

SIGNS AT THE EDGE OF CONSCIOUSNESS

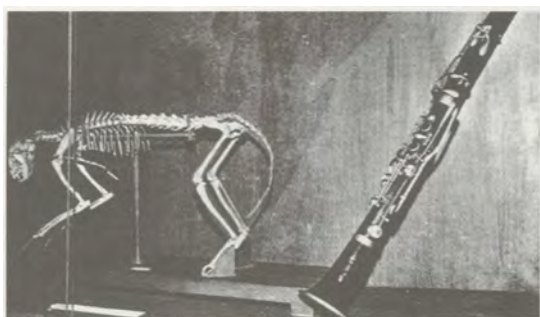
On first encountering Hubert Scheibl's paintings, it is easy to think of him as a literalist, to conclude that he is primarily a painter of tactile sensations. This is hardly to be wondered at, since Scheibl approaches the plastic nature of his art with a finely-tuned appreciation of the abundance of riches which the past century has teasingly laid at our feet. However, such a response ignores the underlying tensions that slowly make themselves evident in his work. Without denying their effectiveness as sheer painterly spectacle, Scheibl's paintings are, finally, quite elusive experiences: rich without being grandiose, they are sensate while resolutely shunning any hint of splendor.

It becomes clear on extended viewing that Scheibl's art, and the way in which he creates it, is more involved with a series of theoretical and philosophical contradictions than with the technical execution of the paintings themselves. Rather than stress their improvisatory nature, it makes more sense to draw attention to the systematic aspects of Scheibl's pictures, at least insofar as each one is the result of his having repeatedly applied the same set of principles to the same materials over a period of time, much as a scientist might perform an experiment on a series of sub-

Segni ai confini della coscienza

Incontrando per la prima volta la pittura di Hubert Scheibl è facile pensare che egli sia un artista legato alla realtà e concludere che è soprattutto un pittore di sensazioni tattili. Non c'è affatto da meravigliarsi di questo, dal momento che l'approccio di Scheibl nei confronti della natura plastica della propria arte è finemente armonizzato con l'apprezzamento dell'abbondanza di ricchezze che il secolo scorso ha deposto ai nostri piedi in maniera così allettante. Tuttavia una simile risposta prescinde dalle tensioni sottostanti che si rendono lentamente evidenti nella

sua opera. Senza negare la loro efficacia in qualità di vero e proprio spettacolo pittorico, i dipinti di Scheibl sono, in conclusione, esperienze piuttosto elusive: ricchi senza essere fastosi, essi sono oggetto delle nostre sensazioni, mentre evitano decisamente ogni cenno di splendore.



*Wittgenstein's clarinet and a cat skeleton prepared by him.
From the Wittgenstein Documentation in Wechsel*

Risulta evidente, esaminandola in senso ampio, che l'arte di Scheibl e il modo in cui egli la crea, è più implicata in una serie di contraddizioni teoriche e filosofiche piuttosto che con l'esecuzione tecnica dei dipinti stessi. Aniché sottolineare la loro natura estemporanea, è più appropriato attirare l'attenzione sugli aspetti sistematici dei quadri di Scheibl, perlomeno nella misura in cui ognuno di essi è il risultato del suo avere ripetutamente applicato per un certo periodo di tempo lo stesso insieme di principi

jects. By extending this model to suggest the testing of an elusive theorem within a forgotten metaphysical system, Scheibl effectively demonstrates the boundless fertility of the human imagination, proving that each sensorial phenomenon strives for a heightened sense of its own uniqueness. And yet, other than these more or less phenomenological observations, it would be inappropriate to ascribe more traditional aesthetic values to Scheibl's project, because he is not himself convinced that these values retain their authenticity.

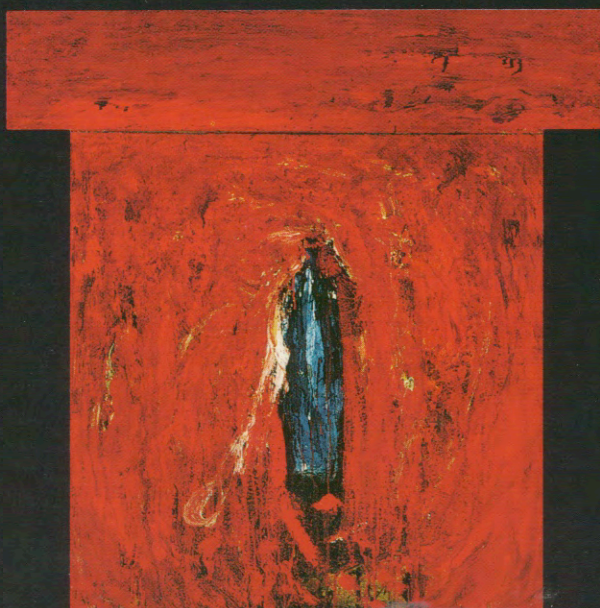
In fact, while creating such ambitious works, he is actually hoping to uncover some justification for painting along the way.

Scheibl typically constructs a painting through a series of back-and-forth movements between building an image and then erasing it. The very possibility of motif is bound up in a series of suspensions: form as such is disqualified because it is far too definitive, too crass, but Scheibl permits himself to indicate some relationship to the perceptual world by means of spatial articulation. One theme which re-enters the paintings in a multitude of ways might be called the View: a passage into an interior is suggested, followed by (or combined with) an apparent obelisk (XXVI).



agli stessi materiali, nello stesso modo in cui uno scienziato potrebbe effettuare un esperimento su una serie di soggetti. Estendendo questo modello, per suggerire la sperimentazione di un teorema elusivo all'interno di un sistema metafisico dimenticato, Scheibl dimostra efficacemente la fertilità illimitata dell'immaginazione umana, provando che ogni fenomeno sensoriale lotta per ottenere un senso rafforzato della propria unicità. Tuttavia, al di là di queste osservazioni più o meno fenomenologiche sarebbe improprio attribuire valori estetici più tradizionali al progetto di Scheibl, poiché egli stesso non è convinto che questi valori conservino la loro autenticità. Infatti, mentre crea queste opere così ambiziose, egli spera effettivamente di scoprire, strada facendo, delle giustificazioni per il suo dipingere.

Tipicamente Scheibl compone un quadro attraverso una serie di movimenti «avanti-indietro», tesi fra il costruire un'immagine e poi cancellarla. La vera e propria possibilità del tema dominante è



The artist's semi-obscurantist engagement with such archetypes reveals an abiding interest in Freudian dream analysis (Vienna's Bellevue restaurant, where an early outline of dream theory first occurred to Freud, has made several 'appearances' thus far in Scheibl's paintings), but it may equally be seen as simply de-mythifying the more universal artistic need for a subject to hang the painting on.



The Restaurant Belle Vue

Uccello's imaginary «mazzocco», which appears as an element in nearly every painting, is a precedent which the artist has cited for this free-associational activity within a very limited iconographical range. The obvious resemblance between the space in Scheibl's paintings and the collective popular image of a teeming soup of pre-Big Bang ether are far from accidental: in choosing to render a condition which simultaneously has just been and is about to be, Scheibl's art also suspends painting's explicit appeal to the viewer's trust and/or memory. Rather than depend on associative/emotional content, the paintings transform the viewer's experience into a

avvolta in una serie di sospensioni: la forma come tale viene squalificata in quanto troppo definitiva, troppo grossolana, ma Scheibl permette a se stesso di indicare una certa relazione con il mondo delle percezioni per mezzo dell'articolazione spaziale. Un tema che ricorre nei dipinti di Scheibl in un'infinità di modi diversi potrebbe essere chiamato la «Visione»: un passaggio dentro un interno viene suggerito, seguito da (oppure unito a) un evidente obelisco. L'impegno semioscurantistico dell'artista con simili archetipi rivela un costante interesse nell'analisi dei sogni Freudiana (il ristorante Belle Vue di Vienna, dove per la prima volta Freud delineò il profilo iniziale della teoria dei sogni, ha fatto sino ad oggi parecchie «apparizioni» nella pittura di Scheibl) ma può essere ugualmente interpretato come qualcosa che semplicemente demitifica la più universale necessità artistica di avere un soggetto da cui il quadro possa dipendere. Il «mazzocchio» immaginario di Paolo Uccello, che compare come un elemento fisso in quasi tutti i quadri, è un precedente che l'artista ha citato per questa attività liberamente associativa all'interno di una gamma iconografica molto limitata. L'evidente somiglianza fra lo spazio nella pittura di Scheibl e l'immagine collettiva popolare di un brodo pullulante dell'etere pre-Big Bang non è affatto casuale: nello scegliere di rappresentare una condizione che è già stata e allo stesso tempo sta per essere, l'arte di Scheibl sospende anche l'appello esplicito alla fiducia e/o alla memoria dell'osservatore. Piuttosto che dipendere da un contenuto associativo/emozionale, i dipinti trasformano l'esperienza dell'osservatore in un quadro altamente razionalizzato delle particolari condizioni fisiche e psichiche nelle quali la percezione avviene. Non essendo stata descritta in alcun modo, eccetto che nei termini più generici, l'esperienza estetica, viene così liberata dal suo appoggio a metafore specifiche.

Sebbene non sia possibile attribuire in maniera precisa la qualità del particolare alle tracce di forma ed immagine presenti nell'arte di Scheibl, esiste una

highly rationalized picture of the particular physical and psychic conditions under which perception takes place. Not having been described in any but the most general terms, the aesthetic experience is thus liberated from its reliance on specific metaphors.

Although we cannot accurately ascribe the quality of particularity to the traces of form and image in Scheibl's art, there is a way in which the artist is precisely describing a type of place or terrain, namely the human subconscious. Like feelings buried deeply beneath layers of memory and habit, Scheibl's vocabulary of drips, swaths, gestures and other incidents must be interpreted according to the exigencies of the moment, but these interpretations are free to be discarded as quickly as they are conjured up. The ebb and flow between visibility and formlessness becomes as soothing as the perpetual state of not having to decide, of never having to choose for oneself. We view with particular interest, then, the artist's «furniture drawings» (XII, XIII), which strive to combine this freedom from urgency with the open-ended objectivity found in Satie's 'furniture music'. Far from implying a state of 'readymades', the frames have been built to suggest architectural panels, as if someone has made them from the discarded parts of old furniture. In this scenario, the artwork blends in almost too effortlessly with its environment, achieving a costly equilibrium between total dependence and sheer ineffability.

Scheibl's recent work demonstrates that he is currently involved with expanding the coloristic and tonal range in his paintings without necessarily put-

condizione nella quale l'artista viene a descrivere precisamente un tipo di luogo o terreno, e cioè il subconscio umano. Come sentimenti profondamente sepolti sotto strati di memoria e abitudine, il lessico di Scheibl fatto di stillicidi, falciate, gesti ed altri accadimenti, deve essere interpretato in base alle esigenze del momento, ma queste interpretazioni possono venire liberamente scartate, con la stessa velocità con cui erano state evocate. Il flusso e riflusso fra la visibilità e la mancanza di forma diviene qualcosa di calmante, come la perenne condizione di non dover decidere, di non dover mai scegliere per se stessi. Osserviamo poi con particolare interesse i «disegni arredo» dell'artista, che si sforzano di combinare questa libertà dalla fretta con l'oggettività aperta riscontrata nella «musica arredamento» di Satie. Ben lontane dal voler significare una condizione di «articolo confezionato», le cornici sono state costruite per suggerire pannelli architettonici, come se qualcuno le avesse create da parti scartate di vecchi mobili. In questo scenario l'opera artistica si fonde persino troppo priva di sforzo con l'ambiente circostante, raggiungendo un dispendioso equilibrio a meta fra la dipendenza totale e la pura ineffabilità.

L'opera recente di Scheibl dimostra che egli è attualmente impegnato ad ampliare la gamma di colori e di tonalità dei suoi quadri, senza necessariamente porre maggiore enfasi sull'immagine. Come sempre, complessi quesiti relativi alla collocazione e al posizionamento sostituiscono quelli relativi alla scala e alla forma, che vengono lasciate come qualcosa di incerto e indeterminato. Tuttavia possiamo distinguere una logica compositiva all'interno della maggior parte di queste tele, perlomeno nella misura in cui i titoli ci suggeriscono attività specifiche. Il dipinto più monumentale di questa serie è TO KAFKA (A KAFKA), un trittico largo tre metri comprendente due tele quadrate il cui sfondo è dipinto con le stesse sfumature di ocre e blu e rappresentanti una condizione primordiale di coagulazione o raggruppamento (sulla sinistra), seguita



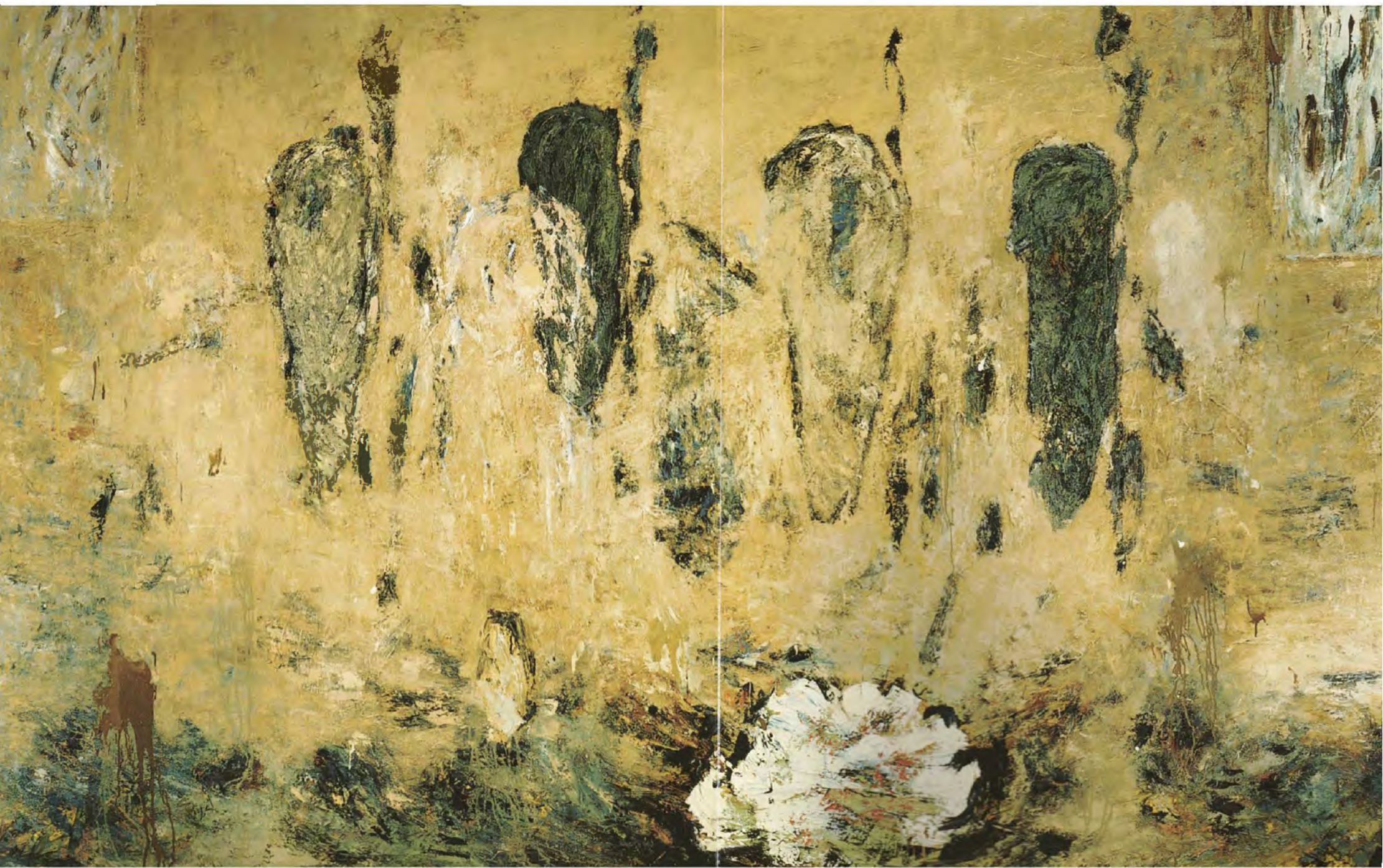


ting greater emphasis on the image. As always, complex questions of placement and positioning supercede those of scale and shape, which are left somewhat unfixed or indeterminate. However, we can discern a compositional logic within most of these canvases, at least insofar as the titles give suggestions of specific activities. The most monumental painting in this series is *To Kafka* (XV), a five-meter-wide triptych comprising two square canvases grounded in the same shades of ochre and blue, and depicting an elemental state of coagulation or clustering (on the left), followed by dispersal or anomie (on the right). Dividing (or bridging, depending on your perspective) the two sides is a red vertical rectangle transformed into an apparently poisonous zone of passage. Although different in its coloring, *To Kafka*'s format is almost identical to that of *Ausserhalb des Kreises*, a 1987 canvas. In this work, Scheibl has connected an extreme close-up view with that of an exaggerated one-point perspective on what might be the same unidentifiable object or personage; taking up the center is a narrow blue panel suggesting an infinitely tranquil sea. By seeming to confuse the narrative flow from right to left in these epic-scaled paintings, Scheibl produces a restless uneasiness in the viewer, an effect heightened by the accompanying uncertainty as to whether an internal narrative exists at all.

With two-thirds of its area comprising a row of hovering, sentinel-like shapes emerging out of an ochre field, *Memorie's* (XXXI) energy is nonetheless focused on the white lotus-shaped form which rises assertively from the picture's bottom edge. The rather anxious dialogue occurring between the two thematic

da dispersione e anomia (sulla destra). A dividere (e a fare da ponte, a seconda della vostra prospettiva) i due lati, si trova un rettangolo rosso verticale, trasformato in una zona di passaggio apparentemente velenosa. Nonostante sia diverso nei colori, il formato di *TO KAFKA* è quasi identico a quello di *AUSSERHALB DES KREISES* (Al di fuori del cerchio), una tela del 1987. In quest'opera Scheibl ha collegato una veduta estremamente serrata con un'esagerata prospettiva convergente su un unico punto, su ciò che potrebbe essere lo stesso non identificabile oggetto o personaggio; la parte centrale dell'opera è occupata da uno stretto pannello di colore blu che ci suggerisce un mare infinitamente calmo. Mentre sembra che in questi dipinti a scala epica confonda il flusso narrativo da destra verso sinistra, Scheibl crea nell'osservatore un senso di irrequieto turbamento, un effetto intensificato dall'incertezza, sempre presente, che non esista affatto una narrativa interna.





halves of this and other more recent paintings is more pronounced than in his earlier works, which have often depicted a more gradual transition from compact to freeform space, for instance, or all-over fields broken occasionally by small zones of painterly incident. With the smaller, mostly untitled paintings in the current series, Scheibl's style has evolved towards a more dramatic idea of contrast, as evidenced by the deep, moss-colored canvas on which he has painted a spindly network of silver markings suspended across a gaping black excavation (XVI). Another untitled work presents a similar absence of space as a swirling black hemisphere engulfing half the painting's mass (the other half represents a livelier and more carefree *terra firma*) (XIV). In a third picture, appropriately called *Mazzocchio* (XVII), Scheibl demonstrates his expectation of coming face to face with the icon at the center of one's dreaming: a low-burning flame surrounded by icy night. Viewed through a mist of sparks, its transformation into atmospheric phenomenon seems as much a case of conjuring as of selfmaterialization.



Paolo Uccello
Detail of the *Mazzocchio*

Con i due terzi dell'area, coperti da una fila di forme libranti simili a sentinelle che emergono su di un campo color oca, l'energia di MEMORIE è focalizzata sulla figura bianca simile ad un loto che si erge dogmaticamente dall'estremità inferiore del quadro. Il dialogo piuttosto ansioso che intercorre fra le due metà tematiche di questo e di altri dipinti più recenti è più pronunciato che non nelle opere precedenti, che hanno descritto una più graduale transizione dallo spazio compatto allo spazio libero dalla forma per esempio, oppure campi totali interrotti di quando in quando da piccole zone di episodi pittorici. Assieme ai dipinti più

piccoli, per lo più senza titolo, facenti parte della serie attuale, lo stile di Scheibl si è evoluto verso una concezione più drammatica del contrasto, come viene evidenziato dalle intense tele color muschio, sulle quali egli ha dipinto una ragnatela di segni argentati sospesi lungo l'apertura di uno scavo di colore nero. Un'altra opera senza titolo presenta una simile assenza di spazio sotto forma di un emisfero nero che gira vorticosamente inghiottendo metà della massa del dipinto (l'altra metà rappresenta una *TERRA FIRMA* più animata e più libera da preoccupazioni). In un terzo quadro, appropriatamente chiamato MAZZOCCHIO, Scheibl dimostra la sua speranza di giungere faccia a faccia con l'icona al centro di un sogno: una fiamma che brucia lentamente circondata da una notte gelida.



Paolo Uccello, Study of the *Mazzocchio* drawing





Although it is constantly metamorphosing, the art of Hubert Scheibl has consistently shown itself eager to expose the mechanism of viewing — tactility, color differentiation, relative light and dark, shape recognition — as relying on raw, unformed information which has yet to be codified into dependable linguistic experience. Engaged in a rigorous dispute with the limits of his medium, Scheibl nevertheless succumbs time and again to its most seductive feature: that of appearing perpetually unfinished. This is hardly a criticism of his project; in fact, it is one of the more evident means by which he renews the language or painting. Put another way, Scheibl does not create a high-wire act for himself as artist, because he is too wise to take anything for granted (including the role of perpetual avant-gardist); on the other hand, he is not interested in protecting his relationship to the past, since he has already succeeded in pushing a rather stodgy medium far past its generally accepted limits. By literally carving out an area of painterly activity where both symbol and gesture are revitalized, without having loaded the vocabulary up with a lot of over-signified particulars, Scheibl is taking one of the few honorable routes available to painting on the brink of the century's last decade. It is an arduous process, leaving oneself open to failure at virtually every step. But rather than risk of losing himself in painting, Scheibl's enterprise seems to be edging him closer to the brink of a more refined type of ecstasy: that of a semi-permanent, totally self-conscious, voluntary immersion into the mythopoetic realm of dreams.

Dan Cameron

Vista attraverso un velo di scintille, la sua trasformazione in un fenomeno atmosferico sembra tanto un gioco di prestigio quanto un caso di materializzazione.

Sebbene sia in costante mutazione, l'arte di Hubert Scheibl si è coerentemente dimostrata un'arte desiderosa di svelare il meccanismo dell'osservazione tangibilità, differenziazione dei colori, rapporto tra chiaro e scuro, identificazione della forma — come se facesse affidamento su di un'informazione grezza, non ancora formata, che dev'essere tuttavia codificata entro un'esperienza linguistica affidabile. Impegnato in una dura disputa con i limiti del proprio mezzo, Scheibl non di meno soccombe di quando in quando alla caratteristica più seducente di quest'ultimo: quella di apparire perennemente incompiuto.

Difficilmente questa può essere considerata una critica al suo progetto; infatti si tratta di uno dei mezzi più evidenti coi quali l'artista rinnova il linguaggio della pittura. Per dirla in altre parole, Scheibl non crea una scena di funambolismo per se stesso come artista, perché è troppo saggio per prendere qualsiasi cosa per scontata (compreso di eterno artista d'avanguardia); d'altro canto, egli non ha interesse a proteggere il proprio rapporto col passato, poiché è già riuscito a spingere un mezzo piuttosto tedioso parecchio oltre i limiti che di esso vengono generalmente accettati. Nel costruire letteralmente un'area di attività pittorica nella quale sia simbolo che gesto ritrovino nuova vita, senza aver appesantito il lessico con una serie di particolari troppo carichi di significato, Scheibl sta percorrendo una delle pochissime strade oneste disponibili in pittura sul finire dell'ultimo decennio del secolo. È un arduo processo che lascia esposti all'insuccesso praticamente ad ogni passo. Ma piuttosto che rischiare di perdersi nella pittura, l'impresa di Scheibl sembra lo faccia scivolare più vicino al margine di un tipo di estasi più raffinata: quella di un'immersione volontaria semi-permanente e del tutto consapevole, all'interno del regno mitopoietico dei sogni.

Dan Cameron