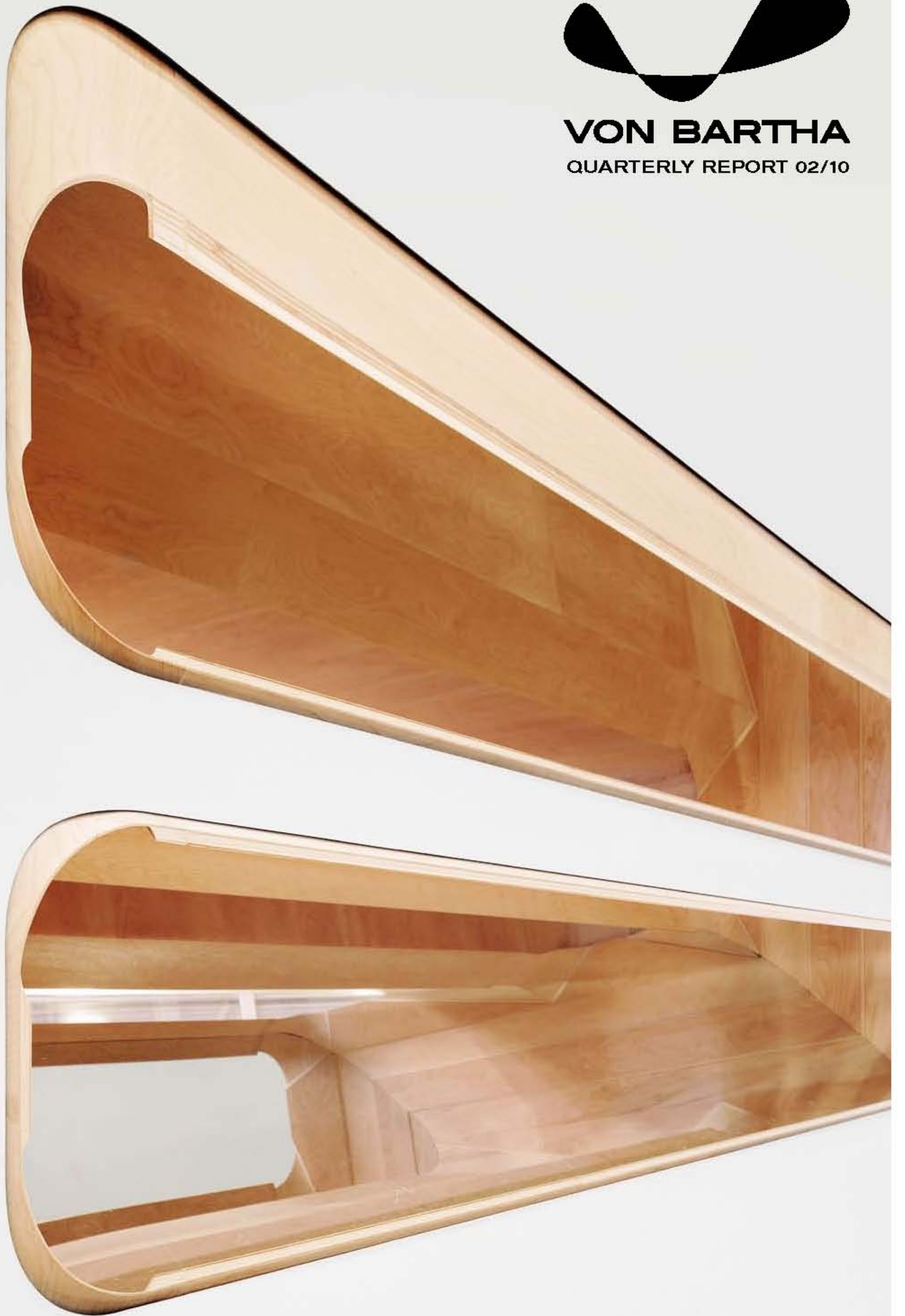




VON BARTHA

QUARTERLY REPORT 02/10



TEXT: NANA LAST

SARAH OPPENHEIMER OE-154511 THERE AND NOT

SARAH OPPENHEIMER OCCUPIES HERSELF WITH SOMETHING THAT FACTUALLY DOES NOT EXIST AND THAT CAN ONLY BE DEFINED *EX NEGATIVO*: HOLES. IN HER NEW WORK, MADE SPECIFICALLY FOR THE GALERIE VON BARTHA, THE NEW YORK ARTIST ALSO DEALS WITH THE VISUAL AND SPATIAL ATTRIBUTES OF AN (ARCHITECTURAL) ABSENCE, IN THE COURSE OF WHICH SHE ASCERTAINS SURPRISING DIFFERENCES.



SARAH OPPENHEIMER, VP-41, 2009, SITE SPECIFIC INSTALLATION, ART | 40 | BASEL - ART UNLIMITED

PHOTOS BY MARK NIEDERMANN

What does it mean to have a project – or for that matter a series of projects – devoted to the investigation, production and taxonomy of holes? That is, towards the making present what is not there. Sarah Oppenheimer's artwork asks just that. Her project for the von Bartha Garage, *OE-154511*, continues her ongoing investigations into the relationship between spatial navigation and architectural holes through a reassessing of the visual and spatial cues of (architectural) absence. Yet, as much as this installation is a continuation of her investigations, *OE-154511* implements an important shift in Oppenheimer's work. In *OE-154511*, Oppenheimer jettisons the production of a hole in a planar architectural barrier (such as a wall, a floor, or a ceiling) to designate a hole that is the product of disconnected edge conditions that articulate a discrete shift from one space into another. She accomplishes this with the introduction of two long, faceted, cantilevered beams whose lengths delineate sight lines and intertwine space, vision and viewers.

Drawing the viewer into a shared quest, *OE-154511* at once moves Op-

penheimer's work markedly closer to her goals and further into the conundrum of the problem at hand. Yet, exactly what the problem at hand is, proves less obvious than might initially appear. Being neither material object nor solely conceptual, holes present an interesting subject matter. They are typically defined through an interaction of some sort. They thereby

imply an other. Frequently that other is an object or surface, which is punctuated to allow a hole to appear as an aperture in it. And that is what much of Oppenheimer's work previously contended. *OE-154511*, however, alters that condition to raise the problem of a hole itself. To accomplish this, Oppenheimer's project develops multiple sets of intersecting defining systems, each of which contains a unique set of parameters and elements developed in relation to the space of exhibition. The smoothness of the resulting extenuated, faceted planes that define the transverse beams, are thus less the product of an inherent simplicity, than a manifestation of the underlying tensions those competing systems exert upon the material, acting as if to pull it taut. The first set of parameters involved in the project describes the experiential aspects of the work in its encounter with the mobile viewer. The second set includes the terms indicated by the numbers in the title that explain the work's formation into a matrix of types and variables. Finally, the third set of parameters go to the question of the act of defining, itself.

Nana Last is an architectural theorist and designer. She is Associate Professor in Practice at Rice University in the School of Architecture where she teaches courses in architectural theory and design.

penheimer's work markedly closer to her goals and further into the conundrum of the problem at hand. Yet, exactly what the problem at hand is, proves less obvious than might initially appear. Being neither material object nor solely conceptual, holes present an interesting subject matter. They are typically defined through an interaction of some sort. They thereby

THE VISITOR IS CHALLENGED. *OE-154511*'s long cantilever elements cut across the gallery to create the first, foundational parameters of the work, its relation to the viewer and its ability to carry out the mandate of its own defining terms. This initial set of parameters defines *OE-154511*'s experiential principle of the occluding edge – *OE* – undertaken to locate and mark

a series of sightlines through the gallery space. An occluding edge is one whose visual properties are entirely dependent on the viewer's spatial relationship to the structure. As a viewer walks around an occluding edge, the view around that edge shifts. The sightlines combine with the installation's elements to construct four discrete views from different points within the larger space. The principle of the occluding edge determines the location and height of the cantilevered surfaces that steer the viewer through a set of paths that intersect with the lines of sight to produce apertures. The apertures are not the endpoint of the work, however, but act themselves to stabilize two discrete viewing planes (creating four views), and position the body in relationship to the space along a given sightline. Through these interconnected sets of experiences, the resulting apertures are no longer generated by disrupting an architectural plane, but are formed through framed visual, spatial events. This allows the openings to cohere through multiple planes while being walked through and around.

With the installation, the space of the gallery becomes defined by the intersection of its own vertical planes and edges, in relation to the horizontal cantilevered elements inserted into the space. The work, through this first set of parameters seizes upon the disparity of how vertical and horizontal elements relate to the sightlines of the mobile viewer in space. This organizing principle differentiates between the view generated by vertical edges in contrast to horizontal ones. While that generated through a vertical edge (a corner of intersecting walls, for example) is greatly altered by a moving viewer, owing to the fixed and unchanging eyelevel of an ambulatory

viewer, the horizontal edges (created by the cantilevered beams) remain stable as the viewer progresses around them. This allows the cantilevered elongated horizontal edges to serve as a stable framing a device for the viewers' paths through the gallery space. It is those two contrasting effects that define the viewer's experience. In accordance with this set of terms, the installation is defined by a set of movements that activate these principles and allow the viewer to inhabit the conceptual formation of the work. This leads then to the second set of parameters at play in this work that come forth to reenvision its aims and functioning.

REVERSAL OF THE SITUATION.

Whereas the first set of parameters understand the hole as the resultant product of the intersection of the artist's intervention and the mobile viewer, the second set reverse that situation, to allow the hole not to be resultant, but generative. To do this, Oppenheimer develops a matrix that details the aperture defining attributes alluded to by the 154511 of the title. In producing and delineating her artwork, Oppenheimer lays out the terminology and taxonomy of the defining elements of the project's formation so as to categorize or detail various types and sub categories into a matrix of possible elements and variables. These include its type: plane, its visual effect, cinema hole + horizon hole, the position of plane to body: horizontal top + bottom, the position of the viewer to the frame, the visual procession and the ground plane.

The matrix thus produces a set of parameters of the installation's own formation and allows for its relation to other ones of Oppenheimer's art-

works. While these elements or categories lead to and allow for the experiential in their implications, they are not reducible to it. Instead they arise from the physics of the various elements, apertures and sightlines. Consequently, the matrix is no more fully explanatory of the issues than the formation of the hole is completely illustrative of them. Instead both approaches combine to determine the parameters and their intersections, each formative of the other while allowing each to remain manifest in its own terms.

THE CENTRAL MOTIVE.

The exacting nature of the matrix of terms is the correlate of the faceted precision of the cantilevered beams and their meticulous execution. This leads to the third set of parameters that operate in and through *OE-154511* which raise the question of what exactly is the issue at the heart of Oppenheimer's installation. And what emerges through the final set of parameters is the issue of exactness or definitiveness itself. This issue dovetails with the conundrum of defining a hole, of defining that which is both there and absent. The act of defining here develops through a spatial bracketing and questioning. It comes into being as the

GARAGE

SARAH OPPENHEIMER
05.06.2010 - 31.07.2010
OPENING: 04.06.2010, 6 - 8 P.M.



SARAH OPPENHEIMER, VP-41, 2009
SITE SPECIFIC INSTALLATION, ART | 40 | BASEL - ART UNLIMITED

ability (desire) to define, locate or delimit the exact.

Exactness emerges with the attempt to define the work in precise if variable terms and categories as seen in the matrix of terms that layout the parameters of aperture formation. Grasping their exact definition, however, becomes increasingly difficult as each new degree of exactness is sought. Defining each attribute has the potential to open up new levels of increasingly multifarious categories of variables and possible determinates, each with potential to require the delineating of more and more terms. Furthermore, the addition of new categorizations potentially disrupts or forces the rewriting of existing taxonomies. This drive toward the definitive is, ultimately, only answered through the work's materialization. And there lies the brilliance of Oppenheimer's work, in its uniting the conceptual matrix with its manifestation in space in a manner that diminishes neither and enhances both. The materialization of the work thus becomes akin to the sta-

bilizing of a hole in space by a mobile viewer's sightlines.

The addition of the third set of parameters thereby highlights a distinction between the literal and the exact that is at play in, and distinguishes Oppenheimer's work. Oppenheimer sets herself the challenge - one we as the viewers are compelled to enter into - in the lure of the moment in which the beams and sightlines coalesce to produce the aperture. But, that does not summarize the project. Rather that is only part of its lure, drawing viewers in to repeat the process of enacting the formation of the hole via the movement of the body, as a perceiving subject. In mathematics, a parameter is defined as a constant or variable term in a function that determines the specific form of the function but not its general nature. To this end, the installation can be understood as the intersection of those sets of parameters or defining terms that deter-

mine the functioning and specificity of the work - each contributing to specific aspects without determining the entirety. This resonates with the form of the hole, as being at once exacting and ephemeral, difficult to grasp yet fully manifest. The three sets of parameters remain distinct, yet completely interdependent in their functioning. The functioning and importance of the multiple paths through the project becomes apparent, then, as the enacting of the exacting nature of Oppenheimer's defining terms in relation to their formation via the cantilevered beams. Further accentuating this are the specifics of the cantilevered beams, their very thinness and extension brought to life in their precisely faceted surfaces. The multiple paths, in yielding a distinct set of experiences of the work and space of exhibition point to these acts of coalescence and multiple parameters coming together to form the installation.

The concept of the occluding edge was coined by J. J. Gibson, psychologist studying visual perception.

TEXT: NANA LAST

SARAH OPPENHEIMER OE-154511 DA UND NICHT

SARAH OPPENHEIMER BESCHÄFTIGT SICH MIT EINEM GEGENSTAND, DEN ES FAKTISCH GAR NICHT GIBT UND DER NUR EX NEGATIVO ÜBERHAUPT DEFINIERT WERDEN KANN: MIT LÖCHERN. AUCH IN IHRER NEUEN ARBEIT, DIE EXTRA FÜR DIE GALERIE VON BARTHA ENTSTeht, SETZT SICH DIE NEW YORKER KÜNSTLERIN MIT DEN VISUELLEN UND RÄUMLICHEN MERKMALEN EINER (ARCHITEKTONISCHEN) ABSENZ AUSEINANDER UND ARBEITET TROTZDEM ERSTAUNLICHE UNTERSCHIEDE HERAUS.

Was bedeutet es, an einem Projekt - oder eigentlich an einer Serie von Projekten - zu arbeiten, das dem Erkunden, Erzeugen und Klassifizieren von Löchern gewidmet ist? Das also darauf abzielt, das, was nicht da ist, präsent zu machen. Sarah Oppenheimers Kunst beschäftigt sich mit eben dieser Frage. Mit OE-154511, ihrem Projekt für die von Bartha Garage, setzt Oppenheimer ihre laufenden Nachforschungen zu den Beziehungen zwischen räumlicher Navigation und architektonischen Löchern fort, indem sie die visuellen und räumlichen Merkmale einer (architektonischen) Absenz neu evaluiert. Obwohl diese Installation eine Fortsetzung ihrer bisherigen Erkundungen darstellt, vollzieht sich mit OE-154511 eine wichtige Verschiebung in Oppenheimers Arbeit. In diesem Werk verwirft Oppenheimer das Schaffen eines Loches in einer ebenen architektonischen Begrenzung (zum Beispiel in einer Wand, einem Boden oder einer Decke), um ein Loch darzustellen, welches das Produkt einer unterbrochenen Kante ist, die einen diskreten Übergang von einem Raum in den anderen bildet. Oppenheimer bewerkstelligt dies mit der Einführung zweier langer facettierter, freitragender Balken, deren Längen Blickachsen entwerfen und Raum, Blick und Betrachter verbinden.

Indem es die Betrachter in eine gemeinschaftliche Suche hineinzieht, führt OE-154511 Oppenheimers Kunst sogleich bedeutend näher zu ihren Zielen und tiefer in das Rätsel des vorliegenden Problems. Doch was genau das Problem ist, erweist sich als weniger klar als es anfangs scheinen mag. Da sie weder materielle Objekte noch lediglich konzeptuell sind, liefern Löcher eine interessante Thematik. Sie sind typischerweise definiert durch irgendeine Wechselwirkung. Sie verweisen also auf etwas anderes. Meistens ist dieses Andere ein Objekt oder eine Oberfläche, die durchbrochen ist, um ein Loch als Öffnung erscheinen zu lassen. Und das ist es, was viele von Oppenheimers bisherigen Werken zeigten. OE-154511 jedoch verändert diese Bedingung, um das Problem des Loches an sich aufzugreifen.

Um dies zuwege zu bringen, werden in Oppenheimers Projekt mehrere Sets von sich überschneidenden Definitionssystemen erzeugt, von denen jedes einen spezifischen Satz an Parametern und Elementen enthält, die in Relation zum Ausstellungsraum ausgestellt sind. Die Glätte der resultierenden abgeschwächten, facettierten Flächen, welche die quer liegenden Balken bezeichnen, sind damit weniger das Ergebnis einer inhärenten Schlichtheit, als vielmehr eine Manifestation der zugrunde liegenden Spannungen, welche diese konkurrierenden Systeme auf das Material ausüben - als ob sie es straff ziehen wollten. Der erste Satz an Parametern, die diesem Projekt innewohnen, beschreibt die erfahrungsbezogenen Aspekte des Kunstwerks in der Begegnung mit dem beweglichen Betrachter. Das zweite Set beinhaltet die als Nummern im Titel genannten Terme, welche auf die Gestaltung der Arbeit als eine Matrix von Typen und Variablen verweisen. Das dritte Set von Parametern bezieht sich schliesslich auf die Frage nach dem Akt des Definierens selbst.

DER BETRACHTER IST GEFÖRDERT. Die langen, freitragenden Elemente von OE-154511 durchschneiden die Galerie und schaffen die ersten, grundlegenden Parameter des Kunstwerks, seinen Bezug zum Betrachter und seine Fähigkeit, die eigenen definitorischen Bedingungen zu vollziehen. Diese erste Reihe von Parametern bestimmt das dem Kunstwerk innewohnende erfahrungsbezogene Prinzip der verdeckten Kante, das daraufhin angelegt ist, eine Reihe von durch den Ausstellungsraum führenden Blickachsen zu verorten und zu markieren. Eine verdeckte Kante ist eine, deren visuelle Eigenschaften ausschliesslich von der räumlichen Beziehung des Betrachters zur Struktur abhängen. Während der Betrachter um die verdeckte Kante geht, ändert sich die Anschauung. Von verschiedenen Werten innerhalb des grösseren Raums betrachtet, verbinden sich die Blickachsen mit den Elementen der Installation zu vier unterschiedlichen Ansichten. Das Prinzip der verdeckten Kante bestimmt den Standort und die Höhe der freitragenden Flächen, die den Betrachter durch eine Reihe von Pfaden steuern und sich so mit den Sichtlinien überschneiden, um Öffnungen zu bilden. Die Öffnungen stellen jedoch nicht den Endpunkt der Arbeit dar, sondern sie dienen dazu, die zwei diskreten Sichtflächen (welche vier Ansichten bilden) zu stabilisieren und den Körper in Beziehung zum Raum entlang der gegebenen Blickachse zu positionieren. Die entstehenden Öffnungen werden nicht mehr länger durch das Unterbrechen einer architektonischen Ebene generiert, sondern sie werden durch umrahmte visuelle und räumliche Vorgänge geformt. So wird ermöglicht, dass die Öffnungen über mehrere Flächen eine Einheit bilden, während man durch sie durch und um sie herum geht.

Mit der Installation wird der Ausstellungsraum durch die Überschneidung zwischen den vertikalen Ebenen und Kanten und den horizontalen freitragenden Elementen, die in den Raum eingefügt sind, definiert. Mit dieser ersten Reihe von Parametern greift die Arbeit die Disparität der senkrechten und waagrechten Elemente in Beziehung zu den Blickachsen des beweglichen Betrachters im Raum auf. Dieses Ordnungsprinzip unterscheidet zwischen der Sicht, welche durch vertikale Kanten im Kontrast zu horizontalen gebildet wird. Während die durch eine vertikale Kante generierte Ansicht (zum Beispiel eine Ecke, die von zusammentreffenden Wänden erzeugt wird) aus der Perspektive eines beweglichen Betrachters in hohem Masse variiert, bleiben die horizontalen Kanten (gebildet durch die freitragenden Balken) aufgrund der fixierten und unveränderten Augenhöhe stabil, während der Betrachter um sie herumgeht. So dienen die verlängerten waagrechten Kanten der Träger als eine stabile Rahmung für den Weg des Betrachters durch den Ausstellungsraum. Es sind diese beiden kontrastierenden Effekte, die das Erlebnis des Betrachters bestimmen. In Übereinstimmung mit diesem Set von Bedingungen wird die Installation von einer Reihe von Bewegungen definiert, die diese Prinzipien in Gang setzen und es dem Betrachter erlauben, den konzeptionellen Aufbau der Arbeit zu bewohnen. Dies führt dann zur zweiten Reihe von Parametern, die in diesem Werk zum Spiel kommen, und die hervortreten, um seine Ziele und sein Funktionieren zu vergegenwärtigen.

DIE UMKEHRUNG DER SITUATION. Während das erste Set von Parametern das Loch als Resultat einer Überschneidung zwischen der Intervention der Künstlerin und dem mobilen Betrachter sieht, kehrt das zweite Set diese Situation um, so dass das Loch nicht mehr resultierend, sondern generativ ist. Um dies zu vollbringen, entwirft Oppenheimer eine Matrix, welche die im Titel mit 154511 angedeuteten bestimmenden Eigenschaften der Öffnung genau beschreibt. Durch die Produktion und genaue Festlegung ihrer Kunst bestimmt Oppenheimer die Terminologie und Taxonomie der bestimmenden Elemente für die Konzeption des Projekts und kategorisiert und beschreibt verschiedene Typen und Unterkategorien in einer Matrix von möglichen Elementen und Variablen. Zu diesen gehören der Typ: Fläche, der visuelle Effekt, das «cinema hole» und das «horizon hole», die Position von Fläche und Körper: horizontale Ober- und Unterseite, die Position des Betrachters zum Rahmen, der visuelle Verlauf und die Grundebene.

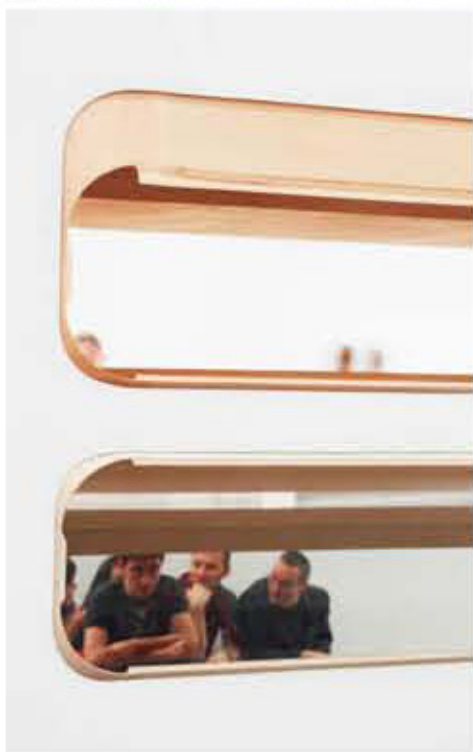
Die Matrix generiert somit eine Reihe von Parametern, die sich auf die eigene Gestaltung der Installation beziehen, und ermöglicht einen Bezug zu anderen Kunstwerken Oppenheimers. Während diese Elemente oder Kategorien in ihrer Tragweite Erfahrungen auslösen und ermöglichen, sind sie nicht darauf reduzierbar. Sie ergeben sich eher aus der Physik der verschiedenen Elemente, Öffnungen und Blickachsen. Somit erklärt die Matrix die Fragestellung nicht mehr, als dass die Gestaltung des Loches sie illustriert. Vielmehr ist es so, dass sich die beiden Ansätze bei der Festlegung der Parameter und ihren Überschneidungen vereinigen, jede formgebend für die andere, während sie sich gegenseitig erlauben, nach den jeweils eigenen Bedingungen manifest zu bleiben.

DAS ZENTRALE MOTIV. Die genaue Beschaffenheit der Bestimmungsmatrix ist das Korrelat aus der facettierten Präzision der freitragenden Balken und ihrer akkuraten Umsetzung. Dies führt zur dritten Serie von Parametern, welche in und durch OE-154511 operieren und die Frage aufwerfen, was genau das zentrale Motiv ist, das Oppenheimers Installation zu Grunde liegt. Was sich aufgrund der letzten Reihe von Parametern herausbildet, ist die Frage nach der Exaktheit oder Endgültigkeit selbst. Diese Frage fügt sich ein in die Suche nach der Definition eines Loches, also der Definition dessen, was gleichzeitig da ist und fehlt. Der Akt des Definierens entfaltet sich hier durch ein räumliches Einklamern und Infragestellen. Er wird erzeugt als das Verlangen, das Exakte zu definieren, zu lokalisieren oder einzugrenzen.

Exaktheit entsteht mit dem Versuch, die Arbeit in präzisen, wenn auch variablen Termen und Kategorien zu definieren, wie bereits anhand der Bestimmungsmatrix aufgezeigt wurde, welche die Parameter für die Gestaltung der Öffnungen festsetzt. Deren genaue Definitionen zu erfassen wird jedoch zunehmend schwieriger mit jedem neuen Grad an Genauigkeit, das gesucht wird. Jedes Attribut zu definieren schafft das Potential, neue Ebenen von mehr und mehr vielgestaltigen Kategorien mit Variablen und möglichen Determinaten zu eröffnen, von denen jede wiederum Definitionen für mehr und mehr Terme erfordert. Ausserdem stört oder erzwingt die Hinzufügung von neuen Kategorisierungen möglicherweise das Umschreiben bereits bestehender Klassifizierungen. Dem Drang hin zum Definitiven wird letztlich nur durch die Verwirklichung des Werks entsprochen. Und genau hier liegt die Brillanz von Oppenheimers Werk: in der Verbindung der konzeptuellen Matrix mit ihrer Manifestation im Raum, welche auf eine Art und Weise konzipiert ist, die keine der beiden mindert und beide erweitert. Die Materialisierung der Arbeit wird also dem Stabilisieren eines Loches im Raum über die Blickachsen eines beweglichen Betrachters ähnlich.

Die Ergänzung des dritten Sets von Parametern hebt somit die Unterscheidung zwischen dem Eigentlichen und dem Exakten hervor, die in Oppenheimers Arbeit zur Wirkung kommt und es auszeichnet. Oppenheimer stellt sich selbst einer Herausforderung - einer, in die wir als Betrachter gezwungenermassen eintreten - der Verlockung des Moments, in welchem die Balken und Blickachsen sich verbinden und so eine Öffnung schaffen. Aber das fasst das Projekt noch nicht ganz zusammen. Vielmehr macht es nur einen Teil seiner Verlockung aus, die Betrachter dazu verleitet, den Prozess der Ausformung des Loches durch die Bewegung des Körpers als wahrnehmendes Subjekt zu wiederholen. In der Mathematik ist ein Parameter definiert als eine Konstante oder Variable einer Funktion, welche die wesentliche Form der Funktion, nicht aber ihre allgemeine Beschaffenheit determiniert. Deshalb kann die Installation als Überschneidung von jenen Parametern oder Bedingungen verstanden werden, welche die Funktion und die Ausprägung der Arbeit festlegen - sie tragen jeweils ihren Teil zu den spezifischen Aspekten bei, ohne dabei das Ganze zu bestimmen. Dies findet seinen Nachhall in der Form des Loches, das gleichzeitig exakt und flüchtig, schwierig zu erfassen und doch vollständig manifest ist. Die drei Sätze von Parametern bleiben unterscheidbar, aber in ihrer Wirkung sind sie gänzlich voneinander abhängig. Die Funktion und Wichtigkeit der zahlreichen Wege durch das Projekt wird schliesslich deutlich gemacht durch die Umsetzung des exakten Wesens von Oppenheimers Begrifflichkeiten in Bezug auf ihre Ausformung mittels der freitragenden Balken. Dies wird noch zusätzlich betont durch die Gestaltung der freitragenden Balken, ihre ausnehmende Dünne und Ausdehnung, die in ihren präzise facettierten Oberflächen zum Ausdruck kommt. Indem sie eine bestimmte Anzahl an Erfahrungen der Arbeit und des Ausstellungsraums erzeugen, verweisen die vielen Pfade auf diese Vorgänge der Vereinigung und auf das Zusammentreffen mehrerer, die Installation formender Parameter.

Der Begriff der verdeckten Kante wurde von J.J. Gibson, Psychologe für visuelle Wahrnehmung, geprägt.



Nana Last ist Architekturtheoretikerin und Designerin. Sie ist Privatdozentin an der Architekturschule der Rice University, wo sie Architekturtheorie und Design unterrichtet.