ist einer Bildhauerei verpflichtet, die uns auf die Zukunft vorbereiten will.“ Außerdem stellt er dessen Œuvre in einen pädagogischen Zusammenhang.



[1992-020]
Papua Ikone 1
Waldo Bien Archive



[1992-019]
Papua Ikone 2
Waldo Bien Archive

[1992-018]
Papua Ikone 3
Waldo Bien Archive



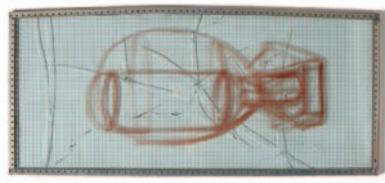
The question of the ‘future’ here is really the paradox of the will, brilliantly outlined by Nietzsche, where in discussing the problem of *ressentiment*. In Nietzsche revenge is the will’s ill disposition against time and the ‘it was’. Redemption is for him ‘to redeem those who lived in the past and to recreate all ‘it was’ into a ‘thus I willed’. That alone he calls redemption. For Nietzsche the deliverance of man from the spirit of revenge is the highest redemption, the bridge to the highest hope, ‘and a rainbow after a long storm’. The truly utopic impulse is in the ‘not yet’, that is what, *pace* Ernst Bloch in his *Prinzip Hoffnung*, makes the ‘to be’ possible.

‘Intricate lives, sediments, evolution, process; this is the stuff of Bien’s sculpture. He stages the evidence of process, of discontinuity, and interconnection, in the world that he inhabits and we with him. The materials of his art are corrosion, erosion, reaction and extinction, as much as they are wood and stone and oil, yet rarely has the sculptural banner of “truth to materials” more splendidly set the standard.’ (Reason)

Reason concludes in seeing Bien’s art as critical and disconcerting. The essays are the first to try and see Bien in terms of an overall artistic arc, and not confine themselves to either the merely stylistic or reduce him to a mere representative of ‘trends’, fashions or influences.

Bien’s period in Germany did at least result in an independent publication and a sustained effort to respond to his work.

[1994-006]
Little Boy, Fat Man
Waldo Bien
Archive



CHAPTER · KAPITEL 9

p. 146

Die Frage nach der Zukunft meint hier tatsächlich das Paradox des Willens, wie es Nietzsche anhand des Begriffs *ressentiment* ausführte. Für Nietzsche stellt Rache die kranke Disposition des Willens gegen die Zeit dar und das ‘es war’. Erlösung heißt, diejenigen, die in der Vergangenheit leben, zu erlösen und das ‘es war’ in ein ‘das wollte ich’ zu verwandeln. Die Befreiung des Menschen vom Geist der Rache verspricht die höchste Erlösung, die Brücke zur höchsten Hoffnung, ‘wie ein Regenbogen nach einem Unwetter’. Der wirkliche utopische Impuls liegt im ‘noch nicht’, als das, was ‘Beschleunigung’ in Ernst Blochs ‘Prinzip Hoffnung’ ins Dasein holt.

„Verwickelte Lebensformen, Ablagerungen, Evolution, Prozess: Dies ist der Stoff, aus dem Biens Bildhauerei gemacht ist. Er inszeniert die Beweisstücke für Prozess, für Brüche und Verflochtenheit in der Welt, die er bewohnt: und die wir mit ihm bewohnen. Die Materialien seiner Kunst sind: Korrosion, Erosion, Reaktion und Destruktion, wie sie gleichermaßen Holz und Stein und Öl sind, doch selten hat das bildhauerische Panier der ‘Materialtreue’ glänzender den Maßstab gesetzt.“

Reason folgert, daß Biens Kunst kritisch und beunruhigend sei. Beide Essays versuchen zum ersten Mal, Bien in einem Gesamtzusammenhang zu sehen und nicht bloß unter stilistischen Gesichtspunkten oder ihn auf Trends zu reduzieren.

So schließt seine Zeit in Berlin mit einem eigenen Katalog ab, aber auch mit einem anhaltenden Erfolg in der Rezeption seiner Arbeit.



[1992-006]

Papua Genesis
Waldo Bien Archive

⁴
See notes 5 and 10,
Chapter 5.

Not all of his time was spent in Berlin; a journey to Australia and New Guinea with the British artist Ian McKeever – one of the first of the many significant meetings of the 1990's – coupled with his return to Berlin and the illness he suffered, led to the work referred to as the *Malaria Block*. The conjunction of making the small models of the *Death Room Interior* and the painting of the *Malaria Block* supports David Reason's prescient comments in his essay, and points once again to the importance within the sculptural process of the 'corpse'.⁴

Reason, quoting Tim Robinson, the Cambridge mathematician turned writer and cartographer and living in Connemara, says that Waldo Bien makes of sculpture a deep art, working with materials that span 'the gamut from saint to stone'. They, Reason says of the sculptures of Bien, have more than a history; they are possessed of an age, and are seemingly brought back from a chthonic sphere of subterranean intimations and premonitions ... Without being pofaced or sentimental Bien adopts – and offers us – a perspective from which we can see ourselves and our concerns already as fossils and as earth stains.

The idea of things brought from the chthonic sphere applies even more directly to the work of the *Malaria Block*. Once again as during the creation of the *Death Room Interior*, we see a pendulng towards another pole of activity, and the intellectually conceived and exquisite placement of *Tableaux Africains* gives way to a loose, wild unconscious handling of water colour; painting as a spreading urgent distress of expression on paper.

During the course of the 90's Bien's production of drawings and watercolours increased enormously. It is possible to say that various groups of drawings can be specifically related to special experiences in places that he had visited. The *Malaria Block* summarises his trips to

CHAPTER · KAPITEL 9

p. 147

Er verbrachte jedoch nicht die ganze Zeit in Berlin. So unternahm er zusammen mit dem britischen Künstler Ian McKeever eine Reise nach Australien und Neu-Guinea, wobei der *Malaria Block* (S. 149) entstand. Zudem war es die erste von vielen wichtigen Begegnungen der 90er Jahre.

Das kleine Modell zu *Death Room Interior* und die Bilder des *Malaria Block* bestätigten die Vorhersage von David Reason und verwiesen noch einmal auf die Bedeutung des 'Leichnams' für die plastische Arbeit.⁴

Reason zitiert Tim Robinson, den in Connemara lebenden Schriftsteller und Kartographen, mit den Worten, daß Waldo Bien aus der Skulptur eine tiefe Kunst macht, die mit einem Material arbeitet, das die „Skala vom Heiligen zum Stein umfaßt“. „Sie haben mehr als eine Geschichte: Sie sind besessen von einem Zeitalter und sind allem Anschein nach auch zurückgeholt aus einer tonischen Sphäre unterirdischer Andeutungen und Vorahnungen ... Ohne blasiert oder sentimental zu sein, macht Bien sich eine Perspektive zu eigen – und bietet sie uns an –, aus der wir uns und unsere Belange bereits als Fossilien sehen können, und als Erdflecken.“

Die aus der chthonischen Sphäre abgeleitete Idee der Dinge verbindet sich einmal mehr mit dem Werk *Malaria Block*. Wie schon bei *Death Room Interior* schlägt Biens Aktivität in eine andere Richtung um. Die intellektuelle Auffassung und der ausgezeichnete Stellenwert der *Tableaux Africains* öffnen den Weg für einen lockeren und unbewußten Umgang mit der Wasserfarbe – Malerei und ein ungezähmter Schöpfungsdrang.

In den 90 Jahren entstanden sehr viele Zeichnungen und Aquarelle. Zahlreiche Zeichnungen bezogen sich unmittelbar auf Erlebnisse seiner Reisen. Der *Malaria Block*



[1991-006]
Easter Island
(Rapa Nui)
Waldo Bien
Archive



[1992-008]

The Papua Trail 3
Waldo Bien Archive



5
Ian McKeever, born 1946, Withernsea, East Yorkshire (now Humberside). See catalogue for the Whitechapel Art Gallery, McKeever, Ian McKeever – Paintings 1978 – 1990. Biographical details, pp. 99 – 100.



6
I have discussed this at length in my forthcoming study on Jacobus Kloppenburg.

7
The best discussion I have found on Beuys and brown is in Ann Temkins and Bernice Ross *Thinking is Form: The Drawings of Joseph Beuys* Philadelphia Museum of Art/The Museum of Modern Art New York, 1993, pp. 38, 39 and 41. Felix Droeze has also been engaged in breaking the Beuys patent.



[D1991-055, 036, 016]

Series: Malaria Block

Papua New Guinea [D1991-001/174]
Waldo Bien Archive

Australia and New Guinea with the artist McKeever.⁵ Later the trip to Yemen results in a much more architectural series, as the trip made there was in relation to discovering more about adobe building. A trip to South America, made with Jacobus Kloppenburg, involved a different set of responses, partly determined by their architectural commission at Oibibio, and the drawings done in relation to his American exhibitions, are often directly tied to his working relationship with Virgil Grotfeldt.⁶ Grotfeldt, Kloppenburg, Semah and Rutkowsky are the four living artists with whom Bien has co-operated, co-produced.

Bien has remarked of McKeever, "he was always making notes with pencil lines, short light sketches, would close one book and continue all through the evening to colour in what he had sketch earlier in the day." Bien's working method moved away from the sketch and instead into a response to the colour. It was anathema to McKeever who thought of Bien as a bewildered surrealist.

The *Malaria Block* is the most freely worked and unconscious sequence. With the concept of 'Block' Bien took up an old, or at least well established Beuys concept, and through the drawings one finds another reference to Beuys, an attempt in one sequence to 'break his patent' on the colour brown.⁷ This was dictated by the contingency of the organ builders Adema below his studio in Amsterdam, who used the brown paint, and 'it happened to be lying around', and secondly the pragmatic side of interdisciplinary research. After the malaria

CHAPTER · KAPITEL 9

p. 149

resumierte seine Reise mit McKeever ⁵ nach Australien und Neu-Guinea. Eine spätere Reise in den Jemen ließ eine betont architektonische Serie entstehen, die von den Lehmgebäuden des Landes inspiriert war. Die Zeichnungen einer mit Jacobus Kloppenburg unternommenen Reise nach Südamerika bezogen sich teilweise auf ihren architektonischen Auftrag in Oibibio. Alle Zeichnungen, die in Zusammenhang mit seinen Ausstellungen in Amerika entstanden, spiegeln die künstlerische Zusammenarbeit mit Virgil Grotfeldt wider.⁶ Grotfeldt, Kloppenburg, Rutkowsky und Semah sind vier zeitgenössische Künstler, mit denen Bien kooperierte.

Bien sagt über McKeever, „daß er immer zeichnete, Skizzen füllten jeden Tag viele Seiten, die abends farbig gestaltet wurden“. Bien Arbeitsmethode wandte sich von der Skizze ab und direkt der Farbe zu. McKeever hielt Bien für einen verwilderten Surrealisten.

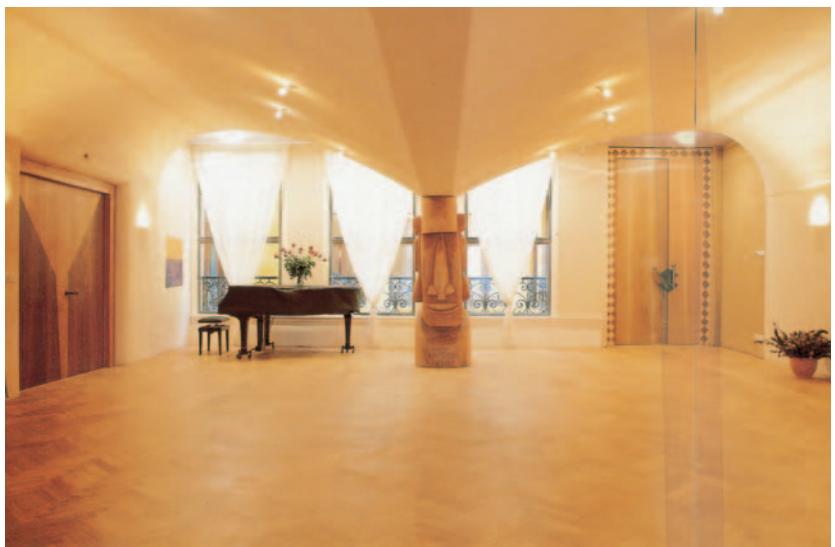
Der *Malaria Block* kann als seine freieste und unbewußteste Arbeit gelten. Mit dem Konzept 'Block' griff Bien eine ältere und durch Beuys bekanntgewordene Idee auf. In seinen *Adema Brown*-Zeichnungen findet man später einen erneuten Bezug zu Beuys, den Versuch, hier das Beuysche Patent für die Farbe Braun aufzubrechen.⁷ Sie verdankt sich den Orgelbauern der Firma Adema, deren Werkstatt unter seinem Amsterdamer Atelier lag und die mit brauner Farbe arbeiteten. „Die Farbe lag einfach herum“ und traf zudem den pragmatischen Aspekt seiner interdisziplinären



[D1991-129]



[١٩٩٤-٠٠١]
Geschiebe II (Yemen)
Ruhb al Chali (Empty Quarter)
Waldo Bien Archive



[1993-022]

Conference Room (Architectonic commission
with Kloppenburg in Oibibio, Amsterdam)

block one can see this coming to the fore, and creating a double problem, on one side the freedom of the use of material as notes, documentation, a kind of chronology, which had been inspired by the arranging of his archive. Another practical consideration was the method of working 'on the line', by which is meant that drawings were made one after another; Bien worked in sessions. He discovered that he could usually not make more than 54 sheets at one time, and indeed the compulsion within the activity, leads to the outcome that most of the blocks of drawings from the 90's are between 50 and 54 sheets. Each block is a sustained performance.

The word Block has enormous Beuysian overtones, for whom it is both chronology and a consciousness. Bien uses the term with respect to Beuys but also wishes to have another meaning, a returning of the idea to what he calls the 'homographical'. The *Placenta Block* allows one study much of his procedures and the direction this area of his activity moves towards. When his son Mathijs Virgil Gomperts was born, he had soaked paper in the bucket containing the placenta which had been preserved. The idea of waterrunes, Walter Scott's word for waves breaking on the rocks, came to mind, as a reading of the paper stained and marked by the placenta. In 1992 with the birth of Niels Gomperts



CHAPTER · KAPITEL 9

P. 151

9

Forschung. Sie schob sich nach dem Malaria Block in den Vordergrund und warf ein doppeltes Problem auf: einerseits die Freiheit des Materialgebrauchs als Notiz, Dokumentation und eine Chronologie, die durch die Anlage des Archivs angeregt wurde, andererseits das Arbeiten in Serien. Bien arbeitete periodisch. Er erkannte, daß er in der Regel nicht mehr als 54 Blätter auf einmal fertigen konnte, so daß die meisten seiner Zeichenserien der 90er Jahre zwischen 50 und 54 Blätter umfassen. Jeder Block ist der Ausdruck einer anhaltenden Aktion.

Der Begriff 'Block' schlägt Beuysche Untertöne an, für den er Chronologie und Bewußtsein repräsentiert. Bien übernahm den Terminus mit großem Respekt vor seinem Lehrer, wollte ihm aber auch eine andere Bedeutung geben, um die Rückkehr zu dem, was er 'Homographie' nennt, zum Ausdruck zu bringen. Der *Placenta Block* erlaubt einen Einblick in sein Denken und Arbeiten. Als sein Sohn Mathijs geboren wurde, ließ er Papier mit der Placenta vollsaugen. Man denkt unweigerlich an die „Wasser-Runen“, Walter Scotts Begriff für die sich am Felsen brechenden Wellen. Als 1992 sein Sohn Niels geboren wurde, führte er diese Aktion fort. Bien las die Zeichnungen wie ein Script. Die nächste Geburt, drei Jahre später, löste den 'Prozess der

Flood line on Easter Island
(containing plastics), 1993

9



Waldo Bien Archive



[D1994-093]



[D1994-080]



[D1994-085]

From the series: *Adema Brown*
South America [D1994-001/167]
Waldo Bien Archive

another bucket with placenta, and a move by Bien from the studies of the original 30 sheets of paper from the earliest placenta, Bien read them as a script. It was the birth 3 years later which prompted the study of the 'process of crystallisation'. It resulted in 54 sheets of brushed images, some remote and suggestive, others with graphic accuracy relating to the birth act; the entire block itself a paper response to the coal block of the *Death Room Interior*, and birth and death (roles) in the continuum of life. "There were two kinds of work thrown together, two different levels of drawing. I don't think you could call them water-colour drawing. I used the water-colour instead of the pencil and was drawing with it, this means that you introduce a high risk of getting into the uncontrolled within a discipline of control."

These remarks about the technique in the *Malaria Block* apply equally to the monochrome 'painting' of the *Placenta Block*. The limits of material and the innerness of the somatic has appeared again in the work of Bien, who wants to create out of the extension of his own body a way to re-inscribe the method of work which overcomes alienation from the self and the world. The larger thematics that he has pursued throughout his artistic life are made dramatically clear when one sets the activity of the period from 1989 to 1994 over and against the preceding decade.

CHAPTER · KAPITEL 9

p. 153

Kristallisation' aus. So entstanden 54 Pinselzeichnungen, einige davon flüchtig und suggestiv gesetzt, andere mit einer fast detaillierten Schilderung der Geburt. Der Zeichnungs-Block bezieht sich lediglich in einem anderen Material auf den Kohle-Block von *Death Room Interior*, als verspannte Bien das Leben zwischen Geburt und Tod.

„Zwei verschiedene Werke stoßen zusammen, zwei verschiedene Ebenen von Zeichnung. Man kann sie wohl kaum Aquarelle nennen. Ich benutzte Wasserfarben anstelle des Bleistifts und zeichnete mit ihnen. Das aber heißt, sich einem hohen Risiko auszusetzen und trotz aller Disziplin die Kontrolle doch zu verlieren.“ Diese Hinweise zur Technik des *Malaria Blocks* lassen sich genauso auf die monochrome 'Malerei' des *Placenta-Blocks* beziehen. So tauchen im Werk Biens die Begrenzung des Materials und das Körperliche wieder auf. Er sucht einen Weg, um außerhalb seines Körpers den Widerspruch von ich und Welt zu überwinden. Dieses Lebensthema wird zwischen 1989 und 1994 dramatisch sichtbar.



[1995-046]
Mount Anvil
Waldo Bien
Archive

[1988-027]
Pacific Ocean Floor
Waldo Bien Archive



Placenta Block I
 (produced after
 the birth of
 Bien's fourth son,
 Mathijs Virgil
 Gomperts,
 2-4-1988);
Placenta on paper,
 on a Virgil
 Grotfeldt pedestal
 (coal dust and
 river clay on
 canvas)
 Private collection

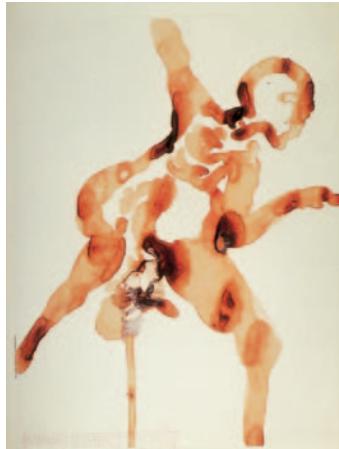
[D1991-212]



[D1991-208]



[D1991-210]



The interaction of the placenta with the paper has produced a warm purplish monochrome many of the figures sketched by Bien are in a standing pose, suggestive silhouettes, the accumulation of theme and variation within the block allow one to read it as a narrative so that the unconscious concern and fears, the ambiguity and inchoateness of feeling associated with birth are suggested.

It is a very intense psychological document, and its enormously personal nature, brings it further into the secrets which need affection, than any discourse on the problem of birth, or, paternity, or, maternity, a single bound volume, it is difficult to know how ideally the work can be seen, except consulted in a collection, or in a *Cabinet des Dessins*.

The disbinding of the block and the reduction of the sheets to a numbered series, does not go against the unity of the work which has a very specific temporal and physical integrity. In Delft, for example, they were shown, along with sculpture on the ground which had been made in Tasmania [1988-027], which had the character of the volcanic islands, and "I felt you could relate that very well to the placenta."



9

CHAPTER · KAPITEL 9

P. 155

Das Zusammenspiel von Placenta und Papier schafft eine warme, purpurne Monochromie. Viele der skizzierten Figuren stehen: Ihre suggestiven Silhouetten, die Vielfalt der Themen und ihre Variationen lassen einen scheinbar in eine Geschichte eintauchen. In ihr spiegeln sich die unbewußten Ängste, die widersprüchlichen und elementaren Gefühle während der Geburt wider.

Der Zeichnungsblock ist ein ungemein psychologisches und auch persönliches Dokument. Es bringt uns näher an das Geheimnis der Zuneigung als jeder Diskurs über die Probleme von Geburt und Elternschaft. Zu einem einfachen Buch gebunden, kann man sich dessen Präsentation nur schwer vorstellen, am ehesten vielleicht in einer Privatsammlung oder in einem intimen Zeichenkabinett.

Der Block wurde auseinandergenommen und in eine nummerierte Serie verwandelt, ohne dadurch die Einheit des Werks, seine zeitliche und materielle Integrität zu gefährden. In Delft zeigte man die Blätter zusammen mit Skulpturen, die Bien in Tasmanien [1988-027] geschaffen hatte. Letztere glichen vulkanischen Inseln und „ich fühlte, daß man sie sehr gut zur Placenta in Beziehung setzen konnte“.



[D1991-205]



[D1991-187]

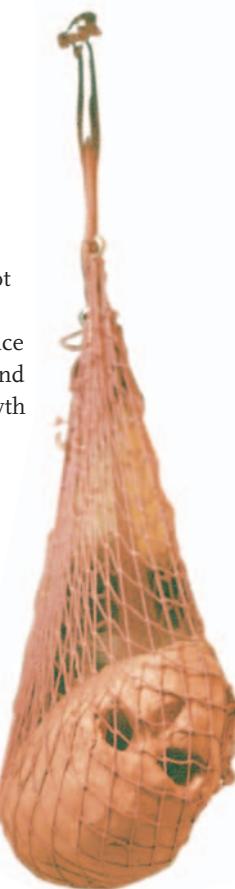


[D1991-193]

From the series: *Placenta Block II*
 [D1991-175/230]
 Private collection – Waldo Bien Archive



[DI991-175]
Series: *Placenta Block II*
Private collection – Waldo Bien Archive



[1997-044]

My Years in
Borneo 2
Waldo Bien
Archive

The view that the body is the spirit's tragedy and even its farce is fully exploited by Swift in *Gulliver's Travels*. This is the satirist's method. In Bien the sheer physicality is not intended in a transgressive way, and it is the avoidance of any grotesque element which makes the work free of gothic effect or an effort to shock. The frank and natural acceptance of the body in its real concrete dimensions, its sharing in the same atmosphere of light and air that a sculpture would, its invisibility and tangibility, its occupation of space, the growth and decay in time, clearly pre-occupy the artist throughout his *oeuvre*. With the *Malaria Block* and the *Placenta Block* of the 90's, Bien's own disintegration, as on two previous occasions, during *Silencio* and after the *Death Room Interior*, led to enormously life affirming actions and new directions in his work. The works of intimate aloneness and privacy prepared the ground for his overt co-operation with Joseph Semah and Virgil Grotfeldt over the next five years. It is the work with Grotfeldt from 1991 to 2000 which is the subject of the next and final section. Consistent patterns emerge which as we shall see already throw the work of the artist forward into the next century. This section may also be read as a commentary on the exhibition of these co-operative works in Recklinghausen.

CHAPTER · KAPITEL 9

p. 157

Die Auffassung, daß der Körper die Tragödie des Geistes darstelle, auch dessen Farce, vertrat schon Swift in seinem Roman *Gullivers Reisen* mit den Mitteln des Satirikers. Bien sieht die reine Körperlichkeit nicht als unerlaubten Tabubruch an; er vermeidet jedes groteske Element und hält sein Werk von Manierismen und Schockelementen frei. Die freie und natürliche Akzeptanz des Körpers, seine gleichzeitige Unsichtbarkeit und Präsenz, sein Werden und Vergehen, beschäftigen den Künstler von Anfang an.

Malaria Block und *Placenta Block*, führten – wie schon *Silencio* und *Death Room Interior* zuvor – Biens Zerrissenheit zu lebensbejahenden Aktionen und gaben seinem Werk eine neue Richtung. Diese Arbeiten sind Ausdruck eines intimen Alleinseins und großer Privatheit und bereiteten die Zusammenarbeit mit Joseph Semah und Virgil Grotfeldt während der nächsten 5 Jahre vor. Die gemeinsame Arbeit mit Grotfeldt von 1991 bis 2000 stellt das nächste Kapitel vor. Durchgängige Denkfiguren tauchen auf, die, wie wir sehen werden, schon jetzt sein Werk in das nächste Jahrhundert weiterführen. Dieses Kapitel kann ebenso als ein Kommentar zur Ausstellung in der Kunsthalle Recklinghausen verstanden werden.

[1997-043]

My Years in Borneo
Waldo Bien Archive



Coal Dust and Cake
Waldo Bien-Virgil Grotfeldt Meeting 5,
studio Heights Boulevard, Houston TX, 1997



Virgil Grotfeldt: *No title*, 1995
Acrylic and bronze powders on canvas,
163 x 112 cm
Private collection

¹
Virgil Grotfeldt.
Born Houston TX,
1948. 1974, M.F.A.
Tyler School of Art,
Temple University,
Philadelphia
(see Biography).

Virgil Grotfeldt's first connection with Amsterdam as a public artist came with the invitation from Catherine Hemmer to exhibit at the Theeboom Gallery.¹ It was during that visit that the two artists became acquainted. The symbolic bonding between them can be traced to a specific gesture during the visit of Grotfeldt to Berlin when Bien's residence there was coming to an end. The gesture was the handing of a bag of coal dust from the residue of the *Death Room Interior*.

During a walk in Berlin they found old account books and Grotfeldt made drawings on the text. For the most part Grotfeldt was busy with using black and bronze powders. This intimate and restricted use of colour has been a central concern of both artists since 1991. As late as 1998, for example, Bien has used the first set of placenta sheets (from the natal of Mathijs) and placed them with black canvases. The range of black is also explored in his series *Tableau Européen*. The discussion within art historical writing of the colour black is long and complex. For the modern period one may say that Manet and Matisse (under the



CHAPTER · KAPITEL 10

p. 159

IO

Virgil Grotfeldt wurde von Catherine Hemmer eingeladen, in der Theeboom-Galerie auszustellen.¹ Es war sein erster Aufenthalt in Amsterdam. Bei dieser Gelegenheit trafen sich Bien und er zum ersten Mal. Ihre symbolische Beziehung kann man auch mit einer Geste an anderer Stelle verbinden. Als Grotfeldt Berlin besuchte, endete Biens dortiger Aufenthalt. Bien überreichte Grotfeldt einen Beutel mit Kohlenstaub, der von seiner Arbeit *Death Room Interior* übrig geblieben war.

Während eines Streifzuges durch Berlin fanden sie alte Kassenbücher und Grotfeldt überzeichnete die Texte. Seine malerischen Mittel beschränkten sich vor allem auf den Einsatz von schwarzer Farbe und Bronzepuder. Der intime und eingeschränkte Gebrauch von Farbe interessierte beide Künstler seit 1991. Erst 1998 schuf Bien die erste Gruppe der 'Plazenta-Zeichnungen' (von der Geburt seines Sohnes Mathijs) und plazierte sie neben schwarze Leinwände. Die Schwarzskala wurde auch in seiner Serie *Tableau Européen* untersucht. Die kunsthistorische Diskussion über die Farbe Schwarz ist breit und komplex. Was die Moderne betrifft, könnte man sagen, daß Manet und Matisse (unter Einfluß von Delacroix) die Farbe

[1997-040]



Virgil Grotfeldt: *The Berlin Series* (901844/51); 16 x 20,8 cm each, Water colour on manuscript in coal dust covered wooden box
Private collection



²
In an annotated copy of Max Raphael's *Die Farbe Schwarz*, Bien has made annotations, and placed the name of Grotfeldt by Raphael's discussion, *Der Ausdruckswert des Schwarz*, Max Raphael, *Die Farbe Schwarz*, Suhrkamp, 1989, p.63 (ed. Klaus Binder with Nachwort from Bernd Growe and bibliography of Growe). See also Donald Judd: *Some aspects of colour in general and red and black in particular*, Sikkens Foundation, Sassenheim in cooperation with the Stedelijk Museum, Amsterdam, 1993. Text based on Piet Mondriaan lecture delivered by Judd on presentation of the Sikkens Award, 27th November 1993.

influence of Delacroix) had freed black from use as a tonal value for shadow, and treated it as an independent colour. Malevitch, Picabia, Frank Stella, Mark Rothko, and Ad Reinhardt continued with this modernist fascination, and Bernd Growe, a pupil of Max Imhdahl, ranks the Maegt exhibition of 1945 and the 1981 Düsseldorf exhibition, *Schwarz*, (Kunsthalle Düsseldorf, catalogue edited by Hanna Weitemeir) as exemplification of a major modernist trend. Whilst any art historical attempt at a history of colour (see the recent research of Gage) will inevitably face the problem of 'real subjectivity', the relationship between colour, line and the picture can at least, in individually documented instances, be followed.²

In the art historical discussion the range of questions had confined itself to the problem of whether black was a colour and therefore understood in terms of colour contrasts and secondly whether it was to be understood on the light-dark scale and be seen as a form of pictorial 'auxiliary' etc.

In their discussions Bien reports that they thought of the problem of their initial work as a 'liquidising' activity. The slow observation of pigment sinking and sometimes drifting on the chosen material ground. The coal – flower – light triad is a way of trying to grasp the Goethean view of transformation, and not only by studying form, but from the concrete materiality.

The question of collaboration did not arise in the immediate first meeting. Although one can point in the work of Bien to co-operative acts with artists, indeed starting with Beuys himself during the *Regal Star*-project, Grotfeldt must have found the idea initially strange.

CHAPTER · KAPITEL 10

p. 160

Schwarz von ihrer bisherigen Rolle als Tonwert des Schattens befreien und sie wie jede andere Farbe gebrauchen. Malewitsch, Picabia, Stella, Rothko und Reinhardt setzten diese Tradition fort. Bernd Growe, ein Schüler Max Imdahls, wertete die Maegt-Ausstellung von 1945 und die Ausstellung *Schwarz* (1981 Kunsthalle Düsseldorf, Katalog von Hanna Weitemeir) als exemplarisches Beispiel eines modernistischen Trends, während jeder kunsthistorische Versuch über die Geschichte der Farbe (siehe die letzten Untersuchungen von Gage) unausweichlich mit dem Problem der tatsächlichen Subjektivität konfrontiert wird. Kann das Verhältnis zwischen Farbe, Linie und Bild in einzelnen Fällen verfolgt werden?²

Die kunstgeschichtliche Diskussion spitzte sich erstens auf die Frage zu, ob Schwarz überhaupt eine Farbe sei und so im Sinne von Farbkontrasten verstanden werden könne und zweitens, ob man sie als Hell-Dunkel-Skala begreifen solle, also wie ein bildnerisches Ausdrucksmittel ...

Bien berichtet, daß sie in ihren Diskussionen anfänglich davon ausgingen, daß es sich bei ihrer gemeinsamen Arbeit um eine Art Wiederflüssigmachen handelt, eine träge Wahrnehmung von herabsinkendem und treibendem Pigment über dem gewählten Untergrund. Die Kohle-Pflanze-Licht-Skala stellt einen Versuch Goethes dar, Umwandlung in den Griff zu bekommen, nicht durch Formstudien, sondern durch konkrete Materialität.

Die Frage der Zusammenarbeit kam während ihrer ersten Begegnung noch nicht auf. Allerdings arbeitete er schon vorher mit anderen Künstlern zusammen, so mit Beuys während des *Regal Star*-Projekts. Grotfeldt muß es anfangs für eine seltsame Idee gehalten haben. Bien hatte eine Methode entwickelt, die Entfremdung und Abstand überbrückte. Dennoch sah er die



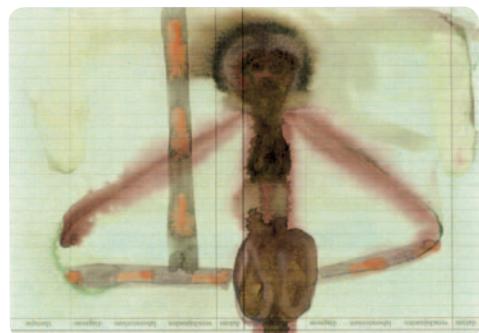
[DI991-194]

Placenta Block II
Private Collection



[DI991-014]

Flowers
Private collection



[DI992-049]

Series: Green Cards
Waldo Bien Archive



[DI996-069]

Portrait of Bettina Helf
From the series: Adema Brown on X-Ray
Waldo Bien Archive



[DI997-003]

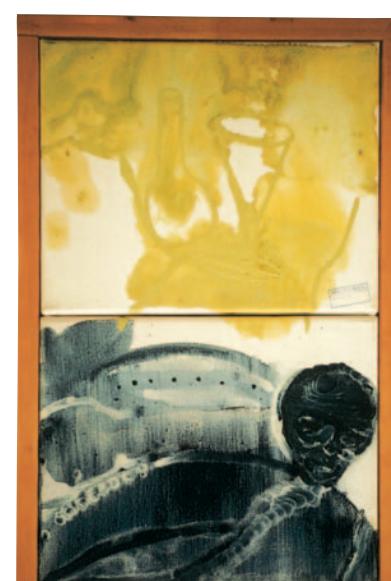
From the series: Coming Home Late
Private collection

If method had been developed by Bien as a form of overcoming of alienation and distance, nevertheless the possibility of creating a community of work, a mutuality of activity, in which individual characteristics remain, has always been very attractive. Sometimes, and quite deliberately, the issue of individual authorship becomes blurred, the aspect of *bricolage* and close personal involvement, makes it difficult at times, especially in the relations with Kloppenburg, to ascribe a definite 'authorship' to works, and at the same time, as with the *Archive for the Future*, the issue of authorship remains clear, even though there was years of mutual help and exchange. This goes some way towards explaining features of Bien's which may at first seem puzzling, the incorporation of works of other artists in his own works – Schönenborn, Rutkowsky, etc. – and the re-deployment of a strategy of blurred boundaries to create the possibility of co-creation, by this I mean that one can sometimes chart from the works a personal stylistic assimilation, a kind of symbiosis between artists, which makes the question of authorship redundant. The elimination of possessive individualism in favour of co-operation, sharing and mutual exchange, represents through the 90's a change away from the 'heroic isolation' of much of the previous years, and an avoidance of cannibalising the work of the 'other'.

CHAPTER · KAPITEL 10

p. 161

Möglichkeit zur gemeinschaftlichen Arbeit, zu einer Gegenseitigkeit aller Aktivitäten, in der die individuellen Eigenschaften erhalten bleiben, von Anfang an als Herausforderung an. Manchmal, und oft mit Absicht, wird die Frage nach der individuellen Handschrift verschleiert und sind Verknüpfungen und persönliche Beziehungen schwierig zu durchschauen. Insbesondere im Verhältnis mit Kloppenburg fällt es oft schwer, den Urheber eindeutig zu bestimmen. Gleichzeitig, wie zum Beispiel bei *Archive for the Future*, bleibt der Autor eindeutig, obwohl es auch dort über Jahre gegenseitige Hilfe und Austausch gab. Das erklärt vielleicht Biens Vorgehen, das zunächst rätselhaft erscheinen mag. Die Einbeziehung von Arbeiten anderer in sein eigenes Tun: Schönenborn, Rutkowsky, usw. und die Einrichtung verschwommener Grenzbereiche, um so Kooperationen zu ermöglichen. Damit meine ich, daß man bisweilen einen persönlichen Assimilationsstil in den Arbeiten erkennen kann, eine gewisse Symbiose zwischen Künstlern, die der Frage nach Urheberschaft keine Bedeutung beimesse. Die Elemenierung eines ichhaften Individualismus zugunsten von Zusammenarbeit, Teilen und Austausch, markiert in den 90er Jahren eine Entwicklung, die von der heldhaften Isolation der früheren Jahre wegführt. Zudem vermeidet Bien jetzt, die Arbeiten anderer hemmungslos auszuschlagen.



[1994-014/19]

Waldo Bien – Virgil Grotfeldt Meeting 1
(Houston TX)
Artists' collection



The complex work with Semah had initiated a thoughtful understanding of the problem of the ‘other’ and the issue of understanding led to, in some instances, a curious dilemma. Semah had made the notion of ‘otherness’ into an ontological property, which replicated the old dichotomy of subject-object, locking effectively into a static bifurcation, and indeed replicating the old duality in the form of dialogue chosen while at the same time circumscribing it in a conceptual overdetermination. A compatibilist account could on the terms chosen never be achieved. Otherness was reified into a category and even the exchange was increasingly bi-furcated. With Kloppenburg the relationship was mobile and often highly interlaced. With the earliest work of Virgil Grotfeldt [1994-014] the small square which moves over the canvas is considered, indicating the acceptance by both artists of their respective needs for the exchange itself. For the American artist the problem of ‘frontier’ includes the possibility of a mythic method. The problem of territory and the frontier, the exploration of space, remain powerful enduring myths where the idea of rugged individualism is construed as a process of re-territorialisation, even as a ‘negative way’, the reduction to emptiness, creating a trope of survival and renewal. This is not very distant from Bien’s *mythos*, the problem of rebirth, the incessant work of transformation which places in

CHAPTER · KAPITEL 10

p. 163

10

Die komplexe Arbeit mit Semah führte zu einer wohl durchdachten Analyse des ‘Andern’ und gleichzeitig zu einem Dilemma: Semah verwandelte nämlich den Begriff des ‘anders sein’ in eine ontologische Bestimmung, die die alte Dychotomie Subjekt – Objekt reproduzierte. Somit deutete er den Begriff „Alterität“ statisch, lud ihn dualistisch auf und blieb dadurch in einer metaphysischen Gegenüberstellung stecken. Biens Begegnung mit Kloppenburg war hingegen beweglich und ineinander verflochten. In seiner ersten Arbeit mit Grotfeldt [1994-014] setzte er das kleine Quadrat, das beide Leinwände überlagert und verbindet, sehr überlegt. Es ist Ausdruck ihres Bedürfnisses und Willens nach Austausch. Für einen amerikanischen Künstler besitzt das Problem der ‘Grenze’ (frontier) eine mythische Dimension. Territorium, Grenze und räumliche Erforschung bleiben ein dauernder Mythos, der als die Idee eines unverwüstlichen Individualismus verstanden wird, als ein Prozess der Grenzverlegung, sogar in einer negativen Weise; zu Leere reduziert, verwandelt er sich in einen bildlichen Ausdruck für Überleben und Erneuerung. Diese Vorstellung nähert sich Biens ‘Mythos’ an: Die Idee der Wiedergeburt, der unendlichen Transformation, die die



[1995-057]
The Carbon Painter
(Portrait of Virgil Grotfeldt)
Private collection



[1993-011]
Ferry
Waldo Bien Archive

question the whole system of ‘grammar’ for the visual arts. Bien never proposes a concept of *Gesamtkunstwerk*, and indeed in some cases he has taken the Steinerian-Beuysian developments to their problematic opposite. The concrete and often chance-filled method of Bien with the readiness to co-operate with other artists has moved him away from esoteric and transcendentalist claims for art. The real logic of Bien’s development is himself – at no point does he propose a theory of art and society outside of his own personal experience. In the work with Grotfeldt we are as much concerned with the question of friendship as with painting. This is pictorial conversation. The mutuality of work itself creates a deepening of the friendship. Conversation with Grotfeldt and Bien can be seen to be much less agonistic than with Semah. On the one hand, there is in the earliest work with Grotfeldt a definite movement away from the iconographically dense and expressionistic visualising of Grotfeldt’s earliest painting, to a form of meditative exploration with much more subdued palette and exploration of intricate and delicate forms and, on the other hand, for Bien, we can trace a relaxing of the often sculpturally motivated shapes that recur – funnel, lying figures, stone, blocks etc. – to a mysterious graphism. Initially there is a nervous hesitation, a tentative and exploratory placing of marks, the placing of linguistic reference on drawings completely abandoned as in the *Arabia Felix notebook*, made during a trip to the Yemen, where the linguistic description of colours, intended to be filled in later, have remained as *aide memoire* for the artist.

Dramatik der bildenden Kunst infrage stellt. Bien griff niemals das Konzept des *Gesamtkunstwerks* auf und kehrte in einigen Fällen sogar Steinersche und Beuyssche Entwicklungen um. Seine Bereitschaft zu einer konkreten Zusammenarbeit mit anderen Künstlern setzte sich über alle esoterischen und transzendentalen Ansprüche der Kunst hinweg. Die Logik seiner Entwicklung repräsentiert er selbst. Niemals greift er auf künstlerische oder gesellschaftstheoretische Maximen außerhalb seiner eigenen Erfahrung zurück. Analysieren wir die Zusammenarbeit mit Grotfeldt, so beschäftigen wir uns ebenso mit einer Freundschaft wie mit Malerei. Was wir sehen, ist ein Dialog in Bildern. Ihre gemeinsame Arbeit vertieft die Freundschaft. Der Austausch zwischen Bien und Grotfeldt ist weitaus weniger argonistisch wie der mit Semah. Die Zusammenarbeit bedeutet für Grotfeldt, die ikonographische Dichte und den expressionistischen Ausdruck seiner früheren Bilder hinter sich zu lassen und meditativer zu werden, mit einer deutlich gedämpften Palette zu malen und ein komplizierteres Formenvokabular zu erforschen. Hingegen wendet sich Bien der entspannten Wiederholung skulptural motivierter Formen zu, arbeitet mit Trüchtern, liegenden Figuren, Steinen, Blöcken, usw. und gelangt zu mysteriösen Zeichnungen. Anfänglich lässt er ein gewisses Zögern erkennen, ein vorsichtiges und untersuchendes Auftragen der Zeichen. Sprachliche Notizen zu setzen, wie in seinem *Arabia Felix Notizbuch*, das auf seiner Reise in den Jemen entstand, gab er schließlich auf. Dort beschrieb er Farben allein sprachlich und beabsichtigte, das später in Farben zu übersetzen, ein ‘aide memoire’ des Künstlers.



[1994-004]
Sluice
Private collection

“Suddenly, after knowing him, and meeting him in Amsterdam, Houston, Philadelphia, New York and Berlin we came to a point where we both felt we should talk. It was difficult before this to meet. I was on a very abstract level, and he expressed ideas in a simple, grounded way. I thought, let's not talk, let's paint. I saw that the brush was his strongest expression. I had given him the carbon left over from the *Death Room Interior*, and he started painting with it. I had not looked at it as pigment, more as light. All the drawings and the paintings later with the carbon is something Grotfeldt brought into my life. I was amazed by the depth of his brushstrokes. Earlier dialogues with Joseph had ended up going around in circles. There was never any progress, and it was frustrating. Out of this frustration and a desire to create a pedestal for a dialogue I said to Virgil that we should do that on canvas. We bought twelve little canvases and we started working, we had no plan and we didn't look at what the other was doing. The dialogue is afterwards. We discussed afterwards what should go together and where. With Virgil, I made a green square on the border of the first two canvases done together.”

The green was chosen as accidentally as one can imagine, Bien had found an old tin of paint, a colour of lint yellow green. The early series from Bien's side is still busy with impressions from a trip to South America. The trip to Lima and Machu Pichu, Cusco, Bolivia and Ester Island with Kloppenburg in 1994 was very much in Bien's mind, particularly the

CHAPTER · KAPITEL 10

p. 165

10

„Nach unserer Begegnung und verschiedenen Treffen in Amsterdam, Houston, Philadelphia, New York und Berlin gelangten wir an einen Punkt, wo wir unbedingt ein künstlerisches Gespräch führen wollten. Vorher war es bisweilen schwierig, sich zu verstehen. Ich selbst befand mich gerade in einer abstrakten Phase und er – Grotfeldt – gab seine Ideen erstaunlich einfach wieder. Mir kam der Gedanke, mit einem Maler nicht reden zu sollen, sondern mit ihm zu malen. Ich hatte nämlich festgestellt, daß der Pinsel sein stärkstes Ausdrucksmittel war. Außerdem gab ich ihm einen Beutel Kohlenstaub, der von der Arbeit *Death Room Interior* übrig geblieben war. Und tatsächlich fing er an, damit zu arbeiten. Eigentlich hatte selbst ich den Kohlenstaub nie als Malmittel betrachtet, sondern mehr als ‘Licht’. Alle späteren Zeichnungen und Gemälde mit diesem Material sind etwas, daß Grotfeldt in mein Leben brachte. Ich staunte über die Tiefe seiner Pinselstriche. Frühere Auseinandersetzungen mit Joseph Sernah endeten immer im Kreis. Es gab keinen Fortschritt und ich war frustriert. Aus Enttäuschung und auch aus dem Wunsch nach einem Sockel für einen wirklichen Dialog schlug ich Virgil vor, zusammen auf Leinwand zu arbeiten. Wir kauften 12 kleine Leinwände und fingen an. Es gab keinen Plan und wir achteten kaum darauf, was der andere machte. Der Dialog begann im Nachhinein, wenn wir überlegten, was wie, wo und warum zusammengefügt werden sollte. Mit Virgil setzte ich dann ein grünes Quadrat auf die Nahtstelle der ersten Leinwand, die wir zusammen produziert hatten.“

Das Grün kam absolut zufällig zustande. Bien fand eine alte Dose Farbe auf der Straße, eine Art Lindgrün. Seinerseits prägen noch immer Eindrücke seiner Reise nach Südamerika die erste Serie. Die Fahrt nach Lima und Machu Pichu, Cusco, Bolivien und den Osterinseln, die er mit Kloppenburg unternahm, fesselte seine Gedanken – vor allem die geweihten Steine, deren





[1992-005]
Saccus Lacrimalis Africanis
 Waldo Bien Archive

sacred stones, the form of which appears in the canvases of the first series. The small head which appears is traceable to the gift of a head made to Bien and which appears in *Made in Belgium* [1995-025], and on which he has written describing it as the *Urkopf* in the Goethean sense of the *Urpflanze*.

In his account of this early exchange Bien brings forward the idea of a ‘frontier’ life, the relationship between freedom and territory as an adventure or mutual recognition, “when I picked up the canvas my hand went into the paint, and created a curious Dutch landscape, he did not allow me paint on his territory, but allowed me access physically. We were very close.”

The issue of collaboration was confirmed in a communication from Grotfeldt when he was requested to supply a note in writing on the work with Bien over the previous 4 years. “Waldo originally introduced the concept of collaboration to me during a visit I made to Amsterdam in 1994. While I was intrigued by the idea, I must say it also made me a bit nervous since I was unfamiliar with this thinking. I was still mentally conditioned to thinking of final work in terms of aesthetics and a unified whole. For both of us it was a real journey into space -the unknown frontier. At this point we were neither sure of the direction we were going or its outcome. These first works were awkward, to say the least, on an aesthetic level maybe not the best. But time and others will decide that issue. When Waldo suggested the three-sided frame, it gave direction and helped solidify the concept of dialogue – an ongoing conversation.”

CHAPTER · KAPITEL 10

p. 166

Formen auch in den Bildern der ersten Serie auftauchen. Der kleine Kopf, den man dort findet und den er vielfach verwandte, so in *Made in Belgium* [1995-025], ist zurückzuführen auf ein Geschenk, das er als *Urkopf* im Sinne von Goethes *Urpflanze* beschrieb.

In seiner Notitz über diese erste Urmwandlung hält Bien die Idee einer Grenzlinie, eines Lebens an der Grenze fest, das Verhältnis zwischen Freiheit und Territorium oder zweiseitiger Erkenntnis. „Als ich einmal eine frisch bemalte Leinwand aufhob, faßte ich unabsichtlich in die nasse Farbe und es entstand eine merkwürdige niederländische Landschaft. Grotfeldt hatte mir nicht erlaubt, auf seinem Territorium zu malen, gestand mir aber diesen ‘körperlichen Zugang’ zu. Wir waren einander sehr nahe.“ Die Zusammenarbeit der vorangegangenen 4 Jahre wurde von Grotfeldt später schriftlich bestätigt, da ich ihn darum bat. „Waldo unterbreitete mir die Idee einer Zusammenarbeit während meines Besuches in Amsterdam 1994. Sein Vorschlag machte mich nervös, da mir ein solcher Gedanke bislang fremd war. Stattdessen dachte ich über fertige Werke nach, ihre Ästhetik und Komposition. Für uns beide war es eine Reise in den Raum, eine Raumfahrt hinter eine unbekannte Grenze. Damals hatten wir keine Ahnung über die Richtung oder das mögliche Ergebnis. Die ersten Arbeiten fielen uns schwer und blieben im ästhetischen Sinne unbefriedigend. Aber die Zeit und andere Menschen werden darüber entscheiden. Als Waldo mir dann den 3-seitigen offenen Rahmen vorschlug, gab er eine klare Richtung vor und half, den Dialog zu festigen und in einen bleibenden Austausch zu verwandeln.“



[1996-065]
Normandischer Lichtkreis
Waldo Bien Archive

Misten to the light

In the first series, unlike in some of the later ones, the artists do not share material. Taking number 1 in the series as the square centre piece it can be observed that it is the 'emptiest' of the series, much of the canvas is left visible and the areas of paint are discrete if not evasive of each other. This agreed overlap in the territory is the most consistent communication, the broad polarities of working from darkness to light and light towards darkness with which both artists work is clearly indicated here only in respect of the choice of materials. The bright green with its high tonal key is starkly contrasting to the indigo of Grotfeldt. The shapes are rhizomatic with Bien's conical forms appearing to float in the broad atmosphere of the bare canvas. Weight and abstraction below and above an aerial and frivolous quality. The division between the canvases is still clear and the small square functions like the inclusion made in the shaving table of the *Regal Star*-project, a balance, a kind of fulcrum for the exchange, the see-saw effect enhanced by the long spiralling projection to the left.

On the other hand Bien's notation is equally to be read as a landscape reference, lightly indicated mountain tops such as one finds in the drawing form *Tierra del Fuego* made on 24 January 1985 (No. 29 with title *Sehr einsame Spitze, Monte Negro*). The preponderance of that motif for Bien – one finds it from a surviving pyramidal sculpture of 1972, one of the earliest surviving works – suggests that one may read the canvas as a continuing engagement with the motif, much as Cezanne's constant return to *Monte Sainte Victoire*. If anything it is emblematic of the loneliness of his search and journey as an artist.

CHAPTER · KAPITEL 10

p. 167

10

In den ersten Serien, ungleich manchen späteren, benutzten beide Künstler verschiedene Materialien. Betrachtet man das erste Bild mit dem zentralen Rechteck, so stellt man fest, daß es im Verhältnis zu anderen recht leer ist. Der größte Teil der Leinwand blieb sichtbar stehen und die Farbe wurde sehr diskret eingesetzt. Die Überlappung der Gebiete bildet den Ort ständiger Kommunikation. Ansonsten spiegelt die Bewegung von Dunkel zu Licht und Licht zu Dunkel vor allem die Materialwahl wider. Das leuchtende Grün steht mit seinen hohen Tonwerten in deutlichem Kontrast zum Indigo Grotfeldts. Biens konische Formen scheinen im Bildraum zu schweben. Schwere und Abstraktion auf der unteren Hälfte und darüber eine fast frivole Zone. Die Teilung zwischen beiden Leinwänden besteht fort und das kleine Quadrat funktioniert wie die Einlage im Rasiertisch des *Regal Star*-Projektes, ein Gleichgewicht, ein Austausch mit Drehpunkt, ein Schaukeleffekt, der noch verstärkt wird durch die aus dem Bild ragendende, spiralförmige Projektion Grotfeldts.

Andererseits könnte man Biens Notierung auch wie eine Landschaft lesen. Leicht überzogene Bergspitzen, wie man sie auch in einer Zeichnung der *Tierra del Fuego* vom 24. Januar 1985 (Nr. 29, *Sehr einsame Spitze, Monte Negro*) findet. Die Präsenz der Pyramiden-Skulptur, man findet sie schon in einer der frühesten noch existierenden Arbeit der 70er Jahre, lässt erkennen, daß man das Bild auch als eine dauernde Auseinandersetzung mit dem Motiv sehen kann, vergleichbar Cezannes Bekenntnis zur *Mont St. Victoire*. Es drückt überhaupt die Einsamkeit seiner künstlerischen Reise und Suche aus.



[1995-044]

Formalevitch
Waldo Bien Archive

I O

The square also returns to Bien's coat with the embroidered square on the back [1982-011], the site of vulnerability within the non-visible back. The notion of the square as canvas and pedestal is also of significance in his work. The interpretation allows one read the gesture of the square beyond territorial permission and exposes the gesture to the architectural framing which is the artist's way of indicating open space, the search in the dialogue, the mutual exchange where in equality they seek for what is not known to either of them. The apparent antagonism of the blue and green, as colour contrasts is a studious risk which the choice of monochromes entails, and which both artists minimise by the freeing of much of the canvas surface from any marks.

The head from Africa [1994-016] is a real referent in the work of Bien. From Zaire, the head was handed to Bien wrapped in an elephant ear, baked clay fired and removed from some ensemble, the head itself is still in the studio at Lauriergracht. We see the appearance of the head in two works, once from Virgil and once from Bien. He had the head cast in bronze when in Berlin, and indeed Grotfeldt's direct response to seeing this head can be shown from sculptural works of his in 1995 during the Delphi Exhibition. The original sculpture showing developed adult features can be held easily in the hand of either artist and the issue of scale seems to have been fascinating to both of them. What is true in the colour theory especially the in-between zone of the grey, and the apposition of light and dark is being explored throughout.

CHAPTER · KAPITEL 10

p. 169

Das Rechteck verweist auf Biens Mantel mit derselben auf den Rücken genähten Form [1982-011], eine empfindliche Stelle auf der unsichtbaren Rückseite. Die Vorstellung des Rechtecks als Leinwand und Sockel kennzeichnet seine Arbeit. Die Interpretation erlaubt, das Rechteck über das Territoriale hinaus zu begreifen und lässt seine 'architektonische Rahmung' verstehen, durch die der Künstler 'dem offenen Raum' Ausdruck verleiht, seiner Suche nach Austausch und Dialog. Der Antagonismus von Blau und Grün stellt ein bewußtes Risiko dar, das beide Künstler jedoch umgehen, da sie den größten Teil der Leinwand unbearbeitet lassen.

Der Kopf aus Afrika stellt einen bedeutenden Bezugspunkt in Biens Arbeit dar [1994-016]. In Zaire wurde ihm der Kopf, eingewickelt in das Ohr eines Elefanten, einmal geschenkt. Aus gebranntem Ton und augenscheinlich aus einem größeren Zusammenhang gebrochen, befindet er sich heute in seinem Atelier an der Lauriergracht. Wir sehen ihn hier gleich zweimal, einmal bei Grotfeldt und dann bei Bien. In Berlin ließ er den Kopf in Bronze gießen, worauf Grotfeldt unmittelbar mit seinem Beitrag zur Delphi-Ausstellung 1995 reagierte. Die Originalskulptur, die einen Erwachsenen darzustellen scheint, konnte bequem mit einer Hand umfaßt werden. Gerade dieser Aspekt der relativen Größe muß beide Künstler fasziniert haben. Die Farbenlehre, vor allem der Bereich der Zwischenzonen sowie das Gegenüber von Licht und Dunkelheit wurden sorgfältig untersucht.

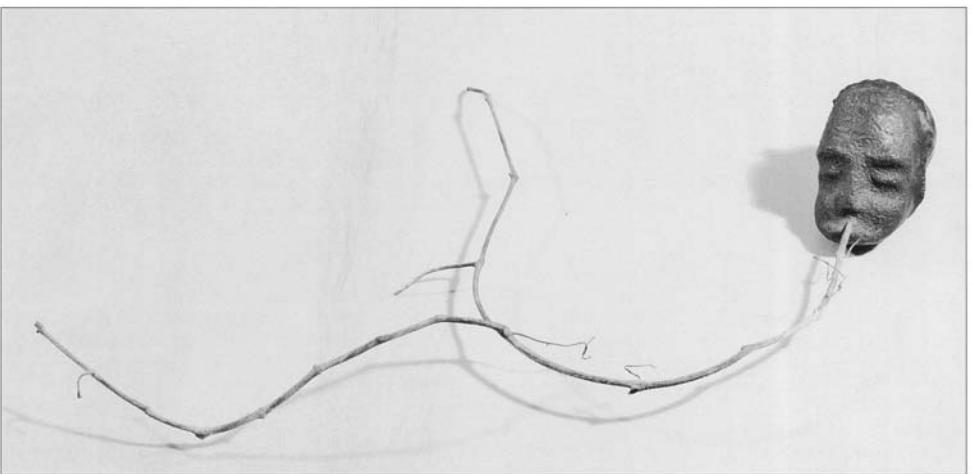


[1982-011]

Rückenlage
Waldo Bien Archive



Virgil Groffeld: Detail of *Dollar Green*
Coal dust and pigments on river clay on
canvas; 91,6 x 101,6 x 3 cm
Collection FIUWAC



Virgil Grotfeldt: *No title*, 1995, Bronze

[D1996-060]
From the series: *Adema Brown on X-Ray*
Waldo Bien Archive



The head [1994-018] responds to the head already painted by Bien. The division in this case is more even, the canvases more fully occupied. Again a memory from South America, Bolivia. The motif is a kind of architectural treatment of his anvil theme, for him a reference to the merciless flatness of the polders. From a sculptural point of view the anvil had the significance of body but also as flat surface. For Bien the problem of painting and sculpture meet in the anvil.

The treatment of Grotfeldt suggests a larger space than the size of the canvas. The head is neither shown frontally or in profile, and not completely. Unlike with Bien's graphic outline treatment, Grotfeldt has placed the head mysteriously at the corner. There is a hesitation towards the non-western, the problem to be overcome was not to use a kind of 'exotic' resource and deal with it in a pictorial way. In some sense the head is hidden in the indigo which he uses to paint it. The clearer exposure of Bien is responded to by a resonant yet more secret suggestion; that the canvas itself is only a fragment from a greater indescribable whole.

For Bien the works are stunningly autobiographical, for Grotfeldt the autobiographical is the process of encounter. Bien says he can read the biography of Grotfeldt there. Moving into darkness can provoke the simplest fears, like the fear some small children have of sleeping in an unlit room. The darkness which Grotfeldt is working from is clear in this canvas. The head is itself caught in a meshed darkness which is also a *horror vacui*.

CHAPTER · KAPITEL 10

p. 171

10

Der Kopf, den Bien in 1994-018 schuf, antwortete auf den von ihm bereits gemalten. Außerdem erscheint die Komposition der Bilder jetzt sehr viel ausgewogener zu sein. Und dann noch einmal eine Erinnerung an Südamerika, an Bolivien. Das Motiv lässt sich als eine architektonische Variation seines Amboß-Themas sehen und als eine Antwort auf die erbarmungslose Flachheit der Polder. Unter skulpturalen Aspekten besitzt der Amboß alle Merkmale eines Körpers, aber auch einer Fläche. In ihm begegnen sich für Bien Skulptur und Malerei.

Grotfeldt sprengt den Bildraum, lässt ihn über die Grenzen der Leinwand hinausgehen. Sein Kopf besitzt weder Profil noch ist er frontal oder vollständig wiedergegeben. Während Bien mit Linie und Umriß arbeitet, plaziert er den Kopf geheimnisvoll in eine Ecke des Bildes. Jedes Moment des 'Nicht-Westlichen' setzt er nur zögernd ein, da er gewissermaßen jede 'exotische Quelle' für seine Malerei ausschließen wollte. Der Kopf verbirgt sich geradezu im Indigo, mit dem Grotfeldt malte. Auf Biens eindeutigeren Ausdruck antwortet er mit einer rätselhaften Darstellung und zeigt nur den Ausschnitt eines nicht zu beschreibenden Ganzen.

Während Bien erstaunlich autobiographisch arbeitet, knüpft er alles Autobiographische an den Prozess ihrer Begegnung. Bien erklärt, daß er Grotfeldts Biographie gleichsam lesen kann. Dessen malerische Tendenz zum Dunklen ruft vielleicht Ängste hervor, so wie manches Kind vor der Dunkelheit seines Schlafraums Angst hat. Grotfeldt fängt den Kopf in dem dichtmaschigen Dunkel eines *horror vacui* ein.



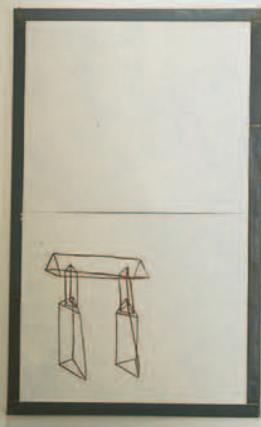
[1994-013]
Bloody Angle (Guards)
Waldo Bien Archive

One can see the development of this in the series *Thirteen Steps to Satan*, where the intense struggle from the darkness is systematised in a counter-tropic way by systematising the elements of superstition and fear which are related to the theology of darkness and the issue of fortune and fate. In that sense Grotfeldt is concerned with a freedom which has to find its way in an apophatic fashion. The appearance of the seat from the *Death Room Interior*, (which also appeared in the *Pay Dirt* block) was also related to the more recently remembered sculptural situation of the ritual Inca stones and the memory of the midden in Tierra del Fuego. As much altar as sacrifice site, the seat on the top of the mountain – with space for only one person – produced an impression of a kind of isolated theatre for meditation on invisible events: a place of high tension and a sacred space.

From earlier work by Grotfeldt there is a definite evidence of interest in the darker colour ranges. Later he could write, “As to the issue of black, I am in agreement with Goethe who said all colour exists also in darkness. As the transmitter, it is my role to release the spectrum, not in a literal sense but on the conceptual plane.”

In number 5 [1994-017] the curious Bien drawing is the preliminary idea for the development for the *Geschiebe*, the concept of the glacial ‘load’ being pushed. This is the process which Bien describes as being on the move, the pushing towards the future. This dynamic process circles again the pedestal problem back to another arrangement.

[1995-051]



[1995-050]



[1995-048]



[1995-049]



View on exhibit *Between the Ears*
Diverse Works, Houston TX, 1995



Virgil Grotfeldt:
Series *Thirteen Steps to Satan*
Coal dust and river clay on paper
Private Collection

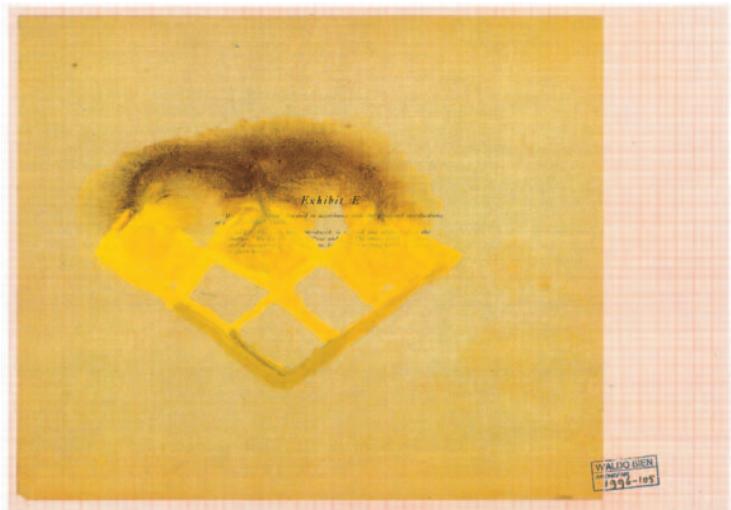
The sledge going through a mountain, is wittily and brilliantly responded to by Grotfeldt, not in terms of an anecdote but that of the *schlemiel* figure, a kind of acrobat on the ground with indicated vertebrae, both balancing on a foot the upper canvas, and mirroring in the scissors shape of the legs parallel traces created by the outlined hills.

The role of the *Geschiebe* is the *Zukunftsarbeit* for Bien, it can be traced back to his time in Tasmania, where coming across a tin miner, a kind of traditional frontier settler, Mr King, who worked with his body, and an English engineer who used a chair and his invention to do the equivalent work of ten men, the tracks of the escalator may have been the prime source for the temporal organisation of the rolled out scroll-like pedestal which became the new dynamic of the folded scroll, or the sledge. This drawing is important for the 3 sculptural works *Geschiebe I, II and III*. Of course it is also possible to resituate the idea in the work on his 'Egyptian' furnitures of the early 1980's [1982-004, 1984-011].

Number 6 with the funnel shape[1994-019], moves away from the square and circle and introduces a pyramidal energy. The exchange on the canvas has become looser and, in the case of Grotfeldt, there is a greater movement towards the territory of Bien. Bien wishes to suggest the energy field that is directed by a mineral shape which 'breathes'. As in Brancusi's treatment of the cube there is much more activity and a higher level of dynamic than is imagined. A trip funnel motif under a sledge shape can be seen in the work with Semah [1994-031], and in the *Malaria Block* the funnel is related to the



[D1992-046]
Series: *Green Cards*
Waldo Bien Archive



[D1996-098]
From Bien's responding series:
And Nine Steps Back Into the Light
Waldo Bien Archive

CHAPTER · KAPITEL 10

p. 175

Auf den sich durch die Berge bewegenden Schlitten antwortet Grotfeldt geistreich und besonders gelungen, nicht anekdotisch, aber mit Hilfe der *Schlemiel*-Figur, ein liegender Akrobaten, der an eine Wirbelsäule erinnert und mit einem Fuß auf der Leinwand balanciert. Seine gespreizten Beine spiegeln die Linien der Landschaft wider.

Für Bien spielt das *Geschiebe* die Rolle der *Zukunftsarbeit*. Das kann man bis zu seinem Aufenthalt in Tasmanien zurückverfolgen. Dort begegnete er einem Bergmann, der im Tagebau allein eine Zinngrube betrieb, ein traditioneller Kolonist, genannt „Mister King“, der jede Arbeit nur mit Muskelkraft erledigte. Unweit davon lebte ein englischer Ingenieur, der mit seiner Erfindung die Arbeit von zehn Personen tat und dabei im Liegestuhl saß. Das Fließband weist zum ersten Mal auf Sockel oder Unterlagen hin, die Schriftrollen ähneln und so zu einer neuen Beweglichkeit der Schriftrolle führte oder zum Schlitten. Die Zeichnung ist für die 3 Arbeiten *Geschiebe I, II und III* von Bedeutung, doch kann man die Idee bis zu seinen 'ägyptischen' Möbelstücken der frühen 80er Jahre zurückverfolgen.

Die Nr. 6 mit der Trichterform [1994-019] bewegt sich vom Rechteck zum Kreis und spielt eine pyramidale Energie aus. Das Zusammenspiel der Leinwände gestaltet sich freier und Grotfeldt lehnt sich nachdrücklich an die Arbeit Biens an. Dieser präsentiert ein Energiefeld, das eine atmende, mineralische Form bestimmt. Sie birgt wesentlich mehr Aktivität, Bewegung und eine höhere Dynamik, als man sich vielleicht vorstellt. Diese Beobachtung lässt sich auch auf Brancusis Auseinandersetzung mit dem Würfel übertragen. Ein 3-faches Trichtermotiv unterhalb eines Schlittens zeigt auch die erste Arbeit mit Semah [1994-031]. Im *Malaria Block* bezieht sich

mammary glands and the sucking figures. For Bien there is a movement away from the terse monochrome. Grotfeldt has occupied the position more frontally with a figure and a slight lightening of the palette. The most obvious source for the Bien painting is the block called *Green Cards* [1992-046], painted shortly after the *Malaria Block*. They are busy with colour and have the funnel as the dominant shape, motif and symbol. For Grotfeldt, the figure is a kind of negative Narcissus that raises a question about isolation and rejection. While the green warms the series, the indigo is relatively cold.

The work which was executed in Houston in Grotfeldt's studio was seen by both artists as a start. There had been no expectation except the decision that both artists *expressis verbis* wanted to continue. This initial exchange was described by Bien as a sharing of common sense and an openness. The work had good will.

With the second series there is one dramatic shift. Both artists agree to a common medium; they choose carbon. Grotfeldt has written that in the choice of carbon "the resulting image is dictated by the geology of the particular carbon being used. Tasmanian coal produces completely different colour than that from Appalachia. For me the carbon expresses all that is 'universe' as I understand it." The introduction of river clay was partly to eliminate the structure of the canvas. Both artists agreed that they didn't want an 'industrial' underground, perhaps for the same reason that Mondriaan ended up with three primary colours: a theory of purity. They wanted to create an underground which would give the coal

die Trichterform auf die Funktion der Brustdrüse. Bien löst sich von der kargen Monochromie. Auch Grotfeldts Palette hellt sich auf; er zeigt eine Figur in Vorderansicht. Die entscheidende Quelle für das Gemälde Biens findet man in der Serie *Green Cards* [1992-046], die kurz nach dem *Malaria-Block* entstand. Beide beschäftigen sich mit der Farbe, vor allem aber mit den vielfältigen Konnotationen der Trichterform. Für Grotfeldt drückt sich darin eine Art negativer Nazismus aus, der Isolation und Abweisung zu hinterfragen scheint.

Die Arbeit, die dann in Grotfeldts Atelier in Houston entstand, sahen beide wiederum als Anfang an. Diesen gemeinsamen Austausch umschrieb Bien als geteiltes Interesse, Offenheit und gemeinsames Wollen.

In der 2. Serie findet eine dramatische Verschiebung statt. Beide Künstler einigten sich auf ein gemeinsames Medium. Grotfeldt schrieb: „Was die Wahl des benutzten Kohlenstaubs betrifft, wird das resultierende Bild weitgehend durch die Geologie der jeweiligen Steinkohle diktiert. Steinkohle aus Tasmanien hat eine wesentlich andere Farbe und einen anderen Charakter als die aus Appalachia. Für mich drückt Kohle aus, was ich unter Universum verstehe.“ Er und Bien trugen Flusslehm auf, um die Struktur der Leinwand zu eliminieren. Sie waren sich einig, keine 'industrielle' Grundierung zu benutzen. Vielleicht beschränkte sich Mondrian aus demselben Grund zuletzt auf die Primärfarben: die Theorie der Reinheit. Bien

[1995-090]

[1995-094]



[1995-091]



[1995-089]

the greatest depth and colour to allow it maximum expressivity. The essential essence was for the black to appear, not to be influenced, as in Soutine, by the image, or in Malevich, by the theosophical idea, rather, they wanted a pure speech for black and white.

The artists believed that the preconditions were perfect. They had even extensively studied the Rothkos in Houston.

The *coal burger* [1995-089] by Bien was viewed as an exercise in how to determine an iconic element of American culture without specifically using a brand name, the socialising of food, and the chaining of it to industrial mass production, techniques Henry Ford had discovered from looking at abattoir production and transposing them to his car factory. A process now familiar as the production line.

Grotfeldt makes it clear that the issue of the coal is one of time. Bien has brought his understanding of the 'sensible flow', which is so clear in the funnel motif, so that in Bien's understanding the dynamic creates the forms and vice versa. The point is didactic but takes one to a clear understanding of Bien's thinking if the funnel is first understood within the social context like watching a bartender exchanging liquid from one receptacle to another. Studying the Brancusi column Bien is fascinated by the principle of change that he observes within the repetition. It is the search of the *Regal Star*, and again, in the second series with Grotfeldt both artists instinctively exchange their own sense of pictorial vocabulary. The first

CHAPTER · KAPITEL 10

p. 177

10

und Grotfeldt suchten nach einem Untergrund, der es wie Kohle ermöglichte, größte Tiefe und tiefste Farbe zum Ausdruck zu bringen. Aber sie wollten das Diffuse der Farben Rothkos vermeiden. Das Wichtigste war für sie, Schwarz so erscheinen zu lassen, das es nicht abbildhaft wirkt (Soutine) oder eine theosophische Idee verkörpert (Malevitch). Sie wollten Schwarz und Weiß völlig rein sprechen lassen.

Die Voraussetzungen schienen perfekt. In Houston hatten sie Rothko eingehend studiert.

Mit *Kohleburger* [1995-089] versuchte Bien, eine der amerikanischen Ikonen zu beschreiben, ohne sich dabei festzulegen. Warenprozess und Massenproduktion sind Techniken, die Henry Ford einst in einem Schlachterhaus beobachtete und auf seine Automobilfabrik übertrug; heute spricht man auch von 'Produktionskette'.

Grotfeldt machte deutlich, daß die Kohle-Frage für ihn auch eine Zeitfrage darstellte. Bien steuert seinen Begriff des empfindlich Flüssigen bei, den das Trichtermotiv so überaus deutlich vorstellt und der Künstler daraus schloß, daß Dynamik Form schafft. Es mag didaktisch erscheinen, trägt aber zum Verständnis seiner Denkweise bei, stellt man sich den Trichter in den Händen eines Barkeepers vor, der damit den Inhalt einer Flasche in eine andere gießt. Als Bien die *Endlose Säule* Brancusis studiert, faszinierten ihn die aktiven Kräfte, die in den sich wiederholenden Formen walten. Die zweite Serie mit Grotfeldt prägt ein instinktives Austauschen und Verknüpfen ihres bildnerischen Vokabulars. In der ersten Serie ließen sie sich – salopp



[1995-092]



Virgil Grotfeldt: *Healing Plants*, 1996
Coal dust on ledger,
in Waldo Bien botanized Chinese frames,
60 x 39,5 cm
Waldo Bien Archive

IO

series may be seen as a limbering up, a kind of prolepsis for what follows. This is not to create a ‘narrative’ of exchange, simply to suggest that Bien moves from his motival registration and Grotfeldt away from the human figure and the inchoateness of the canvas, to another kind of relation between surface and depth, the idealised botanics which clear the embedded roots and places them in an atmosphere of light.

Speaking of the choice of material Grotfeldt talks of coal as “the history of all living things which precede me, and ultimately my own final destination”. Bien too is fascinated by the hidden reversals in decay, such as one might find with a skeleton preserved in a bog, where the tanned envelope of skin functions in the way the mineralising of the skeleton did in life, as support for the body. It is this kind of time-space continuum that Bien explores in the architectural. For both artists their own dynamic dialogue literally leaps forward in the moment of exchanged common material.

In order to use the coal as a medium it was necessary to grind it and add liquid to make it flow that often produced happy accidents. There are sometimes mottled effects, and the dark-light continuum also plays against the priming that was of river clay.

In the bell-shaped motif that has the plan of a Byzantine church, derived from a drawing of Schönenborn, one can note Bien’s move to an architectural expression. The spatiality is also further intensified by the play of space and counter-space in the decision of the three-sided frame. The brushstroke with the carbon had the mysterious property of unfolding a compression, so that the deep spatial quality, unlike with pigment, oriented the artists to the problem of space. One can say that there is a triple reference, a move away from the image, a move to the inner process of the material, a response to the black and the white.

CHAPTER · KAPITEL 10

p. 178

gesagt – warm. Es wäre zu einfach, behaupten zu wollen, daß Bien sich von der Motivbeschreibung und Grotfeldt von der menschlichen Figur löst, von der Unausgeformtheit der Leinwand zu einem anderen Verhältnis zwischen Oberfläche und Tiefe, zu einer idealisierten Pflanzenwelt, deren freigelegte Wurzeln in eine Atmosphäre von Licht eintauchen.

Kommt man auf Kohle zu sprechen, dann erzählt Grotfeldt von „der Geschichte aller lebenden Dinge, die mir vorangegangen sind, und letztendlich auch von meinem eigenen Schicksal“. Auch Bien fasziniert der verborgene Austausch in jedem Verfallsprozeß, wie man etwa bei Moorleichen entdeckt, daß der konservierte Hautsack jetzt das Skelett trägt und nicht mehr umgekehrt. Dieses Zeit-Raum-Kontinuum erforscht Bien im architektonischen Bereich. Die Zusammenarbeit beider macht einen großen Sprung nach vorn, als man sich auf ein gemeinsames Material einigt.

Um Steinkohle als Malmaterial zu verwenden, mußte man sie zunächst vermalen und mit Flüssigkeit versetzen. Dabei erlebten sie so manche Überraschung. Manchmal entstanden Sprengel-Effekte oder das Dunkel-Hell-Kontinuum verband sich nicht mit der Lehmggrundierung.

Die glockenartige Form, die auf den Grundriß einer byzantinischen Kirche zurückgreift, hält Biens Entwicklung in Richtung architektonischer Ausdruck fest. Im Spiel mit Raum und Gegenraum, ausgelöst durch die Wahl eines dreiseitigen Rahmens, intensiviert er den Raumeindruck. Jeder mit Kohle gezogene Pinselstrich dehnt sich aus und zieht sich seltsamerweise sofort wieder zusammen. Dadurch öffnete sich der Raum, ja setzten sich die beiden Künstler wie von selbst mit seinen Möglichkeiten auseinander. Man könnte sagen, daß von einer dreifachen Referenz die Rede ist, von einer Bewegung, die vom Bildhaften wegführt, einer Bewegung, die die Eigendynamik des Mediums unterstreicht sowie die Wechselbeziehung zwischen Schwarz und Weiß.



[1997-048]

Cinq Champs Verts (Normandy)
Waldo Bien Archive

There may be an old idea within art historical writing, the notion of the plant as the source for architecture, Gottfried Semper, or for example, the importance of the *acanthus spinosus* or the lotus as studied by Alois Rieg (Stilfragen).

In a series of small drawings from Grotfeldt done on a paper with mathematical equations, in another, we see the drawing of a war-club shaped human figure in dark blue indigo. The drawing *Balancing Act*, or on the reverse of the sheet *Bloated World* from 1995, shows how close the artists were in their shared fascination with shapes.

In his early work one sees very little interest in 'botanics' *per se*. With the use of the coal Grotfeldt went into the botanical. It may be that working with the carbon also made it difficult to create hard linear forms, and that a soft emergence within gravitation, or the liberation of the plant, away from gravitation, where the plant was no longer directed, and allowed the plant move to the environment into light, and frees the imagination into the floating world, out of the darkness. If the journey of life in the formula of Plotinus is from the alone to the alone, Grotfeldt also insists that it is from the dark to the dark, from the womb to the grave. Before his work with Bien Grotfeldt's use of black is more tightly woven, compact, a dense suggestion of materiality which creates its own gravitational field, with the working together, this changes slowly but surely, away from the self-enclosed and hermetic to a kind of transparency, relatively speaking, in which highly sensitive visual registration of form and tonality is directed to a non-specific and diffuse notion of pervading light, light within

CHAPTER · KAPITEL 10

p. 179

10

Die Kunstgeschichte berichtet von einer alten Anschauung über die Pflanze als Ursprung der Architektur, so definiert Gottfried Semper die Bedeutung des *acanthus spinosus* oder untersucht Alois Rieg in seinen *Stilfragen* den Lotus.

In einer Serie kleiner Zeichnungen, für die Grotfeldt ein altes Schulheft verwandte, sehen wir zum Beispiel eine Keule oder knüppelähnliche menschliche Figur, gezeichnet mit Indigo-Blau. Die Zeichnung *Balancing Act* auf der Rückseite von *Bloated World* aus dem Jahr 1995 zeigt, wie gleichermaßen fasziniert beide Künstler von gewissen Formen waren.

Grotfeldts frühe Arbeiten zeigen nur ein geringes Interesse an der Pflanzenwelt. Aber durch den Umgang mit Kohlenstaub taucht er in die botanische Welt ein. Andererseits erschwerte das neue Medium jede harte Linienführung und ließ das Weiche, Zarte wie von selbst hervortreten. Wie der Keim einer Pflanze, der sich gegen die Schwerkraft in die Welt des Lichts schiebt, löst sich die Imagination aus dem Dunkel, um auf- und davonzuschweben. So wie der Lebensweg laut Plotin vom Alleine zum Alleine verläuft, behauptet Grotfeldt, daß er vom Dunkel zum Dunkel führt, vom Mutterschoß zum Grab. Bevor sie zusammenarbeiteten, setzte Grotfeldt das Schwarz schwer und kompakt, als eine verdichtete Materie, die ihre eigene Schwerkraft entwickelt. Das verändert sich nun langsam aber sicher und bricht die frühere Hermetik seiner Bilder transparent auf. Seine Sensibilität für



[1997-066]

Mask (Edition 7)
Waldo Bien
Archive



[1996-003]

Waldo Bien – Virgil Grotfeldt Meeting 3 (Amsterdam)
Artists' collection

darkness, a pushing out of the warp of the black the tiny particles of light that are its most mysterious secret, and in the light the darkness which prevents its move to total transparency which would make it impossible and invisible.

In the series after Houston, which took place in Amsterdam, the artists continued using the coal from Dorsten. In the interval between their second and third meeting, Grotfeldt used another coal from Illinois and one sees that the colour is browner and warmer. Meanwhile Bien had been working with Semah, and the impact of this exchange can be also traced in the work with Grotfeldt. Grotfeldt worked at the time exclusively on paper, partly because of an energy sapping illness which had been recently diagnosed, and as work on the canvas was considered too tiring, Grotfeldt's daily occupation as a housepainter was becoming increasingly oppressive. His decision, then, to exclusively concentrate on his work as an artist was also an important life decision with extraordinarily rich consequences.

The third series has more variation in the size of canvases and the formatting of the double work. In this series Bien is continually setting up ideas in a clear and rational way. The artists had discussed the use of the Dorsten coal and the relation of Virgil's plant drawings as 'footnotes' to the *Death Room Interior*, it was the counterspace pictorially realised by Grotfeldt. However, the method of notation should not be considered in the old hierarchical organisation of the typography of the page, with the notion of major and minor textuality. Instead, the 'footnote' is a physical conception in which the discourse has a

CHAPTER · KAPITEL 10

p. 180

Formen und Tonwerten lässt ihn jetzt das Fluten des Lichts sehen, das Licht im Dunkeln, die Freisetzung winziger Lichtteilchen, die das Geheimnis der Dunkelheit bergen und im Licht auch das Dunkel, damit ersteres nicht in vollkommener Transparenz verloren geht, unsichtbar wird.

In der nach ihrem Aufenthalt in Houston entstandenen Serie arbeiten sie weiterhin mit Steinkohlenstaub. Zwischen der zweiten und dritten Serie benutzte Grotfeldt Kohlenstaub aus Illinois, der einen brauneren und wärmeren Ton hat. Bien arbeitete zwischendurch mit Semah und auch das schlägt sich in den Werken Grotfeldts nieder. Er arbeitete jetzt hauptsächlich auf Papier, was sich aufgrund einer kraftraubenden Krankheit anbot und ihn die Arbeit an der Staffelei schnell ermüdete. Auch seine Arbeit als Anstreicher fiel ihm schwer. Die Entscheidung, sich von nun an nahezu ausschließlich seiner künstlerischen Arbeit zu widmen, erwies sich als richtig und fruchtbar.

Die dritte Serie zeigt zudem eine zunehmende Variation der Leinwandgröße. Bien breitet seine Ideen in einem ununterbrochenen Fluss klar und deutlich aus. Grotfeldts Pflanzenzeichnungen betrachteten beide wie Fußnoten zu *Death Room Interior*, wie dessen pikturalen Gegenraum. Wie dem auch sei, ihre Notation sollte nicht im Sinne der hierarchischen Ordnung traditioneller Typographie verstanden werden. Vielmehr stellt die Fußnote ein physisches Konzept

[1996-007]



[1996-004]



[1996-012]



[1996-005]



[1996-010]



[1996-002]



[1996-009]



[1996-003]

[1996-001/012]
Waldo Bien – Virgil Grotfeldt
Meeting 3 (Amsterdam)
Artists' collection

[1996-001]



[1996-008]

[1996-006]



Mathijs Virgil Gomperts
(7 years old); Coal dust on river clay
on canvas; 24 x 30 cm



[1996-011]
No title
Private collection

possibility of push and pull of balance and moment. This differs from the published ideas of Semah on the concept, but seems closer to what both Bien and Grotfeldt, on their own account, had agreed.

Grotfeldt had brought in the consideration of temperature in the series, human temperature, not just the abstract idea of temporality, but the warmth of living. Bien had primed the canvas with the river clay which can be taken as the foundation gesture. Mathijs Gomperts, Waldo Bien's son, made a small painting in the studio at Lauriergracht 123 in June 1996 which is also the date of the 3rd series. The two week session in early summer in Amsterdam also indicated that the fear of 'production' had left. They have doubled the amount of work from the period of the first exchange. The time for painting on the basis of diary notes etc. seems to have been 9 days.

There is a 'triple' canvas and the appearance for the first time of a black canvas. Grotfeldt's moves into a freer and wilder expression while Bien accumulates further references to the layer, strata, and double funnel, the cross-section of a flint stone and a double funnel laid over cross bones. But Bien has also included his own conception of the botanical, and indeed in a remarkable moment, one double canvas make it almost impossible to determine the hand, except that Bien moves against Grotfeldt's opening of the flower and closes the artichoke.

CHAPTER · KAPITEL 10

p. 182

dar, das dem Diskurs die Möglichkeit bietet, Balance und Augenblick zu wahren oder zu gefährden. Die veröffentlichten Ideen Semahs über dieses Thema unterscheiden sich deutlich.

Grotfeldt brachte das Thema Wärme ins Spiel, die menschliche Wärme und nicht eine bloß vorläufige, abstrakte Idee, die Wärme der Lebenden. Bien präparierte die Leinwände mit Flußlehm – eine im Sinne des Wortes grundlegende Gebärde. Im Atelier an der Lauriergracht fertigte sein Sohn Mathijs im Juni '96 eine kleine Leinwand, deren Entstehungsdatum den Beginn der dritten Serie markiert. Die nun folgende und zwei Wochen dauernde Arbeitsphase bewies, daß sie ihre Angst vor der 'Produktion' überwunden hatten. Sie verdoppelten die Stückzahl der ersten Serie. Tagebuchnotizen dokumentieren den Arbeitsprozess (9 Tage).

Eine 3-teilige Arbeit entstand und zum ersten Mal auch ein schwarzes Bild. Grotfeldt drückt sich freier und ungehemmter aus, während Bien weiterhin Bezüge zu Schicht, Stratum und Doppeltrichter herstellt: Der Querschnitt eines Feuersteins und Doppeltrichters über gekreuzten Knochen. Bien bezog ein eigenes botanisches Konzept mit ein; und in einem besonderen Moment entstand ein Doppelbild, dessen Urheberschaft ununterscheidbar verschwimmt – während sich Grotfeldts Blume öffnet, setzt ihr Bien eine geschlossene Artischocke entgegen.



[1996-018]

Amego
Waldo Bien Archive

We can see the return of Grotfeldt to the series of indigo blue on the formula filled pages of 1992, like Marquesan war clubs the head or skull placed on a spiralled vertebrae, botanics and bone melded in the soft atmospheric of the warm ground [1996-008] and the black modified, in the picture with the face as (mask-head) below from Bien with white outlines on the black below. Bien here uses the river clay to paint the outline. Under this there is lightly indicated counter-portrait. The almost perfect symbiosis between the artists is nowhere more evident than in this series. In one of the works Bien has intervened with a curious addition, a date projected for the future, 14 June 2084, indicating that there was not only open space, but also open chronology.

Series 4 painted in Houston in 1996, has as its immediate background a trip to Mexico by the artists, and the dialogue changes in its intensity and introduces new elements through the introduction of a white and yellow river clay as priming agent. In the work with the light spiralling column on the right [1996-022], the movement into space is counteracted by Bien with a succession of uneven horizontal strokes that act as a kind of defensive gesture, a graphic Jiu Jitsu. The energy of the early series has given way to more subtle and mysterious evanescence on the part of Grotfeldt, as if throwing a feint against the more dominant graphic action of Bien. The covering of the image by Grotfeldt is also a return to privacy. Grotfeldt has gone towards the danger of the light as transparency and disappearance, he has risked visibility, matter and gravitation in the encounter, a giving up and emptying that has the atmospheric suggestion of Redon, pace an observation of Walter Hopps who had shown

CHAPTER · KAPITEL 10

p. 183

IO

Grotfeldt kehrt zur Indigo-Serie von 1992 zurück. Wie bei einer Schlagkeule der Marquesas-Inseln stecken Kopf oder Schädel auf einer spiralförmigen Säule, Pflanzen und Knochen wirbeln im warmen Farbton des Grundes durcheinander [1996-008]. Im unteren Bild mit dem maskenhaften Gesicht nimmt Bien wieder Flußlehm, um die Umrisse zu zeichnen. Unter dem weißen gezeichneten Gesicht aber liegt dessen schwarz gemaltes Gegenporträt. Die nahezu perfekte Symbiose beider Künstler wird in der dritten Serie am deutlichsten. In einer der Arbeiten brachte Bien etwas sehr Seltsames ein. Das in die Zukunft projizierte Datum 14. Juni 2084 verweist darauf, daß wir es nicht nur mit einer offenen Räumlichkeit zu tun haben, sondern auch mit einer offenen Chronologie.

Serie 4 entstand in Houston im Zusammenhang einer Reise beider Künstler nach Mexiko. Die Intensität ihres Dialogs variiert. Der Einsatz von weißem und ockergelbem Flußlehm bringt ein neues Element ein. Auf die sich in den Raum schraubende Bewegung einer Spiralsäule [1996-022] antwortet Bien mit einer Reihe ungleicher horizontaler Striche, eine defensive Geste, ein graphisches *Jiu Jitsu*. Grotfeldts Energie der vorhergehenden Serie verflüchtigte sich ebenso feinfühlig wie geheimnisvoll, um, wie es scheint, das dominante graphische Moment Biens zu konterkarrieren. Das Verdecken der Abbildung [1996-024] lässt sich auch als Rückzug in die Privatsphäre deuten. Grotfeldt hatte sich in die Gefahrenzone des Lichts begeben, wo es droht, sich transparent und unsichtbar aufzulösen, wo sich die Materie bewegt, aufgibt und befreit, eine Zone, die der atmosphärischen Lichte Redons gleicht, wie Walter Hopps feststellte, der beiden Künstlern Arbeiten von Redon in der „Menil-Sammlung“



[1996-052]

Inuit (1982)
Iceland
Waldo Bien
Archive

the artists works of Redon in the Menil Collection. The artists also saw a Mondriaan drawing in the collection with flowers in black and white pencil, and was a discovery of the first importance. Hopps remarked that the serendipity was less ‘accidental than it seemed’. Bien had also done an independent series of drawings that had responded to the *Thirteen Steps to Satan*, this too is part of the absence of speech that is dialogue, implicated in the standing reserve that makes equal speech possible.

Grotfeldt had shown a kind of Manichaean dualism in some of earlier work, and paintings of a ‘religious’ intensity, in the sense of William Blake, an impression heightened by the presence of handwriting on many of the pages. The *Thirteen Steps to Satan* can be read as a further exploration of mysteries, but with the concrete materiality of medium employed changing the intellectual direction.

The gauge for the colours explosion we see in *Series 5* had already been prepared in 4, with the introduction of the warm tone and the bright yellow, Bien had, in *Tableaux Africains* also mastered the issue of working with the river clay. The movement away from the frame took them off size and boundary. The frame became moved also away from the architectural sense of gate, they were now more in line with the early signature pedestal [1982-003], and more an analogy to the togetherness of the decision of the canvases than an imposition in the form of a strait-jacket, the series even moves away from its own accumulation of meanings, there is an another direction and jettisoning of the danger of the habitual. The introduction of colour, the desire for colour, was from the side of Grotfeldt. The coal is from Germany, America, Belgium and Tasmania.

zeigte. Dort machten sie eine weitere Entdeckung: Eine Bleistiftzeichnung Mondrians mit einer schwarz-weißen Blumendarstellung, die laut Hopps „weniger zufällig war, als es vielleicht schien“. Bien schuf eine eigene Zeichenserie, die auf Grotfeldts *Thirteen steps to Satan* antwortete und ein erneutes Beispiel ihres sprachlosen Dialoges darstellt.

In früheren Arbeiten bot Grotfeldt eine gewisse religiöse Intensität auf, deren handschriftliches Moment zusätzlich an William Blake erinnert. Die *Thirteen steps to Satan* können als eine weitere Erforschung der Mysterien verstanden werden, wenngleich ihre Materialität einen anderen Impetus verrät.

Die fünfte Serie wurde schon in der vorherigen durch die neue warme Tonigkeit und ein leuchtendes Ockergelb vorbereitet. In seinen *Tableaux Africains* meisterte Bien seinen Umgang mit Flußlehm. Der gesprengte Rahmen befreite sie von Maß und Begrenzung. Er ließ aber auch die architektonische Bedeutung von Tor oder Pforte hinter sich. Er schloß sich quasi an den frühen Signatur-Sockel an [1982-003], ohne die Leinwände zu einer Gesamtheit zu zwingen. Wie unter Zwang entfernte sich die Serie sogar von ihrer eigenen Bedeutung weg. Auch die drohende Gefahr der Gewöhnung wurde umgangen. Grotfeld brachte sein Verlangen nach Farbe ein. Der Kohlenstaub stammte aus verschiedenen Ländern, aus Deutschland und den USA, aus Belgien und Tasmanien.

[1996-019]



[1996-022]



[1996-024]



[1996-020]



[1996-023]



[1996-019/024]
Waldo Bien – Virgil Grotfeldt Meeting 4
(Mexico / Houston TX)
Artists' collection, Private collection

[1996-021]

One remarkable development is clear from the anthropomorphising of the botanics, and the appearance of a portrait away from the mask like head and faces. The latter is the appearance of a portrait of Joseph Beuys by Bien, in a frame of Nothofagus from Tasmania and in coaldust from America, on the other side Virgil Grotfeldt has used Tasmania coal on blue water colour paint, both artists have returned to private concerns, content to be alongside each other, occupying their respective territory.

Bien once commented on the absurdity of the post-modernist obsession with the end of history, of paintings etc., remembering his meetings with Virgil Grotfeldt in Berlin in 1990 and looking back on their remarkable adventure together, which has recently culminated in work around the architectural on large account books, the whole issue of the frames as gateways, and indeed in one final account book series of 1997 remembering the Brandenburg Gates, at which neither history or painting was concluded.

Eine erstaunliche Entwicklung birgt die anthropromorphe Verwandlung des Botanischen. Ein Porträt erscheint, das keinem der bisherigen maskenhaften Köpfe und Gesichtern gleicht. Gemeint ist das von Bien mit amerikanischem Kohlenstaub gemalte Porträt von Joseph Beuys mit einem Rahmen aus Nothofagus, Tasmanien. Auf der anderen Bildtafel arbeitet Grotfeldt mit tasmanischem Kohlenstaub und blauer Wasserfarbe.

Einmal sprach Bien über die „Absurdität der postmodernen Obsession, über das sogenannte Ende der Malerei, etc.“, wobei er sich an die Begegnungen mit Grotfeldt in Berlin 1990 erinnerte und auf ihr gemeinsames Abenteuer zurücksaß, daß in Arbeiten über Architektur kulminierte, die sie in großformatigen Kassenbüchern anlegten. Die Frage des Rahmens als Tor – und in der letzten Kassenbuch-Serie von 1997 die Erinnerung an das Brandenburger Tor, wo weder Geschichte noch Malerei zu Ende gingen.

[1997-125]



[1997-134]



[1997-124]



[1997-127]



[1997-126]



[1997-122]



[1997-128]



[1997-130]



[1997-129]



[1997-132]



[1997-133]



[1997-131]



[1997-123]

[1997-121/133]
Artists' collection



[1997-II]

No title
(Grotfeldt, Bien & Kloppenburg)
Artists' collection

I O

CHAPTER · KAPITEL IO

p. 188



[1997-III]

Waldo Bien-Virgil Grotfeldt Meeting 6
(Houston TX): Strata
Artists' collection

[1997-016]



Virgil Grotfeldt

[1997-015]



[1997-013]

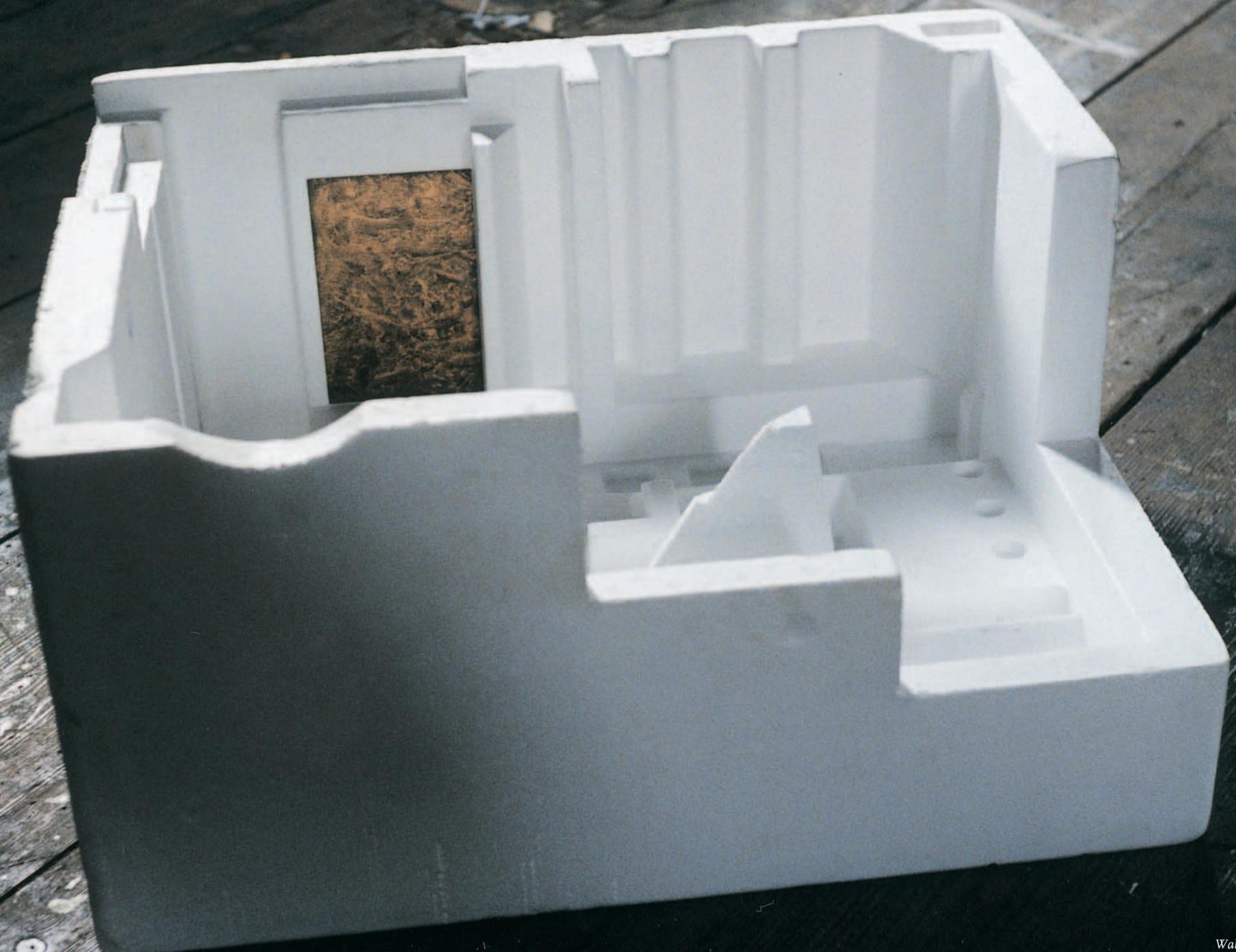


[1997-014]



Waldo Bien – Virgil Grotfeldt Meeting
(Amsterdam / Houston TX – telephone)

7



[1998-001]
Waldo Bien – Virgil Grotfeldt
Meeting 7 (Amsterdam)
Artists' collection



[1998-004]
Waldo Bien – Virgil Grotfeldt
Meeting 8 (Houston TX)
Private collection

[1996-048]

NORMANDY

6 paintings, Bitumen on slate
in Normandian frames
Waldo Bien Archive





[1998-083]

New Era Veterans
Waldo Bien Archive

At the beginning of 1999, Waldo Bien, in discussion, pointed out that he had moved once more to complete the research, for the present, on the issue of the frame, and the canvas. The re-physicalising of the canvas again allows another approach. Bien has cut an oval in the center, and the frames are stacked one on the other to create a stratified, architectural layer.

In 1991 Bien had made his first work using the carbon as a medium for painting [1991-019], it was carbon H5, whilst it is literally generated from the *Tableaux Africains* series, it has the additional inclusion of a sculpture, which had been exhibited at Espace 251 Nord. That was an attempt to prevent the reading as only painting. The spatial, chronological reference implicated in the sculptural extension, was a means of avoiding such a reading. Even if there is a risk of precarious belonging, Bien insists that the shifting of boundaries,

CHAPTER · KAPITEL II

P. 193

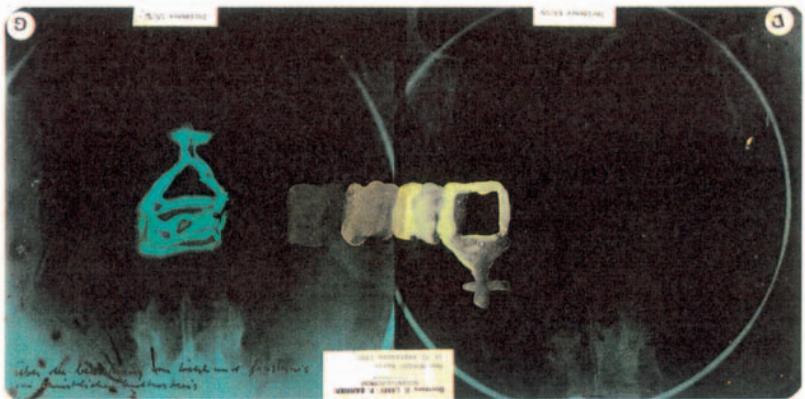
II

Anfang 1999 erklärte Waldo Bien während einer Diskussion, daß er augenblicklich wieder damit beschäftigt sei, das Verhältnis von Rahmen und Leinwand zu untersuchen. Die Betonung der Materialität der Leinwand erlaubt noch eine andere Annäherung. Er hat ein Oval aus ihrer Mitte geschnitten (siehe 1998-054) oder Rahmen wie eine Architektur aufeinandergestapelt.

1991 malte Bien sein erstes Werk mit Kohle H5 [1991-019, *Waldläufer H5*]. Dabei lehnte er sich formal eng an die Serie der *Tableaux Africains* an, aber auch an eine Skulptur, die er zuvor in *Espace 251 Nord* ausgestellt hatte. Das war der Versuch, die Arbeit nicht ausschließlich als Malerei zu interpretieren. Der räumliche und chronologische Bezug, der in der skulpturalen Erweiterung des Werks angelegt ist, sollte eine solche Lesart vermeiden. Selbst wenn er das Risiko einer Mißdeutung eingeht, besteht Bien darauf, daß jede Grenzverschiebung verschiedenste Dinge verbindet und Verflechtung und

[1996-042]

Le Baiser (Normandy)
Private collection (Writer's Pension Fund)



[1997-003]

Über die Beziehung von Licht und Finsternis
im Christlichen Kulturreis
Waldo Bien Archive

II

allows his conception of things hanging on a line to have both the possibility of interlace, and dependent succession, this also implies that works set up a complex interactive exchange with their own past, present and even future. The interdisciplinary insists on this mobility, and free flow.

Once again the work on the *Death Room Interior*, in its physical existence, continued to act as a generator. There was the problem of the passivity of death, the slight conception of life in 'the vapour of the bones'. It is also clear in retrospect that the problem of the balance and stasis within the pedestal has been moved along, along the line.

The pedestal has become the earth itself and the level of the observer is lower. It is as if the pedestal is a kind of site, and there has been a reduction of the eye level of the imputed observer. The pedestal problem is dissolved in the 90's [1999-016, *Geopedestal*].

Two metaphors can describe Bien's latest approach to the canvas: that of mountain climbers with their joining ropes, and of the pathologist. The artist has literally taken to cutting up the canvas and the frame. In early surviving work on the Polders, the cutting of canvas had been one of Bien's earliest gestures to the surface. Indeed a small note sent to the curator for the Almere exhibition of 1999, reverberates with a profound sense of his own formerly contested belonging. The artist returns home, through the cutting and destruction

CHAPTER · KAPITEL II

p. 194

Nebeneinander der Einzeldinge deutlich macht. Kunstwerke stehen in einer komplexen Wechselbeziehung zu ihrer Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Biens interdisziplinärer Ansatz beruht vor allem auf Bewegung und dauernder Veränderung.

Death Room Interior fungierte fortwährend in seiner räumlichen Präsenz als Energiequelle. Dann gab es das Problem der Passivität des Todes und die Auflösung des Lebendigen. Schließlich wurde die Erde 'selbst' der Sockel, wodurch sich das Sockelproblem, mit dem Bien sich seit 1972 beschäftigte, löste [1999-016, *Geopedestal*].

Zwei Metaphern umschreiben Biens Auseinandersetzung mit der Leinwand: die mit Seilen verbundenen Bergsteiger und der Pathologe. Wie der letztere zerteilt und zerlegt er Leinwand und Rahmen. Schon seine frühe Polder-Arbeit lässt die Geste einer solchen Zerlegung der Fläche erkennen. Eine Notiz, die Bien dem Kurator der Almere-Ausstellung 1999 zusandte, bringt dies zum Ausdruck. Der Künstler kehrt zu den Anfängen zurück. Durch das Schneiden und Zerlegen beweist Bien eine tiefere Zugehörigkeit zu dem, was er – durchaus umstritten – als „rein niederländische Kunst“ bezeichnet, ohne automatisch der Traditionslinie zu folgen, die sich aus der jeweiligen Dichotomie von van Gogh / Mondrian oder Vermeer / Rembrandt ergibt.

[1997-OII]

Module 2
(Vertical) with *Tabula Rasa*
Waldo Bien Archive



II



the artist has pledged a deeper 'belonging', his note insists not on a mechanical construction of tradition within Dutch art, as the dichotomy of Van Gogh/Mondriaan, Vermeer/Rembrandt, implies but a commitment to what he controversially terms 'pure Dutch Art'.

"I will show an early work of mine about the Noord Oost Polder, from 1972. The reason I do this is because the source of my complete œuvre lies over there. I think the works will show a consistent legibility with regard to the Polders. It is not 'Dutch' Art, it is 'pure' Dutch Art. I have not, like the painters stood on the beach, sea, ships, sky, light, the surface. I have sailed on the sea surface and I understood. The sea bottom I have walked on and climbed its mountains. The light, I have not looked at and re-produced, but, instead, have let it go all the way through. I took the surface for what it is, the skin of the body, and like Dr. Tulp, I have put the knife in it, dissected through the middle of the earth and checked on content and truth. What appears here (in Almere) as surface is solid depth. Somewhere on a point, within thirty years of interdisciplinary research, Mondriaan has been dis-interred and re-buried. The development has overtaken him, but he has an important part in the whole and from my encounters with him, it seems that he is a much better dancer than you would expect. The solitude of the studio works wonders. Away with the circus."

WALDO BIEN ARCHIVES

JAAR: 1989 / 98 Nr. modules

CHAPTER · KAPITEL II

p. 197

TITEL

SIZE

MATERIALS

FOTO'S

PUBLICATIONS

EXHIBITIONS

OWNER

COMMISSION

LOCATION

„Ich möchte eines meiner frühen Werke über die Nord-Ost-Polder von 1972 zeigen. Denn in dieser Arbeit liegt die Quelle meines gesamten Œuvres. Meine Werke entwickeln sich aus der Erfahrung mit den Poldern. Dies ist nicht 'Dutch Art', sondern 'wahre' niederländische Kunst. Ich stand nicht am Strand und malte das Meer und die Schiffe, den Himmel und das Licht, sondern fuhr zur See und verstand. Ich wanderte über den Meeresboden und bestieg dessen Berge. Ich reproduzierte das Licht nicht, sondern ließ es durch mich hindurchgehen. Ich akzeptierte die Oberfläche als Haut eines Körpers und stieß – wie Dr. Tulp – das Messer in sie hinein. Ich schnitt bis zum Mittelpunkt der Erde und überprüfte Inhalt und Wahrheit. Was hier (in Almere) jetzt als Oberfläche erscheint, ist mit Bewußtsein durchdrungener Tiefe. Zu irgend einem Zeitpunkt während meiner dreißigjährigen interdisziplinären Forschung wurde Mondrian ausgegraben und schließlich auch wieder beerdigt. Die Entwicklung hat ihn überholt, aber er spielt eine wichtige Rolle innerhalb des Ganzen. Aufgrund meiner Erfahrungen mit ihm scheint er ein viel besserer Tänzer zu sein, als man vielleicht erwarten würde. Die Einsamkeit des Künstlers im Atelier wirkt Wunder. Fort mit dem Weltzirkus.“

[1998-066]



[1997-013]

[1997-013]

[1997-015]

[1997-011]

[1997-014]

[1997-013]
[1997-016]



[1997-012]

[1998-066]



[1997-015]

[1997-011]

[1997-014]



[1997-013]
[1998-066]



[1997-016]

[1997-012]



II



[1997-011]



It might be argued that for Bien the surface of the sea is what you see of the canvas. The surface seen is for him the skin of the sea. The old construction of painting as massing of layers one on the other, is for Bien sculptural and the stratification is the depth of surface, and surface as depth. In one way of thinking, what is human is essentially the image. By turning round the canvas, one is in architecture and space. Beuys had once forced Bien to examine the back of one of his earlier works (Bien's), and this turning around, exposes the problematic of the surface and depth, without it becoming a pun on space or shape.

In the *Modules* series, one can see the work on the frame, moving to the series of sculptural works that occupied Bien through the period 1994 [1994-011, *Module I*] whilst from the technique, and dimension, one can talk of a sculpture, the work is also busy with a de-mythologising of the canvas, and it is as if in the vertical works there is a form of solidification of painterly gesture. Where these works are placed in the horizontal, there is a notion of being on the surface, of painting and surface.

It also has, in the Dutch tradition, been translated into problems of antithesis, of control/chaos, or of what Marcel Vos has called Mondriaan's 'dirty little table', the clutter in the corner where spontaneity and chaos and 'dirt' are necessary for the form of sentimental projection that results in a 'work'.

CHAPTER · KAPITEL II

p. 199

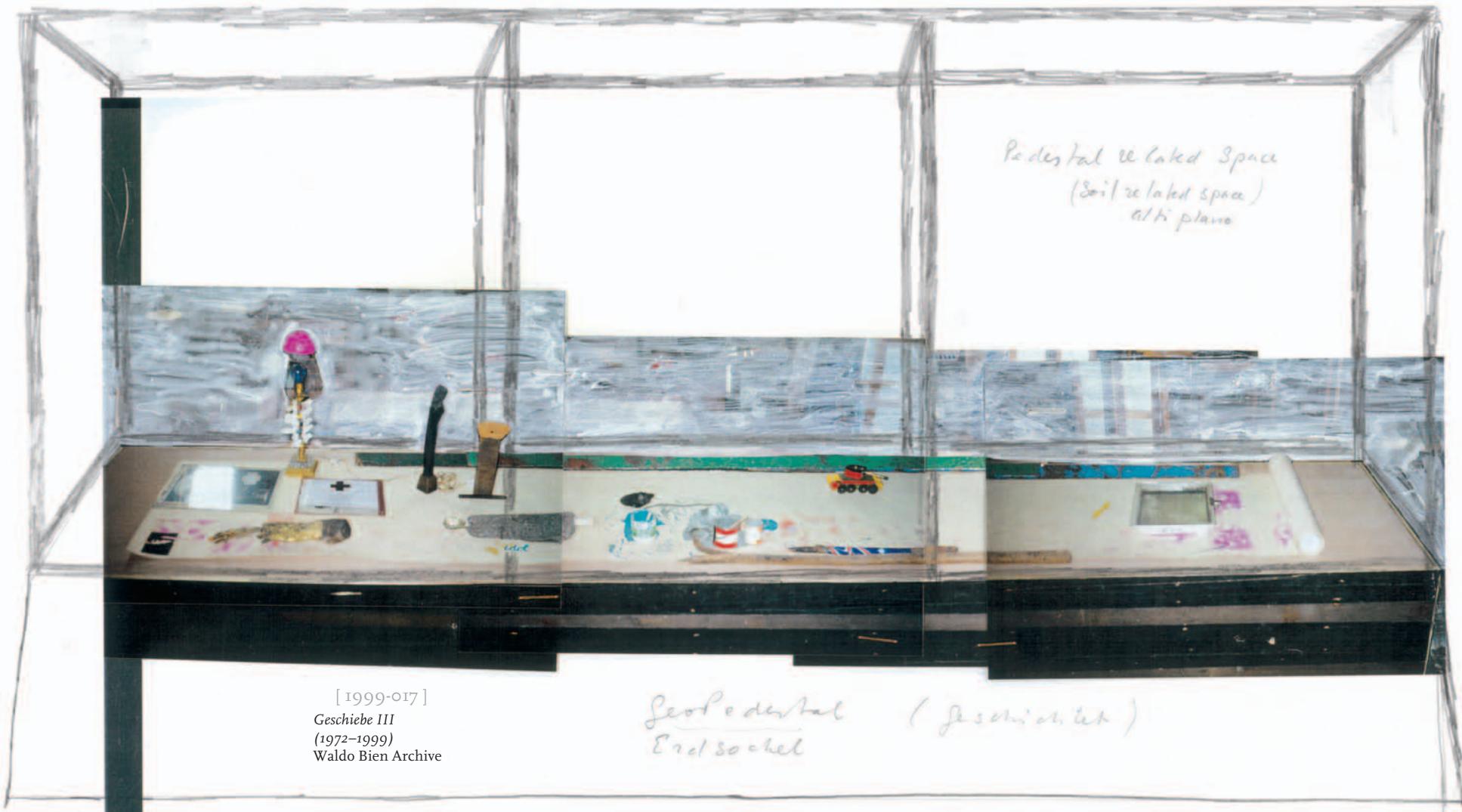
Man könnte meinen, Bien setzte die Oberfläche des Meeres mit der sichtbaren Leinwand gleich. Die mit dem Auge abtastbare Fläche ist für ihn die 'Haut des Meeres'. Den traditionellen Aufbau der Malerei aus verschiedenen Farbschichten begreift Bien jedoch als Plastik. Tiefe ist Fläche und Fläche ist Tiefe oder in übertragenem Sinne: Das Menschliche gleicht in seinem Wesen dem Bild.

Wendet man die Leinwand, so befindet man sich in Architektur und Raum. Einst drängte Joseph Beuys Bien dazu, die Rückseite einer seiner frühen Arbeiten zu untersuchen. Gerade dieses Umdrehen deckt das schwierige Verhältnis von Fläche und Tiefe auf, ohne das es eine nur gedankliche Spielerei über Raum oder Form wäre.

Die Serie *Module* lässt Biens Auseinandersetzung mit dem Rahmen erkennen. Er bewegt sich damit auf jene plastischen Arbeiten zu, die ihn 1994 längere Zeit beschäftigten [1994-011, *Module I*]. Während man hinsichtlich Technik und räumlicher Dimension von einer Skulptur sprechen kann, setzt sich die Arbeit ebenso mit der Entmythologisierung der Leinwand auseinander. Es scheint, als gäbe es – vergleichbar den vertikalen Arbeiten – eine Konzentration und Verknappung der malerischen Geste. Indem diese Arbeiten waagerecht präsentiert werden, glaubt man, sich auf einer Fläche, auf der Oberfläche eines Gemäldes zu befinden.

Dies meint auch – in der niederländischen Tradition – den Gegensatz von Ordnung und Chaos. Marcel Vos sprach einmal von Mondrians „kleinem, schmutzigen Tisch“, auf dem sich spontan und chaotisch der 'Dreck' häuft, um dann notwendig ein Werk entstehen zu lassen.

178



Sammeln
grau

reference
1972-009



1999-016
Geschiebe III [Raum 2020]
1987-1998



View on exhibition *A Hunger to Be Less Serious*; Paviljoens, Almere NL

¹
Bien includes the move at top right of *Sherlock Holmes* edition, and had previously used it almost as a cipher on the invitation for 32 studies for grey, *Hommage to Marcel Duchamp*, The Becker Building, Philadelphia, 9 – 14 October 1987. Duchamp's game was played in Strasbourg, 4 September 1924, analysed by Guido Cappello who comments that in the 29th move of the chess game RQN3-QN2 PKN "The Queen – Knight pair is very strong."

As with the project *To Our Investors* Bien has remained steadfastly critical of museum culture and the de-regulation of the artist to the bottom of the bureaucratic pile. The most startling example of this engagement is his long and continuing public controversy with regard to the restoration of the *Fat Corner* work of Joseph Beuys, which resulted in the publication of the edition *Sherlock Holmes and the Fatcorner Mystery*, where Bien amusingly took on the persona of Conan Doyle's detective to expose a conception of 'restoration' which he has demonstrated to be destruction, that is in his words, a work was restored out of existence.¹ The issue of the Beuys work had personal implications for Bien, not only was he maintaining a loyalty to Beuys, but he was also engaging with powerful institutional figures, whose methodical manipulation of the art historical record served to keep the dichotomy active in Dutch art as an effective means of control, either through patronage, or even dynastic imposition, in the promotion of careers, creating a narrow consensus on what is representative 'national' culture.

The protection of the *Archive for the Future* has equally engaged much of Bien's energy at the end of the 1990's. Kloppenburg's distance from the cultural cartel has left a life-time's work exposed to threat and destruction from the city of Amsterdam.

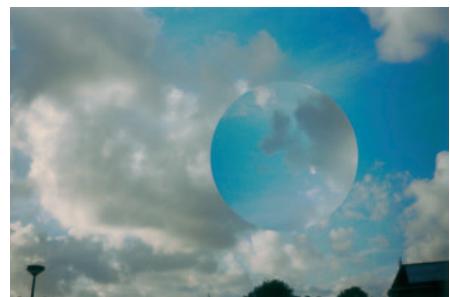
CHAPTER · KAPITEL II

P. 201

II

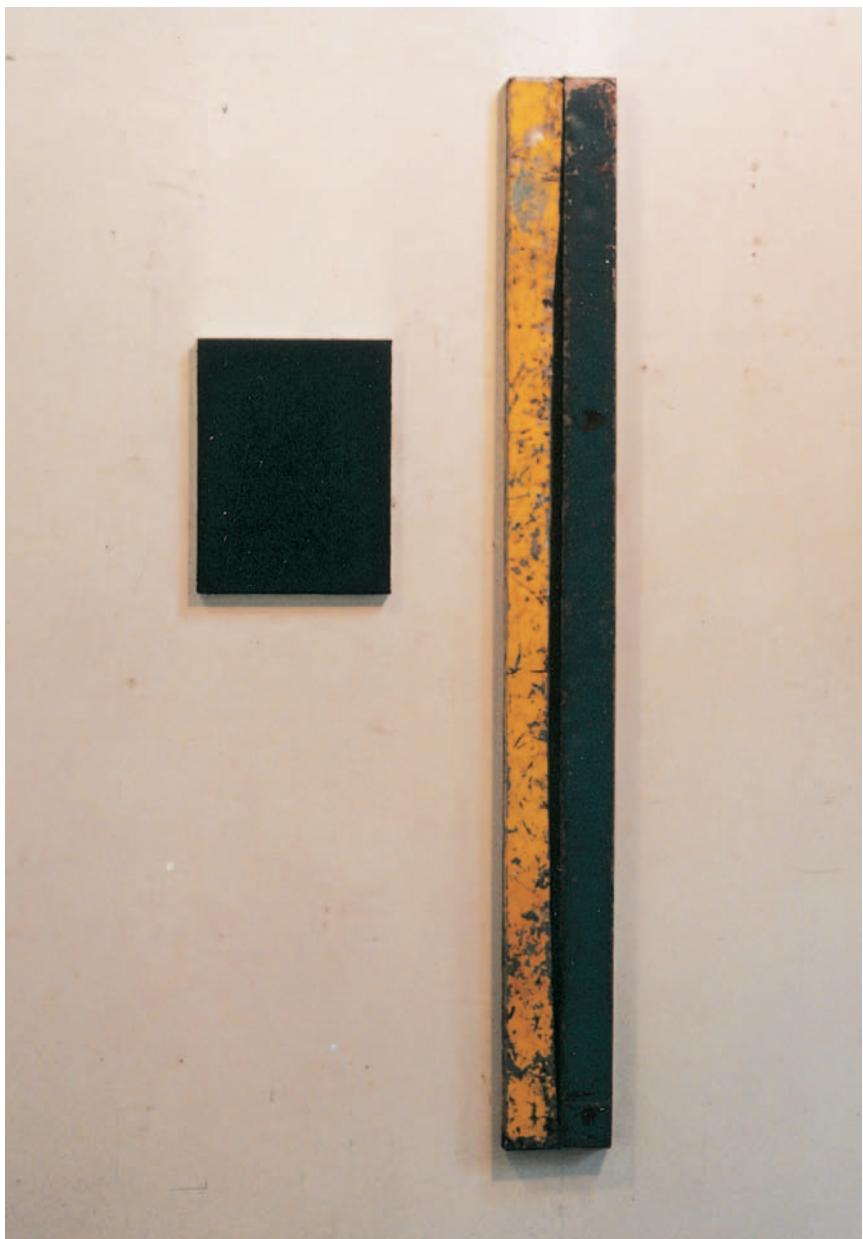
Mit *To Our Investors* [1990-020] hielt Bien an seiner Kritik der Museumskultur und der bürokratischen Reglementierung des Künstlers fest. Das aufsehenerregendste Beispiel für sein Engagement ist die langjährige und durchweg öffentliche Kontroverse über die Wiederherstellung der Fettecken-Arbeit von Joseph Beuys. Als Folge dieser Auseinandersetzung veröffentlichte er seine Edition *Sherlock Holmes and the Fatcorner Mystery*. Darin griff Bien ironisch Conan Doyles Figur des Detektivs auf, um das Restaurierungskonzept der Fett-Ecken als Zerstörung zu entlarven.¹ Für Bien hatte dieses Werk von Beuys eine persönliche Bedeutung. Es war nicht nur Loyalität, sondern er setzte sich auch mit einflussreichen Institutionen auseinander. Methodische Manipulation der Kunstgeschichte dient der Dichotomie der niederländischen Kunst als effektives Kontrollmittel, entweder durch Gönnerchaft und Sanktionierungen oder durch die Förderung von Künstlerkarrieren, übereinstimmend mit der Vorstellung einer sogenannten national-kulturellen Identität.

Die Sicherung des *Archive for the Future* beansprucht Ende der 90er Jahre auch viel von Biens Energie. Kloppenburgs Distanzierung vom Kulturrat hingeläß ein Lebenswerk, das der Bedrohung und Zerstörung durch die Behörden Amsterdams ungeschützt ausgesetzt ist.



[1998-075]

Planet
Waldo Bien Archive



[1998-066]

[1997-013]

Module 4
Waldo Bien Archive

In review, the cutting into the canvas, the skin, again links into the *Regal Star*- project and into a series based on early photographs taken in a barber shop in Tierra del Fuego [1997-100/109, *Lodge*] and into a series based on sheep shearing also in Tierra del Fuego [1997-078/97, *El Dorado*]. The latter series contains twenty works, standing on a pedestal, whereas the barber shop sequence hangs from the wall. The sheep series is called *El Dorado* with an explicit reference to the panning for gold in which sheep skin was used, as well as to the Order of the Golden Fleece. In both series Bien used photographic materials from 1985.

Unlike in the *Tableaux Africains* the attempt to avoid the script of the surface in the painterly brush stroke, is now a concerted activity of disorder at the surface, or spontaneity, which tries nevertheless to retain the sense of layered relation. By working with monochrome layers on layers, the colours mix, but retain separate domains.

In the work *On the Meaning of Light and Darkness in Christian culturkreis*, [1997-003] a movement of scopic penetration allows a complete apprehension, so that everything becomes available to the sight because of the X-Rays. The order of value in positive and negative, for Bien, there is there the same. Darkness light, within the Dutch tradition there is apart from Rembrandt's portraits of night, an overwhelming fascination with light as an analogue of reason and clarity.

CHAPTER · KAPITEL II

P. 202

Im Rückblick verweist das Schneiden in die Leinwand, in die Haut, erneut auf das *Regal Star*- Projekt, wie auch auf die 1995 entstandene, aber erst Ende der 90er Jahre verarbeitete Bildserie eines Friseurgeschäfts in Tierra del Fuego [1997-100/109, *Lodge*] und die Photosequenz zur Schafsschur [1997-078/97, *El Dorado*] ... Letztere besteht aus zwanzig Einzelarbeiten, die auf an der Wand montierten Eisensockel 'stehen', während die Aufnahmen des Friseurladens an der Wand 'hängen'. Die Serie zur Schafsschur nennt Bien *El Dorado* mit Bezug auf das Goldene Vlies, so genannt, weil beim Auswaschen des Goldes früher Schafsfell verwendet wurde.

In den *Tableaux Africains* vermied Bien jede Oberflächenstruktur durch malerische Pinselführung. Nun aber versuchte er, den Eindruck konzentrierter Unordnung auf der Bildfläche zu erzielen, eine gestische Spontaneität, die allerdings das konzentrierte Spiel der Farbschichten unterstreicht. Die monochromen Schichten mischen sich zwar, behalten aber ihre eigene Wertigkeit.

In der Arbeit *Über die Bedeutung von Licht und Finsternis im Christlichen Kulturreis* [1997-003] erlauben Röntgenstrahlen das tiefen Eindringen des Blicks und somit eine umfassende Wahrnehmung. Positiv und Negativ sind für Bien identisch. Das Licht, das im Dunkeln aufscheint, besitzt in der niederländischen Malerei eine lange Tradition und gilt als Analogon für Vernunft und Klarheit.

II



[1998-009]

No title
Waldo Bien Archive

[1998-010]

No title
Waldo Bien Archive





[1998-045]
See 1998-054 (transformed)



[1998-053]
No title
Waldo Bien Archive



[1998-049]
No title
Waldo Bien Archive

[1998-050]
No title
Waldo Bien Archive

² Hilarius Hofstede

Born 1965,
Hilversum,
The Netherlands.

1984 – 85: École
Supérieure de
Cinéastes et Acteurs.

Exhibitions and Performances

1995

- Paleo Psycho Pop,
Van Rekum
Museum (solo).
- Fully Booked, APP,
BXL, Brussels
(performance).

1996

- Bizon & Schildpad,
Psychiatrisch
Centrum Zon &
Schild, Amersfoort.
- MW, House of the
Artist, Moscow
(performance).
- M.A.D. Tour '96,
Thomas Street
Warehouse, Dublin
(solo).
- Arnoah 66,
Biblioteca
Nazionale, Florence
(solo).
- Fiat Flux, I' Artiere
Gallery, Florence
(solo).
- Wordwall 3, Galerie
Onrust, Amsterdam
(solo).

1997

- Uoy Evol I (Paleo
Psycho Pop Uncut),
Some Dutch Artists,
Aarhus.
- Sun Moon Arse
(Eclipse), De
Beyerd, Breda
(solo).

Bien's expressionist engagement is mediated in the particular understanding he has of Rembrandt. He epitomises this as dissent from the consensus surrounding Mondriaan in the official culture, and turns around again the sculptural and architectural to 'vivisection'. There is the sublimated theology of deferred sacrifice, and the violence of rationality which does not acknowledge nature as a primary phenomenon even if it is indifferent. Bien increasingly has identified through his engagement with Hilarius Hofstede's *Paleo Psycho Pop* the supremacist ambitions which motivated the sanitised reading of a country's past and cultural heritage.²

A very good example of Bien's public work at the end of 1999, and currently continuing, is the creation, in co-operation with the Triodos Bank, of the Free International University World Art Collection, FIUWAC. Walter Hopps, the founding director and senior curator of the Menil Collection in Houston, Texas, sent a strong letter of endorsement which also set out his understanding of the aims of the extended activity of the Free International University, Amsterdam, in forming the collection, and remarked:
The fact that this collection will be the declared property of the world's population as the only benefactor probably makes it the first real 'modern' art collection in the world.

CHAPTER · KAPITEL II

p. 205

II

Biens expressive Haltung geht zurück auf sein Verständnis von Rembrandt. Damit unterscheidet er sich von einer allgemein üblichen, an Mondrian orientierten Auffassung. Er unterwirft erneut das Skulpturale und Architektonische des Körpers der 'Vivisektion'. Dies ist eine sublimierte Opfer-Theologie und eine Gewalt der Vernunft, die die Natur nicht als primäres Phänomen anerkennt, auch wenn es bedeutungslos ist. Durch seine Beschäftigung mit Hilarius Hofstedes *Paleo Psycho Pop* schloß sich Bien zunehmend der Meinung an, daß die Auseinandersetzung mit der Geschichte eines Landes und seines kulturellen Erbes eine durchaus heilsame Wirkung besitzt.²

Ein treffendes Beispiel für Biens öffentliche (allerdings noch nicht abgeschlossene) Arbeit Ende '99 ist die Gründung der Free International University World Art Collection (FIUWAC), eine Kooperation mit der Triodos Bank. Walter Hopps, der Gründungsdirektor und Hauptkurator der Menil Collection in Houston TX, sandte einen wunderbaren Brief, der die Ziele der Free International University Amsterdam durch die Einrichtung einer Sammlung verdeutlicht und nachdrücklich empfiehlt:

Die Tatsache, daß die Sammlung der erklärte Besitz der Menschheit ist, macht sie wahrscheinlich zur ersten wirklich 'modernen' Kunstsammlung der Welt.



[1998-032]
No title
Private collection

[1999-022]



[1999-024]



[1999-025]



[1999-023]



[1999-019/020] [1999-022/026]
Waldo Bien-Virgil Grotfeldt Meeting 9 (Amsterdam)
Artists' collection

[1999-020]



[1999-019]

[1999-026]



[1999-018]

Waldo Bien – Virgil Grotfeldt Meeting 9
(Amsterdam)
Artists' collection



[1999-020]

[1999-018]

[1999-019]

[1999-021]

- 1998
 - 8 Jonge
 Kunstenaars,
 Galerie Nouvelles
 Images, Den Haag.
 - Tiki, Joanna Booth
 Gallery, London
 (solo).
 - Bison Dreaming De
 Leugenaars, Arti,
 Amsterdam.
 - Poprise/Funk Shui,
 Festival a/d Werf,
 Utrecht (solo).

- 1999
 - Poprise, Temple Bar
 Gallery, Dublin.
 - Tekeningen,
 Kabinet, Bern
 (solo).
 - Funk Shui, Gallery
 Onrust, Amsterdam
 (solo).
 - Polynesian Instant
 Geography SM,
 Amsterdam.

Publications

- 1992
 - De Markies van
 Water in Patrick
 Healy, *The Modern
 and the Wake*,
 Dublin (fragment).

- 1993
 - De Markies van
 Water *Element*,
 Dublin (fragment).

- 1994
 - De Markies van
 Water, *Open City*,
 New York
 (fragment).
 - Boogie Woogie met
 Lettergrepen, *16
 Dichters over
 Mondriaan*,
 Amsterdam.

- De Markies van
 Water, performed
 by Patrick Healy,
 CD and tape, New
 York.
 1995
 - De Markies van
 Water, *BII BO K*,
 Brussels.

- 1996
 - Shaman Symptom
 Index, *PPP1*, Dublin.

- 1997
 - Apocathet Now,
PPP3, Amsterdam.
 - Gilbert and George
 Untitled, *PPP3*,
 Amsterdam.
 - De Markies van
 Water, PO, Moscow
 (fragment).
 - Pop-Artaud, *PPP4*,
 Brussels.

In advancing the thinking of Beuys of creating social sculpture Bien linked up with the Triodos bank, the bank is a social bank lending only to organisations and businesses with social and environmental objectives. Triodos was founded in the Netherlands in 1980, a fully licensed and independent bank, owned by public shareholders, it has sometimes been described as the 'green' bank because of its exclusive financing of renewable energy sources, solar and wind, organic agriculture, and projects for the protection of the environment and for the conservation of nature.

In a publication to mark the opening of the Triodos headquarters in Zeist, where the first part of the FIUWAC was put on display, Bien spelt out simply the aims and ideas behind the collection and its presentation in Zeist under the auspices of the Triodos Bank:

"The idea of a new and modern collection can be formulated in terms of what Joseph Beuys has called 'social sculpture'. I believe in the need to take responsibility for the future and recognise that all our actions and activities have a direct influence on the way the world will be tomorrow. How things look, depends on form, and form is also a matter of shaping. I would say it is a serious question of how things are sculptured."

CHAPTER · KAPITEL II

P. 207

Zur Förderung der Beuysschen Idee der sozialen Skulptur arbeitet Bien mit der Triodos Bank zusammen, einer sozial engagierten Bank, die ausschließlich Sozial- und Umweltprojekte unterstützt. Triodos wurde 1980 in den Niederlanden gegründet und kann als ein unabhängiges Bankinstitut mit öffentlichen Aktionären gelten. Oft bezeichnet man sie als 'grüne' Bank, da sie allein erneuerbare Energiequellen finanziert, Sonnen- und Windenergie oder Biogasanlagen wie auch Umwelt- und Naturschutzprojekte.

In einer Publikation anlässlich der Eröffnung der Zentrale der Triodos Bank in Zeist, als auch der erste Teil der FIUWAC ausgestellt wurde, umriß Waldo Bien mit knappen Worten die Ziele und Ideen der Sammlung und ihre Präsentation unter der Schirmherrschaft der Triodos Bank:

„Die Idee einer neuen und modernen Sammlung kann mit Joseph Beuys als 'Soziale Skulptur' bezeichnet werden. Ich glaube, es ist dringend geboten, sich für die Zukunft verantwortlich zu fühlen und weiß, daß unsere Aktivitäten eine unmittelbare Wirkung auf die Welt von morgen haben. Wie Dinge aussehen, hängt von ihrer Form ab und jede Form ist eine Angelegenheit der Formgebung. Ich würde sagen, es ist eine sehr ernsthafte Frage, wie Dinge gestaltet werden.“



II

CHAPTER · KAPITEL II

p. 208

[1999-044]
Donor and Transplantation
Waldo Bien Archive

1998

- First Bison on the Moon, PPP6, London.
- The State of Denmark Street, PPP6, London.
- De Markies van Water Pallas Press, Dublin (complete).

The Free International University, FIU, was established in the early 1970's in Germany to create a world-wide platform, like a permanent conference, for creative spirits and minds to unfold and be active without the restriction of a specialist conception of knowledge boundaries, or, of institutional stasis. It was to be a domain where people could meet and work together in freedom and creatively. Beuys had cogently observed: 'Economics is not only a money making principle. It can be a way of production to fulfil the demands of people all over the world. Capital is humankind ability in work, not just money. True economics equals the creativity of people. Capital equals creativity.'

As part of its involvement in helping to realise the aims set out in the document the Triodos Bank has supplied facilities and expertise to help house the collection, has assisted with framing costs, and is exploring the juridical structure with members of the board of the FIUWAC to enable it to act as a trust, also Triodos is helping with the designing of a web-site, and providing technical and other assistance. The collection aims to publish material on creativity and capital, to develop new relations between artists and the public, between collecting and the money economy.

As has been indicated in previous sections there is a constant ebbing backwards and forwards by Bien, a shuttling across the many years of his work as an artist. One of the first priorities of his work as a director of the FIUWAC is to publish on the block of work acquired from Virgil Grotfeldt and also to bring the scope and significance of the sculpture of

CHAPTER · KAPITEL II

p. 209

II



[1998-059]

Dutch Masters at Work – End of the Twentieth Century
(The invisible sculpture)
Waldo Bien Archive

Die Free International University wurde Anfang der 70er Jahre in Deutschland gegründet, um eine weltweite Plattform zu schaffen, ein permanentes Forum für kreative Geister, die sich hier frei von jedem Spezialistentum und ohne institutionelle Beschränkungen entfalten. Hier sollten sich Menschen frei und schöpferisch treffen und zusammen arbeiten. Beuys stellte treffend fest, „daß Ökonomie nicht nur ein Geldgeschäft darstellt. Vielmehr stellt sie die nötigen Produktionsmittel bereit, um weltweit die Bedürfnisse der Menschen zu befriedigen. Kapital ist mehr als nur Geld und meint menschliches Können, menschliche Arbeit. Kapital ist demnach gleich Kreativität.“

Als Ausdruck ihres Engagements, die oben genannten Ziele zu realisieren, unterstützte die Triodos Bank alle Bemühungen, die Sammlung sicher unterzubringen, trug teilweise auch die Rahmungskosten und erarbeitet mit Mitgliedern der FIUWAC eine Satzung. Triodos richtet außerdem eine web-site ein und gewährt immer wieder technische und andere Hilfe. Die Sammlung bezweckt, Materialien zur schöpferischen Phantasie und zum Kapital zu publizieren, neue Beziehungen zwischen Künstlern und Publikum, zwischen Sammeln und der Finanzwirtschaft zu knüpfen.

Wie bereits erwähnt, prägt die künstlerische Arbeit Waldo Biens ein ständiges Vor und Zurück, ein dauerndes Pendeln, das die vielen Jahre seines Künstlerseins vernetzt. Besonderen Vorrang seiner Arbeit als Direktor der FIUWAC genießt die Veröffentlichung der von Virgil Grotfeldt zur Verfügung gestellten erworbenen



[1999-047]

Blinky Palermo in Lederhose
Collection FIUWAC



Studio White Street New York, 1999

Bien-Grotfeldt
works produced on meeting 10:

- [1999-053]
- [1999-054]
- [1999-055]
- [1999-056]
- [1999-057]
- [1999-058]

CHAPTER · KAPITEL II

p. 210

[1999-153]
Waldo Bien – Virgil Grotfeldt: *Gay Parade*
(Manhattan), observed from the roof of
White Street Studio, 1999
Artists' Collection





[1999-060]

Directors Board Room Chairs for Triodos Bank, Zeist,
representing flora and fauna (chlorophyl and haemoglobin),
marrowbone glasses (Kloppenburg) and pseudo-Blossfeldt
plant negative

Triodos Bank Collection

Triodos  Bank

Michael Rutkowsky to wider attention. Eventually with the activation of the FIUWAC web-site students can have unhindered access to the full range and activities of the collection.

As part of the initial setting up of FIUWAC Bien had proposed to Triodos on behalf of FIU to build in tandem with FIUWAC, a collection to be called FIUTURES. These were to assist Triodos with the repayment of the initial loan after 25 years when the FIUTURES could be sold to cover the repayment of the sum of the original loan and any money outstanding to go back to the FIUWAC in order to facilitate it as an autonomous, self financing collection. The FIUTURES are now housed in the headquarters of the Triodos Bank, and within this collection one can see the original drawings, and notes, concepts for the FIUWAC and other FIU activities. Bien describes all of this work as a great adventure, and surely there is nothing immodest in such a claim.

CHAPTER · KAPITEL II

P. 2II

II

Werke. Genauso wichtig ist ihm, die Skulpturen und die daran zugrundeliegenden Gedanken und Bedeutung des Werkes von Michael Rutkowsky einem größeren Publikum bekannt zu machen. Mit der Aktivierung der FIUWAC web-site erhalten Studenten zukünftig einen ungehinderten Zugang zu allen Bereichen der Sammlung und ihren Aktivitäten.

Als sich die FIUWAC etablierte, unterbreitete Bien der Triodos Bank den Vorschlag, zu Gunsten der FIU eine zweite, parallele Sammlung aufzubauen, die den Namen TRIODOS-FIUTURES tragen sollte. Diese sollte in 25 Jahren die Rückzahlung der gewährten Darlehen erleichtern, da man die Fiutures dann verkaufen kann, um die anstehenden Forderungen zu decken und FIUWAC so als unabhängige, finanziell abgesicherte Sammlung überlebt. Die Sammlung FIUTURES ist in der Zentrale der Triodos Bank untergebracht. Sie beinhaltet Originalzeichnungen, Notizen und Konzepte der FIUWAC und anderer FIU-Aktivitäten. Bien beschreibt diese Arbeit als ein großes Abenteuer, eine Behauptung, die niemals anmaßend gemeint ist.

TRIODES
FUTURE



TRIODOS BANK

Where more than money counts.

Triodos Bank is a social bank lending only to organisations and businesses with social and environmental objectives. Triodos Bank is well known for its innovative and transparent approach to banking.

Depositors at Triodos Bank know where their money works.

Triodos Bank NV was founded in 1980 in the Netherlands and is a fully-licensed independent bank, owned by public shareholders. Today, Triodos Bank has offices in Belgium, the Netherlands and the United Kingdom. Triodos Bank is a founding member of INAISE (the International Association of Investors in the Social Economy) and of the Social Venture Network Europe (SVNE).

POSITIVE CHANGE

Depositors and shareholders play a vital role in making Triodos Bank an instrument for positive change in society. When money is deposited with Triodos Bank, innovative enterprises can develop, community projects can be helped and environmental initiatives can be funded.

Triodos Bank finances exclusively the development of renewable energy sources (solar and wind), organic agriculture, art and culture, protection of the environment and conservation of nature. Triodos Bank also plays an active role in development cooperation.

Triodos Bank NV
Utrechtseweg 60
P.O. Box 55
3700 AB Zeist
The Netherlands
Telephone +31 30 6 936 500
Fax +31 30 6 936 555
www.triodos.com

Triodos® Bank

Proceeds of selling
We are not in favo
proceeds of the
ads of the FIUW



TRIODOS
F.I.U.TURES

FIUWAC

FIU

II

*There's no end without a new beginning.
The FIUWAC was founded oct 1 1999*

FIUWAC

ARCHIVE

AQUISITION DATE	NI
ARTIST	
TITLE	
SIZE	



II

[1999-096]

The End of Sorrow
Waldo Bien Archive



CHAPTER · KAPITEL II

p. 215

II

[1999-061]

The End of Sorrow
Waldo Bien Archive



Virgil Grotfeldt:
The End of Sorrow 1-33
Sizes in reference, enamel on X-Ray
Artists' collection



[1999-061/109]

Waldo Bien
The End of Sorrow
Waldo Bien Archive



[1996-013]

*Madonna, detail
(in background)
Waldo Bien Archive*

[1996-016]

*Madonna
(foreground)
Private collection*

keine Angst . . . wir werden ganz alleine sein! /

Death Room Interior (Appendix)

Waldo Bien–Virgil Grotfeldt meeting 12
unnumbered, 21 x 29,7 cm, coal dust H5 drawings (by Virgil Grotfeldt)
on: enamel paint over pencil (text) on archival cards (by Waldo Bien)
Waldo Bien Archive



RECKLINGHAUSEN

KUNSTHALLE

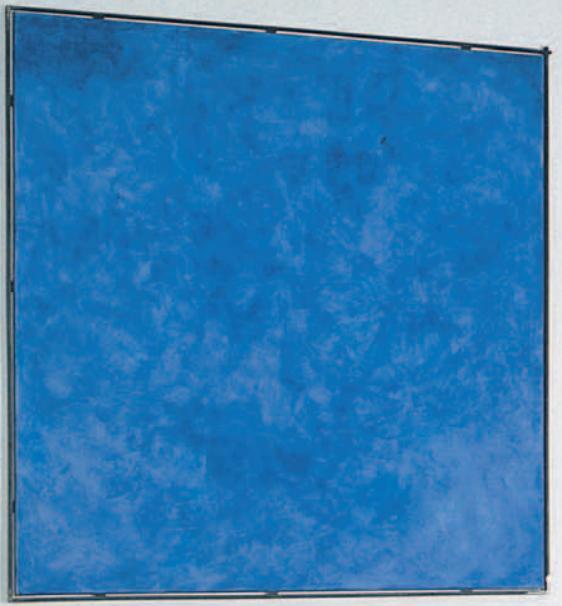


P. 220





P. 222

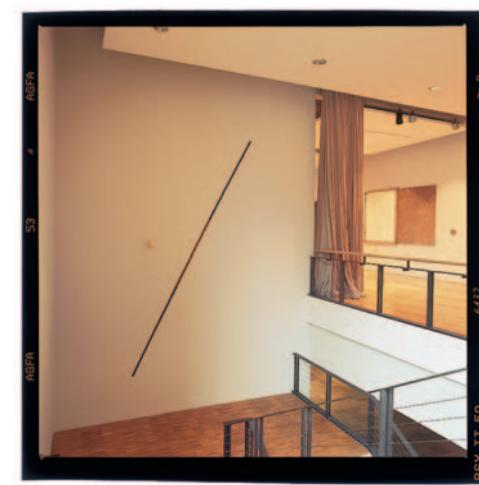
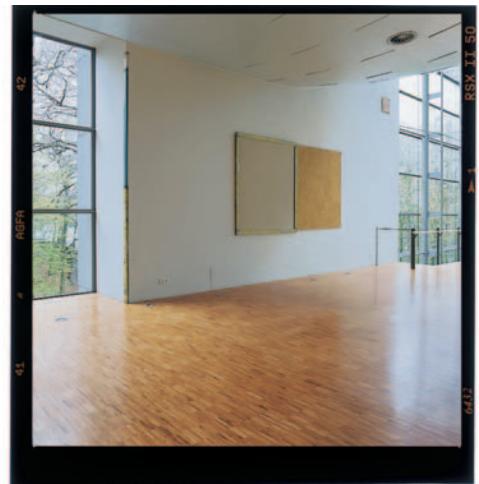


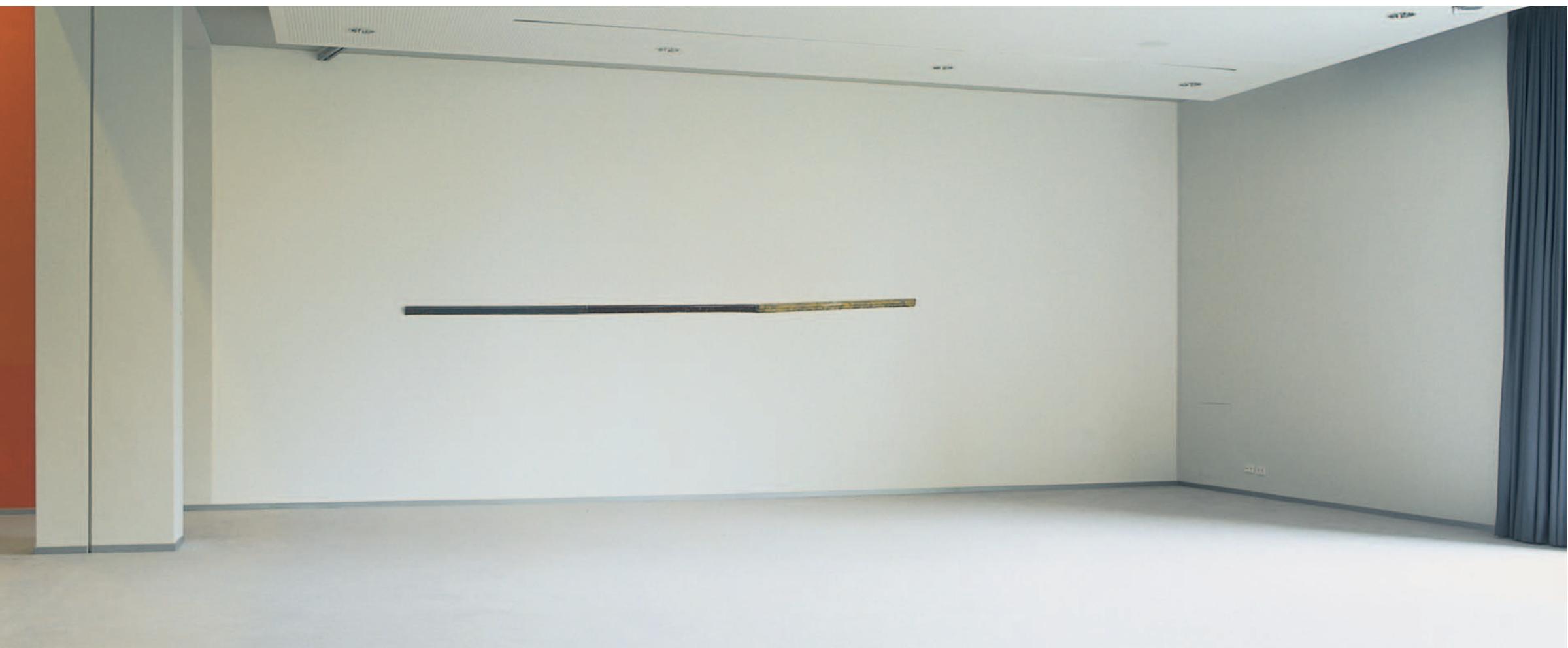


RECKLINGHAUSEN

RUHRFESTSPIELHAUS







CAT POUNCES

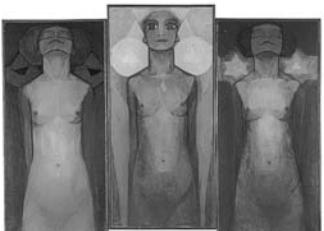
The Rano Raraku on the island of Rapa Nua is one of the most breathtaking volcanic craters in the world. There are many volcanic craters which can take the breath away, but for different reasons. Looking at the Rano Raraku - situated in the desolate solitude of the Pacific Ocean it takes our breath away to such an extent because we know that this is the birth-place of Moai's Easter-Island sculptures. In a black-covered rubble surface rests, five hundred steps more to the north, at an altitude of 70 meters, a round eroded volcano. On the eastern side, coming down from the top, are screes descending in direct tracks to the foot of the mountain. These tracks owe their existence to a long forgotten festival, which involved the inhabitants sliding down the hill slopes on banana leaves.

Almost a hundred steps from the foot of this black and feminine-shaped hill one finds, half above and half below the ground, an *umu-pae*, surrounded by stones which once served as a cooking furnace. On the island there are *umu-paes* in pentagonal, right angled, and round forms, constructed with five, six or seven rectangular stones, placed in the ground. The *umu-pae* at the foot of the volcano has a pentagonal form, lying at my feet like the miniature of a walled monastic garden. In the exact middle of this small *hortus conclusus* grew a perfectly formed dandelion, where the prickly green leaves filled the five angled space perfectly without touching the stones anywhere.

It was as if the plant's growth had been halted within a centimetre of the fence and was prevented from touching the stones. Looked at from above the plant appeared as a pentagonal fixed in the centre by a well formed yellow flower, an upright, robust stalk stood out amply over the stones. One might think that the stone protection had aligned itself with the mathematical form of the plant.

I was curious about the roots of this plant which I had uprooted with effort. The roots seemed no less perfect than the plant. It was long and straight, a little shorter than the visible part of the plant. This part of the plant was like a satellite dish above the ground, gathering the light above the ground to let it penetrate the darkness of the earth. Simultaneously the root absorbs the darkness and transports it upwards, so that, in this weaving co-operation of both potentialities the colour can appear. Just on the border where these cross currents flow, in the passage between root and plant, the root gets its first colour and the plant also. The polar exchange takes place on the border of the root and the plant, a transitory area of symbolic life to symbolic death.

I am writing these words a few days before Christmas, the day when the birth of Jesus as Messiah is celebrated. The Messiah existed before the birth. The prophets in the Old Testament (not a bad thing) announced him as 'the coming



one'. From the moment his birth had dawned, he became a real being amongst us. But the ante-birth and the birth are one, in spite of that opposition between the body and spirit. The liberation is achieved through the Godman, there where body and spirit connect with each other. On the border of the root and the plant. But now let us get away from roots and plants. Between photo-negatives and prints there is also a strange in-between, of connections and reversals. The moment of reversal itself. The moment this takes place in the developer we are unable to perceive it. We note the process only from the moment it has already begun, and on the photo paper the first vague impression, like a memory of the negative itself, appears as a counter-image. After a little massage of the brain convolutions, the photo-negative can be read easily as positive. It is simply a matter of exercise and experience, as anyone familiar with such material can confirm. Those whose symbiosis of intuition and perception has not been eroded by professional pragmatism, on entering this other inverted world have the feeling that they have entered a place not intended for us. Nevertheless these two worlds are equal, $a=b$ $b=a$.

From such an insight one could conclude that we, without substantial loss, could turn all the colours in a opposition of Mondriaan round 180°, so that they become complimentary, and now the work appears to us in its negative.

blue = orange

red = green

yellow = violet

white = black

simplified

black white

white black

This evokes in us a strong aversion to seeing the so familiar Mondriaan thus distorted. Only the most hard-necked observer will finally have the pleasure to lean backwards in his chair, astonished but content. But what is so special about Mondriaan? Why has his work shocked the world so much? I think that Mondriaan shows us the contrary of what is actually meant for us to see, and which, without his activity, we would have been kept waiting a long time to become aware of. He draws part of the veil aside and gives us an undisturbed view of what is hidden for us behind the mirror. Whether Mondriaan is suitable for general consumption is a question of an other order, but for children under the age of seven he is taboo.

In sculpture we know another, and in a way comparable phenomenon: the German sculptor Wilhelm Lehmbruck [1881–1919]. Especially in his female figures he points our attention towards the invisible. In contrast to Mondriaan, who pulls the blinkers from our eyes and brutally forces us to see the other side of

KATZENSPRÜNGE

Der Rano Raraku auf der Insel Rapa Nuï ist einer der atemberaubendsten Vulkankrater der Welt. Es gibt viele Vulkankrater, die uns aus unterschiedlichsten Gründen den Atem rauben können. Beim Anblick des Rano Raraku, dieser sich aus der überwältigenden Einsamkeit des Stillen Ozeans erhebenden Vulkans, stockt uns der Atem, weil wir wissen, daß er der Geburtsort der als *Moais* bekannten Skulpturen der Osterinseln ist. Fünfzehnhundert Meter weiter nördlich liegt auf einer mit schwarzem Eruptionsgeröll übersäten Fläche in 70 Meter Höhe ein rund abgeschliffener Vulkan. An seiner Ostflanke laufen Schleifspuren in gerader Linie von der Spitze des Hügels bis zu seinem Fuß. Sie stammen von früheren, längst vergessenen Festen der Inselbewohner, die dann auf Bananenblättern den Hang hinunterglitten.

Ein paar hundert Schritte vom Fuß dieses schwarzen, in seiner Form weiblichen Berges befindet sich, halb in und halb über dem Boden, ein *umu-pae*, eine mit Steinen umschlossene Vertiefung, die als Kochstelle diente. Man findet auf der Insel vier- und fünfeckige, aber auch runde *umu-paes*. Alle bestehen aus fünf, sechs oder sieben flachen, rechteckigen Steinen, die man in den Boden steckte. Der *umu-pae* am Fuß des Vulkans ist fünfeckig und lag wie die Miniatur eines von hohen Mauern umschlossenen Klostergartens zu meinen Füßen. Genau in der Mitte dieses kleinen *hortus conclusus* wuchs ein perfekt geformter Löwenzahn, dessen stachelige grüne Blätter den pentagonalen Raum vollkommen ausfüllten, ohne die steinerne Ummauerung auch nur im geringsten zu berühren.

Es war so, als hätte ein Machtsspruch der Pflanze einen Zentimeter vor ihrer Umschließung ein 'Halt' zugerufen. Von oben betrachtet, glich sie einem Fünfeck, dessen Mitte eine schön geformte, gelbe Blüte markierte. Ihr kerzengerader Stengel ragte weit über die Steine hinaus. Es sah beinahe so aus, als würde sich der steinerne Wall der mathematischen Form der Pflanze anpassen wollen.

Neugierig auf die Wurzel der Blume grub ich sie mühsam aus. Sie zeigte sich nicht weniger vollkommen. Lang und gerade gewachsen, war sie etwas kürzer als der oberirdische Teil der Pflanze. Wie eine Antennenschüssel streckte sie sich dem Licht entgegen, fing es auf und ließ es in das Erdendunkel dringen. Gleichzeitig nimmt die Wurzel das Dunkle des Bodens in sich auf und treibt es nach oben. Erst in diesem verflochtenen Zusammenspiel der Kräfte können die Farben entstehen. Am Übergang zwischen Wurzel und Pflanze, an dem sich die entgegengesetzten Ströme begegnen, nimmt die Wurzel Farbe an und verliert die Pflanze die ihre: Ein polares Wechselspiel, ein Übergang vom symbolischen Leben in den symbolischen Tod, vom Tod in das Leben.

Ich schreibe diese Zeilen ein paar Tage vor Weihnachten, wenn Christen die Geburt Jesu als Messias feiern. Den Messias gab es schon, bevor er geboren wurde. Die

Propheten des Alten Testaments sprachen von ihm als 'dem Kommenden'. Seit seiner Geburt lebte er als Menschensohn unter uns, in unserer Mitte. Doch Gott und Menschensohn sind eins, trotz des Gegensatzes von Körper und Geist. Die Erlösung brachte der 'Gottmensch', in dem Geist und Materie eins wurden: an der Grenze von Wurzel und Pflanze.

Aber legen wir das Bild von Wurzel und Pflanze mal eben beiseite. Auch zwischen Photo-Negativ und -Abzug besteht ein seltsames Zwischenreich, ein 'Niemandsland' zwischen Verbindung und Umkehrung. Der eigentliche Moment der Umkehrung im Entwicklungsbild bleibt uns verborgen. Denn wir nehmen den Entwicklungsprozess erst dann wahr, wenn auf dem Photopapier der erste vage Abdruck als Gegenbild erscheint, als eine bloße Erinnerung des Negativs. Nach einer kurzen Massage unserer Gehirnrinde kann das Photo-Negativ leicht als Positiv gelesen werden. Jeder, der mit dieser Materie vertraut ist, kann bestätigen, daß alles nur eine Frage von Übung und Erfahrung ist. Derjenige aber, dessen Intuition und Wahrnehmung noch nicht einem professionellen Pragmatismus zum Opfer gefallen sind, fühlt beim Betreten dieser 'anderen', 'umgekehrten' Welt, daß er sich auf einem für uns unheimlichen Gebiet bewegt. Wie dem auch sei – beide Welten sind gleichwertig: $a=b$ $b=a$.

Daraus könnte man schließen, daß wir – ohne einen inhaltlichen Verlust beklagen zu müssen – auch alle Farben eines Bildes von Piet Mondrian auf einer Farbscheibe um 180° drehen können. Dadurch würden sie umgekehrt, also in die jeweilige Komplementärfarbe verwandelt werden. Mondrians Komposition würde gleichsam als Negativ vor uns erscheinen.

blau = orange

rot = grün

gelb = violett

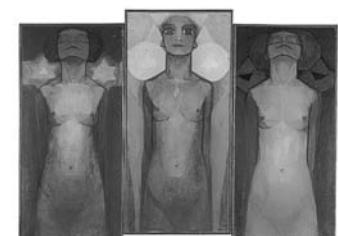
schwarz = weiß

Vereinfacht:

schwarz weiß

weiß schwarz

Natürlich wäre jeder zunächst entsetzt, die uns so vertrauten und bewunderten Werke Mondrians derart entstellt zu sehen. Nur der ausdauerndste Betrachter wird schließlich die Genugtuung empfinden, sich erstaunt, aber zufrieden in seinem Sessel zurückzulehnen. Worin liegt das Besondere der Bilder Mondrians? Warum schockierte sein Werk die Welt so sehr? Ich denke, daß uns Mondrian das Gegenteil von dem zeigt, was eigentlich für uns bestimmt ist, ein Gegenbild also, auf das wir ansonsten vielleicht noch lange hätten warten müssen. Er lüftet eine Spalte des Schleiers und gönnst uns einen ungehinderten Blick auf das, was hinter dem Spiegel verborgen liegt. Ob Mondrians Werke tatsächlich allgemein 'verdaulich' sind, ist eine ganz andere Frage, aber für Kinder unter sieben Jahren sind sie tabu.



the mirror. Lehmbruck allows us to gain insight for what is, in viewing his sculpture, where we can develop our view of the other side of the mirror, namely the cultivation of observation from the visible to understand and know the invisible. You don't have to, as Mondriaan and I did uproot the plant to see and understand the roots. After I had dug it out, I did not put the plant back in the ground. There was no reason to. It had grown and bloomed. Maybe Mondriaan had thought the same. With Lehmbruck we have to look less at the sculptures and more towards their surroundings, the 'forming' world around it.

It seems that Mondriaan has searched all his life and that Lehmbruck knew all his life. The dissection and reduction method of Mondriaan delivers a product in which the cut of the knife is significant. Lehmbruck's conceptions are developed with the help of the forming hand itself. Maybe it is important to know that Lehmbruck was the son of a coal miner.

In mining there are, as in many other professions, different hierarchical ladders. To which group you might eventually have access is dominated by the topographical position of the work place. *Über oder unter Tage* it is called in German and *Above or below the Ground, Boven of Onder de Grond*, in Dutch. In German the expression has to do with light, and in Dutch with real estate.

In principle there are two polar brotherhoods: the 'Black' and the 'White Brothers', but there also exists a brotherhood of borderline brothers, the so called 'Greys'. Their knowledge and energy is directed towards the conservation of dialogical thinking below ground. The membership of the 'Black Brothers' can only be gained if you earn your daily bread in the dust of the darkness; it has several initiation procedures and rituals. One of the most significant rites of passage penetrates consciousness as the crossing over the boundary from daylight to earth-darkness, and from day-darkness to light-earth (the plant). Another initiation contains the consciousness of the light source of the carbon darkness, and the insight, that finally at the end and the insight that with enough pressure of time - and also here the announcement by geoprophets – the diamond will be born as Messiah to liberate the carbon plant from its suffering. Lehmbruck had almost certainly known or heard about such things, or had a kind of ancestral knowledge, in German *geahnt*, which in Dutch is characterised as *Vermoed*, and the noun *Ahnenschaft* suggests this intuitive 'ancestral' surmise.

As far as Mondriaan is concerned: it is remarkable that the very work which is the hinge of his œuvre was not included in the general retrospective show in the Haag Gemeentemuseum, but was hanging a floor below in the permanent collection - as if it had become reduced in circumstances. On page 390 of the extensive catalogue it is reproduced in black and white and not given any prominence. The triptych was painted 1910/11, and has as its title *Evolutie*. On every part of the triptych there is, through theosophically clouded spectacles, an art-deco female figure depicted. Mondriaan has, as we know, for certain period cherished theosophical ideas. But this period continued longer than a wandering day, as some would have us believe, because ten years later, right during the Stijl phase, he wrote to the theo- and anthroposoph Rudolf Steiner. He communicates

his opinions about the Nieuwe Beelding and seeks Steiner's endorsement. The oracle didn't reply. The triptych is regarded as 'non-significant theosophical wandering' and the curators of the retrospective exhibition must have shared this view.

Thematically and stylistically the works of Mondriaan before *Evolutie* responded to his living surroundings. Suddenly, we see, how this living and moving begins to freeze dramatically in the three female figures in *Evolutie* and they are hardened and stiffened. This is exactly the opposite of what happens in the sculptures of Lehmbruck, who determines the body, as the solidification of the higher, the spiritual, and in his sculptures he attempts to disentangle and dissolve it into the etherical. In the further development of his life Mondriaan did not wish to liberate himself from these three painted creatures. The ghost is in the machine for ever. Also in the case of Mondriaan. Then he shows us what he has understood through them.

With his well practised hand he writes to Steiner to report that he has unveiled the theosophical secret, and in the three female figures he has recognised the primary colours. *Evolutie* the 'insignificant painting' is the focus of the lens in which he moves from one world into its counter. For someone like Mondriaan, who has shown us explicitly his involvement with nature, this must surely have been a crucial moment. He exchanges feeling for *ratio*. Such a thing a painter doesn't do sitting in a closet, but he takes a canvas and becomes active.

According to his theosophical insight Mondriaan uses three canvases for this. There is a turning over process from one œuvre to another, by which something



[1994-029]
Zwitter
Private collection

In der Bildhauerei kennen wir ein anderes, doch mehr oder weniger vergleichbares Phänomen, nämlich den deutschen Bildhauer Wilhelm Lehmbruck (1881-1919). Vor allem bei seinen Frauenfiguren richtet er unser Bewußtsein auf das, was eigentlich nicht wahrnehmbar ist. Im Gegensatz zu Mondrian, der uns die schützende Augenbinde abreißt und uns rücksichtslos die andere Seite des Spiegels zeigt, ermöglicht uns Lehmbruck beim Betrachten seiner Skulpturen Bewußtsein und Einsicht für das zu entwickeln, was sich auf der anderen Seite verbirgt. Er schult unser Sehen, um durch das Sichtbare das Unsichtbare kennenzulernen und zu begreifen. So muß man nicht, wie Mondrian und ich es taten, die Pflanze ausgraben, um ihre Wurzel zu sehen und begreifen zu können. Einmal ausgegraben, steckte ich die Pflanze nicht wieder in den Boden zurück. Warum auch? Schließlich hatte sie bereits geblüht. Vielleicht hegte Mondrian den gleichen Gedanken. Bei Lehmbruck müssen wir eigentlich weniger auf seine Skulpturen achten als auf das, was sie umgibt: die 'formbildende' Welt um sie herum.

Es scheint, als ob Mondrian ein Leben lang suchte und Lehmbruck ein Leben lang wußte. Mondrians sezierende Reduktionsmethode liefert ein Produkt, für das der Schnitt des Messers signifikant ist. Dagegen entwickelte Lehmbruck sein plastisches Konzept mit Hilfe der formenden Hand. Vielleicht ist es wichtig zu wissen, daß Lehmbruck der Sohn eines Bergmanns war.

Im Bergbau gibt es, wie in anderen Berufen auch, verschiedene Bünde und eine klare hierarchische Ordnung. Zu welchem Bund man Zugang hat, hängt von der 'Topographie' des Arbeitsplatzes ab. „Über oder unter Tage“ heißt es auf Deutsch und auf Niederländisch sagt man „boven – of onder gronds“ (über oder unter der Erde). Im Deutschen wird so der Bezug zum Licht ausgedrückt und im Niederländischen das Verlangen nach Boden.

Im Prinzip gibt es zwei polare Bruderschaften: die 'schwarzen' und die 'weißen' Brüder. Aber es gibt auch einen Bund grenzüberschreitender Brüder, die sogenannten 'Grauen', deren Wissen und Kraft vor allem auf die Aufrechterhaltung des Dialoges 'zwischen den Welten' gerichtet sind. Die 'schwarzen Brüder', deren Mitglied nur werden kann, wer im schwarzen Staub unter Tage sein tägliches Brot verdient, haben zahlreiche Initiationsstufen und Rituale. Eine der wichtigsten Riten besteht in der bewußt erlebten Grenzüberschreitung vom Tageslicht in das Erddunkel und von der Tagdunkelheit zur Lichteerde (die Pflanze). Ein anderes Initiationsritual liegt darin, den Lichtursprung des Steinkohledunkels zu erkennen und in der Einsicht, daß zuletzt und bei ausreichendem Zeitdruck – von den Geopropheten schon längst verkündet – der Diamant geboren wird, um als Messias die Karbonpflanze von ihrem Leiden zu erlösen. Lehmbruck kannte höchstwahrscheinlich all das oder hatte davon gehört, es zumindest aber geahnt, wobei 'ahnen' auf Ahnenschaft verweist, auf ein überliefertes Wissen.

Zu Mondrian noch folgendes: Es ist bemerkenswert, daß ausgerechnet das Bild, das die Scharnierstelle seines Œuvres bildet, nicht in der großen Retrospektive im Haager Gemeindemuseum (1994) hing, sondern ein Stockwerk tiefer in der ständigen Sammlung – als hätte man es disqualifiziert. Auf Seite 390 des ausführlichen Katalogs ist es eher beiläufig und schwarz/weiß abgebildet. Das Triptychon wurde

1910/11 gemalt und trägt den Titel *Evolution*. Jede Tafel des Triptychons zeigt eine, durch eine 'theosophisch beschlagene Brille' gesehene, Art-deco-Frau. Wie wir heute wissen, war Mondrian eine gewisse Zeit ein Anhänger theosophischer Ideen. Aber diese Episode dauerte länger als ein blauer Montag, wie man uns weismachen will. Denn ungefähr zehn Jahre später – etwa zu Beginn seiner Stijl-Periode – schrieb er dem Theosophen und Anthroposophen Rudolf Steiner. Er legte seine Auffassungen einer 'neuen Bildung' dar und erhoffte eine Annäherung. Doch das Orakel antwortete nicht. Heute deutet man das Triptychon als einen 'bedeutungslosen theosophischen Irrgang', und die Kuratoren der Ausstellung teilten wohl diesen Meinung.

Thematisch und stilistisch stehen die Arbeiten Mondrians, die seiner *Evolution* vorangehen, vollkommen im Zeichen des Lebens, der Natur um uns herum. Doch dann sehen wir, wie sich alles Lebende und Bewegende in den drei Frauenfiguren verhärtet, wie sie in plötzlicher Kälte erstarren. Genau das Gegenteil zeigt Lehmbrucks Skulptur, die den menschlichen Körper als die Formwerdung eines Höheren, des Spirituellen begreift, die Formen entbindet und ins Ätherische auflöst. Bis zu seinem Lebensende konnte sich Mondrian nicht mehr ganz von den drei Frauenfiguren befreien und wollte es vielleicht auch gar nicht. Wer die Geister einmal rief, wird sie so schnell nicht mehr los. Auch Mondrian nicht. Und dann zeigte er uns, was er durch sie begriffen hatte.

Mit dem häufig gebrauchten Messer in der Hand schrieb er an Steiner, um ihm mitzuteilen, daß er das theosophische Geheimnis entschleiert und in den drei weiblichen Figuren die Primärfarben entdeckt habe. *Evolution*, dieses 'unbedeutende Gemälde', bildet den Brennpunkt der Linse, durch die er sich aus dieser Welt zu ihrem Gegenpol begibt. Für einen Menschen wie Mondrian, der uns seine Verbundenheit mit der Natur so eindrucksvoll zeigte, war das sicherlich ein entscheidender Augenblick. Denn er tauschte Gefühl gegen Ratio. Wie jeder andere Maler griff auch Mondrian zur Leinwand, um diesen wichtigen Moment festzuhalten.

Aufgrund seiner theosophischen Einsichten benutzt er allerdings drei Leinwände. Sie dokumentieren den radikalen Wandlungsprozess seines künstlerischen Werks, durch den etwas stirbt, um etwas anderes, neues entstehen zu lassen. Die Mitteltafel des Triptychons ist etwas größer als die beiden Seitenflügel. Auf ihr hält Mondrian auch den Augenblick der Wandlung fest – an der Grenze zwischen Wurzel und Pflanze. Es ist derselbe Moment, von dem wir beim Entwicklungsprozess eines Photos bereits feststellten, daß er für das Auge nicht wahrnehmbar ist. In der Mitteltafel findet also der Prozess von Sterben und Transformation statt. Sie bildet den Grabstein dessen, was in Mondrian aufgrund neuer Ansichten starb. Es stimmt uns milder, das Werk unter diesem Gesichtspunkt noch einmal zu betrachten; ihm wie in einem Monument für einen entscheidenden Augenblick gegenüberzutreten.

Die Frauen erscheinen wie aus Stein gehauen, ihre Körper wie mit einem breiten, flachen Meißel in kristalline Flächen gezwungen. Salzkristall, Skelett, Kristallskelett, sich von der Erde abwendend und im Astralblau schwebend.

Mit Mondrians weiterer Entwicklung verhielt es sich dann so, wie es die geomorphologische Literatur beschreibt. Der Intrusion (Magma) folgte die Erstarrung,

CAT POUNCES

WALDO BIEN

dies and from which something else is born, happening in this work. In the triptych the central panel is a little larger than the two side panels. Mondriaan fixes the turning moment in the middle panel, on the border of the root and the plant, at the moment which in the photo-development process we know is not perceivable to the eye. The dying off and transformation is found in the central panel. This is the tombstone of what died in Mondriaan's insight. This allows us to look at the work of Mondriaan with more compassion, to approach it as a monument of a tremendous moment.

The women seem hewn out of stone. The bodies forced in crystal shapes with a broad flat chisel. Saltcrystal, skeleton, crystalskeleton, descending from the earth floating in astral blue.

As to Mondriaan's further development we can read it in geomorphology books. The magma fully solidifies, there is crystallisation and fragmentation into smaller and smaller parts. *Victory Boogie Woogie* 1942/47 and finally earth again. In this earth Mondriaan is finally interred on 3 February 1944 in New York. In fact he died that day for the second time.

Someone who is familiar with New York typography would come to the conclusion that Mondriaan was buried in his last painting. He had worked on *Victory Boogie Woogie* just some days before his decease. The square balancing on a corner angle. There Mondriaan takes on a deep burden, this deadly fixation of axial and radial forces. Saltcrystal, skeleton, crystalskeleton. That's what he died of. On the next corner of the street the monochromes were waiting for him, but he didn't make it to that corner. On the 3 February 1944, he reached the point where the motor of the Boogie Woogie is stopped silencio. Only one question remains: did the cat finally catch the mouse, or not?

p. 232



Kristallisierung und Fragmentierung in immer kleineren Teilen [*Victory Boogie Woogie*, 1942/44] und zuletzt wieder Erde. In sie wurde Mondrian am 3. Februar 1944 in New York bestattet. Eigentlich starb er an diesem Tag zum zweiten Mal.

Wer immer die Typographie von New York kennt, könnte auf die Idee kommen, daß Mondrian in seinem letzten Gemälde begraben wurde. An *Victory Boogie Woogie* arbeitete er noch kurz vor seinem Tod. Die Leinwand steht auf einer Ecke. Damit hat sich Mondrian das Kreuz auf die Schultern gelegt, diese tödliche Fixation aus axialen und radialen Kräften. Salzkristall, Skelett, Kristallskelett. Und daran starb er. An der nächsten Straßenecke warteten bereits die Monochromen auf ihn, doch diese Ecke hat Mondrian nicht mehr erreicht. Am 3. Februar 1944 wurde der Motor des *Boogie Woogie* abgestellt silencio.

Es bleibt uns noch eine Frage: Hat die Katze die Maus letztendlich gefangen oder nicht?



LENGUAS
OVILLO
SIN TRONCO
KILO
1380

CHORIZO
350-

MALLEJAS
320-

PANITA
EXTRA VACUNO
240-

ZORAZON
FRESCO VACUNO
120-
PARRILLERO
ESPECIAL
400K-

SEÑOS
1280
2560-

LENGUAS 1480

BIOGRAPHY WALDO BIEN

Born 1949 The Hague, NL
 1970–1976 Staatliche Hochschule für Bildende Kunst, Düsseldorf, BRD
 Raum 20 (Prof. J. Beuys), Meisterschüler
 1976–1980 Book- & art dealer in Düsseldorf
 Sharing studio with Michael Rutkowsky, Lankerstraße
 1980–1983 Interdisciplinary research (anthropology and phenomenology)

SOLO EXHIBITIONS

1984 Museum Boymans van Beuningen/Rotterdam, NL – *Eindmorene*
 The Living Art Museum/Reykjavik, Iceland – *The Regal Star Project*
 Museum Fodor/Amsterdam, NL – *The North Atlantic Samurai*
 1985 Pakhuis d'Theeboom/Amsterdam, NL
 Strákahellir, Iceland – *Tierra del Fuego Memorial*
 Museo Nacional/Buenos Aires, Argentina – *Artefactos*
 Museo Territorial/Ushuaia, Argentina – *Hausch*
 1986 Coalmine Fürst Leopold Wulfen/Dorsten, D – *Carbon Studies for the Death Room Interior, Kohlenlager H5 Ø 860 m*
 Rotterdam Art Space/Rotterdam, NL – *The Death Room Interior* (for J. B.)
 Teylers Museum/Haarlem, NL – *Transformaties*
 Larry Becker Gallery/Philadelphia, USA – *The Worcestersauce Edition*
 1987 Espace 251 Nord/Liège, B – *Dialogos*
 Rijksmuseum Kröller-Müller/Otterlo, NL – *Múmō Skúla*
 Larry Becker Gallery/Philadelphia, USA – *32 studies for grey – Hommage à Marcel Duchamp*
 Chameleon Gallery/Hobart, Tasmania, Australia – *Requiem*
 Van Reekum Museum/Apeldoorn, NL – *Tierra del Fuego*
 1988 Galerie Holleeder & Witzenhausen/Amsterdam, NL (curator Gert Meijerink) – *Hochdruckzeichnungen*
 1989 Galerie Metropole/Bruxelles, B – *Views from the Cordillera Darwin*
 1990 Stedelijk Museum/Amsterdam, NL – *Backseat Sights*
 1991 Künstlerhaus Bethanien/Berlin, D – *Numeri*
 Provinciaal Museum/Hasselt, B – *The Unconscious Sequence*
 Meku's House/Anganganak, Papua New Guinea – *The Malaria Block* (with Ian McKeever)
 1992: Van Reekum Museum/Apeldoorn, NL – *Het Malaria blok*
 Anciens Etablissements Sacré/Liège, B – *Geomemory*
 Galerie De Zaal/Delft, NL – *Het Placenta Blok*

Galerie Loerakker/Amsterdam, NL – *To our Investors* – with K. (Kloppenburg)
 Galerie Loerakker/Amsterdam, NL – *Aquarellen*
 Mirbachov Palác/Bratislava, Slovakia – *Close Encounter* (with Joseph Semah)
 De Bewaerschoule/Haamstede, NL – *Tussen hemel en aarde*
 Van Reekum Museum/Apeldoorn, NL – *Regal Star*
 Joods Historisch Museum/Amsterdam, NL – *Het Joodse Bruidje*
 1995 Diverse Works/Houston TX, USA – *Between the Ears*
 Zeeuws Museum/Middelburg, NL – *North Atlantic Samurai*
 1996 Stichting Het Torentje/Amelo, NL – *Made in Belgium*
 Galerie De Zaal/Delft, NL – *Hagakure*
 VEELVOUD Multiple Art Production/Amsterdam, NL – *Sherlock Holmes & the Fatcorner Mystery*
 1997 Hermen Molendijk Stichting/Amersfoort, NL – *Parallel Discussion* (with Joseph Semah)
 1999 A.C.H.K. De Paviljoens/Almere, NL – *A Hunger to be Less Serious*
 2000 Kunsthalle Recklinghausen, Kunstausstellung der Ruhrfestspiele Recklinghausen, D – *Waldo Bien und Bildserien mit Virgil Grotfeldt*

GROUP EXHIBITIONS (as registered in archive)

1972 Kunstmuseum Düsseldorf – *Gruppe Arbeitszeit*
 1976 Kunstverein Frankfurt – *Mit Neben Gegen* (Joseph Beuys und seine Schüler)
 1984 Centre Pompidou/Paris, F – *Live by Satellite*, Project with J. Beuys, N. J. Paik and J. Cage
 De Campagne/Den Helder, NL
 Seibu Museum/Tokyo, Japan – *The Regal Star Project* (Video registration)
 1985 Museum Fodor/Amsterdam, NL (selected items from the collection of the Stedelijk Museum)
 Biennale/Albi, F – *Siméon et les flamants roses*
 Place St. Lambert/Liège, B – *Investigations*
 Museum Fodor/Amsterdam, NL – *Albi presentatie*
 1986 Rijkskunstdepôt St. Pietersberg/Maastricht, NL – *Permanent*
 Het Bassin/Maastricht, NL – *Het Depôt*
 Biennale/Venetië, Italy: Casa Frollo – *Portraits de scène à L'île aux phoques*
 Espace 251 Nord/Liège, B – *Portraits de scène*
 I.M.F./Washington, USA – *Fifteen contemporary artists from thre Netherlands* (The Bank Volume I)
 Buitententoonstelling/Groningen, NL – *Beeld en Land*
 Biennale Noord Holland
 Museum Het Prinsenhof/Delft, NL – *Een stille oceaan*, R.B.K. travelling
 Stichting Makkum/Amsterdam, NL – *A Priori Sculptuur*
 Fort aan de Drecht, NL – *Preludium*
 1988 Museum Fodor/Amsterdam, NL (new acquisitions to the collection of the Stedelijk Museum)
 Van Reekum Museum/Apeldoorn, NL (new acquisitions)
 Fort aan de Drecht, NL – *Kopfund Kragen*
 Monteciccardo – Convento Servitti di Maria/Pesaro, Italy – *Borderline*
 San Pietro a Sieve, Convento del Bosco ai Frati/Firenze, Italy – *Borderline*
 Espace 251 Nord/Liège, B – *États limites – archives des passions*
 Atelier 340/Bruxelles, B (la collection du Musée van Reekum)

BIOGRAPHY WALDO BIEN

GROUP EXHIBITIONS (as registered in archive)

Maritiem Museum/Rotterdam, NL – *'s nachts varen de boten*
 Galerie Metropole/Bruxelles, B
 1989 Museum Fodor/Amsterdam, NL – *Tekens van verzet*
 City Thoughts/Amsterdam, NL – *Étants Donnés*
 Museum Fodor/Amsterdam, NL (new acquisitions)
 Muzeum Lowiectwa i Jezdziecowa/Warsawa, PL –
The beauty of perishing nature
 Musée d'art moderne/Liège, B – *Noise*
 Palais Harach/Wien, A – *Unbegrenzte Freyung*
 Centre Pompidou/Paris, F – *Habiter en Europe*
 Stedelijk Museum Gouda, NL – *Beeldenroute*
 Stedelijk Museum Jan Cunencentrum, Oss, NL –
Een Hollandse tentoonstelling (travelling)
 1990 Galerie Rumpff/Haarlem, NL – *Zelfportretten*
 Joods Historisch Museum/Amsterdam, NL – *Bevrijdingen*
 Kunsthalle Recklinghausen, D – *Europäische Werkstatt*
Ruhrgebiet 1990 – Kunstausstellung der Ruhrfestspiele
Recklinghausen
 Haags Centrum voor Actuele Kunst HCAK / The Hague NL – *Kunst en Design*
 Museum Fodor, Amsterdam, NL – *Art Meets Science*
 (with Jürgen Binder)
 1991 Kunsthalle Recklinghausen, D – *Europäische Werkstatt*
Ruhrgebiet 1991 – Kunstausstellung der Ruhrfestspiele
Recklinghausen
 Gymnasium Felisenum/Velsen, NL – *Stof en Geest*
 Kunst Mondiaal/Tilburg, NL – *Double Dutch*
 Museum Fredericianum/Kassel, D & Provinciaal Museum Hasselt, B – *Gedanken Gänge*
 Anciens Etablissements Sacré /Liège, B – *Vis-a-Vis*
 Museum Fodor/Amsterdam (New acquisitions to the collection of the Stedelijk Museum)
 Kunstmesse Köln, D, Anciens Etablissements Sacré – *Continental Divide*
 Arco/Madrid, Spain, Galerie De Zaal (NL) – *Het Placenta Blok*
 1992 Rijksmuseum Twente/Enschedé, NL – *Gedachtengangen*
 Anciens Etablissements Sacré/Liège, B – *Primo Vero*
 Van Reekum Museum/Apeldoorn, NL – *Dat had je gedacht*
 Sammlung Van der Grindten/Kranenburg, D – *Uit de collectie van het Van Reekum Museum*
 Museum Fodor/Amsterdam, NL – *Res Brevis*

p. 236

Fernbank Museum/Atlanta, USA – *Rainforest at Risk*
 (Curator: Walter Hopps)
 1993 Stedelijk Museum/Amsterdam, NL
 Grafisch Atelier Daglicht/Eindhoven NL – *Hond en Hamer*
 Helderse kunstliga/Den Helder, NL – *Den Helder koopt Kunst*
 Arti et Amicitiae/Amsterdam, NL – *Driemaal vier maal twee*
 (with Joseph Semah)
 Foundation De Appel/Amsterdam, NL – *Moving*
 ICA/Amsterdam, NL – *Amsterdam een rijke stad*
 Huize Van Abbe/The Hague, NL – *Inart*
 Galerie Nova / Bratislava, Slovakia – *Bratislava*
 (Semah, Rutkowski, Kloppenburg)
 Futur Museé Instrumental/Brussel, B – *Le Jardin de la Vierge*
 Van Reekum Museum/Apeldoorn, NL – *En passant*
 Musée d'Art Moderne/Liège, B – *Valises*
 Van Reekum Museum/Apeldoorn, NL – *Papier per se*
 Stadsgalerij/Heerlen, NL – *Valises*
 1994 Ludwig Forum/Aachen, D – *Valises*
 Artotheek Oost/Amsterdam, NL – *Portraits of Reflection*
 Van Reekum Museum/Apeldoorn, NL –
Collectie Becht & Becht
 Ateliers Driebergen/Driebergen, NL – *Op verzoek*
 Galerie Witzenhausen/Amsterdam, NL – *Architectura*
 Stichting Phoenix/The Hague, NL – *Neonatur*
 Centre Georges Pompidou/Paris, F – *Beuys*
 (video *Regal Star-project 1984*)
 1995 Gallery Davis-MacClain/Houston TX, USA (with Virgil Grotfeldt) – *Intercontinentals*
 Phoebus/Rotterdam, NL – *De Spiraal*
 Van Reekum Museum/Aperdoorn, NL – *Zomerlied*
 1996 Joods Historisch Museum/Amsterdam, NL – *Zonder Titel*
 Contemporary Arts Center/New Orleans, USA – *Delphi*
 Van Reekum Museum/Apeldoorn, NL – *NOG Collectie*
 Arti et Amicitiae/Amsterdam, NL – *Gras en Groen*
 Blue Star/San Antonio, USA – *Delphi*
 SBK, Amsterdam, NL – *Teken aan de wand*
 Galeria Krzysztofory/Kraków, PL – *Bien as Blake-model*
 1997 Galerie De Zaal/Delft, NL – *Tekeningen*

Arti et Amicitiae/Amsterdam, NL – *De steen vliegt*
 (on Spinoza)
 1999 Dutch Ministry of Defense, The Hague – *The Alternative War*
 De Watertoren A.K. Vlissingen, NL – *Paleo Psycho Pop*
 (with Kloppenburg, Hilarius Hofstede and Patrick Healy)
 Van Reekum Museum Aperdoorn, NL – *Gedachten uit de laatste vijftig jaar van een eeuw*
 Triodos Bank, Zeist, NL – *Free International University World Art Collection*

PUBLICATIONS (as registered in archive)

- 1983 C. van Hout: *Bien scheert zijn problemen weg*, Het Parool, 5 July.
- 1984 M. Damen: *Scheren als spiegeling van mijzelf naar binnen toe*, Jonas, Jrg. 14, pp. 14–15.
Catalogue De Campagne, Den Helder, NL
P. Heynen: *Het geluid van de poolwind in de eeuwig groene beukenbossen van Tierra del Fuego*, Fodor nr. 9, pp. 36–39.
P. Heynen: *Kale toendra en rareiteenkabinet*, De Volkskrant, 3 June.
- 1985 P. Heynen: *Joseph Beuys – Waldo Bien – Tetsumi Kudo. Beelden uit heden en verleden*, Fodor nr. 2, pp. 3–5.
P. Heynen: *Overwegingen bij beelden uit de lage landen aan de Noordzee*, Fodor nr. 5.
P. Heynen: *Simon et les flamants roses*, Biennale Albi – Catalogue W. Bien.
W. Bien: *Die notwendige Notwendigkeit*, Code nr. 4.
P. Heynen: *Une paire de chaussettes de laine propres*, in: Investigations: Place St. Lambert, Liège, B.
Catalogue: Amsterdam koopt kunst 1984.
- 1986 P. Heynen: *Free the Phone*, Appel Bulletin – January.
Het Bassin, Vol. 1, 1986.
W. Wellings: *Project Tinus Oost*, Tableau – April.
P. Heynen: *Zuiver wollen sokken – de arme kunst van Waldo Bien*, Museumjournaal nr. 6, pp. 40–41.
Rijkskunstdepot St. Pietersberg, Maastricht, Categorie A-atoomvrij. Waldo Bien – Pieter Heynen – K (Kloppenburg).
Waldo Bien: *54 Worcestersauce drawings – paydirt edition*, Larry Becker Gallery, Philadelphia, Catalogue.
Het Bassin nr. 1, jrg. 2, Sept. '86, pp. 10–11–20.
L. Takken: *Impressie: Waldo Bien memoreert J.B.*, Driegonaal, 12e jrg. nr. 1, pp. 18–24.
- Dr. John Hallmark Neff: *Fifteen contemporary artists from the Netherlands*, I.M.F., Washington D.C., pp. 20–21.
(introduction)
W. Bien: *Über Kunst und Notwendigkeit; Goetheanistisches Bilden und Bauen*, Holland Heft 1, 1986, p. 27.
- W. Bien: *Sulayman*, Fodor nr. 5.
Dag over kunst en wetenschap, De Telegraaf, 3 April 1986.
S. Kusters: *De mijnstreek als sterfkamer*, De Limburger, 21 March.
W. Bien: *Die hoed, wat moet toch die hoed?*, Het Parool, 25 January.
- J. Zumbrink: *Vrijblijvende ontmoeting wetenschap en kunst*,
- 1987 Haarlems Dagblad, 8 April.
W. Bien: *De eenzaamheid van het Kaspar Hauserhok*, Tijdschrift Beeld – January.
Catalogue Biennale Noord Holland
W. Bien: *Beeld en land – een centrifugale definitie*, Catalogue *Beeld en Land*.
W. Bien: *A propos a priori*, A priori Sculptuur – publication Makkum Amsterdam.
Catalogue Casa Frollo: *Portraits de scène à l'Ile aux Phoques* – Biennale di Venezia – Espace 251 Nord, Liège, B.
W. Bien: *K (Kloppenburg), een introductie*, Rotterdam Art Space, Rotterdam, NL.
P. Weeda: *Het bewustzijn van een walvis*, Jonas nr. 2, pp. 20–25.
E. Beer: *Een stille oceaan*, Catalogue Rijksdienst Beeldende Kunst.
Fodor: Catalogue *Amsterdam koopt kunst 1986*.
Els Hoek: *Bien op een eiland voor het vasteland van de moderne kunst*, De Volkskrant, 28 December.
R. Vermeulen: *Ode aan de mijnwerker*, Rotterdams Nieuwsblad, 23 January.
L. Wijers: *Een kamer ingericht door Waldo Bien*, Financieel Dagblad, 24 January.
- 1988 Gert Meijerink: *Waldo Bien – der alte Hut zum neuen Leben erweckt*, in: Peristiel 24-uurskrant.
Catalogue Fort aan de Drecht: Waldo Bien.
Catalogue Maritiem Museum Rotterdam: *'s nachts varen de boten*.
Catalogue Amsterdam koopt kunst 1987.
L. Jacob: *Waldo Bien*, Catalogue *Rijksaankopen 1987*.
Catalogue collectie van Reekummuseum – Atelier 340, Bruxelles, B.
M. de Vos: *Vuurland*, NRC Handelsblad, 12 February.
J.B. Klaster: *Gemeente koopt kwaliteit*, Het Parool, 26 July.
- 1989 Eric Amouroux: *Waldo Bien ou le travail patient du négative*, ±O 54, Octobre 1989, pp. 18–19, Liège.
Tijdschrift Beeld January: *Tekens van verzet (To our investors)*.
W. Bien: *Neandertaal*, Kunstschrift Openbaar Kunstbezit 89/2, p. 34.
L. Jacob: *Waldo Bien*, publicatie Museum Gouda, NL – Beeldenroute.
Catalogue Noise, Musée des Art Moderne, Liège, B.
- 1990 Catalogue *IS in de HAL*, Fonds voor de Kunst, Amsterdam, NL.
Tijdschrift Periferie 1989, nr. 1, pp. 2–3.
Catalogue Étant Donnés, City Thoughts, Amsterdam, NL.
Catalogue *Unbegrenzte Freyung: die Niederländer*, Palais Harach, Wien, A.
Hollanders maken kunstwerk in Wenen, Het Parool, 17 October.
P. Nesweda: *Fünfzehn Stil-Anarchisten aus Amsterdam*, Der Standard, Wien, 11 November.
Ga. L.: *Les pompiers aux Beaux-Arts pour évacuer... une carcasse de porc en décomposition*, La Meuse, 1 September.
A. van Esch: *De natuur als beeldend middel*, Catalogue *Een Hollandse tentoonstelling*.
- 1991 W. Wellings: *Waldo Bien*, Artefactum 32/90, pp. 17–21 (Nederlands), pp. 55–57 (English).
Wim Beeren: *Waldo Bien – Backseat Sights*, publication Stedelijk Museum Amsterdam, NL.
Hugues C. Boekraad: *Cartografie van de Geest*, publication Stedelijk Museum Amsterdam, NL.
Waldo Bien: *Eine Zentrifugale Definition*, Catalogue Europäische Werkstatt Ruhrgebiet, Kunsthalle Recklinghausen, D.
Waldo Bien: *Kunst en Design*, Catalogue Design-Kunst-Design – HCAK, The Hague, NL.
E. Amouroux: *Genese d'une Evolution*, Opus International 119, pp. 56–57.
Catalogue *Rijksaankopen 1989*, Rijksdienst Beeldende Kunst.
J.B. Klaster: *Zoektocht naar het innerlijk belang*, Het Parool, 20 February 1990.
M. Mastenbroek: *Bevrijdingen*, Jonas nr. 18.
A. Kruyning: *De poëtische ontdekkingstreis van W. Bien*, De Telegraaf, 16 February.
S. Kusters: *Waldo Bien met momentopname in het Stedelijk*, De Limburger, February.
M. Bx: *Waldo Bien – Backseat Sights*, Bulletin Stedelijk Museum 2–90.
A. Berk: *Het geschilderde ik*, Kunstbeeld nr. 2.
J. Zumbrink: *Wel of geen zelfportret*, Haarlems Dagblad, 6 February.
Waldo Bien: Berlin, D – Catalogue to the exhibition *Numeri*.
David Reason: *Art in the Future Tense / Kunst in der Zukunftsform*, Catalogue to the exhibition *Numeri*.

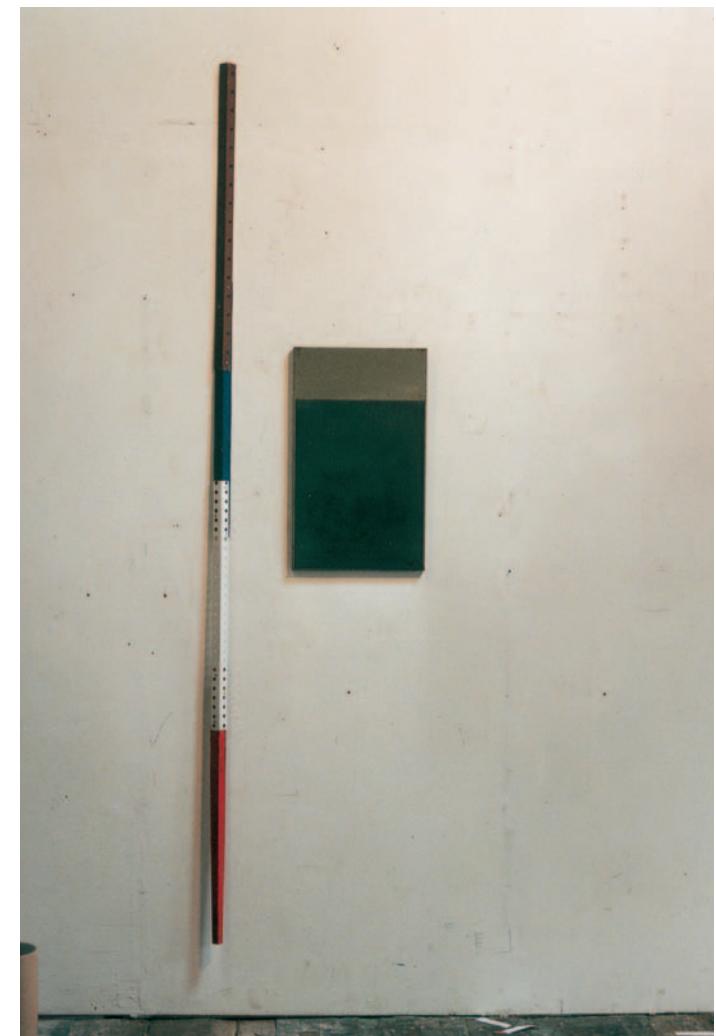
BIOGRAPHY WALDO BIEN

P. 238

- | | | |
|---|--|---|
| <p>Ferdinand Ullrich: <i>Waldbläuer H5</i>, Catalogue to the exhibition <i>Europäische Werkstatt Ruhrgebiet</i>, pp. 16–17.</p> <p>W. Bien: <i>Feldpostbrief</i>, Catalogue to the exhibition <i>Stof en Geest</i>, pp. 126–129.</p> <p>W. Bien & J. Semah: <i>Dialoog</i>, Catalogue to the exhibition <i>Double Dutch</i>, pp. 82–89.</p> <p>C. van Winkel: <i>Berichten uit het laagland</i>, Catalogue to the exhibition <i>Wandelgänge</i>, pp. 13–15.</p> <p>Catalogue <i>Amsterdam koopt kunst 1990</i>, pp. 10–11.</p> <p>E.E.: <i>Zelfportretten in walvisolie bewaard</i>, Belang van Limburg, 23 March.</p> <p>S. Kusters: <i>Zelfportretten in walvisolie</i>, De Limburger, 26 March.</p> <p>V. Loers: <i>Gedankengänge</i>, Forum International 8–91.</p> <p>R.B.: <i>Klumpen als Gehirn</i>, Zitty, Berlin, D, nr. 8.</p> <p>Oewoewoewoewoe, De Nieuwe Limburger, 9 March.</p> <p>E.J.: <i>Zelfportretten van Waldo Bien</i>, Het Nieuwsblad, 22 March.</p> <p><i>Edward Sheriff Curtis en Waldo Bien</i>, De Witte Raaf, 3–91, nr. 30.</p> <p>C. Straus: <i>Transculturele uitwisseling slaagt door grootmoedigheid</i>, Trouw, 1 juni.</p> <p>Lucien Rama: <i>Art Wallonie</i>, Arts Antiques et Auctions, February.</p> <p>Michèle Marchal: <i>Waldo Bien: Responsable</i>, La Wallonie, 12 February.</p> <p>Wouter Wellings: <i>Malaria, placenta en autodeuren</i>, De Volkskrant, 20 February.</p> <p>Janneke Wesseling: <i>Waldo Bien en K</i>, NRC Handelsblad, 21 February.</p> <p>C. van Houts en J.B. Klaster: <i>Kattelijjkje tussen brood en olijven</i>, Het Parool, 29 February.</p> <p>Dan Holsbeek: <i>Het maatschappelijke engagement van WB</i>, De Standaard, March.</p> <p>Wouter Wellings: <i>Het onderhuidse spoor</i>, Tijdschrift KM, 1–92.</p> <p>W. Bien: <i>Ook Beuys fout hersteld</i>, Het Parool, 29 September.</p> <p>W. Bien: <i>Het Malariaiblok</i>, Van Reekum Museum, January.</p> <p>Catalogue <i>Art for ASAP</i>, Amsterdam, NL.</p> <p>E. Amouroux: <i>Waldo Bien – Geomemory</i>, Artefactum 44–92.</p> <p>M. Zeman: <i>Waldo Bien</i>, Profil 10–92, Bratislava, Slowakia.</p> <p>E. Amouroux: <i>Waldo Bien</i>, Kanal Europe, Paris, F, February.</p> | <p>Anciens Etablissements Sacré, Bonnefans, volume 8, nr. 1.</p> <p>F. Stiemer: <i>De lading van het beeld</i>, Algemeen Dagblad, 5 March.</p> <p>R. Deprès: <i>Waldo Bien – Geomemory</i>, A.E. Sacré, Liège, B (publication accompanying the exhibition).</p> <p>G. Berends: <i>Geografische gedachtengangen</i>, Drents/Groningse Pers, 21 February.</p> <p>A. Kramer: <i>Gedachtengangen</i>, Twentsche Courant, 5 February.</p> <p>M. Jongsma: <i>De kunstenaar: Interview met Waldo Bien</i>, Stichting Fonds voor de Kunst, Amsterdam, NL.</p> <p>B. Forgeur: <i>L'Art de vivre à Amsterdam</i>, Flammarion, Paris, p. 175.</p> <p>Ed.: <i>Bewust waarnemen is essentieel</i>, Zierikzeesche Nieuwsbode, 14 November.</p> <p>Nico Out: <i>Bezitten en beheersen</i>, Provinciaals Zeeuwse Courant, 29 October.</p> <p>Ed.: <i>Natuur fascineert steeds opnieuw</i>, Ons Eiland, 11 November.</p> <p>Catalogue <i>Tussen hemel en aarde</i>, deel II, p. 38 / 39.</p> <p>Catalogue <i>Le Jardin de la Vierge</i>, Espace 251 Nord, p. 3.</p> <p>Laurence Louis: <i>Voyage au fil des œuvres</i>, Catalogue <i>Flux News</i>, Musée d'Art Moderne, Liège, December, nr. 1., p. 1.</p> <p>Lino Polégato: <i>Fermer une valise est un phénomène de pouvoir</i>, Catalogue <i>Flux News</i>, Musée d'Art Moderne, Liège, December, nr. 1., p. 4.</p> <p>Laurence Louis: <i>Valises</i>, Catalogue <i>Valises</i>, Stadsgalerij Heerlen, p. 2.</p> <p>Waldo Bien: <i>Nederlanders!</i>, Catalogue <i>Papier per se</i>, Van Reekumuseum, p. 11.</p> <p>Rob Perree: <i>Waldo Bien</i>, Catalogue <i>Papier per se</i>, Van Reekumuseum, p. 10.</p> <p>Waldo Bien: <i>Silver Veins</i>, Catalogue <i>Close Encounter</i>, Galeria Mesta, Bratislava, Slowakia, p. 94 / 95.</p> <p>Waldo Bien: <i>Crime Time</i>, Het Parool, 2 October.</p> <p>Miro Zeman: <i>Introduction</i>, Catalogue <i>Close Encounter</i>, Galeria Mesta, Bratislava, Slowakia, p. 10–15.</p> <p>Sjef Kusters: <i>Reizen per koffer</i>, De Limburger, 31 December.</p> <p>Ed.: <i>Valises</i>, De Volkskrant, 28 January.</p> <p>Pieter Defesche: <i>Valises</i>, Limburgs Dagblad, 5 February.</p> <p>Ed.: <i>Kunst in een koffer</i>, Het Belang van Limburg, 22 February.</p> <p>Ed.: <i>De koffer in de kunst</i>, Kunstbeeld 2–94.</p> | <p>Thom Stoink: <i>Mediteren bij het scheren</i>, Apeldoornse Courant, 23 March.</p> <p>Thom Stoink: <i>Mediteren bij het scheren</i>, Gelders Dagblad, 30 March.</p> <p>Ed.: <i>Beeldende kunst agenda</i>, De Volkskrant, 8 April.</p> <p>M. Pieterse: <i>Krachtige bouillon van indrukken</i>, Gelderlander, 8 April.</p> <p>Ed.: <i>Nooit uitgeleende Bien gaat naar het museum</i>, De Volkskrant, 29 April.</p> <p>(Letter to the eds.): W. Bien: <i>Van Reekum Museum</i>, Apeldoornse Courant, 5 May.</p> <p>I. Schwarz: <i>Scheerschuim en baardstoppels</i>, De Volkskrant, 13 May.</p> <p>J.M. Deurvoort: <i>Mijn werk is niet somber...</i>, NRC Handelsblad, 13 May.</p> <p>P. de Brock: <i>Kunstenaars passen impopulaire werken aan</i>, Folia, volume 47, nr. 33.</p> <p>C. van Houts: <i>Artotheek biedt kunst herkansing</i>, Het Parool, 25 May.</p> <p>Catalogue <i>Portraits of Reflection</i>, Artotheek Oost/Amsterdam, NL.</p> <p>Michael Zeeman: <i>Geile blikken</i>, Catalogue <i>Tekeningen van Nederlandse kunstenaars uit de collectie Becht</i>, Van Reekum Museum, Apeldoorn, NL.</p> <p>Catalogue <i>Op verzoek</i>, Ateliers Driebergen, Driebergen, NL, p. 10.</p> <p>Patricia C. Johnson: <i>Dutchman's Installation Falls Short of Talk</i>, Houston Chronicle, June 1.</p> <p>Ed.: <i>The Human Mental Condition</i>, Diverse Works Calendar, Diverse Works, Houston TX, USA, May/June.</p> <p>Waldo Bien: <i>Kunstenaars zouden kritiek niet zomaar moeten ondergaan</i>, Utrechts Nieuwsblad, 31 October.</p> <p>I. Spaander: <i>The North Atlantic Samurai</i>, Catalogue Zeeuws Museum, Middelburg, NL.</p> <p>Th. Hakkert: <i>Hij wilde het niet aan de engelen overlaten</i>, Dagblad Tubantia, 11 October.</p> <p>Waldo Bien: <i>L'Immunisation Invisible</i>, Het Madrigaal, Galerie Witzenhausen, Amsterdam</p> <p>M. de Vries: <i>Geeft Beuys ons wel genoeg om in te bijten?</i>, Het Parool, 11 November.</p> <p>W. Bien: <i>Beuys' Fettecke</i>, Letter to the editor, Het Parool, 16 November.</p> <p>R. Perrée: <i>Waldo Bien</i>, Catalogue N.O.G. Collectie.</p> <p>W. Bien: <i>Pygmeeën</i>, Letter to the editor, Het Parool, 22 February.</p> |
| <p>1992</p> | | |
| <p>1993</p> | | |
| <p>1994</p> | | |
| <p>1995</p> | | |
| <p>1996</p> | | |

- Ed.: *Archief van de toekomst krijgt plaats in Duitsland*,
Het Parool, 2 September.
- A. Berk: *Het archief voor de toekomst veilig gesteld*,
Kunstbeeld 12–96.
- M. de Vries: *Het laatste couplet over een doosje met vet*,
Het Parool, 28 December.
- 1997**
- David Courtney: *Waldo Bien*, Catalogue exhibition *Delphi*.
- L. Wagenaar: *Kunst zonder lijstje*, Het Parool, 16 April.
- S. Gieben: *Archief voor de toekomst*, Elsevier, 3 May.
- W. Bien: *Peccavi*, Paleo Psycho Pop, 1 & 2, Amsterdam.
- K. Veraart: *Joseph Beuys*, de Volkskrant, 23 May.
- M. Rive: *De steen vliegt*, catalogue exhibition *Arti et Amicitiae*, Amsterdam.
- W. Bien: *The Fatcorner Mystery*, catalogue exhibition *Veelvoud*, Amsterdam.
- Eds.: *Spinoza à Notre Époque*, Art Antique Auctions, October, p. 80.
- Eds.: *La Connaissance de la Liberté*, Institut Neerlandais, Paris.
- W. Bien: *Kloppenburg's Rheingold*, Galerie De Zaal, Delft, NL.
- 1998**
- Adrien Dannett: *The Collected Works of Jacob's Kloppenburg*, The Independent, Independent Eye Feature, p. 8, 5 March.
- Riki Simons: *Collages van Avocado*, Esquire, Vol. 8, no. 2, April.
- Riki Simons: *Waldo Bien – Werk in Uitvoering*, Villa d'Arte, No. 1, p. 54–61, August.
- Eds.: *Limburg Artists at the AZM Collection*, University Hospital, Maastricht, NL, p. 128–31.
- 1999**
- W. Bien: *A Hunger to be Less Serious*, Publication ACHK De Paviljoens, Almere, NL
- M. v. Seumeren: *Raar dansen in het winkelcentrum*, Dagblad van Almere, 18 March.
- E. J. Rozendaal: *Vrijheid voor iedereen en een sprankje hoop voor de toekomst*, Prov. Zeeuwse Courant, 17 July.
- H. Rooseboom: *Op expeditie in de toren*, B.N. De Ster, 8 August.
- E. J. Rozendaal: *Vanuit donkere krochten*, Prov. Zeeuwse Courant, August 11.
- Eds. NRC Handelsblad: *The Light Factory*, 26 August.
- I. van Duijn Schouten: *Geloof nooit wat je ziet*, in: *Het gezicht naar buiten*, Antroposofische Vereniging Nederland, pp. 134–138.
- Jaap Huisman: *ABN en Triodos, twee werelddelen*, Vrij Nederland, 16 October.

- W. Bien: *FIUWAC*, Triodos Bank, Zeist NL.
- P. Healy: *Tierra Fino*, Américanes Adobe Building #6/7.
- Erna Eddin: *The Belgian Ambassador Residence*, Laras, Interior Modern Indonesia, pp. 15–17, cover.



p. 239

[1997-040]
Tableau Européen
Materials and size: as usual
Private collection

BIOGRAPHY VIRGIL GROTFELDT

1 February 2000

To: Waldo Bien

Via Fax 1 page including cover

From: Deborah Grotfeldt (713)861-9170 *PJ*

As per your request of yesterday, the wire transfer numbers to wire funds into Virgil's account are as follows:

Swift Code: CPASUS44

ABA#: 113010547

Account Info: Virgil Grotfeldt
[REDACTED]

If you need any further information, please don't hesitate to telephone me.

Feb 09 00 01:57p

Deborah Grotfeldt

17131869-7331

p. 3

VIRGIL GROTFELDT

1226 Heights Blvd.
Houston, TX 77008
(713) 861-9170
DBA 5/17/48

210 Varet
Brooklyn, NY 11206
(718) 418-8580

EDUCATION

1974 Master of Fine Arts; Tyler School of Art, Temple University, Philadelphia, PA
1971 Bachelor of Science; Eastern Illinois University, Charleston, IL

SOLO EXHIBITIONS

1998 Heriard-Cimino Gallery, Inc.; New Orleans, LA
Barbara Davis Gallery, Houston, TX
1997 Jason McCoy Inc.; New York, NY
Barbara Davis Gallery, Houston, TX
1995 Barbara Davis Gallery, Houston, TX
1994 Hiram Butler Gallery, Houston, TX
1991 Lamar University Museum, Beaumont, TX
1990 Hiram Butler Gallery, Houston, TX
Tarble Arts Center, Eastern Illinois University, Charleston, IL
1988 Hiram Butler Gallery, Houston, TX
1987 Gallery D'Theeboom; Amsterdam, The Netherlands
1974 Tyler School of Art; Temple University, Philadelphia, PA
The George School; Newtown, PA
1971 Eastern Illinois University, Charleston, IL

SELECTED GROUP EXHIBITIONS

1999 *Three Artists from Texas USA*; Upriver Gallery, Chengdu, China
1999 *Free International University World Art Collection*; Triodos Bank, Zeiss, The Netherlands
1998 *Bound: Books by Artists*; Brazos Bookstore, Houston, TX; Curated by William Sten
1998 *Works on Paper by Contemporary and Modern Masters*; Barbara Davis Gallery, Houston, TX
1997 *Virgil Grotfeldt & Mirjam Hoekman*; Galerie Luca; Zaithome, The Netherlands
1997 *Convergence*; Barbara Davis Gallery; Pennzoil Place; Houston, TX
1996 *Contemplating Translucence: A Selection of Works of Contemporary Texas Watercolorists*,
Two Allen Center, Houston, TX
1996 *New Work: Gallery Artists*; Barbara Davis Gallery; Pennzoil Place, Houston, TX
1996 NOG Insurance Company Collection; Van Riekenum Museum; Appeldoorn, The Netherlands
1996 *Delphi*; Contemporary Arts Center; New Orleans, LA; traveling to Blue Star; San Antonio, TX
1996 *Works on Paper: A Selection of Contemporary and Master Works*; Jason McCoy Gallery; New York, NY
1996 *Material & Spirit*; Barbara Davis Gallery, Houston, TX
1995 *Genesis in Fire, Works from the Green Mountain Foundry*; Glassell School of Art,
Museum of Fine Arts, Houston, TX. Curated by Alison deLima Green and Joe Havel
1995 *Texas Myth & Reality*; Museum of Fine Arts; Houston, TX; Curated by Alison deLima Green
1995 *Watercolor: "All Wet's"*; College of the Mainland; Houston, TX
1995 *Drawing from Strength: 26 Artists Make Their Mark*; Transco Tower; Houston, TX. Curated by Sally Sprout
1995 Group Exhibit; Laning Gallery; Houston, TX
1994 Group Exhibit; RAM Gallery; Rotterdam, The Netherlands
1994 *Texas Landscapes*; Hooks Epstein Gallery, Houston, TX. Curated by David Brauer
1994 *Out of This World*; Contemporary Arts Museum; Houston, TX. Curated by Lynn Herbert
1993 *Virgil Grotfeldt, Joseph Havel & James Suris*; Hiram Butler Gallery; Houston, TX
1992 *Selections from the 20th Century Collection*; The Museum of Fine Arts; Houston, TX
1990 *Texas Art Celebration*, juried exhibition of the Assistance League of Houston, TX
1989 *Texas Realism*; Museum of Southeast Texas; Beaumont, TX
1988 *The Contour Line*; Hiram Butler Gallery; Houston, TX
1987 *The Fictional Figure*; Caroline Lee Gallery; Houston, TX
1986 *Texas Annual*; Laguna Gloria Art Museum; Austin, TX

1985 Synergy; Juried Exhibition of the Arts Symposium of Houston; Glassell School of Art,
Museum of Fine Arts, Houston, TX
1985 *Plastica Huesped*; Three-person traveling exhibit; Guadalajara, Mexico
1985 DiverseWorks, Houston, TX
1984 *The First Annual East End Show*; Lawndale Center, University of Houston, TX
1983 Group Show; Boulevard Gallery, Houston, TX
1982 Juried Exhibition; Art League of Houston, TX
1981 Juried Exhibition; Art League of Houston, TX
1979 *Dimension II*; Juried Exhibition of the Assistance League of Houston, TX
1979 *Dimension I*; Juried Exhibition of the Assistance League of Houston, TX
1977 Annual Juried Show; School of the Ozarks; Branson, MO
1975 Graphic Biennial; Miami Museum of Art; Miami, FL

BIBLIOGRAPHY

1997 Johnson. "Virgil Grotfeldt." *The New York Times*. December 5
Karen Chambera. "Virgil Grotfeldt." *The Critical State of Visual Art in New York Review*. November 15
Patricia C. Johnson. "Garden of Paint." *Houston Chronicle*. February 25
1996 Laura Carey Martin. *American Images: The SBC Collection of Twentieth-Century American Art*.
Harry N. Abrams, Inc., Publishers. New York, NY
1994 Johnson, Patricia Covc. *Contemporary Art in Texas*, Craftsman House G & B Art International;
Roseville, Australia
Kaili, Susie. "The Secret Life and Plans." *Houston Press*. May 12
1993 Chadwick, Susan. "Grotfeldt, Havel, & Suris". *The Houston Post*. November 11
1992 Chadwick, Susan. "Art and Nature." *The Houston Post*. May 28.
1990 Johnson, Patricia. "Grotfeldt's Raw Images Are Potent". *Houston Chronicle*. April 10.
1990 Chadwick, Susan. "No Fool's Gold." *The Houston Post*. March 31.
1990 Chadwick, Susan. "The Glory of Texas Art". *The Houston Post*. January 19.
1988 Chadwick, Susan. "Critics Choice", *The Houston Post*. April 1
1988 Chadwick, Susan. *The Houston Post*. April 3
1988 Chadwick, Susan. *The Houston Post*. May 29.
1988 Chadwick, Susan. *The Houston Post*. December 31.
1988 Johnson, Patricia. *The Houston Chronicle*. April 15.
1988 Kalmykov, Fran. *11x14 Magazine*. Fall.

GRANTS / AWARDS

1999 Pollack Krasner Award
1996 Honorable Mention, Assistance League of Houston Annual Juried Exhibit
1993 First Place, Assistance League of Houston Annual Juried Exhibit
1991 The Engelhard Award
1976 Illinois Arts Council, Mural for Lakeland College.

SELECTED COLLECTIONS

The Menil Collection; Houston, TX
Whitney Museum of American Art; New York, NY
Houston Lighting & Power, Houston, TX
The Engelhard Foundation; Boston, MA
NOG Insurance Company; Amsterdam, The Netherlands
Free International University World Art Collection; Zeiss, The Netherlands
Southwestern Bell Telephone Collection
Museum of Fine Arts; Houston, TX
Tyler Museum of Art; Tyler, TX
University of Oklahoma Museum; Norman, OK
Fritz Becht Collection; Amsterdam, The Netherlands
Upriver Gallery Collection; Chengdu, China

BIOGRAPHIE MICHAEL RUTKOWSKY

Michael Rutkowsky

BIOGRAPHIE

- 8.5.1939 geboren in Balige/Sumatra
 1961 Abitur in Wiesbaden
 1961-64 Vorstudien Medizin/Psychologie/Soziologie
 1964-67 Anthropologie FU Berlin
 Inbildehre Prof.W. Scheidt/Hamburg
 Kybernetisch-dynamische Verhaltenslehre auf neuro-physiologischer und theoretisch-biologischer Grundlage
 Künstlerische Begleitinteressen – seit 1964 aktiv
 1971-76 Kunstakademie Düsseldorf (Klasse Beuys)
 versteht sich als Bildhauer und Schriftanthropologe
 Ist seit zwei Jahrzehnten mit der Konnotation plastischer, praktischer und syntaktischer Erfahrungsfelder alphabetisierter und nichtalphabetisierter Praxis befaßt.
 Materialien zu einer Wandelschrift – 5 lm
 Als epochalen Hintergrund der Schriftentfaltung nimmt er einen global-sphärischen Hintergrund an – „Höhe 2002“
- AUSSTELLUNGEN (A) · BETEILIGUNGEN (AB)
 LESUNGEN (L) · DARSTELLUNGEN (D) · ARBEITEN (AR)
 Auswahl nach thematischem Gehalt:
- 1974 Stipendienreise Rom
 1977 „Einrichtung der Straße“ (A), Galerie Aselmann, Düsseldorf
 1978 Anlage eines „Platzes in der Eifel“ (AR), Weissenseifen
 1980 „Anstatt Perspektive ein Wandelraum“ (A, AR), BBK Düsseldorf
 1982 „Tor der irdischen Fahrt“ (AR), Weissenseifen
 1983 „Front der irdischen Fahrt“ (A), Galerie Schmela, Düsseldorf
 1985 „Spuren, Skulpturen und Monmente ihrer präzisen Reise“ (AB), Kunsthaus Zürich
 1986 „Der aktive Apfel“ (D), De Appel, Amsterdam
 „Stille Schrift und irdische Fahrt – Fragmente einer Wandlung“, Atelierhaus Mönchengladbach
 1984-93 Bauprojekt „Kraterhof – Regendampfer“, Eifel
 1991 „Höhe 2002“ (A, L, D), Forum Bilker Straße, Düsseldorf
 1992 „Die Nachricht vom aktiven Apfel“ (L,D), Video, Galerie Kraushaar, Düsseldorf
 1993 „Turm fällt flach“ Ende Regendampfer (AR), Eifel
 „Wagen unter Dach“ (AR), Scheune im Biosphärenreservat, Aken-Küren/Elbe
 1994 „Schrift-Unipol“ (A, AR), Einstand im Werkraum, Hoffeldstraße 10, Galerie Kraushaar, Düsseldorf
 94 „Freilichtbühne Dürresberg“ (AR), Erdarbeit Vogelsberg (Basalt)
 „Fünf Pfauenräder vor dem Cirkel“ (AB), Venn-Akademie Vim Braun Breinig
 Arbeitstitel des Ausstellungsbeitrages:
 1995 „Viadukt der Genügsamkeit – Ein grauer Vorraum“ (AB, D, L)
 → STADT KOJE DÜSSELDORF

BIOGRAPHY
 NACHTRÄGE AB 99
 № 213 R

- 1995 STADT KOJE GROSSE EHRENTOR DÜSSELDORF
 1996 DER AEQUATORIANER GALERIE KRAUSHAAU
 DUSS.
 AB 1996/97 ARBEITS STIPENDIUM KUNST FONDS
 EINBEZIEHUNG DES PC IN DIR ARBEIT
 MIT SCHRIFT FESTLEGGUNG AUF
 EIGENE DATIERUNG
 1997 WELLEN BAD - AUSSTELLUNG MIT
 HASSEL STRAUCH -
 AB 1994 # - 99 BAU PROJEKT IM BERGISCHE LAND
 KONOS CERONY
 BUCHWERKSTATT.
 1994 - 99 # 5. MAI HATTEN WOCHE
 (WACD PROJEKT) BAUMRÜNDE
 1994 BUCHWERKSTATT IM ICOCA
 ARBEIT MIT S.M-TISCH
 (CSEE-MANN-TISCH + RAUM)

DAS GROB DIE DATEN DIREKT
 HIER FINDEN
 WORAUF ANKOMMEN SOCC KANN
 ICH HIER NUN SCHWER
 AUSMACHEN

7.2.20 AGDG

17. Ra
Kiel

LIST OF WORKS

WERKVERZEICHNIS

[1972-002]	p. 15	<i>Skeletal Space</i> 39 x 49 cm; Casted lead figure in burnt wooden spatial frame Private collection	[1975-001]	p. 11	<i>Kräftekreisen (Ich Kreis)</i> 105/190 cm; Painted wood Waldo Bien Archive	[1982-011]	p. 169	<i>Rückenlage</i> 70 x 115 cm; Hunter's coat with copper plate, wire and wax on hanger Waldo Bien Archive
[1972-005]	p. 140	<i>Landscape</i> 67,7 x 78,5 cm; Collage of natural fibres; Painted Waldo Bien Archive	[1976-003]	p. 29	<i>Alle Farbe ist im Kopf</i> 11,3 x 17,7 cm; Gouache and pencil on paper Waldo Bien Archive	[1982-012]	p. 71	<i>Sunlight</i> Size not specified; Wooden furniture, partly coloured wood, gold leaf and silver Waldo Bien Archive
P. 244	[1972-007]	<i>Continuing Story of the IJsselmeer and her Embryos</i> 108 x 72,2 cm; Collage of natural fibres; Painted Waldo Bien Archive	[1977-001]	p. 18	<i>Temperamide</i> Size not specified; Painted wood and lead Public collection NL	[1983-001]	p. 38	<i>Regal Star</i> Sizes not specified; Installation with shaving table, equipment, 365 glass plates with shaving debris, crates etc. Waldo Bien Archive
	[1972-008]	<i>Billiard Table With Sluice</i> Size as usual; Wood covered with zinc plate; Tar surface Destroyed	[1978-001]	p. 11	<i>Static Pedestal (Schrank mit Wirbelsäule)</i> 103 x 40 x 207 cm; Pitch pine, glass, metal strings Waldo Bien Archive	[1983-002]	p. 47	<i>Psoriasis Trap</i> 280 x 460 cm; Photos in iron frame, wood, tape and collected natural materials Collection Stedelijk Museum, Amsterdam
	[1972-009]	<i>Study for pedestal</i> 12 (h) cm; Wax, lead, wood Waldo Bien Archive	[1980-001]	p. 30	<i>Verwandelzeichen</i> 190 x 90 cm; Painted wood Collection Stedelijk Museum, Amsterdam	[1983-003]		<i>Regal Star Dust</i> 70 x 250 x 5 cm; Zinc container, Regal Star rust (iron), paper Waldo Bien Archive
	[1972-010]	<i>Study for pedestal</i> Copperplate and wire, transformed (see 1997-047)	[1980-002]		(see 1977-001)	[1983-006]		<i>Icelandic Journal</i> (edition 5); Photos Nordland Route, volcanic ash, mirror, in zinc container; Nr. 2 Waldo Bien Archive
	[1972-012]	<i>Romanic Landscape</i> 18 x 20 cm; Water colour on board Private collection	[1980-003]		<i>Tryptichon</i> 240 x 124 cm; Paint and pigments on wood, gesso and gold leaf on linen Collectie Nederland	[1983-007]	p. 48	<i>Eyrarbakkis Best Choice</i> 27 x 9 (h) cm; Collected materials (Island) Waldo Bien Archive
	[1973-001]	<i>Portrait of Thomas Hecken</i> 48,5 x 63,5 cm; Acrylic on board Waldo Bien Archive	[1981-002]	p. 48	<i>Visual Supplement of a Third to a Whole Circle</i> Radius 200 cm; Painted wood, mirror, gold leaf Waldo Bien Archive	[1983-008]	p. 49	<i>Nordlandroute (Aschensector Nord)</i> 23 Photos (Island) in metal frames, sand blasted glass sheets; Each 79 x 67 cm Waldo Bien Archive
	[1974-003]	<i>Opening (Fontanella)</i> 10,5 x 14,8 cm; Correction on invitation card from Jan Dibbets's exhibit at Conrad Fischer Gallery, Düsseldorf (1974); Ink on printed card Waldo Bien Archive	[1981-003]	p. 48	<i>Visual Supplement of a Third to a Whole Circle</i> 700 cm spread size; Painted wood, iron, mirrors, paper, gold leaf Collectie Nederland	[1983-011]		<i>Dampfplastik</i> Size as usual; Zinc tube, electric element, water kettle Waldo Bien Archive
	[1982-002]		[1982-002]	p. 31	<i>Das Tor am Hinterkopf ist offen</i> 300 cm long; Wood, copper, leather Waldo Bien Archive	[1983-012]	p. 13	<i>Damensattel</i> 70 x 17 x 11 cm; Wood, leather, metal Waldo Bien Archive
	[1982-003]		[1982-003]	p. 75	<i>Pedestal with Personal Footnote</i> 61 x 35 x 55 (h) cm; Painted and gold on leaf wood Waldo Bien Archive	[1983-016]	p. 32	<i>Silenzio I</i> 422 x 20 x 13 (h) cm; Iron sledge with photographs behind sand blasted glass Waldo Bien Archive
	[1982-004]		[1982-004]	p. 71	<i>New Moon</i> 43,5 x 47 x 122 (h) cm; Wood, partly painted, newspapers Waldo Bien Archive	[1984-001]	p. 41	<i>Joseph Beuys–Waldo Bien</i>
	[1982-005]		[1982-005]	p. 32	<i>Zwarre November</i> Size not specified; Photographic slides, shaving debris between glass plates, pear wood, in crate Waldo Bien Archive	[1984-001]	p. 45	<i>Waldo Bien–Joseph Beuys</i> Size not specified; Remains of Paris/Centre Pompidou Aktion, 1 January 1984 On loan to Van Reekum Museum, Apeldoorn
	[1982-007]		[1982-007]	p. 32	<i>Adagio Adio</i> 60 x 12,5 x 12 cm; Ironing board, photograph and bone glue Waldo Bien Archive	[1984-005]	p. 46	<i>Advice for Architects</i> Sizes as usual; Wood Waldo Bien Archive

[1984-006]	p. 41	<i>Ost-West Gleis</i> (work with Michael Rutkowsky) 10,5 x 11 x 38 cm (closed); Contains shaving equipment, debris and audio tape (Rutkowsky) in wooden box Private collection	[1985-008]	p. 92	<i>Design for a Shipwreck in the Strait of Le Maire</i> 300 x 700 cm; Iron, glass, photo, arrows, blacksmith's pliers, cotton bags with sand and rope Collectie Nederland	[1986-001]	p. 102	<i>Macrochip</i> 354 x 172 cm; Photo in whale oil and plexiglass, rubber, copper plate, wood Collection Stedelijk Museum, Amsterdam
[1984-008]	p. 13	<i>Rute</i> (divining rod); 29 x 65 cm; Carved wood and plastic tube Waldo Bien Archive	[1985-012]	p. 83	<i>Vom Mineralischen her verstanden</i> (Hochdruckzeichnung) 40 x 50 cm; Siberian chalk on coal dust (H5) prepared board, iron frame Waldo Bien Archive	[1986-002a]	p. 121	<i>Kopf und Kragen (Head and Collar)</i> Life size; Painted wood, whale bone, board, lava rock (Iceland) Waldo Bien Archive
[1984-009]	p. 44	<i>Regal Star Journal</i> Edition 5; 49 x 76 cm; Photo's bound in Regal Star steel Waldo Bien Archive	[1985-013]	p. 78	<i>Neues Hirn, alte Masse (Hochdruckzeichnung)</i> 40 x 50 cm; Siberian chalk on coal dust prepared board, iron frame Waldo Bien Archive	[1986-002b]		<i>Kopf und Kragen (Head and Collar)</i> Edition 7; Life size; Cast iron; (Six remain) Waldo Bien Archive
[1984-010]	p. 48	<i>Preparing the Land for (Re)-Settlement</i> 315 x 486 cm; Photos in metal frames, leather, wood, plexiglass Collection Stedelijk Museum, Amsterdam	[1985-014]		<i>Vom Rücken her verstanden</i> (Hochdruckzeichnung) 40 x 50 cm; Siberian chalk on coal dust (H5) prepared paper, iron frame Waldo Bien Archive	[1986-003]	p. 97	<i>De Wrede Zee (For My Young Friend Mikel, Swallowed By the Ocean)</i> Appr. 100 x 80 cm wall space; Wood, metal, guanaco bone, cotton bag with sand and rope Private collection; (Distracted from 1985-008)
[1984-011]	p. 71	(see 1982-012)	[1985-015]	p. 82	<i>Alte Landschaft (Hochdruckzeichnung)</i> 40 x 50 cm; Siberian chalk on coal dust (H5) prepared wood, iron frame Waldo Bien Archive	[1986-004]	p. 99	<i>Nova Zembla</i> 300 x 400 cm floor space; Iron, wood, geosurvey instruments, whale oil blanket, electric heating element, tar Waldo Bien Archive
[1984-012]		<i>Intensive Care Concerto</i> (Edition of 20, 12 made); 18,5 x 20 x 2,5 cm; Zinc box containing photo, sand blasted glass and recording of pipeless organ; Four remain Waldo Bien Archive	[1985-016]		<i>Vom Nacken her verstanden</i> (Hochdruckzeichnung) 40 x 50 cm; Siberian chalk on coal dust (H5) prepared paper, iron frame Waldo Bien Archive	[1986-005]	p. 90	<i>Language and Speech</i> (permanent carvings in wall of St. Pietersberg, Maastricht/Zonneberg, A-Wall); Size reverifiable
[1984-013]		<i>Nord Atlantic Tales</i> Edition 20; (only 12 made); 18,5 x 20 x 2,5 cm; Zinc box with photo, recording of dried codfish sound and codfish; Two remain Waldo Bien Archive	[1985-017]	p. 79	<i>Embryonal Development (Hochdruckzeichnung)</i> 40 x 50 cm; Siberian chalk on coal dust (H5) prepared paper, iron frame Waldo Bien Archive	[1986-006]	p. 99	<i>Ocean Harp</i> 165 x 180 cm; Whale ribs, whale hunting tools (wood, iron) Waldo Bien Archive
[1985-003]	p. 125	<i>Observatorium Romanum</i> Size as usual; Wood and mercury mirror; In daily use Waldo Bien Archive	[1985-018]		<i>Grundlage 3 (Hochdruckzeichnung)</i> 40 x 50 cm; Siberian chalk on coal dust (H5) prepared paper, iron frame Waldo Bien Archive	[1986-007]	p. 77	<i>Tinus Oost</i> 18,5 x 20 x 2,5 cm; Zinc box containing photo, sand blasted glass, carbon H5, audio tape (coal mine recording); Edition 20: 12 made, 3 remain Waldo Bien Archive
[1985-004]	p. 60	<i>Múmō Škúla</i>	[1985-019]		<i>Grundlage 8 (Hochdruckzeichnung)</i> 40 x 50 cm; Siberian chalk on coal dust (H5) prepared paper, iron frame Waldo Bien Archive	[1986-015]	p. 101	<i>The Universal Bank</i> 300 x 400 cm; On display at IMF, Washington DC, USA; Dismantled and transformed in other works-in-progress
	p. 61	Size not specified (8 x 10 meters floor space); Sound sculpture with bellows, organ pipes, stone (basalt from Isla de Navarino), whale bone, nothofagus beteloides; Source: Tierra del Fuego Waldo Bien Archive	[1985-020]	p. 95	<i>Horchlager</i> 250 x 70 cm floor space; Blue stone, wood, iron, bees wax (Tasmania), fishbone Waldo Bien Archive	[1986-016]	p. 94	<i>Sharp Cut Face</i> Size as usual; Butcher's axe with wooden grip Waldo Bien Archive
[1985-005]	p. 59	<i>Dialogos (Bahia Valentin, Tierra del Fuego)</i> 12 x (100 x 74 cm); Photos in whale oil, sand blasted glass plates, zinc frame Waldo Bien Archive	[1985-021]		<i>Gliedloses Wesen (Hochdruckzeichnung)</i> 40 x 50 cm; Siberian chalk on coal dust (H5) prepared board, iron frame Waldo Bien Archive	[1987-004]	p. III	<i>Amanuensis (tryptich)</i> 300 x 350 cm; Photos in whale oil and plexiglass Waldo Bien Archive
[1985-006]	p. 65	<i>Death Room Interior</i> Sizes not specified; Interior carved in coal (H5), iron, wood, pigment on canvas Waldo Bien Archive	[1985-026]	p. 97	<i>No title (Estrecho Le Maire)</i> Flexible height; 8 or 9 woodblocks (\pm 30 cm each), vertebrae, whale bone Waldo Bien Archive	[1987-005]		<i>Salve Unto I</i> 105 x 154 cm; Photograph in whale oil and plexiglass Waldo Bien Archive
[1985-007]	p. 54	<i>Estancia La Fueguina</i> Size not specified; Bale of wool (199 kg/Tierra del Fuego); Partly lost in action; (see 1999-010, transformation)						

P. 245

LIST OF WORKS

P. 246

- | | | | | | | | | |
|--------------|--------|---|--------------|--------|--|--------------|--------|---|
| [1987-006] | p. 66 | <i>Salve Unto II</i>
105 x 154 cm; Photograph in whale oil and plexiglass
Collection Stedelijk Museum, Amsterdam | [1989-001] | p. 141 | <i>Muhavura (Tableaux Africains)</i>
3 Double canvases, 193 x 344 cm each;
River Nile sediments on canvas, metal frames (Rwanda)
Collection Stedelijk Museum, Amsterdam | [1990-015] | p. 143 | <i>Nyanzali (Tableaux Africains)</i>
Double canvas 196 x 344 cm; Nile sediments on canvas, metal frame (Rwanda)
Waldo Bien Archive |
| [1987-007] | p. 125 | <i>Tectonic Pedestal</i>
117 x 49 x 63 (h) cm; Wood
Waldo Bien Archive | [1989-002] | p. 131 | <i>Sabinyo (Tableaux Africains)</i>
Double canvas, 196 x 344 cm; Nile sediments on canvas, metal frames; (Source: Rwanda)
Waldo Bien Archive | [1990-019] | p. 138 | <i>Forêt de Nyungwe</i>
29 x 39 x 7 (h) cm; Collected sediments, artefact (knife) and field notebook on River Nile colours (Rwanda)
Waldo Bien Archive (Notebook depicted) |
| [1987-008] | p. 116 | <i>Pair</i>
200 x 135 cm floor space; Whale bone (sperm whale jaw fragments) and coal (H5)
Collectie Nederland | [1989-003] | p. 130 | <i>Continental Divide</i>
Size as visible; Tripods, plaster cast, iron and rocks (Zaire, Nyiragongo and Burundi)
Waldo Bien Archive | [1990-020] | p. 105 | <i>To Our Investors</i>
180 x 180 cm; Photo in whale oil, metal frame (Rwanda)
Waldo Bien Archive |
| [1987-009] | | <i>Study for White I</i>
100 x 60 x 24 cm; Whale bone, guanaco bone, spermwhale tooth and porcelain
Waldo Bien Archive | [1989-004] | p. 116 | <i>Diagnosis</i>
40 x 23 x 11 cm; Welding mask with photographic negative of whale vertebrae and tool
Waldo Bien Archive | [1990-021] | p. 94 | <i>Hunter's Paradise I</i> (Bahia Valentin, Tierra del Fuego)
135 x 185 cm; Photo in whale oil and plexiglass
Waldo Bien Archive |
| [1987-010] | p. 96 | <i>Study for White II</i>
100 x 60 x 24 (h) cm; Porcelain, plaster and flint
Waldo Bien Archive | [1989-007] | p. 51 | <i>Academia I & II</i>
Size not relevant; Photographs in plexiglass and chrome steel frames
Collection Stedelijk Museum, Amsterdam | [1991-001] | p. 142 | <i>Koko (Tableaux Africains)</i>
Double canvas 196 x 344 cm; Nile sediments on canvas, metal frame (Rwanda)
Private collection |
| [1987-011] | p. 110 | <i>Cassata</i>
120 x 18 x 60 (h) cm; X-Ray on light box
Waldo Bien Archive | [1989-010] | p. 134 | <i>Giant Lobelias (Zaire)</i>
300 x 180 cm; Photograph in whale oil and plexiglass
Waldo Bien Archive | [1991-002] | | <i>Source</i>
800 x 1000 cm floor space; Bronze cast sculptures, sand stone and a triptych
Waldo Bien Archive |
| [1987-013] | | <i>Vox Arborum</i> (sound sculpture with botanical reference, Tasmania)
400 x 700 cm floor space; Specified woods, leather, tubes, electric and pneumatic elements
Waldo Bien Archive | [1989-012] | p. 139 | <i>The Goma Diary</i>
Size not specified; Iron; Series of 5
Waldo Bien Archive | [1991-006] | p. 147 | <i>Easter Island (Rapa Nui)</i>
19 x 90 x 20 cm; Wood, glass and egg
Waldo Bien Archive |
| [1988-010] | p. 122 | <i>Tectogenesis</i>
30 x 40 x 210 (h) cm; Column: marl (Maastrichtien), rock (Tasmania), porcelain women's legs, cast tin (Melaleuka, Tasmania)
Waldo Bien Archive | [1989-013] | p. 121 | <i>Dynamic Pedestal</i>
Size as usual; Office furniture (Olivetti Buffet); 205 x 44 x 99 (h) cm; Basalt (Isla de Navarino, Tierra del Fuego), plaster cast, painted glass plates and metal frames (3)
Waldo Bien Archive | [1991-008] | p. 49 | <i>Arctic Landscape</i>
36 (diam) x 12 (h) cm; Plastic-bowl (DDR-plaster) with African sediments
Waldo Bien Archive |
| [1988-012] | p. 110 | <i>Study for Grey</i>
85 x 85 x 55 (h) cm; Metal archival cylinder with archival cards; (Source: Archive for the Future)
Waldo Bien Archive | [1989-021] | p. 143 | <i>Tableaux Africains</i>
Double canvas 196 x 344 cm; Nile sediments on canvas, metal frame (Rwanda)
Waldo Bien Archive | [1991-009] | p. 134 | <i>African Moon</i>
56 (l) cm; Longhorn-marrow (Rwanda) and whale bone
Private collection |
| [1988-016] | p. 98 | <i>American Red Cross</i>
100 x 125 cm; Photo in motor oil and plexiglass; (From the series: Photos in Motor Oil)
Waldo Bien Archive | [1990-003] | p. 143 | <i>Numeri 3 (Series Numeri)</i>
172 x 196 cm; Photo in whale oil and plexiglass, metal frame (Rwanda)
Waldo Bien Archive | [1991-018] | p. 138 | <i>Geomemory 2</i>
Size not specified; Sediment samples from Nile sources and plastic
Waldo Bien Archive |
| [1988-021] | p. 73 | <i>No title</i>
100 x 100 cm; Photo in motor oil and plexiglass
Waldo Bien Archive | [1990-007] | | <i>VIRUNGA; (Series Numeri 7)</i>
172 x 196 cm; Photo in whale oil and plexiglas, steel frame | [1991-019] | p. 84 | <i>Waldläufer H5</i>
302 x 610 x 85 cm; Double canvas with coal dust and sculpture in carbon H5, plastic and iron
Waldo Bien Archive |
| [1988-027] | p. 154 | <i>Pacific Ocean Floor</i>
500 x 500 cm floor space; Cast iron, wood, cast tin; (Source: Melaleuka, Tasmania)
Waldo Bien Archive | [1990-011] | p. 143 | <i>Kaburantwa (Tableaux Africains)</i>
Double canvas 196 x 344 cm; Nile sediments on canvas, metal frame (Rwanda)
Waldo Bien Archive | [1991-021] | p. 132 | <i>Les Charactères Physiques des Populations</i>
181 x 426 cm; Relief print with African elephant ear and Nile sediments on paper in metal frame (Rwanda)
NOG Collection (IN DISPUTE) |
| | | | [1990-013] | p. 139 | <i>Nyamagana (Tableaux Africains)</i>
Double canvas 196 x 344 cm; Nile sediments on canvas, metal frame (Rwanda)
Waldo Bien Archive | [1992-005] | p. 166 | <i>Saccus Lacrimalis Africani</i>
120 x 160 cm; Bronze cast of African elephant ear with prism and selected crystals
Waldo Bien Archive |

[1992-006]	p. 147	<i>Papua Genesis</i> 107,5 x 173,5 cm; Photo in whale oil and plexiglass Waldo Bien Archive	[1993-005]	p. 14	<i>Dodecaeder (Asteroidian figure)</i> 34 (d) x 52 (h) cm; Wood and starfish Waldo Bien Archive	[1995-002]	p. 125	<i>Tragbare und beladbare Säule (for M.)</i> 205 x 52 x 35 cm; Painted wood (Rwanda 1989) Waldo Bien Archive
[1992-008]	p. 149	<i>The Papua Trail 3</i> 125 x 175 cm; Photo in whale oil and plexiglass Waldo Bien Archive	[1993-011]	p. 164	<i>Ferry</i> Size not specified; Arabian ceramic (Yemen) Waldo Bien Archive	[1995-003]	p. 125	<i>Gate (for Blinky Palermo)</i> 32 x 32 cm; Nile sediments on wood Waldo Bien Archive
[1992-011]	p. 122	<i>Abyssal Plains (1985 Tierra del Fuego)</i> 400 (h) cm; Tripods with vertebraes, whale bone, blackwood, bronze and iron Waldo Bien Archive	[1993-022]	p. 151	<i>Conference Room</i> (Architectonic commission with Kloppenburg in Oibibio, Amsterdam) Size not specified; Clay plastered walls, sculptural and architectonic elements	[1995-006]	p. 75	<i>Atmos</i> 81 x 53 cm; Pencil drawing with Adema brown and silicone covered offset image in frame Waldo Bien Archive
[1992-018]	p. 146	<i>Papua Ikone 3</i> 36 x 15,5 cm; Sepik River sediment on plasterer's board Waldo Bien Archive	[1994-001]	p. 150	<i>Geschiebe II (Yemen); Ruhb al Chali (Empty Quarter)</i> Size not specified; Collected geological samples, carved rocks, gypsum, carbon H5 on parchment base (Bolivia) Waldo Bien Archive	[1995-007]	p. 124	<i>The Elimination of Gravitation on Gymnastic Pedestal</i> Size not specified; Carbon H5, quartz crystal, wood, painted iron Waldo Bien Archive
[1992-019]	p. 146	<i>Papua Ikone 2</i> 18 x 30 cm; Sepik River sediment on plasterer's board Waldo Bien Archive	[1994-004]	p. 165	<i>Sluice</i> 116 x 180 cm; River clay on canvas and oil paint in metal frame (Rwanda) Private collection	[1995-008]	p. 112	<i>Artchitectura (Paraguay)</i> 570 x 430 (h) cm; Paper on canvas, pigment and condor feathers Waldo Bien Archive
[1992-020]	p. 146	<i>Papua Ikone 1</i> 23 x 14 cm; Sepik River sediment on plasterer's board Waldo Bien Archive	[1994-006]	p. 146	<i>Little Boy, Fat Man</i> 55,5 x 122,5 cm; Oil paint on wire glass and construction metal frame Waldo Bien Archive	[1995-009/020]	p. 118	<i>Waldo Bien–Joseph Semah</i> 12 Double canvases: 40 x 50 cm each; Oil and ink on canvas (Semah), carbon H5 on canvas (Bien) Collectie Becht, Naarden; (SUB JUDICE)
[1992-021]	p. 111	<i>Jungle Spirit</i> 30 x 20 x 27 cm; Melaleuka tin (Tasmania), turtle shell (painted) Private collection	[1994-011]	p. 198	<i>Module I, Metal</i> 232,5 x 9 x 3,5 cm, board 48 x 69 cm, painted cold forged and welded metal	[1995-025]	p. 91	<i>Made in Belgium</i> Size not specified; Selected flint stone (Eben Emaël, Maestrichten) and plaster cast head Waldo Bien Archive
[1992-022]	p. 105	<i>Time Eliminator (Portrait of K.)</i> 65 x 31 x 45 cm; Carbon H5 and ironing board Waldo Bien Archive	[1994-013]	p. 173	<i>Bloody Angle (Guards)</i> 56 x 80 inches each; Oil paint on photographs Waldo Bien Archive	[1995-027]	p. 99	<i>No title</i> Size not specified; Whale bone Waldo Bien Archive
[1992-027]	p. 253	<i>Beim Durchqueren einer Giftwolke (rot-weiß-blau)</i> 45 x 36 x 17 cm; Carbon H5 and plastic foil on wooden table and glass bell jar Waldo Bien Archive	[1994-014/019]	p. 163	<i>Waldo Bien–Virgil Grotfeldt Meeting 1 (Houston TX)</i> 6 double canvases: 30 x 40 cm each (plus frame); Oil on canvas Artists' collection	[1995-042]	p. 52	<i>North Atlantic Samurai (1982–1995 Iceland)</i> Room-filling sculptural arrangement; Size not specified; Iron, wood, codfish heads, slate plates with drawings and carvings, ceramic tile and electric heater Collection Zeeuws Museum, Middelburg
[1992-031]	p. 114	<i>Spermatoïde (Archaicum)</i> 370 (h) cm dynamic; Carbon H5, cow's horn (Rwanda); Tripod pedestal: iron (Bauhaus) and wood (painted) Waldo Bien Archive	[1994-029]	p. 230	<i>Zwitter</i> 30 x 40 cm; Oil on canvas Private collection	[1995-043]	p. 53	<i>Footnotes to North Atlantic Samurai</i> (11 drawings in frame); Size: A3; Adema brown on paper, cherry wood Waldo Bien Archive
[1992-034]	p. 144	<i>Deutsches Herbarium</i> 181,5 x 137 cm wall space; Book pages (offset DDR) and collected plants (Death Zone) Waldo Bien Archive	[1994-031]	p. 119	<i>Waldo Bien–Joseph Semah Proposition I</i> 6 double canvas: 24 x 30 cm each (plus frame); Oil paint, ink and gold leaf on canvas Private collection	[1995-044]	p. 168	<i>Formalevitch</i> 102 x 35 cm; Painted pear wood Waldo Bien Archive
[1993-002]	p. 151	<i>Ismail (Islamic pedestal)</i> 41,5 x 33,5 x 14,5 cm; Gypsum cast; Rock (Yemen, Hadramouth), 26,5 x 18,2 cm Waldo Bien Archive	[1994-032/043]	p. 118	<i>Waldo Bien–Joseph Semah</i> 12 Double canvases: 40 x 50 cm each; Oil paint and ink on canvas Collectie Becht, Naarden; (SUB JUDICE)	[1995-046]	p. 153	<i>Mount Anvil</i> Size not specified; Copper, brass plate and bronze Waldo Bien Archive
[1993-003]	p. 138	<i>Central African Soil Color Card</i> 151 x 233 cm; Relief prints of African big game spoor with African sediments on paper and metal frame (Rwanda) Private collection	[1995-001]	p. 133	<i>Forêt de Nyungwe Spectrum (Rwanda 1989)</i> 7 canvases: 30 x 40 cm each; Nile sediments on canvas Waldo Bien Archive	[1995-048]	p. 174	<i>Ferry Boat</i> 17,5 x 51 x 1 inches; Painted metal from chemical containers Private collection

LIST OF WORKS

P. 248

- | | | | | | | | | |
|------------------|--------|---|--------------|--------|---|--------------|--------|---|
| [1995-049] | p. 174 | <i>Reversible Crystal 3</i>
Size: dynamic; Painted cold forged and welded metal, plaster cast head
Waldo Bien Archive | [1995-092] | p. 177 | <i>Waldo Bien–Virgil Grotfeldt Meeting 2 (Houston TX)</i>
Double canvas: 33,5 x 73 cm including frame;
Coal dust and river clay on canvas, aluminium frame
Private collection | [1996-008] | p. 181 | <i>Virgil Grotfeldt–Waldo Bien Meeting 3 (Amsterdam)</i>
Double canvas: 103,5 x 45 cm; Coal dust on river clay on canvas, aluminium frame
Collection Bien/Grotfeldt |
| [1995-050] | p. 174 | <i>Dark Sluice</i>
Double canvas in metal frame: 163 x 254 cm;
River clay on coal dust (24 layers)
Waldo Bien Archive | [1995-093] | p. 177 | <i>Waldo Bien–Virgil Grotfeldt Meeting 2 (Houston TX)</i>
Double canvas: 41 x 58 cm including frame;
Coal dust and river clay on canvas, aluminium frame
Private collection | [1996-009] | p. 181 | <i>Virgil Grotfeldt–Waldo Bien Meeting 3 (Amsterdam)</i>
Double canvas: 103,5 x 45 cm; Coal dust on river clay on canvas, aluminium frame
Collection Bien/Grotfeldt |
| [1995-051] | p. 174 | <i>Light Sluice</i>
Double canvas in metal frame: 163 x 254 cm;
Coal dust on river clay (24 layers)
Waldo Bien Archive | [1995-094] | p. 177 | <i>Waldo Bien–Virgil Grotfeldt Meeting 2 (Houston TX)</i>
Double canvas: 41 x 58 cm including frame;
Coal dust and river clay on canvas, aluminium frame
Collection Bien/Grotfeldt | [1996-010] | p. 181 | <i>Virgil Grotfeldt–Waldo Bien Meeting 3 (Amsterdam)</i>
Double canvas: 81,5 x 35 cm; Coal dust on river clay on canvas, aluminium frame
Collection Bien/Grotfeldt |
| [1995-057] | p. 163 | <i>The Carbon Painter (Portrait of Virgil Grotfeldt)</i>
28 x 35,5 cm; Coal dust on canvas
Private collection | [1996-001] | p. 181 | <i>Virgil Grotfeldt–Waldo Bien Meeting 3 (Amsterdam)</i>
Double canvas: 45 x 63 cm; Coal dust on river clay on canvas, aluminium frame
Collection Bien/Grotfeldt | [1996-011] | p. 182 | <i>No title</i>
107 x 77 cm; Coal dust on river clay on canvas,
pear wood frame
Private collection |
| [1995-058] | p. 81 | <i>Pietà</i>
35,5 x 28 cm; Coal dust on river clay on canvas
Waldo Bien Archive | [1996-002] | p. 181 | <i>Virgil Grotfeldt–Waldo Bien Meeting 3 (Amsterdam)</i>
Double canvas: 82 x 35,5 cm; Coal dust on river clay on canvas, aluminium frame
Collection Bien/Grotfeldt | [1996-012] | p. 181 | <i>Virgil Grotfeldt–Waldo Bien Meeting 3 (Amsterdam)</i>
102 x 45 cm; Double canvas and carved wood panel, coal dust and river clay on canvas
Collection Bien/Grotfeldt |
| [1995-073] | p. 123 | <i>Footnotes to the Elimination of Gravitation (A though C)</i>
32 x 52 cm each; Pencil and Adema brown on paper, painted frame
Waldo Bien Archive | [1996-003] | p. 181 | <i>Virgil Grotfeldt–Waldo Bien Meeting 3 (Amsterdam)</i>
Double canvas: 85 x 53 cm; Coal dust on river clay on canvas, aluminium frame
Collection Bien/Grotfeldt | [1996-013] | p. 219 | <i>Madonna</i>
320 x 212 cm; Coal dust, river clay and acrylic paint on canvas
Waldo Bien Archive |
| [1995-075/082] | p. 128 | <i>Legenda (1982)</i>
249 x 124 cm somewhat variable sizes;
Relief monoprints with African elephant ear and sediments on paper and inks; (1995-082
Private collection)
Waldo Bien Archive | [1996-004] | p. 181 | <i>Virgil Grotfeldt–Waldo Bien Meeting 3 (Amsterdam)</i>
Double canvas: 83 x 35 cm; Coal dust on river clay on canvas, aluminium frame
Collection Bien/Grotfeldt | [1996-016] | p. 219 | <i>Madonna</i>
154 x 170 cm; River clay and pigment on photographic image in wooden frame (Huon pine)
Private collection |
| [1995-083] | p. 114 | <i>No title</i>
315 x 125 cm including frame; Relief print with two African elephant ears on paper, partly painted with Adema brown
Waldo Bien Archive | [1996-005] | p. 181 | <i>Virgil Grotfeldt–Waldo Bien Meeting 3 (Amsterdam)</i>
Double canvas: 83 x 35 cm; Coal dust on river clay on canvas, aluminium frame
Collection Bien/Grotfeldt | [1996-018] | p. 183 | <i>Amego</i>
85,5 x 143 cm; Coal dust on synthetic silk
Waldo Bien Archive |
| [1995-089] | p. 177 | <i>Waldo Bien–Virgil Grotfeldt Meeting 2 (Houston TX)</i>
Double canvas: 41 x 58 cm including frame;
Coal dust and river clay on canvas, aluminium frame
Collection Bien/Grotfeldt | [1996-006] | p. 181 | <i>Virgil Grotfeldt–Waldo Bien Meeting 3 (Amsterdam)</i>
Double canvas: 83 x 55 cm; Coal dust on river clay on canvas, aluminium frame
Collection Bien/Grotfeldt | [1996-019] | p. 185 | <i>Waldo Bien–Virgil Grotfeldt Meeting 4 (Mexico/Houston TX)</i>
85 x 33 cm; Coal dust and river clay on canvas, aluminium frame
Collection Bien/Grotfeldt |
| [1995-090] | p. 177 | <i>Waldo Bien–Virgil Grotfeldt Meeting 2 (Houston TX)</i>
Double canvas: 33,5 x 73 cm including frame;
Coal dust and river clay on canvas, aluminium frame
Collection Bien/Grotfeldt | [1996-007] | p. 181 | <i>Virgil Grotfeldt–Waldo Bien Meeting 3 (Amsterdam)</i>
Double canvas: 83 x 55 cm; Coal dust on river clay on canvas, aluminium frame
Collection Bien/Grotfeldt | [1996-020] | p. 185 | <i>Waldo Bien–Virgil Grotfeldt Meeting 4 (Mexico/Houston TX)</i>
94 x 66 cm; Coal dust and river clay on canvas, aluminium frame
Collection Bien/Grotfeldt |
| [1995-091] | p. 177 | <i>Waldo Bien–Virgil Grotfeldt Meeting 2 (Houston TX)</i>
Double canvas: 41 x 58 cm including frame;
Coal dust and river clay on canvas, aluminium frame
Collection Bien/Grotfeldt | [1996-008] | p. 181 | <i>Virgil Grotfeldt–Waldo Bien Meeting 3 (Amsterdam)</i>
Double canvas: 83 x 55 cm; Coal dust on river clay on canvas, aluminium frame
Collection Bien/Grotfeldt | [1996-021] | p. 185 | <i>Waldo Bien–Virgil Grotfeldt Meeting 4 (Mexico/Houston TX)</i>
53 x 85 cm; Coal dust and river clay on canvas, aluminium frame
Private collection |

LIST OF WORKS

[1996-022]	p. 185	<i>Waldo Bien–Virgil Grotfeldt Meeting 4</i> (Mexico/Houston TX) 51 x 129 cm; Coal dust and river clay on canvas, aluminium frame Collection Bien/Grotfeldt	[1997-011]	p. 195	<i>Module 2 (Vertical) with Tabula Rasa</i>	[1997-040]	p. 239	<i>Tableau Européen</i> Materials and size: as usual Private collection	
[1996-023]	p. 185	<i>Waldo Bien–Virgil Grotfeldt Meeting 4</i> (Mexico/Houston TX) Size not specified; Coal dust and river clay on canvas, aluminium frame Collection Bien/Grotfeldt	[1997-012]	p. 198	Size: modular; 260 x 8 x 4 cm (African); Canvas: 70 x 100 cm (European); Canvas primed with white river clay; Cold forged and welded painted metal (Rwanda 1989) Waldo Bien Archive	[1997-043]	p. 157	<i>My Years in Borneo</i> Vol. 1–20 (2 appendices); 12 x 28 x 110 cm; Materials as usual Waldo Bien Archive	
[1996-024]	p. 185	<i>Waldo Bien–Virgil Grotfeldt Meeting 4</i> (Mexico/Houston TX) 116 x 74 cm; Coal dust and river clay on canvas, aluminium frame Private collection	[1997-013]	p. 198	<i>Module 3</i> 343 x 8,5 x 4 cm (African); Painted cold forged and welded metal Waldo Bien Archive	[1997-044]	p. 157	<i>My Years in Borneo 2</i> 72 x 18 cm; Skull, red brown clay and cotton shopping net Waldo Bien Archive	
[1996-025]	p. 114	<i>Torso</i> 25 (h) cm including hard wood pedestal; Silex and wood Waldo Bien Archive	[1997-014]	p. 198	<i>Module 4</i> 170 x 117 x 4 cm (African); Painted cold forged and welded metal Waldo Bien Archive	[1997-046a]	p. 127	<i>Modern Art, Who Cares?</i> (Canon color copies of complete newspaper pages on Fatcorner Restauration in newspaper holder); Produced: 15 Waldo Bien Archive	
[1996-026]	p. 114	<i>Dynamic Square (Cylinder 1)</i>	[1997-015]	p. 198	<i>Module 5</i> 276 x 8,5 x 4 cm (African); Painted cold forged and welded metal Waldo Bien Archive	[1997-046b]	p. 127	<i>Sherlock Holmes and the Fatcorner Mystery</i> DIN A1; Canon inkjet copies, laminated, (Edition: 100; Produced: 15) Waldo Bien Archive	
	p. 137	300 x 300 cm; Prints with python skin, ink on paper, metal frame Waldo Bien Archive	[1997-016]	p. 198	<i>Module 6</i> 355,5 x 9 x 3,5 cm (African); Painted cold forged and welded metal Waldo Bien Archive	[1997-047]	p. 18	<i>Study for Pedestral Landscape (1972-97)</i> Size not specified; Copper, iron, photosensitive paper, rubber band Waldo Bien Archive	
[1996-036]	p. 87	<i>Homo Atlantide</i> 30 (h) cm; Flint stone, painted with Adema brown Waldo Bien Archive	[1997-017]		<i>NEDERLANDERS</i> 270 x 8 x 4 cm (African); Painted cold forged and welded metal; Canvas: gesso and river clay; 30 x 40 cm Waldo Bien Archive	[1997-048]	p. 179	<i>Cinq Champs Verts (Normandy)</i> 173,5 x 75,5 cm; Photographs, glass, coal dust covered wood carving, wooden frame Waldo Bien Archive	P. 249
[1996-042]	p. 193	<i>Le Baiser (Normandy)</i> Head 26 (h) cm, further as usual; Normandian chalk, typewriter Private collection (Writer's Pension Fund)	[1997-018]	p. 91	<i>To Our Investors</i> (To Explain Our Principles for 1998) 29,5 x 46 cm; Code Magazine, painted and stamped Waldo Bien Archive	[1997-052]	p. 145	<i>German Blackbird (Paralyzed)</i> Size not specified; Painted wood Waldo Bien Archive	
[1996-048]	p. 192	<i>NORMANDY</i> Size as usual; 6 paintings, Bitumen on slate in Normandian frames Waldo Bien Archive	[1997-020]		<i>Module 7</i> 359 x 8 x 3,5 cm (African); Painted cold forged and welded metal Waldo Bien Archive	[1997-059]	p. 136	<i>Kannibalenschmaus (Höhengipfel)</i> 118 x 119 cm; Sepik River clay on canvas; Frame: wood, gold leaf and paint Waldo Bien Archive	
[1996-052]	p. 183	<i>Inuit (1982 Iceland)</i> 26 x 32,5 cm; Whale bone and board Waldo Bien Archive	[1997-021]		<i>Module 8 (Yokohama)</i> 359 x 8 x 3,5 cm (African); Painted cold forged and welded metal Waldo Bien Archive	[1997-060]	p. 136	<i>Gnadalental</i> 118 x 119 cm; Oil paint on river clay primed canvas; Frame: wood, painted and silver leaf Waldo Bien Archive	
[1996-065]	p. 167	<i>Normandischer Lichtkreis</i> 13 (d) x 8 (h) cm; Glass pedestal, 9 crystals Waldo Bien Archive	[1997-024]		<i>Module 9</i> 170 x 15,5 x 4 cm (African); Painted cold forged and welded metal; Canvas: 24 x 30,5 x 2,5 cm (European); Coal dust (Fingal) on river clay on canvas Waldo Bien Archive	[1997-065]	p. 135	<i>Für Mondriaan (Um ihm etwas Schweres entgegen zu setzen)</i> 61,6 x 48,5 cm; X-Ray sheet, oil paint, wood, glass, iron pedestal Waldo Bien Archive	
[1996-067]	p. 117	<i>One, Two, Three</i> 34 x 40 cm; Bone and wood Waldo Bien Archive	[1997-039]	p. 123	<i>Module 12</i> 386 x 8 x 4 cm (African); Painted cold forged and welded metal Waldo Bien Archive	[1997-066]	p. 179	<i>Mask (Edition 7)</i> Size: as usual; Rubber tyre Waldo Bien Archive	
[1997-003]	p. 194	<i>Über die Beziehung von Licht und Finsternis im Christlichen Kulturreis</i> 40 x 20 cm (53,5 x 58 cm framed); Oil paint on X-Ray and frame; Series: Spinoza's Rainbow Tract (1997-001/7) Waldo Bien Archive			<i>Funnel</i> Size not specified; Zinc funnel with lava stone (Nyiragongo, Zaire) and wood Waldo Bien Archive	[1997-071]	p. 114	<i>Walls of Jerusalem (1988 Tasmania)</i> A (<i>The Temple</i>), B (<i>Jaffa Gate</i>) & C (<i>Gate of Herod</i>); Three series of three frames each; 80 x 112 cm per frame; Relief print with python skin and lead foil on paper, iron frame; A) Waldo Bien Archive; B) Private collection C) Waldo Bien Archive	
[1997-010]	p. 195	<i>Marrano Map</i> 21 x 21 x 39 cm; Wood, plastic, foam, painted Waldo Bien Archive							

LIST OF WORKS

[1997-077]	p. 113	<i>Element 1</i> 137 x 262 cm; Relief print with python skin and ink on paper in industrial metal frame Collection AZM, Maastricht	[1997-120]	p. 118	<i>Grail</i> (Waldo Bien), <i>Menorah</i> (Joseph Semah) Size not specified; Bronze Dismantled	[1997-130]	p. 187	<i>Virgil Grotfeldt–Waldo Bien Meeting 5</i> (Houston TX) 47,5 x 68 cm; Coal dust, river clay and water color on canvas; Frame: beech wood (Tasmania) Collection Bien/Grotfeldt
[1997-078/097]		<i>Eldorado Series</i> 41 x 39 cm; Photographs in frames, with slate pedestals on iron beam Waldo Bien Archive	[1997-121]	p. 187	<i>Virgil Grotfeldt–Waldo Bien Meeting 5</i> (Houston TX) 47,5 x 88,5 cm; Coal dust, river clay and water color on canvas; Frame: beech wood (Tasmania) Collection Bien/Grotfeldt	[1997-131]	p. 187	<i>Virgil Grotfeldt–Waldo Bien Meeting 5</i> (Houston TX) 88,5 x 56,5 cm; Coal dust and river clay on canvas; Frame: beech wood (Tasmania) Collection Bien/Grotfeldt
[1997-100/109]	p. 62	<i>Lodge</i> 41 x 39 cm; Photographic negative under glass, cherry wood, slate base Waldo Bien Archive	[1997-122]	p. 187	<i>Virgil Grotfeldt–Waldo Bien Meeting 5</i> (Houston TX) 47,5 x 78,5 cm; Coal dust, river clay and water color on canvas; Frame: beech wood (Tasmania) Collection Bien/Grotfeldt	[1997-132]	p. 187	<i>Virgil Grotfeldt–Waldo Bien Meeting 5</i> (Houston TX) 83 x 129,5 cm; Coal dust and river clay on canvas; Frame: beech wood (Tasmania) Collection Bien/Grotfeldt
[1997-110]	p. 135	<i>Dynamic Composition</i> 61 x 100 x 16 cm; Wood and synthetic rubber Waldo Bien Archive	[1997-123]	p. 187	<i>Virgil Grotfeldt–Waldo Bien Meeting 5</i> (Houston TX) 47,5 x 105 cm; Coal dust, river clay and water color on canvas; Frame: beech wood (Tasmania) Collection Bien/Grotfeldt	[1997-133]	p. 187	<i>Virgil Grotfeldt–Waldo Bien Meeting 5</i> (Houston TX) 46,5 x 68,5 cm; Coal dust and river clay on canvas; Frame: beech wood (Tasmania) Collection Bien/Grotfeldt
[1997-111]	p. 188	<i>Virgil Grotfeldt–Waldo Bien Meeting 6</i> (Houston TX): <i>Strata</i> Size not specified; Mixed media on canvas and wood Collection Bien/Grotfeldt	[1997-124]	p. 187	<i>Virgil Grotfeldt–Waldo Bien Meeting 5</i> (Houston TX) 55 x 98 cm; Coal dust, river clay and water color on canvas; Frame: beech wood (Tasmania) Collection Bien/Grotfeldt	[1997-134]	p. 187	<i>Virgil Grotfeldt–Waldo Bien Meeting 5</i> (Houston TX) 44 x 88,5 cm; Coal dust, river clay and water color on canvas; Frame: beech wood (Tasmania) Collection Bien/Grotfeldt
[1997-112]		<i>Virgil Grotfeldt–Waldo Bien Meeting 6</i> (Houston TX): <i>Balance</i> Size not specified; Mixed media on canvas and wood Collection Bien/Grotfeldt	[1997-125]	p. 187	<i>Virgil Grotfeldt–Waldo Bien Meeting 5</i> (Houston TX) 62,5 x 41,5 cm; Coal dust and river clay on canvas; Frame: beech wood (Tasmania) Collection Bien/Grotfeldt	[1998-001]	p. 190	<i>Virgil Grotfeldt–Waldo Bien Meeting 7</i> (Amsterdam) Size not specified; Styrofoam packing material and coal dust and bronze powder on paper Collection Bien/Grotfeldt
P. 250			[1997-126]	p. 187	<i>Virgil Grotfeldt–Waldo Bien Meeting 5</i> (Houston TX) 87,5 x 47,5 cm; Coal dust and river clay on canvas; Frame: beech wood (Tasmania) Collection Bien/Grotfeldt	[1998-004]	p. 191	<i>Virgil Grotfeldt–Waldo Bien Meeting 8</i> (Houston TX) Size not specified; Coal dust and river clay (Rio Grande) on canvas and maple frame Private collection
[1997-113]	p. 189	<i>Virgil Grotfeldt–Waldo Bien Meeting 6</i> (Houston TX): <i>Architectura</i> Size not specified; River clay, coal dust and bronze powder on ledger paper Collection Bien/Grotfeldt	[1997-127]	p. 187	<i>Virgil Grotfeldt–Waldo Bien Meeting 5</i> (Houston TX) 68 x 97,5 cm; Coal dust and river clay on canvas; Frame: beech wood (Tasmania) Collection Bien/Grotfeldt	[1998-009]	p. 203	<i>No title</i> (Module) 170 x 17 x 4 cm (African); Cold-forged and welded metal; Canvas: 160 x 183 cm (European); Coals dust and river clay on canvas Waldo Bien Archive
[1997-114]	p. 189	<i>Virgil Grotfeldt–Waldo Bien Meeting 6</i> (Houston TX): <i>Architectura</i> Size not specified; River clay, coal dust and bronze powder on ledger paper Collection Bien/Grotfeldt	[1997-128]	p. 187	<i>Virgil Grotfeldt–Waldo Bien Meeting 5</i> (Houston TX) 99 x 67 cm; Coal dust and river clay on canvas; Frame: beech wood (Tasmania) Collection Bien/Grotfeldt	[1998-010]	p. 203	<i>No title</i> (Module) 169,5 x 16,5 x 4 cm (African); Painted, cold-forged and welded metal; Canvas: 160 x 183 cm (European); River clay on canvas Waldo Bien Archive
[1997-115]	p. 189	<i>Virgil Grotfeldt–Waldo Bien Meeting 6</i> (Houston TX): <i>Artchitectura</i> Size not specified; River clay, coal dust and bronze powder on ledger paper Collection Bien/Grotfeldt	[1997-129]	p. 187	<i>Virgil Grotfeldt–Waldo Bien Meeting 5</i> (Houston TX) 88 x 36 cm; Coal dust, river clay and water color on canvas; Frame: beech wood (Tasmania) Collection Bien/Grotfeldt	[1998-012]		<i>Night Sea Crossing</i> Module: 346 x 17 x 4 cm (African); Painted, cold-forged and welded metal Waldo Bien Archive
[1997-116]	p. 189	<i>Virgil Grotfeldt–Waldo Bien Meeting 6</i> (Houston TX): <i>Artchitectura</i> Size not specified; River clay, coal dust and bronze powder on ledger paper Collection Bien/Grotfeldt				[1998-019]	p. 207	<i>Normandie</i> Size not specified; Iron, lead, glass, bone and collected rock samples Waldo Bien Archive
[1997-117]	p. 188	<i>No title</i> (Grotfeldt, Bien & Kloppenburg) <i>Meeting 6</i> (Houston TX) Size not specified; Bien: river clay and staples on wooden drawing board; Kloppenburg: pencil and ink on wooden drawing board; Grotfeldt: coal dust on river clay on drawing board Collection Bien/Grotfeldt/Kloppenburg						

LIST OF WORKS

- [1998-028] p. 205 *No title*
60 x 70 cm; coaldust (Fingal) on riverclay
on canvas
Waldo Bien Archive
- [1998-032] p. 205 *No title*
30 x 40 cm; Sepik river clay on canvas
Private collection
- [1998-033a] p. 204 *No title* (Blue Black Module)
121,5 x 8,5 x 3,5 cm; painted, cold-forged and
welded metal
Waldo Bien Archive
- [1998-040] See 1998-054 (transformed)
- [1998-041] p. 204 *No title*
30 x 40 cm; Flake white on white
and cream colored river clay on canvas
Waldo Bien Archive
- [1998-042] p. 204 *No title*
40 x 50 cm; Flake white on river clay on coal
dust on canvas
Waldo Bien Archive
- [1998-043] p. 204 *No title*
50 x 50 cm; River clay on coal dust on river
clay on canvas
Waldo Bien Archive
- [1998-044] p. 204 *No title*
67,5 x 7,5 x 4 cm; Flake white on oak wood
Waldo Bien Archive
- [1998-045] p. 205 See 1998-054 (transformed)
- [1998-046] p. 204 *Corpus and Shroud*
180 x 50 cm floor space; Tape and paint on
flintstone on iron pedestal standing on flake
white painted lead sheet
Waldo Bien Archive
- [1998-049] p. 205 *No title*
39,5 x 37,5 cm; River clay on canvas on
bakelite coated aluminium, bronze
Waldo Bien Archive
- [1998-050] p. 205 *No title*
36,3 (d) cm; River clay on canvas on bakelite
Waldo Bien Archive
- [1998-052] p. 199 *Sluice (Vagina Mundi)*
178,5 x 19 x 2 cm; Painted and carved wood
Waldo Bien Archive
- [1998-053] p. 205 *No title*
71 x 66 cm; River clay on canvas
over X-Ray (thorax H. Hofstede) between
plexiglass
Waldo Bien Archive
- [1998-054] p. 205 *No title*
p. 204 60 x 70 cm; Double canvas;
Coal dust and river clay on canvas
Waldo Bien Archive
- [1998-059] p. 209 *Dutch Masters at Work – End of the Twentieth Century* (The invisible sculpture)
85,5 x 126,5 cm; Photographs on aluminium
in plastic sheet, mahogany frame
Waldo Bien Archive
- [1998-066] p. 202 *No title*
30 x 40 cm; Coaldust (Borinage) on river clay
on canvas
Waldo Bien Archive
- [1998-075] p. 201 *Planet*
p. I Size not specified; Photograph in plexiglass
Waldo Bien Archive
- [1998-083] p. 193 *New Era Veterans*
Size: dynamic; Ink jet on canvas or
photograph
Waldo Bien Archive
- [1999-010] p. 54 "Thinking of Springsnow"
Tierra del Fuego, 1985
4 wall elements: 3 photos in painted frames,
47 x 36 cm each,
1 steel harpune 334,5 x 65 x 1 cm
Waldo Bien Archive
(see 1985-007)
- [1999-016a] p. 200 *Geopedestal and pedestal related space*
p. 201 (*Soil related space*)
Size not specified; Wood, rubber and glass
Waldo Bien Archive
- [1999-017] p. 200 *Geschiebe III (1972-1999)*
Size not specified; A collection of sculptural
and pictorial elements, compressed into one
work: Raum 20, *Death Room Interior*,
Tasmania, Yemen, Ireland and the dynamic
crystal expressed in its virgin state of mind,
the dynamic color theory, topographical
description of the land (sea), magnetic fields,
spine, skull cap and *Spinoza Sequence*
Waldo Bien Archive
- [1999-018] p. 207 *Virgil Grotfeldt–Waldo Bien Meeting 9 (Amsterdam): Donor Work*
100 x 150 cm; Coal dust on river clay on
canvas over skeleton
Collection Bien/Grotfeldt
- [1999-019] p. 207 *Virgil Grotfeldt–Waldo Bien Meeting 9 (Amsterdam): Donor Work*
108,7 x 204,5 cm; Coal dust on river clay
on canvas over skeleton; Frame: wood
(Tasmanian beech)
Collection Bien/Grotfeldt
- [1999-020] p. 206 *Virgil Grotfeldt–Waldo Bien Meeting 9 (Amsterdam)*
100 x 200 cm; Coal dust on river clay
on canvas over skeleton; Frame: wood
(Tasmanian beech)
Collection Bien/Grotfeldt
- [1999-021] p. 207 *Virgil Grotfeldt–Waldo Bien Meeting 9 (Amsterdam): Transplantation (Sculpture)*
55 x 55 cm floor space; River clay on coal dust
on canvas over skeleton, wood, board, bone;
Pedestal: painted wood (magnetic positioner)
Collection Bien/Grotfeldt
- [1999-022] p. 206 *Virgil Grotfeldt–Waldo Bien Meeting 9 (Amsterdam)*
Grotfeldt: 60 x 60 cm; Coal dust on river clay
on canvas over skeleton; Bien: 100 x 6,5 x 2
cm; Photograph on aluminium and iron
Collection Bien/Grotfeldt
- [1999-023] p. 206 *Virgil Grotfeldt–Waldo Bien Meeting 9 (Amsterdam)*
50 x 120 cm; Coal dust on river clay
on canvas over skeleton; Frame: wood
(Tasmanian beech)
Collection Bien/Grotfeldt
- [1999-024] p. 206 *Virgil Grotfeldt–Waldo Bien Meeting 9 (Amsterdam)*
40 x 80 cm; Coal dust on river clay
on canvas over skeleton; Frame: wood
(Tasmanian beech)
Collection Bien/Grotfeldt
- [1999-025] p. 206 *Virgil Grotfeldt–Waldo Bien Meeting 9 (Amsterdam)*
100 x 40 cm; Coal dust on river clay
on canvas over skeleton; Frame: wood
(Tasmanian beech)
Collection Bien/Grotfeldt
- [1999-026] p. 206 *Virgil Grotfeldt–Waldo Bien Meeting 9 (Amsterdam)*
88,3 x 43,8 cm; Coal dust on river clay
on canvas over skeleton
Collection Bien/Grotfeldt
- [1999-041] p. 211 *Triodos (1991)*
3 sheets, each 39 x 35 cm;
Forêt de Nyungwe-sediments on paper
Waldo Bien Archive
- [1999-043] p. 115 *Snake Sequence (1997)*
Full sequence on architecture and mechanic
construction; Relief print with python skin
and ink on paper; 240 x 60 cm each
Waldo Bien Archive
- [1999-044] p. 208 *Donor and Transplantation*
300 x 300 cm wall space; River clay on canvas
Waldo Bien Archive
- [1999-047] p. 209 *Blinky Palermo in Lederhose*
38 x 28 cm; Paint on plastic sheet and fish
skin (mackerel)
Collection FIUWAC
- [1999-053] p. 210 *Virgil Grotfeldt–Waldo Bien Meeting 10 (New York): Gay Parade*
247 x 122 cm; Paint on carbon paper
Collection Bien/Grotfeldt

LIST OF WORKS

[1999-054]

Virgil Grotfeldt–Waldo Bien Meeting 10
(New York): Artchitecture
60 x 23,4 cm; River clay and coal dust on
ledger
Collection Bien/Grotfeldt

[1999-055]

Virgil Grotfeldt–Waldo Bien Meeting 10
(New York): Artchitecture
66,5 x 42,5 cm; Coal dust, water color and
river clay on ledger
Collection Bien/Grotfeldt

[1999-056]

p. 210 *Virgil Grotfeldt–Waldo Bien Meeting 10*
(New York): Artchitecture
141,8 x 70 cm; Coal dust and river clay on
braille paper and ledger
Collection FIUWAC

[1999-057]

Virgil Grotfeldt–Waldo Bien Meeting 10
(New York): Artchitecture
23 x 60 cm; Coal dust and river clay on ledger
Collection Triodos Fiutures

[1999-058]

Virgil Grotfeldt–Waldo Bien Meeting 10
(New York): Artchitecture
107,8 x 34,8 cm; Coal dust and river clay on
ledger
Collection Bien/Grotfeldt

[1999-060]

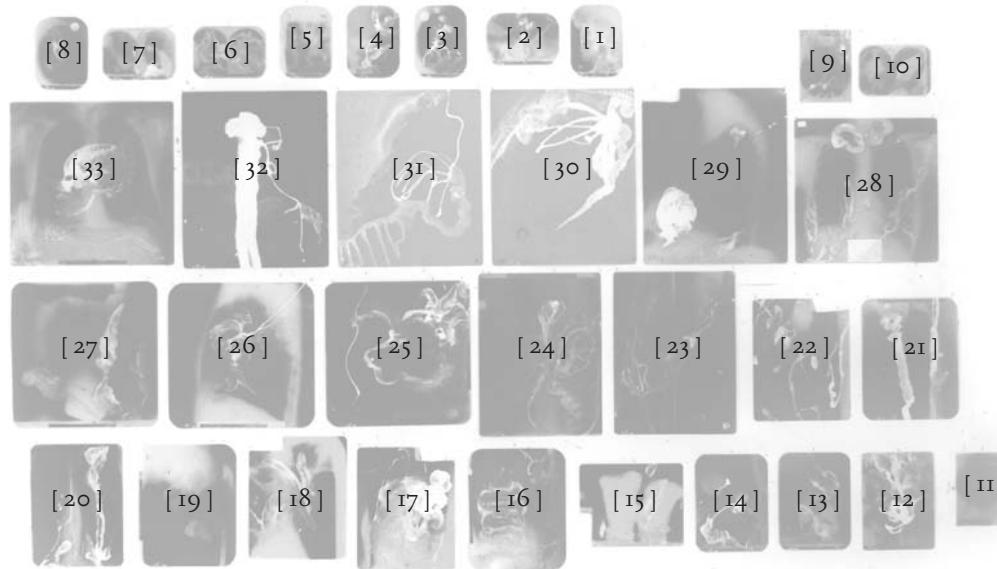
p. 211 Directors Board Room Chairs for Triodos
Bank, Zeist, representing flora and fauna
(chlorophyl and haemoglobin), marrowbone
glasses (Kloppenburg) and pseudo-Blossfeldt
plant negative
Triodos Bank Collection

[1999-061/109]

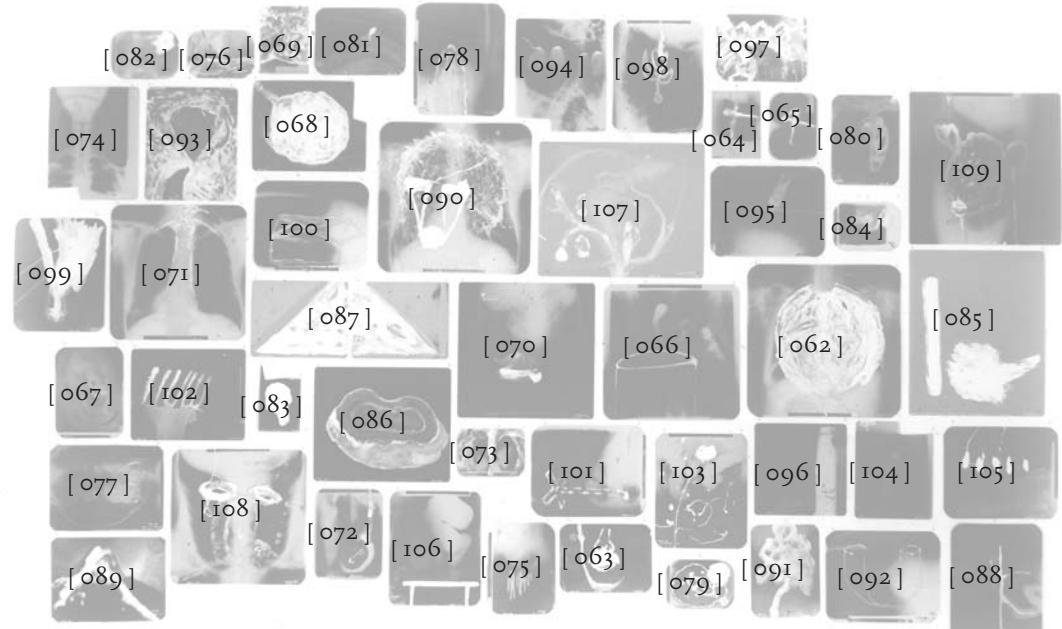
p. 215 *Virgil Grotfeldt–Waldo Bien Meeting 10*
(Normandy): The End of Sorrow
Title page by Bien/Grotfeldt: 39,7 x 39,7 cm;
Enamel on X-Ray
Waldo Bien Archive

p. 216 Virgil Grotfeldt:
The End of Sorrow 1-33
Enamel on X-Ray
Artists' collection

p. 252



[1999-062/109] p. 217 Waldo Bien:
The End of Sorrow
Enamel on X-Ray
Waldo Bien Archive



Works on Paper (as listed in Drawing archive):

- [D1970-008] p. 58 Reconstruction of the lost Holland America
[D1970-014] Line drawings (1968/69 from memory);
[D1970-018] 21 x 15,2 cm; Stencil ink on documents
Waldo Bien Archive
- [D1974-005] p. 21 *Embryo*
20 x 27,5 cm; Acrylic on paper
Waldo Bien Archive
- [D1985-001/041] p. 55 Series: *Drawings with neolithic carbon*
[D1985-001/041] p. 57 (Tierra del Fuego)
10,7 x 16,8 cm
Waldo Bien Archive
- [D1986-001/058] p. 103 Series: *Pay Dirt* (58 Worcestersauce drawings)
size as usual; Worcestersauce on sandpaper
Waldo Bien Archive
- [D1991-001/174] p. 115 Series: *Malaria Block*; Papua New Guinea
p. 149 Water colour on paper
Waldo Bien Archive
- [D1991-014] p. 161 *Flowers*
Coal dust on paper
Private collection
- [D1991-175/230] p. 155 Series: *Placenta Block II*
p. 156 20,8 x 27 cm; Placenta on paper
p. 161 Private collection – Waldo Bien Archive
- [D1992-046] p. 175 Series: *Green Cards*
20,8 x 14,5 cm; Water colour on
archival cards
Waldo Bien Archive
- [D1992-049] p. 161 Series: *Green Cards*
20,8 x 14,5 cm; Water colour on
archival cards
Waldo Bien Archive
- [D1994-001/167] p. 153 Series: *Adema Brown* (South America)
Size: A3; Adema brown paint on graphic paper
Waldo Bien Archive
- [D1996-049/069] p. 161 Series: *Adema Brown on X-Ray*
p. 171 17,8 x 23,7 cm
Waldo Bien Archive
- [D1996-098] p. 175 From Bien's responding series:
And Nine Steps Back Into the Light
Size: A3; Oil on paper
Waldo Bien Archive
- [D1997-003] p. 161 Series: *Coming Home Late*
Oil paint on Xerox A3



[1992-027]

Beim Durchqueren einer Giftwolke
(red, white, blue)
Waldo Bien Archive

H E R A U S G E B E R U N D A U T O R E N :

F E R D I N A N D U L L R I C H

geb. 1951. Studium an der Kunstakademie Münster; Meisterschüler bei Timm Ulrichs; Studium der Kunstgeschichte, Philosophie und Pädagogik an der Ruhr-Universität Bochum; Promotion; seit 1981 an den Museen der Stadt Recklinghausen, seit 1988 Museumsdirektor, seit 1989 Leiter der Kunstausstellung der Ruhrfestspiele Recklinghausen; seit 1998 Lehrbeauftragter an der Kunstakademie Münster; Mitglied im Deutschen Werkbund.

H A N S - J Ü R G E N S C H W A L M

geb. 1955. Studium der Kunstgeschichte, Archäologie und Philosophie an der Ruhr-Universität Bochum; Mitbegründer des privaten Ausstellungsforums BauHaus-Fischer, Wuppertal; 1989 Promotion über das Gruppenporträt im 20. Jahrhundert; 1989–1990 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Rheinischen Landesmuseum Bonn; seit 1990 stellvertretender Direktor der Museen der Stadt Recklinghausen.

p. 253

P A T R I C K H E A L Y

geb. 1955 in Dublin. Studium der Philosophie, Soziologie und der semitischen Sprachen an irischen Universitäten; Archivar für die Geschichte der Medizin am Royal College of Chirurgen in Irland; eigene literarische Arbeiten; Interviews zum Film (Fellini 1991); Texte über angewandte Kunst in Irland im 18. Jahrhundert; Beiträge über zeitgenössische Kunst; Übersetzung und Herausgabe der Schriften von Max Raphael in Englisch und Beteiligung an der deutschen Ausgabe.

Ausgewählte Publikationen:

Gold tooled bookbindings commissioned by Trinity College Dublin in the Eighteenth Century, The Irish Georgian Society, 1986. Irish Eighteenth-Century Stuccowork and its European Sources, National Gallery of Ireland, 1991. Finnegans Wake (complete recording, 17 Cds) and The Modern and the Wake, Rennicks Auriton Publishing and The Irish Museum of Modern Art, 1992. Max Raphael, Das schöpferische Auge, oder, Die Geburt des Expressionismus, Die frühen Schriften 1910–13. Gesellschaft für Kunst und Volksbildung, Wien 1993. Carl Einstein, Bebuquin, (translation and recording), Hilarius Hofstede, De Markies van Water, (extract), Oscar Wilde, Fairy Tales (selected), Patrick Healy, Up in the Air and Down (Molten Press 1985, Pallas Press 1998) ION Press, New York, 1995. Hoekstra/Hofstede, Pig. Polynesian Instant Geography, Stedelijk Museum Amsterdam, 1999. In Vorbereitung: Karl Kraus Reader, Penguin Books, London. Studies on Jacobus Kloppenburg, Michael Rutkowsky, Virgil Grotfeldt, FIUWAC catalogus (in preparation).

INDEX

p. 254

- A** Adema 149, 153, 161, 171, 239, 247 ff, 253
Amouroux, Eric 130, 142, 237ff
Anatol 19f, 28
Andre Carl 14 ff
Appel, Karel 20
Archive for the Future 103f, 106, 108, 144f, 161, 246
- B** Bagchi, Kalyankumar 82
Barthes, Roland 77
Baumgarten, Lothar 85
Becht, Frits 9, 119, 236, 247
Beer, Evelyn 119
Beeren, Wim 115f, 237
Beuys, Joseph 17ff, 21, 23, 27ff, 36f, 39ff, 49f, 74, 76, 149ff, 160, 164, 186, 199, 201, 207, 209, 235ff
Blake, William 184
Bless, Frits 9, 39, 56f, 60, 115f
Bloch, Ernst 146
Blossfeldt, Karl 211, 252
Böcklin, Arnold 72
Boekraad, Hugues C. 142, 237
Brancusi, Constantin 111, 114, 125, 175, 177
- Brandeis, Bernhard 56
Braque, Georges 167
Bridges, Thomas 55
Buchwald, Kurt 49
- C** Cage, John 36f, 90, 235
Caro, Anthony 15f
Celan, Paul 48
Cézanne, Paul 167
Conan Doyle 201
- D** Darras, Barbara, Luk 130
Delacroix, Eugène 29, 159f
Dibbets, Jan 18, 134, 244
Droese, Felix 149
Duchamp, Marcel 19, 201, 235
- E** Eben Emael 87, 90
Espace 251 Nord 87, 91, 95, 99, 102, 193, 228, 230, 232, 235, 237
- F** FIU 9, 11, 19, 27, 37, 51, 66, 76, 209, 211
FIUWAC 19, 170, 205, 207, 209ff, 239, 251ff
- Fontana, Lucio 95
Fuchs, Rudi 9
- G** Garcet, Robert 87, 89f
- Gebser, Jean 48
Goethe, Johann Wolfgang 29, 31, 75, 90, 101, 114f, 160, 166, 173, 237
van Gogh, Vincent 20, 194, 197
Gomperts, Elian, Niels, Mathijs 9, 32, 36, 80, 151, 155, 182
Grotfeldt, Virgil 9, 72, 130, 143, 149, 155ff, 163ff, 169, 171ff, 182ff
Grove, Bernd 160
- H** Haerdter, Michael 145
HAL 237
Hebbel, Friedrich 52
Hemmer, Cathy 159
Heynen, Pieter 49f, 53, 66, 91, 237
Hofstede, Hilarius 9, 205, 236, 253
Holland Amerika Lijn 45, 253
Hollanders, H. M. A. 63f, 75ff, 93, 96ff, 237
Holmes, Sherlock 126f, 201, 235, 249
Hopps, Walter 9, 183f, 205, 236, 239
- I** Imdahl, Max 160
- J** Jacob, Laurent 87, 91, 102
- K** Kandinsky, Wassily 29
Kant, Immanuel 15f

- Klébaner, Daniel 78
- Klein, Yves 76
- Kloppenburg, Jacobus 9, 50, 80, 85, 87, 90, 103, 106, 111, 114f, 130f, 133f, 149ff, 161, 163, 165, 188, 201, 211, 235ff, 239, 247, 250ff
- Kuspitt, Donal 20
- L** Landau, Ott 30
- Lehmbruck, Wilhelm 71
- Lennep, Jacques 87
- M** Malevitch, Kasimir 160, 177
- De Markies van Water 207, 253
- McKeever, Ian 147, 149, 235
- Menil Collection 183f, 205
- Mondriaan, Piet 14, 17ff, 48, 134, 137f, 160, 176, 184, 194, 197, 199, 205, 229ff
- Morris, William 78
- N** Nietzsche, Friedrich 48f, 127, 146
- Novalis 71
- O** Orwell, James 37, 40
- P** Paik, Nam June 37, 235
- Paleo Psycho Pop 205, 236
- Palermo, Blinky 52, 125, 247, 251
- Platon 74
- Plotin 179
- R** Raphael, Max 160
- Reason, David 145ff, 238
- Redon, Odilon 183f
- Regal Star 21, 36ff, 41ff, 49, 63, 139, 145, 160, 167, 177, 202, 235f, 244f
- Reinhardt, Ad 160
- Rembrandt 137f, 194, 202, 205
- Riegl, Alois 179
- Robinson, Tim 147
- Rothko, Mark 137, 139f, 160, 177
- Rutkowsky, Michael, 9, 18ff, 28, 139, 149, 161, 211, 235, 245, 253
- S** Sartre, Jean Paul 143
- Schneede, Uwe M. 37, 39, 41f
- Schönenborn, Martin 18, 21, 111, 114, 161, 178
- See, Leonie 20, 78ff
- Semah, Joseph 9, 18, 114ff, 143, 149, 157, 163ff, 175, 180ff, 235, 238, 247, 250
- Semper, Gottfried 179
- Serra, Richard 78
- Sieverding, Katharina 50
- Simmel, Georg 101f
- Soutine, Chaim 177
- Steiner, Rudolph 29ff, 36, 39, 45, 50, 79ff, 123, 164, 230f
- T** Tierra del Fuego 55ff, 66, 73, 91, 93f, 106, 110, 122, 167, 173, 202, 235ff, 245, 253
- Triodos Bank 205, 207, 209, 211, 213, 236, 239, 251f
- Tolstoi, Leo 74
- Tymieniecka 83
- V** Vermeer, Jan 194, 197 p. 255
- Vidal, Hernand 58
- Vos, Marcel 9, 18, 199, 237
- W** Welling, Wouter 81, 93, 237
- Wölfflin, Heinrich 77
- Y** Yamana 55f, 64
- Z** Zeman, M. 47, 238

CONTENT INHALT

6	COLOPHON · IMPRESSUM	
7	FOREWORD · VORWORT	Ferdinand Ullrich
9	WALDO BIEN	Patrick Healy
220	RECKLINGHAUSEN	
228	CAT POUNCES · KATZENSPRÜNGE	Waldo Bien
235	BIOGRAPHY WALDO BIEN	
240	BIOGRAPHY VIRGIL GROTFELDT	
242	BIOGRAPHIE MICHAEL RUTKOWSKY	
244	LIST OF WORKS · WERKVERZEICHNIS	
253	EDITORS AND AUTHORS · HERAUSGEBER UND AUTOREN	
254	INDEX	