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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1985)

Heft: 6: Collaboration Jannis Kounellis

Artikel: Malen auf dem Seil = Painting on a tightrope

Autor: Wildermuth, Armin / Schelbert, Catherine

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-679995

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: 16.12.2025

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

MALEN AUF DEM SEIL

ARMIN WILDERMUTH

Unterwegs zur Attitüden-Metakunst

Maler, die man zu den Neuen Wilden, Heftigen oder Neoexpressiven zählt, betonen oft, dass es ihnen um ein verändertes Verhalten zum Bild und zur Malerei gehe. Damit umschreiben sie ihre reflektierte Haltung, die sie befähigt, durch ihre Bilder auch die Voraussetzungen der Malerei zu thematisieren. Was und wie auch immer gemalt wird — Malerei muss immer schon von der Malerei ausgehen. Jedes gemalte Bild setzt voraus, dass es eine Wirklichkeit gibt, die sich im Gemaltsein erfüllt, und es ist diese Wirklichkeit eigenen Gepräges, die in jedem Bild zur Erscheinung kommen soll. Dazu ist jede Methode erlaubt. Anything goes.

Diese reflektierte, selbstreferentielle Malerei verzichtet darum bewusst auf alle Normen, auf vorgegebene Massstäbe und auf jede Ideologie; sie konzipiert sich selbst als eine grundsätzlich offene Kunst, sei sie in Berlin, Köln, Hamburg, Italien oder New York lokalisiert. Sie will den Fehler auch vieler Wissenschaften vermeiden, nämlich die Verwechslung von Methode und Wirklichkeit. Dies gelingt aber Wissenschaftlern und Künstlern nur, wenn sie sich der prägenden, ja wirklichkeits-stiftenden Kraft von Paradigmen, Haltungen, Einstellungen, Seinsgeltungen, Interaktionsmustern oder ontologischen Grundentscheidungen bewusst geworden sind. Denn diese sind die lange ungedacht gebliebenen Voraussetzungen dafür, dass wir neutrale Dinge, Objekte, Gegenstände oder belebte Organismen, Systeme, Supersysteme, Elementarteilchen oder auch Bilder als Abbilder, Dokumente, Illustrationen, Visualisierungen, Ikonen, Darstellungen usw. unterscheiden und unreflektiert als selbstverständlich annehmen. Aber nichts ist selbstverständlich. Aufgrund unserer Haltungen, Paradigmen oder kurz: Attitüden werden diese ontologischen Monster konstant von uns erschaffen. Durch diese Einsichten zeichnet sich heute eine utopische, umfassende Attitüden- oder Paradigmen-Stiftungs-Kunst ab. Harald Szeemanns Ausstellungstitel «When Attitudes Become Form» (1969) deutete bereits in diese Richtung. Es wäre dies die Meta-Kunst, die den Künsten der vergangenen drei Jahrzehnte schon implizite war und die sich nun frei entfalten könnte. Alle neuen Kunstformen gingen davon aus, dass Paradigmen und Attitüden der Welterfahrung sichtbar oder dargestellt werden können. Es legt sich aber heute der Gedanke nahe, den Attitüden- oder Paradigmen-Stiftungs-Prozess selbst zur Kunstform oder sogar zu einer allgemeinen Meta-Kunst zu verdichten. Der heutige Maler hat dieses Ziel sicher noch nicht erreicht, aber er ist auf dem Wege zu einer Kunst solchen Zuschnitts. Er ist Attitüden- oder Paradigmen-Stiftungs-Künstler durch eine paradoxe Reduktion auf ein einziges Kunst-Medium. Da er sich

ARMIN WILDERMUTH ist Professor für Philosophie an der Hochschule St. Gallen. Er hat verschiedentlich über zeitgenössische Kunst publiziert.

aber weder den Paradigmen und Attitüden voll hingibt, noch die Tradition der Malerei als objektive Gegebenheit annimmt, malt er über dem Bodenlosen, bewegt sich wie der Seiltänzer über dem Abgrund, der nur durch die konstante Gewinnung des Gleichgewichts gehen oder stehen kann.

Durch Reduktion zur Freiheit der Malerei

Maler scheinen es in vielem einfacher zu haben als die meisten Haltungskünstler. Diese müssen nicht nur ein sogenanntes Kunstwerk erschaffen, sondern sind gezwungen, einen ganzen Wirklichkeitsbereich kunstfähig zu machen. Isolierende Reflexion und Darstellung müssen dabei oftmals etwas ganz Alltägliches und Selbstverständliches freiarbeiten. Erst die reflektierende Haltung — zur Umwelt, zum eigenen Körper, zu Materialien, zu den eigenen Erinnerungen, zu Geräuschen, zu Räumen etc. — begründet die Kunstfähigkeit des Bereiches, in dem eine Attitüde sich verwirklicht oder zur Erscheinung kommt. Grundsätzlich sind alle Wirklichkeitsbereiche kunstfähig.

Die Malerei geht von einer wesentlich vereinfachten Situation aus. Die Universalisierungstendenzen der Konzept- und der Attitüden-Künstler entfallen. Das gemalte Tafelbild in seiner traditionellen Form und die Instrumente und Materialien seiner Herstellung werden problemlos von den Betrachtern als kunstfähig erachtet. Der Maler entschlägt sich also eines grossen Teils moderner Kunstproblematik, vor allem ihrer Universalisierungstendenz, indem er sich auf die Malerei allein beschränkt. Zugleich entzieht er sich aber jeder Vorschrift, die aus der Malereitradition stammen könnte, um die ihm doch zentrale Universalität der Haltungen zu bewahren. Er reduziert vorerst alle Paradigmen der Geschichte der Malerei auf die blosse Form des Bildermalens und nimmt sich zugleich die Freiheit, sich aller möglichen Paradigmen der Malerei zu bedienen und neue auszuprobieren.

Verstehen wir den gegenwärtigen Maler als Teilnehmer der postmodernen, utopischen Attitüden-Metakunst, so können wir ihn weiter beschreiben. Er ist sich der welterzeugenden Mächtigkeit von Haltungen bewusst und weiss, dass durch sie eine Vielzahl von möglichen Welten und Wirklichkeiten erweckt werden können. Das ganze Haltungspotential reduziert er formal auf die Grundhaltung der Verbildlichung, des Bildschaffens, des Konstituierens von Bildern. In allen Bildern malt er immer wieder d a s Bild. Dies ist paradox und irritierend, denn es ist keineswegs einsehbar, dass die Haltungen, die zu so vielen Kunstformen der 60er und 70er Jahre führten, wieder in einem einzigen und zudem höchst traditionellen Medium ihre Darstellung erfahren sollen. Wie können Haltungen zur Wirklichkeit, die sie begründen, in dieser selbst sichtbar gemacht werden? Wie kann überhaupt der Hinter- und Untergrund, der das Denken, Handeln und Erfahren prägt und ermöglicht, in die Sichtbarkeit transponiert werden? Dennoch versucht es der Maler, indem er sich über alle Probleme, die in dem Verbum «transponieren» stecken, hinwegsetzt. Er missachtet sogar zuweilen die übliche Referenz, die zwischen ursprünglicher sinnlicher Erfahrung und der Bilderscheinung herrschen soll. Warum soll z.B. eine reflektierte Landschaftserfahrung zu einem Landschaftsbild führen? Sie kann auch in ein ganz anderes Bild eingehen. Der Malprozess zeigt oft eine Eigenmacht, der zu folgen wichtiger wird, als eine unanschauliche Erfahrung zu dokumentieren oder «auszudrücken».

Auch der heutige Maler, der sein Malen reflektiert, tritt in die grosse Tradition der Malerei ein, deren Geschichte er in unterschiedlichen Graden kennt und sich angeeignet hat. Zugleich dringen täglich durch die Kommunikationsmedien Bilder in ihn ein, auf die er, ob er will oder nicht, bezogen bleibt. Die Reduktion auf das Bild der Malerei beschert ihm also immer neue Unendlichkeiten, nämlich alle möglichen Bildwerdungen und alle Bildfindungen und alle möglichen Verbindungen von Bildern mit den ihnen entsprechenden Haltungen. Aber was heisst hier «entsprechen»? Dieses Entsprechen bleibt spekulativ und könnte nur im Malprozess selbst erfahren werden, der aber dem

PAINTING ON A TIGHTROPE

ARMIN WILDERMUTH

Towards Attitude-Meta-Art

Painters among the Neuen Wilden, Heftigen *or Neo-expressionists often emphasize their concern with an altered approach towards the picture and painting. In this way they paraphrase their reflected attitude which allows them to thematize not only their pictures, but the premises of painting as well. No matter how or what one paints — painting always has to start with painting. Every painted picture presupposes a reality that is fulfilled by the act of having been painted, and it is this reality of individual imprint that is intended in every picture. Any method that serves this end will do. Anything goes.*

This reflected, self-referential painting consciously dismisses all norms, all given standards, all ideology. It conceives of itself as basically open-ended — be it in Berlin, Cologne, Hamburg, Italy or New York. It wants to avoid the mistake, also common to many sciences, of confounding method and reality. Success depends on the ability of scholars and artists to recognize the intrinsic potential of paradigms, attitudes, approaches, existence-values, patterns of interaction or fundamental ontological decisions to mold and even define reality. These assumptions have long lain fallow although they determine our distinction and unreflected, self-evident acceptance of neutral things, objects, data or animated organisms, systems, super systems, elementary particles or even pictures as copies, documents, illustrations, visualizations, icons, representations, etc. But nothing is self-evident. On the basis of our paradigms-cum-attitudes, we are constantly creating these ontological monsters.

Through these insights, we are heading towards a utopian, comprehensive art of attitudes and paradigms as implied years ago in the title of Harald Szeemann's exhibition, When Attitudes Become Form (1969). And this meta-art, implict in the art of the past three decades, has now come out into the open. In the past, all new art forms were based on the assumption that the paradigms and attitudes of world experience are visible and representable. But there is a tendency today to condense the process itself of endowing attitudes or paradigms into an art form or even overall meta-art. The contemporary painter has not yet reached this goal but he is well on the way to art thus fashioned. He is an attitude or paradigm-endowing artist through a paradoxical reduction to only one art medium. However, since he will not wallow in paradigms and attitudes nor accept the tradition of painting as an objective datum, he must paint above bottomless depths, constantly juggling for balance as he tightropes over the abyss.

Through Reduction to the Freedom of Painting

Painters seem to have an easier time in many respects than most attitude artists. The latter not only have to create a so-called work of art, they are also compelled to make an entire sector of reality artistically viable. In the process, reflection and representation often have to isolate things that are perfectly commonplace and obvious. It is the reflecting approach — to the environment, to one's own body, to materials, to one's own memories, to sounds, to spaces, etc. — that sub-

ARMIN WILDERMUTH is a Professor of Philosophy at the University of St. Gallen / Switzerland. He has written several works on contemporary art.

Betrachter entzogen ist. Der Maler weiss nur, dass er durch neue Bildfindungen veränderte Haltungen erweckt und umgekehrt, dass er durch eine konstante Reflexion seiner Haltung zu immer neuen oder vielleicht auch zu längst vertrauten Bildern fortgetrieben wird. Wann aber soll ein Bild «beendet» sein? Auch der Künstler kann diesen Endakt nicht erklären.

Zum Bild verdammt

Es erscheint vorerst als reine Willkür, wenn der gegenwärtige Maler alle seine Haltungen und alle möglichen Welterfahrungen ins Bild drängen möchte. Das Medium wird überfordert und muss an seinen Spannungen zugrundegehen. Die Haltung des Malers zum Bild, von dem er beinahe alles fordert und dem er doch in einem tiefen Sinne Autonomie zugesteht, ist getragen von einer umfassenderen Grundhaltung zur Welt, mit der er keinesfalls alleine steht und die er mit Philosophen und Gehirnforschern teilt: Die Welt, die dem Menschen durch seine visuelle Wahrnehmung zugänglich ist und in der er nach «der Wirklichkeit» fragt, zeigt sich ihm stets als organisierbar zum Bild. Jedes einzelne Bild, das der Maler malt, bestätigt den Bildcharakter der humanen Welt. Wir leben, ob wir es wollen oder nicht, immer in Welt-Bildern und in Prozessen der Weltbild-Erschaffung. Diese Einsicht kann aber auch in Wut umschlagen: Wir sind zum Bild verdammt.

Die Künstler der conceptual art und auch der minimal art betrügen sich, weil sie gerade Bilder vermeiden wollen, die sich ihnen aufdrängen. Ihr Traum, den Kontakt mit der ungebrochenen Wirklichkeit jenseits der Konzepte oder auch sinnlich direkt mit Dingen, Materialien, Räumen zu erreichen, scheint ihnen nur durch Bildaskese möglich zu sein. Sie verkennen damit, dass alles, was sich dem Menschen zeigt, immer unter den Bedingungen seines subjektiven Daseins steht. Wenn er «das Wirkliche» zu fassen vermeint, zeigt es sich ihm immer schon als Bild, reduziert vielleicht auf Konzepte, Symbole oder Strukturen. Aus diesem Grundcharakter humaner Wahrnehmung zieht der Maler die kühne, die metaphysische Konsequenz, nämlich, dass das Bild selbst die einzige Wirklichkeit sei, mit der der Mensch es zu tun habe. Darum ist das stets irritierende Statement grosser Maler plausibel, dass es nur eine Wirklichkeit, nämlich jene des Bildes gebe. Und wenn das Bild seine volle Bildlichkeit erscheinen lassen könne, dann offenbare es auch den Charakter der humanen Welt.

Das eine Bild, das der Maler malt, impliziert immer auch die eine Welt, in der er alle Alltagswelten erfährt. Linguistische Konzeptkünstler und Konzeptphilosophen setzen immer voraus, dass es eine allein durch die Sprache konstituierte Welt gebe, die sich vor oder innerhalb einer nicht-sprachlichen und darum letztlich «irrationalen» Wirklichkeit abspiele. Der Maler anerkennt diesen Dualismus eigentlich nicht, denn er denkt und erfährt sinnlicher, direkter und dynamischer. Im Bild kann er den statischen Charakter der einen Welt, die immer vorgegeben ist, und ihren dynamischen, sich konstant konstituierenden und wieder auflösenden Charakter vereinen. Das Bild ist so Dynamik im Stillstand, konstante Neukonstitution in der Wiederholung, in seinem Erscheinen als einzelnes zugleich offen zu vielen Welt- oder Bilderperspektiven, schlägt immer in sich selbst um und bleibt dennoch eine übergreifende Einheit. Es ist immer subjektiv und zeigt sich zugleich im Medium interaktioneller Objektivität.

Der moderne und postmoderne Bilder-Maler muss die Synthese des subjektiven Malprozesses und des Eigenanspruchs des Bildes auf seine Autonomie leisten können, will er sich auf der Höhe seiner ontologischen und metaphysischen Einsicht halten. Das Bild muss autonom bleiben, muss sich als Bild in seiner eigenen Wirklichkeit zeigen, um den autonomen Selbstkonstitutionsprozess der bildhaften Welt in sich zum Erscheinen zu bringen. Darum ist der Maler, der sich nicht mit der Illustration von Konzepten, Methoden, Ideologien etc. zufrieden gibt, sondern zur Wirklichkeit der Malerei vorgedrungen ist, höchst reflektiert und wie der Konzeptkünstler sich selbst als Welterschaffer bewusst, aber zugleich ist er bereit, diese ganze Refle-

stantiates the artistic viability of the sector in which an attitude appears and fulfills itself. Basically all sectors of reality are artistically viable.

Painting sets out from a substantially simplified situation. It does not have to deal with the tendency of concept and attitude artists towards universalization. The painted picture in its traditional form along with the tools and materials for making it are readily accepted by viewers as artistically viable. By restricting himself exclusively to painting, the painter thus dispenses with the major issues of modern art, especially the tendency towards universalization. But he also shies away from all possible dictates of painterly tradition in order to preserve his beloved universality of attitudes. To begin with, he reduces all the paradigms in the history of painting to the mere form of painting pictures; and in addition, he takes the liberty of using all sorts of paradigms in painting and of trying out new ones.

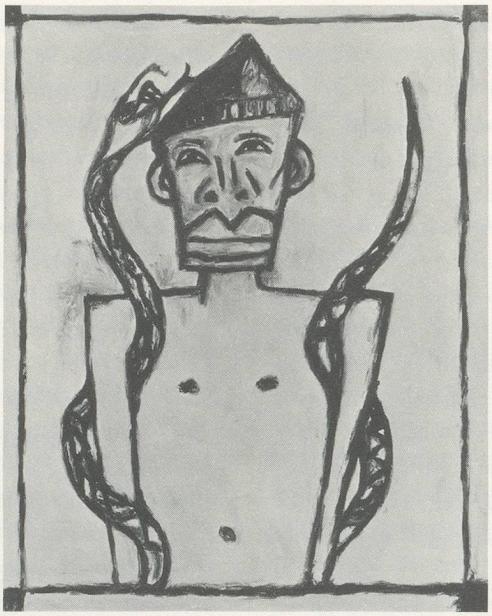
If we see the contemporary painter as a participant in postmodern, utopian attitude-meta-art, then we can describe him further. He is aware of the power of attitudes to generate worlds; he knows that numerous possible worlds and realities can be evoked by them. Formally, he reduces all the attitude potential to the basic attitude of pictorialization, of creating and constituting images. In all pictures he keeps painting t h e picture. This is paradoxical and irritating because it is difficult to understand why the attitudes that led to such a variety of art forms in the 60's and 70's should be focusing again on representation in only one medium, and a highly traditional one at that. How can attitudes towards the reality of which they form the basis be made visible in this same reality? In fact, how can the background, the foundation that underlies and determines our thinking, our doing and our experiencing be transposed into visuality? Yet this is just what the painter is trying to do by disregarding all the problems involved in the verb «to transpose.» Sometimes he even ignores the ordinary reference that supposedly exists between the original sense experience and its pictorial appearance. For example, why should a reflected experience of a landscape lead to a picture of a landscape. It could also end up as an entirely different picture. The painting process often follows arbitrary paths whose pursuit is more important than documenting or «expressing» inconcrete experience.

The contemporary painter who reflects his painting has also joined the great tradition of painting whose history he knows and has acquired to varying degrees. In addition, he is flooded with images through the communications media to which he must unavoidably relate whether he wants to or not. The reduction of the image of the painting, therefore, showers him with new infinities, namely all the possible becomings of an image and the findings of an image and all the possible associations of images with the attitudes that correspond to them. But just what does «correspond» mean? This must remain a matter of speculation since it can only be experienced in the actual process of painting to which the viewer has no access. The painter only knows that by finding new images he fosters changes in attitude and conversely, that the constant reflection of his attitudes propels him towards constantly new or perhaps long familiar images. But when is a picture «finished»? Not even the artist can explain the final act.

Doomed to Visualization

It may seem arbitrary for the contemporary painter to pack all his attitudes and all his experience of the world into the picture. Unable to bear the burden, the medium collapses under the strain. The painter's attitude towards the picture, of which he demands virtually everything although in a deeper sense conceding its autonomy, rests on a more comprehensive, fundamental attitude towards the world that is not his alone but is, in fact, shared by philosophers and brain specialists. The world that is accessible to man through visual perception and in which he inquires about «reality,» always presents itself as capable of being organized into a picture. Every single picture that the painter paints confirms the pictorial character of the human world. We live in world-pictures and in processes of world-picture-creation, whether we like it or not. And this insight can turn to sudden rage: we are doomed to visualization.

The proponents of conceptual and minimal art deceive themselves by trying to avoid the very pictures that obtrude upon them. They believe that their dream of establishing contact with unbroken reality beyond concepts or direct sensual contact with things, materials, spaces can only come true by means of pictorial asceticism. They fail to understand that everything presented to man is necessarily filtered by the conditions of his subjective being. He may think he has grasped something «real» but it is already a picture, reduced



Walter Dahn, SELBSTPORTRAIT ALS CHINESISCHER AFRIKANER/
SELFPORTRAIT AS CHINESE AFRICAN, 1984,
Acryl auf Nessel / *acrylic on cloth,* 250 x 200 cm / *98²/₅ x 78¾ "*

xivität zurückzunehmen und der Eigendynamik des Bildwerdeprozesses den Vorrang einzuräumen. Er ist fähig, seine Spontaneität und die Bildphantasie reflektiert zu kontrollieren. Woher wird also gemalt? Aus dem Rumpf? Aus der sensibilità — so wie es Martin Disler, Siegfried Anzinger und Enzo Cucchi formulieren? Die Frage ist falsch gestellt. Das Bild, das e i n e Bild malt sich selbst in allen Bildern, denn es ist als eine Bedingung der menschlichen Wirklichkeit stärker als der Maler.

Postmoderne Unhintergehbarkeit

Das Bildverständnis der hier skizzierten, sich selbst reflektierenden Malerei hat etwas Unhintergehbares an sich. Es entspringt der postmodernen Situation, in der das Erkenntnisinteresse sich mehr von den sogenannten Tatsachen, Resultaten und mechanistischen Abläufen weg und hin zu den Konstitutionsprozessen wendet. Die Malerei, die sich in ihrem eigenen Prozess reflektiert und erhellt, ist zugleich geschichtlich und ungeschichtlich. Sie ist zugleich nach allen Seiten für Neues offen und trotzdem ein integraler Teil der Malereigeschichte. Sie kann darum alle Epochen und Stilformen unterlaufen und sich dienstbar machen. Sie weiss sich aber auch frei, gänzlich neue und noch nie erschienene Bilder zu suchen. Man kann darum sagen, dass sie einen schwebenden Charakter hat. Sie greift darum auch zurück auf die Einsichten der Attitüden-Künste und stellt sich auf deren Boden, ohne aber diesen als verlässlich zu erachten. Sie integriert sich in die Malgeschichte, nur um sie wieder in einen einzigen, grossen Augenblock der Selbstkonstitution zu verwandeln. Diese Malerei bewegt sich also immer zwischen zwei Polen. Manchmal kann es scheinen, dass sie eines Tages sogar auf die Bilder verzichten oder zur Gestaltung, d.h. zur «Bildung» einer eigenen neuen Wirklichkeit fortschreiten möchte. Sie steht heute dort, wo auch der Seiltänzer geht und steht. Kurz: Malen auf dem Seil.

perhaps to concepts, symbols or structures. This basic feature of human perception leads the painter to the bold, metaphysical conclusion that the picture itself is in effect the only reality with which man is confronted. This is what lends plausibility to the nagging statement of great painters that there is only one reality, namely that of the picture. And if the picture could appear in its total pictoriality, then it would also reveal the character of the human world.

The one picture the painter paints implies the one world in which he experiences all ordinary worlds. Linguistically-oriented concept artists and concept philosophers assume the existence of a world constituted exclusively by language that is opposed to a non-linguistic and therefore ultimately «irrational» world. Actually the painter disclaims this duality since he thinks and feels more sensually, more directly and more dynamically. The picture allows him to unite the static character of a pre-given world with its dynamic character of unceasing constitution and disintegration. Thus, the picture is dynamics at a standstill, constant reconstitution in repetition, in its unique appearance still open to many worlds or pictorial perspectives; it is always transposing itself and yet remains a transcendent unit. It is always subjective and always presented in a medium of interactional objectivity.

The modern and postmodern picture-painter must effect a synthesis of the subjective process of painting and the picture's own claim to autonomy if he wishes to keep abreast of his ontological and metaphysical insights. The picture has to remain autonomous, it has to present itself as a picture in its own reality so that the autonomous, self-constituting process of the pictorial world can surface. Therefore, the painter who has not stopped at mere illustration of concepts, methods, ideologies, etc. but has gone on to penetrate the reality of painting, is highly reflected and, like the concept artist, aware of himself as a creator of worlds. However, he is also prepared to take back all this reflectivity and to bow to the dynamics inherent in the process of pictorial emergence. He is capable of reflected containment of his spontaneity and pictorial imagination. So where is the painter painting from? From the torso? From sensibilità *— as Martin Disler, Siegfried Anzinger and Enzo Cucchi put it? This is the wrong question. The picture, the one picture paints itself in all pictures because, as a condition of human reality, it is stronger than the painter.*

Postmodern Uncircumventability

There is something uncircumventable about the pictorial approach of self-reflecting painting as described above. It is the product of the postmodern situation in which cognitive interests are directed less at the so-called facts, results and mechanical operations and more at the constitutive process. Painting that is reflected and elucidated in its own process is both historical and ahistorical. It is both open-ended and an integral part of the history of painting. It can pass over all periods and styles; it can make use of them; and it is free to seek utterly new and unprecedented images. The result is an atmosphere of suspension. Thus, painting can easily return to the insights of attitude arts and linger on their terrain without taking root. And it can integrate itself into the history of painting only to transform it into one grand moment of self-constitution. It is always oscillating between two poles. Sometimes it seems as if it may someday even give up pictures altogether or try to push on to the «formation» of a new reality of its own. At the moment painting is keeping company with the tightrope walker. In short: painting on a tightrope.

(Translation: Catherine Schelbert)