

**Zeitschrift:** Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern  
**Herausgeber:** Parkett  
**Band:** - (1985)  
**Heft:** 6: Collaboration Jannis Kounellis

**Artikel:** Collaboration Jannis Kounellis  
**Autor:** Corà, Bruno / Kaufmann, Maja / Herron, John  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-679921>

### **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**

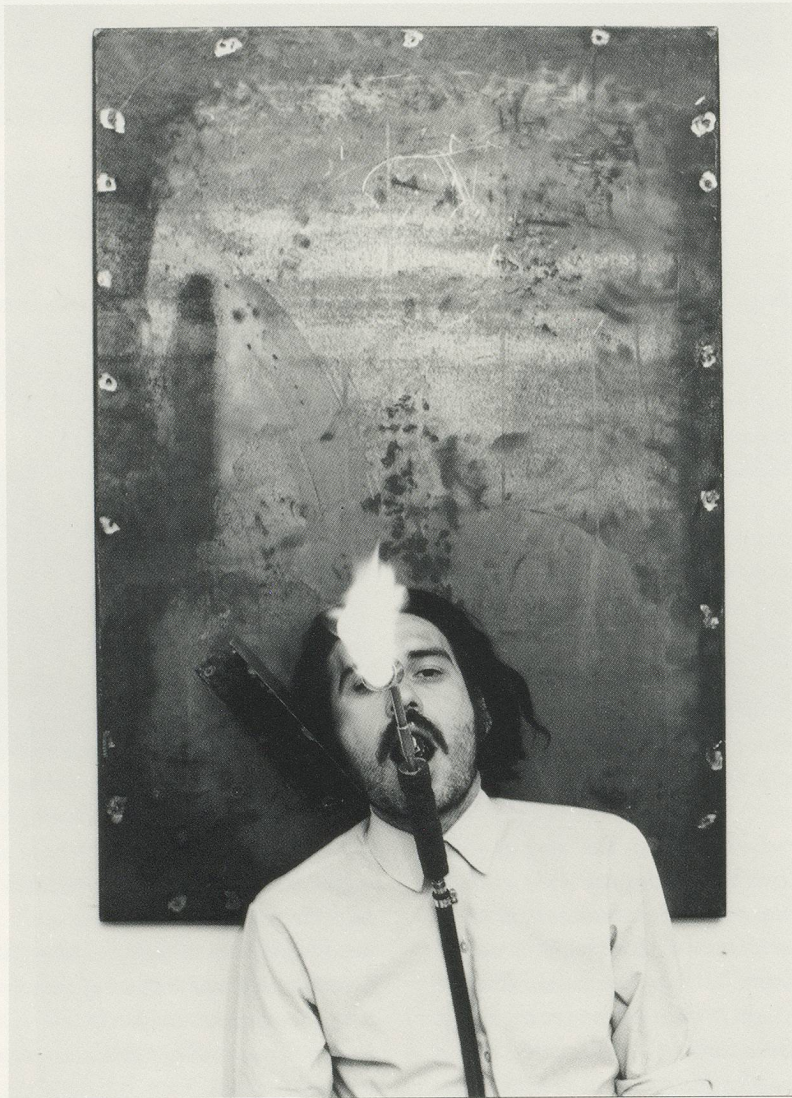
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media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

**Download PDF:** 11.08.2025

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

*Collaboration*

JANNIS KOUNELLIS

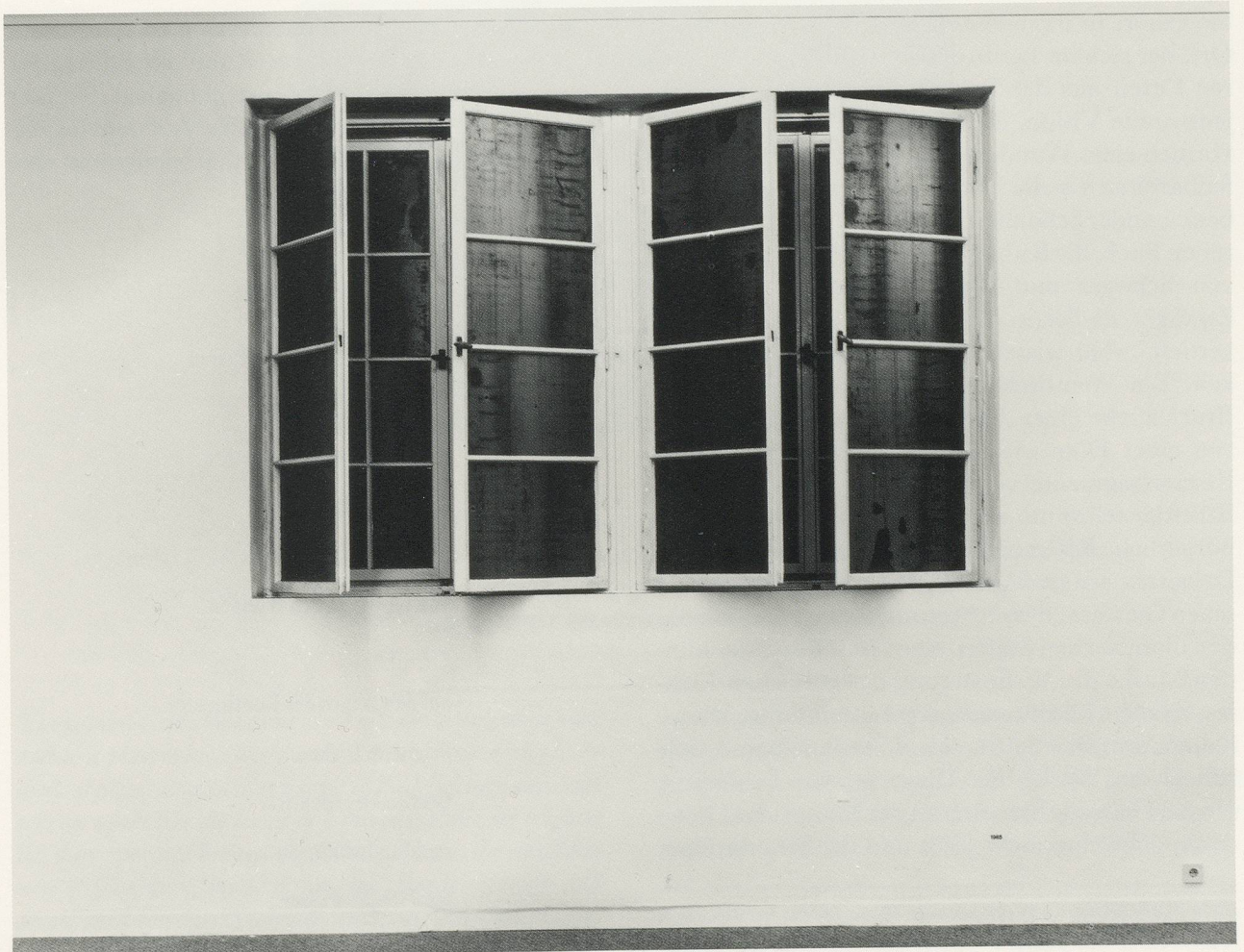




LINKS/LEFT:

JANNIS KOUNELLIS, OHNE TITEL/UNTITLED, 1973,  
GALLERIA LUCIO AMELIO, NAPOLI (Photo: Claudio Abate)

JANNIS KOUNELLIS, OHNE TITEL/UNTITLED, 1985,  
FENSTER MIT BLEI VERSCHLOSSEN /  
WINDOW COVERED WITH LEAD, 200 x 297 cm / 78¾ x 117 ",  
STÄDTISCHE GALERIE IM LENBACHHAUS, MÜNCHEN  
(Photo: Claudio Abate)





# JANNIS KOUNELLIS:

## ES GLÜHT DAS BILD ZUR STUNDE DER FINSTERNIS

BRUNO CORÀ

Sie gehört in irgendeine Zeit und an irgendeinen Ort, der sich im Laufe der Zeit mit hundert anderen Orten aus der Erinnerung vermischt hat — jene uralte Vision, die mir erschien: Getrennt wie Formen eines Wunders, doch im hellen Lichte, offenbaren sich in der Mittelmeertaverne statisch nebeneinander Schönheit, Tod, Musik, Zeit, der starrende Blick, die Ruine, Mythos, Traum, der Glanz von Schwarz und Weiss, der Wille (oder der Zwang?), endlos in die Betrachtung jenes Rätsels vertieft, wohl wissend um dessen Unwandelbarkeit. Ein Weintisch und darauf übriggebliebene Bruchstücke einer Apollobüste; eine Mozartarie, von einer Flöte wie ein Hauch über die weissen Körperfragmente verteilt, hinter dem Tisch der Künstler selbst mit der aufgesetzten Gottesmaske; bürgerliche Kleidung, wie sie schon das «Volk» von Delacroix trug, das Vorbeischweben von orphischen Geistern, das dichte, unsichtbare Gefühl, das den dionysischen Stätten eigen ist. Hinter der blinden Maske die Verfinsterung des göttlichen Lichtes, das seit Jahrhunderten gebrannt hatte. Wache halten an der Stätte des Unwandelbaren, die Pflicht der Wache, die Überreste von Schönheit, Nacht, Gelb, die Schatten an der Mauer, das Unwiderauffällige eines Schicksals und der Sieg darüber.

---

BRUNO CORÀ ist Kunstkritiker und Herausgeber der Zeitschrift A.E.I.U.O.. Er lebt in Rom.

Das Bewusstsein, Teil dieser Vision zu sein wegen der Kontinuität des Atems, Ruhe des Bildes, der Fuge der Klänge, der Unausweichlichkeit des für uns hohlen Blicks der Maske. Auf dem liegenden anämischen Leib des Kitharödengottes eine schwarze Krähe:

### KLEINES LIED

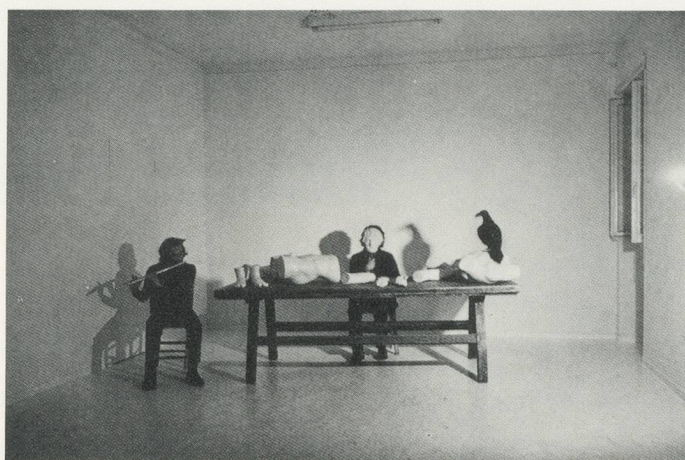
In deinen schwarzen Haaren  
finde ich sie wieder  
die unversehrte Geschichte  
als meine eigene  
der Schmerz  
von tausend alten Wunden  
verloren  
auf den Wegen des Kontinentes  
Schmerz, Liebe  
Geschichte, Identität  
im Mondschein  
fand ich sie wieder  
die geliebte Sprache J.K.



# JANNIS KOUNELLIS:

## BURNING IS THE IMAGE IN THE HOUR OF THE ECLIPSE

BRUNO CORÀ



JANNIS KOUNELLIS, OHNE TITEL / UNTITLED, 1973,

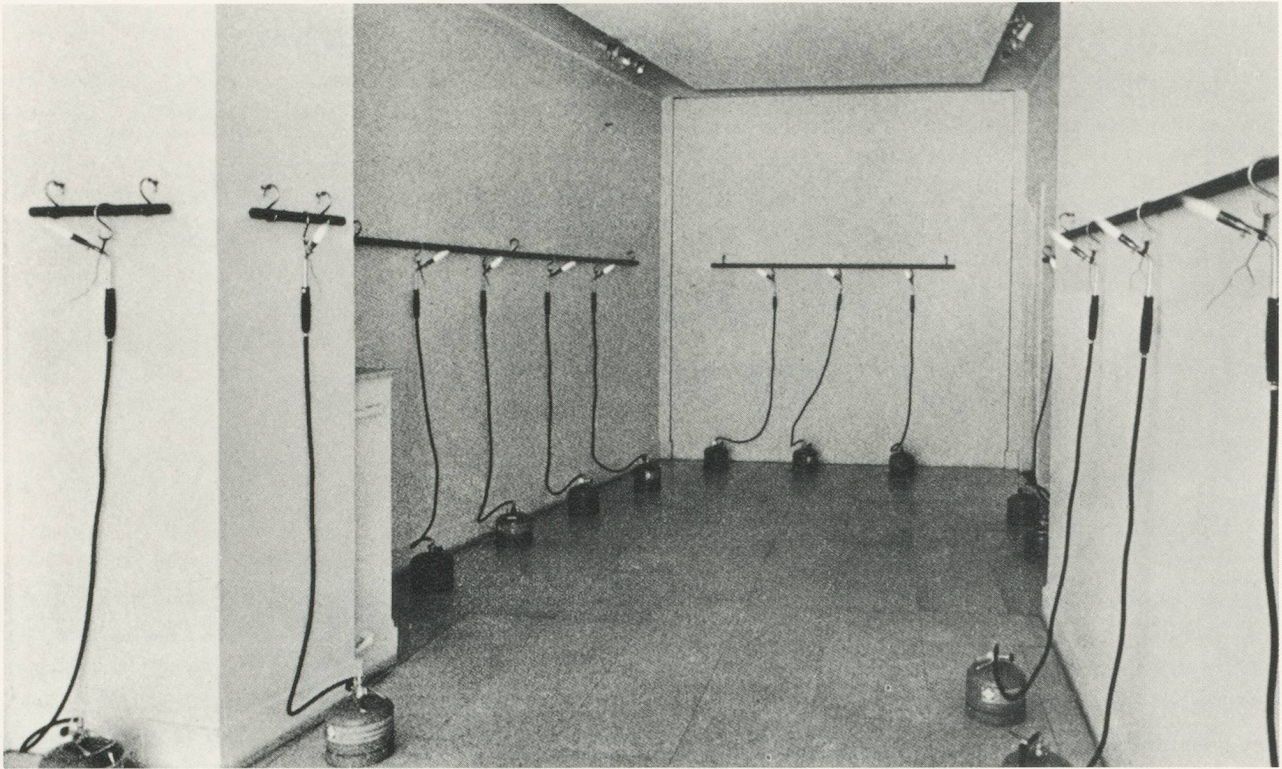
INSTALLATION — PERFORMANCE (DER KÜNSTLER SITZT MIT EINER GIPSMASKE VOR DEM GESICHT AM TISCH,  
WÄHREND EIN FLÖTIST MOZART-FRAGMENTE SPIELT / THE ARTIST, WEARING A PLASTER MASK,  
IS SITTING AT A TABLE WHILE A FLUTIST PLAYS FRAGMENTS FROM MOZART)

*The ancient vision that came to me belongs to time undefined and to a place which has dissolved through time into hundreds of places stacked in memory: in the Mediterranean tavern, set apart like the forms of a miracle, static yet brightly lit, there appeared beauty, death, music, time, the steadfastness of gaze, ruin, myth, dream, the splendor of white and black, will (or duty?) tarrying endlessly over that puzzle, observing it, fully aware of its immutability. On a wine ta-*

*ble, the shattered remains of a plaster Apollo, a Mozart tune spread aloft by a flute, like a breath, upon the candid anatomies; the artist himself seated behind the table with the mask of the God upon his face, wearing the bourgeois clothes of Delacroix' «People,» the wafting passage of Orphic ghosts,*

BRUNO CORÀ edits the magazine A.E.I.U.O. in Rome and is a professor of art history at the Academy of Fine Arts in Perugia.





JANNIS KOUNELLIS, OHNE TITEL / UNTITLED, 1969, INSTALLATION, GALERIE JOLAS PARIS (Photo: Claudio Abate)

**Stimme eines Betenden:** Nötig ist die Klarheit, festzuhalten, dass sich ab heute eine Form einstellt: Schmerz, wenn die Hoffnung fehlt; Glaube auch ohne Ausweg; Leidenschaft für die Idee einer Gesellschaft, die noch auf ihr Entstehen harrt; der Schaden, der Verlust, die Zwecklosigkeit, aber kein Aufgeben angesichts der noch immer rätselhaften Vanitas der Geschichte. Vielleicht sind dies die Gründe, weshalb die Traurigkeit an solchen Orten der Begegnung Einkehr hält und sich sogar, wie eine unsichtbare Narkose, in den Traum jenes Hundes eingeschlichen hat, der neben Ariadne eingeschlafen ist. So halten wir Wache. Das Feuer auf Augenhöhe; das verschwitzte Grau der schäbigen Decke, die den liegenden Leib verhüllt; der lange graue Metalluntersatz, darauf das nackte Gelenk mit dem Gasbrenner; Bruchstück eines

schönen Gesichts und einer Hand, verbunden durch die Farbe violett und eine Schnur; Steine, die zur Hälfte in Schwarz getaucht sind; brennendes Metaldehyd, die Gitter, die die Flammen ordnen, ein Häufchen Kohle auf dem Boden und dann... eingesammelt in den eisernen Kohlebehälter; die mit Steinen zugemauerte Tür, die sinnlose Wiederholung des Nabucco-Refrains; die Fenster von Neapel mit Dachpappe dunkel vermacht..., jene von Berlin, verschlossen mit braungetönten Blechen; die goldenen Schuhe des Kindes auf der Opfersenkrechten des Holzes; die schwarze Binde auf den Augen jenes Kopfes, dessen Weiss das schwarze Quadrat des Bildes ziert; der Schornstein, der Russ auf einen Innenhimmel ausspeit; die Tür, zugemauert mit Bruchstücken von Gipsabgüssen von Hera, Nike, und auf der Schwelle das ahnungs-



*the cloying feeling, invisible but permeating the sites that were dear to Dionysus. Behind the blind mask, the eclipse of the Light that had been burning for centuries. Holding a wake in the presence of the immutable, the compulsion to keep watch, the remains of beauty, the night, the yellow hue, the shadows against the wall, the irrevocability of a destiny and its conquest. Conscious of being a part of that vision owing to the continuity between breath, the silence of the image, the flight of sounds, the irreducibility of the mask's gaze, empty to us. A black raven perched upon the supine and anemic chest of the Citharist god.*

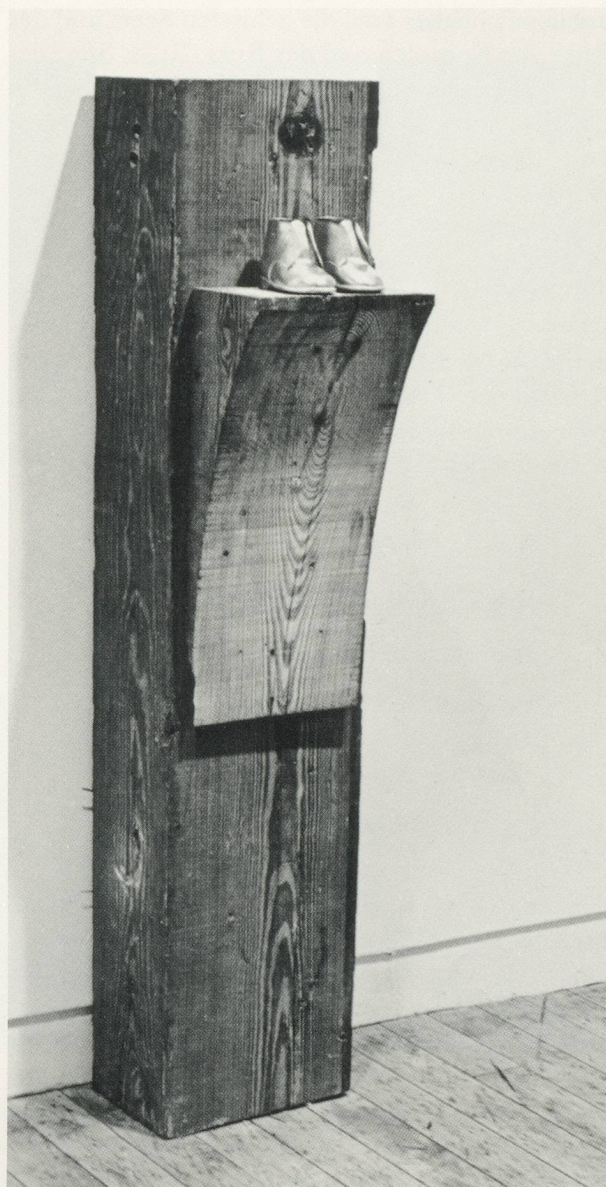
LITTLE SONG

*In your black hair  
I find again  
history intact  
my very own history  
the pain  
of a thousand old wounds  
lost  
on the paths of the continent  
pain, love  
history, identity  
in the moonlight  
I found it again  
my beloved tongue*                      J.K.

**A Suppliant's Voice:** *One must have the clarity to say that from now on a form will evoke pain, with no hope in sight; faith, even with no way out; yearning, for an idea of society that is still far removed from its Coming; damage, loss, uselessness, but not surrender in the face of History's still puzzling vanity. Perhaps this is why Melancholy invades such meeting places until like an invisible narcosis, it infiltrates the dream of the dog that fell asleep next to Ariadne. Let us keep watch: fire, at eye-level; that grey sudarium, the shabby blanket surrounding and hiding the supine cadaver; that long grey metal base where the nude ankle*

KOUNELLIS, OHNE TITEL / UNTITLED, 1972,  
HOLZ UND GOLDENE KINDERSCHUHE /  
WOOD AND GOLD CHILD'S SHOES, 125 x 50 x 25 cm / 50 x 20 x 10"

(Photo: Claudio Abate)





schwere Ausfliessen einer schwarzen Lacklache. Das Delirium der kleinen Lokomotive von Florenz, die sich um den wundersamen Pilaster herum selber verfolgt... in Turin dann klettert sie schwindelnd aufwärts auf der Spiralspur; die Konsolen mit den Überresten der klassischen Ordnung, düster von der Belagerung, vom Feuer eines Brandes, vom Sturz, vom Vergessen, von den vor Leid zu Stein erstarrten Klageweibern. Die Steine, aufgeschichtet zum Altar, die Palette an der Wand und Russ, der alles durchdringt und verwandelt wie ein unausweichliches Los; die gehissten Segel und der Russ; die Konsolen und der Russ; Russ, Spur des reinigenden Feuers; das schwarze, nicht zentrierte Quadrat im Rahmen aus blauen Blumen, seine Stellung im Raum... «die Zentralität ist das Irrige»; die knochige Verdichtung von Gesichtern auf dem Blatt, der Horror Vacui, der mit dem Schrei von Munch und der Karikatur von Hogarth spricht...; die Kohlezeichnung an der Mauer, die lange schwarze Mähne des Apollo, die bedrohlich lodern an der Mauer hochsteigt; zwei tiefbetäubte Krähen am Himmel einer Stadt, gezeichnet im zwanzigsten Jahrhundert, zwei baumelnde Kleckse von Trüffelschwarz auf der Front des Traumes.

---

Stimme von J. K.:

Mein Liebling, dieser düstere Winter wird vorbeigehen, und der nächste wird so glücklich sein wie jener 1908 in Paris.

---

I. BILD

**Umgebung von Ornans:** Begräbnis in der Dämmerung. Ein faserig gemalter Himmel; ein durchgehender Speichelfaden, der sich über die steinigen, fernen Jurahöhen zieht wie eine lebensmüde Stirn. Mehr als vierzig Männer, Frauen, Zelebranten und ein Hund drängen sich dicht zum Geleit einer Beerdigung. Stumm wie ein bestürzter Mund klafft zu Füßen des stillstehenden Trauerzuges die Gruft des Todes. Stimme von Courbet (der

zu seinem Freund Champfleury spricht): «Es haben bereits Modell gestanden der doppelzentnerschwere Bürgermeister, der Pfarrer, der Richter, der Kreuzträger, der Notar, der Assessor Marlet, meine Freunde, mein Vater, die Chorknaben, der Totengräber, zwei Alte von der Revolution 1793 in Kleidern aus jener Zeit, ein Hund, der Tote und die Träger, die Küster (einer davon hat eine Kirschnase, aber verhältnismässig gross und fünf Zoll lang), meine Schwestern zusammen mit anderen Frauen usw. Ich hoffte bloss, ich könne die zwei Chorsänger weglassen, aber vergeblich: Sie kamen zu mir, sich zu beschweren, sie wären nun die einzigen zwei von der Kirche, die ich nicht porträtiert hätte. Sie beklagten sich bitter, sie hätten mir doch nichts zuleide getan und verdienten eine solch schmäbliche Behandlung nicht. Man muss verrückt sein, um in meinen Umständen zu arbeiten; ich male blindlings, ich habe keinen Bewegungsraum. Ich werde wohl nie so eingerichtet sein, wie ich es mir vorstelle. Zur Zeit male ich eben fünfzig Figuren von natürlicher Grösse zu Ende, mit Landschaft und Himmel im Hintergrund, auf einer Leinwand von zwanzig Fuss Breite und zehn Fuss Höhe.\* Zum verrückt werden: Sie werden verstehen, dass ich nicht schlafen kann.» (1849)

\* d.h. 3,14 x 6,65 m

---

Stimme von J. K.:

Mein Liebling, dieser düstere Winter wird vorbeigehen, und der nächste wird so glücklich sein wie jener 1908 in Paris.

---

(STILLE)

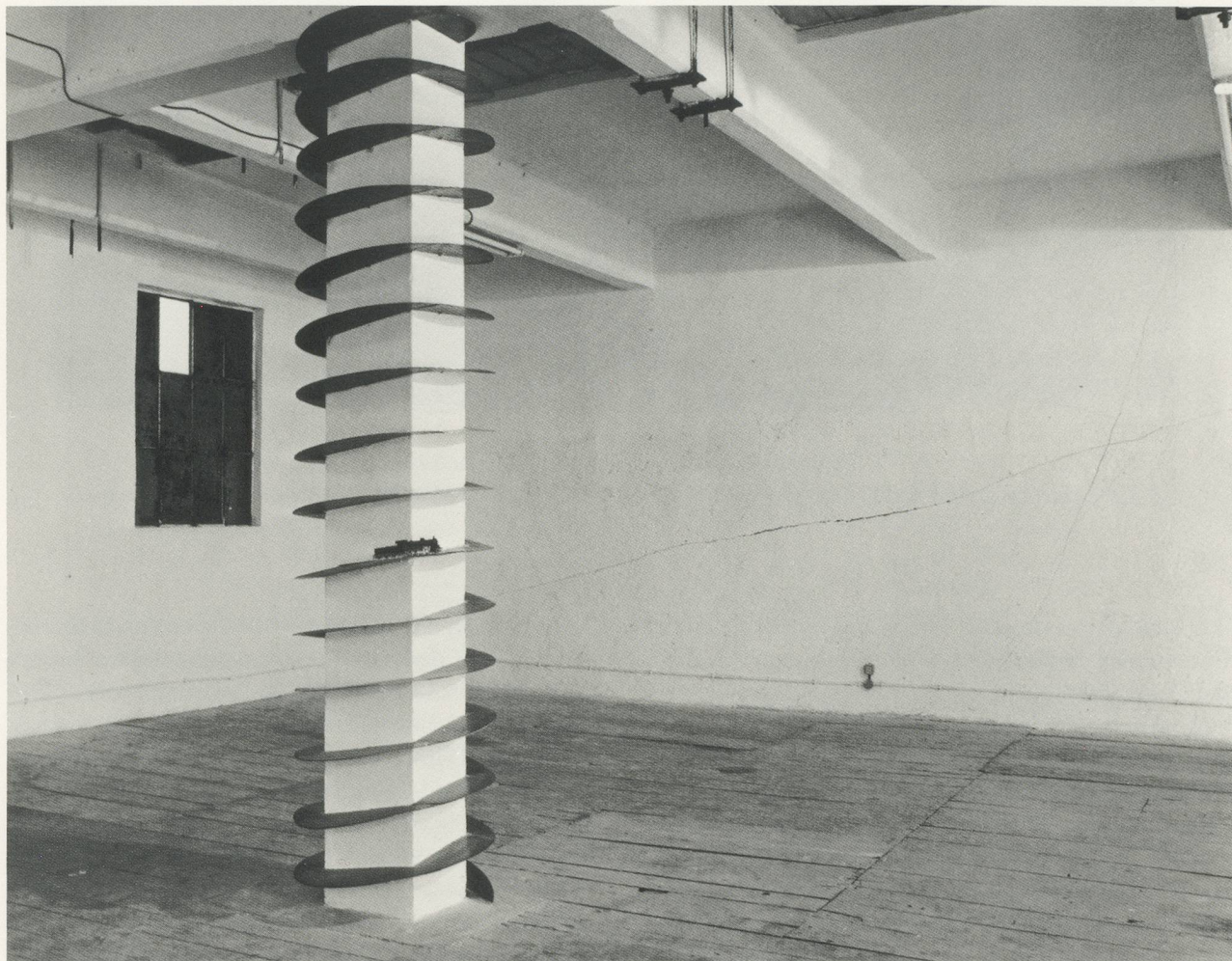
**Stimme eines Betenden:** Aber für wen celebriert Gustave Courbet das «Begräbnis von Ornans»? Wohl sicher für eine «ehrenwerte Person», der eine solche Würdigung gebührt! Die zum Geleit versammelten Frauen und Männer tragen durchwegs bürgerliche Kleider und ausserordent-



*supports the beak of the gas flame; the fragment of a lovely face and of a hand bound together by a purple spot and a rope; the stones half awash in black; the burning metaldehyde; the grids aligning the very flames; a heap of coals on the floor and then... gathered inside the iron «coal pit;» the door, walled in by stone, the endless repetition of the chorus from «Nabucco;» the windows of Naples closed and darkened by tar paper; and those of Berlin, sealed by tarnished sheets of tin; the boy's golden shoes on the vertical sacrifice of*

*Wood; the black cloth around the eyes of the head decorating with its white countenance the canvas's black square; the chimney spewing out soot into an interior sky; the door walled off with fragments of plaster casts of Hera, Nike; and upon the threshold, the portentous swell of a lacquer-blackened lake.*

*The delirium of the tiny Florence locomotive chasing itself in a circle around the wondrous Pillar... until, in Turin, it dizzyingly climbs up the spiral track...; the mantelpieces*

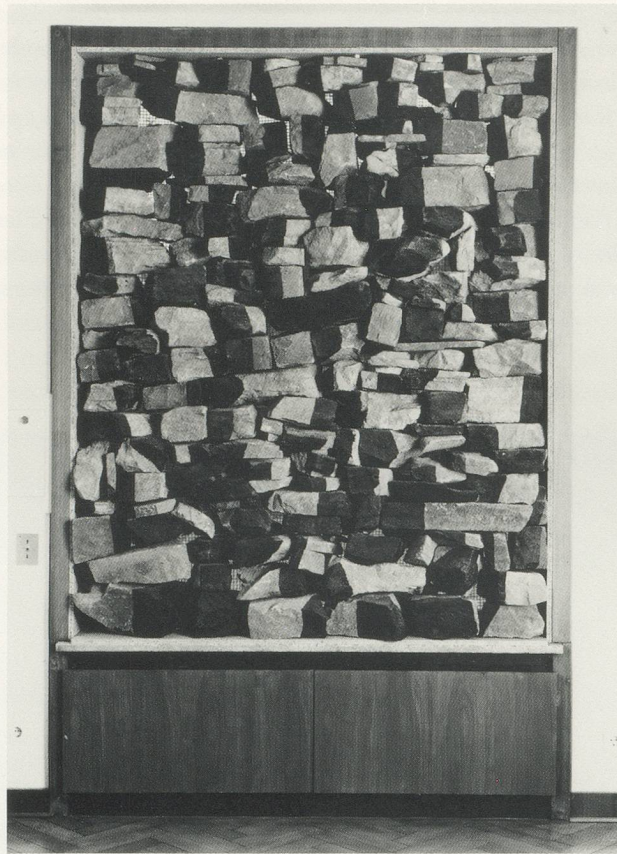


JANNIS KOUNELLIS, OHNE TITEL / UNTITLED, 1977.

MODELLEISENBAHN AUF EISENBLECHSPIRALE / MODEL RAILROAD ON SHEET-IRON SPIRAL, INSTALLATION, STUDIO TUCCI RUSSO TORINO

(Photo: Mussat Sartor)





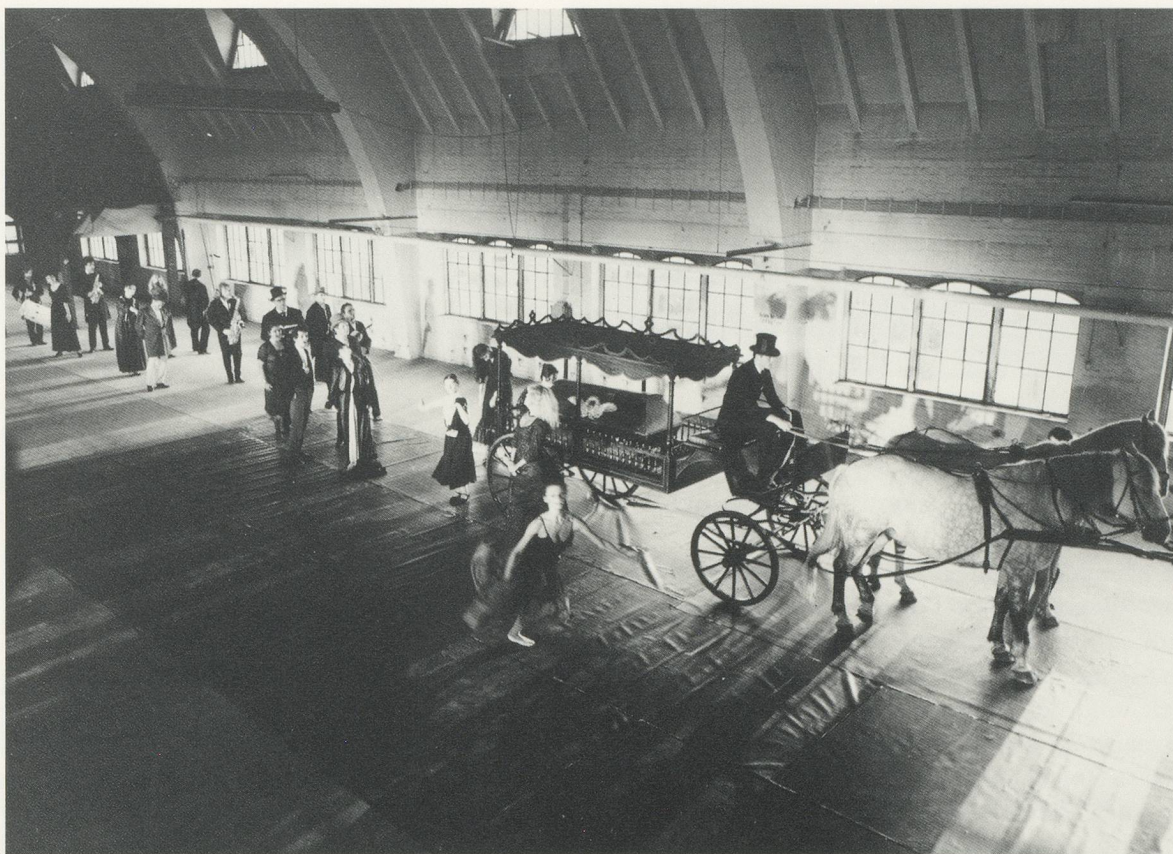
JANNIS KOUNELLIS, OHNE TITEL / UNTITLED, 1984,

ZUR HÄLFTE BEMALTE STEINE / HALF-PAINTED STONES, INSTALLATION, MUSEUM HAUS ESTERS KREFELD (Photo: Mussat Sartor)

lich kostbare zivile und kirchliche Umhänge. Das Purpur der Stolen, die Kopfbedeckung, die Zahl der Trauernden im Gefolge des Priesters, ihre aristokratische Zurückhaltung gegenüber den einzigen zwei ehemaligen Jakobinern, die anwesend sind, und das vollkommene Fehlen von Bauern verraten unmissverständlich, welcher Gesellschaftsschicht die Gruppe angehört. Sogar der Hund trägt im Halsband das Zeichen seiner Herkunft. Links im Bild lastet auf den Schultern der Träger die Bahre, bedeckt mit einem Tuch, dessen Faltenwurf den makabren, entscheidenden Schmuck der gekreuzten Beine hervorhebt. Aus der ganzen Komposition spricht tiefe Trauer, deutlich ausgedrückt durch die Frauen auf der einen Seite und die trüb-

selige Masse der dunklen Gewänder. Etwas Zeitloses liegt auf der Szene, ein ängstlich-stilles Anhalten, durchbrochen durch die Worte der abschließenden Homilie; plötzlich sinkt Dämmerung auf die Erde, Dämmerung, die mit den aufkommenden Schatten die Züge der Anwesenden verschluckt und die Details der Kleider verwischt, so dass die vom Ereignis gezeichneten und betrübten Gesichter hervortreten. Eine unausgesprochene Solidarität vereint die Gruppe, das Teilen von etwas Gemeinsamem, Pflicht und Recht, diesen Trauergang zu tun; Denken und Vernunft, die den Abbruch, den Höhepunkt, den Zerfall, einen Abrund, das Nichts erkennen. Dicht wie Goyas Prozession des heiligen Isidors, die sich auf ähnlich stillem und





JANNIS KOUNELLIS, BEERDIGUNG / FUNERAL, 1982,  
INSZENIERUNG / PERFORMANCE, DOCUMENTA 7 KASSEL (Photo: Paolo Pellion Di Persano)

holding the relics of classical order darkened by the siege, by the fires of a blaze, by the fall, by oblivion, by keening women frozen with grief. The stones stacked-up as an altar; the palette nailed to the wall; and the soot, all-pervading, immolating and dizzying like a Fate; the sails aloft and the soot, the mantelpieces and the soot, the soot, a trace of that cleansing fire; the off-center black square in its frame of blue flowers; its position with respect to space; «Centrality and the Wanderer,» the bony growth of faces on the street, the horror of the Void in dialogue with Munch's scream and Hogart's caricature... the charcoal drawing on the wall; Apollo's long black mane rising up along the wall, threatening and flaming; two pierced ravens dangling against the skyline of a city drawn in the 1800's, creating truffle-black spots upon the frontality of the dream.

---

*J.K.'s Voice:*

*Darling, this dreary winter will pass, the next one will be a happy winter like the one in Paris in 1908.*

---

**1ST PAINTING**

**The environs of Ornans:** A funeral at dusk. A sky of threadbare paint, an unbroken streak of ooze extending upon the stony and distant heights of the Jura like a resigned forehead. More than two score of figures — men,





ATTISCH-GEOMETRISCHER KRATER, TOTENKLAGE, KURZ VOR MITTE DES 8. JH. V. CHR., NATIONALMUSEUM ATHEN  
ATTIC GEOMETRICAL VASE, DEATH WAKE, MID-8TH C.B.C., NATIONAL MUSEUM, ATHENS

nichtssagendem Hintergrund bewegt; allerdings gibt das «Begräbnis von Ornans» sein Rätsel nicht preis, nämlich das Inkognito des zu Grabe Getragenen — niemand kann wissen, um wen es sich handelt, und der Maler von Ornans hat sich nie dazu geäußert und nichts niedergeschrieben. Es handelt sich nicht um ein wirklich vorgefallenes Ereignis, auch nicht um eine nachprüfbare Chronik, aber auch nicht ausschliesslich um eine Allegorie, sondern um das reine Gefühl der *B e g r ä b n i s - i d e e*. Jener Freund, dem Courbet 1849 den Brief geschrieben hat, verrät in einem Satz die mögliche geheime Stimmung der Komposition.

**Stimme von Champfleury:** «Die Schlichtheit der schwarzen Kleider hat die Grösse der roten Gewänder von Largillières Personen. Es ist das heutige Bürgertum, aufrecht stehend, mit seinen lächerlichen Seiten, seiner Hässlichkeit und Schönheit.»

---

**Stimme von J.K.:**

Die Rekonstruktion eines Volksglaubens ist heute ein revolutionärer Akt.

Die Errichtung einer Kathedrale ist heute das einzige, was uns an Positivem von unserem Laienglauben übriggeblieben ist.

Die Kathedrale als Kunstwerk und als soziales Werk.

Die Erschaffung eines grossartigen Werkes ist heute das einzige, das man tun kann, um sich nach der zerstörerischen Präsenz der Kleinbürger wieder eines Glaubens zu versichern.

---

**II. BILD**

Das Begräbnis von Kassel (1982) in der Version von Kounellis. An der Spitze die Pferde, der Kutscher, und auf der Kutsche die Bahre. Es folgen der Trauerzug, die Musikanten in bürgerlicher Kleidung: eine Trommel, eine Geige, zwei Blasinstrumente, eine Tänzerin und eine Schauspielerin. Eine langgedehnte Reglosigkeit von Szene und Personen gibt dem Geleit und dem Trauerzug sein unverwechselbares Gepräge. Auffällig ist der gleiche, geordnete lineare Aufbau des Zuges, die mimische Statik der Figurenfolge, das Choralhafte der Gesichtsausdrücke und der Hinweis auf die Dynamik des Rituals.

**Stimme eines Betenden:** Auch wenn die Umstände ändern, unter denen von der Kunst das





ATTISCH-GEOMETRISCHE AMPHORA, TOTENKLAGE, KURZ VOR MITTE DES 8. JH. V. CHR., NATIONALMUSEUM ATHEN

ATTIC GEOMETRICAL AMPHORA, DEATH WAKE, MID-8TH C.B.C., NATIONAL MUSEUM, ATHENS

women, officiants and a dog — are bunched together in a funeral procession. Soundless, like an astonished maw, the death cavity opens up at the feet of the gathering crowd.

*The Voice of Courbet addressing his friend Champfleury: «The mayor who weighs two hundred pounds, the parish priest, the judge, the cross-bearer, the notary, Harlet the assessor, my friends, my father, the acolytes, the gravedigger, two survivors of the revolution of 1793 in period clothing, a dog, the deceased and the pallbearers, the dog-chasers (one of them has a nose shaped like a cherry, only bigger and five inches long), my sisters together with other women, and others more, all of them have already sat for the painting. I had thought, though, that I could do without the two parish cantors, but no way: they came to tell me they felt offended, because now they were the only ones left, of the church, that I hadn't portrayed. They complained a lot, arguing that they had never harmed me and that they didn't deserve such an insult. You have to be frantic to work in my conditions; I paint blindly, I don't have enough room to move around. I'll never manage to be set up in the way I feel I ought to. Anyway, right now I'm about to finish painting fifty lifesize figures, with a landscape and the sky for a background, on a canvas twenty feet long and ten feet wide. It's enough to drive anybody crazy; you'll understand that I have a hard time falling asleep.» (1849).*

---

*J. K.'s Voice:*

*Darling, this dreary winter will pass, the next one will be a happy winter like the one in Paris in 1908.*

---

**SILENCE**

**A Suppliant's Voice:** *But, who is Gustave Courbet celebrating the «Funeral at Ornans» for? Surely for one who had to be honored as a «person of respect.» The women and men gathered for the ceremony are wearing bourgeois attire, worldly and religious raiments that are anything but threadbare. The purple of the surplice, the hats and millinery, the number of officiants in the priest's retinue, their tight-lipped aristocratic demeanor in the presence of the only two former Jacobins in attendance and the total absence of peasantry are eloquent indications of the social class to which the group belong. Even the dog's collar displays its status. The casket on the left draped with a cloth with the*



Zeugnis des letzten Archetyps verlangt wird, die Beziehung des Künstlers zu diesem bleibt unverändert!

**Stimme von Bataille:** «Wie seltsam dies auch sein mag, Schmerz ist etwas so Seltenes, dass wir die Kunst brauchen, um nicht gänzlich ohne ihn zu sein!»

**Stimme eines Betenden:** ... In der Erinnerung verschwimmen die archaischen und klassischen Visionen der «Prothesis» ineinander; der Transport des Toten auf der Bahre, die Karren, die Reiter, das Ergebnis von Krieg und Leben... Tod und Begräbnis; feierlich und hehr ruft diese sterbliche Hülle in uns die Jahrhunderte im Geiste des Epos wach. Daher diese Syntax, und daher die Unantastbarkeit der Formgründe! Im gleichen Sinn hatte Mitte des VIII. Jahrhunderts v. Chr. die formale Gebundenheit aufs Strengste die ornamentalen Schemen auf den Mischkrügen und Amphoren des Dipylonmalers diktiert. Auf seinen Friesen reichten sich die schwarzen Silhouetten linear und offensichtlich symmetrisch neben der Bahre auf; das Gleiche tat Kleitias, der im VI. Jahrhundert das Gefäss von Ergotimos schmückte.

Für die Darstellung von Begräbnissen ist die Beobachtung des Wirklichen, das sich zum Symbol wandelt, unabdingbar wichtig und zwingt den Maler zu einer solchen Anordnung. Zeremonien und Liturgien sind Ausdruck der Gemeinschaftlichkeit, der Idee des Festes, des Tanzes, der Verbundenheit durch eine Kultur, ein Schicksal, eine Geschichte. Deshalb begleiteten die Frauen von Athen ihre Toten, nachdem sie sie gewaschen, geschmückt und mit Wohlgerüchen versehen hatten, im Morgenrauen unter lauten Klagen zum Klang von Flöten und Zimbeln bis zum Scheiterhaufen und zum Grab. In der Ilias wird erwähnt, dass Achilleus den Trojanern, wie es üblich war, zwölf Tage für die Bestattung von Hektor gewährte.

**Stimme von Homer:** «... als für die weinenden Sterblichen zum zehnten Mal die Sonne aufging, hoben sie den kühnen Hektor auf und gaben ihm das Geleit zum Scheiterhaufen...»

**Stimme eines Betenden:** Im statischen Bild die Figuren aufzustellen, wie wenn sie sich bewegten und doch nicht vorwärtskommen in der theatralischen Handlung des Begräbnisses von Kassel: Dies stellt nichts anderes dar als die Unwandelbarkeit eines Archetyps im Keim — lange, lange bevor der Ethos einer Gesellschaft leuchtend klar in einem orphischen Fries und in einer dionysischen Prozession, an die Wand gemalt oder in Stein gehauen, in eine Ordnung gebracht und verewigt wurde.

Davon kündeten die Metopen des Tempels, das Relief am Sarkophag, die Fresken an der Wand einer Aula, die uns durch die Jahrhunderte hindurch bewahrt wurden. Ein Wissen um den Schmerz, der die plastische Komposition mit Trauer durchwebt, doch auch um die Elegie eines Mimnermos, die Oden von Simonides von Keos und Platos Menexenos.

Wort- und Zeichenfolgen, Figuren, aufgereiht wie die Säulen eines Tempels, die Rhythmen einer Form, die durch den Ritus dieses «Begräbnisses» wieder aufklaffen wie eine unheilbare Wunde. Die Feuer!

---

Stimme von J. K.:

Mein Liebling, dieser düstere Winter wird vorbegehen, und der nächste wird so glücklich sein wie jener 1908 in Paris.

---

### III. BILD

Eine kleine abgegriffene Momentaufnahme vergrößert sich zur Szene der Geschichte, die wir vor uns haben. Leningrad, Mai 1935. Die ergreifende Feier, die die Freunde von Kasimir Malevitsch für ihn in den Strassen der Stadt inszeniert hatten. Die Bahre, gezeichnet und gemalt von seinem treuesten Schüler Nikolaj Suetin, verrät das Kredo des Suprematismus. Das Gefährt, auf dem Malevitsch aufgebahrt ist, wird umrahmt von einem grossen



## 2ND PAINTING

macabre and crucial sign of crossed bones, spilling over onto the pallbearers' shoulders. Throughout the composition runs an articulated air of bereavement, set off and punctuated by the women with their mournful mass of dark dresses. An air of timelessness pervades the atmosphere: an anxiety-laden silent pause broken by the words of the final eulogy; a sudden hint of darkness descends upon the fields, which in its incipient shadow swallows up the features of the onlookers, blurring the details of their clothes and enhancing the faces, showing resignation at the event. Through the group runs a feeling of implicit solidarity: the right/duty of manifesting that bereavement; thought and reason witnessing the break, the climax, the decline, a chasm, Nothingness. With a pall paralleling the Goyan procession of *S. Isidro*, which unwinds along equally subdued or indifferent horizons, the sinister atmosphere of the «Funeral at Ornans» does not reveal its secret; we shall never know whose funeral rites are being solemnized there; the painter of Ornans never hinted at or documented the identity of the deceased.

It is not a real event, it cannot be traced in the chronicles, nor is it altogether allegory; it is, rather, the pure feeling of a funeral idea. And it is in fact the very friend to whom Courbet had written that letter in '49 who reveals in a sentence the possible intimate mood of the composition.

**Champfleury's Voice:** «The simplicity of the black garments has the same grandeur as the red dresses worn by the characters of *Largillière's* paintings. It is the contemporary bourgeoisie, standing upright in all its silliness, ugliness and beauty.»

---

**J. K.'s Voice:**

Today, the reconstruction of popular faith is a revolutionary act.

The only positive relic of our lay faith today is the building of a cathedral.

The cathedral as a work of art an social achievement. The making of a great work is the only way to restore faith after the destructive presence of the petty bourgeoisie.

---

*The Kassel «Funeral» (1982) as conceived by Kounellis. At the head of the procession the horses, the coachman, and the casket on the hearse. Then the participants: the musicians in bourgeois attire, a drum, a violin, two brass instruments, a female dancer and an actress. A drawn-out fixity of action and actors lends an unmistakable imprint to the background music and the funeral procession. What stands out is the same linear orderly development of the parade, the static mimicry of the figures succeeding one another, the concert of facial expression and the indication of the dynamics of the ritual.*

**A Suppliant's Voice:** Even though the circumstances requiring art to stand witness to the ultimate archetype, may change, the artist's condition with respect to it does not!

**Bataille's Voice:** «Strange as it may seem, pain is such a rare event that we must fall back upon art so as not to be deprived of it.»

**A Suppliant's Voice:** «... merging with one another we have the archaic and classical visions of «prothesis,» carrying the deceased on the 'ekphorà', the chariots, the horsemen, the outcome of war and of life... death and burial, all fairly fading into memory; solemn and heroic, before our very eyes, those remains ride forward along the centuries in the spirit of the epic. That's the reason for that syntax, and that's why reasons of form are unshakable!

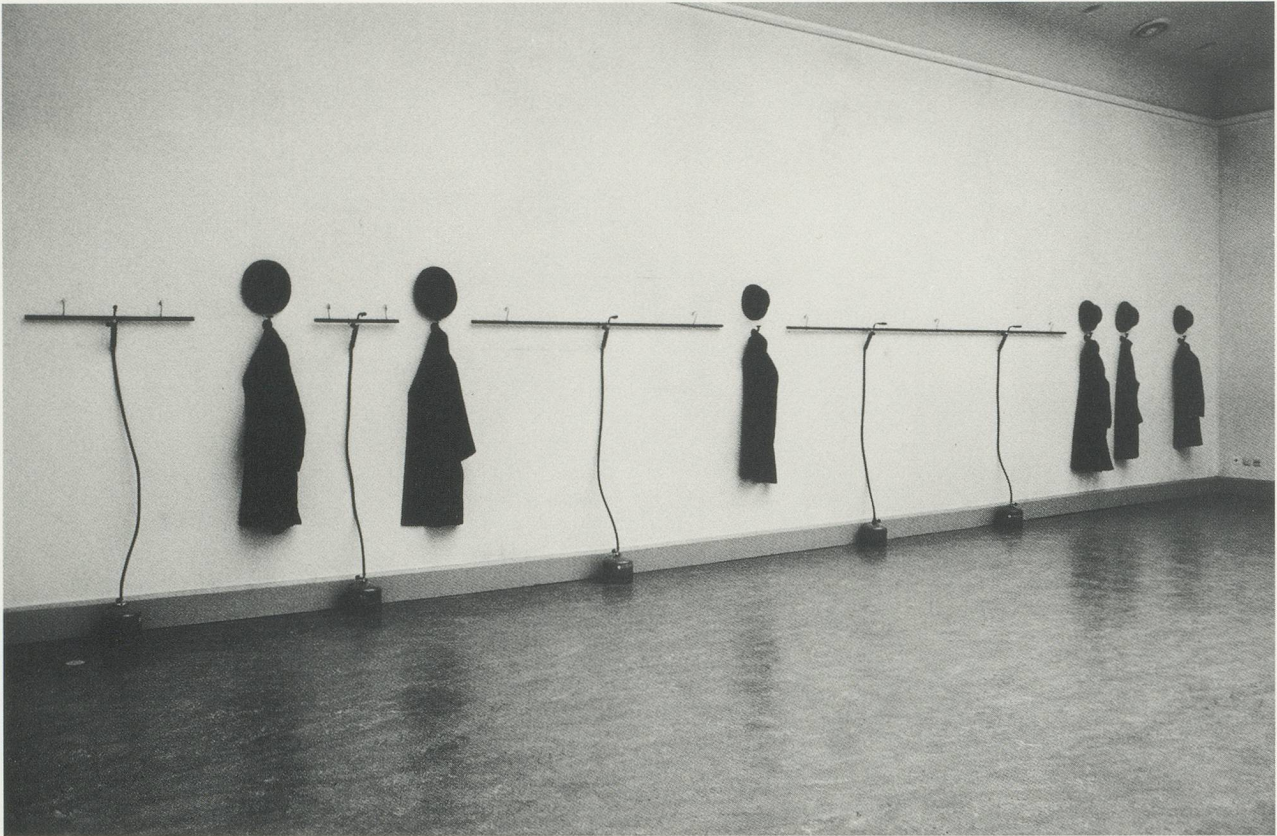
Similarly formal bonds rigidly governed the decorative patterns of *Dipylon* vases and friezes on the amphoras of the mid-8th century B. C.. In those patterns, black silhouettes were arranged with linearity and obvious symmetry next to the casket; *Kleitias* used this pattern again in the 6th century, when he decorated the *Ergotimos* vase.

Intrinsic to representing a funeral is the observation of reality turning into a symbolism, which forces the painter into just such a realignment. These are the ceremonies and rites reflecting social unity; it's the idea of the feast, it's the choral spirit, it's the sharing of a culture, of a destiny, of a piece of history. This is why the women of Athens, having washed, adorned and perfumed the deceased's body, would follow it at dawn, loudly mourning and accompanied by the sound of flutes and cymbals, as they proceeded to the funeral pyre and









JANNIS KOUNELLIS, OHNE TITEL / *UNTITLED*, 1985,  
INSTALLATION ANLÄSSLICH DER AUSSTELLUNG «DON GIOVANNI» / *INSTALLATION FOR THE EXHIBITION «DON GIOVANNI»*,  
VAN ABBEMUSEUM Eindhoven (Photo: H. Biezen)

VORHERGEHENDE SEITE / *PRECEDING PAGE*:  
JANNIS KOUNELLIS, OHNE TITEL / *UNTITLED*, 1985, *INSTALLATION GALLERIA STEIN MILANO* (Photo: Claudio Abate)

schwarzen Quadrat. Eine Menge von Freunden, noch eingehüllt in ihre Mäntel an diesem bleichen Frühlingmorgen, steht kummervoll vor dem Objekt.

---

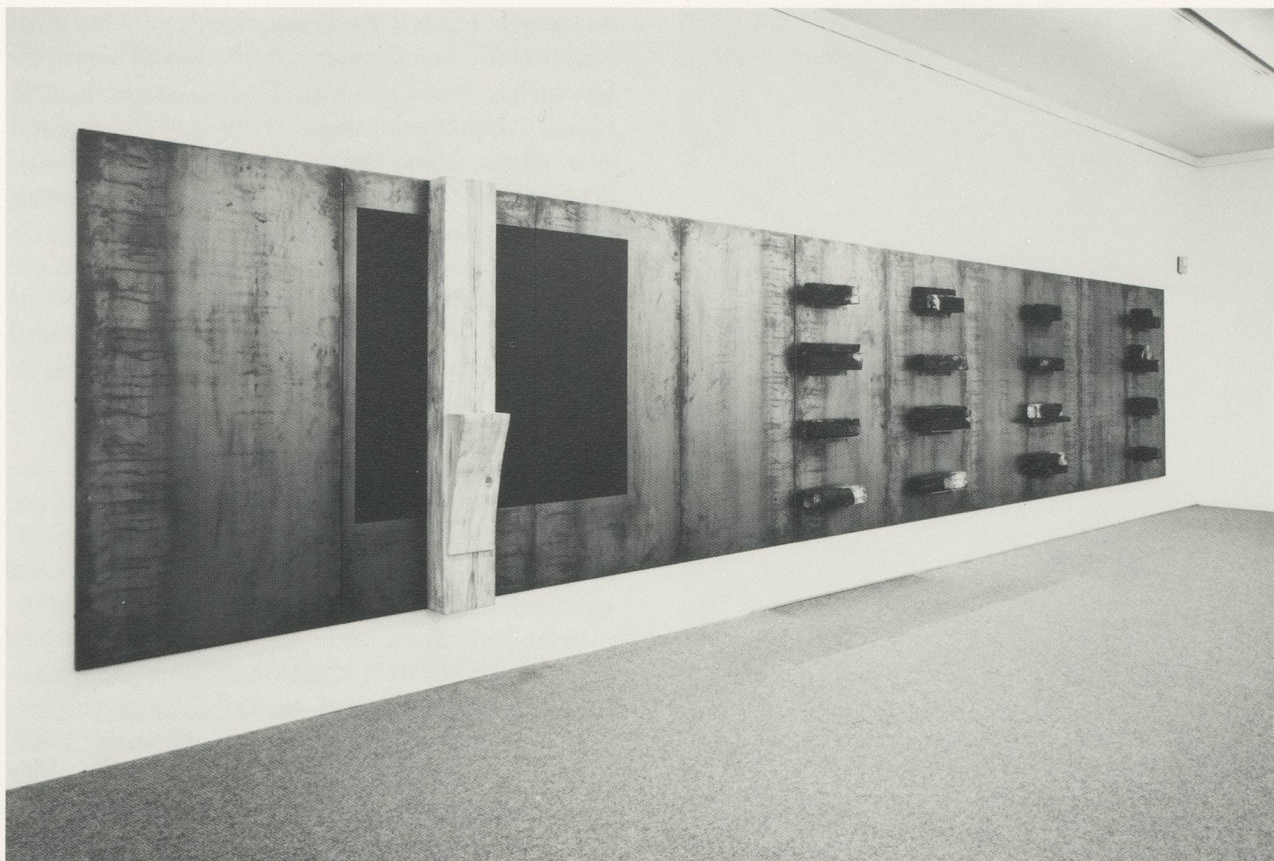
Stimme von J.K.:

... Begräbnis als Aufbruch, als kulturelle Identität, als Neuentdeckung aus einer langen Zeit des Vergessens, in der Dekadenz und Unterwerfung

herrschen. Die formale Linearität des Trauerzuges, im Schmerz gefasst, die rituellen Gesten, die geordneten Haare, die linearen Gesichter, Augenringe, die auffälligen Hände, der sichere Schritt, die Blumen im Kranz, die Bahre auf dem Karren, das Weinen, der Glaube an eine Welt der Zivilisation und Kultur...

---





JANNIS KOUNELLIS, OHNE TITEL / UNTITLED, 1985,  
EISENBLECH UND HOLZ / SHEET-IRON AND WOOD, ca. 210 x 500 cm / approx. 82<sup>7</sup>/<sub>10</sub> x 196<sup>2</sup>/<sub>5</sub>'' (Photo: Claudio Abate)

the burial site. In the *Song of the Bard*, Apollo granted the Trojans a twelve-day reprieve to celebrate Hector's funeral rites in due respect of the traditions.

**Homer's Voice:** «... when the tenth dawn shone upon the tearful mortals, they lifted the brave Hector and in procession laid him out atop the pyre.»

**A Suppliant's Voice:** To align in static imagery the figures that appear to be moving without advancing in the theatrical enactment of Kassel's «Funeral» is tantamount to evoking the immutability of an archetype that blossomed long before the days when an Orphic frieze and a Dionysian procession, lucidly painted on a wall or carved in stone, ordered and immortalized a society's ethos.

This is demonstrated by the temple metopes, by the crypt's bas-relief, by the frescoed wall of a room that Time has spared and passed on to us. An awareness of pain that lends melancholy to plastic composition, but also to Mimnermus' eulogy, to the odes of Simonides of Ceos and to Plato's *Mene-xenus*. Successions of accents, words, figures lined up like pillars in the temple; rhythms of a form reopened like an incurable wound by the rites of this «Funeral». Fires!

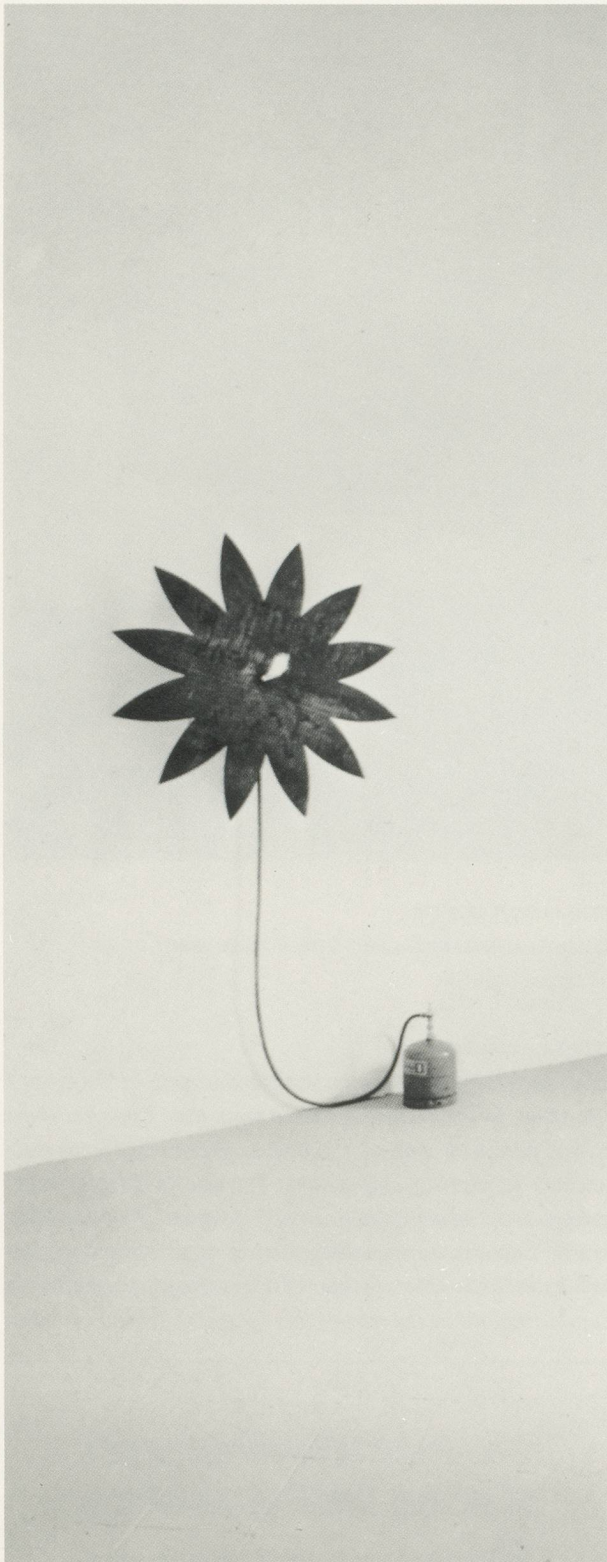
---

**J.K.'s Voice:**

Darling, this dreary winter will pass, the next one will be a happy winter like the one in Paris in 1908.

---





**Stimme eines Betenden:** Unter den grossen europäischen Dichtern, die Russland hervorgebracht und dann unterdrückt hat, verdient nach Block, Majakowski und Esenin, zusammen mit Achmatova, Mandelstam, Cvetaeva auch Vladislav Chodasevic eine Würdigung in dieser «Nekropole».

**Stimme von Chodasevic:** ... «Lasst uns abmachen, bei welchem Namen wir uns rufen und welche Zeichen wir austauschen wollen in der kommenden Dunkelheit.»

Das Begräbnis von Kassel und die folgenden Versionen kündigen ein eschatologisches Ereignis an, nicht klar fassbar, doch von Darstellung zu Darstellung, von Werk zu Werk verschleiert, deutlicher werdend im Hervortreten jenes Bildes; die Begräbnisfeier findet statt, und zwar in jener bürgerlichen Gesellschaft vor dem Konsumzeitalter, die dialektisch dem Proletariat und der Volksidee gegenübersteht, die vor dem bestand, was die «demokratischen» Parteiapparate heute mit der Identität der Massen verbinden. Etymologisch betrachtet, bezeichnete «Masse» ursprünglich jenen Teig, den die Tischgenossen vor dem Essen herumreichten, um sich die Hände zu reinigen, und der dann als das Mindeste vom Mindesten den Hunden vorgeworfen wurde!

**Stimme eines Betenden:** Sicher darf man die komplexen Verknüpfungen zwischen geschichtlichen Ereignissen und der Entstehung von Bildern nicht auf einen einfachen Ursache-Wirkung-Nenner zurückführen; dennoch möchte ich daran erinnern, dass ein Impuls von unerhörtem Ausmass für grössere soziale Gerechtigkeit und eine Neuwertung aller menschlichen Beziehungen, getragen von weiten Bevölkerungskreisen und Ausdruck eines starken Willens zur Veränderung und Verwandlung, in den Jahren zwischen 1968 und

JANNIS KOUNELLIS, OHNE TITEL / UNTITLED, 1967,  
EISENBLECH UND GASBRENNER / SHEET-IRON AND GAS BURNER  
Ø 150 cm / 59" (Photo: Claudio Abate)



## 3RD PAINTING

*A small, dog-eared snapshot is enlarged on the stage of History before our very eyes: Leningrad, May 1935. The moving ceremony staged in the city streets by Kasimir Malevic's friends and followers. The casket designed and painted by Nikolai Suetin, the most faithful of his disciples, is in keeping with suprematist tenets; the hearse upon which Malevic's remains are laid out is decorated with a big black square. A crowd of friends, still huddled in topcoats in the bleak springtime morning, has been surprised by the camera.*

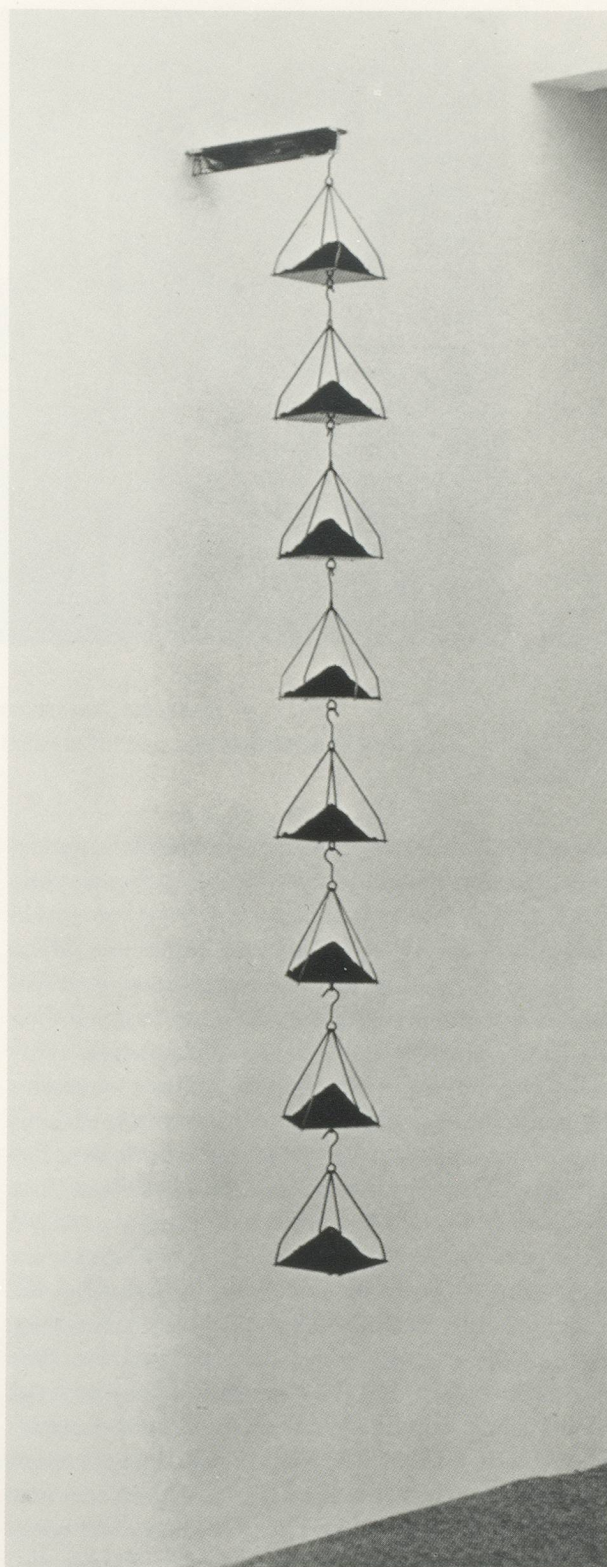
## J.K.'s Voice:

*«... the funeral as a starting point, as a facet of cultural identity, as a means of rediscovery after a long period of oblivion fostered by decadence and submission. The formal linearity of the funeral procession, compact in the face of sorrow, the codified gestures, hair properly set, linear faces, dark-rimmed eyes, intense hands, steadfast pace, wreaths of flowers, the casket upon the hearse, the wailing, faith in a civilized and cultured world...*

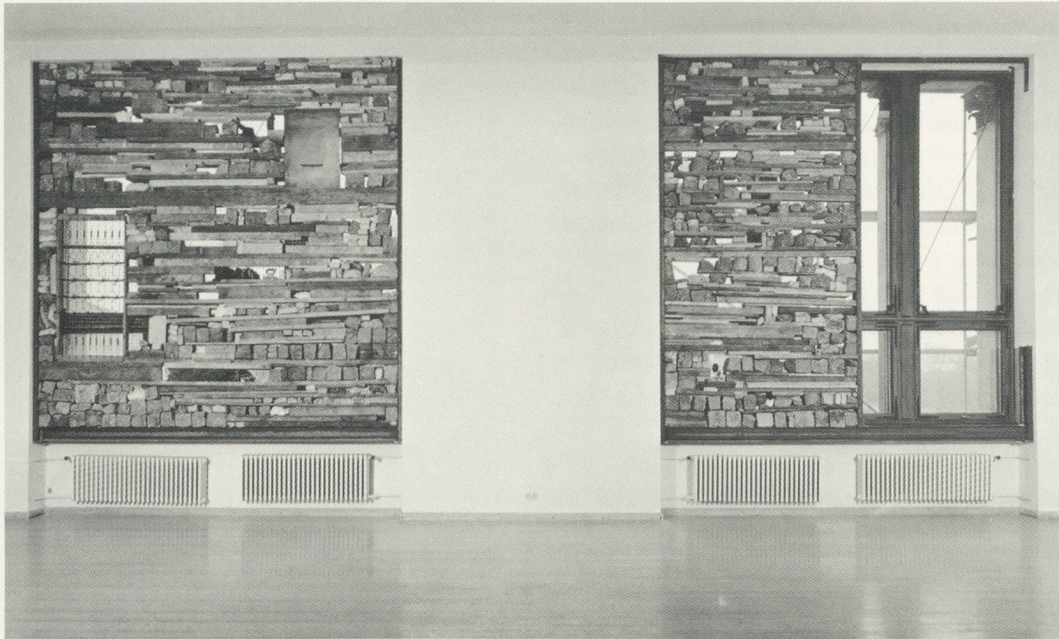
**A Suppliant's Voice:** *Besides Blok, Mayakovski and Esenin, together with Achmatova, Mandel'stam and Cvetaeva, Vladislav Chodasevic also deserves to be counted among the great European poets that Russia has given birth to and then oppressed.*

**Chodasevic's Voice:** *«Let us agree on what name we shall call ourselves; let us agree on the signals we shall exchange in the impending darkness.»*

JANNIS KOUNELLIS, OHNE TITEL / UNTITLED, 1969,  
METALLWAAGSCHALEN UND KAFFEEPULVER /  
METAL SCALES AND GROUND COFFEE, HÖHE 228 cm / HEIGHT 90";  
KAISER WILHELM MUSEUM KREFELD (Photo: Mimmo Jodice)







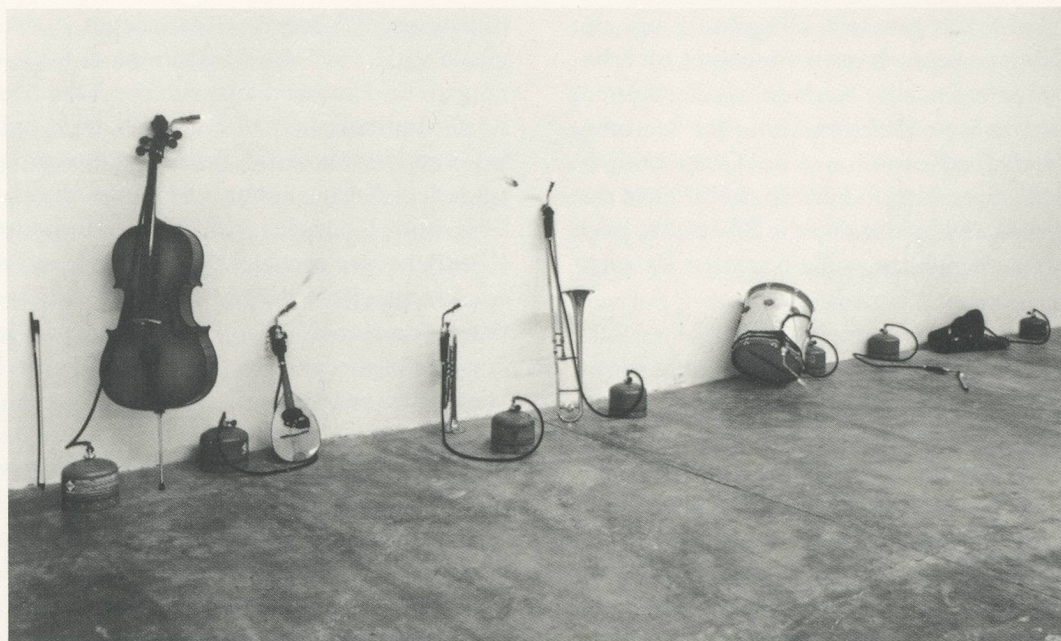
JANNIS KOUNELLIS, OHNE TITEL / UNTITLED, 1982,  
INSTALLATION IN DER AUSSTELLUNG «ZEITGEIST», MARTIN GROPIUS BAU, BERLIN

heute in diesem Land, Italien, vortrefflich niedergedrückt und zum Scheitern gebracht wurde. Die Folgen dieser Katastrophe, innere Verletzungen im Gewebe des Volks- und Arbeiterleibes, Misstrauen, eine Haltung der Selbstvernichtung als Reaktion auf die abgemurkste Veränderung, haben im Alltag erneut zu gewaltsamen Lösungen, Verzicht, Verrat und Verbrechen geführt; wochen-, monate-, jahrelang, eine lange Reihe von spektakulären Trauer- und Leichenfeiern rund um diese Ereignisse. Der Ausschluss der Minderheiten, das Zunehmen von «Verschleiss» und Konsum, wobei selbst die banalsten Vorschläge der «Populorum Progressio» missachtet werden, hemmen Tag für Tag eine echte und fundamentale Erneuerung der Beziehungen zwischen freien Menschen. Vor einem guten Jahr hat der plötzliche Heldentod des Tribuns, der an der Spitze der grössten europäischen kommunistischen Volksbewegung gestanden hatte, in den Strassen Roms eine Million Männer und Frauen aller Altersstufen auf den Plan gerufen. Der längste Leichenzug in der Geschichte die-

ses Landes gab jenem Sarg das Geleit, wissend, dass nun ein Traum verschleppt und sich ein verfehltes Schicksal schmerzlich erfüllt hatte. Wie soll man dieses anstehende Gefühl des Verlustes nennen? Wie sollte man angesichts dieses «Begräbnisses» und des Schattens, der sich in seinem Gefolge schlängelt, nicht jene unheilvolle Vorahnung aufkommen lassen, die 1914 De Chirico eingab, das «Portrait prémonitoire d'Apollinaire» zu malen?

In Bordeaux, im Entrepôt Lainé, hat Kounellis zwischen den Säulen und den weiten Wandflächen dieser alten Lagerstätte von Schmerz und Hoffnung den grössten Bilderzyklus aufgestellt, der seinem sprachlich aufrührerischen Repertoire je entsprungen ist. Indem er sämtliche Durchgänge praktisch ganz verschloss, verdunkelte der Maler die gewaltige piranesische Höhle, so dass der Zustand einer Innenbetrachtung gegeben war. Der Künstler betonte die Raumbene beim ersten Sockelabschnitt der Pilaster mit langen Eisenträgern in einer fortlaufenden Linie, die den Betrach-





JANNIS KOUNELLIS, OHNE TITEL / UNTITLED, 1980,

MUSIKINSTRUMENTE UND GASBRENNER / MUSICAL INSTRUMENTS AND GAS BURNER (Photo: Mussat Sartor)

*The Kassel «Funeral» and subsequent versions convey the imminence of an eschatological event that is not explicitly voiced but rather subtly suggested by the progression of that image from performance to performance, from work to work; the funeral is in progress and it concerns the bourgeoisie of pre-consumerist days, poles apart from the proletariat and from the idea of social evolution that existed before the current identity of the masses was imposed upon them by «democratic» institutions.*

*The root-word, however, reminds one that in olden times «mass» referred to the paste that guests at a banquet passed around to one another to clean their hands with and then threw to the dogs as the foulest of all matter.*

**A Supplicant's Voice:** *Certainly the complex bonds between the events of history and the creation of imagery cannot be reduced to mere cause and effect; and yet, let me remind you that between 1968 and the present in this very country, Italy, a surge of unprecedented scale towards greater social justice and a reassessment of human relationships, as expressed by vast numbers of people fueled by a will to play a part in bringing about change and transformation, has been*

*effectively repressed until it lost momentum. The consequence of such a catastrophe, the rents in the fabric of society at large and of the working class, evidenced by the mistrust and the attitude of self-destructiveness that followed the frustrated impetus towards change, has brought to the forefront of daily life a pattern of violent solutions, of renunciations, of betrayals and of crime, and in their wake for weeks, for months, for years an endless procession of spectacular funerals. The sidelining of minorities and the rise of the «credit racket» and conspicuous consumption, ignoring even the most elementary propositions of the encyclical «Populorum Progressio,» are daily impediments to a possible future of real and profound renewal of relationships between free men. The sudden epic death — just over a year ago — of the Tribune heading the most sizeable Communist popular movement in Europe, drew a million men and women of all ages into the streets and squares of Rome. The longest funeral procession in the history of this country unfurled behind the casket, quite aware of a thwarted dream and of the sorrowful enactment of a destiny that has failed. How are we to name the incumbent sense of loss? How can we fail to recognize in this «Funeral,» in the shadow that winds along in its wake,*



ter umgibt und die gesamte Umgebung um ihn herumballt — gewissermassen ein echter Sichthorizont —; er schuf so eine Kadenz von Farbtönen, eine stark verdichtete Wahrnehmung der Raumbezüge zwischen den Koordinaten der Geschichtlichkeit der Farbe einerseits und der Archaik der Materie andererseits. So entstanden die Bilder eins nach dem anderen im nahezu vollkommenen Betrachtungskreis.

Zuerst die Folge der Feuer von Mailand, auf Blech, dann gleich das riesige rote Feld zwischen zwei Säulen. Es ist ein mattes, passioniertes Rot, das Lichthafte der Farbe offenbarend, mit einer Tendenz zur Abstraktion, ähnlich wie die Farbgebung bei der Frauengestalt in der Kreuzigung von Masaccio; ein Rot, gleich einer tonlosen Farb-Pause, ein Gedanke im Widerschein von *De La Tour*, doch von gewaltiger Intensität, neben dem choralen Lärm der Gasflammen und kontrapunktisch zu diesen. Erneut die Folge der Bleche mit den Feuern von Mailand. Dann die gefiederte Diagonale der Holzkompositionen, die jenes noch immer rastlose, unerlöste Gespenst der Überlegenheit der Malerei verfolgen. Wie in Helsinki und in Krefeld lässt die weitgehende Verschliessung des Kompositionsraumes einen Durchblick auf eine Fläche ausserhalb frei, welcher sich hier im Dunkel der Vorhalle ballt, wo die «Feuermargerite» ungebeugt und kräftig strahlt (1967). Dann erneut die Bleche mit den Feuern von Mailand. Eins, zwei, drei, eine vierte Folge mit Feuern auf schwarzem Grund. Danach eine Pause, diesmal dadurch erzielt, dass das riesige Feld zwischen zwei Säulen gleichförmig mattschwarz gestrichen wurde. Als Absorptionszone, die Schatteneindrücke in der Art von Caravaggio hinterlässt, bewohnt und durchdringt diese Farbe den Raum. Es ist allerdings auch ein verhüllendes, dramatisches Schwarz, denn es verbreitet andeutungsweise auch malevitsch'sche Stimmungslagen. Anschliessend an das Blech, das diese lange Phrase von malerischem Gleichklang mit den Feuern abschliesst, folgen zwei weitere Lösungen der Raumverschliessung, erzielt durch eine enge Folge von senkrechten Holzelementen. Diese Seite wie auch die anderen mit dem Sackgewebe machen die Kon-

tinuitätsbeziehungen transparent, sie zeigen gleichzeitig auch die Marksteine auf, die von Anfang an und äusserst anspruchsvoll die Breitengrade der italienischen Malerei bestimmt haben, wobei mit Fontana und Burri die Ausgangspunkte nach dem Krieg gesetzt waren und, durch die Malerei von Kounellis und anderen bedeutenden Künstlern der sechziger und siebziger Jahre, der einzigartige Befreiungssprung aus jeglicher Hypothese der sprachlichen und formalen Einschränkung erfolgte; im Geiste eines radikalen Umdenkens der Jahre '68 und '77.

Sozusagen als Markierung dieses weltlichen Tempels der Mühsal werden die eingesackten Formen an der rechten Rückenwand des Entrepôt aufgestapelt und verschliessen bis hinaus zum Widerlager des Bogens den neuen Flur mit einem neuen Bild. Im Gegensatz zur Lösung gleich neben dieser «Mauer» von ockerfarbenen Massen, die auf geheimnisvolle Weise mit unsichtbaren Lasten schwanger gehen, verbindet sich auf der anderen Kompositionsseite die räumliche Spannung des umrahmenden Bogens mit der trägen, dichten Aufhäufung der ausgefransten, rohen Sackmasse. Die beiden Bilder stehen in einem dialektischen Austausch über den Sinn einer nicht durchbrechbaren Introversion, aber auch in einem Austausch über Hingabe; über Fülle, aber auch über Entleerung; über Trägheit im Gegensatz zu Spannung; und auch leer gegen voll; enge lineare Verdichtung gegen plastische Vertikalität und volumetrisches Aufgehen. Von der angesammelten Spannung zur Erleichterung durch die abschliessende Zählung. Wie zwei Farbstempel, erwärmt vom ganzen Bilderzyklus, steigen die beiden Kompositionen — fast megametopisch — empor als erste, komplexe ikonographische Zelebrierung eines Laiendramas der heutigen Malerei. Die Pause des letzten grossen weissen Feldes, auf dem einzelne Konsolen, alle nur mit Russspuren, in vertikaler Ordnung gegliedert sind, ist der Brennpunkt, von dem die Aussage einer formalen Kraft ausgeht, deren erwachtes Eigenbewusstsein in den letzten Jahren die bedeutenden Begegnungsstätten der europäischen und internationalen Malerei geprägt hat.



the sense of doom that in 1914 inspired De Chirico to paint his «Portrait prémonitoire d'Apollinaire»?

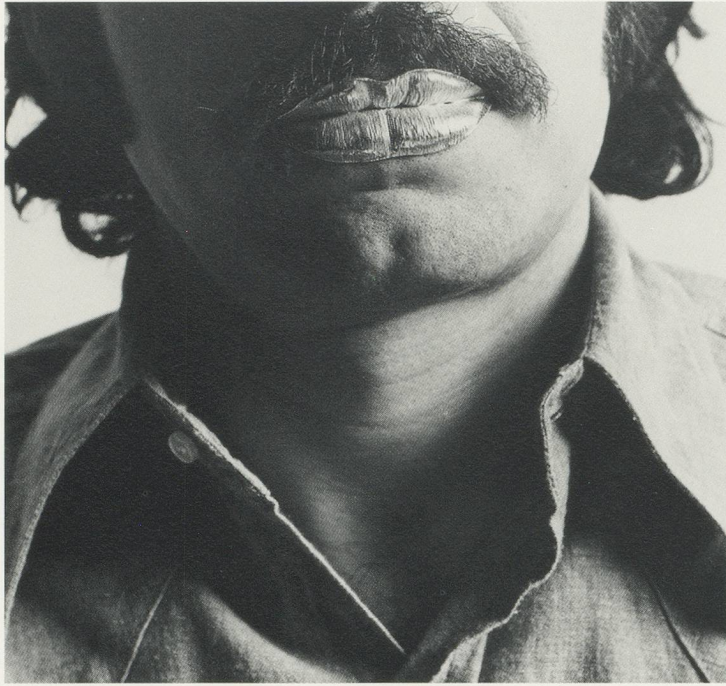
In Bordeaux at the Entrepôt Lainé, Kounellis placed between the pillars and the vast architectural passageways of that ancient storehouse of pain and hope the greatest sequence of images ever produced by his linguistically subversive repertory. By virtually closing off all the openings, the painter darkened the great Piranesian cavity, creating the pneumatics of an inner vision. By marking the spatial plane at the base of the first pillars with long iron beams in a continuous line, the artist surrounds the viewer and tightens the whole of the environment around him — creating, in a sense, a real horizon and a cascade of pictorial hues, a highly loaded feeling of relationships placing the space within the coordinates of the historical quality of color and the archaic bent of the raw materials. The images thus took hold one after another within an almost perfect circle of vision.

First, the sequence of the Milan fires on iron sheets, followed immediately by the enormous section between two pillars, which has been painted red. An opaque, passionate red, revealing color as a kind of luminosity verging from the real toward abstraction, much in the same way as it does in the representation of the women in Masaccio's «Crucifixion.» A red rather like a silent chromatic intermission, a thought reverberating from De La Tour, but with enormous expansive intensity, side by side and in counterpoint to the choral surging of gaslight flames. Again the rhythm of the iron sheet with the fires of Milan. Then, the diagonal bucking of the linear compositions following the ghost — restless still and never quite vanished — of the supremacy of painting. As in Helsinki and Krefeld, the relative obstruction of the space of the composition opens up a glimpse of a space beyond it, which here coalesces in the darkness of the deambulatory where the «Fiery Daisy» (1967) is burning, full of energy. And again, the rhythm of the iron sheet with the fires of Milan. One, two, three of them, and a fourth one, with the fires against a black background. Then a cut this time obtained by painting the enormous section between two pillars an opaque uniform black; a field of absorption with shadowy Caravaggio-like moods where the all-pervasive color inhabits the space. But it is also a veiled, dramatic black vibrant with an atmosphere reminiscent of Malevich. The iron sheet which, with the fires, closes off that long statement of pictorial sonority, adjoins two further means of spatial occlusion obtained through a dense sequence of vertical wooden

elements. This page, together with the others of interwoven sacks, lends transparency to the relationship of continuity and also to the reasons that — all over again and with exceptional ambition — draw the latitudes of the journey of Italian painting, indicating as it does in the early works of Fontana and Burri the post-war's departure points and, in the works of Kounellis and others who had a leading role in the Sixties-Seventies, the subsequent original leap of disenfranchisement from any hypothesis of linguistic and formal dependency, hewing to the radical-subversive consciousness of the years between 1968 and 1977.

Almost as if to earmark this secular temple of fatigue, the bagged shapes in the right farthestmost wall of the Entrepôt are stacked up, closing off the newly created space to the onset of the arch with a new image. Unlike the solution adjacent to this «wall» of ochre bulks mysteriously pregnant with invisible burdens, the other side of the composition joins the spatial stress of the inclusive arch with the concentrated and inert heap of the threadbare and rough material of the sacks. In a dialectical exchange, the two images express the feeling of introversion that cannot be resolved, but also of abandon; of a kind of fullness, but also of an emptying; inertia versus stress, but also emptiness versus fullness; tightly-knit and linear thickening versus plastic verticality and volumetric levitation. From stress through accumulation to relief by final accounting. The two compositions, like warm chromatic imprints of the entire decoration sequence, rise up as a first complex — almost megatopic — iconographic celebration of a lay drama of contemporary painting. The pause of the last large panel painted white and studded with mantelpieces rising to form a vertical shelving, each holding naught but traces of soot, is the station defining the pronouncement of a formal power that has these last years marked with its own awareness the intense and crucial places of European and international painting.





JANNIS KOUNELLIS, OHNE TITEL / *UNTITLED*, 1972,  
GOLDENER ABGUSS / *GOLD CAST* (Photo: Claudio Abate)

## EPILOG

**Stimme eines Betenden:** Jemand fragt sich: Was hat das lachende Bordeaux denn mit jenen «Be-gräbnissen» von Ornans, Kassel, Leningrad und Rom zu tun? Und auch das: Welche Vorfahren sollen wir beweinen? Ein Kritiker von jener Sorte, die heute in den reformfeindlichen Sakristeien des europäischen Sozialismus hochkommen, hat sich ereifert über jene Gasflämmchen, die Farbe und Ton von Kounellis' Werk darstellen, und dabei die Sprache der Malerei mit der Sprache von trivialen Thrillern und Fotoromanen verwechselt. Wenn jemand mit dem unerhörten Zyklus von Bordeaux keine angemessene Verständigungsebene findet, d.h. eine sprachlich geordnete, dann bedeutet das, dass er das unveräusserliche Erbe der letzten zweihundert Jahre europäischer Malerei aus den Augen verloren hat, einschliesslich Yves le Monochrôme! Es bedeutet Unverständnis für die Verlagerungen des Sinnes der Malerei, also für die einzige geschichtlich-ethische, visuelle Kultur, die auf unserem Kontinent existiert, von Madame Récamier, von David bis zu jener von Magritte! Darum weitet sich das Schwarz aus! Jemand, der diesen Tod überlebt, den wir nun genau benennen können, muss — gezwungen durch die Erinnerung — das Erbe seiner ganzen Last, aber auch seiner Macht annehmen. Bürgertum, Geburt, Aufstieg, Zerfall! Künstler, Kontinuität, Macht, Notausgang der Sprache!

(Übersetzung aus dem Italienischen: Maja Kaufmann)



**EPILOGUE**

**A Supplicant's Voice:** *One may ask: «What has smiling Bordeaux got to do with those 'Funerals' in Ormans, Kassel, Leningrad or Rome?» Or else: «But why weep over our ancestors?»*

*A critic, one of those who find favor in the counter-reformist vestries of European socialism, bewildered by those gaslight flames that are the color and sound of Kounellis' work, saw something like a thriller comic where there is instead an expression of pictorial language. His inability to establish a rapport i.e. a linguistically disciplined reading plot, with this incredible Bordeaux sequence is tantamount to losing sight of the inalienable assets of the last two hundred years of European painting, including Yves le Monochrome!*

*This in turn reveals a poor understanding of the trends of pictorial Reason and hence of the only historical-ethical visual culture that has been circulating on this Continent of ours since David painted «Madame Récamier» and Magritte did an encore.*

*That's why Black is expanding!»*

*And that is why anyone who survives this death which has here been identified will be compelled by memory to inherit all of its burden — but also all of its power. Bourgeoisie. Birth, ascent, decline!*

*Artist, Continuity, power, emergency exit of language!*

*(Translation from Italian into English John Herron)*

**SILENCE**



RADIERUNG FÜR PARKETT/*ETCHING FOR PARKETT*

JANNIS KOUNELLIS, OHNE TITEL,  
PHOTOÄTZUNG, AQUATINTA UND SCHABTECHNIK AUF ZERKALL-BÜTTEN.  
AUFLAGE: 80 EXEMPLARE, SIGNIERT UND NUMERIERT.  
GEDRUCKT BEI PETER KNEUBÜHLER, ZÜRICH, SEPTEMBER 1985

*JANNIS KOUNELLIS, UNTITLED,  
PHOTO-ETCHING, AQUATINT AND SCRAPING ON ZERKALL-VELLUM.  
EDITION: 80 IMPRESSIONS, NUMBERED AND SIGNED.  
PRINTED BY PETER KNEUBÜHLER, ZÜRICH, SEPTEMBER 1985.*





Z 3064 Zürich. Limmat, Wühre, St. Peter



JANNIS KOUNELLIS:

ARDENTE L'IMMAGINE NELL'ORA DELL'ECLISSE.

BRUNO CORÀ

Ad un'ora imprecisabile, ad un luogo che col tempo ormai va dissolvendosi in cento differenti luoghi che la memoria sovrappone, appartiene quell'antica visione che si manifestò ai miei occhi: appartati come forme di un prodigio, ma in piena luce, appaiono nella taverna mediterranea, simultaneamente statiche, la bellezza, la morte, la musica, il tempo, la fissità dello sguardo, la rovina, il mito, il sogno, lo splendore del bianco e del nero, il volere (o il dovere?) sostenere illimitatamente dinanzi a quell'enigma osservandolo, sapendolo immutabile. Un tavolo da vino con sopra i resti mutili di un gesso d'Apollo, un'aria di Mozart sparsa da un flauto come un alito sulle candide anatomie, l'artista stesso seduto dietro il tavolo con la maschera del dio sul viso, gli abiti borghesi già in dosso al «Popolo» di Delacroix, l'aleggianti passaggio di fantasmi orfici, il denso sentimento invisibile ma permeante i luoghi cari a Dionysos. Dietro la maschera cieca l'eclisse del Lume che aveva brillato per secoli. Una veglia dinanzi a ciò che non muta, l'obbligo di vegliare, i resti della bellezza, la notte, il color giallo, le ombre contro il muro, l'irreparabilità di un destino e la sua conquista. Nella coscienza di far parte di quella visione, per la continuità tra respiro, silenzio dell'immagine, fuga dei suoni, irriducibilità dello sguardo della maschera, *v u o t o p e r n o i*. Un corvo nero accampato sul torace disteso e a nemico del dio citaredo.

CANZONETTA

Nei tuoi capelli neri  
ritrovo  
intatta la storia  
per quanto anche storia mia  
il dolore  
di mille vecchie ferite  
perduto  
nelle vie del continente  
dolore, amore  
storia, identità  
nel chiar di luna  
ho riavuto  
la lingua amata

J.K.

**Voce di Orante:** Si deve avere la chiarezza di affermare che d'ora in poi una forma evocherà: il dolore in assenza di speranza, la fede pur senza una via d'uscita, la passione per un'idea di società che ancora è sottratta al proprio Avvento, il danno, la perdita, l'inutilità ma non la resa dinanzi alla vanità tuttora enigmatica della Storia. Forse a causa di tutto ciò la Malinconia s'è instaurata nei luoghi di convegno fino a pervadere, invisibile narcosi, il sogno di un cane addormentatosi accanto ad Arianna. Vegliamo il fuoco all'altezza dello sguardo; quel grigio sudario della coperta povera che avvolge occultato il corpo disteso; quella lunga grigia base di metallo su cui la caviglia nuda sostiene il becco della fiamma a gas; il frammento di un bel volto e di una mano vincolati assieme dal color viola e da una corda; le pietre bagnate a metà nel nero, la metaldeide che brucia, le reti che allineano le stesse fiammelle, un cumulo di carbone sul pavimento e poi... raccolto entro «la carboniera»

di ferro; la porta, murata con le pietre, la ripetizione senza esito del «refrain» del Nabucco, le finestre di Napoli, chiuse ed oscurate da fogli di catrame... quelle di Berlino, da brunite lamiere; le scarpette d'oro del bambino sulla verticalità sacrificale del Legno; la benda nera attorno agli occhi di quella testa che orna del suo timbro bianco il nero quadrato della tela; la ciminiera che spande fuliggine su un cielo d'interno, la porta murata da frammenti di calchi in gesso, di Hera, di Nike e alla soglia il dilatarsi presago di un lago nero di vernice. Il delirio della piccola locomotiva di Firenze che attorno al mirabile Pilastro insegue se stessa in cerchio... poi a Torino sale vertiginosamente sulla corsia a spirale...; le mensole che sostengono le reliquie dell'ordine classico oscurato dall'assedio, dal fuoco di un incendio, dalla caduta, dall'oblio, dalle prefiche impietrite dal cordoglio. Le pietre a catasta per un'ara, la tavolozza affissa al muro e la fuliggine che pervade, immola e travolge tutto come un fato; le vele issate e la fuliggine, le mensole e la fuliggine, la fuliggine, traccia di quel fuoco che purifica; il quadrato nero fuoricentro nella cornice fatta di fiori blu, la sua posizione in considerazione dello spazio... «la centralità e l'errante», l'infittirsi ossuto di volti sul foglio, l'horror vacui che dialoga con l'urlo di Munch e la caricatura di Hogart... il disegno a carbone sul muro, la lunga chioma nera dell'Apollo che sale minacciosa e fiammeggiante sul muro; due



corvi trafitti sul cielo d'una città disegnata nel '900 maculano penzolanti di un nero «tartufo» la frontalità del sogno.

Voce di J. K.:

Amore mio, questo inverno oscuro passerà, il prossimo sarà un inverno felice come quello del 1908 a Parigi.

## I° QUADRO

**Dintorni di Ornans:** Un funerale al crepuscolo. Un cielo di pittura filamentosa, una bava ininterrotta che si estende sulle alture pietrose e lontane del Giura come una fronte rassegnata. Oltre una quarantina tra uomini, donne, officianti e un cane si stringono, nell'accompagnamento per una sepoltura. Muta, come una bocca attonita, si spalanca ai piedi di quel corteo in sosta la cavità di morte.

**Voce di Courbet** (rivolgendosi all'amico Champfleury): «Hanno già posato il sindaco che pesa un quintale, il parroco, il giudice, il portacroce, il notaio, l'assessore Marlet, i miei amici, mio padre, i chierichetti, il becchino, due vecchi della rivoluzione del 1793 con i vestiti del tempo, un cane, il morto e i portatori, gli scaccini (uno di essi ha il naso come una ciliegia, ma grosso in proporzione e lungo cinque pollici), le mie sorelle insieme con altre donne, ecc. Soltanto credevo di poter fare a meno dei due cantori della parrocchia, ma non c'è stato verso: sono venuti ad avvertirmi che erano offesi, perché ormai c'erano solo loro due della chiesa che io non avessi ritratto. Si lamentavano assai, dicendo che non mi avevano mai fatto nulla di male, e che non meritavano un simile affronto. Bisogna essere frenetici per lavorare nelle mie condizioni; dipingo alla cieca, non ho lo spazio per muovermi. Non sarò mai sistemato come intendo io. Insomma, in questo momento sto per terminare di dipingere cinquanta figure di gran-

dezza naturale, con lo sfondo di un paesaggio e del cielo, su una tela lunga venti piedi e alta dieci.\* C'è di che scoppiare: capirà che non dormo.» (1849)

\* si intendono m. 3,14 x 6,65

Voce di J. K.:

Amore mio, questo inverno oscuro passerà, il prossimo sarà un inverno felice come quello del 1908 a Parigi.

## (SILENZIO)

**Voce di Orante:** Ma per chi celebra Gustave Courbet il «Funerale ad Ornans»? Certo per taluno che doveva pur essere onorato come «persona di riguardo!» Le donne e gli uomini convenuti alla cerimonia ostentano abiti borghesi e paludamenti civili e religiosi di censo non precario. La porpora delle stole, i copricapi, il numero degli officianti al seguito del sacerdote, il loro senso d'aristocratico riserbo di fronte agli unici due ex giacobini presenti e l'assenza totale di contadini, sono segni eloquenti della classe sociale a cui appartiene il gruppo. Persino il cane porta il segno della sua condizione nel collare! Il feretro ricoperto di un pannello che iscrive il decoro macabro e cruciale delle tibie incrociate sopravanza sulle spalle dei portatori, nel lato sinistro della tela. In tutta la composizione un'articolata mestizia che le donne, da un canto, contrassegnano e scandiscono unitamente con la massa luttuosa delle scure vesti. Una sospensione di tempo pervade la scena, un'ansiosa sosta silente interrotta dalle parole dell'omelia finale, cala improvviso sulle terre un'imbrunire che divora, nell'incipiente ombra, le fattezze degli astanti corrodendone i particolari degli indumenti e mettendo in risalto i volti segnati e rassegnati nell'evento. Unisce il gruppo una sottintesa solidarietà, la condivisione di qualcosa che

accomuna, il diritto-dovere di esercitare quel cordoglio, il pensiero, la ragione che constata l'arresto, il culmine, il declino, un abisso, il nulla. Densa come la processione goyesca di S. Isidro che si snoda su orizzonti egualmente pacati ed indifferenti, l'atmosfera del «Funerale di Ornans» conserva tuttavia un enigma, ed esso propriamente consiste nell'incognita di chi si stia celebrando il rito funebre, che non è dato sapere, né mai il pittore di Ornans lascia intendere o documenta quell'identità. Non si tratta di un evento realistico, né di una cronaca riscontrabile, né totalmente di un'allegoria, ma del puro sentimento di un'idea funebre. Ed è proprio quell'amico a cui Courbet aveva indirizzato la lettera nel '49 che svela in una frase l'intimo possibile umore della composizione.

**Voce di Champfleury:** «La semplicità degli abiti neri ha la stessa grandezza delle vesti rosse dei personaggi dipinti da Largillière. È la borghesia moderna, in piedi, coi suoi lati ridicoli, le sue brutture e le sue bellezze.»

Voce di J. K.:

La ricostruzione di una fede popolare oggi è un atto rivoluzionario.

La costruzione di una cattedrale oggi è tutto quello che è rimasto di positivo della nostra fede laica.

La cattedrale come opera d'arte e opera sociale.

La costruzione di una grande opera oggi è l'unica cosa che si può fare per riaffermare una fede dopo il passaggio devastante della classe media.

## II QUADRO

Il «Funerale» di Kassel (1982) nella versione ideata da Kounellis. Innanzi a tutto, i cavalli,



il cocchiere e sul cocchio il feretro. Poi gli accompagnatori, i suonatori in abiti borghesi, un tamburo, un violino, due fiati, una ballerina ed una attrice. Una prolungata fissità dell'azione scenica e degli attori predispone la forma inconfondibile dell'accompagnamento e della processione funebre. Ciò che risalta è l'evocazione dello stesso ordinato sviluppo lineare del corteo, la statica mimica di successione delle figure, la coralità delle espressioni e degli accenni alla dinamica del rituale.

**Voce di Orante:** *Se mutano le circostanze entro cui all'arte è richiesta la testimonianza dell'estremo archetipo, la condizione dell'artista davanti ad esso non muta!*

**Voce di Bataille:** *«Per quanto strano ciò sia, il dolore è così raro che dobbiamo ricorrere all'arte per non restarne senza.»*

**Voce di Orante:** *... si dissolvono nella memoria, una nell'altra, le visioni arcaiche e classiche della «prothesis», il trasporto del defunto sull'ekforà, i carri, i cavalieri, l'esito della guerra e della vita... la morte e la sepoltura; solenne ed eroica quella spoglia risale davanti a noi i secoli nello spirito dell'èpos. Ecco perchè quella sintassi, ecco perchè inamovibili le ragioni della forma!  
Eguale, il vincolo formale aveva regolato rigidamente lo schema decorativo di un cratere e di un'anfora della metà dell'VIII secolo a.C. del pittore del Dipylon. In quei fregi le silhouettes nere si disponevano linearmente e in apparente simmetria accanto al feretro; egualmente farà Kleitias decorando nel VI sec. il vaso di Ergotimos.*

*Una necessità propria alla rappresentazione dell'evento funerario, l'osservazione del reale che volge in simbolico, costringe il pittore a quell'allineamento. Sono le cerimonie e le liturgie che riflettono l'unità comunitaria, è l'idea della festa, è lo spirito coreutico, è la condivisione di una*

*cultura, di un destino, di una storia. Per quelle ragioni, dopo aver lavato, ornato e profumato il corpo del defunto, le donne ateniesi, all'alba lo seguivano lamentando fino al rogo e alla sepoltura, al suono del flauto e dei cembali. Nel canto del vate si ricorda che il Pelide consentì per i funerali di Ettore — nel rispetto delle norme — dodici giorni ai Troiani.*

**Voce di Omero:** *«... quando la decima aurora splendette ai mortali lacrimanti sollevarono l'ardito Ettore, e lo adagiarono in processione in cima al rogo...»*

**Voce di Orante:** *Allineare nella statica immagine, le figure che accennano a muoversi senza avanzare nell'azione teatrale del «Funerale» di Kassel, equivale ad evocare l'immutabilità di un archetipo germogliato — molto prima di quei giorni in cui — luminosamente — un fregio orfico e una processione dionisiaca, dipinta sul muro o scolpita nella pietra, ordinavano immortalandolo l'ethos di una società.*

*Lo indicano le metope del tempio, il bassorilievo del sarcofago, la parete affrescata di un'aula che il tempo ha risparmiato e consegnato. Una consapevolezza del dolore che informa di melanconia il componimento plastico ma anche l'elegia di Mimnermo, le odi di Simonide di Ceo e il Menesseno di Platone! Successioni di accenti, parole, figure allineate come colonne nel tempio, ritmi di una forma che il rito di questo «Funerale» riapre come una ferita insanabile. Fuochi!*

**Voce di J.K.:**

*Amore mio, questo inverno oscuro passerà, il prossimo sarà un inverno felice come quello del 1908 a Parigi.*

**III QUADRO**

*Una piccola, consunta istantanea fotografica s'ingrandisce sulla scena della Storia davanti ai*

*nostri occhi. Leningrado, maggio 1935. La commovente funzione preparata nelle strade della città per Kasimir Malevic dagli amici e dagli allievi. La bara sagomata e dipinta da Nikolaj Suetin, il discepolo più fedele, è preparata secondo il credo suprematista. La vettura su cui è deposta la salma di Malevic è fregiata con un grande quadrato nero. Una folla di amici, ancora incappottata nella stinta mattinata primaverile, sosta attonita davanti all'obiettivo.*

**Voce di Kounellis:**

*... Funerale come partenza, come identità culturale, come rescoperta dopo un lungo periodo di oblio dovuto alla decadenza e alla sottomissione. La linearità formale della processione funerea, compatta davanti al dolore, i gesti codificati, i capelli composti, i visi lineari, gli occhi cerchiati, le mani intense, il passo sicuro, i fiori deposti in corone, il feretro sulla carrozza, il pianto, la fede verso un modo di civiltà e di cultura...*

**Voce di Orante:** *Dopo Block, Majakowski ed Esenin, assieme alla Achmatova, a Mandel'stam, alla Cvetaeva, tra i grandi poeti europei che la Russia ha generato e poi oppresso, Vladislav Chodasevic non merita meno di loro che lo si ricordi nella stessa «necropoli».*

**Voce di Chodasevic:** *«Accordiamoci con quale nome chiamarci, concordiamo i segnali da scambiarci nella tenebra che incombe.»*

*Il Funerale di Kassel e le successive versioni comunicano l'incombenza di un evento escatologico non dichiarabile esplicitamente ma che — da rappresentazione a rappresentazione, di opera in*



opera — velatamente è suggerito dall'avanzare di quell'immagine; le esequie sono in atto e riguardano quella borghesia pre-consumista, dialettica al proletariato e ad un'idea di popolo antecedente a quella che ormai gli apparati dei partiti «democratici» inducono all'identità di massa.

L'etimo tuttavia ricorda che con la «massa» anticamente si designava quella pasta che i commensali, dopo averla passata tra le mani per pulirle, prima del banchetto, gettavano ai cani come la più vile materia!

**Voce di Orante:** — Non sarà certo possibile ridurre alla semplice relazione causa — effetto i nodi complessi che stringono gli eventi di una Storia e la creazione di un'immagine, eppure, io voglio ricordare che negli anni che intercorrono tra il 1968 e l'attualità, in questo paese, l'Italia, una spinta di dimensione inedita, per una maggiore giustizia sociale e una riqualificazione di tutti i rapporti tra le persone, espressa da vasti settori popolari, animati da una volontà antagonista di cambiamento e trasformazione, è stata lucidamente repressa e condotta al naufragio. Le conseguenze di una tale catastrofe, le lacerazioni interne al tessuto popolare ed operaio, una sfiducia, un'attitudine all'autoannientamento, seguita al mancato sbocco di mutamento, hanno portato alla ribalta della vita quotidiana soluzioni violente, rinunce, tradimenti e delitti; per settimane, mesi, anni, la lunga sequenza di lutti e di esequie spettacolari attorno ad essi. L'emarginazione delle minoranze, la crescita e lo sviluppo dell'usura e del consumo negando persino le più elementari proposizioni della «Populorum Progressio» allontanano di giorno in giorno un possibile futuro di rinnovamento reale e profondo dei rapporti tra gli uomini liberi. L'improvvisa epica morte — poco più di un anno fa — del tribuno alla guida del più grande movimento popolare comunista esistente in Europa, ha portato nelle vie e nelle piazze di Roma un milione di uomini, donne, anziani e giovani. Il più lungo corteo funebre della storia di questo paese si è dispiegato

al seguito di quel feretro cosciente del procrastinarsi di un sogno e dell'attuarsi doloroso di un mancato destino. Come nominare il senso di perdita che incombe? Come non rievocare, attraverso questo «Funerale», per l'ombra che dietro di esso serpeggia, quel presentimento di sventura che nel 1914 dettò a De Chirico il «Portrait pré-moitoritaire d'Apollinaire»?

A Bordeaux, nell'Entrepôt Lainé, Kounellis ha posto tra i pilastri e gli ampi varchi architettonici di quell'antico magazzino di dolore e di speranza, il più grande ciclo di immagini che il suo repertorio linguisticamente eversivo avesse sin qui prodotto. Chiuso quasi interamente ogni varco, il pittore ha oscurato la grande cavità piranesiana offrendo la pneumatica condizione della visione d'interno. Segnato il piano dello spazio alla prima risega di base dei pilastri, con lunghe travi in ferro, su quella linea di continuità che circonda l'osservatore stringendogli attorno l'intorno ambiente — un vero orizzonte della visione — l'artista ha sviluppato una cadenza di toni pittorici, un sentimento densissimo di rapporti qualificanti lo spazio entro le coordinate della storicità del colore e della arcaicità delle materie. Le immagini si sono così instaurate una dopo l'altra nella pressochè totale ciclicità della visione.

Dapprima la sequenza dei fuochi di Milano su lamiera, poi subito l'enorme riquadro ricavato tra due pilastri dipinto di rosso. Un rosso opaco, appassionato, rivelatore del colore come luminosità che dal reale tende all'astrazione allo stesso modo che nella pittura della donna nella crocifissione di Masaccio. Un rosso come una pausa cromatica silente, un pensiero al riverbero di De La Tour ma di intensità espansiva enorme, accanto e in contrappunto al fragore corale delle lingue di fiamme a gas. Di nuovo la cadenza delle lamiere coi fuochi di Milano, quindi l'impennata diagonale delle composizioni lignee che inseguono quel fantasma tuttora inquieto e mai delegatosi della supremazia della pittura. Analogamente ad Helsinky e a Krefeld, l'ostru-

zione relativa del vano di composizione lascia intravedere uno sfondo di là da esso che qui si condensa nell'oscurità del deambulatorio dove brilla insospita e di vigore la «Margherita di fuoco» (1967). Poi di nuovo la cadenza delle lamiere coi fuochi di Milano. Una, due, tre, una quarta coi fuochi su fondo nero. Poi una cesura, stavolta ottenuta dipingendo di nero opaco uniforme l'enorme riquadro ricavato tra due pilastri. Zona d'assorbimento che annuncia umbratili umori caravaggeschi, quel colore abita lo spazio e lo pervade di sé. Ma è anche un nero coprente e drammatico per la risonanza di atmosfericità maleviciana che spande all'intorno. La lamiera che chiude coi fuochi quella lunga frase di sonorità pittorica è già adiacente a due differenti soluzioni di occlusione spaziale ottenute con la frequenza serrata di verticalità lignee. È una pagina questa che, assieme alle altre intesute dei sacchi, rende trasparente i rapporti di continuità ma anche le ragioni che disegnano daccapo e con eccezionale ambizione le latitudini del viaggio della pittura italiana che indica, negli antefatti di Fontana e Burri, i terminali di partenza nel dopoguerra e, nella pittura di Kounellis stesso e di altri artisti protagonisti degli anni 60-70, il successivo originale salto di affrancamento da qualsiasi ipotesi di dipendenza linguistica e formale, secondo la coscienza di radicale eversione degli anni tra il '68 e il '77.

Quasi a contrassegnare questo tempio laico della fatica, le forme insaccate nella parete di fondo destra dell'Entrepôt s'accatastano e occludono sino all'imposta dell'arco il nuovo andito, con una nuova immagine. Diversamente dalla soluzione che appare subito contigua a questo «muro» di masse ocra misteriosamente rese grvide da invisibili pesi, l'altra pagina compositiva coniuga alla tensione spaziale dell'arco inclusivo, l'accumulo concentrato e inerte della sfilacciata e grezza materia dei sacchi. Le due immagini dialetticamente conversano del senso di introversione impossibile a derimersi ma anche dell'abbandono, di una pienezza ma anche di uno svuotamento, inerzia contro tensione ma anche vuoto contro pieno, ispessimento fitto e linea-



re contro verticalità plastica e lievitazione volumetrica. Da tensione per accumulo a sollievo per conteggio conclusivo. Le due composizioni, come timbri cromatici caldi dell'intero ciclo di decorazione, si ergono come prima complessa ce-

lebrazione iconografica — quasi megametope — di un dramma laico della pittura contemporanea. La pausa dell'ultimo grande pannello dipinto in bianco e costellato da mensole dipartite in verticali scansioni recanti la traccia ognuna

della sola fuliggini è la stazione che definisce l'enunciato di un potere formale che in questi anni ha segnato della propria consapevolezza i luoghi intensi e nodali della pittura europea ed internazionale.

#### EPILOGO

**Voce di Orante:** Si domanda taluno: che c'entra la ridente Bordeaux con quei «Funerali» di Ornans, di Kassel, di Leningrado e Roma? E ancora: ma chi piangere dei nostri antenati? Un critico di quelli che oggi hanno fortuna nelle sacrestie controriformiste del socialismo europeo ha elucubrato su quelle lingue di fuoco a gas — colore e suono dell'opera di Kounellis — scambiando un linguaggio pittorico coi fotoromanzi gialli da thrilling. Il non aver stabilito con quell'incredibile ciclo di Bordeaux un piano adeguato di lettura, cioè disciplinata linguisticamente, significa aver perso di vista il patrimonio inalienabile della pittura europea degli ultimi duecento anni, compreso Yves le Monochrome! Significa non aver compreso gli spostamenti della Ragione pittorica e dunque dell'unica cultura visiva storico-etica circolante in questo nostro continente dalla Madame Récamier di David a quella di Magritte! Per questo, chi sopravvive a quella morte della cui identità ora abbiamo la certezza, non può — essendo obbligato dalla memoria — che ereditarne tutto il peso ma anche tutto il potere. Borghesia. Nascita, ascesa, declino! Artista. Continuità, potere, uscita di emergenza della lingua!

(SILENZIO)