

Cumulus ... von Europa

Autor(en): **Puvogel, Renate / Scott, Martin**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(1988)**

Heft 15: **Collaboration Mario Merz**

PDF erstellt am: **11.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680202>

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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

CUMULUS

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

«Es macht mir nichts aus,
meilenweit von anderen
entfernt zu sein.»

EVA HESSE in einem Interview mit Cindy Nemser 1970

RENATE PUVOGEL

Die Kunstszene zeigt sich heute vieltalig, uneinheitlich, widersprüchlich, ohne Trend – welch wohltuende Verunsicherung. Ich glaube, dass den weiblichen Vertretern der Bildenden Zunft eine wesentliche Rolle darin zukommt, eingleisige Entwicklungen zu durchkreuzen, reglementierte Marktmechanismen zu unterlaufen. Diese Tatsache macht es den Künstlerinnen nicht eben einfacher, sich Gehör zu verschaffen, aber es ehrt sie, und sie werden sich auf Dauer behaupten.

Es soll hier stellvertretend nur auf das Werk von fünf Künstlerinnen verwiesen werden, Frauen, bei denen ich auf eine gewisse Kenntnis der «Parkett»-Leser bauen kann: Rebecca Horn – Christiane Möbus – Jenny Holzer – Rosemarie Trockel – Katharina Fritsch. Das Wesentliche, das diese Künstlerinnen miteinander verbindet, ist die herausragende, unverwechselbare formale und inhaltliche Qualität ihrer Arbeiten. Ob ursprünglich ein emanzipatorischer Impetus dazu beigetragen hat, dass das einzelne Werk von unvergleichlicher

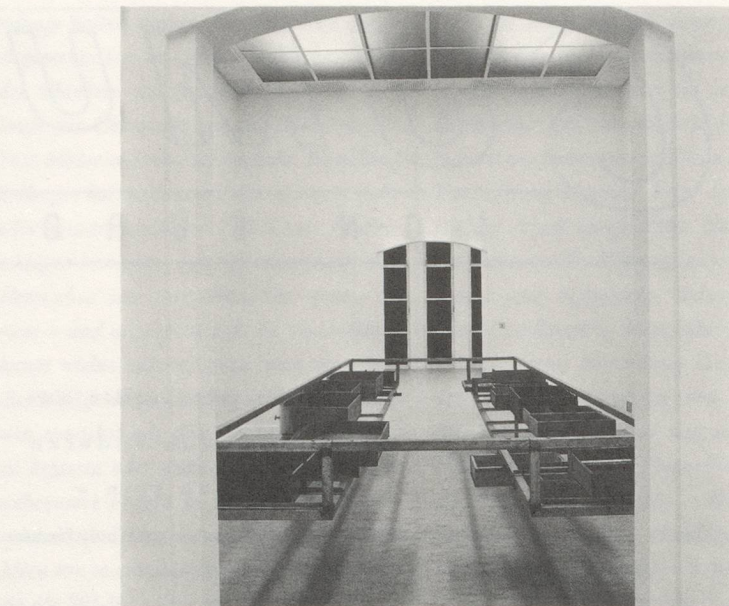
Erfindungsgabe, geistig-sinnlicher Ausstrahlung, von aktueller und zeitübergreifender Aussage und technischer Beherrschung, kurz, von einer überzeugenden Authentizität gekennzeichnet ist, weiss ich nicht zu sagen. Ähnlich wie die russischen Konstruktivistinnen haben sich heute «viele Frauen ... von der traditionellen Malerei zurückgezogen und sich (...) den Technologien der Massenproduktion zugewandt: Typographie, Photographie, Kinematographie, Lithographie, Video usw. Eng verbunden mit dem Gebrauch von Mitteln der mechanischen Reproduktion ist die Tatsache, dass die meisten Künstlerinnen sich heute aktiv dem Angriff auf die zwei zentralen Grundsätze der westlichen patriarchalischen Kultur verschrieben haben, nämlich dem Individualismus und der Originalität.»¹ Hier braucht man nur an Cindy Sherman, Ulrike Rosenbach, Barbara Kruger, Maria Nordman oder Liliane Vertessen zu denken.

Keine der Künstlerinnen ist also einem bestimmten Stil zuzurechnen,

die meisten überschreiten die traditionellen Medien und kosten die Möglichkeiten und Freiräume aus, die seit Jahrzehnten für die Kunst erobert wurden. Ihre Nähe zu Theater, Literatur, zur Performance ist in der mimetischen Geste, in der Dreidimensionalität, der Inszenierung und in der Affinität zum Wort sichtbar. Die Künstlerinnen behaupten sich als Einzelkämpfer, als Grenzgänger, ihr Platz liegt im Abseits oder, wie Eva Hesse es für sich konstatiert, «in der totalen Abwegigkeit». Hiermit ist nicht etwa Verstiegenheit, Weltfremdheit gemeint, sondern eine Rigorosität und Unbestechlichkeit, die ihr Werk beispielhaft werden lässt. Die Künstlerinnen arbeiten nicht ausserhalb der Realität, sondern vielmehr subversiv an ihrem Rande, an ihren empfindlichen Stoss- und Anstosszonen, und sie schlagen sie mit ihren eigenen Mitteln. Dadurch ist es den Frauen möglich, neben dem Fassbaren, Gegenwärtigen auch das Irreale, welches von der Künstlichkeit des Abstrakten bis zum Magischen reichen kann, in ihr Werk hereinzuholen.

Obleich die Frauen der feministischen Bewegung viel verdanken, soll hier nicht einer Frauenkunst, schon gar nicht einer feministischen Kunst das Wort geredet werden – Kunst von Frauen trifft die Sache schon besser als Frauenkunst –, ich möchte im Gegenteil behaupten, dass die Leistung dieser Künstlerinnen gerade daraus resultiert, beides, Männliches und Weibliches, zum Einsatz zu bringen. Analog liesse sich dies auch für männliche Künstler nachweisen, man denke etwa an Boltanski, Twombly oder Laib. In ihrem Werk ist ebenso Härte und Aggressivität wie Sensibilität und Fragilität zu finden, da paart sich Individuelles mit Überpersönlichem, Sachliches mit Emotionalen, Sinnlichkeit mit Vernunft, Momente des Technischen, Funktionalen sind mit Naturhaftem, Organischem verbunden. Das Bewusste sucht sich das Unbewusste hinzu, die eigene Erfindungsgabe, Kombinatorik und Weitsicht verleiht dem bloss Gegebenen, Realen eine Dimension des Poetischen, der Phantasie und des Metaphorischen. Ihre Intelligenz schützt sie davor, ungenau und geschwätzig zu arbeiten, es zwingt sie, präzise zu sein; sie kommen entschieden, aber behutsam, auf leisen Sohlen daher und treffen ins Mark. Es zeigt sich, dass sie mit ihrer Konsequenz, Gegensätze bis zu den Grenzen hin auszuloten, ins Zentrum gelangen und die Mitte von Kunst, sozialem und politischem Leben treffen. Die Abwegigkeit entpuppt sich als kunstvoller Pfad auf ein Ausserordentliches hin, das in der Wahrheit beheimatet ist.

Bei den bildhaften Installationen von REBECCA HORN ist die Spannung zwischen Sensibilität und Härte sowohl in der stofflichen Erscheinung als auch in der spirituellen Substanz spürbar. Horn appelliert wie die anderen Künstlerinnen an das kollektive Gedächtnis, dies ist aber stets getragen von ihrer persön-



CHRISTIANE MÖBUS, OHNE TITEL / UNTITLED, 1985–86,

EISEN, SCHUBLADEN / IRON, DRAWERS

560 x 260 x 100 cm / 18' x 8' 6" x 3' 3"

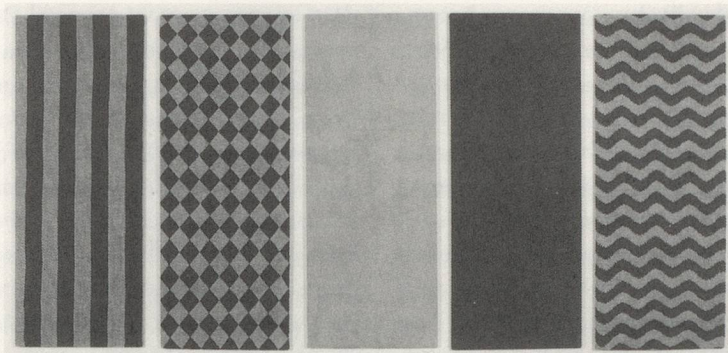
lichen Präsenz und Erinnerung. Mit ihren Federkleidern und gesteuerten Hämmerchen ritualisiert sie technoid Künstliches wie Natürliches zu einem Ausdruck von Prägnanz und Schönheit und «pocht» emotionsreiche Vorstellungen wach. Während in dem geschichtsträchtigen Schlaunschen Bau in Münster im Sommer kleine Hämmerchen die feuchten, schaurigen Mauern durchtönten und unheilvolle Erinnerungen wachtrummelten, verrichteten die scharfen, aggressiven Maschinchen als hämmernde «Vogelschnäbel» in Amsterdam (The Europe of Old) ihr unerbittliches Werk im vollen Schein und Widerschein türgrosser Spiegel. In ihnen ist der Betrachter von sich selber verfolgt und als Teilnehmer eingefangen in das rhythmische «Ballett der Spechte» und in den Spitzentanz «männlicher und weiblicher» Glasrichter der «Verlobten». Er kann dem vibrierenden Kreislauf von Geschehen und Vergehen nicht enttrinnen.

CHRISTIANE MÖBUS findet für ihre eigenen Ängste, Sehnsüchte, für Gefühletes und Erkanntes eindrückliche Bild-Metaphern, die anrühren und befremden und im Privaten auf Antrieb eine Schicht allgemeiner Relevanz sichtbar werden lassen. Mit traumwandlerischer Sicherheit ordnet sie sparsam und überraschend Gegensätzliches, ja teilweise Unvereinbares aus Vorgefundenem und Selbstgefertigtem einander zu; Möbus arbeitet gleichzeitig konzeptuell analytisch und assoziativ. Die Eindeutigkeit der vereinzelt Dinge wandelt sich in der Kombination zu einer erregenden Offenheit und Vieldeutigkeit. Maschinell Hergestelltes trifft auf Dinge aus der Natur, Scharfkantiges auf Weiches, Geschichte auf Gegenwart. Während Möbus normalerweise die Sinnggebung ihrer Objekte durch poetische Zusätze im Titel anreicht, verstärkt in dem raumfüllenden Objekt «o.T.» von 1985/86 gerade die Titellosigkeit den

sichtbaren Ausdruck von Verweigerung, Leere, Abwesenheit, Schweigen. Nicht vorstellbar, welche Schicksale sich an die, aus verschiedenstem menschlich-sozialem Kontext stammenden, Schubladen knüpfen. «Ihr Inhalt ist Entfremdung als sinnliche Erfahrung» (Erich Franz). Ihrer Reliquien beraubt, bleibt von den Laden einzig eine formale Brillanz, männliche Kraft und Strenge und die Trauer um verlorenes Leben. Alles drängt nach Sprache und Verständigung und verharrt in Sprachlosigkeit.

JENNY HOLZER argumentiert ausdrücklich mit verbalen Mitteilungen; öffentlich verkündet sie diese auf Transparenten, Leuchtschriftbändern, auf Bänken und Steinplatten. Ihr Sinn liegt auf einem schmalen Grat zwischen Binsenwahrheit, Propaganda, persönlichem Statement und Dichtung. Indem Holzer sich herkömmlicher Werbeverfahren bedient, erreicht sie gleichzeitig offen und subversiv Aufmerksamkeit für ihre an Verantwortung appellierenden Botschaften. Die Arbeiten sind sachlich unterkühlt und zugleich von sinnlicher Schönheit, die Materialien Marmor, Bronze, Neon karg und vielfach genutzt, die Texte differenziert, klug, poetisch, schockierend und visionär. Mit dem Text der hier abgebildeten unscheinbaren bronzenen Hinweistafel charakterisiert die Künstlerin nebenbei ihre eigene Arbeitsweise wie die der hier ins Auge gefassten Künstlerinnen.

ROSEMARIE TROCKEL setzt in ihren Arbeiten das Ornament ähnlich ein wie das Wort. Beides, bildhaftes und verbales Ornament, ist zum Muster oder Entwurf gereiht, es verselbständigt sich und macht darauf aufmerksam, wie leicht hinter der verführerisch schönen Ordnung ein möglicherweise verwerflicher Inhalt übersehen wird. Trockel arbeitet gegenläufig, in scheinbarer Übereinkunft ver-



ROSEMARIE TROCKEL, OHNE TITEL / UNTITLED (MATRATZENLAGER), 1985.

WOLLE / WOOL, 140 x 60 cm / 55" x 23 3/4".

birgt sich Kritik. Indem sie etwa in Strickbildern an eine dem Bereich der Frau zugewiesene Hand-Arbeit erinnert, erobert sie beispielhaft für die Frau die Möglichkeit zurück, im Bereich der Kunst tätig zu sein. Mit dem Schachzug maschineller Herstellung gibt sich das Werk nicht als weibliche Arbeit zu erkennen, vielmehr besticht es gerade durch seine Mischung aus nüchterner Struktur und charmanter Oberfläche als Ausdruck von Intelligenz und Empfindsamkeit, von Weitsicht und Nähe. Die Frage nach der Rolle der Frau innerhalb des Kunstgeschehens ist also unmittelbar in das Werk selbst hineingenommen. – Mit chamäleonhafter Verwandlungskunst, feinsinnigem Spiel und bewusster, raffinierter Setzung führt und verführt Trockel den Betrachter auf die Fährte, wo es heisst, offen, kritisch und wachsam zu sein (siehe ihr INSERT im letzten «Parkett»-Heft!).

KATHARINA FRITSCH hat durch ihren grünen Elefanten in Krefeld und die gelbe Lourdes-Madonna in Münster in weiten Kreisen die Provokation erzeugt, die im Grunde all ihre Entwürfe, Objekte und Installationen auslösen können. In subtiler Weise und mit sparsam kalkulierender Präzision führt sie alltägliche, bekannte Funktions- und

Dekorationsgegenstände vor und irritiert damit, die vertrauten Dinge in minimaler Abweichung oder Abwandlung künstlich zu erstellen. Berücksichtigt man noch, wie genau berechnet ihre Objekte plaziert sind, dann gerät die Grenze zwischen Sein und Schein, zwischen Faktischem und Irrealem, Kunst und Künstlichkeit ins Rutschen, Funktionales wird fragwürdig, Verehrungswürdiges banal (oder umgekehrt). Fritsch stellt die Frage nach dem Verhältnis von Produzent zu seinem Produkt, nach dem Wert von Kunst zwischen Einmaligkeit und Gewöhnlichkeit. Eine Rätselhaftigkeit und ein Hauch von verwirrendem Zauber legt sich um die Dinge des Normalen.

So unterschiedlich und unverwechselbar das Werk dieser fünf Künstlerinnen ist, es verbindet sie eine ganz bestimmte geistige Haltung; diese wird gleichermassen von Selbstzweifel und Selbstverständnis gespeist. Jede von ihnen vollführt eine eigenwillige Gratwanderung. Es gelingt den Künstlerinnen, auf Grund dieser Ambivalenz die jeweils kontrastierenden Elemente überhaupt erst ins Bewusstsein zu heben. Sie stellen brennende Probleme zur Diskussion, drängen nach Kommunikation und fordern eine Stellungnahme heraus.

Was Eva Hesse mit Abwegigkeit benennt, stellt sich als das Exemplarische dar, und dieses trifft den Nerv zeitgenössischen Bewusstseins. Bei aller Wachheit rühren die Arbeiten an Schichten des Unbewussten und Imaginären;

Hoffnung und ein Keim von Utopie scheinen durch. Weibliche Kriterien werden hier ebenso eingebracht wie männliche, beides zusammen ist zu einer Qualität gesteigert, die Massstäbe setzt und in welcher die Frage nach weiblicher

und/oder männlicher Kunst eigentlich nicht mehr relevant erscheint.

¹⁾ Eau de Cologne, Zeitschrift der Kölner Galerie Monika Sprüth, Nr. 2, S. 40: Jo-Anna Isaak «Die Anderen der anderen Welt».

"It doesn't bother me, being miles away from other people."

EVA HESSE, in an interview with Cindy Nemser in 1970

The art scene today is contradictory and diverse, assuming many different forms. There is an absence of trends, all in all it is agreeably disconcerting. I believe that much of this is due to the female influence in the visual arts, traversing one-track developments and avoiding regimented market mechanisms. This influence certainly does not make it any easier for women artists to find an audience, but nevertheless it does them credit, and they will be able to stand their ground longer because of it.

I have chosen the work of just five female artists here, whom I consider to be representative, and all may be familiar to a certain degree to readers of Parkett. They are: Rebecca Horn, Christiane Möbus, Jenny Holzer, Rosemarie Trockel and Katharina Fritsch. The one essential aspect of their work common to all of them is its outstanding and unmistakable quality. I cannot say whether their incomparable inventiveness, their intellectual and sensual impact, their combination of topicality and timelessness, in short, their overwhelming authenticity, is due initially to some emancipatory impetus. At the present time, like the female artists among the Russian Constructivists, "many women... have abandoned traditional painting and (...) turned their attention to mass production technologies: typography, photography, cinematography, lithography,

RENATE PUVOGEL

videos, etc. One aspect closely associated with the use of means of mechanical reproduction is the decision by most female artists working today to actively oppose the two fundamental principles of Western patriarchal culture: I refer to individualism and originality."¹⁾ This is confirmed by the activities of artists such as Cindy Sherman, Ulrike Rosenbach, Barbara Kruger, Maria Nordmann and Liliane Vertessen, to mention only a few names.

Thus we see that none of these artists can be classified according to any particular style. Most of them refuse to allow themselves to be constricted by traditional media, exploring instead the possibilities and the freedom of movement that have become an intrinsic element of art over the preceding decades. In their mimetic gesture, three-dimensionality, their settings and their affinity to words these artists reveal their close links with the theatre, literature and performance. Each one follows her own direction, crossing boundaries, aloof, or, as Eva Hesse has stated: "in a completely far-fetched way." This is not intended to imply any eccentricity or unworldliness, but simply the rigorousness and incorruptibility which lends their work an exemplary quality. These women artists are not working outside the

confines of reality, but subversively, along its fringes, at those sensitive interfaces where impact and contact occur, and they rely on their own chosen means. This enables women to include not only tangible, present aspects but also the unreal, which may range from the artificiality of the abstract to magical elements.

Although these women owe the feminist movement a debt of gratitude, our intention is not to refer to a women's art, and certainly not a feminist art – art by women is a more accurate description than women's art. On the contrary I maintain that the output of these women is a direct result of the application of both male and female attributes. This is evident in the same way in the work of male artists such as Boltanski, Twombly or Laib. Their work is both tough and aggressive, yet at the same time it also displays sensitivity and fragility. Individuality combines with something more than simply personal, material aspects with the emotional, sensuality with common sense, and technical, functional moments are bound up with natural and organic elements. The conscious and the subconscious endeavor to find one another, the artist's own inventiveness, deductive powers and far-sightedness lend a poetical, a fantastic, a metaphorical dimension to plain facts, to reality. Their own intelligence ensures that

the work they produce is not marred by inaccuracy and verbosity, and it compels them to be precise. Resolute but cautious, they follow their chosen course gently, but make sure that they hit their target. Consistent in their approach, they sound out contrasts, working at the outer limits, and yet managing to explore the central aspects of art, and of political and social life. Their very far-fetchedness reveals itself as an artistic route towards something that, although extraordinary, has its roots in truth.

In REBECCA HORN'S pictorial assemblages a tension is apparent between sensitivity and toughness, both in their material manifestation and in their spiritual substance. Like her colleagues, Horn appeals to a collective memory, one which is, however, always based on her own personal presence and recollections. With her feathered clothes and mechanized hammers she ritualizes technology, both artificial and natural, to create an expression that is both incisive and beautiful, and she "beats" emotional notions into life. In her exhibit in a medieval keep in Münster last summer little hammers echoed through the damp, eerie walls, rousing sinister memories, while the sharp, aggressive machines in Amsterdam (*The Europe of Old*) carried out their relentless task, like hammering "bird beaks," in the reflection of door-sized mirrors. Here the observer is pursued by his own image, and as a participant in this action is drawn into the rhythmic "Woodpeckers' Ballet" or into the toe-dance of "male and female" glass funnels of the "Betrothed." There is no escape from the vibrating cycle of waxing and waning.

CHRISTIANE MÖBUS finds singularly impressive pictorial metaphors for her own fears and longings, for feelings and perceptions. They are both strange and moving and, in a private sense, they instantly permit a layer of general relevance to be revealed. With dreamlike certainty she allocates contrasting aspects in an econom-

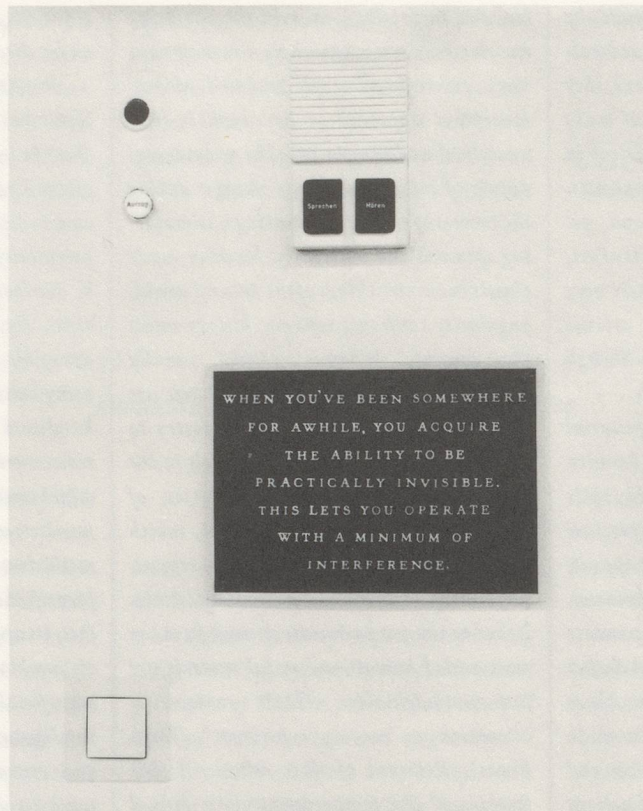
ical and surprising way, even incorporating in some cases seemingly incongruous items, either found or self-produced. Möbus' conceptual approach to her work is both analytical and associative. The unequivocal nature of individual things changes during the process of conjecture, creating a stimulating openness and ambiguity. Machine-made objects encounter things of the natural world, angularity confronts softness, history meets the present. Whereas Möbus usually augments the way in which her objects are interpreted by adding a touch of poetry to their titles, it is the very lack of a title in the expansive object "o. T." (abbreviation of OHNE TITEL = untitled), 1985/86, which acts as a visible expression of refusal, emptiness, abstraction, silence. The destinies linked to the compartments derived from the most varied human and social contexts are just unimaginable. "Their content is alienation as sensory experience" (Erich Franz). Deprived of their relics, all that remains of the compartments is a formal brilliance, masculine power and severity, and the sadness at a lost life. Everything aspires to language and understanding, and remains bereft of speech.

JENNY HOLZER makes her point using verbal means only, announcing them publicly on banners, illuminated strips of lettering, on benches and stone slabs. Their sense is contained in a narrow area between platitudes, propaganda, personal statement and poetry. By using standard advertising methods Holzer attracts attention, openly and yet subversively, to her messages, which are an appeal for responsibility. The works are unimpassioned, yet sensually beautiful. Her materials include marble, bronze, neon - sparse but frequently used - while her extremely varied texts are simultaneously clever, poetic, shocking and visionary. The text on the inconspicuous bronze signboard shown here is also used by the artist to characterize her own working method, an

approach shared by the other female artists under discussion here.

ROSEMARIE TROCKEL applies ornamentation to her work in the same way that she includes words. Both are assigned a role as a pattern or design. They acquire their own independence and point out how easily potentially reprehensible subject matter can be overlooked behind the enticing beauty of order. Trockel uses opposing elements, whose ostensible agreement conceals criticism. By using knitted pictures to recall one particular handwork associated with women she is rediscovering a prime example of one way in which women can be involved in art. The involvement of mechanical production methods means that the item can no longer be identified as an example of women's work. In fact, its appeal to the observer is derived from its combination of restrained structure and superficial charm as an expression of intelligence and sensitivity, farsightedness and immediacy, thus implicating, in the work in question, the issue of the role of women in the world of art. With her chameleon-like skill at transformation, her subtle interplay, and the deliberateness of her composition Trockel leads the observer on a trail which demands an open, critical and alert mind (see also her *INSERT* in the most recent edition of Parkett).

The widespread provocation aroused by KATHERINA FRITSCH'S green elephant in Krefeld and the yellow Madonna of Lourdes in Münster could in fact have resulted from any of her designs, objects and assemblages. She confronts us with everyday items of a functional and decorative nature, but with subtlety and carefully calculated precision. By intentionally altering or modifying familiar things slightly she is able to disconcert the observer. If we consider the precision with which she places her objects, we can observe how they tend to dispel the boundaries between what is and what appears to be, between the factual and the



JENNY HOLZER, *UNTITLED / OHNE TITEL*, FROM *THE LIVING SERIES*,
 (WENN DU AN EINEM ORT WARST FÜR EINE WEILE,
 EIGNEST DU DIR DIE FÄHIGKEIT AN, PRAKTISCH UNSICHTBAR ZU SEIN.
 DIES ERLAUBT DIR MIT EINEM MINIMUM AN REIBUNGSVERLUST VORZUGEHEN.) 1981,
 BRONZE, 7 x 10" / 17,9 x 25,4 cm. (Photo: Schürmann)

unreal, art and artificiality. Functional aspects become questionable, honourable aspects become banal (or vice versa). Fritsch raises the question of the relationship between the producer and his product, of the value of art between uniqueness and commonness. The things of the normal world become mysterious, with a touch of confusing magic about them.

Despite the differences between these five artists, and their distinctiveness, they are nevertheless linked by a certain mental

attitude evident in their work. This attitude is sustained by equal amounts of self-doubt and self-confidence. Each pursues a precarious and highly original path. It is this ambivalence that enables the artists to create an awareness of these contrasting elements. They raise burning issues, insist on communication, and demand a viewpoint. Eva Hesse's description "far-fetched" sums it up most accurately, and this gets to the heart of contemporary consciousness. Despite their obvious vitality, these works rely very much

on layers of the subconscious and the imaginary. Hope and a germ of utopia still shine through. The criteria employed are both feminine and masculine in nature, and together they produce a level of quality that sets new standards. The question of feminine and/or masculine art no longer appears to be relevant here.

(Translation: Martin Scutt)

¹⁾ Eau de Cologne, Magazine of the Monika Sprüth Gallery in Cologne, No. 2, p. 40: Jo-Anna Isaak «Die Anderen der anderen Welt».