Collaboration Francesco Clemente

Objekttyp: **Group**

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

Band (Jahr): **- (1986)**

Heft 9: **Collaboration Francesco Clemente**

PDF erstellt am: **27.05.2024**

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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Collaboration

FRANCESCO CLEMENTE

HENRY FUSELI, (JOHANN HEINRICH FÜSSLI), *HEAD OF SATAN* / KOPF DES SATAN,
OIL ON CANVAS / ÖL AUF LEINWAND, *33½ x 29½"* / 85 x 75 CM. *(Photo: Zindman / Fremont)*

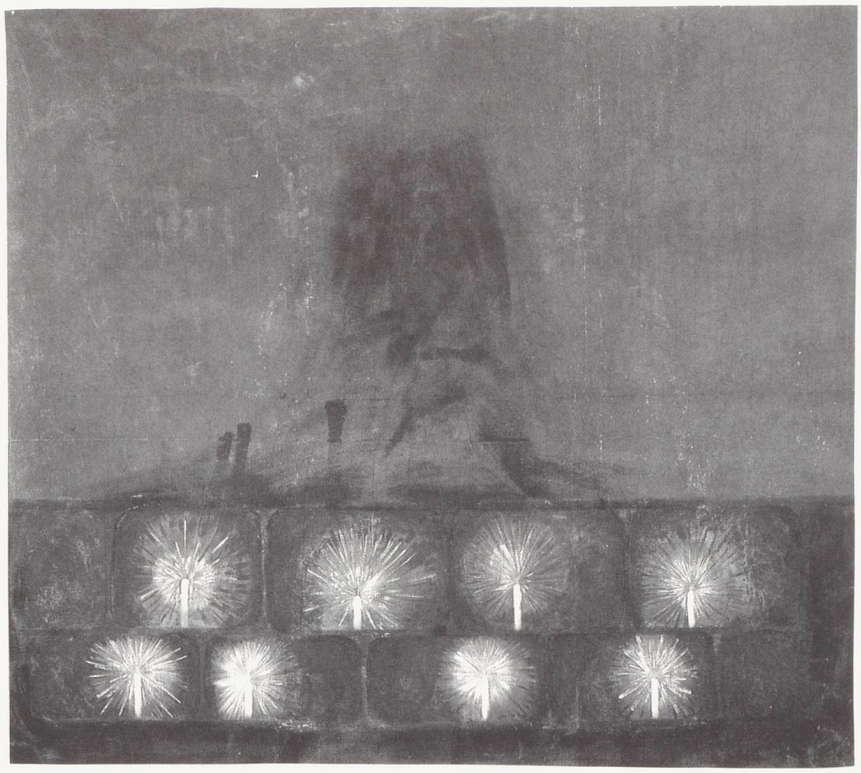
MAXIMA MORALIA:

ON THE ART OF FRANCESCO CLEMENTE

DAVID SHAPIRO

Hakuin Ekaku, unorthodox calligrapher and master of the Rinzai School of Zen Buddhism, spoke of the superiority of «concentration in the midst of activity» to «concentration in stillness.» The intensity of Francesco Clemente's art is one that is never divorced from the flux of surfaces, from worldliness and its signs, from individuality and its ill-defined limits, and from the excesses of action. In our contemporary version of the Battle between the Ancients and the Moderns, the crude iconomachias between false modernisms and false post-modernisms, he refuses to take sides, just as Walter Jackson Bate reminds us that one of the great eighteenth century writers took sides in that false debate between rupture and continuity. Clemente participates not in the «anxiety of influence,» but what may be justly called the joys of influence, a willingness to accept secondariness or «belatedness» without pedantry or populism. He is willing to paint the purgatorial mountain above a system of archaic candles, as in PURGATORY (1983), but his approach to allegory is complex and his iconography where traditional is not one of

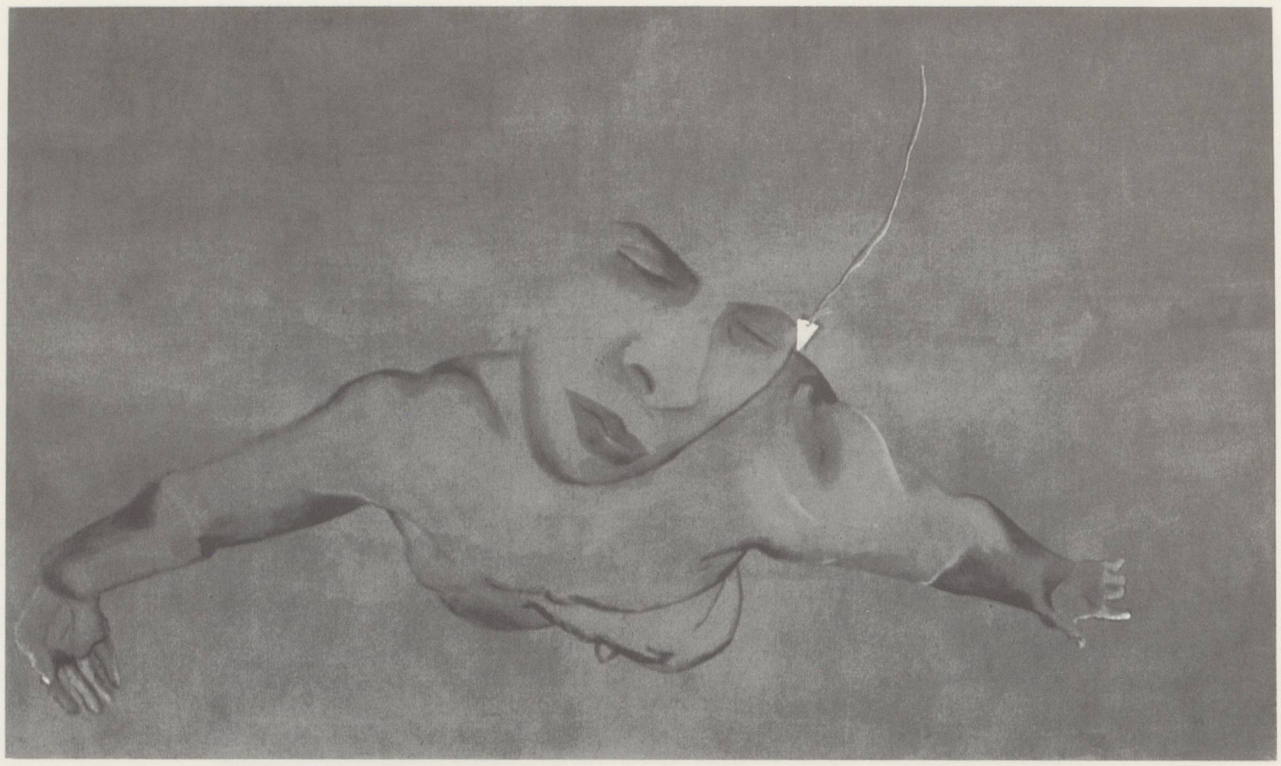
DAVID SHAPIRO has written six volumes of poetry, including Lateness, To an idea, and The Page-turner, and was awarded a prize for experimental poetry by the National Academy and Institute of Arts and Letters in 1977. He has also published the first monograph on Jasper Johns' drawings, as well as the first book on Jim Dine's paintings and the earliest volume on John Ashbery. He was an editorial associate at Art News.



FRANCESCO CLEMENTE, PURGATORY / FEGEFEUER, 1983,
OIL ON CANVAS / ÖL AUF LEINWAND, *7' x 11" x 8'6"* / 241 x 259 CM.

reassurance or complaisance, as in so much of recent work where the past is seen as easy luggage for vandalism. The melancholy washes of his blue Purgatory are both elegiac and anticipatory, with a resolute Pompeian geometry. For all of the talk of the permissiveness of such painting, it is also filled with some rather grand refusals of dogmatic and narrowing systems. One might have thought that such a skeptical painting would become a mild Lucretian naturalism, but the artist has been eager to represent both hysteria and ordinary happiness, since he has not been involved in his concentrations for therapeutic ends. Thus, melodramatics and regressions have not been tabooed but are scrutinized as transitions. Attention is paid to the dissolution of boundaries in body and world: purgatorial boundaries between the future and the past.

The large gouache on linen SEMEN of 1983 is an example of this painterly multiplicity. An enormous figure, at once both embryo and purgatorial victim, floats toward the viewer in the monumental scale of the 7x13' canvas. The figure is finely and tremulously outlined in brown, but the skull is left open and incomplete: a ruptured boundary. In such a work, Paul Schilder's concept of the «internality of the body,» the feeling-tone of the body as experienced from within, must be appealed to as at least part of the explanatory force of such irresolutions. This work has some of the suicidal force of Johns' DIVER, where the gestures are emphatically ambiguous to the point of mental contradiction. DIVER – I refer to the drawing – may have been inspired by a passage from a biography of Hart Crane, in which the poet is said to have held his hand above the waters he had just leaped into as farewell or signal of distress. SEMEN, titled with a shocking directness so that we might misinterpret it in a merely naturalistic way as a cartoonish empathy with spermatazoa, has a kind of anguishing ambivalence. A



FRANCESCO CLEMENTE, SEMEN / SAMEN, 1983,
GOUACHE ON LINEN / GOUACHE AUF LEINTUCH, *7'9" x 13'* / 236 x 396 CM.

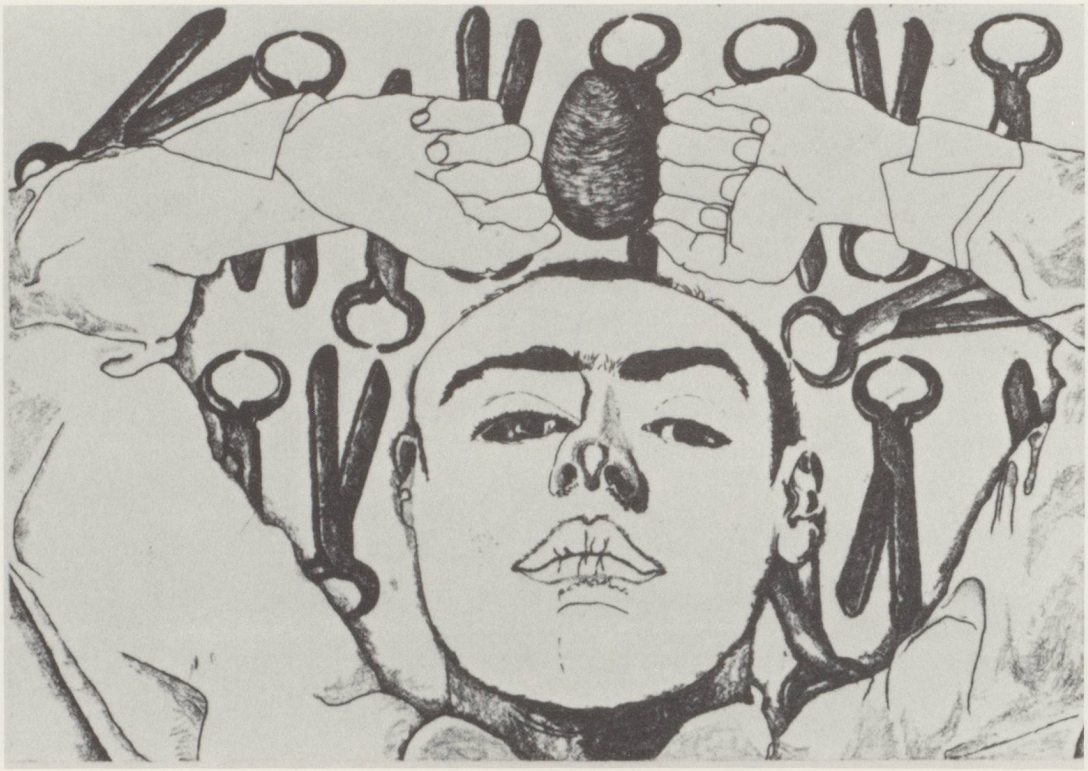
trompe l'oeil thread and triangle hangs beside the skull, but no explanation is given. In a contextless void, the figure blindly swims or flies: «homeless representation» indeed. In such a work, automatism is appealed to but finally abjured with careful graphesis. Clemente is not involved with what he regards as the too mechanistic processes of the Surrealists, but he emerges with an image that is at once properly conscious and unconscious: a humiliating reverie on the shattered condition of the self that Freud offered as an «insult to mankind.» The paradoxical strength of Clemente, like Jasper Johns, lies in his willingness to share vulnerability of the body as analogue of mental ambivalence. The opened and/or ruined figure is an uncertain sign for variety of nomads in this nomadic work.

Clemente has a complex attitude toward quotation and the past. The figure clutching the PANTHEON in PERSEVERANCE of 1982 might be taken as a ferocious example of the appropriating attitude. The familiar attitude of donor and church has been transformed into a vascular scene of the artist clutching the possibilities of history. The large white painting is filled with inexplicable Twombly-like marks which appear to be raining down upon the nude like excremental hail-stones. Such a painting does not appeal to the photographic impulse which Clemente has derided in conversation as always too late in its observations. The artist is not so much a donor-saint as guiltless thief, in the manner of T.S. Eliot, who praised theft over imitation. The melancholy of the Pantheon reduced to a conceptual model is the opposite of Fuseli's image of the midget painter paralyzed by the huge foot of antiquity. Clemente is suggesting that we are in some hallucinatory fashion capable of holding the monuments of memory, if only in our own shrunken and private perspectives. Architecture here reminds us of the tectonic bias of Clemente, whose difficult analogies should of course be

FRANCESCO CLEMENTE, PERSEVERANCE / AUSDAUER, 1982,
OIL ON CANVAS / ÖL AUF LEINWAND, *78 x 93" / 198 x 236 CM.*

differentiated from any naive expressionism r e d i v i v u s. The point is not so much a lyrical autobiography, though this is one impulse of the work, but a tendency to a mature meditation on the problematics of quotation itself. For this reason, so many of his most interesting collages are not even identified by the painter as collages or interventions as such. He does not want to spell out too explicitly his punctuations of the past and requires a more strenuous re-tracing by the viewer. This strategy of not decoding his allusions in advance is much more sinuous than the contemporary practise of a didactic conceptualism offering us too much explanation in photographs of photographs or paintings of paintings. Clemente, like Ashbery in poetry, deletes the explanation and gathers up his mannerist force by such subtractions.

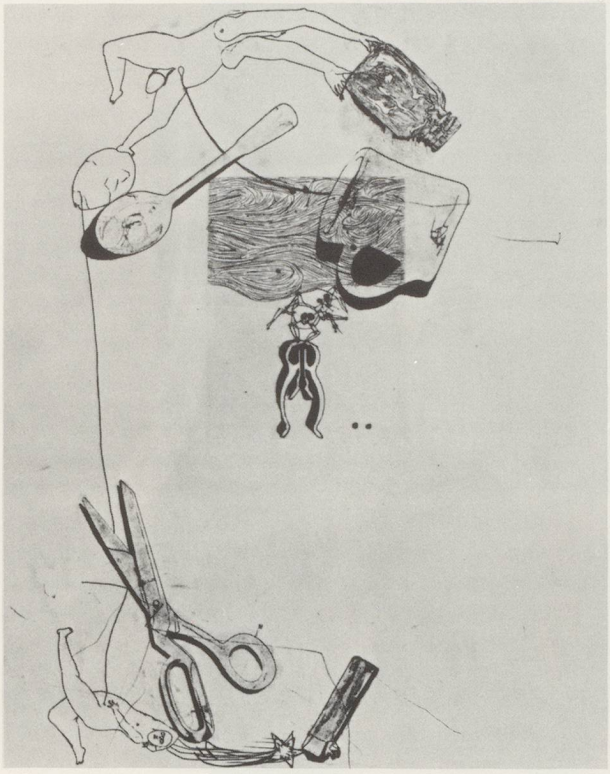
In his woodcuts and etchings, Clemente proves himself to be a master of a kind of contemporary ukiyo-e, a floating world of perishable bodies and feeling-tones by one who is not constrained to avoid pathos. The unabashed eroticism of the nude in MORNING, 1982, reminds us of the epigrams transformed from the Latin by Ezra Pound, an appropriator – long before a spurious postmodernism – who is read carefully by Clemente. In one woodcut, a fertility goddess is offered but her head is ferociously superimposed by a cage of lines. A line that might have been a contour of the figure floats aimlessly in space like a bent stick. Whatever is archaic in the work is by now a learned neo-primitivism. In another woodcut, hands interpenetrate feet: a small essay on the tentative quality of rule-systems. These body parts are not crucified as laconic nominalisms on wood, as in Jasper John's famous tetraptych. Here, body parts fold and re-fold and are capable of a bliss as straightforward as the woodcut of a single hand reaching behind, through and towards the vagina. If this is contemporary s h u n g a or p i l l o w - b o o k art, it is refined beyond exaggeration and is more ei-



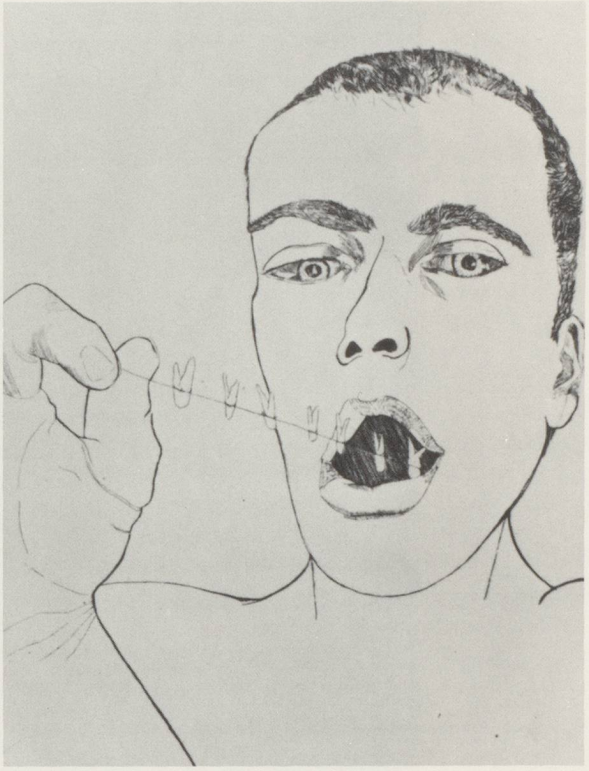
FRANCESCO CLEMENTE, SELF-PORTRAIT NO. 3 (PINCERS) / SELBSTPORTRAIT NR. 3 (ZANGEN), 1981, *ETCHING* / RADIERUNG, *19 1/8 x 13 1/8"* / 48 x 33 CM. *(Crown Point Press)*

detic than gymnastic. And like the Japanese artist whose perspective always insisted on the flat anti-illusionism of the piece of paper in one's lap, these works never permit us to forget the code of the woodcut itself, where line itself is the hero of the code. The violent self-reflexiveness of these works is seen in the anxious refrain of scissors in so many of these torn and self-lacerating works: scissors near the eye in CIRCUIT, *1981; pincers in* SELF-PORTRAIT *number 3, 1981; and the large fateful scissors and thread of* SEASCAPE, *1981. The scissors is one of the magical appurtenances of the individual that spells his limits and represents him, in Lévy-Bruhl's early theme of the shadowy double. A Rousselian moment of mechanism is seen in extraction of a whole tone-row of teeth in the comically anxious* SELF-PORTRAIT *no. 2 (Teeth) of 1981. Master Canterel of* LOCUS SOLUS *learned to make decayed teeth into intricate mosaics, and Clemente accomplishes the same: each tooth turned into a body.*

Clemente's art has begun to be caricatured in a series of misunderstandings that Rilke called fame. Those who connect the tradition of abstract art most vitally with representation will understand that his is not a regression to permissive figuration. The fresco, HE TEACHES EMOTIONS WITH FEELINGS, *1980, connects Clemente with the rigorous surfaces of Jasper Johns and Brice Marden and with the desire to focus on the grammar of a work as its poetry. These three figures, priapic, disgusted, and fragmented, present themselves as analyses of part and whole, margin and frame. As a torso metamorphoses into a flowery bush, the painting is concerned constantly with the inconstancy of experience. Ovidian calm is employed to render the most brutal of trespasses. The work is both an Art and Cure of love, and a little bestiary observes from the upper margin the vagaries of emotion. Paranoid or disturbed space is what the architect John Hedjuk seeks in his houses that have turned into walls*



FRANCESCO CLEMENTE, SEASCAPE / MEERAUSBLICK, 1981, *ETCHING* / RADIERUNG, *18¾ x 24¾"* / 47,6 x 62,8 CM. *(Crown Point Press)*



FRANCESCO CLEMENTE, SELF-PORTRAIT NO. 2 (TEETH) / SELBSTPORTRAIT NR. 2 (ZÄHNE), 1981, *ETCHING* / RADIERUNG, *6 x 8"* / 15,2 x 20,3 CM. *(Crown Point Press)*

and his masques of imaginary cities, and Clemente is also involved in perturbed or inflected space. The most evident sense of threat is shown in the four hands reaching around the central figure, on his knees, in a state of arousal. Eyes, nose and mouth are assailed as in so many of Clemente's meditations on the openings of the body, a Surrealist theme explored as an everyday mode of passage. The result is a fresco for an imaginary new House of Mysteries in which flagellation and decomposition are explored as worldly signs. Another Rilkean spatial disturbance is caused by the canvas striped by bars, behind which the «Unborn» lies stretched out upon or within a luminous tiger (UNBORN, 1983). Elsewhere, putti (in PRIAPEA, 1980) dangle body parts with an oneiric insouciance; and the narrator lies beneath his shattered narrative.

We do not connect Clemente's use of Eros or putti as forms of luxurious eclecticism or neo-classicism. The putti are part of a single long and melancholy sentence after the manner of de Chirico's strophes in the novel HEBDOMEROS. The putti are part of an investigation, a necessary investigation of the individual's liberty in an age of competing determinisms. The historicist critics have told us painting is dead, as if one had said the sonnet were dead before a Mallarme revived it with archaistic zeal. The delighted and anxious and multiple fresco PRIAPEA is part of a desire to tell «the tale of the individual» as Pound sought to speak of the tribe, with the necessary periplum or voyage into the past for voices. Clemente's art revels in contradiction, such as his aptly titled FATHER MOTHER enigmagram of 1982 in pastels, a vaginal ellipse filled with three round forms, all set in an unsettling green space without boundaries. Here abstraction is provoked, with the most economical of means, into a suddenly erotic conundrum. The bizarre and decorative eyes that punctuate the canvas like a grid system in MID-

FRANCESCO CLEMENTE, MIDNIGHT SUN II / MITTERNACHTSSONNE II, 1982,
OIL ON CANVAS / ÖL AUF LEINWAND, *78 x 93"* / 198 x 236 CM. *(Collection The Tate Gallery London)*

NIGHT SUN II, 1982, are ways of alluding to the all-overness of Pollock's shimmering heat but they are also criticisms of any purist canvas of avoidance. They are congruent with Rilke's sense of art's exigence: «There is no place that does not see you... You must change your way of living.» Painting is a kind of possibilism in Musil's formulation and is not satisfied with the monocular perspectives of photographic or other naturalisms of our epoch. Clemente's is a relativistic art of irrealism and sidesteps the Puritanism that suggests the touch of hand as sentimentality. He knows expertly the syntax of the body's knowledge of itself, as in his painting of Gehldzahler, Untitled 1983, that yields a frontality, profile, and back view, with garlands of Ovidian flowers. The eccentric is his language; we always need thirteen ways of looking at a blackbird, the ordinary bird that is at once an arte povera and arte plena. Neither bare nor affluent but polarized in a fruitful tension.

Clemente is falsely accused of being preoccupied with certain themes of the excremental, the erotic, and the self-reflexive. But a comprehensive glance at his work in its variety does not substantiate the sense that he is, as André Breton said of George Bataille, a man with a fly on his nose. The ritualistic is there, no doubt, in the multiple unities of his drawings presented as a kind of action. But he is not theatrical in the pejorative sense, and he once contributed a stack of drawings to an audience in lieu of a stage set, a gesture as humble and admonitory as one of Johns. In CADUCEO of 1981 he shows his henotheistic good humor: a green mouse observes the end of a fleshy tail, while his own green tail imbricates with and echoes this anomaly. The spectator is shown the hand and part of a squatting human, as the canonic healing sign of the entwined snakes emerges from this triple pun of genitality and bestiality. This is the high good humor of a skeptical hedonist along the lines of a Wallace

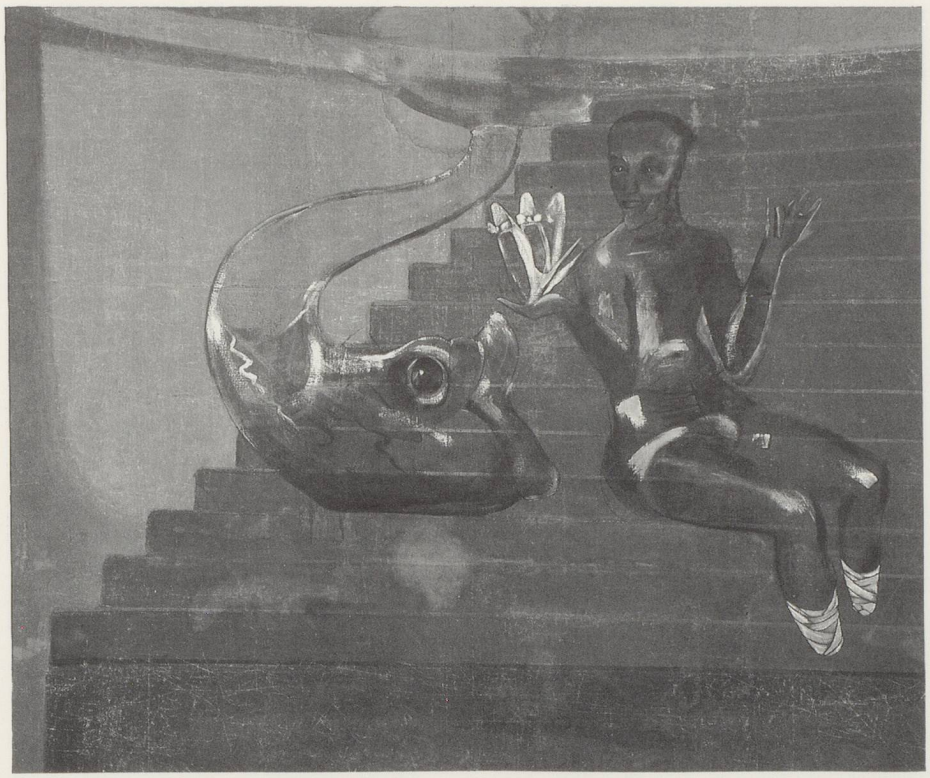
FRANCESCO CLEMENTE, BREATHING / ATMEN, 1984,
MIXED MEDIA ON ALUMINIUM AND WOOD / MISCHTECHNIK AUF ALUMINIUM UND HOLZ,
72 x 43" / 183 x 109 CM.

Stevens and not an erotic obsessive like a Klossowski. He has taken Duchamp's snow shovel, IN ADVANCE OF THE BROKEN ARM, and transformed it in a spirit of play, with a fresco of a face (1983). One should not under-rate these sculptural interventions and their investigatory unity, as in his fresco on wheel, 1983, festively reminding us «Festina Lente» above a supple airplane which folds its rudder along the wheel's curve. There is a critique of futurism's mania lodged in this late and melancholy humor, the wheel and the whole mystique of dynamism slowed down by a witty compilation of fresco and frozen language. The inscription has the reticence of a manufacturing logo and seems congruent with Brendel's scholastic suggestion that Romans gave us no achievement more original than standardized lettering. The cliché is freshened, by radical juxtaposition, but the viewer is reminded, as in Stevens' phrase, that «the freshness of night has been fresh a long time.» The painter does not re-invent but quotes the wheel.

If the twentieth century concludes in a painting, what does this painting resemble, this painting of paintings, like a theory of theories? Is it a plural art that is not one of populist quotation but of radical plasticity? Is this what Walter Benjamin implied when he spoke of the dreamwork of quotation? Clemente denies that he is a naive Romantic, as when he collaborates with others on the basis of a workshop with Warhol and Basquiat and himself permuting each others' hand in a renga of painting. These are some of the most significant collaborative experiments of our day, not so much «party paintings» in the Japanese manner, but a sequence of true relatedness in which each painter functioned as critic and restorer of the several modes involved. If the painting of our century was shattered by Cubism and restored by the «Exquisite Cadavers» of collaborative Surrealism, then it is shattered and restored at once by the drastic «revisionary ratios» of these dramatically divided selves.

Thus, Clemente's work is not so much a meditation of narcicissm as it is a social examination of threats to the idea of the subject. A fashionable inhumanism is countered in one of his early studies: (Self-decapitating man, 1971), an exercise more explicit than Tinguely's self-consuming machine about the problem of pathos in this «the worst century so far.» There is a Utopian element in Clemente, as in his favored use of the word «imagination,» but it is fundamentally a search for refuge which has taken him to the margins, so-called, of the West and East. Perhaps the painting of the twentieth century is this shattering and healing collage of Indian miniature and excremental George Bataille, as in his tantric figures catching eggs behind them. In EARTH and HUNGER, 1980, his celebratory parodies yield him a map of the whole earth and the canonic endless snake, bitten through by «the allegorical man.» Searching for a vascular allegory which if cut would bleed, he concludes with paintings along the lines of Emersonian aphorisms, discontinuous parables of this kingdom from which the transcedental term has been deleted.

The artist has a great admiration for the Japanese finesse shown in a Pampas grass screen of the Muromachi period. His own screens, for example an erotic one in which a body opened in bliss at the juncture of the panels, are a place in which calligraphy and painting may meet and mingle. He is never averse to the narrative quality of a discontinuous work, as in his SELF-PORTRAIT WITH BROOM, 1979, in which the inverted figure in drastic diagonal at lower left and the broom hanging above him are both juxtaposed by a wild abstract streak that becomes, allegorically, the «dust of the world,» wittily making the most abstract of signs stand for concreteness. The inverted figure and its resonance are most drastically and simply used in the stark images of MOON, 1980, where the figure of a man with a noose around his neck tied to a rock mythically plunges into a schematic sea. The moon, rock and man are as simple as agitprop if read only for an illustrational desire, but actually they are dense as a little telegram by Magritte; and we are led by a «commodious vicus of recirculation» to decide upon the perspectives and relations of this chilling «Diver.» Among his achievements in narrative, one must mention his collaborations with such authors as Allen Ginsberg and Harry Mathews and his own book-making activities in India, for he is an author who always remembers the pleasures of the graphological, as in his enigmatic ink drawings, some only an inch tall, for Michael Auping's book about him. These drawings functioned as interruptions, interventions and commentaries on the textual narrative of his own autobiographical fragments. They are entangled in the work and make for a texture as involutional as Freudian case history. Nor are folktale qualities left unused, as in his extravagant underwater fantasy of man and fish entitled FRIENDSHIP, 1983, again replete with a Pompeian system of decorative flat stairway to nowhere. The drive toward narrative gave him an extraordinary series of THE FOURTEEN STATIONS, 1983, and one thinks of the third Station, a howling face with skulls inside the opened mouth.



FRANCESCO CLEMENTE, FRIENDSHIP / FREUNDSCHAFT, 1983,
OIL ON CANVAS / ÖL AUF LEINWAND, *7' x 8'4''* / 213 x 254 CM.

We have grown accustomed to the sense, through Adorno, of commitment to intransigeant autonomous abstraction as representing for us the impeachment of an epoch of «not yet» and «no longer,» an age after Auschwitz too horrible for lyrical poetry. But we must find in the figurative work of Clemente, like the figurative architecture of John Hedjuk with his animals, masques and towers, another form of intransigeance and not a yielding to accomodation. Both Hedjuk and Clemente are involved in a rhetorical strategy of blurring the genres of realism and the supernatural. They create imaginary communities, like that of Michaux, as either radiant dystopias or irradiated Utopias, speaking of the principle of hope as Bloch spoke of it, as a necessary and not a luxurious principle of resistance in everyday life. Such is the resistant intimism of Clemente's pastels. It is not so much a question of a return to representation as a critique of any purism, but the drive to invent a new typology, for the individual as for the city. Thus, the androgynous and seemingly hypersexual figures in Clemente bound with a ribbon in orgiastic slumber are part of a magnanimous struggle for a clear communal palette of possibilities. It is, moreover, a philosophical poetry, as in his etching of a beach of stones interrupted with orange wheels, a Dantesque allegory of force, grace and gravity. If we want our own s c u o l a m e t a - f i s i c a , it is here in the opposition of an almost empirical setting of radiant contours pitted against the lonely group of fragments, the fate of the dynamic t e c h n e in our age. It is a painting as dry as Montale by a painter no longer interested in the anxiety of Cézanne alone but in the methods of a new confidence and fidelity.

THE BOY WHO LOVED BUBBLES

Because a universe is one bubble
of black bubbles, and yet
a boy is watching always with bloody eyes
– a boy who loves bubbles –
as a black stone rises beside our sleeping head

Tame at the end of a stem
it may not burst like paper
into fifty sheets
as he knows who stripes his notebook with lithographs
Inserting his pen into his mother's black purse
he covers it he discovers it in a glance
with schedules and weeks and a bitten newspaper
But he is looking for writing, the black bubbles

Now what emerges is the antonym
a clipping as colorful and useless as a singularity
and mother's black planet
Now bubble and syllable break in the evening air

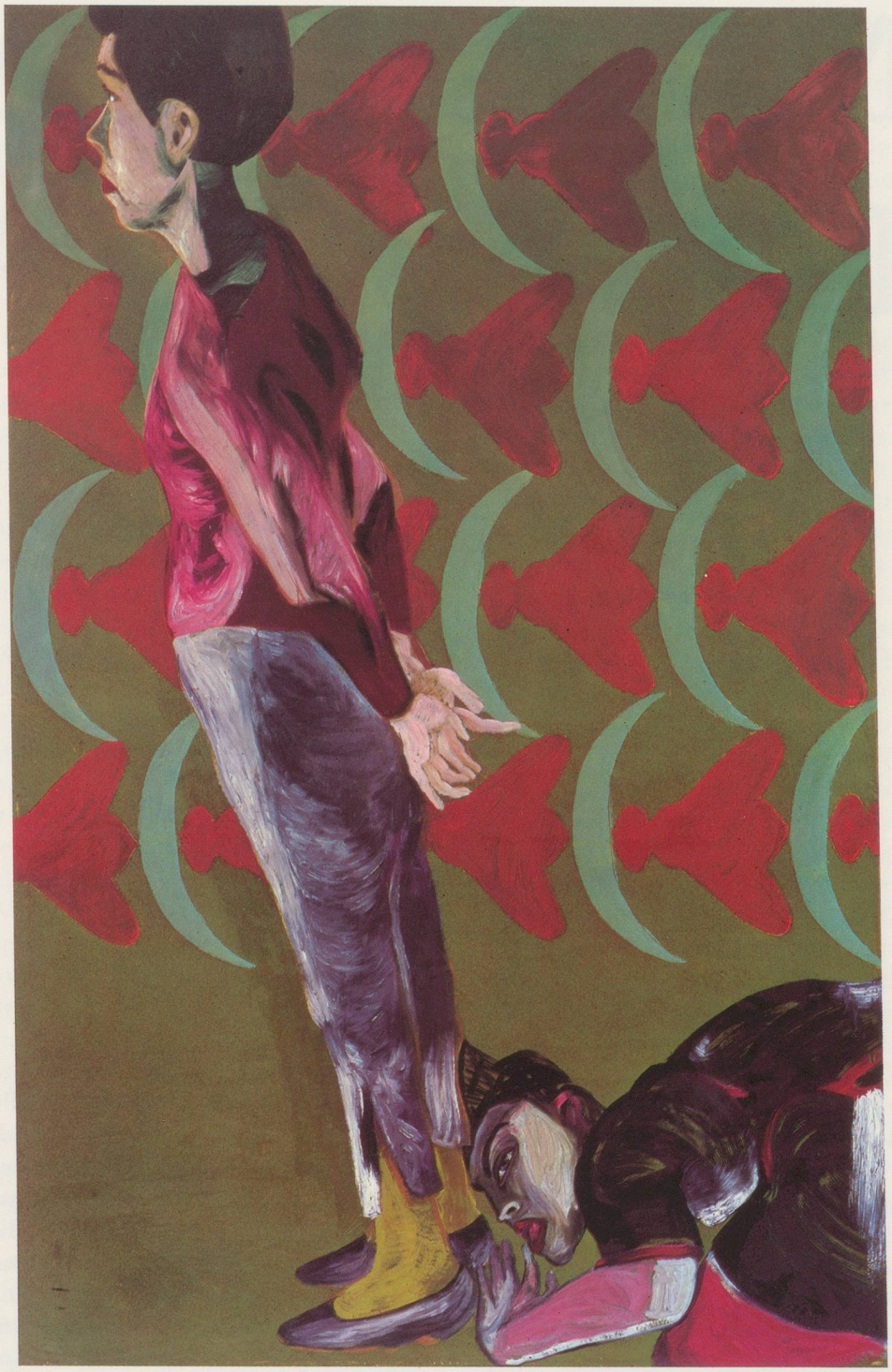
You were not really listening to the last sentence
Because you could not see it, the transparent dump we live in
like a frothy star
Now you are really listening so I will tell you the end

Inside the bubble is another bubble, of course
Inside the stone is a star of pain

Exploding like an accident, the wild syllable, wet
The king delighted by forbidden hair
Poems of birth that were not poems of birth
Music and panic engendered by a prophet without vision
The nostril of an injured monster flaring with a pill
Toby and Nairobi, Thetis the magician

Stigmata on the wand Difficulties of the stateless
A cab ride wrong A ride home Relays
Reading in the dark nothing but
the kaleidoscope of the last century

DAVID SHAPIRO, 1986



FRANCESCO CLEMENTE, FROM NEAR AND FROM AFAR / VON NAH UND FERN, 1983,
OIL AND WAX ON CANVAS / ÖL UND WACHS AUF LEINWAND, *82 x 28"* / 168 x 107 CM.

MAXIMA MORALIA:

ZUR KUNST VON FRANCESCO CLEMENTE

DAVID SHAPIRO

Hakuin Ekaku, unorthodoxer Kalligraph und Meister der Rinzai-Schule für Zen-Buddhismus, sprach von der Erhabenheit der «Konzentration inmitten der Aktivität» über die «Konzentration in der Bewegungslosigkeit». Francesco Clementes Kunst besitzt eine Intensität, die untrennbar verbunden ist mit dem Fluss der Oberfläche, der Weltlichkeit und ihren Zeichen, der Individualität mit ihren verschwimmenden Grenzen und dem Exzess der Handlung. In unserer zeitgenössischen Version des Kampfes zwischen Traditionellem und Modernem, in den hemmungslosen Ikonoklasmen zwischen falscher Modernität und ebensolcher Post-Modernität lehnt er es ab, sich auf eine Seite zu schlagen. Walter Jackson Bate erinnert uns an die grossen Schriftsteller des 18. Jahrhunderts, von denen im unseligen Konflikt zwischen Umbruch und Kontinuität auch keiner für irgendeine Seite

DAVID SHAPIRO hat drei Gedichtbände geschrieben, darunter «Lateness», «To an Idea» und «The Pageturner». 1977 erhielt er den Preis für experimentelle Poesie der National Academy and Institute of Arts and Letters. Ausserdem veröffentlichte er die erste Monographie über die Zeichnungen von Jasper Johns sowie das erste Buch über Jim Dines Malerei und neuerdings einen Band über John Ashbery. Er war Mitherausgeber von ‹Art News›.

Partei ergriffen hat. Clemente beteiligt sich nicht an der «Sucht nach Dominanz», sondern freut sich seiner Wirkung, bereit, zweitrangig zu sein oder «zu spät zu kommen» ohne Pedanterie und Populismus. Er ist bereit, den Fegefeuer-Berg über zwei Reihen archaischer Kerzen zu bauen – wie in *PURGATORY* (FEGEFEUER) 1983 –, doch ist sein allegorischer Zugriff komplex und seine Ikonographie, wo sie sich auf Tradition bezieht, ohne jede Beschwichtigung oder Gefälligkeit wie sonst so oft in neueren Arbeiten, die mit der Vergangenheit umgehen, als wäre sie leichtes Vandalen-Gepäck. Der melancholische Anklang in seinem blauen Fegefeuer ist elegisch und antizipatorisch zugleich, geprägt von deutlich pompejanischer Geometrie. Allem Gerede über die Zulässigkeit solcher Malerei zum Trotz, ist es auch noch voller Ablehnung jeglicher Dogmatik oder einengender Systeme. Man hätte erwarten können, dass solch skeptische Malerei als sanft lukretischer Naturalismus daherkommt, doch war der Künstler darauf bedacht, sowohl Hysterie als auch einfaches Glück darzustellen, ohne seine Konzentration mit therapeutischen Absichten zu verbinden. So sind Melodramatik und Regression keine Tabus, sondern Übergangsformen, die untersucht werden. Die Aufmerksamkeit richtet sich auf die Auflösung der Grenzen im Körper wie in der Welt: Fegefeuer als Schranke zwischen Zukunft und Vergangenheit.

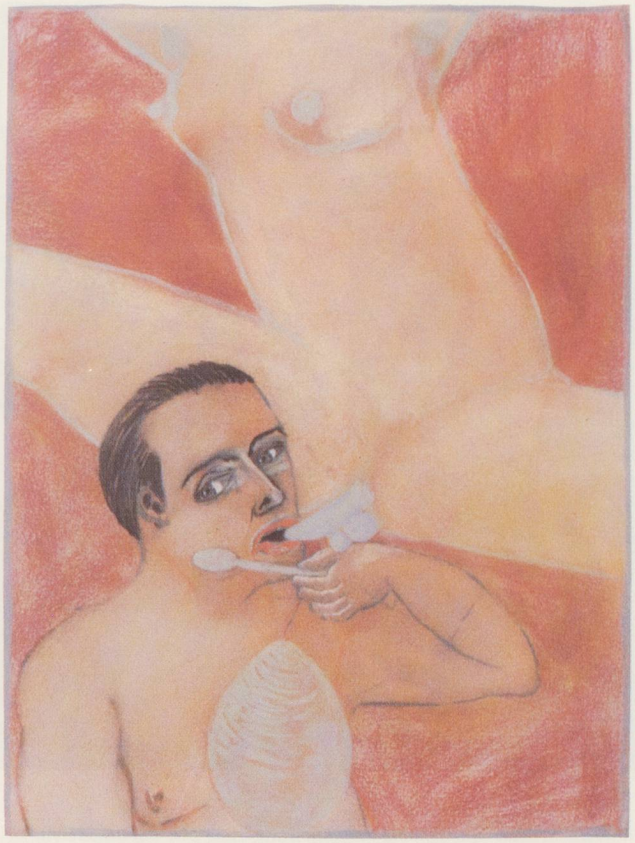
Die grossformatige Gouache auf Leinwand *SEMEN* (SAMEN) von 1983 ist ein Beispiel malerischer Vielschichtigkeit. Eine riesige Gestalt, Embryo und im Fegefeuer Verdammter zugleich, treibt aus der monumentalen Leinwand (2x4 Meter) auf den Betrachter zu. Die Figur ist von einer klaren, aber ‹zittrigen› braunen Kontur umrissen; nur der Kopf bleibt vage und unvollständig: wie eine unterbrochene Umgrenzung. Paul Schilders Konzept von der «Internalität des Körpers», dem Gefühlszustand des von innen heraus wahrgenommenen Körpers, funktioniert hier zumindest teilweise als klärende Kraft für solche Unschlüssigkeiten. In diesem Bild liegt etwas von jener suizidalen Kraft von Jasper Johns' DIVER, wo die Zweideutigkeit der Gesten unnachgiebig bis zur geistigen Gespaltenheit getrieben wird. DIVER – ich spreche hier von der Zeichnung – könnte von einem Kapitel aus Hart Cranes Biographie inspiriert sein, wo der Dichter seine Hand über das Wasser ausstreckt, in das er gerade aus Lebensüberdruss oder Schmerz gesprungen ist. SEMEN, ein Titel von schockierender Direktheit, die uns dazu verleiten könnte, das Bild in rein naturalistischer Sicht als karikaturistische Spermatozoon-Empathie zu missdeuten, strahlt eine Art quälender Ambivalenz aus. Eine Trompe l'oeil-Triangel hängt an einem Faden neben dem Schädel, doch gibt es dafür keine Erklärung. In bezugsloser Leere schwimmt oder fliegt blind die Figur – wahrlich «entwurzelt». Solch ein Bild scheint durch Automatismus entstanden, doch dem widerspricht die sorgfältige und bewusste Darstellungsweise. Clemente geht es nicht um die in seinen Augen allzu mechanistischen Prozesse der Surrealisten, sondern er hält uns ein Bild entgegen, das zugleich vollkommen bewusst und unbewusst ist: eine beschämende Rêverie über den erschütterten Zustand des Ich, den Freud uns als «Kränkung der Menschheit» präsentiert hat. Clementes paradoxe Kraft liegt – wie auch bei Jasper Johns – in seiner Bereitschaft, die Verletzlichkeit des Körpers analog zur seelischen Ambivalenz zu nehmen. Die offene und / oder zerstörte Gestalt ist ein unbestimmtes Zeichen für die Vielseitigkeit des Nomaden in diesem nomadischen Werk.

Zu Zitat und Vergangenheit hat Clemente ein komplexes Verhältnis: Die das «Pantheon» haltende Figur in *PERSEVERANCE* (AUSDAUER), 1982, mag als vehementes Beispiel der Aneignung gelten. Das vertraute Motiv von Stifter und Kirche ist zu einer stürmischen Szene geworden, in der der Künstler nach den Möglichkeiten der Geschichte greift. Das riesige weisse Gemälde ist übersät mit undeutbaren Twombly-haften Zeichen, die auf den Nackten wie ein Hagel von Exkrementen herabregnen. Ein solches Bild verzichtet auf jede Art von photographischen Impulsen, über die Clemente in Gesprächen höhnt, sie kämen mit der Beobachtung immer etwas zu spät. Der Künstler ist weniger Stifter-Heiliger als vielmehr unschuldiger Dieb im Sinne T.S. Eliots, der den Diebstahl der Imitation vorzog. Die Melancholie des Pantheons, reduziert zum konzeptuellen Modell, ist das Gegenstück zu Füsslis

FRANCESCO CLEMENTE, MORNING / MORGEN, 1982,
WATERCOLOR ON PAPER / AQUARELL AUF PAPIER, *14 x 20"* / 35,5 x 51 CM.

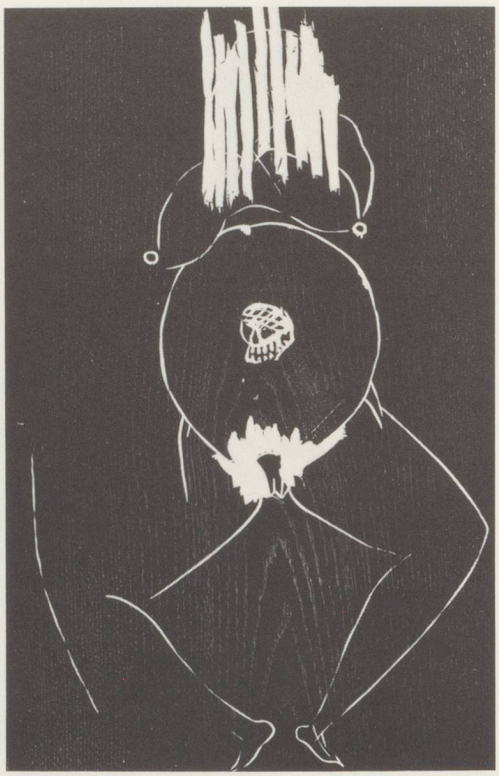
Bild vom winzigen Maler, der gebannt vor der Grösse des Altertums steht. Clemente suggeriert, dass wir fähig sind, in einer Art halluzinatorischem Zustand die Monumente der Erinnerung festzuhalten, wenn auch nur aus der verkürzten Sicht unserer Privatheit. Architektur erinnert uns hier an Clementes Vorlieben für Tektonik, deren komplizierte Analogien allerdings keinesfalls etwas mit einer Wiederaufwärmung des naiven Expressionismus zu tun haben. Wir erfahren von ihm nicht so sehr eine lyrische Autobiographie, obwohl seine Arbeit auch diesen Impuls enthält, sondern mehr den Hang zur meditativen Entfaltung der Problematik des Zitierens an sich. Aus diesem Grund sieht nicht einmal der Maler selbst viele seiner interessantesten Motiv-Collagen eigentlich als solche an oder als künstlerische Operationen. Seinen Umgang mit den Versatzstücken der Vergangenheit will er nicht allzu explizit vorführen und fordert vom Betrachter den eigenständigen Nachvollzug. Diese Strategie, Anspielungen nicht schon im voraus zu entschlüsseln, bietet viel mehr Ecken und Kanten als die gegenwärtig beliebte Praxis eines didaktischen Konzeptualismus, der uns mit Erklärungen in Photographien über Photographien und in Bildern über Bilder allzu reichlich versorgt. Wie Ashbery in der Poesie verweigert Clemente die Erklärung und sammelt durch solchen Entzug seine manieristischen Kräfte.

In den Holzschnitten und Radierungen zeigt Clemente sich als Meister in einer Art zeitgenössischem Ukiyo-e, einer treibenden Welt vergänglicher Körper und Gemütszustände, entworfen von einem, der das Pathos nicht meiden muss. Die un-



FRANCESCO CLEMENTE, CIRCUIT / KREISLAUF, 1980,
PASTEL ON PAPER / PASTELL AUF PAPIER, *37 x 30¾"* / 94 x 78 CM.

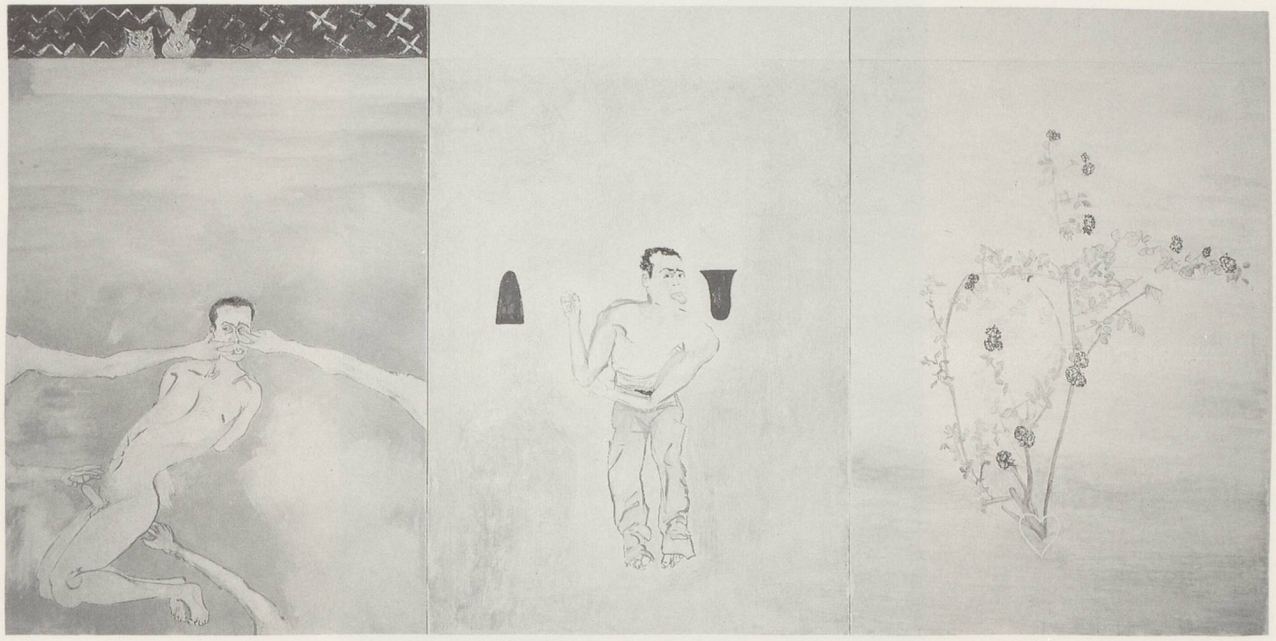
verstellte Erotik des Aktes in *MORNING* (MORGEN), 1982, erinnert uns an die Epigramme, die Ezra Pound aus dem Lateinischen schöpferisch verwandelt hat; Pound übrigens ist ein «Aneigner» lange vor einer scheinheiligen «Postmoderne» und wird von Clemente sehr aufmerksam gelesen. In einem Holzschnitt sehen wir eine Fruchtbarkeits-Göttin, deren Kopf auf grausame Weise in einem Käfig aus Linien steckt. Eine Linie, die zur Kontur der Figur gehört haben mag, treibt ziellos im Raum wie ein zerbrochener Stab. Was immer in der Arbeit archaisch sein mag, kommt nun als erlernter Neo-Primitivismus daher. In einem anderen Holzschnitt durchdringen sich Hände und Füsse: ein kleiner Diskurs über den unsicheren Charakter von Ordnungs-Systemen. Diese Körperteile werden nicht lakonisch in ihrem Nennwert ins Holz gebannt, wie wir es von Jasper Johns' berühmtem vierteiligen Bild kennen. Die Körperteile verschränken sich und trennen sich wieder, in ebenso unverblümter Genussfähigkeit wie die einzelne Hand im Holzschnitt, die vor, hinter und durch die Vagina greift. Wenn das auf heutige Verhältnisse übertragene «Shunga»- oder «Pillow-book»-Kunst ist, dann ist sie über die Massen verfeinert und eher eidetisch als erotisch-gymnastisch. Und wie beim japanischen Künstler, dessen Perspektive immer auf den flachen Anti-Illusionismus des Stückes Papier, das er vor sich hat, beharrt, lassen uns diese Arbeiten niemals das Code-System des Holzschnitts vergessen, das von der Linie selbst beherrscht wird. Die unerbittliche Selbstreflexion solcher Arbeiten zeigt sich in der bangen Wiederholung der Schere in so vielen dieser zerrissenen und



FRANCESCO CLEMENTE, FEBBRE ALTA, 1982, 2 OF 8 WOODCUTS /
2 VON 8 HOLZSCHNITTEN, *14 x 14"* / 35,5 x 35,5 CM *AND* / UND *21½ x 14"* / 54,6 x 35,5 CM. *(Peter Blum Edition)*

selbst-quälerischen Bilder: Die Schere nahe den Augen in *CIRCUIT* (KREISLAUF), 1981, die Zange in *SELF-PORTRAIT NO. 3* (SELBSTPORTRAIT NR. 3), 1981, und die grosse unheilverkündende Schere mit Faden in *SEASCAPE* (SEELANDSCHAFT), 1981. In Lévy-Bruhls Thema der schattenhaften Doppelexistenz gehört die Schere zu den magischen Gerätschaften jenes Individuums, das sich durch sie in seiner Begrenztheit darstellt. Ein Roussel-haftes mechanisches Moment tritt uns in der Ziehung einer ganzen Zahnreihe im ängstlich-komischen *SELF-PORTRAIT NO. 2 (TEETH)* (SELBSTPORTRAIT NR. 2, ZÄHNE) von 1981 entgegen. Meister Canterel aus Locus Solus lernte, verfaulte Zähne zu komplizierten Mosaiken zu verarbeiten, und Clemente treibt es auf die Spitze: jeder Zahn ein Körper.

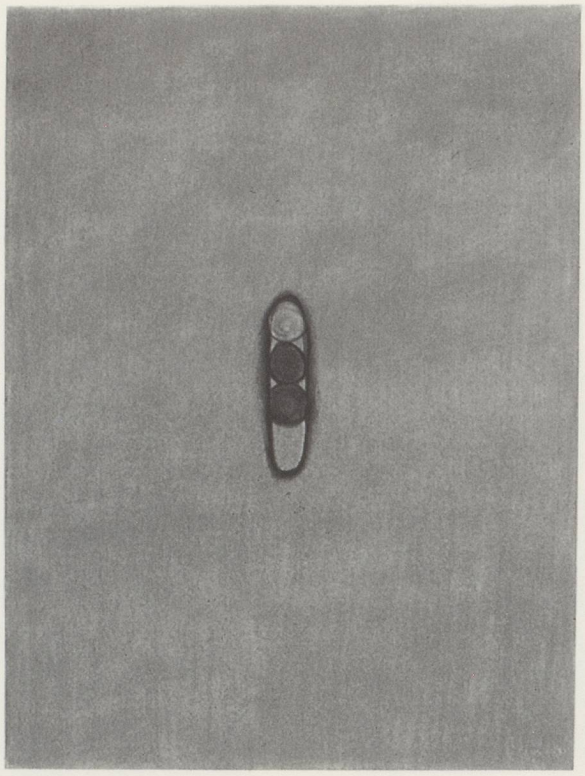
Clementes Kunst wurde Opfer einer Reihe von Missverständnissen, die Rilke Ruhm genannt hat. Diejenigen, die die Tradition abstrakter Kunst vor allem mit dem Problem der Darstellung in Verbindung bringen, werden verstehen, dass es hier nicht um einen Rückschritt zu wieder erlaubter Gegenständlichkeit geht. Clementes Fresko *HE TEACHES EMOTIONS WITH FEELINGS* (ER LEHRT EMOTIONEN MIT GEFÜHLEN), 1980, lässt an die rigoros behandelten Oberflächen bei Jasper Johns und Brice Marden denken sowie an deren Bestreben, die Grammatik des Bildes als dessen Poesie zu erfahren. Diese drei Figuren, priapeisch, angeekelt und fragmentiert, sind Analyse von Teil und Ganzem, Raum und Rahmen. Wo ein Torso sich in einen Blumenstrauch verwandelt, ist die Malerei bestän-



FRANCESCO CLEMENTE, HE TEACHES EMOTIONS WITH FEELINGS /
ER LEHRT EMOTIONEN MIT GEFÜHLEN, 1980, *FRESCO, 9'10⅛" x 19'8¼" /* 300 x 600 CM.

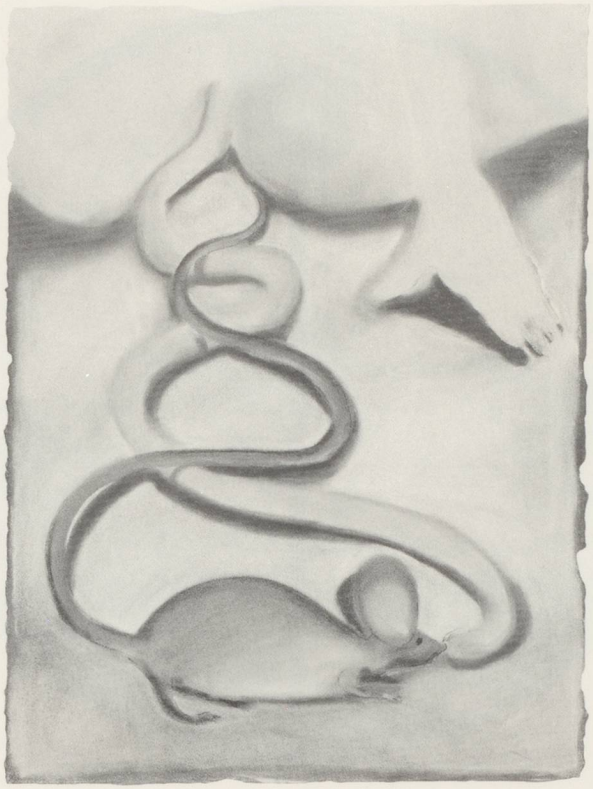
dig mit der Unbeständigkeit von Erfahrungswerten befasst. Mit ovidischer Ruhe wird der brutalste aller Übergriffe vorgeführt. Das Werk ist zugleich Verlangen und Stillen der Liebe, während ein kleines Bestiarium vom oberen Bildrand aus die Eskapaden des Gefühls beobachtet. Paranoide und zerrüttete Orte sucht der Architekt John Hedjuk in seinen Häusern, die sich in Mauern verwandelt haben, und seinen Masken imaginärer Städte; und auch Clemente arbeitet mit ängstigenden oder labilen Räumen. Die stärkste Bedrohung geht von den vier Händen aus, die nach der in der Mitte knienden, erregten Figur greifen. Augen, Nase und Mund werden – wie übrigens in vielen Meditationen Clementes über die Körperöffnungen – berührt. Das surrealistische Thema als alltägliches Geschehen. Das Ergebnis ist ein Fresko für einen imaginären Neubau der Mysterien-Villa, in der Geisselung und Auflösung als weltliche Zeichen betrachtet werden. Räumliche Irritation im Rilke'schen Sinne erzeugt auch ein Bild, das mit Streifen überzogen ist. Dahinter liegt in oder über einem erleuchteten Tiger das «Ungeborene» *(UNBORN /* UNGEBORENES), 1983. An anderer Stelle lassen Putten (in PRIAPEA, 1980) mit traumwandlerischer Sorglosigkeit Körperteile baumeln; und unter den Trümmern seiner Geschichte liegt der Erzähler.

Keineswegs betrachten wir Clementes Verwendung von Eros und Putten als luxuriösen Eklektizismus oder Neo-Klassizismus. Die Putten sind Teil einer einzigen langen und melancholischen



FRANCESCO CLEMENTE, FATHER MOTHER / VATER MUTTER, 1982,
PASTEL ON PAPER / PASTELL AUF PAPIER, *24 x 18"* / 61 x 46 CM.

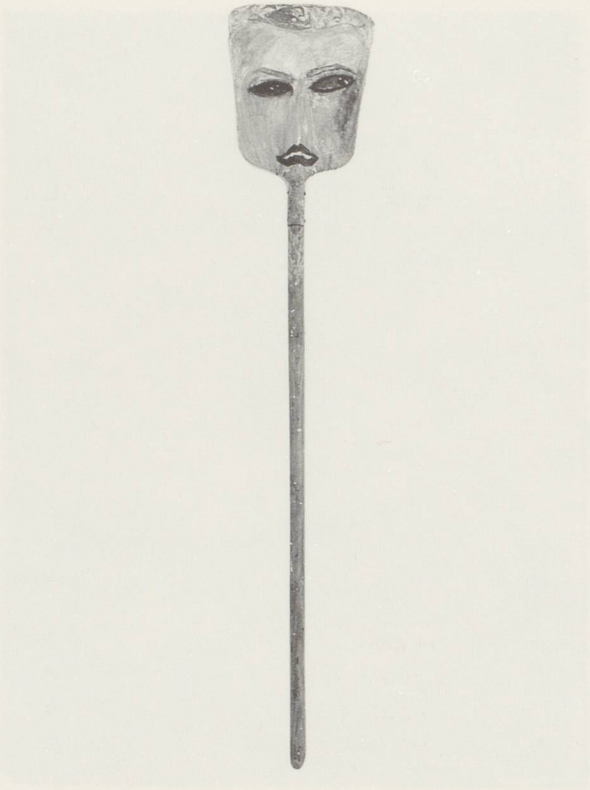
Sentenz nach Art von de Chiricos Strophen in seinem Roman «Hebdomeros». Sie geraten zu einer Untersuchung, einer notwendigen Untersuchung der Freiheit des Individuums in einer Zeit konkurrierender Determinismen. Die «historisierenden» Kritiker haben uns verkündet, die Malerei sei tot, so als hätte jemand behauptet, das Sonett sei tot, bevor Mallarmé kam und es mit archaistischer Hingabe zu neuem Leben erweckte. In PRIAPEA, 1980, einem vielschichtigen Fresko voller Genussfähigkeit und Angst, steckt der Wille, «die Geschichte des Individuums» auf dem entsprechenden Umweg zu erzählen bzw. mit einer zu den Stimmen führenden Reise in die Vergangenheit, so wie Pounds Umweg über die Horde. Clementes Kunst schwelgt in Widersprüchen, so zum Beispiel in seinem treffend mit *FATHER MOTHER* (VATER MUTTER) betitelten Pastell-Enigmagramm von 1982, einer vaginalen Ellipse, gefüllt mit drei runden Formen, die sich in einem beunruhigend endlosen, grünen Raum befinden. Mit äusserst ökonomischen Mitteln wird die Abstraktion bis zum überraschend erotischen Vexierrätsel getrieben. Die bizarr-dekorativen Augen akzentuieren in *MIDNIGHT SUN II* (MITTERNACHTSSONNE II), 1982, die Leinwand wie ein Raster-System und spielen auf Pollocks erregt vibrierende Oberflächen an; doch sind sie auch Kritik an der puristischen Leinwand, die allem ausweicht. Sie stimmen überein mit Rilkes Vorstellung von dem, was der Kunst nottut: «Kein Ort, der Dich nicht sieht... Du musst Dein Leben ändern.» Malerei ist eine Art «Possibilismus», wie Musil das nennt, der sich nicht mit der einäugigen Perspektive der Photographie oder an-



FRANCESCO CLEMENTE, CADUCEO, 1981,
PASTEL ON PAPER / PASTELL AUF PAPIER, *24 x 17¾"* / 61 x 54 CM.

derer Naturalismen unserer Zeit zufriedengibt. Clemente betreibt eine relativistische Kunst des Irrealismus und entzieht sich jenem Puritanismus, dem die Berührung der Hand bereits als Sentimentalität gilt. Er kennt sich aus in der Syntax jenes Bewusstseins, in dem der Körper sich selbst wahrnimmt, und so bietet sein Bild von Henry Geldzahler, OHNE TITEL, 1983, eine Front-, Profil- und Rückenansicht mit Girlanden ovidischer Blumen. Die Exzentrik ist seine Sprache; dreizehn Arten der Betrachtung benötigen wir für die Amsel, den gemeinen Vogel, der zugleich eine «Arte Povera» und eine «Arte Plena» ist. Weder karg noch reich, sondern polarisiert in fruchtbarer Spannung.

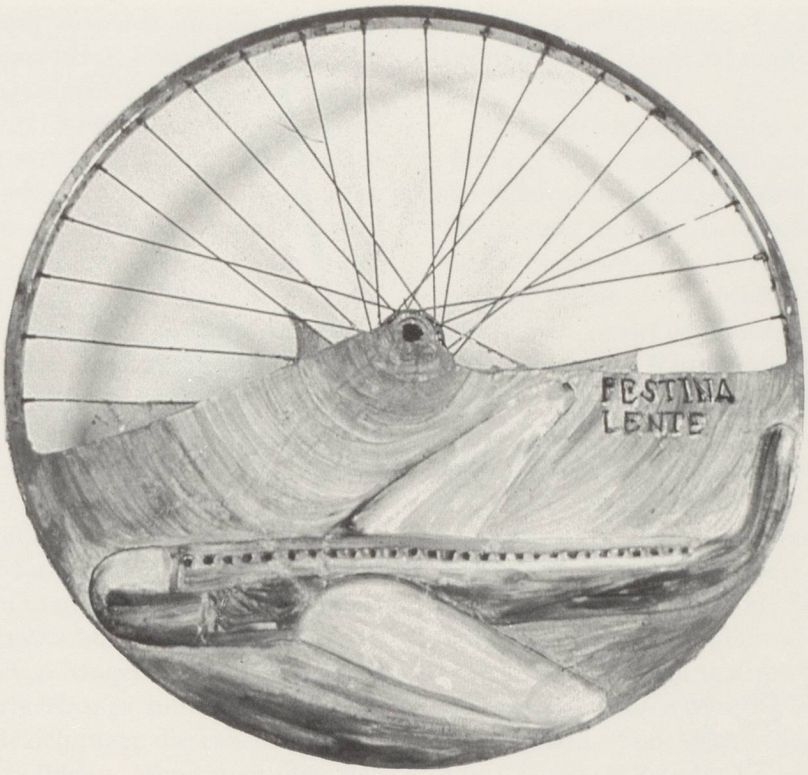
Fälschlicherweise hat man Clemente vorgeworfen, er hege eine Vorliebe für bestimmte Themen wie Exkremente, Erotik und die Selbst-Beobachtung. Doch wenn man seine Arbeit in all ihrer Vielfalt genau betrachtet, gibt es keinerlei Grund für die Annahme, er sei – wie André Breton von Georges Bataille behauptete – ein Mann mit einer Fliege auf der Nase. Das rituelle Moment ist zweifelsohne enthalten in den multiplen Einheiten seiner Zeichnungen, die als eine Art Handlung daherkommen. Aber er ist nicht theatralisch im negativen Sinn, und so hat er dem Publikum einmal einen Stapel Zeichnungen anstelle eines Bühnenbildes serviert, eine Geste, bescheiden und mahnend wie bei Johns. In CADUCEO, von 1981, zeigt er uns seinen henotheistischen Sinn für Humor: eine grüne Maus beobachtet das Ende eines fleischfarbenen Schwanzes, während ihr eigener grüner Schwanz diese Anomalie vorführt und bewusstmacht. Der Betrachter erkennt Hand und Gesäss



FRANCESCO CLEMENTE, UNTITLED / OHNE TITEL, 1983,
FRESCO ON SHOVEL / FRESKO AUF SCHAUFEL.

eines hockenden Menschen, und in diesem dreifachen Spiel von Genitalität und Bestialität wird das kanonische Heilszeichen der verschlungenen Schlangen sichtbar. Das ist der präzise Witz eines skeptischen Hedonisten im Sinne eines Wallace Stevens und nicht die erotische Obsession eines Klossowski. Er hat Duchamps' Schneeschaufel (IN ADVANCE OF THE BROKEN ARM) genommen und sie spielerisch in einem Gesichtsfresko verwandelt (1983). Diese skulpturalen Eingriffe und ihre forschende Besonderheit sollte man nicht unterschätzen; da ist zum Beispiel sein Fresko auf einem Fahrrad – Rad von 1983, das uns feierlich an die «Festina Lente» erinnert, mit einem biegsamen Flugzeug, das sein Ruder an die Rundung des Rades schmiegt. In diesem neuerlichen und melancholischen Humor steckt die Kritik an der futuristischen Manie; das Rad und die ganze Begeisterung für die Dynamik werden gebremst mittels einer geistreichen Konzentration von Fresko und erstarrter Sprache. Die Inschrift ist von der verschwiegenen Zurückhaltung eines Industrie-Schriftzugs und scheint zu Brendels scholastischer Behauptung zu passen, die Römer hätten uns keine originellere Errungenschaft als die normierte Schrift überliefert. Das Klischee wird durch radikale Nebeneinanderstellung wiederaufgefrischt, doch der Betrachter fühlt sich – wie in Stevens Satz – daran erinnert, dass «die Frische der Nacht lange Zeit frisch war». Der Maler erfindet das Rad nicht nochmals, sondern zitiert es.

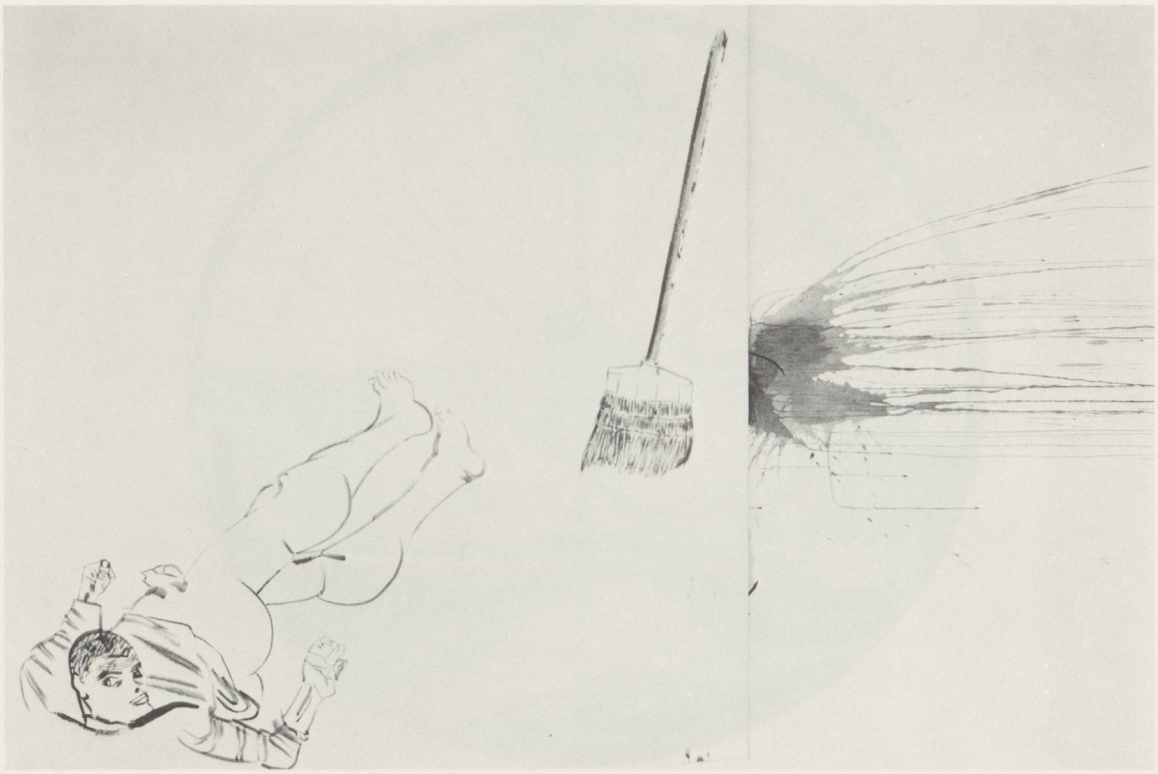
Wenn man das zwanzigste Jahrhundert in einem Gemälde zusammenfassen sollte, wie sähe das Bild dann aus, dieses Bild der Bilder, wie eine Theorie



FRANCESCO CLEMENTE, FESTINA LENTE, 1983,
FRESCO ON WHEEL / FRESKO AUF RAD.

der Theorien? Ist es eine pluralistische Kunst, die sich nicht dem populistischen Zitat, sondern der radikalen Anschaulichkeit verschrieben hat? Hat Walter Benjamin das gemeint, als er von der Traumarbeit des Zitierens gesprochen hat? Clemente bestreitet, dass er ein naiver Romantiker sei, wenn er zum Beispiel in Form eines Workshops mit anderen wie Warhol und Basquiat zusammenarbeitet und sie sich in einem Renga des Malens untereinander austauschen. Es sind dies wohl mit die bedeutendsten Versuche einer Zusammenarbeit unserer Zeit, nicht gerade «Zeremonien-Malerei» nach japanischer Art, sondern eine Sequenz echter Verbundenheit, bei der jeder Maler als Kritiker ebenso wie als stabilisierende Kraft für die unterschiedlichen Arbeitsweisen fungiert. Wenn die Malerei unseres Jahrhunderts vom Kubismus erschüttert und von den «exquisiten Kadavern» des kollaborierenden Surrealismus wiederhergestellt worden ist, dann wird sie erschüttert und wiederhergestellt zugleich von den drastisch «revisionären Ratios» dieser dramatisch gespaltenen Persönlichkeiten.

Clementes Werk ist also nicht so sehr narzisstische Meditation, als vielmehr eine gesellschaftliche Überprüfung der Gefahren für die Idee des Subjektes. Modischem Inhumanismus tritt er in einer seiner früheren Studien entgegen: *SELF-DECAPITATING MAN* (SICH SELBST ENTHAUPTENDER MANN), 1971, ein viel ausdrücklicher formuliertes Stück als die sich selbst zerstörende Maschine von Tinguely zum Problem des Pathos in diesem «bisher schlimmsten Jahrhundert». Ein utopisches Element steckt in Clemente wie auch in seinem Lieb-



FRANCESCO CLEMENTE, SELF-PORTRAIT WITH BROOM / SELBSTPORTRAIT MIT BESEN, 1979,
PIGMENT ON PAPER / PIGMENT AUF PAPIER, *6'6 11/16" x 13'1 3/8"* / 200 x 400 CM.

lingswort «Imagination» (Phantasie, Vorstellung, Vorstellungskraft); doch ist es wohl im Grunde die Suche nach einer Zuflucht, die ihn an den – sogenannten – Rand von Ost und West gebracht hat. Vielleicht ist die Malerei des zwanzigsten Jahrhunderts diese zugleich zerstörerische und heilende Collage aus indianischen Miniaturen und dem Georges Bataille der Exkremente, wie seine tantrischen Figuren, die hinter sich nach Eiern schnappen. In *EARTH* und *HUNGER* (ERDE und HUNGER), beide 1980, verschafft er sich durch seine zelebratorischen Parodien einen Entwurf der gesamten Erde und der kanonischen endlosen Schlange, vom «allegorischen Menschen» mitten durchgebissen. Auf der Suche nach einer Vollblut-Allegorie, die, wenn man sie durchschnitte, bluten würde, gelangt er zu Bildern auf den Spuren Emerson'scher Aphorismen, sprunghafte Parabeln aus jenem Reich, aus dem der Terminus der Transzendenz gestrichen wurde. Der Künstler hegt grosse Bewunderung für die japanische Finesse, die man zum Beispiel in einem Pampasgras-Bild aus der Muromachi-Periode erkennen kann. In seinen eigenen Bildern, einem erotischen zum Beispiel, auf dem sich ein Körper an der Verbindungsstelle zwischen den beiden Leinwänden lustvoll öffnet, treffen Kalli-

graphie und Malerei zuweilen aufeinander und vermischen sich. Narrativen Chancen, die sich in der Zusammenhanglosigkeit bieten, ist er nie abgeneigt. In seinem *SELF-PORTRAIT WITH BROOM* (SELBST-PORTRAIT MIT BESEN), 1979, befindet sich ausser der umgedrehten diagonalen Figur unten links und dem darüber hängenden Besen ein wild abstrakter Strich, der allegorisch zum «Staub der Welt» wird und auf witzige Weise aus einem vollkommen abstrakten Zeichen ein ganz konkretes macht. Die umgedrehte Figur und ihre Wirkung treten auf ebenso kraftvolle wie einfache Weise auch in der Intensität von *MOON* (MOND), 1980, auf, wo die Gestalt eines Mannes mit einer Schlinge um den Hals und einem daran befestigten Stein mythenhaft ins schematisch angedeutete Meer stürzt. Mond, Stein und Mann sind so simpel dargestellt wie Agitprop, wenn man das Bild nur als Illustration nimmt, doch tatsächlich ist es dicht wie ein kleines Telegramm von Magritte, und ein «grosser Raum der Wiederbelebung» hilft uns, über die Perspektiven und Beziehungen dieses schockierenden «Tauchers» zu befinden. Wenn man über das Erzählerische bei Clemente redet, muss auch seine Zusammenarbeit mit Autoren wie Allen Ginsberg und Harry Mathews erwähnt werden sowie seine eigene Arbeit an seinen Büchern in Indien. Denn als Autor bedient er sich graphologischer Freuden, so auch in seinen rätselhaften Tintenzeichnungen für Michael Aupings Buch über Clemente, die zum Teil nur zweieinhalb Zentimeter gross sind. Diese Zeichnungen waren Unterbrechungen, Einschübe und Kommentare zum erzählenden Text seiner eigenen autobiographischen Fragmente. Sie sind verwoben mit der Arbeit und sorgen für eine Struktur, die sich an Verschlungenheit mit einer Freud'schen Fallgeschichte messen kann. Auch die Möglichkeiten der Volkssage lässt Clemente nicht ungenutzt, so zum Beispiel in seiner extravaganten Unterwasser-Phantasie über einen Mann und einen Fisch mit dem Titel *FRIENDSHIP* (FREUNDSCHAFT), 1983, durchzogen wieder von einem pompejischen System flach dekorativer Stufen ins Nichts. Die Entwicklung des Erzählerischen führte ihn zu einer aussergewöhnlichen Reihe von Kreuzwegstationen *(THE FOURTEEN STATIONS)*, 1981/82. Und beim wehklagenden Gesicht mit Schädeln im geöffneten Mund denkt man unwillkürlich an die dritte Station.

Allmählich haben wir uns – mit Adornos Hilfe – daran gewöhnt, uns der unerbittlichen Autonomie der Abstraktion zu überlassen, die für uns die Anklage einer Epoche des «Noch-nicht» und «Nichtmehr» bedeutet, einer Zeit, in der nach Auschwitz lyrische Poesie zu schrecklich wäre. Doch liegt im figurativen Werk Clementes, wie in der figurativen Architektur des John Hedjuk mit seinen Tieren, Masken und Türmen, eine andere Form der Unerbittlichkeit und keineswegs ein Anpassungsversuch. Sowohl Hedjuk als auch Clemente geht es um eine rhetorische Strategie, die die Genre-Grenzen von Realismus und Übernatürlichem verwischt. Sie schaffen imaginäre Gemeinschaften wie die von Michaux entweder als leuchtendes Distopia oder beleuchtetes Utopia und sprechen mit Bloch vom Prinzip Hoffnung als notwendigem und keineswegs luxuriösen Widerstandsprinzip im täglichen Leben. Von solch resistentem Intimismus sind Clementes Pastelle. Es geht hier auch gar nicht so sehr um eine Rückkehr zur Gegenständlichkeit als Kritik an jeder Form von Purismus, sondern vielmehr um das Bestreben, eine neue Typologie zu finden, für das Individuum wie für die Stadt. So sind die androgynen und scheinbar hypersexuellen Figuren Clementes, verbunden mit einem Band in orgiastischem Schlummer, Teil eines grossherzigen Kampfes um eine klare, allgemein verfügbare Palette der Möglichkeiten. Darüber hinaus ist es philosophische Poesie wie in seiner Radierung von dem Strand, an dem zwischen den Steinen orangene Räder liegen, einer Dantehaften Allegorie von Macht, Anmut und Würde. Wenn wir unsere eigene Scuola Metafisica suchen, hier haben wir sie, in dieser Gegensätzlichkeit einer fast empirisch zu nennenden Umgebung leuchtender Konturen, ausgespielt gegen eine Fragmenten-Gruppe, das Schicksal der dynamischen Technik unseres Jahrhunderts. Eine Malerei, so trocken wie Montale, von einem Maler, den Cézannes Sorgen nicht mehr allein interessieren, sondern die Methoden einer neuen Zuversicht und Authentizität.

(Übersetzung: Elisabeth Brockmann)

FRANCESCO CLEMENTE, FRESCO DONE FOR THE PALLADIUM, DISCOTEQUE, NEW YORK CITY, 1985.

ARCHITECTURE: ARATA ISOZAKI. (*Photos: Zindman / Fremont*)

«IMAGES OF THE MATERIAL AND THE MANNER OF TASTE: REFLEXIONS (FROM F.C.)»

FRANCESCO PELLIZZI

«O Dionysos, divine, why do you pull my ears?» asked Ariadne of her philosophical lover, in one of those famous dialogues on Naxos. «I find in your ears a certain humorous spirit, Ariadne: why aren't they even longer?»

NIETZSCHE

Bad for two hundred years, has been the taste of good taste. Bad taste, on the other hand – if only the bad taste of good taste – has been no less in bad taste than ever. First came the taste of the bad life; it then became the bitter-sweet taste of transgression. But what is, today, the taste of bad manners? It is now reduced to the taste of the myriad Waves: which is, inescapably, an after-taste. To oppose it is futile, and to unmask it is the vain pretense of ponderous and «imperial» spirits. Confronting it, the «snobbism» that is required is of a more elusive, and possibly insidious nature. – Daumal has written of Hindu «taste»* (rasa, *in the literal sense of the experience of «tasting» as well as in the metaphorical extensions of its original meaning) as the «direct apprenticeship of a state of Being»: According to the great XIV century theorist Visvanatha Kaviraja, «a fundamental emotion – as for instance love, etc. – manifested by the representation of its occa-*

sional causes, of its sensible qualities and of its effects, for those who are conscious of it, becomes *a* taste.*»* Rasa *is then a «moment of consciousness,» an «objective emotion» (a subjective form of Eliot's «objective correlative?»): and it is animated by «supernatural marvelling,» being then a «twin brother of the tasting of the sacred,» Essential is the capacity for consciousness in the «perceiver,» because* rasa *exists only to the extent that it is «tasted» and thus «can only be known by being eaten» (R. Daumal, «Pour Approcher l'Art Poétique Hindu,» 1936). With the massification of Fashion, however, in Modernity – an aspect of the general vanification of* Vanitas *– taste will disguise itself in the folds of bad manners, as Culture acquires the manners of bad taste.*

Francesco Clemente does not reveal a «style»; rather, he shows a «manner» of style. In Fuseli's words, «There are two ways of composing in poetry and painting: the one finds materials for a subject, the other finds a subject for materials; the one is the method of him who is said to write or work with style; *the second that of those who indulge in what is called* manner.*» (*Analytical Review, *July 1789). What Fuseli calls «manner» is obviously* mannerism, *for which he appears to harbor the repulsion of a Romantic turned to the love of the Classics: «A mannerist is the paltry epitomist of Nature's immense volume; a juggler, who pretends to mimic the infinite variety of her materials by the vain display of a few fragments of crockery» («Lecture VII,» 1810). – How can there be, then, a «manner-without-mannerism» which still would not, properly, constitute a* style*? Is it perhaps to be discovered in so-called post-Modernism? Certainly, it is true that today only such a manner could be sustained, never a true style, and it is in fact the recurrent* illusion *of producing a style – whether by lack of vigilance or intentionally – that makes it slide so often, today as before, into the appearance and comforts of mannerism. Because style cannot originate – nor subsist – without hierarchy, and our brave new world has certainly become unable to legitimize and sustain any set of* oriented *values, which are a precondition of style. On the other hand, style is also a precondition of mannerism, if not of manner. Thus, Wittgenstein's observation that «even a work of supreme art has something that can be called ‹style›, something too that can even be called ‹mannerism›» (*Culture and Value, *Oxford, 1980, p.37e), refers to a supposedly universal determination of art that may be in question today. If Wittgenstein says* «even» *(twice) it is because somehow he felt, as a Modern, that supreme art «shouldn't» have style and ‹mannerism›.*

As Clemente treads, with assurance but not without trepidation, the thin line between the impossibility of style and the rejection of mannerism, he is also listening to the powerful claims of his true «manner.» Yet, the means that he has at his disposal tell nothing of the way and mode of their realization: this results, conspicuously, in an elusive quality in his material. Morton Feldman has said that the fact this cannot be identified with a repertoire elsewhere *is the root of its recurrent themes: it does* not *constitute an iconography. The material, in Clemente, is the expression of an* attitude: *a poetic attitude, it should be stressed, an attitude without «grasping» and «groping,» an attitude of never «reaching.» In a word, an attitude of waiting for the material, and of waiting for the material to be molded* by the Waiting. *The material, as in Fuseli's, perhaps, thus takes the form of «haunting,» ever more surprising. Because Clemente's world, like Cucchi's, is truly and literally one of* marvel, *as it recurs, it relates much more to that of other poet-artists of the century – like some called, improperly, «conceptualists,» as for instance Duchamp with his «doubling» of both material* and *subject – than to any supposedly «neo-expressionist» movement. Clemente's painting is neither more nor less Expressionist than* all *the poetic work the century has produced since the* necessity *of* directness *in representation was made ineluctable by the rift of Abstraction. Or vice versa; which would «explain» why Surrealism comes* after *Abstraction – one of the puzzles of the century – and why «symbolism,» as a broad cultural exigence, not as a specific art movement, is at the root of both, and of much that goes on today.*

What this relation to the material brings out, now explicitly, is the fact that just as there hasn't been, for quite

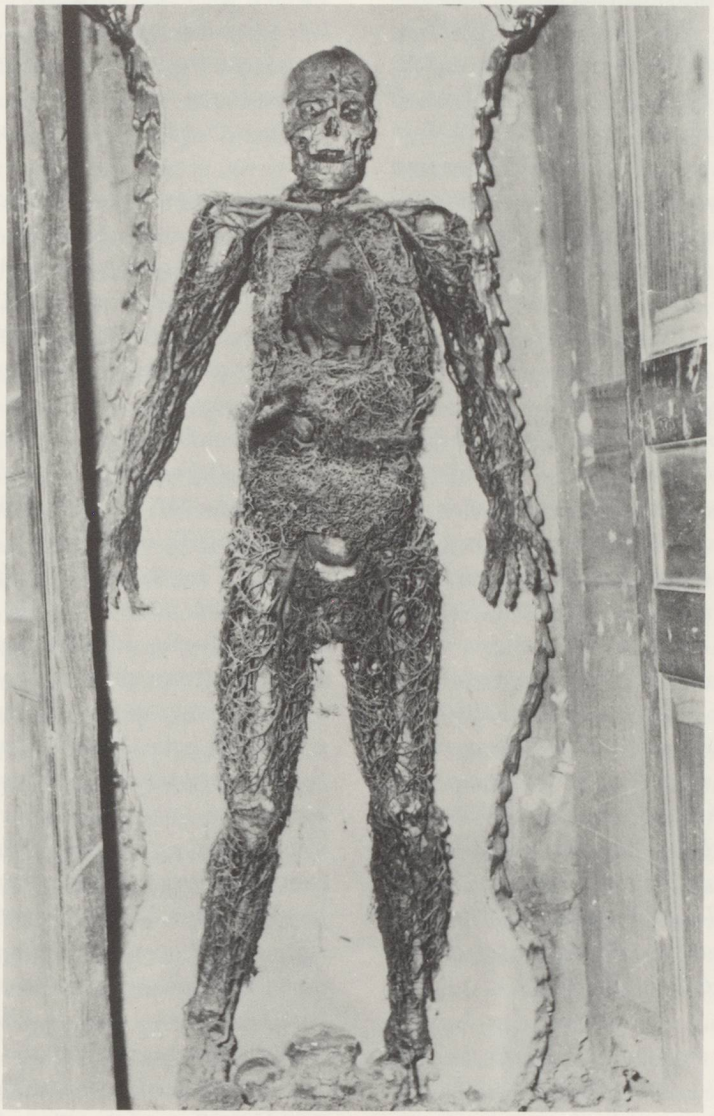
** This is the second segment of a longer text written in February 1985 at the kind request of Francesco Clemente. The first part appeared in* Francesco Clemente, *New York (Abrams) 1985. The third part, reconnecting some themes of the first two, will be published in* Rivista di Estetica, *Turin, December 1986. The essay originated as a response to a short piece by Jean-Christophe Ammann, on the occasion of Clemente's restrospective exhibition: I would like to thank him for the stimulation it gave me and for providing the Hindu poem published here. I recall with sympathy that we were together on a visit to F.C. in Madras (February 1984), and on journeys to the temples of Tamil Nadu – in particular to Cidambaram, the seat of the dancing Shiva Nataraja. I am also grateful to Morton Feldman for very useful comments on the earlier version of this text and to Rose Hauer and Gobi Stromberg for invaluable help with my English writing.*

FRANCESCO PELLIZZI is editor of RES journal of Anthropology and Aesthetics, Peabody Museum, Harvard University, and Adjunct Professor of Art History at the Cooper Union for Advancement of Art and Science, New York.

some time, any Subject, for «which» or for «whom» materials can be sought, so there aren't materials any more on which subjects can be said to exert a «hold.» As the materials become *the subject, this in turn recedes indefinitely in that «other Evidence... that keeps itself outside of any ‹art›» (E. Severino,* Il Parricidio Mancato, *Milano 1985, p. 11). – Clemente is one of those artists who from the outset create a «manner» almost suddenly; and yet, unlike most, he appears to find ways of constantly escaping from the comfortable* knots *of its enticing and «rewarding» demands. There is no trace of any «novelty» or «non-repetition» anxiety; no sense that what is known, the unique voice that speaks through a* practice, *should be shunned or hidden. It is rather an awareness of the kind expressed in the Zen saying about swordsmanship: «The true principle is beyond both principles and practice» (Bankel, 1622-1693,* The Unborn, *San Francisco, 1984, p. 146).*

The root of Clemente's very personal and intimate manner is to be found in his books, as important to an understanding of his art as Mogul miniatures to the arts of India: formally, because in the almost Pompeiian softness of their colors and daringly idiosyncratic imagery they relate in a seminal way to the fresco-like expansiveness and flow of his large works – not unlike the way that Gothic enluminures *were essential to the flowering of late medieval painting – and more importantly because their rather disquieting beauty rests in their being imaginal notations of a peculiar kind. It is as if the plane of the image was taken as the impressionable, retinal repository of unspeakable «experiences,» as a sort of excruciatingly private recording of traces left on the neural webs by the* memories *of a cluster – an ego-shy cluster of multiple perceptions, flooding in waves the new* deserts *of interiority. A «modern» tantra, it has been said, one in which the Subject, or self* (atman), *rather than being «lost and found,» as in the Mystics, is given as* irreparably *lost, or in any event as multiple and irretrievable from the very* Beginning. *We are certainly not in a Symbolist landscape here, and even less in a Surrealist one – except to the extent in which those modes* permitted *a new freedom in the relation to representational Meaning – because there is no «dream» (Clemente has actually been heard saying that «dreaming is the opposite of art»: it is hard to think of a more «awake» art than his, today). It is much more like a kind of* Infra-realism *a sort of «realism of depth,» that exacerbates personal presence to the point where it is* dissolved *in the very intensity and variety of its projections and perceptions, as if the visions of Lord Chandos or of Funes were transposed into «visual interiority» (taken as a new form of «shamanic» visualization). This is how and why we can already discern in these books, as in other works on paper, the genesis of a form of painting that, without reference to anything like a «transavanguardia,» could with good reason be called* transpersonal. *This is their «abstraction.» In them, quite often, as in a «nature» of empty, hollowed spaces a union of opposites is suspended – gliding at times, sometimes sliding, and always «floating» – while Eros carries the ambiguous burden of emotion: not the* symbols *of Eros, but rather – like a truly* modern *echo of Traditions lost on far away temples – Eros* as *symbol. Desire is mute,* per se, *while the form emerges more as its ghost than as its expression. It is primal, pre-phatic desire: «He has separated the woman from himself as a phantom of his own desire» (E. Jünger,* Aladins Problem, *Stuttgart 1983, IV, 79). There is no Romantic pathos, here, no infusion of ineffable affections into the «workings» of nature, not even an American concern with the atmosphere of a post-industrial landscape and the ubiquitous electronic image. The belonging to* a *«nature» is felt as an inevitability to be accepted, even without – or beyond – Resignation: not just the «price» of life, but also the very means of the – all-incongruous and ever improbable – manifestation of love.*

This «transindividual» quality, so strong behind Clemente's at times almost paroxysmal flurry of personal imagery, is not unknown to Oriental religious and ontological traditions. For representation necessarily *concerns the all-pervasive Indian notion of* Maya, *the Veil that at the same time hides and reveals, – as in Titian's portrait of Filippo Archinto (in Philadelphia) – the Appearance that in fact* is *worldly reality. – The rediscovery of the illusory nature of individuality in no way implies the adoption of a belief – rather it is marked, negatively, by* disbelief *– in our sentimental post-Renaissance assumptions regarding the integral and discrete nature of the individual and his destiny. These old/new interrogations also raise the question of the doubly problematic nature of relations* between *«individuals.» Yet, one could say that «relationships» are themselves a recurrent theme in Clemente's work. But* who *is relating to* whom? *The enigmatic mirror of the Other sends back an even more enigmatic image of the self. Narcissus' fountain, as in Duchamp, perhaps the locus of the «primal crime» (and «sacrifice») – of Cain's murder – is the only possible, the only* permitted *plane of* reflection. *Today, we are*



PHOTOGRAPH OF ONE OF THE TWO «MINERALIZED BODIES» IN THE FUNERARY CHAPEL OF DON RAIMONDO DI SANGRO, PRINCE OF SANSEVERO, NAPLES. / PHOTOGRAPHIE EINES DER BEIDEN «MINERALISIERTEN KÖRPER» IN DER FRIEDHOFSKAPELLE DES RAIMONDO DI SANGRO, PRINZ VON SANSEVERO, NEAPEL.

supposed to really «love» and «enjoy» ourselves, *in a «natural» way, and relationships are supposed to fit into this naturalized cultural landscape, in order to be «healthy,» «sane» etc. The order of nature is the cure-all, the universal medicine for a universally hypochondriacal civilization, but, as has been written, what we have instead is «not nature; an order. The vain imagination that searches for itself in an appropriate place, delimiting with this very search an* apotropaic space. *But it is a space already removed from ‹real› life by the most elaborate ceremonials, the same that serve to distinguish reality from dream – has here its nefarious roots: It is already part of life itself» (M. Sgalambro,* La Morte del Sole, *Milano 1982, p. 111). The unmasking of this disorganicity of relations in our world transpires in Clemente's work quite differently from familiar (neo-)expressionist «agitations.» It is the – groundless – foundation of a fully acknowledged – if silent – nihilism, where the act is accepted in its innocence – ultimate, not original – a sort of innocence* after *death, rather than* before *birth. It is as if relations –* as objects of representation – *have* intrinsically *become «images that break open an abyss between those that they unite,» «that which divides is always an image as that which isolates is always a relation»* (ibid). *Divided then as we are by «images of relations,»* images of images *of relations, such as paintings, can only reflect* a sort of desperate *Hope – the oxymoron is truly necessary here – in a world now «condemned» to a new and insidious form of the imaginal. We are certainly «beyond» Plato's* mimetikòn: *«That which is not and still is.» It is more like the reverse:* That which is and still is not, *in consonance with a Time – the Indian* Kali Yuga – *in which the Essence, in truth, must be negated, or, what is* almost *the same,* affirmed *as «un-believable.»*

THE PARADIGM

We here and that man, this
man and that other in-between,
and that woman, this woman,
and that other, whoever,
those people, and these,
and these others in-between,
this thing, that thing,
and this other in-between,
whichever.
all things dying, these things,
those things, those others in-between,
good things, bad things,
things that were, that will be
being all of them,
he stands there.

«HYMNS FOR THE DROWNING,» POEMS FOR VISNU
BY NAMMALVAR, 880-930 A.D.,
TRANSLATED FROM THE TAMIL BY A.K. RAMANUJAN)

The question of the ultimate identity of the represented brings up Clemente's recurring «animal 4» in a perspective analogous to the one evoked by Martina Cvetaeva when she wrote of the «geological ‹I› of Goethe: ‹I live in the millenia›,» and of those poets for whom «the theme is the push towards the new self, that is not always human. All their terrestrial journey is a series of metamorphoses, but they do not always transform themselves into persons. Into rocks, flowers, constellations. It is as if in them all days of creation were incarnated.» (M. Cvetaeva, «Poeti con storia e poeti senza storia» (1933), in Il Poeta e il Tempo, *Milano 1984, p. 155). Thus the wild animals that so often appear in the work, and the numerous hybrid human figures, constitute a sort of* reductio ad organicum *vaguely reminiscent of Rouseau's* tremor di denti: *not with Rousseau's investment in primary symbolism, however, since the «naïf» humanizes the animal, while Clemente, who is as un-naïf as one can possibly be (of a* disarming *radical non-naïveté), «animalizes» the human. There are elements of Rousseau's temperament, e.g. his sense of the «disquieting.» But Rousseau's wondrous familiarization of the exotic and hallucination of the familiar are crystallized into a style that is as rigorous as it is «naïvely» idiosyncratic: thus very different from Clemente's sophisticated «presentification» of the* sublime, *which, once more, is well beyond style. In Rousseau reality, sometimes of a fantastic nature, becomes symbol. In Clemente the symbol,* in itself part *of reality, is pushed to reveal something of the nature of reality itself, to make a rip in the veil of Maya. Again, this is an «imaginal,» not an* imaginary *world. Clemente's animal figures, just like his gaping mouths and floating, assorted internal organs are like an intimation, a sort of recognition of the* still *intrinsically precarious situation of the Human itself in the technical world. So Clemente's is an «animal heart» that* knows *how, today more than ever, its malady has no remedy, and how its vulnerable body is the «substantial» metaphor – not just the «sign» – of another, boundless* fragility, *encroach-*

ing on existence and Being and affecting the image of their always precarious balance.

In Alighiero Boetti's Reflective Panels *– as in the poetry of David Shapiro's* Acoustic Panel *– a complex aspect of the questions to be asked by all artists today surfaces, conceptually and imaginally, a question which is at the very core of Clemente's elusive and paradoxical position:* What is there to be reflected? *It is no longer an accepted and acceptable given that* there is *a subject matter of art: Long divorced from Revelation the image is now also wary of the earthly concerns and* infera *it had inherited. To show everything and to hide nothing could also mean to show everything and to hide everything: Clemente's works, however, are not ciphers to be deciphered. What they present as emblems has the self-evidence of* personal *rituals. They show everything and hide everything; in their deceptive clarity, they refer to what is absent, not to what is hidden. At times, they even affect an «unfinished» look, a* lacuna, *by which, like traditional Turkish or Pueblo Indian weavings, they are perhaps meant to exorcise the terrors of the «labyrinth without exit... the cipher, the enigma of which the key has been lost.» (E. Cecchi,* Quia imperfectum, *1932,* Messico, *Milano 1985). Certainly, they make evident a truly post-romantic, and ironic, agony. The Spirit, the ghost – not Holy – of what was called* Geist, *is «confined» to the knavish and unpredictable realm of the* Es *(Groddeck's, not Freud's). Not knowing very well how or where, in Heaven or Hell, to incarnate itself, it floats capriciously, touching everything and nothing, appearing as an* I *not very sure of its boundaries, of its* Thou *and* It, *overflowing and diffusing itself beyond recognition. There* is *a somewhat melancholic sense of exuberance, but also the awareness of an insurmountable limitation, of an inner frailty, an impossibility of rising towards the infinite: «goodness» and «badness» are both taken in their limited, manifested, and* plural *forms. Despite its modernity, this vision is not without distant echos in the world of Tradition: «It is useless to force the body and the soul* (Jivatma) *into a conformity with the good, it is sufficient to* take away the infinite *from them. Without the infinite, they behave differently.»*

Michaux is the contemporary artist-poet who has proposed as emblems *the «tracings» (recording) of inner images: he wrote that his drawings expressed «the epiphenomenon that is produced irregularly, at the passage of this or that reflection. They are – images or words – the instant deposits, fortuitous – fleeting, but at the moment intransferable, fixed, and almost invisibly nailed to the spot – provoked by involuntary re-evocations, ever surprising, that I would like to call ‹wary of reflection› .» (H. Michaux,* Brecce, *Milano 1984, p. 142). Here a difference appears between Clemente and Michaux, who are in other ways so similar in the nature of their «curiosity,» in their listening and in their disarmed looking into «other worlds.» Michaux discovers the limits of the Self in the* process *of the work: it comes as a result of its* necessary *link with the experience of hallucination. Clemente* takes off *from this experience as a* given, *known and left behind, although* never *forgotten; his is then a world* after *hallucination – a crucial divergence that, probably, and perhaps in an even more radical way, also separates him from Boetti; because Boetti's tendency is to step* back *from the «scattering of the self» into the Conceptual, where he appears to seek refuge from the threatening chaos of his found poetical treasures, while Clemente forgoes all «intellectual» acquisition and moves* forward *from there into a land of the Unknown: his knowledge is constantly questioned and meant to reveal, or better, to point towards, a* further *mystery, and his vision is that of the blind:* indelible.

It was Spinoza – at the time of Rembrandt's obsessive self-images – who resuscitated the ancient wisdom that desire, conatus, *was to be seen as the Prime Mover in man's condition. Desire, unlike the instincts, the drives, implies intention and a* distance *from its Object which cannot be surmounted. Of this distance, as Beckett showed us, language is, at once, symptom and «cause»: a mask. Spinoza also anticipated Freud's disagreement with what Norman O. Brown has called the Western – and most certainly non-Indian – «illusion of free will ... foundation of our irrational and superstitious morality.» (N.O. Brown,* Life Against Death, *Middletown 1959). But how can* any *«morality» be anything but superstitious? Clemente's disarmed and disarming images not only* show *us that it can't, but also – coming from the good Neapolitan-Indian that he is – they reveal sweetness and irony, as well as a certain admiration for the works of Superstition itself. – The nature of desire itself may have changed throughout human history, however, particularly if, as claimed by Girard (following Bataille), we have moved out of the traditional* «sacrificial *mode.» If* all *sacrifice can be seen as Substitution – substitution for* ourselves *– and if substitution implies a movement of identification between sacrifier and «victim,» there is then*

a crucial shift when identification between the person and the Self (atman) *begins to occur not* through *the living/dying Other, but through an image* of itself. *It is of course the Christian model of «self-sacrifice» that introduces a new meaning into the «offering» of the image: from Crucifix to* ex-voto. *We cannot go into it further here, except to quote Roberto Calasso's brilliantly concise reflexion on sacrifice: «The value of sacrifice is not to expiate a sin... Sacrifice is sin,* the only sin. *Sacrifice is a sin that gets elaborated. It transposes murder into the distant perspective of a suicide. So distant that it goes back to the origin. Where we encounter the divine suicide: Creation. The foundation of sacrifice is in this: That everyone is two, and not one. We are not a compact brick, but everyone is the two birds of the Upanishad, on the same branch of the cosmic tree: one eats, the other looks at the one that eats. The sacrificial fiction – that the sacrificer and his victim be two people and not one – is the blinding, unsurmountable revelation about ourselves, about our double eye.» (R. Calasso,* La Rovina di Kash, *Milano 1983, p. 177). – In India, of course – the last repository of traces of the «inner» Eastern roots of the West – the Indo-European apex of the sacrificial mode has well been represented.*

The reflexive *nature of sacrifice corresponds, in inverse traditional terms, to that other reflexiveness inscribed by the Greeks in the myth of Narcissus, inherent,* fundamentally, *in modern Western art. The other eye of the «Subject» looks back at himself* through *the art, with an unanswerable question, a question in fact perhaps – unlike the ancient Enigma – that can't even truly be spelled out; except, perhaps, if we would ever escape from the old antinomy of aggression and masochism in which our «objectual» Eros has been caught. If Creation (and why should there be only* one *creation?) can be viewed as the Supreme Narcissism of God – God in the* enchanted *contemplation of his own reflection – we are moving away from the Platonic Eros, born of privation and need, and from its correlate, Christian* agapé, *which is extinction of the self (N.O. Brown, ibid.). The myth of Narcissus takes then a new turn and generates a new axiom in modernity: There is nothing left any more to look at* but Ourselves. *Art, from this perspective, becomes the modern activity that can transcend the war between* eros *and* thanatos: *while science and politics present the illusion of providing a «hold» on reality, in a way to* possess *it, art creates* its own *reality. But, because of its premises, it is thoroughly elusive and «unpossessible»: herein lies the radical idiosyncracy of true modern – and particularly* late-modern *– visions. Still, the image* is possession *– for the child and for the Primitive as well as for us, so possession* of *images and possession* through *images are two faces of the same coin, and it remains very uncertain, then, what the art image,* in itself, *can be thought to be today, for art* and *for its audience: in other words, what is there to be possessed? Not powerful images of «saints,» nor otherwise powerful images of «nature.» It would appear that «identification» of artist and image, which means a «narcissistic» mode of relation, is part of its definition.*

What is then the relevance of self-image, today, in Clemente's pictures? And how does it relate to the general status of material in Modern art? Carvaggio, with a dramatic sense well transcending Dutch «realistic» and mercantile portraits, painted incidental self-images as illustrations *(gone is the age of* illuminar*) of the* tragic knot *ever set between the slayer and his victim, and of the helpless despair of the* witness *of this «sacrifice» (e.g.: in* Martyrdom of Saint Ursula, *Banca Commerciale Italiana, Naples). So, his paintings reveal already – as in our days the final scene of* The Lady from Shanghai *– that the material in fact* is *the problem of «reflectivity.»* Narciso – Problema del materiale in cui ci si specchia *(Caravaggio-aqua – [...] (R. Bazlen,* Psiche, *in* Note Senza Testo, *Milano, 1970, p. 49) With Rembrandt, the almost dandyesque polymorphism of the self-image points,* beyond *introspection, to a* Persona *for which the Classic boundaries, and their traditional statutory masks, have already dissolved: here the Renaissance is definitively over as the* psychological *ego makes its appearance. (Could one actually imagine any ancient Roman – other perhaps than a personage in the* Satyricon *– uttering «cogito ergo sum» and not instantly dying of ridicule and shame? But then, could one imagine the «Cogito»* without *the Classic Renaissance?). – As Van Gogh's self-portraits destroy the integrity of this new psychological ego – not only by questioning its iconic «sanity,» but through the radical adoption of a new level of* artifice *– self-image again becomes the «subject matter» for* painting *at the very moment, in fact, in which Art itself becomes the ultimate subject matter of painting. «Painting» is still the subject matter of Western painting today, of course, and perhaps in some sense this was always so. Something however seems to be changing today, and for Clemente – as for many other contemporary painters of significance (Johns, Twombly, Warhol, Katz, even Fischl*

and Basquiat immediately come to mind) – «looking at oneself» has now come to mean «looking-at-oneself-as-material.» Because it is not only psychological subject matter that we have moved «beyond,» but it is also the formalism of «painting-as-subject-matter» that is beginning to be superseded. Now, since material, in the broadest sense, is the only legitimate «content» left to modern art – be it in the form of the most rarefied abstraction or of the most sanguine «expression» – it follows that a certain form of «Narcissism» must be part of the primary *content of art today. It was Fuseli not so surprisingly, because he was also,* by vocation, *an expatriate and a multi-patriate steeped in forms of «alienation» – it was Fuseli – the friend and contemporary of the physiognomist Lavater – who first intimated such a possibility (or perhaps we should say* necessity*) at the close of the century of Enlightenment. He was also dealing with the fundamental question, evoked above, of the relation between manner and models, of the* mimetikón: *«In following too closely a model, there is danger in mistaking the individual for Nature herself; in relying only on the schools, the deviation into manner seems inevitable; what then remains, but to transpose* yourself *into your subject?» («Aphorism 144,» 1788-1818). This «oneself» for Clemente is often also, literally – though «impersonally,» – an* image *of himself. Clemente's work, also in this respect, has the remarkable quality of* openly *revealing this inescapable constriction of the times, without disguising it behind formal or iconographic tinsel. As for the «projectiveness» of his self-images, Fuseli, once more, noted that «the art of giving the principal figure the command of the horizon, is perhaps the only principle by which modern art might have gained an advantage over that of the ancients...» («Lecture IV,» 1805, p. 226).*

A constant shift in the artist's theoria *of contrasting images and visions of the self, with their not-so-emotional yet warmly and even humorously emphatic realization, appears to endow them with a peculiar universality of appeal. Forms/contents are expressed at the* edge *of our («Western») mind: they are visual expressions* of the very process *of gradually (and painfully) becoming – its ultimate form still quite uncertain – the main ingredient for a «consciousness-of-the-world.» Clemente's appears like a mind/heart for which alienation is neither an inevitable «given,» nor an (the) «end,» nor something to be fought and rejected: rather, as recently in Beckett, a point of* departure. *Here, an «identification» with the most distant, taken as* intimately *familiar, becomes the antidote for the distance from the*

PAIR OF DJENNE TERRACOTTA FIGURES / DJENNE FIGURENPAAR, TERRACOTTA, MALI (WEST AFRICA), *12TH - 15TH CENTURY /* 12.-15. JH., 7" / 18 CM. *(Photo: Zindman / Fremont)*

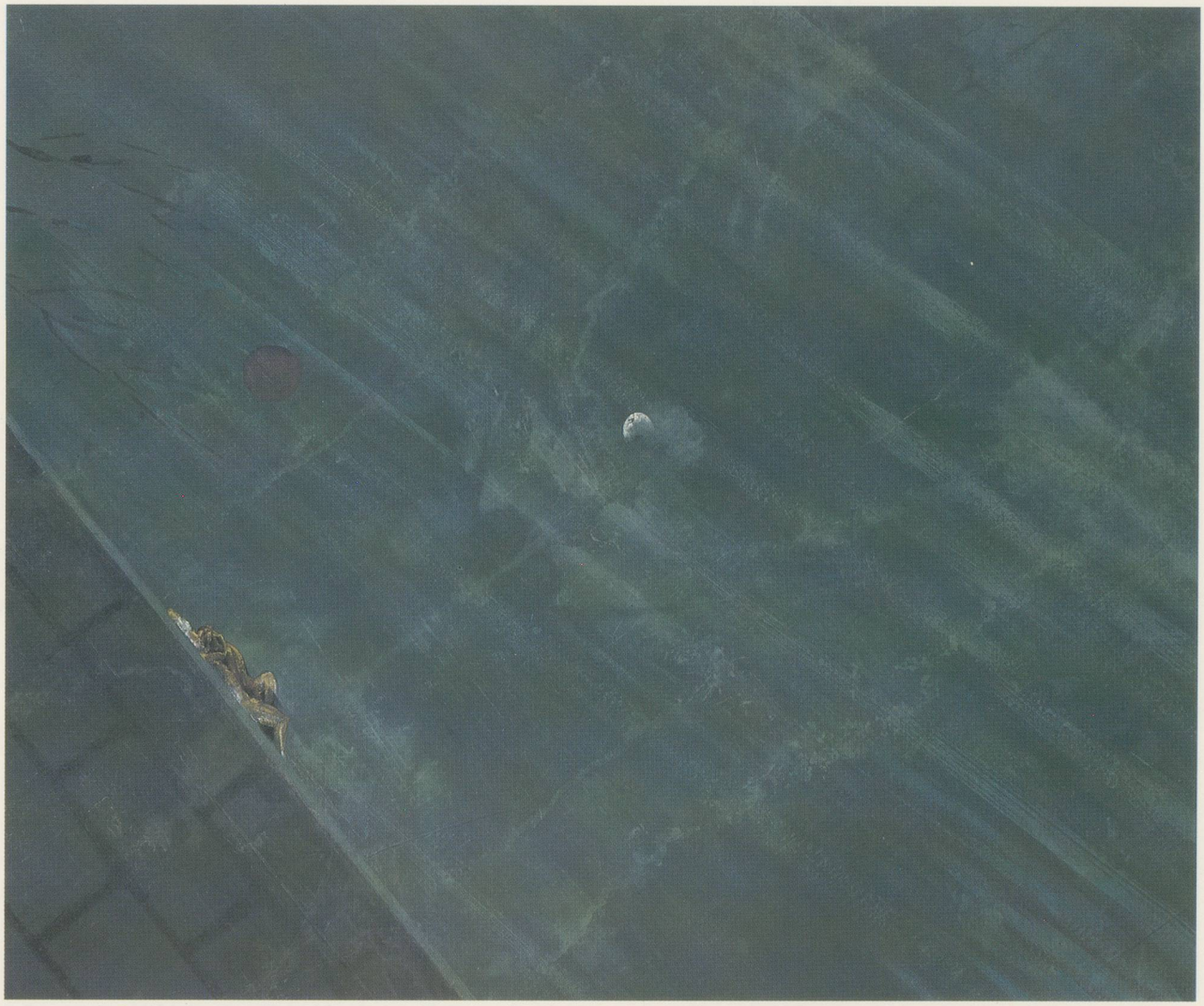
familiar, taken as now intrinsically *and irredeemably alien: transcultural is the* irredeemable *aporia, possibly providing a peculiar kind of ambiguous clarity. Thus, in walking such an ecumenical tightrope, there surfaces – as sophisticated as* direct *– an awareness of the extreme inner and outer boundaries of Western Subjectivity. Intercultural distance becomes the necessary* figura *of the (also necessary) distance from both the «natural model» (the claims of modernity) and the artistic models (the lures of post-modernity).*

A post-Christian recuperation of a «polytheistic» vision has perhaps been Clemente's vocation from the beginning, as the old Italian and «Indian» works testify – be it even in the desert-like barrenness of some. Perhaps it is through the jolts of the more recently acquired American perspective, however, that it has found fullness in its unfolding. Or better, America was needed as a sort of «confirmation» – in the etymological sense of providing firmness *and* permitting *the crystallization of a* direction: *No modern environment today is more mythological, more imbued with cryptically «emblematic,» if secular,* stories, *with «natural,» spontaneous discourse* inventing, *which also means «finding again,» the form of the world. This «mythological» character of the land of supreme technology and pragmatism, (truly, this century, the land of poetry in the world: Pound's destiny, symmetrical to Clemente's, comes to mind) is not always recognized by Europeans – particularly by intellectuals and artists – or if so only superficially and as a fad. Duchamp though, sensed its energy quite early, grasped it and never let*

go – an important link, among others, that he has with Clemente. Heinrich Zimmer, who had also come to America, thought for his part that, in order to be mastered and tamed, the radical changes of modernity needed, for spiritual sustenance, to asorb the «mythical contents of any possible ancient tradition; the change in fact is so radical that nothing of what has emerged in more recent times, which belongs to a gender with shorter breath, can give us the energy sufficient to sustain the power of our terrifying century and to resist the fire of its mutations» (H. Zimmer, Il Re e il Cadavere, *Milano 1983, p. 341).*

India and America: One could strangely apply the following description of India – also by Zimmer – to aspects of the new, barbaric, Indies of the West, not only in the state in which they were found by the explorers (so many of them Italian) and the Pioneers-Conquistadores (so few of them Italian), but also in their present condition: «In no other place can one draw so closely from the fountain of culture, drinking the original essence of its life lymph. It is as if the birch-tree had been cut right there where the lymph spouts that feeds its branches and its mane – better, as having cut the palm tree, from whose lymph an inebriating substance is obtained; because ebriety is one of the principal effects of mythos. *Cultures that do not know this any more are prosaic and withered» (*ibid. *pp. 339-40). It is obvious that this kind of «absorption» has been going on, on many levels, for a long time. What remains unclear is whether the world will really be able to benefit from it. At times, «borrowed» myths in the past have been «beneficial»: because of the paradoxical truth that what is stolen can be used as* new, *and, vitally, as one's own. – Resuscitated myths are not as revitalizing: there is about them a smell of death, when not an aura of Apocalypse. In appropriation we still receive the «gift» of extraordinary gems in exchange for our Western trinkets, not to speak of those rare and delicate* reflections, *that, like Clemente's painting, are perhaps the only tangible justifications for our travels: The recognition and acceptance of such a surrogate of a new order of exchange in the relation between East and West, North and South, is also the phantom of «our» and «their» liberty.* Sed tertium non datur: *difference is not forever, and what can ever be absorbed* without difference? *While it lasts, this is how it is reflected by* this one *artist of* our *time,* from Europe, *in fact from* Naples *– from under Pliny's venerable and murderous volcano – in the region long called* Magna Graecia, locus sublimis, *country of the chemist-alchemist don Raimondo di Sangro, prince of Sansevero, who «mineralized,» organ by organ, the bodies of his two servants and perhaps also his own. – It is as if the «oldness» of Europe needed the «eternity» of India as well as the «youth» of America: «Europeans consider themselves Western, not Central. Only civilization that talks of itself as a half» (R. Bazlen,* Problema dell'Epoca, *op. cit., Milano, 1985). – Clemente, who, using India, using the East, from the outset taught himself to look at Europe from* elsewhere, *found in America the only strategic point from which the* whole *of the world can be looked at today, that Empire-of-the-West,* Occasus, *that is the epitome of the condition of the world* in its totality. *For him, America is like an anchor, a balancing pole at the edge of the world – and the world today can only be grasped in its entirety from this* edge. *It permits him to seize, in an ever shifting look of eery tranquillity, with acceptance and stupefaction, those very* conditions *responsible for creating the inescapable* aporiai *and incongruencies of artistic representation today: it is both a «time» in which the Subject itself – in an absolute sense, and also of course as* subject of representation *– has become a radically questionable entity, and* still *a time in which one can gaze into the elusively traditional, infinitely fragile and unmovable depth that is the mythological substance of worlds like India. It may still be possible to seize something of their millenarian nourishment and sustenance, of the subtle flowering of their existential* myth *and experiential «logos.»*

«Why does thought need hypostases? Because it knows that it comprises powers that surmount it. The hypostasis is an homage gesture offered by thought to the world of images... Paradoxes: So that everything could become process, everything had to become thing. *(Thing is that which can be* used; *process is a power capable of using anything)» (R. Calasso,* op.cit., *p. 354). Reason,* la raison, *zealously protects its peace, its need for procedural consistency, its principles of identity and non-contradiction: it dissects the last sculpture gardens of hypostasis, of things and meta-things, of* physikà *and* metaphysikà, *it even enquires with clinical complacency into the sex of angels. But India and Francesco Clemente are among those instances that show us that the angels, the Powers, have once and for all been forced down here among us from the Heavens; now that we have no more Saints, now that in fact* we ourselves *have become the all-powerful «saints» of those other worlds that are like the clay in which our own is spreading like*

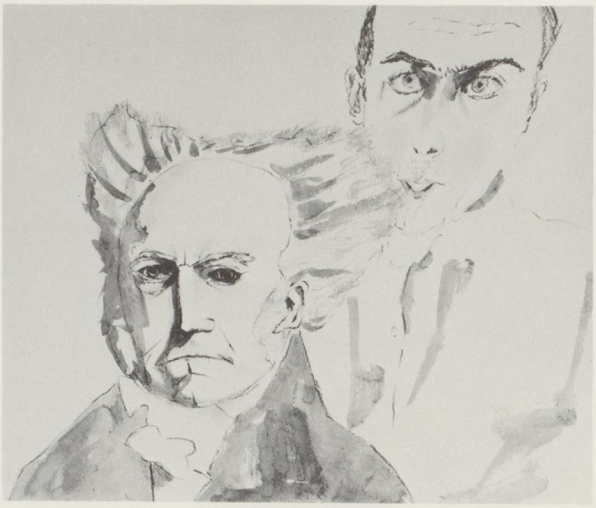


FRANCESCO CLEMENTE, IN LOVE, 1983,
OIL ON LINEN / ÖL AUF NESSEL, *78 x 93"* / 198 x 236 CM. *(Photo: Steven Sloman)*

hardening lava, what better destiny for one of us but to become the distiller of a «modern tantra» in memory *of those old, now quite «harmless» Powers: today, when we actually live in the illusion that an immense «physical» power lies in our hands, daring us to use it for our own destruction. So, strangely, it is particularly in and because of those «other» worlds,* by us *called «Third» and «Fourth,» that we are forced to confront and in some way accept this new* constant *cohabitation, this anguishing sense that* everything *is now all, at all times,* Here. *Because it is in those other worlds that the painfully experienced impossibility of Authenticity, and of Faith – in the midst of its last* true *living vestiges – can make us see, what Stirner did see, with vitriolic clarity, one hundred and fifty years ago: that the Spirit, ever since it had been «compelled» to descend from the Heavens, not just «among» us but* into *us –* our spirit *– had now become* overcrowded *(and we know how overcrowding originates slaughters, the opposite of sacrifice...). Thus the frequentation of the* fragments *of the Traditional configurates a devotion – un-nostalgic – to the* only *possible Way, hence not an escape, of an* obliquely *glimpsed and lived ontology.*

As in the condition of determined non-adjustment adopted by Cioran, there is nothing programmatically sceptical in Clemente's «conscious, acquired, voluntary futility,» his dandyism does not affect the insistence that would make it «serious,» and his «mysticism» and «ascetism» disguise a child-like playfulness, never childish, that quietly affirms itself as the only possibility of seriousness. What Cioran presents as a goal already inscribed in the marginality of his origins *– «I try to shirk everything, to rise by self-uprooting; in order to become futile we must cut our roots, become metaphysically* strangers,» *Clemente transforms – in an analogous attempt to escape, obliquely, from «a world unified in the vulgar and the terrible,» but with an opposite (not contrary) course – into a hiding or disguising of roots, a covering of tracks: Perhaps somewhere there is a secret hope, never quite to be confessed – certainly not to himself – of finding somehow (not* somewhere), through *India and America, as reversed spy-glasses, that very Naples – archetypical* Napoli Celeste *– from which, in every sense, he moved but never truly departed, holding fast and secretly to the eternal and engaging image of the vocational raté, the ultimate* dilettante, *the virtuoso of detachment: «If he smothers his gifts it is because, with all his strength, he loves his lassitude: he advances toward his past, draws back in the name of his talents»*

(E.M. CIORAN, LETTRE SUR QUELQUES IMPASSES, *1954).*



FRANCESCO CLEMENTE, FARSI DEGLI AMICI, SCHOPENHAUER, 1980, INK WASH, CHARCOAL AND PASTEL ON PAPER / TINTE LAVIERT, KOHLE UND PASTELL AUF PAPIER, *12 7/10 x 17 7/10" /* 32,2 x 45 CM. *(Photo: Steven Sloman)*

...

shall not add to your bounty
whose beauty shall be a sheet before me
a statement of itself drawn across
the tempest of emblems

(S. BECKETT, FROM ALBA,
ECHO'S BONES, EUROPA PRESS, 1935)

«ERSCHEINUNGSFORMEN DES MATERIALS UND DIE MANIER DES GESCHMACKS: REFLEXIONEN (AUSGEHEND VON F.C.)»

FRANCESCO PELLIZZI

«Oh Dionysos, Göttlicher, warum ziehst du mich an den Ohren?», fragte Ariadne einmal bei einem jener berühmten Zwiegespräche auf Naxos ihren philosophischen Liebhaber. «Ich finde eine Art Humor in Deinen Ohren, Ariadne: warum sind sie nicht noch länger?»

NIETZSCHE

Zweihundert Jahre lang war der gute Geschmack ein schlechter.* Andererseits war der schlechte Geschmack – wiewohl nur der schlechte Geschmack des guten Geschmacks – immer schon geschmacklos. Erst kam der Geschmack nach dem schlechten Leben; daraus ergab sich dann der bitter-süsse Geschmack nach der Verfehlung. Aber was ist heute der Geschmack schlechter Manieren? Er ist heruntergekommen zum Geschmack der unzähligen Mode-Wellen: dieser allerdings hinterlässt unausweichlich einen Nachgeschmack. Sich dagegen zu wehren, ist müssig, und ihn zu demaskieren ist ein vergeblicher Anspruch hochtrabender, «anmassender» Geister. Sich ihm entgegenzustellen, erfordert einen schwer fassbaren und womöglich heimtückischen «Snobismus». – Daumal hat über den Hindu-«Geschmack» (*Rasa,* im wörtlichen Sinne als Erfahrung des «Schmeckens» sowie auch im metaphorisch erweiterten Sinn der ursprünglichen Bedeutung) geschrieben, er sei die «unmittelbare Erfahrung eines Seins-Zustands»:

Gemäss Visvanatha Kaviraja, dem grossen Theoretiker des 14. Jahrhunderts, wird «ein fundamentales Gefühl – wie zum Beispiel Liebe –, das sich aus verschiedenen Ursachen, Empfindungen und Wirkungen ergibt, für diejenigen, die sich seiner bewusst sind, zum *Geschmack*». *Rasa* ist also ein «Moment der Bewusstheit», ein «objektives Gefühl» (eine subjektive Form von Eliots «objektiver Wechselbeziehung»?): beseelt von «übernatürlichem Staunen» und darin vielleicht ein «Zwillingsbruder eines Vorgeschmacks auf das Heilige». Wesentlich ist die Bereitschaft im Bewusstsein des «Empfängers», weil *Rasa* nur für den existiert, der es «schmeckt»; es wird also «nur dann erfahrbar, wenn es ‹gegessen› wird». (R. Daumal, «Pour Approcher l'Art Poétique Hindu», 1936) Jedoch wird mit der Vermassung der Mode in der Moderne – einem Aspekt übrigens der Vanifizierung der *Vanitas* – der Geschmack sich in den Ritzen der schlechten Manieren verkriechen, denn die Kultur eignet sich die Manieren des schlechten Geschmacks an.

Francesco Clemente verrät keinen «Stil»; eher hat er eine stilistische «Manier». Mit Füsslis Worten: «Es gibt zwei Möglichkeiten, Dichtung und Malerei zu schaffen: die eine findet ein Material zu einem Thema, die andere findet ein Thema zu einem Material. Das eine ist die Methode desjenigen, von dem man sagt, er schreibe oder arbeite mit *Stil,* das andere tun die, die der sogenannten *Manier* frönen.» (Analytical Review, Juli 1789) Was Füssli «Manier» nennt, ist offensichtlich *Manierismus,* für den er die Abneigung eines Romantikers hegt, der sich zur Klassik bekehrt hat: «Ein Manierist ist der erbärmliche Simplifikator der ungeheuren Dimensionen der Natur; ein Taschenspieler, der so tut, als imitiere er ihre unermessliche Materialvielfalt, indem er mit ein paar Porzellanscherben herumjongliert.» («Vorlesung VII», 1810) – Wie kann es dann eine Manier ohne Manierismus geben, welche eigentlich noch keinen *Stil* ausmacht? Entdecken wir sie vielleicht in der sogenannten Post-Moderne? Sicher, nur solch eine Manier, und nicht ein wirklicher Stil, ist heute noch vertretbar. Und in der Tat ist es die wiederkehrende *Illusion,* einen Stil zu produzieren – sei es nun durch mangelnde Vorsicht oder absichtlich –, welche die Kunst heute wie ehedem so oft in den behaglichen Schein des Manierismus abgleiten lässt. Denn ohne Hierarchie entsteht – und besteht – kein Stil. Unsere schöne neue Welt hat wohl ihre Fähigkeit verloren, die auf etwas Bestimmtes *ausgerichteten* Werte, welche die Vorbedingung für einen Stil ausmachen, zu legitimieren oder zu tragen. Andererseits ist aber Stil auch Vorbedingung des Manierismus, wenn nicht auch der Manier. So bezieht sich Wittgensteins Beobachtung, dass «sogar das grösste Kunstwerk etwas enthält, das man ‹Stil› nennen könnte, und sogar etwas, das man als ‹Manierismus› bezeichnen kann» (Culture and Value, Oxford 1980, S.37), auf eine vermeintliche Universal-Bestimmung der Kunst, die heute nicht mehr so fraglos gilt. Wenn Wittgenstein *«sogar»* (zweimal) sagt, so deshalb, weil er – als ein Mensch der Moderne – irgendwie gefühlt hat, dass grosse Kunst weder Stil noch «Manierismus» haben «sollte».

Wenn Clemente – zwar selbstbewusst, doch nicht ganz ohne ein leichtes Schwindelgefühl – auf dem schmalen Grat zwischen der Unmöglichkeit eines Stils und der Ablehnung jeder Art von Manierismus wandert, vernimmt er auch den machtvollen Ruf seiner wahren «Manier». Dennoch sagen die Mittel, die ihm zur Verfügung stehen, nichts über Art und Weise ihrer Anwendung aus: So kommt es zu einer schwer fassbaren Eigenart seines Materials. Morton Feldman sagt, dass das

---

FRANCESCO PELLIZZI ist Herausgeber von «RES», einer Zeitschrift für Anthropologie und Ästhetik am Peabody Museum der Harvard Universität, und ausserordentlicher Professor für Kunstgeschichte an der Cooper Union for Advancement of Art and Science, New York.

* Dies ist der zweite Teil eines längeren Textes, den ich im Februar 1985 auf die Bitte Francesco Clementes hin geschrieben habe. Der erste Teil erschien in «Francesco Clemente», New York (Abrams) 1985. Der dritte Teil, der einige Themen aus den ersten beiden weiterführt, wird im Dezember 1986 in Turin in «Rivista di Estetica» erscheinen. Der Aufsatz war ursprünglich als Antwort auf ein kurzes Stück von Jean-Christophe Ammann gedacht und wurde anlässlich der Clemente-Retrospektive geschrieben: Ich möchte ihm für die auf diese Weise erhaltene Anregung und das Überlassen des hier veröffentlichten Hindu-Gedichts danken. Gern erinnere ich mich an unseren gemeinsamen Besuch bei F.C. in Madras (Februar 1984) sowie an Reisen zu den Tempeln von Tamil Nadu, vor allem Cidambaram, dem Sitz des tanzenden Shiva Nataraja. Ausserdem danke ich Morton Feldman für die nützlichen Anmerkungen zu einer früheren Version dieses Textes sowie Rose Hauer und Gobi Stromberg für ihre unschätzbare Hilfe bei der englischen Formulierung.

nicht mit einem *Repertoire* gleichzusetzen ist. Die Quelle seiner immer wiederkehrenden Themen liegt *anderswo:* sie bildet keine Ikonographie. Bei Clemente ist das Material Ausdruck einer *Haltung:* einer poetischen Haltung, das sollte man betonen, einer Haltung, die nicht «grapscht» und «erhascht», einer Haltung des nie ganz «Erlangens». Mit andern Worten, es ist eine Haltung des Wartens auf das Material und des Wartens darauf, dass das Material *im Warten* sich forme. Wie bei Füssli nimmt das Material vielleicht deshalb eher «verwunschene» Formen an. Clementes Welt – ebenso wie Cucchis – ist im wörtlichen Sinn eine Welt der immer wieder auftauchenden *Wunder,* und deshalb hat sie viel mehr mit der Welt anderer Dichter-Künstler dieses Jahrhunderts zu tun – etwa mit jenen, die mit dem irreführenden Namen «Konzeptualisten» behaftet wurden, zum Beispiel Duchamp mit seiner «Verdoppelung» von Material *und* Gegenstand – als mit irgendwelchen angeblich «neo-expressionistischen» Bewegungen. Clementes Malerei ist nicht mehr und nicht weniger expressionistisch als *alle* anderen poetischen Werke, die unser Jahrhundert hervorgebracht hat, da die *Notwendigkeit* der *unvermittelten* Darstellung durch den Einbruch der Abstraktion unausweichlich geworden ist. Oder umgekehrt; was erklären würde, warum der Surrealismus *nach* der Abstraktion kommt – eines der Rätsel unseres Jahrhunderts übrigens – und warum der «Symbolismus», als ein breit angelegtes kulturelles Erfordernis und nicht als spezifische Kunstrichtung, an beider Anfang steht wie übrigens noch so manch andere Vorgänge unserer Tage.

Dieser Materialbezug bewirkt nun ganz ausdrücklich, dass so, wie es mal lange kein Thema gab, für das man Materialien hätte suchen können, nun kein Material mehr da ist, von dem man sagen könnte, dass bestimmte Themen es geradezu «anziehen». Wo das Material zum Thema *wird,* weicht das Thema ohne klare Bestimmung in jene «andere Evidenz zurück..., die sich ausserhalb jeder Art von Kunst abspielt». (E. Severino, *Il Parricidio Mancato,* Mailand 1985, S.11) Clemente gehört zu jenen Künstlern, die gleich von Anfang an und fast plötzlich eine «Manier» kreieren; doch anders als bei den meisten anderen scheint es ihm immer wieder zu gelingen, den angenehmen *Problemen,* die durch die reizvollen und «lohnenden» Fragestellungen der Manier aufkommen, zu entgehen. Keine Spur von einer Suche nach «Neuem» oder von der Angst vor «Wiederholung»; kein Versuch, Bekanntes, die einzigartige Stimme, die aus dem *Eingeübten* spricht, zu verdrängen oder zu verbergen. Sein Bewusstsein ist vielleicht mit dem zu vergleichen, was der Zen-Buddhismus über die Fechtkunst sagt: «Das wahre Prinzip liegt jenseits von Prinzip und Praxis...» (Bankei, 1622–1693, *The Unborn,* San Francisco 1984, S.146)

Der Ursprung von Clementes sehr persönlicher und intimer Manier liegt in seinen Büchern, die für das Verständnis seiner Kunst so wichtig sind wie die Mogul-Miniaturen für die Kunst Indiens: Mit ihren nahezu pompejianisch milden Farben und der kühnen Idiosynkrasie der Bildsprache stehen sie in fruchtbarem Bezug zum freskohaften Ausmass und Fluss seiner grossen Arbeiten, ähnlich der Bedeutung, welche die gotische Buchmalerei für die Blüte der Malerei des späten Mittelalters hatte; vor allem aber liegt ihre eher beunruhigende Schönheit in ihrer eigenartig imaginativen Skizzenhaftigkeit beschlossen. Es ist, als wäre die Bildfläche eine prägbare Netzhaut für unaussprechliche «Eindrücke», ein Träger für die in ihrer Privatheit kaum erträgliche Aufzeichnung von Spuren, die sich auf einem neutralen Grund eingeprägt haben, durch die *Erinnerung* an ein Gewirr – an ein Ich-scheues Gewirr übrigens – von vielschichtiger, neue *Wüsten* der Innerlichkeit überflutender Wahrnehmung. – Ein «modernes» Tantra, in dem das Subjekt oder das Selbst *(Atman)* nicht wie in der Mythologie «verloren und dann wiedergefunden», sondern *unwiederbringlich* verloren oder auf jeden Fall *von Anfang an* multiplizierbar und ersetzlich ist. Wir befinden uns hier ganz sicher nicht in einer symbolistischen Welt und noch viel weniger in einer surrealistischen – ausser insofern, als ihre Methoden eine neue Freiheit bezüglich des Figurativen erlaubten –, denn der «Traum» fehlt (Clemente selbst hat übrigens gesagt, dass «Träumen das Gegenteil von Kunst ist»: eine «wachere» Kunst als seine lässt sich heute kaum vorstellen). Vielmehr

handelt es sich hier um eine Art *«Infra-Realismus»*, einen «Realismus der Tiefe», der die persönliche Präsenz bis zu jenem Punkt treibt, wo sie sich *auflöst* in die Intensität und Vielfalt ihrer Projektionen und Wahrnehmungen, als wären Lord Chandos oder Funes Visionen in eine «visuelle Innerlichkeit» transponiert worden (hier als eine neue Form von «schamanenhafter Visualisierung»). Deshalb können wir in diesen Büchern und den andern Arbeiten auf Papier bereits die Genesis einer Form der Malerei erkennen, die, ohne auf etwas wie die «Transavanguardia» Bezug nehmen zu wollen, mit Fug und Recht *«transpersonal»* genannt werden kann. Das ist ihre «Abstraktion». Oft ist in ihnen, wie im Wesen des leeren, ausgehöhlten Raumes die Einheit der Gegensätze aufgehoben – gleitend zuweilen und manchmal schwebend, doch immer «fliessend» –, während Eros die vielgestaltige Last der Gefühle trägt: nicht die *Symbole* des Eros, sondern – wie ein wahrhaft *modernes* Echo in fernen Tempeln verhallter Traditionen – Eros *als* Symbol. Das Verlangen ist *per se* stumm, und mehr sein Geist – und nicht sein Ausdruck – wird hier zur Form. Es ist ein ursprüngliches, vor allem Anfang stehendes Verlangen: «Er hat die Frau als Phantom seines eigenen Begehrens von sich getrennt.» (E. Jünger, Aladins Problem, Stuttgart 1983, IV, 79) Hier finden wir kein romantisches Pathos, kein Unterstreichen der unbeschreibbaren Dinge im «Wirken» der Natur, nicht einmal einen amerikanischen Griff zur Atmosphäre der post-industriellen Welt und dem allgegenwärtigen elektronischen Bild. Die Zugehörigkeit zu *einer* Natur wird als unumgängliches Faktum angenommen, und zwar ohne – oder jenseits von – Resignation: nicht nur der «Preis» des Lebens, sondern auch in ihrer ganzen Breite die – ebenso ungereimte wie unglaubhafte – Manifestation der Liebe.

Diese «transindividuelle» Eigenheit, die so stark in Clemente wirkt, dass sie manchmal fast wie ein erregender Schauer persönlicher Bilder über ihn kommt, ist den orientalischen Religionen und ontologischen Traditionen nicht unbekannt. Denn die Darstellung betrifft *notwendigerweise* die allgegenwärtige indische *Maya*-Vorstellung, den Schleier, der die äussere Erscheinung, die die irdische Wirklichkeit ist, zugleich verhüllt und enthüllt, wie in Titians Portrait von Filippo Archinto (in Philadelphia). Die Wiederentdeckung des illusorischen Wesens der Individualität bedeutet keineswegs Glaube, sondern eher Unglaube in unserer sentimentalen Post-Renaissance-Vorstellung an ein unversehrtes und einzelnes Individuum mit seinem Schicksal. Diese alten/neuen Überlegungen berühren auch die doppelte Problematik der Beziehungen der «Individuen» *untereinander.* Man könnte sogar sagen, dass Beziehungen ein immer wiederkehrendes Thema in Clementes Arbeit sind. Aber *wer* hat eine Beziehung zu *wem*? Der rätselhafte Spiegel des anderen wirft ein noch rätselhafteres Bild unserer selbst zurück. Der Brunnen des Narziss, bei Duchamp vielleicht den Ort des «Grundverbrechens» (und «Opfers») – des Kainsmordes – bezeichnend, ist die einzig mögliche, die einzig *zulässige Reflexionsebene.* Heute erwartet man, dass wir *uns selbst* richtig «lieben» und «geniessen», auf «natürliche» Art, und Beziehungen sollen sich in diese naturalisierte Kulturlandschaft einfügen, wenn sie «gesund» und «normal» sein wollen. Die Ordnung der Natur ist das Heilmittel für alles, die universelle Medizin für eine hypochondrische Zivilisation, aber stattdessen haben wir eine «Nicht-Natur; eine Befehlsstruktur. Eine eitle Phantasie, die nach sich selbst sucht an einem angemessenen Ort und mit eben diesem Streben einen *apotropäischen Raum* absteckt. Doch hat hier dieser Raum, der bereits in jenen komplizierten Zeremonien aus dem ‹wirklichen› Leben herausgelöst wurde, die auch die Realität vom Traum trennen, seine verderblichen Wurzeln: Er ist bereits Teil des Lebens selbst.» (M. Sgalambro, «La Morte del Sole», Mailand 1982, S. 111) Die Demaskierung der Desorganisiertheit der Beziehungen in unserer Welt vermittelt Clementes Werk auf eine Weise, die vollkommen verschieden von bisher bekannter (neo-)expressionistischer «Agitation» ist. Es ist die – grundlose – Begründung eines in vollem Umfang – wenn auch im Stillen – eingestandenen Nihilismus, der die Tat in seiner Unschuld akzeptiert, in einer Art Unschuld *nach* dem Tod und nicht *vor* der Geburt. Es ist, als wären Beziehungen – *als Gegenstände der Darstellung – im Innersten* zu Bildern geworden, «die

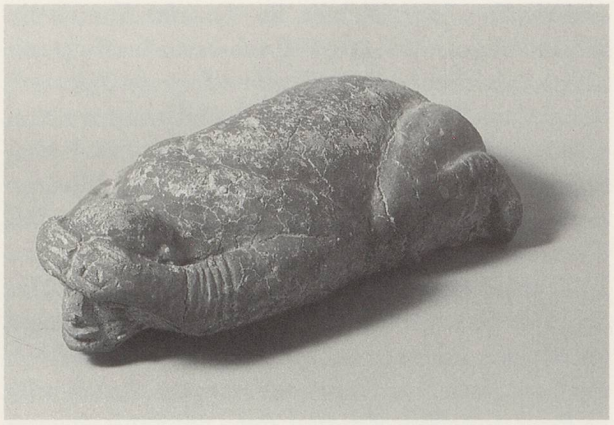
zwischen dem, was sie verbinden, einen Abgrund aufreissen», weil, «was trennt, immer ein Bild ist, so wie das, was isoliert, immer eine Beziehung ist». (ebd.) Vereinzelt, wie wir denn sind durch die «Bilder von Beziehungen», können *Bilder von Bildern* von Beziehungen wie zum Beispiel die Malerei nur *eine Art verzweifelter* Hoffnung – das Oxymoron ist hier unumgänglich – in einer Welt widerspiegeln, die zu einer neuen, listigen Form des Imaginativen «verdammt» ist. Zweifellos befinden wir uns «jenseits» von Platos *Mimetikon:* «Das, was nicht ist und doch ist». Bei uns handelt es sich wohl eher um das Gegenteil: *Das, was ist und doch nicht ist,* und damit befinden wir uns in Übereinstimmung mit einer Zeit – dem indischen *Kali Yuga* –, in der das Wesentliche in Wahrheit negiert werden muss, oder, was *fast* dasselbe ist, als etwas «Un-Glaubliches» bekräftigt werden muss.

DAS PARADIGMA

Wir hier und dieser Mensch, dieser
Mensch und jener andere dazwischen,
und jene Frau, diese Frau,
und jene andere, welche auch immer,
jene Leute und diese,
und jene andern dazwischen,
dieses und jenes
und dieses andere dazwischen,
welches auch immer.
Alles vergeht, diese Dinge
jene Dinge
und diese andern dazwischen
Gutes, Schlechtes,
Dinge, die waren, die sein werden,
all das auf sich vereinend,
steht er da.

(«HYMNS FOR THE DROWNING», *POEMS FOR VISNU* VON NAMMALVAR, 880–930 A.D.)

Die Frage nach der letztendlichen Identität des Dargestellten führt uns zu Clementes immer wiederkehrendem «Animal I» («Das Tier Ich»). Wir stellen sie aus einer Perspektive, die auch Martina Cvetaeva anwandte, als sie über das «geologische Ich» von Goethes «Ich lebe im Millenium» schrieb, – sowie über jene Dichter, für die «das Thema ein Schub auf das erneuerte Selbst hin ist, das nicht immer menschlich ist. Ihre gesamte Erdenwanderung besteht aus Metamorphosen, doch kommen dabei nicht immer Personen heraus. Manchmal eher Steine, Blumen, Konstellationen. Es ist, als wären sie die Inkarnation aller Schöpfungstage.» (M. Cvetaeva, «Poeti con storia e poeti senza storia», 1933, in «Il Poeta e il Tempo» Mailand 1984, S.155) So sind die wilden Tiere, die so häufig in diesem Werk vorkommen, und die zahlreichen Hybriden eine Art *Reductio ad organicum* in vager Anlehnung an Rousseaus *Tremor di denti:* doch nicht mit Rousseaus Betonung eines primären Symbolismus – der «Naive» humanisiert das Tier –, vielmehr «animalisiert» Clemente – der so «un-naiv» ist, wie man es sich nur vorstellen kann (von *entwaffnend* radikaler Nicht-Naivität) – den Menschen. Manches aus Rousseaus Wesensart finden wir hier wieder, zum Beispiel seinen Sinn für «Beunruhigendes». Doch Rousseaus wundersames Vertrautmachen mit der Exotik und seine Halluzination der Vertrautheit schlugen sich nieder in einem Stil, der ebenso rigoros wie auf «naive» Weise idiosynkratisch ist: und darin eben ganz anders als Clementes feinsinnige Vergegenwärtigung des *Sublimen,* die sich einmal mehr jenseits allen Stils bewegt. Bei Rousseau wird die Realität – die manchmal einen durchaus phantastischen Charakter hat – zum Symbol. Bei Clemente enthüllt das Symbol, *in sich bereits Teil* der Realität, etwas in der Natur der Realität selbst, reisst ein Loch in Mayas Schleier. Auch hier handelt es sich wieder um eine «imaginative» und nicht um eine *imaginäre* Welt. Im selben Sinne wie seine aufgesperrten Münder und das schwebende Sortiment innerer Organe als Andeutungen funktionieren, versinnbildlicht Clementes Tier eine Art Erkenntnis der *immer noch* äusserst prekären Situation des Menschen in der Welt der Technik. So trägt Clemente ein «Tier-Herz» in sich, das *weiss,* dass es – heute weniger als je zuvor – für seine Krankheit kein Heilmittel gibt und dass der verletzliche Körper nicht blosses «Zeichen», sondern «wirkliche» Metapher ist für eine grenzenlose *Fragilität,* die das Wesen in seiner Existenz beeinträchtigt und dessen Bild von seiner prekären Balance prägt.



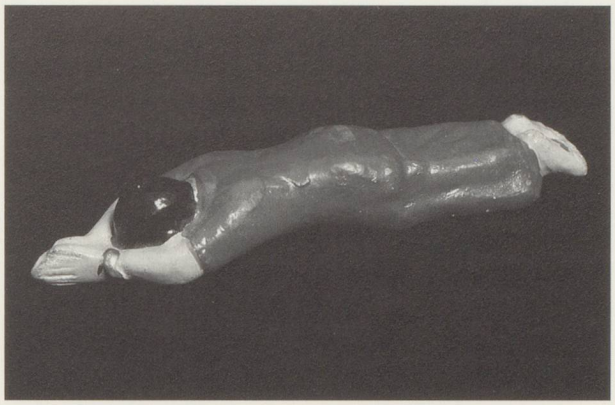
TERRACOTTA FIGURE, DJENNE, MALI (WEST AFRICA), 14TH - 15TH CENTURY / 14.–15. JH., 6³/₁₀" / 16 CM. *(Photo: Steven Sloman)*

In Alighiero Boettis «Nichts zu sehen, nichts zu verbergen» von 1969 – wie in der Poesie von David Shapiro – kommt auf konzeptuelle wie auf imaginative Weise ein komplexer Aspekt jener Frage zum Vorschein, die heute jeder Künstler stellen muss, einer Frage, die im Kern von Clementes schwer fassbarer und paradoxer Situation liegt: *Was gibt es zu reflektieren?* Nicht länger mehr gilt, dass es ein Thema für die Kunst *gibt:* Längst keine Offenbarung mehr, wendet sich das Bild nun auch den irdischen Fragen und Tiefen zu, die es ererbt hat. Alles zu zeigen und nichts zu verbergen, kann auch bedeuten, alles zu zeigen und alles zu verbergen: Clementes Bilder jedoch sind keine Chiffren, die es zu entziffern gilt. Was sie als Embleme vorführen, hat die Selbstverständlichkeit eines *persönlichen* Rituals. Sie zeigen alles und verbergen alles; in ihrer täuschenden Klarheit verweisen sie auf nicht Vorhandenes und nicht auf Verborgenes. Zuweilen erscheinen sie «unvollendet», eine Lakuna, die wie traditionelle türkische und Pueblo-indianische Webereien vielleicht die Schrecken eines «Labyrinths ohne Ausgang...» beschwören sollen, «den Code, das Rätsel, zu dem der Schlüssel verlorenging». (E. Cecchi, «Quia imperfectum», 1932, *Messico,* Mailand 1985) Sie enthüllen wohl einen wahrhaft post-romantischen – und ironischen – Kampf. Der Geist – nicht der Heilige – wird in die Schranken des eigensinnigen und unberechenbaren *Es* (Groddecks, nicht Freuds) verwiesen. Ohne zu wissen, wie noch wo – im Himmel oder in der Hölle – er Gestalt annehmen soll, schwebt er launenhaft umher, berührt alles und nichts, taucht auf als *Ich,* das sich seiner Grenzen nicht so recht bewusst werden kann, seines *Du* und seines *Es,* verströmt und zerstreut sich ins Unerkennbare. Tatsächlich haben wir es mit einer irgendwie melancholischen Überschwenglichkeit zu tun, aber auch mit dem Bewusstsein von einer unüberwindbaren Begrenztheit, einer inneren Zerbrechlichkeit, einer Unmöglichkeit, sich zum Unendlichen aufzuschwingen: «Gut» und «Schlecht» erscheinen in ihrer Begrenztheit, Deutlichkeit und *Vielschichtigkeit.* Doch trotz ihrer Aktualität bleibt diese Vision nicht ohne fernen Anklang aus der Welt der Tradition: «Es ist sinnlos, Körper und Seele *(Jivatma)* in eine Übereinstimmung mit dem Guten zu zwingen; es reicht schon, sie *ihrer Grenzenlosigkeit zu berauben.* Ohne diese verhalten sich beide ganz anders.»

Michaux ist der zeitgenössische Künstler-Dichter, der die «Spuren» (Aufzeichnung) innerer Bilder als *Embleme* vorschlägt: Er schrieb, dass seine Zeichnungen Ausdruck seien für jenes «Epiphänomen, das zuweilen beim Auftauchen dieses oder jenes Gedankens hervorgerufen wird. Sie sind – ob Bilder oder Worte – Niederschlag eines Augenblicks, zufällig, flüchtig, doch im Augenblick ihres Erscheinens nicht übertragbar, fixiert, fast unsichtbar an einen Punkt gebunden, hervorgerufen durch unwillentliches Wecken alter Bilder, überraschend allemal – ich würde es ‹Wachsamkeit der Reflexion› nennen.» Hier taucht ein Unterschied zwischen Clemente und Michaux auf, die sonst einander so ähnlich sind in ihrer «Neugier», ihrer Wachsamkeit und dem vorbehaltlosen Blick in «andere Welten». Michaux legt die Grenzen des Selbst im *Prozess* der Arbeit frei: Sie ist das Resultat einer *unerlässlichen* Erfahrung mit der Halluzination. Clemente *geht* von dieser Erfahrung als etwas *Gegebenem aus.* Er kennt sie und lässt sie hinter sich, obgleich er sie *nie* vergisst. Seine Welt kommt deshalb *nach* der Halluzination. Ein entscheidender Unterschied ist dies wohl, der ihn vielleicht noch deutlicher auch von Boetti trennt. Denn Boetti hat die Tendenz, vor der «Vergeudung des Selbst» zurückzuweichen und

ins Konzeptuelle zu flüchten, wo er Schutz zu finden glaubt vor dem bedrohlichen Chaos seiner dichterischen Schatzkammer. Clemente dagegen lässt alle «intellektuelle» Errungenschaft hinter sich, um *vorwärts* zu gehen in ein unbekanntes Land: Was er weiss, stellt er ständig in Frage, und mit seiner Hilfe enthüllt, oder besser, verweist er auf *immer weitere* Geheimnisse. Seine Vision ist die eines Blinden: *unauslöschlich.*

Es war Spinoza, der – zur Zeit von Rembrandts obsessiven Selbstbildnissen – die antike Weisheit aufgriff, dass die Sehnsucht, das *Streben* als Hauptantriebskraft des Menschen zu gelten habe. Anders als die Instinkte, die Triebe, wird die Sehnsucht vom Willen geprägt und von einer *Distanz* zu ihrem Gegenstand, die sich nicht einfach überwinden lässt. Sprache nun ist – wie Beckett uns gezeigt hat – Symptom und «Ursache» dieser Distanz zugleich: eine Verkleidung. Spinoza hat auch bereits Freuds Leugnung dessen vorweggenommen, was Norman O. Brown die westliche – und ganz bestimmt nicht indische – «Illusion des freien Willens...» genannt hat, «Grund unserer irrationalen und abergläubischen Moral». (N.O. Brown, «Life Against Death», Middletown 1959) Doch wie kann *überhaupt je* eine «Moral» etwas anderes als Aberglaube sein? Nicht nur, dass dies unmöglich ist, *zeigen* uns Clementes ebenso entwaffnete wie entwaffnende Bilder, sondern auch – und da tritt uns der gute Neapolitaner/Inder in ihm vor Augen – eine Süsse und Ironie, ja sogar eine gewisse Bewunderung für das Wirken des Aberglaubens selbst. – Die Art unseres Begehrens mag sich im Verlauf der menschlichen Geschichte verändert haben, zumal, wenn wir – wie Girard (im Gefolge Batailles') behauptet – uns der traditionellen «*Opfer*haltung» entledigt haben sollten. Wenn man *jedes* Opfer als Verdrängung betrachten kann – Verdrängung *unseres Selbst* –, und wenn Verdrängung auch immer eine Identifikation von Opferndem und «Opfer» ist, dann findet eine entscheidende Veränderung statt, sobald die Identifikation zwischen der Person und dem Selbst *(Atman)* nicht mehr *durch* das lebende/sterbende Gegenüber stattfindet, sondern durch ein Bild seiner selbst. Es war natürlich das christliche Modell der «Selbst-Opferung», welches das, was



MADRAS, CONTEMPORARY / ZEITGENÖSSISCH, *TERRACOTTA PAINTED* / BEMALT, 7" / 18 CM. *(Photo: Zindman / Fremont)*

uns das Bild «darbringt», mit neuer Bedeutung gefüllt hat: vom Kruzifix zum *Ex Voto.* Wir können das Thema hier nicht weiter ausbreiten, doch soll Roberto Calassos brillant-prägnante Reflexion über das Opfer nicht unerwähnt bleiben: «Der Wert des Opfers besteht nicht darin, eine Sünde zu sühnen... Das Opfer ist Sünde, *die einzige Sünde.* Das Opfer ist eine besonders gut vorbereitete Sünde. Es verlegt den Mord in die Entrücktheit des Selbstmords. Entrückt so sehr, dass er zum Ursprung zurückführt. Wo wir dem göttlichen Selbstmord begegnen: der Schöpfung. Der Grund des Opfers ist folgender: Jeder ist zwei, nicht einer. Wir sind kein kompakter Stein, vielmehr ist jeder die zwei Vögel aus der Upanishad, auf demselben Zweig des kosmischen Baums: Der eine frisst, und der andere sieht dem, der frisst, zu. Die Fiktion des Opfers – dass der Opfernde und sein Opfer zwei Personen seien und nicht eine – ist die blendende und unüberwindbare Offenbarung unserer selbst, unseres doppelten Blicks.» (R. Calasso, «La Rovina di Kash», Mailand 1983, S. 177) – In Indien – wo die letzten Spuren der «inneren», östlichen Wurzeln des Westens liegen – war der indo-europäische Höhepunkt der Opfer-Sitte natürlich voll ausgeprägt.

Der Reflexivität des Opfers entspricht – in der Tradition mit umgekehrten Vorzeichen – jene andere Reflexivität, mit der die Griechen den Mythos des Narcissus gezeichnet haben, dem die moderne

westliche Kunst auf *fundamentale* Weise verbunden ist. Der zweite Blick des «Subjekts» führt *durch* die Kunst hindurch zurück auf es selbst, verbunden mit einer unbeantwortbaren Frage, einer Frage allerdings, die sich – anders als das antike Enigma – nicht einmal richtig entziffern lässt. Es sei denn, vielleicht, wir könnten jemals der alten Antinomie von Aggression und Masochismus entkommen, in der unser «objektueller» Eros gefangen ist. Wenn die Schöpfung (und warum sollte es nur *eine* Schöpfung geben?) als Gottes grösster Narzissmus gelten kann – Gott in *entrückte* Betrachtung seines Spiegelbilds versunken –, entfernen wir uns vom platonischen Eros, geboren aus einer Situation des Mangels heraus, und dessen Korrelat, dem christlichen *Opfermahl,* das die Auslöschung des Selbst bedeutet. (N.O. Brown, ebd.) Der Mythos des Narcissus erfährt so eine Wende und setzt der Moderne ein neues Axiom: Nichts gibt es mehr zu betrachten als *uns selbst.* Von diesem Standpunkt aus wird Kunst eine moderne Verhaltensweise, die den Kampf zwischen *Eros* und *Thanatos* transzendieren könnte: Wissenschaft und Politik vermitteln die Illusion, sie gäben der Realität einen «Halt», könnten gewissermassen *Besitz* von ihr ergreifen; die Kunst hingegen schafft *ihre eigene* Realität. Eine Realität jedoch, die aufgrund ihrer Prämissen durchaus unfassbar und «unbesitzbar» ist. Und eben darin liegt die radikale Idiosynkrasie wahrhaft moderner – und vor allem *spät-moderner* – Sichtweisen. Dennoch *ist* das Bild *Besitz* – für das Kind und den Primitiven ebenso wie für uns, und so sind Besitz *von* Bildern und Besitz *durch* Bilder zwei Seiten derselben Münze. Es bleibt daher unklar, als was das Bild *an sich* heute zu gelten habe, in der Kunst *und* beim Betrachter. Mit anderen Worten: Wovon soll man überhaupt Besitz ergreifen? Keine machtvollen Bilder von «Heiligen» und auch keine kraftvollen Bilder von der «Natur». Es scheint, dass die «Identifikation» von Künstler und Bild, eine «narzisstische» Art der Beziehung, Teil der Definition ist.

Was also ist dann heute die Bedeutung der Selbstdarstellung in Clementes Bildern? Und welcher Bezug zum allgemeinen Status des Materials in der modernen Kunst zeichnet sich ab? Caravaggio, dessen Sinn fürs Dramatische die «realistischen» Portraits der Holländer noch übertraf, malte beiläufige Selbstbildnisse als *Illustrationen* der *tragischen Verwicklung* zwischen Mörder und Opfer und der hilflosen Verzweiflung, die den *Zeugen* dieses «Opfers» ergreift (z.B. in «Das Martyrium der Heiligen Ursula», Banca Commerciale Italiana, Neapel). So offenbart seine Malerei – wie in unserer Zeit die Schlussszene aus «The Lady from Shanghai» –, dass das Material tatsächlich das Problem der «Reflektivität» *ist. «Narciso – Problema del materiale in cui ci si specchia (Caravaggio-acqua – [...]* (R. Bazlen, *«Psiche»,* in *Note Senza Testo,* Mailand 1970, S.49.) Bei Rembrandt verweist der beinahe dandyhafte Polymorphismus des Selbstbildnisses jenseits alles Introspektiven auf eine *Persönlichkeit,* deren klassische Grenzen und traditionell vorgeschriebene Maske sich bereits aufgelöst haben: die Renaissance ist hier offensichtlich vorbei, und das *psychologische* Ego hat seinen Auftritt. (Könnte man sich eigentlich einen alten Römer – vielleicht nicht gerade eine Figur aus «Satyricon» – vorstellen, der ein «Cogito ergo sum» von sich gibt und nicht auf der Stelle vor Scham und Lächerlichkeit vergeht? Doch lässt sich das «Cogito» *ohne* die klassische Renaissance denken?) – Wenn Van Goghs Selbstportraits die Integrität dieses neuen psychologischen Ego zerstören – und zwar nicht nur, indem sie die «geistige Normalität» im Bild in Frage stellen, sondern auch durch den radikalen Wechsel auf eine neue Ebene der künstlerischen Methode –, wird im selben Augenblick das Selbstbildnis zum «Thema» der *Malerei.* «Malerei» ist natürlich auch heute noch das Thema der westlichen Malerei, und in gewisser Hinsicht war das vielleicht immer so. Trotzdem scheint sich heute etwas zu verändern, und für Clemente – wie für viele andere zeitgenössische Maler von Bedeutung (Johns, Twombly, Warhol, Katz und sogar Fischl und Basquiat) – heisst «sich selbst betrachten» nun «sich selbst als *Material* betrachten». Denn nicht nur das psychologische Thema haben wir «hinter» uns gelassen, sondern auch der Formalismus der «Malerei als Thema» tritt langsam in den Hintergrund. Da nun das Material auf breiter Grundlage der einzig legitime «Gehalt» in der modernen Kunst ist – sei es in Form geläuterter Abstraktion oder überschäumender «Expression» –, muss notwendig eine gewisse Form von «Narziss-

mus» den Inhalt der Kunst von heute *primär* bestimmen. Es war Füssli, der willentlich keine Heimat und zugleich mehrere hatte – Freund und Zeitgenosse des Physiognomen Lavater, der am Ende des Jahrhunderts der Aufklärung eine solche Möglichkeit (oder vielleicht sollten wir sagen *Notwendigkeit*) andeutete. Er beschäftigte sich auch mit der – bereits erwähnten – fundamentalen Frage der Beziehung von Manier und Modell, des *Mymetikòn:* «Wenn man sich zu sehr an sein Modell hält, besteht die Gefahr, dass man das Individuum selbst für Natur hält; verlässt man sich nur auf die Schulen, wird man zwangsläufig in blosse Manier abgleiten; was also bleibt, ausser *sich selbst* zum Thema zu machen?» («Aphorismus 144», 1788–1818) Dieses «selbst» ist bei Clemente oft auch im buchstäblichen Sinn – wenn auch «unpersönlich» – ein *Bild* seiner selbst. Auch in dieser Hinsicht gehört Clementes Werk zu den wenigen, die diese unübersehbare Vertracktheit der Zeiten *offen* darlegen, ohne sie in formales oder ikonographisches Zierwerk zu verpacken. Was die «Projektivität» seiner Selbstbildnisse betrifft, stellte Füssli fest, dass «die Kunst, der Hauptfigur die Gewalt über den Horizont zu verleihen, vielleicht das einzige Prinzip ist, das die moderne Kunst der alten voraus hat...» (Vorlesung IV, 1805, S. 226)

Ein ständiger Wechsel in des Künstlers *Theorie* zwischen kontrastierenden Bildern und Visionen vom Ich in ihrer nicht so sehr emotionalen und dennoch warmen und humorvollen Ausführung scheint den Bildern eine eigentümlich universelle Anziehungskraft zu verleihen. Formen/Inhalte werden an unserer geistigen «westlichen» *Grenze* zum Ausdruck gebracht: sie sind visueller Ausdruck *eben jenes Prozesses,* durch den wir allmählich zur Hauptfigur in einem «Bewusstsein von der Welt» werden. Clemente scheint wie eine Seele/ein Herz, dem Entfremdung weder ein unentrinnbares «Muss» ist noch ein «Ende», noch irgend etwas, das es zu bekämpfen und verwerfen gilt: eher, wie bei Beckett, ein *Ausgangs*punkt. Die «Identifikation» mit dem Fremden, das als *eng* Vertrautes genommen wird, wirkt als Gegengift gegen die Distanz zum Vertrauten, das als nun *zutiefst* und unentrinnbar Fremdes erscheint: Transkulturelle Ambivalenz ist die *endgültige* Aporie, mit der möglicherweise eine seltsame Art von mehrdeutiger Klarheit einhergeht. Bei solch weltumfassendem Drahtseilakt entfaltet sich eine Bewusstheit von den extremen inneren und äusseren Grenzen westlicher Subjektivität. Interkulturelle Distanz wird zur zwangsläufigen *Gestalt* der (ebenso zwangsläufigen) Distanz sowohl zum «natürlichen Modell» (Forderungen der Moderne) als auch zu den künstlerischen Modellen (Köder der Post-Moderne).

Vielleicht lag Clementes Berufung von Anfang an in der nach-christlichen Wiedereinsetzung einer «polytheistischen» Vision, wie sie die alten italienischen und «indischen» Arbeiten bezeugen, und sei es mit der wüstenhaften Ausgedörrtheit in einigen Bildern. Vielleicht haben die Anstösse einer neuerlich eingenommenen amerikanischen Perspektive ihren ganzen Reichtum erst entfalten geholfen. Oder besser, Amerika war nötig als eine Art «Bestätigung» im etymologischen Sinn: es verleiht *Festigkeit* und *ermöglicht,* dass sich eine *Richtung* herauskristallisiert. Kein modernes Environment ist heute mythologischer, angefüllt mit verborgen «emblematischen», wenn auch profanen *Geschichten,* mit «natürlichen», spontanen Diskursen, welche die Form *erfinden,* und das heisst auch die Form der Welt «neu finden». Der «mythologische» Charakter dieses Landes der vollendeten Technik und des äussersten Pragmatismus (wahrhaftig, dieses Jahrhundert, das Land der Dichtung dieser Welt: Pounds Schicksal, dem von Clemente eng verwandt, kommt einem in den Sinn) wird selten von den Europäern richtig erkannt – zumal von Intellektuellen und Künstlern –, und wenn, dann nur oberflächlich aus einer Marotte heraus. Duchamp erfasste die Energie dieses Landes schon früh, machte sie sich zunutze und hielt für immer daran fest – eine wichtige Gemeinsamkeit dies, die ihn unter anderem mit Clemente verbindet. Heinrich Zimmer, der ebenfalls nach Amerika kam, glaubte, die radikalen Veränderungen der Moderne müssten, damit man sie in den Griff bekommen und beherrschen könne, quasi als geistige Nahrung den «mythischen Gehalt jeder nur möglichen alten Tradition» in sich aufnehmen. «Die Veränderung ist in der Tat so radikal, dass wir aus nichts von all dem, was in der letzten Zeit entstanden und kurzatmig

ist, genügend Energie gewinnen könnten, um die Gewalt unseres grausamen Jahrhunderts aufzufangen und im Feuer der Umwälzung bestehen zu können.» (H. Zimmer, «Il Re e il Cadavere», Mailand 1983, S. 341)

Indien und Amerika: Auf seltsame Weise passt die folgende Beschreibung Indiens – ebenfalls von Zimmer – auf Aspekte der jüngeren, barbarischen Inder des Westens, nicht nur im Zustand, in dem die Forscher (von denen viele Italiener waren) und die Pionier-Konquistadoren (da waren nur wenige Italiener dabei) sie vorfanden, sondern auch in ihrer heutigen Verfassung: «Nirgendwo anders kann man so unmittelbar aus der Quelle der Kultur schöpfen und das Lebenselixier geniessen. Es ist, als hätte man die Birke genau an der Stelle beschnitten, wo der Lebenssaft entspringt, der Zweige und Laubwerk nährt – mehr als wenn man die Palme beschneidet, aus deren Schnittstelle man eine berauschende Substanz gewinnt. Denn der Rausch ist einer der wesentlichen Effekte des *Mythos.* Kulturen, die davon nichts mehr wissen, sind prosaisch und dem Verfall bestimmt.» (ebd. S. 339–340) Es liegt auf der Hand, dass diese «Absorption» auf vielen Ebenen lange Zeit üblich war. Unklar bleibt jedoch, ob die Welt daraus wirklich Nutzen haben wird. Zuweilen haben sich «entlehnte Mythen» in der Vergangenheit «bezahlt gemacht»: Der Grund dafür liegt in der paradoxen Wahrheit, dass Diebesgut sich durchaus als *neu* und – das ist entscheidend – als Eigenes verwenden lässt. Zu neuem Leben erweckte Mythen sind da nicht so lebenspendend: Ein Hauch des Todes liegt auf ihnen, um nicht zu sagen, die Aura der Apokalypse. In der Aneignung wird uns die «Gabe» eines aussergewöhnlichen Schmuckstücks im Tausch für unseren westlichen Tand zuteil, ganz zu schweigen von jenen seltenen und delikaten *Reflexionen,* die – wie Clementes Bilder – die einzig greifbaren Rechtfertigungen auf unserer Reise sind: Erkenntnis und Einwilligung in dieses Surrogat eines neuen Austausch-Modus in der Beziehung zwischen Ost und West, Nord und Süd sind auch Phantom «unserer» und «ihrer» Freiheit. *Sed tertium non datur:* Die Differenz besteht nicht ewig, und was kann man sich *ohne solche Differenz* überhaupt einverleiben? Da sie aber noch besteht, schlägt sie sich nieder im Werk *dieses einen* Künstlers *unserer* Zeit, *aus Europa,* das heisst aus *Neapel* – gelegen unter Plinius' bedrohlich mörderischem Vulkan –, einem Gebiet namens *Magna Graecia, locus sublimis,* Land des Chemiker-Alchemisten don Raimondo di Sangro, Prinz von Sansevero, der die Körper seiner Sklaven und vielleicht auch seinen eigenen Organ für Organ «mineralisiert» hat. Es ist, als brauchte das «Alter» Europas die «Ewigkeit» Indiens ebenso wie die «Jugend» Amerikas: «Europäer sehen sich als Bewohner des Westens, nicht der Mitte. Die einzige Zivilisation, die von sich selbst als einer Hälfte spricht.» (R. Bazlen, «Problema dell'Epoca», *«op. cit.,* Mailand 1970, S.39).» Clemente, der Indien, den Osten für sich verarbeitet, erzog sich von Anfang an dazu, Europa von *ausserhalb* zu betrachten, und fand in Amerika den einzig strategischen Punkt, von dem aus man die *ganze* Welt heute betrachten kann, jenes Reich des Westens, *Okkasus,* das der Inbegriff für den Zustand der Welt *in ihrer Gesamtheit* ist. Für ihn ist Amerika wie ein Anker, ein ausgleichender Pol am Rande der Welt – und die Welt kann man heute in ihrer Ganzheit nur von dieser Ecke her erfassen. Es erlaubt ihm, mit einem ständig wechselnden Blick von unheimlicher Ruhe, bejahend und staunend zugleich, gerade jene *Konditionen* zu erfassen, die verantwortlich sind für das Entstehen der unausweichlichen *Aporien* und Unstimmigkeiten in der künstlerischen Darstellung von heute: Zum einen ist dies eine «Zeit», in der der Gegenstand selbst – im absoluten Sinn sowie natürlich auch als *Gegenstand der Darstellung* – eine radikal fragwürdige Wesenheit geworden ist, und zum andern ist es eine Zeit, deren Blick in die kaum fassbar traditionelle, unendlich fragile und unbewegliche Tiefe stürzt, die die mythologische Substanz einer Welt wie Indien ausmacht. Doch vielleicht ist es immer noch möglich, etwas von ihrer jahrtausendealten Lebensnahrung zu fassen zu bekommen, von der zarten Blüte ihrer existentiellen *Mythen* und empirischem «Logos».

«Wozu braucht das Denken eine Substanz? Weil es weiss, dass in ihm Kräfte schlummern, die es übersteigen. Die Substanz ist eine Feste der Hommage des Denkens an die Welt der Bilder... Parado-

FRANCESCO CLEMENTE, UNTITLED / OHNE TITEL, 1985,
OIL ON CANVAS / ÖL AUF LEINWAND, *39²/₃ x 43¹/₃ ''* / 100 x 110 CM. *(Photo: Zindman / Fremont)*

xe: So dass alles Entwicklung werden konnte, alles *Ding* werden musste. (Ein Ding ist das, was man *benutzen* kann; Entwicklung ist eine Kraft, die sich alles zunutze machen kann.)» (R. Calasso, op.cit., S. 354) Der Verstand, *la raison,* verteidigt energisch seinen Frieden, seinen Bedarf an folgerichtigem Verhalten, seine Prinzipien von Identität und Widerspruchslosigkeit: Er seziert die letzten Skulptur-Gärten der Substanz, von Dingen und Meta-Dingen, von *Physikà* und *Metaphysikà* und erforscht mit klinischem Behagen selbst das Geschlechtsleben der Engel. Doch Indien und Francesco Clemente gehören zu jenen Instanzen, die uns zeigen, dass die Engel, die höheren Mächte, ein für allemal aus dem Himmel zu uns herabsteigen mussten; nun, da wir keine Heiligen mehr haben, da *wir selbst* die allmächtigen «Heiligen» jener anderen Welten geworden sind, die wie Lehm sind, in den unser eigener sich ergiesst wie erstarrende Lava, was könnte uns Besseres passieren, als Destillateur eines «modernen Tantra» zu werden im *Gedenken* an jene alten, nun vollkommen «harmlosen» Mächte: heute, da wir in der Illusion leben, dass eine immense «physikalische» Macht in unseren Händen läge, die uns zu unserer eigenen Zerstörung herausfordert. So sind wir seltsamerweise gerade in und durch diese «anderen» Welten, die *wir* die «Dritte» und «Vierte» nennen, gezwungen, uns diesem neuen *ständigen* Zusammenleben zu stellen und es in gewisser Weise zu akzeptieren, mit dem quälenden Gefühl, dass *jedes* nun – für alle Zeiten – allgegenwärtig ist. Denn in diesen anderen Welten kann die schmerzhafte Erfahrung, dass Authentizität und ebenso Glauben – inmitten seiner letzten *wirklichen* lebenden Zeugen – unmöglich ist, uns sehen lehren, was Stirner mit unbestechlicher Klarheit vor hundertfünfzig Jahren sah: dass der Geist, seit man ihn gezwungen hat, vom Himmel zu steigen, nicht «unter» uns, sondern *in* uns – *unser Geist* –, nun *übersetzt* ist (und wir wissen ja, wie Übervölkerung zu Schlachten führt, dem Gegenteil von Opfern...). So führt die Inanspruchnahme von Fragmenten der Tradition zur – un-nostalgischen – Wahl des *einzig* möglichen Wegs – keine Flucht mehr also, sondern eine verstohlen erhaschte und gelebte Ontologie.

Wie in Ciorans Haltung der entschlossenen Nicht-Anpassung gibt es auch in Clementes «bewusster, erworbener und willentlicher Leerheit» nichts programmatisch Skeptisches. Sein Dandytum beeinträchtigt nicht seine Nachdrücklichkeit, aus der die Arbeit ihren «Ernst» bezieht, und hinter seinem «Mystizismus», seiner «Askese» verbirgt sich eine kindhafte Verspieltheit, die – niemals kindisch – wortlos sich als einzig mögliche Ernsthaftigkeit zeigt. Was Cioran als ein Ziel beschreibt, das der Marginalität seiner *Wurzeln* bereits einbeschrieben ist – «Ich versuche, allem auszuweichen, mich durch Selbst-Entwurzelung zu erheben; um sinnlos zu werden, müssen wir unsere Wurzeln abschneiden, metaphysisch *Fremde* werden» –, transformiert Clemente – in einem analogen Versuch, indirekt einer Welt zu entfliehen, «die im Vulgären und Schrecklichen sich vereint», und zwar in entgegengesetzter (jedoch nicht widersprüchlicher) Richtung – zum Vertuschen und Löschen der Wurzeln, zum Verwischen der Spuren: Vielleicht verbirgt sich eine geheime Hoffnung, niemals recht eingestanden – schon gar nicht sich selbst –, irgendwie (nicht *irgendwo*) via Amerika und Indien wie durch ein umgedrehtes Fernglas Neapel zu finden, das archetypische *Napoli Celeste* –, das er in jeder Hinsicht verlassen, doch nie wirklich hinter sich gelassen hat, im Geheimen festhaltend am ewig lockenden Bild vom fehlgeschlagenen Talent, dem grossen *Dilettanten,* dem Virtuosen im Loslösen: «Wenn er sein Talent erstickt, so deshalb, weil er mit all seinen Kräften seine Mattheit liebt: Er geht zurück in die Vergangenheit, zieht sich zurück im Namen seiner Begabung.»

(E.M. CIORAN, *LETTRE SUR QUELQUES IMPASSES,* 1954).

. . .

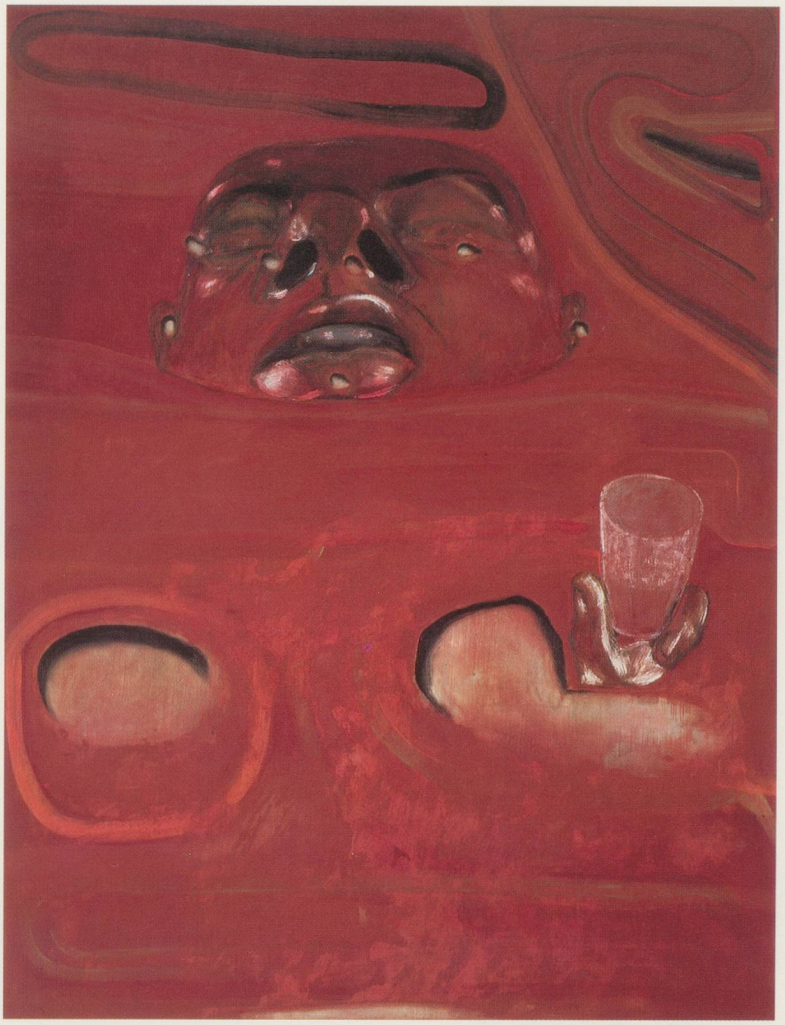
shall not add to your bounty
whose beauty shall be a sheet before me
a statement of itself drawn across
the tempest of emblems

. . .

(S. BECKETT, AUS *ALBA,*
ECHO'S BONES, EUROPA PRESS, 1935)

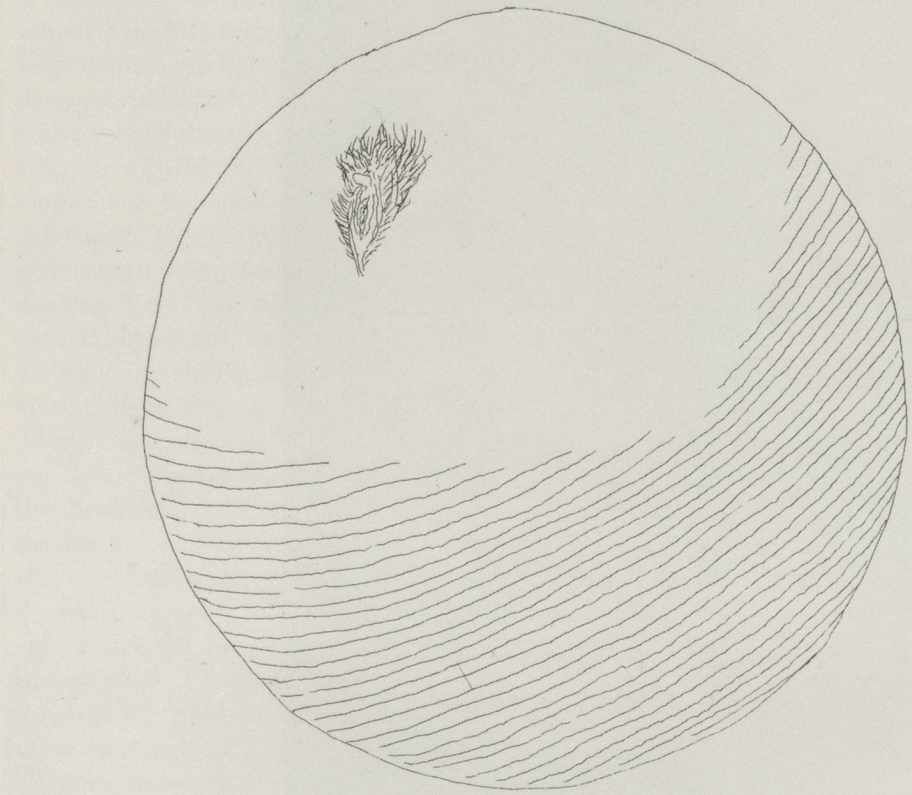
(Übersetzung: Elisabeth Brockmann)

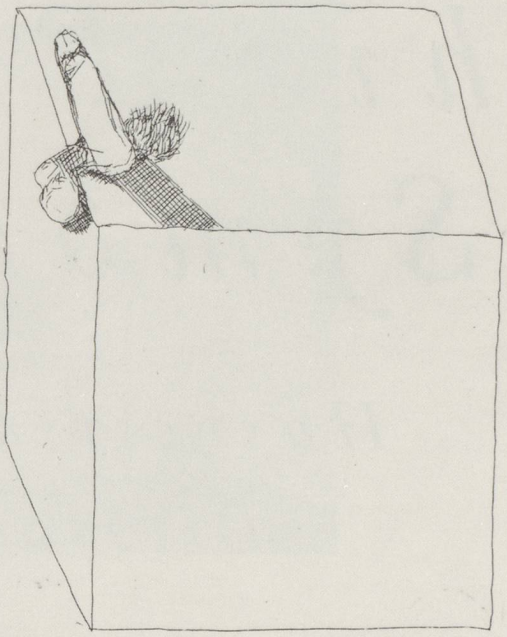
FRANCESCO CLEMENTE, MULTITUDE, 1983/84,
OIL ON ALUMINIUM AND WOOD / ÖL AUF ALUMINIUM UND HOLZ, *42 x 32"* / 106,7 x 81,5 CM.

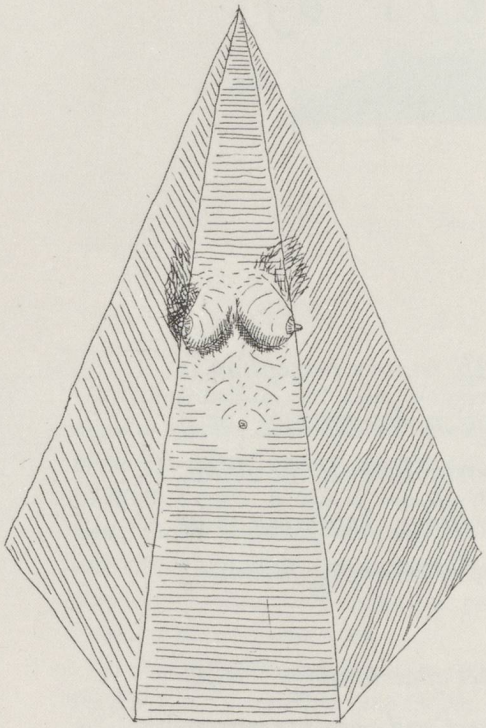


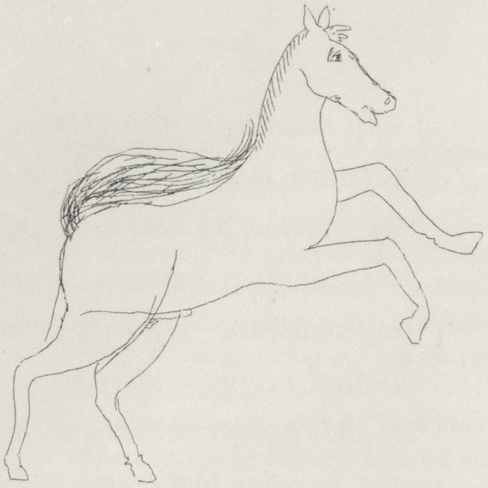
NEXT PAGES: ETCHING FOR PARKETT
FRANCESCO CLEMENTE, «RECONCILIATION,»
DRYPOINT ETCHING ON SOMERSET SATIN. EDITION: 100 IMPRESSIONS, SIGNED AND NUMBERED.
PRINTED BY JENNIFER MELBY, NEW YORK, MAY 1986.

NÄCHSTE SEITEN: RADIERUNG FÜR PARKETT
FRANCESCO CLEMENTE, «VERSÖHNUNG»,
KALTNADEL-RADIERUNG AUF SOMERSET SATIN. AUFLAGE: 100 EXEMPLARE, SIGNIERT
UND NUMERIERT. GEDRUCKT BEI JENNIFER MELBY, NEW YORK, MAI 1986.









Clemente and his Pictorial Symbolism –

Harvesting Aspects of Literary History

RAINER CRONE

«All meaning is representative – symbolic – a medium. All sensory perception is obtained second-hand. It might be said that as an idea, a designation, or a reproduction becomes more singular, more abstract, as its resemblance to the object, the stimulus, decreases, meaning acquires greater independence, becoming more self-contained – requiring no further inducement, it ceases to be meaning, becoming instead a corresponding being...

... My perception of totality would thus assume the character of an analogy – relating, however, to the innermost and most immediate, the direct and absolute perception of the member. Taken together these two from an antithetical, synthetic perception. This would be immanent, and, through immanence it would also be indirect, simultaneously real and yet symbolic. All analogy is symbolic.»

NOVALIS, ON SENSORY, IMMANENT PERCEPTION: FRAGMENTS AND STUDIES, 1797–1798

FRANCESCO CLEMENTE,
INSTALLATION GALLERIA GIAN ENZO SPERONE, ROMA, 1975

In all its subtlety and shades of differentiation, the relationship between symbolism and analogy as discussed here by Novalis appears to me to represent a constituent element in Clemente's work. It tells us how his paintings should be read, to what extent they transcend the «Neo-figurative» or even circumvent it: «... as its resemblence to the object, the stimulus, decreases, meaning acquires greater independence, becoming more self-contained.

We can experience this directly by studying the frescoes in the 1975 Turin exhibition, and the objects displayed at the Rome exhibition in the same year: a large Chinese hat, made of plaster-of-Paris, subtly painted with water colors, supported by four rods, each roughly as tall as a man, and a second object, consisting of thirty pictures with black frames, or merely the picture frames themselves, placed one upon the other to form a pyramid. The only visible painting is the smallest, forming the apex of the pyramid. An unframed photomontage hangs on the wall, in the center, dominating the room and immediately attracting the viewer's attention. The various superimposed images depict one and the same person, its arm pointing in various directions.

The individual images of the frescoes in the Turin exhibition, with framed paintings hung between them, are more easily deciphered. Nevertheless they do require an intuitive empathy on the part of the viewer, combined with associative skills. Compared with later works their challenge to the public is unequivocal, even though these works produced in 1974/75 clearly reveal an interest in a metasymbolic imago/invention of images.

***

RAINER CRONE, *Professor of Art History at Columbia University, New York City, and Director of* International Associates for Contemporary Art.

In discussions about the relationship between symbol and analogy, which I can only briefly touch upon here (I shall be discussing this aspect in greater detail in a monograph planned for 1987/88), mention is made of three authors, to whom Clemente himself repeatedly draws our attention: René Daumal, Ezra Pound and, the Romanticist, Jean Paul.

RENÉ DAUMAL

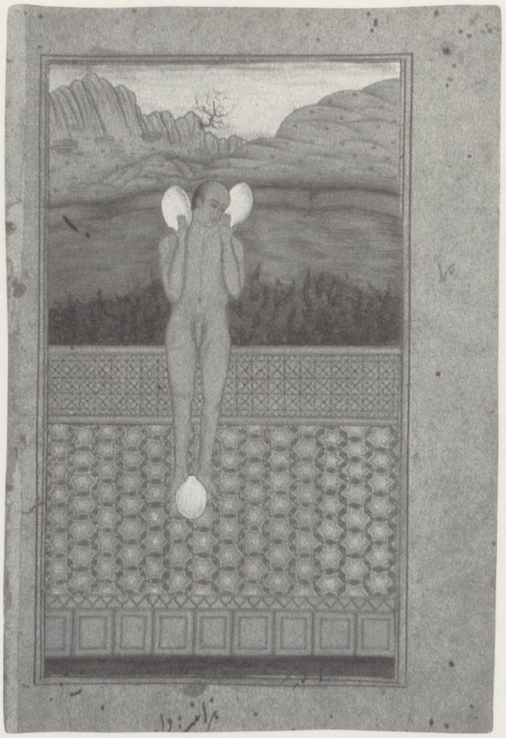
His novel, MOUNT ANALOGUE. A FAITHFUL ACCOUNT, (published posthumously in 1952), a non-Euclidean, symbolic and authentic Alpine novel of adventure, relates the ascent of «Mont Analogue,» the site where heaven and earth, mind and body, ideas and reality are joined and imparted. The book and its symbolism encompass two main ideas, which in their earnestness certainly bear comparison with humourous elements to be found in the German Early Romantic tradition, and in the works of authors such as Rabelais, Swift, Cyrano de Bergerac and Alfred Jarry. The first of these ideas concerns the very nature of what constitutes reality within our minds: inasmuch as a mountain may assume the role of a mons analogus, «its peak must be inaccessible, but its base accessible» to man, as nature has created him. «The gateway to what is invisible must itself be visible.» And the second fundamental idea, which would no doubt have been expounded further in the unfinished novel, is addressed to the «laws» of the mountain: «In order to attain his peak the climber must proceed from one shelter to the next. But before leaving each shelter it is his duty to make it ready for the next user. Until this has been done the ascent cannot continue.»

EZRA POUND

In OF GRAMMATOLOGY (1967), Derrida assesses the poetry of Ezra Pound as the first break with the logocentric tradition of the West: «This is the meaning of the work of Fenollosa, whose influence on Pound and his poetics is well-known: this irreducibly graphic poetics was, with that of Mallarmé, the first break with the most entrenched Western tradition. The fascination that the Chinese ideogram exercised on Pound's writing may thus be given all its historical significance.» It was Ezra Pound who wrote the introduction and commentary to Ernest Fenollosa's essay THE CHINESE WRITTEN CHARACTER AS A MEDIUM FOR A POETRY (1936), acquiring in the process the assurance that the use of ideograms gave access to a logic with multiple values. According to Fenollosa poetry must extricate itself from the abstractions and formalisms of Western language. In this sense poetry is «more akin to the natural sciences than to logic.» «Western grammar leads us to conceive of substantives as lifeless objects. In the Chinese language, by way of contrast, no formal separation occurs between objects and their function, since the Chinese do not possess a grammar in the sense that we understand the word. Moreover the Western method of dividing a sentence up into substantive and predicate belongs to an outdated scientific concept of matter. As Pound himself added, the idea of an electromagnetic field as the fusion of matter and energy is bound to have profound consequences for our sentence structure and our logic. It was via this route that Pound arrived at his concept that the function of a word and its operational area represent an analogy with nature. But as Fenollosa himself maintained, nothing in nature is as isolated as the conceptual substantivation or concretization of Western languages would have us believe, and as a result these languages are to a growing extent degenerating into abstraction. In fact what lies between objects is «more real and more significant than the things that hold them together.» These relations are polysemic and ambiguous, as is apparent in Chinese, a language in which the meaningful content of each individual word is not «allotted its smallest possible range,» as is the case in the West. On the contrary each semantic field is surrounded «by a halo of meanings,» and these «overtones vibrate in sympathy in all their graduations.» Consequently words are charged with meaning. They are words whose vital pulses have a penetrating force, as occurs in the natural world. The metaphorical «halos» of words arranged alongside one another, along with the numerous possible ways of allocating them, the relationships between analogies, and isomorphic correspondence with images in the mind can all be integrated directly into the poetic and artistic, i.e. the painterly process. It is within the scope of such a principle that we should view Clemente's tendency to fragment his objects; this is his way of permitting a more elegant arrangement of the relationships between analogies.

The problem here is really not a question of the extent to which Fenollosa's and thus Pound's thoughts on the Chinese language satisfy philological claims or those contained in

FRANCESCO CLEMENTE, COPPIE AL LAVORO, «EMBLEMI» (COUPLES AT WORK, «EMBLEMS» /
PAARE AN DER ARBEIT, «EMBLEME»), 1978,
WATERCOLOR ON PAPER LAID ON CANVAS / AQUARELL AUF PAPIER AUF LEINWAND, *39 x 47'' /* 98 x 119 CM.



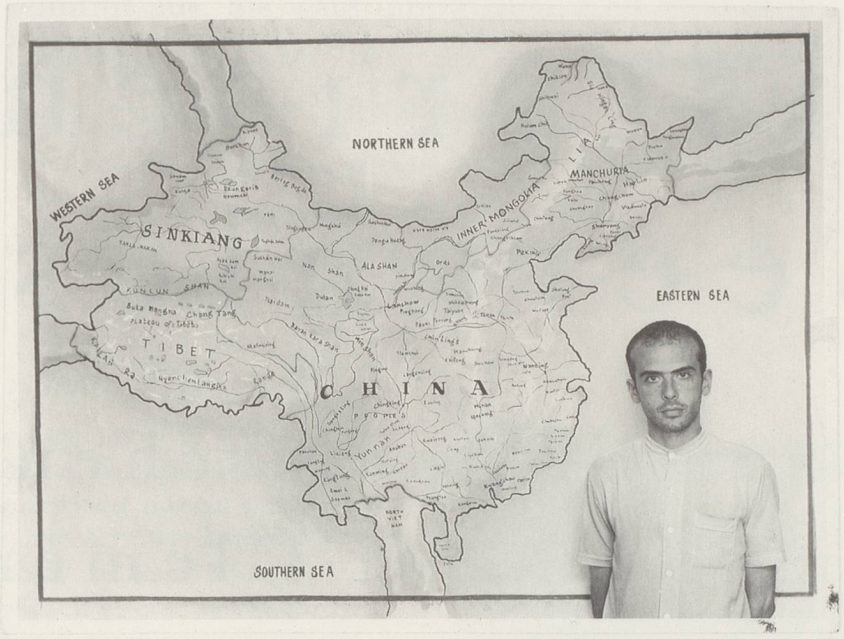
FRANCESCO CLEMENTE, FRANCESCO CLEMENTE PINXIT 1581–1981, ONE OF 24 MINIATURES /
EINE VON 24 MINIATUREN, *PIGMENT ON PAPER* / PIGMENT AUF PAPIER, *8¾ x 6"* / 22,2 x 15,2 CM.

language theory. Pound's emphasis is on the function that, in his view, enables an individual word in Chinese to act as a word-symbol, an ideogram; this idea formed the basis of Pound's new poetry, with which he confronted that of Aristotle. I would like to emphasize that Clemente would be bound to find a fascination in such a poetical outlook, and that a comparison can be made, in a certain analogous sense, with his own paintings.

JEAN PAUL

Whereas Pound's poetry arose primarily from reflections about the theory of language, it is the German and English Romantic period that provides the corresponding background for Clemente's understanding of a symbolistic approach. Clemente's interest in authors, poets and painters such as William Blake, Fuseli, De Quincey, Keats and Shelley is reflected not only in his statements, but also in his drawings and paintings.

Regarding any interpretation of the «expression of the universe» or the «language of nature» as being the preeminent task for art of all kinds, Jean Paul interlaces his theory of the metaphor and his symbolism with art and poetry, thus conforming to the aesthetics of the mysteries of nature that were prevalent during his lifetime. «In brief, it is through physiognomy and pathognomy (see Clemente's fresco from Turin, 1985) that we first animate all bodies – and later all inorganic bodies...». Elsewhere he writes: «The whole world is already full of signs, all the time; it is these letters that lack life; what we need is a dictionary and a grammar of these signs. Poetry teaches us to read.» (ON THE NATURAL MAGIC OF THE IMAGINATION, 1795). Thus Jean Paul opposes not only the «imitation of nature» but also the «arbitrariness



FRANCESCO CLEMENTE, UNTITLED / OHNE TITEL, 1978,
PHOTOGRAPHY, 8½ x 6½" / 21,5 x 16,5 CM

of egocentrism» and the «monotony of unbridled imagination.» «The art of poetry should not destroy or reproduce reality, which must itself possess divine meaning, but should decipher it.»

***

Returning once more to Novalis, the author that I quoted at the beginning of this essay, we can detect in both Pound and, to a lesser extent, Daumal an approach to linguistic theory that reconstitutes itself into a theory of symbols of a higher and more far-reaching order, in a metasymbolic comprehension of analogies. Novalis considers the «elevated language,» i.e. poetry, in the same way that he regards nature and dreams, as being analogous to absolute thought, as combinatorics with their own laws, as an autonomous unity of interwoven relationships. The distinction between this more elevated language and normal language is that the former does not primarily convey a message, and therefore does not fulfill «the function of a tool.» Using this linguistic theory Novalis seeks to ‹listen in› in order to acquire the most intimate secrets of language; for all poetry is based on an active association of ideas, on spontaneous, deliberate, idealistic chance production. In its actual symbolic, metasymbolic sense language is only revealed when one is prepared to dispense with it as a means of conveying specific details, and when conditional autonomy and the free play of language are guaranteed. It is only then that the «soul of the world,» to adopt Novalis' view, is able to speak through language as it does through nature: «Nature is therefore purely poetical, thus making it a magician's room.» And in Clemente we have a 20th century magician of «ideograms in costume.»

(Translation: Martin Scutt)

Eine literatur-historische Beerenlese

zur bildnerischen Symbolik bei Clemente

RAINER CRONE

«Aller Sinn ist repräsentativ – symbolisch – ein Medium. Alle Sinnenwahrnehmung ist aus der zweiten Hand. Je eigentümlicher, je abstrakter, könnte man sagen, die Vorstellung, Bezeichnung, Nachbildung ist, je unähnlicher dem Gegenstande, dem Reize, desto unabhängiger, selbständiger ist der Sinn – bedürfte er nicht einmal einer äusseren Veranlassung, so hörte er auf Sinn zu sein, und wäre ein korrespondierendes Wesen...

... Meine Erkenntnis des Ganzen würde also den Charakter der Analogie haben – diese würde sich aber auf

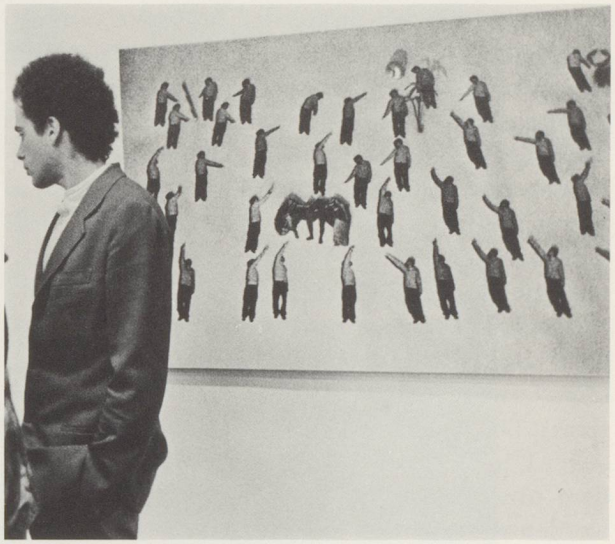
das innigste und unmittelbarste, auf die direkte und absolute Erkenntnis des Gliedes beziehen. Beide zusammen machten eine antithetisch synthetische Erkenntnis aus. Sie wäre unmittelbar, und mittelst des Unmittelbaren mittelbar, real und symbolisch zugleich. Alle Analogie ist symbolisch.»

NOVALIS, VON DER SINNLICHEN, UNMITTELBAREN ERKENNTNIS.

FRAGMENTE UND STUDIEN 1797–1798

Das von Novalis angesprochene Verhältnis von Symbolik und Analogie, in aller seiner Subtilität und Differenziertheit, scheint mir ein konstitutives Element von Clementes Arbeiten darzustellen. Es vermittelt uns nämlich, wie seine Bilder zu lesen sind, wie sehr und wieweit sie über jene gegenwärtige Bewegung des «Neo-Figurativen» oder gar «Neo-Expressiven» hinausgehen, ja diese sogar unterlaufen: «... je unähnlicher dem Gegenstande, dem Reize, desto unabhängiger, selbständiger ist der Sinn...»

Diese Erfahrung machen wir ganz direkt, wenn wir die Fresken, die Wandmalereien in der Turiner Ausstellung von 1975 und die Objekte in der römischen Ausstellung des gleichen Jahres betrachten: ein grosser chinesischer Hut, aus Gips, in zarten Wasserfarben getönt, getragen von vier ungefähr mannshohen Stäben, und, als zweites Objekt, dreissig zur Pyramide geschichtete schwarzgerahmte Bilder oder Rahmen, von denen nur das oberste und kleinste Bild zu sehen ist; an der Wand, im Zentrum und den Raum als Blickfang dominierend, hängt eine ungerahmte Photomontage, deren montierte Images ein und dieselbe Person darstellten, jeweils in verschiedene Richtungen mit dem Arm weisend.



FRANCESCO CLEMENTE, 1975. (Photo: Buby Durini)

Die einzelnen Images des Freskos mit den dazwischen gehängten gerahmten Bildern in der Turiner Ausstellung sind leichter lesbar, wenn auch hier eine intuitive Einfühlung und Assoziationsgabe vom Betrachter verlangt wird. Die klare Herausforderung an das Publikum ist hier gegenüber späteren Arbeiten noch explizit, wenn auch schon in diesen Arbeiten von 1974/75 deutlich das Interesse an einem metasymbolischen Imago/Bilderfindung deutlich wird.

***

RAINER CRONE, ist Professor für Kunstgeschichte an der Columbia University, New York City, und Direktor der International Associates for Contemporary Art.

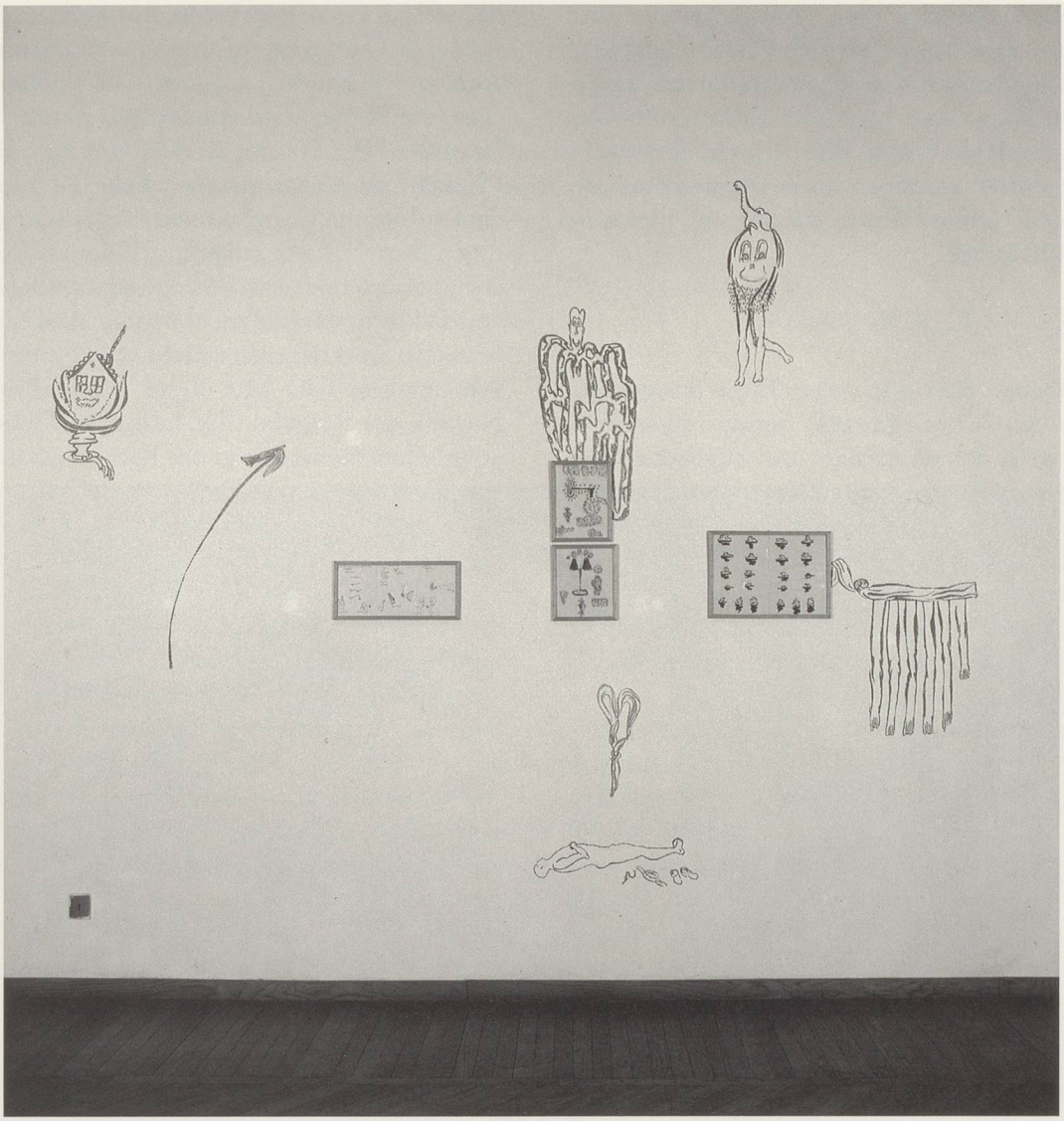
In der Diskussion über das Verhältnis von Symbol und Analogie, die ich hier nur im Ansatz anführen kann (weiteres wird in der für 1987/88 geplanten Monographie diskutiert), sollen kurz drei Autoren angeführt werden, auf die Clemente selbst uns wiederholt aufmerksam macht: René Daumal, Ezra Pound und der Romantiker Jean Paul.

RENÉ DAUMAL

In seinem Roman DER BERG ANALOG. EIN WAHRHEITSGETREUER BERICHT. (1952 posthum publiziert), einem «nicht-euklidischen und symbolisch-authentischen alpinen Abenteuerroman», erfolgt der Aufstieg auf den «Mont Analogue» als der Stätte der Verbindung und Vermittlung von Himmel und Erde, von Geist und Körper, von Idee und Realität. Zwei Grundgedanken kennzeichnen das Buch und seine Symbolik, deren Ernst sich durchaus mit humoristischen Elementen in der Tradition der deutschen Frühromantik, sowie Rabelais', Swifts, Cyrano de Bergeracs und Alfred Jarrys verträgt. Der erste Grundgedanke betrifft die Natur der geistigen Wirklichkeit überhaupt: sofern ein Berg die Rolle eines m o n s a n a l o g u s übernehmen kann, so muss dem Menschen, wie die Natur ihn nun einmal geschaffen hat, «sein Gipfel unzugänglich, sein Fuss jedoch zugänglich sein... Die Pforte zum Unsichtbaren muss sichtbar sein.» Und der zweite Grundgedanke, der sicher in dem unvollendeten Roman weiter ausgearbeitet worden wäre, spricht die «Gesetze» des Berges an: «Um zu seinem Gipfel zu gelangen, muss man von Unterkunft zu Unterkunft gehen. Aber bevor man eine dieser Unterkünfte verlässt, hat man die Pflicht, diejenigen, die den Platz nach einem beziehen werden, entsprechend vorzubereiten. Erst wenn man das getan hat, darf man höher steigen.»

EZRA POUND

Derrida wertet in GRAMMATOLOGIE (deutsch 1974) die Poetik Ezra Pounds als den ersten Durchbruch aus der logozentrischen Tradition des Westens: «Dies ist die Bedeutung der Arbeit von Fenollosa, dessen Einfluss auf Pound und dessen Poetik allgemein bekannt ist. Seine Poetik, die nicht weiter reduzierbare grafische Eigenschaften aufweist, ähnlich der von Mallarmé, stellte den ersten Bruch mit den fest verwurzelten Traditionen dar. Die Faszination, die das chinesische Ideogramm auf die Werke Pounds ausübt, erhält dadurch seine wirkliche historische Stellung.» Aus Ernest Fenollosas Essay THE CHINESE WRITTEN CHARACTER AS A MEDIUM FOR A POETRY (1936), den Ezra Pound einleitete und kommentierte, bezog dieser die Zuversicht, mit dem Ideogramm zu einer mehrwertigen Logik zu gelangen. Denn die Dichtung müsse, so Fenollosa, sich von den Abstraktionen und Formalismen der konventionellen westlichen Sprache lösen. In diesem Sinne vertrage sich Dichtung eher «mit der Naturwissenschaft als mit Logik». Die westliche Grammatik lasse uns die Substantive als tote Dinge begreifen. In der chinesischen Sprache dagegen würden die Dinge und ihre Funktionen der Form nach nicht getrennt, denn das Chinesische kenne gar keine Grammatik in unserem Sinne. Die abendländische Satzteilung in Substantiv und Prädikat entspreche zudem einem veralteten naturwissenschaftlichen Begriff der Materie. Die Vorstellung des elektromagnetischen Feldes als der Verschmelzung von Stoff und Energie müsse entschiedene Folgen für unsere Satzstruktur und Logik haben, meinte daran anschliessend Pound. So gelangt Pound zu seinem Konzept, dass die Funktion und das Funktionsfeld des Wortes eine Analogie der Natur darstellten. In der Natur sei aber, wie Fenollosa behauptet, kein Ding so isoliert, wie es die begriffliche Substantivierung oder Verdinglichung der westlichen Sprachen vorgibt, die infolgedessen zunehmend in Abstraktionen verfallen. Im Grunde seien die Dinge z w i s c h e n den Dingen «wirklicher und bedeutungsvoller als die Dinge, die sie verknüpfen». Diese Relationen sind polysem, mehrdeutig, wie wir im Chinesischen sehen können, wo dem Sinngehalt jedes einzelnen Wortes nicht, wie im Westen, «sein geringster Umfang zugemessen wird». Im Gegenteil, hier ist jedes Wortfeld umgeben «mit einem Lichthof von Bedeutungen», und diese «Obertöne schwingen in all ihren Abstufungen mit». Die Worte sind infolge-



FRANCESCO CLEMENTE,
INSTALLATION GALLERIA GIAN ENZO SPERONE, TORINO, 1975

dessen mit Sinn aufgeladen, es sind «Worte, deren lebendige Impulse sich durchdringen, wie es in der Natur geschieht». Die metaphorischen «Lichthofe» nebeneinander geordneter Worte und die vielen Zuordnungsmöglichkeiten, Analogierelationen und isomorphen Entsprechungen der Denk-Bilder können direkt in das dichterische und künstlerische, also malerische Verfahren einbezogen werden. In diesem Prinzip ist auch Clementes Neigung zur Fragmentierung seiner Objekte zu sehen, die somit eine elegantere Einordnung in Analogierelationen ermöglicht.

Wieweit Fenollosas und mit ihm Pounds Überlegungen zur chinesischen Sprache philologischen und sprachtheoretischen Ansprüchen gerecht werden können, ist hier wirklich nicht das Problem. Vielmehr liegt die Betonung Pounds auf der Funktion, die in seiner Sicht das einzelne Wort in der

chinesischen Sprache zum Wort-Symbol, zum Ideogramm macht, was letztlich Pounds neue Poetik konstituierte, welche er jener Aristoteles' entgegenstellte. Dass diese poetische Konzeption Clemente faszinieren muss und seinen Bildern in einem gewissen, analogen Sinne vergleichbar zur Seite gestellt werden kann, möchte ich hier ausdrücklich betonen.

JEAN PAUL

War Pounds Poetik in erster Linie aus sprachtheoretischen Überlegungen heraus entwickelt, finden wir in der deutschen und englischen Romantik den entsprechenden Hintergrund für Clementes Verständnis eines symboltheoretischen Ansatzes. Clementes Interesse an Autoren, Dichtern und Malern wie William Blake, Füssli, De Quincey, Keats und Shelley findet nicht nur in seinen Äusserungen Widerklang, sondern auch in seinem graphischen und malerischen Werk.

Wie die naturmystische Ästhetik seiner Zeit bindet Jean Paul seine Theorie der Metapher und seine Symbolik in die Kunst und Poesie ein, indem er die wichtigste Aufgabe aller Kunstarten in der Deutung der «Mimik des Universums» oder «der Sprache der Natur» sieht: «Kurz, durch Physiognomik und Pathognomik (siehe Clementes Fresko aus Turin 1975) beseelen wir erstlich alle Leiber – später alle unorganischen Körper...» oder: «Voll Zeichen steht ja schon die ganze Welt, die ganze Zeit; das Leben eben dieser Buchstaben fehlt; wir wollen ein Wörterbuch und eine Sprachlehre der Zeichen. Die Poesie lehrt lesen.» (ÜBER DIE NATÜRLICHE MAGIE DER EINBILDUNGSKRAFT, 1795) Jean Paul wendet sich deshalb sowohl gegen «die Nachahmung der Natur» als auch gegen «die Willkür der Ich-Sucht» und die «Öde der Phantasterei»: «Die Dichtkunst soll die Wirklichkeit, die einen göttlichen Sinn haben muss, weder vernichten noch wiederholen, sondern entziffern.»

***

Wenn ich nun zurückkehre zu unserem anfänglich zitierten Autoren, Novalis, so finden wir bei Pound und, wenn auch zu einem geringeren Masse, bei Daumal einen sprachtheoretischen Ansatz, der sich in einer Symboltheorie grösserer, umfassenderer Ordnung, in einem metasymbolischen Analogieverständnis auflöst: Die «höhere Sprache», die Poesie, wird von Novalis nämlich wie die Natur, wie der Traum, als Analogie zum absoluten Denken, als eine eigengesetzliche Kombinatorik, eine autonome Ganzheit von ineinander verflochtenen Beziehungen aufgefasst. Diese höhere Sprache unterscheidet sich von der gewöhnlichen Sprache dadurch, dass sie nicht primär eine Mitteilung bezweckt und demnach nicht «die Funktion eines Werkzeuges» hat. Mit dieser Sprachtheorie will Novalis der Sprache ihre intimsten Geheimnisse ablauschen: denn «die ganze Poesie beruht auf tätiger Ideenassoziation, auf selbsttätiger, absichtlicher, idealischer Zufallproduktion». Erst wenn auf eine bestimmte Mitteilung durch die Sprache verzichtet wird, und wenn die bedingte Autonomie und das freie Spielen der Sprache gewährt werden, offenbart sich der eigentliche symbolische, metasymbolische Sinn der Sprache, denn erst dann kann mit Novalis «die Weltseele» durch die Sprache wie durch die Natur sprechen: «Die Natur ist daher rein poetisch und so die Stube eines Zauberers.» Und in Clemente finden wir einen Zauberer von «Ideogrammen in Kostümen» des 20. Jahrhunderts.

FRANCESCO CLEMENTE, ALLEGORIA GRATIS, 1977,
INK, TEMPERA ON PAPER / TUSCHE, TEMPERA AUF PAPIER,
23⅗ x 27½" / 60 x 70 CM.

FRANCESCO CLEMENTE, SCREEN, 1983/84,
OIL ON ALUMINIUM AND WOOD / ÖL AUF ALUMINIUM UND HOLZ,
34 x 40" / 86,5 x 102 CM.