

Zeitschrift:	Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern
Herausgeber:	Parkett
Band:	- (1986)
Heft:	9: Collaboration Francesco Clemente
Artikel:	Francesco Clemente : "images of the material and the manner of taste: reflexions (from F.C.)" = "Erscheinungsformen des Materials und die Manier des Geschmacks: Reflexionen (ausgehend von F.C.)"
Autor:	Pellizzi, Francesco / Brockmann, Elisabeth
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-680564

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: 11.01.2026

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

«IMAGES OF THE MATERIAL
AND THE MANNER OF TASTE:
REFLECTIONS
(FROM F. C.)»

FRANCESCO PELLIZZI

«O Dionysos, divine, why do
you pull my ears?» asked
Ariadne of her philosophical
lover, in one of those famous
dialogues on Naxos. «I find in
your ears a certain humorous
spirit, Ariadne: why aren't
they even longer?»

NIETZSCHE

Bad for two hundred years, has been the taste of good taste.* Bad taste, on the other hand – if only the bad taste of good taste – has been no less in bad taste than ever. First came the taste of the bad life; it then became the bitter-sweet taste of transgression. But what is, today, the taste of bad manners? It is now reduced to the taste of the myriad Waves: which is, inescapably, an after-taste. To oppose it is futile, and to unmask it is the vain pretense of ponderous and «imperial» spirits. Confronting it, the «snobbism» that is required is of a more elusive, and possibly insidious nature. – Daumal has written of Hindu «taste» (rasa, in the literal sense of the experience of «tasting» as well as in the metaphorical extensions of its original meaning) as the «direct apprenticeship of a state of Being»: According to the great XIV century theorist Visvanatha Kaviraja, «a fundamental emotion – as for instance love, etc. – manifested by the representation of its occa-

sional causes, of its sensible qualities and of its effects, for those who are conscious of it, becomes a taste.» Rasa is then a «moment of consciousness,» an «objective emotion» (a subjective form of Eliot's «objective correlative?»): and it is animated by «supernatural marvelling,» being then a «twin brother of the tasting of the sacred,» Essential is the capacity for consciousness in the «perceiver,» because rasa exists only to the extent that it is «tasted» and thus «can only be known by being eaten» (R. Daumal, «Pour Approcher l'Art Poétique Hindu,» 1936). With the massification of Fashion, however, in Modernity – an aspect of the general vanification of Vanitas – taste will disguise itself in the folds of bad manners, as Culture acquires the manners of bad taste.

Francesco Clemente does not reveal a «style»; rather, he shows a «manner» of style. In Fuseli's words, «There are two ways of composing in poetry and painting: the one finds materials for a subject, the other finds a subject for materials; the one is the method of him who is said to write or work with style; the second that of those who indulge in what is called manner.» (Analytical Review, July 1789). What Fuseli calls «manner» is obviously mannerism, for which he appears to harbor the repulsion of a Romantic turned to the love of the Classics: «A mannerist is the paltry epitomist of Nature's immense volume; a juggler, who pretends to mimic the infinite variety of her materials by the vain display of a few fragments of crockery» («Lecture VII,» 1810). – How can there be, then, a «manner-without-mannerism» which still would not, properly, constitute a style? Is it perhaps to be discovered in so-called post-Modernism? Certainly, it is true that today only such a manner could be sustained, never a true style, and it is in fact the recurrent illusion of producing a style – whether by lack of vigilance or intentionally – that makes it slide so often, today as before, into the appearance and comforts of mannerism. Because style cannot originate – nor subsist – without hierarchy, and our brave new world has certainly become unable to legitimize and sustain any set of oriented values, which

* This is the second segment of a longer text written in February 1985 at the kind request of Francesco Clemente. The first part appeared in Francesco Clemente, New York (Abrams) 1985. The third part, reconnecting some themes of the first two, will be published in Rivista di Estetica, Turin, December 1986. The essay originated as a response to a short piece by Jean-Christophe Ammann, on the occasion of Clemente's retrospective exhibition: I would like to thank him for the stimulation it gave me and for providing the Hindu poem published here. I recall with sympathy that we were together on a visit to F.C. in Madras (February 1984), and on journeys to the temples of Tamil Nadu – in particular to Cidambaram, the seat of the dancing Shiva Nataraja. I am also grateful to Morton Feldman for very useful comments on the earlier version of this text and to Rose Hauer and Gobi Stromberg for invaluable help with my English writing.

are a precondition of style. On the other hand, style is also a precondition of mannerism, if not of manner. Thus, Wittgenstein's observation that «even a work of supreme art has something that can be called «style», something too that can even be called «mannerism»» (Culture and Value, Oxford, 1980, p.37e), refers to a supposedly universal determination of art that may be in question today. If Wittgenstein says «even» (twice) it is because somehow he felt, as a Modern, that supreme art «shouldn't» have style and «mannerism».

As Clemente treads, with assurance but not without trepidation, the thin line between the impossibility of style and the rejection of mannerism, he is also listening to the powerful claims of his true «manner.» Yet, the means that he has at his disposal tell nothing of the way and mode of their realization: this results, conspicuously, in an elusive quality in his material. Morton Feldman has said that the fact this cannot be identified with a repertoire elsewhere is the root of its recurrent themes: it does not constitute an iconography. The material, in Clemente, is the expression of an attitude: a poetic attitude, it should be stressed, an attitude without «grasping» and «groping,» an attitude of never «reaching.» In a word, an attitude of waiting for the material, and of waiting for the material to be molded by the Waiting. The material, as in Fuseli's, perhaps, thus takes the form of «haunting,» ever more surprising. Because Clemente's world, like Cucchi's, is truly and literally one of marvel, as it recurs, it relates much more to that of other poet-artists of the century – like some called, improperly, «conceptualists,» as for instance Duchamp with his «doubling» of both material and subject – than to any supposedly «neo-expressionist» movement. Clemente's painting is neither more nor less Expressionist than all the poetic work the century has produced since the necessity of directness in representation was made ineluctable by the rift of Abstraction. Or vice versa; which would «explain» why Surrealism comes after Abstraction – one of the puzzles of the century – and why «symbolism,» as a broad cultural exigence, not as a specific art movement, is at the root of both, and of much that goes on today.

What this relation to the material brings out, now explicitly, is the fact that just as there hasn't been, for quite

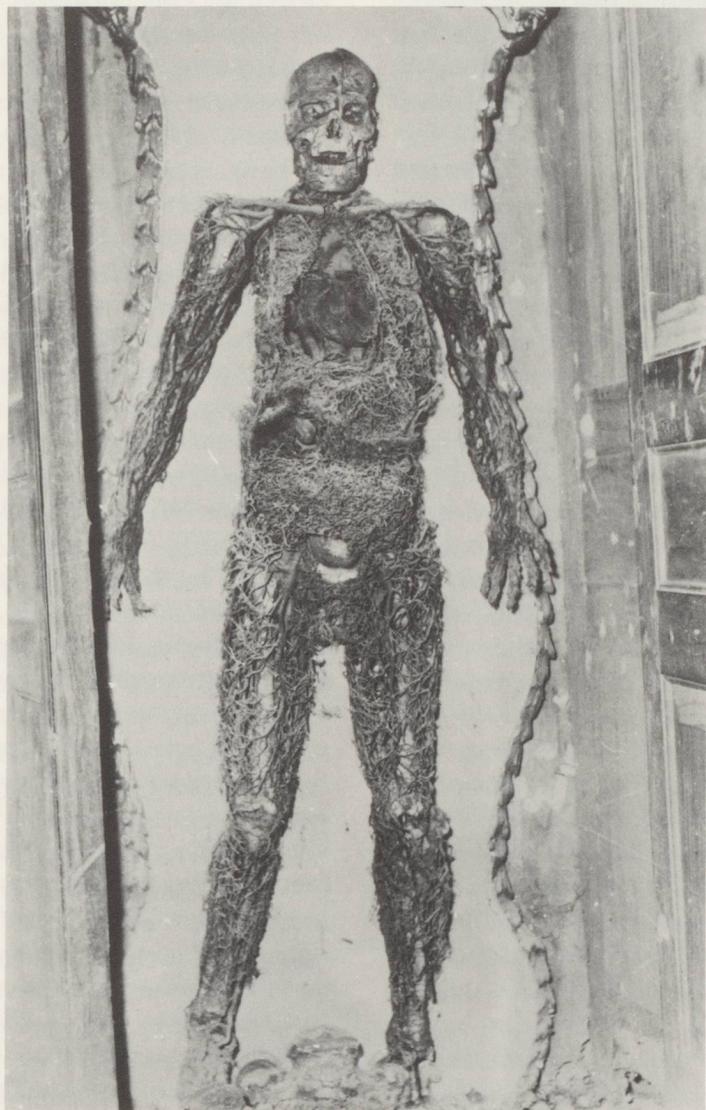
FRANCESCO PELLIZZI is editor of *RES* journal of Anthropology and Aesthetics, Peabody Museum, Harvard University, and Adjunct Professor of Art History at the Cooper Union for Advancement of Art and Science, New York.

some time, any Subject, for «which» or for «whom» materials can be sought, so there aren't materials any more on which subjects can be said to exert a «hold.» As the materials become the subject, this in turn recedes indefinitely in that «other Evidence... that keeps itself outside of any «art» (E. Severino, *Il Parricidio Mancato*, Milano 1985, p. 11). – Clemente is one of those artists who from the outset create a «manner» almost suddenly; and yet, unlike most, he appears to find ways of constantly escaping from the comfortable knots of its enticing and «rewarding» demands. There is no trace of any «novelty» or «non-repetition» anxiety; no sense that what is known, the unique voice that speaks through a practice, should be shunned or hidden. It is rather an awareness of the kind expressed in the Zen saying about swordsmanship: «The true principle is beyond both principles and practice» (Bankel, 1622-1693, *The Unborn*, San Francisco, 1984, p. 146).

The root of Clemente's very personal and intimate manner is to be found in his books, as important to an understanding of his art as Mogul miniatures to the arts of India: formally, because in the almost Pompeian softness of their colors and daringly idiosyncratic imagery they relate in a seminal way to the fresco-like expansiveness and flow of his large works – not unlike the way that Gothic enluminures were essential to the flowering of late medieval painting – and more importantly because their rather disquieting beauty rests in their being imaginal notations of a peculiar kind. It is as if the plane of the image was taken as the impressionable, retinal repository of unspeakable «experiences,» as a sort of excruciatingly private recording of traces left on the neural webs by the memories of a cluster – an ego-shy cluster of multiple perceptions, flooding in waves the new deserts of interiority. A «modern» tantra, it has been said, one in which the Subject, or self (atman), rather than being «lost and found,» as in the Mystics, is given as irreparably lost, or in any event as multiple and irretrievable from the very Beginning. We are certainly not in a Symbolist landscape here, and even less in a Surrealist one – except to the extent in which those modes permitted a new freedom in the relation to representational Meaning – because there is no «dream» (Clemente has actually been heard saying that «dreaming is the opposite of art»: it is hard to think of a more «awake» art than his, today). It is much more like a kind of Infra-realism a sort of «realism of depth,» that exacerbates personal presence to the point where it is dissolved in the very intensity and variety of its projections and perceptions, as if the vi-

sions of Lord Chandos or of Funes were transposed into «visual interiority» (taken as a new form of «shamanic» visualization). This is how and why we can already discern in these books, as in other works on paper, the genesis of a form of painting that, without reference to anything like a «transavanguardia,» could with good reason be called transpersonal. This is their «abstraction.» In them, quite often, as in a «nature» of empty, hollowed spaces a union of opposites is suspended – gliding at times, sometimes sliding, and always «floating» – while Eros carries the ambiguous burden of emotion: not the symbols of Eros, but rather – like a truly modern echo of Traditions lost on far away temples – Eros as symbol. Desire is mute, per se, while the form emerges more as its ghost than as its expression. It is primal, pre-phatic desire: «He has separated the woman from himself as a phantom of his own desire» (E. Jünger, *Aladins Problem*, Stuttgart 1983, IV, 79). There is no Romantic pathos, here, no infusion of ineffable affections into the «workings» of nature, not even an American concern with the atmosphere of a post-industrial landscape and the ubiquitous electronic image. The belonging to a «nature» is felt as an inevitability to be accepted, even without – or beyond – Resignation: not just the «price» of life, but also the very means of the – all-incongruous and ever improbable – manifestation of love.

This «transindividual» quality, so strong behind Clemente's at times almost paroxysmal flurry of personal imagery, is not unknown to Oriental religious and ontological traditions. For representation necessarily concerns the all-pervasive Indian notion of Maya, the Veil that at the same time hides and reveals, – as in Titian's portrait of Filippo Archinto (in Philadelphia) – the Appearance that in fact is worldly reality. – The rediscovery of the illusory nature of individuality in no way implies the adoption of a belief – rather it is marked, negatively, by disbelief – in our sentimental post-Renaissance assumptions regarding the integral and discrete nature of the individual and his destiny. These old/new interrogations also raise the question of the doubly problematic nature of relations between «individuals.» Yet, one could say that «relationships» are themselves a recurrent theme in Clemente's work. But who is relating to whom? The enigmatic mirror of the Other sends back an even more enigmatic image of the self. Narcissus' fountain, as in Duchamp, perhaps the locus of the «primal crime» (and «sacrifice») – of Cain's murder – is the only possible, the only permitted plane of reflection. Today, we are



PHOTOGRAPH OF ONE OF THE TWO «MINERALIZED BODIES» IN THE
FUNERARY CHAPEL OF DON RAIMONDO DI SANGRO, PRINCE OF SAN-
SEVERO, NAPLES. / PHOTOGRAPHIE EINES DER BEIDEN «MINERA-
LISIERTEN KÖRPER» IN DER FRIEDHOFSKAPELLE DES RAIMON-
DO DI SANGRO, PRINZ VON SANSEVERO, NEAPEL.

supposed to really «love» and «enjoy» ourselves, in a «natural» way, and relationships are supposed to fit into this naturalized cultural landscape, in order to be «healthy,» «sane» etc. The order of nature is the cure-all, the universal medicine for a universally hypochondriacal civilization, but, as has been written, what we have instead is «not nature; an order. The vain imagination that searches for itself in an appropriate place, delimiting with this very search an apotropaic space. But it is a space already removed from real life by the most elaborate ceremonials, the same that serve to distinguish reality from dream – has here its nefarious roots: *It is already part of life itself*» (M. Sgalambro, *La Morte del Sole*, Milano 1982, p. 111). The unmasking of this disorganicity of relations in our world transpires in Clemente's work quite differently from familiar (neo-)expressionist «agitations.» It is the – groundless – foundation of a fully acknowledged – if silent – nihilism, where the act is accepted in its innocence – ultimate, not original – a sort of innocence after death, rather than before birth. *It is as if relations – as objects of representation – have intrinsically become «images that break open an abyss between those that they unite,» «that which divides is always an image as that which isolates is always a relation»* (ibid). Divided then as we are by «images of relations,» images of images of relations, such as paintings, can only reflect a sort of desperate *Hope* – the oxymoron is truly necessary here – in a world now «condemned» to a new and insidious form of the imaginal. We are certainly «beyond» Plato's mimetikòn: *«That which is not and still is.» It is more like the reverse: That which is and still is not, in consonance with a Time – the Indian Kali Yuga – in which the Essence, in truth, must be negated, or, what is almost the same, affirmed as «un-believable.»*

THE PARADIGM

We here and that man, this man and that other in-between, and that woman, this woman, and that other, who ever, those people, and these, and these others in-between, this thing, that thing, and this other in-between, whichever. all things dying, these things,

those things, those others in-between, good things, bad things, things that were, that will be being all of them, he stands there.

«HYMNS FOR THE DROWNING,» POEMS FOR VISNU

BY NAMMALVAR, 880-930 A.D.,

TRANSLATED FROM THE TAMIL BY A.K. RAMANUJAN)

The question of the ultimate identity of the represented brings up Clemente's recurring «animal 4» in a perspective analogous to the one evoked by Martina Cvetayeva when she wrote of the «geological *I*» of Goethe: *«I live in the millennia,»* and of those poets for whom «the theme is the push towards the new self, that is not always human. All their terrestrial journey is a series of metamorphoses, but they do not always transform themselves into persons. Into rocks, flowers, constellations. It is as if in them all days of creation were incarnated.» (M. Cvetayeva, «Poeti con storia e poeti senza storia» (1933), in *Il Poeta e il Tempo*, Milano 1984, p. 155). Thus the wild animals that so often appear in the work, and the numerous hybrid human figures, constitute a sort of *reductio ad organicum* vaguely reminiscent of Rousseau's tremor di denti: not with Rousseau's investment in primary symbolism, however, since the «naïf» humanizes the animal, while Clemente, who is as un-naïf as one can possibly be (of a disarming radical non-naïveté), «animalizes» the human. There are elements of Rousseau's temperament, e.g. his sense of the «disquieting.» But Rousseau's wondrous familiarization of the exotic and hallucination of the familiar are crystallized into a style that is as rigorous as it is «naïvely» idiosyncratic: thus very different from Clemente's sophisticated «presentification» of the sublime, which, once more, is well beyond style. In Rousseau reality, sometimes of a fantastic nature, becomes symbol. In Clemente the symbol, in itself part of reality, is pushed to reveal something of the nature of reality itself, to make a rip in the veil of Maya. Again, this is an «imaginal,» not an imaginary world. Clemente's animal figures, just like his gaping mouths and floating, assorted internal organs are like an intimation, a sort of recognition of the still intrinsically precarious situation of the Human itself in the technical world. So Clemente's is an «animal heart» that knows how, today more than ever, its malady has no remedy, and how its vulnerable body is the «substantial» metaphor – not just the «sign» – of another, boundless fragility, encroach-

ing on existence and Being and affecting the image of their always precarious balance.

In Alighiero Boetti's Reflective Panels – as in the poetry of David Shapiro's Acoustic Panel – a complex aspect of the questions to be asked by all artists today surfaces, conceptually and imaginarily, a question which is at the very core of Clemente's elusive and paradoxical position: What is there to be reflected? It is no longer an accepted and acceptable given that there is a subject matter of art: Long divorced from Revelation the image is now also wary of the earthly concerns and infera it had inherited. To show everything and to hide nothing could also mean to show everything and to hide everything: Clemente's works, however, are not ciphers to be deciphered. What they present as emblems has the self-evidence of personal rituals. They show everything and hide everything; in their deceptive clarity, they refer to what is absent, not to what is hidden. At times, they even affect an «unfinished» look, a lacuna, by which, like traditional Turkish or Pueblo Indian weavings, they are perhaps meant to exorcise the terrors of the «labyrinth without exit... the cipher, the enigma of which the key has been lost.» (E. Cecchi, *Quia imperfectum*, 1932, Messico, Milano 1985). Certainly, they make evident a truly post-romantic, and ironic, agony. The Spirit, the ghost – not Holy – of what was called Geist, is «confined» to the knavish and unpredictable realm of the Es (Groddeck's, not Freud's). Not knowing very well how or where, in Heaven or Hell, to incarnate itself, it floats capriciously, touching everything and nothing, appearing as an I not very sure of its boundaries, of its Thou and It, overflowing and diffusing itself beyond recognition. There is a somewhat melancholic sense of exuberance, but also the awareness of an insurmountable limitation, of an inner frailty, an impossibility of rising towards the infinite: «goodness» and «badness» are both taken in their limited, manifested, and plural forms. Despite its modernity, this vision is not without distant echos in the world of Tradition: «It is useless to force the body and the soul (Jivatma) into a conformity with the good, it is sufficient to take away the infinite from them. Without the infinite, they behave differently.»

Michaux is the contemporary artist-poet who has proposed as emblems the «tracings» (recording) of inner images: he wrote that his drawings expressed «the epiphenomenon that is produced irregularly, at the passage of this or that reflection. They are – images or words – the instant deposits, fortuitous – fleeting, but at the moment intransferrable, fixed,

and almost invisibly nailed to the spot – provoked by involuntary re-evocations, ever surprising, that I would like to call «wary of reflection.»» (H. Michaux, Brecce, Milano 1984, p. 142). Here a difference appears between Clemente and Michaux, who are in other ways so similar in the nature of their «curiosity,» in their listening and in their disarmed looking into «other worlds.» Michaux discovers the limits of the Self in the process of the work: it comes as a result of its necessary link with the experience of hallucination. Clemente takes off from this experience as a given, known and left behind, although never forgotten; his is then a world after hallucination – a crucial divergence that, probably, and perhaps in an even more radical way, also separates him from Boetti; because Boetti's tendency is to step back from the «scattering of the self» into the Conceptual, where he appears to seek refuge from the threatening chaos of his found poetical treasures, while Clemente forgoes all «intellectual» acquisition and moves forward from there into a land of the Unknown: his knowledge is constantly questioned and meant to reveal, or better, to point towards, a further mystery, and his vision is that of the blind: indelible.

It was Spinoza – at the time of Rembrandt's obsessive self-images – who resuscitated the ancient wisdom that desire, conatus, was to be seen as the Prime Mover in man's condition. Desire, unlike the instincts, the drives, implies intention and a distance from its Object which cannot be surmounted. Of this distance, as Beckett showed us, language is, at once, symptom and «cause»: a mask. Spinoza also anticipated Freud's disagreement with what Norman O. Brown has called the Western – and most certainly non-Indian – «illusion of free will... foundation of our irrational and superstitious morality.» (N.O. Brown, *Life Against Death*, Middletown 1959). But how can any «morality» be anything but superstitious? Clemente's disarmed and disarming images not only show us that it can't, but also – coming from the good Neapolitan-Indian that he is – they reveal sweetness and irony, as well as a certain admiration for the works of Superstition itself. – The nature of desire itself may have changed throughout human history, however, particularly if, as claimed by Girard (following Bataille), we have moved out of the traditional «sacrificial mode.» If all sacrifice can be seen as Substitution – substitution for ourselves – and if substitution implies a movement of identification between sacrificer and «victim,» there is then

a crucial shift when identification between the person and the Self (atman) begins to occur not through the living/dying Other, but through an image of itself. It is of course the Christian model of «self-sacrifice» that introduces a new meaning into the «offering» of the image: from Crucifix to ex-voto. We cannot go into it further here, except to quote Roberto Calasso's brilliantly concise reflexion on sacrifice: «The value of sacrifice is not to expiate a sin... Sacrifice is sin, the only sin. Sacrifice is a sin that gets elaborated. It transposes murder into the distant perspective of a suicide. So distant that it goes back to the origin. Where we encounter the divine suicide: Creation. The foundation of sacrifice is in this: That everyone is two, and not one. We are not a compact brick, but everyone is the two birds of the Upanishad, on the same branch of the cosmic tree: one eats, the other looks at the one that eats. The sacrificial fiction – that the sacrificer and his victim be two people and not one – is the blinding, unsurmountable revelation about ourselves, about our double eye.» (R. Calasso, *La Rovina di Kash*, Milano 1983, p. 177). – In India, of course – the last repository of traces of the «inner» Eastern roots of the West – the Indo-European apex of the sacrificial mode has well been represented.

The reflexive nature of sacrifice corresponds, in inverse traditional terms, to that other reflexiveness inscribed by the Greeks in the myth of Narcissus, inherent, fundamentally, in modern Western art. The other eye of the «Subject» looks back at himself through the art, with an unanswerable question, a question in fact perhaps – unlike the ancient Enigma – that can't even truly be spelled out; except, perhaps, if we would ever escape from the old antinomy of aggression and masochism in which our «objectual» Eros has been caught. If Creation (and why should there be only one creation?) can be viewed as the Supreme Narcissism of God – God in the enchanted contemplation of his own reflection – we are moving away from the Platonic Eros, born of privation and need, and from its correlate, Christian agapé, which is extinction of the self (N.O. Brown, *ibid.*). The myth of Narcissus takes then a new turn and generates a new axiom in modernity: There is nothing left any more to look at but Ourselves. Art, from this perspective, becomes the modern activity that can transcend the war between eros and thanatos: while science and politics present the illusion of providing a «hold» on reality, in a way to possess it, art creates its own reality. But, because of its premises, it is thoroughly elusive and «unpossessible»: herein lies the radi-

cal idiosyncracy of true modern – and particularly late-modern – visions. Still, the image is possession – for the child and for the Primitive as well as for us, so possession of images and possession through images are two faces of the same coin, and it remains very uncertain, then, what the art image, in itself, can be thought to be today, for art and for its audience: in other words, what is there to be possessed? Not powerful images of «saints,» nor otherwise powerful images of «nature.» It would appear that «identification» of artist and image, which means a «narcissistic» mode of relation, is part of its definition.

What is then the relevance of self-image, today, in Clemente's pictures? And how does it relate to the general status of material in Modern art? Caravaggio, with a dramatic sense well transcending Dutch «realistic» and mercantile portraits, painted incidental self-images as illustrations (gone is the age of illuminar) of the tragic knot ever set between the slayer and his victim, and of the helpless despair of the witness of this «sacrifice» (e.g. in Martyrdom of Saint Ursula, *Banca Commerciale Italiana*, Naples). So, his paintings reveal already – as in our days the final scene of The Lady from Shanghai – that the material in fact is the problem of «reflectivity.» Narciso – Problema del materiale in cui ci si specchia (Caravaggio-aqua – [...] (R. Bazlen, *Psiche*, in *Note Senza Testo*, Milano, 1970, p. 49) With Rembrandt, the almost dandyesque polymorphism of the self-image points, beyond introspection, to a Persona for which the Classic boundaries, and their traditional statutory masks, have already dissolved: here the Renaissance is definitively over as the psychological ego makes its appearance. (Could one actually imagine any ancient Roman – other perhaps than a personage in the Satyricon – uttering «cogito ergo sum» and not instantly dying of ridicule and shame? But then, could one imagine the «Cogito» without the Classic Renaissance?). – As Van Gogh's self-portraits destroy the integrity of this new psychological ego – not only by questioning its iconic «sanity,» but through the radical adoption of a new level of artifice – self-image again becomes the «subject matter» for painting at the very moment, in fact, in which Art itself becomes the ultimate subject matter of painting. «Painting» is still the subject matter of Western painting today, of course, and perhaps in some sense this was always so. Something however seems to be changing today, and for Clemente – as for many other contemporary painters of significance (Johns, Twombly, Warhol, Katz, even Fischl

and Basquiat immediately come to mind) – «looking at oneself» has now come to mean «looking-at-oneself-as-material.» Because it is not only psychological subject matter that we have moved «beyond,» but it is also the formalism of «painting-as-subject-matter» that is beginning to be superseded. Now, since material, in the broadest sense, is the only legitimate «content» left to modern art – be it in the form of the most rarefied abstraction or of the most sanguine «expression» – it follows that a certain form of «Narcissism» must be part of the primary content of art today. It was Fuseli not so surprisingly, because he was also, by vocation, an expatriate and a multi-patriate steeped in forms of «alienation» – it was Fuseli – the friend and contemporary of the physiognomist Lavater – who first intimated such a possibility (or perhaps we should say necessity) at the close of the century of Enlightenment. He was also dealing with the fundamental question, evoked above, of the relation between manner and models, of the mimetikón: «In following too closely a model, there is danger in mistaking the individual for Nature herself; in relying only on the schools, the deviation into manner seems inevitable; what then remains, but to transpose yourself into your subject?» (*«Aphorism 144,» 1788-1818*). This «oneself» for Clemente is often also, literally – though «impersonally,» – an image of himself. Clemente's work, also in this respect, has the remarkable quality of openly revealing this inescapable constriction of the times, without disguising it behind formal or iconographic tinsel. As for the «projectiveness» of his self-images, Fuseli, once more, noted that «the art of giving the principal figure the command of the horizon, is perhaps the only principle by which modern art might have gained an advantage over that of the ancients...» (*«Lecture IV,» 1805, p. 226*).

A constant shift in the artist's theoria of contrasting images and visions of the self, with their not-so-emotional yet warmly and even humorously emphatic realization, appears to endow them with a peculiar universality of appeal. Forms/contents are expressed at the edge of our («Western») mind: they are visual expressions of the very process of gradually (and painfully) becoming – its ultimate form still quite uncertain – the main ingredient for a «consciousness-of-the-world.» Clemente's appears like a mind/heart for which alienation is neither an inevitable «given,» nor an (the) «end,» nor something to be fought and rejected: rather, as recently in Beckett, a point of departure. Here, an «identification» with the most distant, taken as intimately familiar, becomes the antidote for the distance from the



PAIR OF DJENNE TERRACOTTA FIGURES / DJENNE FIGURENPAAR, TERRACOTTA, MALI (WEST AFRICA), 12TH - 15TH CENTURY / 12.-15. JH., 7" / 18 CM. (Photo: Zindman / Fremont)

familiar, taken as now intrinsically and irredeemably alien: transcultural is the irredeemable aporia, possibly providing a peculiar kind of ambiguous clarity. Thus, in walking such an ecumenical tightrope, there surfaces – as sophisticated as direct – an awareness of the extreme inner and outer boundaries of Western Subjectivity. Intercultural distance becomes the necessary figura of the (also necessary) distance from both the «natural model» (the claims of modernity) and the artistic models (the lures of post-modernity).

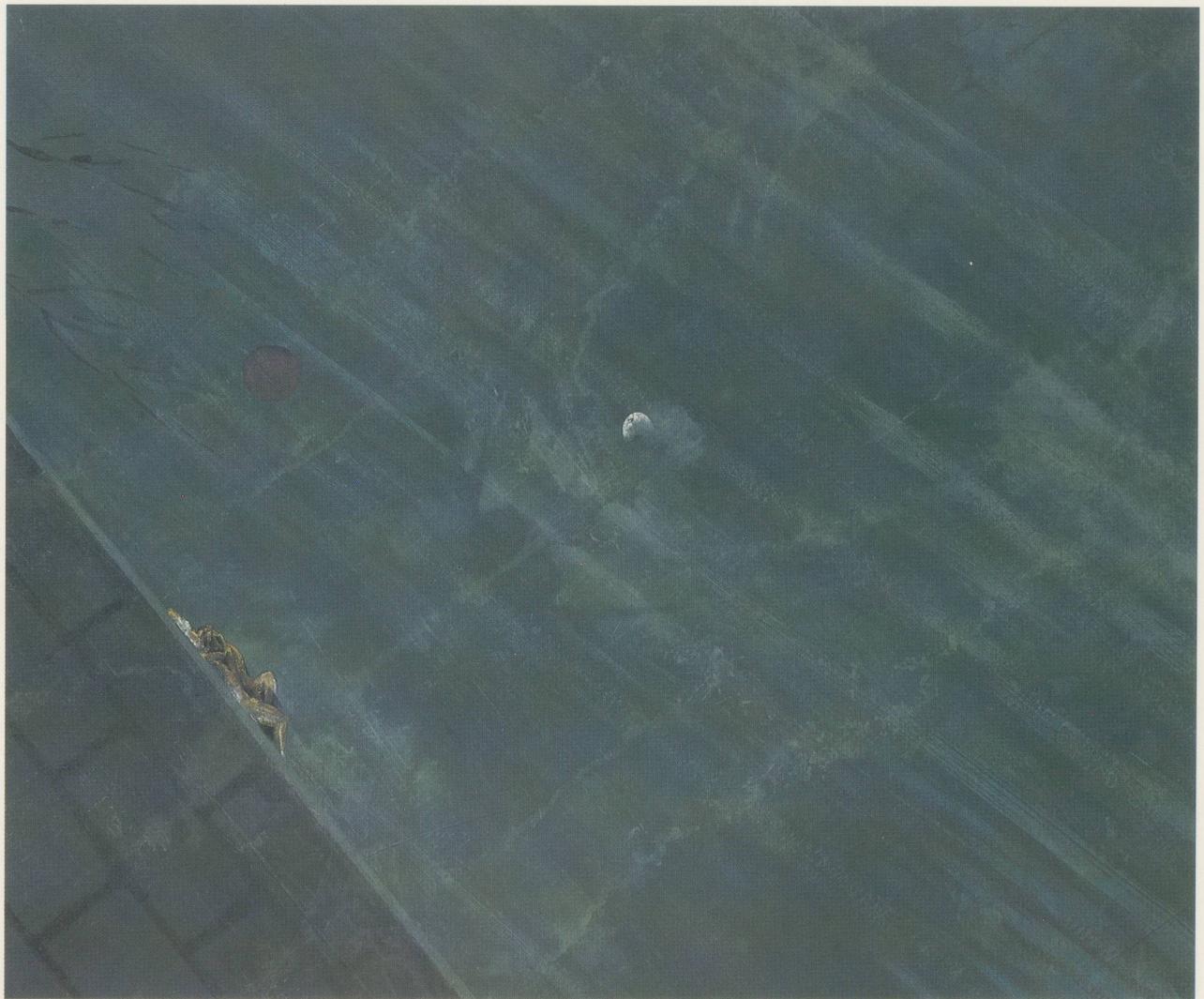
A post-Christian recuperation of a «polytheistic» vision has perhaps been Clemente's vocation from the beginning, as the old Italian and «Indian» works testify – be it even in the desert-like barrenness of some. Perhaps it is through the jolts of the more recently acquired American perspective, however, that it has found fullness in its unfolding. Or better, America was needed as a sort of «confirmation» – in the etymological sense of providing firmness and permitting the crystallization of a direction: No modern environment today is more mythological, more imbued with cryptically «emblematic,» if secular, stories, with «natural,» spontaneous discourse inventing, which also means «finding again,» the form of the world. This «mythological» character of the land of supreme technology and pragmatism, (truly, this century), the land of poetry in the world: Pound's destiny, symmetrical to Clemente's, comes to mind) is not always recognized by Europeans – particularly by intellectuals and artists – or if so only superficially and as a fad. Duchamp though, sensed its energy quite early, grasped it and never let

go – an important link, among others, that he has with Clemente. Heinrich Zimmer, who had also come to America, thought for his part that, in order to be mastered and tamed, the radical changes of modernity needed, for spiritual sustenance, to absorb the «mythical contents of any possible ancient tradition; the change in fact is so radical that nothing of what has emerged in more recent times, which belongs to a gender with shorter breath, can give us the energy sufficient to sustain the power of our terrifying century and to resist the fire of its mutations» (H. Zimmer, *Il Re e il Cadavere*, Milano 1983, p. 341).

India and America: One could strangely apply the following description of India – also by Zimmer – to aspects of the new, barbaric, Indies of the West, not only in the state in which they were found by the explorers (so many of them Italian) and the Pioneers-Conquistadores (so few of them Italian), but also in their present condition: «In no other place can one draw so closely from the fountain of culture, drinking the original essence of its life lymph. It is as if the birch-tree had been cut right there where the lymph spouts that feeds its branches and its mane – better, as having cut the palm tree, from whose lymph an inebriating substance is obtained; because ebbriety is one of the principal effects of mythos. Cultures that do not know this any more are prosaic and withered» (ibid. pp. 339-40). It is obvious that this kind of «absorption» has been going on, on many levels, for a long time. What remains unclear is whether the world will really be able to benefit from it. At times, «borrowed» myths in the past have been «beneficial»: because of the paradoxical truth that what is stolen can be used as new, and, vitally, as one's own. – Resuscitated myths are not as revitalizing: there is about them a smell of death, when not an aura of Apocalypse. In appropriation we still receive the «gift» of extraordinary gems in exchange for our Western trinkets, not to speak of those rare and delicate reflections, that, like Clemente's painting, are perhaps the only tangible justifications for our travels: The recognition and acceptance of such a surrogate of a new order of exchange in the relation between East and West, North and South, is also the phantom of «our» and «their» liberty. Sed tertium non datur: difference is not forever, and what can ever be absorbed without difference? While it lasts, this is how it is reflected by this one artist of our time, from Europe, in fact from Naples – from under Pliny's venerable and murderous volcano – in the region long called Magna Graecia, locus sublimis, country of the chemist-alchemist don Raimondo di

*Sangro, prince of Sansevero, who «mineralized,» organ by organ, the bodies of his two servants and perhaps also his own. – It is as if the «oldness» of Europe needed the «eternity» of India as well as the «youth» of America: «Europeans consider themselves Western, not Central. Only civilization that talks of itself as a half» (R. Bazlen, *Problema dell'Epoca*, op. cit., Milano, 1985). – Clemente, who, using India, using the East, from the outset taught himself to look at Europe from elsewhere, found in America the only strategic point from which the whole of the world can be looked at today, that Empire-of-the-West, Occasus, that is the epitome of the condition of the world in its totality. For him, America is like an anchor, a balancing pole at the edge of the world – and the world today can only be grasped in its entirety from this edge. It permits him to seize, in an ever shifting look of every tranquillity, with acceptance and stupefaction, those very conditions responsible for creating the inescapable aporiai and incongruencies of artistic representation today: it is both a «time» in which the Subject itself – in an absolute sense, and also of course as subject of representation – has become a radically questionable entity, and still a time in which one can gaze into the elusively traditional, infinitely fragile and unmovable depth that is the mythological substance of worlds like India. It may still be possible to seize something of their millenarian nourishment and sustenance, of the subtle flowering of their existential myth and experiential «logos.»*

«Why does thought need hypostases? Because it knows that it comprises powers that surmount it. The hypostasis is an homage gesture offered by thought to the world of images... Paradoxes: So that everything could become process, everything had to become thing. (Thing is that which can be used; process is a power capable of using anything)» (R. Calasso, op.cit., p. 354). Reason, la raison, zealously protects its peace, its need for procedural consistency, its principles of identity and non-contradiction: it dissects the last sculpture gardens of hypostasis, of things and meta-things, of physikà and metaphysikà, it even inquires with clinical complacency into the sex of angels. But India and Francesco Clemente are among those instances that show us that the angels, the Powers, have once and for all been forced down here among us from the Heavens; now that we have no more Saints, now that in fact we ourselves have become the all-powerful «saints» of those other worlds that are like the clay in which our own is spreading like



FRANCESCO CLEMENTE, *IN LOVE*, 1983,
OIL ON LINEN / ÖL AUF NESSEL, 78 x 93" / 198 x 236 CM. (Photo: Steven Sloman)

hardening lava, what better destiny for one of us but to become the distiller of a «modern tantra» in memory of those old, now quite «harmless» Powers: today, when we actually live in the illusion that an immense «physical» power lies in our hands, daring us to use it for our own destruction. So, strangely, it is particularly in and because of those «other» worlds, by us called «Third» and «Fourth,» that we are

itself as the only possibility of seriousness. What Cioran presents as a goal already inscribed in the marginality of his origins – «I try to shirk everything, to rise by self-uprooting; in order to become futile we must cut our roots, become metaphysically strangers,» Clemente transforms – in an analogous attempt to escape, obliquely, from «a world unified in the vulgar and the terrible,» but with an opposite (not



FRANCESCO CLEMENTE, FARSI DEGLI AMICI, SCHOPENHAUER, 1980, INK WASH, CHARCOAL AND PASTEL ON PAPER / TINTE LAVIERT, KOHLE UND PASTELL AUF PAPIER, 127/10 x 177/10" / 32,2 x 45 CM. (Photo: Steven Sloman)

forced to confront and in some way accept this new constant cohabitation, this anguishing sense that everything is now all, at all times, Here. Because it is in those other worlds that the painfully experienced impossibility of Authenticity, and of Faith – in the midst of its last true living vestiges – can make us see, what Stirner did see, with vitriolic clarity, one hundred and fifty years ago: that the Spirit, ever since it had been «compelled» to descend from the Heavens, not just «among» us but into us – our spirit – had now become overcrowded (and we know how overcrowding originates slaughters, the opposite of sacrifice...). Thus the frequentation of the fragments of the Traditional configures a devotion – un-nostalgic – to the only possible Way, hence not an escape, of an obliquely glimpsed and lived ontology.

As in the condition of determined non-adjustment adopted by Cioran, there is nothing programmatically sceptical in Clemente's «conscious, acquired, voluntary futility,» his dandyism does not affect the insistence that would make it «serious,» and his «mysticism» and «ascetism» disguise a child-like playfulness, never childish, that quietly affirms

contrary) course – into a hiding or disguising of roots, a covering of tracks: Perhaps somewhere there is a secret hope, never quite to be confessed – certainly not to himself – offinding somehow (not somewhere), through India and America, as reversed spy-glasses, that very Naples – archetypical Napoli Celeste – from which, in every sense, he moved but never truly departed, holding fast and secretly to the eternal and engaging image of the vocational raté, the ultimate dilettante, the virtuoso of detachment: «If he smothers his gifts it is because, with all his strength, he loves his lassitude: he advances toward his past, draws back in the name of his talents»
(E.M. CIORAN, LETTRE SUR QUELQUES IMPASSES, 1954).

...
shall not add to your bounty
whose beauty shall be a sheet before me
a statement of itself drawn across
the tempest of emblems

(S. BECKETT, FROM ALBA,
ECHO'S BONES, EUROPA PRESS, 1935)

«ERSCHEINUNGSFORMEN DES MATERIALS UND DIE MANIER DES GESCHMACKS: REFLEXIONEN

(AUSGEHEND VON F.C.)»

FRANCESCO PELLIZZI

«Oh Dionysos, Götlicher,
warum ziehst du mich an
den Ohren?», fragte Ariadne
einmal bei einem jener be-
rühmten Zwiegespräche auf
Naxos ihren philosophischen
Liebhaber. «Ich finde eine
Art Humor in Deinen Oh-
ren, Ariadne: warum sind
sie nicht noch länger?»

NIETZSCHE

Zweihundert Jahre lang war der gute Geschmack ein schlechter.* Andererseits war der schlechte Geschmack – wiewohl nur der schlechte Geschmack des guten Geschmacks – immer schon geschmacklos. Erst kam der Geschmack nach dem schlechten Leben; daraus ergab sich dann der bitter-süsse Geschmack nach der Verfehlung. Aber was ist heute der Geschmack schlechter Manieren? Er ist heruntergekommen zum Geschmack der unzähligen Mode-Wellen: dieser allerdings hinterlässt unausweichlich einen Nachgeschmack. Sich dagegen zu wehren, ist müsig, und ihn zu demaskieren ist ein vergeblicher Anspruch hochtrabender, «anmassender» Geister. Sich ihm entgegenzustellen, erfordert einen schwer fassbaren und womöglich heimtückischen «Snobismus». – Daumal hat über den Hindu-«Geschmack» (*Rasa*, im wörtlichen Sinne als Erfahrung des «Schmeckens» sowie auch im metaphorisch erweiterten Sinn der ursprünglichen Bedeutung) geschrieben, er sei die «unmittelbare Erfahrung eines Seins-Zustands»:

Gemäss Visvanatha Kaviraja, dem grossen Theoretiker des 14. Jahrhunderts, wird «ein fundamentales Gefühl – wie zum Beispiel Liebe –, das sich aus verschiedenen Ursachen, Empfindungen und Wirkungen ergibt, für diejenigen, die sich seiner bewusst sind, zum *Geschmack*». *Rasa* ist also ein «Moment der Bewusstheit», ein «objektives Gefühl» (eine subjektive Form von Eliots «objektiver Wechselbeziehung»?): beseelt von «übernatürlichen Staunen» und darin vielleicht ein «Zwillingsbruder eines Vorgesmacks auf das Heilige». Wesentlich ist die Bereitschaft im Bewusstsein des «Empfängers», weil *Rasa* nur für den existiert, der es «schmeckt»; es wird also «nur dann erfahrbar, wenn es *gegessen* wird». (R. Daumal, «Pour Approcher l'Art Poétique Hindu», 1936) Jedoch wird mit der Vermassung der Mode in der Moderne – einem Aspekt übrigens der Vanifizierung der *Vanitas* – der Geschmack sich in den Ritzen der schlechten Manieren verkriechen, denn die Kultur eignet sich die Manieren des schlechten Geschmacks an.

Francesco Clemente verrät keinen «Stil»; eher hat er eine stilistische «Manier». Mit Füsslis Wörtern: «Es gibt zwei Möglichkeiten, Dichtung und Malerei zu schaffen: die eine findet ein Material zu einem Thema, die andere findet ein Thema zu einem Material. Das eine ist die Methode desjenigen, von dem man sagt, er schreibe oder arbeite mit *Stil*, das andere tun die, die der sogenannten *Manier* frönen.» (Analytical Review, Juli 1789) Was Füssli «Manier» nennt, ist offensichtlich *Manierismus*, für den er die Abneigung eines Romantikers hegt, der sich zur Klassik bekehrt hat: «Ein Manierist ist der erbärmliche Simplifikator der ungeheuren Dimensionen der Natur; ein Taschenspieler, der so tut, als imitiere er ihre unermessliche Materialvielfalt, indem er mit ein paar Porzellanscherben herumjogliert.» («Vorlesung VII», 1810) – Wie kann es dann eine Manier ohne Manierismus geben, welche eigentlich noch keinen *Stil* ausmacht? Entdecken wir

FRANCESCO PELLIZZI ist Herausgeber von «RES», einer Zeitschrift für Anthropologie und Ästhetik am Peabody Museum der Harvard Universität, und ausserordentlicher Professor für Kunstgeschichte an der Cooper Union for Advancement of Art and Science, New York.

sie vielleicht in der sogenannten Post-Moderne? Sicher, nur solch eine Manier, und nicht ein wirklicher Stil, ist heute noch vertretbar. Und in der Tat ist es die wiederkehrende *Illusion*, einen Stil zu produzieren – sei es nun durch mangelnde Vorsicht oder absichtlich –, welche die Kunst heute wie ehemals so oft in den behaglichen Schein des Manierismus abgleiten lässt. Denn ohne Hierarchie entsteht – und besteht – kein Stil. Unsere schöne neue Welt hat wohl ihre Fähigkeit verloren, die auf etwas Bestimmtes *ausgerichteten* Werte, welche die Vorbedingung für einen Stil ausmachen, zu legitimieren oder zu tragen. Andererseits ist aber Stil auch Vorbedingung des Manierismus, wenn nicht auch der Manier. So bezieht sich Wittgensteins Beobachtung, dass «sogar das grösste Kunstwerk etwas enthält, das man *Stil* nennen könnte, und sogar etwas, das man als *Manierismus* bezeichnen kann» (Culture and Value, Oxford 1980, S.37), auf eine vermeintliche Universal-Bestimmung der Kunst, die heute nicht mehr so fraglos gilt. Wenn Wittgenstein «*sogar*» (zweimal) sagt, so deshalb, weil er – als ein Mensch der Moderne – irgendwie gefühlt hat, dass grosse Kunst weder Stil noch «Manierismus» haben «sollte».

Wenn Clemente – zwar selbstbewusst, doch nicht ganz ohne ein leichtes Schwindelgefühl – auf dem schmalen Grat zwischen der Unmöglichkeit eines Stils und der Ablehnung jeder Art von Manierismus wandert, vernimmt er auch den machtvollen Ruf seiner wahren «Manier». Dennoch sagen die Mittel, die ihm zur Verfügung stehen, nichts über Art und Weise ihrer Anwendung aus: So kommt es zu einer schwer fassbaren Eigenart seines Materials. Morton Feldman sagt, dass das

* Dies ist der zweite Teil eines längeren Textes, den ich im Februar 1985 auf die Bitte Francesco Clementes hin geschrieben habe. Der erste Teil erschien in «Francesco Clemente», New York (Abrams) 1985. Der dritte Teil, der einige Themen aus den ersten beiden weiterführt, wird im Dezember 1986 in Turin in «Rivista di Estetica» erscheinen. Der Aufsatz war ursprünglich als Antwort auf ein kurzes Stück von Jean-Christophe Ammann gedacht und wurde anlässlich der Clemente-Retrospektive geschrieben: Ich möchte ihm für die auf diese Weise erhaltene Anregung und das Überlassen des hier veröffentlichten Hindu-Gedichts danken. Gern erinnere ich mich an unseren gemeinsamen Besuch bei F.C. in Madras (Februar 1984) sowie an Reisen zu den Tempeln von Tamil Nadu, vor allem Cidambaram, dem Sitz des tanzenden Shiva Nataraja. Außerdem danke ich Morton Feldman für die nützlichen Anmerkungen zu einer früheren Version dieses Textes sowie Rose Hauer und Gobi Stromberg für ihre unschätzbare Hilfe bei der englischen Formulierung.

nicht mit einem *Repertoire* gleichzusetzen ist. Die Quelle seiner immer wiederkehrenden Themen liegt *anderswo*: sie bildet keine Ikonographie. Bei Clemente ist das Material Ausdruck einer *Haltung*: einer poetischen Haltung, das sollte man betonen, einer Haltung, die nicht «grapscht» und «erhascht», einer Haltung des nie ganz «Erlangens». Mit andern Worten, es ist eine Haltung des Wartens auf das Material und des Wartens darauf, dass das Material *im Warten* sich forme. Wie bei Füssli nimmt das Material vielleicht deshalb eher «verwunschene» Formen an. Clementes Welt – ebenso wie Cucchis – ist im wörtlichen Sinn eine Welt der immer wieder auftauchenden *Wunder*, und deshalb hat sie viel mehr mit der Welt anderer Dichter-Künstler dieses Jahrhunderts zu tun – etwa mit jenen, die mit dem irreführenden Namen «Konzeptualisten» behaftet wurden, zum Beispiel Duchamp mit seiner «Verdoppelung» von Material und Gegenstand – als mit irgendwelchen angeblich «neo-expressionistischen» Bewegungen. Clementes Malerei ist nicht mehr und nicht weniger expressionistisch als *alle* anderen poetischen Werke, die unser Jahrhundert hervorgebracht hat, da die *Notwendigkeit* der *unvermittelten* Darstellung durch den Einbruch der Abstraktion unausweichlich geworden ist. Oder umgekehrt; was erklären würde, warum der Surrealismus *nach* der Abstraktion kommt – eines der Rätsel unseres Jahrhunderts übrigens – und warum der «Symbolismus», als ein breit angelegtes kulturelles Erfordernis und nicht als spezifische Kunstrichtung, an beider Anfang steht wie übrigens noch so manch andere Vorgänge unserer Tage.

Dieser Materialbezug bewirkt nun ganz ausdrücklich, dass so, wie es mal lange kein Thema gab, für das man Materialien hätte suchen können, nun kein Material mehr da ist, von dem man sagen könnte, dass bestimmte Themen es geradezu «anziehen». Wo das Material zum Thema *wird*, weicht das Thema ohne klare Bestimmung in jene «andere Evidenz zurück...», die sich ausserhalb jeder Art von Kunst abspielt». (E. Severino, *Il Parricidio Mancato*, Mailand 1985, S.11) Clemente gehört zu jenen Künstlern, die gleich von Anfang an und fast plötzlich eine «Manier» kreieren; doch anders als bei

den meisten anderen scheint es ihm immer wieder zu gelingen, den angenehmen *Problemen*, die durch die reizvollen und «lohnenden» Fragestellungen der Manier aufkommen, zu entgehen. Keine Spur von einer Suche nach «Neuem» oder von der Angst vor «Wiederholung»; kein Versuch, Bekanntes, die einzigartige Stimme, die aus dem *Eingeübten* spricht, zu verdrängen oder zu verbergen. Sein Bewusstsein ist vielleicht mit dem zu vergleichen, was der Zen-Buddhismus über die Fechtkunst sagt: «Das wahre Prinzip liegt jenseits von Prinzip und Praxis...» (Bankei, 1622–1693, *The Unborn*, San Francisco 1984, S.146)

Der Ursprung von Clementes sehr persönlicher und intimer Manier liegt in seinen Büchern, die für das Verständnis seiner Kunst so wichtig sind wie die Mogul-Miniaturen für die Kunst Indiens: Mit ihren nahezu pompejianisch milden Farben und der kühnen Idiosynkrasie der Bildsprache stehen sie in fruchtbarem Bezug zum freskohaften Ausmass und Fluss seiner grossen Arbeiten, ähnlich der Bedeutung, welche die gotische Buchmalerei für die Blüte der Malerei des späten Mittelalters hatte; vor allem aber liegt ihre eher beunruhigende Schönheit in ihrer eigenartig imaginativen Skizzenhaftigkeit beschlossen. Es ist, als wäre die Bildfläche eine prägbare Netzhaut für unaussprechliche «Eindrücke», ein Träger für die in ihrer Privatheit kaum erträgliche Aufzeichnung von Spuren, die sich auf einem neutralen Grund eingeprägt haben, durch die *Erinnerung* an ein Gewirr – an ein Ich-scheues Gewirr übrigens – von vielschichtiger, neue *Wüsten* der Innerlichkeit überflutender Wahrnehmung. – Ein «modernes» Tantra, in dem das Subjekt oder das Selbst (*Atman*) nicht wie in der Mythologie «verloren und dann wiedergefunden», sondern *unwiederbringlich* verloren oder auf jeden Fall von *Anfang an* multiplizierbar und ersetzlich ist. Wir befinden uns hier ganz sicher nicht in einer symbolistischen Welt und noch viel weniger in einer surrealistischen – ausser insofern, als ihre Methoden eine neue Freiheit bezüglich des Figurativen erlaubten –, denn der «Traum» fehlt (Clemente selbst hat übrigens gesagt, dass «Träumen das Gegenteil von Kunst ist»: eine «wachere» Kunst als seine lässt sich heute kaum vorstellen). Vielmehr

handelt es sich hier um eine Art «*Infra-Realismus*», einen «Realismus der Tiefe», der die persönliche Präsenz bis zu jenem Punkt treibt, wo sie sich *auflöst* in die Intensität und Vielfalt ihrer Projektionen und Wahrnehmungen, als wären Lord Chandos oder Funes Visionen in eine «visuelle Innerlichkeit» transponiert worden (hier als eine neue Form von «schamanenhafter Visualisierung»). Deshalb können wir in diesen Büchern und den andern Arbeiten auf Papier bereits die Genesis einer Form der Malerei erkennen, die, ohne auf etwas wie die «Transavanguardia» Bezug nehmen zu wollen, mit Fug und Recht «*transpersonal*» genannt werden kann. Das ist ihre «Abstraktion». Oft ist in ihnen, wie im Wesen des leeren, ausgehöhlten Raumes die Einheit der Gegensätze aufgehoben – gleitend zuweilen und manchmal schwebend, doch immer «fliessend» –, während Eros die vielgestaltige Last der Gefühle trägt: nicht die *Symbole* des Eros, sondern – wie ein wahrhaft *modernes* Echo in fernen Tempeln verhallter Traditionen – Eros als Symbol. Das Verlangen ist *per se* stumm, und mehr sein Geist – und nicht sein Ausdruck – wird hier zur Form. Es ist ein ursprüngliches, vor allem Anfang stehendes Verlangen: «Er hat die Frau als Phantom seines eigenen Begehrrens von sich getrennt.» (E. Jünger, Aladins Problem, Stuttgart 1983, IV, 79) Hier finden wir kein romantisches Pathos, kein Unterstreichen der unbeschreibbaren Dinge im «Wirken» der Natur, nicht einmal einen amerikanischen Griff zur Atmosphäre der post-industriellen Welt und dem allgegenwärtigen elektronischen Bild. Die Zugehörigkeit zu *einer* Natur wird als unumgängliches Faktum angenommen, und zwar ohne – oder jenseits von – Resignation: nicht nur der «Preis» des Lebens, sondern auch in ihrer ganzen Breite die – ebenso ungereimte wie unglaubliche – Manifestation der Liebe.

Diese «transindividuelle» Eigenheit, die so stark in Clemente wirkt, dass sie manchmal fast wie ein erregender Schauer persönlicher Bilder über ihn kommt, ist den orientalischen Religionen und ontologischen Traditionen nicht unbekannt. Denn die Darstellung betrifft *notwendigerweise* die allgegenwärtige indische *Maya*-Vorstellung, den Schleier, der die äussere Erscheinung, die die irdische

Wirklichkeit ist, zugleich verhüllt und enthüllt, wie in Titians Portrait von Filippo Archinto (in Philadelphia). Die Wiederentdeckung des illusorischen Wesens der Individualität bedeutet keineswegs Glaube, sondern eher Unglaube in unserer sentimental Post-Renaissance-Vorstellung an ein unversehrtes und einzelnes Individuum mit seinem Schicksal. Diese alten/neuen Überlegungen berühren auch die doppelte Problematik der Beziehungen der «Individuen» *untereinander*. Man könnte sogar sagen, dass Beziehungen ein immer wiederkehrendes Thema in Clementes Arbeit sind. Aber *wer* hat eine Beziehung zu *wem*? Der rätselhafte Spiegel des anderen wirft ein noch rätselhafteres Bild unserer selbst zurück. Der Brunnen des Narziss, bei Duchamp vielleicht den Ort des «Grundverbrechens» (und «Opfers») – des Kainsmordes – bezeichnend, ist die einzige mögliche, die einzige *zulässige Reflexionsebene*. Heute erwartet man, dass wir *uns selbst* richtig «lieben» und «geniessen», auf «natürliche» Art, und Beziehungen sollen sich in diese naturalisierte Kulturlandschaft einfügen, wenn sie «gesund» und «normal» sein wollen. Die Ordnung der Natur ist das Heilmittel für alles, die universelle Medizin für eine hypochondrische Zivilisation, aber stattdessen haben wir eine «Nicht-Natur; eine Befehlsstruktur. Eine eitle Phantasie, die nach sich selbst sucht an einem angemessenen Ort und mit eben diesem Streben einen *apotropäischen Raum* absteckt. Doch hat hier dieser Raum, der bereits in jenen komplizierten Zeremonien aus dem «wirklichen» Leben herausgelöst wurde, die auch die Realität vom Traum trennen, seine verderblichen Wurzeln: Er ist bereits Teil des Lebens selbst.» (M. Sgalambro, «La Morte del Sole», Mailand 1982, S. 111) Die Demaskierung der Desorganisiertheit der Beziehungen in unserer Welt vermittelt Clementes Werk auf eine Weise, die vollkommen verschieden von bisher bekannter (neo-)expressionistischer «Agitation» ist. Es ist die – grundlose – Begründung eines in vollem Umfang – wenn auch im Stillen – eingestandenen Nihilismus, der die Tat in seiner Unschuld akzeptiert, in einer Art Unschuld *nach* dem Tod und nicht *vor* der Geburt. Es ist, als wären Beziehungen – als *Gegenstände der Darstellung* – im Innersten zu Bildern geworden, «die

zwischen dem, was sie verbinden, einen Abgrund aufreissen», weil, «was trennt, immer ein Bild ist, so wie das, was isoliert, immer eine Beziehung ist». (ebd.) Vereinzelt, wie wir denn sind durch die «Bilder von Beziehungen», können *Bilder von Bildern* von Beziehungen wie zum Beispiel die Malerei nur eine Art verzweifelter Hoffnung – das Oxymoron ist hier unumgänglich – in einer Welt widerspiegeln, die zu einer neuen, listigen Form des Imaginativen «verdammt» ist. Zweifellos befinden wir uns «jenseits» von Platos *Mimetikon*: «Das, was nicht ist und doch ist». Bei uns handelt es sich wohl eher um das Gegenteil: *Das, was ist und doch nicht ist*, und damit befinden wir uns in Übereinstimmung mit einer Zeit – dem indischen *Kali Yuga* –, in der das Wesentliche in Wahrheit negiert werden muss, oder, was *fast* dasselbe ist, als etwas «Un-Glaubliches» bekräftigt werden muss.

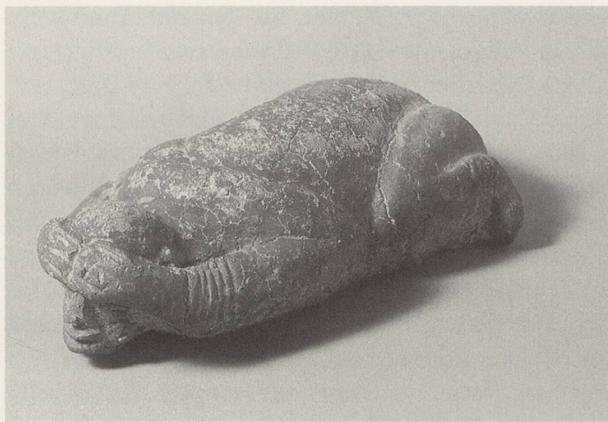
DAS PARADIGMA

Wir hier und dieser Mensch, dieser Mensch und jener andere dazwischen, und jene Frau, diese Frau, und jene andere, welche auch immer, jene Leute und diese, und jene andern dazwischen, dieses und jenes und dieses andere dazwischen, welches auch immer.
 Alles vergeht, diese Dinge jene Dinge und diese andern dazwischen Gutes, Schlechtes, Dinge, die waren, die sein werden, all das auf sich vereinend, steht er da.

(«HYMNS FOR THE DROWNING», POEMS FOR VISNU
 VON NAMMALVAR, 880–930 A.D.)

Die Frage nach der letztendlichen Identität des Dargestellten führt uns zu Clementes immer wiederkehrendem «Animal I» («Das Tier Ich»). Wir stellen sie aus einer Perspektive, die auch Martina Cvetaeva anwandte, als sie über das «geologische Ich» von Goethes «Ich lebe im Millenium» schrieb,

– sowie über jene Dichter, für die «das Thema ein Schub auf das erneuerte Selbst hin ist, das nicht immer menschlich ist. Ihre gesamte Erdenwanderung besteht aus Metamorphosen, doch kommen dabei nicht immer Personen heraus. Manchmal eher Steine, Blumen, Konstellationen. Es ist, als wären sie die Inkarnation aller Schöpfungstage.» (M. Cvetaeva, «Poeti con storia e poeti senza storia», 1933, in «Il Poeta e il Tempo» Mailand 1984, S.155) So sind die wilden Tiere, die so häufig in diesem Werk vorkommen, und die zahlreichen Hybriden eine Art *Reductio ad organicum* in vager Anlehnung an Rousseaus *Tremor di denti*: doch nicht mit Rousseaus Betonung eines primären Symbolismus – der «Naive» humanisiert das Tier –, vielmehr «animalisiert» Clemente – der so «un-naiv» ist, wie man es sich nur vorstellen kann (von *entwaffnend* radikaler Nicht-Naivität) – den Menschen. Manches aus Rousseaus Wesensart finden wir hier wieder, zum Beispiel seinen Sinn für «Beunruhigendes». Doch Rousseaus wundersames Vertrautmachen mit der Exotik und seine Halluzination der Vertrautheit schlügen sich nieder in einem Stil, der ebenso rigoros wie auf «naive» Weise idiosynkratisch ist: und darin eben ganz anders als Clementes feinsinnige Vergegenwärtigung des *Sublimen*, die sich einmal mehr jenseits allen Stils bewegt. Bei Rousseau wird die Realität – die manchmal einen durchaus phantastischen Charakter hat – zum Symbol. Bei Clemente enthüllt das Symbol, *in sich bereits Teil* der Realität, etwas in der Natur der Realität selbst, reisst ein Loch in Mayas Schleier. Auch hier handelt es sich wieder um eine «imaginative» und nicht um eine *imaginäre* Welt. Im selben Sinne wie seine aufgesperrten Münder und das schwebende Sortiment innerer Organe als Andeutungen funktionieren, versinnbildlicht Clementes Tier eine Art Erkenntnis der *immer noch äusserst prekären* Situation des Menschen in der Welt der Technik. So trägt Clemente ein «Tier-Herz» in sich, das *weiss*, dass es – heute weniger als je zuvor – für seine Krankheit kein Heilmittel gibt und dass der verletzliche Körper nicht blosses «Zeichen», sondern «wirkliche» Metapher ist für eine grenzenlose *Fragilität*, die das Wesen in seiner Existenz beeinträchtigt und dessen Bild von seiner prekären Balance prägt.



TERRACOTTA FIGURE, DJENNE, MALI (WEST AFRICA), 14TH - 15TH CENTURY / 14. - 15. JH., 6^{3/10}"/ 16 CM. (Photo: Steven Sloman)

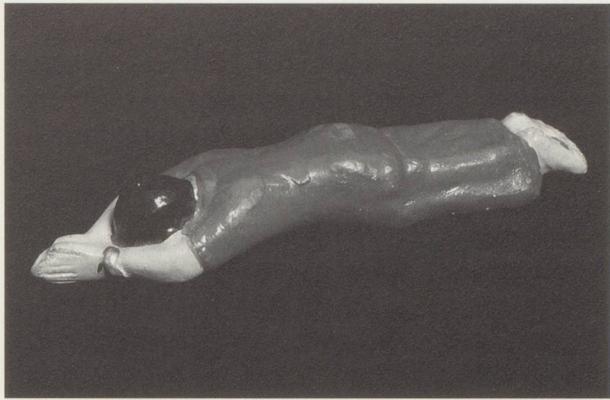
In Alighiero Boettis «Nichts zu sehen, nichts zu verbergen» von 1969 – wie in der Poesie von David Shapiro – kommt auf konzeptuelle wie auf imaginative Weise ein komplexer Aspekt jener Frage zum Vorschein, die heute jeder Künstler stellen muss, einer Frage, die im Kern von Clementes schwer fassbarer und paradoxer Situation liegt: *Was gibt es zu reflektieren?* Nicht länger mehr gilt, dass es ein Thema für die Kunst gibt: Längst keine Offenbarung mehr, wendet sich das Bild nun auch den irdischen Fragen und Tiefen zu, die es ererbt hat. Alles zu zeigen und nichts zu verbergen, kann auch bedeuten, alles zu zeigen und alles zu verbergen: Clementes Bilder jedoch sind keine Chiffren, die es zu entziffern gilt. Was sie als Embleme vorführen, hat die Selbstverständlichkeit eines *persönlichen* Rituals. Sie zeigen alles und verbergen alles; in ihrer täuschenden Klarheit verweisen sie auf nicht Vorhandenes und nicht auf Verborgenes. Zuweilen erscheinen sie «unvollendet», eine Lakuna, die wie traditionelle türkische und Pueblo-indianische Webereien vielleicht die Schrecken eines «Labyrinths ohne Ausgang...» beschwören sollen, «den Code, das Rätsel, zu dem der Schlüssel verloren ging». (E. Cecchi, «Quia imperfectum», 1932, *Messico*, Mailand 1985) Sie enthüllen wohl einen wahrhaft post-romantischen – und ironischen – Kampf. Der Geist – nicht der Heilige – wird in die Schranken des eigensinnigen und unberechenbaren *Es*

(Groddecks, nicht Freuds) verwiesen. Ohne zu wissen, wie noch wo – im Himmel oder in der Hölle – er Gestalt annehmen soll, schwebt er launenhaft umher, berührt alles und nichts, taucht auf als *Ich*, das sich seiner Grenzen nicht so recht bewusst werden kann, seines *Du* und seines *Es*, verströmt und zerstreut sich ins Unerkennbare. Tatsächlich haben wir es mit einer irgendwie melancholischen Überschwänglichkeit zu tun, aber auch mit dem Bewusstsein von einer unüberwindbaren Begrenztheit, einer inneren Zerbrechlichkeit, einer Unmöglichkeit, sich zum Unendlichen aufzuschwingen: «Gut» und «Schlecht» erscheinen in ihrer Begrenztheit, Deutlichkeit und *Vielschichtigkeit*. Doch trotz ihrer Aktualität bleibt diese Vision nicht ohne fernen Anklang aus der Welt der Tradition: «Es ist sinnlos, Körper und Seele (*Jivatma*) in eine Übereinstimmung mit dem Guten zu zwingen; es reicht schon, sie ihrer Grenzenlosigkeit zu berauben. Ohne diese verhalten sich beide ganz anders.»

Michaux ist der zeitgenössische Künstler-Dichter, der die «Spuren» (Aufzeichnung) innerer Bilder als *Embleme* vorschlägt: Er schrieb, dass seine Zeichnungen Ausdruck seien für jenes «Epiphänen», das zuweilen beim Auftauchen dieses oder jenes Gedankens hervorgerufen wird. Sie sind – ob Bilder oder Worte – Niederschlag eines Augenblicks, zufällig, flüchtig, doch im Augenblick ihres Erscheinens nicht übertragbar, fixiert, fast unsichtbar an einen Punkt gebunden, hervorgerufen durch unwillentliches Wecken alter Bilder, überraschend allemal – ich würde es «Wachsamkeit der Reflexion» nennen.» Hier taucht ein Unterschied zwischen Clemente und Michaux auf, die sonst einander so ähnlich sind in ihrer «Neugier», ihrer Wachsamkeit und dem vorbehaltlosen Blick in «andere Welten». Michaux legt die Grenzen des Selbst im *Prozess* der Arbeit frei: Sie ist das Resultat einer *unerlässlichen* Erfahrung mit der Halluzination. Clemente geht von dieser Erfahrung als etwas *Gegebenem* aus. Er kennt sie und lässt sie hinter sich, obgleich er sie *nie* vergisst. Seine Welt kommt deshalb *nach* der Halluzination. Ein entscheidender Unterschied ist dies wohl, der ihn vielleicht noch deutlicher auch von Boetti trennt. Denn Boetti hat die Tendenz, vor der «Vergeudung des Selbst» zurückzuweichen und

ins Konzeptuelle zu flüchten, wo er Schutz zu finden glaubt vor dem bedrohlichen Chaos seiner dichterischen Schatzkammer. Clemente dagegen lässt alle «intellektuelle» Errungenschaft hinter sich, um *vorwärts* zu gehen in ein unbekanntes Land: Was er weiss, stellt er ständig in Frage, und mit seiner Hilfe enthüllt, oder besser, verweist er auf *immer weitere* Geheimnisse. Seine Vision ist die eines Blinden: *unauslöslich*.

Es war Spinoza, der – zur Zeit von Rembrandts obsessiven Selbstbildnissen – die antike Weisheit aufgriff, dass die Sehnsucht, das *Streben* als Hauptantriebskraft des Menschen zu gelten habe. Anders als die Instinkte, die Triebe, wird die Sehnsucht vom Willen geprägt und von einer *Distanz* zu ihrem Gegenstand, die sich nicht einfach überwinden lässt. Sprache nun ist – wie Beckett uns gezeigt hat – Symptom und «Ursache» dieser Distanz zugleich: eine Verkleidung. Spinoza hat auch bereits Freuds Leugnung dessen vorweggenommen, was Norman O. Brown die westliche – und ganz bestimmt nicht indische – «Illusion des freien Willens...» genannt hat, «Grund unserer irrationalen und abergläubischen Moral». (N.O. Brown, «Life Against Death», Middletown 1959) Doch wie kann *überhaupt je* eine «Moral» etwas anderes als Abergläubische sein? Nicht nur, dass dies unmöglich ist, *zeigen* uns Clementes ebenso entwaffnete wie entwaffnende Bilder, sondern auch – und da tritt uns der gute Neapolitaner/Inder in ihm vor Augen – eine Süsse und Ironie, ja sogar eine gewisse Bewunderung für das Wirken des Abergläubens selbst. – Die Art unseres Begehrens mag sich im Verlauf der menschlichen Geschichte verändert haben, zumal, wenn wir – wie Girard (im Gefolge Batailles') behauptet – uns der traditionellen «*Opferhaltung*» entledigt haben sollten. Wenn man *jedes* Opfer als Verdrängung betrachten kann – Verdrängung *unseres Selbst* –, und wenn Verdrängung auch immer eine Identifikation von Opferndem und «*Opfer*» ist, dann findet eine entscheidende Veränderung statt, sobald die Identifikation zwischen der Person und dem Selbst (*Atman*) nicht mehr *durch* das lebende/sterbende Gegenüber stattfindet, sondern durch ein Bild seiner selbst. Es war natürlich das christliche Modell der «Selbst-Opferung», welches das, was



MADRAS, CONTEMPORARY / ZEITGENÖSSISCH, TERRACOTTA PAINTED / BEMALT, 7" / 18 CM. (Photo: Zindman / Fremont)

uns das Bild «darbringt», mit neuer Bedeutung gefüllt hat: vom Kruzifix zum *Ex Voto*. Wir können das Thema hier nicht weiter ausbreiten, doch soll Roberto Calassos brillant-prägnante Reflexion über das Opfer nicht unerwähnt bleiben: «Der Wert des Opfers besteht nicht darin, eine Sünde zu sühnen... Das Opfer ist Sünde, *die einzige Sünde*. Das Opfer ist eine besonders gut vorbereitete Sünde. Es verlegt den Mord in die Entrücktheit des Selbstmords. Entrückt so sehr, dass er zum Ursprung zurückführt. Wo wir dem göttlichen Selbstmord begegnen: der Schöpfung. Der Grund des Opfers ist folgender: Jeder ist zwei, nicht einer. Wir sind kein kompakter Stein, vielmehr ist jeder die zwei Vögel aus der Upanishad, auf demselben Zweig des kosmischen Baums: Der eine frisst, und der andere sieht dem, der frisst, zu. Die Fiktion des Opfers – dass der Opfernde und sein Opfer zwei Personen seien und nicht eine – ist die blendende und unüberwindbare Offenbarung unserer selbst, unseres doppelten Blicks.» (R. Calasso, «La Rovina di Kash», Mailand 1983, S. 177) – In Indien – wo die letzten Spuren der «inneren», östlichen Wurzeln des Westens liegen – war der indo-europäische Höhepunkt der Opfer-Sitte natürlich voll ausgeprägt.

Der Reflexivität des Opfers entspricht – in der Tradition mit umgekehrten Vorzeichen – jene andere Reflexivität, mit der die Griechen den Mythos des Narcissus gezeichnet haben, dem die moderne

westliche Kunst auf *fundamentale* Weise verbunden ist. Der zweite Blick des «Subjekts» führt durch die Kunst hindurch zurück auf es selbst, verbunden mit einer unbeantwortbaren Frage, einer Frage allerdings, die sich – anders als das antike Enigma – nicht einmal richtig entziffern lässt. Es sei denn, vielleicht, wir könnten jemals der alten Antinomie von Aggression und Masochismus entkommen, in der unser «objektueller» Eros gefangen ist. Wenn die Schöpfung (und warum sollte es nur *eine* Schöpfung geben?) als Gottes grösster Narzissmus gelten kann – Gott in *entrückte* Betrachtung seines Spiegelbilds versunken –, entfernen wir uns vom platonischen Eros, geboren aus einer Situation des Mangels heraus, und dessen Korrelat, dem christlichen *Opfermahl*, das die Auslöschung des Selbst bedeutet. (N.O. Brown, ebd.) Der Mythos des Narcissus erfährt so eine Wende und setzt der Moderne ein neues Axiom: Nichts gibt es mehr zu betrachten als *uns selbst*. Von diesem Standpunkt aus wird Kunst eine moderne Verhaltensweise, die den Kampf zwischen *Eros* und *Thanatos* transzendifzieren könnte: Wissenschaft und Politik vermitteln die Illusion, sie gäben der Realität einen «Halt», könnten gewissermassen *Besitz* von ihr ergreifen; die Kunst hingegen schafft *ihre eigene* Realität. Eine Realität jedoch, die aufgrund ihrer Prämissen durchaus unfassbar und «unbesitzbar» ist. Und eben darin liegt die radikale Idiosynkrasie wahrhaft moderner – und vor allem *spät-moderner* – Sichtweisen. Dennoch ist das Bild *Besitz* – für das Kind und den Primitiven ebenso wie für uns, und so sind Besitz von Bildern und Besitz durch Bilder zwei Seiten derselben Münze. Es bleibt daher unklar, als was das Bild *an sich* heute zu gelten habe, in der Kunst und beim Betrachter. Mit anderen Worten: Wovon soll man überhaupt Besitz ergreifen? Keine machtvollen Bilder von «Heiligen» und auch keine kraftvollen Bilder von der «Natur». Es scheint, dass die «Identifikation» von Künstler und Bild, eine «narzisstische» Art der Beziehung, Teil der Definition ist.

Was also ist dann heute die Bedeutung der Selbstdarstellung in Clementes Bildern? Und welcher Bezug zum allgemeinen Status des Materials in der modernen Kunst zeichnet sich ab? Caravaggio, dessen Sinn fürs Dramatische die «realisti-

schen» Portraits der Holländer noch übertraf, malte beiläufige Selbstdildnisse als *Illustrationen* der tragischen Verwicklung zwischen Mörder und Opfer und der hilflosen Verzweiflung, die den *Zeugen* dieses «Opfers» ergreift (z.B. in «Das Martyrium der Heiligen Ursula», Banca Commerciale Italiana, Neapel). So offenbart seine Malerei – wie in unserer Zeit die Schlussszene aus «The Lady from Shanghai» –, dass das Material tatsächlich das Problem der «Reflektivität» ist. «*Narciso – Problema del materiale in cui ci si specchia (Caravaggio-acqua – [...] (R. Bazlen, «Psiche», in *Note Senza Testo*, Mailand 1970, S.49.) Bei Rembrandt verweist der beinahe dandyhafte Polymorphismus des Selbstdildnisses jenseits alles Introspektiven auf eine Persönlichkeit, deren klassische Grenzen und traditionell vorgeschrriebene Maske sich bereits aufgelöst haben: die Renaissance ist hier offensichtlich vorbei, und das *psychologische* Ego hat seinen Auftritt. (Könnte man sich eigentlich einen alten Römer – vielleicht nicht gerade eine Figur aus «Satyricon» – vorstellen, der ein «*Cogito ergo sum*» von sich gibt und nicht auf der Stelle vor Scham und Lächerlichkeit vergeht? Doch lässt sich das «*Cogito* ohne die klassische Renaissance denken?) – Wenn Van Goghs Selbstdildnisse die Integrität dieses neuen psychologischen Ego zerstören – und zwar nicht nur, indem sie die «geistige Normalität» im Bild in Frage stellen, sondern auch durch den radikalen Wechsel auf eine neue Ebene der künstlerischen Methode –, wird im selben Augenblick das Selbstdildnis zum «Thema» der Malerei. «Malerei» ist natürlich auch heute noch das Thema der westlichen Malerei, und in gewisser Hinsicht war das vielleicht immer so. Trotzdem scheint sich heute etwas zu verändern, und für Clemente – wie für viele andere zeitgenössische Maler von Bedeutung (Johns, Twombly, Warhol, Katz und sogar Fischl und Basquiat) – heisst «sich selbst betrachten» nun «sich selbst als *Material* betrachten». Denn nicht nur das psychologische Thema haben wir «hinter» uns gelassen, sondern auch der Formalismus der «Malerei als Thema» tritt langsam in den Hintergrund. Da nun das Material auf breiter Grundlage der einzig legitime «Gehalt» in der modernen Kunst ist – sei es in Form geläuterter Abstraktion oder überschäumender «Expression» –, muss notwendig eine gewisse Form von «Narziss-*

mus» den Inhalt der Kunst von heute *primär* bestimmen. Es war Füssli, der willentlich keine Heimat und zugleich mehrere hatte – Freund und Zeitgenosse des Physiognomen Lavater, der am Ende des Jahrhunderts der Aufklärung eine solche Möglichkeit (oder vielleicht sollten wir sagen *Notwendigkeit*) andeutete. Er beschäftigte sich auch mit der – bereits erwähnten – fundamentalen Frage der Beziehung von Manier und Modell, des *Mymetikòn*: «Wenn man sich zu sehr an sein Modell hält, besteht die Gefahr, dass man das Individuum selbst für Natur hält; verlässt man sich nur auf die Schulen, wird man zwangsläufig in blosse Manier abgleiten; was also bleibt, außer *sich selbst* zum Thema zu machen?» («Aphorismus 144», 1788–1818) Dieses «selbst» ist bei Clemente oft auch im buchstäblichen Sinn – wenn auch «unpersönlich» – ein *Bild* seiner selbst. Auch in dieser Hinsicht gehört Clementes Werk zu den wenigen, die diese unübersehbare Vertracktheit der Zeiten *offen* darlegen, ohne sie in formales oder ikonographisches Zierwerk zu verpacken. Was die «Projektivität» seiner Selbstbildnisse betrifft, stellte Füssli fest, dass «die Kunst, der Hauptfigur die Gewalt über den Horizont zu verleihen, vielleicht das einzige Prinzip ist, das die moderne Kunst der alten voraus hat...» (Vorlesung IV, 1805, S. 226)

Ein ständiger Wechsel in des Künstlers *Theorie* zwischen kontrastierenden Bildern und Visionen vom Ich in ihrer nicht so sehr emotionalen und dennoch warmen und humorvollen Ausführung scheint den Bildern eine eigentlich universelle Anziehungskraft zu verleihen. Formen/Inhalte werden an unserer geistigen «westlichen» *Grenze* zum Ausdruck gebracht: sie sind visueller Ausdruck *eben jenes Prozesses*, durch den wir allmählich zur Hauptfigur in einem «Bewusstsein von der Welt» werden. Clemente scheint wie eine Seele/ein Herz, dem Entfremdung weder ein unentrinnbares «Muss» ist noch ein «Ende», noch irgend etwas, das es zu bekämpfen und verwerfen gilt: eher, wie bei Beckett, ein *Ausgangspunkt*. Die «Identifikation» mit dem Fremden, das als *eng* Vertrautes genommen wird, wirkt als Gegengift gegen die Distanz zum Vertrauten, das als nun *zutiefst* und unentrinnbar Fremdes erscheint: Transkulturelle Ambivalenz ist die *endgültige* Aporie, mit der mögli-

cherweise eine seltsame Art von mehrdeutiger Klarheit einhergeht. Bei solch weltumfassendem Drahtseilakt entfaltet sich eine Bewusstheit von den extremen inneren und äusseren Grenzen westlicher Subjektivität. Interkulturelle Distanz wird zur zwangsläufigen *Gestalt* der (ebenso zwangsläufigen) Distanz sowohl zum «natürlichen Modell» (Forderungen der Moderne) als auch zu den künstlerischen Modellen (Körper der Post-Moderne).

Vielleicht lag Clementes Berufung von Anfang an in der nach-christlichen Wiedereinsetzung einer «polytheistischen» Vision, wie sie die alten italienischen und «indischen» Arbeiten bezeugen, und sei es mit der wüstenhaften Ausgedörrtheit in einigen Bildern. Vielleicht haben die Anstösse einer neuerlich eingenommenen amerikanischen Perspektive ihren ganzen Reichtum erst entfalten geholfen. Oder besser, Amerika war nötig als eine Art «Bestätigung» im etymologischen Sinn: es verleiht *Festigkeit* und *ermöglicht*, dass sich eine *Richtung* herauskristallisiert. Kein modernes Environment ist heute mythologischer, angefüllt mit verborgen «emblematischen», wenn auch profanen *Geschichten*, mit «natürlichen», spontanen Diskursen, welche die Form *erfinden*, und das heisst auch die Form der Welt «neu finden». Der «mythologische» Charakter dieses Landes der vollendeten Technik und des äussersten Pragmatismus (wahrhaftig, dieses Jahrhundert, das Land der Dichtung dieser Welt: Pounds Schicksal, dem von Clemente eng verwandt, kommt einem in den Sinn) wird selten von den Europäern richtig erkannt – zumal von Intellektuellen und Künstlern –, und wenn, dann nur oberflächlich aus einer Marotte heraus. Duchamp erfasste die Energie dieses Landes schon früh, machte sie sich zunutze und hielt für immer daran fest – eine wichtige Gemeinsamkeit dies, die ihn unter anderem mit Clemente verbindet. Heinrich Zimmer, der ebenfalls nach Amerika kam, glaubte, die radikalen Veränderungen der Moderne müssten, damit man sie in den Griff bekommen und beherrschen könne, quasi als geistige Nahrung den «mythischen Gehalt jeder nur möglichen alten Tradition» in sich aufnehmen. «Die Veränderung ist in der Tat so radikal, dass wir aus nichts von all dem, was in der letzten Zeit entstanden und kurzatmig

ist, genügend Energie gewinnen könnten, um die Gewalt unseres grausamen Jahrhunderts aufzufangen und im Feuer der Umwälzung bestehen zu können.» (H. Zimmer, «Il Re e il Cadavere», Mailand 1983, S. 341)

Indien und Amerika: Auf seltsame Weise passt die folgende Beschreibung Indiens – ebenfalls von Zimmer – auf Aspekte der jüngeren, barbarischen Inder des Westens, nicht nur im Zustand, in dem die Forscher (von denen viele Italiener waren) und die Pionier-Konquistadoren (da waren nur wenige Italiener dabei) sie vorfanden, sondern auch in ihrer heutigen Verfassung: «Nirgendwo anders kann man so unmittelbar aus der Quelle der Kultur schöpfen und das Lebenselixier genießen. Es ist, als hätte man die Birke genau an der Stelle beschnitten, wo der Lebenssaft entspringt, der Zweige und Laubwerk nährt – mehr als wenn man die Palme beschneidet, aus deren Schnittstelle man eine berauschende Substanz gewinnt. Denn der Rausch ist einer der wesentlichen Effekte des *Mythos*. Kulturen, die davon nichts mehr wissen, sind prosaisch und dem Verfall bestimmt.» (ebd. S. 339–340) Es liegt auf der Hand, dass diese «Absorption» auf vielen Ebenen lange Zeit üblich war. Unklar bleibt jedoch, ob die Welt daraus wirklich Nutzen haben wird. Zuweilen haben sich «entlehnte Mythen» in der Vergangenheit «bezahlt gemacht»: Der Grund dafür liegt in der paradoxen Wahrheit, dass Diebesgut sich durchaus als *neu* und – das ist entscheidend – als Eigenes verwenden lässt. Zu neuem Leben erweckte Mythen sind da nicht so lebenspendend: Ein Hauch des Todes liegt auf ihnen, um nicht zu sagen, die Aura der Apokalypse. In der Aneignung wird uns die «Gabe» eines aussergewöhnlichen Schmuckstücks im Tausch für unseren westlichen Tand zuteil, ganz zu schweigen von jenen seltenen und delikaten *Reflexionen*, die – wie Clementes Bilder – die einzig greifbaren Rechtfertigungen auf unserer Reise sind: Erkenntnis und Einwilligung in dieses Surrogat eines neuen Austausch-Modus in der Beziehung zwischen Ost und West, Nord und Süd sind auch Phantom «unserer» und «ihrer» Freiheit. *Sed tertium non datur*: Die Differenz besteht nicht ewig, und was kann man sich *ohne solche Differenz* überhaupt einverleiben? Da sie aber

noch besteht, schlägt sie sich nieder im Werk *dieses einen Künstlers unserer Zeit, aus Europa*, das heißt aus *Neapel* – gelegen unter Plinius' bedrohlich mörderischem Vulkan –, einem Gebiet namens *Magna Graecia, locus sublimis*, Land des Chemiker-Alchemisten don Raimondo di Sangro, Prinz von Sansevero, der die Körper seiner Sklaven und vielleicht auch seinen eigenen Organ für Organ «mineralisiert» hat. Es ist, als brauchte das «Alter» Europas die «Ewigkeit» Indiens ebenso wie die «Jugend» Amerikas: «Europäer sehen sich als Bewohner des Westens, nicht der Mitte. Die einzige Zivilisation, die von sich selbst als einer Hälfte spricht.» (R. Bazlen, «Problema dell'Epoca», *op. cit.*, Mailand 1970, S.39).» Clemente, der Indien, den Osten für sich verarbeitet, erzog sich von Anfang an dazu, Europa von *ausserhalb* zu betrachten, und fand in Amerika den einzigen strategischen Punkt, von dem aus man die *ganze* Welt heute betrachten kann, jenes Reich des Westens, *Okkasus*, das der Inbegriff für den Zustand der Welt *in ihrer Gesamtheit* ist. Für ihn ist Amerika wie ein Anker, ein ausgleichender Pol am Rande der Welt – und die Welt kann man heute in ihrer Ganzheit nur von dieser Ecke her erfassen. Es erlaubt ihm, mit einem ständig wechselnden Blick von unheimlicher Ruhe, bejahend und stauend zugleich, gerade jene *Konditionen* zu erfassen, die verantwortlich sind für das Entstehen der unausweichlichen *Aporien* und Unstimmigkeiten in der künstlerischen Darstellung von heute: Zum einen ist dies eine «Zeit», in der der Gegenstand selbst – im absoluten Sinn sowie natürlich auch als *Gegenstand der Darstellung* – eine radikal fragwürdige Wesenheit geworden ist, und zum andern ist es eine Zeit, deren Blick in die kaum fassbar traditionelle, unendlich fragile und unbewegliche Tiefe stürzt, die die mythologische Substanz einer Welt wie Indien ausmacht. Doch vielleicht ist es immer noch möglich, etwas von ihrer jahrtausendealten Lebensnahrung zu fassen zu bekommen, von der zarten Blüte ihrer existentiellen *Mythen* und empirischen «Logos».

«Wozu braucht das Denken eine Substanz? Weil es weiss, dass in ihm Kräfte schlummern, die es übersteigen. Die Substanz ist eine Feste der Hommage des Denkens an die Welt der Bilder... Parado-



FRANCESCO CLEMENTE, UNTITLED / OHNE TITEL, 1985,
OIL ON CANVAS / ÖL AUF LEINWAND, $39\frac{2}{5}$ x $43\frac{1}{5}$ " / 100 x 110 CM. (Photo: Zindman / Fremont)

xe: So dass alles Entwicklung werden konnte, alles *Ding* werden musste. (Ein Ding ist das, was man *benutzen* kann; Entwicklung ist eine Kraft, die sich alles zunutze machen kann.)» (R. Calasso, op.cit., S. 354) Der Verstand, *la raison*, verteidigt energisch seinen Frieden, seinen Bedarf an folgerichtigem Verhalten, seine Prinzipien von Identität und Widerspruchlosigkeit: Er seziert die letzten Skulptur-Gärten der Substanz, von Dingen und Meta-Dingen, von *Physikà* und *Metaphysikà* und erforscht mit klinischem Behagen selbst das Geschlechtsleben der Engel. Doch Indien und Francesco Clemente gehören zu jenen Instanzen, die uns zeigen, dass die Engel, die höheren Mächte, ein für allemal aus dem Himmel zu uns herabsteigen mussten; nun, da wir keine Heiligen mehr haben, da *wir selbst* die allmächtigen «Heiligen» jener anderen Welten geworden sind, die wie Lehm sind, in den unser eigener sich ergiesst wie erstarrende Lava, was könnte uns Besseres passieren, als Destillateur eines «modernen Tantra» zu werden im *Gedenken* an jene alten, nun vollkommen «harmlosen» Mächte: heute, da wir in der Illusion leben, dass eine immense «physikalische» Macht in unseren Händen läge, die uns zu unserer eigenen Zerstörung herausfordert. So sind wir seltsamerweise gerade in und durch diese «anderen» Welten, die *wir* die «Dritte» und «Vierte» nennen, gezwungen, uns diesem neuen *ständigen* Zusammenleben zu stellen und es in gewisser Weise zu akzeptieren, mit dem quälenden Gefühl, dass *jedes* nun – für alle Zeiten – allgegenwärtig ist. Denn in diesen anderen Welten kann die schmerzhafte Erfahrung, dass Authentizität und ebenso Glauben – inmitten seiner letzten *wirklichen* lebenden Zeugen – unmöglich ist, uns sehen lehren, was Stirner mit unbestechlicher Klarheit vor hundertfünfzig Jahren sah: dass der Geist, seit man ihn gezwungen hat, vom Himmel zu steigen, nicht «unter» uns, sondern *in uns – unser Geist* –, nun *übersetzt* ist (und wir wissen ja, wie Übervölkerung zu Schlachten führt, dem Gegenteil von Opfern...). So führt die Inanspruchnahme von Fragmenten der Tradition zur – un-nostalgischen – Wahl des *einzig* möglichen Wegs – keine Flucht mehr also, sondern eine verstohlen erhaschte und gelebte Ontologie.

Wie in Ciorans Haltung der entschlossenen Nicht-Anpassung gibt es auch in Clementes «bewusster, erworbener und willentlicher Leerheit» nichts programmatisch Skeptisches. Sein Dandy-tum beeinträchtigt nicht seine Nachdrücklichkeit, aus der die Arbeit ihren «Ernst» bezieht, und hinter seinem «Mystizismus», seiner «Askese» verbirgt sich eine kindhafte Verspieltheit, die – niemals kindisch – wortlos sich als einzige mögliche Ernsthaftheit zeigt. Was Cioran als ein Ziel beschreibt, das der Marginalität seiner *Wurzeln* bereits einbeschrieben ist – «Ich versuche, allem auszuweichen, mich durch Selbst-Entwurzelung zu erheben; um sinnlos zu werden, müssen wir unsere Wurzeln abschneiden, metaphysisch *Fremde* werden» –, transformiert Clemente – in einem analogen Versuch, indirekt einer Welt zu entfliehen, «die im Vulgären und Schrecklichen sich vereint», und zwar in entgegengesetzter (jedoch nicht widersprüchlicher) Richtung – zum Vertuschen und Löschen der Wurzeln, zum Verwischen der Spuren: Vielleicht verbirgt sich eine geheime Hoffnung, niemals recht eingestanden – schon gar nicht sich selbst –, irgendwie (nicht *irgendwo*) via Amerika und Indien wie durch ein umgedrehtes Fernglas Neapel zu finden, das archetypische *Napoli Celeste* –, das er in jeder Hinsicht verlassen, doch nie wirklich hinter sich gelassen hat, im Geheimen festhaltend am ewig lockenden Bild vom fehlgeschlagenen Talent, dem grossen *Dilettanten*, dem Virtuosen im Loslösen: «Wenn er sein Talent erstickt, so deshalb, weil er mit all seinen Kräften seine Mattheit liebt: Er geht zurück in die Vergangenheit, zieht sich zurück im Namen seiner Begabung. »

(E.M. CIORAN, *LETTRE SUR QUELQUES IMPASSES*, 1954).

...

*shall not add to your bounty
whose beauty shall be a sheet before me
a statement of itself drawn across
the tempest of emblems*

...

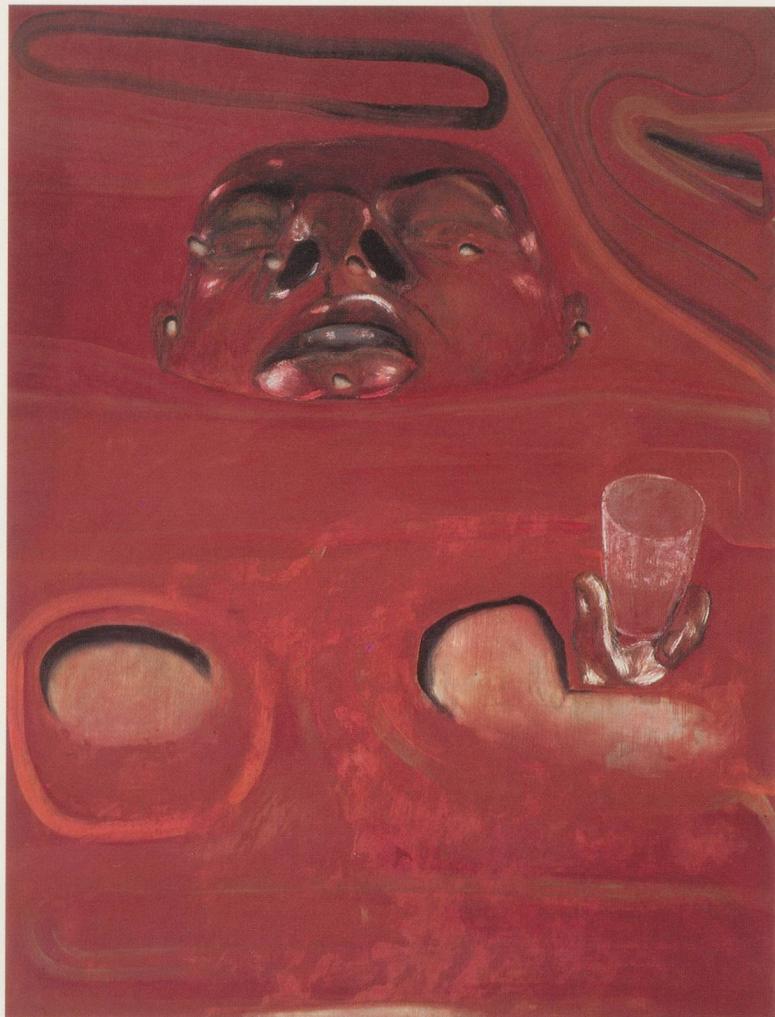
(S. BECKETT, AUS *ALBA*,

ECHO'S BONES, EUROPAPRESS, 1935)

(Übersetzung: Elisabeth Brockmann)

Francesco Clemente

FRANCESCO CLEMENTE, *MULTITUDE*, 1983/84,
OIL ON ALUMINIUM AND WOOD / ÖL AUF ALUMINIUM UND HOLZ, 42 x 32" / 106,7 x 81,5 CM.



NEXT PAGES: ETCHING FOR PARKETT
FRANCESCO CLEMENTE, «RECONCILIATION»,
DRYPOINT ETCHING ON SOMERSET SATIN. EDITION: 100 IMPRESSIONS, SIGNED AND NUMBERED.
PRINTED BY JENNIFER MELBY, NEW YORK, MAY 1986.

NÄCHSTE SEITEN: RADIERUNG FÜR PARKETT
FRANCESCO CLEMENTE, «VERSÖHNUNG»,
KALTNADEL-RADIERUNG AUF SOMERSET SATIN. AUFLAGE: 100 EXEMPLARE, SIGNIERT
UND NUMERIERT. GEDRUCKT BEI JENNIFER MELBY, NEW YORK, MAI 1986.

