

Zeitschrift:	Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern
Herausgeber:	Parkett
Band:	- (1986)
Heft:	9: Collaboration Francesco Clemente
Artikel:	Maxima moralia : on the art of Francesco Clemente = Maxima moralia : zur Kunst von Francesco Clemente
Autor:	Shapiro, David / Brockmann, Elisabeth
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-680563

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: 23.01.2026

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

Collaboration

F R A N C E S C O

C L E M E N T E



HENRY FUSELI, (JOHANN HEINRICH FÜSSLI), HEAD OF SATAN / KOPF DES SATAN,
OIL ON CANVAS / ÖL AUF LEINWAND, 33½ x 29½" / 85 x 75 CM. (Photo: Zindman / Fremont)

MAXIMA MORALIA :

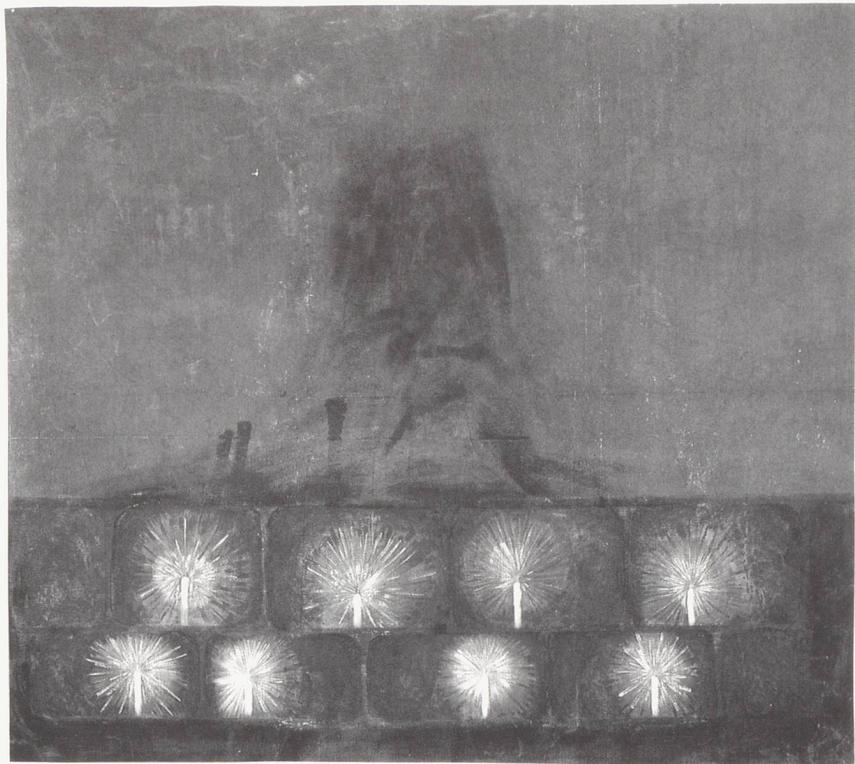
ON THE ART OF FRANCESCO CLEMENTE

DAVID SHAPIRO

Hakuin Ekaku, unorthodox calligrapher and master of the Rinzai School of Zen Buddhism, spoke of the superiority of «concentration in the midst of activity» to «concentration in stillness.» The intensity of Francesco Clemente's art is one that is never divorced from the flux of surfaces, from worldliness and its signs, from individuality and its ill-defined

DAVID SHAPIRO has written six volumes of poetry, including *Lateness*, *To an idea*, and *The Page-turner*, and was awarded a prize for experimental poetry by the National Academy and Institute of Arts and Letters in 1977. He has also published the first monograph on Jasper Johns' drawings, as well as the first book on Jim Dine's paintings and the earliest volume on John Ashbery. He was an editorial associate at *Art News*.

limits, and from the excesses of action. In our contemporary version of the Battle between the Ancients and the Moderns, the crude iconomachias between false modernisms and false post-modernisms, he refuses to take sides, just as Walter Jackson Bate reminds us that one of the great eighteenth century writers took sides in that false debate between rupture and continuity. Clemente participates not in the «anxiety of influence,» but what may be justly called the joys of influence, a willingness to accept secondariness or «belatedness» without pedantry or populism. He is willing to paint the purgatorial mountain above a system of archaic candles, as in *PURGATORY* (1983), but his approach to allegory is complex and his iconography where traditional is not one of

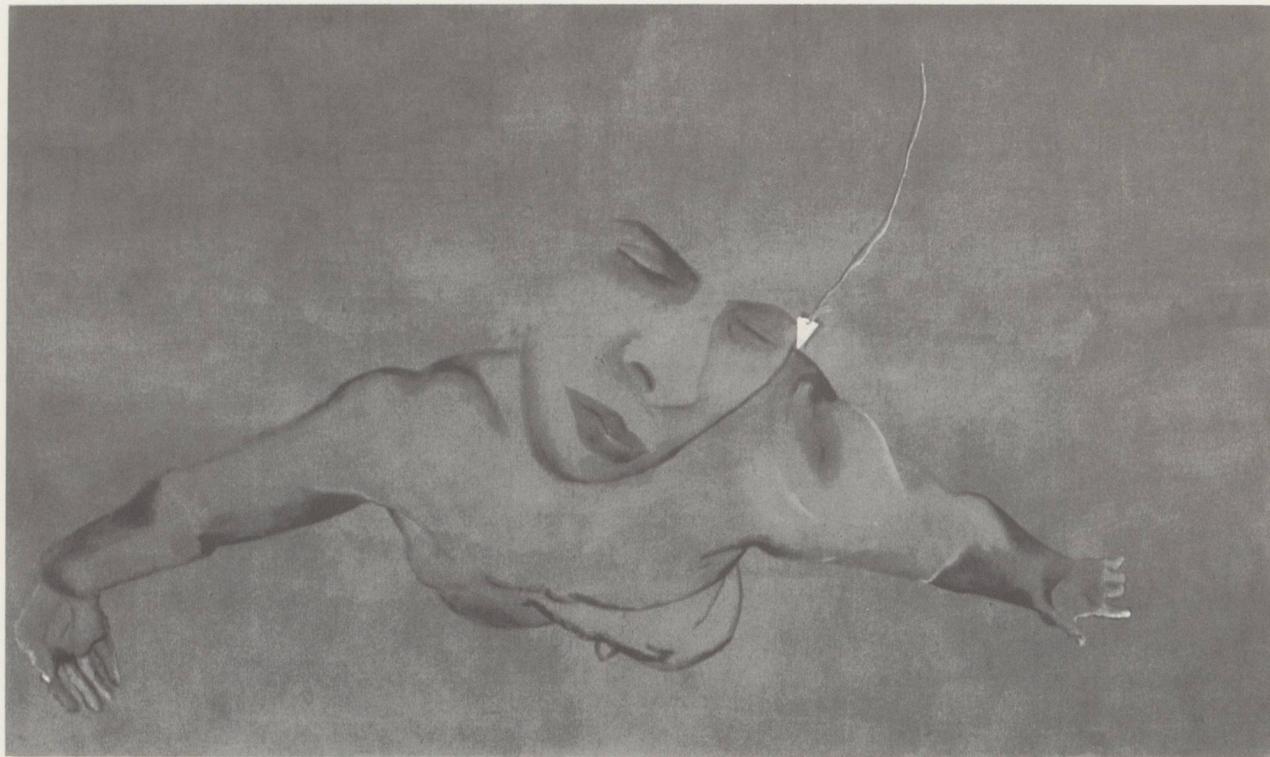


FRANCESCO CLEMENTE, PURGATORY/FEGEFEUER, 1983,
OIL ON CANVAS / ÖL AUF LEINWAND, 7' x 11" x 8'6" / 241 x 259 CM.

reassurance or complaisance, as in so much of recent work where the past is seen as easy luggage for vandalism. The melancholy washes of his blue Purgatory are both elegiac and anticipatory, with a resolute Pompeian geometry. For all of the talk of the permissiveness of such painting, it is also filled with some rather grand refusals of dogmatic and narrowing systems. One might have thought that such a skeptical painting would become a mild Lucretian naturalism, but the artist has been eager to represent both hysteria and ordinary happiness, since he has not been involved in his concentrations for therapeutic ends. Thus, melodramatics and regressions have not been tabooed but are scrutinized as transitions. Attention is paid to the dissolution of boundaries in body and world: purgatorial boundaries between the future and the past.

The large gouache on linen SEMEN of 1983 is an example of this painterly multiplicity. An enormous figure, at

once both embryo and purgatorial victim, floats toward the viewer in the monumental scale of the 7x13' canvas. The figure is finely and tremulously outlined in brown, but the skull is left open and incomplete: a ruptured boundary. In such a work, Paul Schilder's concept of the «internality of the body,» the feeling-tone of the body as experienced from within, must be appealed to as at least part of the explanatory force of such irresolutions. This work has some of the suicidal force of Johns' DIVER, where the gestures are emphatically ambiguous to the point of mental contradiction. DIVER - I refer to the drawing - may have been inspired by a passage from a biography of Hart Crane, in which the poet is said to have held his hand above the waters he had just leaped into as farewell or signal of distress. SEMEN, titled with a shocking directness so that we might misinterpret it in a merely naturalistic way as a cartoonish empathy with spermatozoa, has a kind of anguishing ambivalence. A



FRANCESCO CLEMENTE, SEMEN / SAMEN, 1983,
GOUACHE ON LINEN / GOUACHE AUF LEINTUCH, 7'9" x 13' / 236 x 396 CM.

from *l'oeil* thread and triangle hangs beside the skull, but no explanation is given. In a contextless void, the figure blindly swims or flies: «homeless representation» indeed. In such a work, automatism is appealed to but finally abjured with careful *graphesis*. Clemente is not involved with what he regards as the too mechanistic processes of the Surrealists, but he emerges with an image that is at once properly conscious and unconscious: a humiliating reverie on the shattered condition of the self that Freud offered as an «insult to mankind.» The paradoxical strength of Clemente, like Jasper Johns, lies in his willingness to share vulnerability of the body as analogue of mental ambivalence. The opened and/or ruined figure is an uncertain sign for variety of nomads in this nomadic work.

Clemente has a complex attitude toward quotation and the past. The figure clutching the PANTHEON in PERSEVERANCE of 1982 might be taken as a ferocious example

of the appropriating attitude. The familiar attitude of donor and church has been transformed into a vascular scene of the artist clutching the possibilities of history. The large white painting is filled with inexplicable Twombly-like marks which appear to be raining down upon the nude like excremental hail-stones. Such a painting does not appeal to the photographic impulse which Clemente has derided in conversation as always too late in its observations. The artist is not so much a donor-saint as guiltless thief, in the manner of T.S. Eliot, who praised theft over imitation. The melancholy of the Pantheon reduced to a conceptual model is the opposite of Fuseli's image of the midget painter paralyzed by the huge foot of antiquity. Clemente is suggesting that we are in some hallucinatory fashion capable of holding the monuments of memory, if only in our own shrunken and private perspectives. Architecture here reminds us of the tectonic bias of Clemente, whose difficult analogies should of course be

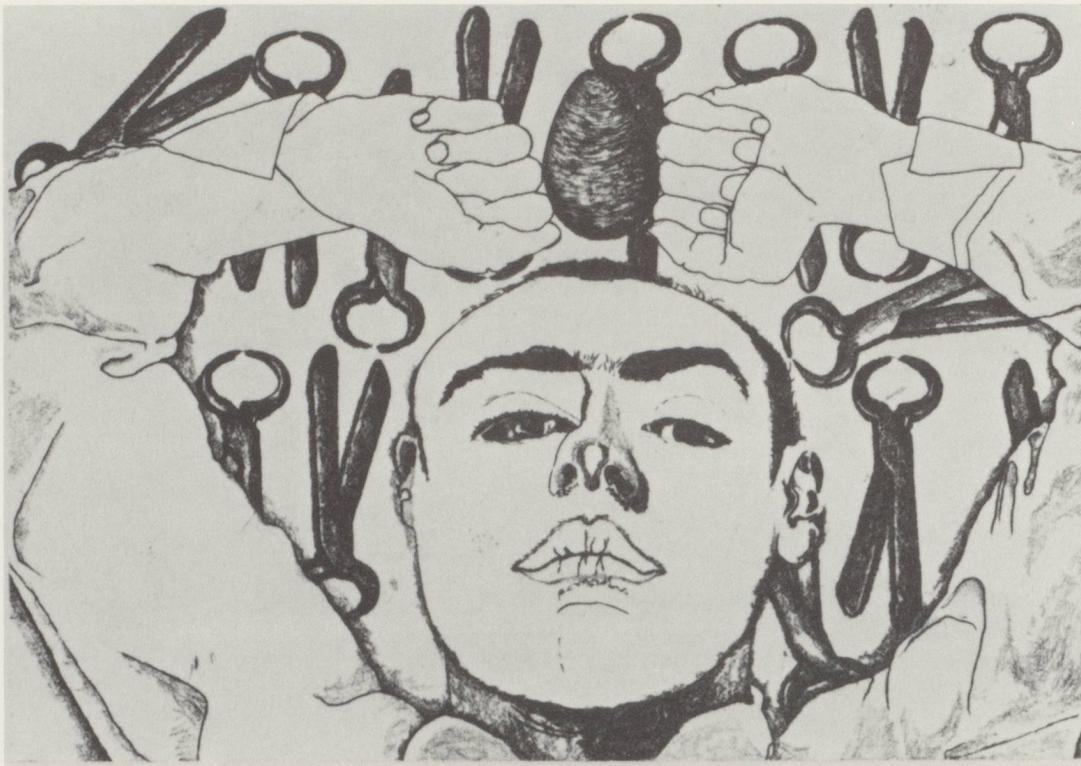


FRANCESCO CLEMENTE, PERSEVERANCE / AUSDAUER, 1982,
OIL ON CANVAS / ÖL AUF LEINWAND, 78 x 93" / 198 x 236 CM.

differentiated from any naive expressionism *redivivus*. The point is not so much a lyrical autobiography, though this is one impulse of the work, but a tendency to a mature meditation on the problematics of quotation itself. For this reason, so many of his most interesting collages are not even identified by the painter as collages or interventions as such. He does not want to spell out too explicitly his punctuations of the past and requires a more strenuous re-tracing by the viewer. This strategy of not decoding his allusions in advance is much more sinuous than the contemporary practise of a didactic conceptualism offering us too much explanation in photographs of photographs or paintings of paintings. Clemente, like Ashbery in poetry, deletes the explanation and gathers up his mannerist force by such subtractions.

In his woodcuts and etchings, Clemente proves himself to be a master of a kind of contemporary ukiyo-e, a floating world of perishable bodies and feeling-tones by one who is

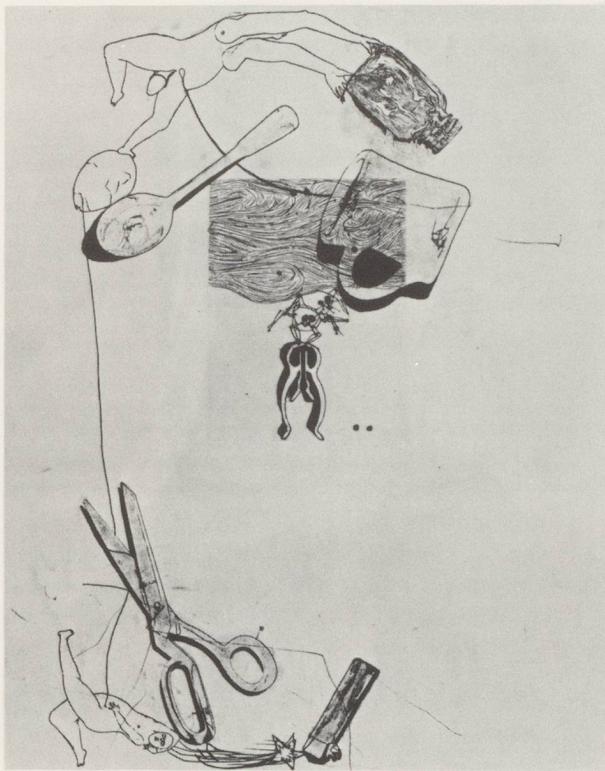
not constrained to avoid pathos. The unabashed eroticism of the nude in MORNING, 1982, reminds us of the epigrams transformed from the Latin by Ezra Pound, an appropriator – long before a spurious postmodernism – who is read carefully by Clemente. In one woodcut, a fertility goddess is offered but her head is ferociously superimposed by a cage of lines. A line that might have been a contour of the figure floats aimlessly in space like a bent stick. Whatever is archaic in the work is by now a learned neo-primitivism. In another woodcut, hands interpenetrate feet: a small essay on the tentative quality of rule-systems. These body parts are not crucified as laconic nominalisms on wood, as in Jasper Johns's famous tetraptych. Here, body parts fold and re-fold and are capable of a bliss as straightforward as the woodcut of a single hand reaching behind, through and towards the vagina. If this is contemporary shunga or pillow-book art, it is refined beyond exaggeration and is more ei-



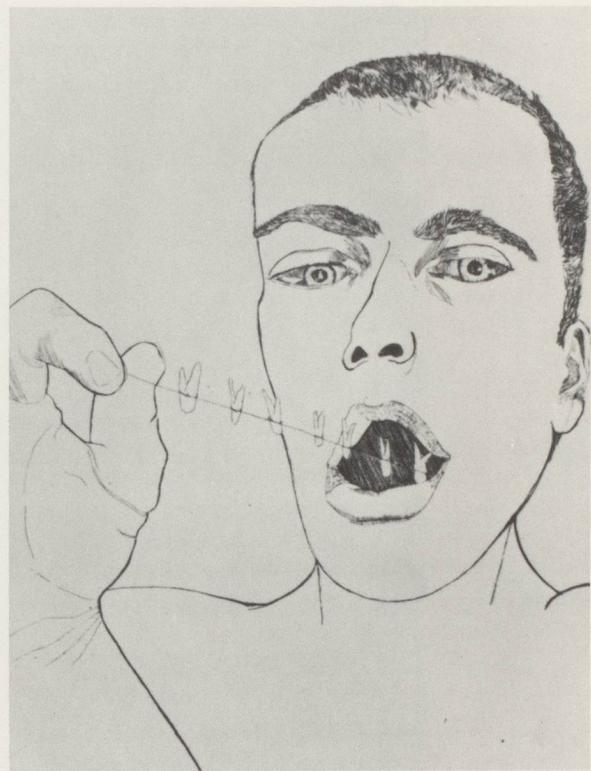
FRANCESCO CLEMENTE, SELF-PORTRAIT NO. 3 (PINCERS) / SELBSTPORTRAIT NR. 3 (ZANGEN), 1981,
ETCHING / RADIERUNG, 19 $\frac{1}{8}$ x 13 $\frac{1}{8}$ " / 48 x 33 CM. (Crown Point Press)

detic than gymnastic. And like the Japanese artist whose perspective always insisted on the flat anti-illusionism of the piece of paper in one's lap, these works never permit us to forget the code of the woodcut itself, where line itself is the hero of the code. The violent self-reflexiveness of these works is seen in the anxious refrain of scissors in so many of these torn and self-lacerating works: scissors near the eye in *CIRCUIT*, 1981; pincers in *SELF-PORTRAIT* number 3, 1981; and the large fateful scissors and thread of *SEASCAPE*, 1981. The scissors is one of the magical appurtenances of the individual that spells his limits and represents him, in Lévy-Bruhl's early theme of the shadowy double. A Rousselian moment of mechanism is seen in extraction of a whole tone-row of teeth in the comically anxious *SELF-PORTRAIT* no. 2 (*Teeth*) of 1981. Master Canterel of *LOCUS SOLUS* learned to make decayed teeth into intricate mosaics, and Clemente accomplishes the same: each tooth turned into a body.

Clemente's art has begun to be caricatured in a series of misunderstandings that Rilke called fame. Those who connect the tradition of abstract art most vitally with representation will understand that his is not a regression to permissive figuration. The fresco, *HE TEACHES EMOTIONS WITH FEELINGS*, 1980, connects Clemente with the rigorous surfaces of Jasper Johns and Brice Marden and with the desire to focus on the grammar of a work as its poetry. These three figures, priapic, disgusted, and fragmented, present themselves as analyses of part and whole, margin and frame. As a torso metamorphoses into a flowery bush, the painting is concerned constantly with the inconstancy of experience. Ovidian calm is employed to render the most brutal of trespasses. The work is both an Art and Cure of love, and a little bestiary observes from the upper margin the vagaries of emotion. Paranoid or disturbed space is what the architect John Hedjuk seeks in his houses that have turned into walls



FRANCESCO CLEMENTE, SEASCAPE / MEERAUSBLICK, 1981,
ETCHING / RADIERUNG, 18 ¾ x 24 ¾" / 47,6 x 62,8 CM.
(Crown Point Press)



FRANCESCO CLEMENTE, SELF-PORTRAIT NO. 2 (TEETH) /
SELBSTPORTRAIT NR. 2 (ZÄHNE), 1981,
ETCHING / RADIERUNG, 6 x 8" / 15,2 x 20,3 CM. (Crown Point Press)

and his masques of imaginary cities, and Clemente is also involved in perturbed or inflected space. The most evident sense of threat is shown in the four hands reaching around the central figure, on his knees, in a state of arousal. Eyes, nose and mouth are assailed as in so many of Clemente's meditations on the openings of the body, a Surrealist theme explored as an everyday mode of passage. The result is a fresco for an imaginary new House of Mysteries in which flagellation and decomposition are explored as worldly signs. Another Rilkean spatial disturbance is caused by the canvas striped by bars, behind which the «Unborn» lies stretched out upon or within a luminous tiger (*UNBORN*, 1983). Elsewhere, putti (in *PRIAPEA*, 1980) dangle body parts with an oneiric insouciance; and the narrator lies beneath his shattered narrative.

We do not connect Clemente's use of Eros or putti as forms of luxurious eclecticism or neo-classicism. The putti are part

of a single long and melancholy sentence after the manner of de Chirico's strophes in the novel *HEBDOMEROS*. The putti are part of an investigation, a necessary investigation of the individual's liberty in an age of competing determinisms. The historicist critics have told us painting is dead, as if one had said the sonnet were dead before a Malarme revived it with archaic zeal. The delighted and anxious and multiple fresco *PRIAPEA* is part of a desire to tell «the tale of the individual» as Pound sought to speak of the tribe, with the necessary periplim or voyage into the past for voices. Clemente's art revels in contradiction, such as his aptly titled *FATHER MOTHER* enigmogram of 1982 in pastels, a vaginal ellipse filled with three round forms, all set in an unsettling green space without boundaries. Here abstraction is provoked, with the most economical of means, into a suddenly erotic conundrum. The bizarre and decorative eyes that punctuate the canvas like a grid system in MID-



FRANCESCO CLEMENTE, *MIDNIGHT SUN II / MITTERNACHTSSONNE II*, 1982,
OIL ON CANVAS / ÖL AUF LEINWAND, 78 x 93" / 198 x 236 CM. (Collection The Tate Gallery London)

NIGHT SUN II, 1982, are ways of alluding to the all-overness of Pollock's shimmering heat but they are also criticisms of any purist canvas of avoidance. They are congruent with Rilke's sense of art's exigence: «There is no place that does not see you... You must change your way of living.» Painting is a kind of *possibility* in Musil's formulation and is not satisfied with the monocular perspectives of photographic or other naturalisms of our epoch. Clemente's is a relativistic art of surrealism and sidesteps the Puritanism that suggests the touch of hand as sentimentality. He knows expertly the syntax of the body's knowledge of itself, as in his painting of *Gehldzahler*, Untitled 1983, that yields a frontality, profile, and back view, with garlands of Ovidian flowers. The eccentric is his language; we always need thirteen ways of looking at a blackbird, the ordinary bird that is at once an *arte povera* and *arte plena*. Neither bare nor affluent but polarized in a fruitful tension.

Clemente is falsely accused of being preoccupied with certain themes of the excremental, the erotic, and the self-reflexive. But a comprehensive glance at his work in its variety does not substantiate the sense that he is, as André Breton said of George Bataille, a man with a fly on his nose. The ritualistic is there, no doubt, in the multiple unities of his drawings presented as a kind of action. But he is not theatrical in the pejorative sense, and he once contributed a stack of drawings to an audience in lieu of a stage set, a gesture as humble and admonitory as one of Johns. In *CADUCEO* of 1981 he shows his henotheistic good humor: a green mouse observes the end of a fleshy tail, while his own green tail imbricates with and echoes this anomaly. The spectator is shown the hand and part of a squatting human, as the canonic healing sign of the entwined snakes emerges from this triple pun of genitality and bestiality. This is the high good humor of a skeptical hedonist along the lines of a Wallace



FRANCESCO CLEMENTE, BREATHING / ATMEN, 1984,
MIXED MEDIA ON ALUMINIUM AND WOOD / MISCHTECHNIK AUF ALUMINIUM UND HOLZ,
72 x 43" / 183 x 109 CM.

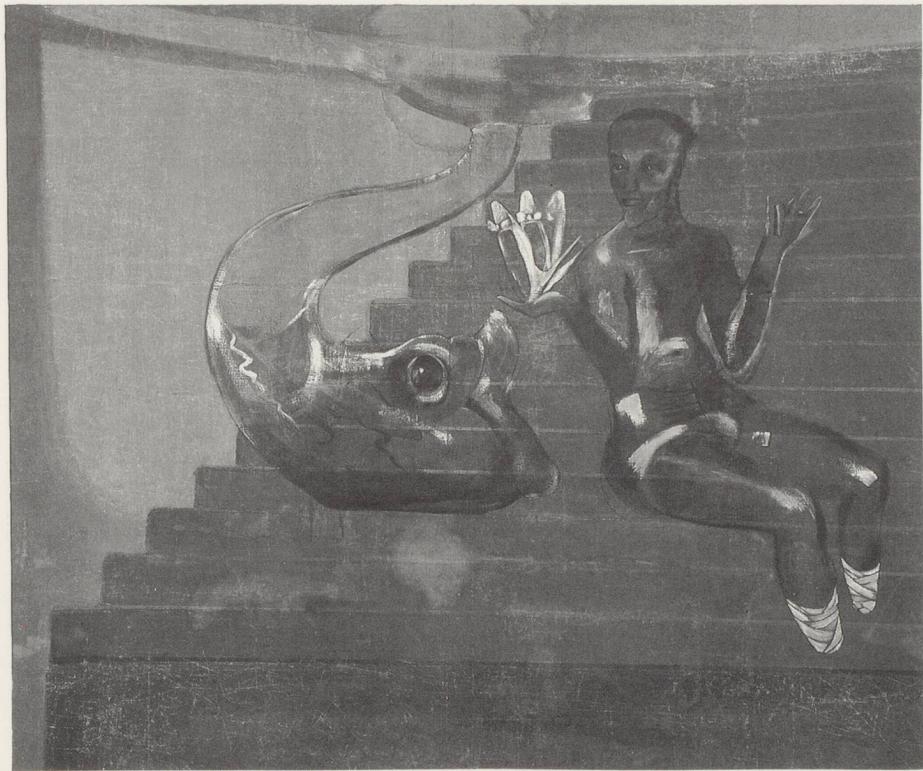
Stevens and not an erotic obsessive like a Klossowski. He has taken Duchamp's snow shovel, *IN ADVANCE OF THE BROKEN ARM*, and transformed it in a spirit of play, with a fresco of a face (1983). One should not under-rate these sculptural interventions and their investigatory unity, as in his fresco on wheel, 1983, festively reminding us «*Festina Lente*» above a supple airplane which folds its rudder along the wheel's curve. There is a critique of futurism's mania lodged in this late and melancholy humor, the wheel and the whole mystique of dynamism slowed down by a witty compilation of fresco and frozen language. The inscription has the reticence of a manufacturing logo and seems congruent with Brendel's scholastic suggestion that Romans gave us no achievement more original than standardized lettering. The cliché is freshened, by radical juxtaposition, but the viewer is reminded, as in Stevens' phrase, that «the freshness of night has been fresh a long time.» The painter does not re-invent but quotes the wheel.

If the twentieth century concludes in a painting, what does this painting resemble, this painting of paintings, like a theory of theories? Is it a plural art that is not one of populist quotation but of radical plasticity? Is this what Walter Benjamin implied when he spoke of the dreamwork of quotation? Clemente denies that he is a naive Romantic, as when he collaborates with others on the basis of a workshop with Warhol and Basquiat and himself permuting each others' hand in a *renga* of painting. These are some of the most significant collaborative experiments of our day, not so much «party paintings» in the Japanese manner, but a sequence of true relatedness in which each painter functioned as critic and restorer of the several modes involved. If the painting of our century was shattered by Cubism and restored by the «Exquisite Cadavers» of collaborative Surrealism, then it is shattered and restored at once by the drastic «revisionary ratios» of these dramatically divided selves.

Thus, Clemente's work is not so much a meditation of narcissism as it is a social examination of threats to the idea of the subject. A fashionable inhumanism is countered in one of his early studies: (*Self-decapitating man*, 1971), an exercise more explicit than Tinguely's self-consuming machine about the problem of pathos in this «the worst century so far.» There is a Utopian element in Clemente, as in his favored use of the word «imagination,» but it is fundamentally a search for refuge which has taken him to the margins, so-called, of the West and East. Perhaps the painting of the twentieth century is this shattering and healing collage of In-

dian miniature and excremental George Bataille, as in his tantric figures catching eggs behind them. In *EARTH* and *HUNGER*, 1980, his celebratory parodies yield him a map of the whole earth and the canonic endless snake, bitten through by «the allegorical man.» Searching for a vascular allegory which if cut would bleed, he concludes with paintings along the lines of Emersonian aphorisms, discontinuous parables of this kingdom from which the transcendental term has been deleted.

The artist has a great admiration for the Japanese finesse shown in a Pampas grass screen of the Muromachi period. His own screens, for example an erotic one in which a body opened in bliss at the juncture of the panels, are a place in which calligraphy and painting may meet and mingle. He is never averse to the narrative quality of a discontinuous work, as in his *SELF-PORTRAIT WITH BROOM*, 1979, in which the inverted figure in drastic diagonal at lower left and the broom hanging above him are both juxtaposed by a wild abstract streak that becomes, allegorically, the «dust of the world,» wittily making the most abstract of signs stand for concreteness. The inverted figure and its resonance are most drastically and simply used in the stark images of *MOON*, 1980, where the figure of a man with a noose around his neck tied to a rock mythically plunges into a schematic sea. The moon, rock and man are as simple as agitprop if read only for an illustrational desire, but actually they are dense as a little telegram by Magritte; and we are led by a «commodious vicus of recirculation» to decide upon the perspectives and relations of this chilling «Diver.» Among his achievements in narrative, one must mention his collaborations with such authors as Allen Ginsberg and Harry Mathews and his own book-making activities in India, for he is an author who always remembers the pleasures of the graphological, as in his enigmatic ink drawings, some only an inch tall, for Michael Auping's book about him. These drawings functioned as interruptions, interventions and commentaries on the textual narrative of his own autobiographical fragments. They are entangled in the work and make for a texture as involitional as Freudian case history. Nor are folktale qualities left unused, as in his extravagant underwater fantasy of man and fish entitled *FRIENDSHIP*, 1983, again replete with a Pompeian system of decorative flat stairway to nowhere. The drive toward narrative gave him an extraordinary series of *THE FOURTEEN STATIONS*, 1983, and one thinks of the third Station, a howling face with skulls inside the opened mouth.



FRANCESCO CLEMENTE, FRIENDSHIP/FREUNDSCHAFT, 1983,
OIL ON CANVAS / ÖL AUF LEINWAND, 7' x 8'4" / 213 x 254 CM.

We have grown accustomed to the sense, through Adorno, of commitment to intransigent autonomous abstraction as representing for us the impeachment of an epoch of «not yet» and «no longer,» an age after Auschwitz too horrible for lyrical poetry. But we must find in the figurative work of Clemente, like the figurative architecture of John Hedjuk with his animals, masques and towers, another form of intransigence and not a yielding to accommodation. Both Hedjuk and Clemente are involved in a rhetorical strategy of blurring the genres of realism and the supernatural. They create imaginary communities, like that of Michaux, as either radiant dystopias or irradiated Utopias, speaking of the principle of hope as Bloch spoke of it, as a necessary and not a luxurious principle of resistance in everyday life. Such is the resistant intimism of Clemente's pastels. It is not so

much a question of a return to representation as a critique of any purism, but the drive to invent a new typology, for the individual as for the city. Thus, the androgynous and seemingly hypersexual figures in Clemente bound with a ribbon in orgiastic slumber are part of a magnanimous struggle for a clear communal palette of possibilities. It is, moreover, a philosophical poetry, as in his etching of a beach of stones interrupted with orange wheels, a Dantesque allegory of force, grace and gravity. If we want our own *s c u o l a m e t a - f i s i c a*, it is here in the opposition of an almost empirical setting of radiant contours pitted against the lonely group of fragments, the fate of the dynamic *t e c h n e* in our age. It is a painting as dry as Montale by a painter no longer interested in the anxiety of Cézanne alone but in the methods of a new confidence and fidelity.

THE BOY WHO LOVED BUBBLES

*Because a universe is one bubble
of black bubbles, and yet
a boy is watching always with bloody eyes
– a boy who loves bubbles –
as a black stone rises beside our sleeping head*

*Tame at the end of a stem
it may not burst like paper
into fifty sheets
as he knows who stripes his notebook with lithographs
Inserting his pen into his mother's black purse
he covers it he discovers it in a glance
with schedules and weeks and a bitten newspaper
But he is looking for writing, the black bubbles*

*Now what emerges is the antonym
a clipping as colorful and useless as a singularity
and mother's black planet
Now bubble and syllable break in the evening air*

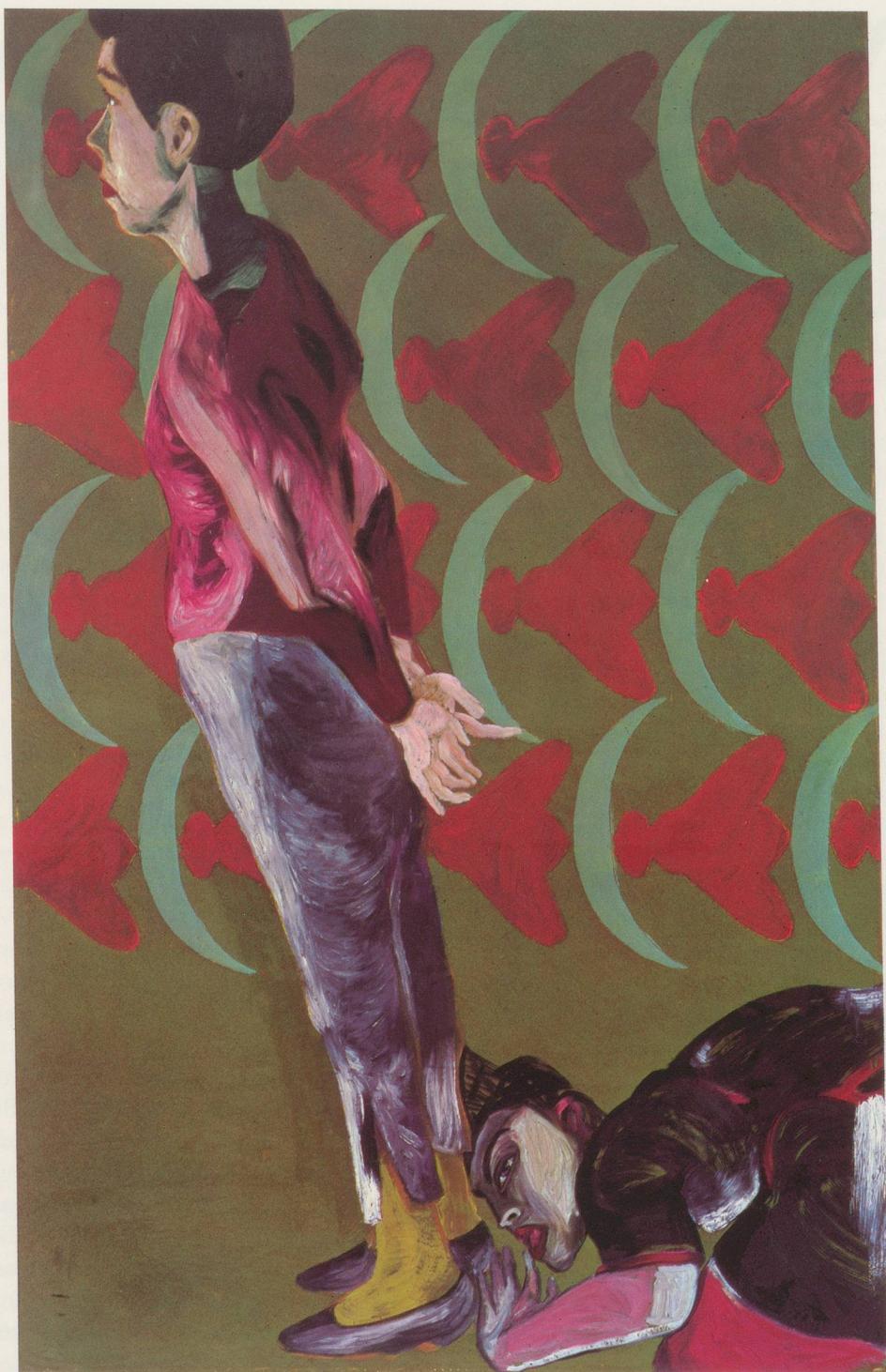
*You were not really listening to the last sentence
Because you could not see it, the transparent dump we live in
like a frothy star
Now you are really listening so I will tell you the end*

*Inside the bubble is another bubble, of course
Inside the stone is a star of pain*

*Exploding like an accident, the wild syllable, wet
The king delighted by forbidden hair
Poems of birth that were not poems of birth
Music and panic engendered by a prophet without vision
The nostril of an injured monster flaring with a pill
Toby and Nairobi, Thetis the magician*

*Stigmata on the wand Difficulties of the stateless
A cab ride wrong A ride home Relays
Reading in the dark nothing but
the kaleidoscope of the last century*

DAVID SHAPIRO, 1986



FRANCESCO CLEMENTE, *FROM NEAR AND FROM AFAR / VON NAH UND FERN*, 1983,
OIL AND WAX ON CANVAS / ÖL UND WACHS AUF LEINWAND, 82 x 28" / 168 x 107 CM.

MAXIMA MORALIA :

ZUR KUNST VON FRANCESCO CLEMENTE

DAVID SHAPIRO

Hakuin Ekaku, unorthodoxer Kalligraph und Meister der Rinzai-Schule für Zen-Buddhismus, sprach von der Erhabenheit der «Konzentration inmitten der Aktivität» über die «Konzentration in der Bewegungslosigkeit». Francesco Clementes

DAVID SHAPIRO hat drei Gedichtbände geschrieben, darunter «Lateness», «To an Idea» und «The Pageturner». 1977 erhielt er den Preis für experimentelle Poesie der National Academy and Institute of Arts and Letters. Ausserdem veröffentlichte er die erste Monographie über die Zeichnungen von Jasper Johns sowie das erste Buch über Jim Dines Malerei und neuerdings einen Band über John Ashbery. Er war Mitherausgeber von «Art News».

Kunst besitzt eine Intensität, die untrennbar verbunden ist mit dem Fluss der Oberfläche, der Weltlichkeit und ihren Zeichen, der Individualität mit ihren verschwimmenden Grenzen und dem Exzess der Handlung. In unserer zeitgenössischen Version des Kampfes zwischen Traditionellem und Modernem, in den hemmungslosen Ikonoklasmen zwischen falscher Modernität und ebensolcher Post-Modernität lehnt er es ab, sich auf eine Seite zu schlagen. Walter Jackson Bate erinnert uns an die grossen Schriftsteller des 18. Jahrhunderts, von denen im unseligen Konflikt zwischen Umbruch und Kontinuität auch keiner für irgendeine Seite

Partei ergriffen hat. Clemente beteiligt sich nicht an der «Sucht nach Dominanz», sondern freut sich seiner Wirkung, bereit, zweitrangig zu sein oder «zu spät zu kommen» ohne Pedanterie und Populismus. Er ist bereit, den Fegefeuer-Berg über zwei Reihen archaischer Kerzen zu bauen – wie in *PURGATORY* (FEGEFEUER) 1983 –, doch ist sein allegorischer Zugriff komplex und seine Ikonographie, wo sie sich auf Tradition bezieht, ohne jede Beschwichtigung oder Gefälligkeit wie sonst so oft in neueren Arbeiten, die mit der Vergangenheit umgehen, als wäre sie leichtes Vandalen-Gepäck. Der melancholische Anklang in seinem blauen Fegefeuer ist elegisch und antizipatorisch zugleich, geprägt von deutlich pompejanischer Geometrie. Allem Gerede über die Zulässigkeit solcher Malerei zum Trotz, ist es auch noch voller Ablehnung jeglicher Dogmatik oder einengender Systeme. Man hätte erwarten können, dass solch skeptische Malerei als sanft lukretischer Naturalismus daherkommt, doch war der Künstler darauf bedacht, sowohl Hysterie als auch einfaches Glück darzustellen, ohne seine Konzentration mit therapeutischen Absichten zu verbinden. So sind Melodramatik und Regression keine Tabus, sondern Übergangsformen, die untersucht werden. Die Aufmerksamkeit richtet sich auf die Auflösung der Grenzen im Körper wie in der Welt: Fegefeuer als Schranke zwischen Zukunft und Vergangenheit.

Die grossformatige Gouache auf Leinwand *SEMEN* (SAMEN) von 1983 ist ein Beispiel malerischer Vielschichtigkeit. Eine riesige Gestalt, Embryo und im Fegefeuer Verdammter zugleich, treibt aus der monumentalen Leinwand (2x4 Meter) auf den Betrachter zu. Die Figur ist von einer klaren, aber «zittrigen» braunen Kontur umrissen; nur der Kopf bleibt vage und unvollständig: wie eine unterbrochene Umgrenzung. Paul Schilders Konzept von der «Internalität des Körpers», dem Gefühlszustand des von innen heraus wahrgenommenen Körpers, funktioniert hier zumindest teilweise als klärende Kraft für solche Unschlüssigkeiten. In diesem Bild liegt etwas von jener suizidalen Kraft von Jasper Johns' *DIVER*, wo die Zweideutigkeit der Gesten unnachgiebig bis zur geistigen Gespaltenheit getrieben wird. *DIVER* – ich spreche hier

von der Zeichnung – könnte von einem Kapitel aus Hart Cranes Biographie inspiriert sein, wo der Dichter seine Hand über das Wasser ausstreckt, in das er gerade aus Lebensüberdruss oder Schmerz gesprungen ist. *SEmen*, ein Titel von schockierender Direktheit, die uns dazu verleiten könnte, das Bild in rein naturalistischer Sicht als karikaturistische Spermatozoon-Empathie zu missdeuten, strahlt eine Art quälender Ambivalenz aus. Eine Trompe l'oeil-Triangel hängt an einem Faden neben dem Schädel, doch gibt es dafür keine Erklärung. In bezugsloser Leere schwimmt oder fliegt blind die Figur – wahrlich «entwurzelt». Solch ein Bild scheint durch Automatismus entstanden, doch dem widerspricht die sorgfältige und bewusste Darstellungsweise. Clemente geht es nicht um die in seinen Augen allzu mechanistischen Prozesse der Surrealisten, sondern er hält uns ein Bild entgegen, das zugleich vollkommen bewusst und unbewusst ist: eine beschämende Rêverie über den erschütterten Zustand des Ich, den Freud uns als «Kränkung der Menschheit» präsentierte. Clementes paradoxe Kraft liegt – wie auch bei Jasper Johns – in seiner Bereitschaft, die Verletzlichkeit des Körpers analog zur seelischen Ambivalenz zu nehmen. Die offene und / oder zerstörte Gestalt ist ein unbestimmtes Zeichen für die Vielseitigkeit des Nomaden in diesem nomadischen Werk.

Zu Zitat und Vergangenheit hat Clemente ein komplexes Verhältnis: Die das «Pantheon» haltende Figur in *PERSEVERANCE* (AUSDAUER), 1982, mag als vehementes Beispiel der Aneignung gelten. Das vertraute Motiv von Stifter und Kirche ist zu einer stürmischen Szene geworden, in der der Künstler nach den Möglichkeiten der Geschichte greift. Das riesige weisse Gemälde ist übersät mit undeutbaren Twombly-haften Zeichen, die auf den Nackten wie ein Hagel von Exkrementen herabregnen. Ein solches Bild verzichtet auf jede Art von photographischen Impulsen, über die Clemente in Gesprächen höhnt, sie kämen mit der Beobachtung immer etwas zu spät. Der Künstler ist weniger Stifter-Heiliger als vielmehr unschuldiger Dieb im Sinne T.S. Eliots, der den Diebstahl der Imitation vorzog. Die Melancholie des Pantheons, reduziert zum konzeptuellen Modell, ist das Gegenstück zu Füsslis

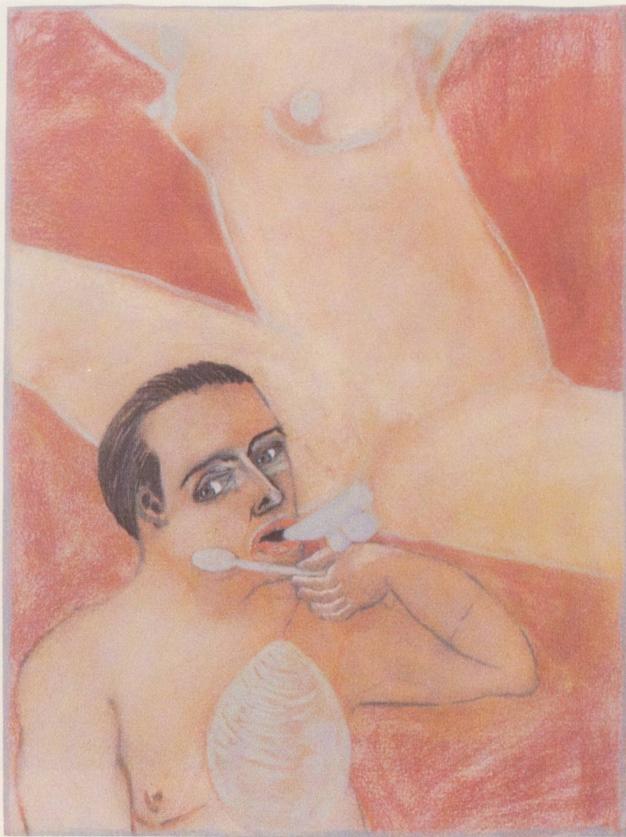


FRANCESCO CLEMENTE, MORNING / MORGEN, 1982,
WATERCOLOR ON PAPER / AQUARELL AUF PAPIER, 14 x 20'' / 35,5 x 51 CM.

Bild vom winzigen Maler, der gebannt vor der Grösse des Altertums steht. Clemente suggeriert, dass wir fähig sind, in einer Art halluzinatorischem Zustand die Monumente der Erinnerung festzuhalten, wenn auch nur aus der verkürzten Sicht unserer Privatheit. Architektur erinnert uns hier an Clementes Vorlieben für Tektonik, deren komplizierte Analogien allerdings keinesfalls etwas mit einer Wiederaufwärmung des naiven Expressionismus zu tun haben. Wir erfahren von ihm nicht so sehr eine lyrische Autobiographie, obwohl seine Arbeit auch diesen Impuls enthält, sondern mehr den Hang zur meditativen Entfaltung der Problematik des Zitierens an sich. Aus diesem Grund sieht nicht einmal der Maler selbst viele seiner interessantesten Motiv-Collagen eigentlich als solche an oder als künstlerische Operationen. Seinen

Umgang mit den Versatzstücken der Vergangenheit will er nicht allzu explizit vorführen und fordert vom Betrachter den eigenständigen Nachvollzug. Diese Strategie, Anspielungen nicht schon im voraus zu entschlüsseln, bietet viel mehr Ecken und Kanten als die gegenwärtig beliebte Praxis eines didaktischen Konzeptualismus, der uns mit Erklärungen in Photographien über Photographien und in Bildern über Bilder allzu reichlich versorgt. Wie Ashbery in der Poesie verweigert Clemente die Erklärung und sammelt durch solchen Entzug seine manieristischen Kräfte.

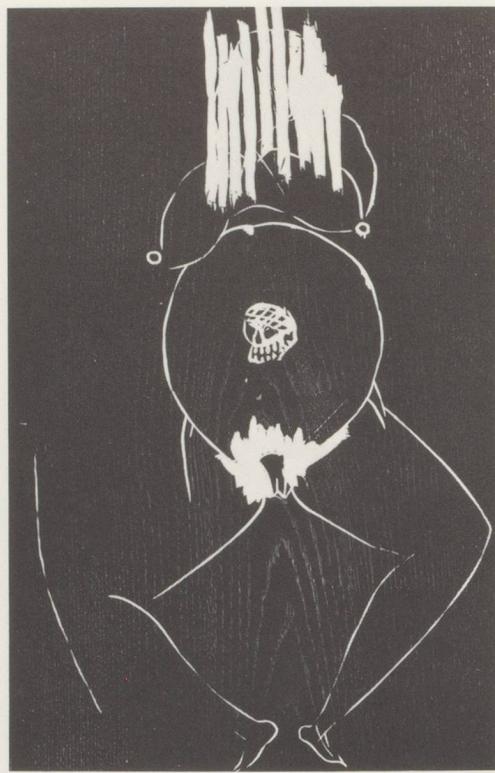
In den Holzschnitten und Radierungen zeigt Clemente sich als Meister in einer Art zeitgenössischem Ukiyo-e, einer treibenden Welt vergänglicher Körper und Gemütszustände, entworfen von einem, der das Pathos nicht meiden muss. Die un-



FRANCESCO CLEMENTE, *CIRCUIT / KREISLAUF*, 1980,
PASTEL ON PAPER / PASTELL AUF PAPIER, 37 x 30 1/4" / 94 x 78 CM.

verstellte Erotik des Aktes in *MORNING* (MORGEN), 1982, erinnert uns an die Epigramme, die Ezra Pound aus dem Lateinischen schöpferisch verwandelt hat; Pound übrigens ist ein «Aneigner» lange vor einer scheinheiligen «Postmoderne» und wird von Clemente sehr aufmerksam gelesen. In einem Holzschnitt sehen wir eine Fruchtbarkeits-Göttin, deren Kopf auf grausame Weise in einem Käfig aus Linien steckt. Eine Linie, die zur Kontur der Figur gehört haben mag, treibt ziellos im Raum wie ein zerbrochener Stab. Was immer in der Arbeit archaisch sein mag, kommt nun als erlernerter Neo-Primitivismus daher. In einem anderen Holzschnitt durchdringen sich Hände und Füsse: ein kleiner Diskurs über den unsicheren Charakter von Ordnungs-Systemen. Diese Körperteile werden nicht lakonisch in ihrem Nennwert ins Holz ge-

bannt, wie wir es von Jasper Johns' berühmtem vierteiligen Bild kennen. Die Körperteile verschränken sich und trennen sich wieder, in ebenso unverblümter Genussfähigkeit wie die einzelne Hand im Holzschnitt, die vor, hinter und durch die Vagina greift. Wenn das auf heutige Verhältnisse übertragene «Shunga»- oder «Pillow-book»-Kunst ist, dann ist sie über die Massen verfeinert und eher eidetisch als erotisch-gymnastisch. Und wie beim japanischen Künstler, dessen Perspektive immer auf den flachen Anti-Illusionismus des Stückes Papier, das er vor sich hat, beharrt, lassen uns diese Arbeiten niemals das Code-System des Holzschnitts vergessen, das von der Linie selbst beherrscht wird. Die unerbittliche Selbstreflexion solcher Arbeiten zeigt sich in der bangen Wiederholung der Schere in so vielen dieser zerrissenen und

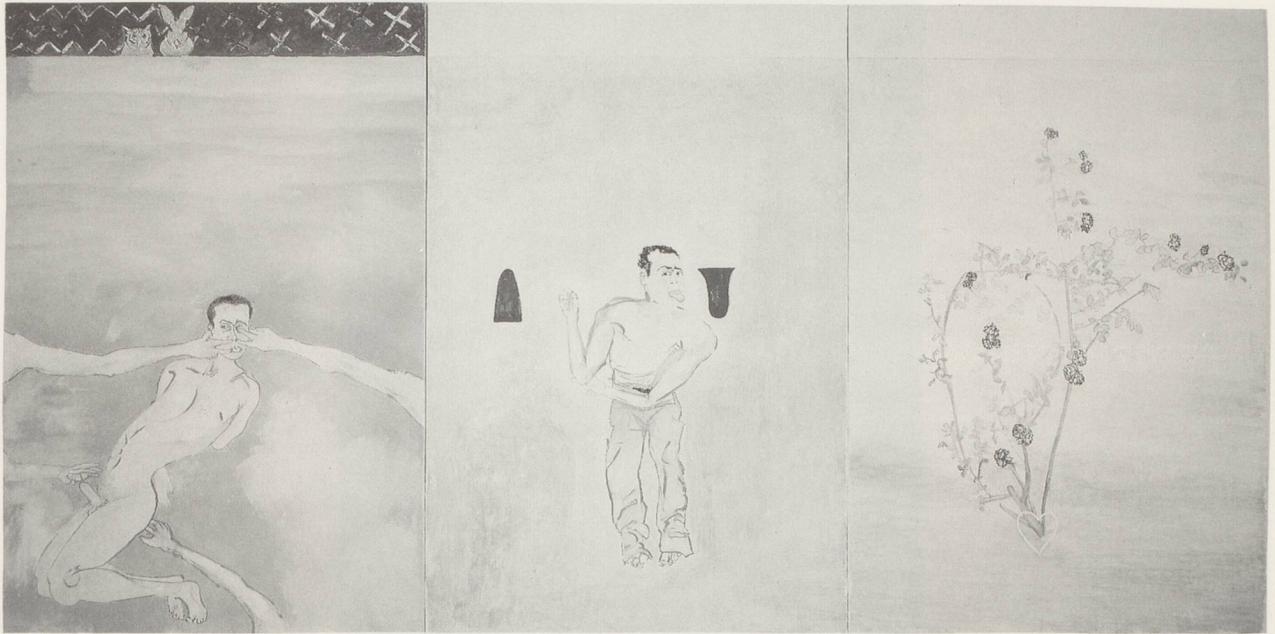


FRANCESCO CLEMENTE, FEBBRE ALTA, 1982, 2 OF 8 WOODCUTS /

2 VON 8 HOLZSCHNITTEN, 14 x 14'' / 35,5 x 35,5 CM AND / UND 21½ x 14'' / 54,6 x 35,5 CM. (Peter Blum Edition)

selbst-quälerischen Bilder: Die Schere nahe den Augen in *CIRCUIT* (KREISLAUF), 1981, die Zange in *SELF-PORTRAIT NO. 3* (SELBSTPORTRAIT NR. 3), 1981, und die grosse unheil verkündende Schere mit Faden in *SEASCAPE* (SEELANDSCHAFT), 1981. In Lévy-Bruhls Thema der schattenhaften Doppelexistenz gehört die Schere zu den magischen Gerätschaften jenes Individuums, das sich durch sie in seiner Begrenztheit darstellt. Ein Roussel-hafte mechanisches Moment tritt uns in der Ziehung einer ganzen Zahnreihe im ängstlich-komischen *SELF-PORTRAIT NO. 2 (TEETH)* (SELBSTPORTRAIT NR. 2, ZÄHNE) von 1981 entgegen. Meister Cantrel aus Locus Solus lernte, verfaulte Zähne zu komplizierten Mosaiken zu verarbeiten, und Clemente treibt es auf die Spitze: jeder Zahn ein Körper.

Clementes Kunst wurde Opfer einer Reihe von Missverständnissen, die Rilke Ruhm genannt hat. Diejenigen, die die Tradition abstrakter Kunst vor allem mit dem Problem der Darstellung in Verbindung bringen, werden verstehen, dass es hier nicht um einen Rückschritt zu wieder erlaubter Gegenständlichkeit geht. Clementes Fresko *HE TEACHES EMOTIONS WITH FEELINGS* (ER LEHRT EMOTIONEN MIT GEFÜHLEN), 1980, lässt an die rigoros behandelten Oberflächen bei Jasper Johns und Brice Marden denken sowie an deren Bestreben, die Grammatik des Bildes als dessen Poesie zu erfahren. Diese drei Figuren, priapeisch, angeekelt und fragmentiert, sind Analyse von Teil und Ganzem, Raum und Rahmen. Wo ein Torso sich in einen Blumenstrauch verwandelt, ist die Malerei bestän-

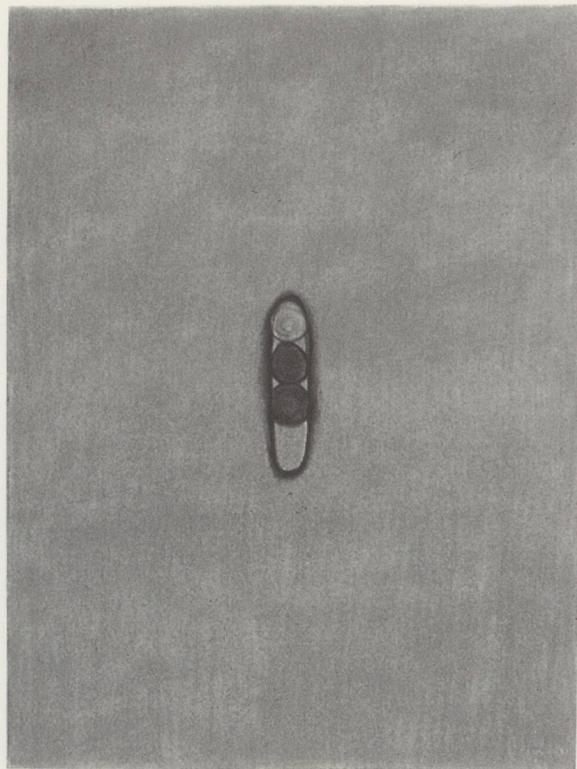


FRANCESCO CLEMENTE, HE TEACHES EMOTIONS WITH FEELINGS /
ER LEHRT EMOTIONEN MIT GEFÜHLEN, 1980, FRESCO, 9'10 1/8" x 19'8 1/4" / 300 x 600 CM.

dig mit der Unbeständigkeit von Erfahrungswerten befasst. Mit ovidischer Ruhe wird der brutalste aller Übergriffe vorgeführt. Das Werk ist zugleich Verlangen und Stillen der Liebe, während ein kleines Bestiarium vom oberen Bildrand aus die Eskapaden des Gefühls beobachtet. Paranoide und zertrüttete Orte sucht der Architekt John Hedjuk in seinen Häusern, die sich in Mauern verwandelt haben, und seinen Masken imaginärer Städte; und auch Clemente arbeitet mit ängstigenden oder labilen Räumen. Die stärkste Bedrohung geht von den vier Händen aus, die nach der in der Mitte knienden, erregten Figur greifen. Augen, Nase und Mund werden – wie übrigens in vielen Meditationen Clementes über die Körperöffnungen – berührt. Das surrealistische Thema als alltägliches

Geschehen. Das Ergebnis ist ein Fresko für einen imaginären Neubau der Mysterien-Villa, in der Geisselung und Auflösung als weltliche Zeichen betrachtet werden. Räumliche Irritation im Rilke'schen Sinne erzeugt auch ein Bild, das mit Streifen überzogen ist. Dahinter liegt in oder über einem erleuchteten Tiger das «Ungeborene» (*UNBORN/UNGEBORENES*), 1983. An anderer Stelle lassen Putten (in *PRIAPEA*, 1980) mit traumwandlerischer Sorglosigkeit Körperteile baumeln; und unter den Trümmern seiner Geschichte liegt der Erzähler.

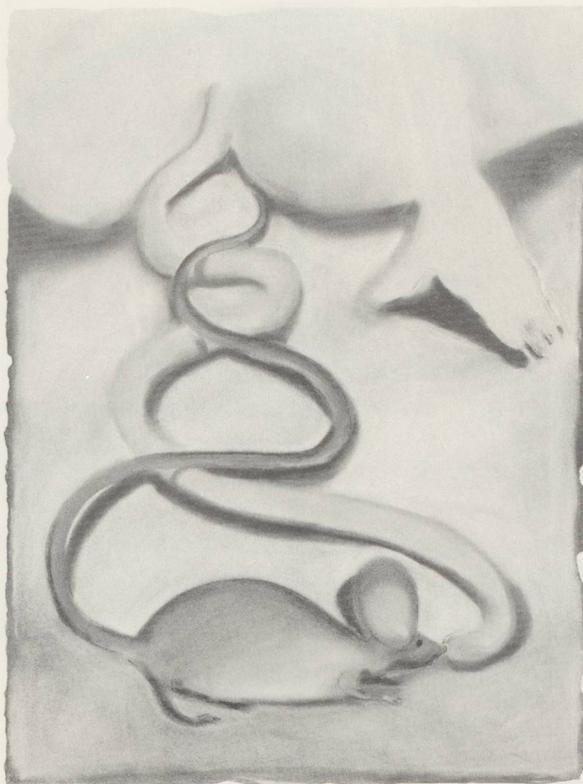
Keineswegs betrachten wir Clementes Verwendung von Eros und Putten als luxuriösen Eklektizismus oder Neo-Klassizismus. Die Putten sind Teil einer einzigen langen und melancholischen



FRANCESCO CLEMENTE, *FATHER MOTHER / VATER MUTTER*, 1982,
PASTEL ON PAPER / PASTELL AUF PAPIER, 24 x 18" / 61 x 46 CM.

Sentenz nach Art von de Chiricos Strophen in seinem Roman «Hebdomeros». Sie geraten zu einer Untersuchung, einer notwendigen Untersuchung der Freiheit des Individuums in einer Zeit konkurrierender Determinismen. Die «historisierenden» Kritiker haben uns verkündet, die Malerei sei tot, so als hätte jemand behauptet, das Sonett sei tot, bevor Mallarmé kam und es mit archaistischer Hingabe zu neuem Leben erweckte. In PRIAPEA, 1980, einem vielschichtigen Fresko voller Genussfähigkeit und Angst, steckt der Wille, «die Geschichte des Individuums» auf dem entsprechenden Umweg zu erzählen bzw. mit einer zu den Stimmen führenden Reise in die Vergangenheit, so wie Pounds Umweg über die Horde. Clementes Kunst schwelgt in Widersprüchen, so zum Beispiel in seinem treffend mit *FATHER MOTHER* (VATER MUT-

TER) betitelten Pastell-Enigmogramm von 1982, einer vaginalen Ellipse, gefüllt mit drei runden Formen, die sich in einem beunruhigend endlosen, grünen Raum befinden. Mit äusserst ökonomischen Mitteln wird die Abstraktion bis zum überraschend erotischen Vexierrätsel getrieben. Die bizar-dekorativen Augen akzentuieren in *MIDNIGHT SUN II* (MITTERNACHTSSONNE II), 1982, die Leinwand wie ein Raster-System und spielen auf Pollocks erregt vibrierende Oberflächen an; doch sind sie auch Kritik an der puristischen Leinwand, die allem ausweicht. Sie stimmen überein mit Rilkes Vorstellung von dem, was der Kunst not tut: «Kein Ort, der Dich nicht sieht... Du musst Dein Leben ändern.» Malerei ist eine Art «Possibilismus», wie Musil das nennt, der sich nicht mit der einäugigen Perspektive der Photographie oder an-

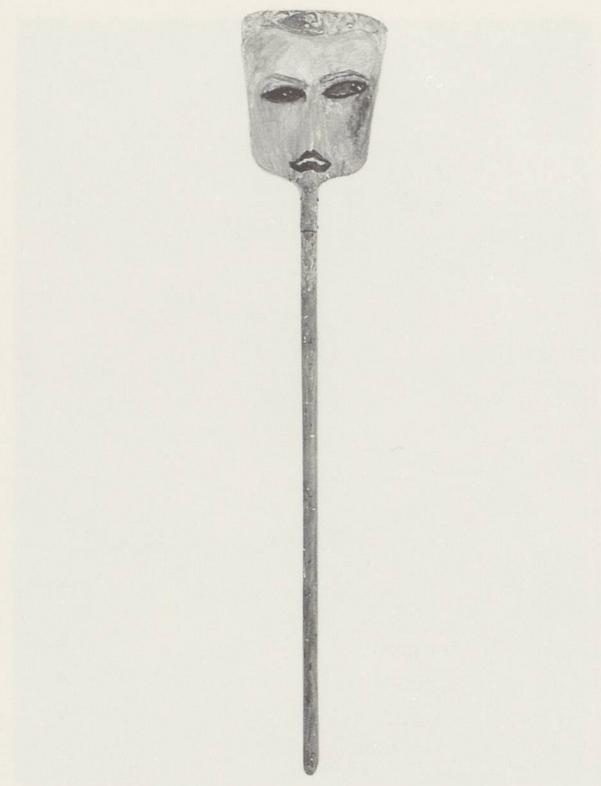


FRANCESCO CLEMENTE, CADUCEO, 1981,
PASTEL ON PAPER / PASTELL AUF PAPIER, 24 x 17 ¾" / 61 x 54 CM.

derer Naturalismen unserer Zeit zufriedengibt. Clemente betreibt eine relativistische Kunst des Irrealismus und entzieht sich jenem Puritanismus, dem die Berührung der Hand bereits als Sentimentalität gilt. Er kennt sich aus in der Syntax jenes Bewusstseins, in dem der Körper sich selbst wahrnimmt, und so bietet sein Bild von Henry Geldzahler, OHNE TITEL, 1983, eine Front-, Profil- und Rückenansicht mit Girlanden ovidischer Blumen. Die Exzentrik ist seine Sprache; dreizehn Arten der Betrachtung benötigen wir für die Amsel, den gemeinen Vogel, der zugleich eine «Arte Povera» und eine «Arte Plena» ist. Weder karg noch reich, sondern polarisiert in fruchtbare Spannung.

Fälschlicherweise hat man Clemente vorgeworfen, er hege eine Vorliebe für bestimmte Themen wie Exkreme, Erotik und die Selbst-Beobach-

tung. Doch wenn man seine Arbeit in all ihrer Vielfalt genau betrachtet, gibt es keinerlei Grund für die Annahme, er sei – wie André Breton von Georges Bataille behauptete – ein Mann mit einer Fliege auf der Nase. Das rituelle Moment ist zweifelsohne enthalten in den multiplen Einheiten seiner Zeichnungen, die als eine Art Handlung daherkommen. Aber er ist nicht theatralisch im negativen Sinn, und so hat er dem Publikum einmal einen Stapel Zeichnungen anstelle eines Bühnenbildes serviert, eine Geste, bescheiden und mahnend wie bei Johns. In CADUCEO, von 1981, zeigt er uns seinen henotheistischen Sinn für Humor: eine grüne Maus beobachtet das Ende eines fleischfarbenen Schwanzes, während ihr eigener grüner Schwanz diese Anomalie vorführt und bewusstmacht. Der Betrachter erkennt Hand und Gesäß

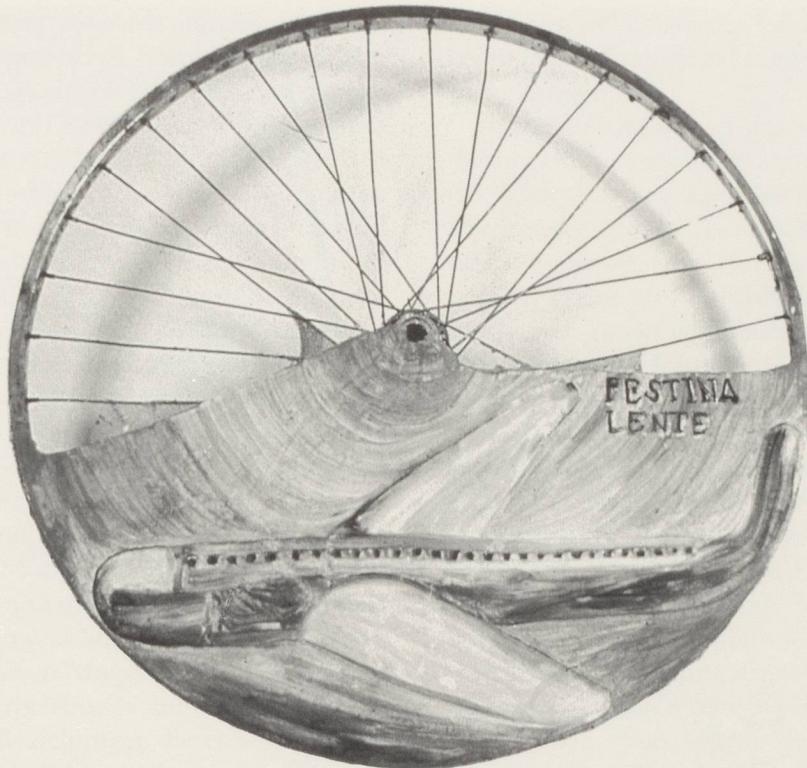


FRANCESCO CLEMENTE, UNTITLED / OHNE TITEL, 1983,
FRESCO ON SHOVEL / FRESKO AUF SCHAUFEL.

eines hockenden Menschen, und in diesem dreifachen Spiel von Genitalität und Bestialität wird das kanonische Heilszeichen der verschlungenen Schlangen sichtbar. Das ist der präzise Witz eines skeptischen Hedonisten im Sinne eines Wallace Stevens und nicht die erotische Obsession eines Klossowski. Er hat Duchamps' Schneeschaufel (IN ADVANCE OF THE BROKEN ARM) genommen und sie spielerisch in einem Gesichtsfresko verwandelt (1983). Diese skulpturalen Eingriffe und ihre forschende Besonderheit sollte man nicht unterschätzen; da ist zum Beispiel sein Fresko auf einem Fahrrad – Rad von 1983, das uns feierlich an die «Festina Lente» erinnert, mit einem biegsamen Flugzeug, das sein Ruder an die Rundung des Rades schmiegt. In diesem neuerlichen und melancholischen Humor steckt die Kritik an der futuristi-

schen Manie; das Rad und die ganze Begeisterung für die Dynamik werden gebremst mittels einer geistreichen Konzentration von Fresko und erstarrender Sprache. Die Inschrift ist von der verschwiegenen Zurückhaltung eines Industrie-Schriftzugs und scheint zu Brendels scholastischer Behauptung zu passen, die Römer hätten uns keine originellere Errungenschaft als die normierte Schrift überliefert. Das Klischee wird durch radikale Nebeneinanderstellung wiederaufgefrischt, doch der Betrachter fühlt sich – wie in Stevens Satz – daran erinnert, dass «die Frische der Nacht lange Zeit frisch war». Der Maler erfindet das Rad nicht nochmals, sondern zitiert es.

Wenn man das zwanzigste Jahrhundert in einem Gemälde zusammenfassen sollte, wie sähe das Bild dann aus, dieses Bild der Bilder, wie eine Theorie

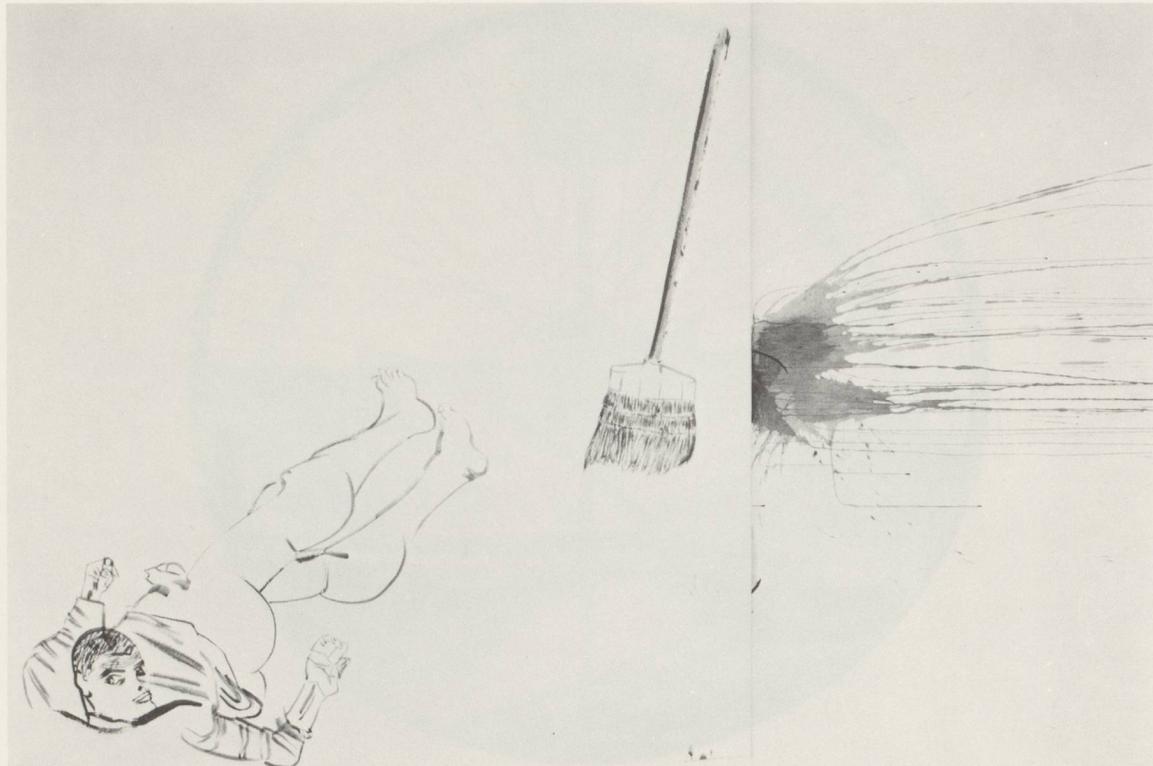


FRANCESCO CLEMENTE, FESTINA LENTE, 1983,
FRESCO ON WHEEL / FRESCO AUF RAD.

der Theorien? Ist es eine pluralistische Kunst, die sich nicht dem populistischen Zitat, sondern der radikalen Anschaulichkeit verschrieben hat? Hat Walter Benjamin das gemeint, als er von der Traumarbeit des Zitierens gesprochen hat? Clemente bestreitet, dass er ein naiver Romantiker sei, wenn er zum Beispiel in Form eines Workshops mit anderen wie Warhol und Basquiat zusammenarbeitet und sie sich in einem Renga des Malens untereinander austauschen. Es sind dies wohl mit die bedeutendsten Versuche einer Zusammenarbeit unserer Zeit, nicht gerade «Zeremonien-Malerei» nach japanischer Art, sondern eine Sequenz echter Verbundenheit, bei der jeder Maler als Kritiker ebenso wie als stabilisierende Kraft für die unterschiedlichen Arbeitsweisen fungiert. Wenn die Malerei unseres Jahrhunderts vom Kubismus er-

schüttert und von den «exquisiten Kadavern» des kollaborierenden Surrealismus wiederhergestellt worden ist, dann wird sie erschüttert und wiederhergestellt zugleich von den drastisch «revisionären Ratios» dieser dramatisch gespaltenen Persönlichkeiten.

Clementes Werk ist also nicht so sehr narzisstische Meditation, als vielmehr eine gesellschaftliche Überprüfung der Gefahren für die Idee des Subjektes. Modischem Inhumanismus tritt er in einer seiner früheren Studien entgegen: *SELF-DECAPITATING MAN* (SICH SELBST ENTHAUPTENDER MANN), 1971, ein viel ausdrücklicher formuliertes Stück als die sich selbst zerstörende Maschine von Tinguely zum Problem des Pathos in diesem «bisher schlimmsten Jahrhundert». Ein utopisches Element steckt in Clemente wie auch in seinem Lieb-



FRANCESCO CLEMENTE, SELF-PORTRAIT WITH BROOM / SELBSTPORTRAIT MIT BESEN, 1979,
PIGMENT ON PAPER / PIGMENT AUF PAPIER, 6'6 1/8" x 13'1 3/8" / 200 x 400 CM.

lingswort «Imagination» (Phantasie, Vorstellung, Vorstellungskraft); doch ist es wohl im Grunde die Suche nach einer Zuflucht, die ihn an den – sogenannten – Rand von Ost und West gebracht hat. Vielleicht ist die Malerei des zwanzigsten Jahrhunderts diese zugleich zerstörerische und heilende Collage aus indianischen Miniaturen und dem Georges Bataille der Exkrementen, wie seine tantrischen Figuren, die hinter sich nach Eiern schnappen. In *EARTH* und *HUNGER* (ERDE und HUNGER), beide 1980, verschafft er sich durch seine zelebratorischen Parodien einen Entwurf der gesamten Erde und der kanonischen endlosen Schlange, vom «alle-

gorischen Menschen» mitten durchgebissen. Auf der Suche nach einer Vollblut-Allegorie, die, wenn man sie durchschnitte, bluten würde, gelangt er zu Bildern auf den Spuren Emerson'scher Aphorismen, sprunghafte Parabeln aus jenem Reich, aus dem der Terminus der Transzendenz gestrichen wurde. Der Künstler hegt grosse Bewunderung für die japanische Finesse, die man zum Beispiel in einem Pampasgras-Bild aus der Muromachi-Periode erkennen kann. In seinen eigenen Bildern, einem erotischen zum Beispiel, auf dem sich ein Körper an der Verbindungsstelle zwischen den beiden Leinwänden lustvoll öffnet, treffen Kalli-

graphie und Malerei zuweilen aufeinander und vermischen sich. Narrativen Chancen, die sich in der Zusammenhanglosigkeit bieten, ist er nie abgeneigt. In seinem *SELF-PORTRAIT WITH BROOM* (SELBST-PORTRAIT MIT BESEN), 1979, befindet sich ausser der umgedrehten diagonalen Figur unten links und dem darüber hängenden Besen ein wild abstrakter Strich, der allegorisch zum «Staub der Welt» wird und auf witzige Weise aus einem vollkommen abstrakten Zeichen ein ganz konkretes macht. Die umgedrehte Figur und ihre Wirkung treten auf ebenso kraftvolle wie einfache Weise auch in der Intensität von *MOON* (MOND), 1980, auf, wo die Gestalt eines Mannes mit einer Schlinge um den Hals und einem daran befestigten Stein mythenhaft ins schematisch angedeutete Meer stürzt. Mond, Stein und Mann sind so simpel dargestellt wie Agitprop, wenn man das Bild nur als Illustration nimmt, doch tatsächlich ist es dicht wie ein kleines Telegramm von Magritte, und ein «grosser Raum der Wiederbelebung» hilft uns, über die Perspektiven und Beziehungen dieses schockierenden «Tauchers» zu befinden. Wenn man über das Erzählerische bei Clemente redet, muss auch seine Zusammenarbeit mit Autoren wie Allen Ginsberg und Harry Mathews erwähnt werden sowie seine eigene Arbeit an seinen Büchern in Indien. Denn als Autor bedient er sich graphologischer Freuden, so auch in seinen rätselhaften Tintenzeichnungen für Michael Aupings Buch über Clemente, die zum Teil nur zweieinhalb Zentimeter gross sind. Diese Zeichnungen waren Unterbrechungen, Einschübe und Kommentare zum erzählenden Text seiner eigenen autobiographischen Fragmente. Sie sind verwoben mit der Arbeit und sorgen für eine Struktur, die sich an Verschlungenheit mit einer Freud'schen Fallgeschichte messen kann. Auch die Möglichkeiten der Volkssage lässt Clemente nicht ungenutzt, so zum Beispiel in seiner extravaganten Unterwasser-Phantasie über einen Mann und einen Fisch mit dem Titel *FRIENDSHIP* (FREUNDSCHAFT), 1983, durchzogen wieder von einem pompejischen System flach dekorativer Stufen ins Nichts. Die Entwicklung des Erzählerischen führte ihn zu einer aussergewöhnlichen Reihe von Kreuzwegstationen (*THE FOURTEEN STATIONS*), 1981/82.

Und beim wehklagenden Gesicht mit Schädeln im geöffneten Mund denkt man unwillkürlich an die dritte Station.

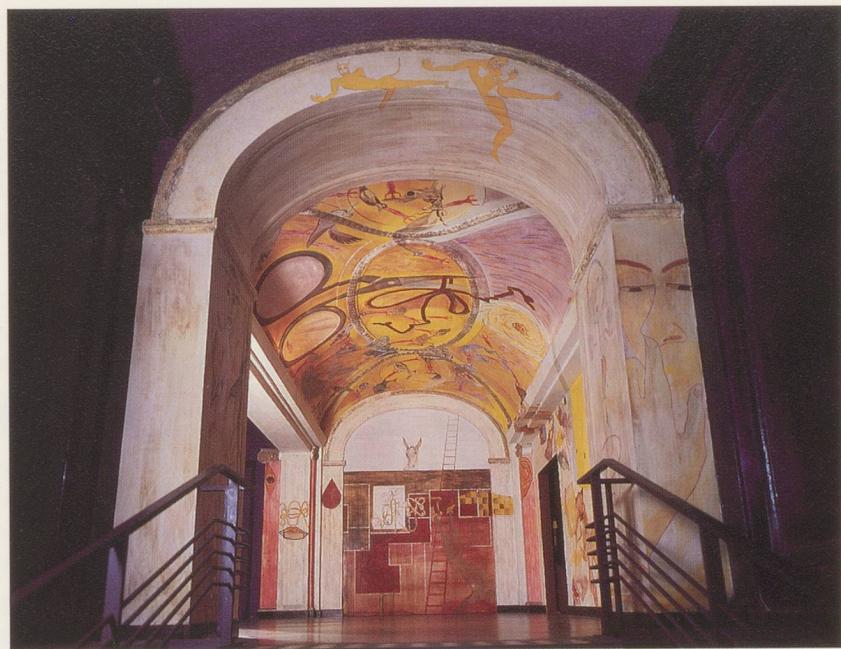
Allmählich haben wir uns – mit Adornos Hilfe – daran gewöhnt, uns der unerbittlichen Autonomie der Abstraktion zu überlassen, die für uns die Anklage einer Epoche des «Noch-nicht» und «Nicht-mehr» bedeutet, einer Zeit, in der nach Auschwitz lyrische Poesie zu schrecklich wäre. Doch liegt im figurativen Werk Clementes, wie in der figurativen Architektur des John Hedjuk mit seinen Tieren, Masken und Türmen, eine andere Form der Unerbittlichkeit und keineswegs ein Anpassungsversuch. Sowohl Hedjuk als auch Clemente geht es um eine rhetorische Strategie, die die Genre-Grenzen von Realismus und Übernatürlichem verwischt. Sie schaffen imaginäre Gemeinschaften wie die von Michaux entweder als leuchtendes Distopia oder beleuchtetes Utopia und sprechen mit Bloch vom Prinzip Hoffnung als notwendigem und keineswegs luxuriösen Widerstandsprinzip im täglichen Leben. Von solch resistentem Intimismus sind Clementes Pastelle. Es geht hier auch gar nicht so sehr um eine Rückkehr zur Gegenständlichkeit als Kritik an jeder Form von Purismus, sondern vielmehr um das Bestreben, eine neue Typologie zu finden, für das Individuum wie für die Stadt. So sind die androgynen und scheinbar hypersexuellen Figuren Clementes, verbunden mit einem Band in orgiastischem Schlummer, Teil eines grossherzigen Kampfes um eine klare, allgemein verfügbare Palette der Möglichkeiten. Darüber hinaus ist es philosophische Poesie wie in seiner Radierung von dem Strand, an dem zwischen den Steinen orangefarbene Räder liegen, einer Dantehafoten Allegorie von Macht, Anmut und Würde. Wenn wir unsere eigene Scuola Metafisica suchen, hier haben wir sie, in dieser Gegensätzlichkeit einer fast empirisch zu nennenden Umgebung leuchtender Konturen, ausgespielt gegen eine Fragmenten-Gruppe, das Schicksal der dynamischen Technik unseres Jahrhunderts. Eine Malerei, so trocken wie Montale, von einem Maler, den Cézannes Sorgen nicht mehr allein interessieren, sondern die Methoden einer neuen Zuversicht und Authentizität.

(Übersetzung: Elisabeth Brockmann)

Francesco Clemente



FRANCESCO CLEMENTE, FRESCO DONE FOR THE PALLADIUM, DISCOTEQUE, NEW YORK CITY, 1985.



ARCHITECTURE: ARATA ISOZAKI. (Photos: Zindman / Fremont)