**Zeitschrift:** Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

**Herausgeber:** Parkett

**Band:** - (1984)

**Heft:** 1: Collaboration Enzo Cucchi

**Artikel:** Cumulus ... von Europa

**Autor:** Verna, Gianfranco / Mangold-Vine, Gail

**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-679706

**Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

**Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

**Download PDF:** 15.07.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch**

sten keinen Raphael. Das Einbringen einer Figur, die ganz dem Helden-Image konventioneller Revolutionsvorstellungen entspricht, macht einen solchen Film für das Publikum einfach leichter verdaulich. Hollywood operiert eben mit Klischees auch dort, wo die Situation eigentlich nach dessen Abschaffung verlangt. Ganz klar wird etwa mit der auf einem Tisch in einem sinistren Guerilla-Versteck aufgebahrten Leiche Raphaels auf das berühmte Foto des toten Che Guevara verwiesen. Hier nun kommt die Fähigkeit der Fotografie zur Konsolidierung oder Verschiebung von Machtverhältnissen ins Spiel. Die Guerrilleros verlangen vom fotografischen Könner Nolte, dass er den toten Raphael für die Kamera lebendig macht, da sie nicht an einen Sieg der Revolution ohne des Anführers gewinnende Präsenz glauben. Nolte erklärt sich mit diesem Plan einverstanden, und man erinnert sich an Roland Barthes Satz, dass das Stereotyp dort existiert, wo der Körper abwesend ist. Nolte erfüllt seinen prekären Auftrag und richtet seine Kamera gleichzeitig auch auf die andern Rebellen im Lager. Seine Bilder sind deutlich Ausdruck seiner wachsenden Bewunderung und Sympathie für die Revolution. Viel später erst realisiert er, dass ihm die Fotos auf Betreiben der Regierung gestohlen und sämtliche darauf Abgebildeten ermordet wurden. Seine Bilder wurden zur Identifizierung missbraucht, er hat unwissentlich die Rebellen an den Staat ausgeliefert, mit ihrer Ab-bildung gleichzeitig ihr Todesurteil unterschrieben. So wird Noltes Reporterfrenesie (sein wildes Klicken um Leichen und blutige Aufstände herum ist David Hemmings fotografischer Einkreis-Technik beim Fotomodell Veruschka in *«Blow-Up»* nicht unähnlich) als die Fähigkeit zum Töten und zum Lebendigmachen des Toten erkannt.

Man kann sich nun natürlich fragen, wie ein solcher Film überhaupt zustande gekommen ist. Zweifellos hätte ein solches Projekt ohne die Star-Präsenz Nick Noltes nicht durchgeführt werden können. Denn es übt Kritik am Schwindel mit der Objektivität und zeigt, wie diese die Kommunikationsindustrie überschwemmt. Der Film deckt auch auf, wie sehr unser Denken von dem bestimmt wird, was wir sehen. Ferner werden die Unterdrückungsmechanismen eines reaktionären, von den USA unterstützten Regimes aufgezeigt. So konnte wohl *«Under Fire»* nur produziert werden, indem man sich den vorherrschenden Regeln des Trivialfilms unterwarf und den Film als «gewöhnliches» Leinwandwerk ausgab. Roger Spottiswood kennt die Kinoregeln von Repräsentation genau, weiss, wie diese zustandekommt, dabei das «Gesehene» akkumuliert und in das «Reale» einbrechen lässt. Seine Vorstellung davon, wie Standfotografien, «stehende» Bilder, vitale Aktionen auslösen können, sollten von all denen ernst genommen werden, welche sich vom rückwärtsgewandten Reduktivismus des Ewiggleichen und des Mythos entfernen und sich einer sinnfälligen, fassbaren Alltagswelt voller Differenziertheit und Toleranz zuwenden möchten.

*(Übersetzung: Corinne Schelbert)*

# CUMULUS

## . . . VON EUROPA

*GIANFRANCO VERNA*

In der Kunst ist nichts mehr selbstverständlich. Zwar manifestiert sich bildende Kunst wieder betont in ihren traditionellen Kategorien, also vorab als Malerei, aber auch als Plastik und Zeichnung. Deutlich werden Figur und Ausdruck reklamiert, wird eine inhaltliche Dimension jeder formalen Diskussion übergeordnet. Trotzdem ist die Kunst als konnotativer Begriff grundsätzlich und tiefgreifend fragwürdig geworden.

Übereinstimmung, die die idealistisch gestimmte Avantgarde der 60er und frühen 70er Jahre durch Abstützung auf Theorie und Praxis erzielte, droht, zwar euphorisch, in die Beliebigkeit des bloss subjektiv Gesetzten zu münden, und Übereinkünfte scheinen zu teleologischen Absprachen zu werden. Die kleine Kunstgemeinde mausert sich zum Fan-Club.

Namen, Nationalitäten, Argumente sind vor uns ausgebreitet. Verfügbar sind die Produkte in allen Schattierungen, beliebig auswechselbar. Im Kulturkarussel der pluralistischen Gesellschaft verteilen Repräsentanten von — zwar verhältnis-

mässig — kleinen Gruppen im Namen einer imaginären Mehrheit ihre Gunst, reservieren sich ihre Wahl. Ist künstlerische Bedeutung zum statistischen Problem geworden?

Elitäre Ästhetik scheint endgültig ausgeräumt; neue Zugänge bieten sich an. Eine Bresche im etablierten Kulturgefüge für die Generation von Pop und Punk, von Konsum und Television. Eine Annäherung an Realitäten also, an neue Wirklichkeiten? Der Supermarkt als demokratisches Kulturmodell? Oder bloss ein neuer Reiz für abgeschlaffte Snobs?

Angesichts einer Situation, in der alle Argumente und Gegenargumente schon formuliert wurden, ist das Schreiben über Kunst zu einer Art Montage geworden; die Collage ist unser Kommunikationsmodell und Stimulans.

Argumente und Gegenargumente, Lob und Tadel liegen wie Konserven bereit und scheinen trotz übermässigem Gebrauch ihre Frische nicht zu verlieren. Wir haben uns der Faszination des Immergleichen ergeben, ja, Repetition und Reproduktion werden zum Qualitätsausweis.

Dies als Vorbemerkung, ein verzögerter Anfang, über das Verhältnis, die problematische Beziehung zwischen Kunst und Sprache. Zudem führt Sprache auch immer zu Selbstdarstellung, oder dazu, mit einem Code zu winken, der Einverständnis verspricht.

Wird das Geschriebene dem Kunstprodukt zugestellt, verfängt sich die Sprache oft in ihren eigenen Bedingtheiten, verfällt in falsche Analogien, versucht dem Kunstwerk Inhalte aufzunötigen, die bei näherem Betrachten nur in der Sprache zu finden sind, im Werk aber so gar nicht vorhanden sein können. Verführerisch ist es dann, an einem jener banalen bis vielsagenden Bildtitel anzuknüpfen, die in der neuen Malerei gut und gerne angewendet werden und zum Höhenflug der Interpretation voll Selbst- und Welterkenntnis abzuheben. Die Formulierungen verselbständigen sich und dienen als vorgeprägtes Muster, das auf beliebige Kunstwerke angewendet werden kann und vom Betrachten dispensiert.

Warum dieser ausführliche Exkurs über das über Kunst Geschriebene, wo doch von wichtigen Kunstereignissen der letzten Monate die Rede sein sollte? Bezeichnend, dass dies wiederum einer Erklärung bedarf und der Anfang noch nicht gefunden ist, der Schritt vom Allgemeinen zum Spezifischen noch nicht getan werden kann.

> «ZUR SELBSTVERSTÄNDLICHKEIT WURDE, DASS NICHTS, WAS DIE KUNST BETRIFFT, MEHR SELBSTVERSTÄNDLICH IST, WEDER IN IHR NOCH IN IHREM VERHÄLTNIS ZUM GANZEN, NICHT EINMAL IHR EXISTENZRECHT.»
>
> *THEODOR W. ADORNO*

Mir ist eben das, was über Kunst geschrieben und gesagt wurde, als eine der eigentümlichsten Merkwürdigkeiten aufgefallen. Viel wird geschrieben, oft wird gescheit geschrieben, und die Sprache ist meist bildhafter und ausführlicher in den Katalogen und Magazinen als die Bilder, obschon das Bild, dem der Text huldigend zugeordnet ist, überwiegend farbig reproduziert ist. Die Bilder stammeln, verstummen und entschwinden, angesichts der Kunst-Sprache, die heute vorab Strategien und Rituale befolgt, Falschaussagen etabliert und reproduziert.

Das Schreiben über Kunst wird als Promotion missverstanden, eingebunden in ein Wertdenken, das dem Freiheitspotential von Kunst nicht entspricht. Vieles liest sich wie eine Menue-Karte, die den aufgeführten Speisen auch noch eine verbale Anleitung zum richtigen Genuss mitliefert. Man spürt die Absicht und ist verstimmt, ja, der Genuss will sich dann nicht mehr richtig einstellen.

Auffallend viele Aussagen zur Kunst unserer Tage kommen in Form von Interviews sozusagen hautnah und aus erstem Mund auf uns zu. Das Interview ist zu neuen, im Kunstbereich unerwarteten Ehren gekommen. Ganze Magazine bauen ausschliesslich auf diese Form öffentlicher Unterhaltung. Der Künstler fungiert ohne Zweifel als Repräsentant des Realen in der Kunst. Er soll die Anwesenheit von Wirklichkeit im Werk verbürgen, in welcher Form auch immer, sei es als Drama, als Biographie, als Ausdruck und selbstverständlich im charismatischen Sinne, als Auserwähltsein. So vermag er der Alltagswirklichkeit, die freilich auch keine Wirklichkeit mehr ist, eine Dimension zuzufügen.

Folgerichtig erscheint das fotografische Porträt des Künstlers als junger Mann auf den Titelblättern von Zeitungen und Zeitschriften und prominent in den Kunstberichten und Personality-Stories des redaktionellen Teils. Auch die Television hat den Künstler entdeckt. Immer häufiger ersetzt das Künstler-Konterfei die auf Ausstellungseinladungen übliche Werkabbildung. Stammt dieses gar von einem berühmten Photographen, wie Robert Mapplethorpe, so geschieht eine Potenzierung von Bedeutung.

Der Zug des Antielitären entschwindet, wenn der Künstler selbst mehr und mehr zum Produkt hochstilisiert und mit der Aura und dem Glanz des Aussergewöhnlichen versehen wird. Aufgetaucht aus Polit-, Punk- oder Graffiti-Underground, wird kaum Individualität und künstlerische Identität und Kompetenz manifest. Getrennt von seiner Umgebung ist ihm die Rolle des Besonderen im besonderen Kunst-Milieu zugedacht, und sein Verhalten und Erscheinungsbild passen sich dieser Rolle an. Am Rande sei vermerkt, dass sowohl Andy Warhol wie Gilbert & George dieses Rollenspiel schon lange thematisiert und mit grösster Radikalität und Bewusstheit vorgeführt und gelebt haben.

Unser Phänomen signalisiert einen massiven Einzug von unreflektierter,

narzisstischer Selbstbespiegelung und Personenkult in die Welt der Künste. Offenbar wird den Kunstprodukten und der Kunstautonomie grosses Misstrauen entgegengebracht und werden Wertschätzung und Bewunderung vielmehr auf den den Künstler selbst übertragen. Die Identifikation mit dem Künstler ersetzt die Auseinandersetzung mit dem Werk und misst diesem lediglich eine Funktion als Fetisch zu.

Nachdem die Avantgarde den Werkbegriff neu als Prozess zu formulieren versuchte und damit auch der Präsenz des Künstlers als Schöpfer und Veränderer, ja, bis zu seiner physischen Anwesenheit als Akteur, einen nie dagewesenen Stellenwert sozusagen im Kunstwerk verlieh, erleben wir in der Post-Avantgarde eine Wiedergeburt des Künstlers als Star.

Wird der Künstler als Star etabliert, so bedeutet das, dass das Werk der Funktion verlustig geht, als jener Ort der Freiheit und Verantwortung zu fungieren, wo sich Autor und Rezipient, das Ich und das Andere begegnen. Sartre hat die darin implizierte Begrenzung der eigenen Freiheit im wechselseitigen Engagement von Künstler und Kunstkosument als einzige moralische Rechtfertigung begriffen.

Hier ist auch das Moment zu orten, wo Starkult alle Argumentation entkräftet und eine reibungslose Integration in ein etabliertes Wertdenken bewirkt. Das Spannungsfeld ist nun «Kunst gleich Wert — Wert gleich Kunst», womit sich weder die Kunst noch der Wert länger zu legitimieren brauchen. Die Inkubationszeit des Wertes in der Kunst erlebt damit eine radikale Verkürzung, das Kunstobjekt bekommt unvermittelt eine ökonomische Funktion, es wird zum Werttransporteur. In unserer Gesellschaft macht dies den Künstler in vielerlei Hinsicht akzeptabler, er wird so auch mediengerechter und medienfreundlicher, was seinem Siegeszug den Weg ebnete.

Der Künstler als zeitgemässer Stifter ökonomischer Werte: Dies drückt wohl in schöner und ironischer Art das folgende Zitat aus einem Interview W.W. Dickhoff's mit J.G. Dokoupil («Wolkenkratzer», Nr. 7, Dez. 1983) aus:

*«WWD: Und was würdest du jemandem empfehlen, der sich jetzt, im Herbst 1983, entschliesst, Künstler zu werden?*
*JGD: Er sollte unbedingt aufhören zu malen und statt dessen Geld sparen oder aufnehmen, um damit Dokoupil-Bilder zu kaufen.*
*WWD: Um dann so reich zu werden, dass er es nicht mehr nötig hat, Künstler zu werden?*
*JGD: Genau das wäre meine Empfehlung.»*

> «ES IST SO SCHWER,
> DEN ANFANG ZU FINDEN.
> ODER BESSER: ES IST SCHWER,
> AM ANFANG ANZUFANGEN.
> UND NICHT VERSUCHEN,
> WEITER ZURÜCKZUGEHEN.»
>
> *LUDWIG WITTGENSTEIN*

Hier schliesst sich ein Kreislauf, der charakteristisch für viele Vorgänge im aktuellen Kunstbetrieb ist. Die Frage lautet dann folgendermassen: Warum ist denn dieser Künstler so berühmt? Weil seine Bilder so teuer sind. Warum sind denn seine Bilder so teuer? Weil er so berühmt ist.

Wir dürfen den Künstler also als modernen Alchemisten sehen, der Gold und Unsterblichkeit herzustellen vermag. Oder aber als Eulenspiegel, der nur mit den Münzen klingelt?

Die viel bemühte Wiederkehr des Mythos zeigt überraschend ihre zutreffende Facette: Nicht verlorene Glaubensinhalte, archaische, ursprüngliche Symbole und Obsessionen werden aus der Tiefe der menschlichen Seele wieder ans Licht gehoben, sondern auf Umwegen halten zeitgenössische, verinnerlichte Alltagsmythen Einkehr in der Welt der Kunst, die da sind Jugend, Erfolg, Ruhm, Reichtum — Unsterblichkeit.

Wie schon erwähnt sind Äusserungen der Künstler zur eigenen Person, zum Werk und zur Kunst äusserst gefragt, ja, eine These die immer mehr Anhänger zu rekrutieren vermag, postuliert gar, dass die Werke der Künstler nur verstanden, eingeordnet und beurteilt werden können, wenn die Autoren, oder zumindest deren Denken und Allüren dem Rezipienten möglichst ausführlich bekannt sind.

So lohnt sich, gemeinsame Motive solcher Äusserungen einer kritischen Betrachtung zu unterziehen. Tut man dies, so erweist sich sehr bald, dass diese Auskünfte mehr der Imagepflege dienlich sein sollen als einer Vertiefung des Verständnisses der künstlerischen Botschaft. Public Relation ist ja auf allen Ebenen menschlichen Kommunizierens zu einem wesentlichen Faktor geworden.

So ist wahrscheinlich ein Zitat zu verstehen, das einem Interview mit dem Maler Hubert Schmalix ('Juliet', Nr. 13, Nov. 1983) entnommen ist: «Frage: Welche Meister inspirieren dich vornehmlich? Antwort: Alle; die ganze Kunstgeschichte wird in meiner Malerei wieder ans Licht gebracht, Tintoretto wie Giotto, El Greco wie Veronese.»

Dass hier der Bogen doch etwas zu weit gespannt ist, um wahr zu sein, zeigt schon ein kurzer Blick auf die Produkte des Meisters. In leichtfertiger Weise wird hier ein makabres Spiel mit der kunstgeschichtlichen Legitimation getrieben. Solche Generalisierungen gehören aber zur Zeit zum Slang, zum Repertoire solcher Künstlerbefragungen. Ein merkwürdiger, unbewältigter Widerspruch drängt hier an die Oberfläche. Einerseits legitimieren sich diese Kunstprodukte vorab durch ihre unbedingte Zeitgenossenschaft, andererseits beliebt es vielen Künstlern, mit Kunstgeschichte und Tradition zu buhlen. Dies erklärt sich vielleicht daraus, dass das Fehlen von faktischer Dauer in der künstlerischen Entfaltung, im Reifungsprozess einer Generation von Wunderkindern, die mit Zwanzig zu malen beginnen, mit Dreiundzwanzig ihre erste Retrospektive bestreiten und ihre Konsekration zum Genie er-

leben, durch deklamierte Zeit ersetzt wird. Die Beschwörung der Vergangenheit nicht als Erfahrung, sondern als selbstbewusste Aneignung.

Einen letzten Höhepunkt dürfte solcherart restauratives Denken wohl in der Entdeckung der Bibel, als dem Buch der Bücher auch für die Kunst, erreicht haben. Es erübrigt sich eigentlich zu sagen, dass es sich hier um eine Wiederentdeckung handelt. Jean-Michel Basquiat meint auf die Frage, welche Bücher er lese: «Die Bibel. Ich lese sie manchmal. — Das alte Testament oder beide? — Beide.» Und Ronnie Cutrone erklärt: «Meine Arbeit kommt ganz von der Bibel, alles oder fast alles, und nichts in der Pop Art kam meines Wissens von der Bibel.» ('Domus', Nr. 646, Januar 1984)

Natürlich dürfen solche Aussagen nicht als Aussagen zur Kunst missverstanden werden, sondern sie sollen ein bestimmtes Künstlerbild konstituieren. Das Modell dieses Images ist uns bekannt, es bestimmt den Künstler als 'Schöpfer und Geschöpf der Kultur' (M. Landmann), oder im Sinne von Karl Marx: «Sie wissen das nicht, aber sie tun es.» In einer Zeit, in der alle Tätigkeiten vorbestimmt und zielgerichtet sind, ja, alle Resultate spekulativ in jeder Unternehmung impliziert sind, lässt man sich solch naives Sich-Selbst-Sein gerne gefallen. Nur das Wunderkind garantiert Echtheit, Authentizität.

Gerne wird auch, sozusagen als Paradigma für Freiheit, eine Ungebundenheit des Künstlers an sein Tun, an die Kunst postuliert. Jeder ist eigentlich nur Künstler auf Zeit, denn jeder tut nur, was ihm Spass macht, weil es ihm Spass macht und sicher nur, solange es ihm Spass macht.

Der Künstler wird also aus dieser Gesellschaft ausgegrenzt und in einen vergoldeten Elfenbeinturm abgeschoben. Er kompensiert ihre verlorene Unschuld.

Die wilde, neue Malerei, um das Kind endlich beim Namen zu nennen, ist in aller Leute Munde und, fast möchte man's vermuten, auch in aller Leute Wohnzimmer. Unübersehbar jedenfalls ist ihr Einzug in die Museen.

«Seit die Malerei vor einigen Jahren als Mittel der bildenden Kunst wieder in ihre Rechte eingesetzt wurde, hat sich eine Übereinstimmung in der Bewertung dieser Tatsache nicht herstellen lassen.» So beginnt das Vorwort von Siegfried Gohr im Katalog der Ausstellung «Expressive Malerei nach Picasso», Galerie Beyeler, Basel, Oktober bis Januar 1983/84. Auf derselben Katalogseite liest man die Worte: «Subversive Sinnlichkeit», «Sprengstoff».

Was meint nun diese Aussage und welche Vorstellung von Malerei impliziert sie? Eine Entrechtung der Malerei, die zu irgendeinem Zeitpunkt der neueren Kunstgeschichte geschehen sein soll, wird unterstellt. Dies führt zu einer weiteren Rückfrage, nämlich zu der nach den Rechten der Malerei.

Was ist «die Malerei», etwa eine menschliche Lebensäusserung, die sozusagen einer primären Ordnung von Leben und Natur angehört? Ganz gewiss nicht.

> «IM GESCHRIEBENEN EIN SYMPTOM DESSEN SEHEN, WAS VERSCHWIEGEN WURDE.»
>
> *FRIEDRICH NIETZSCHE*

Malerei kann keineswegs absolut gesetzt werden, wie das die Bemerkung von S. Gohr suggeriert. Sie ist lediglich eine Form des Artefakts, hervorgebracht und bestimmt von einem kulturellen System. Malerei ist also einer Tradition verhaftet und einer ständigen Bewegung in der Bedeutungsstruktur unterworfen.

Nun werden aber in diesem Augenblick der Kunstgeschichte die Begriffe «Malerei» und «Bilder» als magische Reizworte gehandelt. Malerei wird als Medium gesehen, das eben erst aus den Klauen einer zerstörerischen Avantgarde gerettet wurde und, endlich wieder auferstanden, besetzt wird mit allen möglichen Erwartungen, wie Lust, Sinnlichkeit, Sprengkraft, Subversivität usw.. Die Malerei und der Maler beanspruchen einen autonomen Status.

Stellvertretend lebt der Maler, was die schlechte Wirklichkeit sonst nicht zugesteht: Freiheit von repressiven Zwängen, lustvolles Erleben von Produktion und Erotik, Spontaneität und Identität, Erfolg, Ruhm und Wohlstand. Seine Gegengabe sind die Bilder, als süsse Objekte der Begierde.

Nur Malerei kann aus dem vollen Reservoir der Sinnlichkeit schöpfen und entsteht aus dem Bauch. Deshalb führt sie zu lustbetonten Erlebnissen beim Maler und beim Betrachter. Nun ist aber Lust im Bereich des Menschlichen ein sehr komplexes Phänomen, das sich kaum auf ein gut funktionierendes Nervensystem reduzieren lässt. Das Lustzentrum muss im Kopf, nicht im Bauch geortet werden.

Gleichzeitig wird der Malerei auch unterstellt, dass sie machtvoll und beinahe dämonisch die dunkeln Seiten, die Gefährdungen und Schrecken unserer Gegenwart zu beschwören im Stande ist. (Siehe Kunsthaus Zürich, Ausstellung «Bilder der Angst und der Bedrohung»). Durch die Ästhetisierung werden solche Inhalte sozusagen geläutert im Kunstgenuss erlebt. Wie im Kriminalfilm kann also am Schlechten lustvoll teilgehabt werden. Kunst als Kokettieren mit dem Untergang.

All diese Ansprüche aber überfordern eigentlich Kunst und Künstler. Malerei als Werkbegriff ist lediglich ein manchmal hoch entwickeltes und artistisches, manchmal recht rudimentär gehandhabtes Verfahren, das immer neu auf seine Tauglichkeit zur Aneignung von Realität hin geprüft und in Frage gestellt werden muss, um ein lebendiges, verfügbares Mittel zur künstlerischen Äusserung zu bleiben.

Die Ausstellung in der Galerie Beyeler versöhnt in vielerlei Hinsicht Genera-

tionen und schlägt einen Bogen von Picasso (1881 — 1973) zu Basquiat (geboren 1960). Im Katalog sind alle Gemälde farbig abgebildet, und S. Gohr erklärt im Katalogvorwort, dass die Farbe auch den verbindenden Nenner zwischen den sonst doch grundverschiedenen künstlerischen Äusserungen und Potenzen bildet. Ein breites Auf- und Angebot an Bildern ist dann auch auf drei Stockwerken ausgebreitet.

Nun, ist es wirklich just die Farbe, die zu dieser illustren Versammlung geführt hat, oder soll vielleicht gar das oberste Stockwerk die beiden anderen legitimieren und Annäherungen versuchen, die so nicht zulässig sind? Da das Konzept der Ausstellung allzu oberflächlich ist, denn sowohl die Bezeichnung «expressiv», wie der Begriff «Malerei» erfahren keine erleuchtende Konkretisierung im Zusammenhang der ausgestellten Werke, erübrigen sich weitere tiefschürfende Betrachtungen und bösartige Anspielungen.

Trotzdem darf als erstaunliches und neues Phänomen die Tatsache gewertet werden, dass Werke der jüngsten Kunsttendenz in dieser renommiertesten Galerie der Schweiz zu sehen sind. In einer überaus traditionsbewussten Galerie also, in der nur Kunst zu finden ist, die das ominöse Gütesiegel «höchste Qualität» zu tragen pflegt.

Dies legt natürlich die Frage nahe, ob die neueste Kunst eigentlich wieder zur Tradition in ungebrochener Weise zurückgefunden hat und sich deshalb dieselben Bewertungskriterien auf Bilder von Picasso, Pollock, Tàpies, De Kooning und Cobra anwenden lassen, wie auf solche von Chia, Clemente, Penck, Basquiat. Dies soll nicht bedeuten, dass die jüngeren Künstler schlechter als die älteren sein müssen, nein, es soll nur gefragt werden, ob hier wirklich tiefgreifende Gemeinsamkeiten vorliegen und ob nicht die Unterschiede interessanter sind, als oberflächliche Ähnlichkeiten.

Jedenfalls hat die Kunst, dank einer Wiederbelebung der Malerei als wohldefiniertes Artefakt, Figur, Farbe, Leinwand, Chassis, in die Salons zurückgefunden, so wie der Brandstifter zum Biedermann. Die subversive Sprengkraft der Bilder sollte also doch nicht allzu hoch veranschlagt werden.

> «DER GENUSS IST EIN ADERLASS DES WERTES, EINE ZERSETZUNG DES CODES UND DES REPRESSIVEN LOGOS.»
>
> *JEAN BAUDRILLARD*

Spätestens an diesem Punkt möchte ich nun aber betonen, dass meine Ausführungen nicht generalisierend als drastische Schwarzmalerei zur Lage des zeitgenössischen Bildes missverstanden werden sollen. Auch soll mir nicht die Banalität unterlaufen, angesichts der finanziellen Hochlage der Jungmaler allgemein unlautere künstlerische Absichten zu unterstellen. Ich befürchte nur, dass bald vor lauter Bilder die Kunst nicht mehr zu sehen ist. Die vielen Situationsberichte und Ausstellungen der verschiedenen nationalen Sektionen der Jungkünstler lassen mich jedenfalls keine frische Morgenluft atmen. Ebenso hinterlassen die bunten Seiten der Kunstzeitschriften und die farbtriefenden Kojen der Kunstmessen eher den Eindruck einer trüben, gleichförmigen Massenbewegung, wo zwar viel gelärmt, aber wenig ausgesagt wird.

Überall dominiert als integrierender Faktor das Artefakt «Bild/Malerei». Es verweist auf eine Übereinstimmung, die offenbar weitgehend begrüsst wurde. Nun darf nicht übersehen werden, dass schon allein die traditionellen Attribute der Bilder unserer Tage, nämlich Leinwand, Chassis, Farbe, Pinselbravour, figürliche Andeutungen einen ausgesprochen semantischen Charakter besitzen.

Verführerisch scheinen sie einen kurzgeschlossenen Konsens anzubieten im Sinne von «ich sehe aus wie ein zeitgenössisches Bild, also bin ich Malerei = Kunst».

«Malerei/Bild», dieses erweist sich als ideale Integrationsformel der Zeitkunst. Nachdem die 60er und 70er Jahre die Grenzen des Bildes verschoben und neue Erscheinungsformen des Kunstobjektes in den Vordergrund rückten, ja, teilweise von der Entmaterialisierung des Kunstobjektes die Rede war, haben die 80er Jahre uns nun wieder das Tafelbild beschert, und eine Wiederkunft von Fresko, Mosaik, Bronze- und Marmorskulptur steht ins Haus.

Unter anderem bedeutet dies, dass die Künstler sich einem traditionellen Werkkanon unterwerfen wollen. In der Malerei wird die Begrenzung durch das Bildgeviert wieder durchaus anerkannt. Das ästhetische Objekt konstituiert sich nicht mehr durch ein Zusammensehen heterogener, materialisierter Zeichen und Gegenstände. Interpretation besteht oftmals lediglich darin, dass jedem figürlichen Kürzel eine Geschichte oder Bedeutung an die Fersen geheftet wird. Auch der Farbe in Form von Farbmaterie werden Eigenschaften zugestanden, die während deren Schlummern in der industriell gefertigten Farbtube kaum zu vermuten gewesen wären. Wir erleben Vorgänge handfesten Transzendierens, die die verschiedenen Bewusstseins- und Bedeutungsschichten des Begriffpaares «Malerei/Bild» nach Wunsch und Laune manipulieren. Geflissentlich wird dabei eine Analyse des Artefakts vermieden.

Das Bild als Objekt ist nicht ortsgebunden und somit auch verfügbar, verschiebbar. Die raumbezogene oder situationsabhängige Installation, die von der Avantgarde der 60er und 70er Jahre oft ins Werk einbezogen und thematisiert wurde, ist dem Auftritt des Bildes im Rampenlicht gewichen. Die Institutionen des Kunstbetriebes (Galerie, Museum, Sammlung, Ausstellung) sind nun gleichsam zur Bühne geworden. Eine neue Hierarchie von Bedeutung hat sich so etabliert und funktioniert als lesbares Referenzsystem. Das Bild fungiert als begehrte Jagdtrophäe in Stellvertretung des Künstlers. Es macht gleichsam deutlich,

dass seine Anwesenheit von verschiedenen Faktoren abhängig ist.

Die psychologischen Implikationen des Rituals dürfen nicht unterschätzt werden. Dieses bedingt verschiedene Akteure, die alle eine mehr oder weniger grosse Bedeutung zugewiesen erhalten und diese dementsprechend benützen und geniessen.

Dass die Stätte und die Umstände des Geschehens für die Kunst von grosser Bedeutung sind, ist nicht neu. Vielmehr lassen sich Veränderungen beobachten, die Ausdruck der spannungsgeladenen und problematischen Beziehung zwischen Künstler und Gesellschaft sind.

Besonders die grosse Ausstellung von Jörg Immendorff (geb. 1945) im Kunsthaus Zürich (19. November 1983 bis 22. Januar 1984) wäre es wert, einer eingehenden Analyse unterzogen zu werden. Das Kunsthaus Zürich, als wenig experimentierfreudiges, museales Ausstellungsinstitut, dem daran liegt, breite Publikumsschichten zu erfassen und das durchaus den kulturellen Bedürfnissen einer etablierten, eher konservativen Gesellschaftsschicht zu dienen hat, wird vom revolutionären Künstler vollkommen affirmativ für seinen Auftritt benutzt.

Hier tritt der politisch motivierte und engagierte Künstler sozusagen den Marsch in die Institutionen an. Die politischen Votivbilder der Frühzeit erscheinen in der Ausstellung schon als Antiquität und Reliquien eines verlorenen Glaubens, versammelt in verwinkelten Kabinetten. Darüber vermögen auch die grossen Bilder zur Lage der Nation und zur Freundschaft Penck-Immendorff nicht hinweg zu täuschen. Ja, die Unglaubwürdigkeit des politisch-persönlichen Spektakels, als Utopie in eine ungewisse Zukunft projiziert, lässt zuletzt die Bilder sinngemäss im Freiraum der Kunst erstarren. Dementsprechend reklamiert nun Immendorff künstlerische Motive für die Machart der Bilder, für den dezenten und genussvollen Auftrag der Farbe. Der politische Vorwurf ist zum Sujet verkommen.

Die Inszenierung der Ausstellung ist in jeder Hinsicht perfekt. Ja, man könnte sagen, dass «Software» und «Hardware» gleichermassen gut funktionieren. Die grossen Bilder, in symmetrischen Kojen und unter leicht abgedunkelten Scheinwerfern aufgereiht, führen hin zur monumentalen bemalten Bronzeplastik «Naht (Brandenburger Tor — Weltfrage) 1982/83». Glücklicherweise ist diese nur im Wortsinne schwerwiegend, was das komplizierte Procedere anschaulich werden liess, mit dem das bemalte Ungetüm in den Ausstellungsraum gehievt werden musste. Doch die Bemalung lässt kaum mehr etwas davon erahnen.

Die Ausstellung hinterlässt in mir einen zwiespältigen Eindruck, gleichsam ein Verwirrspiel zwischen bilder-spiessiger Bierhallendekoration und Staffage eines Tempels zur politischen Erbauung.

Erst der schön aufgemachte Katalog mit viel Geschriebenem lässt die Ausstellung vollständig erscheinen. Dass die Skizzen des Meisters in Faksimiledruck wiedergegeben sind, spricht eine deutliche Sprache. Nun, Immendorffs künstlerische und politische Ideen sind gleichermassen kostbar.

Die Grösse der Bilder hat ihre Funktion nur in Bezug auf ihre Inszenierung. Sie scheinen sozusagen für einen imaginären Standort im Museum gemalt worden zu sein. Der skizzenhafte Pinselduktus, die geschickte perspektivische Bildanlage, all dies deutet auf Bühnenmalerei hin, angelerntes Handwerk ökonomisch eingesetzt.

> «WAS DIE VERDAUUNG ÜBRIG
> LÄSST
> VERARBEITEN SIE ZU WATTE.»
>
> *ERICH KÄSTNER*

Das rhetorische Pathos dieser Bilder wirkt, ganz im Gegensatz zu den Bildern und Zeichnungen des Künstlers aus den 60er Jahren, starr und aufgesetzt. Dies verhilft wiederum den Symbolen und der Bilderzählung zu einer eigentümlichen Präsenz. Die Malerei macht deutlich, dass sie eigentlich nur eine Geschichte erzählen möchte, sie ist die Dienerin des Bildgeschehens, vergleichbar der Kamera im Film.

Aufschlussreich ist ein Vergleich der grossen Bilder Immendorffs mit jenen von Emilio Vedova (Studio Marconi, Mailand, Oktober/November 1983). Auch hier wurde die Ausstellung sorgfältig inszeniert und wurden die grossen Formate zu gleichen Gruppen zusammengefasst, so dass im Ablauf der Ausstellung eine gewisse Gleichförmigkeit vorherrscht.

Vedova, geb. 1919, der italienische Altmeister aus Venedig, malt fast ausschliesslich grosse Fromate. Die Formate aber haben einen Bezug zur Körpergrösse und zu den wilden Malbewegungen des Künstlers. Die Gestik des Künstlers hat im Alterswerk eine grosse Freiheit erreicht. Doch immer noch sind seine Bilder architektonische Gefüge. Die Geste prallt als Malbewegung auf die Bildfläche und orientiert sich auch an der Bildfläche. Das ganze Bildgeschehen, die Bilderzählung besteht aus Pinselspuren, Kratzern, Spritzern, Farbschwüngen und Farbschwemmen. Doch handelt es sich keineswegs um Psychogramme, die verweisen würden auf Stimmungen, momentane Emotionen des Künstlers, sondern das Ziel ist immer das Bild, aus dem der Künstler sich zurückzieht und das dann in sich versunken ruht und mit den Augen gelesen werden kann.

Vedova legt grossen Wert auf die Materie der Bildoberfläche. Oft mischt er der Farbe Sand bei, manchmal trägt er sie lasierend auf, dann wieder als dunklen, deckenden Fleck oder Pinselzug. Die schwarzen Balkengefüge werden immer wieder durchdrungen durch starkfarbige Farbfelder, grün, rot, gelb.

Der Gegensatz zwischen expressiver Bewegung und statischer, architektonischer Ruhe wird dadurch aufgehoben, dass die Geste durch den Bildbau und die

Farbmaterie gleichsam dialektisch objektiviert wird. Während bei Immendorff eine Art Objektivierung durch das Bildmotiv geschieht, findet dies hier durch eine Handhabung und Gestaltung von Farbe und Bild, also von kunstimmanenten Faktoren statt.

Wichtig ist, dass es sich hier um abstrakte Malerei handelt, die die Sinnfrage nicht stellt, sondern davon ausgeht, dass sich Tradition, Handlung, Kreativität, Erfahrung zu einem sinnvollen Vorgang vereinigen und zum Bild als autonomem Gegenstand zu führen vermögen.

Auch in Vedovas Leben und indirekt in seiner Entwicklung als Maler war das linke politische Engagement, ja, der politische Kampf von entscheidender Bedeutung. 1943 kämpfte er mit den Partisanen gegen Nazis und Faschisten. 1968 war er aktiv an der Kontestation der Künstler während der damaligen Biennale beteiligt, was damals noch einer künstlerischen Karriere schweren Schaden zufügte.

Auch im Laufe seines Malens sind in den Bildern und Objekten, öfters noch in den Grafiken, Parolen aufgetaucht. In seinen starken Arbeiten sind solche Anspielungen völlig weggefallen. Die Bilder erreichen eine ihnen eigene Wucht und Monumentalität aus einem ungebrochenen Optimismus, einem Glauben, der den Möglichkeiten der Malerei als traditionellem Medium vertraut.

Selbstverständlich handelt es sich aber nicht um einen Optimismus, der eine ästhetische Weltverklärung meint. Vielmehr wird der künstlerischen Tat eine Wertung als ästhetische Lebensstrategie zuteil. Das Artefakt wandelt sich durch den Rezipienten zum ästhetischen Objekt, das als Energiefeld gelesen werden kann und fremde wie eigene Erfahrung von Wirklichkeit erleben lässt.

Ich möchte nun nochmals auf die Bedeutung des Ortes im zeitgenössischen Kunstbetrieb zurückkommen und auch auf merkwürdige Varianten und Abweichungen eines festgelegten Bedeutungsschemas zu sprechen kommen.

Wie im Falle von Immendorff angezeigt, hat der Ausstellungsort heute sehr oft als eine Art Kultstätte zu dienen. Deutlich wird wieder auf den Kunstcharakter der Manifestation hingewiesen, und Museum, Galerie, Monsterausstellungen wie Documenta, Westkunst usw. versuchen, Kunst möglichst innerhalb des Kunstbetriebes geltend zu machen. Während die Avantgarde versuchte, Kunst und Lebenspraxis ineinander zu verweben und die Grenzen manchmal zu verwischen, ja, ihre Räumlichkeit, ihre Ortsgebundenheit des Öfteren faktische Belege lieferte, setzt die heutige Kunstpraxis auf die «Kunst/Objekt/Wert» — Konstellation. Um dies möglichst zu stabilisieren kommt den etablierten Kunstinstituten, Sammlungen, Manifestationen vermehrte Bedeutung zu.

«DIE PHILOSOPHIE IST DIE
RICHTERIN EINES ZEITALTERS;
ES STEHT SCHLIMM,
WENN SIE STATT DESSEN
SEIN AUSDRUCK IST.»

*RUDOLF PANNWITZ*

Trotzdem liess sich in den letzten Monaten ein lebendiges Wirken von Aussenstellen des Kunstbetriebes beobachten. Ja, vielfach handelte es sich bei diesen Ausstellungsinstituten gar nicht um solche auf Dauer, sondern lediglich um solche auf Zeit.

Diese Ausstellungen gehörten auch mithin zu den faszinierendsten Kunstereignissen des letzten Jahres, da sie Kunst- und Lebenspraxis einander annäherten. So die Manifestation von Mario Merz im Palazzo Congressi ed Esposizioni im winterlichen San Marino. Die Eröffnung fand am gleichen Tag statt wie jene von Jörg Immendorff in Zürich. Ich schmeichelte mir, als geheimer Verschwörer San Marino Zürich vorzuziehen und mit einer kleinen Gemeinde von Eingeweihten dieser grosszügigen Veranstaltung meine Referenz zu erweisen.

Vorzüglich benützte Merz die grossen Hallen und Gänge des ehemaligen Spielkasinos zur Verlebendigung seiner Leinwände und Objekte. Retrospektivisches war nur mit wenigen Bildern aus den Jahren 1952/53 angedeutet. Sonst hielten Monster und Ungetüme Einzug und schienen ein sich drängendes Kunstpublikum nicht zu vermissen.

In eigenartiger Weise wurde das ausgestorbene San Marino zum Komplizen der Kunst von Merz. Als Beiprodukt solcher Veranstaltungen bleiben zumeist schöne, aufwendige Kataloge. Sie sind der beredte Zeuge von Ereignissen, die jeder verpasst hat, denen aber entscheidende Bedeutung zugemessen werden muss.

Sollte es mir gelungen sein, die schillernde Bewegung von Codes und Zeichen, ihre widersprüchliche Gestalt, ihre hinterhältige Vielfalt und vordergründige Einfalt anzudeuten, so erfüllt dieser Text seinen Zweck.

Natürlich war es mir um Polemik zu tun, doch ebensosehr darum, aufzuzeigen, dass wir die Bedeutung der Kunstwerke nicht nur in diesen selbst, sondern ebenso sehr aus den sie umgebenden Umständen lesen und bilden. In diesem Sinne bildet auch dieser Text einen solchen Umstand.

*Nothing in art can be taken for granted any longer. This, despite the fact that the visual arts are manifesting themselves anew in their traditional categories — primarily, in painting, but also in sculpture and drawing. The figurative and the expressive are in demand: content takes precedence over form. Nevertheless, art as a connotative term has become profoundly questionable.*

*The kind of consensus which the idealistic avant-garde of the 60s and early 70s achieved through theory and practice risks — however euphoristically — being drowned in the arbitrariness of purely subjective rules; points in common seem to lead to a sort of teleological agreement. The small art community is turning itself into a fan club.*

*Names, nationalities, arguments are laid out before us. The products, in every variety, are available and interchangeable. In the cultural carousel of a pluralistic society, representatives of what is, proportionately, a small group distribute their favor, reserve their choices, in the name of an imagined majority. Has artistic meaning become a statistical problem?*

*Elitist aesthetics would seem to have been put aside: new avenues have opened up, creating a breach in the established culture, open to the generation of Pop and Punk, of consumption and television. Are things getting closer to true life, is this a new reality? The supermarket as a sort of democratic cultural role-model? Or is this a new perk for bored snobs?*

*In view of a situation in which all arguments for and against have already been formulated, writing about art has become a kind of montage. The collage is our way of communicating, our stimulant.*

*Arguments pro and con, praise and censure, aligned like so many cans of food, seem to lose none of their freshness, despite over-use. We have succumbed to the fascination of the never-changing: repetition and reproduction have become marks of quality.*

*These remarks are preliminary ones — a sort of deferred beginning — on the problematic relationship between art and language. Language always leads to self-representation or to the creation of a code which elicits consent.*

*When the written word is paired with the art product, language gets caught up in its own terms, leading to false analogies; it gives art a content which, upon examination, can only be found in the words, not in the art work. The process can be seductively misleading when it is used to interpret titles, whether banal or promising (and much favored in present-day painting), making them vehicles for the highest-flown perceptions about self and the world. The formulations become independent and serve as a sort of model, to be applied to whatever one wants, thus making visual observation unnecessary.*

> *«IT HAS BECOME AXIOMATIC THAT NOTHING HAVING TO DO WITH ART CAN BE TAKEN FOR GRANTED ANY LONGER — NOT ITS RELATION TO ITSELF, NOT ITS RELATION TO THE WHOLE. NOT EVEN ITS RIGHT TO EXIST.»*
>
> *THEODOR W. ADORNO*

*Why this excursion into what is written about art, when this article is supposed to be about art events of the past few months? It is indicative that even this needs an explanation, that one cannot yet begin, that the step from the general to the specific still cannot be taken.*

*It seems to me that what has been written and said about art recently is in itself one of the more remarkable things. There is a lot being written, a lot of it good, and the language in catalogues and magazines is often more expressive and exhaustive than the pictures it describes, and takes precedence over them despite the fact that they are lavishly reproduced in color. The paintings are reduced to silence and insignificance when confronted with this Art-Language, which, by adhering as it mostly does today to strategies and rituals, establishes and multiplies false truths.*

*Writing about art is mistaken for promotion, and it is part of a value system which has nothing to do with art's potential for freedom. A lot of it reads like a menu card which, besides listing the dishes it offers, also provides instructions on how to savour them properly. Sensing the purpose of such comments, one's mood dampens — indeed, the edge is taken of one's enjoyment of the fare.*

*An extraordinary number of the accounts about art come to us these days in the form of interviews — from the source, first-hand, if you will. The interview has reached a new and unexpected place of honor in art. Entire magazines are given over to this type of public entertainment. The artist acts as the representative of the real in art. He is the guarantor of the presence of reality in his work, in whatever way, be it as drama, biography, expression and — it goes without saying — in the charismatic sense, as proof that he is one of the chosen. He thus manages to imbue daily realities — which are, of course, no longer reality — with another dimension.*

*Thus, photographic portraits of the artist as a young man appear regularly on the front pages of papers and magazines, as well as in reviews and gossip columns. Television, too, has discovered the artist. More and more, pictures of artists are supplanting those of their work on gallery invitations. If the photograph of the artist is, additionally, by a famous photographer like Robert Mapplethorpe, its importance is enhanced.*

*The trend towards the anti-elitist diminishes when the artist himself becomes more and more of a stylized product, imbued with the aura and glamour of the extraordinary. Coming as these artists do from a political, punk or graffiti underground, hardly any individuality, artistic identity or competence can be found in them. Taken out of his environment, the role of someone special in the special Art World is assigned to the artist, and his behaviour and appearance adapt accordingly. (Andy Warhol as well as Gilbert & George long ago made this sort of role-playing a theme which they have presented and lived, consciously and to the extreme).*

*This phenomenon signals a massive tendency towards unreflecting, narcissistic self-adulation and the cult of the personality in the art world. It would seem that art products and the autonomy of art engendered such a crisis of confidence that value and admiration have been transferred to the artist himself. Identification with the artist has replaced looking at and thinking about his work, thus relegating it to an almost fetishistic function.*

*After the Avant-garde created the idea of the work of art as a process, thus playing up the art-*

*ist's role as creator and changer — indeed, his physical presence as actor added a new dimension —, we have, in the Post-Avant-garde, a rebirth of the artist as Star.*

*When the artist becomes a star, his work loses its meaning as a place where freedom and responsibility, where author and recipient, the I and the Other, meet. Sartre saw in the alternating involvement of the artist and the «consumer» the only moral justification for the implicit limitation of one's own freedom.*

*The star cult has thus taken all the meaning out of argument, and has led to easy integration into an established system of values. The premise now is: «Art equals Value — Value equals Art.» When this happens, neither art nor value need to legitimize themselves. The incubation period for value in art is radically shortened, and the art product achieves an economic function at once: it becomes a bearer of value. In our society, this in many respects makes the artist more acceptable; he becomes better suited to the media, which in turn open the path to his victory.*

*The artist as contemporary establisher of economic value: this emerges in an ironical way in the following quotation from W. W. Dickhoff's interview with J. G. Dokoupil («Wolkenkratzer», Nr. 7, Dec. 1983).*

— W.W.D.: And what would you recommend to someone who decided — now, in the fall of 1983 — to become an artist?

— J.G.D.: He should absolutely stop painting and save or somehow acquire money, so that he can buy Dokoupil paintings.

— W.W.D.: And get rich so that he wouldn't need to become an artist?

— J.G.D.: That's right.

*What is described is a circle typical of what goes on in today's market. The question then becomes: why is this artist so famous? Because his paintings are so expensive. Why are his paintings so expensive? Because he is so famous.*

*The present-day artist thus becomes a kind of alchemist, creating gold and eternal life. Or is he a modern Eulenspiegel, merely jiggling coins?*

*The much talked-about return to myth is actually surprisingly pertinent here. It is not lost beliefs, archaic, primeval symbols and obsessions which are being brought up from the depths of the human soul but contemporary, interior, everyday myths — youth, success, fame, riches and immortality — which are making their indirect way into the world of art.*

*As we have said, the artist's revelations about himself, his work and art are very sought-after; indeed, a thesis which is gaining in popularity has it that the works of an artist can only be understood, put into perspective and judged if their author — or at least his thoughts and mien is thoroughly known to the beholder.*

*It is consequently worth our while to critically examine the common factors these statements have. If one does this, one soon sees that their purpose has more to do with maintaining the artist's image than it does with a deeper understanding of his art. Public relations has, at every level of human communication, become a significant factor.*

> *«IT IS SO DIFFICULT TO FIND THE BEGINNING.*
> *BETTER SAID, IT IS DIFFICULT TO BEGINN AT THE BEGINNING. AND NOT TO TRY TO GO BACK FURTHER.»*
>
> *LUDWIG WITTGENSTEIN*

*It is within this context that we whould see the following quotation, taken from an interview with the painter Hubert Schmalix («Juliet», Nr. 13, Nov. 1983).* Question: *«Which great painter has most influenced you?»* Answer: *«All of them. All of art history is present in my painting, Tintoretto and Giotto, El Greco and Veronese.»*

*That this is a bit too good to be true is clear from even a brief look at the work of the Master. Here, a deft, macabre game with art historical legitimation is being played. But such generalizations belong to the present climate of slang; they are part of the classic repertoire of these interviews with artists. And there is a curious contradiction inherent in this. On the one hand, these art products are made legitimate by their contemporariness while, on the other hand, many artists are flirting with art history and tradition. This may possibly be explained by the replacement of the maturing process of this generation of painters — these* Wunderkinder *who start to paint at 20, have their first retrospective and see their consecration as geniuses at 23 — by an abstract notion of time. They pay lip-service to the past, not out of experience, but through a self-conscious annexation of it.*

*The high point in such synthetic thinking is reached when the artists discover the Bible as the Book of Books, the source of all sources. It is unnecessary to add that this is really something more along the lines of a rediscovery. When asked what books he reads, Jean-Michel Basquiat replied: «The Bible. I read it sometimes.» — «The Old Testament or the New?» — «Both.» And Ronnie Cutrone explains: «My work comes entirely from the Bible, all of it or nearly all of it, and nothing in Pop Art did as far as I know («Domus», Nr. 646, January, 1984).*

*These remarks should not be mistaken for remarks about art; rather, they are meant to create an image of the artist. The model for this image is known: it is the «creator and creature of culture» (M. Landmann), or, in Karl Marx's sense: «They don't know what they do, but they do it.» In a time when all activity is pre-defined and goal-oriented, when all results are speculatively present in every undertaking, this type of naive «being one's-self» appeals. Only the* Wunderkind *guarantees genuineness and authenticity.*

*In a sort of paradigm of freedom, it is considered that the artist is unconnected to his art. The artist is only an artist as long as he has fun doing what he is doing, because he has fun doing it and only as long as he has fun doing it. The artist is thus put off-bounds in our society, placed in an ivory tower which compensates for his lost innocence.*

*The wild, new painting — to give the child a name — is being talked about by everyone and, one assumes, is also in everyone's living room. One certainly cannot escape its presence in the museums.*

*«Since the importance of painting in the visual arts was reestablished a few years ago, there has been no agreement about how to evaluate this fact.» Thus begins Siegfried Gohr's introduction to the catalogue of the exhibit «Expressive Painting After Picasso», held October through January, 1983-84 at Galerie Beyeler in Basel. On the*

*same page, the words «subversive sensuality» and «exlosive» also appear.*

*What does this mean, and what concept of painting does it imply? It is insinuated that at some point in recent art history painting has been disfranchised. This leads to a further question — that of the rights of painting.*

*What is «painting»? A human expression of life, with a primary role in life and nature? Most certainly not.*

> *«SEE THE WRITTEN WORD AS A SYMPTOM OF WHAT HAS BEEN LEFT UNSAID.»*
>
> *FRIEDRICH NIETZSCHE*

*Painting cannot be defined absolutely, as S. Gohr's remark suggests. It is only a kind of artifact, brought about and defined by a cultural system. Painting is embedded in tradition and subject to constant changes in its terms of reference. At this point in art history, however, the words «painting» and «paintings» have acquired a certain magic. Painting is seen as a medium that has been rescued from the claws of a destructive Avant-garde and is back on its own feet again. It is weighed down by all sorts of expectations, such as desire, sensuality, explosive force, subversiveness, etc. Painting and the painter claim an autonomous status.*

*The painter becomes the representative for what bad reality does not otherwise tolerate: freedom from repression, the passionate experiencing of reproduction and eroticism, spontaneity and identity, success, fame, and affluence. For this, he produces paintings, the sweet objects of desire.*

*Only painting can draw from the full reservoir of sensuality; it starts in the belly. For that reason, it subjects the painter and the beholder to sensual experience. Human passion is, however, a very complex phenomenon, which can hardly be explained by a functioning nervous system only. The kernel of passion must be in the head, not in the belly.*

*At the same time, it is implied that painting is capable of exorcizing — powerfully, even demonically — the dark side, the dangers and horrors of our era. (Consider, for example, the Kunsthaus Zurich exhibit entitled «Images of Fear and Threat»). By a process of aesthetization, this sort of thing is being cleansed through its enjoyment as art. As it is in a thriller, evil is made pleasurable: art becomes a kind of flirtation with extinction.*

*All these demands, however, place an intolerable weight on art and artists. Painting as a concept is one in which a sometimes highly developed and artistic, sometimes very rudimentarily handled medium must constantly be examined and questioned in its relation to reality in order to keep it a lively, accessible way of artistic expression.*

*The exhibit at Galerie Beyeler unites what must be understood as different generations in a multi-layered sense, and draws a line from Picasso (1881-1973) to Basquiat (born in 1960). In the catalogue, all the paintings are reproduced in color. S. Gohr, in his preface, writes that color is the common denominator between the otherwise fundamentally different levels of artistic expression and strength. The show features a wide selection of paintings, exhibited on three floors.*

*Is it really just color which is the uniting factor in this illustrious grouping, or is what is exhibited on the top floor of Beyeler's gallery supposed to legitimize the rest by creating parallels which are not really admissible? Because the exhibit's concept is all too superficial (neither the word «expressive» nor the term «painting» are concretely illuminated by the works on view) any further negative insinuations are unnecessary.*

*Nevertheless, it may be seen as an astonishing, new phenomenon that works representing the latest tendencies in art are on view at Switzerland's best-known gallery — an extremely traditional gallery, in which only art stamped with that ominous seal of «highest quality» is available.*

*This obviously raises the question of whether the new art comes out of unbroken tradition and if paintings by Picasso, Pollock, Tàpies, De Kooning and the Cobra group are thus subject to the same critical judgements as work by Chia, Clemente, Penck and Basquiat. This doesn't mean that the young artists are less good than the old ones; rather, we should only ask ourselves if there really are profound parallels and if the differences aren't more interesting than superficial resemblances.*

*In any case, art — due to the resurrection of painting as a well-defined artifact consisting of figure, color, canvas and stretcher — has made its way back into the drawing room, rather like an arsonist who has rejoined the ranks of upstanding citizens. The «subversive explosiveness» of the paintings should not, in other words, be overdone.*

*At this point, I should like to stress that my arguments must not be misunderstood as a generalized, drastically negative view of the state of contemporary painting. I also do not wish to succumb to the banality of questioning the integrity of all young artists' goals just because their works have a high market value. I only fear that we shall soon be unable to see the art for all the pictures. The many reports on and exhibits of work by various national sub-groups of these young artists hardly seem like a breath of fresh air. The same goes for the colorful pages of the art magazines and the booths at art fairs, which give an impression of a drab, monotonous mass movement about which much fuss is made but which is ultimately rather empty.*

*Everywhere, the artifact «Picture/Painting» is the integrating factor. This points to an agreement which apparently is widely applauded. One cannot overlook the fact that the traditional attributes of present-day paintings — canvas, stretcher, color, brush technique and figurative references — have a distinctly semantic character. They seductively offer the following intellectual short-cicuit: «I look like a contemporary picture; thus I am painting = art.»*

> *«ENJOYMENT IS A BLOOD-LETTING OF VALUES, A DISSOLUTION OF CODES AND OF THE REPRESSIVE LOGOS.»*
>
> *JEAN BAUDRILLARD*

*«Painting/Picture»: these two concepts would appear to be the ideal integration formula for today's art. The boundaries of the picture were shifted in the 60s and 70s, and the art object took on a new appearance. There was even talk of de--materializing the art object. The 80s bring us*

*back to the traditional forms, such as panel painting, fresco, mosaic, bronze and marble sculpture.*

*Among other things, this means that the artists are resubscribing to a traditional procedural canon. In painting, the boundaries of the frame are widely accepted once again. The aesthetic object no longer constitutes a grouping of heterogeneous, materialized signs and objects. Interpretation often consists of attaching a narrative or meaning to each symbol.*

*Even color (in the sense of the pigment used) is being given an importance it never expected to have as it sat around in its industrially-made tubes. Some sort of transcendence seems to be going on here, which manipulates the words «Painting/-Picture» at will, attaching to them different levels of consciousness and meaning. In this way, actual analysis of the artifact is conveniently avoided.*

*A painting as object is not bound to place, and is thus readily available and moveable. Installations which depend on a specific space or situation — this dependence was often a thematic part of avant-garde work of the 60s and 70s — have been supplanted by the paintings themselves. The institutions involved in the promulgation of art (galleries, museums, collections, exhibitions) have now become stages. A new hierarchy of meaning has thus established itself and functions as a readable system of reference. The painting becomes a sought-after trophy which represents the artist. It also makes clear that its presence is dependent on various factors.*

*The psychological implications of the ritual should not be underestimated. The ritual requires various actors, all of whom are granted more or less importance and use and enjoy it accordingly.*

*That place and circumstance are of great importance to art is nothing new. But what is are the changes in the tension-filled, problematic relationship between artist and society.*

*The large exhibit of work by Jörg Immendorff (* 1945), held from November 19, 1983 to January 22, 1984 at the Zurich Kunsthaus, would be worth a detailed analysis. The Zurich Kunsthaus — a museum-like institution of exhibition, with little inclination to experimentation, whose goal it is to reach a broad spectrum of the public and which must serve the cultural needs of an established, rather conservative stratum of society — was used by this revolutionary artist in a totally affirmative way to make his entrance on the scene.*

*With this show, the politically active, engaged artist began a sort of institutional march. The early, political votive pictures already seemed like antiquities, relics of bygone beliefs, gathered as they were in corner cabinets. This impression was not altered by the large paintings, whose themes were devoted to the state of the nation and Immendorff's friendship with Penck. Indeed, the lack of credibility of this politico-personal spectacle, which was projected as an utopia in an uncertain future, ultimately freezes the pictures' meaning in the continuum of art. Appropriately, Immendorff claims to have artistic motives in the production of his pictures, as shown in the tasteful and pleasing application of color. The political reproach has been demoted to mere subject.*

> *«WHATEVER IS LEFT*
> *UNDIGESTED*
> *THEY TURN INTO COTTON.»*
>
> *ERICH KÄSTNER*

*The staging of the show was perfect in every respect: «Software» and «Hardware» functioned equally well. The big paintings, in symmetrical booths under slightly darkened spot lights, lead to the monumental, painted bronze called «Naht (Brandenburger Tor — Weltfrage) 1982/83.» Luckily, this piece is heavy only in the literal sense of the word, as illustrated by the complicated procedure by which (even though its coat of color would not obviate that) it had to be lifted into the exhibition room.*

*The exhibit left me with a split impression, of being the decor for something halfway between a tacky beer hall and a temple devoted to political edification.*

*Only by reading the attractive, wordy catalogue does the exhibit seem complete. That the sketches of the Master are reproduced in facsimile says what it says very clearly: Immendorff's artistic and political ideas are equally precious.*

*The size of the paintings functions only in relation to the staging. They seem almost to have been painted for some imaginary place in a museum. The sketchy brush line, the subtle perspective, all would seem to point to a stage decor, a craft put to good work.*

*The rhetorical pathos of these paintings — unlike that of Immendorff's paintings and drawings of the 60s — seems stiff and artificial, thus lending the symbols and components of the picture a singular presence. The painting makes clear that it only wants to tell a story, is a servant to the events in the picture, its function comparable to that of a camera in a film.*

*A comparison of Immendorff's large paintings with those of Emilio Vedova, which were shown at Studio Marconi in Milan in October and November, 1983, is illuminating. Here, too, the exhibit was carefully staged and the big formats were grouped in similar units, so that a certain monotony resulted.*

*Vedova, who was born in 1919, is an established Italian painter from Venice. He paints almost exclusively large canvases. Their size is, however, related to the painter's physical stature and his bold gestural style, which has attained great freedom of expression in the mature works. Vedova's paintings nevertheless remain architectonic. His gestures — the movements of his brush — collide with the surface of the canvas from which they also take their orientation. The entire content of a picture is made up of brush marks, scratches, spatters, swings and floods of color. But these are not psychograms, which might point to the artist's emotions or momentary moods; rather, the goal is always the painting, from which the artist then withdraws, and which now stands on its own, to be visually absorbed.*

*Vedova attaches a great deal of importance to the materials which make up a painting's surface. Often, he mixes sand into his pigments: he sometimes applies color like a glaze, sometimes as a dark, opaque spot or brush stroke. The black scaffolding is constantly penetrated by strong fields of green, red or yellow.*

*The contradiction between expressive movement and static architectonic quiet is suspended because the gestural is rendered objective by the dialectic between the construction of the painting and its color. While Immendorff's paintings become objective through their themes, Vedova's do so through the mastery of color and form — that is, through art-related factors. What is important here, is that we are dealing*

*with abstract painting, which does not pose the question of meaning, but which presumes that tradition, mastery, creativity and experience can be significantly joined to make an autonomous picture.*

*Vedova's life — and, indirectly, his development as a painter — were influenced by the political left, indeed, by political activity of major importance. In 1943, he fought with the partisans against the Nazis and the Fascists. In 1968, he was active with the artists who opposed the Biennale, an action which at that time could still have gravely harmed his career.*

*Throughout Vedova's development, there have been some slogans scattered in his paintings and objects, and even more in his graphic works. But in the really strong pieces these slogans are not present. The pictures achieve their own worth and monumentality through unbroken optimism and the belief in the potential of painting as a traditional medium.*

*Clearly, we are not dealing here with optimism aesthetically removed from reality. Rather, the artist's act achieves meaning as an aesthetic life strategy. The artifact becomes an aesthetic object through the viewer: it can be read as a field of energy which permits one to recognize one's own as well as other experiences of reality.*

*I should like to bring up again the importance of place in the contemporary art scene, and mention a few curious variants and deviations from a fixed scheme of reference.*

> *«PHILOSOPHY IS THE JUDGE OF AN AGE;*
> *THE STATE OF THINGS IS VERY SORRY INDEED WHEN, INSTEAD, IT BECOMES THE EXPRESSION OF THE AGE.»*
>
> *RUDOLF PANNWITZ*

*As Immendorff's case illustrates, the setting of an exhibit today must often serve as a sort of place of cult. The artistic character of the manifestations is again made obvious, and museums, galleries, monster shows like Documenta, Westkunst etc., try to place art within the art world, if possible. While the Avant-garde tried to interweave art and ways of life, and sometimes to remove the boundaries between them, and, more than that, often proved its subjugation to a place, today's art scene applies a «art/object/value» constellation. In order to stabilize this constellation, the role of the established art institutes, collections and manifestations gains in importance.*

*Nevertheless, the last few months have yielded several lively exhibitions. Often, these were held in exhibition spaces which were not permanent, but only temporary.*

*These shows were among the most fascinating art events of the past year, because art and life came into close contact. One of them was Mario Merz's exhibit in the Palazzo Congressi ed Esposizioni in wintry San Marino. The opening was on the same day as Jörg Immendorff's vernissage in Zurich. I was pleased with myself for having chosen, along with a small group of insiders, San Marino over the grandiose manifestation in Zurich.*

*Merz used the large rooms and walkways of the former gambling casino to enhance his canvases and objects. Only the presence of a few pictures from 1952/53 hinted at a retrospective. Mostly, the space was given over to the artist's monsters and beasts, who didn't at all seem to miss the crush of large crowds.*

*Sleepy San Marino was an unwitting accomplice to Merz's art. A by-product of such shows is usually a beautiful, expensive catalogue. Such catalogues are the living testimony of crucial events everyone missed but to which an important role must be assigned.*

*If I have succeeded here in shedding some light on the movement of codes and signs, their contradictory nature, their treacherous multiplicity and apparent simplicity, then this text has achieved its goal.*

*Clearly, this is polemics — but it is also in aid of showing that the meaning of art can be found not only in the art itself but as much in its surrounding reality. In that sense, this text too is part of that reality.*

*(Translation: Gail Mangold-Vine)*