

R O B E R T S A G E R M A N

Recent Paintings

Eine Ausstellung der Galerie Renate Bender, München  
An exhibition at Galerie Renate Bender, Munich  
4. März bis 13. April 2006  
March 4 to April 13, 2006

Michael Fehr

D A S  
U N B E S T I M M B A R E  
M A L E N

Überlegungen zum Werk von  
Robert Sagerman

Robert Sagermans Bilder stellen ihrem Betrachter eine schwierige und zugleich faszinierende Wahrnehmungsaufgabe: Aus größerer Distanz betrachtet, etwa so, wie sie sich in Raumaufnahmen zeigen, erscheinen sie wie monochrome Gemälde oder doch zumindest von jeweils einem farbigen Grundton bestimmt – von einem Rot, einem Blau, einem Gelb oder auch deren zuweilen fast schrillen Mischwerten; einen Schritt näher wahrgenommen, löst sich dieser farbige Grundton in einem wie expressionistisch gesteigerten Pointillismus ohne Gegenstandsbezug auf; und noch einen Schritt näher ans Bild gerückt, wird man einer haptischen Struktur aus tausenden kleinen Farbkörpern gewahr, die, nebeneinander und übereinander angeordnet, ein für die Anschauung nicht auflösbares Dickicht bilden, in dem sich der Blick verfängt und des-

sen Wahrnehmung zu einem fast schmerzhaften, jedenfalls sehr intensiven Seh-Erlebnis führt.

Unwillkürlich sucht ein solchermaßen höchst irritiertes Sehen Halt am Rand der Gemälde. Doch hilft dieser Blick nicht, das Auge zu beruhigen. Denn gerade an den Rändern von Sagermans Gemälden ist zu erfahren, dass sie eine offene ästhetische Grenze haben: Seine Malerei reicht, soweit es die physischen Eigenschaften der Ölfarben, mit denen er arbeitet, gerade noch erlauben, an den Seiten weit über den Bildträger hinaus und entfaltet sich nach vorne, in den Raum, als eine plastische Struktur. Die Gemälde treten dem Betrachter nicht als gestaltete Oberflächen, sondern als in sich hoch differenzierte Farbräume entgegen, in die man an verschiedenen Stellen mehr oder weniger tief hineinsehen, doch deren Grund und Ende man nicht erschauen kann.

Findet der Blick daher auch an der Oberfläche von Sagermans Bildern keinen Anhaltspunkt, so setzt beim Betrachter nun typischerweise der Versuch ein, dem Verlangen des Sehens nach Ordnung durch die Ergreifung der Prinzipien, auf

denen ihre Struktur beruht, nachzukommen. Allerdings kommt auch ein solcher, eher intellektueller Versuch, die Gemälde zu erfassen, zu keinem befriedigenden Ergebnis. Denn es ist unmittelbar evident, dass Sagermans Gemälde weder komponiert noch in irgendeiner anderen Weise der relationalen Kunst zu zuordnen sind und als die gleichmäßige, die ganze Bildfläche einnehmende All-Over-Struktur, als die man sie charakterisieren kann, Ergebnis eines sehr einfachen Konzepts sind: Die Bilder bestehen aus sehr vielen, mehr oder weniger gleichförmigen, doch in der Größe leicht variierenden 'marks' – wie Sagerman die plastischen Farbelemente nennt, die er mit dem Palettmesser in mehr oder weniger gleichen Abständen nebeneinander und untereinander freihändig in verschiedenen Arbeitsgängen setzt, wobei jeder Arbeitsgang einer Schicht aus – abhängig von der Bildgröße – bis zu tausend 'marks' in einem Farbton entspricht, die immer so platziert sind, dass sie die jeweils darunter liegenden 'marks' zumindest zum Teil noch zu erkennen geben.

Diese einfache, iterative Grundstruktur der Gemälde ent-

wickelt ihre eigentümliche, fast aggressive Präsenz jedoch nicht nur aus dem Davor und Dahinter der einzelnen 'marks' und den sich zwischen ihnen ergebenden, um die Regeln des Kolorits ziemlich unbekümmerten Farbkontrasten, sondern zu allererst – und Sagermans graue und weiße Bilder lassen dies besonders deutlich erkennen – aufgrund der besonderen Form der kleinen Farbkörper: Sie lösen das Regelmäßige und vergleichsweise Schwere der Grundstruktur der Gemälde in ein fragiles, höchst differenziertes, informell erscheinendes malerisches Gespinnst auf, das die Bilder der Wahrnehmung zugleich öffnet wie verschließt.

Für die Schwierigkeit, Sagermans Gemälde visuell wie intellektuell zu erfassen, wie für die Faszination, die von ihnen ausgeht, ist die besondere Struktur der 'marks', aus denen sie aufgebaut sind, entscheidend. Man könnte sie als Farbleckse bezeichnen, hätten sie bei aller Verschiedenheit und Unregelmäßigkeit nicht eine gemeinsame, eindeutige und insoweit eben weder mechanisch-identische noch zufällige Faktur: Meistens länglich in der Ausdehnung und in ihrer Mitte jeweils dicker, lässt ihre Form ein-

deutig die für ihre Anbringung auf dem Bildträger respektive den unteren Farbschichten notwendige leichte Aufwärtsbewegung und den Druck erkennen, mit dem sie appliziert wurden. Darüber hinaus haben sie jedoch als charakteristisches, wenngleich höchst unterschiedliches Merkmal jeweils zwei unterschiedlich lang ausgezogene Spitzen. Sie resultieren einerseits vom Aufnehmen der Farbmasse von der Palette und andererseits von deren Applikation auf die Bildfläche beziehungsweise die schon vorhandenen 'marks'. Mit diesen Spitzen, die seitwärts verlaufen oder wie Nasen herunter hängen können, nimmt aber jedes 'mark' mit anderen 'marks' in seiner Umgebung eine spezifische, vom Maler mehr oder weniger kontrollierte Beziehung auf; so dass die 'marks' in vielfältiger Weise wie miteinander verhakt erscheinen; und sich aus dem Zusammenspiel ihrer regelmäßigen Setzung mit ihrer unregelmäßig auslaufenden Form in Kombination mit ihrer pastosen Körperlichkeit und deren filigraner Auflösung ein überaus komplexes Konstrukt von Überschneidungen und Überlagerungen ergibt, das sich, noch gesteigert durch die unterschiedliche Farbigkeit der einzelnen Elemente, der sprachlich-

begrifflichen Beschreibung vollständig entzieht.

Die besondere Form der 'marks' – man könnte sie im Deutschen vielleicht als 'Male' ansprechen, wobei Assoziationen sowohl im Hinblick auf das Wiederholen als auch auf im Hinblick auf das Markieren von Gegenständen als dem Ursprung der Malerei eröffnet werden mögen – ist allerdings nicht nur für deren Funktion mit Bezug auf die die Konstituierung des Bildganzen bedeutsam. Vielmehr bleiben die 'marks' an erster Stelle als autonome Elemente präsent, die in ihrer Form und Beschaffenheit ihren jeweils individuellen Herstellungsprozess zur Anschauung bringen und als solche autonome Elemente miteinander in Beziehung treten: Die 'marks' sind in der Tat nur 'marks' und als 'marks' gesetzt. Sie stellen nichts dar, was sie nicht auch sind, und stehen für nichts ein, was sie nicht auch aufgrund ihrer physischen Beschaffenheit und Position im Bildfeld regelrecht ausüben. Sie treten dem Betrachter als konkrete, allein ihren Herstellungsprozesses zur Anschauung bringende autonome Bildelemente entgegen, und als solche verweisen sie auf nichts anderes

eben ihn selbst: den Gestus und die Haltung des Malers, der sie gesetzt hat.

Das Faszinierende und zugleich Verstörende, das von Robert Sagermans Gemälden ausgeht, ergibt sich aber aus dem Umstand, dass er seine offensichtlich genaue und mühevollen Arbeit am Bild durch eben diese Arbeit zumindest zum Teil selbst wieder aufhebt oder doch zumindest der Anschauung entzieht. Denn da seine Gemälde aus zahlreichen Schichten bestehen, bleibt der größere Teil seiner Malerei durch seine Malerei verdeckt, in ihrem Umfang jedoch erfahrbar an einerseits der räumlichen Dimension der Bilder wie andererseits an verschiedenen Stellen, an denen man gewissermaßen in die Gemälde hineinsehen und tiefere Schichten wahrnehmen kann. Dieses Aufheben der Malerei durch Malerei: in einem in der Tat offenen Übermalungsprozess bewirkt jedoch nicht nur, dass man das Bild zugleich sieht und nicht sieht, sondern darüber hinaus, dass die einzelnen autonomen Bildelemente als zugleich individuelle wie anonyme 'marks' erscheinen - und insoweit ihrerseits für die Anschauung nicht einzuordnen sind.

Für den Umstand, dass Robert Sagermans Bilder sich trotz ihrer massiven Materialität der Wahrnehmung praktisch entziehen, ist aber mit ihrer Faktur auch die riesige Zahl der 'marks' verantwortlich - der Maler gibt sie zusammen mit dem Bildtitel jeweils an -, die die Bilder konstituieren. Ob sichtbar oder verdeckt, lässt sie den immensen Aufwand und die Anstrengung erkennen, die die Herstellung dieser Bilder erfordert, und es ist am Ende womöglich vor allem sie, die große Anzahl der individuell gesetzten doch anonymisierten und verdeckten 'marks', die offensichtlich macht, dass es bei dieser Malerei nicht um das geht, was Marcel Duchamp einmal als retinale Kunst bezeichnet hat.

Robert Sagermans Gemälde evozieren beim Betrachter - das mag mit dem vorstehenden Versuch, sie zu beschreiben, deutlich geworden sein - ein besonderes Seherlebnis: Einerseits hat man es angesichts seiner Bilder mit einem geradezu überwältigen Angebot an Farben zu tun, die den Blick sowohl aufgrund ihrer Materialität und Faktur als auch als Farbwerte regelrecht fesseln, andererseits aber verliert sich das Sehen in seinen

Gemälden in dem Maße, wie man versucht, dieses Wahrnehmungsangebot zu erfassen: Weder lässt sich der Farbeindruck, den die Bilder hervorrufen, bestimmten Einzelementen oder einem aus diesen gebildeten Ensemble eindeutig zuordnen, noch gelingt es dem Sehen, den Gemälden als materiellen Konstrukten gewissermaßen auf den Grund zu kommen, wenngleich ihr Konstruktionsprinzip ohne Schwierigkeit erkannt werden kann. Das Seherlebnis oszilliert vielmehr permanent zwischen der Wahrnehmung von Farbe als massiver und eindeutig gestalteter Materialität, als 'paint', und ihrer Immaterialität als Farbwert, als 'color'. Dabei steigert sich dieses Oszillieren in dem Maße, wie man sich darauf einlässt, zu einer radikalen Erfahrung, in der das Sehen seinen instrumentellen Charakter verliert und zu einem Sehen wird, das das Auge als ein Organ erlebt, *mit* dem Erfahrung gemacht werden kann – und man nicht mehr sieht, sondern zum Schauen gebracht wird.

Es ist eben dieses Schauen: die Erfahrung einer durch das Bild veranlassten Sicht über das Bild hinaus auf sich selbst, auf die Robert

Sagerman mit seiner Malerei erklärt ermaßen abzielt. Sie entsteht als Summe der Wahrnehmung seiner Malerei, die drei spezifische Formen des Umgangs mit der Farbe erkennen lässt: die Behandlung der Farbe als Substanz, ihre Verarbeitung in einem rhythmisch-meditativen Malprozess und schließlich ihr Einsatz als Mittel zur Erzeugung von 'Flächenfarbe'.

Dass Sagerman die Farbe nicht als Material, sondern als Substanz behandelt, wird bei einer Betrachtung seiner Bilder in Nahsicht offensichtlich, von einem Standpunkt aus, bei dem einzelne 'marks' wahrgenommen werden können. Hier erkennt man, dass jedes einzelne 'mark' nicht nur eine höchst individuelle Einheit ist, sondern die Bedingungen seines jeweiligen So-Seins zur Anschauung bringt – und nur diese: Jedes 'mark' erscheint als eine konkrete Synthese von Essenz und Existenz, als eine Synthese von Idee und Materie in einer bestimmten, durch die Faktor geprägten Form.<sup>1</sup> Farbe in diesem Sinne hat eine bestimmte, jeweils besondere Qualität, in der sie als ein materielles Äquivalent für die Wahrnehmungsfähigkeit des Organs der Anschauung, des

<sup>1</sup>Der Substanzbegriff, der hier gemeint ist, ist wesentlich von Thomas von Aquin geprägt. Thomas unterscheidet Essenz (*quo est* - das, was (dem Wesen nach) ist) von Existenz (*id quod est* - daß etwas ist) und definiert Substanz (*forma*) als *ipsum esse*, als die (kraft göttlicher Fügung oder vom Menschen geschaffene) Vereinigung von Essenz und Existenz in einem lebendigen Organismus; in ihm sind Form und Materie nicht nur addiert, sondern verbinden sich in einem konkreten So-Sein, in einer konkreten Synthese von Organisierendem und Organisierten. Vgl. dazu Umberto Eco, *Kunst und Schönheit im Mittelalter*, München, Wien 1991, S. 128 f.

Auges, als eine Substanz zur Geltung kommt. Farbe ist, so verstanden, die Essenz dessen, was das Auge wahrnehmen kann, wie andererseits das, was erschaut werden, durch Farbe in Existenz gebracht wird. Und Malerei ist in diesem Zusammenhang die Handlung, die das immaterielle Anschauungserlebnis in konkrete Existenz bringt, also mit und durch Farbe anschaubar macht, was das Auge zu erschauen vermag, jedoch auch jene Eigenschaften der Farbe, die dem Auge nicht unmittelbar zugänglich sind, bearbeiten und thematisieren kann: In der Form der 'marks' ist eine solche Auffassung von Malerei präsent, und nur durch diese Auffassung von Malerei entstehen Bilder, die, wie Sagermans Gemälde, ihrerseits eine konkrete Synthese von Idee und Materie sind und uns als individuelle und autonome Organismen entgegentreten, die sich ihrer Einordnung durch Begriffe entziehen.

Was nun, aus einer größeren Betrachtungsdistanz betrachtet, die Wahrnehmung von Sagermans Bildern bestimmt, entspricht aber genau dem, was der Künstler über seinen Arbeitsprozess geäußert hat: "In a sense I am two artists when I'm

working: the one who can see, making decisions about what the next color should be and how much of it there should be, and the one who can't, who starts putting the paint on and soon can only work in a kind of rhythm of ordering the marks and only guessing what they really look like."<sup>2</sup> Was der Maler hier beschreibt, ist nichts anderes als die psychophysische Überforderung des Wahrnehmungsapparats, die sich angesichts der Struktur und überbordenden Farbigkeit seiner Bilder nicht nur für den Betrachter, sondern natürlich auch für ihn selbst beim Malen einstellt. Sagerman sucht diese Überforderung mit seiner Malerei; und er bewältigt und thematisiert sie zugleich in einem rhythmischen, gewissermaßen blinden Malprozess, in dem er zu einer eigenen, von der meditativen Praxis der frühen Kabbalisten inspirierte Form der Meditation gelangt, als deren Gegenstand und Ergebnis seine Gemälde verstanden werden können. Sie entsteht im Wechsel zwischen dem äußersten Konzentration verlangenden Herstellungsprozess der Bilder und der wiederholten Reflexion seiner Arbeitsergebnisse, die die Zählung der 'marks' pro Bild und eine exakte Dokumentation ihrer Farbschichten

<sup>2</sup>In einem Brief vom 24.01.06 an den Autor

einschließt, und kann als eine hermetische, sich selbst erschaffende Form der Arbeit verstanden werden. Doch nimmt sich Sagerman mit seinen Bildern nicht nur selbst gewissermaßen aus der materiellen Welt heraus, sondern bietet über ihre offene ästhetische Grenze auch ihrem Betrachter die Möglichkeit, sich über ihre Anschauung in einen Selbstreflexionsprozess zu begeben.

Für die Induktion eines solchen Selbstreflexionsprozesses bieten Robert Sagermans Gemälde aber nicht zuletzt bei ihrer Wahrnehmung aus mittlerer bis größerer Distanz Anlass: Hier ist die Erfahrung der Gemälde von der Wahrnehmung einer immateriellen, von der Bildfläche losgelösten, wie vor ihr schwebenden Farbfläche, einer Art Farbwolke, bestimmt, die allerdings nur bei unmittelbarer und längerer Betrachtung der Gemälde erscheint. Dabei handelt es sich dabei um ein Wahrnehmungsphänomen, das der Farbtheoretiker David Katz als 'Flächenfarbe' und später im Englischen als 'film color' bezeichnet und definiert hat als Farbe, die als locker strukturierte oder diaphane, zweidimensionale und frontparallele Fläche im Raum erscheint, ohne auf

eine Oberfläche, eine Form, ein Objekt oder ein Volumen direkt bezogen werden zu können.<sup>3</sup> Sie ist eine Farbe, die nicht, wie Oberflächenfarben, gemalt, wohl aber durch Malerei erzeugt werden kann, ausschließlich als Erscheinung auftritt und ausschließlich als Wahrnehmungsphänomen existiert.<sup>4</sup>

Die Hervorbringung von Flächenfarbe ist in besonderer Weise ein Ziel der Pointillisten, und hier vor allem der wissenschaftlich fundierten Malerei Georges Seurats gewesen. Ihm ging es darum, "das Sehen der empirischen Welt als eben dieses Sehen malerisch zu provozieren, das heißt eine Malerei zu entwickeln, deren Anschauung der Anschauung der Wirklichkeit möglichst entspricht."<sup>5</sup> War es Seurat also darum zu tun, mit dem Bild genau den Wahrnehmungsakt zu evozieren, den die Wirklichkeit im Auge veranlasst, so kehrt Sagerman die pointillistische Technik gewissermaßen um und nutzt die Wirklichkeit der Farbe dazu, ein Bild zu erschaffen, das zwar konkret vor Augen steht, jedoch kein direktes materielles Äquivalent hat. Dabei induziert Sagermans Malerei die Entstehung einer solchen immateriellen Bilderscheinung nicht nur durch die

<sup>3</sup>David Katz, *Der Aufbau der Farbwelt*, Leipzig 1930, S. 12 ff

<sup>4</sup>Natürliche Beispiele für Flächenfarben sind die Spektralfarben, das Blau des Himmels, der Regenbogen oder das Augengrau, das man bei geschlossenen Lidern sieht. Als so genannte Luftperspektive beispielsweise in Bildern der Renaissance oder Claude Lorrains dargestellt, wird sie in Gemälden von William Turner oder der 'Amerikanischen Luministen', auf die sich Sagerman übrigens als Vorbilder bezieht, ausdrücklich thematisiert.

<sup>5</sup>Max Imdahl, *Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*, München 1987, S. 126



kleinteilige Struktur und die radikale Farbgebung seiner Gemälde, sondern in besonderem Maße durch deren haptisch aufgelöste Oberflächen: Indem der Blick sich in ihnen verhakt und doch keinen Halt finden kann und sich in den vielfältig verschränkten Simultan- und Komplementärkontraste ihrer Farben verliert wie im Wechsel zwischen der sukzessive Fokussierung auf einzelne Elemente und ihrer simultanen Wahrnehmung als Teile des Bildganzen<sup>6</sup> oszilliert, erzeugen die Gemälde eine sich ständig erneuernde Bewegung im Auge, die, da sie keinen außerbildlichen Bezug hat, zu einem Selbstbewusstwerden des Sehaktes, zu einem 'Sehenden Sehen' führt,<sup>7</sup> zu einem Erschauen des Unbestimmbaren werden kann.

Robert Sagerman stellt in seinen lesenswerten Texten seine Beschäftigung mit der kabbalistischen Mystik als Hintergrund für seine Malerei dar. In dieses Gebiet möchte ich mich nicht wagen, sondern zur Bestimmung der Position von Sagermans Werk einen anderen Bezugspunkt vorschlagen, der seinen eigenen Überlegungen wohl nicht widersprechen dürfte: Es ist die Idee von *Silence*, die John Cage verfolgte. Denn wenn Cage sagt:

"By silence I mean a freedom of one's intentions", und damit Anfang und Ende aller Musik definieren kann, so kann der Maler - im Gegensatz zum Musiker grundsätzlich zur Vergegenständlichung gezwungen - ein Äquivalent, es wäre das weiße Licht als Summe alles farbigen Lichts, nur als Summe aller Intentionen, als Aufhebung von Malerei in Malerei zur Anschauung bringen.

<sup>6</sup>Man könnte hier - im Sinne von Joseph Albers - von einem Hin und Her zwischen 'actual fact' und 'actual fact' sprechen. Vgl. dazu auch Imdahl, a.a.O., S. 151

<sup>7</sup>Zur Unterscheidung zwischen 'wiedererkennendem' und 'sehendem' Sehen siehe Max Imdahl, Cézanne - Braque - Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen (1974), in: Max Imdahl, *Gesammelte Schriften*, Band 3, hrsg. von Gottfried Böhm, Frankfurt 1996, S. 303 ff

Michael Fehr

soluble thicket in which the eye becomes entangled and perception may become an almost painful or, in any case, intense experience of seeing.

## INDETERMINABLE PAINTING

Thoughts on the work of Robert  
Sagerman

Seeing in this highly unsettling manner instinctively results in the viewer seeking out a hold along the borders of the painting. And yet this view does not help to settle the eye. For it is exactly there, at the edges of Sagerman's works, that the viewer becomes aware of the paintings' open aesthetic borders: His paintings extend, to the extent that the physical characteristics of the oil painting he uses allow, far beyond the edges of the canvas and enfold into the room as a three-dimensional structure. The paintings do not confront the viewers as artistically formed surfaces but as highly differentiated color-spaces, which at various points the viewer can see into, more or less deeply, but whose deepest point and end cannot be made out.

Robert Sagerman's works confront the viewer with a difficult, albeit fascinating, perceptual task: Viewed from a distance, as shown in installation shots interiors, they appear to be monochrome paintings, or at least defined by a basic color – by a red, a blue, a yellow or by almost shrill shades of these colors. Stepping up closer, the basic color dissolves into a non-representational and expressionistically heightened pointillism without any reference. Another step toward the painting and the viewer perceives a haptic structure made up of thousands of small dabs of paint, which, arranged next to each other and on top of each other, create an indis-

If no point of reference can be found on the surface of Sagerman's paintings, then the viewer typically deals with the eyes' desire for order by investigating the principles upon which the painting's

structure is based. Undertaken in an effort to comprehend a painting, this primarily intellectual endeavor does not lead to a satisfying result, however. For it is immediately evident that Sagerman's paintings are not composed, nor that they could be categorized in any way as relational art. It is likewise clear that the all-over uniform structure encompassing the entire picture surface is the result of a very simple concept: namely, that the paintings consist of a great number of more or less similarly shaped 'marks', as Sagerman calls them. Using a palette knife, these 'marks' are applied freehand essentially equidistant from one another as well as on top of each other in a series of working operations, each leading to a layer – depending of the size of the painting – involving up to a thousand 'marks' in any one color and placed such that the 'marks' below are still partially visible.

This simple, iterative structure of his paintings not only develops its characteristic, almost aggressive presence from the before and behind of the individual 'marks' and the color contrasts between them that arise from this rather careless view of the rules of color (*kolorit*),

but above all – particularly evident in Sagerman's gray and white paintings – from the particular form of the small colored dabs. They break up the regularity and comparative heaviness of the basic structure of the paintings into a fragile, highly differentiated, informal appearing painterly weave that both opens up and closes the pictures to perception.

Decisive for the difficulty in comprehending Sagerman's paintings visually as well as intellectually and for the fascination that emanate from them is the particular structure of the 'marks'. One could refer to them as blobs of paint if they did not in fact have, despite their difference and irregularity, a common, clear feature, one that is neither mechanical-identical nor random. Generally elongated and in the middle thicker, the form clearly reveals the light upward movement and pressure required (due to the other layers of paint) to apply the dabs to the picture support. In addition they have a characteristic, albeit highly differentiated, feature: two pointed ends of differing lengths. This feature arises firstly as a result of taking the paint from the palette and secondly from its application onto the painting sur-

face or the already existing 'marks'. These pointed ends that run sideways or hang down like noses take on a specific relationship, determined by the painter, to other 'marks' in its vicinity. As a result, the 'marks' appear to be hooked up with each other in multifarious ways, thereby creating, from the play of their regular positioning with their irregular elongation, in combination with their impasto three-dimensionality and filigree tips, a complex structure of intersections and overlapping which, heightened by the various colors of the individual elements, cannot be described in linguistic-conceptual terms.

The special form of the 'marks' – in German they could be referred to as 'Male' with associations relating to repetition and the marking of objects as the origin of painting – is, however, not only important with respect to their contribution to the constituency of the image as a whole. In fact the 'marks' are primarily autonomous elements that in their specific form and composition reveal their individual production process and relate as such to each other: the 'marks' are indeed only 'marks' and applied as 'marks'. They do not represent any-

thing that they are not in fact and are not accountable for anything other than what they perform as a result of their physical composition and place in the pictorial field. They confront the viewer as concrete autonomous pictorial elements that make visible only their own production process and as such do not point to anything else other than the gesture and stance of the painter who placed them.

The fascinating and at the same time disturbing aspects of Robert Sagerman's paintings arise as a result of his obviously precise and painstaking work, which is partially negated by the very work itself or at least eludes the viewer's eye. Because his paintings comprise numerous layers, a large part of his painting is hidden by his paintings; nevertheless they are perceived in their entirety by means of the spatial dimensions of the paintings as well as by means of those places where it is possible to see into the paintings, as it were, and perceive deeper layers. This negation of painting by painting in a clearly open and iterative painting process leads not only to the viewer seeing the image and yet not seeing it but also to the individual autonomous pictorial ele-

ments appearing to be individual as well as anonymous – and to this extent they cannot be conceptualized for perception.

However, in addition to the facture of the painting, it is also the huge number of 'marks' that constitute the pictures – the painter indicates the number of 'marks' within the painting's title – that is responsible, despite their massive materiality, for Robert Sagerman's paintings virtually eluding perception. Whether visible or hidden, the immense effort required for their production is obvious, and, in the end, they – the large number of individually placed and anonymity-engendering, hidden marks – make clear that this type of painting is not what Marcel Duchamp once termed retinal art.

Robert Sagerman's paintings evoke in the viewer – this may have become clear in the above attempt to describe them – a special perceptual experience. On the one hand these works often offer an overwhelming array of colors that, as a result of their materiality, texture and color nuances, absolutely captivate the viewer. On the other hand the viewer's eye loses its hold, to the

extent that an effort is made to comprehend what is being perceived. It is impossible to connect the impression of color made on the viewer with specific individual elements or with an ensemble built from these elements, nor does one's seeing succeed in understanding the paintings as material constructs, even though the construction principle itself can be recognized without difficulty. Rather, the viewer's perception continually oscillates between the perception of the color as massive and clearly formed materiality, as paint, and its immateriality as color. This oscillating act of seeing is raised – to the extent that the viewer allows it to happen – to a radical experience in which the act of seeing loses its instrumental character and develops into a form of seeing in which the eye is felt to be an organ *with* which things can be experienced – one no longer sees, one beholds.

Beholding is the experience, instigated by the work, of seeing beyond the picture to oneself. And this is what Robert Sagerman, as he himself has explained, aims at with his paintings. It occurs as the combined result, the sum, of the act of perceiving his paintings, whereby three specific forms of dealing with

color can be recognized: the handling of color as substance, its treatment in a rhythmic-meditative painting process, and finally its use as a means to create 'film color'.

That Sagerman treats paint not as material but as a substance becomes obvious when inspecting the pictures up close, standing where the individual 'marks' can be perceived. Here one sees that every single mark is not only a highly individual unit but also the prerequisite for being perceived in its unique form of being – and only in this manner. Every mark appears as a concrete synthesis of essence and existence, as a synthesis of idea and matter in a specific form shaped by its facture.<sup>1</sup> Paint in this sense has a specific, special quality in which it becomes manifest as a material equivalent to the perceptual ability of the beholding organ, the eye. Paint, understood in this way, as substance, is the essence of what the eye can perceive as much as, on the other hand, what is perceived is brought into existence through paint. Painting in this connection is the action which brings the immaterial experience of beholding into concrete existence (that is, what the eye is able to perceive is

made visible with and via paint), but painting can also deal with and investigate those qualities of paint that the eye does not immediately perceive. This view of painting is present in the 'marks', and it is only through this concept of painting that pictures are created which, like Sagerman's works, are a concrete synthesis of idea and matter and confront us as individual and autonomous organisms that elude classification by notions.

What actually determines the perception of Sagerman's paintings, viewed from a distance, corresponds exactly to what the artist has said about his working process: "In a sense I am two artists when I'm working: the one who can see, making decisions about what the next color should be and how much of it there should be, and the one who can't, who starts putting the paint on and soon can only work in a kind of rhythm of ordering the 'marks' and only guessing what they really look like."<sup>2</sup> What the painter is describing here is nothing other than the psychophysical overtaxing of the perception faculty, which in view of the structure and often exuberant colors of his paintings occurs not only for the viewer but also, of course, for

<sup>1</sup>The term 'substance' as used here is based primarily on Thomas Aquinas. Thomas differentiates between essence (*quo est* – what something is, its essence) and existence (*id quod est* – that something is) and defines substance (*forma*) as *ipsum esse*, the union (by virtue of divine providence or created by mankind) of essence and existence in a living organism; in it form and matter are not only added together but are combined into a concrete form of being, in a concrete synthesis of organizing and organized. See Umberto Eco, *Kunst und Schönheit im Mittelalter*, Munich, Vienna 1991, p. 128 f.

<sup>2</sup>In a letter dated 24 January 2006 to the author.'

the painter himself while painting. Sagerman seeks out this overtaxing in his painting, and he overcomes and makes it the subject of his work in a rhythmic, almost blind, painting process in which he attains his own form of meditation, inspired by the meditative practice of the early Cabbalists, through which his paintings may be understood. His art is created in an exchange between the production process of the paintings, which demands extreme concentration, and the repeated reflection on the results of his work (including a record of the number of 'marks' per picture and an exact documentation of their colored layers) and can be understood as a hermetic, self-creating form of work. And yet with his pictures Sagerman does not merely withdraw himself from the material world, he also offers, through their open aesthetic borders, the possibility of self-reflection to their observer.

But viewing Robert Sagerman's paintings from a more distant position can also lead to this process of self-reflection. Here the experience of the painting is determined by the perception of an immaterial color field detached from the pictorial surface, as if it were

floating before it, a kind of color cloud which, however, only appears when viewing the painting for a long period of time. In this case it is a phenomenon of perception that the color theoretician David Katz termed 'Flächenfarbe' and later in English as 'film color'. He defines it as color that appears as a casually structured or diaphanous, two-dimensional parallel plane in space, which, however, can never be related to a surface, form, object or volume.<sup>3</sup> It is color that is not painted on a surface but can nevertheless be evoked by painting; it occurs exclusively as appearance and exists as a perceptual phenomenon only.<sup>4</sup>

Generating 'film color' was a goal of the pointillists and in this context especially of the scientifically based painting of Georges Seurat. He was particularly interested in "inducing the act of seeing the empirical world in painterly form, i.e. to develop a type of painting the perception of which corresponds as far as possible to the perception of reality."<sup>5</sup> If Seurat aimed to evoke the act of seeing that reality induces in the eye, then Sagerman turns the technique upside down, so to speak, and uses the reality of color and paint to create a picture that

<sup>3</sup>David Katz, *Der Aufbau der Farbwelt*, Leipzig 1930, pp. 12 ff.

<sup>4</sup>Natural examples of 'film color' include spectral colors, the blue of the sky, the color of rainbows or the gray seen with shut eyelids. As seen in the so-called aerial perspective, for example in Renaissance paintings or Claude Lorrain, the phenomenon is explicitly dealt with in paintings by William Turner or the 'American Luminists', whom Sagerman, by the way, refers to as his models.

<sup>5</sup>Max Imdahl, *Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*, Munich 1987, p. 126.

stands concretely before the eye but which does not have a direct material equivalent. Sagerman's paintings not only induce such an immaterial image through their small-particle structure and the radical coloring of his paintings but also to a large degree through their haptically dissolved surfaces: as the eye is caught in them and does not find a place to rest, it loses itself in the multifold entanglement of simultaneous and complementary contrasts, oscillating between successive focusing on individual elements and the simultaneous perception of these elements as parts of the entire picture.<sup>6</sup> As a result, the paintings create continually renewable movement in the eye that can lead, since there is no extra-pictorial reference, to an awareness of the act of perception, to a 'seeing seeing',<sup>7</sup> to an act of beholding the indeterminable.

In Robert Sagerman's texts, which are well worth reading, he describes his interest in Cabbalistic mysticism as a background for his work. Rather than venturing into this field I would like to suggest another point of reference that probably does not contradict what the painter says: It is the idea of *Silence* that John Cage pursued. For when Cage

says, "By silence I mean a freedom of one's intentions", he is thereby able to define the beginning and end of all music. So the painter, who in contrast to the musician is bound to the creation of representations, can visualize an equivalent, white light – the sum of all colored light – as the sum of all intentions, as the sublimation of painting in painting.

<sup>6</sup>Here one could – following Joseph Albers – speak of the to and fro between 'actual fact' und 'actual fact'. See also Imdahl, *ibid.*, p. 151.

<sup>7</sup>To differentiate between a 'recognizing' und 'seeing' act, see Max Imdahl, 'Cézanne – Braque – Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen' (1974) in Max Imdahl, *Gesammelte Schriften*, vol. 3, ed. Gottfried Böhm, Frankfurt 1996, p. 303 ff.



Robert Sagerman

## ARTIST'S STATEMENT

I have always conceived of my all-over type of painting as an encounter with the imperceptible substratum of physical reality. I viewed my emphasis on the materiality of paint as an attempt to thwart that very property, to bring forward for scrutiny paint's materiality for the purpose of subverting it, of transcending it in favor of that essence which undergirds it. This subversion of the material nature of paint, oil and canvas hinges on the fact that my paintings are fundamentally representations of nothingness. There is no image and no composition to be located, no foreground and background, and, for all their opticality, no illusionism. I seek ultimately to undermine the materiality of paint, oil and canvas, to point to that which lies beyond substance. My repetitive, meditative painting practice is commensurate with this effort, as I seek to capture an experience of the transcendent nature of the field within which I work.

I discovered some years ago that my interests with respect to the essence underlying perceptible reality also occupied the minds of medieval Jewish mystics. They constructed elaborate symbologies in order to bridge the gap between the material world and its divine underpinnings. I became especially intent on coming to understand the systems that these medieval thinkers brought to bear on their task. What has most engaged me has been the hermeneutical processes of these mystics, within which interpretive responses to their experiences, to received exegetical tradition and to inspired exegeses of their own, operating in an elaborate self-supporting manner, had allowed these thinkers to transcend, in their view, mundane experience. I now draw an analogy between such processes and what I see as a relentless mental reflex operating for me in the studio to synthesize over and over again fresh interpretations of my project. Some of the mystics whom I study conceived of the climactic moment of mystical unification with the divine as an encounter with their own selves. Revelation stood for them as the experiential realization that the divine represented a transcendent projection of their own

being. In this sense, notions of subjectivity and objectivity collapsed for these mystics into a revelatory tautology.

I have come to perceive that the emphasis of conceptual artists such as Bochner and Kosuth upon the significance of tautologies in the cultural arena paralleled the medieval mystical models around which I began to actually construct some of my own studio practice. The data tabulations that I keep, as well as the painting titles that I generate from this data, are adaptations of such medieval meditative practice, which they had based upon deriving exegetical interpretations from the interplay of the numerical value of letters. Just as the field quality of my work reads for me as an effort to move past paint's materiality, so too does the accumulation of painting data seem to penetrate to that which underlies the field. The videos that today often accompany my work, comprised as well of this data, extend the idea of my art praxis as a totalizing tautology. Much to my own disadvantage, I am not privy to the same kind of credulity as the medieval kabbalist with respect to the self-divinization that he felt to have resulted from his

efforts. As a consequence, I have expanded my painting activity into self-reflexive manifestations, seeking always to achieve a deepened level of immersion in my own system. An awareness of the thinking of modern anthropologists such as Clifford Geertz, who explored the extent to which all-encompassing cultural systems simultaneously reflect and generate one's perceived experience of reality, has informed my approach.

For all the intellectualizations that have come to attach themselves to my activity of painting, I continue to feel that the activity must nevertheless ultimately culminate in an aesthetically evocative object, one which clearly reflects the process of its own making. I always pursue a level of immediacy and accessibility in my paintings, a feature which I see as a springboard, for both myself and my viewer, to my underlying concerns.

ROBERT SAGERMAN

"Living Gray," Karl Ernst Osthaus-Museum, Hagen  
"About Paint," Westport Arts Center, Westport, Connecticut.

EINZELAUSSTELLUNGEN  
SOLO EXHIBITIONS

2006  
Galerie Renate Bender Gallery, München  
Marcia Wood Gallery, Atlanta

2005  
Brian Gross Gallery, San Francisco  
Margaret Thatcher Projects, New York

2004  
Art Festival for World Peace, Shanghai.  
Gallery Bijutsu Sekai, Tokyo.  
"Die Farbe hat mich II" Karl Ernst Osthaus-Museum, Hagen  
Margaret Thatcher Projects, New York.  
"Painting as Process: Re-evaluating Painting," La Salle SIA College of the Arts, Singapore.  
M% Gallery, Cleveland.  
"Innovate," Marcia Wood Gallery, Atlanta.  
"Tickled Pink," Group Exhibition, Marcia Wood Gallery, Atlanta.  
"Seeing Red; an International Exhibition of Nonobjective Painting" Curated by Michael Fehr, Director, Karl Ernst Osthaus-Museum, Hagen. Hunter College, New York.

2004  
Marcia Wood Gallery, Atlanta

2003  
Margaret Thatcher Projects, New York

2002  
Roy Boyd Gallery, Chicago.  
Margaret Thatcher Projects, New York.  
"Blobs, Wiggles and Dots, Webs and Crustillations," curated by Lucio Pozzi, The Work Space, New York.

GRUPPENAUSSTELLUNGEN  
GROUP EXHIBITIONS

2006  
"Don't Touch" – Der Reiz der Oberfläche  
Galerie Renate Bender, München

2005  
Margaret Thatcher Projects, New York.

2001  
Three person exhibition, Margaret Thatcher Projects, New York.  
"coLABORATORY," Gale Gates et al., Brooklyn, New York.  
"Items from the Permanent Collection," Williamsburg Art and Historical Center, Brooklyn, New York.

2000  
"01.15.00," Gale Gates et al., Brooklyn, New York.

1999  
"Size Matters," Gale Gates et al.,  
Brooklyn, New York.  
Gale Gates et al., Brooklyn,  
New York.

1998  
"The Calculus of Transfiguration,"  
Williamsburg Art and Historical  
Center, Brooklyn, New York.  
"Higher Worlds," Pelham Art Center,  
Pelham, New York.

1997  
Downtown Arts Annual Group  
Exhibition, New York. Juried by  
Fereshteh Daftari, Martin Eisenberg  
and Charlotta Kotik.  
Symposium Finalist, New York. Work  
selected by Michael Brenson, cri-  
tiqued by Janet Koplos,  
Donald Kuspit, Peter Schjeldahl and  
Simon Watson.

1993  
Alexander Gallery, New York.  
"Three Young Future Majors,"  
Alexander Gallery, New York.

AUSBILDUNG  
EDUCATION

2000 – bis heute/present:  
Docotoral Candidate in Hebrew and  
Judaic Studies, New York University

2000  
Master of Arts (with Honors) in  
Religious Studies, New York  
University.

1998  
Master of Fine Arts (with Honors) in  
Painting, Master of Science (with

Honors) in Art History, Pratt Institute,  
New York.

1990  
Bachelor of Fine Arts (with Honors),  
Pratt Institute, New York.

1984-1986  
Cadet, United States Military  
Academy,  
West Point, New York.

BIBLIOGRAPHIE  
BIBLIOGRAPHY

Kunstforum International, No. 176,  
Juni/June 2005:  
Besprechung der Ausstellung/Review  
of the exhibition "Living Gray",  
Thomas W. Kuhn.  
K-West, April 2005:  
Besprechung der Ausstellung/Review  
of the exhibition "Living Gray",  
Stefanie Stadel.  
SF Weekly, May 25, 2005:  
Review by Sharon Mizota.  
Abstract Painting: Concepts and  
Techniques, by Vicky Perry, 2005.  
"About Paint," Exhibition catalog,  
2005.  
Art in America, December, 2004.  
Review by Cathy Byrd.  
Art Festival for World Peace,  
Exhibition catalog, 2004.  
The Atlanta Journal-Constitution,  
May 6, 2004.  
Review by Catherine Fox.  
"Painting as Process: Re-evaluating  
Painting," Exhibition catalog,  
2004. La Salle SIA College of the  
Arts, Singapore

The Atlanta Journal-Constitution,  
February 1, 2004:  
Review by Jerry Cullum.  
"Driven to Abstraction," Art News,  
November, 2003.  
Article by Amei Wallach.  
NY Arts, September, 2003.  
Review by Mark Cohen  
"Seeing Red". Exhibition catalog/  
Ausstellungskatalog, 2003.  
Karl Ernst Osthaus-Museum  
Hagen.  
NY Arts, February, 2002.  
Review by Terrence Lindall.  
La Repubblica, June 14, 1999.  
Review by Enzo Siciliano.

#### IMPRESSUM

Herausgeber/Publisher:  
Galerie Renate Bender  
Hohenzollernstr. 122/Rgb.  
D-80796 München  
Telefon: 0 89-307 28 107  
Telefax: 0 89-307 28 109  
Email: galeriebender@gmx.de  
www.galerie-bender.de

Textbeiträge/Text contributions:  
Prof. Dr. Michael Fehr, Berlin  
Robert Sagerman, Brooklyn, N.Y.

Übersetzung/Translation  
Anne Heritage

Fotografie/Photography:  
Tom Warren  
Peter Weber

Lithografie/Lithography:  
Andrea Arnolt

Gestaltung/Graphic design:  
Electronic-Graphicdesign  
Emil Kellermann  
München  
Email: ekellermann@web.de

Druck/Printing:  
APPL. Sellier Druck, Freising

Auflage/Edition: 750 Exemplare/  
750 Copies  
März 2006/March 2006

© Galerie Renate Bender und  
Autoren/and Authors

