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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2001)

Heft: 63: Collaborations Tracey Emin, William Kentridge, Gregor Schneider

Artikel: Balkon : Robert Powell : Zeichnung als visuelle Anthropologie = Robert Powell : drawing as visual anthropology

Autor: Oppitz, Michael / Schelbert, Catherine

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680971

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Robert Powell
Zeichnung als *visuelle Anthropologie*

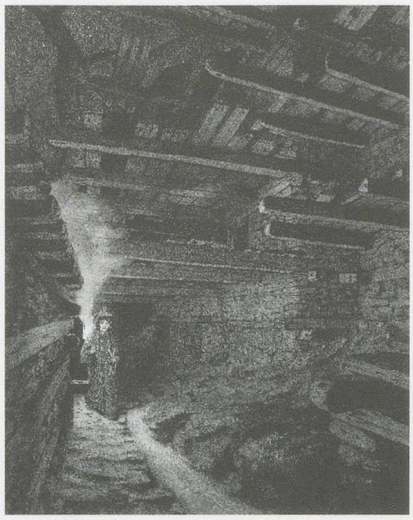
MICHAEL OPPITZ

Die himalajischen Zeichnungen von Robert Powell stammen aus einem Zeitraum von 25 Jahren und kreisen geographisch ein breites Feld ein. Wir finden Sujets aus Nordwest-Pakistan: aus Swat; von den Kalash an der afghanischen Grenze; aus Nordwest-Indien: Ladakh in Kaschmir; aus Nepal, insbesondere dem Kathmandutal, wo er seit über zwanzig Jahren ansässig ist; aus der tibetischen Enklave des alten Königreiches Mustang; aus dem Dhaulagiri-Gebiet, wo die Magar leben; und aus dem sino-tibetischen Grenzland. All diese Gebiete hat Powell selbst bereist, zeichnend und malend.

Obwohl die entstandenen Blätter vordergründig Architekturansichten darstellen, sind es keine reinen Architekturzeichnungen. Fronten und Wände von Gebäuden werden bei ihm zu einer Art Leinwand, auf der geschichtliche Ablagerungen und das Arbeiten der Zeit am Stein ihre Spuren hinterlassen. Es ist vor allem die lokale Religionsgeschichte, die sich in die Architekturzeichnungen von Robert Powell eingeschrieben hat: Zeugnisse des Buddhismus, des Islam und des Hinduismus als Vertreter der grossen Traditionen, vor allem aber auch Belege von den alten Religionen kleiner Völker, der Bon-Religion und der schamanistischen Tradition. Aus dieser Verbindung, der Akzentuierung von Architektur als Spiegel der Religionsgeschichte, begründet sich ein direkter Zusammenhang zur Ethnologie.

Die Darstellungen von Objekten an den Häuserfronten in den Zeichnungen von Powell erinnern an Rituale und Glaubensvorstellungen: an Abwehrzauber gegen böse Geister, an Ahnenkulte und Heilrituale. Ein Motiv kehrt bei ihm auffallend häufig wieder: das der «Erdtür, Himmelstür» (sago namgo). Es handelt sich dabei um die Wiedergabe eines in ein Strohquadrat gebetteten Widderkopfes und eines von einem Strohdreieck eingerahmten Hundekopfes. Diese Tierschädel sollen schädlichen Geistern den Zutritt an den irdischen und himmlischen Toren versagen. Fadenkreuze und Holzbildchen von Vorfahren sollen helfen, diese Wirkung zu verstärken.

MICHAEL OPPITZ ist Professor für Soziale Anthropologie an der Universität Zürich, Direktor des Völkerkundemuseums in Zürich und Herausgeber des Bandes *Robert Powell, Himalayan Drawings*, Völkerkundemuseum Zürich, 2001.



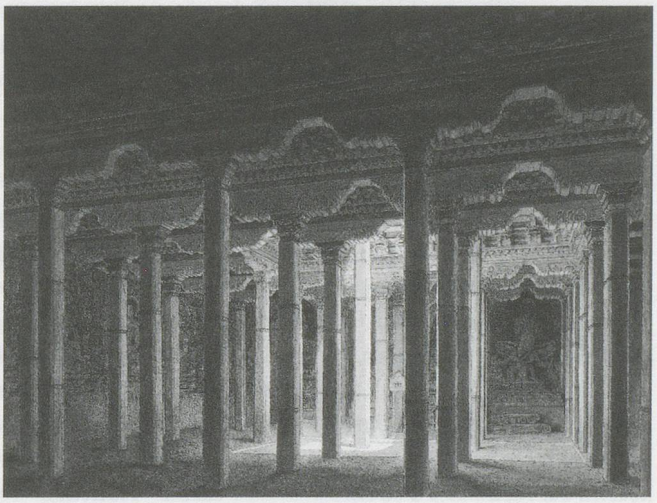
ROBERT POWELL, NIGHT SCENE, BRUN, 1986, ink and watercolor on paper, 13 3/8 x 11 7/16" / NÄCHTLICHE SZENE, BRUN, Tusche und Aquarell auf Papier, 34 x 29 cm.

Doch auch die Landschaft spielt ihre spezifische Rolle in diesen Zeichnungen. Meteorologie, Geologie und Geographie gehen in die örtliche Architektur mittels Formen, Farben, Materialien ein. Die Landschaft, auch wenn sie in den meisten Zeichnungen ausgespart bleibt, ist präsent in der Beschreibung der Bauweise. Es ist ein Bauen mit der Natur, in der Natur und oftmals gegen die Natur. Ein schmaler Bewässerungskanal, der kilometerweit einem schroffen Felsen entlang verläuft, zeigt die Schwierigkeiten, mit denen die Landwirtschaft in kahlen Bergregionen wie Ladakh konfrontiert ist.

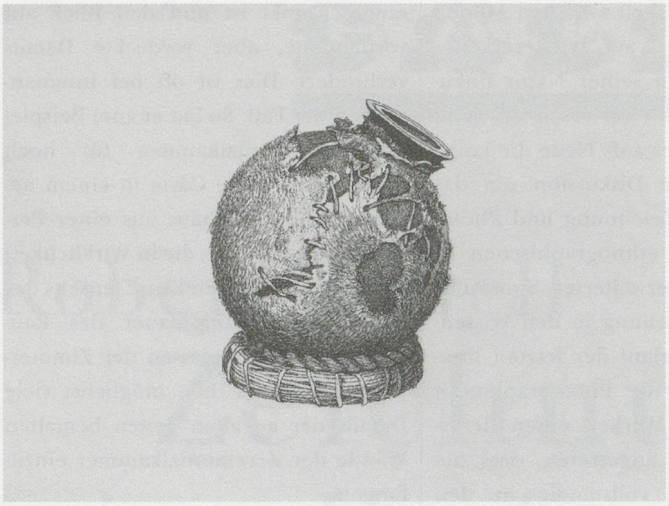
Das Werk von Powell, dem in Zürich die erste Gesamtschau weltweit zuteil wurde, stellt auf zurückhaltende Weise nicht nur grundlegende Fragen zur Malerei allgemein, sondern speziell solche zur visuellen Anthropologie. Sein Werk, auf den allgemeinsten Nenner gebracht, basiert auf der Tradition von Ähnlichkeit zwischen Modell und Abbild, also auf Wiedererkennbarkeit. Es ist in seiner Natur dokumentarisch, ohne veristisch zu sein. Damit eröffnet es aufs Neue die lange Zeit verstummte Diskussion um das Verhältnis von Zeichnung und Photographie in der ethnographischen Illustration – im erweiterten Sinne der bildlichen Darstellung in den Wissenschaften. Im Verlauf der letzten hundert Jahre hat die Photographie in ethnologischen Werken einen derartigen Siegeszug angetreten, dass die Zeichnung fast vollständig in den Hintergrund gedrängt wurde. Powell zeigt uns aber, dass die Zeichnung der Photographie in mancherlei Hinsicht und manchen Situationen überlegen sein kann.

In seinen Ansichten sind es vor allem drei Kunstgriffe, derer er sich zu Gewinn und Nutzen des Betrachters bedient: des fiktiven Standortes; der kumulativen Sichtweise; der Auslassung: Methoden, welche der herkömmlichen Photographie nicht zur Verfügung stehen. Einen fiktiven Standort wählt Powell dann, wenn die natürliche Bewegungsfreiheit des Betrachters eingeschränkt ist und den Blick auf vorhandene, aber verdeckte Details verhindert. Dies ist oft bei Innenansichten der Fall. So hat er zum Beispiel eine Zeremonialkammer für hoch stehende religiöse Gäste in einem newarischen[1)] Wohnhaus aus einer Perspektive gezeichnet, die in Wirklichkeit niemand einnehmen kann: jenseits der realen Begrenzungsmauer des Raumes. Mit dem Weglassen der Zimmerwand gelingt es ihm, möglichst viele Details der an allen Seiten bemalten Wände der Zeremonialkammer einzufangen.

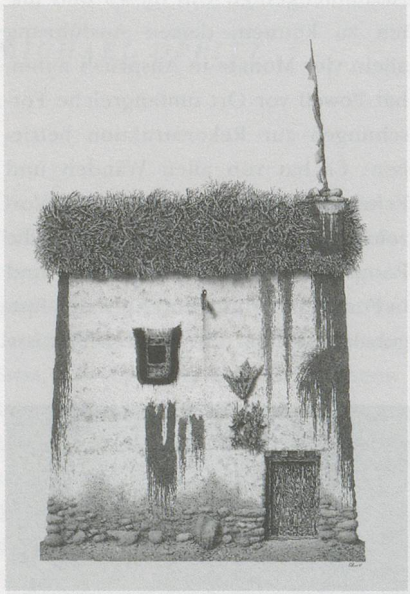
Für die Innenansicht eines buddhistischen Tempels in Mustang hat er gleich mehrere fiktive Standorte gewählt und in einem synoptischen Bild zusammengefügt. Um dieses Bild malen zu können, dessen Ausführung allein vier Monate in Anspruch nahm, hat Powell vor Ort umfangreiche Forschungen zur Rekonstruktion betrieben: Er hat von allen Wänden und Ecken des Tempelinneren aus Vorzeichnungen angefertigt; er hat die Raumverhältnisse nachgemessen und in Form von Grund- und Aufrissen festgehalten; er hat die Lichtverhältnisse



ROBERT POWELL, THUBCHEN LHAKHANG, 1997, watercolor on paper, 24 1/2 x 33 5/8" / Aquarell auf Papier, 62 x 85,5 cm.



ROBERT POWELL, BEER VESSEL, 1988, pen and ink on paper, 5 11/16 x 7 1/2" / BIERKRUG, Feder und Tusche auf Papier, 14,5 x 19 cm.



ROBERT POWELL, HOUSE WITH SAGO NAMGO (EARTH DOOR, SKY DOOR), LO MONTHANG, 2000, watercolor on paper, 37 5/8 x 26 3/4" / HAUS MIT SAGO NAMGO (ERDTÜR, HIMMELSTÜR), LO MONTHANG, Aquarell auf Papier, 95,5 x 68 cm.

genau studiert und zum Teil mit Photos dokumentiert; und er hat die Position der Säulen zueinander aus verschiedenen Perspektiven aufgenommen. Im Endprodukt, dem Aquarell, hat er alle diese Masse und Eindrücke addiert und mit einer vom Betrachter nicht bemerkten Verschiebung von Säulen und Durchblicken eine kumulative Sichtweise geschaffen, die den höchsten Ansprüchen der Vedutenmalerei etwa eines Piranesi durchaus gewachsen wäre.

Den dritten Kunstgriff, die Weglassung, hat Powell nicht nur an den von ihm bevorzugten Sujets der Architektur praktiziert, sondern auch an Gegenständen der materialisierten Kultur. So hat er etwa in einer Serie von Objektzeichnungen zur Lokalkultur der Magar in Nordwest-Nepal zwei Eisenplättchen, die mit einer kleinen Eisenkette verbunden sind, in einer Tuschzeichnung festgehalten. Beide Plättchen sind mit simplen Punktornamenten versehen. Das runde und gezackte Plättchen repräsentiert eine Sonne, das sichelförmige einen Mond. Neun solcher Sonnen und Monde hängen an der Rüstung der örtlichen Schamanen herab und verursachen, wenn dieser tanzt, einen höllischen Lärm, der dazu beiträgt, feindliche Kräfte zu vertreiben. Indem nun Powell die beiden Eisenplättchen von der Umgebung anderer schamanischer Paraphernalien isoliert, die zum Rüstzeug des Glaubensheilers gehören, fokussiert er die Aufmerksamkeit des Betrachters: Materialität, Machart und Funktion der abgebildeten Dinge treten besonders hervor. Sie bekommen einen emblematischen Zug. Genau das aber war ihr Zweck in der Publikation, für die sie angefertigt wurden: Die beiden Eisenplättchen sollten wie gegenständliche Zeichen einen Mythos illustrieren, der vom Ursprung des ersten Schamanen handelt, in apokalyptischer Vorzeit, als neun Sonnen und neun Monde das Leben auf Erden gefährdeten.

Ein Photo der rasselnden Eisengehänge der Magar-Schamanen wäre für diesen Zweck zu realistisch gewesen; ausserdem hätte in jedem Fall ein störender Bildkontext in Kauf genommen werden müssen, der den Betrachter in andere Dimensionen der religiösen Praxis entführt hätte. Ein Photo des Tempelinnern des Thubchen Lhakhang in Mustang hätte weder die räumliche Staffelung der Tempelsäulen noch die malerischen Details an den Wänden in einer Weise zur Geltung gebracht, wie dies mit Powells Aquarell möglich wurde. Und ein Photo des bemalten Raumes im Pilgerhospiz von Kuthu Math in Bhaktapur hätte sich, selbst bei bestem Weitwinkelobjektiv, auf die räumliche Begrenztheit der örtlichen Verhältnisse einlassen müssen.

Nun bekundet die Photographie gemessen an den powellschen Zeichnungen nicht nur ihre gelegentliche Unterlegenheit, sie entäussert sich mitunter auch als Hilfsmittel des Zeichners. Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass die Zeichnungen von Powell auf Vorarbeiten unterschiedlicher Art zurückgreifen können: auf Grundrisse, Aufrisse, Lagepläne, topographische Skizzen, Detailzeichnungen, Notizen und Vermerke in Tagebüchern – alle vom Zeichner selbst recherchiert. Dazu kommt nun auch die Photographie. Zu vielen seiner Zeichnungen hat Powell umfangreiche photographische Dokumentationen jener realen Modelle angelegt, die ihn als Sujets anziehen. Niemals jedoch erhält das Photo bei ihm eine eigenständige Position. All seine Photos dienen als Hilfsmittel für die Zeichnungen. Dies erklärt auch, weshalb die Photos ästhetisch unattraktiv sind. Man mag sie eher als Erinnerungsstützen bezeichnen – mnemotechnische Schnappschüsse. So hat er beispielsweise zehn Jahre, nachdem er sich bei den Kalash in Nordwest-Pakistan aufgehalten hatte, das Bild einer nächtlichen Szene als Aquarell gezeichnet. Die nächtliche Stimmung einer mit einer Harzfackel in eine dunkle Dorfgasse hinaustretenden Frau war für Powell der Anlass dieses Bild zu malen. Was in seinem Gedächtnis haften geblieben war, war einzig diese ätherische Emotion, nichts weiter. Mit Hilfe eines Photos, das er damals geschossen hatte, konnte er nun die dörfliche und architektonische Umgebung nachkonstruieren. Bezeichnenderweise gibt das die Erinnerung stützende Photo die Szene bei Tag und ohne menschliche Präsenz wieder, während das Aquarell eine Einheimische mit Fackel in sternenklarer Nacht zeigt.

ROBERT POWELL, IRRIGATION CANAL, 1977, ink on paper, 10 x 14" / BEWÄSSERUNGSKANAL, Tusche auf Papier, 25,5 x 35,5 cm.

Dieses Bild wirft auch die Frage auf, wie Powell als Dokumentarist natürlicher Umgebungen einzustufen ist: als *Plein-air*-Zeichner oder als Studiokünstler. Er ist beides. Zu Beginn, in den späten 70er Jahren, war er wohl eher aus praktischen Gründen ein *Plein-air*-Zeichner. Ohne festen Wohnsitz musste er entweder auf der Stelle vor Ort zeichnen oder anschliessend in irgendwelchen Unterkünften, Hotels oder in Nachtlagern bei Eingeborenen seine Zeichnungen fertig stellen. In dieser Periode der nomadischen Mobilität waren die Formate naturgemäss klein, selten grösser als die Notizbücher des Feldforschers. Später, als er sich in Kathmandu niedergelassen hatte und ein eigenes Atelier besass, konnte er seine Bilder aufgrund zuvor gesammelter Daten und Eindrücke in aller Ruhe daheim vollenden. Die Ateliersituation erlaubte es ihm überdies, auf grössere Formate überzugehen. In allen Fällen ist jedoch festzuhalten, dass seine Zeichnungen auf die eigene Anschauung zurückgehen: Was er zeichnet, hat er mit eigenen Augen gesehen.

Der direkte Bezug zu einer den Sinnen sich darbietenden Realität ist bei Powell grundlegend, die dokumentarische Absicht bleibt Ausgangspunkt seines Schaffens; und die von ihm eingesetzten Kunstgriffe, auch wenn sie das realistische Abbilden hinter sich lassen, unterstreichen die Intention, in den himalajischen Werken einer «Architektur ohne Architekten» Zeugnis von der Intelligenz und dem ästhetischen Bewusstsein der dort lebenden, kleinen Gesellschaften ohne Staat abzulegen.

1) Newar: altes buddhistisches Kulturvolk Nepals; heute grösste ethnische Gruppe im Kathmandutal.

Robert Powell

Drawing as *Visual Anthropology*

MICHAEL OPPITZ

Robert Powell's Himalayan drawings span 25 years and cover an extensive geographical area. We find motifs from northwestern Pakistan: from Swat; from the Kalash on the Afghan border; from northwestern India: Ladakh in Kashmir; from Nepal, especially the Kathmandu valley, his home for the past twenty years; from the Tibetan enclave of the ancient kingdom of Mustang; from the Dhaulagiri area where the Magar live; and from the Sino-Tibetan border. Powell has traveled through all of these regions, drawing and painting.

Although the results would seem to be architectural drafts, they are not purely architectural drawings. He turns the fronts and walls of buildings into a kind of canvas on which we see traces of historical sedimentation and the inroads time has made on the stone. Above all, Robert Powell inscribes local religious history into these architectural drawings: testimonials to Buddhism, Islam, and Hinduism as representatives of the great traditions but primarily evidence of the ancient religions of small peoples, of the Bon religion and the shamanist tradition. This association—the accentuation of architecture as a mirror of religious history—establishes a direct link with ethnology.

The objects pictured on the façades in Powell's drawings recall rituals and rites of faith: charms against evil spirits, ancestor worship or ritual healing. One motif appears with conspicuous frequency, the "earth door, sky door" (Sago Namgo), representations of the head of a ram embedded in a square of straw and the head of a dog framed by a triangle of straw. These animal skulls prevent harmful spirits from entering the earth and sky doors. Their powers are reinforced by thread crosses and small wooden images of ancestors.

The landscape also has a specific role to play in Powell's drawings. Meteorology, geology, and geography are incorporated in the local architecture through forms, colors, and materials. Even though the landscape is not explicitly visible in most of the drawings, it is present in the description of the building style. Building takes place with nature, in nature, and often against nature. A narrow irrigation ditch, following the course of a steep cliff for miles, demonstrates the hardships that confront farmers in such barren regions as Ladakh.

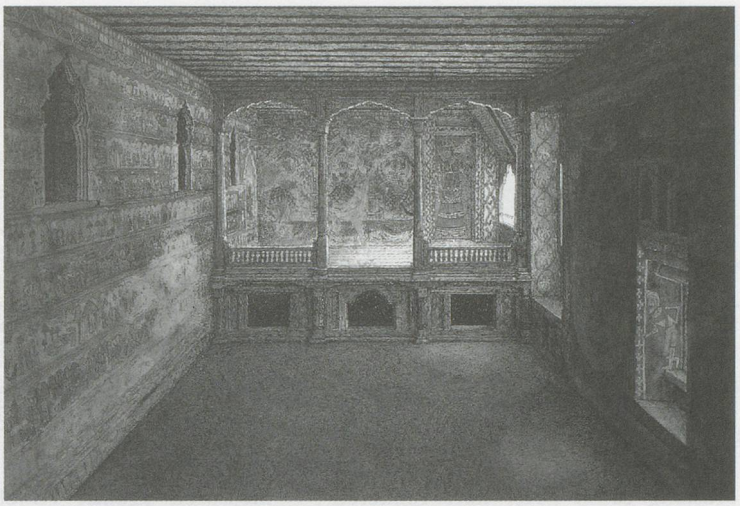
The work of Powell, to whom Zurich has devoted the first overview worldwide, subtly raises questions not only about fundamental issues of painting but specifically about those of visual anthropology. Reduced to its lowest common denominator, his oeuvre is based on the tradition of similarity between model and representation, that is, on recognition. It is by nature documentarist without being veristic. Powell's art thus reopens the long slumbering debate on the relationship between drawing and photography in ethnographical illustration—and in scientific illustration in general. Over the past one hundred years, photography has

MICHAEL OPPITZ teaches Social Anthropology at the University of Zurich and is director of the Ethnographic Museum Zurich. He is the editor of *Robert Powell: Himalayan Drawings*, Völkerkundemuseum der Universität Zürich, 2001.

risen to such overwhelming dominance that drawings have been almost entirely eclipsed. Powell shows us that the medium of drawing can be superior to photography in many respects and many situations.

The artist makes use of three devices in particular that enhance the viewer's understanding and appreciation of his pictures: the fictional vantage point, a cumulative view, and omission—all methods which cannot be applied in photography. Powell chooses a fictional vantage point if the viewer's natural freedom of movement is restricted, making it impossible to see certain existing but hidden details. This is frequently the case in views of interiors. For example, the ceremonial chamber for high-ranking religious guests in a Newar[1] home is drawn from a perspective, which cannot actually be seen in reality, beyond the real wall that delimits the room. By eliminating the wall of the room, he is able to capture a maximum of detail on all sides of the painted walls in the ceremonial chamber.

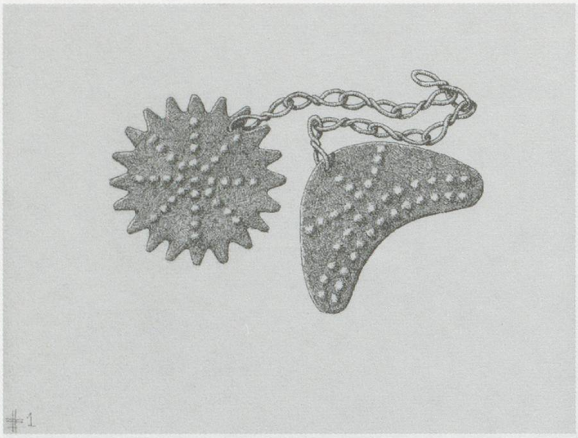
For the interior view of a Buddhist temple in Mustang, he chose several fictional angles of vision and joined them in a synoptic view. In order to paint this picture, which took him four months, Powell conducted extensive on-site research to implement its reconstruction: he made preliminary sketches from the vantage point of every wall, from every corner of the interior; he measured the spatial proportions inside the temple and kept a record of them in the form of floor plans and elevations; he studied the lighting with meticulous care, partially documenting it in photographs; and he sketched the position of the columns in relation to each other from several perspectives. All these measurements and impressions become the source material that goes into the making of a cumulative overview. The final product, the watercolor, with its imperceptibly modified placement of columns and vistas, easily satisfies the exacting demands of veduta painting, comparable, for instance, to the work of Piranesi.



ROBERT POWELL, PAINTED ROOM, KUTHU MATH, 1981, ink and watercolor on paper, 22 x 25 3/16" / AUSGEMALTER RAUM, KUTHU MATH, Tusche und Aquarell auf Papier, 56 x 64 cm.

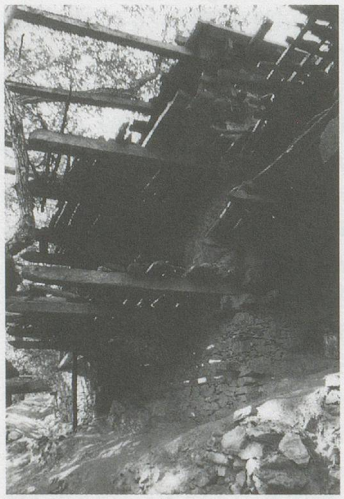
Powell has employed the third device, omission, not only for his preferred subject of architecture but also for objects of materialized culture. In one of a series of drawings, showing objects from the local Magar culture in northwestern Nepal, we see two small iron slabs connected by a small iron chain. Both slabs in this pen-and-ink drawing are embellished with simple ornamental dots. One, round and pointed, represents the sun; the other, crescent-shaped, the moon. Nine of these suns and moons dangle from the attire of the local shamans and make a hellish racket when they dance in order to drive away evil spirits. By isolating the two little slabs of iron from other shamanist paraphernalia that belong to the faith healer's practice, Powell focuses our attention on the materials, the making, and the function of the objects he chooses to represent. They acquire emblematic import. That, precisely, was their objective in the publication for which the drawing was made: as material signs, the two little pieces of iron were meant to illustrate a myth of the first shaman's origins in apocalyptic, prehistoric times when nine suns and nine moons threatened life on earth.

A photograph of the rattling, dangling pieces of iron worn by the Magar shamans would have been too realistic for this purpose. Furthermore, the disruptive visual surroundings, inevitable in photography, would have distracted viewers by imposing additional dimensions of religious practice on their field of vision. A photograph of the interior of the Thubchen Lhakhang temple in



ROBERT POWELL, IRON SUN AND MOON, 1988, pen and ink on paper, 5 11/16 x 7 1/2" / EISERNE SONNE UND MOND, Feder und Tusche auf Papier, 14,5 x 19 cm.

Mustang could never have rendered the staggered spatial effect of the columns or the painted details on the walls as effectively as Powell's watercolor has done. And even with the very best wide-angle lens, a photograph of the painted room in the pilgrims' hospice of Kuthu Math in Bhaktapur cannot adapt to the physical limitations of the conditions there as can be done in drawing or painting.



Photograph of a passage in Brun village used as environmental setting for the night scene on p. 195 / Photo einer Gasse in Brun, die als Vorlage für die nächtliche Szene auf S. 195 diente.

Measured against Powell's drawings, photography not only proves on occasion to be inadequate to the task, but also to be an aid to the artist. As already indicated, Powell does a great deal of preliminary work—ground plans, elevations, situational plans, topographical sketches, drawings of details, notes and comments in diaries—before actually producing his drawings. Photography is another of his preliminary tools. For many of his drawings, he first documented the real model, his subject matter, in photographs. But these photographs never acquire independent status; they serve only as aids to drawing. This also explains why they do not have much aesthetic appeal. They are rather aids to memory, mnemonic snapshots. A case in point: ten years after he had spent time with the Kalash in northwestern Pakistan, he painted a scene in watercolors, inspired by the nocturnal atmosphere of a woman coming out of a dark village street, carrying a torch of burning resin. He had retained in his memory only the ethereal emotion of the scene, nothing more. With the help of a photograph that he took at the time, he was able to reconstruct the architectural and village surroundings. Significantly, the photograph he used was a deserted scene shot by day, while the painting shows a local woman with a torch against clear starlit skies.

This picture also raises the question of how to define Powell as a documentarist of natural environs. Is he a *plein air* draftsman or a studio artist? He is both. At first, in the late seventies, he probably did more *plein-air* work, simply for practical reasons. Without a fixed domicile, he either had to make his drawings on the spot or complete them later wherever he was staying, in hotels or camping with the natives. During this period of nomadic mobility, his formats were necessarily small, rarely larger than a field researcher's notebook. Later when he settled in Kathmandu and had a studio of his own, he had the time to finish his work at leisure on the basis of previously collected data and impressions. Having a studio also gave him the opportunity to produce larger formats. But whatever the case, his drawings always rest on his own visual experience: he draws only what he has seen with his own eyes.

Direct contact with the reality that presents itself to one of the human senses is essential to Powell's endeavors. Documentary intent was and is his point of departure; and the artistic devices to which he resorts, though deviating from realistic depiction, heighten his intention to bear witness, in the Himalayan works on "architecture without architects," to the intelligence and aesthetic sensibility of the small societies living there without a state.

(Translation: Catherine Schelbert)

1) Newar: an ancient Buddhist people of Nepal, and chief ethnic group in the Kathmandu valley.