

Romanzo e pittura hanno nella loro storia un singolare punto in comune: da quasi cent'anni vengono dichiarati con più o meno enfasi morti. Tuttavia, proprio nello stesso tempo, romanzo e pittura, ciascuno nel suo genere, entro campi artistici definiti, letteratura e arte figurativa, sprigionano con chiara sorprendente ostinatezza sufficienti energie per sopravvivere. Infatti con la stessa frequenza con cui vengono dichiarati morti per parecchi, plausibili (e perciò convincenti) motivi, essi forniscono una quantità non minore (e perciò convincente) di motivi per celebrare la loro rinascita. Due tipi d'arte che, poiché in crisi, sono forse da eliminare?

Ci sono certamente diverse cause che favoriscono la persistente esistenza del romanzo e della pittura, cause che non sempre sono identiche e di conseguenza intercambiabili. Una cosa però sembra esser certa per la pittura: che il « quadro » in quanto espressione artistica indifferentemente intesa quale tradizione tramandata come simbolo della realtà o realtà auspicabile, per così dire concentrata nei contorni di una tela, oppure intesa nel senso di una nuova concezione della realtà con orientamento pragmatico, come una superficie autonoma, dove colori e forme si comportano secondo determinati sistemi d'ordine e modelli d'azione non ha perso la sua ininterrotta forza di attrazione sia sull'artista sia sull'osservatore. In questo caso non ha importanza l'avanzato progresso dei mezzi che riproducono tecnicamente, fotografia e film, né quello dei mezzi tecnicamente prodotti, televisione

e video — infatti non vi è casa nell'Europa centrale che non abbia un quadro alla parete. E ancora una cosa è illuminante: proprio mezzi come fotografia, film e televisione, insieme con le particolari popolari grafie da loro create, sono stati ampiamente ripresi dalla pittura, come nell'arte pop e nel realismo fotografico, e gli hanno procurato una vasta risonanza nell'ignoranza del XX secolo. Esagerando si potrebbe dire: più viene ostinatamente ricusato qualsiasi diritto d'esistenza alla pittura, più essa fiorisce sfarzosamente.

Anche adesso si parla di una nuova rinascita della pittura. Il suo ultimo apice, la sua più recente ripresa, risale proprio a dieci anni fa. Eppure le tendenze minimaliste, minimaliste nel senso dell'*happening* e *arte povera* che volevano sostituire l'arte con la vita o dell'*arte concettuale* che ha sollevato idee artistiche a spese della loro realizzazione, hanno reso molto veritiera le voci di una vicina fine della pittura. Anche il rinverdire breve e se possibile già sbiadito, non avendo contenuti politici, di una recente pittura riferita ad oggetti non ha avuto la possibilità di scacciare la sua temporanea agonia. La crisi era senza dubbio arrivata! Ciò è da ricondurre non in ultima analisi alla conseguenza teorica particolarmente connessa con l'arte concettuale. Questa è stata il primo, serio tentativo dopo la fine della 2<sup>a</sup> guerra mondiale (per non guardare anche più indietro) di artisti che hanno voluto produrre da soli la base teorica del loro lavoro e non attingere dai filosofi (e parzialmente dagli studiosi d'arte). Qui si sono poste le domande circa la funzione

Klaus Honnep

## Geometria e colore

In einem Punkt weisen die Geschichte des Romans und die der Malerei eine eigentümliche Gemeinsamkeit auf: Seit fast einem Jahrhundert werden beide, mal mit mehr, mal mit weniger Emphase für tot erklärt. Dennoch: seit genauso langer Zeit setzen Roman und Malerei, jedes Medium für sich eine Gattung innerhalb übergeordneter künstlerischer Bereiche, Literatur und Bildende Kunst, — mit schier überraschender Hartnäckigkeit — genügend Energien frei, um überleben zu können. Ja, fast ebenso häufig wie sie mit einer Vielzahl stichhaltiger (und deshalb überzeugender) Gründe für tot erklärt werden liefern sie mit einer Vielzahl nicht minder stichhaltiger (und deshalb überzeugender) Gründe den Anlaß, ihre Renaissance zu feiern. Zwei künstlerische Genres, die, weil krisenfest, nicht umzubringen sind?

Es sind gewiß zahlreiche Ursachen, die für die anhaltende Existenz von Roman und Malerei sorgen, Ursachen zumal, die nicht jeweils identisch und mithin miteinander austauschbar sind. Eines scheint aber für die Malerei festzustehen: daß das künstlerische Ausdrucksmittel « Bild », gleichgültig, ob es im Sinne überliefelter Tradition als Sinnbild der Wirklichkeit oder einer wünschenswerten Gegenwirklichkeit begriffen wird, konzentriert sozusagen auf die Umrisse eines Keilrahmens, oder ob es im Sinne eines neueren, eines pragmatisch orientierten Realitätsverständnisses als autonome Fläche aufgefasst wird, worauf sich Farben und

Formen in bestimmten Ordnungssystemen und Aktionsmustern verhalten, daß das Medium Bild seine ungebrochene Anziehungskraft auf Künstler wie auf Rezipienten nicht verloren hat. Da verschlägt auch nicht der avancierte Fortschritt der technisch reproduzierten Medien, Fotografie und Film, sowie der technisch produzierten, Fernsehen und Video — kaum ein Haushalt ist in Mitteleuropa aufzuspüren, wo kein Bild an der Wand hängt. Und noch etwas ist autschlüprech: gerade die Medien, Fotografie, Film und Fernsehen samt den speziell von ihnen geschaffenen populären Bildchiffren sind von der Malerei ausgiebig reflektiert worden, etwa in der Pop Art und im Fotorealismus, und haben ihr sogar zu einer im zwanzigsten Jahrhundert ungekannten Resonanz auf breitesten Ebene verholfen. Überspitzt könnte man formulieren: je hartnäckiger der Malerei jegliche Existenzberechtigung abgesprochen wird, desto prachtvoller blüht sie auf.

Von einer Wiedergeburt der Malerei wird auch jetzt gesprochen. Dabei liegt ihr letztes Hoch, ihre jüngste Hause erst knappe zehn Jahre zurück. Doch minimalistische Tendenzen in der Kunst, minimalistisch insofern als sie entweder, wie das Happening und die *arte povera*, Kunst durch Leben ersetzen wollten oder, wie die Conceptual Art, die künstlerische Idee auf Kosten ihrer Verwirklichung emporhoben, haben die Reden vom baldigen Ende der Malerei wohl allenthalben glaubhaft gemacht.

dell'arte: e non dalla prospettiva della società, ma dalla prospettiva dell'arte. Già il porsi la domanda ha comportato una rapida depurazione dell'arte; essa ha lasciato cadere esigenze da lungo tempo anacronistiche e determinato entità come la funzione dell'arte dalle condizioni di un'arte che sorge in una società industriale con una tecnologia molto avanzata. Il fatto che l'una o l'altra argomentazione avesse il sopravvento non offusca i fatti.

Quando si parla quindi di una rinascita della pittura, non può trattarsi di una pittura che si aggancia a posizioni già superate. Mai in ogni caso di una pittura il cui scopo fosse di rinnegare conoscenze ed esperienze di processi di ragionamento quasi ostili e di distruggere in un certo senso questa fase come un infortunio sul lavoro. Il grido « viva la pittura » non deve significare viva una pittura qualsiasi che abbia eliminato l'intensiva revisione dei suoi concetti fondamentali. In nessun caso essa dev'essere accomunata a quelle posizioni artistiche estinte che hanno indotto anche i più insensibili epigoni dell'informale alla rinuncia.

Questo problema non è stato chiaramente visto dagli organizzatori della mostra « Prospect » (1973) alla Kunsthalle di Düsseldorf, violentemente dibattuta. Oppure, se essi l'hanno individuato, l'hanno anche ampiamente sottovalutato. È stato uno dei loro errori fondamentali, forse semplicemente il più fondamentale. Che si sia sempre dipinto, anche quando si è intonato più volte il canto di sepoltura della pittura —

come fece a suo tempo uno degli organizzatori, Hans Strelow, che pare si sia mutato improvvisamente da rigido anti pittorico Saulo in un Paolo credente nella pittura — giustifica la mostra dal tema « Pittori - Painters - Peintres » e col tema « Pittura », ma non è sufficiente come motivo decisivo. Ciò evidenzia l'insoddisfacente disordine che ha provocato in parte degli artisti interessati massici malumori e ha confuso il pubblico. Sarebbe stata necessaria una più accurata indagine sul materiale presentato.

Apparentemente in Italia si è già manifestata una chiarificazione. Due mostre degli ultimi tempi lo dimostrano: la prima è stata organizzata a Ferrara, l'altra in una galleria privata di Genova. Naturalmente tutte le mostre hanno denunciato pesanti debolezze. Esse riunivano, insieme con artisti che presentavano nuove forme di pittura, anche altri che le intendevano solamente, così che alcune confuse teorie sono state prese in esame a scapito del potere di convinzione delle mostre. Comunque una prova è stata fatta, ed esercitata con minore rilassatezza di quanto non sia successo alla Kunsthalle di Düsseldorf. Così nasce legittima la domanda: attraverso che cosa si distingue la rinascita della pittura, in che cosa le sue nuove forme si differenziano dalle vecchie, e su quali premesse, teorie e pratiche, si basa questa pittura?

La seguente constatazione non sorprenda, anche se non la si dà per scontata necessariamente: la nuova pittura, che non è una chimera, non è poi così nuova altrimenti non avrebbe indotto la Kunsthalle di Düs-

---

Selbst das kurzfristige und, wo es nicht um politische Inhalte geht, womöglich schon verschossene Aufflakern einer neuerlich gegenstandsbezogenen Bildnerei hat ihre zeitweilige Agonie nicht zu vertreiben vermocht. Die Krise war — zweifelsfrei — da! Zurückzuführen, ist dies nicht zuletzt auf die theoretische Konsequenz, die insbesondere die Conceptual Art begleitet hat. Es war der erste ernstzunehmende Versuch von Künstlern nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges (man könnte auch erheblich weiter zurückblicken), das theoretische Fundament ihrer Arbeit selber zu erstellen und nicht von den Philosophen (und partiell: den Kunstgeschichtlern) zu beziehen. Hier wurden die Fragen gestellt nach der Funktion von Kunst; und nicht aus der Perspektive der Gesellschaft, sondern aus der Perspektive der Kunst. Bereits die Fragestellung hat eine rasche Entschlackung der Kunst mit sich gebracht; sie hat längst anachronistische Forderungen hinfällig werden lassen und Wesen wie Funktion der Kunst aus den Bedingungen einer Kunst besitzt, die in einer Industriegesellschaft mit hochentwickelter Technologie entsteht. Daß die eine oder andere Argumentationsweise überzogen wurde, trübt den Sachverhalt nicht.

Wenn also von einer Wiedergeburt der Malerei gesprochen wird, dann kann es sich um keine handeln, die an überholte Positionen anknüpft. Jedenfalls nicht um eine, die darauf aus ist, die

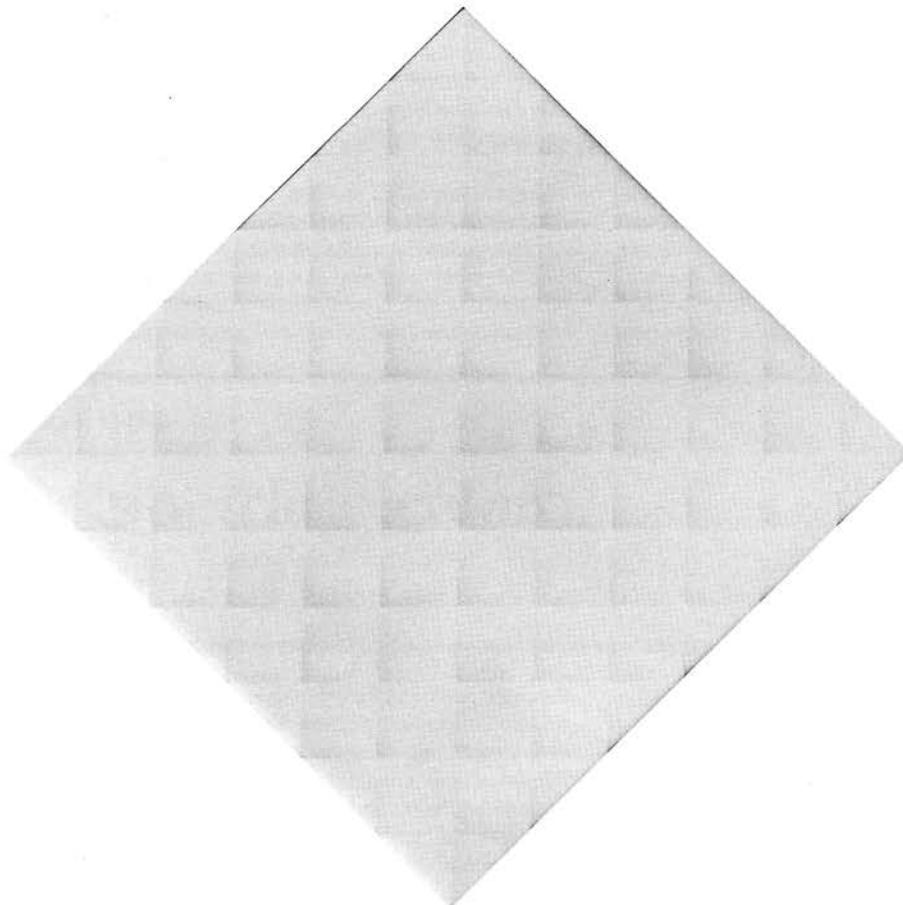
Erfahrungen und Erkenntnisse der voraufgegangenen, nahezu bilderfeindlichen Denkprozesse zu verleugnen und diese Phase gewissermassen als Betriebsunfall abzutun. Der Ruf, es lebe die Malerei, darf nicht bedeuten, es lebe eine Malerei, der eine intensive Überprüfung ihrer Grundlagen den Garau gemacht hat. Keinesfalls kann angeschlossen werden an jene ausgelagerten künstlerischen Standorte, die auch noch die unsensibelsten Epigonen des Informel zur Aufgabe gezwungen haben.

Dieses Problem haben die Veranstalter der heftig umstrittenen Ausstellung « Prospect » (1973) in der Kunsthalle von Düsseldorf offenbar nicht gesehen. Oder sie haben es, wenn gesehen, reichlich unterschätzt. Das war einer ihrer entscheidenden Fehler, vielleicht der entscheidende schlechthin. Daß man immer gemalt habe, auch wenn der Malerei desöfteren der Grabgesang angestimmt worden sei, wie einer der Organisatoren, Hans Strelow, der sich vom einst eher rigiden, anti-bildnerischen Saulus zum mal-gläubigen Paulus gewandelt zu haben scheint, die Ausstellung mit dem Thema « Maler - Painters - Peintres » und dem Thema « Malerei » rechtfertigt, genügt als auschlaggebendes Motiv nicht. Dadurch wird geradezu das unbefriedigende Kunterbunt herausgefordert, das die beteiligten Künstler teilweise zu massiven Unmutsbekundungen provozierte und das Publikum verwirrte. Eine stärkere Hinterfragung des vorgezeigten Materials hätte not getan.

seldorf a dedicare la sua esigente mostra « Prospect » proprio ai pittori, fra tutti gli artisti. E ciò per due considerazioni. Da una parte essa si costruisce su intuizioni artistiche che fin dagli ultimi due decenni del secolo scorso sono molto virulenti nella pittura e che di volta in volta l'hanno influenzata; dall'altra parte alcuni suoi più notevoli rappresentanti sono già da parecchio tempo nomi familiari negli avvenimenti artistici internazionali. I loro lavori furono esposti in mostre del Gruppo Zero o di arte *minimal*, costruttiviste o concettuali, senza che un qualsiasi collegamento fornisse particolari chiarimenti in merito alla base della loro concezione artistica. Per amore di chiarezza è bene aggiungere che essi si sentirono per lo meno parzialmente obbligati a partecipare alle singole correnti artistiche, in quanto privi di alternative illuminanti. Ciò che però li divideva da queste, e che fece risaltare la

mancanza di qualsiasi punto in comune con queste correnti, divenne chiaro nel momento in cui, trascorsi due anni, si articola fra i giovani artisti in Europa e, se anche non proprio così ugualmente compatti, anche negli Stati Uniti, un forte interesse per la pittura; una pittura non riferita a un oggetto, né costruttivo-concreta, né motivata psicologicamente a livello individuale, né orientata alla creazione di estetici reticolari decorativi.

Questo tipo di pittura è caratterizzata da un atteggiamento positivo-pragmatico. Lungi da essa sono sia la visione di un ordine ideale, di una condizione ideale, che ha dominato il costruttivismo e il Gruppo Zero, sia il concetto di poter rappresentare il genotipo della realtà entro la cornice di un quadro. Questa pittura è fondata su un concetto d'arte razionale. Questo concetto d'arte razionale non è necessariamente



Raimund Girke, *Continuum vert-noir*, 1967, cm. 59x60, acrilico su tela. Courtesy Galleria Milano.

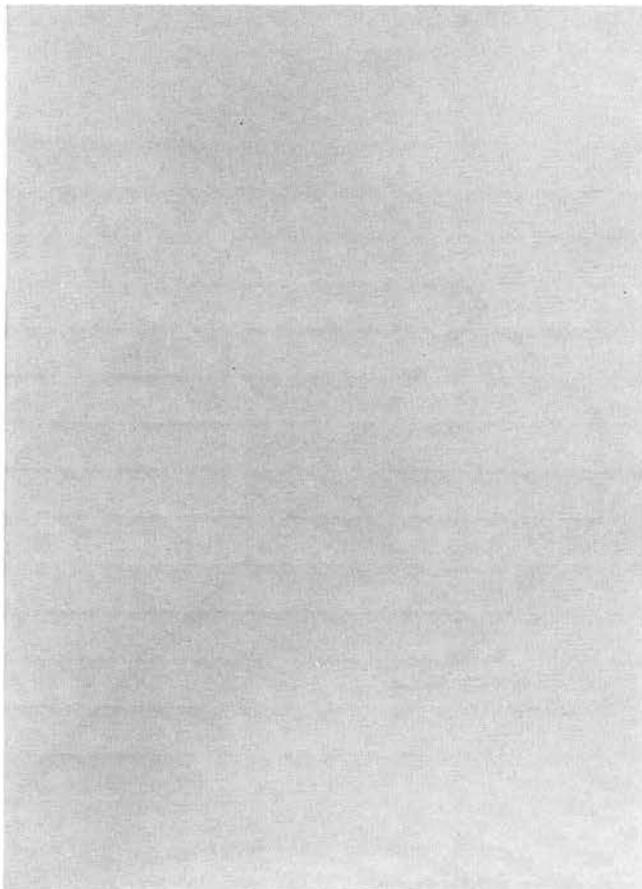
In Italien augenscheinlich hat eine Klärung schon stattgefunden. Zwei Ausstellungen der letzten Zeit belegen dies: die eine wurde in Ferrara veranstaltet, die andere von einer Privatgalerie in Genua. Natürlich hatten beide Ausstellungen gravierende Schwächen. Sie vereinigten neben Künstlern, die neue Formen der Malerei vortrugen, solche, die es nur vorgaben, so daß einige theoretische Verschwommenheiten in Kauf genommen werden mußten und die Ausstellungen an Überzeugungskraft einbüßten. Aber eine Probe aufs Exempel, und mit weniger Laxheit durchexerziert, als es in der Düsseldorfer Kunsthalle geschah, ist doch gemacht worden. So erhebt sich denn die legitime Frage, wodurch sich die Wiedergeburt der Malerei auszeichnet; worin die neuen Formen der Malerei von den alten unterscheiden sind, und auf welchen Voraussetzungen, theoretischen und praktischen, diese Malerei basiert? Womöglich überrascht die Feststellung nicht einmal,

auch wenn man sie nicht unbedingt erwartet hat: Die neue Malerei, die zwar keine Chimäre ist, sonst hätte sie nicht die Düsseldorfer Kunsthalle veranlaßt, ihr anspruchsvolles Unternehmen « Prospect » den Malern unter den Künstlern zu widmen, ist ganz so neu nicht. Und das in zweierlei Hinsicht: Einerseits baut sie auf künstlerischen Einsichten auf, die seit den letzten zwei Jahrzehnten des vergangenen Jahrhunderts in der Malerei virulent sind und diese fallweise beeinflusst haben, andererseits sind einige ihrer charakteristischen Repräsentanten schon über eine längere Zeitdauer im internationalen Kunstgeschehen vertraute Namen. Ihre Arbeiten firmierten in Zero — oder Minimal-Art-Ausstellungen, in Konstruktivismus — oder Concept-Schauen, ohne daß eine derartige Zuordnung besondere Aufschlüsse über die ihnen zugrunde liegende künstlerische Konzeption vermittelt hätte. Der Klarstellung halber sei indes hinzugefügt, daß sie sich den einzelnen Strömungen in der Kunst, denen sie aus Mangel an einleuchtenden Alternativen

lo sbocco di un calcolo esattamente determinato, a volte esso viene trovato anche con l'intuizione. Alcuni artisti hanno eseguito precedentemente quadri geometrici: armoniosamente calibrati come fossero fatti in serie. Veramente il vocabolario costruttivista non era per la maggior parte di essi uno scopo puramente fine a sé, ma veniva usato molto di più come pretesto per ricerche volte al di fuori, ai problemi della percezione. Il loro rapporto di fronte al mezzo pittorico è improntato alla concezione che i mezzi pittorici, tela e colore, sono realtà indipendenti, ed è compito della pittura dimostrare il loro indiscutibile valore reale. Questo significa: colore e tela non devono essere usati per copiare o raffigurare un qualsiasi oggetto, concreto o astratto, ma solamente per rappresentare se stessi. In conseguenza di questa pretesa, la tela diventa oggetto e il colore stesso sopra diventa il solo motivo di tutta

l'impresa pittorica. I mezzi formali e le forme pittoriche vengono solamente introdotti per sottolineare particolari qualità del colore.

Si capisce che un ulteriore segno di questa nuova pittura consiste nella rigorosa limitazione dei mezzi artistici. Nella misura in cui l'inventario formale viene soppresso dalla tela, o ridotto ad un paio di rimasugli, è minacciato anche il contrasto del colore e la sua multiformità. Si può pensare che una gran parte dei quadri è monocromatica: più di due colori, con aggiunta di altri associati nelle sfumature, si lasciano scorgere solo raramente. La consapevole predilezione per il bianco è sintomatica. Hans Strelow ha una volta caratterizzato il bianco come «non colore e sintesi di tutti i colori». In alcuni quadri le qualità materiali del bianco vengono espressamente sottolineate. Altri quadri rinunciano al fondo colorato e traggono la loro



Raimund Girke, *Totale Durchdringung*, 1967, cm. 95x70, tempera all'uovo. Courtesy Galleria Milano.

zugewiesen wurden, zumindest partiell verpflichtet fühlten. Was sie jedoch davon trennte, und daß die Kluft jegliche Gemeinsamkeit mit diesen Strömungen vordergründig erscheinen ließ, wurde in dem Augenblick deutlich, als sich in den verflossenen zwei Jahren unter den jungen Künstlern in Europa und, wenngleich nicht ähnliche massiert, in der Vereinigten Staaten ein starkes Interesse für eine Malerei artikulierte, die weder gegenstandsbezogen, noch konstruktiv-konkret, weder individuell psychologisch motiviert, noch auf die Herstellung ästhetischer Dekorations-Raster ausgerichtet ist. Gekennzeichnet wird diese Art der Malerei durch eine positivistisch-pragmatische Einstellung. Ebenso fern wie die Vision einer idealen Ordnung, eines idealen Zustandes, die Konstruktivismus und Zero-Bewegung beherrscht hat, ist ihr die Vorstellung, das Erscheinungsbild der Realität innerhalb des Bildrahmens darstellen zu können. Fundiert ist sie in einem rationalen künstlerischen Konzept. Dieses rationale künstlerische Konzept ist nicht unbedingt

Ausfluß eines exakt berechnenden Kalküls, es ist bisweilen auch auf intuitivem Wege gefunden worden. Etliche der Künstler haben indes vordem geometrische Bilder angefertigt; harmonical austarierte wie seriell abfolgende. Allerdings war den meisten von ihnen das konstruktivistische Vokabular nicht purer Selbstzweck, es diente vielmehr als Vorwand für darüber hinauszielende Untersuchungen, etwa über Wahrnehmungsprobleme. Ihr Verhältnis zum bildnerischen Gegenüber ist geprägt von der Auffassung, daß die malerischen Mittel, Leinwand und Farbe, eigenständige Realitäten sind, deren unbestreitbaren Realitätswert zu demonstrieren Aufgabe der Malerei ist. Das heißt: daß Farbe und Leinwand nicht dazu verwendet werden sollen, irgendwelche Gegenstände abzubilden oder darzustellen, konkrete und abstrakte, sondern allein dazu, sich selbst darzustellen. In der Konsequenz dieses Anspruchs wird die auf Keilrahmen bespannte Leinwand zum Objekt und die darauf befindliche Farbe ausschliesslicher

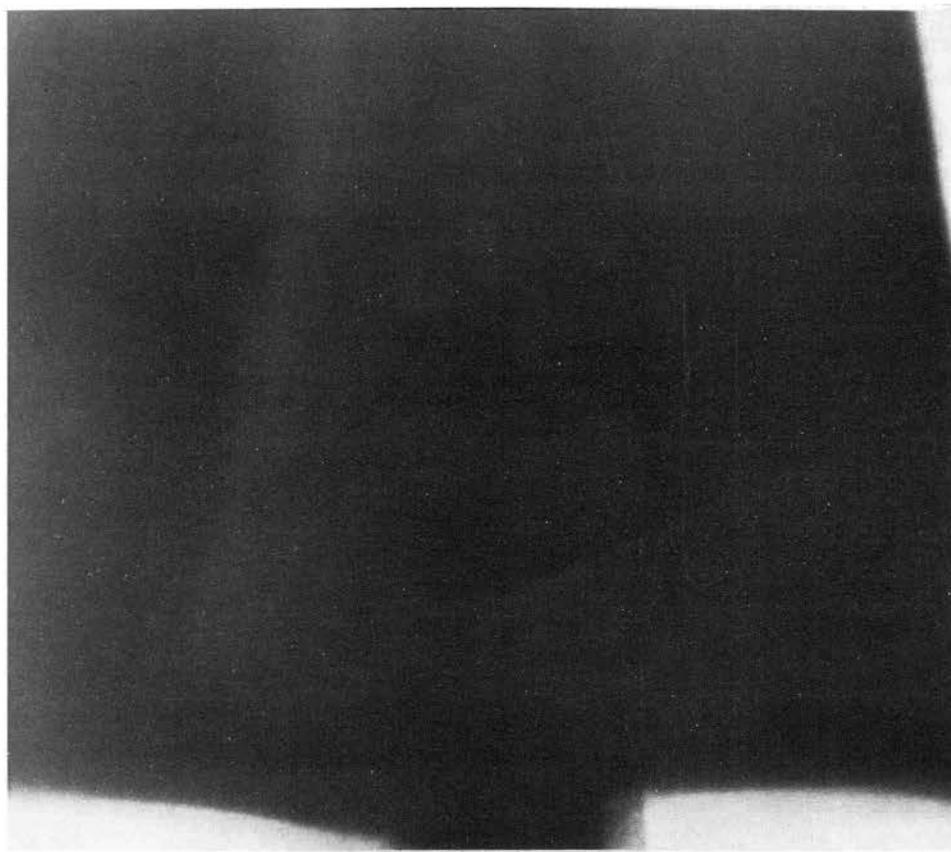
forza espressiva dalla tela senza fondo. Se sopra vi sono macchie, esse vengono integrate nella progettazione artistica. Altri ancora ottengono il loro genotipo da una rete di linee tenute sottili, nere o colorate, stese su una tela liscia e imbiancata. Infine ci sono quadri nei quali il colore, e si tratta sempre di un colore molto coperto, è reso dinamico da una curata ombreggiatura e con ciò correttamente animato.

È difficile ricavare un concetto razionale dai quadri. Questi liberano effetti emozionali, a volte anche irrazionali. Benché in nessun quadro il colore possieda qualità atmosferiche, per cui la pittura qui presentata è in grande antitesi con il lirismo del colore di Jules Olitski e la sua scuola, esso non è misurabile nei suoi impulsi dall'osservatore. Egli non è in grado di fissare il comportamento del colore: il colore pulsante.

Il fenomeno si può spiegare più facilmente nei lavori

di Raimund Girke e Robert Ryman. In un certo senso stanno entrambi al centro della nuova pittura. Però, anche se vengono nominati contemporaneamente, non si può non tener conto che affrontano i loro problemi pittorici da punti di vista differenti.

Girke è interessato maggiormente alla condizione non materiale del colore. Per questo nei suoi lavori lo scopo del quadro viene anche dinamicamente spiegato. A dire il vero, egli è biasimato come pittore della superficie statica e non è in grado di creare un movimento reale senza ricorrere a manipolazioni extra pittoriche. Tuttavia i suoi quadri non danno assolutamente l'impressione di essere statici. Nei quadri prodotti dalla metà alla fine degli anni '60, le linee orizzontali sono così studiatamente eseguite che difficilmente si possono determinare gli spazi piani. Di fronte ai quadri di Girke, l'osservatore più li osserva e più



Claudio Olivieri, *Auto cromie*, 1973, olio su tela, cm. 220x200.

Gegenstand aller malerischen Unternehmung. Formale Mittel, bildnerische Formen, werden lediglich eingesetzt, um spezielle Qualitäten der Farbe zu forcieren.

Es versteht sich, daß ein weiteres Merkmal dieser neueren Malerei in der rigorosen Beschränkung der künstlerischen Mittel besteht. In dem Maße wie das formale Inventar von der Leinwand verdrängt oder auf ein paar formelhafte Überbleibsel reduziert wird, ist auch der farbliche Kontrast, überhaupt die farbliche Vielgestaltigkeit von der Auszehrung bedroht. Ein grosser Teil, man möchte meinen, der überwiegende Teil der Bilder ist monochrom; mehr als zwei Farben, und obendrein noch solche, die in der Nuancierung miteinander verschwistert sind, lassen sich nur selten ausmachen. Symptomatisch ist die bewußte Bevorzugung von Weiß. Als «Nichtfarbe und Synthese aller Farben» hat Hans Strelow das Weiß einmal beschrieben. In manchen Bildern werden die materiellen Eigenschaften des weißen Farbstoffs eigens betont. Andere Bilder verzichten auf

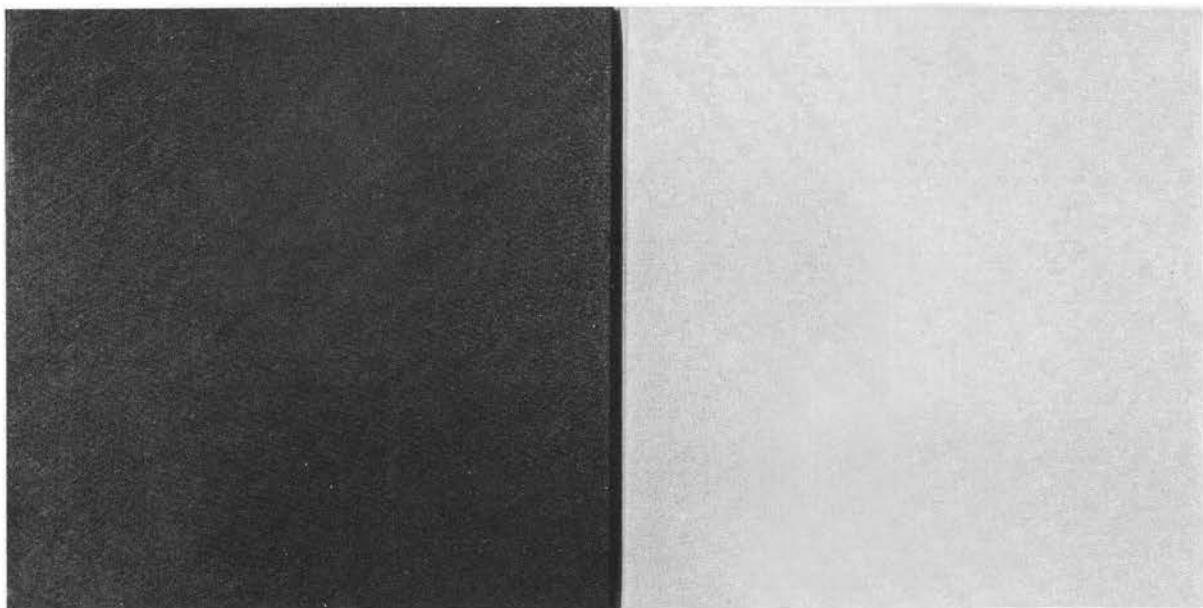
die farbliche Grundierung und ziehen aus der ungrundierten Leinwand ihre farbliche Aussagekraft. Sind Flecken darauf, werden sie in die künstlerische Planung integriert. Wiederum andere gewinnen ihr Erscheinungsbild aus einem Netz von dünnen, schwarz oder farbig gehaltenen Linien, das über eine plan gewieselte Leinwand geworfen worden ist. Und schliesslich gibt es Bilder, in denen die Farbe, und es handelt sich stets um eine sehr gedeckte Farbe, durch vorsichtige Abschattierung dynamisiert und damit regelrecht zum Leben erweckt wird. Das rationale Konzept ist an den Bildern schwerlich abzulesen. Diese lösen emotionale, mitunter auch irrationale Wirkungen aus. Obwohl in keinem der Bilder die Farbe atmosphärische Qualitäten besitzt, weswegen die hier vorgestellte Malerei in scharfem Gegensatz zum Farblyrismus eines Jules Olitski und seiner Schule steht, ist sie in ihren Impulsen für den Betrachter nicht messbar. Der Betrachter vermag das Farbbefahren nicht zu fixieren; die Farbe pulsiert. Am ehesten ist das Phänomen an den Arbeiten von

trova in essi un chiaro sostegno. Alcuni pezzi mobili, quasi formali, intensificano l'intenzione dell'artista: stendere il colore in modo da promuovere una vibrazione. Il suo colore dominante è il bianco. Girke dice: « Il bianco è riposo e movimento, è attività e passività. Il bianco è purezza e chiarezza. Il bianco è uno spazio dimensionale senza confini, esso non è materiale. Il bianco è pura energia ».

Al contrario, nei lavori di Robert Ryman predomina più fortemente il momento materiale del colore. Ci sono alcuni suoi quadri in cui il colore, sempre bianco, è steso sul fondo del quadro a grossi colpi di spatola in rigorosa successione. Spesso i lavori non sono tesi su un telaio. Essi vengono fissati direttamente al muro con chiodi o nastri adesivi. Questo mette in risalto il loro carattere di oggetti. I quadri di Ryman posseggono una scrittura gestuale. Con ciò però non viene risvegliato nessun ricordo delle psicoprogrammatiche « Niederschriften » (trascrizioni) dei macchiaioli. Perché le pennellate appropriate, piatte o in rilievo, derivano il loro valore dal fatto che varcano

tendenzialmente il contorno pittorico dei lavori e sottolineano l'intensità del bordo. Ciò ha come conseguenza che viene sottolineata l'autonomia dei quadri, la tela è portatrice di una dimostrazione di colore che contiene le diverse valenze del colore bianco, materiali e non.

Se si volessero scorgere due poli opposti nei lavori di Girke e Ryman, si potrebbero porre in mezzo i quadri di Gianfranco Zappettini. Bianche superfici grandiosamente misurate, esse sono state fatte con l'intenzione di ricavare dal colore tutte le sue possibilità, materiali e non. Il colore attiva una dimensione spaziale. In un primo momento con l'aggiunta di valori grigi, difficilmente identificabili. Questi vengono concentrati in grandi aree rettangolari simmetriche e sono dosati con estrema cautela. In questo modo si attua un'apertura volumetrica nella tela; il quadro riceve una impercettibile profondità. Questo spazio, non reale, virtuale, limitato viene controquadrettato entro la superficie del quadro, tramite uno spazio reale anche se impercettibile. In punti precisi, precedentemente



Carmengloria Morales, *Dittico R-72-6-2*, 1973, cm. (50x2)x50. Courtesy Galleria Morone, Milano.

Raimund Girke und Robert Ryman zu exemplifizieren. Beide stehen gewissermassen im Zentrum der neuen Malerei. Aber auch wenn sie im gleichen Atemzuge genannt werden, darf nicht unberücksichtigt bleiben, daß sie von differenten Standpunkten die malerischen Fragestellungen angehen.

Girke ist stärker an der immateriellen Beschaffenheit der Farbe interessiert. Deshalb ist in seinen Arbeiten der Bildraum auch dynamisch ausgelegt. Zwar ist er als Maler auf die statische Fläche verwiesen und nicht in der Lage, reale Bewegung ohne Zuhilfenahme ausserbildnerischer Manipulationen zu schaffen. Gleichwohl muten seine Bilder keineswegs statisch an. Horizontale Linien — in den Mitte bis Ende der sechziger Jahre entstandenen Bildern — sind so überlegt inszeniert, daß sie zu schwer bestimmbaren Raumaufrissen führen. Angesichts der Bilder Girkes findet der Betrachter desto weniger einen festen Halt, je tiefer er sich in sie hineinversenkt. Sämtliche quasi-formalen Versatzstücke intensivieren die Absicht des Künstlers: die Farbe aufzurollen, um den

bildnerischen Flächenraum in Vibration zu versetzen. Sein dominierende Farbe ist Weiß. « Weiß ist Ruhe und Bewegung, ist Aktivität und Passivität. Weiß ist Reinheit und Klarheit. Weiß ist grenzenloser dimensionaler Raum, ist immateriell. Weiß ist reine Energie », sagt Girke.

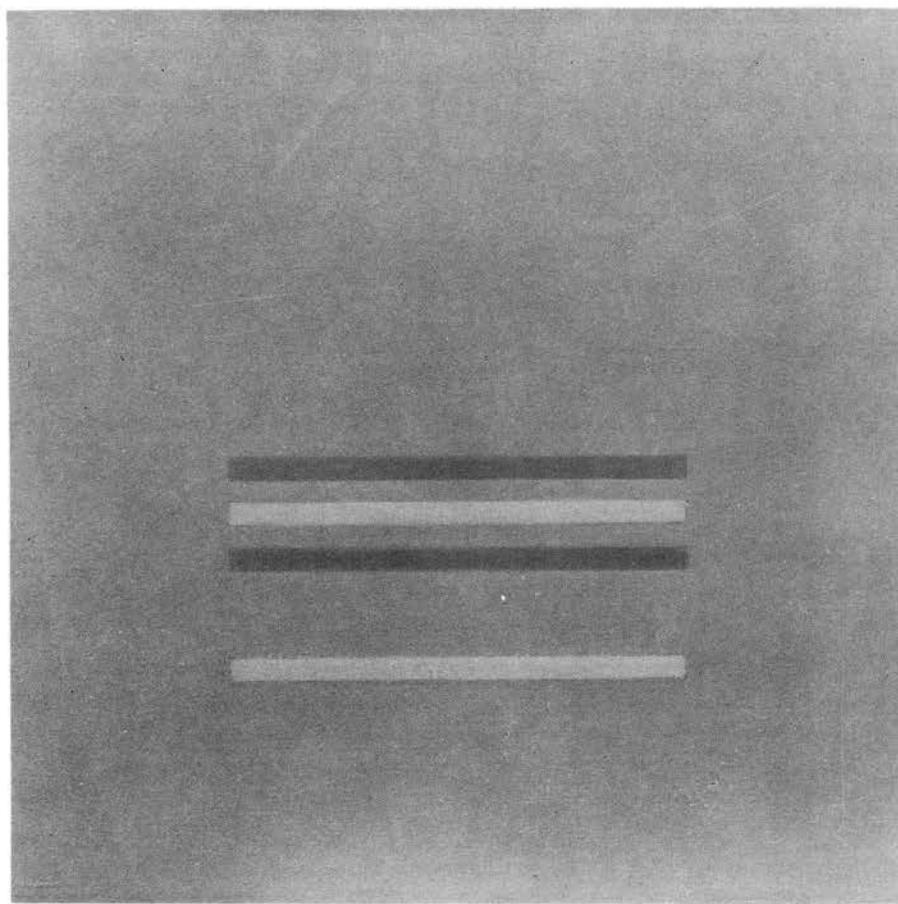
Dementgegen tritt das materielle Moment der Farbe stärker in den Arbeiten von Robert Ryman hervor. Es gibt Bilder von ihm, in denen die Farbe, ebenfalls Weiß, mit vergleichsweise dicken Spachtelschüben, streng hinter- und untereinander geordnet, auf die bildnerische Basis aufgetragen worden ist. Häufig auch sind die Arbeiten nicht auf Keilrahmen aufgespannt. Sie werden mit Nägeln oder mit Klebestreifen direkt auf die Wand befestigt. Das erhöht ihren objekthaften Charakter. Ryman's Bilder besitzen eine gestische Handschrift. Doch werden dadurch keinerlei Erinnerungen an die phychogrammatischen « Niederschriften » der Tachisten geweckt. Denn die flachen oder reliefartig angebrachten Pinselhiebe kommen in serieller Manier daher; sie überschreiten tendenziell den bildnerischen Umriß der Arbeiten und signalisieren ihre

fissati, Zappettini dà un breve, compatto colpo di colore con la spatola, che si stacca pian piano dalla tela. Ne risultano relazioni ricche di tensione come pure straordinariamente sottili: tanto fra lo spazio effettivo e dinamico del colore, quanto fra le qualità del colore, materiali e non.

« Il colore diventa percepibile attraverso la sfumatura ». La asserzione di Gotthard Graubner dovrebbe essere utilizzata come titolo per le speciali ricerche relative al problema del colore nella nuova pittura, e fornire in questo modo un terzo contrassegno. Le operazioni pittoriche a volte maturano effetti tanto sottilmente intensi da sollecitare la capacità umana di percezione. Esse si nascondono ad un'osservazione superficiale; solo un'osservazione approfondita, nel cui corso si sviluppa la vibrazione del

colore, iniziata con una gradazione sensitiva, comunica all'osservatore il giusto accesso. I quadri fanno appello alla capacità di contemplazione dell'osservatore. Contemporaneamente fungono da contrasto, da silenziose icone, nei confronti di una realtà contraddetta dalle molteplici « insegne-quadro » della civiltà di massa. Essi si trovano in una posizione obliqua rispetto a questa realtà di seconda mano riprodotta tecnicamente.

« Lo spazio, il concetto astratto, io li percepisco ancora intuitivamente, ciò che è completamente diverso dallo stabilire che esiste una lunghezza, una larghezza ed una profondità. La stessa intuizione mi fa sempre associare lo spazio alla luce. La luce, così come la percepisco, è una traduzione visiva di come io vedo lo spazio. Essa è un elemento essenziale



Antonio Calderara, *Spazio, colore, luce*, 1972, olio su tavola, cm. 27x27. Courtesy Galleria Milano.

Ausschnitthaftigkeit. Die Folge davon ist: die Eigengesetzlichkeit der Bilder wird unterstrichen, die Leinwand ist Träger einer farblichen Demonstration, welche die verschiedenen materiellen und immateriellen Wertigkeiten der Farbe Weiß zum Inhalt hat.

Wollte man in den Arbeiten von Girke und von Ryman Gegenpole erblicken, könnte man die neuen Bilder Gianfranco Zappettinis dazwischen ansiedeln. Großzügig bemessene, weiße Bildpläne, sind sie in dem Bestreben gemacht worden, die Farbe in ihren materiellen und immateriellen Möglichkeiten voll auszuschöpfen. Die Farbe aktiviert eine räumliche Ausdehnung. Zunächst durch einen schwerlich identifizierbaren Zusatz von Grauwerten. Die Grauwerte werden in grossen, rechteckigen Feldern gleichmäßig und in äusserst vorsichtiger Dosierung verdichtet. Dergestalt wird eine räumliche Öffnung der Leinwand bewerkstelligt, das Bild erhält eine unmerkliche Tiefe. Konterkariert wird

dieser nicht-wirkliche, dieser virtuelle Raumausgriff innerhalb der bildnerischen Fläche durch einen tatsächlichen, allerdings auch unmerklichen. An vorher präzis festgelegten Stellen plaziert Zappettini einen kurzen, gedrungenen Farbschub mit dem Spachtel, der sich von der Leinwand sachte abhebt. Es ergeben sich spannungsreiche, wiewohl ungemein subtile Beziehungen: sowohl zwischen der farbdynamischen und der faktischen Räumlichkeit des Farbauftrags als auch zwischen den materiellen und den immateriellen Qualitäten der Farbe.

« Farbe wird erfahrbar durch die Nuance ». Die Äusserung Gotthard Graubners sollte als Überschrift für die speziell um das Problem der Farbe kreisenden Recherchen der neuen Malerei genutzt werden, und auf diese Weise ein drittes Kennzeichen liefern. Die malerischen Operationen zeitigen manchmal dermassen fein gesponnene Auswirkungen, daß sie das menschliche Wahrnehmungsvermögen anspornen. Einem flüchtigen Blick verschliessen sie sich; erst eine

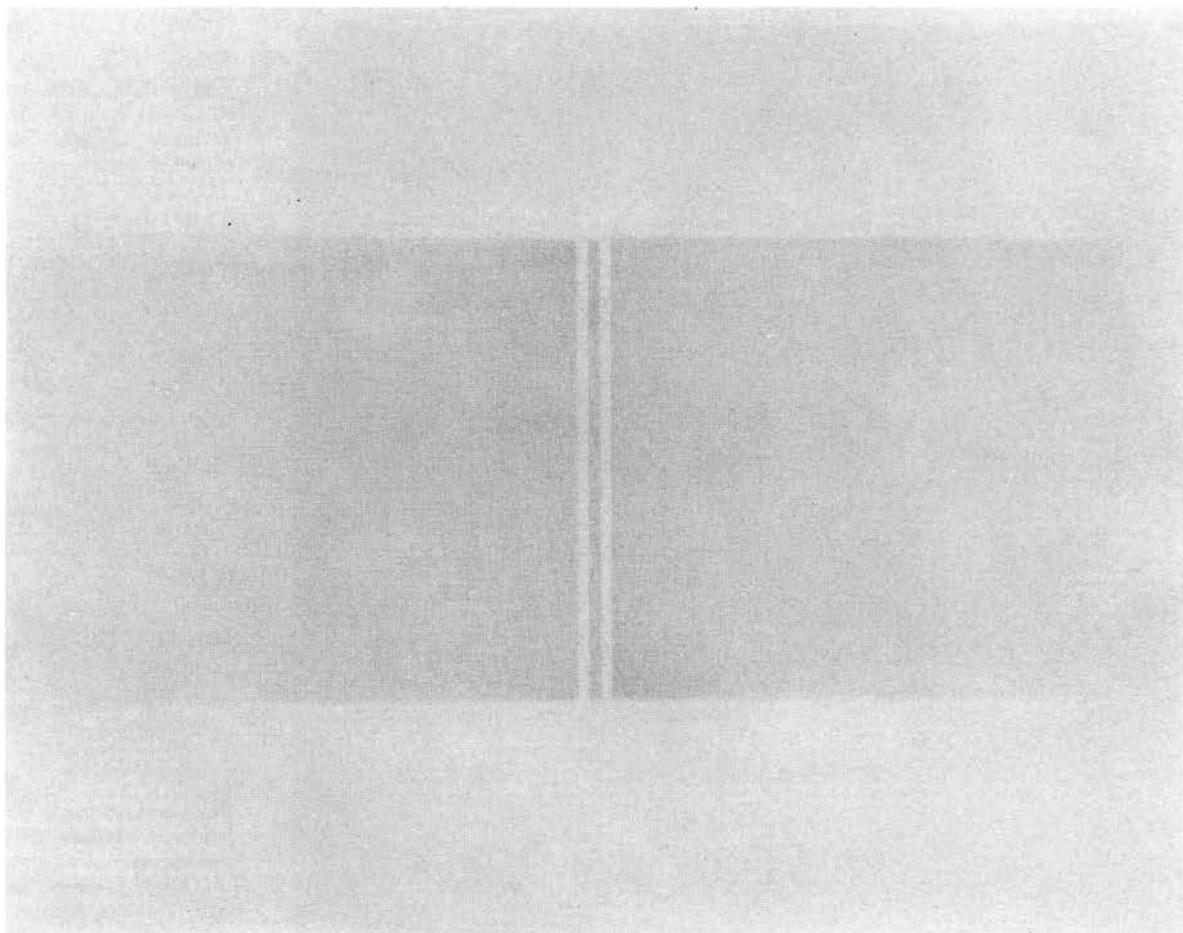
Gianfranco Zappettini,  
*Luce bianca su due linee verticali*, 44/1973,  
acrilico su tela, cm.  
200x160. Courtesy Galeria Vinciana, Milano.

della mia arte, che ha come oggetto la sensazione dello spazio. Dal punto di vista del quadro, la luce funziona quindi come fattore di una tensione dinamica in uno spazio che può essere solo statico. La luce, lo spazio, lo stesso silenzio: questi elementi mi affascinano. Questo forse perché io li associo alla purezza, al silenzio, alla fortuna, alla pace, cose che non possediamo, o che abbiamo solo in una forma molto superficiale, ma verso le quali tendiamo nei nostri momenti migliori », annota l'olandese Piet Teraa. I suoi quadri evocano lo spazio per mezzo delle sfumature, uno spazio quasi spirituale, che non ha fine. Se è il caso, appare un primo piano che, con interventi formali parsimoniosamente usati, viene « disturbato » da due formazioni o strisce rettangolari che penetrano il quadro dal basso o dai

lati, e nelle quali si svela la monocromia del quadro e il colore mostra la sua effettiva profondità.

Il metodo di Gotthard Graubner ha lo scopo contrario. Egli stende più strati di colori, colori scuri, pesanti, con una tonalità grigio-bruna, l'uno sull'altro, così da annullare la materialità del supporto del quadro. Nei lavori precedenti, dalla metà alla fine degli anni '60, il colore tendente alla non materialità ha incontrato corpi volumetrici rivestiti di perlon, il cui volume quasi li penetra e trascende. I « corpi di colore » di Graubner sembrano privi di qualsiasi consistenza materiale, e tuttavia è solo la sistematica ricerca del colore che viene condotta senza un procedimento esplicitamente sistematico: col risultato che ciò che è familiare diventa estraneo.

Nella nuova pittura non si allestisce alcun incan-



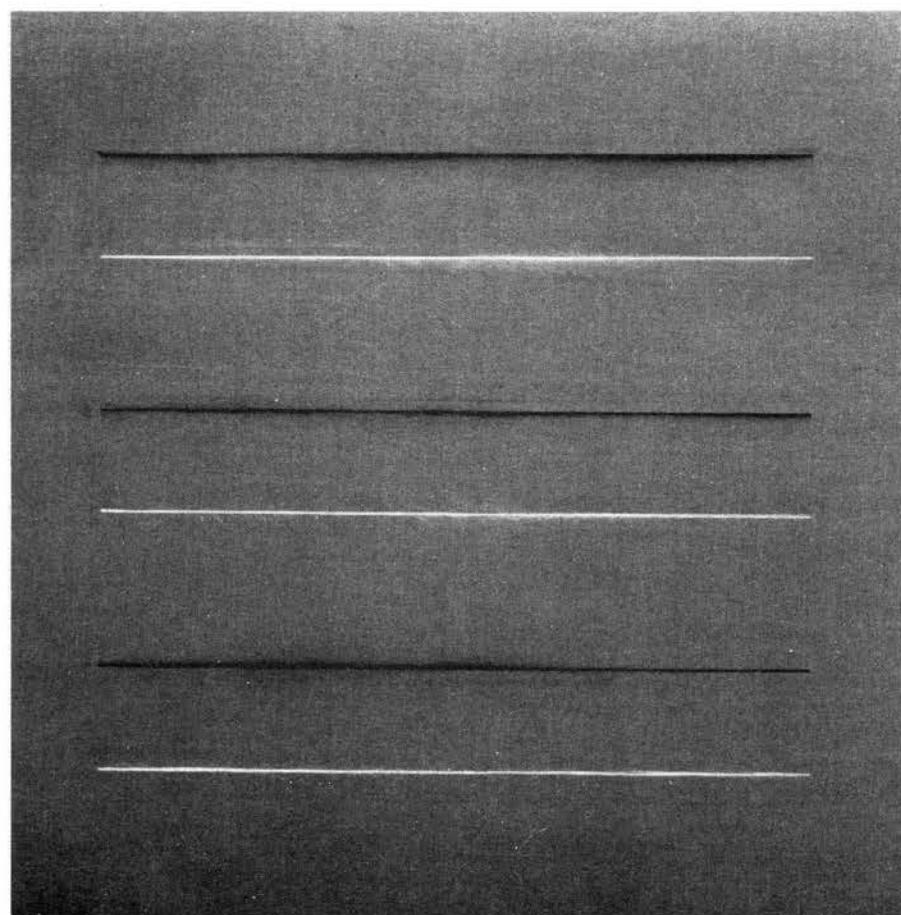
eindringliche Beobachtung, in deren Verlauf sich allmählich die durch zarteste Abstufung initiierte Farbschwingung entfaltet, vermittelt dem Rezipienten den richtigen Einstieg. Die Bilder appellieren an die Fähigkeit des Betrachters zur Kontemplation. Sie fungieren gleichsam als Gegenbilder, als stille Ikonen einen von den lauten Bild-Insignien der Massenzivilisation verstellten Realität. Sie liegen quer zu dieser technisch reproduzierten Wirklichkeit aus zweiter Hand. « Der Raum, das abstrakte Konzept, ich empfinde sie wieder intuitiv, was etwas vollkommen anderes ist als festzustellen, daß es eine Länge, eine Breite und Tiefe gibt. Die gleiche Intuition lässt mich immer dem Raum das Licht assoziieren. Das Licht, so wie ich es erfahre, ist eine visuelle Übersetzung der Art, wie ich Raum sehe. Es ist ein wesentliches Element meiner Kunst, die zum Gegenstand das Gefühl des Raumes hat. Vom bildnerischen Standpunkt her funktioniert das Licht also wie ein Faktor einer dynamischen Spannung in einem Raum, der nur statisch

sein kann. Das Licht, der Raum, die Stille selbst: diese Elemente faszinieren mich. Das möglicherweise, weil ich sie der Reinheit assoziiere, der Ruhe, dem Glück, dem Frieden, Dingen die wir nicht oder nur in sehr flüchtiger Form besitzen, aber nach den wir in unseren besten Momenten streben », notiert der Niederländer Piet Teraa. Seine Bilder evozieren Raum durch die Nuance, einen beinahe spirituellen Raum, der kein Ende hat. Allenfalls einen Vordergrund, der durch sparsam verwendete formale Interventionen, zwei kleine, von unten oder den Seiten ins Bild eindringende rechteckige Gebilde oder Streifen « gestört » wird, an denen die bildnerische Monochromie aufbricht, und die Farbe ihre eigentliche Tiefe offenbart. Die umgekehrte Zielrichtung hat Gotthard Graubners Methode. Er legt mehrere Farbschichten, dunkle schwere Farben in einer Grau-Brau-Tönung, übereinander, um damit die Materialität des Bildträgers aufzuheben. In den früheren Arbeiten von Mitte bis Ende der sechziger Jahre begegnete die zur

tesimo, non si pratica alcun illusionismo. I fenomeni che vengono mostrati non rappresentano nient'altro che la loro stessa realtà. Brice Marden ha per esempio caratterizzato come segue le superfici dei suoi quadri: « Esse non riflettono alcuna luce, appaiono però come se assorbissero luce e contemporaneamente la trasmettessero ». Quindi prosegue il critico americano John Ashberry: « esse non sono, come capita spesso nell'arte odierna, illusioni o commenti, anche se camuffati, e non contengono concetti a loro estranei — ma sono ciò che avviene in loro ».

Lo stesso vale, anche se in forma diversa, per i quadri di Jerry Zeniuk, Edgar Hofschen, Carmen Gloria Morales, Giorgio Griffa e Winfred Gaul. Mentre Zeniuk riveste le sue superfici monocromatiche,

di regola tenute scure, con uno strato di cera, per mezzo del quale la luce sopra cadente viene riflessa e impedisce così che il colore sviluppi quel tratto non materiale che Girke, Zappettini, Teraa e Graubner desiderano, gli altri pittori ottengono da materiali quasi greggi effetti di colore. La Morales confronta una tela non dipinta con una dipinta piattamente, Griffa traspone le sue formazioni di righe su un pezzo di tela grezza e non tesa su telaio. Similmente Gaul pone le sue linee, bianche o gialle, e Relitke le sue forme geometriche, sulla grezza struttura della tela. Edgar Hofschen infine usa una carta da pacco marrone incollata fra due strisce di tela molto alte, generalmente dipinte di verde scuro. Ovunque si può riconoscere la ricerca di autenticità, intendendo sempre l'autenticità dei mezzi pittorici.



Wilfred Gaul, *Markierungen XXI*, 1973, gesso su tela, cm. 180x180. Courtesy Galleria Peccolo, Livorno.

Riccardo Guarneri, *Due strisce, colore-luce*, 1973, tecnica mista su tela, cm. 50x70. Courtesy Galleria Vinciana, Milano.

Immaterialität neigende Farbe einem mit Perlonbezug umspannten Raumkörper, dessen Volumen sie quasi durchdringt und transzendent. Die « Farbleiber » Graubners scheinen bär jeder stofflichen Konsistenz, und doch ist es bloß die systematische Erforschung der Farbe, die ohne ein ausdrücklich systematisches Verfahren vorangetrieben wird, welche das Fremdwerden des Vertrauten zum Ergebnis hat. In der neuen Malerei wird kein Zauber veranstaltet, kein Illusionismus betrieben. Die Phänomene, die gezeigt werden, repräsentieren nichts, was ausserhalb ihrer Eigenwirklichkeit liegt. Die Oberflächen seiner Bilder hat Brice Marden beispielsweise folgendermassen charakterisiert: « Sie reflektieren kein Licht, sehen aber aus, als ob sie Licht absorbierten und es gleichzeitig abgäben ». Daraus folgt der amerikanische Kritiker John Ashberry, « daß sie nicht wie so oft in der heutigen Kunst, Anspielungen oder Kommentare, wenn auch verdeckt, auf Gedanken ausserhalb ihrer selbst enthalten — sondern sie sind selbst das, was

sich ereignet ».

Ähnliches gilt, wenngleich in varianter Form, für die Bilder Jerry Zeniuk, Edgar Hofschen, Carmen Gloria Morales', Giorgio Griffas und Winfred Gauls. Während Zeniuk seine monochromen, in der Regel dunkel gehaltenen Farbpläne mit einer Wachsschicht überzieht, wodurch das auffallende Licht zurückgeworfen wird, und so verhindert, daß die Farbe jenen Zug zur Immortalität entwickelt, den Girke, Zappettini, Teraa und Graubner anstreben, präparieren die übrigen Maler aus nahezu unbearbeiteten Materialien farbliche Wirkungen. Die Morales konfrontiert eine unbemalte Leinwand einer plan bemalten, Griffa bringt seine Strichformationen auf einer nicht-aufgespannten und ungrundierten Leinwandtuch an, des gleichen setzt Gaul seine weissen oder gelben Linien, Relikte geometrischer Formationen, auf die rauhe Leinwandstruktur und Edgar Hofschen schliesslich gebraucht braunes Packpapier, um es zwischen zwei

Quanto all'uso del colore nei lavori di quelli che lo fanno comparire nelle sue qualità non materiali, non è meno autentico di altri nei cui lavori vengono sottolineate le sue qualità materiali. Il colore ha due facce: esso è ambivalente.

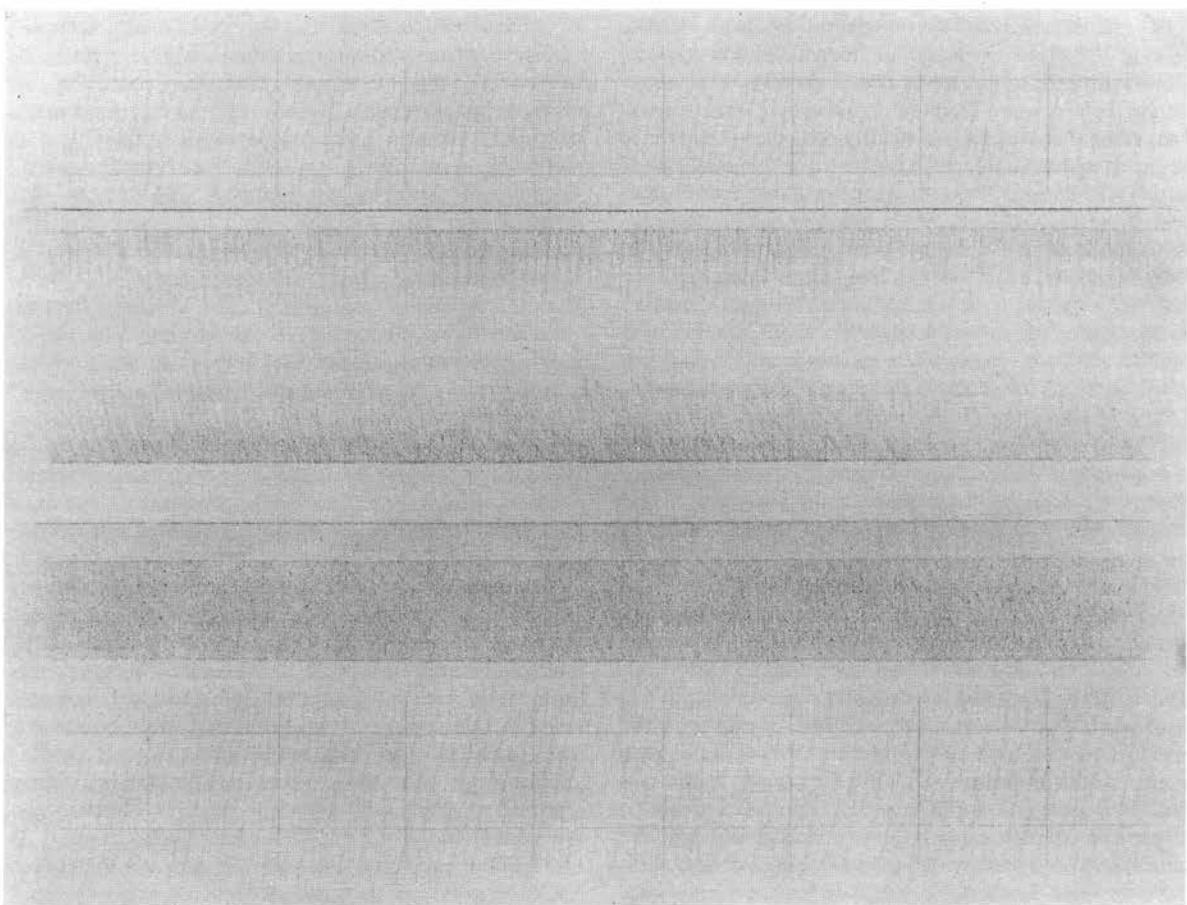
Sintomatico per tutti i quadri descritti, che però non comprendono esaurientemente tutto l'ambito della nuova pittura, è che essi si sottraggono ampiamente ad una riproduzione fotografica. Ciò risulta anzitutto dal fatto che mancano di caratteristiche strutturali: la rinuncia ad una intelaiatura strutturale significa per la fotografia la perdita di un punto di appoggio. I quadri della nuova pittura potrebbero essere classificati come anti-fotografici, come controquadri a quelli prodotti fotograficamente.

Veramente ciò si verifica nei lavori di Mario Nigro

e Rune Mields solo limitatamente. Entrambi gli artisti realizzano il loro progetto artistico razionale con l'aiuto di linee strutturali. Entrambi però, sebbene partano da un concetto calcolato molto precisamente, introducono nei loro quadri fenomeni irrazionali: le linee colorate di Mario Nigro non si lasciano ricordare al principio a cui appartengono, le nere linee di Rune Mields svolte sopra piccoli cerchi agiscono come vorticose bacchettine di mikado, arbitrariamente disordinate — come ha scritto bene il critico tedesco Georg Jappe — e sono risultati tuttavia di una severa razionale e calcolata direttiva. La nuova pittura si forma oscillando fra l'autenticità dei mezzi pittorici e l'irrazionalità delle loro « images ».

Klaus Honnef

Traduzione: Mema Vidari



hoch aufschiessende, meist dunkelgrün gefärbte Leinwandstreifen zu kleben. Unübersehbar allenthalben das Bemühen um Authentizität, wobei immer die Authentizität der malerischen Mittel gemeint ist. Insofern ist der Gebrauch der Farbe in den Arbeiten derjenigen, die ihre immateriellen Eigenschaften zum Vorschein gelangen lassen, nicht minder authentisch als das Markieren ihrer materiellen Qualitäten in den Arbeiten der anderen. Die Farbe ist doppelgesichtig; sie ist ambivalent.

Symptomatisch für sämtliche der geschilderten Bilder, die aber den Umkreis der neuen Malerei gleichwohl nicht erschöpfend umfassen, ist, daß sie sich einer fotografischen Reproduktion weitgehend entziehen. Dies resultiert in erster Linie aus der Tatsache, daß ihnen strukturelle Merkmale fehlen; der Verzicht auf ein strukturelles Gerüst bedeutet für die Fotografie den Verlust eines Anhaltpunktes. Die Bilder der neuen Malerei könnte man als anti-fotografisch bezeichnen, als Gegenbilder zu den fotografisch

hergestellten.

Allerdings trifft dies nur bedingt zu für die Arbeiten von Mario Nigro und Rune Mields. Beide Künstler vergegenwärtigen ihren rationalen künstlerischen Entwurf mit Hilfe von Strukturlinien. Aber beide, wiewohl sie von einem genauestens berechneten Konzept ihren Ausgang nehmen, bringen in ihren Bildern irrationale Erscheinungsweisen hervor: die farbigen Linien von Mario Nigro lassen sich nicht auf das Gesetz zurückverfolgen, dem sie gehorchen, die schwarzen, über kleine Kreise abrollenden Linien von Rune Mields gar wirken wie willkürlich durcheinander gewirbelte Mikadostäbchen — so schrieb der deutsche Kritiker Georg Jappe anschaulich —, und sind dennoch Resultate einer streng rationalen, einer berechneten Marschrichtung.

Die neue Malerei formiert sich — oszillierend zwischen Authentizität der malerischen Mittel und Irrationalität ihrer « images ».

Klaus Honnef