

Cumulus ... von Europa

Autor(en): **Dimitrijevi, Nena / Franz, Uwe**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(1985)**

Heft 4: **Collaboration Meret Oppenheim**

PDF erstellt am: **20.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-679690>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

CUMULUS

V O N E U R O P A

Our column «Cumulus» presents thoughts, personal perspectives and notable encounters, not in the sense of professional art criticism, but rather personal observations on professional endeavors. In each issue of Parkett a «cumulus cloud» will be sent in from America and from Europe to all those interested in art.

THIS ISSUE'S CONTRIBUTORS: NENA DIMITRIJEVIĆ IS A FREE LANCE ART CRITIC BASED IN LONDON; SHE CONTRIBUTES REGULARLY TO THE LEADING EUROPEAN ART MAGAZINES. / ROSELEE GOLDBERG WAS A CURATOR AT THE KITCHEN (1978-1980); SHE IS THE AUTHOR OF THE BOOK: PERFORMANCE, LIVE ART 1909 TO THE PRESENT. SHE LIVES IN NEW YORK, WHERE SHE WRITES ON PERFORMANCE AND IS AN INDEPENDENT CURATOR.

NENA DIMITRIJEVIĆ

Last fall I spent three months travelling around Europe. This not only provides one with extensive insight into the situation in the art world but also with something more valuable: by visiting studios and galleries, museums and art fairs, one may perceive at a very early stage whatever changes in aesthetic mood and vibrations of new sensibilities are occurring-if any. By discreet signs — through conversations in cafés, by seeing the less talked-about shows — one begins to have a presentiment of what is going to happen next, what course art is going to take. At the moment this feeling seems to be saying: the period of Neo-Expressionism and Transavantgarde is coming to an end. Even in Germany and Italy, where the Neue Wilden and the Transavanguardia re-

spectively are at home, and where the market will undoubtedly endeavour to maintain interest for some time to come, a hunger for more intellectual and spiritual art is felt. Last October in Paris I saw more conceptual artists again than ever before in the past 8 years. John Baldessari, Robert Barry, Joseph Kosuth, Giulio Paolini and Daniel Buren were all there because of the exhibitions, but also because of their intuition that the seed of interest for the art of ideas was beginning to blossom again. Baldessari had an exhibition at Gillespie-Laage-Salomon, Barry at Yoon Lambert, and Buren had a one-man installation at Eric Fabre's stand at FIAC, which looked refreshingly cool amid the general glare. Fabre may not be the best businessman among art dealers, but with his refined intuition for oscillations of taste and shifts in sensibility he is ahead of many recognised arbiters and trendsetters in art. However, I am not say-

ing that the wheel of history is turning backwards: although we can assume limited revival of conceptual art, the new art, if it is to emerge, will have to reconcile the ideas content of Seventies art with free and unrestricted exploration of visual languages.

What is in question, now as always, is not the simple substitution of one style for another, but the perpetual struggle of two opposed credos, or of two antagonistic philosophies of art. One of these recognises Art in the categories of the representative, the monumental (hence the need for large formats), in elevated themes, enduring materials and «craftsmanship». In short, this philosophy places the Matter of art above the Spirit. In recent years this philosophy has dominated, revealing in the extreme its limitations and its sad consequences. The other believes that art is to be found in ephemeral forms, in hidden places, in silent gestures and

discreet signs, and that great spiritual value may reside in fragile and perishable material vehicles. To adherents of this philosophy Robert Filliou is one of the great artists of our time and his retrospective at ARC2 in Paris was a feast of good art: *La Fête Permanente*. It was Jean Hubert Martin of the Bern Kunsthalle who initiated the idea of Filliou's first retrospective and who managed to obtain agreement from the artist, despite Filliou's constant efforts to escape all conventions and official prescriptions. Michael Erlhoff has catalogued Filliou's work without destroying its spirit by categorisations: «Everything is to be found somewhere but never in a definitive way.» For Filliou art is a spiritual adventure: like Zen it is «Way of sudden awakening» or «the lightening Way to instant enlightenment». (For me «Poussière de Poussière», the works at the Louvre and MOMA in which Filliou removed the dust from the Old Masters' paintings, was a shortcut to «instant enlightenment». I regard the *poussière* of the *Mona Lisa* as being at least as important as the Leonardo painting itself.) In his attempts at permanent creativity, at abolishing the frontiers between science, work and art, and in aiming for the principle of «everybody is an artist in whatever he does», Filliou belongs to the same family of thinkers as Beuys and so many other Fluxus artists. He advocates *Principles of Poetic Economy* and suggests that workers should not take the bourgeois, but rather the artist as a model. For like Beuys he believes that in order to change society man must try to change himself. But while Filliou calls his project the «5 billion year plan», because «we must give ourselves time», Beuys wants to see the change happening today. Unlike Filliou, who often has doubts about his right to teach others, Beuys never loses his faith in the prophetic rôle of the artist (as I myself again witnessed talking to him recently in Düsseldorf) and is tireless in his advocacy of his social Utopia.

Artists' utopias act as our collective conscience, and we ought to heed them if we do not want definitely to lose touch with sense and our human essence. What *Poetic Economy* is for Filliou, and *Social Sculpture* for Beuys, the notion of *Post History* is for Braco Dimitrijević. For him this is an era in which the hierarchy of

values has ceased to exist and all things are of equal importance. Model examples of such a harmonious order of things are his *Triptychos Post Historicus*, composed of an original painting by a well-known master, an everyday object, fruit and vegetables. Each of these objects represents one aspect of the world: art, everyday work and nature are of equal significance in the complexity of life and no one should be placed above the other. The piece «*Lente comme la lumière, rapide comme la pensée*», an installation at the Marika Malacorda Gallery in Geneva, consists of a Magritte painting, candlesticks with lighted candles on pedestals, and walnuts displayed around. The painting, the objects and the fruit complement each other in a metaphorical homage à Magritte and to all other artists who were first thinkers and then painters. It is also a remark on Einstein's theory which takes the speed of light as the fastest speed, for the speed of thought is greater than the speed of light.

However, during this period of the dominance of salon art in the last eight years, there have been artists who have never ceased to work in the domain of the aesthetic of the quotidian. In its affinity for ordinary materials, its aesthetic interest in the machine and the ready-made, in the *objet trouvé* and junk, one sees not only the whole genealogical tree of modern art, but the very core of its modernity. Bringing everyday trivia into art began with Cubism, and continued with Dada and Surrealism, as a way of fusing the spheres of art and everyday life. All the postwar avant-gardes drew their vitality from this source of modern tradition right up to the second half of the Seventies, when medieval artisan pathos took over and many artists pursued the downhill path: from spirituality to craftsmanship, from alchemist to goldsmith. During an interview I had with Dibbets at his home in Amsterdam, he mentioned the end of painting which was felt in the atmosphere at the close of the Sixties: «Everybody», he said, «or let's say the serious artists of the time were searching for formulas for the making of gold, that is, how to find a medium which is not painting and do something with it.» For Dibbets himself gold consisted in his unique talent for transforming photography into an abstract

language of forms, his power of analytical perception, and for restructuring of his medium. In the works shown at the Waddington Gallery in London, shots of simple secular buildings are composed with such mathematical precision that they achieve images with the spiritual charge of Gothic cathedrals.

Nowadays many artists search for and find gold in the most unlikely places: on rubbish dumps, in skips, on the sites of derelict buildings. One of the artists who has revived the poetic of industrial waste is Tony Cragg. In the last couple of years his work has become more sculptural, in contrast to earlier wall and floor «mosaics» made from plastic scraps, in which the third dimension of objects was practically neglected. The works shown at the Kunstverein in Cologne (in an exhibition with Julian Opie) belong to this group of emphatically sculptural pieces. Two out of four are composites of found objects; the formation is progressively growing in height according to the size of the object. As always, Cragg succeeds in subordinating the individual visual character and evocative charge of each object to the final impact of the homogeneous body of the composite, offering an overall sculptural experience.

A certain number of artists shares a propensity for a specific kind of trash — junk furniture. Furniture has fired the imagination of artists for quite some time, perhaps because it implies human presence: this presence/absence duality has attracted in their time Surrealists, Nouveau Réalistes and Pop artists among others. John Armleder kept from his Fluxus period a partiality for ordinary, cheap and discarded things. In the attic of a house not far from the already legendary 6, rue Plantamour (where the Centre d'Art Contemporain and the Ecart bookshop were housed in the Seventies) he endeavoured to extract from stacks of old furniture and boxfuls of books some of his furniture pieces. They were puzzling: on the arm of a Fifties sofa, on the top of a table or an old suitcase icons of twentieth-century art were painted — suprematist squares, circles and triangles. This conjunction of trivial objects and Malevich's signs of the «objectless absolute» emits powerful sparks of anarchic wit.

In a little town not far from Mönchenglad-

bach, a contemporary artist has been commissioned to decorate the municipal administration building, a recently completed modern concrete structure. The commission has gone to the right man, for Georg Ettl is an artist who was engaged in uniting archaic art techniques and quotes from classical art with the vulgarity of industrial mass materials at a time when Post Modernism still did not have a name. In his present frescoes Ettl has chosen to quote architectural scenery from some well-known paintings of the Quattrocento. A quality which I always admire in his work is that classical harmony is preserved, but altered with subtle interventions just enough to cause an inexplicably disquieting effect.

Georg Rousse is another artist who has elected for ephemerality as the ineluctable fate of art: he works in inaccessible places, often in dilapidated buildings which are soon to be pulled down. I was attracted to Rousse's work immediately, perhaps because in some way it revived memories of a friend who is now becoming a legend, Gordon Matta Clark, who used to cut through buildings and whose early death brought his exceptional work to a sudden end. There are several reasons for placing Rousse closer to the art of the Seventies than to the painters of the Figuration Libre group with whom he is often associated. He is not aiming at wall painting as a final product, but at the photograph which becomes the only remaining form of the work. And this is not only because many of Rousse's paintings in situ have been destroyed, but because they were made for the camera's eye in the first place. The positions and actions of figures are related to the specificities of architecture, to a corner, an arch, but they require the camera's eye (not unlike Dibbets' *Perspective Corrections*) to fix their *trompe-l'oeil* and spatial illusions. This comes out even more explicitly in recent works, in which Rousse abandons figurative representation altogether — as in the deserted factory hall in Geneva. He paints over space as well as over all the furniture and objects of the interior in order to create in a photograph the illusion that the space contains a metal plate, or is divided by a glass pane. The deceptive testimony of the photograph is the final form of the work.

Reiner Ruthenbeck is an artist who, despite his many years of excellent work and his presence at national and international exhibitions (he was even represented in the German national pavilion, together with Beuys and Jochen Gerz, at the 1976 Venice Biennale), still has not achieved the international stature he deserves. Viewed in retrospect, his work appears to be of even greater importance. Ruthenbeck was one of the first to interpret the everyday domestic environment as sculpture: his pieces from the late Sixties and the Seventies, such as the black ribbon pulled through a keyhole, the cloth-wrapped brick on the shelf of a fridge, his table sculptures, the disc affixed to the roof of a house as an aerial, appear prophetic and influential seen in the light of later developments in sculpture. His levitating piece at the *Von Hier Aus* — a table precariously suspended in the middle of a room by wires running from the four corners — is one of the strongest notes of this otherwise easily forgettable exhibition.

At long last a generation has emerged in Düsseldorf that could be called new, and which has its roots in the Constructivism and Bauhaus tradition. Thomas Schütte, Reinhard Mucha, Ludger Gerdes, all former students of Klaus Rinke and Daniel Buren, work in an area between painting, sculpture and architecture. They unite the intermedial experience of the last decade with a nomadic attitude to the styles of the Eighties. There is a scenic quality in Schütte's works: they can be seen as models for stage sets with paintings as backdrops. A surreal discrepancy in scale between the models and single emblematic images in the painting produces an effect which recalls both Bauhaus and film-trick mock-ups. «Hauptstadt II», the piece at the *Von Hier Aus*, consists of a rhythmic row of square columns bearing medallions with images which at first sight look like party emblems or company logos. Closer inspection reveals them to be aerial views of skyscrapers. These images of the International Style applied as decoration on columns which seem to be quotes from Thirties' architecture produce a complex interplay of inversion of the two- and three-dimensional, of the styles and the meanings.

When talking recently to Christian Boltanski at La Coupole in Paris, I was reminded again of the eternal antagonism between two contrary mentalities in art, corresponding to two diametrically opposed philosophies of art. When I mentioned the Young Picasso exhibition at the Kunstmuseum in Bern, Boltanski declared with apparent seriousness, but betraying an evil little smile, how much he admires Picasso and all diligent painters. He has always been lazy himself, ever since childhood when he was even bad at school. That is why he admires all those who can begin painting early in the morning and spend the whole day before the easel. He himself spends days just wandering around, or collecting scraps of wire, cardboard, wool, tin etc. in the yard of his studio house in Malakoff. But the Lord moves in mysterious ways! For from these negligible odds and ends has emerged one of the most beautiful works of art I have seen in recent years. Suspended by string and wire in his studio hangs a group of small figures cut out from tin and cardboard, lit by a spotlight and kept in motion by a ventilator; they throw dancing shadows on the walls, which are at once funny and frightening. The contrast between the minute, fragile group of scraps and the macabre theatre on the walls reveals fully Boltanski's spirit: an enchanted world of childish reverie and blithe play which ironically becomes a metaphor for existential fears and fatalism.

On the other hand, employing colourful chimeras and friendly monster images which derive from the transformation of sexual motifs, Annette Messager deals with taboo themes of sex and death. Her early feminist concerns, which found expression in a series of self-observational works such as «Annette Messager Dessinatrice» or «Annette Messager Truqueuse», are now implied in the fantastic presence of nightmare creatures from the subconscious and the libido.

Back in London I attended the presentation of the newly established Turner Prize, awarded by Patrons of New Art, a group within the Friends of the Tate Gallery society. The members of the jury were Alan Bowness, Rudi Fuchs, John McEwen, Nicholas Serota and Felicity Waley-Cohen and from 38 nomina-

tions they made a shortlist of 6 artists: Richard Deacon, Gilbert & George, Howard Hodgkin, Richard Long and Malcolm Morley. The 10.000 pound price went to Malcolm Morley. He was told the news on a London-New York line, and when asked what should be done with

the money replied: «Give it to the best-dressed guest at the party.» Filliou reacted similarly when he received news of his Kurt Schwitters Prize: «Schwitters would have had something to laugh about», he said. Throughout the last few years art has been deadly serious; I hope

that the coming period will bring more humour and wit. For in art, too, humour is a powerful weapon against stupid conventions, pretentiousness and false myths; it takes us by a short-cut to the heart of the matter and to the heart of spirit.

In der Rubrik «Cumulus» sollen Meinungen, persönliche Rückblicke, denkwürdige Begegnungen rapportiert werden — nicht im Sinne einer professionellen Kunstkritik, sondern als persönliche Darstellung einer berufsmässigen Auseinandersetzung. In jeder Ausgabe von Parkett wird eine «Cumulus»-Wolke aus Amerika und eine aus Europa den interessierten Kunstfreund anpeilen.

DIE «CUMULUS» AUTOREN DIESER AUSGABE: NENA DIMITRIJEVIĆ LEBT UND ARBEITET IN LONDON. ALS FREISCHAFFENDE KUNSTKRITIKERIN SCHREIBT SIE REGELMÄSSIG FÜR DIE WICHTIGSTEN EUROPÄISCHEN KUNSTZEITSCHRIFTEN. / ROSELEE GOLDBERG WAR VON 1978-1980 LEITERIN DES PERFORMANCE-ZENTRUMS THE KITCHEN IN NEW YORK: SIE IST DIE VERFASSERIN DES BUCHES: PERFORMANCE, LIVE ART 1909 TO THE PRESENT. SIE LEBT IN NEW YORK, SCHREIBT ÜBER PERFORMANCE UND IST FREISCHAFFENDE AUSSTELLUNGS-ORGANISATORIN.

NENA DIMITRIJEVIĆ

Im letzten Herbst reiste ich drei Monate durch Europa. Mit solchen Reisen erhält man nicht nur einen umfassenden Einblick in die Situation der Welt der Kunst, sondern noch etwas Wertvolleres: Indem man Ateliers und Galerien, Museen und Kunstmessen besucht, kann man vielleicht in einem recht frühen Stadium erkennen, welche Veränderungen in der ästhetischen Stimmung und welche Schwingungen neuer Sensibilitäten — wenn überhaupt — auftreten. Durch diskrete Vorzeichen, bei Gesprächen in Cafés, indem man weniger beachtete Ausstellungen sieht, hat man allmählich ein Vorgefühl dessen, was als nächstes passie-

ren, welche Richtung die Kunst einschlagen wird. Im Augenblick scheint dieses Gefühl zu sagen: die Periode des Neo-Expressionismus und der Transavantgarde geht zu Ende. Sogar in Deutschland und Italien, wo die «Neuen Wilden» und die «Transavanguardia» zuhause sind, wo auch der Markt zweifelsohne bestrebt sein wird, für die nahe Zukunft das Interesse aufrechtzuerhalten, ist ein Hunger nach einer Kunst spürbar, die intellektueller und spiritueller ist. Vergangenen Oktober sah ich in Paris wieder mehr konzeptuelle Künstler als jemals zuvor in den letzten acht Jahren. John Baldessari, Robert Barry, Joseph Kosuth, Giulio Paolini und Daniel Buren waren alle wegen Ausstellungen da, aber auch weil sie fühlen, dass ein Interesse für die Kunst der Ideen

wieder zu keimen beginnt. Baldessari hatte seine Ausstellung bei Gillespie-Laage-Salomon, Barry bei Yvon Lambert und Buren eine Ein-Mann-Installation bei Eric Fabres Stand auf der FIAC, die erfrischend kühl wirkte inmitten der allgemeinen gleissenden Grelle. Fabre ist vielleicht nicht der beste Geschäftsmann unter den Kunsthändlern, aber mit seiner verfeinerten Intuition für Geschmacksoszillationen und Verschiebungen in der Sensibilität ist er vielen anerkannten Kritikern und Trendsettern voraus. Ich möchte damit aber nicht sagen, dass sich das Rad der Geschichte zurückdreht. Obwohl wir von einer begrenzten Wiederbelebung der konzeptuellen Kunst ausgehen können, wird die neue Kunst, wenn sie sich herauskristalli-

siert, den Inhalt der Kunst der 70er Jahre mit der freien und ungehinderten Erforschung visueller Sprachen aussöhnen müssen.

Jetzt, wie immer, geht es nicht nur um den einfachen Austausch eines Stils durch einen anderen, sondern um den ständigen Kampf zweier gegensätzlicher Credo- oder zweier antagonistischer Philosophien der Kunst. Die eine der beiden versteht Kunst in den Kategorien des Repräsentativen, des Monumentalen (daher auch die Notwendigkeit von grossen Formen), in erhabenen Themen, haltbarem Material und technischem Können. Kurz, diese Philosophie stellt das Materielle der Kunst über das Spirituelle. In den letzten Jahren hat diese Philosophie dominiert und in ihrem Extrem ihre Beschränkungen und traurigen Folgen offenbart. Die andere glaubt, dass Kunst in vergänglichen Formen gefunden werden muss, an versteckten Orten, in stillen Gesten und geheimen Zeichen, und dass grosser spiritueller Wert in zerbrechlichen und vergänglichen materiellen Ausdrucksmitteln liegen kann. Den Anhängern dieser Philosophie ist Robert Filliou einer der grössten Künstler unserer Zeit, und seine Retrospektive im ARC 2 in Paris war ein Fest guter Kunst: La Fête Permanente (das ständige Fest). Jean Hubert Martin von der Berner Kunsthalle war es, der die Idee von Fillious erster Retrospektive initiierte und dem es gelang, die Zustimmung des Künstlers zu erhalten, trotz der ständigen Anstrengungen Fillious, allen Konventionen und offiziellen Verordnungen zu entkommen. Michael Erhoff hat Fillious Werk katalogisiert, ohne dessen Geist durch Kategorisierung zu zerstören: «Alles ist irgendwo zu finden, aber nie definitiv.» Für Filliou ist Kunst ein spirituelles Abenteuer: wie Zen ist sie ein «Weg der Erweckung» oder «der Blitzweg zu sofortiger Erleuchtung». (Für mich war «Poussière de Poussière», die Arbeiten im Louvre und im MOMA, in denen Filliou den Staub von den Gemälden alter Meister entfernt hat, eine

Abkürzung zu «sofortiger Erleuchtung». Ich betrachte die «poussière» der Mona Lisa als mindestens so wichtig wie das Gemälde von Leonardo selbst.) In seinen Versuchen permanenter Kreativität, die Grenzen zwischen Wissenschaft, Arbeit und Kunst zu beseitigen, und in seinem Abzielen auf das Prinzip «Jeder ist ein Künstler, in allem, was er tut», gehört Filliou zur gleichen Familie von Denkern wie Beuys und viele andere der Fluxus-Künstler. Er tritt auf die Prinzipien der Poetischen Ökonomie ein und schlägt vor, dass Arbeiter sich nicht den Bürger, sondern vielmehr den Künstler zum Vorbild nehmen sollten. Denn wie Beuys glaubt er, dass der Mensch sich zuerst selbst ändern muss, bevor er die Gesellschaft ändern kann. Aber während Filliou sein Projekt den «5-Milliarden-Jahres-Plan» nennt, «weil wir uns Zeit geben müssen», will Beuys die Veränderung noch heute stattfinden sehen. Anders als Filliou, der oft Zweifel an seinem Recht hat, andere zu lehren, verliert Beuys nie seinen Glauben in die prophetische Rolle des Künstlers (wie ich das selbst wieder erleben konnte, als ich kürzlich mit ihm in Düsseldorf sprach) und tritt unermüdlich für seine soziale Utopie ein.

Die Utopien von Künstlern sind so etwas wie unser kollektives Gewissen, und wir sollten sie beachten, wenn wir nicht definitiv jedes Gefühl für Sinn und für unseren Wesenskern als Mensch verlieren möchten. Was Poetische Ökonomie für Filliou ist, und was Soziale Skulptur für Beuys, das ist das Gefühl von Nachgeschichte für Braco Dimitrijević. Für ihn ist das eine Zeit, in der die Hierarchie der Werte zu existieren aufgehört hat und alle Dinge von gleicher Wichtigkeit sind. Modellbeispiel für eine solche harmonische Ordnung der Dinge ist sein Triptychos Post Historicus, bestehend aus einem Originalgemälde eines bekannten Meisters, einem alltäglichen Gegenstand und Früchten und Gemüse. Jeder dieser Gegenstände steht für einen Aspekt der

Welt: Kunst, Alltagsarbeit und Natur sind gleich wichtig in der Komplexität des Lebens und nichts davon sollte über das andere gestellt werden. Das Stück «lente comme la lumière, rapide comme la pensée» (langsam wie das Licht, schnell wie der Gedanke), eine Installation in der Marika Malacorda Galerie in Genf, besteht aus einem Gemälde von Magritte, aus Kerzenleuchtern mit angezündeten Kerzen auf Podesten und aus Walnüssen, die darum herum ausgelegt sind. Das Gemälde, die Gegenstände und die Früchte ergänzen sich zu einem metaphorischen Hommage an Magritte und an alle anderen Künstler, die zuerst Denker waren und dann erst Maler. Es ist auch eine Bemerkung zu Einsteins Theorie, die die Lichtgeschwindigkeit als schnellste Geschwindigkeit annimmt, wo doch diejenige von Gedanken schneller ist als jene des Lichts.

Während der Periode der Vorherrschaft der Salonkunst in den letzten acht Jahren gab es aber auch Künstler, die nie aufhörten, auf dem Gebiet der «Ästhetik des Alltäglichen» zu arbeiten. In ihrer Affinität zum gewöhnlichen Material, zum «objet trouvé» und zu Abfall sieht man nicht nur den ganzen Stammbaum der modernen Kunst, sondern den inneren Kern ihrer Modernität. Das Einbringen des Alltags trivialen in die Kunst begann mit dem Kubismus und wurde im Dada und im Surrealismus fortgesetzt als ein Weg, die Ebenen der Kunst und des Alltagslebens zu verschmelzen. Die ganze Nachkriegs-Avantgarde erhielt ihre Vitalität aus dieser Quelle moderner Tradition, bis hin zur zweiten Hälfte der 70er Jahre, als mittelalterliches Handwerks-ethos an die Stelle dieser Tradition trat und viele Künstler dem Weg bergab folgten: von der Spiritualität zum Handwerklichen, vom Alchimist zum Goldschmied. Während eines Interviews, das ich mit Dibbets in seinem Haus in Amsterdam hatte, sprach er über das Ende der Malerei, das in den späten 60er Jahren in der Luft lag: «Jeder», sagte er, «oder sagen

wir besser, die ernsthaften Künstler der damaligen Zeit suchten nach Formeln, um Gold zu machen, das heisst ein Medium zum Arbeiten zu finden, das nicht die Malerei war». Für Dibbets selbst besteht Gold in seiner einzigartigen Fähigkeit, Photographie in eine abstrakte Formensprache umzuwandeln, in seiner Kraft der analytischen Wahrnehmung und deren Einfügung in sein Medium. In den in der Waddington Gallery, London, gezeigten Arbeiten sind Aufnahmen einfacher, weltlicher Gebäude mit einer derartigen mathematischen Präzision zusammengefügt, dass daraus Bilder mit der spirituellen Spannung gotischer Kathedralen entstehen.

Heutzutage suchen und finden viele Künstler Gold an den unwahrscheinlichsten Orten: in Abfallgruben, in Kübeln, in verfallenen Gegenden. Einer der Künstler, die die Poesie des Industrieabfalls wiederbelebt haben, ist Tony Cragg. In den letzten Jahren wurden seine Arbeiten skulpturaler; im Gegensatz zu den früheren Wand- und Boden-«Mosaiken» aus Plastikabfällen, in denen die dritte Dimension von Gegenständen praktisch vernachlässigt wurde. Die Arbeiten, die im Kunstverein Köln (in einer Ausstellung mit Julian Opie) gezeigt wurden, gehören zu dieser Gruppe der ausdrücklich skulpturalen Stücke. Zwei von vier sind aus gefundenen Gegenständen zusammengestellt; die Gestalt gewinnt zunehmend an Höhe, der Grösse des Gegenstandes entsprechend. Wie immer gelingt es Cragg, den individuellen optischen Charakter und die evokative Kraft jedes Gegenstandes der Gesamterscheinung unterzuordnen, die der homogene Körper als Komposition darstellt, und so eine umfassende skulpturale Erfahrung zu ermöglichen.

Eine gewisse Anzahl von Künstlern teilt eine Neigung für eine ganz spezielle Art von Abfall — nämlich für Altmöbel. Möbel haben die Phantasie von Künstlern schon seit einiger Zeit beflügelt, vielleicht weil sie menschliche Anwesenheit

implizieren: Diese Anwesenheit/Abwesenheits-Dualität hat seinerzeit Surrealisten, Nouveau Réalistes, Pop-Künstler und andere angezogen. John Armleder behielt aus seiner Fluxus-Zeit eine Vorliebe für gewöhnliche, billige und weggeworfene Dinge. Auf dem Speicher eines Hauses, nicht weit von der schon legendären 6, rue Plantamour (wo das Centre d'Art Contemporain und der Ecart-Buchladen in den 70er Jahren untergebracht waren), bemühte er sich, aus Haufen alter Möbel und Kisten von Büchern einige seiner «Möbel-Werke» entstehen zu lassen. Sie waren erstaunlich: auf die Armlehne eines Sofas aus den 50er Jahren, auf einen Tisch oder einen alten Koffer wurden Ikonen der Kunst des 20. Jahrhunderts gemalt — ausgeklügelte Quadrate, Kreise und Dreiecke. Diese Verbindung von trivialen Gegenständen und Malevichs Zeichen des «gegenstandslosen Absoluten» sprüht machtvolle Funken anarchischer Geistesschärfe aus.

In einer kleinen Stadt nicht weit von Mönchengladbach wurde ein zeitgenössischer Künstler damit beauftragt, das Stadtverwaltungsgebäude, einen kürzlich fertiggestellten modernen Betonbau zu dekorieren. Der Auftrag ging an den Richtigen, denn Georg Ettl ist ein Künstler, der sich damit beschäftigt hat, archaische Kunsttechniken und Zitate aus der klassischen Kunst mit dem Vulgären des industriellen Massenmaterials zu verbinden, zu einer Zeit, als die Postmoderne noch keinen Namen hatte. In seinen Fresken hat sich Ettl dafür entschieden, architektonische Szenen aus einigen bekannten Gemälden des Quattrocento zu zitieren. Was ich in seinem Werk immer bewundert habe, ist die aufrechterhaltene klassische Harmonie, die aber mit subtilen Eingriffen gerade so weit verwandelt wird, dass eine beunruhigende, unerklärliche Wirkung erzielt wird.

George Rousse ist ein anderer Künstler, der sich für die Vergänglichkeit als unausweichliches Schicksal der Kunst

entschieden hat: er arbeitet an unzugänglichen Orten, oft in heruntergekommenen Häusern, die bald abgerissen werden. Ich war sofort angezogen von Rousses Werk, vielleicht deshalb, weil es auf gewisse Art Erinnerungen an einen alten Freund wiederbelebte, der jetzt zu einer Legende wird, Gordon Matta Clark, der Gebäude durchschnitt und dessen früher Tod dem hervorragenden Werk ein plötzliches Ende versetzte. Es gibt mehrere Gründe, warum man Rousse näher bei der Kunst der 70er Jahre sehen sollte als bei den Malern der Figuration Libre, mit denen er oft in Verbindung gebracht wird. Nicht die Wandmalerei als Endprodukt ist wichtig, sondern das Photo, das die einzig bleibende Form des Werks wird. Und das nicht nur, weil viele von Rousses Gemälden in situ zerstört, sondern weil sie in erster Linie für das Auge der Kamera gemacht wurden. Die Stellungen und Handlungen der Figuren stehen in Bezug zu den Besonderheiten der Architektur, zu einer Ecke, einem Bogen, aber sie erfordern (anders als Dibbets perspektivische Korrekturen) das Auge der Kamera, welches erst ihre optischen Täuschungen und räumlichen Illusionen festzuhalten vermag. Das äussert sich noch deutlicher in jüngsten Arbeiten, wo Rousse die figurative Darstellung ganz aufgibt — wie in der verlassenen Fabrikhalle in Genf. Er malt über Wände genauso wie über alle Möbel und Gegenstände der Einrichtung, um in einem Photo die Illusion zu erzeugen, der Raum enthalte eine Metallplatte oder sei durch eine Glasscheibe geteilt. Das Photo als trügerisches Dokument ist die endgültige Form des Kunstwerks.

Reiner Ruthenbeck ist ein Künstler, der, obwohl er seit vielen Jahren ausgezeichnete Arbeiten liefert und an vielen nationalen und internationalen Ausstellungen teilnimmt (er war sogar zusammen mit Beuys und Jochen Gerz im nationalen Pavillon Deutschlands auf der Biennale von Venedig 1976 vertreten), immer noch nicht den internationalen

Status erreicht hat, den er verdient. Rückwirkend betrachtet erscheint sein Werk sogar von noch grösserer Bedeutung. Ruthenbeck war einer der ersten, der häusliche Alltagsumgebung als Skulptur interpretiert hat: seine Stücke aus den späten 60er Jahren und den 70er Jahren, wie zum Beispiel das schwarze Band, das durch ein Schlüsselloch gezogen war, oder der in ein Tuch gewickelte Ziegelstein auf der Abstellfläche eines Kühlschranks, oder seine Tischskulpturen, oder die Schallplatte, die auf dem Dach eines Hauses als Antenne befestigt ist, erscheinen prophetisch und einflussreich im Licht der späteren Entwicklung der Skulptur. Sein schwebendes Werk in der «Von-hier-Aus»-Ausstellung — ein Tisch, der auf vier in den Raumecken verankerten und sich zur Mitte hin aufrichtenden Stahlstäben ruht — ist eines der stärksten Ereignisse dieser sonst leicht zu vergessenden Ausstellung.

Endlich ist in Düsseldorf eine Generation aufgestiegen, die neu genannt werden könnte und die ihre Wurzeln in der Konstruktivismus- und Bauhaus-Tradition hat. Thomas Schütte, Reinhard Mucha, Ludger Gerdes, alles Studenten von Klaus Rinke und Daniel Buren, arbeiten auf einem Gebiet zwischen Malerei, Skulptur und Architektur. Sie vereinen die intermediale Erfahrung des letzten Jahrzehnts mit einer nomadischen Haltung gegenüber den Stilen der 80er Jahre. In Schüttes Arbeiten ist etwas Szenisches: sie können als Modelle für Bühnenbilder gesehen werden, mit Gemälden als Kulissen. Eine surreale Diskrepanz im Massstab, zwischen den Modellen und einzelnen emblematischen Bildern in den Gemälden erzeugen einen Effekt, der sowohl Bauhaus-, als auch Filmtrick-mock-ups in Erinnerung bringt. «Hauptstadt II», das Stück, das bei «Von hier aus» gezeigt wurde, besteht aus einer rhythmischen Reihung von Pfeilern mit Bildmedaillons, die auf den ersten Blick wie Parteiabzeichen oder Firmenembleme aussehen. Bei genauerer

Betrachtung aber offenbaren sie sich als Luftaufnahmen von Wolkenkratzern. Diese Bildzeichen des architektonischen «International Style», angewandt zur Dekoration von Säulen, die Zitate aus der Architektur der Dreissigerjahre zu sein scheinen, erzeugen ein komplexes Zusammenspiel einer Umkehrung des Zwei- und Dreidimensionalen, von Stilen und Bedeutung. Als ich kürzlich in der Coupole in Paris mit Christian Boltanski sprach, wurde ich wieder an den ewigen Antagonismus zwischen zwei gegensätzlichen Geisteshaltungen in der Kunst erinnert, welche zwei diametral entgegengesetzten Kunstphilosophien entsprechen. Als ich die Ausstellung «Der junge Picasso» in der Kunsthalle Bern erwähnte, erklärte Boltanski mit scheinbarem Ernst, aber sich mit einem bösen kleinen Lächeln verratend, wie sehr er Picasso und alle emsigen Künstler bewundere. Er sei immer faul gewesen, seit seiner Kindheit, sogar in der Schule sei er schlecht gewesen. Deshalb bewundere er all diejenigen, die früh am Morgen mit dem Malen anfangen und den ganzen Tag vor der Staffelei verbringen können. Er selbst verbringt ganze Tage damit, einfach herumzuwandern, oder Draht-, Pappe-, Woll-, Blechabfälle im Hof seines Atelierhauses in Malakoff zu sammeln. Aber Gottes Wegè sind voller Geheimnisse! Denn aus diesem unnützen Kram ist eines der schönsten Kunstwerke entstanden, das ich in den letzten Jahren gesehen habe. Von Schnur und Draht gehalten, hängt in seinem Studio eine Gruppe von kleinen Figuren, aus Blech und Pappe ausgeschnitten, angestrahlt durch einen Scheinwerfer und in Bewegung gehalten durch einen Ventilator; sie werfen tanzende Schatten an die Wände, die lustig und beängstigend zugleich sind. Der Gegensatz zwischen der winzigen, zerbrechlichen Gruppe von Abfallresten und dem makabren Theater an der Wand offenbart Boltanskis Gesinnung vollständig: eine verzauberte Welt kindischer Trümerei und lustigen Spiels, das ironischer-

weise zur Metapher für existentielle Ängste und Fatalismus wird.

Auf der anderen Seite befasst sich Annette Messager mit Tabu-Themen wie Sex und Tod, indem sie farbige Chimären und freundliche Monsterbilder benutzt, die aus der Umgestaltung von sexuellen Motiven stammen. Ihr früheres feministisches Interesse, das seinen Ausdruck in einer Serie von selbstbeobachtenden Arbeiten wie «Annette Messager Dessinatrice» oder «Annette Messager Truqueuse» fand, sind jetzt miteingeschlossen in der phantastischen Gegenwart von Albtraumgestalten aus dem Unbewussten und der Libido.

Zurück in London, besuchte ich die Verleihung des erst vor kurzem geschaffenen Turner-Preises, der von den «Patrons of New Art» (Gönner der Neuen Kunst), einer Gruppe der «Friends of the Tate Gallery»-Gesellschaft gestiftet worden ist. Die Mitglieder der Jury waren Alan Bowness, Rudi Fuchs, John McEwen, Nicholas Serota und Felicity Waley-Cohen, und aus den 38 Nominierungen machten sie eine kurze Liste von sechs Künstlern: Richard Deacon, Gilbert & George, Howard Hodgkin, Richard Long und Malcolm Morley. Der 10.000 Pfund-Preis ging an Malcolm Morley. Ihm wurden diese Neuigkeiten per Telefon von London nach New York erzählt, und als er gefragt wurde, was mit dem Geld getan werden sollte, antwortete er: «Gebt es dem bestgekleideten Gast auf der Party.» Filliou reagierte ähnlich, als er erfuhr, dass er den Kurt Schwitters-Preis erhalten habe: «Schwitters hätte wenigstens was zu lachen gehabt», sagte er. Während der letzten paar Jahre war Kunst todernst; ich hoffe, dass die kommende Zeit mehr Humor und Witz bringen wird. Denn in der Kunst ist der Humor eine machtvolle Waffe gegen dumme Konventionen, Anmassungen und falsche Mythen; er führt uns auf einer Abkürzung zum Kern der ganzen Sache und zum Herzen von Sinn.

(Übersetzung: Uwe Franz)