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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1984)

Heft: 2: Collaboration Sigmar Polke

Artikel: "Les infos du paradis" : some answers by Francesco Clemente = einige Antworten von Francesco Clemente

Autor: Clemente, Francesco / Indiana, Gary / Aregger, Urs

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-679747

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: 07.01.2026

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

«LES INFOS DU PARADIS»

SOME ANSWERS BY FRANCESCO CLEMENTE

Referring to the talk with the american critics (see Page 56), we have printed part of an interview with ***Francesco Clemente*** *which* ***Gary Indiana*** *conducted in New York.*

G.I.: *Do you think that the Renaissance that painting has been having in the last couple of years is a result of the perception that painters see things that other poeple don't, or do you think it's determined by the fact that there's an economic process that demands that there be paintings?*

F.C.: *I don't believe there is an economic process demanding this, and the big mistake is to ignore the fact that the economy is everywhere. I think it's a mistake to call help from the economy in this case, and not when you talk with your girlfriend or your boyfriend. The economy is dead when you fall in love. There, there is economy, there is a deal going on. I don't accept people talking to me of economics because I'm a painter; they should first of all talk to their girlfriend about that.*

G.I.: *All I'm asking is whether you feel that the artworld, the more or less specialized public for painting...*

F.C.: *Economy, taste, bureaucracy, and the right perception of what is going on, are four different ways to deal with the fact of works of art. There is a contradiction between this mediation and the fact of the work of art. Being a contradiction, again they nourish each other. They want to suppress each other and they increase each other. The art of the 70s was a kind of homeopathic art. They would believe in the sublime only, not in the beautiful, they would believe in a kind of disappearing which would have made disappear the other side too, the mediation too. It just simply didn't happen, and the usury of ideas is extremely fast, so if an idea doesn't work you just have to take another one. Now the new step is, you see artists who pretend to have their own world, beyond mediation, and again the mediation becomes extremely visible. And extremely inflated and so on.*

G.I.: *What I'm trying to ask about is not something I'm asking you because you're a successful artist, but because you're one of the few artists I know who is intellectually capable of answering it. The issue comes up because I know, as a writer, that the audience that receives my work, apart from a small group of people who seem to be affected by it purely on its own terms, is a much larger group that deals with it simply because it may have appeared in a major magazine. I completely agree with you that artists of all kinds are uniquely equipped to transcribe an experience most people don't have without help; but the mass audience seems less affected by that than by the impact of the sale of a large work or a big book deal.*

F.C.: *Yes, but anyway you work for one person. You always work for one person. I just don't accept any discussion about minorities and majorities. Anything that happens happens to a tribe, to a group of people, and every tribe has its own rituals; it's just nice to know that somewhere, that's happening. In New York it's nice to know that at some time of the night there's one place where some people are dancing or making music in a certain way which nobody did before; you might be there or not, if you're not there you just miss it. And somebody might read about it two years later, and it's not going to be the same phenomenon.*

G.I.: *When do you know that a picture's finished?*

F.C.: *I always ask around. The material says it, most of the time. Each material has a limit, you know that if you work more you'll mess it up. The absorbency of the paper, the way colors overlap one on top of another, you simply have to stop sometime. But again, it's an instinct.*

G.I.: *I notice in your watercolor portraits, like the one of Edit deAk, that even when it isn't necessarily a complete resemblance, you find a number of details that tell you everything, in a way.*

F.C.: *Yes, because the way I do them is the same way I do the self-portraits, I painted the self-portraits the way you would paint an anamorphosis.. I was not after the proportion, it was not about reproducing the exact proportion, but about the way I see those proportions. And the way I see them, and the way people see things today, is in a fragmented way. People see other people in pieces, in fragments, you just get fragments of everyone. So I keep doing the portraits that way, so you have sometimes to — the way you build the resemblance is not in space, where the face is completely broken in a way, but in time, you have to look at it again and again and remember it, and finally you really see that that person really looks like that sometimes. In fact with Edit, I really recognize it now; very seldom, but sometimes I see her looking exactly like the portrait. And I believe that other people I don't see often do look like*

that. When you do a portrait you see the face of the other person changing, during the time you do it. You see two or three different faces. It's very rare that you stop for a half hour or fifty five minutes doing nothing, you can't move, you can't talk; people's faces change.

G.I.: *It's really true what you say: I've been writing about someone I've had dinner with many times and interviewed and I can't remember what color her eyes are, at all.*

F.C.: *I always think of one of the commonplaces of the Renaissance time, of this Leonardo drawing of the man in the circle, the body of a man in a circle, and I think of Pollock working on the canvas, dripping the paint in this circle, trying to remember that action again, to build again that circle and remember the space of your arm again. You know he couldn't see it but he could feel it. In my case, coming from a tradition of the resurrection of the flesh, I want to see the body again, but I can't really pretend that the body is one like — a hundred years ago they could see it, the whole thing.*

G.I.: *I don't think it's a cultural prejudice against America, particularly, but I've noticed that in Europe people tend to look at each other much more than in New York; here, people's eyes tend to instantly turn away if they meet.*

F.C.: *That has to do, the problem of vision has to do with the problem of eroticism. It is a fact that now there is a perverse coincidence between eroticism and sexuality, when the two things are not at all the same. Eroticism could have an enormous autonomous spread of life without getting into sexuality; and that brings back the question of formalities, and they were a great invention. And they just disappeared. In a place like India, which is still very rich in formalities, you find an enormous eroticism just in the way things are, in the way people walk and so on.*

G.I.: *Here, one is allowed to be interested in small children and domestic pets. You can talk to their kids and pet their dogs; it's only prohibited between adults.*

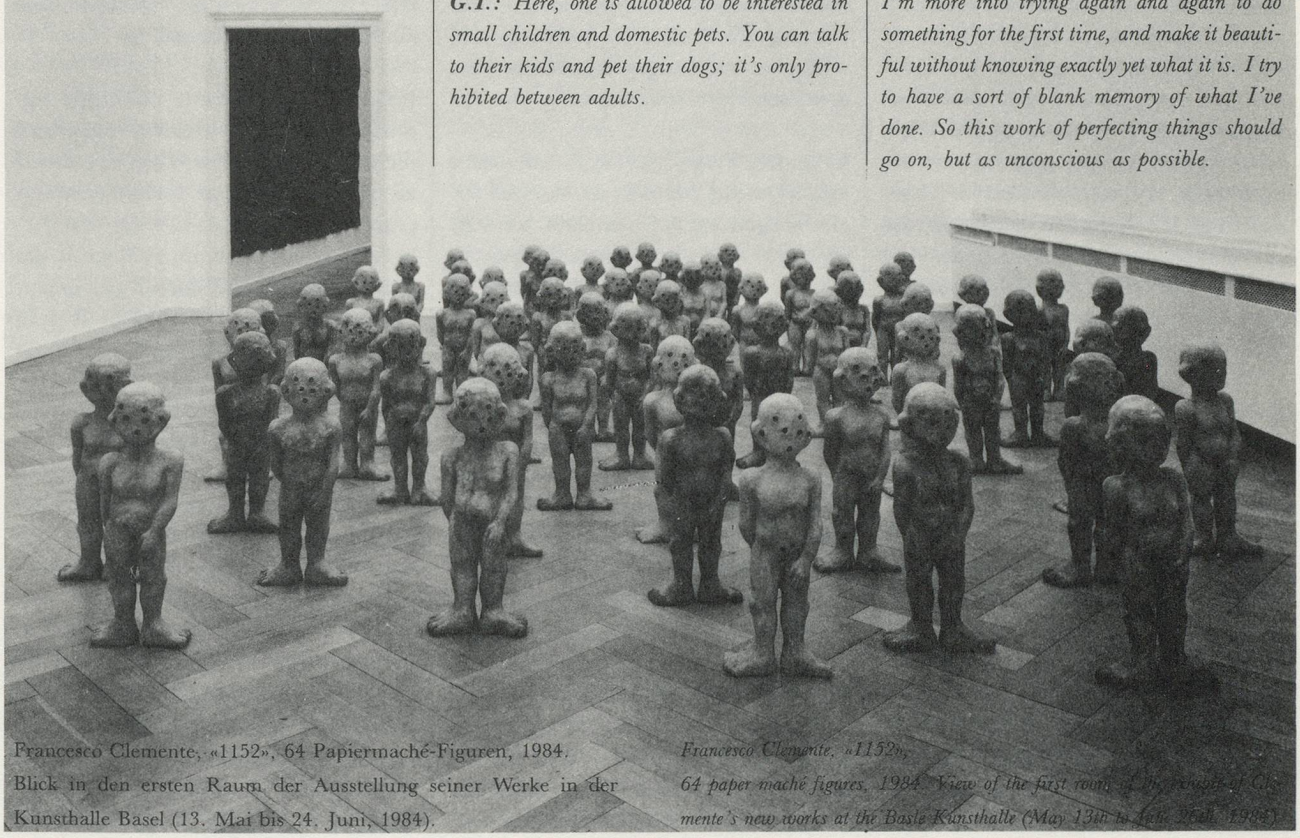
F.C.: *It's a reduction of eroticism to sexuality, which is a big mistake. It's wrong teaching, which I think is going to disappear. It's just one of many experiments going on; people stop believing in one thing and start to believe in something else. The same way animals get tails, or horns, different kinds of colors and stuff. Men just have habits coming up again and again. You see animals who made big mistakes, animals with totally useless horns, or the wrong shape...*

G.I.: *Are you doing some big paintings now?*

F.C.: *I'm getting started now, yes. I always do different things at the same time.*

G.I.: *How long does a large painting usually take?*

F.C.: *I work every day, like a painter. But I do not work like a painter in the sense of doing again and again the same thing to perfection, I'm more into trying again and again to do something for the first time, and make it beautiful without knowing exactly yet what it is. I try to have a sort of blank memory of what I've done. So this work of perfecting things should go on, but as unconscious as possible.*



Francesco Clemente, «1152», 64 Papiermaché-Figuren, 1984. Blick in den ersten Raum der Ausstellung seiner Werke in der Kunsthalle Basel (13. Mai bis 24. Juni, 1984).

Francesco Clemente, «1152», 64 paper maché figures, 1984. View of the first room of the exhibition of Clemente's new works at the Basle Kunsthalle (May 13th to June 24th, 1984).

EINIGE ANTWORTEN VON FRANCESCO CLEMENTE

In Anschluss an das Kritikergespräch auf Seite 68 geben wir einen Ausschnitt aus einem Interview wieder, das **Gary Indiana** mit **Francesco Clemente** in New York geführt hat.

G.I.: Glauben Sie, dass die Renaissance, die in den letzten paar Jahren in der Malerei stattgefunden hat, eine Folge der Erkenntnis ist, dass Maler Dinge sehen, die anderen Leuten nicht zugänglich sind, oder glauben Sie, sie sei durch den Sachverhalt bestimmt, dass es einen Wirtschaftsprozess gibt, der verlangt, dass es Gemälde gibt?

F.C.: Ich glaube nicht, dass es einen Wirtschaftsprozess gibt, der dies fordert. Der grosse Irrtum besteht darin, dass man die Tatsache nicht berücksichtigt, dass die Wirtschaft überall ist. Ich meine, es ist ein Fehler, in diesem Fall die Wirtschaft als Erklärungsprinzip zu Hilfe zu rufen, nicht aber, wenn Sie mit Ihrer Freundin oder Ihrem Freund plaudern. Wenn Sie sich verlieben, ist die Wirtschaft tot. Gerade dort aber findet Wirtschaft statt, dort wird ein Geschäft abgeschlossen. Ich akzeptiere Leute nicht, die mit mir über Nationalökonomie diskutieren, nur weil ich ein Maler bin; zuallererst sollten sie mit ihrer Freundin darüber reden.

G.I.: Ich möchte nur gerne wissen, ob Sie fühlen, dass die Kunstwelt, dass das mehr oder weniger im Bereich der Malerei spezialisierte Publikum...

F.C.: Ökonomie, Geschmack, Verwaltung und die richtige Wahrnehmung dessen, was vorgeht — das sind vier verschiedene Möglichkeiten. Es gibt einen Widerspruch zwischen der Gegebenheit eines Kunstwerkes und seiner Vermittlung. In diesem Widerspruch erhalten sie sich aber auch gegenseitig. Die beiden Momente versuchen sich zu unterdrücken, aber gerade dadurch verstärken sie einander. Die Kunst der siebziger Jahre war eine Art homöopathische Kunst. Man pflegte nur an das sublim Erhabene zu glauben, nicht an das sinnlich Schöne; man glaubte an den Verzicht, an die Sparsamkeit, was auf der andern Seite die Kunstvermittlung ebenfalls zum Verschwinden gebracht hätte. Nur stellte sich dies einfach nicht ein. Und da die Ideen äusserst schnell wuchern, lässt sich einfach eine neue Idee finden, wenn eine bestimmte Vorstellung nicht funktioniert. Der neue Schritt besteht nun darin, dass einige Künstler so tun, als verfügten sie über ihre eigene Welt, jenseits der Vermittlung. Doch diese Vermittlung wird wiederum äusserst gut sichtbar, in ihrer extremen Aufblähung usw.

G.I.: Die Frage, die ich Ihnen stellen möchte, richte ich nicht an Sie, weil Sie ein erfolgreicher Künstler sind, sondern weil Sie einer der wenigen mir bekannten Künstler sind, der die intellektuellen Voraussetzungen für eine Antwort mitbringt. Das Problem stellt sich auch mir als Schriftsteller: Ich weiss, dass das Publikum, das mein Werk in Empfang nimmt, zum grössten Teil aus Leuten besteht, die sich nur damit befassen, weil es vielleicht in einer grösseren Zeitschrift erschienen ist — abgesehen von einer kleinen Gruppe von Personen, die von meinen Arbeiten berührt scheinen, rein aufgrund ihrer eigenen Bedingungen. Ich gehe mit Ihnen völlig einig, dass Künstler jeder Gattung in einzigartiger Weise über die Fähigkeit verfügen, eine Erfahrung zu übertragen, die den meisten Leuten ohne Hilfe verschlossen bliebe. Aber das Massenpublikum scheint davon weniger beeindruckt als durch Verkaufserfolg eines grossen Werkes oder durch ein grosses Buchgeschäft.

F.C.: Ja, aber man arbeitet ohnehin für eine einzige Person. Man arbeitet immer für eine einzige Person. Ich will mich einfach nicht auf Diskussionen über Minderheiten und Mehrheiten einlassen. Alles, was passiert, stösst einer Sippe, einem Stamm zu, und jeder Stamm hat seine eigenen Rituale. Es ist einfach schön zu wissen, dass das irgendwo geschieht. In New York ist es schön zu wissen, dass irgendwann nachts an einem bestimmten Ort einige Leute tanzen oder Musik machen, auf eine Art, wie es niemand zuvor getan hat. Ob du dort bist oder nicht — wenn du nicht dort bist, hast du es eben einfach verpasst. Jemand wird dann in zwei Jahren darüber lesen, aber es wird nicht das gleiche Phänomen sein.

G.I.: Wann wissen Sie eigentlich, dass ein Bild abgeschlossen ist?

F.C.: Ich frage immer die Leute um mich herum... Das Material sagt es mir meistens. Jedes Material hat eine Grenze, und du weisst, dass du das Ganze verpfuschst, wenn du dann noch weiterarbeitest — die Absorptionsfähigkeit des Papiers, die Art, wie Farben sich gegenseitig überdecken... Einmal muss man einfach aufhören. Auch hier ist es wieder ein Instinkt.

G.I.: Bei Ihren Wasserfarbenporträts stelle ich fest, dass Sie eine Anzahl von Details aufspüren, die irgendwie alles aussagen, selbst wenn das Porträt nicht unbedingt eine völlige Ähnlichkeit aufweist — wie zum Beispiel jenes von Edit de Ak.

F.C.: Ja, weil ich sie auf die gleiche Weise anfertige wie die Selbstporträts. Ich malte die Selbstporträts so, wie man eine Anamorphose malen würde. Ich suchte nicht die Wiedergabe, es ging mir nicht

darum, die genauen Proportionen zu reproduzieren, sondern um die Art und Weise, wie ich diese Proportionen sehe. Und ich sehe sie als Fragmente, ebenso wie die Leute heutzutage die Dinge sehen. Die Leute sehen andere Menschen bruchstückhaft, man kapiert von jedem nur Fragmente. Deshalb mache ich die Porträts weiterhin so, deshalb muss man manchmal... Die Methode, wie man die Ähnlichkeit erzielt, liegt nicht in der räumlichen Dimension, wo das Gesicht irgendwie völlig zerbrochen ist, sondern im Zeitlichen; man muss immer und immer wieder hinschauen und es sich in Erinnerung rufen, und schliesslich erkennt man tatsächlich, dass die porträtierte Person manchmal wirklich so aussieht. Was Edit betrifft, so erkenne ich es nun tatsächlich wieder. Es geschieht zwar selten, aber manchmal sehe ich, dass sie genau wie das Porträt aussieht. Ich glaube auch, dass andere Menschen, die ich nicht oft sehe, so aussehen. Beim Malen eines Porträts stellt man fest, dass sich das Gesicht der betreffenden Person verändert. Man sieht zwei oder drei verschiedene Gesichter. Es ist sehr selten, dass man eine halbe Stunde oder vierzig Minuten lang nichts tut, sich nicht bewegen, nicht reden kann; die Gesichter der Leute verändern sich.

G.I.: Was Sie sagen, ist wirklich wahr; ich habe zum Beispiel über eine Frau geschrieben, die ich viele Male zum Essen getroffen und interviewt habe, und ich kann mich überhaupt nicht an ihre Augenfarbe erinnern.

F.C.: Ich denke die ganze Zeit an die Gemeinplätze der Renaissancezeit, an diese Zeichnung von Leonardo da Vinci mit dem Mann im Kreis, dem Körper eines Mannes in einem Kreis, und ich denke an Pollock, wie er an der Leinwand arbeitet, wie die Farbe in diesen Kreis tröpfelt, indem er versucht, sich diesen Vorgang wieder in Erinnerung zu rufen, jenen Kreis wieder zu formen und sich wieder an den Abstand des Armes zu erinnern. Er konnte es nicht sehen, aber er konnte es fühlen. Ich meinerseits will den Körper wiedererwacht sehen, da ich aus einer Tradition der Wiederauferstehung des Fleisches komme. Aber ich kann nicht wirklich vorgeben, dass der Körper so ist wie ... Vor hundert Jahren konnten sie die *ganze* Sache sehen.

G.I.: Ich glaube nicht, dass es speziell ein kulturelles Vorurteil gegenüber Amerika ist, aber ich habe bemerkt, dass die Leute in Europa dazu neigen, einander viel mehr anzusehen als in New York. Hier herrscht die Tendenz, den Blick unverzüglich abzuwenden, wenn die Augen sich treffen.

F.C.: Das Problem des Blickes hat mit der Erotik zu tun. Es ist ja eine Tatsache, dass es nun ein verkehrtes Zusammenfallen von Erotik und Sexualität gibt, wo die beiden Dinge doch überhaupt nicht das gleiche sind. Die Erotik könnte im Leben einen enormen autonomen Umfang annehmen, ohne in Sexualität umzuschlagen, und damit sind wir wieder bei den Bräuchen, den Förmlichkeiten angelangt. Die Förmlichkeiten entstanden, um Erotik ohne Sexualität hervorzubringen. Sie waren eine grossartige Erfindung, die nun einfach verschwunden ist. In Indien zum Beispiel gibt es immer noch ein sehr reiches Brauchtum an förmlichem Verhalten, und dort findet man auch eine gewaltige Erotik, einfach in der Art, wie die Dinge sind, wie die Leute umhergehen und so weiter.

G.I.: Hier darf man sich höchstens für kleine Kinder und für Haustiere interessieren. Man kann mit ihren Kindern plaudern und ihre Hunde streicheln; verboten ist es nur zwischen Erwachsenen.

F.C.: Das ist eben ein Reduzieren der Erotik auf Sexualität — ein schwerer Fehler. Es handelt sich, wie ich meine, um eine falsche Betrachtungsweise, die wieder verschwinden wird, eine von vielen Veränderungen, die im Gange sind. Die Leute hören auf, an eine bestimmte Sache zu glauben und beginnen, an etwas anderes zu glauben. So wie den Tieren Schwänze und Hörner wachsen oder wie sie verschiedene Farben entwickeln. Die Menschen entfalten einfach neue Lebensweisen, die sich immer wieder herausbilden. Man kann Tiere sehen, die grosse Fehler begangen haben, Tiere mit völlig nutzlosen Hörnern oder der falschen Gestalt...

G.I.: Arbeiten Sie gegenwärtig an irgendwelchen grossen Gemälden?

F.C.: Ich habe mich gerade daran gemacht, ja. Ich tue immer verschiedene Sachen gleichzeitig.

G.I.: Wieviel Zeit nimmt ein grosses Bild normalerweise in Anspruch?

F.C.: Nun, ich arbeite jeden Tag, wie ein Maler es tut. Aber ich arbeite nicht wie ein Maler in dem Sinne, dass ich immer und immer wieder dasselbe bis zur Perfektion wiederhole. Ich bin sehr damit beschäftigt, eine bestimmte Sache immer wieder so zu tun, als ob es das erste Mal wäre, und es schön zu machen, ohne ganz genau zu wissen, was es ist. Ich versuche, eine Art reines Gedächtnis zu haben in bezug auf frühere Arbeiten. Ich möchte diese Aufgabe, Dinge zu vervollkommnen, weiterführen, aber so unbewusst wie möglich.

(Übersetzung: Urs Aregger)