

Perchè un Ciclorama?

Why a Cyclorama?

Intervista all'artista Sanford Wurmfeld
Interview to the artist Sanford Wurmfeld

Di/By Verena M. Schindler

Perchè un ciclorama? Sicuramente deve sembrare una scelta di forma bizzarra per un pittore astratto alla fine del ventesimo secolo. I ciclorama, o panorama come venivano chiamati in origine, furono inventati alla fine del diciottesimo secolo, divennero assai popolari nel diciannovesimo secolo, ed erano basati su un approccio alla rappresentazione della scena che dipendeva da una rappresentazione illusoria. La mia opera ha apparentemente scarsa attinenza con tutto ciò, per cui sarebbe ovvio porre in questione le mie intenzioni, e ciò nonostante, se guardo indietro alla mia scelta sembra il risultato di un'evoluzione assolutamente naturale del lavoro e delle esperienze dai miei inizi come artista sino a Cyclorama 2000. (fig.1)

L'evento cruciale che ha direttamente ispirato il mio Cyclorama 2000 avvenne durante un viaggio sabbatico che feci con la mia famiglia nell'autunno del 1981 quando vidi per la prima volta il Panorama di Mesdag all'Aia. Non avevo mai visto un dipinto a 360 gradi prima d'allora e trovai l'esperienza nel suo complesso travolgente, quasi magica. Nel giro di pochi giorni da questa esperienza, ci trovavamo a Parigi e vidi nuovamente le Ninfee di Monet esposte nell'Orangerie. L'opera di Monet, al contrario del panorama, è una serie di otto distinti dipinti all'interno di due stanze ovali, quattro dipinti separati affissi alla parete di ciascuna stanza che seguivano la curvatura delle pareti. Monet, seppur ispirato dai tradizionali panorama del diciannovesimo secolo, non concepì una rappresentazione come un *trompe-l'œil*. Questa sua opera della maturità, come viene considerata ora, possiede una qualità da campo di colore propriamente astratto poiché Monet gioca con le scene raffigurate fondendo la visione diretta degli stagni di ninfee con la visione riflessa delle nuvole e del cielo, mascherando ogni percezione della linea d'orizzonte. L'aver visto l'opera di Monet immediatamente dopo quella di Mesdag mi convinse in quello stesso momento che la forma del dipinto che circonda lo spettatore a 360 gradi era la soluzione ai problemi di pittura su cui avevo posto la mia attenzione sin dalle mie prime opere da artista.

Il mio primo luogo di lavoro fu a Roma nel 1963. Sebbene stessi sviluppando opere astratte sin dagli esordi, trascorsi molto tempo in Italia ad

Why a cyclorama? This surely must seem an odd choice of form for an abstract painter at the end of the twentieth century. Cycloramas, or panoramas as they were originally called, were invented in the late eighteenth century, became very popular in the nineteenth century, and were based on an approach to representing a scene that depended on an illusory representation. My work has seemingly little relationship to this so it would seem obvious to question my intent, and yet as I look back on the choice it seems the result of a very natural evolution of work and experiences from my beginning as an artist up to Cyclorama 2000. (fig.1)

The crucial event which directly inspired my Cyclorama 2000 came during a sabbatical trip I took with my family in the fall of 1981 when I saw for the first time the Panorama Mesdag in The Hague. I had never seen a 360-degree painting before and I found the totality of the experience overwhelming, almost magical. Within days of this experience, we were in Paris and I saw once again Monet's *Nymphs* installed in the Orangerie. Monet's work, unlike the panorama, is a series of eight separate paintings in two oval rooms, four separate paintings set into the wall of each room following the curve of the walls. Monet, though inspired by traditional nineteenth century panoramas, did not intend a representation in the *trompe l'œil* sense. His late work, as is now seen, has a very abstract color field quality to it because Monet plays with the depicted scene by conflating the direct view of the water lily ponds with the reflected view of clouds and sky, disguising any awareness of the horizon line. Seeing Monet's work so soon after Mesdag's convinced me at that very moment that the form of the 360-degree painting surrounding the viewer was the solution to the painterly problems on which I had been focused since my early work as an artist.

My first working venue was in Rome in 1963. Though I was developing abstract paintings from the beginning, I spent much of my time in Italy exploring Baroque art; both architecture and paintings in situ. I traveled extensively in Europe to see other examples of the integration of painting in architectural space. Because I had been first drawn to study art by an interest in architecture, I have had a career long interest in the



fig.1

esplorare l'arte barocca sia nell'architettura che nella pittura *in situ*. Ho viaggiato estesamente in Europa per vedere altri esempi dell'integrazione della pittura nello spazio architettonico. Poiché iniziai a disegnare prima di studiare arte mosso da un interesse per l'architettura, ho avuto un interesse lungo tutto il corso della mia carriera per lo studio dello spazio della visione come un contesto necessario alla presentazione di un dipinto. Tra i molti altri esempi, quelli da cui fui particolarmente influenzato vedendoli in Italia furono la Cappella degli Scrovegni di Giotto, l'Ultima Cena di Leonardo, gli affreschi di Caracci a Palazzo Farnese, le stanze di Giulio Romano nel Palazzo del Tè, la prospettiva del Borromini a Palazzo Spada, la volta del Pozzo a San Ignazio, e tutti gli affreschi del Tiepolo in Veneto. Sebbene lavorassi su dipinti a due dimensioni, tuttavia, ero interessato nell'attività dello spettatore nell'osservare un dipinto e questo tema era necessariamente esplorato nelle opere che integravano pittura ed architettura. Ciò mi condusse ad un interesse più specifico nello studio di come il colore influenzi l'esperienza dello spettatore di un dipinto: variando le durate dei momenti di fissazione dello spettatore, i suoi percorsi di scrutamento, o le posizioni spaziali. Quando feci ritorno per lavorare e vivere a New York all'inizio del 1966 cominciai a rispondere a questi interessi facendo una serie di colonne tridimensionali in legno che concepì come "passeggiata" o "dipinto continuo". Questi furono esposti in una galleria a New York nel 1968 e in seguito al Museum of Modern Art per una mostra antologica di arte americana del dopoguerra, *The Art of the Real*, 1948-68. Una delle idee sul colore che ho esplorato in quei pezzi era l'effetto di "trasparenza apparente" ottenuta tramite l'uso dei colori e delle forme in relazione sequenziale. Ciò condusse logicamente ad un'ulteriore esplorazione del colore mettendo a punto colori primari sottrattivi su fogli acrilici stampati per creare miscele di colore che risultavano dalla visione dello spettatore attraverso piani trasparenti sovrapposti. Di nuovo l'idea era di incentivare lo spettatore a camminare intorno al pezzo in modo da scoprire la varietà delle diverse strutture ed esperienze possibili attraverso interazioni spaziali e temporali con l'oggetto statico. Sebbene continuassi ancora a lavorare su dipinti per tutto questo periodo – per

study of the viewing space as a necessary context for the presentation of a painting. Among many other examples, those I was particularly affected by seeing in Italy were Giotto's Arena Chapel, Leonardo's Last Supper, the Caracci Frescoes in Palazzo Farnese, Giulio Romano's rooms in the Palazzo del Tè, Borromini's *Perspectiva* in Palazzo Spada, Pozzo's ceiling in San Ignazio, and all of Tiepolo's frescoes in the Veneto. Though I was working on flat paintings I was, nonetheless, interested in the activity of the viewer when looking at a painting and this issue had been by necessity explored in works which integrated painting with architecture. This led to a more specific interest in studying how color affected the viewer's experience of a painting: by varying the viewer's fixation durations, scanning paths, or spatial locations.

When I returned to live and work in New York in early 1966 I began to respond to these interests by making a series of three-dimensional wood columns that I thought of as "walk around" or "continuous paintings". These were exhibited in a gallery in New York in 1968 and then in the Museum of Modern Art survey exhibition of post-war American art, *The Art of the Real*, 1948-68. One of the color ideas I explored in these pieces was the effect of "apparent transparency" made by using colors and forms in sequential relationships. This led logically to my exploring color further by developing subtractive primary colors in cast acrylic sheets to create color mixtures resulting from the viewer seeing through the overlapping transparent planes. Again the idea was to activate the viewer to walk around the piece in order to discover the variety of different structures and experiences possible through spatial and temporal interactions with the static object. Although I continued to work on paintings as well throughout this period – mostly shaped works which attempted to integrate their image with the wall on which they were hung – I eventually decided to concentrate my efforts entirely on flat rectilinear works. I chose to do this because I wanted to present the seemingly most passive object possible which would demand the most active searching by the viewer for all possible information.

My investigation of color theory was encouraged when on my return to New York I had access to Josef Albers's *Interaction of Color* published in

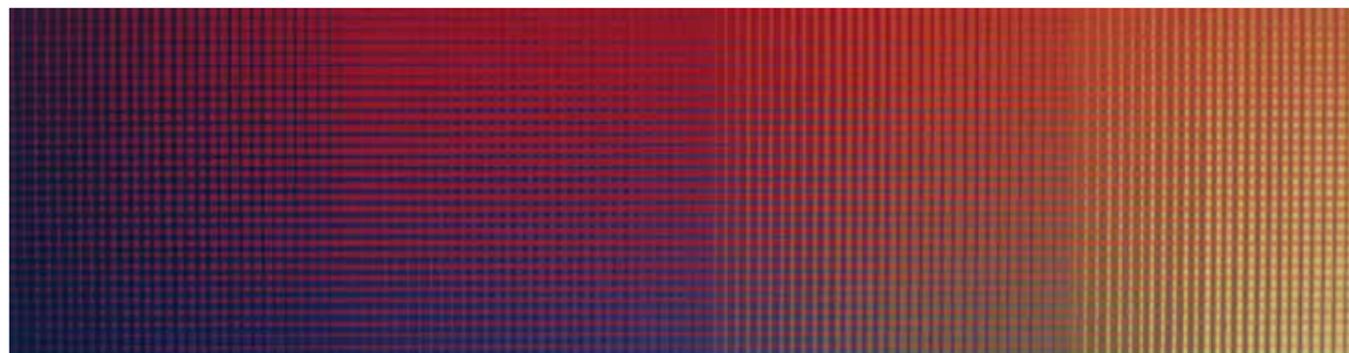


fig.2

lo più opere sagomate che cercavano di integrare la propria immagine con la parete a cui erano affisse – alla fine decisi di concentrare i miei sforzi interamente su opere piane rettilinee. Scelsi di fare ciò in quanto volevo presentare un oggetto il più apparentemente passivo possibile in modo che richiedesse la più attiva ricerca da parte dello spettatore per ogni possibile informazione.

La mia indagine sulla teoria del colore fu incoraggiata quando al mio ritorno a New York ebbi accesso al testo di Josef Albers *Interaction of Color* pubblicato nel 1963. Quando iniziai ad insegnare nel 1967, sviluppai dei corsi pratici introduttivi basati sul mio approccio ad integrare in un dipinto l'esperienza dello spettatore sul colore, lo spazio ed il tempo. Fui particolarmente influenzato durante il processo di organizzazione dei miei corsi ed anche nel mio lavoro d'artista, dagli scritti di due psicologi sperimentali – *The Perception of the Visual World* di James J. Gibson e *The World of Color* di David Katz – che mi condussero ad un interesse continuo per la storia dello sviluppo delle teorie sul colore e sul lavoro dei primi psicofisici del diciannovesimo secolo. Al giorno d'oggi mi impegno a seguire gli attuali sviluppi sulle neuroscienze e la percezione del colore. Un risultato di questi studi mi ha condotto ad investigare la storia della pittura come espressione della concezione di ciascuna epoca riguardo il modo in cui l'individuo percepisce il colore. Mi sono concentrato sul lavoro di artisti del diciannovesimo secolo quali Turner, Monet, Seurat e Signac, per quanto riguarda l'Europa e sono stato anche attratto dal lavoro del luminismo americano, nello specifico quello di Sanford Robinson Gifford. Questi studi mi hanno condotto a formulare una teoria sullo sviluppo dell'astrattismo del ventesimo secolo circa il modo in cui gli artisti concepivano la percezione del colore, dello spazio e del tempo. Questa idea ha continuato ad essere la base del mio insegnamento così come del mio lavoro.

Ho posto a me stesso una particolare questione sul come affrontare la pittura: cercavo una soluzione per un dipinto che potesse stimolare le più svariate possibili strutture visive che era possibile prevedere e che fossero risultato di qualunque strategia di visione adottata nella fruizione dell'opera. I primi dipinti completati con questa finalità furono quattro dipinti costituiti da piccoli quadrati in diverse organizzazioni di colore su una superficie che potesse sollecitare esperienze del colore piuttosto differenti variando le distanze e la durata della visione. Queste erano assemblate in quadrati di circa 1,8 metri. Ma non avevo dimenticato le qualità della pittura *in situ*, e di conseguenza aumentai le dimensioni dei miei lavori al fine di inglobare ancor di più il campo vi-

1963. When I started teaching in 1967, I developed introductory studio classes based on my approach to integrating in a painting the viewers' experience of color, space, and time. I was particularly influenced during the processes of organizing my classes and also making my art, by the writings of two experimental psychologists – James J. Gibson's *The Perception of the Visual World* and David Katz's *The World of Color* – which led to an ongoing interest in the history of the development of color theories and the work of early psychophysicists of the nineteenth century. To this day I attempt to follow current developments in neuroscience and the perception of color. A result of these studies led me to investigate the history of painting as an expression of each era's notion of how one experiences color. I focused on the work of such nineteenth century artists as the Europeans Turner, Monet, Seurat and Signac, and also found myself drawn to the work of the American Luminists, specifically Sanford Robinson Gifford. These studies led me to postulate a theory of the development of twentieth century abstraction as a progression of how artists understood perception of color, space, and time. This idea has continued to be a foundation of both my teaching and my work.

I had articulated for myself a particular problem to approach painting: I sought a solution in a painting which would stimulate the most varied predictable visual structures possible resulting from any viewing strategy adopted in experiencing the work. The first paintings completed to this end were four color paintings made of small squares in differing organizations of color across the surface which can elicit quite different color experiences by varying viewing distances and durations. These were worked up to six foot squares. But I had not forgotten the qualities of *in situ* paintings, and therefore expanded the size of my work to encompass even more of the visual field in a series of six foot by thirty foot paintings, completed in the 1970s. These explored visual color structures resulting from very close-up to extremely distant viewing, and by fixed-field viewing as well as by methods of scanning.

By the time I saw the Mesdag Panorama, I had been immersed in the problems of a 360-degree presentation without actually having articulated it as such. Back in the United States after experiencing in Europe Mesdag's Panorama and Monet's *Nymphaeas*, I often revisited Monet's "Water Lilies" as well as Matisse's "Swimming Pool" at MOMA, saw the then newly installed Vanderlyn Panorama at the Metropolitan Museum of Art, traveled to Disneyworld to see the 360-degree films presented at Epcot Center, and went to Gettysburg to see the Philip-

sivo in una serie di dipinti di circa 1,8 per 9 metri, completati negli anni '70. Queste opere esploravano le strutture visive del colore risultanti da una visione estremamente ravvicinata sino ad una estremamente distante, e da una visione a campo fisso così come attraverso metodi di attento scrutinio.

Nel momento in cui vidi il Panorama di Mesdag, ero stato immerso nella problematica di una presentazione a 360 gradi senza di fatto averla articolata come tale. Tornato negli Stati Uniti dopo aver avuto le esperienze in Europa del Panorama di Mesdag e delle Ninfee di Monet, ho spesso rivisto le "Ninfee" di Monet così come la "Piscina" di Matisse al MOMA, vidi il Panorama di Vanderlyn al Metropolitan Museum of Art, a quel tempo da poco installato, viaggiai a Disneyworld per vedere il film a 360 gradi presentati ad Epcot Center, e andai a Gettysburg per vedere il Panorama della famosa battaglia della guerra civile di Philippoteaux.

Sebbene fossi certo del mio desiderio di produrre un ciclorama già dal 1981, non ebbi un modello funzionante che mi soddisfacesse sino al 1989. Per tutti gli anni '80 lavorai su dipinti che erano costituiti da reticolati di quadrati, varianti nella dimensione e nell'organizzazione del contrasto di colore. Questi si dimostrarono dispendiosi in termini di tempo ed inoltre non si adattavano bene alle necessità di una superficie continuamente curva, poiché mi resi conto che i quadrati, a seconda dell'angolo di visione, potevano essere percepiti diversamente lungo il piano orizzontale rispetto al modo in cui erano percepiti lungo l'asse verticale. Fortunatamente, attraverso un errore di disegno, scoprii l'idea che piazzare due griglie che erano fuori fase una sull'altra creava rettangoli in sequenza mutevoli orizzontalmente e verticalmente – un formato che si sarebbe adattato più prontamente ad una presentazione su superficie curva. (fig. 2-3)

Accettai un certo numero di criteri come necessari al successo di un dipinto in ciclorama: la forma/colore doveva offrire un'esperienza univoca qualunque fosse l'angolo o la posizione dello spettatore all'interno dello spazio e al di là di ogni possibile durata e movimento che lo spettatore potesse scegliere. Non potevano esserci punti di vista "sbagliati" all'interno dello spazio, o solo un tempo previsto per lo scrutare o il fissare. Inoltre volevo ottenere una "esperienza di galleggiamento" di puro colore separata dal colore fisico della superficie del dipinto – una scoperta che feci nei miei primi dipinti e che ora penso possa essere cruciale per il successo del ciclorama come formato. Questo "colore galleggiante", separato dalla percezione della superficie, è ciò a cui Katz si riferiva come ad un'esperienza di un'apparente "pellicola di colore". Fu un pia-

poteaux Panorama of the famous Civil War battle.

Though I was sure of my desire to do a cyclorama by 1981, I did not have a working model completed that satisfied me until 1989. Throughout the 1980s I had been working on paintings that were constructed of multiple grids of squares, varying in size and color contrast organization. These proved very time consuming and they also did not adapt well to the requirement of a continuous curved surface, because I realized that the squares, depending on the angle of view, would be perceived differently along the horizontal dimension from the way they would be perceived along the vertical axis. Serendipitously, through a drawing error, I discovered the idea of placing two grids over each other that were out of phase creating sequentially changing rectangles horizontally and vertically – a format which would more readily adapt to a presentation on a curved surface. (fig. 2-3)

I had accepted a number of criteria as necessary to the success of a cyclorama painting: the color/form had to offer an intended experience whatever the angle or position of the viewer within the space and over all viewing durations and movements the viewer might choose. There could be no "wrong" viewing location within the space, or only one scanning or fixation time intended. I also wanted to effect a "floating experience" of pure color separated from the physical surface color of the painting – a discovery I had made in my earlier painting and which I now thought would be most crucial to the success of the cyclorama as a form. This "floating color", detached from the perception of surface, is what Katz referred to as an experience of apparent "film color". I was pleased to discover that the curved surface and the slightly torus-like form created by stretching a canvas around a curved frame only added to this seeming "dematerialization" of the surface. Another realization from my earlier work, but magnified in the new context of a cyclorama, was the effect of apparent luminosity made possible by specific arrangements of color and form – since I very much wanted the cyclorama to emit a sense of its own light.

And so although I created a 360-degree painting, my method of presentation and my goals differed greatly from the traditional perspective constructed panoramas of the nineteenth century. Unlike those works, I did not want a central platform to restrict the viewer because I felt it was crucial that there be an uninterrupted floor allowing total freedom for the viewer to experience the painting as their imagination would allow. The work had no descriptive illusionary function; rather it was intended as a stimulus for a real experience – an experience at the actual

fig.3



cere scoprire che la superficie curva e la forma vagamente simile alla figura del toro ottenuta allungando la tela lungo una struttura curvata enfatizzava questa apparente "dematerializzazione" della superficie. Un'altra scoperta dai miei primi lavori, ma amplificata dal nuovo contesto del ciclorama, era l'effetto di apparente luminosità reso possibile da specifiche disposizioni di forma e colore – dal momento che ero assai desideroso che il ciclorama emettesse un senso di luce propria.

E così, sebbene avessi creato un dipinto a 360 gradi, il mio metodo di presentazione ed i miei obiettivi erano nettamente diversi da quelli dei tradizionali panorama costruiti sulla prospettiva del diciannovesimo secolo. A differenza di quei lavori, non volevo che una piattaforma centrale limitasse lo spettatore in quanto pensavo fosse cruciale ci fosse una pavimentazione ininterrotta che permettesse la piena libertà per lo spettatore di avere l'esperienza del dipinto secondo quanto la propria immaginazione potesse permettere. L'opera non aveva una illusoria funzione descrittiva; piuttosto, era pensata come uno stimolo per una esperienza reale – un'esperienza del momento proprio della visione senza riferimenti al di fuori dell'opera stessa. Sebbene comprendevo bene che uno spettatore curioso potesse anche estrapolare più da un tradizionale panorama dipinto in prospettiva rispetto ad uno spettatore passivo, ciò nonostante consideravo il primo formato come progettato per uno spettatore più passivo e capii che questa è la ragione per cui il formato è spesso citato come precursore del cinema. Il mio obiettivo, tuttavia, con Cyclorama 2000 è stato quello di creare una superficie dipinta a 360 gradi in cui uno spettatore attivo è coinvolto nella scoperta autonoma per comprendere alcune delle ambiguità circa il nostro senso di realtà ed il modo in cui costruiamo il nostro universo visivo.

Nota dell'editore: Dal momento della conferenza del 2004, l'artista (fig. 4) ha completato un altro progetto di ciclorama, E-Cyclorama, esposto presso l'Edinburgh College of Art, Edinburgh, Scotland, 2008 (fig. 5), ed il Neuberger Museum, Purchase, New York, 2009. Egli al momento sta lavorando ad un terzo ciclorama.

moment of viewing with no reference outside the work itself. Though I well understood that a searching viewer might also glean more from a traditional perspective panorama painting than a passive viewer, I nevertheless understood the earlier form as having been designed for a more passive viewer and felt that this is why the form is often cited as a precursor of cinema. My goal, however, in Cyclorama 2000 has been to create a painted 360-degree surface to which an active viewer is drawn through self discovery to realize some of the ambiguities of our sense of reality and the way we construct our visual world.

Editor's note: Since the conference in 2004, the artist (fig 4) has completed another cyclorama project, E-Cyclorama, exhibited at the Edinburgh College of Art, Edinburgh, Scotland, 2008 (fig 5), and the Neuberger Museum, Purchase, New York, 2009. He is at work on a third cyclorama.



fig.4

fig.5

