



Nicole Hassler

**N
H
W**



ISBN 978-2-940377-91-6

art&fiction

77	NL 6–15 Nos 1 to 9 2010 Nail laquer on Aerolam F-Board 9 series, each: 13 × 12.8 in / 33 × 32.5 cm Galerie Eboran, Salzburg, Austria, 2010	85	A kind of blue 2011 Video DVD, spraying colored perfume, the color of which fades 1 minute 2 seconds, looped Edition of 100 +1 AP Detail	90	Eye Shadows Works 2013–2014 Eyeshadows 2013 Eye shadows on Canson paper 14 parts, each: 11.7 × 8.3 in / 29.7 × 21 cm Studio view, Geneva, Switzerland
78	NLS4–20 No 5 2011 Nail laquer on Aerolam F-Board 7.9 × 15.7 in / 20 × 40 cm Detail	86	Naildesign trolley 2011 Customised manicure trolley Aluminium, pvc, skaï, 109 empty silvered flacons of nail laquer 29.9 × 12.8 × 12.6 in / 76 × 32.5 × 32 cm Studio view, Geneva, Switzerland	91	Eyeshadows 2013 Eye shadows on Canson paper 14 parts, each: 11.7 × 8.3 in / 29.7 × 21 cm Studio view, Geneva, Switzerland
79	NLS4–20 Nos 1 to 5 2011 Nail laquer on Aerolam F-Board 7.9 × 15.7 in / 20 × 40 cm Galerie Arnaud Lefebvre, Paris, France, 2011	87	Naildesign trolley 2011 Customised manicure trolley Aluminium, pvc, skaï, 109 empty silvered flacons of nail laquer 29.9 × 12.8 × 12.6 in / 76 × 32.5 × 32 cm Studio view, Geneva, Switzerland	92	Eyeshadows 2013 Eye shadows and binder on linen 98.4 × 157.4 in / 250 × 400 cm Studio view, Geneva, Switzerland
80	Diamond DS21 2011 Nail laquer on aluminium, on white metal box 17.7 × 13.8 × 5.9 in / 45 × 35 × 15 cm Detail	88	Biographie Pictures 2012 Biographie 2012 Photographic prints 52 photos, each: 8.3 × 11.7 / 21 × 29.7 cm Installation in 4 rows: 38.3 × 165.4 in / 97.3 × 420 cm Edition of 3 +1 AP Detail	93	Eyeshadows 2013 Eye shadows on Canson paper 6 parts, each: 11.7 × 8.3 in / 29.7 × 21 cm Fondation Louis Moret, Martigny, Switzerland, 2013
81	Peintures Ski teal we drop, Mermaid's tears, Fireflies, Diamond DS21 2011 Nail laquer on aluminium, on white metal box 17.7 × 13.8 × 5.9 in / 45 × 35 × 15 cm Studio view, Geneva, Switzerland	89	Biographie 2012 Photographic prints 52 photos, each: 8.3 × 11.7 / 21 × 29.7 cm Installation in 4 rows: 38.3 × 165.4 in / 97.3 × 420 cm Edition of 3 +1 AP Studio view, Geneva, Switzerland	94	Shimmering Paris zinc 2014 Oil and creamy eye shadows on Dibond 8 parts, each: 39.3 × 19.6 in / 100 × 50 cm Detail
82	Flit a bit 2011 Nail laquer on aluminium, on white metal box 17.7 × 13.8 × 5.9 in / 45 × 35 × 15 cm Detail	90	Shimmering Paris zinc 2014 Oil and creamy eye shadows on Dibond 8 parts, each: 39.3 × 19.6 in / 100 × 50 cm Studio view, Geneva, Switzerland	95	Shimmering Paris zinc 2014 Oil and creamy eye shadows on Dibond 8 parts, each: 39.3 × 19.6 in / 100 × 50 cm Studio view, Geneva, Switzerland
83	Peintures Guy meets gal-veston, Houston we have a purple, Flit a bit, Big hair-big nails 2011 Nail laquer on aluminium, on white metal box 17.7 × 13.8 × 5.9 in / 45 × 35 × 15 cm Studio view, Geneva, Switzerland	91		92	
84	A kind of blue 2011 Video DVD, spraying colored perfume, the color of which fades 1 minute 2 seconds, looped Edition of 100 +1 AP Detail	93		94	

Entering Nicole Hassler's artistic "cosmos" is more than a visual experience. While contemporary artistic production has, on a theoretical level, frequently sought to bring together physical, material, and "carnal" dimensions with the dimension of color, actual realizations of such a union tend to be rare. Viewers confronted with the series *Noirs* or *Compact powder 02* are absorbed in a perceptual universe where the boundaries between visual and tactile are blurred. As such, a few thoughts about this stimulating and rewarding experience might be welcome here.

Though Nicole Hassler's work is clearly inspired by that of Gerhard Richter (as has already been noted and as the artist herself readily acknowledges), it relates equally to the origins of contemporary art itself. In order to grasp the meaning of how the various trends of her artistic creation come together, it may be useful to refer to Kazimir Malevich.

In his 1915 exhibition "The Last Futurist Exhibition of Paintings: 0.10 (Zero-ten)" held at the Dobychina Art Gallery in Petrograd, Malevich presented *The Black Square*. Three years later, he painted *White on White*, which was probably the first monochrome painting in contemporary art. Beyond the historical and symbolic importance of these events in determining a new era, it is their impact on the act of painting itself, on what painting stands for and on how painting reflects in general, that were particularly significant.

One can see here, in fact, the culmination of a process, which we might call "desubstantializing", that Nietzsche so admirably diagnosed and described. This cultural phenomenon of desubstantialization ran through the 19th century up until the Second World War and Nietzsche had already anticipated it in the 1870s. As such the phenomenon describes a loss of content and objective substance. In the case of painting, this implies moving away from the idea that painting should aim to *represent*. More specifically, it means moving away from actual content and focusing more and more on the idea that what was until then merely seen as form (color, composition, etc.) should thenceforth become the subject (or content) of artistic creation. In other words, artistic production (that which seeks to have an impact on the viewer; that which pertains to the laws of perception as well as to the meaning of artistic creation and the status of the painter) becomes the object of painting itself and hence loses all substance. This analysis can serve as a guiding-thread (among others, of course) to help understand how abstraction has progressively come to the fore in Western culture.

The "invention" of monochrome in 1918 is obviously a crucial moment in history. On the one hand, it clearly marks an ending. The process of desubstantialization appears to have reached its peak: It can hardly be taken any further than this super-imposition of a pattern (a white square) on its frame (a white background). On the other hand, this invention (which, by the way, does not imply a move away from reality for Malevich

but rather, as Gerard Wajcman rightly emphasized, an exploration of reality itself) is also an opening (giving an entirely new meaning to "substance", closer to what Maurice Merleau-Ponty calls "transubstantiation"), and Nicole Hassler's work fits in with this approach. Obviously, *White on White* does not represent the end or the apex of Western painting.

Although it is clear that a trend has come to an end —the truly negative trend that consists of a sequence of events (which echoes Hegel's dialectic interpretation of history) that *negates* prior events and that visibly reached its negative peak with Malevich—it is nevertheless true that numerous experiments aimed at "stepping out" of history and historicity have been carried out since Malevich's revolutionary gesture, since history plainly has "inconveniences" as well as "utility" (to use Nietzschean terms again). Duchamp's ready-mades, Warhol's pop-art, Klein's "Zones of Sensibility" and Rutault's "Interdictions" (the apex of negativity) all attempt to question the future of art (or that which may come after it) outside the framework of history, characteristic of an understanding of reality which is itself perhaps already outdated. Nevertheless, Nicole Hassler's work has unfolded in an era (and even contributed to establish it) that came after the one which proclaimed the "death of art". Of course, the point is not to naively fall back into one of the constitutive moments of the movement which culminated in Malevich's "suprematist compositions". Rather, Nicole Hassler exploits the aesthetic potential and tension that arise from these squares painted on a white background. And this tension itself is multiple in nature.

First of all, and contrary to what its title might suggest, *White on White* is not a surface in a single color (nor a single tone). A square can be seen, slightly off-center with respect to the frame and to the background from which it stands out. While the title distinguishes between the "white" square and the "white" background, the viewer sees two interlocked squares. Moreover, for Malevich the color white opens out towards infinity. If we think of these two determinants together (the contradictory title that speaks of an opposition of form and content even though the painting itself testifies more to their entanglement on the one hand and the opening up towards infinity on the other), the painting impels the viewer to see differently; to glimpse the possibilities that this breach has opened up; to learn again how to see the world, as Merleau-Ponty might have put it. The opposition between pattern and background recalls the opposition between square and frame, its position in relation to this "alter ego" which reflects the meta-subject itself.

Furthermore, the interior square is not the same color as the background. The opening thereby expressed points to a potential development in the critical reflection on the relationship between *container* and *content*.

Finally, the white square obviously refers to its black counterpart, painted on the same white background.

This extreme opposition between white and black, which includes the full spectrum of colors, once again expresses the same tension. Nicole Hassler appropriates this in her own manner in her early work.

The *Noirs* (black) series also features black squares. Not just one square, nor a square on any odd background. These squares have no background. The critical reflection between pattern and background is thus carried even further: the absence of an explicit background refers to the renouncement of a foundational quest. As such, what is Nicole Hassler looking for? She is looking for pure blackness. It is not blackness itself in general, not "absolute" blackness, but the original and authentic blackness of the pigment used time after time. In no way is she looking to achieve blackness by superimposing every color. Now, we know that the binder that holds the pigment to the canvas adulterates the pigment's color and this poses a question, on a strictly aesthetic level: How does the subject's action come to disturb reality in attempting to approach it?

How then does one "return" to original blackness? And, once again, are we really speaking of a "return"? And can we actually speak of an "original" color? Nicole Hassler tackles this task by applying several coats of black (sometimes 30 or more) over previous layers, after sanding the surface thoroughly. Achieving blackness thus requires an endless sequence of adding and removing. And how does one know if (and when) this process has been achieved?

"All of a sudden, blackness appears evident" says Nicole Hassler. This evidence is not simply a mental affect, or the mark of a transcendent ideality. It induces a descent into the abyssal depths of meaning. This act of seeing evidence of blackness in the actual painting and not some sort of "idea" of blackness implies a specific modality of vision, of sight that phenomenologist Marc Richir calls "perceptive phantasia". Perceptive phantasia comes into play every time we feel or sense something that cannot be reduced to an objective determination but that nevertheless shows itself as an undeniable and unshakeable evidence. We might not objectively know whether people we come across truly have a conscience or if they are merely "well-made clocks" (in Descartes' words). Yet explosions of joy, marks of grief and expressions of astonishment enable us to "see" others through their emotional manifestations, without presupposing an empathetic projection of one's own conscience of the "living body" of somebody else. Furthermore, it is this same perceptive phantasia that enables us to see the "quintessential" blackness. Here, Nicole Hassler offers a living realization of this both by making the *Leiblichkeit* of color appear and by displaying the effects of perceptive phantasia in the domain of pure color.

Although the concept of *Leiblichkeit* is untranslatable, Nicole Hassler shows that it can be transposed to painting (as a distant analogy to Merleau-Ponty's famous observation that "It is by lending [one's] body to the world that the artist changes the world

into paintings"). The German word *Leiblichkeit* refers to that very thing that makes *Leib* a *Leib*. And *Leib* is the "living body", as opposed to the *Körper*, which refers to the inert or physical body. Nicole Hassler focuses on the *Leiblichkeit* of color, the "flesh and blood" presence of a dimension that only "reflexive thematization" (the fundamental activity of her work) can reveal. To this end, she uses various "cosmetic" products (Marguerite Menz rightly emphasized this word's connection with the word "cosmos"). And this fundamental perspective spreads out in two distinct yet intertwined directions in her artwork.

By getting to grips (a fitting expression) with the relationship between color and living corporeality, Nicole Hassler transforms into paintings the color that human beings (predominantly women) put on their bodies to emphasize certain features, hide other imperfections and simply make themselves prettier. In this respect, it is notable that the series *Fonds de teint* (1995–1997) (including the idea of "foundation") aligns the renouncement of a foundational quest mentioned above with a reflection on appearance, melding the surface of the body with that of the work. However, the reflection on this mediation goes even further. Instead of using the human body as an artistic medium, Nicole Hassler pushes the process of abstraction to the point where the "skin-canvas" is isolated from any supporting bodily (and, therefore, objective) structure. Instead, she creates a third entity, which is the non-object of the color of flesh (the word "flesh" is sometimes used to translate the concept of *Leiblichkeit*). The works and series *Elle à Lui 01*, *Collection printemps-été 2005*, *Persan Series 2009*, and *French Manucure 07* that display a rich and colourful variety of foundation (for the skin!), eyeshadow, nail polish, oil and alkyde paints attest to this in an impressive manner. Thus, "flesh color" does not refer to skin itself (the "object" of flesh color), but instead to this wholly new being, *beyond skin and beyond color* (which still presupposes a supporting structure), i.e. to that which makes *Leiblichkeit* "vibrate" by means of perceptive phantasia. This apparent third entity, beyond color (as a flat colored surface) and actual skin, then gives Nicole Hassler's work its full force and originality. And, as we contemplate her work, we cannot help but see further references to Malevich. For example, when, in *NailBar*, she makes the containers of nail polish into artistic objects, we are immediately reminded of the relationship between content and container expressed in *White on White*. Without doubt, the tensions mentioned above still pervade this research into the interplay between color, *Leiblichkeit* and *singularity*.

Despite the apparent diversity of its patterns and techniques, Nicole Hassler's work is characterized by a profound coherence and unity. While she develops different modes of exposing the relationship between (living) corporeality and color, which culminates in an apparent "pure" dimension that transcends their disassociation into a higher unity, her research is guided by a single concern, namely to uncover,

display, and expose *stability* (outside of any sociological, historical, or ideological context). Stability of color, of course, but also of the scope of what is visible. What strikes and moves the viewer is that this stability is not an aspect of the world (whether perceptible or ideal) but rather that it reveals itself directly and most profoundly in the *singularity* of the Self (as agent, witness or recipient), a shattered, sensitive, erratic, *seh*. And equally remarkably, this research is materialized in works that even transcend temporality and spatiality: Nicole Hassler explores a universe of *pure quality*, organised by nothing, signaling an imaginary that is anchored to *Leiblichkeit*. In Nicole Hassler's work, color is present "in the flesh".

Born in Berlin in 1971, Alexander Schnell is a philosopher, specializing in German philosophy and phenomenology. In 2007, he was appointed associate professor at the University of Paris-Sorbonne, where he established the CEPCAP (the Research Center for Classical German Philosophy and its Posternity). Alexander Schnell regularly teaches at University of Paris-Sorbonne Abu Dhabi and has a number of publications to his name. Perfectly bi-lingual, Alexander Schnell writes mainly in French and in German.

Entrer dans le «cosmos» artistique de Nicole Hassler ne constitue pas seulement une expérience visuelle. Si la mise en rapport, dans la production artistique contemporaine, entre toute dimension matérielle, physique, «charnelle» et la dimension relevant proprement de la couleur, a déjà été tentée à de nombreuses reprises sur le plan théorique, les réalisations concrètes d'une telle médiation sont beaucoup plus rares. Le spectateur se trouvant par exemple devant les séries *Noirs* ou *Compact powder 02* s'engage dans un univers perceptif qui brouille les frontières entre ce qui relève du visuel et du tactile. C'est pourquoi il convient ici de faire part de quelques réflexions à propos de cette expérience aussi stimulante qu'enrichissante.

Si l'œuvre de Nicole Hassler — comme cela a déjà été remarqué, et comme l'artiste le reconnaît volontiers elle-même — a de toute évidence été inspirée par celle de Gerhard Richter, elle se rattache également à ce qui est au plus près des origines de l'art contemporain. Pour pouvoir saisir le sens du point de rencontre des différents fils de sa création artistique, un retour à Kasimir Malevitch peut s'avérer fructueux.

Malevitch expose en 1915 à la Galerie Dobychina (Pétriograd) lors de la «Dernière Exposition futuriste de tableaux 0,10 (zéro-dix)» le *Quadrangle*, appelé aussi *Carré noir sur fond blanc*. Trois ans plus tard, il peint le *Carré blanc sur fond blanc*, probablement le premier monochrome de la peinture contemporaine. En dehors du fait que ces dates ont, sur un plan historique, une valeur hautement symbolique pour la détermination d'une nouvelle époque, ces deux gestes ont surtout une portée décisive par rapport au sens et à la signification de l'acte de peindre, et au statut de la peinture en général.

On peut y voir, en effet, le point d'aboutissement d'un processus — que l'on pourrait qualifier de «désubstantialisant» — admirablement diagnostiqué et décrit par Friedrich Nietzsche. Cette désubstantialisation désigne un phénomène culturel qui a traversé tout le dix-neuvième siècle jusqu'à la Grande Guerre. Nietzsche l'a anticipé dès les années 1870. Ce phénomène est celui d'une singulière perte de contenu, d'une perte de la substance objective — dans le cas de la peinture: d'un abandon de l'idée qu'il s'agirait de représenter quelque chose. Cela signifie plus particulièrement qu'il y a une défection graduelle d'un contenu concret au profit de l'idée que ce qui constituait auparavant la simple forme (composition, couleur, etc.) devient désormais le sujet (ou le contenu) de l'activité artistique. Autrement dit, la production artistique — ce qui permet de créer un effet sur le spectateur, ce qui touche aux lois de la perception, mais aussi ce qui a trait au sens et au statut de l'activité créatrice proprement dite du peintre — devient l'objet de la peinture qui, en ce sens, a donc perdu toute substance. Ce diagnostic peut servir comme fil directeur (parmi d'autres, bien entendu) afin de comprendre pourquoi, dans la culture occidentale, l'abstraction se substitue progressivement à la figuration.

Or, l'«invention» du monochrome, en 1918, représente évidemment un moment crucial dans cette histoire. D'une part, elle marque incontestablement un terme. Le processus de désubstantialisation semble être parvenu à son point culminant: il ne saurait être conduit plus loin que cette superposition du motif — une surface blanche — et de son cadre — un fond blanc. Mais, d'autre part, et c'est dans une telle perspective que le travail de Nicole Hassler va s'inscrire, cette invention (qui, du coup, ne signifie pas chez Malevitch un abandon du réel, mais, comme Gérard Wajcman l'a souligné à juste titre, une visée au cœur de ce réel) constitue aussi une ouverture (et une mise en avant d'une «substance» dans un tout autre sens, relevant de ce que Maurice Merleau-Ponty nomme une «transsubstantiation»). C'est que le *Carré blanc sur fond blanc* n'est en aucun cas la fin définitive, le point ultime, de la peinture occidentale et de son histoire.

S'il est patent qu'une certaine ligne s'achève par là, celle — proprement négative — qui consiste en une histoire (faisant écho à l'interprétation dialectique de l'histoire chez Hegel) de moments *niant* les moments antérieurs, et qui est visiblement parvenue avec Malevitch à son moment extrême de négativité, il n'en est pas moins vrai que de nombreuses expériences pour «sortir» de l'histoire et de l'historicité ont déjà été effectuées depuis l'accomplissement de ce geste révolutionnaire par Malevitch — l'histoire n'ayant manifestement pas seulement une «utilité», mais aussi des «inconvénients» (pour parler encore une fois un langage nietzschéen). Les *ready-made* de Duchamp, le *pop art* de Warhol, les «zones de sensibilité» de Klein ou encore — climax de la «négativité» — les «interdictions» de Rutault: autant de tentatives qui proposent de réfléchir sur l'avenir de l'art (ou de ce qui lui succède) en dehors du cadre historisant, caractéristique d'une lecture du réel qui s'est peut-être elle-même déjà dépassée. Or, l'œuvre de Nicole Hassler se déploie à une époque (et contribue même à l'instaurer) qui est postérieure à celle qui proclamait la «fin de l'art». Bien entendu, il ne s'agit pas de retomber naïvement dans l'un des moments constitutifs du mouvement qui culminait dans les «compositions suprématistes» de Malevitch. Nicole Hassler exploite plutôt le potentiel esthétique d'une tension apparaissant dans ces différents carrés sur fond blanc. Cette tension est à son tour de nature multiple.

Tout d'abord, le *Carré blanc sur fond blanc* n'est pas, contrairement à ce qu'il pourrait suggérer, une surface d'une seule couleur (ou monotonale). On distingue un carré qui est décentré par rapport au cadre extérieur et le fond, précisément, sur lequel il se détache. Même si le titre distingue entre le «carré» et le «fond», le spectateur voit plutôt deux carrés emboîtés. Pour Malevitch, l'usage du blanc ouvre par ailleurs à l'infini. Si l'on pense ces deux déterminations ensemble — d'une part, le fait que le titre contredise le motif (le titre énonçant une opposition entre contenu et forme, alors que le tableau lui-même témoigne plutôt

de leur enchevêtrement) et, d'autre part, l'ouverture à l'infini —, le tableau incite le spectateur à voir autrement, à entrevoir ce que la brèche ici battue réserve comme possibilités à saisir, à réapprendre à voir le monde, comme disait Merleau-Ponty. L'opposition entre le motif et le fond renvoie ainsi à l'opposition entre le sujet et son encadrement, sa mise en ordre, son «autre» qui concerne l'au-delà du sujet lui-même.

En outre, le carré intérieur n'a pas la même couleur que le fond. L'ouverture qui s'exprime par là annonce plus spécifiquement le développement possible d'une réflexion sur le rapport entre *contenant* et *contenu*.

Enfin, le carré blanc «communique» de toute évidence avec le carré noir sur fond blanc peint antérieurement. Cette opposition extrême entre le blanc et le noir, incluant tout le spectre des couleurs, exprime là encore cette même tension. Nicole Hassler se l'approprie à sa manière dans ses premiers travaux.

La série *Noirs* met elle aussi en scène des carrés noirs. Non pas un carré, ni un carré sur un fond quelconque. Ces carrés sont *sans fond*. La réflexion entre motif et fond est ainsi conduite plus loin : l'absence de fond explicitement revendiquée renvoie à l'abandon de toute quête fondationnelle. De quoi s'enquiert alors Nicole Hassler ? Elle cherche le noir pur. Mais pas le noir en général, le noir *absolu*, mais le noir originel et authentique du pigment à chaque fois utilisé — loin d'elle l'idée de travailler le noir à partir de la superposition de toutes les couleurs. Or, on sait que le liant utilisé pour accrocher le pigment sur la toile dénature la couleur du pigment. Se repose ici la question, sur un plan rigoureusement esthétique, de la manière dont l'action du sujet vient perturber le réel dans la tentative de s'en approcher.

Comment «retrouver» alors le noir originel — mais, encore une fois, s'agit-il véritablement d'une «retrouvaille», et peut-on parler d'une couleur d'*'origine*? Nicole Hassler s'y attelle en procédant à l'effectuation de nombreuses couches de noir (parfois une trentaine ou plus), mises sur les couches précédentes après que la surface eut été dûment poncée. Atteindre le noir implique ainsi un jeu incessant d'ajouts et d'enlèvements. Et comment savoir si (et quand) le processus est véritablement parvenu à sa fin?

«Soudain le noir apparaît, dans une évidence», dit Nicole Hassler. Cette évidence n'est pas qu'un affect psychique, ni la marque d'une idéalité transcendantale, mais réalise une descente dans les profondeurs abyssales du sens. Ce voir évident qui voit le noir dans la peinture et non pas dans une quelconque «idée», implique par ailleurs une modalité spécifique de la vision; de la vue, que le phénoménologue Marc Richir appelle la «*phantasia* perceptive». La *phantasia* perceptive entre en jeu à chaque fois que nous sentons ou éprouvons quelque chose qui ne se laisse pas reconduire à des déterminations objectives, mais qui se donne néanmoins dans une évidence inébranlable et irréfutable. Nous ne saurons dire, en nous servant de moyens objectifs, si telle personne que nous voyons

passer est véritablement habitée par une conscience ou si elle n'est qu'une «machine bien faite» (comme disait Descartes). Mais telle explosion de joie, telle marque de chagrin, telle expression d'étonnement nous permettent de «voir» l'autre à *même* ses manifestations affectives, sans supposer une projection empathique de ma conscience sur le «corps vivant» d'autrui. Or, c'est cette même *phantasia* perceptive qui me fait voir le noir en sa «quintessence». Et Nicole Hassler d'en proposer une effectuation vivante à la fois en faisant apparaître la *Leiblichkeit* de la couleur et en mettant en évidence l'efficace des *phantasiai* perceptives sur le terrain de la couleur pure.

Si le concept de *Leiblichkeit* est certes intraduisible, Nicole Hassler montre qu'il est parfaitement transposable en peinture (selon une analogie éloignée avec la fameuse phrase de Merleau-Ponty affirmant que «c'est en prêtant son corps au monde que le peintre change le monde en peinture»). Le terme allemand *Leiblichkeit* signifie cela même qui fait qu'un *Leib* est un *Leib*. Et *Leib* est le «corps vivant», par opposition au *Körper*, qui désigne le corps physique ou inerte. Nicole Hassler exploite la *Leiblichkeit* de la couleur, la présence «en chair et en os» d'une dimension que seule la *thématisation réflexive* (geste fondamental de son œuvre) permet de dévoiler. Elle se sert à ce dessein de certains produits «cosmétiques» (Marguerite Menz a souligné à juste titre qu'étymologiquement ce terme se rattache au «cosmos»). Or, dans sa production artistique, cette perspective fondamentale se déploie selon deux directions enchevêtrées.

En effet, en prenant à bras-le-corps (c'est le cas de le dire) la médiation couleur / corporéité vivante, Nicole Hassler transforme en peinture la couleur que l'humain — en premier lieu la femme — met sur son corps pour mettre en évidence certains de ses traits, pour en cacher les imperfections ou tout simplement pour l'embellir. Il est à noter, à cet égard, que la série *Fonds de teint* (1995–1997) (contenant le «fond» !) fait coïncider l'abandon de la quête fondationnelle évoquée et une réflexion sur l'apparence où se confondent la surface du corps et celle de l'œuvre. Mais la réflexion sur cette médiation est encore conduite plus loin. Au lieu d'utiliser le corps humain comme *medium* artistique, Nicole Hassler pousse le travail d'abstraction au point d'isoler la «peau-toile» de tout support corporel (et donc objectif) et de créer une tierce-entité qu'est le non-objet de la «couleur-chair» (le mot «chair» étant parfois utilisé pour traduire précisément la *Leiblichkeit*). En témoignent d'une manière extrêmement impressionnante les œuvres et séries *Elle à Lui 01*, *Collection printemps-été 2005*, *Persan Series 2009* ou encore *French Manucure 07*, qui déplient une panoplie très riche — en couleurs — de fonds de teint (de la peau!), de couleurs de maquillage, de vernis à ongles, de peintures à huile ou de peintures alkydes. Sachant que la «couleur-chair» ne renvoie pas à l'exposition de la peau («objet» à la couleur de la chair), mais précisément à ce tout nouvel être *au-delà de la peau, au-delà de la couleur*

(supposant toujours un support), donc à ce qui fait «vibrer» la *Leiblichkeit* moyennant les *phantasiai* perceptives. C'est dans la mise en évidence d'une telle «tierce-entité» au-delà de la couleur (en tant que surface plane colorée) et de la peau (corporelle) que l'œuvre de Nicole Hassler déploie toute sa force et son originalité. Et, en contemplant ce travail, on ne peut s'empêcher de voir encore d'autres clins d'œil nous renvoyant de nouveau à Malevitch : par exemple, lorsque dans le *NailBar*, elle fait du *contenant* du vernis à ongles un objet artistique, cela fait immédiatement penser à la réflexion du rapport entre le *contenant* et le *contenu* qu'évoque le *Carré blanc sur fond blanc*. Décidément, les tensions dont il a été question plus haut ne cessent de traverser toute cette recherche orientée par la mise en rapport entre la couleur, la *Leiblichkeit* et la *singularité*.

Malgré la diversité apparente de ses motifs et techniques, le travail de Nicole Hassler est en effet caractérisé par une profonde cohérence et unité. Alors qu'elle exploite différentes modalités de la médiation entre «corporéité» (vivante) et couleur, culminant dans la mise en évidence d'une dimension pure élevant leur dissociation en unité supérieure, sa recherche est conduite par un seul souci : à savoir par la découverte, l'ouverture, la mise à découvert de la *stabilité* (en dehors de tout contexte socio-historique ou idéologique). Stabilité de la couleur, bien sûr, mais aussi de la dimension d'ouverture de la visibilité. Ce qui impressionne et touche le spectateur, c'est que cette stabilité n'est pas un aspect du monde — fût-il sensible ou idéal — mais qu'elle se dévoile à même et au plus profond de la *singularité* du Moi (agent, témoin ou récepteur). Un Moi éclaté, sensible, erratique. Et ce qui est tout aussi remarquable, c'est que cette quête se matérialise dans des œuvres qui effacent la temporalité et même la spatialité : Nicole Hassler explore un univers de la *qualité pure*, ordonnée par rien, signalant un imaginaire arrimé à la *Leiblichkeit*. Dans l'œuvre de Nicole Hassler, la couleur est présente «en personne».

Alexander Schnell, né à Berlin en 1971, est philosophe, spécialiste en philosophie allemande et phénoménologie. En 2007, il est nommé Maître de conférences à l'Université de Paris-Sorbonne, où il fonde en 2012 le Centre d'études de la philosophie classique allemande et de sa postérité (CEPCAP). Il enseigne régulièrement à l'Université Paris-Sorbonne Abu Dhabi et compte de nombreux ouvrages à son actif. Parfaitement bilingue, Alexander Schnell rédige ses travaux essentiellement en français et en allemand.

Das Eintreten in den künstlerischen »Kosmos« Nicole Hasslers beschränkt sich auf keine lediglich visuelle Erfahrung. Zwar wurde schon öfter versucht, innerhalb der zeitgenössischen Kunst zwischen der Dimension der Materie bzw. des »Leibs« und der Dimension der Farbe auf einer theoretischen Ebene einen Bezug herzustellen — aber die konkrete Verwirklichung einer solchen Vermittlung ist weitaus seltener gelungen. Der Betrachter der Serien *Noirs* oder *Compact powder 02* zum Beispiel tritt in einen Wahrnehmungsraum ein, in dem die Grenzen von Visuellem und Taktilem, bzw. Haptischem verschwimmen. Im Folgenden sollen daher einige Überlegungen zu dieser so stimulierenden wie bereichernden Erfahrung angestellt werden.

Nicole Hasslers Werk unterliegt, wie das schon festgestellt wurde und auch von ihr selbst bereitwillig eingestanden wird, dem Einfluss Gerhard Richters. Gleichwohl schließt es auch an den genuinen Ursprung der zeitgenössischen Kunst an. Um den Einheitspunkt der verschiedenen Richtungen ihres künstlerischen Schaffens besser hervortreten zu lassen, bietet es sich aus guten Gründen an, an zwei geniale Werke Kasimir Malewitschs zu erinnern.

Malewitsch hat 1915 in der Galerie Dobytchina in Petrograd anlässlich der Ausstellung *Letzte futuristische Ausstellung »0.10«* erstmals sein suprematistisches Gemälde *Das Schwarze Quadrat auf weißem Grund* ausgestellt. Drei Jahre später hat er *Das Weiße Quadrat auf weißem Grund* gemalt, das wohl zu den allerersten monochromen Gemälden der Kunst der Gegenwart gehört. Über den symbolischen Wert ihrer Entstehungsjahre hinaus, die ja eine neue Epoche ankündigen, haben diese Werke insbesondere eine entscheidende Bedeutung für den Akt des Malens und den Status der Malerei überhaupt.

Man kann darin nämlich den Endpunkt eines Prozesses ausmachen, der als eine »Entsubstanzielierung« aufgefasst werden kann und auf eine beeindruckende Art und Weise von Friedrich Nietzsche in dieser Hinsicht diagnostiziert und beschrieben wurde. Diese »Entsubstanzielierung« bezeichnet dabei ein kulturelles Phänomen, welches das gesamte neunzehnte Jahrhundert bis hin zum Ersten Weltkrieg durchzogen hat. Nietzsche hatte es bereits ab den siebziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts vorausgreifend analysiert. Dieses Phänomen besteht in einem eigentümlichen Inhaltsverlust, einem Verlust der gegenständlichen »Substanz« — und in der Malerei insbesondere darin, dass man davon abkommt, anzunehmen, dass das Bild überhaupt etwas darzustellen habe. Dies bedeutet näher, dass ein schrittweiser Abfall eines konkreten Inhaltes festzustellen ist, welcher der Auffassung weicht, dass das, was vorher die bloße »Form« (Komposition, Farbe usw.) des Bildes betraf, nun zum Subjekt und Inhalt des künstlerischen Schaffens wird. Mit anderen Worten, dieses selbe künstlerische Schaffen — in Bezug etwa auf das, was auf den Betrachter einwirkt, was die Wahrnehmungsgesetze

angeht oder eben den Sinn und Status der schaffenden Tätigkeit des Künstlers überhaupt betrifft — wird zum Gegenstand der Malerei, die *insofern* also jeglicher Substanz verlustig gegangen ist. Diese Diagnose kann (unter anderem) als Leitfaden dafür dienen, zu erklären, weshalb in der abendländischen Kultur die Figuration nach und nach der Abstraktion hat weichen müssen.

Die »Erfindung« der monochromen Malerei macht dabei natürlich einen ganz besonderen Moment in dieser Geschichte aus. Einerseits stellt sie zweifelsohne einen Endpunkt dar. Der Prozess der Entsubstanzielierung scheint hier an seinen Gipfelpunkt gelangt zu sein, denn es kann ja offenbar über diese Übereinanderlegung des Motivs — eine weiße Fläche — und seines Rahmens — ein weißer Grund — nicht hinausgegangen werden. Andererseits aber — und genau hier setzt Nicole Hassler an — eröffnet diese »Erfindung« (die somit bei Malewitsch kein Aufgeben der Realität, sondern, wie von G. Wajcman treffend formuliert, ein Abzielen auf den Kern der Realität bedeutet) auch eine Perspektive, die einem Aufscheinen der »Substanz« in einem ganz anderen Sinne (nämlich in Bezug auf das, was Maurice Merleau-Ponty eine »Transsubstantiation« genannt hat) gleichkommt. *Das Weiße Quadrat auf weißem Grund* stellt somit keinesfalls den endgültigen Schlusspunkt der abendländischen Malerei und ihrer Geschichte dar.

Wenn ein gewisser Verlauf so zwar zu seinem Abschluss kommt, nämlich der — »negative«, an die dialektische Interpretation Hegels der Geschichte erinnernde — welcher in einer Geschichte von Momenten oder Gestalten besteht, die die jeweils früheren verneinen und bei Malewitsch offensichtlich im Extropunkt der Negativität münden, so muss doch betont werden, dass seit jenem revolutionären Gestus Malewitschs bereits verschiedene Versuche unternommen worden sind, um aus der Geschichte und der damit verbundenen historischen Sichtweise herauszuführen — die Geschichte hat also offenbar, um noch einmal mit Nietzsche zu reden, nicht nur einen »Nutzen« sondern auch »Nachteile«. Duchamps »ready-mades«, Warhols »Pop-Art«, die malerischen »Sensibilitätszonen« Yves Kleins oder — der Höhepunkt der »Negativität« — die »Verbote« Claude Rutaults sind allesamt Bestrebungen, über die »Zukunft« der Kunst (oder dessen, was ihr nachfolgt) außerhalb des historisierenden Rahmens Überlegungen anzustellen, welcher für eine Auslegung der Realität, die sich vielleicht selbst bereits »überwunden« hat, charakteristisch ist. Nicole Hasslers Werk gehört einem Zeitalter an (bzw. trägt dazu bei, dieses hervortreten zu lassen), das nach demjenigen anzusiedeln ist, welches das »Ende der Kunst« proklamiert hatte. Freilich heißt das nicht, dass hierbei ein Rückfall in eine der Gestalten zu befürchten wäre, die für jene Bewegung, die in Malewitschs »suprematistischen Kompositionen« mündete, konstitutiv gewesen sind. Nicole Hassler macht sich vielmehr das ästhetische Potential einer Spannung zunutze, die in diesen verschiedenen »Quadraten« auf »weißem Grund« durchscheint.

Diese Spannung äußert sich ihrerseits auf eine vielfältige Weise.

Zunächst ist *Das Weiße Quadrat auf weißem Grund* nicht, wie man vielleicht annehmen könnte, eine lediglich einfarbige Fläche. Man unterscheidet darin vielmehr ein Quadrat, das im Verhältnis zum äußeren Rahmen — also zum Grund — leicht gekippt ist und sich auch vom Ton her von diesem abhebt. Obwohl der Titel des Bildes das »Quadrat« vom »Grund« absetzt, sieht der Betrachter doch eher zwei ineinander geschachtelte Quadrate. Laut Malewitsch eröffnet die weiße Farbe darüber hinaus einen Zugang zum Unendlichen. Wenn man nun diese beiden Bestimmungen — einerseits die Tatsache, dass das Motiv dem Titel widerspricht (der Titel bringt ja einen Gegensatz von Inhalt und Form zum Ausdruck, während das Bild selbst eher von deren Verflechtung zeugt), und andererseits die Eröffnung des Unendlichen — zusammendenkt, dann ermuntert das Bild den Betrachter dazu, *anders zu schauen*, die sich hier eröffnenden Möglichkeiten einzusehen, bzw. »von Neuem [zu] lernen, die Welt zu sehen«, wie Merleau-Ponty sich ausgedrückt hat. Der Gegensatz von Motiv und Grund verweist somit auf jenen von Subjekt und Rahmen, bzw. seiner Einordnung, seinem »Anderen«, welches das Jenseits des Subjekts selbst betrifft.

Darüber hinaus hat, wie gesagt, das innere Quadrat nicht den gleichen Ton wie der Grund. Die sich hierin zeigende Eröffnung kündigt dabei die mögliche Reflexion über den Bezug von *Enthaltemdem* und *Enthaltenen* an.

Schließlich »kommuniziert« das weiße Quadrat selbstverständlich mit dem vorher fertiggestellten schwarzen Quadrat auf weißem Grund. Dieser Gegensatz von »weiß« und »schwarz«, der ja das gesamte Farbspektrum mitumgreift, bringt dabei noch einmal dieselbe Spannung zum Ausdruck. In ihren ersten Arbeiten eignet sich Nicole Hassler diese auf ihre eigene Weise an.

Die Reihe *Noirs* setzt ihrerseits schwarze Quadrate in Szene. Nicht *ein* Quadrat und auch nicht *ein* Quadrat auf irgendeinem *Grund*. Diese Quadrate sind *grundlos, gleichsam abgründig*. Die Reflexion über Motiv und Grund wird hierbei also weitergeführt: Die explizit beanspruchte Abwesenheit jeglichen Grundes verweist auf das Aufgeben jeglicher Suche nach einem Grund. Was geht dann aber Nicole Hassler genau nach? Sie sucht das *reine* Schwarz. Aber nicht »DAS« Schwarz überhaupt, das »absolute« Schwarz, sondern das ursprüngliche, echte Schwarz des jeweils benutzten Pigments — sie lehnt es nämlich von Grund auf ab, das Schwarz aus einer Vermischung mehrerer Farben hervortreten zu lassen. Wie man weiß, denaturiert und verfälscht das Bindemittel ja die Farbe des Pigments, wenn dieses hierdurch auf die Leinwand gebracht wird. Dadurch wird auf einer ästhetischen Ebene die bekannte Frage wieder aufgeworfen, wie die Handlung des Subjekts die Realität in dem Versuch, ihrer habhaft zu werden, stört.

Wie kann hierbei also das ursprüngliche Schwarz »wiedergefunden« werden? (Aber noch

einmal: Handelt es sich dabei tatsächlich um ein »Wiederfinden« und kann man überhaupt von einer »ursprünglichen« Farbe sprechen?) Nicole Hassler versucht das dadurch zu erreichen, dass sie *zahlreiche* Schichten *dieselben* Schwarzes auf die Grundfläche aufträgt, wobei zwischendurch die jeweils neue Schicht abgeschliffen werden muss. Um schließlich zum gesuchten Schwarz zu gelangen, ist also ein ständiges Hin und Her von Auftragen und Abtragen nötig. Und woher weiß man, ob (und wann) dieser Prozess zu seinem Abschluss gekommen ist?

»Plötzlich erscheint das Schwarz, in einer Evidenz«, sagt Nicole Hassler. Diese Evidenz ist kein psychischer Affekt und auch nicht das Merkmal einer transzendenten Idealität, sondern verwirklicht ein Herabsteigen in die abgründige Tiefe des Sinnes. Dieses »evidente« »Sehen«, welches das Schwarz *im Bild* sieht und nicht in irgendeiner »Idee«, impliziert darüber hinaus eine spezifische Modalität des »Sehens«, der »Sicht«, die der Phänomenologe Marc Richir die »perzeptive Phantasie« nennt. Diese kommt immer dann ins Spiel, wenn wir etwas »fühlen« oder »empfinden«, das sich zwar nicht auf »objektive« Bestimmungen zurückführen lässt, sich aber dennoch in einer unerschütterlichen und unwiderlegbaren Evidenz gibt. Wir können nicht genau sagen, ob — auf lediglich objektive Anschauungsgefüge zurückgreifend — jener gerade vorbeigehenden Person wirklich ein innewohnendes Bewusstsein zugeschrieben werden kann oder ob sie bloß eine »gut gemachte Maschine« ist (wie Descartes sagte). Aber ein Ausbruch purer Freude, eine Träne der Trauer oder der Ausdruck nackten Erstaunens lassen den Anderen an diesen affektiven Äußerungen sichtbar werden, ohne dass dies eine empathische Projektion *meines* Bewusstseins auf den Leib des Anderen zur Voraussetzung hätte. Genau diese »perzeptive Phantasie« erlaubt es uns nun, »das« Schwarz in seiner »Quintessenz« zu erschauen. Nicole Hassler bringt das sehr lebhaft zum Ausdruck, indem sie sowohl die *Leiblichkeit* der Farbe erscheinen, als auch die Wirksamkeit der »perzeptiven Phantasien« auf dem Gebiet der reinen Farbe deutlich hervortreten lässt.

Sie überträgt also diesen Begriff der »Leiblichkeit« auf die Malerei — und zwar gemäß einer entfernteren Analogie mit Merleau-Pontys berühmten Satz, dem zufolge »der Maler, indem er seinen Leib der Welt verleiht, die Welt in ein Gemälde verwandelt«. Die Leiblichkeit ist das, was einen Leib zu einem Leib macht (im Unterschied zum leblosen Körper). Nicole Hassler macht sich die »Leiblichkeit« der Farbe zunutze, die leibhafte Präsenz einer Dimension, die allein durch eine reflexive Thematisierung (die einen grundlegenden Gestus ihres Werks ausmacht) enthüllt zu werden vermag. Hierfür bedient sie sich verschiedener »kosmetischer« Produkte (wobei Marguerite Menz in diesem Zusammenhang zu Recht darauf hingewiesen hat, dass dieser Begriff vom griechischen »Kosmos« herstammt). In ihrem künstlerischen Schaffen entfaltet sich diese Sichtweise dabei in zwei unterschiedlichen Richtungen.

Indem sie sich auf die Vermittlung von Farbe und Leiblichkeit konzentriert, verwandelt Nicole Hassler die Farbe, die vom Menschen — in erster Linie von Frauen — auf den Leib aufgetragen werden, um gewisse Züge zu betonen, um kleine Unvollkommenheiten zu kaschieren oder einfach nur, um ihn hübscher erscheinen zu lassen, in ein Gemälde. Bemerkenswert ist dabei, dass die Serie *Fonds de teint* (1995–1997) (deren Titel auf Französisch den »Grund« enthält) die angesprochene Aufgabe der Suche nach dem Grund und eine Überlegung über den Schein, in der die Oberfläche des Leibes und die des Werks miteinander verschmelzen, zusammenfallen. Aber die Reflexion über diese Vermittlung wird dann noch weiter geführt. Anstatt den menschlichen Leib als ein künstlerisches Medium zu gebrauchen, spitzt sie die Abstraktion daraufhin zu, dass sie die Leinwandhaut vom körperlichen (also objektiven) Träger ablöst und dadurch ein *Drittwesen* erzeugt, das der *Nicht-Gegenstand* des »Farbleibes« ist. Hierfür zeugen auf eine äußerst beeindruckende Art und Weise die Serien *Elle à Lui 01, Collection printemps-été 2005, Persian Series 2009* oder auch *French Manucure 07*, die eine farbenreiche Vielfalt von Make-ups (bzw. Hautgrundierungen), Schminken, Ölfarben und alkyden Farben verwerfen. Dabei stellt der »Farbleib« nicht die Haut dar, sondern diese völlig neue Entität jenseits von Haut und Farbe (welche je einen Träger zur Voraussetzung hat), also das, was die *Leiblichkeit* dank der perzeptiven Phantasien »erzittern« lässt. Dank der Hervorkehrung dieses »Drittewesens« jenseits der Farbe (als farblicher Fläche) und der (leiblichen) Haut entfaltet das Werk Nicole Hasslers all seine Kraft und Originalität. Und bei einer tiefergehenden Betrachtung dieser Arbeiten wird man noch andere verdeckte Hinweise und Anspielungen auf Malewitsch entdecken — so wird man etwa, wenn sie in der *NailBar* die den Nagellack enthaltenden Fläschchen in einen Kunstgegenstand verwandelt, unmittelbar an den Bezug von *Enthaltemdem* und *Enthaltenen* erinnert, der ja vom *Weißen Quadrat auf weißem Grund* evoziert wurde. Ganz offensichtlich durchziehen die oben angesprochenen »Spannungen« diese Versuche, die Farbe, die *Leiblichkeit* und die *Singularität* miteinander zu verbinden.

Trotz der scheinbaren Vielfalt ihrer »Motive« und Techniken ist die Arbeit Nicole Hasslers nämlich in der Tat durch eine tiefe Einheit und Kohärenz gekennzeichnet. Während sie verschiedene Modalitäten der Vermittlung von Leiblichkeit und Farbe erprobt, ein Prozess, der in dem Aufweis einer reinen Dimension gipfelt, die deren Spaltung in eine höhere Einheit aufgehen lässt, zielt sie stets auf eine grundlegende Weise darauf ab, die *Stabilität* (außerhalb jeglichen sozio-historischen oder ideologischen Kontexts) zu entdecken und zu eröffnen. Dabei handelt es sich in erster Linie um die Stabilität der Farbe, zugleich aber auch um die eröffnende Dimension der Sichtbarkeit. Was den Betrachter beeindruckt und berührt, ist, dass diese Stabilität nicht die der Welt ist — ganz gleich, ob es sich dabei

um die sinnliche oder ideale Welt handelt —, sondern sich im tiefen Innern der *Singularität* des handelnden, bezeugenden oder lediglich aufnehmenden Ichs aufweisen lässt. Ein Ich, das gebrochen, sensibel oder erratisch ist. Und genauso bemerkenswert ist dabei, dass diese Suche sich in Werken materialisiert, die die Zeitlichkeit und selbst die Räumlichkeit auflösen: Nicole Hassler erforscht ein Universum *reiner Qualität*, das völlig ungeordnet ist und auf eine imaginäre, an die Leiblichkeit gebundene Welt hindeutet. In Nicole Hasslers Werk ist die Farbe leibhaft da.

Alexander Schnell, 1971 in Berlin geboren, ist Philosoph und insbesondere ein Kenner der deutschen Philosophie und Phänomenologie. 2007 wird er zum Maitre de conférences an der Université Paris-Sorbonne ernannt, wo er 2012 das Centre d'études de la philosophie classique allemande et de sa postérité (CEPCAP) [Zentrum zur Erforschung der Klassischen Deutschen Philosophie und deren Wirkungsgeschichte] gründet. Er unterrichtet regelmäßig an der Universität Paris-Sorbonne Abu Dhabi und hat zahlreiche Werke veröffentlicht. Alexander Schnell spricht perfekt französisch und schreibt seine Arbeiten im Wesentlichen auf französisch und deutsch.