

HERE IS A SIGN

**Die linguistische
Zeichenhaftigkeit von
Valentin Hauris Malerei**

HERE IS A SIGN

**The Linguistic Symbolism of
Valentin Hauri's Painting**

Daniel Morgenthaler

Eigentlich sagt es jedes gemalte Bild: »Here is a sign«. Valentin Hauri hat 2007 eine mit diesem Satz in großen, versalen Lettern bemalte Leinwand vor seinem Zürcher Atelier in die Fotokamera gehalten: Um zu einer Atelierausstellung seiner 2003 in Indien entstandenen *Sign Boards* – Metallplatten, die indische Sign Painters mit poetischen Satzfragmenten in verschiedenen Sprachen bemalt hatten – einzuladen. »Hier ist ein Zeichen«, behauptet aber jedes Gemälde, nicht nur, wenn es Schrift enthält. »Hier ist ein Zeichen« ist gar die – meist – unausgesprochene Aussage, die jedes gemalte Bild ziemlich früh in seinem Entstehungsprozess und in seiner Rezeptionskarriere macht. Denn ist etwas ein Zeichen, braucht es das eigentlich nicht erst noch von sich zu sagen. Müsste ein Straßenschild zuerst noch von sich behaupten »Hier ist ein Zeichen«, wäre der Unfall schon geschehen. Signaletik muss sich nicht noch selbst zur Signaletik erklären, Malerei dafür nicht den Verkehr regeln. Im Gegenteil: Als Kunst im öffentlichen Raum darf sie den Verkehr nicht gefährden. Und Olivier Mossets monochromen Pfeilgemälden muss man nicht wirklich folgen, um ihnen als Malerei folgen zu können.^(A)

YOU ARE HERE

Zuallererst muss die Malerei noch kurz erwähnen, dass sie Malerei ist. Sich quasi vorstellen: »Hier ist ein Gemälde«. Meist tut sie das recht kurz angebunden, indem sie in einem Ausstellungsraum hängt oder ihr eine Kommunikationsspezialistin oder ein -spezialist – eine Kuratorin, ein Kunstvermittler – diese Kommunikationsaufgabe von vornherein abnimmt. Oder sie tut es, indem sie die Alten Meister zitiert und Ölfarbe und Leinwand ins Spiel bringt. Ein irgendwo in den Wald (der von den Metaphysikern gerne als Beispielumgebung herbeigezogen wird) gehängtes Gemälde – und ist die Höhe noch so normiert – ist jedenfalls noch unhörbarer als der sprichwörtliche Baum, der darin umfällt. Auch

Bruno Jakob muss seine Leinwände von dem abwegigen Ort, dem er sie aussetzt, in den Ausstellungsraum zurückbringen – sonst gilt es nicht.^(B)

Bald nach dieser ersten Selbstaaffirmation folgt aber eben die zweite Aussage: »Here is a sign«. Wenn wir vor einem fest installierten Stadtplan stehen, definiert ein Pfeilchen »You are here«. Wir erfüllen dadurch, dass wir vor dem Plan stehen, um ihn zu lesen, die Bedingung des »Sie sind hier«. Das ist bei der Malerei ganz ähnlich: Wir müssen an unserem vordefinierten Ort vor dem Gemälde stehen, um als Betrachter zu gelten. Nur finden wir in einem Bild nicht uns selbst – obwohl uns das gewisse Transzentalisten gerne glauben machen würden. Statt dem »You are here« der Signaletik sagt uns ein Gemälde eben – wenn wir denn richtig stehen – »Here is a sign«.

Diese Aussage ist aber auch eine kleine Anmaßung: Denn wäre das Bild schon ein selbsterklärendes Zeichen, müsste es das nicht mehr von sich sagen. Produziert also die Malerei Zeichen, die sich immer wieder von neuem selbst als solche deklarieren müssen? Ja, zumal sie sich auch ständig ändern: Während etwa das sprachliche Zeichen eine gewisse Stabilität aufweist, fluktuiert die vielzitierte Bildsprache viel stärker. Wir hatten Impressionismus, Expressionismus, Abstrakten Expressionismus, Neue Figuration, Neo-Geo und so weiter. Und das alles in einem Zeitraum, in dem die schriftbasierte Sprache keine großen Lautverschiebungen mehr durchgemacht oder sich strukturell verändert hätte.

HERE IS A SIGNIFIER

Wo also enden die Parallelen zwischen sprachlichem Zeichen und malerischem »Sign«? Die Linguistik lehrt uns mit dem Genfer Ferdinand de Saussure (1857–1913), dass das sprachliche Zeichen immer ein bilaterales ist: Es besteht aus den beiden Elementen »signifiant« – der Zeichenform, der akustischen oder visuellen Ausformung – und

»signifié« – dem Zeicheninhalt oder der Vorstellung dahinter.⁽¹⁾ Der »signifié« ist dabei nicht etwa das konkrete und reale Etwas, das wir in den Händen halten und beschreiben, sondern ein zwischen sprachlichem Zeichen und Realität vermittelndes Konzept. Wenn wir das nicht hätten, bräuchten wir für jeden Baum ein neues Wort, weil wir dann nicht sämtliche Bäume und Baumarten unter dem »signifié« Baum zusammenzunehmen imstande wären.

Seit der Naturalismus nicht mehr die absolute Maxime in der Malerei ist, sind ihre »signifiants« aber nicht mehr so stabil wie in der textlichen Sprache. Sie brauchen nicht mehr aus Ölfarbe auf Leinwand zu bestehen. Sie können abstrahiert sein und sich vom »signifié« ganz markant entfernen. Ja, sie brauchen nicht einmal mehr auf dem Trägermedium sichtbar zu sein – siehe (oder eben nicht) Bruno Jakob. Der »signifié« kann bei dieser Entwicklung naturgemäß nicht mit-halten. Dass beim Blauen Reiter das Pferd blau dargestellt wird und nicht mehr braun, schwarz oder weiß, bedeutet nicht, dass wir uns danach das Konzept »Pferd« – und damit sämtliche Pferde – nur noch blau vorstellen.

Trotzdem färbt der »signifiant« natürlich auf den »signifié« ab. Sonst gäbe es das Klischee von der Malerei, die unseren Blick auf die Welt zu verändern vermag, nicht. Der »signifiant« bleibt aber die Modelliermasse der Malerei. Bei der Ausformung der Zeichen auf dem Träger behindern einen weniger Spielregeln als in der Textsprache, da eine knallharte Grammatik der Malerei nicht existiert. Höchstens eine selbstaufgerlegte oder der Einfachheit oder der fehlenden eigenen Sprache halber von jemandem übernommene. Der »signifiant« ist in der Malerei so frei geworden, dass er sich sogar vom »signifié« lossagen kann. Bei der konkret-konstruktivistischen Kunst soll der auf der Leinwand sichtbare »signifiant« – die Linie etwa – nicht durch Gedanken an einen »signifié« – ein linienartiges Motiv in der Welt draußen – verdorben werden. Solche Malerei sagt nur noch »Here is a signifier«.

HERE ARE A LOT OF SIGNS

Bei Valentin Hauri hingegen hängt eben der ins Bild gehaltene Satz »Here is a sign« noch immer an der Wand des Zürcher Ateliers. Halbverdeckt und keineswegs prominent in einer Ecke platziert zwar; mehr versteckter Hintergedanke als laut ausgesprochenes Programm. Aber gesagt ist gesagt. Und nach einer solchen Selbstproklamation muss die Malerei damit rechnen – so haben wir gesehen – dass man sie beim Wort nimmt und als bilaterales Zeichen ansieht. Als einen gemalten »signifiant«, der einen »signifié« hinter oder neben sich hat. Dazu passt nur schon die Herkunft der Aussage »Here is a sign«: Es handelt sich dabei nämlich um den Titel eines Gemäldes des Amerikaners Forrest Bess (1911–1977).^(C) Das Bild von 1970 zeigt eine Art Straße, die von gelben Pfeilen übersät ist. Hier ist also nicht nur ein Zeichen – sondern Dutzende. Und die Straße läuft auch nicht schön übers Bild, sondern nimmt eine Haarnadelkurve, um wieder zu sich selbst hingeführt zu werden. Wie bei Olivier Mossets Bildpfeil, der den Betrachter, nähme man ihn signaletisch ernst, in zwei entgegengesetzte Richtungen führen würde, leiten einen die Pfeile hier nicht ans Ziel, sondern in einen unendlichen Stau. M.C. Escher hätte vielleicht so ein Bild von einem befreienden Autotrip über die Route 66 nach Hause nach Holland gebracht.

Der Titel *Here Is a Sign* könnte bei Forrest Bess auch einfach auf die signaletischen Pfeilchen referieren, die den Bildverkehr vermeintlich regeln. Bei Valentin Hauri aber ist diese Aussage fundamentaler aufzufassen: Wenn er – neben der mit diesen Buchstaben beschrifteten Leinwand – ein eigenes Gemälde von 2011 ebenfalls *Here Is a Sign* nennt (VOL. 2, Abb. 10), entsteht ein sehr spezifisches Zeichenmodell. Die versammelten malerischen »signifiants« in Hauris Bild haben hier auch Forrest Bess' Gemälde zum »signifié«.

HERE IS A SIGN

Dieser Terminus funktioniert besser als »Vorlage«, »Vor-Bild« oder gar »Original«: Im selbsterklärten Zeichen, das uns Hauri mit dem Gemälde *Here Is a Sign* vorsetzt, ist als »signifié« schlicht ein anderes Gemälde eingesetzt. Statt einer Waldszene, eines Pferdes oder eines zu porträtierenden Menschen. Und wie die Mitglieder des Blauen Reiters sich einige farbliche Freiheiten mit ihrem equinen »signifié« herausgenommen haben, behält sich Hauri ebenfalls vor, seinen gemalten »signifié« um seine eigenen »signifiants« zu ergänzen: Sein *Here Is a Sign* besteht eher aus einer Kreuzung als aus einem Kreisel. Die Pfeile sind verschwunden. Allenfalls könnte ein sakral anmutendes gelbes Kreuz noch Zeichencharakter beanspruchen.

Doch versteht man das gesamte Gemälde als Zeichen – »Here is a Sign« – steht man vor einer seltenen semiotischen Situation: Den »signifié«, also das Bild von Forrest Bess, gibt es nur einmal. Die »signifiants«, also das, was wir auf Valentin Hauris Leinwand sehen, transportieren entsprechend etwas, was einzigartig ist. Wobei sie ja selbst wieder ein Original konstituieren und also einzigartig sind. Das erinnert auf den ersten Blick an die genaueste Karte, die Jorge Luis Borges erwähnt, und die im Maßstab eins zu eins ein Land abbildet.⁽²⁾ »You are here« kann da irgendwo sein. Und »Here is a sign« muss das Zeichen – die Karte – hier zwingend sagen, weil man sonst denkt, es sei das reale Etwas.

Man könnte sogar an die Academy of Logado im dritten Teil von Jonathan Swifts *Gulliver's Travels* denken: Weil das Sprechen die Lunge abnützt, werden die »signifiants« hier ganz weggelassen und die »signifiés« gleich mit.⁽³⁾ Stattdessen schlagen die Akademiker vor, dass man zu Kommunikationszwecken immer gleich die Dinge selbst mitträgt, die man sonst einfach so dahinsagt.

Das ist natürlich alles andere als ein ökonomisches und höchstens ein satirisches Denkmodell. Außer eben in der Malerei. Hier kann

ein Original ein Original bezeichnen, ohne dass es dieses gleich verdeckt, wie die Eins-zu-eins-Landkarte es mit dem bezeichneten Land tut. Und ohne dass die beiden ineinanderfallen wie bei Swifts findigen Forschern, denen die Bilateralität des sprachlichen Zeichens zu viel ist – aber kein Ding an sich zu schwer, um es immer für Kommunikationszwecke dabeizuhaben. Denn wir haben ja gesehen, dass das Zeichen der Malerei keine Richtung vorgeben muss – wie die Signaletik – oder unmissverständlich sein muss wie die Sprache. Die Malerei muss eigentlich gar nichts. Außer vielleicht: sich vorstellen. Und zu erkennen geben, dass sie Zeichencharakter hat – »Here is a sign«.

HERE IS A LINGUISTIC SIGN

Für Valentin Hauri ist allerdings das Bezeichnen eines Originals durch ein neues Original nicht unumstößliches Prinzip. Denn er benutzt nicht nur Einzelstücke als Vorlage, sondern auch Reproduktionen: Für *Cover (Forrest Bess)* von 2011 (VOL. 1, Abb. 2) malte er einen Katalog der Arbeiten von Forrest Bess.^(D) Hier ist die semiotische Kette länger: Die Originalgemälde von Forrest Bess, Hauris eigentliche »signifiés«, wurden zuerst in einer Auflage reproduziert. Der Umschlag dieses Bandes wiederum wird für Hauri zum neuen »signifié« und er platziert ihn fast formatfüllend auf der Leinwand. Hier verweisen die Original-»signifiants« nicht auf ein Original-»signifié« – im borgesschen Maßstab eins zu eins –, sondern auf ein hundertfach im Buchdruck reproduziertes Kompendium von Dutzenden von Arbeiten von Forrest Bess. Das Zeichen dieses Gemäldes erreicht schon wieder eine fast sprachliche Ökonomie. Auf einen Schlag wird durch *Cover (Forrest Bess)* ein ganzer Katalog – ja, Katalog – an gemalten »signifiés« bezeichnet.

Der übergeordnete »signifié«, der Umschlag der Bess-Monografie, funktioniert ganz ähnlich wie der »signifié« zum Wort »Baum«: Mit beiden wird hocheffizient eine Vielzahl an möglichen physisch

handhabbaren Ausformungen – hier verschiedene Originalgemälde, da die unterschiedlichsten Holzgewächse – zusammengenommen. Wobei *Cover (Forrest Bess)* fast als illustrierendes Modell – das passt doch zur Malerei – für das bilaterale Zeichen »Baum« gelten kann: ein Modell, in dem die Ausfransungen des »signifiés« vergleichsweise klein gehalten werden (eine bestimmte Anzahl reproduzierter Gemälde), um die Übersicht nicht zu verlieren (was man nur schon bei den Bäumen eines einzelnen Waldes schnell tut). Nicht einmal Schrift lenkt von dieser Bezeichnung durch Malerei ab: Die Buchstaben auf der Katalogtitelseite, die den Künstler nennen, sind im Gemälde nicht mehr als solche leserlich. Wenigstens sind sie nochzählbar und also als Buchstaben der beiden Wörter »Forrest« und »Bess« zu erraten. Aber seit wann zählen wir Malerei? Quantifizieren tun wir doch sonst nur beim Verkaufspreis. Bei *Cover (Myron Stout)* von 2011 (VOL. 4, Abb. 2) ist die Schrift, die auf dem grauen Feld des originalen Katalogumschlags zu lesen wäre, nicht einmal mehr schemenhaft zu erkennen. Und während sich bei *Cover (Forrest Bess)* das Buch scheinbar erst ins Bild schiebt, füllt der Katalogumschlag hier schon passgenau die ganze Leinwand aus. Nur blättern lässt sich diese Malerei nicht.

SIGN HERE

»Here is a Sign« heißt eben in Valentin Hauris Fall nicht, dass unbedingt auch sprachliche Zeichen im Bild sein müssen. Bei *Cover (Forrest Bess)* werden die textlichen »signifiants« zu malerischen, die Schrift- zu Malzeichen. Dabei geht ihnen die typografische Schärfe ab, ebenso wird ihr »signifié«, das gedankliche Konzept des Malers Forrest Bess, verklärt. Dafür können die rot gefärbten Elemente plötzlich viel mehr heißen. Ein Paradebeispiel für die Erkenntnis, dass der »signifiant« sich in der Malerei von der Grammatik des sprachlichen »signifiant« zu befreien weiß. Die Bildsprache kennt viel mehr Wörter als die Schrift-

sprache. Und es ist die Aufgabe der Betrachterin und des Betrachters, darin eine gewisse eigene Grammatik zu erkennen.

»Here is a Sign« behauptet jegliche Malerei. Aber Valentin Hauris Malerei kann es auch inhaltlich belegen: Indem sie zusätzlich Aussagen zu Rolle und Verhalten der malerischen »signifiants« macht. Oder waren es die »signifiés«? Was ist das überhaupt für eine Zeichentheorie – und was für eine Theorie allgemein –, bei der man sich immer wieder von neuem überlegen muss, welche Hälfte des bilateralen Zeichens jetzt welche ist? Vielleicht sollte man die Theorie der Zeichen einfach malen. Valentin Hauris Arbeit ist ein Schritt in diese Richtung: *Here Is a Sign* ist nicht nur Aussage, sondern auch Angebot. »Sign here«, wer es annehmen möchte.

HERE IS A SIGN

The Linguistic Symbolism of Valentin Hauri's Painting

Daniel Morgenthaler

In reality, all paintings say, "Here is a sign." In 2007, Valentin Hauri held a large canvas painted with this sentence in large capital letters in front of his Zurich studio up to a camera as an invitation to a studio exhibition with his series called *Sign Boards*, created in India in 2003: sheets of metal that Indian sign painters had painted with poetic sentence fragments in various languages. "Here is a sign" is a claim made by every painting, not only when it contains writing. Indeed, "Here is a sign" is the (usually) unspoken statement that every painting makes rather early in its process of emergence and in its reception.

For if something is a sign it does not really need to state the fact. If a street sign had to claim, "Here is a sign," an accident would have already taken place. Signage does not declare itself as such. Painting, in turn, cannot direct traffic. On the contrary: as art in public space it cannot pose a danger to traffic. And Olivier Mosset's monochromatic arrow paintings need not actually be followed to understand them as paintings. (A)

YOU ARE HERE

First of all, painting need only briefly mention that it is painting: introduce itself, as it were: "Here is a painting." Usually it does this with little ado, by hanging in an exhibition space or in so far as a communication specialist — a curator — takes on this task from the start. Or it does this by quoting the

old masters and using oil paint on canvas. A painting hanging somewhere in the forest (as metaphysicians so like to use as an example)—and if its height is normalized—is even less audible than the proverbial tree that falls. Even Bruno Jakob needs to return his canvases from the remote place in which he left them to the exhibition space; otherwise it would not count. (B)

Soon after this first self-affirmation, a second statement follows: "Here is a sign." When we stand before a fixed, installed city map, an arrow says, "You are here." By standing in front of the map to read it, we fulfill the condition of "You are here." This is very similar in painting; we have to stand in a predefined location before the painting in order to be considered a beholder. But we do not find ourselves in a painting, although certain transcendentalists would like to have us believe that. Instead of the "You are here" of signage, the painting, if we see it correctly, says, "Here is a sign."

But this statement is also a bit presumptuous: for if the image were already a self-explanatory sign, then it would have nothing more to say. Does painting produce signs that have to declare themselves as such over and over? Yes, they do, since they also constantly change; while the linguistic sign reveals a certain stability, what is often called "visual language" fluctuates much more: Impressionism, Expressionism, Abstract Expressionism, New Figuration, neo-geo, and so on, and all of that within a timeframe in which text-based language underwent no important shifts of pronunciation or changes of a structural nature.

HERE IS A SIGNIFIER

So where do the parallels between the linguistic and the painterly sign end? In linguistics, the Geneva theorist Ferdinand de Saussure (1857–1913) teaches us that the linguistic sign is always bilateral: it consists of the two elements

signifiant, the signifier, the acoustic or visual form—and *signifié* or "signified," the content of the sign or the notion behind it. (1) The *signifié* is not the concrete and real thing that we hold in our hands and describe, but an intermediary concept mediating between the linguistic sign and reality. Without that, we would need a new word for each tree, because we could not bring all trees together under the signified tree.

Since naturalism is no longer the absolute rule in painting, its *signifiants* are no longer as stable as those of textual language. They no longer need to consist of oil paint on canvas. They can be abstract and depart quite decidedly from the *signifié*. Indeed, they no longer even need to be visible on the supporting medium: see here (or rather do not see) the work of Bruno Jakob. The *signifié*, naturally, cannot keep up with these developments. That the horse was depicted as blue in the paintings of the Blauer Reiter, never to return in brown, black, and white, does not mean that we only now imagine the concept "horse" and thus all horses as blue.

All the same, the *signifiant* does color the *signifié*. Otherwise there wouldn't be the cliché of a painting that can change our view of the world. The *signifiant* however remains painting's raw material. With giving form to the signs on the support, it has fewer constraints than textual language, since a rigid grammar of painting does not exist.

At best the rules are self-imposed or for the sake of simplicity or the lack of a language of one's own taken from someone else. The *signifiant* in painting has become so free that it can even divorce itself from the *signifié*. In Concrete-Constructivist art, the *signifiant* visible on the canvas, the line, for example, should not be spoiled by thoughts of a "signified," a line-like motif in the world outside. Such painting simply says, "Here is a signifier."

HERE ARE A LOT OF SIGNS

With Valentin Hauri, in contrast, the sentence hanging in the image "Here is a sign" still hangs on the wall of the Zurich studio. Half-covered and in a corner, by no means prominently placed, but more a hidden agenda than an explicit program. But said is said. And after such a self-proclamation, painting has to count on — as we have seen — being literally, and seen as, a bilateral sign: as a painted *signifiant* that has a *signifié* behind or adjacent to it. The origin of the very statement "Here is a sign" fits in here: it is the title of a painting by the American artist Forrest Bess (1911–1977). (C) The painting from 1970 shows something of a street covered in yellow arrows. Here there is not just one sign, but dozens. And the street does not cross nicely across the image, but takes a sharp curve to meet itself once again. As in Olivier Mosset's image arrow that would lead the beholder, if we took them seriously in signal ethical terms, in two opposite directions, the arrows here do not lead towards any goal, but to an endless traffic jam. M. C. Escher might have made such an image of a liberating car trip along Route 66 back home to the Netherlands.

The title *Here Is a Sign* in Forrest Bess could also simply refer to the signage that supposedly controls the visual traffic. In Valentin Hauri, however, this statement should be conceived in a more fundamental way. A very specific sign model emerges when, next to the canvas written with these letters, he names his own 2011 painting *Here Is a Sign* (VOL. 2, Fig. 10). The collected painterly *signifiants* in Hauri's image have Forrest Bess's painting as their *signifié*.

HERE IS A SIGN

This term works better than the terms "model," "prior image," or even "original." In the self-declared sign that Hauri presents us with in the painting

Here Is a Sign, another painting is simply used as *signifié*, instead of a forest scene, a dog, or a person to be portrayed. And just as the members of the Blauer Reiter took several liberties in terms of the color of their equine *signifié*, Hauri reserves the right to complement his painted *signifié* with his own *signifiants*. His *Here Is a Sign* consists of an intersection rather than a circle. The arrows have disappeared. At best, a yellow cross with a sacred feel could claim the character of a sign.

But if we understand the entire painting as a sign—"Here is a sign"—we are presented with a strange semiotic situation. The *signifié*, that is, Forrest Bess's painting, exists only once. The *signifiants*, what we see on Hauri's canvas, accordingly transport something unique, whereas they themselves constitute once again an original and are thus unique. At first glance, this recalls the most exact map ever mentioned by Jorge Luis Borges that depicts a country in dimensions 1:1. (2) "You are here," in this case, can be anywhere. And "here is a sign" is something that the sign, the map, is here forced to say, because it would otherwise be considered the real thing.

We could even think of the Academy of Logado in the third part of Jonathan Swift's *Gulliver's Travels*. Because speaking uses up the lungs, the *signifiants* are simply left out, and along with them the *signifiés*. (3) Instead, the scholars suggest that for communication purposes one could just bring along the things themselves that are otherwise mentioned so easily.

That's naturally anything but an economic model of thought, and at best a satirical one. Except for painting. Here, an original can indicate an original without covering it, as the 1:1 map did with the countryside depicted; and without the two coinciding with one another, as in Swift's inventive scholars, for whom the bilateralism of the linguistic sign is too much. But nothing in itself is too heavy to have on hand for

communication purposes. For we have seen that the sign of painting need not determine a direction, as in signage, or be unmistakable, like language. Painting need do nothing at all. Except maybe: introduce itself. And announce: "Here is a sign."

HERE IS A LINGUISTIC SIGN

But for Valentin Hauri, denoting an original with a new original is not an inviolable principle. He not only uses individual pieces as models, but also reproductions. For *Cover (Forrest Bess)* (VOL. 1, Fig. 2), from 2011, he painted a catalog of works by Forrest Bess. Here the semiotic chain is longer: the original paintings by Forrest Bess, Hauri's actual *signifiés*, were first reproduced in an edition. The cover of this volume became, for Hauri in turn, a new *signifié*, and it was placed on the canvas, where it almost filled the entire space. Here, the original *signifiants* do not refer to an original *signifié* in the Borgesian dimensions 1:1, but to a compendium in book form of dozens of works by Forrest Bess reproduced several hundred times. The sign of this painting achieves an almost linguistic economy. All at once, *Cover (Forrest Bess)* becomes an entire catalog; yes, catalog, of painted *signifiés*.

The primary *signifié*, the cover of the Bess monograph, works like the *signifié* for the word tree: with both, in a highly efficient way a large number of physically concrete forms are grouped, in the one case original paintings, in the other all kinds of wooden plants. Whereas *Cover (Forrest Bess)* can almost be considered an illustrative model—appropriate for painting—for the bilateral sign "tree": a model in which the fraying of the *signifié* is kept relatively limited (a certain number of reproduced paintings) so as to not lose an overview (which already happens quickly with the trees of one single forest).

HERE IS A SIGN

Not even writing distracts from this denotation through painting: the letters on the catalog page that name the artist are no longer legible as such in the painting.

At least they can still be counted, and we can guess them to be the letters of the two words "Forrest" and "Bess." But since when do we count painting? We usually only quantify by the purchasing price. In *Cover* (Myron Stout) from 2011 (VOL. 4, Fig. 2), the writing that is placed on the gray field of the original catalog cover is no longer recognizable, not even in outlines. And while *Cover (Forest Bess)* seems to shift the book into the image, the catalog cover here fits exactly onto the canvas; only leafing through is impossible with this painting.

SIGN HERE

In the case of Valentin Hauri, "Here is a sign" does not mean that necessarily linguistic signs have to be in the image. In *Cover (Forrest Bess)*, the textual *signifiants* become painterly ones, written signs become painted signs. In so doing, they lose their typographical edge just as their *signifié*, the conceptual notion of the painter Forrest Bess, is transfigured. In turn, the red elements can suddenly promise so much more. This is a paradigmatic example for the recognition that the *signifiant* in painting knows to liberate itself from the grammar of the linguistic *signifiant*. Visual language has many more words available to it than textual language. And it is the task of the beholder to find a grammar of his or her own.

"Here is a sign" is a claim made by all painting. But Valentin Hauri's painting can prove it in terms of content as well. By making additional statements on the role and behavior of the painterly *signifiants*. Or the *signifiés*? What kind of sign theory is it anyway, and what kind of theory in general, where one has to consider anew over and over which half is which of the bilateral sign? Maybe the theory of

signs should just be painted. Valentin Hauri's work is a step in this direction. "Here is a sign" is not just a statement, but also an offer. Sign here, all those who accept.

HERE IS A SIGN

FUSSNOTEN
NOTES

(1) Ferdinand de Saussure, *Grundlagen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, hrsg. von Charles Bally und Albert Sechehaye, Berlin und New York 2001, S. 79.

— Ferdinand de Saussure, *Grundlagen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, ed. Charles Bally and Albert Sechehaye (Berlin, New York, 2001), p. 79. Translated as *Course in General Linguistics*.

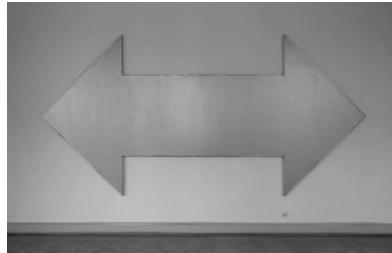
(2) Jorge Luis Borges, »Von der Strenge der Wissenschaft«, in: *Borges und ich (Gesammelte Werke, 6)*, München 1982, S. 121.

— Jorge Luis Borges, "Von der Strenge der Wissenschaft," in *Borges und ich, Gesammelte Werke Band 6*, (Munich, 1982), p. 121. Translated as "On Exactitude in Science."

(3) Jonathan Swift, *The Writings of Jonathan Swift*, hrsg. von Robert A. Greenberg und William Bowman Piper, New York 1973, S. 158.

— Jonathan Swift, *The Writings of Jonathan Swift*, ed. Robert A. Greenberg and William Bowman Piper (New York, London, 1973), p. 158.

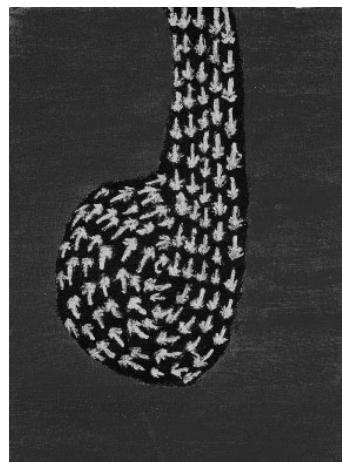
REFERENZBILDER
REFERENCE PICTURES



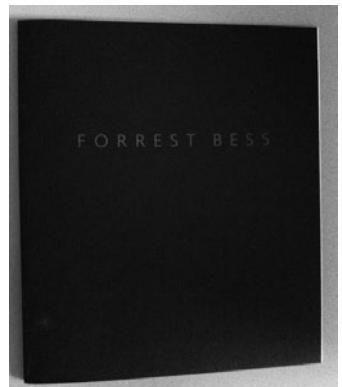
(A) OLIVIER MOSSET
RUSTOLEUM, 1992
Mischtechnik auf Leinwand / Mixed
technique on canvas, 213 × 429 cm
Kunstmuseum St. Gallen
(Foto / Photo: Stefan Rohner)



(B) BRUNO JAKOB
(Foto / Photo: Roman Kurzmeyer)



(C) FORREST BESS
HERE IS A SIGN, 1970
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
35,6 × 25,4 cm
Privatsammlung / Private collection



(D) FORREST BESS
Ausst.-Kat. / exh. cat. Hirschl & Adler
Modern, New York und / and Museum
of Contemporary Art, Chicago,
New York 1988
(Foto / Photo: Valentin Hauri)