

"Les infos du paradis" : ein weiter Blick auf Blinky Palermo = an open look at Blinky Palermo

Autor(en): **Bürgi, Bernhard / Arici, Laura / Curiger, Bice**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(1984)**

Heft 3: **Collaboration Martin Disler**

PDF erstellt am: **15.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680210>

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.

«LES INFOS DU PARADIS»

EIN WEITER BLICK AUF BLINKY PALERMO

Blinky Palermo ist 1977 im Alter von 34 Jahren gestorben. Seine Werke werden gegenwärtig in einer vielbeachteten Wanderausstellung vorgestellt, die im Kunstmuseum Winterthur (18. September - 1. November) ihren Anfang nahm (vor weiteren Stationen in der Kunsthalle Bielefeld, 27. Januar - 17. März 1985, und dem Van Abbemuseum in Eindhoven, 30. März - 12. Mai). Den Künstlernamen übernahm Palermo, der eigentlich Peter Heisterkamp hiess, 1964 von einem mafiosen Boxer, in der Zeit, als er in der Kunstakademie Düsseldorf bei Joseph Beuys studierte. Mit Bernhard Bürgi, dem Organisator der Ausstellung, und Laura Arici, Kunsthistorikerin in Zürich, unterhielt sich Bice Curiger.

BC: Wie ist die Palermo-Ausstellung zustande gekommen, und was ist das Besondere daran im Vergleich zu den vorhergehenden Ausstellungen in München (Galerie-Verein, 1980) und Bonn (Städtisches Kunstmuseum, 1981)?

BB: Diese Ausstellung unterscheidet sich von den früheren insbesondere dadurch, dass in die Retrospektive Werke von Palermo aus amerikanischem Besitz integriert sind. Palermo hat nie eine eigene retrospektivisch angelegte Ausstellung erlebt. Das hängt natürlich mit seinem frühen Tod zusammen, aber auch damit, dass er sein Werk gattungsmässig getrennt ausgestellt hat —

einmal Zeichnungen, dann Malerei, dann Objekte oder Wandmalereien. Die beiden postumen Retrospektiven in München und Bonn haben sich auf Werke aus Sammlungen der jeweiligen Region beschränkt. Was Palermo zwischen 1974 und 1977 in New York geschaffen hat, blieb fast unberücksichtigt, weil es grösstenteils in Amerika geblieben ist. Jetzt sind die amerikanischen Bestände miteinbezogen, und erstmals kann man in Europa die späten Metallbilder sehen. Auch zeigen wir bisher unpublizierte Frühwerke. Die Ausstellung ermöglicht also eine neue Sicht auf Palermo.

Zudem haben wir uns entschieden — im Gegensatz zu München, wo Palermo als Blinky Palermo in einer Gedächtnis-Ausstellung von Freunden vorgestellt wurde —, den offizielleren Namen Palermo zu wählen (ohne Blinky, wie er dies zu Lebzeiten für die öffentliche Präsentation seiner Werke tat).

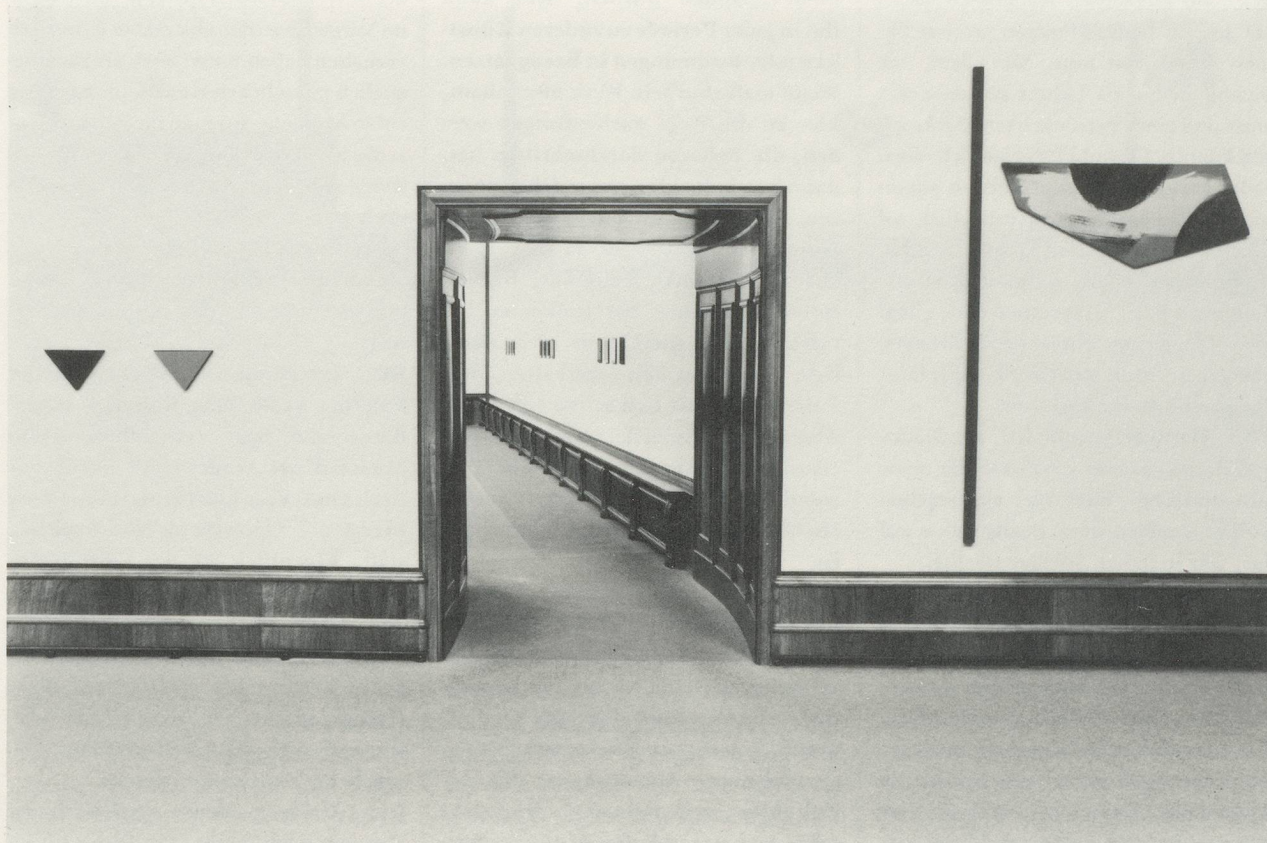
Diese Ausstellung ist der letzte Teil einer Trilogie Deutscher Kunst im Kunstmuseum Winterthur: Zuerst zeigten wir Imi Knoebel, dann Joseph Beuys und jetzt Palermo; drei Ausstellungen also, die in einem inneren Zusammenhang stehen. Beide, Knoebel und Palermo sind Beuys-Schüler, haben aber absolut eigenständige Positionen eingenommen. Es schien mir interessant zu sein, einen Aspekt deutscher Kunst zu beleuchten, der in letzter Zeit wohl nicht im Vordergrund stand, weil vor allem die Generalperspektive — deutscher Expressionismus, die Maler wie Baselitz, Kiefer, Immendorff und weiter bis hin zu den Jüngeren wie Dokoupil, Salomé, Fetting —, diskutiert wurde. Die deutsche Kunstlandschaft ist aber weit komplexer. Mich haben Haltungen interessiert, die expansiv mit der Kunst umgehen, die experimentell sind und sich nicht einfach in die Marktsituation integrieren lassen, sondern sich neue Bereiche erschlossen haben. Im Falle von Palermo ist dieser Malereikontext da, er ist ja im eigentlichen Sinne Maler, hat aber ganz andere Wege beschritten als etwa Baselitz oder Immendorff. Mir scheint dieser Aspekt

wichtig. In der jüngsten Kunst wächst vielleicht auch etwas heran, das Bezug nimmt auf Palermo.

BC: Wie gestaltete sich die Ausstellungs-Vorbereitung angesichts der Tatsache, dass Palermo ein Mythos ist? In diesen Jahren nach seinem Tod ist doch etwas gewachsen um seine Person herum?

mich war es ein Vorteil, von der Schweiz aus agieren zu können, mit örtlicher Distanz. Und gerade weil ich Palermo nicht gekannt habe und nicht in seine Lebensumstände involviert war, konnte ich das Persönliche zurückstellen und mich in einer unbeschwerteren Weise Palermo annähern. Ich konnte sagen: 'Ich möchte jetzt ein-

ten Gespräch mit Laszlo Glozer. Man kann es als eine Position der Stärke durch Zurückhaltung, eine Art bewusste Nicht-Position bezeichnen. Wie sehen Sie das? BB: Augenfällig ist bei Palermo eine grosse Unbefangenheit. Mit 20 war er schon voll da. Beuys sagt: 'Er hat sich entwickelt wie ein rascher Entschluss.' Palermo hat sich nie einem theoretischen



BLICK IN DIE PALERMO AUSSTELLUNG IM KUNSTMUSEUM WINTERTHUR /
PALERMO EXHIBITION AT KUNSTMUSEUM WINTERTHUR (Photo: Jean-Michel Neukom)

BB: Das stimmt. Weil Palermo als eine Kultfigur in den Vordergrund gerückt wurde und man sich hauptsächlich mit seinem Mythos beschäftigt hat, wurde sein Werk eher vernachlässigt. Das trifft aber vor allem auf Deutschland zu. Da leben seine Freunde, Sammler und Fans, und jeder von ihnen hat natürlich seinen eigenen Umgang mit dem Phänomen Palermo. Für

fach mal wissen, was Palermo als Künstler gemacht hat', und möglichst direkt auf seine Kunst Bezug nehmen.

BC: Sein früher Tod bringt natürlich etwas zusätzlich Romantisches ins Werk. Ist es aber nicht gerade seine Haltung, die Palermos Aktualität begründet? Eine Haltung, die Beuys als «porös» bezeichnet hat, in einem im Katalog abgedruck-

schon Konzept verschrieben, nie sich manifestartig geäußert, das heisst er hat sich immer wieder klaren Definitionen entzogen.

BC: Bemerkenswert ist, dass ein Künstler wie zum Beispiel Julian Schnabel, der ganz anders auftritt, sich gelegentlich in Bildwidmungen auf Palermo bezieht.

BB: Dem breiten Publikum ist Palermo bisher unbekannt geblieben. Aber bei vielen Künstlern genoss und genießt er eine hohe Wertschätzung, bei Künstlern mit verschiedensten und ganz anderen Arbeitsweisen als seine. Palermo ist ein ausgeprägter Künstler für Künstler.

BC: Im erwähnten Katalog-Gespräch mit Joseph Beuys kommen gewisse Sachen sehr schön raus. Vor allem, wie wichtig Beuys als Lehrer gewesen sein muss und einer Persönlichkeit Stärke geben konnte. Obwohl Palermo sich einen völlig anderen Tätigkeitsbereich ausgesucht hatte, konnte er offensichtlich auf das Verständnis und die Förderung von Beuys zählen. Und wenn man heute Beuys von Palermo sprechen hört, klingt seine Erinnerung sehr lebendig, liebevoll und genau. Man spürt auch, wie sehr er Palermos Arbeit respektiert.

BB: Das war, glaube ich, die Stärke von Beuys, dass er nie doktrinär seine künstlerische Haltung weitergeben wollte, sondern stark Bezug nahm auf das, was in jedem Schüler steckte.

Das Verhältnis von Palermo zu Beuys hat zwei Seiten; einerseits hat Beuys die Essenz und die Stärke von Palermo zu Tage gefördert, andererseits war seine Präsenz sicherlich auch bedrohlich. Das hat mir Gerhard Richter in einem Gespräch auch gesagt — dass Beuys einfach ein Monument, ein Riese war. Palermo hat sich immer als Maler verstanden und konnte sich in den sechziger Jahren diesem ganzen Aktionsbereich der politischen Initiativen (von Beuys und anderen) von seiner Art her, Kunst zu machen, nicht anschliessen. Oft war er verzweifelt über seine künstlerische Position, Maler zu sein — in einer Zeit des konsequenten In-Frage-Stellens der Malerei.

Sicher war diese Spannung enorm fruchtbar, aber sie hat auch an der Lebenskraft gezehrt und musste ausgehalten werden.

BC: Als Palermo Ende 1973 nach Amerika ging, war er auch nicht besser aufgehoben. Ich erinnere mich an Ausstellungsbesprechungen in amerikanischen Kunstzeitschriften, die auf eine stossende Art formalistisch ausfielen. Schwang da nicht viel Missverständnis mit in bezug auf Farbfeld-Malerei und Minimal-Art?

BB: Ja, ich glaube, Palermo ist oft missverstanden worden: Man kann ihn in jeder Periode zu anderen Künstlern oder Strömungen in Bezug setzen. Wenn man aber sein Werk überschaut, können die Wege nachvollzogen werden, die Palermo durchschritten hat, dann ist wieder klar, aus welchen anderen, eigenen Impulsen heraus das Werk entstanden ist. Und gerade die Vergleiche mit Ellsworth Kelly oder Barnett Newman machen bei genauerer Betrachtung nur die Unterschiede deutlich. Aber man kann festhalten, dass Palermos Kunst sich schon vor seiner Abreise nach Amerika irgendwie amerikanisiert hatte. Dass also eine Verwandtschaft aus einer inneren künstlerischen Entwicklung herausgewachsen ist.

Der Schritt, nach Amerika zu gehen, war irgendwie folgerichtig, wenn man bedenkt, dass sein Frühwerk aus der zeitlichen Distanz heraus fast romantisch wirkt und sich dann die Vielfalt, dieses heterogene Ineinandergreifen verschiedener Äusserungen, mit der Zeit klärt und reduziert. Vielleicht sollte man generell darauf zu sprechen kommen, dass Palermo konstruktive Grundformen benutzt hat, nicht um denkerische Prozesse und theoretische Konzepte abzuhandeln wie zum Beispiel Max Bill oder Richard Paul Lohse, sondern, dass dies viel mehr aus der Emotion heraus geschah und er das Konstruktive intuitiv auslotete. Das Poröse, gemäss Beuys, ist eben in verschiedene Richtungen durchlässig. So ist seine Kunst nicht rein abstrakt, sondern schliesst auch figurative oder naturalistische Formen ein. Es gibt Stö-

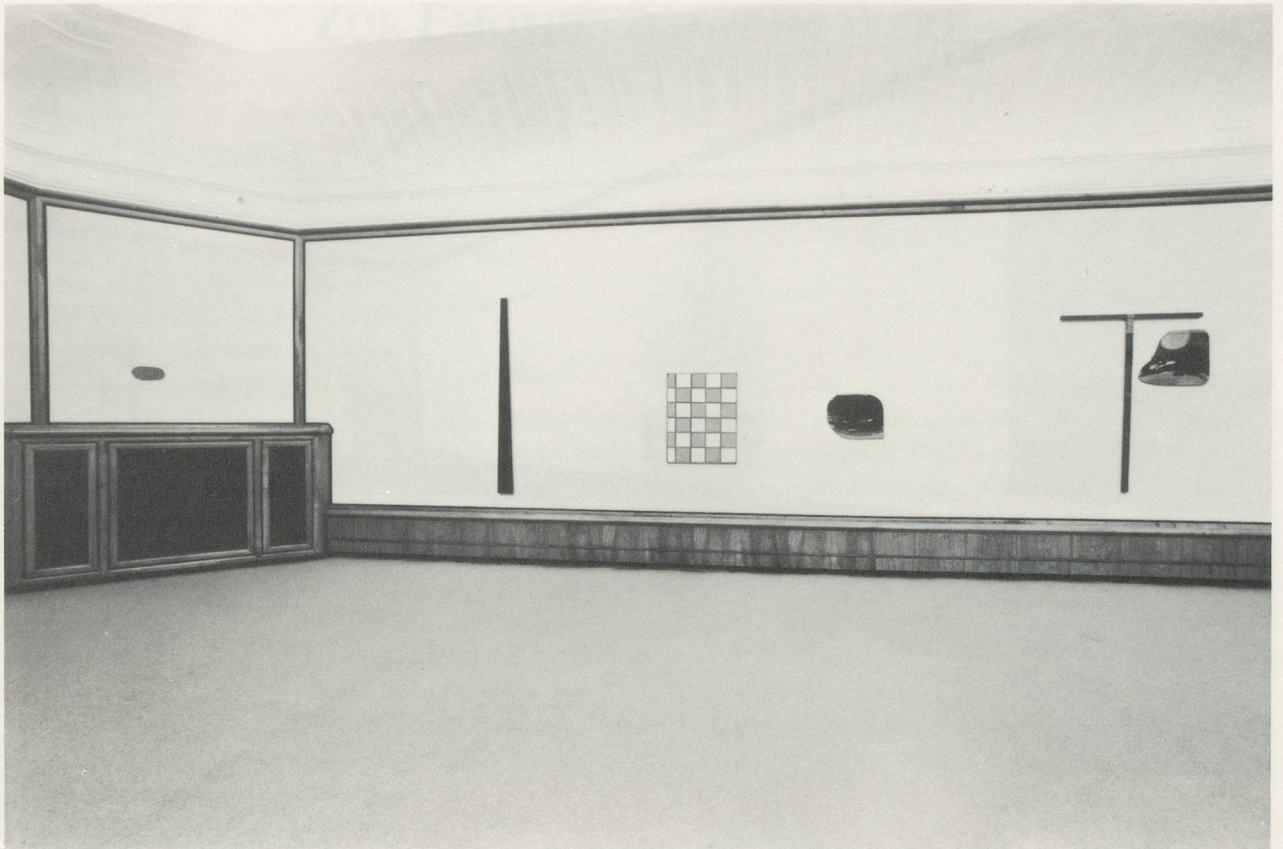
rungen, Verrückungen, und die Konstruktivität löst sich auf. Die Extreme berühren sich bei ihm; Palermo zielt auf einen Zwischenbereich, der nicht benennbar ist, wo man sprachlos wird.

BC: Ich habe vorhin an Meret Oppenheim gedacht. Mir fällt bei ihr eine ähnliche Haltung auf, wie sie sich innerhalb der Surrealisten und später beispielsweise im Vergleich zu den abstrakten Künstlern verhalten haben muss, auch als Frau bezüglich männlichen Künstlern. Es gab ja einen Moment, wo man ihr Werk gleichzeitig als zu wenig surrealistisch und zu wenig abstrakt empfand. Auch sie nahm nach aussen nie die Stellung ein, dass sie jetzt etwas völlig Neues anzubieten habe. Sie hat sich — ohne naiv zu sein — 'porös' und eigenwillig in den Strömungen bewegt.

BB: Das stimmt. Gleichzeitig mit der Palermo-Ausstellung findet ja in der Kunsthalle Bern (anschliessend im Musée d'Art Moderne in Paris, vor Berlin und Frankfurt a.M.) eine grosse Meret Oppenheim-Retrospektive statt. Eigentlich ist das sehr schön. Denn ich sehe in der Haltung, nicht in der künstlerischen Ausdrucksform, schon etwas sehr Ähnliches, und irgendwo spüre ich, dass gerade diese Haltung extrem wichtig wird. Die Leistung dieser beiden Künstler lässt sich erst heute richtig abschätzen.

Diese Haltung scheint spielerisch, ist aber nie leichtfertig. Ein Sich-Öffnen weiten Bereichen gegenüber und sich in diesen Öffnungsprozessen dem überlassen, was einem dann fast traumwandlerisch zufällt. Man geht nicht von einer fixen Idee aus, sondern überlässt sich freien Bewegungen, aber man ist gegenüber diesen Bestrebungen sehr aufrichtig. Es ist ein Aufsuchen von Grenzbereichen, wo sich die Grenzen auflösen, wo alles nicht mehr klar fassbar ist.

BC: Bei einer Künstlerin wie Meret



(Photo: Jean-Michel Neukom)

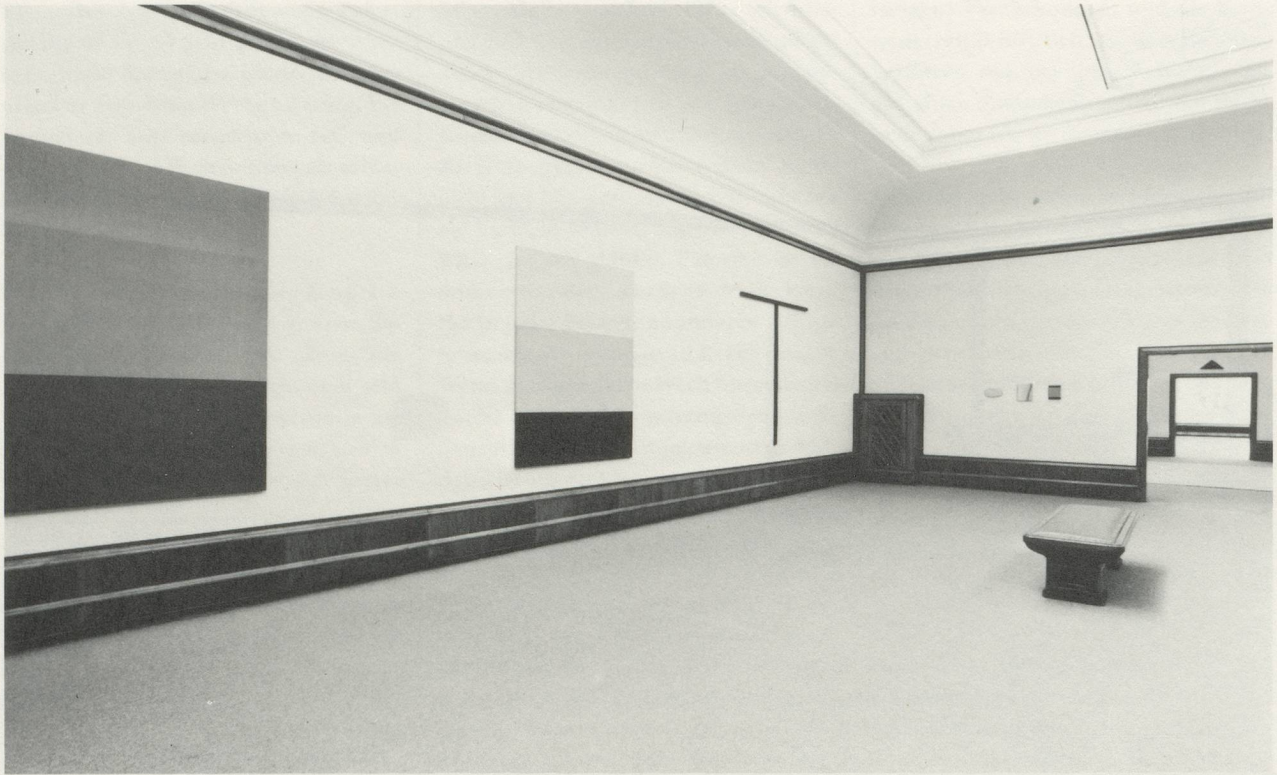
Oppenheim liegt es nun nahe zu sagen, dies sei eine typisch feminine Haltung...

BB: Wie schon gesagt ist bei beiden ein Sich-Öffnen verbunden mit einer grossen Entschiedenheit und Klarheit. So etwas wie 'eine weibliche Intuition' wäre dann bei Meret Oppenheim wie bei Blinky Palermo vorhanden.

Mir scheint gerade angesichts der Haltlosigkeit gewisser junger Künstler das Bedürfnis sehr zu wachsen, eine klare künstlerische Haltung zu spüren, die aber nichts Doktrinäres hat; eine Haltung, die nichts Reduzierendes hat, wo keine simplifizierenden Schwarz-Weiss-Raster angewendet werden, sondern wo man sehr differenziert und sehr subtil neue Bereiche erschliesst. Palermos Haltung liegt nicht auf dem

Papier formuliert vor. Man kann sie lediglich von der visuellen Erfahrung her spüren. Aus einer ganzen Vielfalt heraus kristallisiert sich eine Atmosphäre, die bei Palermo eine sehr poetische Ausstrahlung hat, die dann irgendwie gefühlsmässig eine Essenz mitteilt. Mir scheint diese sehr unliterarische Kunstäusserung äusserst wichtig zu sein. Nach dem Rausch der freien Geste und der neuen Figuration könnte eine gewisse Besinnung auf Grundkomponenten wie Formen und Farben (wie sie sich bei Palermo äussert), könnte die konstruktive Kunst wieder eine grössere Rolle spielen — ohne aber den sehr konzeptuellen Umgang mit der konstruktiven Form —, eine Konstruktivität also, die mehr aus der Emotion heraus entsteht.

Bei jüngeren Künstlern ist oft eine Dada-Haltung auszumachen, ein ironisches In-Frage-Stellen gewisser Realitäten. Bei Palermo aber spielt eine fundamentale Reinheit eine grosse Rolle. In Palermos Werk ist etwas sehr Ungebrochenes. Der 'Hauch', den Beuys in Palermos Arbeiten findet, hat nichts zu tun mit Melancholie oder Todeswissen, sondern ist mit einem erstaunlichen Optimismus verbunden. Gerhard Richter hat gesagt, eigentlich sei Palermos Kunst eine heile Welt und sein Leben ein Gegensatz dazu. Seine häufige Verzweiflung kommt im Werk nicht zum Ausdruck. Palermo hat sich stets nach Vollkommenheit gesehnt und ein ungeheures Liebesbedürfnis empfunden. Im Leben konnte Palermo das nicht durchsetzen, er suchte es in der Kunst.



(Photo: Jean-Michel Neukom)

BC: In diesen Düsseldorfer Beuys-Umkreis der frühen sechziger Jahre gehören eigentlich drei Künstler, die sich malend durchgesetzt haben: Polke, Richter und Palermo. Es ist aber allgemein so, dass Richter der Künstler ist, der in den siebziger Jahren am ehesten bekannt war und breit rezipiert wurde. Für Palermo und Polke gilt aber, dass sie jetzt mit neuen Augen gesehen werden. Der Reichtum in ihren Werken scheint sich erst jetzt zu öffnen.

BB: Man hat beiden früher vorgeworfen, Hansdampf in allen Gassen zu sein. Man konnte das sehr Spezifische der jeweiligen Haltungen nicht sehen oder nicht erkennen. Man hat Polke lange als Witzbold und Scharlatan abgetan. Man sprach im positiven Sinne von Polkes Ironie. Heute aber sieht man auch seine grosse Ernsthaftigkeit. Bei Palermo machte es Schwierigkeiten, einmal eine geometrische Form zu

sehen und ein andermal einen Frauenakt. In einer alten Kritik habe ich gelesen, dass man nicht wisse, ob Palermo sich zu den Schmuttel-Kindern oder zu den Sauberen gesellen wolle.

BC: Ich glaube, das war genau das Verbindende zwischen ihm und Polke. Auf der emotionalen Ebene war wahrscheinlich viel Gemeinsames da. Früher konnte die Kritik nicht umgehen mit der Beziehung gewisser Künstler zu Musik und Subkultur. Hier liegt auch Verbindendes zu den jüngeren Künstlern, die in diesem Bereich gerade ein anderes Selbstverständnis pflegen.

BB: Da ist das Bestimmende die Lebensweise. Heute kann ein jüngerer Mensch problemlos und ohne grosse Fragen rezipieren, was ein Polke oder Palermo macht und muss sich nicht krampfhaft bemühen, diese Haltung zu verstehen.

BC: Die Kritik sah früher vorschnell eine drohende 'Demontage' — auch in positiv wertendem Sinne — als Problem. Das spielt doch gerade in der Überbetonung von 'Ironie' gegenüber dem Werk Polkes eine Rolle.

BB: Wenn jemand sich spielerisch öffnet und nicht von festen Werten ausgeht, wendet er sich dadurch vielleicht neuen Strukturen zu. Leute, die eine bestehende Ordnung à tout prix aufrecht erhalten wollen, empfinden das natürlich als Demontage. Die spielerische Öffnung hat aber mehr mit einer gläubigen als mit einer nihilistischen Haltung zu tun. In der Kunst gilt es immer wieder, einen vitalen Prozess in Gang zu halten. Man muss die gegebenen Strukturen nicht einfach als gegeben übernehmen. Man sucht, man bricht auf und merkt: aha, da gibt es wieder eine Struktur.

ZUR EMOTIONALITÄT IM WERK

Bice Curiger:

BC Im Gespräch mit Bernhard Bürgi weist dieser auf die Emotionalität im Werk Palermos hin. Sie wurde auch in den Rezensionen zur Ausstellung immer wieder betont. Gerade hier wünsche ich mir eine genauere Ausdeutung dieses emotionalen Anteils im Schaffen Palermos. Wie sehen Sie diesen Problembe- reich — man hat ja Palermo gerne als den «James Dean der Kunst» apostrophiert?

BC Können Sie dieses Moment des «Ent- weichens» genauer erläutern, zum Bei- spiel in Hinblick auf Palermos Material- behandlung?

Laura Arici:

LA ... was sicher zutrifft, wenn man James Dean assoziiert mit dem Einsamen, Sensi- blen, der sich hinter der Macho-Weste versteckt. Ein Verschlussener, der seine Gefühle nicht offen zeigt, aus Angst vor der Verwundbarkeit, vor der Erniedrigung vor sich selbst. Palermos Malerei ist das Bekenntnis zum Gefühl mit dem gleichzeitigen Ver- zicht seiner Anwendung, weil er um die Abgründe der Gefühle weiss. Dies drückt sich für mich in der Formsuche aus: Die Formen sind klar bestimmt, präsent und doch ent- weichen sie gleichzeitig. Im Entweichen tritt die Umgebung bildkonstituierend hervor. Palermo benutzt beispielsweise im Wandobjekt die es umgebende Architektur, das Werk selber scheint darin zu entschwinden. Analog dazu bezieht er das Licht ein, um das Zusammentreffen verschiedener Farben im Bild stetig zu verändern.

LA In der Entwicklung von Palermos Werk zeigt sich, dass die Formen im Laufe der Zeit immer reduzierter, einfacher werden. Damit einhergehend nimmt Palermo die persönliche Handschrift zurück. In früheren Bildern sucht er die Form im Übereinan- derlegen verschiedener Malschichten. Die Übermalungen sind je nach Lichteinfall durchscheinend und entgrenzen die Form. Neutralisiert Palermo im Übermalen den Pinselstrich, so nimmt er später für die sogenannten Stoffbilder fabrikmässig gefärbte Baumwolltücher und näht diese zusammen. Es entstehen imaginäre Farbräume durch ein anonymes Material. In den letzten Bildern setzt er den Pinsel wieder ein (Acryl auf Stahl oder Aluminium), der emotionale Gestus im Strich wird jedoch auf ein Minimum reduziert. Die fast mechanisierte Oberflächenstruktur findet in der gleichmässigen Wiederholung — es handelt sich bei diesen Werken um Serien, zum Beispiel «Manhat- tan», 1977, 2 Tafeln oder «Himmelsrichtungen», 1976, 4 Tafeln — eine Entsprechung. Der Betrachter erlebt diese Werke als ein Berührtsein. Das Strahlende der Farben wird spürbar als durchdringende Energie. Es ist eine Art Stimmung, in der sich der Betrach- ter nicht verlieren kann. Denn die eindeutige künstlerische Gestaltung schafft Distanz und neutralisiert. Um auf den Macho zurückzukommen: Da ist die Sehnsucht nach Nähe, nach Berührung, aus der Einsamkeit, der Verslossenheit heraus und zugleich auch die Angst, dass im Festhalten dieses Gefühl der Nähe zerstört wird. Ähnlich einer Umarmung, die zu lange dauert und die Intensität zunichte macht. Palermo schafft in seinen Werken immer diese unmittelbare Nähe, das Eigene ist zurückgenommen, die Membran zwischen Aussen und Innen ist durchlässig geworden.

AN OPEN LOOK AT BLINKY PALERMO

Blinky Palermo died at the age of 34 in 1977. At present his works are on show in a travelling exhibition which has attracted much attention and which started its tour at the Kunstmuseum Winterthur (18th September - 1st November). Further stages in the tour will include the Van Abbe Museum, Eindhoven, 27th January - 17th March 1985 and the Kunsthalle Bielefeld, 30th March - 12 May. The artist who was born Peter Heisterkamp took the name Palermo from a Mafia boxer in 1964 while he was studying under Joseph Beuys at the Kunstakademie Düsseldorf. Bice Curiger talked to Bernhard Bürgi, the organizer of the exhibition, and Laura Arici, Art Historian in Zürich.

BC: How did this Palermo show arise and what special features distinguish it from his previous exhibitions in Munich (Galerie-Ver-ein, 1980) and Bonn (Städtisches Kunstmuseum, 1981).

BB: This show differs from earlier exhibitions in particular in that Palermo's works in American hands are also integrated in this retrospective. Palermo himself never lived to see his own retrospective. This of course has to do with his early death and also with the fact that he exhibited his work in accordance with the particular genre — first drawings, then paintings, then objects and then murals. The two posthumous exhibitions in Munich and Bonn concentrated on works from collections existing within the particular local region. Everything that Palermo produced between 1974 and 1977 in New York received little recognition because to a large extent it remained in America. The American works have now been included and for the first time in Europe it

is possible to see the late metal pictures. On the other hand we are also showing early works which have hitherto not been displayed publically. The exhibition provides a new view of Palermo.

In contrast to Munich where Palermo was presented as Blinky Palermo at a memorial exhibition staged by his friends, we decided to choose the official name Palermo (without Blinky) as did Palermo himself during his lifetime for such occasions and exhibitions.

This show is the last part of a trilogy of German art presented in the Kunstmuseum Winterthur:

First of all we showed Imi Knoebel, then Josef Beuys and now Palermo; i.e. three exhibitions which are inherently related. Knoebel and Palermo of course studied under Beuys but then assumed absolutely independent positions. It appeared to me that it would be interesting to shed light on an aspect of German art which in the recent past has probably not occupied the

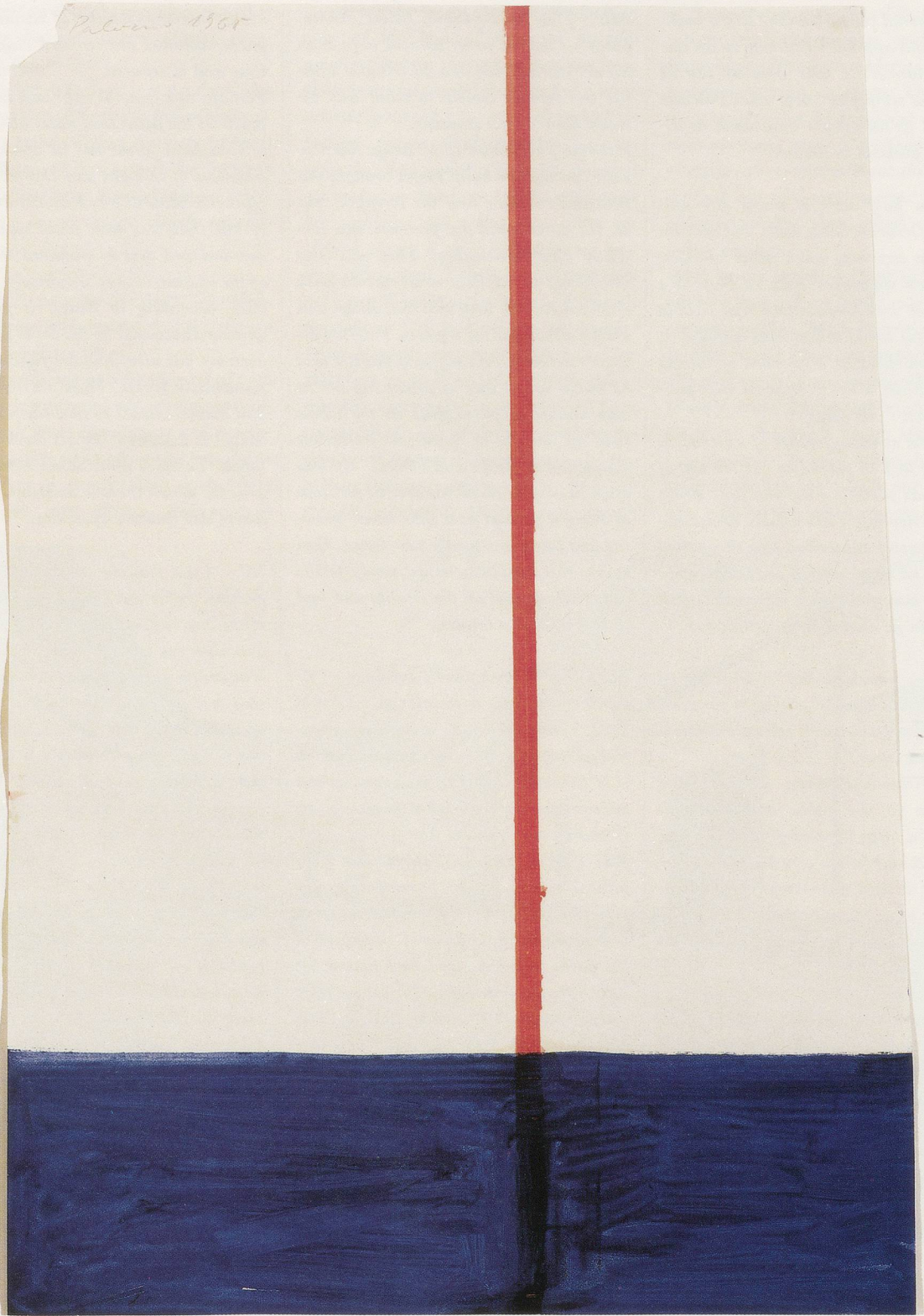
forefront because the debate has primarily involved the general approaches of German Expressionism with such painters as Baselitz, Kiefer and Immendorff extending further to younger representatives such as Dokoupil, Salomé, and Fetting. The landscape of German art is however much more complex. I was interested in attitudes which deal expansively with art, which are experimental and which cannot be simply integrated in the market situation but which have opened up new regions. In the case of Palermo, this complex situation of painting is there: he is in the real sense of the word a painter but he trod paths different from Baselitz or Immendorff etc. This aspect seems important to me. In new art something may perhaps be emerging which refers back to Palermo.

BC: How was the exhibition prepared in view of the fact that Palermo has become a myth? In the years since his death, something seems to have grown up around his person.

BB: That's true. Palermo's work has tended to be neglected because as a cult figure he has been pushed to the forefront and people have mainly been dealing with a myth. This applies however above all to Germany where his friends, collectors and other followers live, each of them of course having his own dealings with the phenomenon Palermo. For me it was an advantage to be able to operate from Switzerland with geographical distance. And for the very reason that I did not know Palermo and was not involved in the circumstances of his life, I was able to

PALERMO, Ohne Titel (Am Meer)/Untitled (By the Sea), 1965, mit Terpentinersatz verdünnte Ölfarbe auf Papier/turpentine-thinned oil on paper, 40 x 25.5 cm/15 3/4 x 10"

Plum - 1365



push personal considerations to the background and approach Palermo in an unbiased manner. I was able to say «I would like simply to know what Palermo produced as an artist» and relate as directly as possible to his art.

BC: His early death of course also adds something romantic to his work. But isn't his attitude the very thing which makes for Palermo's present importance? After all Beuys in a conversation with Laszlo Glozer reproduced in the catalogue termed this attitude «porous». It can be considered as a position of strength through reserve, a sort of deliberate «non-position»: What's your view?

BB: One striking feature of Palermo is his great lack of prejudice. At the age of 20 he was already fully mature. Beuys says «He developed like a quick decision.» Palermo never subscribed to a theoretical concept, he never uttered anything in the way of a manifesto, that means that time and again he eluded clear definitions.

BC: It is remarkable that an artist like for example Julian Schnabel who has a completely different stance occasionally refers to Palermo in picture dedications.

BB: Hitherto Palermo has remained unknown to the public at large. But amongst a large number of artists he enjoyed and still enjoys very high esteem — amongst artists with very varying approaches to work, approaches very different from his. Palermo is very much an artist's artist.

BC: In the discussion with Joseph Beuys already mentioned certain features come out very clearly: above all how important Beuys must have been as a teacher and how he was able to give a personality strength. Although Palermo sought out a completely different field of activity he was obviously able to rely on Beuys' understanding and help. And if one hears Beuys talking about Palermo today, his recollections sound very alive, loving and exact. One can also feel how very much he respects Palermo's work.

BB: That was, I think, Beuys' strong-point — that he never wanted to pass on his artistic attitude in a doctrinaire manner but related closely to what was already there in his students.

Palermo's relationship to Beuys has two sides; on the one hand Beuys brought out Palermo's essence and the strength, but on the other hand his presence was certainly also threatening. This was also mentioned to me in a conversation with Gerhard Richter who said that Beuys was simply a monument, a giant. Palermo always considered himself as a painter and by virtue of his way of producing art he was unable to participate in the whole field of action of political initiatives (launched by Beuys and others). He was often in despair about his artistic position of being a painter at a time when painting was being constantly questioned. Certainly this tension was extremely fertile but it also preyed on his vitality and had to be borne as a burden.

BC: And Palermo wasn't any better off either when he went to America at the end of 1973. I remember reviews in American art periodicals which in a strange manner turned out to be formalistic. Wasn't there something of a misunderstanding in relation to the art of paint-filled areas and Minimal-Art?

BB: Yes, I think so. Palermo was often misunderstood. He can be related in every period to other artists or trends but if we look at his work, it becomes clear that in the paths which he trod he followed his own different impetuses. In fact on close comparison with Ellsworth Kelly or Barnett Newman only the differences are made clear. And one can also see that Palermo's art, even before he left for America, had already become americanized — that a relationship had grown out of an inwardly experienced artistic development. The decision to go to America was somehow consistent if it is borne in mind that his early work viewed with the distance of time seems almost romantic and that thereafter the variety, this heteroge-

neous interengagement of various utterances, becomes clearer and clearer with time and is reduced.

Perhaps as a general approach we should touch on the point that Palermo used basic structural forms not in order to treat processes of thought and theoretical concepts like Max Bill or Richard Paul Lohse but that this took place more out of emotion and that he plumbed the depths of the «Constructive» intuitively. The porous, according to Beuys, is porous in various directions. So his art is not purely abstract but also includes figurative and naturalistic forms. There are dislocations and displacements so that the «Constructivity» is dissolved. In his work extremes touch. Palermo aims at an intermediate area for which there is no name, a region where one becomes speechless.

BC: I was thinking just now of Meret Oppenheim. In her case I notice a similar attitude in the way she must have behaved among the Surrealists and later for example in comparison to abstract artists and also as a woman with respect to male artists. There was a time when her work was felt to be not sufficiently surrealist and not sufficiently abstract. She too likewise never adopted a position towards the exterior claiming that she had something completely new to offer. She moved — without being naive — within the trends in a «porous» and self-willed way.

BB: That's true. At the same time as the Palermo show there is a big Meret Oppenheim retrospective at the Kunsthalle Bern later to be shown at the Musée d'Art Moderne in Paris (and also in Berlin and Frankfurt a.M.). In fact this is very appropriate because I see in her attitude — not in her artistic expression — something very similar; and somehow I feel that it is this attitude which is now becoming extremely important. Not until today has it been possible to properly appreciate these two artists. This attitude seems playful but never flippant. An attitude of self-opening towards wide areas and, in the course of the process of open-

ing, a preparedness to abandon oneself to whatever happens in an almost sleep-walking trance.

The point of departure is not a fixed idea but self-relinquishment to free movement. However there is great sincerity towards these efforts. It is a search for frontiers where delineations disintegrate — where everything is no longer clearly conceivable.

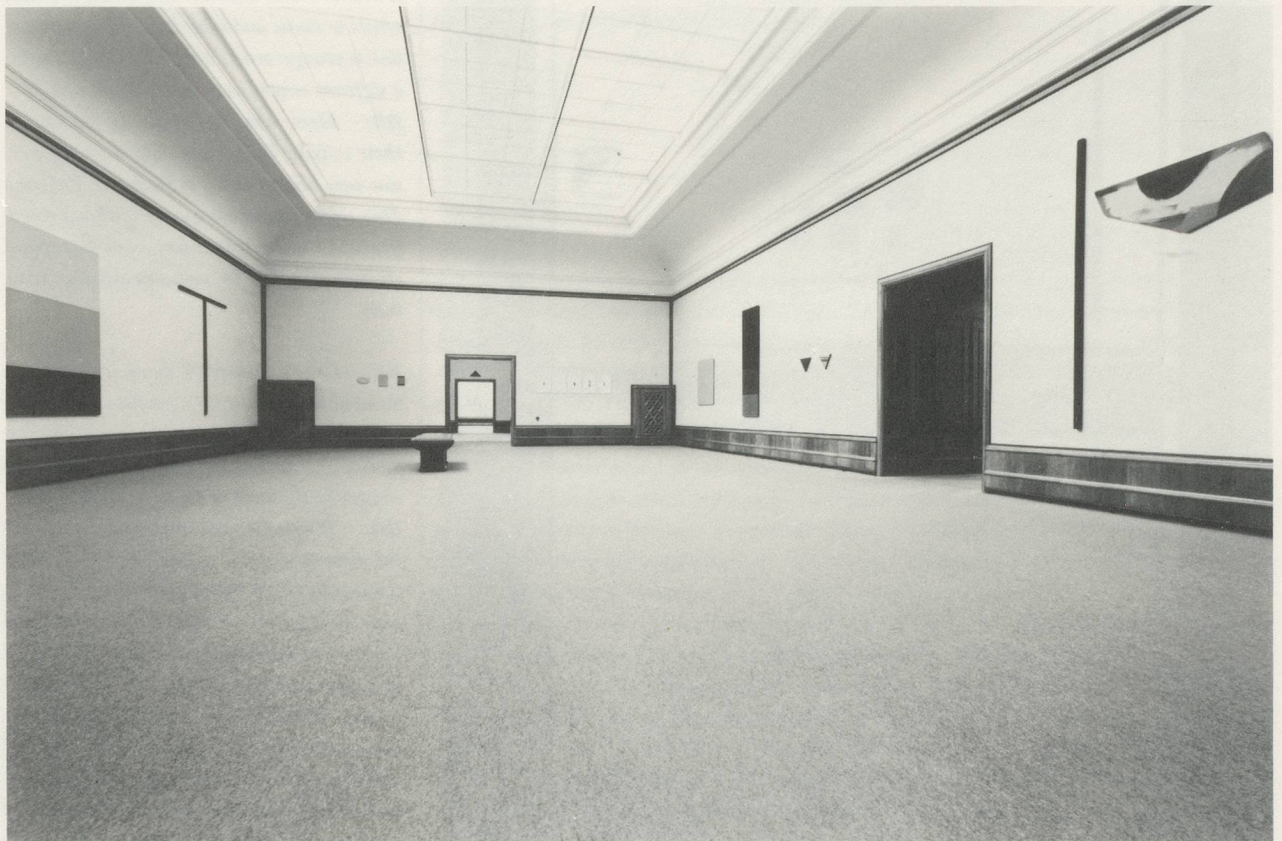
BC: With an artist like Meret Oppenheim the idea immediately presents itself that this is a typically feminine attitude...

BB: As already said in the case of both artists this process of self-opening is combined with great decisiveness and perception. Something like «feminine intuition» would thus be present both with Meret Oppenheim and Blinky Palermo. It

would appear to me that, particularly in view of the lack of fixity of purpose amongst certain young artists nowadays, there is an increasing need to feel a clear artistic attitude, an attitude which is however not at all doctrinaire, an attitude that has nothing reducing about it — where no black-and-white gridworks are employed but where new areas are opened up in a very differentiated and very subtle way. Palermo's attitude does not exist formulated on paper. It is only possible to feel it by visual experience. From a whole variety of factors, an atmosphere crystallizes which, with Palermo, has a very poetic aura — which from the point of view of feeling somehow expresses an essence. This very non-literary artistic utterance appears to me to be extremely important. After the intoxication

of free gestures and «New Figuration», a certain contemplativeness could appear important. On contemplation of basic components such as shapes and colours (as are expressed by Palermo) «constructive» art could again start to play an important role — but without the very conceptual use of «constructive» forms — «Constructivity», then, which arises more out of emotion.

With young artists a Dada attitude can often be detected, an ironic questioning of certain realities. With Palermo a fundamental purity plays an important role. There is something very unbroken in Palermo's work. The «breath» which Beuys finds in Palermo's work has nothing whatsoever to do with melancholy or acquaintanceship with death but is associated with an astonishing optimism. Ger-



PALERMO EXHIBITION AT KUNSTMUSEUM WINTERTHUR /

BLICK IN DIE PALERMO AUSSTELLUNG IM KUNSTMUSEUM WINTERTHUR (Photo: Jean-Michel Neukom)

hard Richter has said that Palermo's art represents an unsullied world and his life the opposite. His frequent despair is not expressed in his work. Palermo always longed for perfection and felt an enormous desire for love. In his life Palermo was unable to attain this, he sought it in art.

BC: In the Beuys circle in the Düsseldorf of the early sixties there are in fact three artists who established themselves by painting: Polke, Richter and Palermo. In general however it is Richter who is the artist who in the seventies was most famous and most widely received. Of Palermo and Polke it can be said that they are now being seen with new eyes. The wealth in-

herent in their work seems only now to be revealing itself.

BB: In the past each was accused of being a Jack of All Trades. It was not possible to see or recognize the very specific features of their particular attitudes. Polke was long dismissed as a wag and a charlatan. There was mention in a positive sense of Polke's irony. But today his serious side is also seen. In the case of Palermo it was difficult to see a geometrical shape on the one hand and on the other hand a female nude. In an old review I read that there was no knowing whether Palermo wanted to be one of the dirty kids or one of the clean ones.

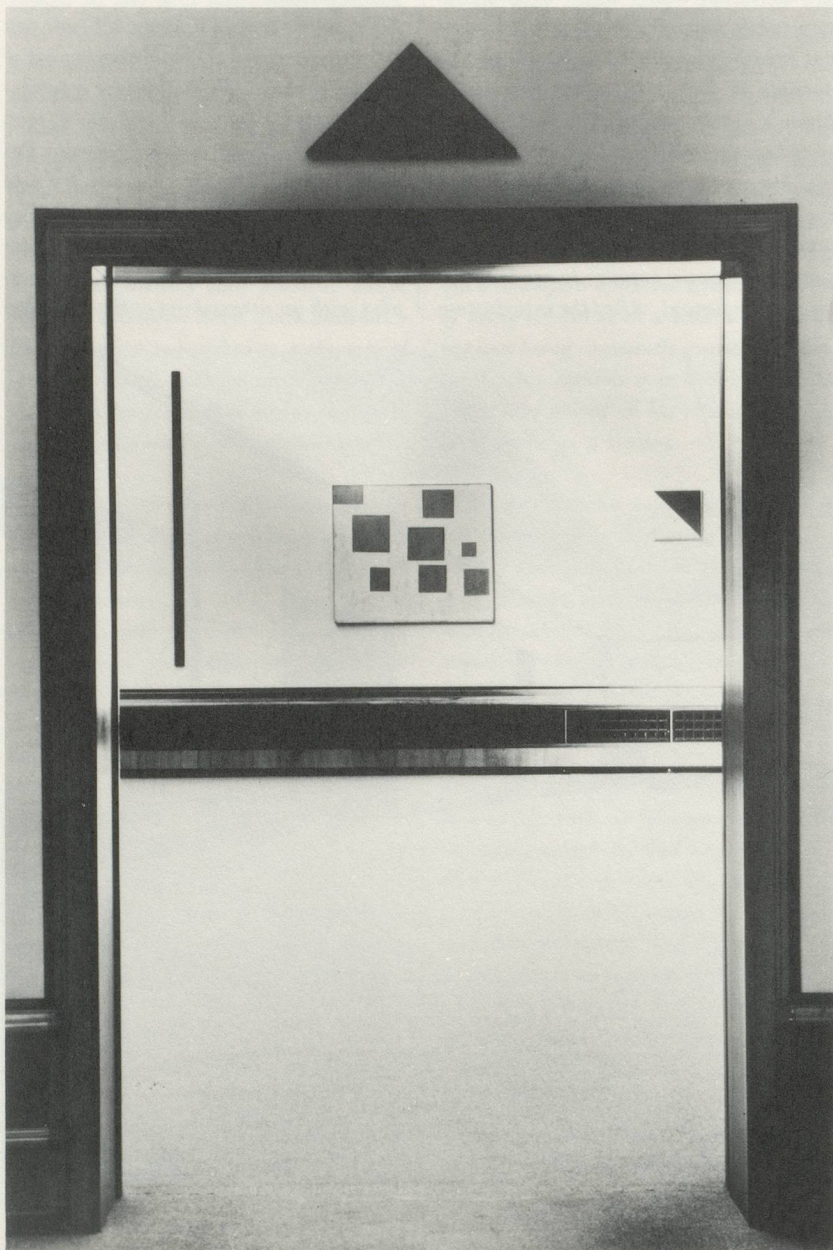
BC: I think that this is exactly what links him with Polke. On an emotional level, they probably had a lot in common. Critics used not to be able to deal with the relationship of certain artists to music and subculture. Here there is a link to younger artists who in this area cultivate a different way of understanding themselves.

BB: Here the determining factor is their way of life. Nowadays a young person can accept what a Polke or Palermo does without problem and without much questioning and does not need to expend strenuous effort to understand this attitude.

BC: Critics used to be too quick to see the threat of «demolition» as a problem — this also applying in a positive sense — a fact which is particularly evident in the way in which the «irony» in the work of Polke is exaggerated.

BB: If someone opens himself in a playful manner and does not start from fixed values, he is all the more liable to turn to new structures. People who at all cost want to maintain the existing order will of course consider this to represent demolition. However this simultaneously involves an attitude more of faith than of nihilism. However in art it is necessary time and again to maintain a process of vitality. The given structures must not be simply accepted as given.

(Photos: Jean Michel Neukom)



ASPECTS OF EMOTION IN PALERMO'S WORK

Bice Curiger:

BC: Bernhard Bürgi in a conversation which I had with him refers to the emotionality in Palermo's language. This was also emphasized repeatedly in reviews of the exhibition. And it was here in particular that I missed a more exact interpretation of this emotional component in Palermo's work. What do you think about this problem — after all Palermo has frequently been apostrophized as the «James Dean» of art?

Laura Arici:

LA: ... which is certainly true if one associates James Dean with the lonely hero type, the sensitive type who hides beneath the mantle of the «macho», an introvert who does not openly show his feelings for fear of injury and humiliation towards himself. Palermo's painting is a hymn to feeling with the simultaneous renunciation of its application because he is only too well acquainted with the abysses of feeling.

This expresses itself for me in his search for form. His forms are clearly defined, present and yet they are elusive. For example Palermo in a wall object uses the architecture surrounding it and the work itself seems to vanish in it. In a similar way he incorporates light in order to subject the confrontation of various colours to constant change.

BC: Can you explain this moment of «vanishing» more clearly, e.g. with respect to Palermo's treatment of material?

LA: In the development of Palermo's work it turns out that forms in the course of time become more and more reduced and more and more simple. Parallel to this Palermo suppresses his personal handwriting. In his early pictures he seeks form by superimposing various layers of paint. However depending on the incidence of light the overpainted layers shine through thus breaking down the boundaries of form. While Palermo in his paintings neutralizes the brush stroke by overpainting, later in his so-called cloth pictures, he takes factory-dyed cotton cloth and sews this together. Imaginary coloured areas arise from an anonymous material.

In his last pictures he uses a brush again (acrylic on steel or aluminium) although the emotional gesture in the stroke is reduced to a minimum. The almost mechanical finish of the surface texture is paralleled in the uniform repetition — these works involve series, e.g. «Manhattan», 1977, 2 plates or «Himmelsrichtungen» 1976, 4 plates.

The viewer experiences these works as a state of being touched. The radiant quality of the colours is felt as penetrating energy. There is an atmosphere in which the viewer cannot lose himself because the clear artistic structure creates distance and neutralizes.

But to return to the macho: There is a longing for nearness, for contact arising out of loneliness and introversion and at the same time out of the fear that by fixing feeling, nearness will be destroyed. Similar to an embrace which lasts too long and which destroys the intensity. In his work Palermo time and again recreates direct nearness, what is one's own is taken back, the membrane between inside and outside becomes porous.

(Translation: Nicholas Squire)