

Franz Erhard Walther



MUSEO JUMEX

EXPOSICIÓN / EXHIBITION

Organizada por / Organized by
Julieta González
Directora artística / Artistic Director

Maria Emilia Fernández
Asistente curatorial / Curatorial Assistant

Coordinación de Exposiciones /
Exhibitions Coordination
Begoña Hano

Registro / Registrar
Luz Elena Mendoza

Asistentes de Registro / Assistants,
Conservation and Collection
Mariana López, Andrea Sánchez

Diseño gráfico / Graphic Design
Andrea Volcán

Producción museográfica / Exhibition Design
Production
Francisco Rentería, Enrique Ibarra

Montaje / Installation Team
Óscar Díaz, Iván Gómez, José Juan Zúñiga

Coordinación audiovisual / Audiovisual Coordinator
Daniel Ricaño

CUADERNILLO / BOOKLET

Concepto editorial / Editorial Concept
Julieta González

Ensayos / Essays
Julieta González, María Emilia Fernández

Coordinación editorial / Editorial Coordination
Aely Ramírez

Publicado por / Published by
Fundación Jumex Arte Contemporáneo

© 2018



Agradecemos el apoyo de Susanne Walther y la
Franz Erhard Walther Foundation para la realización
de esta exposición
/

We thank the support of Susanne Walther
and the Franz Erhard Walther Foundation for the
organization of this exhibition

Franz Erhard Walther

**Objetos, para usar /
Instrumentos para
procesos**

**Objects, to use /
Instruments for
processes**

#14



First Work Set, #7, Field and Division [Primera serie de obras, #7, Campo y división], 1964.
Fotografía: © Timm Rautert. Cortesía Franz Erhard Walther Foundation Archives

OBJETOS, PARA USAR: INSTRUMENTOS PARA PROCESOS

Julieta González

La obra de Franz Erhard Walther (Fulda, Alemania, 1939) aborda una serie de temas complejos que estuvieron al centro de las rupturas y desplazamientos en el arte de los años sesenta y setenta. Ésta fue una época en la que emergieron nuevas formas de producción artística que rompieron radicalmente con las convenciones y categorías de la historia del arte; desde aquellas que enfatizaban el papel de la información y la comunicación en la generación de situaciones estéticas, hasta las que apuntaban hacia la desmaterialización de la obra de arte, resultando en una aproximación sistémica donde el objeto, el público y el espacio expositivo formaban parte de la obra de arte.

Si bien el “objeto” es una noción problematizada por Walther a lo largo de su producción, al igual que lo hicieran muchos artistas de los años sesenta quienes emprendieron una crítica de la condición objetual de la obra de arte, éste constituye, sin embargo, el vehículo material a través del cual su trabajo se concreta y puede desplegarse a través de la acción. Para Walther, la obra de arte no se limita al objeto, sino que más bien emerge en medio de un complejo sistema de significados, acciones y condiciones de posibilidad, mediados en el caso particular de su producción, por objetos dotados de una materialidad muy específica.

5

La obra fundamental de Walther, titulada *1. Werksatz* [Primera serie de obras], (1963–1969) puede ser considerada como la matriz conceptual, material y operativa desde la cual todo el resto de su producción posterior se despliega. Posiblemente una de las obras más radicales producidas en los años sesenta, y a la espera de reevaluaciones críticas que la inscriban dentro del canon, la *Primera serie de obras* desestabilizó las nociones tradicionales de la escultura, reinventando la función asignada a la forma no-objetiva por las vanguardias constructivistas de las primeras décadas del siglo XX, redefiniendo el objeto así como su relación con el espacio expositivo y el espectador y, como muchas de las prácticas de los años sesenta, proponiendo también funciones lingüísticas y discursivas para la fotografía.

No obstante, muchas de las ideas al centro de la práctica de Walther como artista pueden identificarse en sus obras tempranas. La serie de obras sobre papel *Wortbilder* [Imágenes-palabra] iniciada en 1957 evidenciaba un interés en el lenguaje, la tipografía, el color, el espacio pictórico, e implicaba además la idea de que la imagen podía ser completada por el espectador. Estas obras señalaban el comienzo de lo que se convertiría en una sostenida



Wortbild GLASWÄNDE HÖREN [Imagen de palabra ESCUCHAR PAREDES DE CRISTAL], 1958.
Lápiz y acuarela sobre papel. Cortesía Galerie Jocelyn Wolff, París

6

investigación en torno a la interacción del espectador con la obra, y sobre la idea de acción, que son dos de los ejes fundamentales en la aproximación de Walther al arte.

En 1958, siendo muy joven aún, produjo obras como *Versuch, eine Skulptur zu sein* [Tentativa de ser una escultura], una serie de fotografías que muestran a Walther llevando a cabo diferentes acciones, que no sólo marcan su transición hacia la idea de “acción” como principio organizador de su trabajo, sino que también prefiguró el papel que tendría la fotografía en las prácticas desmaterializadas de los años sesenta y setenta; una función que iría más allá de la simple documentación de acciones e intervenciones efímeras o de sitio específico. *Tentativa de ser una escultura* es un ejemplo muy temprano y pionero de los entrecruzamientos entre las prácticas artísticas y fotográficas que se producirían en esos años.

En los sesenta, la fotografía comenzó a jugar un papel fundamental en la relación del arte con el lugar y con el cuerpo. Fue instrumental para la escultura en el campo expandido, no como forma subsidiaria de documentación de estas exploraciones artísticas, sino más bien como manifestación de estas acciones performativas y de sitio específico en el espacio expositivo. La obra temprana de Walther anticipó la función fundamental que adquiriría la fotografía en los sesenta, y que luego despliega en la *Primera serie de obras y trabajos posteriores*. Algunas de estas imágenes, como las fotografías de Timm Rautert de las activaciones de algunas de las 58 piezas que

conforman la *Primera serie de obras*, fueron puestas en escena para la cámara en espacios abiertos. Este uso de la fotografía se articulaba a partir de las capacidades indiciales del medio pero lo llevaron más allá del territorio de la fotografía artística convencional y sus géneros tradicionales. De este modo, la obra o su activación y ubicación en un sitio específico, así como su representación fotográfica son contingentes entre sí; ninguna es completamente autónoma, se enmarcan mutuamente, indicando los límites de la representación tanto de la imagen como de la acción acotada en el tiempo.

Unos años antes de emprender la producción de la *Primera serie de obras* en 1963, Walther se había interesado en deshacerse del marco y en hacer explícito el proceso a través del cual algunos materiales tomaban su forma final en la obra. Estos problemas fueron luego desarrollados por lo que se conoció como “arte de proceso” hacia el final de esa década, y cuyas coordenadas conceptuales y materiales fueron establecidas por Robert Morris en su ensayo de 1968 titulado *Anti Form*.¹ La obra de 1962 *Grosse Papierarbeit. 16 Lufteinschlüsse* [Gran obra de papel: 16 oclusiones de aire] fue emblemática de este tipo de aproximación, en ella el artista coló dos hojas de papel y las infló con su respiración antes de sellarlas. Al encapsular la acción y el aire de manera permanente, la obra se convierte así en un índice de su gesto. Situadas en la intersección de lo aleatorio y lo orgánico, las obras toman formas distintas dependiendo de la fuerza del soplo del artista y de la manipulación del papel antes de ser sellado; más aún, en estas obras, así como en otras producidas durante este período, la forma final es también determinada por las características inherentes del material, su textura, peso y densidad. Dado su interés en el lenguaje y en la representación, el proceso de trabajo también fue traducido a dibujos que Walther ha realizado de forma prolífica a lo largo de su trayectoria, algunos antes, durante o después de producir, instalar y demostrar piezas individuales o cuerpos de trabajo. Los *Werkzeichnungen* [Dibujos de trabajo] y los *Planzeichnungen* [Dibujos de planos], operan también dentro de este registro.

Aunado a su interés por el proceso, Walther también se concentró en el problema del espacio durante estos primeros años de los sesenta. Realizó el performance *Proportionsbestimmung* [Determinación de proporciones] en 1962, en la Galerie Junge Kunst, una obra que rehizo para video una década después, en la que sus manos asumen diferentes posiciones enmarcando los límites de la pantalla y sus proporciones. Otra obra como *Vier Stellecken* [Cuatro esquinas de pie] (1963)² también apunta en esta dirección y explora los conceptos del vacío y del lleno mediante cuatro pedazos de cartón doblado colocados de tal modo que delimitan un área. Todas estas piezas llevan al espectador a llenar mentalmente el espacio vacío dejado por las

1 Publicado en *Artforum*, en abril de 1968.

2 No incluida en esta exposición.

manos o por las esquinas. Obras de los años setenta como *Schreitsockel* [Pedestales para andar] y los *Standstellen* [Lugares para estar de pie], algunas de las *Wandformationen* [Formaciones de muro] o las *Raumformen* [Formas espaciales], requieren la presencia, posición, movimiento y escala del espectador o activador para ser completadas; sus proporciones y relación con el espacio que las contiene se hace evidente una vez que la figura humana se posiciona dentro de las piezas.

Emplazada en la confluencia de sus investigaciones espaciales y sobre el proceso, se encuentra la *Primera serie de obras*, iniciada en 1963 y finalizada en 1969 cuando el artista llegó a la conclusión de que los 58 objetos/proposiciones que la conforman constituyan una única obra. Contiene en su título, y en la articulación de sus diferentes propuestas, la característica oposición que establece Walther entre el objeto y sus usos, y las dualidades o “pares de condiciones contrastantes” a través de las cuales presenta las potencialidades contenidas en las piezas, correspondientemente representadas por sus estados *lagerform* (forma de almacenamiento) y *handlungsform* (forma de acción). A la vez, Walther designa múltiples posibilidades para la obra, la cual al ser activada puede producir otras configuraciones diferentes mientras responden a estos conjuntos de condiciones: estructurado-no-estructurado, libertad-control, ver-recordar, el cuerpo en descanso-el cuerpo en tensión, tiempo limitado-tiempo ilimitado, uno-muchos, afuera-adentro, objetivo-subjetivo, hacia adentro-hacia fuera, orden-caos, activo-pasivo, tiempo-espacio, objeto-espacio, acción-reacción, cerrado-abierto, entre otros.

8

En cuanto a la aproximación sistémica característica de muchas de las prácticas artísticas de los sesenta y del propio interés de Walther en las teorías de la información y de la comunicación, es posible identificar una inflexión algorítmica en la *Primera serie de obras* y describirla como un *software* que contiene diferentes posibilidades para su ejecución; asimismo se puede observar una lógica binaria en los 58 objetos y sus pares contrastantes de condiciones que funcionan como bits de información en un programa.³ En este sentido, las series de condiciones designadas por Walther, no ofrecen un modelo, o un modo de empleo, sino más bien una gramática generativa, ya que la complejidad del sistema no garantiza un único resultado fijo sino más bien múltiples soluciones que emergen de la interacción con los “objetos/proposiciones” de la *Primera serie de obras*. Las operaciones conceptuales y materiales de Walther establecen la contingencia del objeto; la obra de arte se concreta en una estructura sistémica donde el objeto no existe fuera de dicho sistema como entidad autónoma y discreta sino que es con-

3 Un bit (binary digit, dígito binario en castellano) es una unidad básica de información utilizada en computación. Un dígito binario sólo puede tener uno de dos valores: 0 o 1.

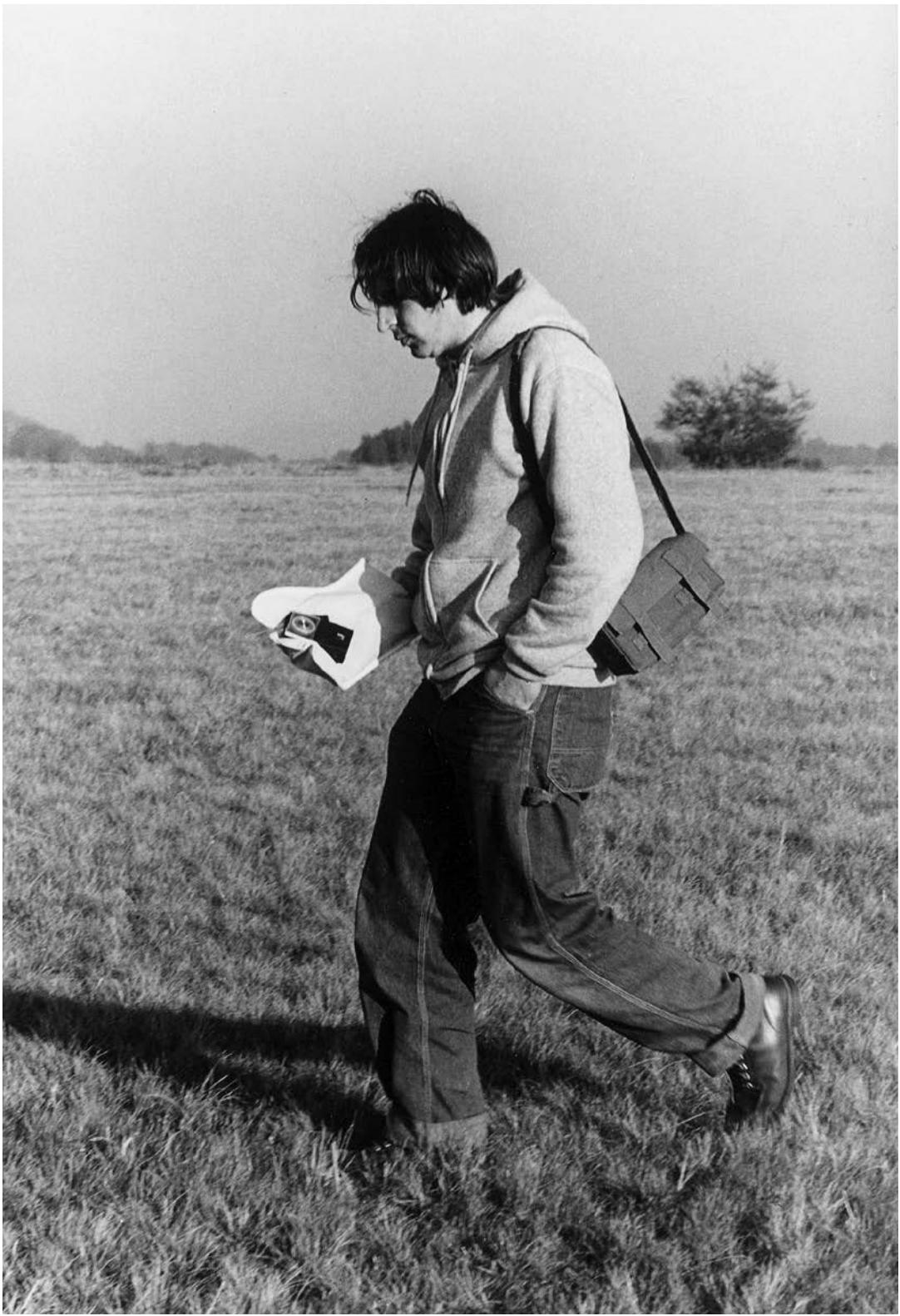


Vista de la exposición *Objekte als Instrumente*, 1969. Galerie Heiner Friedrich, Múnich.
Fotografía: © Timm Rautert. Cortesía Franz Erhard Walther Foundation Archives

Vista de la exposición *Benutzen-als Element der Kunst*, Kunstabakademie Düsseldorf, mayo 1967.
Fotografía: Peter Dürr. Cortesía Franz Erhard Walther Foundation Archives

tingente a la persona que lo manipula y cambia su forma en una relación homeostática de un circuito de retroalimentación.

Lo que en última instancia parece haber buscado Walther con su reformulación del objeto en la *Primera serie de obras* fue crear un sistema de comunicación que trascendía las palabras, traduciéndolo a un lenguaje del tiempo, espacio, objetos y cuerpos, mediados por el afecto, entendido como intensidad o sensaciones que inciden sobre el cuerpo. La constante exploración del lenguaje que lleva a cabo Walther —presente no sólo en sus tempranas *Imágenes de palabra* y en los *Dibujos de trabajo*, sino que también en los títulos de sus piezas y las proposiciones que estableció para la *Primera serie de obras*, las cuales funcionan como una suerte de código para la comunicación de los cuerpos que activan las piezas— abren un campo de significado y nuevas condiciones de posibilidad para el objeto, orientado a la invención de nuevas formas de comunicación basadas en su relación dialógica con el espectador. En este sentido, la reformulación radical planteada por Walther trasciende el objeto para ocuparse de la relación entre éste y el espectador, donde la experiencia dialógica entre ambos constituye la obra en sí. Las propuestas de Walther, contenidas en la *Primera serie de obras* y obras posteriores, exigían no sólo una reconsideración total del objeto sino que del mismo modo una reconsideración del cuerpo como uno que piensa y decide.



Franz Erhard Walther, *Weg innen aussen* [Camino dentro-fuera], 1. Werksatz [Primera serie de obras], 1970.
Fotografía blanco y negro. Franz Erhard Walther Foundation. Fotografía: © Timm Rautert.
Cortesía Parrotta Contemporary Art







De la serie *Werkzeichnungen* [Dibujos de trabajo], 1966/1968. Frente de dibujo de dos caras. Lápiz, acuarela, gouache y cinta adhesiva sobre papel. Cortesía Galerie Jocelyn Wolff, París

AL LÍMITE DEL LENGUAJE: EL CUERPO LEE, EL CUERPO TRADUCE

María Emilia Fernández

El asombro, la cólera, el horror o la divertida perplejidad que sentimos ante los sonidos de una lengua que ignoramos, no tarda en transformarse en una duda sobre la que hablamos.

—Octavio Paz, 1971

En la introducción a su ensayo de 1971, *Traducción: literalidad y literatura*, Octavio Paz empieza por articular una sencilla verdad: al aprender a hablar uno también aprende a traducir. El poeta y escritor mexicano continúa describiendo cómo, cuando un niño pregunta a su madre por el significado de una palabra, lo que en realidad está pidiendo es que se le traduzca el término desconocido al lenguaje y las palabras que ya le son familiares. En este sentido, la traducción dentro de un idioma no es esencialmente distinta de aquella entre dos lenguas, porque el lenguaje es en sí mismo una traducción del mundo no-verbal.¹

Esta idea adquiere otro matiz para quien visita la exposición de Franz Erhard Walther, *Objetos, para usar. Instrumentos para procesos*. La muestra presenta por primera vez la obra del artista alemán en América Latina, ante un público en su mayoría de habla hispana. Se trata de un artista que sostiene: “desde que empecé a explorar el arte, el lenguaje ha sido un material que ha dado forma a mi trabajo”.² En este contexto, resulta inevitable preguntarse cómo abordar la práctica de quien por más de cinco décadas ha declarado que el lenguaje debería ser visto como un material esencial en el arte, comparable con una herramienta para esculpir el tiempo y el espacio.

Desde niño, Walther veía la escritura apenas como una forma distinta de dibujo: tanto las palabras como las imágenes podían servir para designar objetos. A los diecisiete años empezó a estudiar en la Escuela de Artes y Oficios de Offenbach [*Werkkunstschule Offenbach*], donde encontró una clase de tipografía, sin embargo, rápidamente decidió que no estaba interesado en el diseño; él quería hacer arte con letras. Empezó su serie de *Wortbilder*

15

1 Octavio Paz, *Traducción: literatura y literalidad* (Barcelona: Tusquets, 1971) Consultado en Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc44681>

2 Franz Erhard Walther, “Das Neue Alphabet muss singen” (El nuevo alfabeto debe cantar), en *Das Neue Alphabet Catalogue* (Duisburg: Stiftung Wilhelm Lehmbrock Museum-Zentrum Internationaler Skulptur, 2001), 19.



Wortbild AUGE [Imagen de palabra OJO], 1958. Lápiz y acuarela sobre papel.
Collection Giorgina Walther

16

[Imagen de palabra] (1957–1958), y con ésta llegó “el concepto de la participación del espectador: la palabra, cuya forma, color y formato, instigaba al espectador/lector a concebir una imagen propia”.³ Estas pinturas muestran palabras cuidadosamente dispuestas sobre un fondo de color sólido, y retratan nombres de ciudades y continentes, marcas comerciales y términos relacionados con el arte, entre otros. Lejos de ser experimentos tipográficos, los *Wortbilder* son contenedores abiertos, almacenes de conceptos que requieren del espectador para crear la obra.

En el proceso de aprender un idioma, los niños internalizan los sinónimos y las connotaciones de ciertas palabras, adquiriendo aquellos valores y referencias que componen su cultura. La construcción del significado nace en diálogo con otros, o internamente con uno mismo.⁴ En el caso de los *Wortbilder*, la experiencia de la obra se ve influenciada por el idioma del espectador; las referencias que cada uno proyecta sobre las palabras son resultado de nuestro bagaje histórico y cultural. Para Walther, la participación mental activa por parte del público juega un papel crucial en la creación de la pintura. Si una palabra contiene una serie de significados implícitos para cada individuo, entonces cada lectura es en esencia un ejercicio profundamente íntimo y original de traducción. Como bien menciona Octavio Paz, “traducción y creación son operaciones gemelas”.⁵

3 Franz Erhard Walther, dibujo de la serie *Sternenstaub*, 1958.

4 “Mediante del lenguaje construimos significado; el lenguaje media la comunicación a través de la cual el pensamiento con los demás es posible, así como el discurso interno a través del cual el pensamiento individual se hace consciente.” Gordon Wells, “Semiotic mediation, dialogue, and the construction of knowledge”, *Human Development*, Vol. 50, No. 5 (Septiembre 2007).

5 Octavio Paz, *Traducción: literatura y literalidad*.

Esto tiene diversas implicaciones para cada espectador; por ejemplo, una pintura que dice *NEW YORK* (1958) evoca ciertas connotaciones para alguien que sólo conoce la ciudad a través de películas o novelas, al contrario de alguien que ha vivido ahí toda su vida. En el caso de la obra titulada *AUGE*, el público podría leer la palabra en español, un sinónimo de cúspide, apogeo o esplendor, antes de acercarse y leer la traducción literal del alemán “ojo” en la cédula museográfica. Aunque no se trate de un acto deliberado, este ejemplo sirve para ilustrar cómo el trabajo de Walther nos invita a inspeccionar nuestras herramientas de traducción, así como el lente a través del cual uno construye significado.

Walther continuó sus estudios en la Kunstakademie Düsseldorf y en 1967 se mudó a Nueva York, donde desarrolló una nueva conciencia del lenguaje. Vivir en una lengua extranjera y discutir su trabajo en inglés, traduciendo constantemente, le permitió redescubrir los conceptos que había acuñado en alemán. Este ejercicio de mediación se puso a prueba en diciembre de 1969, cuando, en la exposición *Spaces* en el Museum of Contemporary Art de Nueva York, Walther presentó completo, por primera vez, el *1. Werksatz* [Primera serie de obras] (1963–1969). Esta serie, compuesta por 58 elementos de tela, era activada por los espectadores. El uso de las piezas los incitaba a tener mayor conciencia de sus cuerpos, emociones y pensamientos durante la acción. De pie, acostados o de rodillas, estáticos o en movimiento: al manipular las formas bordadas, ya fuera en grupos o de manera individual, los visitantes se convertían en usuarios. La obra creaba una situación propicia para enfocarse en las acciones realizadas por el cuerpo, o sólo en la mente, incluyendo los recuerdos y su formulación en lenguaje verbal.

17

Estas propuestas encuentran un eco en las teorías literarias producidas durante las décadas de 1960 y 1970, cuando el discurso alrededor de la autoría se estaba reescribiendo. El *1. Werksatz* de Walther es anterior a *La muerte del autor*, texto escrito por el filósofo y crítico literario Roland Barthes y publicado por primera vez en la revista *Aspen* en 1967. En este icónico ensayo, Barthes proclamaba el nacimiento del lector como la única entidad responsable de recolectar y unir las múltiples capas entrelazadas en un texto, las referencias y connotaciones culturales, así como las sutiles implicaciones de ciertas palabras y conceptos. Según el autor, todos estos elementos juegan un rol clave en cómo interpretamos una obra, ya sea visual o literaria, creándola en el proceso.⁶

6 Roland Barthes, “The Death of the Author”, traducido al inglés por Richard Howard, *Aspen Magazine*, No. 5+6, (1967). Para una discusión más detallada sobre las teorías literarias que se publicaron en el período entre 1962 y 1967, al mismo tiempo que Franz Erhard Walther concebía el *1. Werksatz*, ver el texto de Erik Verhagen, “Franz Erhard Walther: Times and Spaces”, *Franz Erhard Walther. First Work Set.* (Nueva York: Dia Art Foundation, 2016), 29–43.

Bajo esta luz, podría decirse que el trabajo de Walther se anticipó a su tiempo. En el diario que llevó durante la exposición en el MoMA, el artista recalca que la audiencia no era muy receptiva a sus propuestas, y a menudo le exigían explicaciones superficiales del 1. *Werksatz* en vez de concentrarse y experimentar la obra por ellos mismos. Hacia el final del diario, en el cual registraba los comentarios del público, sus propios pensamientos y reflexiones, escribe que “con demasiada frecuencia las personas intentan poner en palabras qué fue lo que sucedió, lo que pasó. Yo intento disuadirlos de ese camino insistiendo en que lo mejor y lo más importante —aquello que permanece— es lo que no puede expresarse a través del lenguaje”.⁷

La descripción que hace la artista Ulrike Müller de su experiencia con el 1. *Werksatz* hace algunos años resulta particularmente esclarecedora en este aspecto. Ella habla de un encuentro “fuera de los límites del lenguaje al que tenemos acceso”, como una combinación de “ráfagas de emociones, memorias corporeizadas, intensidades de percepción que desdibujan las fronteras entre lo fisiológico y lo psíquico”.⁸ La curadora de la exposición en el MoMA, Jennifer Licht, asegura que los elementos de tela “provocan, a través de movimientos muy sencillos, un vuelco de sensaciones que irrumpen y desorientan tu espacio, físico y emocional. Interrumpen el flujo del tiempo, y fracturan lo que damos por sentado acerca del espacio personal”.⁹ Ambas descripciones revelan lo que el artista buscaba con estos “instrumentos para procesos”, como primero los llamó: adquirir conciencia del estado físico, emocional e intelectual de uno mismo. El 1. *Werksatz* brinda la oportunidad de reflexionar en torno al cuerpo, entendido como una zona de intercambio, como un sitio donde convergen percepciones visuales y hapticas —producto del movimiento, el tacto, el balance y la memoria de experiencias pasadas.¹⁰

18

Lo cierto es que la práctica de Walther no coincidía con ninguna de las corrientes del arte de la época; compartía algunos aspectos con el minimalismo, el arte conceptual y el arte participativo, pero buscaba promover una relación muy distinta entre el espectador y el objeto. Tal como lo explica en una entrevista en 1971 con el historiador del arte Yve-Alain Bois, el propósito

7 Franz Erhard Walther, *Tagebuch Museum of Modern Art*, Nueva York, (Colonia: Heiner Friedrich, 1971), entrada con fecha 14 de enero de 1970.

8 Ulrike Müller, “How to Lean into an Empty Center”, en *Franz Erhard Walther. First Work Set.* (Nueva York: Dia Art Foundation, 2016), 103.

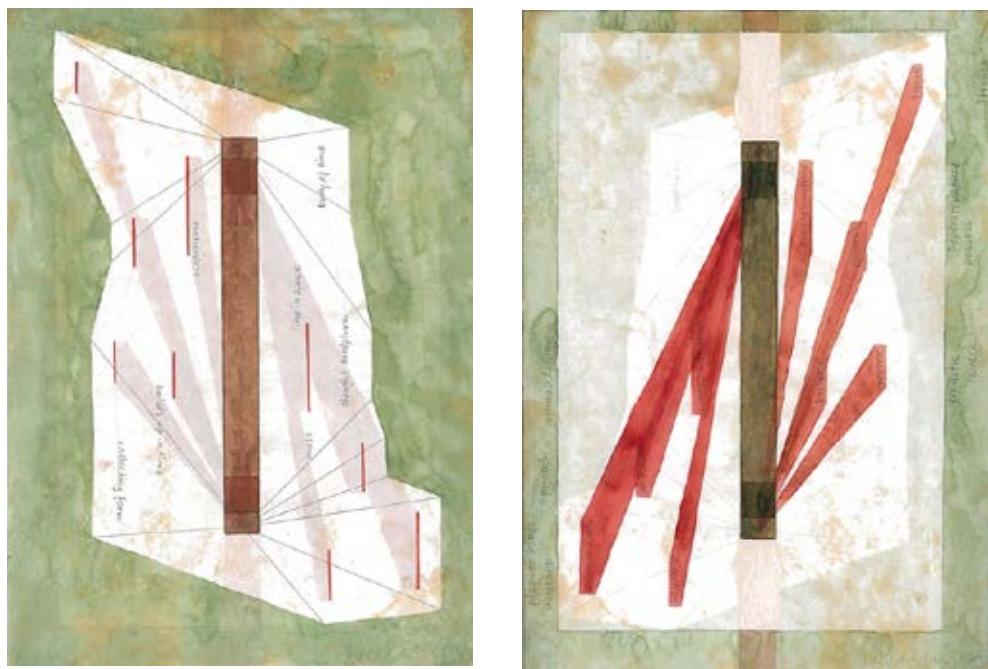
9 Jennifer Winkworth, entrevista con Franz Erhard Walther, *Franz Erhard Walther. First Work Set.* (Nueva York: Dia Art Foundation, 2016), 133.

10 “El término *percepción haptica* ha sido usado en psicología para describir una forma de entender el espacio de manera más compleja y holística, a través del conocimiento adquirido mediante del movimiento, el tacto, y otras sensibilidades, conocidas como los sentidos *hápticos* [...] la palabra *háptico*, del término griego relacionado con el tacto y la idea de asir, se utiliza para designar las sensibilidades del cuerpo en relación con ambiente físico y a su propia condición”, Máire Eithne O’Neill, “Corporeal Experience: A Haptic Way of Knowing”, *Journal of Architectural Education*, Vol. 55, (2006): 3–12.



Franz Erhard Walther, *Sehkanal* [Canal de visión], 1. *Werksatz* [Primera serie de obras], 1970.
Fotografía blanco y negro. Franz Erhard Walther Foundation. Fotografía: © Timm Rautert.
Cortesía Parrotta Contemporary Art

Vista de la exposición *Spaces*, Museum of Modern Art, Nueva York, 1969/1970.
Fotografía: Claude Picasso. Cortesía Franz Erhard Walther Foundation Archives



De la serie *Werkzeichnungen* [Dibujos de trabajo], 1967/1970. Dibujo de dos caras.
Lápiz, acuarela, gouache y café sobre papel. Cortesía Galerie Jocelyn Wolff, París

20

de sus obras era que uno “aprendiera a comunicarse y a desarrollar nuevas formas de comunicación; tanto con otros como con uno mismo”.¹¹ La comunicación entendida como la capacidad para salvar la distancia, o la proximidad, entre un cuerpo y otro, entre el cuerpo y uno mismo, sabiendo que nunca habrá palabras suficientes que puedan traducir esa experiencia literalmente.

Al mismo tiempo que desarrollaba el 1. *Werksatz*, Walther empezó a producir una larga serie de dibujos con los que pretendía registrar y explorar sus conceptos acerca de la obra. En sus *Diagramme* [Diagramas] y *Werkzeichnungen* [Dibujos de las obras] buscaba preservar, aunque fuera parcialmente, las experiencias que había atestiguado y en las que participó. Empezó a cuestionarse cómo podía capturar, de forma gráfica o lingüística, la subjetividad de una experiencia tan arraigada en el tiempo, en la conciencia, el movimiento y la transmisión de energía, entre cuerpos y el espacio.

Parcialmente borrados y tachados, los textos en estos dibujos pueden resultar ilegibles incluso para quien hable alemán, pero no dejan de existir como formas dentro de las composiciones. Las columnas y los títulos pueden leerse, a pesar de estar pintadas o intervenidas con café, aceite y pegamento. El lenguaje emerge visualmente en la disposición de los textos, en la tensión entre sólido y vacío. El diálogo entre imagen (Gestalt) y lenguaje es accesible para cualquiera sin importar su lengua materna. Walther describe sus dibujos como “circunscripciones de obra, contornos de obra, desarrollos de

¹¹ Franz Erhard Walther, en Yve-Alain Bois, “Questions a F. E. Walther”, *Robho*, No. 5–6 (1971): 14–15.

obra, formas de obra, manifestaciones de obra”,¹² reconociendo la imposibilidad de capturar por completo la experiencia de la pieza a través del lenguaje, ya sea verbal o gráfico, como en el caso de un dibujo o un diagrama. En el mejor de los casos uno puede describir sus fronteras, sus confines, y volver presente aquello que sólo está implícito en los límites.

En su obra más reciente, la influencia del lenguaje también juega un papel importante. Las *Wandformationen* [Formaciones de pared, desde 1979–presente], composiciones con telas de colores a gran escala, desarrollan una gramática propia en relación con la arquitectura de la galería. El diálogo que se despliega entre la obra y el espacio hace referencia a un lenguaje universal: el de la proporción, en el sentido de una experiencia humana compartida por todos, la de un cuerpo que habita un espacio. Esta idea se encontraba presente en una de sus piezas más tempranas, el video *Proportionbestimmungen* [Determinaciones de proporción] (1962/1972), en donde un área vacía es delimitada simbólicamente por las palmas de dos manos que se ven una a otra, primero horizontal y luego verticalmente, enmarcando así el espacio enfocado por la cámara y que abarca toda la pantalla.

Otra instancia donde puede apreciarse la evolución del aspecto lingüístico de su práctica puede verse en las esculturas de tela de *Das Neue Alphabet* [El nuevo alfabeto, 1990–1996], así como en sus *Wall Configurations* [Configuraciones de pared]. Los elementos de esta serie pueden leerse como el diseño de un texto, en donde cada pieza representa el título, el subtítulo, la introducción, las imágenes y los pies de foto en la composición. Las configuraciones tuvieron como punto de partida los esquemas de sus *Diagramme* y *Werkzeichnungen*. Según Walther, quedó impactado por las formas del texto en sus dibujos, y se propuso darles forma tridimensional a “las proporciones y contornos de las cajas de texto, leyéndolas como si fueran titulares, encabezados, párrafos y columnas de texto”, que pudieran dar una estructura interna a estas obras más allá de la armonía de sus formas y colores.¹³

21

La serie titulada *Sternenstaub* [Polvo de estrellas, 2007–2009] también explora estas nociones en torno al lenguaje con dibujos a lápiz que evocan el diseño gráfico de los periódicos. Al presentar imágenes y textos lado a lado, su formato sugiere una compleja red de asociaciones en la mente del espectador. Esta novela serial de más de 500 dibujos, introduce una dimensión más convencional del lenguaje, utilizado en este caso para narrar la propia historia de vida de Walther en retrospectiva.

12 Franz Erhard Walther, “Das Neue Alphabet muss singen” (El nuevo alfabeto debe cantar), en *Das Neue Alphabet Catalogue* (Duisburg: Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum-Zentrum Internationaler Skulptur, 2001), 20.

13 Franz Erhard Walther, “Anrufung unserer Werkvorstellung” (Invocation of our Ideas on Works) en *Franz Erhard Walther. Antwort de Körper* (Stuttgart: Cantz, 1993), 106.

Como señala Yve-Alain Bois al final de su entrevista con Walther, los espectadores “se encuentran inmersos en el proceso creativo: en el centro de la obra, ellos se inventan, se escriben, y se descubren a sí mismos”.¹⁴ Desprovistas de rígidos protocolos o instrucciones, estas propuestas no prescriben una serie de acciones, sino que motivan la búsqueda y la introspección de quien las activa. Al incluir al espectador en la creación de la pieza, Walther hace un llamado a otro tipo de usuario, uno con cierto nivel de intuición y una conciencia más aguda, que tome responsabilidad por sus acciones, ya sean físicas o mentales, para volverse coautor de la obra.

Las implicaciones de este ejercicio se extienden más allá del museo, al mundo donde existimos y nos encontramos unos a otros, en un espacio y tiempo compartidos, donde el lenguaje a menudo no logra comunicar la complejidad de nuestros pensamientos, emociones y afectos. Desde esta perspectiva, la experiencia de la obra de Walther tiene el potencial para desafiar las dicotomías impuestas por la palabra y la rigidez de los conceptos. Como sugiere en sus *Contrasting pairs of conditions* [Pares de condiciones contrastantes] relacionadas con el 1. *Werksatz*, la obra es aquella que existe entre “ver-recordar”, “acción-reacción”; es lo que abarca el espectro de posibilidades entre “libertad-control”, “adentro-afuera”, “orden-caos.”¹⁵ La experiencia de navegar la vasta incertidumbre entre dos polos afina las mismas herramientas que usamos para traducir, ya sea entre uno o dos idiomas, o entre una subjetividad y otra.

22

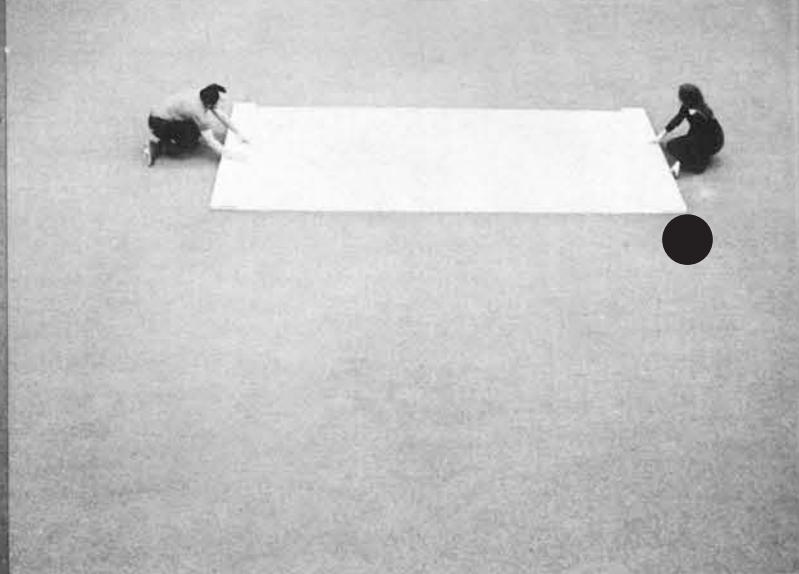
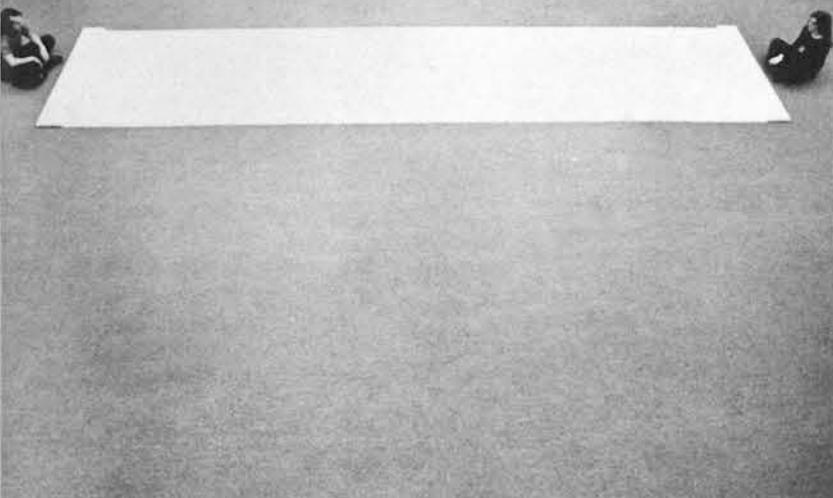
Por consiguiente, el artista no intenta *decir* nada en particular a través de sus piezas; ya sea en alemán o en inglés, o en cualquier otro idioma, por lo que no corremos el riesgo de extraviarnos en la traducción. Al contrario, Walther presenta elementos que pueden ser experimentados (usados, leídos) por el espectador como ejemplos que caracterizan la comunicación más allá del lenguaje, desafiando en su naturaleza cualquier expresión verbal. Su obra nos da la oportunidad de entender las limitaciones de nuestro propio sistema de pensamiento, condicionado por nuestra edad, nuestra geografía y nuestro idioma materno, entre muchas otras variables. Involucrarse con sus propuestas es arriesgarse a cuestionar la realidad, pero al trasgredir el orden establecido, también es probable que nos descubramos a nosotros mismos.

14 Yve-Alain Bois, “Questions a F. E. Walther”.

15 Franz Erhard Walther, “First Workset: Contrasting pairs of conditions”, *Avalanche*, no. 4, primavera 1972.



Franz Erhard Walther, *Stirnstück* [Pieza para la frente], 1. *Werksatz* [Primera serie de obras], 1970.
Fotografía blanco y negro. Franz Erhard Walther Foundation. Fotografía: © Timm Rautert.
Cortesía Parrotta Contemporary Art



No. 55 (1969)

energía disminuyendo-incrementando

secuencia

silencio

influencia

AVALANCHE
(Primavera, 1972)

Franz Erhard Walther

PRIMERA SERIE DE OBRAS
Pares de condiciones contrastantes:

24

ESTRUCTURADO-NO ESTRUCTURADO

Asigno un cierto lapso de tiempo para el proceso de trabajo. Debo hacer ciertos preparativos para llevar a cabo el proceso de trabajo—El desarrollo del proceso de trabajo no está predeterminado. Mi actividad es intuitiva, no tiene una estructura preconcebida.

LIBERTAD-CONTROL

Determino mi propio proceso de trabajo (al hacerlo, mis acciones están restringidas por las condiciones del proceso de trabajo)—No puedo determinar el proceso de trabajo yo solo, pues hay otras personas involucradas en él (si trato de llevarlo más allá de un cierto punto, puedo destruir el proceso de trabajo). Hay una influencia recíproca entre los participantes.

FACTORES FÍSICOS-FACTORES PSICOLÓGICOS

La importancia de la actividad corporal. La cantidad de elementos involucrados—La totalidad de descubrimientos resultantes del involucramiento con el proceso de trabajo.

VER-RECORDAR

Percibo la situación momentánea con mis ojos—La recuerdo.

PERCEPTEBLE VISUALMENTE

-PERCEPTEBLE CONCEPTUALMENTE

El uso del instrumento ocurre dentro de mi espectro visual—El uso del instrumento trasciende mi espectro visual. Tu posición en relación con el instrumento determina tu campo visual—El instrumento te estimula a ver.

EL CUERPO EN REPOSO-EL CUERPO EN TENSIÓN

El cuerpo está en posición de reposo (el instrumento puede colocar temporalmente al cuerpo en posición de reposo). El cuerpo alterna entre experimentar estados de contracción y expansión—Trabajar con el instrumento involucra poner al cuerpo en un estado temporal de tensión.

AUTODETERMINACIÓN-AUTORRESTRICCIÓN

Puedo estar completamente involucrado en el proceso de trabajo—No tengo que involucrarme en el proceso de trabajo.

TIEMPO LIMITADO-ILIMITADO

La efectividad del proceso de trabajo puede o no estar limitada por el tiempo.

UNO-MUCHOS

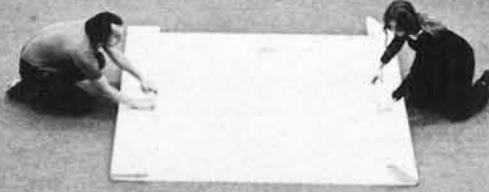
Yo inicio el proceso de trabajo y soy responsable de él. Entiendo mi propia experiencia del proceso de trabajo—El proceso de trabajo involucra a varios participantes y funciona de forma colectiva. No puedo comprender la experiencia que otras personas tienen del proceso de trabajo. Algunos instrumentos de *Werksatz* [Primera serie de obras] (1963–1969) fueron hechos para ser utilizados en interiores, otros, para exteriores, y otros, tanto para interiores como para exteriores. Los siguientes cuatro instrumentos han sido seleccionados de los 58 que constituyen el 1. *Werksatz*.

RESPONSABILIDAD HACIA LOS DEMÁS

PARTICIPANTES-FALTA DE RESPONSABILIDAD

HACIA LOS DEMÁS PARTICIPANTES

El instrumento debe utilizarse con un sentido de responsabilidad. Estoy involucrado en una situación colectiva que he contribuido a crear: soy responsable hacia los demás (la situación colapsa si yo me retiro)—El instrumento no me fuerza a sentirme responsable hacia los otros; los participantes pueden crear una situación que no involucra responsabilidad alguna hacia los demás.



contrainfluencia



decisión

desviación

tiempo (expansión–contracción)

ACTIVIDAD–ORIGEN

Trabajo con el instrumento (física)–Mi temperatura corporal cambia (química).

INTERIORES–EXTERIORES

El espacio interior es un límite que se produce de manera artificial–El espacio exterior es un campo extendido que se produce de manera natural.

EL ENTORNO ES IMPORTANTE

–NO ES IMPORTANTE

El entorno es importante porque mientras trabajo con el instrumento me relaciono directamente con él: el entorno tiene una influencia–El entorno no es importante porque no existe una relación directa, simplemente estoy en una ubicación particular.

NO PUEDO IRME–PUEDO IRME

No puedo irme por mi vínculo con los otros participantes. Cuando me voy, altero la situación. Cuando me voy, la situación cambia. No puedo irme sin destruir la situación.

PUNTO DE ORIGEN–PUNTOS DE ORIGEN

Elijo un punto fijo y me enfoco sobre él–Establezco y mantengo un campo de actividad.

OBJETIVO–SUBJETIVO

El instrumento/el proceso objetivado–La idea/el proceso subjetivado.

AISLAMIENTOS–VÍNCULOS

El instrumento te aísla del ambiente. Al utilizar el instrumento de ciertas maneras se puede intensificar o mitigar la sensación de aislamiento. La soledad puede volverse la temática del instrumento–El instrumento establece una conexión entre los participantes. El proceso de trabajo crea vínculos.

EL INSTRUMENTO EN EL CUERPO

–CERCA DEL CUERPO–A CIERTA DISTANCIA DEL CUERPO

El instrumento se estrecha contra mi cuerpo–El instrumento se encuentra suelto sobre mi cuerpo. Estoy–No estoy vinculado al instrumento.

LOS ALREDEDORES SON IMPORTANTES

–LOS ALREDEDORES NO SON IMPORTANTES

Para poder trabajar, necesito tener el entorno adecuado–No importa dónde trabajo.

CIRCUNSCRITO–NO CIRCUNSCRITO AL ESPACIO

El instrumento puede limitar mis posibilidades espaciales–Puedo extenderme físicamente en el espacio, pero puedo responder a la estructura interna del proceso de trabajo.

LUGARES ESTÁTICOS–LUGARES MUTABLES

El instrumento es estacionario/Puedo cambiar mi posición en relación con el instrumento–Tengo que cambiar mi posición en relación con el instrumento/Puedo cambiar la posición del instrumento.

HACIA ADENTRO–HACIA AFUERA

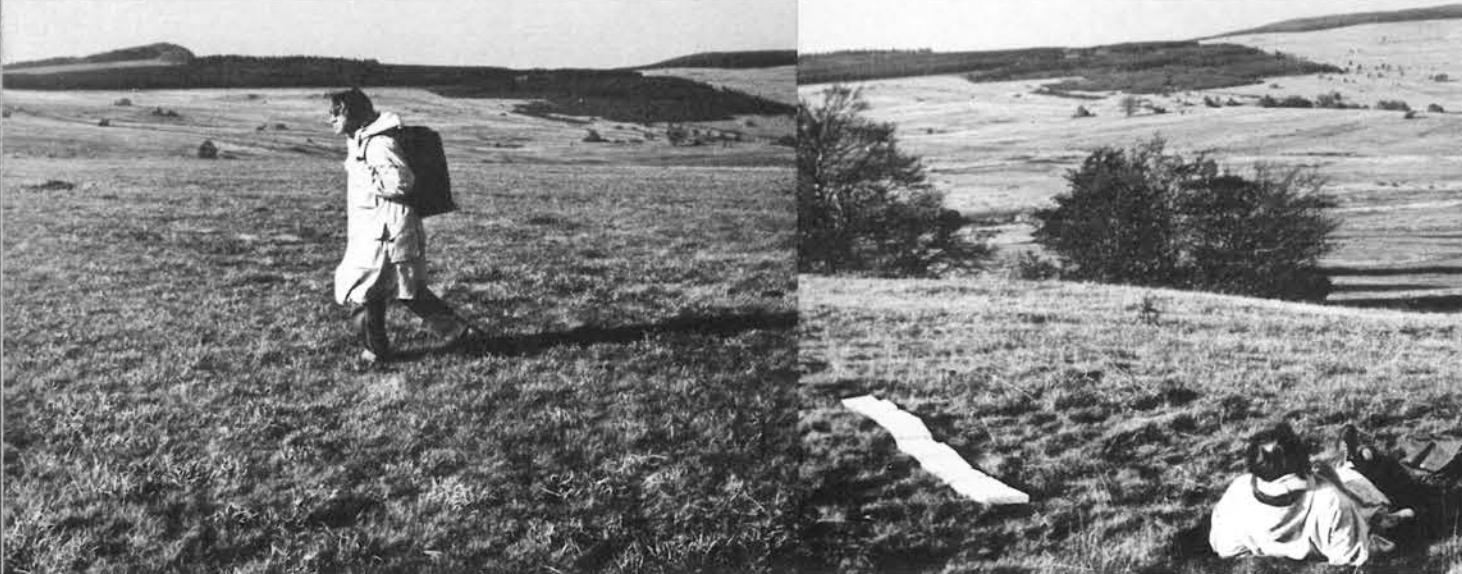
¿Qué está pasando dentro de mí?–¿Qué está pasando fuera de mí?

CONCEPTO–TRANSCURSO

Considero la posibilidad de involucrarme en el proceso de trabajo. Durante el proceso de trabajo, el instrumento se utiliza de la forma prevista–Durante el transcurso del proceso de trabajo se evidencian múltiples incógnitas. Durante el transcurso del proceso, el concepto original puede ser alterado o rechazado.

UNA PERSONA PUEDE–NO PUEDE ALTERAR SU POSICIÓN EN RELACIÓN CON LAS DEMÁS

El instrumento provoca cambios de ubicación y posición–El instrumento limita nuestra ubicación y posición.



No. 44 (1968)

distancia-pausa-distancia-pausa-...

períodos de tiempo

ritmo

fatiga

26

ORDEN-CAOS

Intento ordenar el proceso de trabajo—Intento permitir que el proceso de trabajo se expanda libremente en el tiempo y el espacio para que surja algo nuevo que de otra forma no sucedería.

RESIDUO MATERIAL-SIN RESIDUO MATERIAL

Permanece algo material/No permanece nada material. El proceso de trabajo no tiene residuos materiales—Durante el proceso de trabajo se acumulan materiales que marcan el transcurso del proceso de trabajo.

ACTIVO-PASIVO

El instrumento fue creado para incitar a la acción—El instrumento no necesariamente incita a la acción. El instrumento fue creado para la no-acción. Una de mis intenciones es alcanzar un estado de no-acción.

TIEMPO-ESPACIO

A veces el proceso de trabajo tiene más que ver con el tiempo—A veces el proceso de trabajo tiene más que ver con el espacio.

PERCEPTIBLE EN EL ESPACIO

-IMPERCEPTIBLE EN EL ESPACIO

El proceso de trabajo sucede en un espacio limitado—El proceso de trabajo ocurre en un campo abierto.

SITIOS PEQUEÑOS-SITIOS GRANDES

Algunos instrumentos requieren sitios pequeños/Necesito un sitio pequeño para trabajar con el instrumento—Algunos instrumentos requieren sitios grandes/Necesito un sitio grande para trabajar con el instrumento.

EL INSTRUMENTO ES ESTACIONARIO

-DEBE MOVERSE MIENTRAS SE UTILIZA

Coloco el instrumento en una ubicación para ser utilizado (un cambio de ubicación constituye una nueva instalación)—El movimiento es una de las condiciones del proceso de trabajo.

MOVIMIENTO CORPORAL-MOVIMIENTO MENTAL

Procedo moviéndome de un punto a otro (cambio de sitio). Permanezco en un sitio pero muevo mi cuerpo (sitio estacionario)—Estoy en un sitio y realizo movimientos imaginarios (cambio de sitio). Estoy en un sitio y circunscrivo mis pensamientos a un punto frente a mí (sitio estacionario).

OBJETO-ESPACIO

El instrumento con el que trabajo—La expansión espacial de la actividad.

ACCIÓN-REACCIÓN

La reacción de los participantes es uno de los elementos del proceso de trabajo. Trabajar con otros participantes es parte del proceso de trabajo.

ESTOY EN REPOSO-ESTOY EN MOVIMIENTO

Debo crear una situación de reposo antes de que ocurra el proceso de trabajo. La situación de reposo fomenta el proceso de trabajo—El proceso de trabajo no puede ocurrir si no estoy en movimiento. El instrumento exige movimiento corporal.

EL PROCESO DE TRABAJO OCURRE DENTRO DE UN LÍMITE DE TIEMPO-NO OCURRE DENTRO DE UN LÍMITE DE TIEMPO

Me doy un límite de tiempo para el proceso de trabajo/el instrumento limita mi actividad—Los límites de tiempo restringen el desarrollo natural del proceso de trabajo/el instrumento en sí mismo no tiene límite de tiempo.



esfuerzo–descanso



catálisis

transformación

CERCA–LEJOS

El instrumento es estacionario y me ata a él/el instrumento se localiza en mi entorno inmediato–El instrumento es estacionario pero me permite deambular. El instrumento es estacionario; puedo cubrir distancias.

ELECCIÓN DE SITIO–ELECCIÓN DE CAMPO

Elijo un sitio donde me gustaría trabajar (elijo un sitio que corresponde a mis necesidades)–Elijo un campo en el cual trabajar (elijo un campo que facilita la expansión).

DEMOSTRACIÓN DEL INSTRUMENTO/PRÁCTICA CON EL INSTRUMENTO–UTILIZACIÓN DEL INSTRUMENTO

Para conocer lo medible/Para experimentar las condiciones–Proceso, operación, idea, etcétera.

MENOR–MAYOR RELACIÓN CON EL ENTORNO

El trabajo con el instrumento evoluciona de manera independiente al vínculo inmediato con el entorno/No me relaciono con el entorno mientras trabajo con el instrumento–El trabajo con el instrumento se desarrolla en relación con el entorno/Me relaciono con el entorno mientras trabajo.

CAMINAR–PARARSE–SENTARSE–ACOSTARSE

Las cuatro posiciones corporales que se asumen durante el proceso de trabajo.

CERRADO–ABIERTO

El cuerpo está envuelto por el instrumento–El cuerpo no está envuelto por el instrumento.

Cada participante puede usar los instrumentos según disponga–Uno de los participantes coloca a los demás según disponga–Ninguno de los participantes se dispone de ninguna forma. El instrumento es quien determina las condiciones de trabajo.

TRANSFERIBILIDAD–AISLAMIENTO

Las experiencias derivadas del proceso de trabajo son–No son aplicables a otras situaciones (funcionan como experiencias aisladas).

EL INSTRUMENTO PUEDE–NO PUEDE SER ALTERADO DURANTE EL PROCESO DE TRABAJO

El instrumento se extiende en el espacio/se le agrega algo durante el proceso. El instrumento no es alterado/puede ser trasplantado.

LA ESTRUCTURA DEL INSTRUMENTO DETERMINA –NO DETERMINA SU USO

La forma en que debe usarse el instrumento es evidente a primera vista–La forma en que debe usarse el instrumento se determina antes de usarlo/La forma en que debe usarse el instrumento se vuelve evidente mientras está en uso.

DESCUBRIMIENTOS DOCUMENTABLES

–DESCUBRIMIENTOS NO DOCUMENTABLES

Estos descubrimientos suelen ser orales–Estos descubrimientos suelen ser incomunicables/Fracasa cualquier intento de explicar la experiencia del proceso de trabajo.

Los archivos de la revista *Avalanche* son propiedad física de The Museum of Modern Art, Nueva York, (MoMA). Los derechos literarios, incluyendo el copyright pertenecen a los autores y a sus herederos legales y asignados.

Documentación fotográfica de actividades.
© Timm Rautert

GLOSARIO

Franz Erhard Walther

Querría explicar por qué he fijado estos conceptos y a qué me refiero con ellos. No los he elegido por la eufonía o por el significado, sino porque son capaces de evocar ideas plásticas, gráficas. Indican una determinada actividad, una determinada dirección y constitución, una forma de conciencia. Se han ido fraguando a lo largo de una dilatada relación con el lenguaje, en los intentos de formulación de los diagramas y de los dibujos de las obras, y designan la sustancia de la idea de la obra.

La mayor parte de los conceptos son sustantivos. Los adjetivos serían las cualidades que surgen en el encuentro, en el trabajo con las piezas. Cada cual puede y debe hacerlo a su manera y según sus aptitudes. Quien no piense en dimensiones artísticas, podrá desarrollar asociaciones completamente distintas. En cualquier caso, todo puede resultar muchísimo más banal de como yo lo describo.

ACCIÓN (HANDLUNG)

Una acción, un acto, no carecerá de fundamento. Y este fundamento es susceptible de ser fundamentado. Eso crea un espacio, como la misma palabra nos recuerda. Con mi concepto de obra he tratado de definir formas de acción posibles.

AÑADIDO (EINFÜGUNG)

Siempre hay cosas, tanto explícita como implícitamente. Lo que yo creo, lo que desarrollo de un modo nuevo y distinto, lo añado al contingente de lo que ya existía. Un trabajo plástico que puede tener significado.

CAMBIO (WECHSEL)

Una relación, una sustitución, una transición hacia algo diferente. Puede ser un cambio de época, un cambio de paradigma o un cambio de paso.

CENTRO (ZENTRUM)

Significa: en la situación yo soy el centro, o incluso: centro es el lugar en el que yo me encuentro. También es una invitación a la idea de vincular lo desvaído, lo blando, lo difuso, lo azaroso. Si me imagino un centro, puedo centrar cosas, ponerlas en relación con ese centro, fijarlas allí, hacer que trabajen.

CONEXIÓN (VERBINDUNG)

Significa no sólo nombrar las cosas, sino pensar también las conexiones entre ellas o los momentos en términos de una situación plástica-escultórica.

CONSTRUCCIÓN (GEBAUT)

Puede referirse a dos cosas: a algo formado que ya está allí, o bien a que me exijan que construya algo, que coloque algo. La palabra significa también: no te encuentras en un espacio de vivencias abierto, libre, fluctuante, sino que tienes que producir ideas formales.

CONTRAIMAGEN (GEGENBILD)

Yo llevo imágenes incorporadas. Debo construirme una contraimagen para poder encontrar una respuesta a las imágenes que me rodean.

CUERPO (KÖRPER)

Es sin más el propio cuerpo, el volumen determinado, existente, así como una invitación a imaginarse algo corpóreo. No tiene que ser necesariamente el cuerpo humano, aquí entrarían en escena conceptos como escultura, artes plásticas o recipiente.

DIRECCIÓN (RICHTUNG)

Sin dirección una forma artística resulta imprecisa. Las direcciones no están ahí sin más. El concepto es una invitación, un desafío a encontrar una dirección, a adquirir una. Se trata de una acción artístico-plástica.

DISTANCIA (DISTANZ)

El recorrido, el alejamiento que tengo como referencia. Es asimismo la intuición de los espacios intermedios que contiene.

29

DURACIÓN (DAUER)

Atañe al estado de ánimo: ¿cuánto tiempo persevero en una situación, con una idea, con una intuición? La duración crea un espacio, una distinción con respecto al tiempo como algo que fluye; es más abstracta. La duración tiene lugar en el tiempo.

ENTORNO (UMGEBUNG)

Con ello me refiero al espacio que me rodea, al espacio ambiental que tengo a mi alrededor. Puede estar cargado de significados o también ser completamente banal. Al colocar el lugar donde estar de pie en determinado sitio, este se ve resaltado y distinguido.

ESCULTURA (SKULPTUR)

Es una llamada a la conciencia. De pie, en el lugar para estar de pie, uno puede desarrollar ideas esculturales o sentirse a sí mismo como una escultura.

ESPACIO EXTERIOR-ESPACIO INTERIOR (AUSSENRAUM-INNENRAUM)

Espacio exterior es lo que está a mi alrededor; espacio interior es el espacio que hay dentro de mí. La frontera puede ser la piel o mi conciencia. También se refiere a determinada disposición que hay que tener para reaccionar al espacio exterior desde el espacio interior.

ESPACIO (RAUM)

Antes que nada, por supuesto, me refiero al espacio dado, al espacio exterior, al espacio físico, al espacio que se ve. Pero también puede significar el espacio interior. Hay una expansión determinada, que lo mismo puede encontrarse fuera que dentro, que defino igualmente en términos de espacio.

ESTRUCTURA (GEFÜGE)

Señala un determinado modo de estar unido, una trabazón. Lo entiendo también como un desafío a crear una estructura. No dejar las partes sueltas de cualquier manera, sino encontrar en ello una figura. Eso presupone una experiencia previa con formas e imágenes. La estructura se opone al gusto. Con una idea de estructura puede construirse mundo; con el gusto, no.

EXTENSIÓN (AUSDEHNUNG)

30

Plantea la pregunta: ¿En qué medida puedo extenderme espacial o temporalmente, así como en mi conciencia? ¿Hasta qué punto puedo extender este lugar concreto en el que estar de pie? ¿Existe una frontera?

FIJACIÓN (BEFESTIGUNG)

Todo fluye, es un proceso, algo abierto, carece en un principio de cualquier forma y figura. Tengo que fijar el fluido, proporcionarle un lugar para que pueda cobrar forma y figura.

FORMA (FORM)

Creo que el ser humano no puede existir sin forma ni figura. Por forma no entiendo una figura materializada, sino que es también una cuestión de conciencia. Sin la dimensión de estar-formado, del espacio y de la materia, del recuerdo de formas de la historia, no tengo parámetros.

FUNDAMENTO (GRUND)

Puede ser el lugar en el que me encuentro, así como el motivo fundamental por el que actúo o dejo de actuar.

GESTO (GESTE)

Un gesto será plástico en todos los casos, carece de arbitrariedad. El gesto puede realizarse hacia dentro o hacia fuera; es decir, en ambos casos se adentra en el espacio. Tiene que guardar relación con mi constitución.

HISTORIA (GESCHICHTE)

Es el recuerdo del origen y las sustancias. Sin la historia del cuerpo en el espacio, de la escultura y de la proyección de imágenes, no existiría nada. Del mismo modo que sucede con el recuerdo, la historia como gran dimensión se opone a la vivencia.

Con ello no me refiero a la historia que uno se construye en su interior, sino a la historia ya existente. Es una ardua tarea hacer venir a esta última a la conciencia. Todo se diluye y debemos esforzarnos constantemente en cerciorarnos de la historia y de sus testimonios, sin los cuales no podríamos escribirla.

INTERIOR-EXTERIOR (INNEN-AUSSEN)

En un sentido más laxo que espacio interior-espacio exterior, se refiere a todo lo que puede observarse dentro y fuera de nosotros. Recuerda al efecto recíproco de estos dos polos y a la transición que hay en él.

LENGUAJE (SPRACHE)

Recordatorio de la capacidad de formular y articular algo. Con ello no me refiero exclusivamente al lenguaje verbal.

LUGAR (ORT)

Se refiere a la conciencia sobre la importancia de un lugar. Puedo elegir libremente este sitio que constituye el lugar para estar de pie (Standstelle) o puedo ser requerido a buscar un lugar. Este puede existir lo mismo como espacio material que como idea.

31

MATERIAL (MATERIAL)

Como artista no puedes actuar sin material. Todo, incluso las cosas inmateriales como el tiempo, puede ser un material al que modelo y doy forma. El concepto es un llamamiento a pensar el material, a definir el material, a decir algo a propósito del material.

MODELADO (MODELLIERUNG)

La idea de moldear algo, de darle una forma, de hacer que algo sea corpóreo.

MODULACIÓN (MODULIERUNG)

Modificar algo al tiempo que se transforma. En el proceso de modificación, poner en relación unas cosas con otras.

MOVIMIENTO (BEWEGUNG)

Puede tratarse de un movimiento exterior o interior. El concepto hace referencia a las bases de cualquier formación.

PENSAMIENTO (DENKEN)

El recordatorio de que no sólo existe la experiencia. Puedo pensar determinadas formas, figuras, volúmenes y espacios, procurarme claridad sobre mí y sobre mi situación. Concibo este pensamiento en términos de una figura plástica.

PRESENTE (GEGENWART)

Apunta a lo inmediato: al momento preciso del ahora, no es ni pasado ni tampoco es futuro. El presente se desvanece en el mismo instante en el que digo "presente". Lo puedo pensar en términos de un flujo lineal o como algo que existe puntualmente, eso son las llamadas a la conciencia. Concibo el presente como una antítesis plástica del pasado y el futuro.

PROPORCIÓN (PROPORTION)

Es una dimensión del recuerdo. El conocimiento de lo que la proporción ha sido desde siempre a lo largo de la historia. También es un llamamiento a encontrar una proporción dentro de uno mismo, a pensar la relación del propio cuerpo con el espacio y dentro del espacio.

PROVOCAR (HERVORRUFEN)

Debe entenderse como una exhortación a la persona que actúa. Tiene que estar activa, movilizar, provocar, producir algo.

32

RECIPIENTE (GEFÄSS)

La presentación plástica de un espacio contenido. Puede ser también espacio de reflexión o de presentación. El recipiente tiene un contorno, una forma determinada, un volumen. Está vacío y pide que lo llenen.

RECUERDO (ERINNERUNG)

Sin el recuerdo de la historia, del contingente histórico, no puedo actuar, no hay espacios, no distingo nada. En mi modo de ver las cosas, el recuerdo es lo opuesto de la vivencia: la vivencia es espontánea, momentánea y no sabe qué es el recuerdo. No tiene la dimensión real que sí está presente en cambio en el recuerdo.

RELACIÓN (BEZIEHUNG)

Para que pueda producirse una forma, una figura, espacio y tiempo, debo tener siempre un punto de referencia.

RESPUESTA (ANTWORT)

Mi obligación es responder a lo que existe previamente, ya se trate de realidad, idea o historia. Producir una respuesta es un reto y presupone conocimiento previo.

TIEMPO (ZEIT)

Por ello entiendo perseverancia, una manera de reflexionar sobre el tiempo, de tener concepciones del tiempo. Puede originarse a partir de la experiencia, de un instante vivido. Dicho esto, mi concepción no es tanto espacial como la de algo que fluye. En este sentido se distingue de la duración, que es más bien una dimensión espacial y posee incluso un carácter estático.

TRANSFORMACIÓN (UMWANDLUNG)

Darle a algo otra forma, es un acto artístico. La transformación engendra historia. La palabra es un desafío a actuar.

TRANSICIÓN (ÜBERGANG)

Está relacionado con el presente. Me lo imagino como una transición “desde-hacia”. No se dice qué es el desde “ni qué será el hacia”. Puede ser algo temporal o histórico, o comprender ideas de forma.

USO (GEBRAUCH)

Puedo hacer uso de una situación, de mí mismo, del tiempo, de espacios, de la historia, de todos los materiales. Al usarlos, los objetos cobran vida. Sin embargo, no haré uso de algo sin más, tengo que ganarme el derecho a hacerlo.

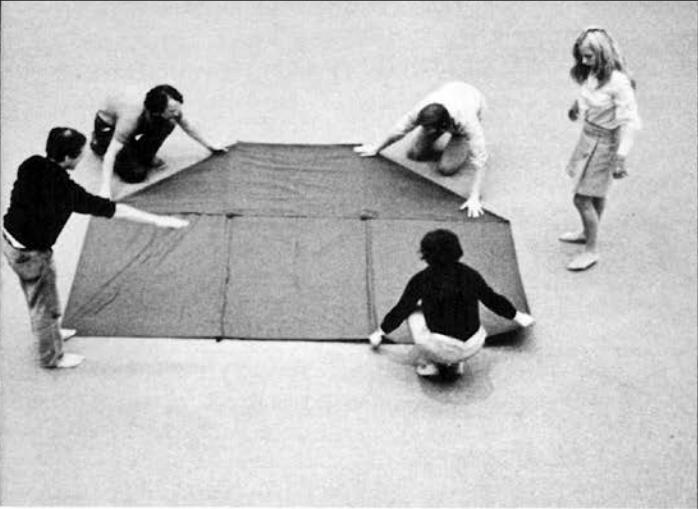
VÍNCULO (BINDUNG)

Al actuar, establezco vínculos con conceptos, con el espacio, con el tiempo, con sustancias, con la historia. Hallar y definir vínculos es todo un reto.

VOLUMEN (VOLUMEN)

Tengo en mente conceptos como escultura, artes plásticas, cuerpo, recipiente. El volumen debe encontrarse en la situación. Puede ser una dimensión de la experiencia, una dimensión imaginaria o una circunstancia física. Tiene que estar referido a algo y para ello debe encontrarse una frontera, una delimitación, un contorno.

“Die Begriffe”, publicado por primera vez en *Franz Erhard Walther: Stirn Statt Auge-Das Sprachwerk*, Susanne Richardt, ed. (Ostfildern: Hantje Cantz, 1997), 177–181. Traducción al español de Juan de Sola. Cortesía: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.



No. 26 (1967)

head – body



the individual – the group

changing compounds

Franz Erhard Walther

First Workset

Contrasting pairs of conditions:

Structured–Unstructured:

I set aside a certain duration in which to realize the work-process. I have to make certain arrangements in order to realize the work-process—The development of the work-process is not predetermined. My activities are intuitive, they have no preconceived structure.

34

Freedom–Control:

I determine my own work-process (in so doing my actions are restricted by the conditions of the work-process)—I cannot determine the work-process alone since others are also engaged in it (if I try to push it beyond a certain point, I can destroy the work-process). There is a reciprocal influence on the participants.

Physical factors–Psychological factors:

The importance of bodily activity. The quantity of the parts — The totality of revelations resulting from an involvement with the work-process.

Seeing–Remembering:

I perceive the momentary situation with my eyes—I remember them.

Visually perceptible–Conceptually perceptible:

The use of the instrument occurs within my range of vision—The use of the instrument transcends my range of vision. One's position in relation to the instrument determines one's field of vision—The instrument stimulates one to see.



intervals

physical condition

mutual relations

work – rest

circulation

Photographs: Timm Rautert

Some instruments from the Workset (1963-69) were made to be used in indoor situations, some were made to be used in outdoor situations, and some in both indoor and outdoor situations. The following four instruments have been selected from the 58 that constitute the First Workset.

The body at rest—The body in tension:
The body is in a rest position (the instrument can temporarily place the body in a rest position). The body experiences alternating states of contraction and expansion—Working with the instrument involves a temporary strain on the body.

Limited—Unlimited Time:
The effectiveness of the work-process may or may not be limited by time.

One—Many:
I initiate and am responsible for the work-process. I understand my own experience of the work-process—The work-process is carried out by several participants and sustained collectively. I cannot comprehend their experience of the work-process.

Responsibility to the other participants—Lack of Responsibility to the other participants.
The instrument should be used with a sense of responsibility. I am involved in a collective situation which I have in part created: I am responsible to the others (the situation collapses if I withdraw)—The instrument does not force me to feel responsible to the others; the participants can create a situation which involves no responsibility to others.

Activity—Origin:
I work with the instrument (physics)—My body temperature changes (chemistry).

Self-determination—Self-restriction:
I can become completely involved in the work-process—I do not have to get involved in the work-process.

ENGLISH

OBJECTS, TO USE: INSTRUMENTS FOR PROCESSES

Julieta González

The work of Franz Erhard Walther (Fulda, Germany, 1939) addresses a series of complex issues at the center of the ruptures and shifts that took place in the 1960s and 1970s. This was a time in which new forms of artistic production emerged that radically broke with art-historical categories and conventions; from those that stressed the role of information and communication in the generation of aesthetic situations to those that aimed towards a dematerialization of the work of art, resulting in a systems-based approach that included the artwork, the public, and the gallery space.

While the “object” is a contested notion in Walther’s production, like in many of the artistic practices of the 1960s that engaged in a critique of art’s objecthood, it is nevertheless the material vehicle by means of which his work comes into being and can be deployed through action. For Walther, the artwork is not limited to the object but rather emerges somewhere in a complex system of meanings, actions, and conditions of possibility, mediated, in the case of his particular production, by objects that are however endowed with a very specific materiality.

37

Walther’s seminal *1. Werksatz* [First Work Set] (1963–1969) can be considered the conceptual, operative and material matrix from which his subsequent production unfolds. Possibly one of the most radical works produced in the 1960s, and perhaps still in need of further critical reappraisal that would enable its inscription into the canon, the *First Work Set* destabilized traditional notions of sculpture, reinventing the role assigned to the non-objective form by the constructive avant-gardes of the early decades of the twentieth century, redefining the object as well as its relation to the gallery space and the spectator, and like many practices of the 1960s, proposing also linguistic and discursive functions for photography.

Nevertheless, many of the ideas at the core of his practice as an artist can be traced back to his early works. The series of works on paper titled *Wortbilder* [Word pictures] initiated in 1957 evidenced an interest in language, typography, color, pictorial space, and implied the completion of an image on behalf of the viewer. These works signaled the beginning of what would become an ongoing investigation into the engagement of the spectator with the piece, and the idea of action which are fundamental features of Walther’s approach to art.



Wortbild NATURE MORTE [Word Picture STILL LIFE], 1958. Pencil and tempera on paper.
Collection Frac Bretagne

As early as 1958, he produced works such as *Versuch, eine Skulptur zu sein* [Attempt to be a sculpture], a series of photographs that depict Walther performing different actions, which not only mark his transition towards the idea of action as a medullar one in his work, but also prefigured the role that photography would have in the dematerialized practices of the 1960s and 1970s, one that would go beyond the documentation of actions. *Attempt to be a sculpture* is a very early and pioneering example of the crossovers between photographic and artistic practices that took place in the 1960s, which led to a reconceptualization of photography during those years.

During this decade photography began to play a fundamental role in art's relation to site and to the body. It became central to sculpture in the expanded field, not as an ancillary form of documentation of these artistic explorations, but rather as the manifestation of these site-specific and performative actions in the exhibition space. Walther's early work anticipated the pivotal function that photography would acquire in the 1960s, which is deployed later in the *First Work Set* and subsequent works. Some of these, such as the images by Timm Rautert of the activations of some of the 58 pieces that comprise the *First Work Set*, were performed for the camera in open spaces. This use of photography hinged on its indexical capabilities but steered it outside the realm of conventional artistic photography and its traditional genres as well as its function as documentation. The actual work or its activation and placement in a specific site and its photographic representation are contingent on each other; neither is completely autonomous, they mutually frame each other, indicating the limits of representation of both image and time-based action.

A few years before embarking on the production of the *First Work Set* in 1963, Walther had become interested in disengaging from the frame and on making explicit the process by which certain materials took their final form in the work, concerns that were developed later by what came to be known as "process art" towards the second half of that decade, the conceptual and material coordinates of which were laid out by Robert Morris in his 1968 essay *Anti Form*.¹ Emblematic of this type of approach are his *Grosse Papierarbeit. 16 Lufteinschlüsse* [Large Paper Work: 16 Air Enclosures] of 1962, in which the artist glued two sheets of paper and breathed into them before sealing them, encapsulating the action in a permanent form: the work becomes an index of his gesture. Combining the aleatory and the organic, the works take on different forms depending on the force of the breath and the manipulation of the paper before being sealed; moreover, in these works as well as in others produced during that period the final form also originates from the inherent traits of the material, its weight, texture, and density. Given his interest in language and representation, the work process was translated

into drawings, that he has made extensively throughout his trajectory, some before, during or after producing, installing, and demonstrating, individual pieces or bodies of work. The *Werkzeichnungen* [Work Drawings] and *Planzeichnungen* [Plan Drawings], operate within this register.

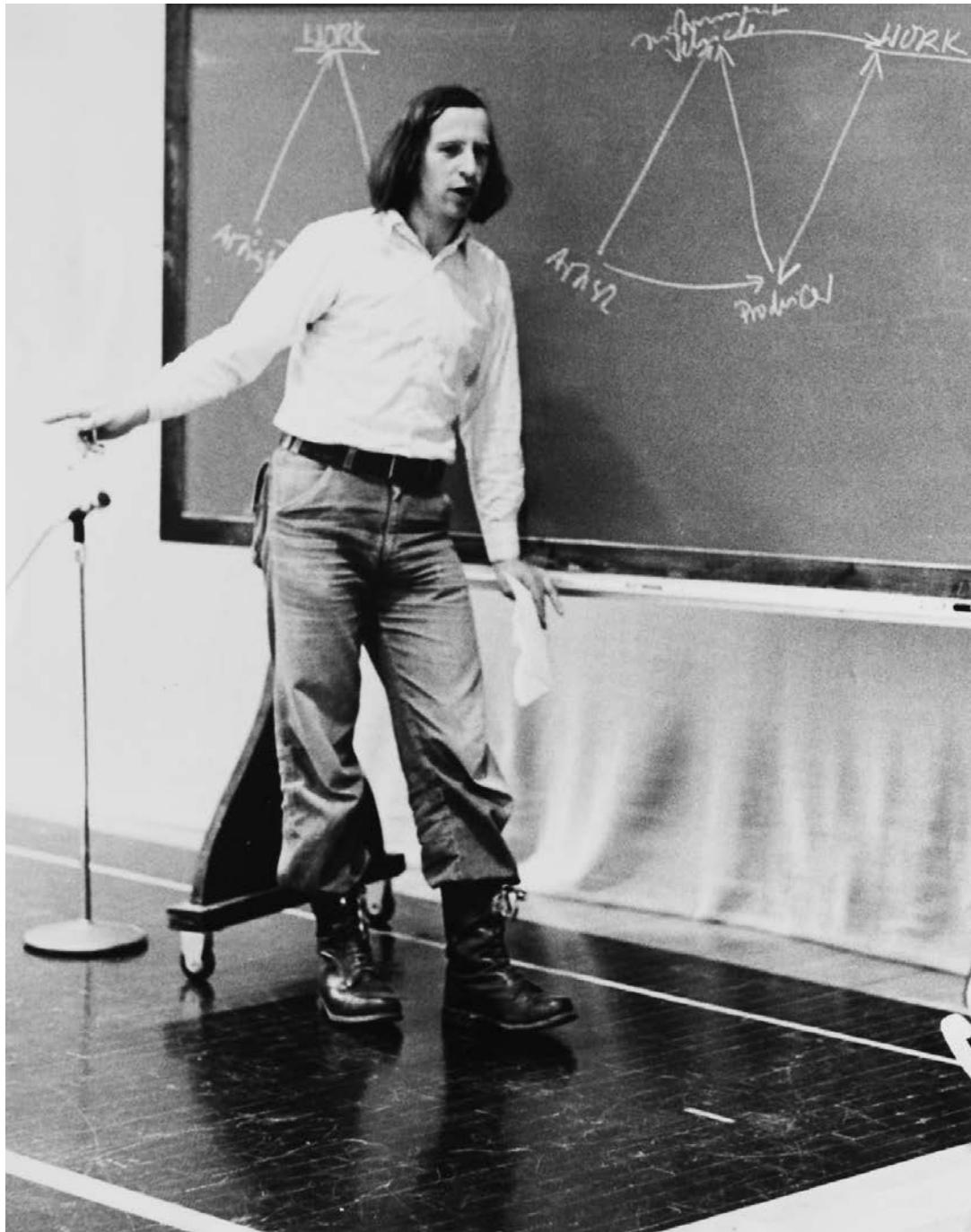
Alongside his interest in process, his spatial concerns also developed during these early years of the 1960s. He performed *Proportionsbestimmung* [Determinations of Proportion] in 1962, at the Galerie Junge Kunst, a work that was remade for video a decade later, in which his hands adopt different positions determining the frame of the screen and its proportions. A work such as *Vier Stellecken* [Four Standing Corners] (1963)² also points in this direction and explores the concepts of empty/full by means of four pieces of cardboard placed in such a way that they delimit a given area. In all of these works, the spectator is compelled to mentally fill the empty space left by the hands or the corners. Works from the 1970s such as *Schreitsockel* [Walking Pedestals] and *Standstellen* [Places to Stand], some of the *Wandformationen* [Wall Formations] or the *Raumformen* [Space Forms] require the presence, position, movement, and scale of the spectator or activator to be completed; their proportions and relation to the space that contains them becoming evident once the human figure is positioned within them.

40

At the intersection between his spatial and process related investigations, stands the *First Work Set*, initiated in 1963 and concluded in 1969, when the artist came to the realization that the 58 object/propositions that comprise it constituted a single work. It contains in its title, and in the articulation of its different propositions, Walther's distinctive opposition between the object and its uses, and the dualities or "pairs of contrasting conditions" through which he presents the potentialities contained in the pieces, aptly embodied in their *lagerform* [storage form] and *handlungsform* [action form] states. At the same time Walther designates multiple possibilities for the work, which when activated can lead to other different configurations responding to these sets of conditions: structured-unstructured, freedom-control, seeing-remembering, the body at rest-the body in tension, limited-unlimited time, one-many, indoors-outdoors, objective-subjective, inwards-outwards, order-chaos, active-passive, time-space, object-space, action-reaction, closed-open, among others. In terms of the systems-based approach that characterized many art practices of the 1960s and of Walther's own interest in communication and information theories, it is thus, possible to identify an algorithmic inflection in the *First Work Set*, and describe it as a software that contains different possibilities for its execution. By the same measure, one can observe a binary logic in the 58 objects and the contrasting pairs of conditions, which function as bits of information in a program.³ In this sense,

2 Not included in this exhibition.

3 The bit (binary digit) is a basic unit of information used in computation. A binary digit can have only one of two values, 0 or 1.



Franz Erhard Walther, Vanier College, Montreal, 1973. Photograph: James Ball. Franz Erhard Walther Foundation Archives

the sets of conditions do not offer a model, a user's manual so to speak, but rather a generative grammar, as the complexity of the system does not guarantee a fixed result but allows for different outcomes to emerge from the interaction with the *First Work Set*'s components. Walther's conceptual and material operations establish the contingency of the object; the work of art comes to being in a system-like structure where the object does not exist outside the system as an independent and discrete entity, but only in relation to the person who manipulates it and changes its form in a homeostatic relation of successive feedback loops.

Ultimately, what Walther would seem to have sought with his reformulation of the object in the *First Work Set* was to create a system of communication that transcended words, translating it into a language of time and space, objects and bodies, mediated by affect, understood as intensity and impingement of sensations. Walther's constant exploration of language—present not only in the early *Wortbilder* [Word Pictures], and in the *Werkzeichnungen* [Work Drawings], but also in the titles of his pieces and the propositions he laid out for the *First Work Set* that function as a sort of code for the communication between the bodies activating the pieces—opens a field of meaning and new conditions of possibility for the object, oriented towards the invention of new forms of communication based on its dialogic relation to the spectator. Going beyond the object, what Walther fundamentally posited was a radical reformulation of the relation between object and spectator, where this dialogic experience between both becomes the work itself. Walther's proposals, contained in the *First Work Set* and subsequent works, demand not only a complete rethinking of the object but at the same time a reconsideration of the body, as one that thinks, and decides.



Increase, 1972. Photographic documentation of work activations in the landscape.
Photograph: © Timm Rautert. Franz Erhard Walther Foundation Archives.

Expansion with Centre, 1972. Photographic documentation of work activations in the landscape.
Photograph: © Timm Rautert. Franz Erhard Walther Foundation Archives



From the series *Werkzeichnungen* [Work Drawings], 1966/1968. Verso, double sided drawing.
Watercolour, pencil, gouache, ink, organic adhesive tape on paper. Courtesy Galerie Jocelyn Wolff, Paris

AT THE BOUNDARIES OF LANGUAGE: THE BODY READS, THE BODY TRANSLATES

María Emilia Fernández

The sounds of a tongue we do not know may cause us to react with astonishment, annoyance, indignation, or amused perplexity, but these sensations are soon replaced by uncertainties about our own language.

—Octavio Paz, 1971

In the introduction to his 1971 essay, *Translation: Literature and Letters*, Octavio Paz begins by positing a simple truth: when we learn to speak, we are in fact learning to translate. The Mexican writer and poet goes on to elaborate how, when a child asks his mother the meaning of a word, what he is really asking is to have the unfamiliar term translated to the language and simple words he already knows. In this sense, translation within the same language is not essentially different from navigating between two tongues, because language is in itself a translation of the non-verbal world.¹

45

This notion will resonate with the viewer in the context of Franz Erhard Walther's exhibition, *Objects, to use*, which presents the work of the German artist to a largely Spanish-speaking audience in Latin America for the first time. For an artist who claims "from the time I began exploring art, language was a material with which I sought to shape my works"², the occasion inevitably raises the question of how to approach his practice, when, for over five decades, he has asserted that language ought to be regarded as an essential artistic material, more akin to a tool for modeling space and time.

Even as a child Walther saw writing merely as a different kind of drawing: both words and pictures could serve to designate objects. At the age of seventeen he enrolled at the School of Applied Art in Offenbach [*Werkkunstschule Offenbach*] and found his way into a typography class, but soon decided he was not so interested in design; he wanted to make art with letters. He started his series of *Wortbilder* [Word Pictures] (1957–1958), and with it "came the notion of the viewer's participation: the word, whose form, color and format

1 Octavio Paz, *Traducción: literatura y literalidad* [Translation: literature and letters] Translated to English by Irene del Corral. (Barcelona: Tusquets, 1971).

2 Franz Erhard Walther, "Das Neue Alphabet muss singen" (The New Alphabet Must Sing), in *Das Neue Alphabet Catalogue* (Duisburg: Stiftung Wilhelm Lehmbrock Museum-Zentrum Internationaler Skulptur, 2001), 19.

should prompt the viewer/reader to fashion his own picture.”³ These paintings depict single words carefully placed on a solid color background, portraying names of cities and continents, commercial brands and art terminology, among others. But far from being typographic experiments, these are open containers, vessels for concepts that require an effort from the spectator in order to conceive the work.

In the process of learning a language, children also acquire their own culture’s values and references, internalizing the synonyms but also the connotations of certain words. The very idea of making meaning emerges in dialogue with others or internally.⁴ In the case of Walther’s *Wortbilder*, the spectators’ experience of the work is deeply influenced by the language they speak and the culture they have cultivated, resulting in the potential references they will project unto the words of the painting. The active mental participation of the viewer in the painting’s construction is crucial for the artist. If every word holds different implicit meanings for each individual, then every reading is at its core a deeply personal and original exercise in translation. As Octavio Paz notes, “translation and creation are twin processes.”⁵

This has different implications for each viewer; for example, a painting that reads *NEW YORK* (1958) evokes certain connotations for someone familiar with the city only through movies or literature, as opposed to someone who has lived there their entire life. In the case of the work titled *AUGE*, the audience might read the word as it also exists in Spanish, a synonym for “boom”, “peak” or “zenith”, before reading the literal translation from German —eye— on the wall label. While not intentional, nevertheless this example neatly illustrates how Walther’s work invites us to inspect translation tools, as well as the lens through which one constructs meaning.

46

Walther went on to study at the Kunstakademie Düsseldorf and in 1967 he moved to New York, which prompted him to develop a new awareness of language. Living in a foreign tongue and discussing his work in English through constant translation meant rediscovering the concepts he had originally conceived in German. This exercise in mediation was put to the test in December 1969, when, in the *Spaces* exhibition at the Museum of Modern Art in New York, Walther debuted the complete *1. Werksatz* [First Work Set] (1963–1969). Made up of 58 fabric elements, this series was activated by the viewers. In turn this elicited an awareness of their bodies, feelings, and thoughts in the process of putting a piece of fabric that made up one of the

3 Franz Erhard Walther, *Sternenstaub* drawing, 1958.

4 “Language has been found as the principal mode of meaning making; it mediates both the communication through which thinking with others is made possible and also the inner speech through which individual thinking is brought under conscious control.” Gordon Wells, “Semiotic mediation, dialogue, and the construction of knowledge”, *Human Development*, Vol. 50, No. 5 (September 2007)

5 Octavio Paz, *Traducción: literatura y literalidad*.



Franz Erhard Walther, *Nähe* [Closeness], 1. Werksatz [First Work Set], 1970. Black-and-white photograph.
Franz Erhard Walther Foundation. Photograph: © Timm Rautert. Courtesy Parrotta Contemporary Art

elements to use. Visitors became users, standing, lying, kneeling, turning, or stepping into sewn forms, doing so alone or in groups. The work created a situation in which one could focus on actions performed with the body, or on one's thoughts, including memories and integrating verbal language.

Such works find an echo in literary theories produced during the 1960s and 1970s, when the discourse around authorship was being rewritten. Walther's *1. Werksatz* preempts philosopher and literary theorist Roland Barthes's *Death of the Author*, which first published in *Aspen Magazine* in 1967. In his seminal short essay, Barthes proclaimed the birth of the reader as the entity responsible for collecting and uniting the multiple layers of reference embedded in a text, the cultural connotations and contrasting implications of words and concepts. He emphasized that they all play an essential role in how we interpret a work of art, be it visual or literary, effectively co-creating it in the process.⁶

In this light, Walther's work proved to be ahead of its time. As he notes in his diary kept during the exhibition at MoMA, the audience was not very receptive of his propositions, often demanding superficial explanations of the *1. Werksatz* instead of concentrating and experiencing it for themselves. Towards the end of the diary, in which he registered the audience's commentaries, his own thoughts and reflections, he writes that "too often people try to say what it was, what took place. I rule out this danger by insisting on the fact that the best and the most important—what remains—cannot be expressed through language."⁷

48

Artist Ulrike Müller's more recent description of her own experience of the *1. Werksatz* is particularly illuminating in this regard. She talks about her encounter as one "outside of language as it is available to us", as a combination of "bursts of feeling, embodied memories, intensities of perception that blur the separation between the physiological and the psychic."⁸ Former MoMA curator Jennifer Licht recalls how the fabric elements "provoke, with very simple kinetic demands, overwhelming feelings of spatial intrusion and disorienting emotional contact. They interrupt the momentum of time, and they fracture one's common apprehension of personal space."⁹ Both accounts reveal what the artist sought to instigate with these "instruments for processes",

6 Roland Barthes, "The Death of the Author", translated to English by Richard Howard, *Aspen Magazine*, No. 5+6, (1967). For an in-depth discussion on the literary theories that were being published in the period between 1962 and 1967, as Franz Erhard Walther was conceiving the *1. Werksatz*, see Erik Verhagen, "Franz Erhard Walther: Times and Spaces", in *Franz Erhard Walther. First Work Set.* (New York: Dia Art Foundation, 2016), 29–43.

7 Franz Erhard Walther, *Tagebuch Museum of Modern Art, New York*, (Cologne: Heiner Friedrich, 1971), n.p. entry for January 14, 1970.

8 Ulrike Müller, "How to Lean into an Empty Center", in *Franz Erhard Walther. First Work Set.* (New York: Dia Art Foundation, 2016), 103.

9 Jennifer Winkworth, Interview with Franz Erhard Walther, *Franz Erhard Walther. First Work Set.* (New York: Dia Art Foundation, 2016), 133.



From the series *Werkzeichnungen* [Work Drawings], 1967. Double sided drawing. Pencil, watercolor on paper. Courtesy Galerie Jocelyn Wolff, Paris

as he first called them: an awareness of one's own corporeal, intellectual and emotional state. Walther's 1. *Werksatz* gives one a chance to reflect on the body, understood as a site of exchange, of ongoing visual and haptic perceptions—gained through movement, touch, balance and the memory of previous experiences.¹⁰

49

Walther's work did not quite fit into any of the existing art categories of the period; it shared in some aspects of Minimal, Conceptual and Participatory Art, but he sought to foster a unique relation between the viewer and the object. As he explained in an interview with art historian Yve-Alain Bois in 1971, the aim of his propositions was that one should "learn to communicate and develop new forms of communication, with others as well as with ourselves."¹¹ Communication can be understood as bridging the distance, or proximity, between one body and another, between the body and oneself, while knowing that no words will suffice to translate that experience literally.

At the same time as he was developing the 1. *Werksatz*, Walther began producing an unending flow of drawings to both record and explore his notions

10 "The term haptic perception has been used in psychology to describe this way of understanding space in a more complex, holistic way, incorporating knowledge gained by movement, touch, and other sensibilities, which are known as *haptic senses*. [...] The word *haptic*, from a Greek term meaning *to lay hold of*, is used to describe the various sensibilities of the body in relation to its position in the physical environment and to its own condition" Máire Eithne O'Neill, "Corporeal Experience: A Haptic Way of Knowing", *Journal of Architectural Education*, Vol. 55, (2006): 3–12.

11 Yve-Alain Bois, "Questions a F. E. Walther", *Robho*, No. 5–6, (1971): 14–15.

of the work. In these *Diagramme* [Diagrams] and *Werkzeichnungen* [Work drawings] he sought to partially preserve the experiences he had both witnessed and participated in. Walther began questioning how could he begin to capture, graphically and linguistically, the subjectivity of an experience deeply interwoven with time, consciousness, movement, and the transmission of energy, between the bodies and space?

Partially erased and blocked out, the text in these drawings might be illegible even for a German speaker, but it still exists as form in the compositions. The columns and headings are read, despite them being painted over, or intervened in with coffee, oil and glue. Language emerges in the layout as tension between void and solid. The dialogue in these graphic relations between image (Gestalt) and language also constitutes a vital aspect of the work, one that is accessible for anyone, regardless of their native tongue. Walther describes his drawings as “work circumscriptions, work contours, work developments, work forms, work manifestations”¹² acknowledging the impossibility of wholly capturing the experience of the work through language, be it verbal or graphic, as in a sketch or a diagram. At best one can describe its frontiers, its limits, making something present by its implicit boundaries.

In Walther’s later work the influence of language is present in different ways. His *Wandformationen* [Wall Formations] (since 1979–ongoing), large-scale fabric compositions that incorporate color, develop a grammar of their own when they come in contact with the architecture of the gallery. The dialogue that unfolds between the work and the space refers to a universal language: that of proportion, in the sense of the shared human experience of a body inhabiting space. This idea was played out in his early video work *Proportionbestimmungen* [Determinations of Proportion, 1962/1972], in which an empty area is symbolically circumscribed by the palms of two hands facing each other, first horizontally, then vertically, effectively framing the space where the camera is directed at and which encompasses the whole screen.

Another instance of how the linguistic aspect of his practice has evolved can be found in the *Das Neue Alphabet* [The New Alphabet] (1990–1996) fabric sculptures, and the elements of the *Wall Configurations*, which can be read as title, subtitle, introduction, images and captions in the composition of a text. The latter series resulted from the textual outlines he saw in his own *Diagramme* and *Werkzeichnungen*. As Walther notes, he was struck by these forms and set out to incorporate “the proportions and outlines of textual sections, reading them like headings, paragraphs and columns”, and create an internal structure for these wall pieces based on shapes and colors.¹³

12 Franz Erhard Walther, “Das Neue Alphabet muss singen” (The New Alphabet Must Sing), in *Das Neue Alphabet Catalogue* (Duisburg: Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum-Zentrum Internationaler Skulptur, 2001), 20.

13 Franz Erhard Walther, “Anrufung unserer Werkvorstellung” (Invocation of our Ideas

The *Sternenstaub* [Dust of Stars] (2007–2009) drawings are also informed by these explorations, in so far as they evoke the layout of newspapers. Image and text are placed in direct relation, suggesting a web of possible connections for the viewer. Furthermore, with over five hundred drawing this serial novel introduces a more common dimension of language, used here to perform a literary operation by telling the story of Walther's own life in retrospect.

As Yve-Alain Bois notes at the end of his interview with Walther, viewers “are engaged in their creative process: at the center of the work, they invent, write, discover themselves.”¹⁴ Devoid of strict protocols or scripts, these propositions foster the notion of search and introspection rather than simply acting out predetermined actions. By including the spectator in the creation of the work, Walther is calling for a different kind of user; one with a certain level of intuition and heightened awareness, who will take responsibility for his own actions, whether mental or physical, as he becomes co-creator of the piece.

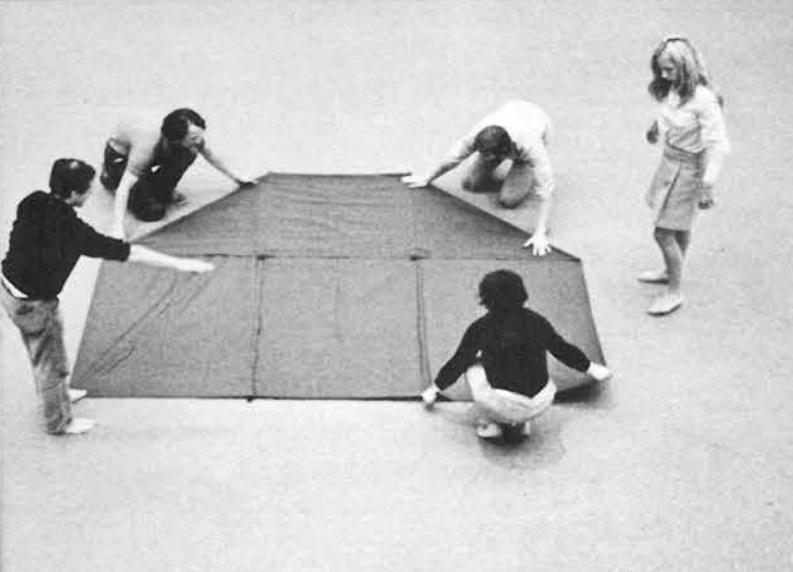
The implications of this exercise extend to the world outside the museum, where we exist and encounter others in a shared space and time, and where language often fails to communicate the complexities of our thoughts, emotions and affects. From this perspective, Walther's propositions hold the potential to challenge the dichotomies imposed by words and static concepts. As he suggests in his *Contrasting pairs of conditions* related to the *1. Werksatz*, the work is that which exists amid “seeing-remembering”, “action-reaction”; it is that which fills the spectrum of possibilities between “freedom-control”, “inside-outside”, “order-chaos.”¹⁵ The experience of navigating the rich uncertainty between two poles hones the same skills needed to translate, be it between one or two tongues, or from one subjectivity to another.

Therefore, the artist does not attempt to say anything in particular through his pieces, be it in German, English or any other language, which is why there is no danger of getting lost in translation. Rather he puts forward elements that can be experienced (used, read) by the viewer as the common characteristics of communication rather than language, bringing attention to a process that by its own nature defies verbal expression. Walther's works give us a chance to apprehend the limitations of our own system of thought, which bears the marks of our age, our geography, and our mother tongues, among others. To engage with his propositions is to risk questioning our own world, but by disturbing the givens that uphold this relation, we also stand to discover ourselves.

on Works) in *Franz Erhard Walther. Antwort de Körper* (Stuttgart: Cantz, 1993), 106

14 Yve-Alain Bois, “Questions a F. E. Walther”.

15 Franz Erhard Walther, “First Workset: Contrasting pairs of conditions”, *Avalanche*, no. 4, Spring 1972



No. 26 (1967)

head-body



the individual—the group

changing compounds

AVALANCHE
(Spring 1972)

Franz Erhard Walther

FIRST WORKSET

Contrasting pairs of conditions:

STRUCTURED—UNSTRUCTURED

52

I set aside a certain duration in which to realize the work-process. I have to make certain arrangements in order to realize the work-process—The development of the work-process is not predetermined. My activities are intuitive, they have no preconceived structure.

FREEDOM—CONTROL

I determine my own work-process (in so doing my actions are restricted by the conditions of the work process)—I cannot determine the work-process alone since others are also engaged in it (if I try to push it beyond a certain point, I can destroy the work-process). There is a reciprocal influence on the participants.

PHYSICAL FACTORS—PSYCHOLOGICAL FACTORS

The importance of bodily activity. The quantity of the parts—The totality of revelations resulting from an involvement with the work-process.

SEEING—REMEMBERING

I perceive the momentary situation with my eyes—I remember them.

VISUALLY PERCEPTIBLE

—CONCEPTUALLY PERCEPTIBLE

The use of instrument occurs within my range of vision—The use of the instrument transcends my range of vision. One's position in relation to the instrument determines one's field of vision—The instrument stimulates one to see.

THE BODY AT REST—THE BODY IN TENSION

The body is in a rest position (the instrument can temporarily place the body in a rest position). The body experiences alternating states of contraction and expansion—Working with the instrument involves temporary strain on the body.

SELF-DETERMINATION—SELF-RESTRICTION

I can become completely involved in the work-process—I do not have to get involved in the work-process.

LIMITED—UNLIMITED TIME

The effectiveness of the work-process may or may not be limited by time.

ONE—MANY

I initiate and am responsible for the work-process. I understand my own experience of the work-process—The work-process is carried out by several participants and sustained collectively. I cannot comprehend their experience of the work-process.

Some instruments from the Workset (1963–1969) were made to be used in indoor situations, some were made to be used in outdoor situations, and some in both indoor and outdoor situations. The following four instruments have been selected from 58 that constitute the First Workset.

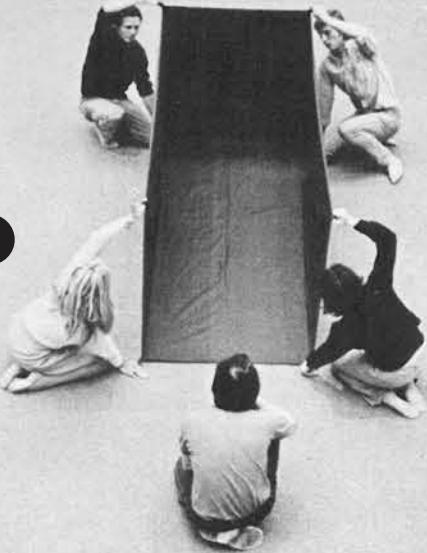
RESPONSIBILITY TO THE OTHER PARTICIPANTS

—LACK OF RESPONSIBILITY TO THE OTHER PARTICIPANTS

The instrument should be used with a sense of responsibility. I am involved in a collective situation which I have in part created: I am responsible to the others (the situation collapses if I withdraw)—The instrument does not force me to feel responsible to the others; the participants can create a situation which involves no responsibility to the others.

ACTIVITY—ORIGIN

I work with the instrument (physics)—My body temperature changes (chemistry).



intervals



mutual relations

work-rest

circulation

INDOORS-OUTDOORS

Indoor space is an artificially occurring limit—Outdoor space is a naturally occurring extended field.

THE ENVIRONMENT IS IMPORTANT

-UNIMPORTANT

The environment is important because while working with the instrument I relate to it directly: The environment has an influence—the environment is unimportant because a direct relationship does not occur: I simply stand in a particular location.

I CANNOT GO AWAY—I CAN GO AWAY

I cannot go away because of my bond with the other participants. When I go away I disrupt the situation. When I go away the situation is changed. I cannot go away without destroying the situation.

POINT OF ORIGIN-POINTS OF ORIGIN

I designate a fixed point and focus upon it—I establish and maintain a field of activities.

OBJECTIVE-SUBJECTIVE

The instrument/the objectified process—The idea/the subjectified process.

ISOLATIONS-CONNECTION

The instrument isolates one from the environment. By utilizing the instrument in certain ways, one can intensify or mitigate feelings of isolation. Solitude can become the subject-matter of the instrument—The instrument establishes a connection between the participants. The work-process creates connections.

THE INSTRUMENT ON THE BODY-NEAR THE BODY-AT A DISTANCE FROM THE BODY

The instrument tight on my body—the instrument loose on my body. I am—I am not connected to the instrument.

THE SURROUNDINGS ARE IMPORTANT

-THE SURROUNDINGS ARE UNIMPORTANT

In order for me to work. I must have the appropriate surroundings—It does not matter where I work.

CONFINED-NOT CONFINED IN SPACE

The instrument can limit my spatial possibilities—I can physically extend myself in space, but I am responsive to the inner structure of the work-process.

STATIONARY SITES-CHANGING SITES

The instrument is stationary/I can change my position in relation to the instrument—I have to change my position in relation to the instrument/I can change the position of the instrument.

INWARDS-OUTWARDS

What is happening inside me?—What is happening outside of me?

CONCEPT-COURSE

I consider the possibility of engaging in the work-process. During the work-process the instrument is used in the manner it was intended—During the course of the work-process incalculable unknowns become evident. During the course of the process the original concept can either be altered or rejected.

ONE PERSON MAY-MAY NOT ALTER

HIS POSITION IN RELATION TO THE OTHERS

The instrument instigates changes of site and position—The instrument restricts one to the site and position.

ORDER-CHAOS

I try to order the work-process—I try to enable the work-process to expand freely in time and space so that something can emerge which would not otherwise occur.

No. 57 (1969)

10 fields of energy

expansion

organism

relation-interrelation

MATERIAL RESIDUE-NOT MATERIAL RESIDUE

Nothing/something material remains. The work process has no material residue—During the work-process materials accumulate which indicate the course of the work-process.

ACTIVE-PASSIVE

The instrument was created in order to instigate action—The instrument does not necessarily instigate it. The instrument was created for non-action. One of my intentions is to achieve a state of non-action.

54

TIME-SPACE

Sometimes the work-process is more concerned with time—Sometimes the work process is more concerned with space.

SPATIALLY PERCEPTEBLE-SPATIALLY IMPERCEPTIBLE

The work-process occurs in a spatially limited area—The work-process occurs in an open field.

SMALL SITES-LARGE SITES

Some instruments require small sites/I need a small site to work with the instrument—Some instruments require large sites/I need a large site to work with the instrument.

THE INSTRUMENT IS STATIONARY-IS TO BE MOVED WHILE IN USE

I place the instrument on a site so that it can be used (a change of site constitutes a new installation) —Movement is one condition of the work-process.

BODY MOVEMENT-MIND MOVEMENT

I proceed by moving from one point to another (change of site). I stay in one spot but I move my body (stationary site)—I am in a spot and exercise imaginary movements (change of site). I stand in one place and confine my thoughts to the point directly in front of me (stationary site).

OBJETC-SPACE

The instrument with which I work—The spatial expansion of the activity.

ACTION-REACTION

The reaction of the participants is an element in the work-process. Working together with other participants is a part of the work-process.

I AM AT REST-I AM IN MOTION

I have to create a rest situation before the work-process can occur. The rest situation fosters the wor-process—The work-process cannot take place if I am not in motion. The instrument demands bodily movement.

THE WORK-PROCESS OCCURS WITHIN A TIME

LIMIT—DOES NOT OCCUR WITHIN A TIME LIMIT
I give myself a time limit for the work-process/the instrument limits my activity—Time limits curtail the natural development of the work-process/the instrument itself has no inherent time limit.

NEAR-FAR

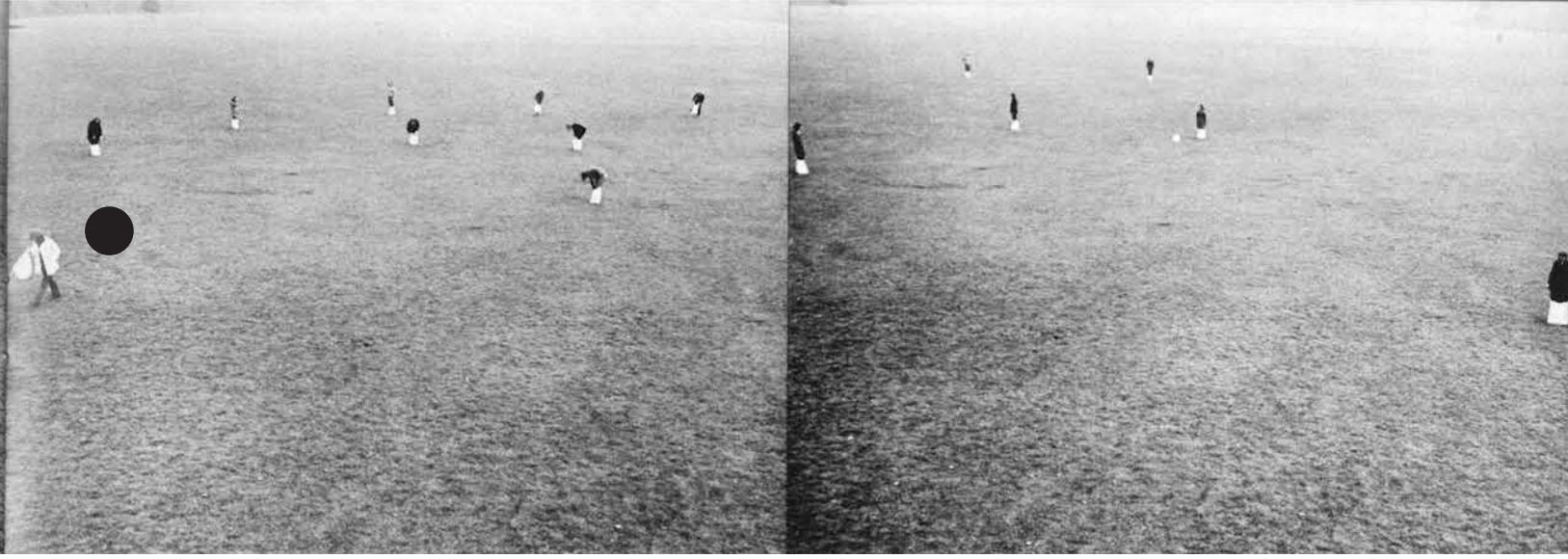
The instrument is stationary and binds me to it/the instrument is located in my immediate vicinity—The instrument is stationary but permits me to wander. The instrument is stationary; I can cover distances.

SELECTION OF SITE-SELECTION OF FILED

I select a site where I would like to work (I choose a site that corresponds to my needs)—I select a field in which to work (I choose a field that facilitates expansion).

DEMONSTRATION OF THE INSTRUMENT/ PRACTICING WITH THE INSTRUMENT —USING THE INSTRUMENT

To become acquainted with the measurable/To experience the conditions—Process, operation, idea, etc.



volume-space

change of position

different developments

development as a whole

LESS-MORE RELATIONSHIP TO THE ENVIRONMENT

Working with the instrument evolves independently from an immediate connection to the environment /I do not relate to the environment while working with the instrument—Working with the instrument develops in relation to the environment/I relate to the environment while working.

WALK-STAND-SIT-LIE

The four main body positions assumed during the work-process.

CLOSED-OPEN

The body is enveloped by the instrument—The body is not enveloped by the instrument.

All the participants can use the instruments at their own disposition—One of the participants places the others at his disposition—None of the participants are disposed of in any way. The working conditions are determined by the instrument.

TRANSFERABILITY-ISOLATION

The experiences derived from the work-process are—are not applicable to other situations. (They remain isolated experiences).

THE INSTRUMENT MAY/MAY NOT BE ALTERED DURING THE WORK-PROCESS

The instrument is extended in space/something is added to it. The instrument is not altered/it can be transplanted.

THE STRUCTURE OF THE INSTRUMENT

DETERMINES—DOES NOT DETERMINE ITS USE

The way the instrument is to be used is immediately apparent—The way the instrument is to be used is determined before it is used/the way the instrument is to be used becomes apparent while it is being used.

RECORDABLE REVELATIONS—UNRECORDABLE REVELATIONS

These revelations are generally oral—These revelations are generally uncommunicable/Attempts to explain experiencing the work-process fail.

The Avalanche Magazine Archives are the physical property of The Museum of Modern Art, NY. Literary rights, including copyright belong to the authors or their legal heirs and assigns.

Photographic documentation of work demonstrations.
© Timm Rautert

LEXICON OF TERMS AND CONCEPTS

Franz Erhard Walther

I would like to explain why I have used these terms and what I mean by them. They were chosen not for their sound or their literal meaning but for their ability to evoke pictorial and sculptural ideas. They refer to a particular activity, direction, and internal state, and to a form of consciousness. They have been developed over many years of using language to formulate my concepts in the *Diagramme* [Diagrams] and *Werkzeichnungen* [Work Drawings], and they convey the substance of the ideas behind my work.

Most of the terms are nouns. The properties arising from the encounter and the experience of engaging with the pieces would be adjectival. People can and should approach this in their own way and according to their own abilities. Someone who doesn't have an artistic way of thinking may develop quite different ideas. It can all be much more banal than how I describe it.

RESPONSE (ANTWORT)

I must respond to what I find in the given situation, whether it be reality, imagination, or history. Generating a response is a challenge and presupposes knowledge.

56

EXTENSION (AUSDEHNUNG)

Asks the question: to what degree can I extend myself spatially, temporally, or in terms of my consciousness? How far can I extend the concrete space of the Place to Stand? Is there a limit to it?

EXTERNAL SPACE-INTERNAL SPACE

(AUSSENRAUM-INNENRAUM)

External space is what surrounds me; internal space is the space within me. The boundary can be my skin, or it can be my consciousness. This two-fold term also refers to the particular state of mind required to be able to react to the external space from within the internal space.

CONSOLIDATION (BEFESTIGUNG)

Everything is fluid, processual, open, and, initially, it has no shape or form. I have to consolidate the flow, create a place for it so that it can assume shape and form.

MOVEMENT (BEWEGUNG)

This can be an external or an internal movement. It is the basis of every formative act.

RELATIONSHIP (BEZIEHUNG)

I always have to relate to something so that form and shape, space and time, can be generated.

LINK (BINDUNG)

In carrying out the action, I form links to concepts, space, time, substances, and history. It is a challenge to find, and also to define, links.

DURATION (DAUER)

Is a mental state: how long do I remain in a situation; how long do I pursue an idea, a conception? Duration creates a space, as distinct from time, which is fluid; it is more abstract. Duration is situated within time.

THINKING (DENKEN)

Recalls the fact that it is only about the experience. I can think of particular forms, shapes, volumes, or spaces; I can find things out about myself and my situation.

I imagine this thinking process as a sculptural form.

DISTANCE (DISTANZ)

The length of space in relation to which I am positioning myself. It also contains the idea of interspace.

57

INSERTION (EINFÜGUNG)

There will always be things that are already there, things both spoken and unspoken. What I generate or develop in a new and different way is inserted into what already exists. This is a sculptural mode of working, and it can be significant.

MEMORY (ERINNERUNG)

Without the memory of history, of the existing historical situation, I am unable to act; there is no spatial framework; I can see nothing. In my view, memory stands in opposition to experience: experience is spontaneous, current, and ultimately has no knowledge of memory. It has no real dimension, whereas memory has.

FORM (FORM)

I do not think man can exist without form or shape. By form I mean not only a materialized shape, but also a matter of consciousness. Without the dimension of "formedness," of space and material, of recalled historical forms, I have no parameters.

BUILT (GEBAUT)

Can refer to two things: either to the fact that something formed is already there, or that I'm called upon to build or construct something. But it also means that you are not in an open, free, undetermined space of experience, that you must generate ideas of form.

USE (GEBRAUCH)

I can make use of a situation, of myself, of time, spaces, history—of every kind of material. Things are brought to life through use. I shall not simply use something, however: I must first of all earn the right to do so.

VESSEL (GEFÄSS)

The three-dimensional notion of an enclosed space. It can also be a space of thought or imagination. A vessel has an outline, a particular capacity, a volume. It is empty and waiting to be filled.

STRUCTURE (GEFÜGE)

Refers to an arrangement where things are joined together, a mesh. I also regard it as a challenge to create a structure—not to leave the various parts as separate, detached elements but to find a shape within them. This presupposes an experience of form and imagery. Structure stands in opposition to taste. With a notion of structure one can construct a world; with taste one cannot.

58

COUNTERIMAGE (GEGENBILD)

I carry pictures within me. I must create a counterimage in order to be able to form a response to the pictures around me.

PRESENCE (GEGENWART)

Is geared toward immediacy, the “now-point”; it is neither past nor future. Presence evaporates the very instant I say that something is “present.” I can think of it as linear, owing, or as existing at certain points; these are appeals to consciousness. I imagine presence as the three-dimensional opposite of past and future.

HISTORY (GESCHICHTE)

Is the memory of origin and of substances. Without the history of the body in space, of sculpture and of projected images, there is nothing. Like memory, the grand scale of history stands in opposition to experience. By which I do not mean the history one constructs within oneself, but rather existing history. It takes considerable effort to bring this to mind. Everything fades away, and we must continually strive to secure history and its references, without which history itself cannot be decided.

GESTURE (GESTE)

A gesture will always be three-dimensional; it is never random. The gesture can be performed internally as well as externally, and in both cases it is a gesture in space. The gesture must be related to my internal state.

GROUND (GRUND)

The ground can be the place where I stand, and it can also refer to the grounds for my action or inaction.

ACTION (HANDLUNG)

An action, an act, is never unfounded. I can explore the underlying cause, the grounds for an action, and this generates a space. With my concept of the artwork, I have attempted to define possible forms of action.

EVOKE (HERVORRUFEN)

This is intended as an invitation to the participant to become active: to engender, evoke, produce something.

INSIDE-OUTSIDE (INNEN-AUSSEN)

Is more broadly conceived than internal and external space. It refers to everything that can be perceived within us and around us. It recalls the interaction between the two poles and the transition this involves.

59

BODY (KÖRPER)

Refers very directly to one's own body, to the particular, existing volume, and is also an invitation to imagine something corporeal. This does not have to be the human body; terms such as "sculpture" and "vessel" also appear in this context.

MATERIAL (MATERIAL)

An artist cannot work without material. Everything, including immaterial resources such as time, can be material I use to form things. The term prompts the imagination to think about, define, or say something about material.

MODELLING (MODELLIERUNG)

The idea of forming something, lending it shape, or giving it a bodily dimension.

MODULATION (MODULIERUNG)

Modifying and at the same time transforming something. Placing one thing in relation to another through modification.

PLACE (ORT)

Means an awareness of the significance of a place. I can choose the place that is created by the Place to Stand, or be called upon to find a place. This place can have a material, spatial existence, or it can exist in the imagination.

PROPORTION (PROPORTION)

Is a dimension of memory. The knowledge of what proportion was in each case in history. It is also an invitation to find a sense of proportion within oneself, to think about the relationship of one's own body to and in space.

SPACE (RAUM)

In the first place, of course, this means the given space, the external space, the physical space, the space that is seen. It can also refer to the internal space. I also use the term "space" for a particular kind of extension, which can be either internal or external.

DIRECTION (RICHTUNG)

Without direction, an artistic form remains imprecise. Directions are not simply there. The term is an invitation, a challenge, to find a direction, to work this out for oneself. This is an artistic-sculptural act.

SCULPTURE (SKULPTUR)

60

Is an appeal to consciousness. Standing on the Place to Stand, one can develop notions of sculpture or gain a sense of oneself as a sculpture.

LANGUAGE (SPRACHE)

Recalls the ability to formulate or articulate something, whereby language should not be limited to words.

SURROUNDINGS (UMGEBUNG)

By this I mean the surrounding space, the environment. The Place to Stand must be situated in a particular environment, which can be highly charged but can also be completely banal. Having works from the *Standstellen* series in this or that place calls attention to and emphasizes the surroundings.

CONVERSION (UMWANDLUNG)

Converting or transforming something is an artistic act through which history is revealed. The term is a challenge to act.

CONNECTION (VERBINDUNG)

Means not just naming things but thinking of the connections between things or times as pictorial-sculptural situations.

VOLUME (VOLUMEN)

I associate this with concepts such as sculpture, body, and receptacle. Volume must be found in the given situation. This can be a dimension of experience or of the imagination, or it can be physical reality. It must refer to something, and one must find a limit, an enclosure, an outline for it.

CHANGE (WECHSEL)

A relationship, a replacement, a transition to something else. This can be a time shift, a paradigm shift, a change of step.

TIME (ZEIT)

By this I mean pausing, reflecting upon time, developing concepts of time. This can emerge from experience, from the moment. I think of time as fluid rather than spatial. In this respect, it differs from duration, which has a more spatial dimension, indeed a static element.

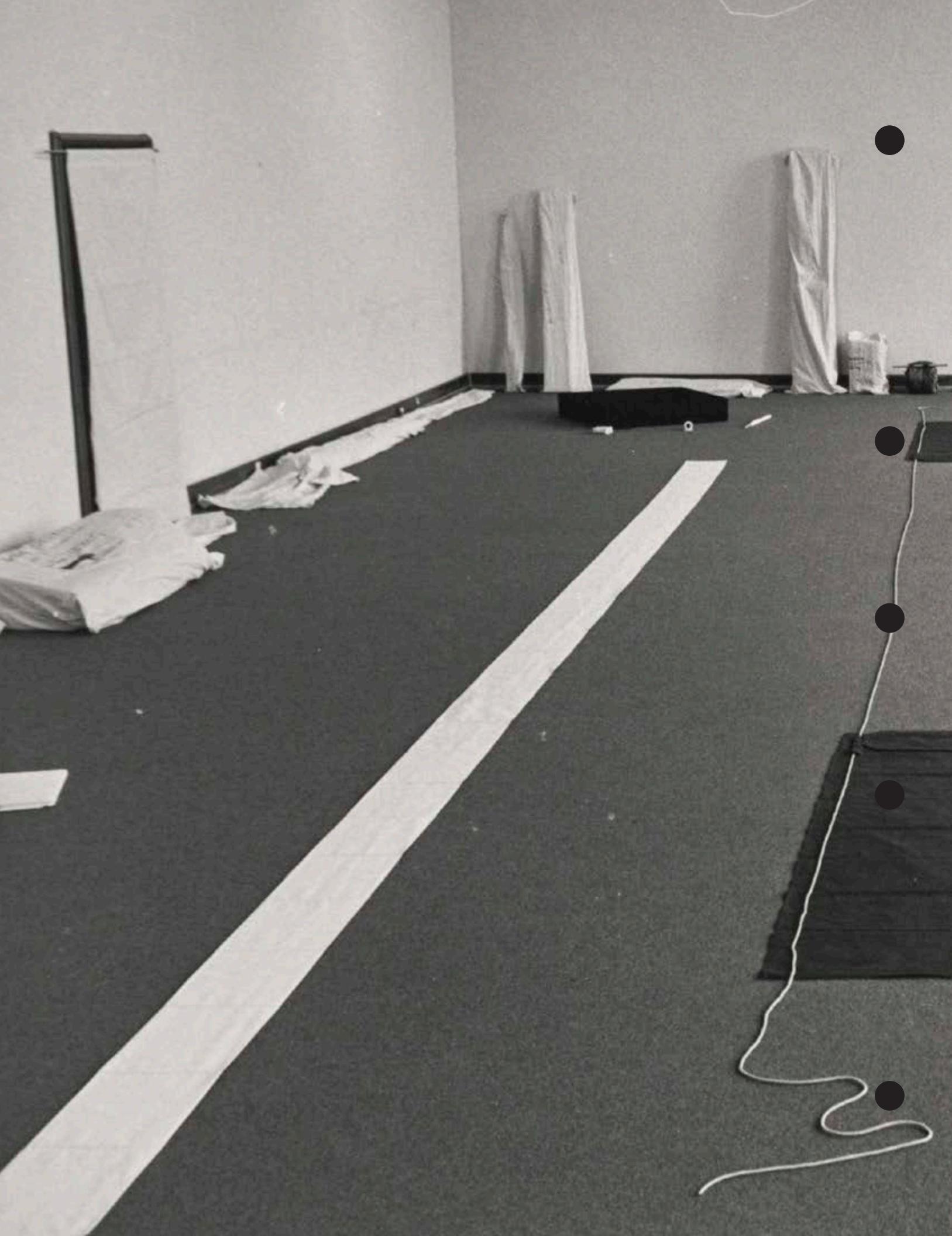
TRANSITION (ÜBERGANG)

Is related to presence. I imagine this as a transition from something to something else, wherein there is no indication of what the “from” is and what the “to” will be. It can be something temporal or historical, or it can encompass notions of form.

CENTER (ZENTRUM)

Means: I am the center of the situation, or the place I find myself in is the center. It also challenges the imagination to tie down what is fluid, soft, unclear, incidental. If I imagine a center I can center things, relate them to the center and secure or solidify them there.

The original German “Die Begriffe” appeared in Susanne Richardt, ed., *Franz Erhard Walther: Stirn statt Auge: Das Sprachwerk* (Ostfildern: Hantje Cantz, 1997) and in English in *Franz Erhard Walther: The Body Decides* (Brussels: WIELS Contemporary Art Center/Bordeaux, Cologne: CAPC, Walther König, 2014). Translation by Jacqueline Todd.







Franz Erhard Walther, *Form für Körper*
[Forma para el cuerpo/Form for Body],
1. Werksatz [Primera serie de obras/First Work
Set], 1970. Franz Erhard Walther Foundation.
Fotografía [Photograph]: ©Timm Rautert.
Cortesía Parrotta Contemporary Art

