

E X P A N S I O N                      F I E L D

A N T O N Y                      G O R M L E Y

	<b>Peter Fischer</b>
7	Hermetic Apertures: Antony Gormley's <i>Expansion Field</i>
15	Hermetisch offen: Antony Gormleys <i>Expansion Field</i>
21	<i>Expansion Field</i> : Installation Views / Installationsansichten
	<b>Rebecca Comay</b>
43 / 55	Bodybuilding
68	<i>Expansion Field</i> : Studio Views / Werkstattaufnahmen
	<b>Andrew Renton</b>
189	Architecture's Ideology: Antony Gormley's Ethics of Spacing
197	Die Ideologie der Architektur: Antony Gormleys Ethik der Verräumlichung
207	Exhibitions / Ausstellungen
211	Bibliography / Bibliografie
213	Acknowledgements / Dank



European Field, 1993 Terracotta / Terrakotta, variable size: approx. 40,000 elements, each 8–26 cm high / Grösse variabel: ca. 40'000 Elemente, je 8–26 cm hoch, installation view / Installationsansicht, Kunsthalle zu Kiel, 1997, commissioned by / im Auftrag der Malmö Konsthall, Malmö

Peter Fischer

### Hermetic Apertures: Antony Gormley's *Expansion Field*

*Expansion Field* (2014) is a culminating achievement in the ongoing development of Antony Gormley's oeuvre. As Rebecca Comay observes in her essay here, its richness of signification seems to be unlimited.<sup>1</sup> It lends *Expansion Field* a multivalence that has not necessarily loomed large in Gormley's work to date, or at least, not to such an extent.

Many writers have described the artistic strategies Gormley enlists to invest his works with meaning, most plainly perhaps Eckhard Schneider, when he states that Gormley's 'sculptures take full possession of the space they occupy and generate responses founded not in any narrative formal practice but in a shift towards the viewer of the drama in an emotionally charged mass. The spectator thus acquires a key role in the work'.<sup>2</sup> It is therefore astonishing that a substantial amount of the literature on Gormley's work examines it in terms of the aesthetics of its making.

Were we to ask viewers for their first impressions, they might describe *Expansion Field* as a contingent of armoured soldiers in an apocalyptic scenario, as a parade of spirits or their abandoned bodily remains, or as idols and their deputy bodies. Perhaps this is a congregation of *Fathers & Sons, Monuments & Toys, Gods & Artists*, to cite the title of a pair of sculptures created in 1985–86. Or it might be an experimental attempt to explore mathematical formulas, to decode a manifestation of physical or even cosmological laws, to discover a set of interpersonal behavioural patterns or, finally, to commit to the rules of a game. Add to this the fact that the whole evokes a sense of menace in some and a sense of sanctuary in others.

*Expansion Field* is not only a concrete, physical field in a specific place; it is also a field of great and diverse semantic potential. So much so, in fact, that a divergent push and pull is activated by the complex concatenation of components in this work of art, beginning with the material and the way it is worked, and ending with the spatial context of its presentation and the personal predisposition of the viewers. The following thoughts address the interaction and impact of some of these factors: the dimensions, actual shape and material of the sculptures, as well as the concrete composition of the installation in space and its expanded spatial context. In combination, they generate intertextual references that guide reception, whether intended by the artist or established by viewers themselves.

Apart from *Angel of the North* (1998), a colossally enlarged human figure, when Gormley does modify the scale of the human body, it is usually by way of reduction, as a model or by making it disproportionately small in relation to viewers and their surroundings, as in his *Field* projects of terracotta figures produced between 1989 and 2003 (p. 6). The figures stand in the context of 'multiplicity and difference', as Michael Newman puts it. 'What is at stake is the relation between sovereignty ... and the people as a multiplicity of singular beings.'<sup>3</sup> When Gormley enlarges his figures, he preserves their original proportions. His *Quantum* works (from 1999) visualise fields of energy charged by the body (p. 17); in other works, the body is enlarged in order to allow direct experience of the interior (*Space Station*, 2007; *Vessel*, 2012) (p. 8) or even to walk into it (*Model*, 2012; *Room*, 2014) (p. 200).

Once again, as in almost everything he does, Gormley has used his own body as the point of departure for the sculptures in *Expansion Field* or the 'Tankers', as he informally calls the figures. He had 3-D scans made of his body in 21 different positions and then reduced the shapes to right-angled volumes. In contrast to the preceding 'Blockworks', he expanded each of these

<sup>1</sup> In this volume, especially p. 45.

<sup>2</sup> Eckhard Schneider, 'In and Out', in *Antony Gormley*, (exh. cat.), Kunsthau Bregenz, 2009, p. 19.

<sup>3</sup> Michael Newman, 'Body as a Place', in *Antony Gormley: Model*, (exh. cat.), White Cube, London, 2012, p. 124.



Space Station, 2007 Corten steel / Corten-Stahl, 600 x 950 x 650 cm, installation view / Installationsansicht, Galleria Continua Le Moulin, 2011

composite objects using a fixed measurement, between 50 and 900 millimetres per spatial axis, so that the proportions of the extremities are modified, decreasing in size. They become less finely detailed but all the more massive and solid. The greater the expansion of these objects, the more they gravitate towards the shape of a cube. But Gormley is not interested in mathematical experiments. The coefficient he uses for the expansion ensures that viewers can just barely, but still clearly, recognise the original figure and its pose. Nonetheless, in comparison to the earlier 'Blockworks' such as *Gut XII* (2013) (p. 9), the attitude and gestures of the individual figures are less singular and tend to join forces, merging into a potentially uniform whole. This procedure does make them less vulnerable to being misinterpreted as mimesis because, as 'imprints' of a body, they are nonetheless indexes<sup>4</sup> 'so that', as Michael Newman writes, 'they don't simply represent, but *are* what they signify'.<sup>5</sup> As such, they negotiate between the lived experience of the artist's body and the world experience of viewers that is engendered by their encounter with them. On the other hand, in view of the fact that they show a latent uniformity and are larger-than-life, viewers find themselves confronted with objects that are now at a substantial remove from their origins. They have not only 'become powerful ciphers for individual experience and individual self-interpretation', as Richard Noble remarks,<sup>6</sup> but, beyond that, vehicles of collective experience and emotions, nurtured for example by the topoi of martiality that have evolved in the course of cultural history and with which Gormley's tankers share such properties as hardness, angularity, and oversized scale, while losing aspects of individuality, such as facial features, irregularities, or flaws. I am thinking of the war machinery depicted in early twentieth century cinema, for instance, Sergej Eisenstein's *Battleship Potemkin*, or the humanoid or animalistic robots of science fiction and fantasy as in *Star Wars* or *Avatar*, but also of the images of heavily equipped American GIs in Iraq or Afghanistan. Then there is the material: steel. One cannot help thinking of its entire multi-millennial history, its use in the arms industry, in the machine industry, in engineering, and architecture. Its hardness and resistance not only lend it a much vaunted material metaphoric; they also transform it into a catalyst for a diversity of emotions.

The plates are welded together with visible seams, sealing the interior hermetically off from the exterior; the colossal pieces could stay afloat in water. Gormley shares his interest in raw materials with minimal artists but his choice of steel for the 'skin' of his figures and the meticulous care that has gone into producing them demonstrate that there is a great deal more at stake in the making of *Expansion Field* than mere facticity. His objects, like his point of departure, are still bodies

<sup>4</sup> Despite the use of photomechanical and now digital processes – photographic pictures are described as iconic in semiotics – it is still the artist's body that has entered into the sculpture so that, as the artist sees it, the sculptures are indexical signs of his body and, in that respect, no different from the older direct casts of his body. For further analysis, see Rebecca Comay's essay in this volume, p. 47.

<sup>5</sup> M. Newman, 'Body as a Place', *op. cit.*, p. 126.

<sup>6</sup> Richard Noble, 'The Utopian Body', in *Antony Gormley*, London: Steidl/Mack, 2007, p. 49.



Gut XII, 2012 Cast iron / Eisenguss, 196 x 48 x 44 cm

and, as such, they enter into a relationship not only with their immediate surroundings but also with the larger context of nature and the universe. The steel armour may seem impenetrable but it is that very property that enables the two worlds, the inner and the outer, to become a single whole. Anyone who has had the privilege of seeing the artist make his cubes 'sing' by hitting them with the palm of his hand is made even more acutely aware of the mutual relationship and exchange between inside and outside. On another level, the notion of a body with an inside and outside might even serve as a metaphor for the empathy that the works evoke. To quote Newman again, 'Empathy, in Gormley's sculpture, is an experience – at once bodily and mental – where interiority folds inside-out like a glove and self and other meet'.<sup>7</sup>

For Gormley, one of the tasks of art is to help us understand the world better. 'I think of the model as the way art works. No image or object is absolute, however much it may like to be. An artwork is a proposition that asks, "Can we look at this like this?" With luck this gets translated into, "Can we look at the world as if it were a model?"'<sup>8</sup>

*Expansion Field* is a real piece of work in a real place. At the same time, *Expansion Field* is a model. The superimposition of different levels of reality has never been more manifest in this artist's oeuvre, owing to the size and layout of the large exhibition space at the Zentrum Paul Klee (pp. 22–41, 214–215). The 60 tankers are placed in the exact centre of the large gallery, forming a grid that measures some 11 by 28 metres, occupying only 300 square metres of the total 1700 square metres. This means that visitors can walk into and through the area occupied by the project but they can also walk around it and stand back to apprehend the whole from a distance. In his version of *Expansion Field* in Bern, Gormley has thus extended the duality of inside and outside to the entire installation, thereby investing the field as a whole with the quality of a body. The change in perspective makes it easier for viewers to alternate between different levels of reality. On one hand, the model, detached and analytic, fosters a view of the tankers as containers of ideas that range all the way to unification with the universe. On the other hand, a level of reality is perceived that is indeed a real physical confrontation with the steel objects. At first, the installation appears as a physical backdrop, an architectural configuration, a dwelling, aloof or inviting, as the case may be. Then visitors step into the field; they relate directly to the bodies and the bodies to each other. There, feelings of empathy take a less controllable turn; philosophical contemplation of the world and the laws or principles that govern it may possibly yield to the experience of a world ruled by human beings and their laws.

<sup>7</sup> M. Newman, 'Body as a Place', *op. cit.*, p. 135.

<sup>8</sup> Antony Gormley, 'States and Conditions. A conversation between Antony Gormley and Richard Noble', in *Antony Gormley: States and Conditions*, (exh. cat.), White Cube Hong Kong, 2014, p. 33.

The integral apprehension of *Expansion Field* has been made possible by its precise placement in the vast space. When it moves on to its next location,<sup>9</sup> it will fill the entire space, as *Allotment II* did at Kunsthaus Bregenz (p. 205) or the terracotta *Fields* did, which almost burst the rooms in which they were placed. The space not only defines the conditions of perception but also lends the work, *volens nolens*, an independent context, embracing its material qualities, the context of its use and its history. In that respect, it is no accident that Gormley decided to install such a rigorous, stringent and hermetic work as *Expansion Field* in the organic architecture of Zentrum Paul Klee (designed by Renzo Piano 1999–2005).<sup>10</sup> The conspicuous contrast of opposites once again brings to light a holistic mindset advanced not only by Gormley but also by the artist to whom Zentrum Paul Klee is dedicated.<sup>11</sup> Those thoughts not only inspired Piano's symbiotic presentation of architecture and landscape on the borderline between urban and rural land-use; they underpin the entire philosophy of Zentrum Paul Klee as an institution devoted to the care and presentation of Paul Klee's oeuvre and, beyond that, to a notion of culture that transcends the borders between disciplines. Much is visibly or invisibly put at the disposal of visitors, which may seem at first sight inapplicable to the rigorous appearance of *Expansion Field* or rather lies dormant, waiting only to be awakened. Gormley's installation of his project in this location is tantamount to an act of unification and a corresponding offer for viewers. He has effectually relocated art and sculpture 'within the subjective experience.... It's sculpture trying to find the form for feeling, but for feelings that are not in the work so much as in the viewer'.<sup>12</sup>

<sup>9</sup> Galerie Thaddaeus Ropac in Paris Pantin, 2015.

<sup>10</sup> The initial idea of showing the installation *Model*, reaching from floor to ceiling at the White Cube in Bermondsey (p. 200), in Zentrum Paul Klee's 11-metre high gallery had to be jettisoned for structural reasons.

<sup>11</sup> In addition to Wassily Kandinsky's *Concerning the Spiritual in Art* (1911), Gormley cites Paul Klee's *Pedagogical Sketchbook* (1925) as an important source of inspiration.

<sup>12</sup> A. Gormley, 'States and Conditions', *op. cit.*, pp. 22–23.









One Apple, 1982 Apples and lead / Äpfel und Blei, 7 x 1110 x 7 cm (53 pieces altogether / insgesamt 53 Elemente)



Peter Fischer

### Hermetisch offen: Antony Gormleys *Expansion Field*

*Expansion Field* (2014) ist ein Kulminationspunkt im sich – natürlich – weiter entwickelnden Werk von Antony Gormley. Wie Rebecca Comay in ihrem Text in dieser Publikation nahe legt,<sup>1</sup> scheint die Bedeutungsvielfalt von *Expansion Field* keine Grenzen zu kennen. Sie verleiht *Expansion Field* einen multivalenten Charakter, der Gormleys Oeuvre in diesem Ausmass bislang nicht unbedingt eigen war.

Viele Autoren haben geschildert, mit welchen künstlerischen Strategien Gormley seinen Werken Bedeutsamkeit verleiht, am einfachsten bringt es vielleicht Eckhard Schneider auf den Punkt. Er spricht davon, wie Gormley mit seinen »Skulpturen den jeweiligen Raum beherrscht und mit ihnen Reaktionen provoziert, die nicht von der erzählerischen Praxis der Form her rühren, sondern sich aus der Verlagerung des emotionalen Dramas hin zum Betrachter erklären. Der Betrachter erhält hiermit eine Schlüsselrolle im Werk.«<sup>2</sup> Insofern erstaunt es, dass die umfangreiche Literatur Gormleys Werk gleichwohl grossmehrheitlich aus produktionsästhetischer Sicht untersucht.

Befragten wir die Rezipienten nach ihren Eindrücken, würden sie *Expansion Field* möglicherweise als Trupp einer Armee gepanzerter Soldaten in einem apokalyptischen Szenario schildern. Oder als eine Parade von Geistern oder den von ihnen verlassenen körperlichen Überresten oder von Idolen und ihren stellvertretenden Körpern. Vielleicht versammelten sich *Väter und Söhne, Monumente und Spielzeuge, Götter und Künstler*, um den Titel einer Figurenpaarung von Gormley von 1985–86 zu zitieren. Oder es gälte, eine Versuchsanordnung für mathematische Formeln zu erkunden, ein Modell physikalischer, ja gar kosmologischer Gesetzmässigkeiten zu entschlüsseln, eine Sammlung zwischenmenschlicher Verhaltensmuster zu entdecken, sich in eine Spielanordnung einzugeben. Kommt hinzu, dass sich die einen in diesem Feld bedrängt, die anderen aufgehoben fühlten.

*Expansion Field* ist nicht nur ein an einem bestimmten Ort platziertes und somit konkret verortetes Feld, sondern eröffnet ebenso sehr ein Feld vielfältiger potenzieller Bedeutungszusammenhänge. Dass sich diese divergent zueinander verhalten können, gründet im komplexen Zusammenwirken der vielen Bedeutung generierenden Komponenten des Kunstwerks, beginnend beim Material und seiner Verarbeitung, endend beim räumlichen Kontext der Präsentation und der persönlichen Prädisposition der Betrachterin, bzw. des Betrachters. Im Folgenden soll versucht werden, einige dieser Faktoren in ihren Wirkungsweisen zu betrachten, nämlich die Dimension, äussere Form und Materialität der Skulpturen sowie die konkrete Komposition der Installation im Raum und ihren erweiterten räumlichen Kontext. Alle diese Faktoren generieren intertextuelle Referenzen, die – unerheblich ob vom Künstler intendiert oder alleine vom Betrachter, bzw. der Betrachterin hergestellt – die Rezeption lenken.

Abgesehen von *Angel of the North* (1998), der Vergrösserung der menschlichen Figur ins Gigantische, verliess Gormley die Originalgrösse des menschlichen Körpers hauptsächlich dann, wenn es darum ging, ihn zu verkleinern, sei es als Modell, sei es um ihn in disproportionaler Weise mit dem Betrachter und dessen realem Umraum in Beziehung zu setzen, wie beispielsweise in den *Field*-Projekten mit Terrakottafiguren der Jahre 1989 bis 2003 (S. 6). Diese sind Konstellationen im Spannungsfeld von »Vielzahl und Differenz«, wie es Michael Newman nennt: »Was zur Diskussion

<sup>1</sup> Besonders S. 57 in dieser Publikation.

<sup>2</sup> Eckhard Schneider, »In and Out«, in: *Antony Gormley*, Ausst.-Kat. Kunsthaus Bregenz, 2009, S. 19.

steht, ist der Zusammenhang zwischen Herrschaft [...] und dem Volk als einer Vielzahl einzelner Wesen.«<sup>3</sup> Wenn Gormley die Figur vergrössert hatte, dann unter Wahrung der ursprünglichen Proportionen. In den *Quantum*-Arbeiten (ab 1999) erreichte er dadurch die Visualisierung eines vom Körper gespeisten Energiefeldes (S. 17), in anderen Werken diente die Vergrösserung dazu, das Innere des Körpers unmittelbar erfahrbar (*Space Station*, 2007, *Vessel*, 2012) (S. 8) oder sogar begehrbar (*Model*, 2012, *Room*, 2014) zu machen (S. 200).

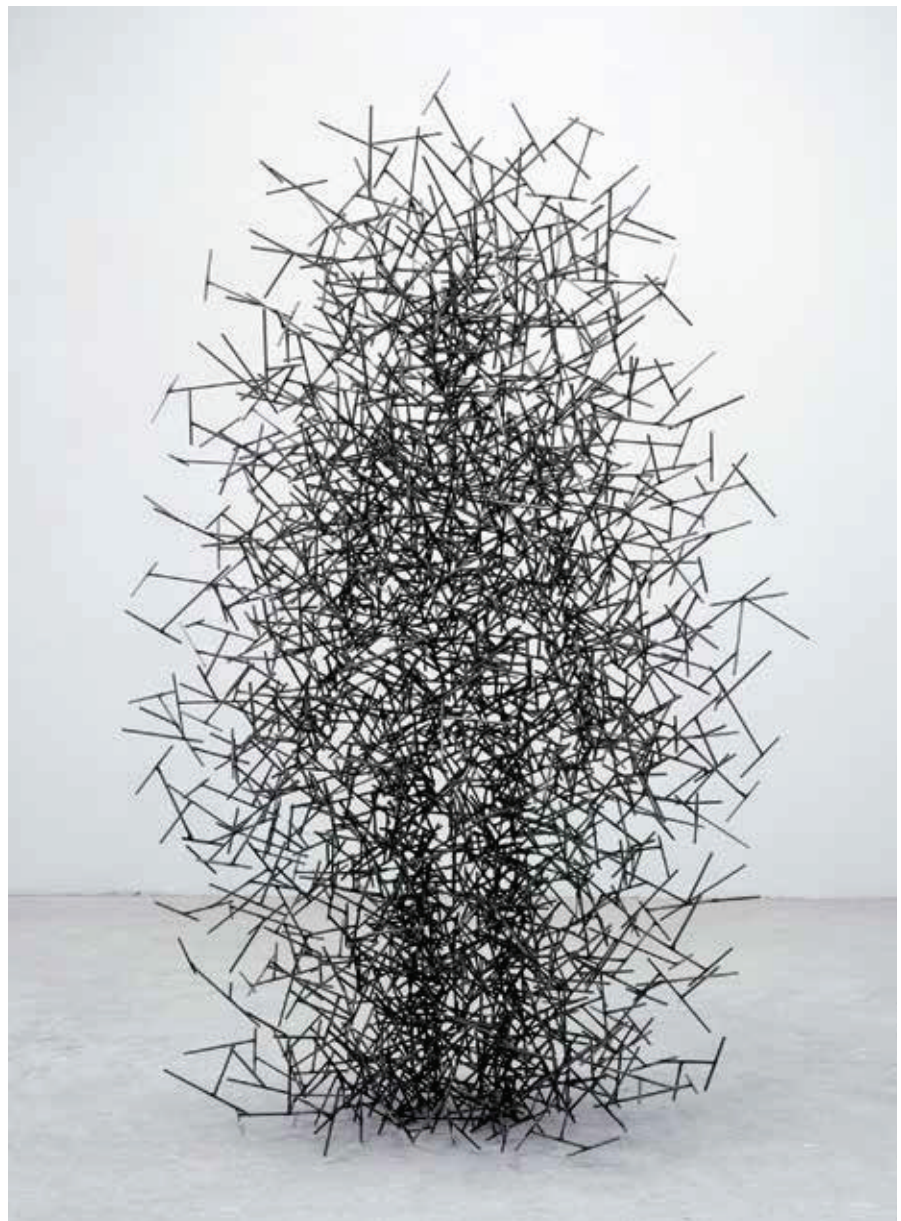
Wie fast alle seine Werke leiten sich auch die Skulpturen von *Expansion Field*, Gormley nennt sie »Tanker«, vom Körper des Künstlers ab. 21 unterschiedliche Posen wurden mittels eines 3-D-Scanners erfasst, ihre Formen danach zu rechtwinkligen Volumina reduziert. Anders als bei den vorangehenden »Blockworks« wird nun jedes dieser Kompositobjekte um eine fixe Grösse – insgesamt zwischen 50 und 900 Millimeter je räumliche Achse – expandiert, sodass sich die Proportionen der ausgreifenden Gliedmassen insofern verändern, als sie abnehmen. Dies geht zu Lasten ihrer Feingliedrigkeit, die Objekte gewinnen dafür an Masse. Je weiter man diese Expansion triebe, umso stärker näherten sich die Objekte der Form eines Würfels an. Gormleys Interesse liegt jedoch nicht bei solchen mathematischen Experimenten. Er benützt für die Ausdehnung einen Koeffizienten, der höchstens so gross ist, dass die ursprünglich zugrunde liegende Figur und ihre Pose gerade noch erkennbar sind. Gleichwohl verliert die einzelne Figur hinsichtlich ihrer Haltung und Gesten im Vergleich zu den früheren »Blockworks« (S. 9) stärker an Einzigartigkeit und vereinigt sich mit ihren Gefährten zu einem tendenziell uniformen Verbund. Dieses Verfahren unterstützt zwar die Widerständigkeit gegen die Fehlinterpretation, es handle sich bei den Skulpturen um Abbilder, sind sie als »Abdrücke« eines realen Körpers doch indexikalische Zeichen<sup>4</sup>, sodass sie, wie Michael Newman erklärt, »nicht einfach repräsentieren, sondern sind, was sie bezeichnen.«<sup>5</sup> Sie sind somit Vermittler zwischen der gelebten Erfahrung des Körpers des Künstlers und der durch die Begegnung mit ihnen ausgelösten Welterfahrung der Betrachterin, bzw. des Betrachters. Angesichts der latenten Uniformität und der Überlebensgrösse der Skulpturen findet sich der Betrachter aber mit Objekten konfrontiert, die sich von ihrem Ursprung schon ziemlich weit entfernt haben. Dadurch werden sie nicht nur, um in Richard Nobles Worten zu sprechen, zu »mächtigen Chiffren für individuelle Erfahrung und individuelle Selbst-Interpretation«<sup>6</sup>, sondern darüber hinaus zu Trägern kollektiver Erfahrungen und Emotionen, beispielsweise genährt durch sich im Laufe der Kulturgeschichte herausgebildete Topoi des Martialischen, mit denen Gormleys Tanker Eigenschaften wie Härte, Eckigkeit und das Übersteigen des menschlichen Masses teilen, und dafür Merkmale von Individualität wie Gesichtszüge, Irregularitäten oder Makel vermissen lassen. Ich denke hierbei etwa an Kriegsmaschinerien aus der Filmgeschichte des frühen 20. Jahrhunderts (*Panzerkreuzer Potemkin*) bis zu den mensch- oder tierähnlichen Kampfrobotern im Science Fiction und Fantasy-Genres à la *Star Wars* oder *Avatar*, aber durchaus auch an die Bilder der bepackten amerikanischen GIs in Irak oder Afghanistan. Dann gibt es das Material: den Stahl. Ungefragt evoziert er seine ganze vieltausendjährige Geschichte, seine Verwendung in der Waffenindustrie, im Maschinenbau, im Ingenieurwesen und der Architektur. Seine Härte und Widerstandskraft verleihen ihm nicht nur eine viel zitierte Materialmetaphorik, sondern machen ihn auch zum Katalysator unterschiedlichster Emotionen.

<sup>3</sup> Michael Newman, »Body as a Place«, in: *Antony Gormley, Model*, Ausst.-Kat., White Cube, London 2012, S. 124.

<sup>4</sup> Trotz fotomechanischem und danach digitalem Verfahren – fotografische Bilder bezeichnet die Semiotik eigentlich als ikonisch – ist es nach Empfinden des Künstlers immer noch sein Körper, der in die Skulptur Eingang findet, so dass die Skulpturen nach seinem Verständnis, nicht anders als die älteren direkten Körperabgüsse, indexikalische Zeichen seines Körpers sind. Dieser Problematik widmet sich auch Rebecca Comay in ihrem Beitrag in dieser Publikation, S. 60.

<sup>5</sup> Michael Newman, op. cit., S. 126.

<sup>6</sup> Richard Noble, »The Utopian Body«, in: *Antony Gormley*, Steidl/Mack, London 2007, S. 49.



Quantum Cloud XIII, 2000 4.76 mm square section stainless steel bar / 4.76 mm starke Vierkant-Edelstahlelemente, 243 x 159 x 133 cm



Floor, 1981 Rubber / Kautschuk, 0,6 x 122 x 134 cm

Die mit sichtbaren Schweissnähten verbundenen Platten schliessen den Innenraum hermetisch gegen den Aussenraum ab, sodass diese zentnerschweren Kolosse im Wasser schwömmen. Sein Interesse am rohen Material teilt Gormley mit den Künstlern der Minimal Art, aber seine Wahl von Stahl als Material für die »Körperhaut« und die Sorgfalt in der Verarbeitung machen deutlich, dass es ihm dabei um weit mehr als die reine Faktizität geht. Seine Objekte bleiben – wie ihr Ausgangspunkt – Körper und treten als solche in Beziehung zum unmittelbaren räumlichen Kontext, aber auch zum erweiterten umliegenden Lebensraum, zur Natur, zum Kosmos. Der stählerne Panzer mag undurchdringlich erscheinen, gerade in dieser Eigenschaft kann er aber die beiden Welten des Innen und Aussen zu einer Ganzheit zusammen bringen. Wer das Glück hat, den Künstler dabei zu erleben, wie er die Oberflächen der Kuben durch Schläge mit dem Handballen zum Klingeln bringt, wird sich der Bedeutung dieser Stahlhaut für die gegenseitige Bedingtheit und den Austausch von innen und aussen nochmals ganz neu bewusst. Das Körperhafte mit seinen Eigenschaften des Innen und Aussen wird auf einer anderen Ebene dann gar zur Metapher für die Empathie, die die Werke bei den Betrachtern auslösen: »Empathie«, so Michael Newman, »ist in Gormleys skulpturalem Schaffen eine Erfahrung – zugleich körperlich wie mental – in der das Innere nach aussen gestülpt wird wie ein Handschuh und das Selbst und das Andere sich treffen.«<sup>7</sup>

Eine wichtige Aufgabe der Kunst besteht für Gormley darin, die Welt besser verstehen zu helfen. »Ich denke an das Modell, wenn es darum geht, wie Kunst funktioniert. Kein Bild, kein Objekt ist absolut, so sehr es das auch sein möchte. Ein Kunstwerk ist ein Angebot, es fragt, ›Können wir das auf diese Art sehen?‹ Mit Glück lässt sich das übersetzen in ›Können wir auf die Welt sehen, als wäre sie ein Modell?‹«<sup>8</sup>

*Expansion Field* ist eine reale Setzung an einem realen Ort. Zugleich ist *Expansion Field* ein Modell. Die Überlagerung verschiedener Realitätsebenen war in Gormleys Werk noch nie so deutlich manifest. Das liegt an der spezifischen räumlichen Situation des grossen Ausstellungssaales des Zentrum Paul Klee (S. 22–41, 214–215). Die 60 Tanker besetzen exakt in der Mitte der 1700 Quadratmeter grossen Halle ein strenges Raster mit der Fläche von etwa 11 mal 28 Metern, also lediglich 300 Quadratmetern. Der von Objekten besetzte Teil des Feldes kann somit nicht nur betreten, sondern auch in seiner Gesamtheit von aussen, das heisst aus Distanz erfasst werden. Gormley überträgt in dieser Berner Fassung des *Expansion Field* die den Körper bestimmende Dualität des Innen und des Aussen auf die gesamte Installation, das Feld als Ganzes erlangt körperliche Qualität.

<sup>7</sup> Michael Newman, op. cit., S. 135.

<sup>8</sup> Antony Gormley, »States and Conditions. A conversation between Antony Gormley and Richard Noble«, in: *Antony Gormley, States and Conditions*, Ausst.-Kat., White Cube, Hong Kong 2014, S. 33.



Full Bowl, 1977–1978 Lead / Blei, 6 x 17 x 17 cm

Der Perspektivenwechsel erleichtert es dem Betrachter, zwischen verschiedenen Realitätsebenen zu pendeln. Einmal die modellhafte, distanzierte, analytische, die ihn die Tanker als Ideenbehälter mit einem Potenzial bis hin zur Vereinigung mit dem Kosmos sehen lässt. Andererseits die reale, die aus der physischen Konfrontation mit den stählernen Objekten besteht. Vorerst erscheint die Installation als körperliche Kulisse, architektonisches Gebilde, Behausung, abweisend, einladend, wie auch immer. Dann betritt er das Feld, setzt sich selbst zu den Körpern in unmittelbare und diese miteinander in Beziehung. Seine Empathie entwickelt sich in weniger kontrollierbaren Bahnen, das philosophische Nachdenken über die Welt und deren Gesetzmässigkeiten weicht möglicherweise der Erfahrung einer Welt regiert durch den Menschen und dessen Gesetze.

Möglich wird die integrale Fassbarkeit von *Expansion Field* durch die präzise Setzung im zur Verfügung stehenden Raum. An seinem nächsten Ort<sup>9</sup> wird die Installation den Raum bis an die Ränder einnehmen, wie dies *Allotment II* im Kunsthaus Bregenz (S. 205) oder in scheinbar raumsprengender Weise die Terrakotta-*Field*-Arbeiten taten. Der Umräum bestimmt aber nicht nur die Bedingungen der Wahrnehmung, sondern verleiht dem Werk nolens volens einen eigenständigen Kontext, der seine materielle Beschaffenheit, seinen Gebrauchszusammenhang, seine Geschichte umfasst. Insofern ist Gormleys Wahl, in der organischen Architektur des Zentrum Paul Klee, erbaut von Renzo Piano 1999–2005, gerade die harte, strenge, hermetische Arbeit *Expansion Field* zu installieren, kein Zufall.<sup>10</sup> Die augenfällige Kontrastierung von Gegensätzlichkeiten bringt aufs neue eine holistische Denkweise ans Licht, der nebst Gormley auch Paul Klee, der Hauskünstler des Zentrum Paul Klee verpflichtet war.<sup>11</sup> Inspiriert von dessen Gedankengut präsentiert sich nicht nur Renzo Pianos Symbiose von Architektur und Landschaft am Übergang zwischen städtischem und landwirtschaftlich genutztem Gebiet, sondern das Konzept des Zentrum Paul Klee als Ganzes, welches der Pflege und Vermittlung des Werks von Paul Klee verpflichtet ist, darüber hinaus aber einen Kulturbegriff lebt, der weit über die Disziplinengrenzen hinausreicht. Dieses Umfeld stellt somit vieles sicht- oder unsichtbarerweise zur Verfügung, was der harten Erscheinung des *Expansion Field* vorerst abzugehen scheint, bzw. in ihr als zu erweckende Vorstellung schlummert. Wenn Gormley nun dieses Werk an diesen Ort setzt, kommt dies einem Akt des Verbindens gleich und einem entsprechenden Angebot an den Betrachter. Denn für Gormley muss die Kunst, die Skulptur »wieder innerhalb einer subjektiven Erfahrung angesiedelt werden [...]. Es ist eine Skulptur, die versucht, die Form für Gefühle zu finden, aber für Gefühle, die nicht so sehr im Werk sind, sondern im Betrachter.«<sup>12</sup>

<sup>9</sup> Galerie Thaddaeus Ropac in Paris Pantin.

<sup>10</sup> Eine erste Idee, die in der White Cube Galerie in Bermondsey (S. 200) vom Boden bis zur Decke reichende Installation *Model* in der bis zu 11 Meter hohen Halle des Zentrum Paul Klee zu zeigen, musste aus statischen Gründen verworfen werden.

<sup>11</sup> Gormley nennt Paul Klees *Pädagogisches Skizzenbuch* (1925) nebst Kandinskys *Über das Geistige in der Kunst* (1911) als eine wichtige Inspirationsquelle.

<sup>12</sup> Antony Gormley, op. cit., S. 22–23.





**Expansion Field, 2014**

Installation Views / Installationsansichten

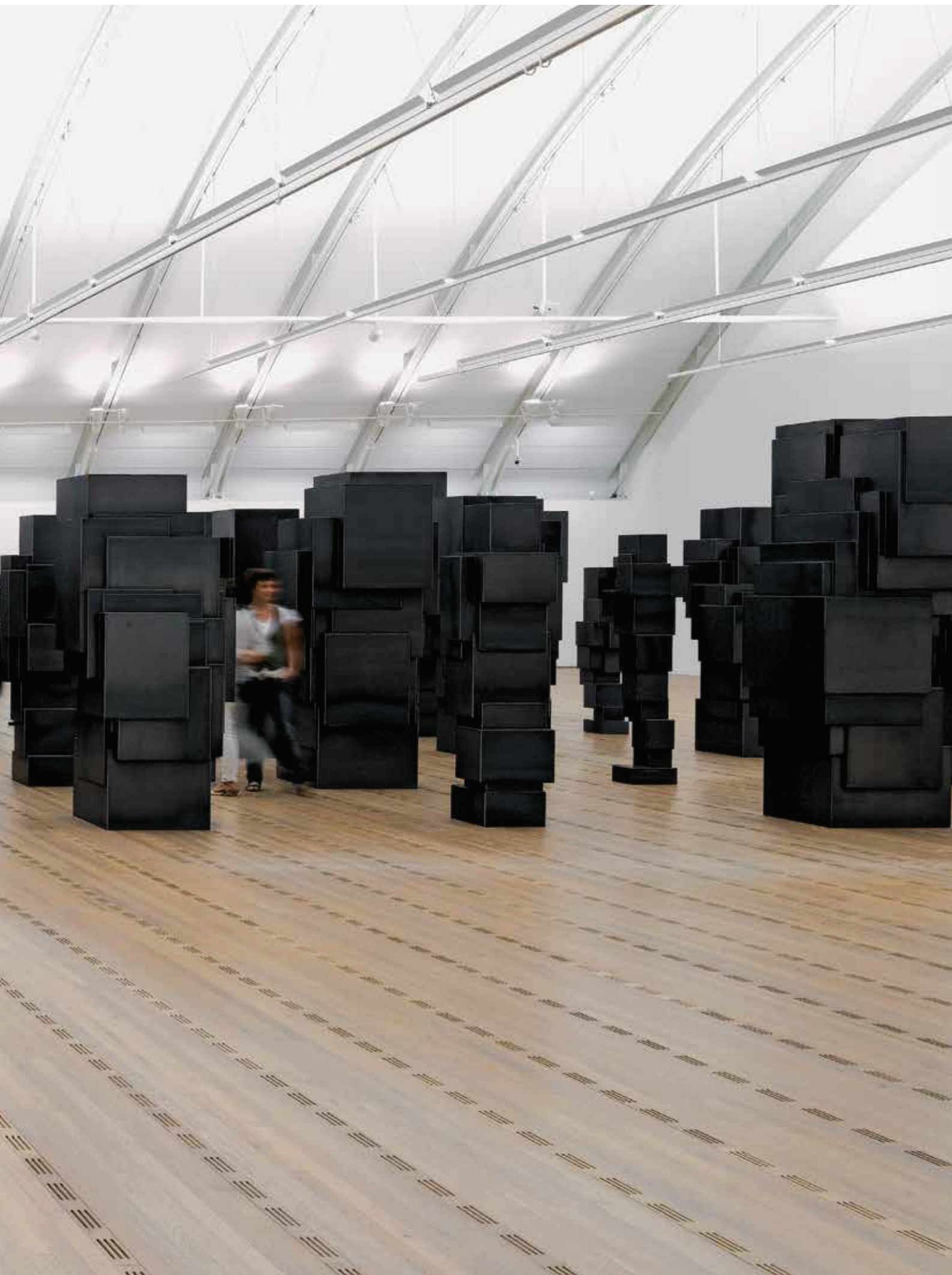
Zentrum Paul Klee, Bern





Expansion Field, 2014 4 mm Corten steel / Corten-Stahl, overall dimensions variable / Gesamtgröße variabel, pp. / S. 22–41, 214–215





Published in conjunction with the exhibition / Erscheint anlässlich der Ausstellung

**Antony Gormley. Expansion Field**

Zentrum Paul Klee, Bern, 5 September, 2014 – 11 January, 2015 / 5. September 2014 – 11. Januar 2015

Editors / Herausgeber:  
Peter Fischer, Simone Küng,  
Zentrum Paul Klee; Rosalind Horne,  
Antony Gormley Studio

Copyediting / Lektorat:  
Peter Fischer, Simone Küng,  
Tarcisius Schelbert, Suzanne Schmidt  
(German / Deutsch);  
Rosalind Horne, Catherine Schelbert  
(English / Englisch)

Translations / Übersetzungen:  
Catherine Schelbert (German–English /  
Deutsch–Englisch); Tarcisius Schelbert,  
Suzanne Schmidt (English–German /  
Englisch–Deutsch)

Book Design and Typesetting /  
Buchgestaltung und Satz:  
Christina Andraschko, Linie 3,  
Salzburg – Wien – Reith, linie3.com

Typeface / Schrift:  
Korpus (Binnenland.ch)

Production / Verlagsherstellung:  
Heidrun Zimmermann

Reproductions / Reproduktionen:  
Colordruck La Linea, Hallein

Paper / Papier:  
Munken Lynx, 150 g/m<sup>2</sup>

Printing and Binding /  
Druck und Buchbindung:  
DZA Druckerei zu Altenburg GmbH,  
Altenburg

© 2014 Zentrum Paul Klee, Bern;  
Hatje Cantz Verlag, Ostfildern,  
and Authors / und Autoren

© 2014 For the works by Antony Gormley /  
für die Werke von Antony Gormley:  
The Artist / der Künstler; Tony Smith:  
ProLitteris, Zurich / Zürich

Photographic Credits / Fotonachweis:  
Stephen White: pp. / S. 3, 9, 17, 18, 19,  
192, 193, 195, 202, 203, 204  
Helmut Kunde: p. / S. 6  
Oak Taylor Smith: p. / S. 8  
Jürgen Brinkmann: pp. / S. 59, 69–187  
Dominique Uldry: pp. / S. 22–41, 206,  
214–215

© Daniel Csörföly / Wikimedia Commons:  
p. / S. 45

© 2014. Tate Collection, London:  
pp. / S. 48

© 2014. Digital image, The Museum of  
Modern Art, New York / Scala, Florence /  
Florenz: p. / S. 50

© Txalapartari/ CC-BY-SA-3.0/  
Wikimedia Commons: p. / S. 58

Henning Rogge: p. / S. 190  
Kunsthau Bregenz (Markus Tretter):  
pp. / S. 191, 205

Frances Andrijich: p. / S. 198  
Benjamin Westoby: p. / S. 200

© Courtesy of the artist &  
David Chipperfield: p. / S. 199  
Charles Duprat: p. / S. 201

Published by / Erschienen im  
Hatje Cantz Verlag  
Zeppelinstrasse 32  
73760 Ostfildern

Germany / Deutschland  
Tel. +49 711 4405-200  
Fax +49 711 4405-220  
www.hatjecantz.com  
A Ganske Publishing Group company  
Ein Unternehmen der Ganske Verlagsgruppe

You can find information on this exhibition  
and many others at [www.kq-daily.de/](http://www.kq-daily.de/)  
Informationen zu dieser oder zu anderen  
Ausstellungen finden Sie unter  
[www.kq-daily.de](http://www.kq-daily.de)

Hatje Cantz books are available internationally  
at selected bookstores. For more information  
about our distribution partners please visit our  
homepage at [www.hatjecantz.com](http://www.hatjecantz.com)

ISBN 978-3-7757-3931-5

Printed in Germany

Zentrum Paul Klee  
Monument im Fruchtland 3  
3000 Bern 31  
Switzerland / Schweiz  
[www.zpk.org](http://www.zpk.org)

Cover Illustration / Umschlagabbildung:  
Plan of / Plan von Antony Gormley's  
*Expansion Field* at the / im Zentrum Paul  
Klee, Bern, 2014

Frontispiece / Frontispiz:  
*Full Bowl*, 1977–78 (Detail)