

P F I N G S T W E I D S T R A S S E 2 3
C H - 8 0 0 5 Z U R I C H
W W W . R A E B E R V O N S T E N G L I N . C O M
T / F + 4 1 4 3 8 1 8 2 0 0 / 0 1
Z Ü
R

RaebervonStenglin

I
C H

Raphael Hefti

Quinn Latimer: «The Alchemist»

in: Frieze d/e, No. 19, May-June 2015

1
Fe Mandela
(detail), 2014
Steel dust on heated aluminium plate
2 × 4 m



THE ALCHEMIST

Heiße Metalle und cooler Minimalismus:
die Arbeiten von **Raphael Hefti**

Quinn Latimer

Hot metals and cool minimalism:
the transformative processes of Raphael Hefti

Quecksilber, Magnesium, Aluminium, Titan, Messing, Bronze, Eisen, Kupfer, Silber, Gold: An die Metalle dieser Welt knüpft sich ein Reichtum von historischen und allegorischen Bezügen. Gerne erzählen wir (in Mythen oder wissenschaftlichen Narrativen) unsere Geschichte anhand von Metallen. Wir verstehen sie aufgrund der Verwendung und Verwandlung, die sie im Laufe unserer großartigen und weniger großartigen Kulturen erfahren haben, die man nicht umsonst nach den Metallurgen benannt hat: Man denke an die Bronzezeit, die Eisenzeit, den Götterschmied Hephaistos der alten Griechen, an Telchines und Daktylen. Nur steht die Tiefgründigkeit, die Metallen in ihrer technologischen und poetischen Verwendung in Sprache und Erzählung (also im Prozesshaften) zukommt, meist nicht recht in Einklang mit der Schlichtheit und Autonomie der konkreten Formen, in denen sie uns oft begegnen – als Werkzeuge. Raphael Hefti seltsam einzigartige und subtile Arbeiten, in denen er sich intensiv mit den Eigenschaften und Prozessen der Produktion von Dingen aus Metall (aber auch Glas oder mineralischen Materialien) auseinandersetzt, bewegen sich ebenfalls innerhalb dieses Paradoxons. Sein Faible für hochkomplexe industrielle Verfahren der Materialbearbeitung, die er mit der Skrupellosigkeit eines Erfinders verändert und verdreht, scheint im Gegensatz zur merkwürdigen ästhetischen Raffinesse der daraus hervorgehenden Werke zu stehen. Seine Skulpturen und Fotogramme sind bei Weitem zu schön und ausdrucksvoll, um mit der Strenge der wissenschaftlichen Methoden vereinbar zu sein, nach denen sie entstehen. Auch wenn es Hefti nicht darum geht, einer

bestimmten formalen Ästhetik zu folgen – kühler Minimalismus, virtuos ansprechend –, bleibt das Material doch der Anhaltspunkt, an dem das Publikum die Entstehungsgeschichte nachverfolgen (oder sich von ihr in die Irre führen lassen) kann.

Und diese Geschichte ist natürlich eine gesellschaftliche. Die Arbeitsweise des Schweizer Künstlers – die sich vor allem in den beiden Städten herausgebildet hat, in denen er lebt und arbeitet: London und Zürich – hat eine immanent soziale Dimension (ein zwar überstrapazierter, aber doch nützlicher Begriff). Während industriellen Verfahren üblicherweise das Bestreben zugeschrieben wird, die Gesellschaft verbessern zu wollen und die Annehmlichkeiten des Lebens zu steigern, verfolgt Hefti mit seiner Manipulation dieser Prozesse und der offenkundigen „Nutzlosigkeit“ seiner hergestellten materiellen Produkte eine Lockvogeltaktik. Seine Freude daran, Verfahren und Fachkompetenzen in neue Bahnen zu lenken, ist deutlich erkennbar: mit Technikern aus der Industrie zusammenarbeiten, dann aber von ihren sorgfältig entwickelten Verfahren abweichen; die Ergebnisse wiederum dem Kunstpublikum als Beleg oder Behälter der verwendeten Methoden vorführen – als zirkulierende und zu rezipierende Kunstobjekte, die weder allzu stark fetischisiert noch einfach übergangen werden. In der zeitgenössischen Kunst sprechen wir gerne von Arbeit, von Industrie, von Material, aber wir (oder die meisten von uns) begeben uns nur selten in diese Welt. Hefti schon. Man trifft ihn nur selten alleine in einem Raum – meist ist er irgendwo in Europa in Fabriken unterwegs, um dort von den Technikern zu lernen – und auch nur selten allein in seinen Ateliers,

Mercury, magnesium, aluminium, titanium, brass, bronze, iron, copper, silver, gold: there is a richness of history and allegory imbedded in the metals of the world. We like to tell our story – via myth, or scientific narratives – through metals because we understand them through their utilization and transformation by our desiring bodies, through our great and ungreat civilizations, by those hotly named metallurgists: consider the Bronze Age, the Iron Age, the Ancient Greeks's blacksmith-god Hephaestus, the Telchines and Daktyls. Yet the depth of language and narrative (process, in other words) that surrounds metals and their technological and poetic employment is usually at odds with the apparent simplicity and discrete autonomy of their often-manifested forms – as tools. (So deft and pointed that word.) Raphael Hefti's strangely singular, subtle body of work – in which he grapples with the properties and processes of manufacturing (metal as well as glass and mineral) – likewise resides on the shifting plates of this paradox. His crush on protean industrial material processes, which he delicately perverts with an inventor's recklessness, seems to belie the strangely refined aesthetic qualities of his resulting works; his sculptures and photograms can appear too beautiful and expressive by far to fit in with his more manically exacting scientific methodologies. If a certain aesthetics of form – coolly minimal, expertly attractive – is not Hefti's goal, it remains the material fact by which his audience can trace back (or be led astray by) the story of the making.

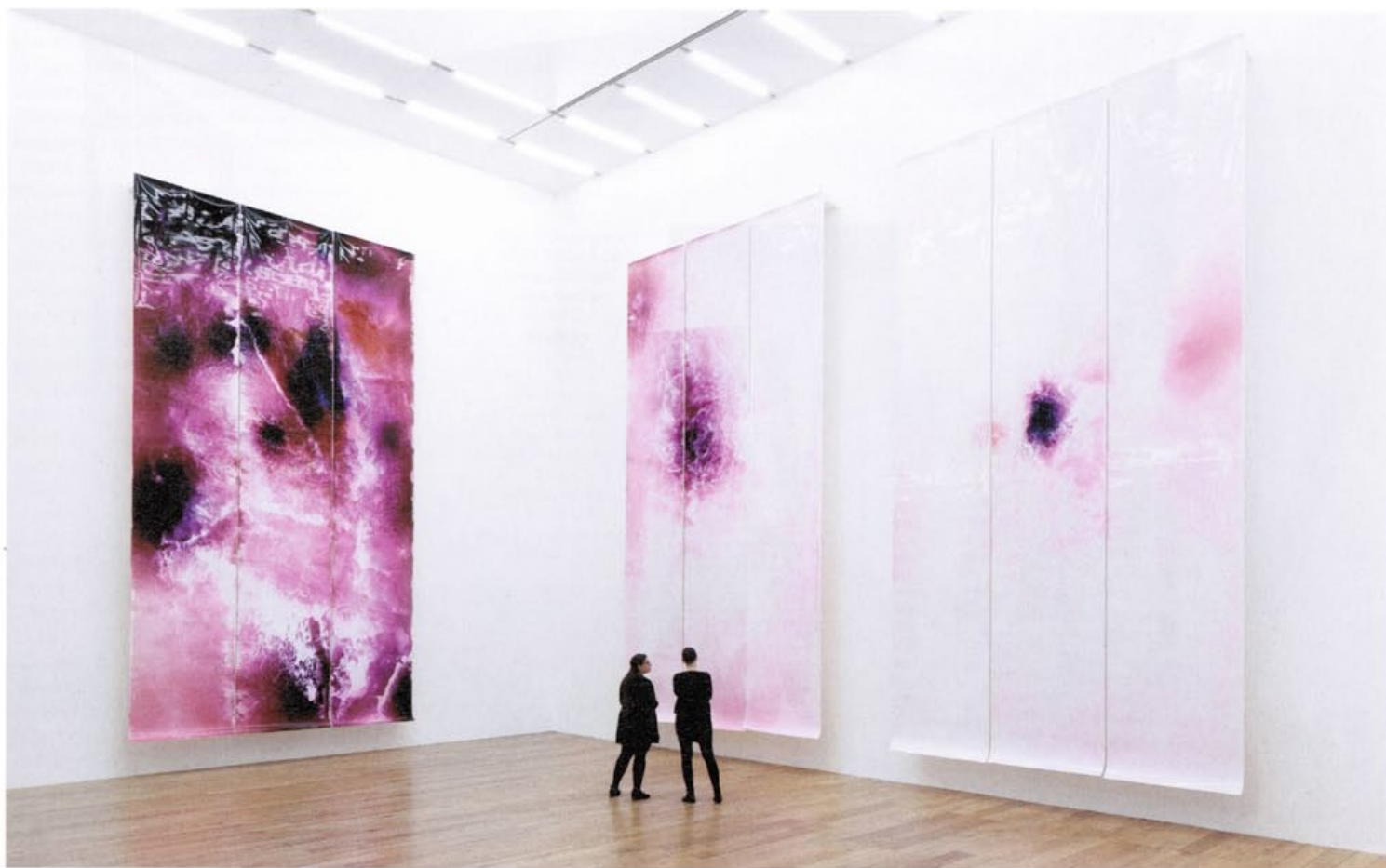
This story of the Swiss artist's practice – developed chiefly in the two cities in which he lives and operates, London and Zürich – is an inherently social one (an overused term, yet useful). While industrial processes are supposedly in the game of bettering society, furthering a luxury of living, Hefti's manipulation of these processes, the seeming usefulness of the material products he creates, is a bait-and-switch. The pleasure in deviating procedures and skilled communities is very much his endgame: the pleasure he takes in working with industrial technicians and digressing from their careful procedures, and the pleasure he takes in presenting them to an art audience as traces or repositories of this methodology – as art objects of circulation and reception, neither fetishized nor duly cast off. In the contemporary art world we speak easily of labour, of industry, of material, but most of us seldom actually go there. Hefti does, though. One rarely finds him alone in a room, neither the room of his own skills and procedures – he is often in factories across Europe, learning from technicians – nor alone in his studios, which are dependably filled with friends, peers and assistants (for whom he regularly cooks, another kind of transformative process).

But back to metal and mineral. Consider his exhibition at Nottingham Contemporary in the UK last year, which brought together recent series, each an experiment with material processes taken too far, delivered in almost outrageously elegant, essentialist form. Three enormous abstract photograms, each cut into three strips, hung from the ceiling, the photo paper curling slightly just above the floor. Bursts of pink, purple, pale violet, the photogram's 'image' a kind of



2
Quick Fix Remix
2013
Installation view
Ancient & Modern
London

3
Lycopodium
2014
Installation view
Nottingham Contemporary



3

die eigentlich immer voll sind mit Freunden, Kollegen und Assistenten.

Aber zurück zum Metall und den Mineralien. Man blicke etwa auf die Ausstellung bei Nottingham Contemporary im letzten Jahr, in der zwei Serien kombiniert waren, in denen ein materielles Verfahren jeweils „zu weit“ getrieben wurde, gewissermaßen übers Ziel hinausschoss – mit geradezu irrwitzig eleganten, aufs Wesentliche reduzierten Ergebnissen. An der Wand hingen drei riesige abstrakte Fotogramme, wobei sich das Fotopapier am unteren Ende leicht einrollte. In Explosionen von Rosa, Purpur und blassem Violett setzten die Bilder eine Art der Abstraktion „ins Bild“, die man versucht ist, als Himmelserscheinungen zu beschreiben – als verglühende Kometen oder von Sternen umgebene Schwarze Löcher. (Man beachte, wie wir hier nach einer Metapher suchen, die beschreibt, wie der eigentliche Vorgang „fotografiert“ wird: Sporen, die sich in ein anderes Material – das Fotopapier – als Bild einbrennen.) Für diese Serie namens *Lycopodium* (2014) entstanden die Fotogramme in vollkommener Dunkelheit, indem Hefti über Rollen von farblichtempfindlichem Papier Pulver aus den brennbaren Sporen des titelgebenden Bärlappmooses abfackelte – ein Material, das gerne in Feuerwerkskörpern und Sprengstoffen verwendet wird, aber auch als Trennmittel bei Arzneien. Die Geschichte des *Lycopodiums* bietet reichlich Material: Joseph Nicéphore Niépce verwendete das Pulver im frühen 19. Jahrhundert als Brennstoff für die erste Verbrennungskraftmaschine; später erfand er die Fotografie (von ihm stammt der *Point de vue*

Part of the strangeness of Hefti's work lies in our familiarity with his aesthetic forms and our unfamiliarity with the processes he uses to achieve them.

abstraction that we often describe as celestial – comets burning out, say, or black holes framed by stars. (Note here we reach for a metaphor to describe the very event being ‘photographed’: spores burned into another material, photo paper, as an image.) For this *Lycopodium* (2014) series, the photograms were made in pitch dark as Hefti lit the flammable moss spores of the titular powder – regularly used in fireworks and explosives, as well as for the coating of pharmaceuticals – over entire rolls of colour photosensitive paper. *Lycopodium* in particular strikes a nearly perfect history for Hefti to draw from: in the early 19th century, Joseph Nicéphore Niépce used the powder to fuel the first internal combustion engine; later he invented photography (*View from the Window at Le Gras*, from 1826, is his). But Hefti's *Lycopodium* images also suggest something else: a collusion of postwar gestural colour field painting and recent abstract photography, aesthetic registers well understood by a contemporary art audience. Part of the strangeness of the artist's work lies in this: our familiarity with the (high art, creative) aesthetic forms he creates, and our unfamiliarity with the (quotidian, industrial) material processes he uses to achieve them.

Near the photograms was another series of works entitled *Etched totem* (2014). Plates of cast aluminium, copper and zinc that Hefti ‘macro etched’ – a process of etching and polishing – revealing each metal's singular make-up of crystals. Taking in the small plates' material abstraction, I remembered that lycopodium powder was used in physics experiments to make sound waves and electrostatic charge visible for observation and measurement. Likewise here Hefti made visible the usually invisible crystals that compose the metal. Still, what was it we were seeing exactly? He has described it as manipulating the sculpture from the inside out, from its very materiality. Was this a story of fabrication estranged from use? Or a series of metal plates in a museum reminiscent of postwar Spanish and American abstract sculpture in all its torpor, pathos and machismo? The series of objects held these circling narratives (of transnational postwar industry, mass production, art and ideology) without quite offering them to you. This vagueness is troubling, irreducible, but might also be transformative.

More lucid are series such as the terminally gorgeous Luxar-coated glass panels of *Subtraction as Addition* (2012–14), which



du Gras von 1826). Heftis Bilder aus der *Lycopodium*-Serie lassen aber noch an etwas anderes denken: eine Kollusion der gestischen Farbfeldmalerei der Nachkriegszeit mit der abstrakten Fotografie unserer Zeit – ästhetische Register, die vom zeitgenössischen Kunstpublikum durchaus verstanden werden. Wir mögen wohlvertraut sein mit den ästhetischen (künstlerischen, kreativen) Formen, mit denen Hefti arbeitet, sind es aber überhaupt nicht mit den (alltäglichen, industriellen) Verfahren, die er einsetzt, um sie zu erzeugen – einer der Hauptgründe für die Seltsamkeit, die von diesem Werk ausgeht.

Gleich neben den Fotogrammen wurde in der Ausstellung mit *Etched totem* (2014) eine weitere Serie präsentiert: Gussplatten aus Aluminium, Kupfer und Zink, die Hefti durch „macroetching“ bearbeitet hat – eine Kombination von Ätzen und Polieren –, wodurch die (jeweils unterschiedliche) kristalline Struktur der Metalle sichtbar wird. Während ich die materielle Abstraktion dieser kleinformigen Platten auf mich wirken ließ, musste ich daran denken, wie *Lycopodium*-Pulver in physikalischen Experimenten dazu verwendet wurde, Schallwellen und elektrostatische Ladungen sichtbar

und messbar zu machen. In ähnlicher Weise macht Hefti hier die ansonsten unsichtbaren Kristalle sichtbar. Aber was sehen wir da eigentlich genau? Hefti beschreibt es als eine Manipulation der Skulptur aus ihrem Inneren heraus, aus ihrer Materialität selbst. Geht es um Zweckentfremdung eines Herstellungsverfahrens? Oder um eine Serie von Metallplatten im Museumskontext, die in ihrem machohaften Pathos an Werke der spanischen und amerikanischen Nachkriegstradition der abstrakten Skulptur erinnern? Die Serien fächerten diese Narrative (der transnationalen Industrie der Nachkriegszeit, der Massenproduktion, von Kunst und Ideologie) auf, ohne sie dem Betrachter aufzudrängen. Diese Vagheit verstört, ist vielleicht aber auch transformativ.

Zugänglicher sind da Serien wie die großartigen, durch eine Luxar-Beschichtung entspiegelten Glasplatten der Arbeit *Subtraction as Addition* (2012–14), die wie eine reduzierte Version von Duchamps *Großem Glas* (1915–23) wirken. Hier wurde das industrielle Verfahren zur Entspiegelung in übertriebenem Maße angewandt, sodass am Ende irisierende Oberflächen entstanden, schillernd wie ein Ölteppich. Ähnliches gilt

*Heftis Serien fächern Narrative auf,
ohne sie dem Betrachter aufzudrängen. Diese Vagheit
verstört, ist vielleicht aber auch transformativ.*



für die 150 jeweils einen Meter langen, immer in Sechser-Gruppen zusammengefügt, schlanken Stäbe aus Aluminium, Kupfer, Stahl und Titan mit wunderbaren Färbungen, entstanden durch die Behandlung der Oberflächen mit extremer Hitze. Als schräge, trocken-ironische Annäherung an den im Titel suggerierten Minimalismus hält *Various threaded poles of determinate length potentially altering their determinacy* (2014) die Balance zwischen stylisher Serialität und industrieller Materialästhetik, die Heftis Markenzeichen ist. Genauso könnte man sagen: Die Arbeit ist einfach wunderbar stimmig. Der Künstler, der in der Schweiz eine Lehre zum Elektromechaniker machte, bevor er 2011 an der Slade School of Fine Art sein Kunststudium abschloss, arbeitet gelegentlich auch in weniger zurückhaltender Manier. Zu nennen wäre etwa das Auto, das er vor einigen Jahren bei einem Experiment in den Alpen in die Luft jagte (was ihn bei den Schweizer Behörden auf die Liste der Terrorverdächtigen brachte), oder die sorgfältiger orchestrierten Explosionen 2013 bei SALTS in Basel und Ancient & Modern in London. Da schüttete er riesige Sandhaufen in die Galerieräume, zog sich Schutzkleidung und Schweißermaske an, brachte Stahl zum Schmelzen und ließ ihn vor dem erhitzten Publikum die Dünen herabrinnen und auskühlen wie Lava. Festes Material löste sich auf, um dann wieder Form anzunehmen.

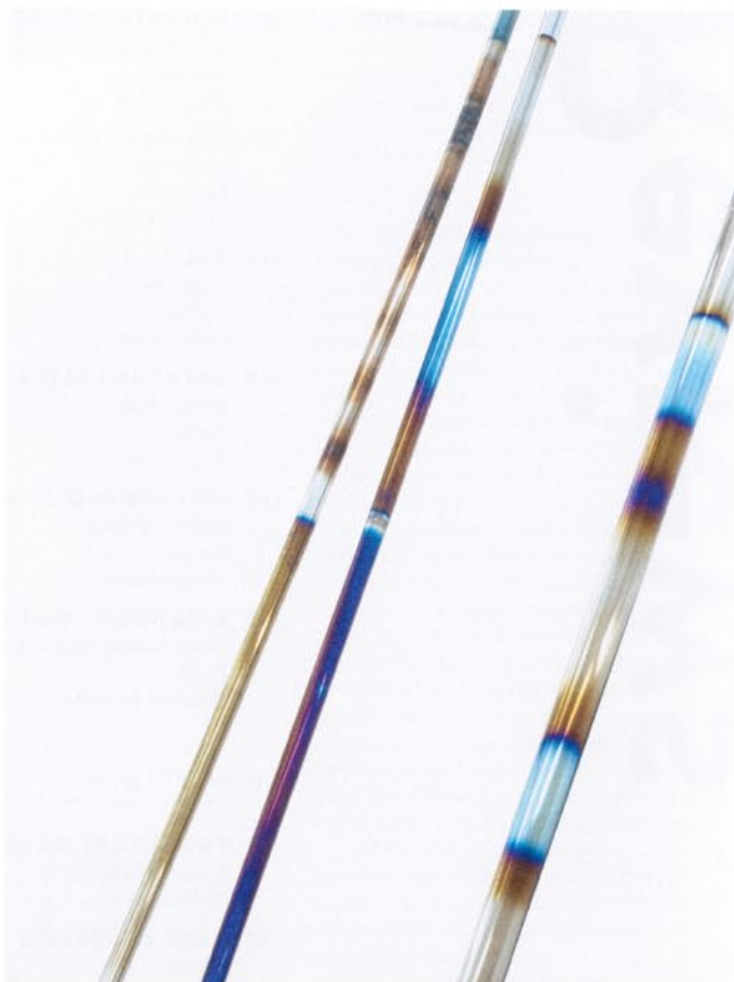
Dieses geschickte Zusammenspiel von einerseits überzogenen, andererseits intimen, lokalen Gesten lässt sich auch bei einer festen Dachinstallation aus beschichteten Glasscheiben beobachten, die 2014 als Auftragsarbeit für die Fondation Vincent van Gogh in Arles entstand. Sie verwandelt das verglaste Atrium in ein kaleidoskopisches Kino, durch das sich farbige Lichttupfen bewegen. Oder auch in Heftis Ausstellung bei RaebervonStenglin in Zürich (ebenfalls 2014), in der er rund 30 Tonnen Aluminium in riesigen, handelsüblichen Blöcken (auf die technisch und kaufmännisch relevante Informationen mit der Spraydose notiert sind) mitten in die Galerie stellte, ausgezeichnet mit exakt dem Preis, den sie zu diesem Zeitpunkt als Rohstoff auf dem Weltmarkt wert waren. Wie bei diesem letztgenannten Werk ist Heftis Anliegen, die industriellen, materiellen, wirtschaftlichen, kommerziellen, ästhetischen Prozesse sichtbar zu machen, auf denen unser Leben basiert. Rätselhafter erscheint da der Wettstreit zwischen Material und Form, Verfahren und Gebrauchswert, der seine künstlerische Arbeit offenkundig vorantreibt. Seine Spielart des Minimalismus gibt nicht einfach dem Objekt oder dem Material den Vorzug, sondern dem materiellen Bearbeitungsprozess an sich. Dieses Einbringen einer subjektiven und gleichzeitig sozialen Dimension stellt sein Werk auf eine höchst stabile, eigentümliche und experimentelle Grundlage.

Übersetzt von Michael Müller

Quinn Latimer ist Contributing Editor von *frieze d/e* und *frieze* sowie Chefredakteurin der Publikationen der *documenta* 14 (2017). Sie ist Autorin der Bücher *Sarah Lucas: Describe This Distance* (2013) und *Rumored Animals* (2012).

- 4
Subtraction as Addition
2012
Luxar-coated glass
300 × 200 × 3 cm
Installation view
Nature more
CAPC
Bordeaux
- 5
Fe Mandela
(detail), 2014
Steel dust on
heated aluminium plate
2 × 4 m
Installation view
OR OR OR?
Centre d'Art Contemporain
Genève, 2015
- 6
Various threaded poles
of determinate length potentially
altering their determinacy
(detail), 2014
Each: Six 1 m × 35 mm
aluminium, copper,
and various types
of steel and titanium poles

6



suggest reductionist versions of Marcel Duchamp's *The Large Glass* (1915–23) created by overdoing the industrial formula for creating transparent glass and iridescent as oil slicks. So too a set of 150 one-metre-long poles of attenuated aluminium, copper, steel and titanium, screwed or welded together in lengths of six, with various strange and beautiful colourings occasioned by being heated to extremely high temperatures at various points along their slim length. Titled in a kind of deadpan approximation of the minimalism it suggested, *Various threaded poles of determinate length potentially altering their determinacy* (2014), the work strikes the balance of stylish seriality and industrial materiality that is Hefti's calling card, but it also just works, beautifully. Still, the artist, who studied engineering in Switzerland before receiving his MFA from the Slade School of Fine Art, London, in 2011, works in less temperate registers too. Consider the car he accidentally blew up years ago during an Alpine experiment, for which he put on a terror watch list by the Swiss authorities, or the more carefully orchestrated explosions at SALTS, Basel, and Ancient & Modern, London, in 2013, when he filled the galleries with mountains of sand, donned protective clothing and a facemask, then melted steel to liquid, allowing it to run down the dunes like lava in front of flushed audiences, shaping it as it went: formed material loosened, then formed again.

This able movement between the out-sized gesture and the intimate, local one

can also be located in the artist's permanent roof installation of coated glass panels commissioned by Fondation Vincent van Gogh, in Arles, in 2014, which turns the glass atrium below into a kind of kaleidoscopic cinema of dappled coloured light, as well as in his show at RaebervonStenglin, in Zürich, the same year, in which he situated approximately 30 tonnes of aluminium in its saleable format (huge blocks spray-painted with relevant technical and commercial information) in the gallery centre, priced at its exact value as raw material on the global marketplace. As in this last work, Hefti's interest is in making evident and observable the processes – industrial, material, economic, commercial, aesthetic – on which our lives are predicated. More mysterious is the contest between material and form, process and use value, which seems to drive his practice forward. If his kind of minimalism does not simply privilege the object or the material but the material procedure itself, it's this intervention of subjectivity and sociality – released from the responsibility of inherent objectives, to either material or humankind – that places his work on its firmest, strangest, most experimental ground.

Quinn Latimer is a contributing editor of *frieze d/e* and *frieze* and editor in chief of publications for *documenta* 14. She is the author of *Sarah Lucas: Describe This Distance* (2013) and *Rumored Animals* (2012).