Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art

Band: 63 (1976)

Heft: 6: Zentren für Berufsausbildung = Centres de formation professionnelle

Rubrik: Ausstellungen

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: 12.07.2025

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

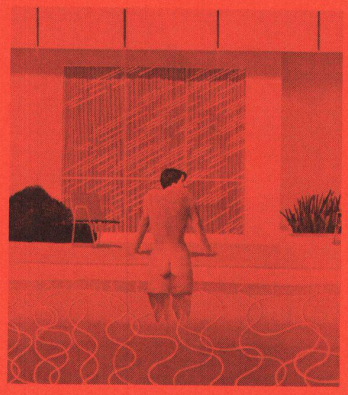
Ausstellungen

Englische Kunst heute, 1960–1976

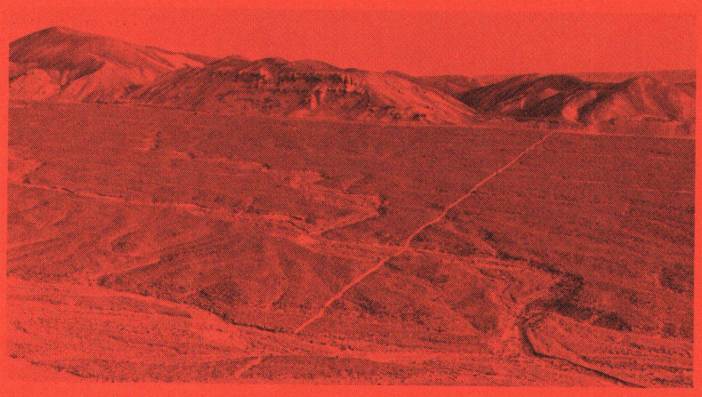
Milano, Palazzo Reale, Februar–Mai 1976

Im Februar wurde im Palazzo Reale in Mailand die von der Stadt Mailand in Zusammenarbeit mit dem British Council organisierte Ausstellung englischer Kunst von 1960 bis 1976 eröffnet. Sie gibt einen Überblick über die verschiedenen künstlerischen Ausdrucksformen der letzten Generation in England und Anlass zu einem Vergleich mit parallelen Strömungen in Europa und Amerika. Mit Absicht wurden die Grossen wie Moore, Bacon, Sutherland und Pasmore diesmal ausgelassen.

In einem ersten Teil sind die Werke jener Künstler ausgestellt, die einen entscheidenden Einfluss auf die englische Pop-Art ausgeübt haben, so zum Beispiel R.B. Kitaj, dessen Werke zu viele kulturelle Bezüge und Andeutungen aufweisen, als dass erstere bereits als Pop-Art bezeichnet werden könnten, wie auch R. Hamilton, der in seinem Werk vom fotografischen Bild ausgeht. Es folgen dann die eigentlichen Pop-Vertreter wie Allen Jones, der sich auf die «Sex-Ikonografie» der Massenmedien bezieht; David Hockney mit seinen ironisch-idyllischen Bildern kalifornischer Swimming-pools; Peter Blake mit der Serie geistvoller Aquarelle über «Alice im Wunderland»; Paolozzi, der mit neodadaistischem Geist einen gigantischen Container mit «Abfallskulpturen» füllt und auskippt.



David Hockney, Peter Getting out of Nick's pool, 1966. Walter Art Gallery, Liverpool



Richard Long, Walking a Line in Peru, 1972

Nach dem Saal mit Werken der wichtigsten Vertreterin der Op-Art, Bridget Riley, sind Bilder einiger Vertreter der Minimal-Art wie Phillip Kings, William Tuckers und Antony Caros zu sehen, deren Werke aus verschweissten und verschraubten Stahlplatten zum erstenmal mit der Tradition der modellierten und ausgehöhlten Skulpturen Henry Moores deutlich brechen.

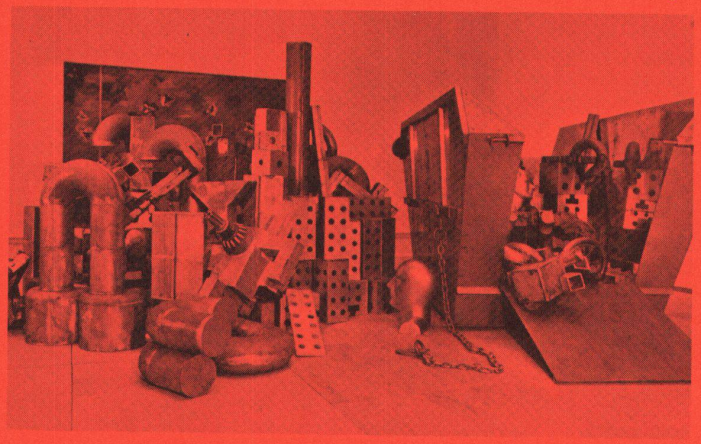
Einer «Minimal»- oder «Primär»-Sprache bedient sich auch Tim Head, dessen Werk aus der Projektion einer Wand auf sich selbst besteht, um des Betrachters Bewusstsein über Bild und Realität zu sensibilisieren.

Unter den Künstlern, die sich hauptsächlich der Fotografie bedienen, können Keith Arnatt, der eine Serie Porträts englischer Touristen ausstellt, und John Hilliard, der die Nicht-Objektivität des fotografischen Abbildes beweist, angeführt werden. Die Fotografie dient auch den sogenannten Body-Art-, Land-Art- und Performances-Vertretern als Dokument: Body-Art durch Gilbert & George, die sich selbst als lebende Kunstobjekte darstellen; Land-Art durch Richard Long, der mit geometrischen Formen in die Landschaft eingreift, und Performances, das heisst Publikumsaktionen, von Brisley/Haslam, der Gruppe Coum, Miller und Cameron.

Schliesslich ist auf die Präsenz der wichtigsten Vertreter der konzeptuellen Bewegung «Art and Language» hinzuweisen, die einst in enger Verbindung mit Kosuth standen. Diese Gruppe von Künstlern, Schriftstellern und Lehrern steht der Kunst als Individualprodukt kritisch gegenüber. Ihre Hauptbetätigung liegt im Ideenaustausch und in der Diskussion, die in bestimmten Zeitschriften und Galerien verbreitet werden.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Tendenz der neuen Generation zu alternativen Ausdrucksformen führt wie Film (der Ausstellung ist die Vorführung einer Reihe von Avantgarde-Filmen angeschlossen), Fotografie, Body-Art, Performances, und dass sich ein verstärktes Interesse für geistig-konzeptuelle Aussagen abzeichnet. *Anna Broggi-De Lellis*

Eduardo Paolozzi, Thunder and Lightning with Flies & Jack Kennedy, 1971–1976. Galleria d'Arte Contemporanea, Milano



Keith Arnatt, Section from Visitors, 1975

Foto-Ausstellung A. Niesz/ M. Drobny/L. Strebel

in der Galerie Trudelhaus, Baden, vom 24. April bis 16. Mai 1976

Eine Gruppenausstellung ist immer problematisch. Entweder ist das Gemeinsame ortspolitisch: zum Beispiel «3 Aargauer Künstler», das war hier nicht der Fall wegen des Tschechen Drobny, oder generationenmässig: zum Beispiel «3 junge Fotografen», das wäre hier mit einer Reverenz gegenüber der erfahrenen Künstlerin Niesz nicht mehr ganz möglich, oder richtungsmässig: zum Beispiel «3 Fotografen der Avantgarde», das würde publizistisch zwar gut tönen, wäre aber nicht zutreffend, weil in dieser quecksilbrigen Kunstform Fotografie die Avantgarde schnell arrière-garde und die arrière-garde plötzlich die vorderste ist; ich will damit nur sagen, dass der Surrealismus einiger Strebel-Kompositionen, zum Beispiel die nackte Frau über dem Fernseher, an einen Marcel Duchamps der 30er Jahre erinnert, oder die lupenartige Menschlichkeit von Niesz fast einem Andy Warhol vorausgeht.

Auf alle Fälle ist freudig festzustellen, dass keiner der 3 Künstler Grafiker ist, also nicht der Posterwirkung verfallen ist, wie es leider manche prämierten Fotografen der letztjährigen Tip gewesen sind. In diesem Sinne könnte man die Gruppe bezeichnen: «3 nichtgrafische oder, besser, antigrafische Fotografen».

Das Trudelhaus ist ein dreidimensionaler Kasten, wo jede Dimension durch die kontinuierliche Drehbewegung der aufsteigenden Treppenläufe einerseits und durch das Abtrennen der Zwischenböden von den Wänden andererseits ständig erlebt werden kann.

Würde man also sagen, dass die Fotografie aus 3 Komponenten bestehe, 1. den Fotos: dem Licht, 2. den Graphos: der Zeichnung und 3. der Absicht des menschlichen Auges, das die Kamera führe und den Abschuss bestimme, und würde man diese geometrisch als x-, y- und z-Achsen bezeichnen, so wäre in dieser Ausstellung horizontal auf der xy-Ebene jeweils die Zweidimensionalität der Bilder mehr oder weniger normal erlebbar und vertikal auf der z-Achse im spiralartigen Ersteigen der Treppen die menschliche Absicht der 3 Künstler schockartig erlebbar.

Es soll damit nicht gesagt sein, dass die menschliche Ausstrahlungskraft von unten nach oben, also von Drobny über Strebel zu Niesz, zunimmt, das wäre ungerecht, denn man kann auch von der frischen Blütenhaftigkeit von Niesz über die clownhaften Bühnentricks von Strebel zu der tiefen Stille

Ausstellungen

von Drobny eine Verdichtung erleben.

Das Antigrafische der 3 Künstler führt sie ständig nach eigener Aussage zum Film. Niesz hätte immer gerne in den Sanddünen von Oléron einen Petit-Prince-Film gedreht. Strebel möchte jetzt in die Prager Filmschule gehen, und Drobny hat bereits mit dem Kanadier Gery Rosenberg einen 16-mm-Film gedreht: «Inside Out». Der Film gäbe allen 3 ihre fehlende vierte Dimension: die Zeit. Und wenn man das Trudelhaus in die Limmat stossen würde und es auf einem Floss herabschwimmen liesse, würde es zum vierdimensionalen Kasten, was für diese 3 Künstler alles aussagen würde.

Nehmen wir die Casals-Reportage von Niesz. Die aus zwei Dutzend Snaps herausgegriffenen 6 Bilder: Kontakt, Spiel-ER, Spiel-SIE, Schluss, Begleitung, Kuss, sind wie Szenen aus einem Film, aber viel frischer als im Film, weil ungespielt, unwiederholt, ungeschminkt und undirigiert.

Oder die «königliche Familie» von Strebel: Im ersten Bild ist die Königin voller Hoffnung, der König verblödet und die nackte Prinzessin zur Krönung bereit, im zweiten Bild ist die Königin zum Stillschweigen eingemummt, der König zur technischen Institution umfunktioniert, und die Prinzessin flippt aus. Strebel nennt diese Bilder ein Märchen und meint damit ein ganzes Buch voller Bilder.

Drobnys kleine Menschen, die er in seinen Strassenszenen fixiert (zum Beispiel den Marsmenschen mit dem Velo), obschon sie genau dort stehen, wo sie müssen, möchten sich sofort wegbewegen, und obschon sie alle schweigen (in einer kontaktarmen Emigrantenstille), wollen sie alle reden, ausschreien und gehört werden.

Die Ungeduld oder die Suche nach der vierten Dimension Zeit war auch das, was dem Buch «The Inhabitants» des amerikanischen Fotografen Wright Morris seine damals (1946) ganz neue Dynamik verlieh.

Grafik ist die Frucht langsamer Werkstattkomposition. Fotografie hingegen, so wie sie Niesz, Strebel und Drobny betreiben, ist Seiltanzen mit dem Augenblick. Niesz spricht vom Unersetzbaren der Lebensmomente (in der Cartier-Bresson-Tradition) und hat sich auch deshalb dem Kind so intensiv gewidmet (Pestalozzi-Dorf, Pro Juventute, Flüchtlingshilfe), weil dort die Fotografie allein unwiederholbare Momente fixieren kann.

Dritte Dimension: das menschliche Auge des Fotografen. Nach Kükelhaus ist ja das Auge der äusserste Fühler des Gehirns, der Kontaktpunkt mit der Aussenwelt.

«Je ne suis ni économiste ni photographe de monuments et bien peu journaliste», sagt Cartier Bresson in seiner Einführung zu seinem neuesten Russland-Buch. «Ce que je cherche surtout, c'est d'être attentif à la vie.»

Niesz wurde von vielen sich vordrängenden Reportern als einzige ins Haus von Casals eingelassen, nur weil sie elegante kleine Luft war mit grossen Augen, die den Meister an seine Nichte erinnerten. «Schnell wie Luft werden», sagt Niesz, «damit man nicht stört», deshalb auch ihr Rollei-Spiegelreflektor, der unter dem Blickfeld ist.

Zweite Dimension: die «Grafie», die Zeichnung. Drobny ist da schon ein Meister. Seine Bilder sind originalformatgetreu und mit Schwarz eingerahmt, «damit der Lebensausschnitt fühlbar wird», sagt er. Seine Kompositionen sind wie auf einer feinen Woge

A. Niesz

schwebend, mit einer kleinen Portion Unheil.

Was bei Drobny scheinbar dawar und gesehen wurde, ist bei Strebel auf eine wirkliche oder suggerierte Bühne willentlich hingestellt. Er hängt selber den Vorhang, das Panorama, wie damals ein Fred Boissonas und stellt sich selber auf, wenn die Statisten fehlen, um ein Bild zu bauen.

Niesz ist da ganz naiv. Sie will nichts, sie sieht nur und will einfangen, und weil sie von Haus aus Kultur hat, sind die Rahmen, die Blickwinkel, die Distanzen gut. Der Leichenzug von Oléron ist eine nicht zu wiederholende Komposition, die auf den Millimeter inklusive der Telefonstange stimmt.

Erste Dimension: das Foto, das Licht.

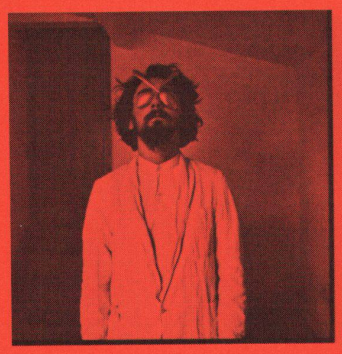
Strebel kämpft darum, arbeitet damit (das nackte Mädchen unter dem Lampenschirm, die halboffene Tür), will es aber nicht einfangen. Seine Himmel sind blank, seine Böden auch blank, und die Alleen, diese Wege zum Licht par excellence, sind irgendwie noch nicht zum Leben erstanden. Eine gewisse lastende Dumpfheit à la Weston liegt in ihm, und man hofft irgendwie auf das nächste Bild, so wie man bei einem Hitchcock die erwürgende Hand oder das stechende Messer erwartet.

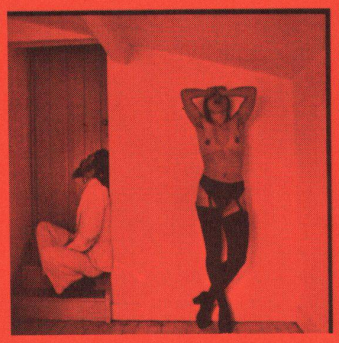
Drobny spielt mit sanftem Gegenlicht, und seine stille Tiefe ist nicht ohne Humor. Seit dem Verlust seiner Camera arbeitet er mit alten Negativen im Labor wie mit «Backsteinen» in farbigen Lichtkompositionen, genannt Jahreszeiten.

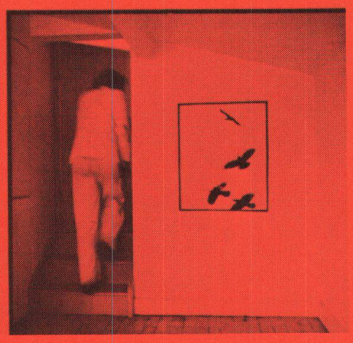
Niesz braucht das Tageslicht wie Nahrung, und wer sie kennt, weiss, dass sie ständig einen Stuhl verstellt, einen Sonnenschirm aufspannt, einen Fensterladen halb öffnet, einen Tisch verschiebt und dass sie immer wieder fremden Lichtern nachgeht von Irland über Oléron nach Italien. Die Carrara-serie stellt eine genaueste Lichtstudie des weissen Marmors dar, vom Bruch über den Block zur Statue, und umhüllt dabei die Menschen, die einfachen Arbeiter, mit einer göttlichen Erotik.

Das, was die Fotografie überhaupt ausmacht, ist das Licht und via Licht unsere Beziehung zum Leben. Wir brauchen die Fotografie als Mahnerin, als Begleiterin, als Zeugin, und so wie Walker Evans' Fotografie nur aus seiner Liebe, ja sagen wir: Passion für sein Amerika, das five and ten cents America, zu verstehen ist, so ist die Arbeit der drei Künstler Niesz, Strebel und Drobny als Liebeserklärung, je nach Temperament, an unser mehr oder weniger dreckiges Leben zu sehen.

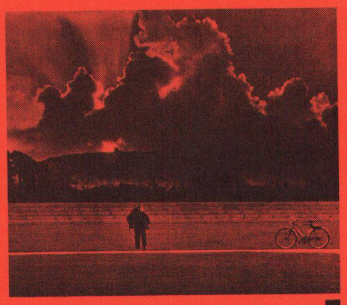
Pierre Zoelly







L. Strebel



M. Drobny