



Oben: *Couple*, 1978, Bronze, 8 Expl., 23 x 21 x 26 cm,
Gießerei De la Plaine, Paris

Unten: *Figure assise*, 1980, Bronze, 8 Expl., 20 x 31,5 x 14,5 cm,
Gießerei De La Plaine, Paris

Mitte: *Couple*, 1979, Bronze, 6 Expl., 18 x 19 x 27 cm,
Gießerei De La Plaine, Paris

Allongée, 1981, Bronze, 8 Expl., 18 x 47 x 25 cm,
Gießerei De La Plaine, Paris



Couple Assis, 1979, Bronze, 8 Expl., 23,5 x 21,5 x 22,5 cm,
Gießerei De La Plaine, Paris

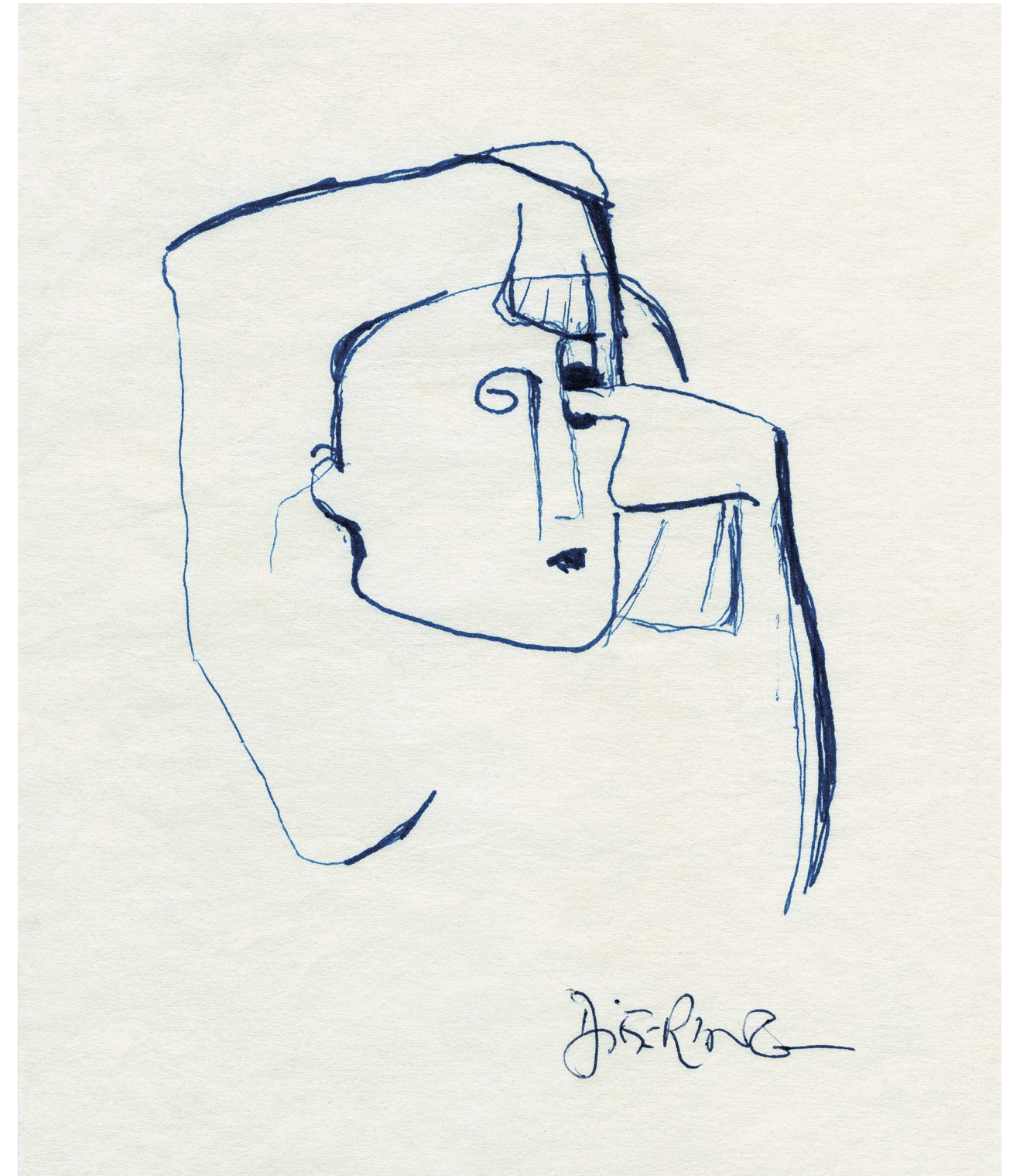


notationen des Geistes und des erwachenden Bewusstseins gedacht – eines Geistes, der weniger eine Beschäftigung mit dem Sinnlichen und Greifbaren verfißt als vielmehr nach dem Unbeschreiblichen strebt. Diese Köpfe entbehren, wie so viele Diffing-Skulpturen, in der Unmittelbarkeit ihrer materiellen Existenz der sinnlichen Haptik an sich. Zeichnungen, die oft als bloße Dokumentation die Werke begleiten, sind vor allem dem Interesse der Künstlerin für die Bedeutung der Linie geschuldet, bleiben am Ende aber simple Illustrationen mit erwartetem Ergebnis.

Die um 1984 entstandene Serie *Signes d'ombre* (Schattenzeichen) erweitert die bereits erwähnte Beschäftigung mit Fragmenten und Beziehungen. Diffing strebte einer Einheit der Teile entgegen, indem sie bestimmte Gesichtspunkte des visuellen und formalen Erlebens untersuchte. In anderer Hinsicht bestätigt diese Herangehensweise unbewusst womöglich die romantisch-psychologischen Aspekte des notwendigen Fragments (Partialobjekts), die in den 1980er-Jahren von Lacan dargelegt wurden,¹⁵ und verträte damit eine romantische Position, da sie eher Friedrich Schlegels Argumentation bezüglich der Autonomie des Fragments (des Partialobjekts) folgt als dem Bild eines herkömmlichen Fragments, das einmal Teil eines wiedervereinigten Ganzen war; also der klassischen Vorstellung von Scherben oder Fragmenten.¹⁶ In Interviews und geäußerten Gedanken machte Diffing wie viele Modernisten geltend, sie strebe in ihrer bildhauerischen Arbeit gezielt eine eventuelle Einheit zwischen Denken und Verfahren an. Oder wie sie selbst es einfacher formulierte: „Ich denke nie daran, dass ich eine Skulptur mache. Ich habe einen Gedanken, den ich dreidimensional ausdrücken will. Das ist das Wichtigste. Es fängt an mit einem Zustand“.¹⁷ Während sie ihre Skulpturen bildnerisch entfaltet, konstituiert dieses heideggerische Dasein oder „Im-Werk-Sein“ die motivierteste und entschlossenste Realität der Bildhauerin. Ob als Einzelwerke oder mehrteilige Beziehungsgeflechte erkunden die Schattenzeichen-Skulpturen die Textur, die Form und die gestalterische Einheit und zielen im besten Fall darauf ab, diese fortzuentwickeln und zu vervollkommen. Sie bilden einen Teil der Diffing'schen Reise zur Destillation durch Praxis und führen ganz natürlich weiter zu der ausgedehnten und noch andauernden Serie *Recherche sur un équilibre latent* (Suche nach einem

surface play with light and darkness, with shadow and illumination (both materially and psychically), with pictorial faces of anecdotal deflation and assertion, and with an attempted rootedness on the one hand and disequilibrium on the other. In another Chillida-like blocked head-type sculpture of 1982, the question of instability has been resolved through volume and weighty rootedness, in what is a semi-square helmet-like form, and in which the parts interlock with one another generating an effect of creative stasis that somehow denies dynamism. It is important to stress again that these years were a period of intense experimentation for the artist. But by far the most successful series at this time of progress was *The inner Eye* series, sculptural works that act as both formal sculptural expressions and psychical similes. The smooth head form(s) create a strong sense of multiplicitous presence as when seen from the many different viewpoints of formal engagement. They have openings and passages of entry that punctuate the flow across the smoothly textured surfaces as it were, somewhat like optical metaphors of consciousness. Yet as much as they might possess the formal visual cavities of penetration, they are also intended perhaps as connotative avenues of the mind and emergent consciousness—a mind that asserts less a concern with the sensual and palpable and strives for the ineffable. These heads as in so many of Diffing's sculptures are not sensuously haptic as such in the immediate aspects of their material existence. And while drawings will often accompany the works as mere facts of record, shaped by the artist's concerns with the importance of linearity, they remain simple pictorial capitulations of imagined outcome.

In the series referred to as *Signes d'ombre* (Shadow signs) from around 1984, we find an extension of the fragment and relational concerns already alluded to. In other words by investigating specific aspects of visual and formal experience the artist strove towards establishing a unity of parts. In another sense this approach unknowingly acknowledges, perhaps, the romantic-psychological aspects of the necessary fragment (part-object) as expounded by Lacanian theory through the 1980s.¹⁵ It is arguably a Romantic position since it follows Friedrich Schlegel's argument as to the autonomy of the fragment (the part-object) rather than an aspect of a conventional fragment that was once part of a reunified whole—the classical



Ohne Titel, ca. 1979, Tinte auf Seidenpapier, 25 x 20 cm

verborgenen Gleichgewicht), die Mitte der 1980er-Jahre ihren Anfang nahm. Denn Fragen von Masse, Volumen und Stabilität, von Ausgewogenheit und Gleichgewicht in der Gestaltung waren für das Verständnis der modernen Bildhauerei von zentraler Bedeutung. Dieses Prinzip beschreibt die strittige Grenze zwischen der Moderne und der heute sogenannten Postmoderne, die (wie der Poststrukturalismus) den Akzent häufig auf Stilpolyfonie, Ungleichgewicht und veränderliche Instabilitäten setzt.¹⁸ Doch während Diffring bis 1985 überwiegend Ton (Terrakotta) mit dem Töpfermesser formte, erweiterte sie ihre Materialsprache mit der *Recherche sur un équilibre latent* um Travertin. In diesen Arbeiten wirkt der gekurvte Rhythmus der Formen wesentlich weicher; die autonomen Einzelteile stehen sich in intuitiver Harmonie gegenüber; und es ist offensichtlich, dass sich die Skulpturen als arrangierte Ensembles und nicht als singuläre Einheiten präsentieren.

Die Serien *Désir de recevoir* (Das Verlangen, zu empfangen), *Les dieux ou sculpture architecturale* (Götter oder architektonische Skulptur) und *Les monstres ou les idoles* (Ungeheuer oder Idole) markieren einen weiteren spürbaren Übergang zu Diffrings neuen Arbeiten der späten 1980er- und 1990er-Jahre. Die Skulpturen besitzen ein bewusst ausgreifendes oder umfassendes Moment des Sichöffnens und folgen zugleich einem flächigen architektonischen Ansatz. Einzelne abgeflachte Partien wirken wie Facetten, und die formale Präsentation ergibt sich, wie vielleicht erwartet, aus Bezügen zu imaginären architektonischen Formen und Strukturen. In anderer Hinsicht nimmt der Betrachter Diffrings Skulpturen bisweilen als Miniaturdenkmäler oder als versetzte Gebäude im Stil der Kapelle von Ronchamp wahr; die schlicht in Skulpturen umgewandelt wurden.¹⁹ Zur selben Zeit öffnen sich auf ganz ähnliche Weise die Ungeheuer und Idole dem Betrachter, als wären sie moderne Erzengel nach dem Vorbild des Luzifer-Bezwingers Michael. Die oft schrundigen Bronzeoberflächen dieser Werke stehen mutmaßlich im Einklang mit den am Ende „primitiven“ oder totemischen Quellen der ersten und inzwischen fernen Inspiration.²⁰ Nicht minder bedeutsam ist das Zusteuern auf eine gefühlte geistige Umarmung – buchstäblich der kreative Versuch, die fühlende Seele und das innere Bewusstsein der Welt in einer harmonisierten Form zu umfassen. Diffring experimentierte ausgiebig

idea of a shard or fragment.¹⁶ In interviews and expressed thoughts, Diffring like most modernist practitioners has argued that she strives to create an aimed-for eventual unity of thought and process in her sculptural practices. Or, as the artist stated it more simply “I am not conscious of making a sculpture, I have a thought, that I want to express in three dimensions, so I start with a state of being.”¹⁷ It is this Heideggerian sense of the *dasein* or ‘being there in the work’, that is the sculptress’s most motivated and determined reality as she develops her sculpture. Whether expressed as singular sculptures or through the relation of parts, the ‘Shadow signs’ sculptures explore texture, shape, and compositional unity, and at best aim at how it might be further developed and achieved. They are part of Diffring’s journey towards a distilling approach through praxis, and lead quite naturally onwards to the expanded and continuous series entitled *Recherche sur un équilibre latent* (Searching for a latent equilibrium) that began in the mid-1980s. For questions of mass, volume and stability, compositional balance and equilibrium, have been central to understanding modernist sculpture. It is this principle that delineates the arguable boundary between modernism and what is today called post-modernism, the latter (like post-structuralism) often emphasises stylistic polyphony, disequilibrium and variable instabilities.¹⁸ But whereas until 1985, Diffring largely modelled clay (terracotta) using sculpture knife, with the series *Recherche sur un équilibre latent*, the artist expanded her material vocabulary to include travertine limestone. In these works there is a much softer sense of the curvilinear rhythm of her forms, and the elements are placed in intuitively harmonious juxtaposition. It is also evident that they present themselves as composed ensembles rather than works of a singular unity.

With the series entitled *Désir de recevoir* (Desire to receive), and series *Les dieux ou sculpture architecturale* (Gods or architectural sculpture), and *Les monstres ou les idoles* (Monsters or idols), we find there is another marked shift into new works that pre-occupied Diffring throughout the late 1980s and the 1990s. The sculptures possess an intentional sense of encompassing or embrative presentation, an opening out and at the same time a flattened planar architectural approach. There are overt allusions to distinct and flattened planes as facets, and the feeling of formal presentation is clarified as one might imagine



Jacqueline Diffring, ca. 1990, mit *L'œil intérieur*, 1988, Bronze, 3 Expl., 110 x 150 x 115 cm, Gießerei Del Chiaro, Pietrasanta

mit zahllosen Varianten in Ton und Bronze, um dieses allumgreifende Gefühl in ihrem bildhauerischen Werk zu erzeugen. Ihre so entstandenen Skulpturen gewähren bewusst Einblick in die psychophysiologischen Realitäten ihrer Gefühle gegenüber dem kühl destillierenden inneren Auge, das für die Bildhauerin zum Mittel geworden ist, um in ihrem System des Entfaltens ein größeres Maß an Selbstreflexivität aufzubauen. Das erklärt vielleicht auch, warum sie die folgende Skulpturenserie *Être à l'écoute* (Aufhorchen) nannte: um ihr Gefühl für ein endloses Insichhineinhorchen sichtbar zu machen, indem sie, wie sie selbst andeutet, die phänomenologischen Äußerlichkeiten des Körpers zwingt, auf sich achtzugeben.²¹ Die Aufhorchen-Serie besitzt zudem andeutungsweise aurikulare und horizontale Aspekte, wenn ausgestreckte Arme (weniger Armaturen), die gleichzeitig umklammern, den sie umgebenden Negativraum einschneiden. Dass ich die Frage des Negativraums bisher nicht erwähnt habe, ist ein bemerkenswertes Versäumnis, hat

by relating it to imaginary architectural forms and structures. In another sense the viewer sometimes perceives her sculptures as miniature monuments, or as transposed Ronchamp-like edifices that have been simply translated into works of sculpture.¹⁹ At the same time the monsters and idols similarly open themselves to the viewer like some modern day equivalent Archangels such as Michael of Lucifer. The bronze surfaces of these works often have heavily pitted facture, in tune we might suppose with the ultimately ‘primitive’ or totemic sources of first and by now distant inspiration.²⁰ What is equally significant is the gravitation towards a feeling of mental embracement—literally a creative attempt to encompass a sense of the feeling psyche and inner consciousness of the world within a harmonised formal presence. Diffring experimented extensively through any number of variations in clay and bronze to create this feeling of embrative presence in her sculptural work. And these sculptures intimate intentionally something of the psycho-physiological reali-

EQUILIBRIUM | RECHERCHE SUR UN ÉQ UILIBRE LATENT

Recherche sur un équilibre latent, 1986, Bronze, 6 Expl.,
22,5 x 16 x 12 cm und 18,5 x 23 x 23 cm und
14 x 25 x 14 cm, Gießerei Noack, Berlin

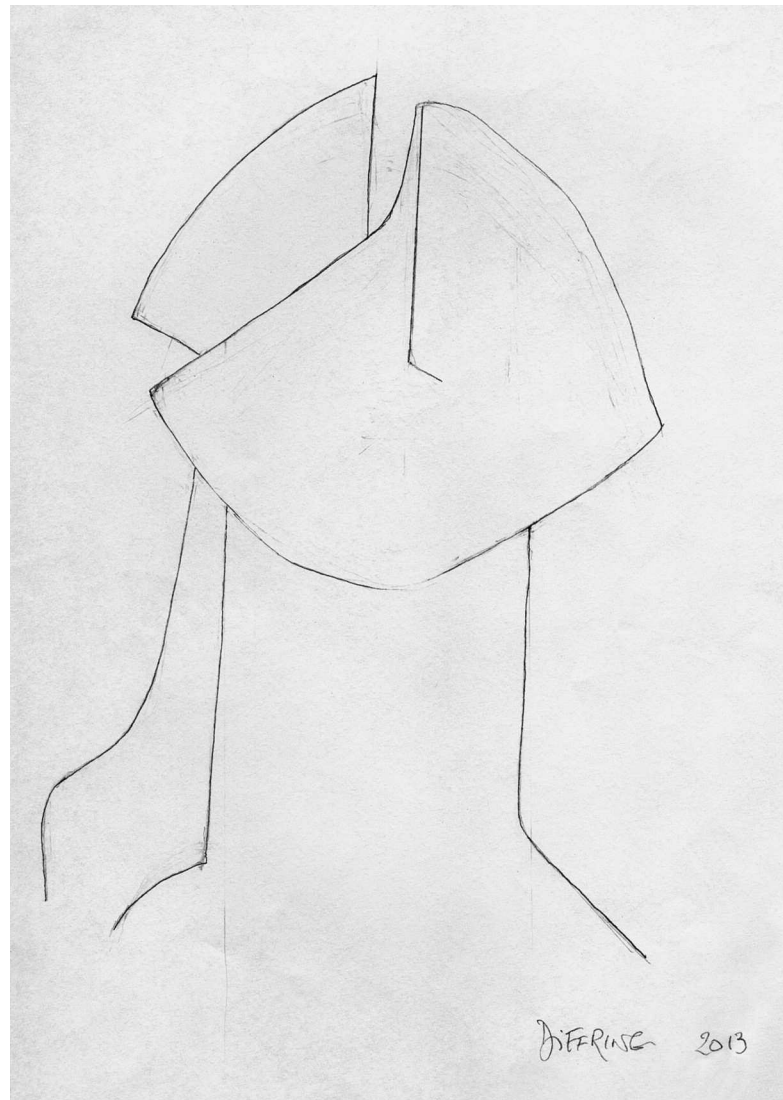


SCHATTENZEICHEN | SHADOW SIGNS | SIGNES D'OMBRE



Signes d'ombre, 1987, Bronze, 6 Expl., 37 x 39 x 16 cm, Gießerei De La Plaine, Paris





Signes d'ombre, 2013, Bleistift auf Pergamentpapier, 32 x 24 cm

Signes d'ombre, 1987, Bronze, 6 Expl., 30 x 26 x 19 cm, Gießerei Noack, Berlin

