

Cumulus ... von Europa

Autor(en): **Mason, Rainer Michael / Burckhardt, Jacqueline / Schelbert, Catherine**

Objektyp: **Article**

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

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

Heft 9: **Collaboration Francesco Clemente**

PDF erstellt am: **28.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680771>

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.

Photographie. Diese Bilder erscheinen als Teleologie visueller Bezüge: Ein Bild stellt jeweils zu einem anderen einen Bezug her, indem der Raum zwischen ihnen gleichsam geebnet wird. Und irgendwo in dieser Ebene befindet sich das Auge des Betrachters, gefesselt, wie wenn die retinale Falle der Preis für sein inquisitives Schauen wäre.

Die Op-Bilder Philip Taaffes hingegen handeln von visuellen Täuschungen. Was sie in Tat und Wahrheit tun, lässt sich in verschiedener Weise beschreiben: Sie stellen das, was wir kennen (ein Werk Brigid Rileys), dem gegenüber, was wir sehen (einer optischen Illusion). Sie spielen die Kunstgeschichte gegen die unmittelbare Wirkung eines Bildes aus. Sie lassen kulturell erworbenes Wissen mit Wissen verschmelzen, das wir unseren

Sinnen verdanken. Sie lösen in ergreifender Art und Weise unmittelbare, optische Empfindungen aus, während sie diese gleichzeitig mit den sonst damit nicht zu vereinbarenden Empfindungen des Déjà-vu untergraben. Die Idee des Künstlers – in diesem Falle Brigid Rileys – wird in gewissem Sinne als Eigenname eingeführt, der scheinbar willkürlich einer Reihe nicht-kultureller, optischer Empfindungen zugeordnet wird. Taaffes Bilder entwerfen eine Geschichte der visuellen Wahrnehmung – was immer schon das eigentliche Ziel der Kunst war. Das zumindest gilt auch für Jasper Johns, welcher der unvermeidliche Pate der Mafia der Neo-Post-Konzeptkunst zu sein scheint.

Es ist diese illegitime Geschichte des Sehens – im Gegensatz zur legitimen Ge-

schichte der Kunst –, die für die Neo-Post-Konzeptkunst wesentlich ist; vielmehr als das mittlerweile etablierte kunsthistorische Aufplustern von Texten, oder jene post-gestische Flachheit der Bildoberfläche, oder «Kunst als Ware», oder «Künstler als Sprachrohr». Sie ist wesentlichlicher auch als jene redundanten, zerebralen, literarischen Selbstbezüge einerseits oder jenes pseudo-avantgardistische Sich-Auslassen über Markt- und Aktualitätswert. In dem Sinne, als jede Kunst mehr oder weniger konzeptuell ist, kann die Rückkehr der Konzeptkunst (falls sie überhaupt je verschwunden ist) deshalb nichts weniger bedeuten als die Rückkehr von Kunst.

(Übersetzung: Anna Kammenhuber)

CUMULUS

. . . V O N E U R O P A

Das Cabinet des estampes (Kupferstichkabinett) des Musée d'art et d'histoire in Genf feiert 1986 seinen 100sten Geburtstag. «Aber erzählen Sie mir doch von den jungen Graveuren. Wer sind sie, und was tun Sie für sie?» Nichts, oder kaum etwas. Denn es gibt keine **j u n g e n** Graveure. Zwanzig Jahre dauert es, bis einer es wird. Denken Sie an die ersten Radierungen von 1963 des damals

R A I N E R M I C H A E L M A S O N

25jährigen GEORG BASELITZ. Erst 1980 stand er mit seinem graphischen Werk plötzlich da; zur Zeit, da das italo-germanische Credo sich über allen Kunstbetrieben breit machte: Chia, Paladino, Cucchi, Clemente, Baselitz, Penck, Lüpertz, Immendorff!

Als im Frühjahr 1983 unter dem Titel «L'Italie & L'Allemagne» die Litanei dieser neuen Heiligen ausgestellt wurde mit den über hundert Blättern, die das Cabinet des estampes in rasenden neun Monaten erworben hatte, sollte damit ein Augenmerk auf die damals gegenwärtige künstlerische Situation gerichtet werden. Baselitz dominierte – als Graveur. Im Sommer 1984, in der Folge einer konzen-

trierten Ankaufspolitik, wurde er in Genf erneut vorgestellt, diesmal in einer streng ausgewählten Retrospektive, damit der erste Eindruck, der in der Ausstellung «L'Italie & L'Allemagne» zu seinen Gunsten ausfiel, sich bestätige.

Die Ausstellung von JEAN FAUTRIERS graphischem Werk von 1923 bis 1964, welche von einem neuen catalogue raisonné begleitet ist und die jetzt das 100jährige Bestehen des Cabinet des estampes markiert, erlaubt, von Baselitz ausgehend, die Perspektive zu erweitern, denn man wendet sich einer Kultur zu, von der Genf – an der äussersten Grenze des deutschsprachigen Raumes – in erster Linie gezeichnet ist: der französischen Kunst. Fautrier ist in den Augen von Baselitz grundlegend. Und wenn diesem Freund von Malraux und Paulhan jetzt zunehmende Bedeutung beigegeben wird, dann dank der nordischen Rezeption; für Paris existiert Fautrier kaum. Das Cabinet des estampes besitzt jetzt die beste Sammlung seines graphischen Werks, und dies nicht nur in der Schweiz, wo er noch in keiner öffentlichen Institution vertreten war.

Der kleine, informative Ausstellungszyklus, der 1983 begann, wird im Herbst 1986 mit dem Grundbestand an Zeichnungen und graphischen Blättern von a.r. PENCK aus dem Kupferstichkabinett Basel zu Ende gehen (diese Ausstellung soll als ein Geburtstagsgeschenk der Schweizer Museen an das Cabinet des estampes gelten). Nur noch Penck, wegen einer gewissen Selbstverständlichkeit im Umgang mit der Graphik – vor allem in seinem graphischen Werk vor seinem Übergang in den Westen – verdient eine weitere Beleuchtung nach «L'Italie & L'Allemagne»; die anderen immer treu mitrezitierten deutschen und italienischen Künstler werden in nächster Zeit

im Cabinet des estampes nicht zu sehen sein.

Sie mögen zwar alle noch junge Graveure sein, gar **Peintres-Graveurs**, daher offensichtlich fähig, die Grenzen der graphischen Sprache zu sprengen und neu zu erfinden (nicht die Sprache der Vervielfältigung, sondern der Formulierung eines unwiederholbaren Codes, der paradoxerweise ein immer offenbleibendes Bild des *finito* hervorbringt) – also Peintres-Graveurs, aber noch ohne graphisches Werk.

Ein wahres «Œuvre gravé», das sich z.B. in der anhaltenden, obsessiven Erforschung des Mediums (s. Jasper Johns) zeigt, finde ich heute bei MARTINDISLER, um einen Namen zu nennen. Nicht nur durch die Anzahl, sondern auch durch ihre Natur nehmen die Arbeiten Dislers, die Eric Franck in Genf herausgegeben hat, eine echte Position ein. Seine fiebrige und entschiedene Strichführung, die den räumlich figürlichen, roten oder blauen Aquatinta- und Vernis-Mou-Hintergrund strukturiert, verbindet, wie bei allen Peintres-Graveurs seit Rembrandt und Seghers, die Klarheit der Zeichnung mit der Vibration der Tonwerte. Ich möchte von nun an nicht mehr ausschliessen, dass das Cabinet des estampes eines Tages Material für eine richtige Darstellung von Martin Dislers Graphik liefern wird.

Diese Politik, die auf bestimmte Akzente zielt und damit auf oberflächliche Überblicke verzichtet, welche überall die Institutionen gleichschalten (und daher die stimulierende Reaktion der **Kunstliebhaber** neutralisieren), basiert auf dem Bestand von rund 300 000 Blättern zwischen dem 15. und dem 20. Jahrhundert, die das Cabinet des estampes besitzt – ohne dass damit ein lückenloses Ganzes gebildet sei. Um

nicht von alter Kunst zu reden in der meteorologischen Rubrik einer Zeitschrift, die den Effekten eines bald ermatteten Hochdrucks gewidmet ist, darf ich z.B. auf die Druckgraphik der Russen vor der stalinistischen Akademie in den Genfer Beständen hinweisen und auf jene von GIORGIO DE CHIRICO vor der Zeit der Selbstimitation in den 30er Jahren.

Indem man eine schon beinahe klassische Gegenwart auswählt, entgeht man den Ernis und Tinguelys der Moderne. Die Langsamkeit der graphischen Produktion selbst zwingt einen dazu, Abstand zu nehmen, zu vertagen und weniger zufällig auszuwählen. Ich ziehe das periphere Suchen den einstimmig bestätigenden Wertungen vor (mit dem Risiko, Dubuffet zugunsten von Fautrier zu verpassen oder Josef Felix Müller zugunsten von Martin Disler).

Die Geschwindigkeit des Aufstiegs der Maler und ihr rasches Verschlissen-Werden bewirken, dass alles in zwei bis vier Jahren gesagt werden kann, in einer Zeitspanne, in der sich die Preise verdoppeln (und dann annullieren). Diese *jeune Kunstler* mit ihrer übereilten Geburt sind natürlich wegen ihrer gewinnenden und mimetischen Eigenschaften und ihrem Geschick, den FRACs (Fonds régionaux de l'art contemporain) und Kunstmessen Treibstoff zu liefern, die wahren *Akademiker* unseres Finde-siècle. Glücklicherweise können sich die Graveure dem Pompierismus und der Salonmalerei entziehen und riskieren nicht, ihr Jugendwerk durch die Absenz eines Spätwerks zu annullieren. Wenn nicht der Teufel im Leib genügt, um eine endgültige Substanz zu garantieren!

Kurz und gut, das Cabinet des estampes kultiviert die Kunst der Vergangenheit und jene unserer Tage in gleicher Weise. Es strebt eine präzise Position mitten in einer mit schwachem geistigem

Selbstdarstellungsvermögen versehenen Gesellschaft an und will den Up-to-date-Fanfare, die das Imaginäre hemmen, mit einer Alternative antworten. In gewisser Weise nimmt es für sich ein, anders zu sein, und mit einer feinen Abweichung vom Üblichen nährt es eine Einstellung, die «von den hereinbrechenden Rändern» her kommt und die morgen vielleicht zentral sein wird. Das Zitierte ist von Ludwig Hohl, einem Auswärtigen, der in Genf am Rande Wurzeln gefasst hatte, in einer Stadt wo, wer anderswo geboren ist, sehr gut lebt, wenn er arbeitet.

Für die Hiesigen und vor allem für die jungen Künstler liegt das Rettende anderswo. Warum eigentlich nicht in Berlin, traditioneller Pol für eine calvinistische Stadt, die von einer visuellen Schwä-

che heimgesucht ist? Natürlich gibt es vielversprechende junge Künstler in Genf. Aber die unglückliche Beziehung zwischen den Wurzeln und der grossen Weite, zwischen der lokalen Bevölkerung und den internationalen Migranten bewirkt, dass das Genfer Pflaster nur die frühe Kindheit und manchmal auch noch das Jugendalter zu leben erlaubt. Da es aber ein Ort ohne Transformator-Wirkung ist und keine Möglichkeiten für ein künstlerisches Wachstum bietet – u.a. wegen der Finanzökonomie und mangels einer Industrieökonomie –, muss das Erwachsenenalter weitab gelebt werden. In Berlin?

Das versucht gerade STÉPHANE BRUNNER, dessen Arbeiten ganz strikt in schwarzer Tinte auf Papier die Struktur und den Raum durch die Wiederholung

und das Zudecken ins Spiel setzen und die so den gemeinsamen Weg des Rationalen und des Sensiblen spürbar machen. Seine schwarzen monochromen Werke gehören in die Kategorie des rein Visuellen. Man riskiert, dass es ein Jahrzehnt dauern wird, bis man ihn bemerkt wird. Die Zeit der jungen Malerei wird dann vorbei sein, und dies vielleicht auch in Genf, dem Ort, wo sich die Augen endlich öffnen – im kommenden Sommer auf Alberto Giacometti, der 1920 hier sehr schnell die Ecole des Beaux-Art verliess (das ästhetische Heil empfing ihn anderswo) und der während des Krieges hierher flüchtete, ohne dass das nun 100jährige Haus von ihm eine Spur bewahrt hätte.

(Übersetzung: Jacqueline Burckhardt)

The cabinet des estampes (print room) at the Musée d'art et d'histoire in Geneva is celebrating its 100th anniversary this year. «But tell me about the young print makers. Who are they and what are they doing for you?» Nothing, or virtually nothing. Because there are no young print makers. It takes twenty years to become one. Think of the first etchings made in 1963 by the then 25-year-old Georg Baselitz. It was not until 1980 that he suddenly appeared as the accomplished graphic artist, at a time when the Italo-Germanic credo was gathering momentum: Chia, Paladino, Cucchi, Clemente, Baselitz, Penck, Lüpertz, Immendorff!

In spring 1983, the litany of these new saints was displayed at an exhibition titled «L'Italie & L'Allemagne.» Over 100 works on paper, acquired at great speed in a brief nine months, highlighted the prevailing artistic situation. Baselitz dominated – as a print maker. In the

R A I N E R M I C H A E L M A S O N

summer of 1984, following a concentrated acquisitions policy, another Baselitz show was mounted in Geneva, this time a meticulously selected retrospective, in order to underscore the first favorable impression created by «L'Italie & L'Allemagne.»

The exhibition of Jean Fautrier's graphics from 1923 to 1964, accompanied by a new catalogue raisonné and marking the centennial of the print room this year, widens the perspective by turning toward the culture that is foremost in Geneva at the far end of German-speaking territory: French art. Fautrier is in Baselitz's opinion fundamental. And if this friend of Malraux and Paulhan has acquired renewed significance, we must thank his nordic reception: Paris has barely taken notice of him. The cabinet des estampes now owns the best col-

lection of his graphics – not only in Switzerland, where he has so far not been represented at a public institution.

The small, informative cycle of exhibitions that opened in 1983 will close this fall with the display of drawings and works on paper by a . r . Penck from the print room in Basel (this exhibition is a birthday present for the cabinet des estampes from the museums of Switzerland). Penck alone merits further illumination after «L'Italie & L'Allemagne» because of a certain ease in dealing with graphics – especially in the work done before leaving East Germany. The other German and Italian artists, always faithfully mentioned along with him, will not be on view at the cabinet des estampes in the near future.

They may all be young print makers or even Peintres-Graveurs, thus obviously capable of exploding and re-inventing the boundaries of the language of graphics (not the language of duplication but rather the formula-

tion of an irreproducible code that paradoxically produces an open-ended picture of the *finito*) – in other words, *Peintres-Graveurs* who have no graphic oeuvre as yet.

A genuine *œuvre gravé*, devoted, for instance, to constant, obsessive exploration of the medium (cf. Jasper Johns), is to be found today in the production of Martin Disler, to mention one representative. In both quantity and nature, Disler's works, published by Eric Franck in Geneva, make a genuine statement. The feverish and assertive brushwork that structures his spatial, figurative, red or blue aquatint and *vernissou* backgrounds, links the clarity of line with the vibration of color values, as all *Peintres-Graveurs* have done since Rembrandt and Seghers. It is not unlikely that the cabinet des estampes will one day deliver the material for a proper presentation of his work.

This policy of clearly defined accents as opposed to superficial surveys which put institutions everywhere on the same level (and thus neutralize the stimulating reactions of art lovers) is based on the collection of some 300 000 works on paper spanning the 15th to the 20th centuries – which is not say that there are no gaps. To avoid speaking about old art in the meteorological column of a magazine devoted to the effects of high pressure that is quick to drop, I should like to mention the prints in the Geneva collection by artists of pre-Stalinist Russia as well as works by Giorgio de Chirico prior to the self-imitation of the thirties.

By selecting an almost classical present, one circumvents the Ernys and the Tinguelys of modernity. The slow pace of graphic production forces one to step back, postpone and make less haphazard selections. I prefer peripheral finds to unanimously confirmed assessments (at the risk of bypassing Dubuffet in favor of Fautrier or Josef Felix Müller in favor of Martin Disler).

Painters are skyrocketed to fame, exploited and dropped; everything is said and done in two to four years during which prices double (and then plunge to zero again). These young, hastily hatched artists are, of course, the real academicians of our fin-de-siècle, thanks to their winning and mimetic ways as well as their ability to add fuel to the FRACs (Fonds régionaux de l'art contemporain) and art fairs. Fortunately, print makers can avoid the pomp and circumstance of salon art and the risk of canceling out their youthful production by the absence of a mature oeuvre. As if the devil incarnate were not enough to guarantee ultimate substance!

Be that as it may, the cabinet des estampes is equally committed to cultivating the art of the past and the present. The objective is to take a precise stand in the midst of a society burdened with the mental inability to represent itself and to offer an alternative to the up-to-date hullabaloo that inhibits the imagination. The cabinet des estampes somehow demands the right to be different and gently deviates from common practice by championing an attitude of «collapsing edges» which may well be central tomorrow.

The idea stems from Ludwig Hohl, an outsider, who has grown roots on the edge of Geneva, a city that is highly livable for those born elsewhere, if they work.

For the natives, especially for young artists, salvation lies beyond. Why not Berlin, the traditional magnet for a Calvinist city plagued by visual paucity? Of course, there are promising artists in Geneva. But the unfortunate relationship between roots and the great yonder, between locals and international migrants cuts off life in Geneva after childhood or early youth, at the latest. Since it is not a place with a transformer-effect nor with opportunities for artistic growth, due in part to an economy based on finance and a lack of industry, adulthood must be lived far away. In Berlin?

This is what Stéphane Brunner is trying to do. His works, strictly in black ink on paper, bring structure and space into play through repetition and layering, thus pointing towards the common path of rationality and sensibility. His black monochrome works belong to the realm of the purely visual, and it may be ten years before anyone takes note of him. The period of young painting will be over by then, perhaps in Geneva as well, the place where the eyes will finally be opened – next summer, for instance, to Alberto Giacometti, who was very quick to leave the Ecole des Beaux-Arts in 1920 (he found aesthetic salvation elsewhere) and who fled to Geneva during the war. The cabinet des estampes, now 100 years old, has not preserved a trace of him. (Translation: Catherine Schelbert)