

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1988)

Heft: 15: Collaboration Mario Merz

Artikel: René Daniels : Der Raum der transitiven Bilder = the space of transitive images

Autor: Cueff, Alain / Müller, Mariette / Pearson, Kenneth

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680073>

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: 24.01.2026

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

René DANIELS: DER RAUM DER TRANSITIVEN BILDER

ALAIN CUEFF

Das Werk René Daniels' entspringt keinem Mythos: weder jenem der Malerei noch jenem ihres angeblichen Scheiterns. Auch der Mythos einer Rückkehr, eines Wiederaufbaus, der Ästhetizismus wie auch Instrumentalisierung beinhalten würde, ist seinem Werk ganz und gar fremd. Ebensowenig ist der verbreitete Gemeinplatz von der Aneignung der Malerei und ihrer Geschichte, welcher von solchen durch eine gleiche Ideologie vereinigten Mythen aus wirkt, mit René Daniels' Schaffen zu vereinbaren. Für diesen Künstler ist Malerei eine Praxis und somit einer vorwiegend widersprüchlichen Kontinuität unterworfen, so dass sie nach keiner totalisierenden Rechtfertigung verlangt. Die Malerei steht weder ihrem Absoluten noch ihrem Ideal gegenüber: Ihre Realität beginnt mit ihrer Anwendung.

Es scheint nun, als ob diese Anwendung keinen festgelegten Endpunkt hätte, als ob sie unablässig auf ihren verschiedenen Ebenen wiederaufgenommen werden müsste. So erweist sich auch das

Nicht-Vollendete als ein Hauptmerkmal in René Daniels' Bildern: Änderungen, Palimpsest, Überborden, Ungenauigkeiten sind das Erkennbarste seiner Malerei. Doch keinesfalls wird diese Erkennbarkeit zur Theorie; damit würde sie nämlich zum Thema und zur Finalität des Werks erhoben. Viel eher bezieht sich das Erkennbare dieses Nicht-Vollendetseins auf das Bedingungshafte, das Mögliche der Malerei, insofern als diese wiederum das Mittel zur Bildwerdung ist.

René Daniels' Bilder sind einerseits der Nicht-Vollendung der Malerei und andererseits ihrem eigenen Ungleichgewicht preisgegeben. APOLLI-NAIRE (1984) zeigt eine Gestalt in einem Raum ohne Boden. Das sich darbietende Bild entbehrt jedes anekdotischen Bezugs, es zeigt einen Körper ohne Gleichgewicht, in einer Pose, die sich keinesfalls fortsetzen kann, auf welche Art man sie auch betrachtet. Zudem fehlt diesem Bild alles, was die virtuellen Bezüge lesbar machen würde und ihm eine ausdrückliche Bestimmung geben könnte. Aber gerade wegen dieser paradoxalen Konstruktion des Bildes – strukturell vollendet, formal

ALAIN CUEFF ist Kunstkritiker in Paris.

unvollendbar – ist das Werk weder auf kulturelle Voraussetzungen noch auf die von der Malerei hervorgerufenen Erwartungen rückführbar.

So kreuzen die Heringe in HOLLANDSE NIEUWE (1982) einander verschlingend in einem Raum, der ebenso unbestimmt ist wie sie selbst. In diesem Werk, wie in vielen anderen auch, erstreckt sich das Ungefähre der Striche auf das ganze Bild, und dies mit von Unwahrscheinlichkeit geprägter Kontinuität, die nicht vertikal und auch nicht horizontal ist. Ein Mischraum ohne Anfang und Ende, dessen Perspektive vom Bild verschlungen wird.

Eine am unteren Rand des Bildes verlaufende schwarze Linie, Horizontlinie und/oder Ölschicht, wird von einer blauen Fläche mit weissen oder beinahe durchsichtigen Kreiseinsätzen überragt (oder müsste man präziser sagen: «fortgesetzt»?). Zwei Worte erheben sich aus der dunklen Fläche und geben dem Bild seinen Titel, SALLES PACIFIQUE (1984). Die möglichen Interpretationen sind um so zahlreicher, als sie alle zwangsläufig unvoll-

liegt im Wesen dieses künstlerischen Vorhabens selbst, von elementaren visuellen Gegebenheiten und von zufallsbedingten malerischen Bestimmungen auszugehen: davon auszugehen, ohne vorbestimmtes Ziel, außer jenem eines Anscheins von Schliessung. Es geht dabei nicht um einen Bedeutungsman gel, sondern vielmehr darum, dass die Verschmelzung unmöglich zu erreichen ist, dass des Malers formalistische oder realistische Zugehörigkeit zu seiner Malerei unfassbar, weil gleichzeitig regressiv und utopisch ist.

Ist Malerei das Mittel zum Bild – unter den oben genannten Bedingungen –, so ist das Bild gleichermassen deren unmittelbare Veräusserung. In anderen Worten, wenn die Bilder den Zweck der Malerei verkörpern, so ist dieser Zweck stets nur ein provisorischer, der notwendig, aber nicht genügend ist, was die Bilder selbst belegen: durch ihren archetypischen Charakter wie auch durch ihre Wiederholung und ihr Auftreten als Serie.

In einer langen Serie von Bildern ab 1984 (PAINTING ON UNKNOWN LANGUAGES, OBSERVA-

Über laufende Bedeutungsänderungen einiger Gegebenheiten.
Vorzugsweise meine ich Erscheinungsformen, die nicht an der Oberfläche liegen.
Darum geht es für mich beim Amusement: die Entkleidung der Muse.

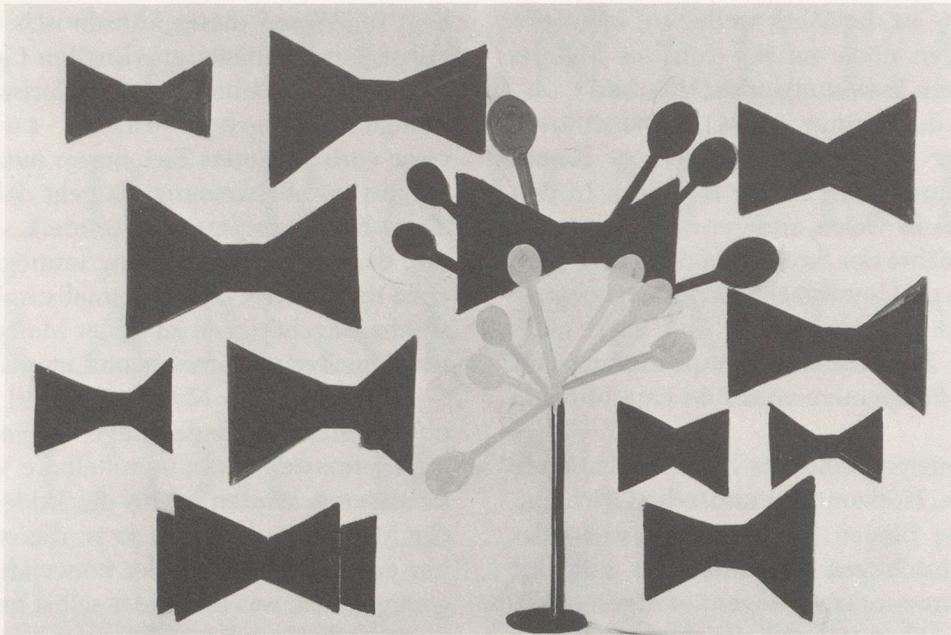
Weiterhin reizt mich das Vlies.
Gegenstände und Begriffe erscheinen immer zweimal, einmal als Wirklichkeit,
dann als Idee für die Arbeit. Eggs and verse eggs. Das Vlies liegt dazwischen
(und ist zwieschlächtig wie Spreichel*). Und darüber gehen diese Arbeiten.

RENÉ DANIELS

ständig sind; will man eine von ihnen festhalten (indem man z. B. «salles» als «sale»/dreckig liest), so schliesst man damit eine andere aus («salle»/Raum, der «Pacificque» heisst). Schon öfters gab der Topos «Rebus» in Daniels' Werk Anlass zu Diskussionen; jeder Rebus gibt nur widersprüchliche Angaben, die zuweilen ihren Zusammenhang überholen, zuweilen aber auch von ihm überholt werden. Die angenommene Bedeutung des Rebus führt deshalb nie zur Lösung: es bleibt davon nur ein visueller Ablauf, in dem Logisches und Unlogisches koexistieren und der den problematischen Horizont des Blicks dagegenstellt.

Das Werk selbst aber ist kein Rebus, auch wenn es einen solchen, oder mehrere, enthält. Es

TORIUM, DIE RÜCKKEHR DER PERFORMANCE...) zeigt sich wiederum das vereinfachte Schema eines perspektivischen Raums. Dieser Raum ist meist ohne Bedachung und hin zum realen Raum im Vordergrund unbestimmt offen. Er lässt verschiedene Identifizierungen zu: Es kann sich um ein Museum oder eine Galerie handeln, um einen Konferenz- oder Musiksaal; in einigen Bildern ist der Raum dies alles zugleich. Die quadratischen oder rechteckigen Formen an den Wänden sind Bilder einer Ausstellung, Fenster, Gucklöcher eines Observatoriums, oder einfach Flächen ohne bestimmte Funktion. Die «Fenster» nehmen Volumen an, die Volumen werden Klaviere, und Sträusse/Kleiderständer ohne Proportionen wer-



RENÉ DANIELS, DIE RÜCKKEHR DER PERFORMANCE / *THE RETURN OF PERFORMANCE*, 1986,

ÖL AUF LEINWAND / *OIL ON CANVAS*, 132 x 198 cm / 52 x 78".

(Photo: Peter Cox)

den Mikrophone, welche anderswo wiederum zu Sträussen werden.

Dass ein Bild sich verwandeln oder zu einem anderen führen kann, ist niemals garantiert. Die Möglichkeit, dass es sich nicht verwandelt, gehört zur hypothetischen Gesetzmässigkeit, der René Daniels' Bilder unterworfen sind. Es scheint, dass das Bild nur deshalb archetypisch ist, weil es sich gleichzeitig mehrwertig darbietet, allerdings ohne diese Mehrwertigkeit zu einer unwiderlegbaren und definitiven Eigenart zu erheben. Seine Wiederholung erhöht und/oder vermindert die Unterschiede in schwer abzuschätzendem Verhältnis und bis zu einem geradezu unentscheidbaren Masse.

In DURCHLAUFEND NACH AUSSEN oder, nebst anderen, in DAS VLIES wird der Raum selbst zum Bild. Dessen eigenes Bild wiederum wird durch Metonymie zum Schlips. Die Form des Raums birgt in ihrer Vereinfachung den Vorwand zur Herausbildung eines anderen Bildes. Dieser Vorgang ist Schritt für Schritt der gleiche wie jener, der

für die Homophonie-Wortspiele gilt. Die Beziehung zwischen diesen verschiedenen Situationen wird nicht ausgedrückt: sie bleibt in einer unmittelbaren Zukunft hängen und bildet sich in ihrer Transitivität weiter fort.

KADES-KADEN bringt diese Transitivität auf einem anderen Modus zum Wirken. Die Titel von René Daniels' Bildern hängen auf den Achsen eines Plans, der jener eines Hafens ist/und zu sein scheint. Hier erhält das Bild keine Organisation und findet auch keinerlei Schlüssel dazu. Von Bild zu Bild dehnt sich das Werk aus, nähert sich neuen Horizonten, entwickelt sich durch seine eigenen Anschwemmungen und fasst sich neu, wird zu seinem eigenen Ausgangspunkt. René Daniels' Werk ist eine Bewegung in den Architekturen einer Welt, die ihren eigenen Wandlungen offen gegenübersteht.

(Übersetzung aus dem Französischen: Mariette Müller)

* *Verse* heisst auf deutsch *Vers*, auf niederländisch *frisch*.

Das niederländische *speeksel* heisst *Speichel*, *spreken* heisst *sprechen*.



RENÉ DANIELS, DIE RÜCKKEHR DER PERFORMANCE / *THE RETURN OF PERFORMANCE*, 1987,
ÖL AUF LEINWAND / *oil on canvas*, 190 x 130 cm / $74\frac{1}{2} \times 54\frac{1}{2}$ ".

René DANIELS: THE SPACE OF TRANSITIVE IMAGES

ALAIN CUEFF

The work of René Daniels is not based on any myth; neither the myth of painting nor of its supposed decline. The myth of a return of restoration, implying both aestheticism and instrumentalization, is even less applicable to it. Equally, the commonplace of equating painting with its history which follows from a combination of these myths in a single ideology, has no place in this work. For René Daniels, painting is a practical activity, and as such, being based on an essentially contradictory continuity, it requires no totalising justification. It confronts neither its absolute nor its ideal: the reality of painting begins with its execution.

It is as though the work had no final state of completion, as if it were to be continually added to at different levels. Non-completion is the first characteristic of Daniels' pictures: changes, corrections, overspillings and imprecisions are the hallmark of his painting – but only theoretically, otherwise that would be the subject and object of the work. In fact the evident non-completion relates to the potentialities of painting insofar as it is the medium of images.

The images of René Daniels are victims of the incompleteness of painting and of their own imbalance. APOLLINAIRE (1984) presents a human form in an unsupported space: the image which takes shape is not

that of an anecdotic referent, but of the imbalance of a body in a pose that definitely cannot be maintained, no matter how it is considered. Moreover, this picture lacks everything that would make the virtual correspondences legible and give the image an explicit definition. But it is precisely because of this paradoxical construction of the image – structurally complete, formally interminable – that the picture cannot be reduced to cultural preconceptions, nor to the expectations aroused by painting.

The herrings in HOLLANDSE NIEUWE (1982) devour each other as they criss-cross within a space as ill-defined as they are themselves. In this work, as in others, the approximate nature of the outlines extends to the whole picture in an improbable continuity that is neither vertical nor horizontal. It is a mingled space without beginning or end, even its perspective devoured by the image.

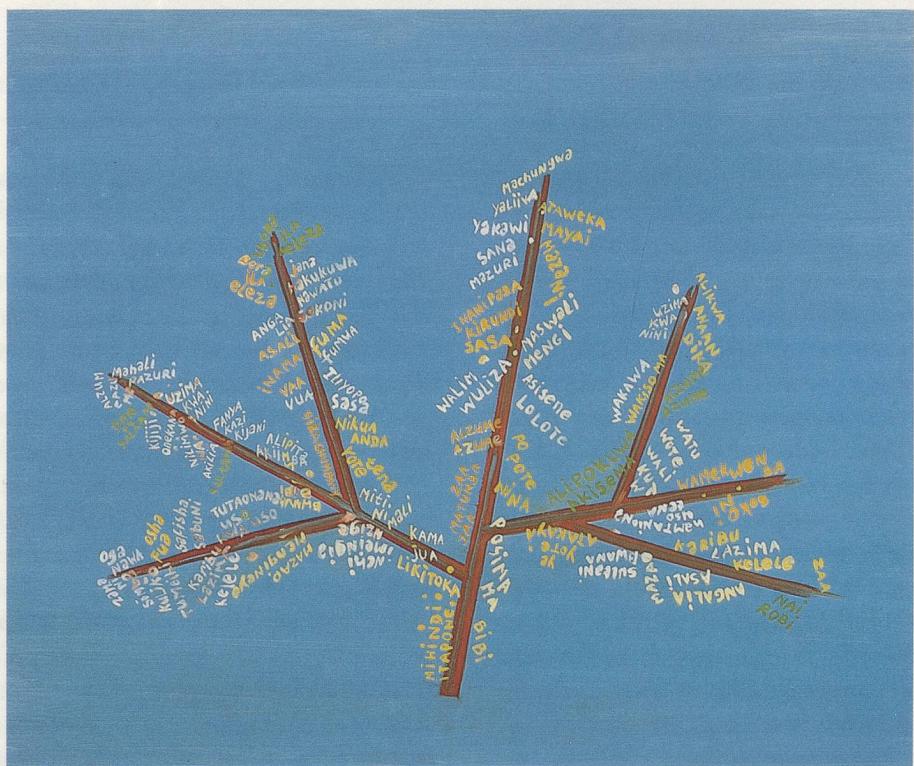
A stretch of blue punctuated by white or almost transparent circles dominates (or would it be more precise to say “continues?”) a black line at the bottom of the picture, which could be a horizon line and/or an oil slick. Two words rise out of it, which are also the title of the work, SALLES PACIFIQUE (1984). Possible interpretations are all the more numerous for being necessarily incomplete: the choice of one interpretation (for example, reading “salles” as “sale” = dirty) ex-

ALAIN CUEFF is an art critic living in Paris.



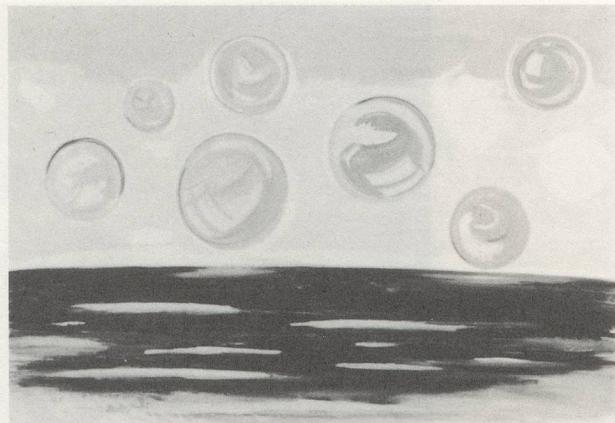
RENÉ DANIELS, PAINTING ON UNKNOWN LANGUAGES / GEMÄLDE ÜBER UNBEKANNTEN SPRACHEN,
1985, OIL ON CANVAS / ÖL AUF LEINWAND, 47 1/4 x 78 3/4" / 120 x 200 cm.

RENÉ DANIELS, SPRING BLOSSOM / FRÜHLINGSBLÜTEN, 1987,
OIL ON CANVAS / ÖL AUF LEINWAND, $41\frac{1}{3}$ x $47\frac{1}{4}$ " / 105 x 120 cm. (Photo: Peter Cox)





RENÉ DANIELS, HOLLANDSE NIEUWE /
(DISCOVERING THE TASTE OF NEW HERRING /
DEN GESCHMACK VON NEUEM HERING ENTDECKEN), 1982,
OIL ON CANVAS / ÖL AUF LEINWAND, 63 x 75" / 160 x 190 cm.



RENÉ DANIELS, SALLES PACIFIQUE-ILLUSIE, 1984,
OIL ON CANVAS / ÖL AUF LEINWAND, 59 x 78 3/4" / 150 x 200 cm.

*About the changing meanings of certain data.
I prefer the forms of appearances that do not lie on the surface. That is what amusement
means to me: undressing the muse.*

*The fleece is still one of my other preoccupations. Objects and concepts always appear twice,
once in reality, later as an idea for work.
Eggs and verse eggs. The fleece lies inbetween (and is put together like spalk*). And that's
these works are about.*

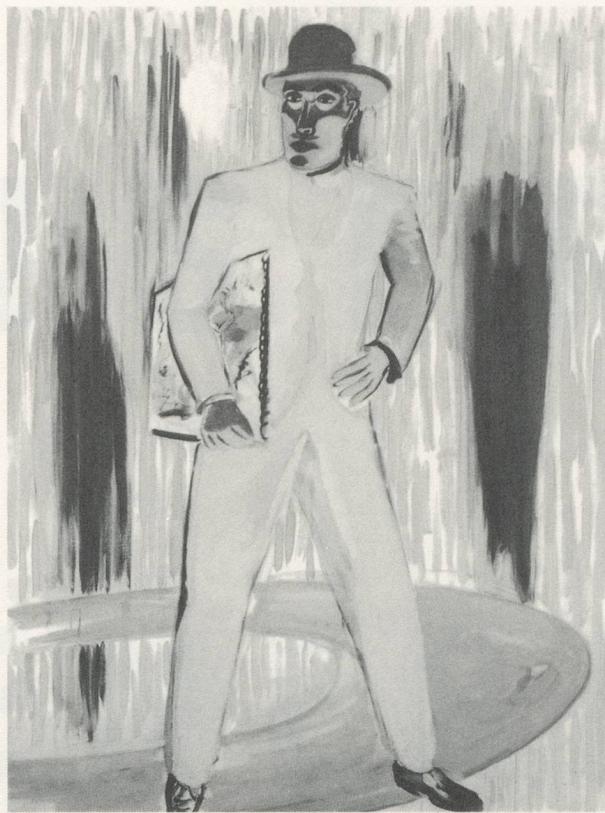
René Daniels

cludes another ("salles" = rooms called "Pacifique"). The puzzle element in the work of Daniels has often been noted: puzzles that yield only contradictory indications which in some cases are eliminated by their context or in others go beyond it. The meaning of the puzzle will not be resolved: it will remain only a visual sequence in which logic co-exists with illogicality, a sequence that fixes the problematic horizon of view.

Although the work contains one or more puzzles, it is not itself a puzzle. It is the very nature of such a project that it takes form by starting from elementary visual data and aleatory pictural definitions. Starting from, without a predetermined destination, apart from an apparent termination. It is not a lack of signification that is in question here. It is rather that the amalgam cannot possibly be effected; the formalist or realist attachment of the painter to his picture is inconceivable, being both regressive and utopian.

If painting is the medium of images in the conditions that we have considered, these images are as it were its immediate manifestation. In other terms, if the images are the finality of the painting, they never consist of anything more than a provisional finality, necessary but not sufficient: this is indicated both by their archetypal nature and their repetition in series.

The simplified schema of a space in perspective appears again in a long series of pictures painted since 1984 (PAINTING ON UNKNOWN LANGUAGES, OBSERVATORIUM, THE RETURN OF THE PERFORMANCE...). This space generally has no upper limit and is indefinitely open onto real space in the foreground. Several identifications of it are possible: it could be a museum or an art gallery, a lecture room or concert hall; in certain pictures the space is all these simultaneously. The square or rectangular shapes that appear on the walls are pictures in an exhibition, windows, portholes in



RENÉ DANIELS, APPOLLINAIRE, 1984,
OIL ON CANVAS / ÖL AUF LEINWAND, 80 x 60" / 203 x 152 cm.

an observatory, or plain non-functional surfaces. The "windows" take on volume, the volumes become pianos, the bouquets/coatstands turn into microphones which elsewhere turn back into bouquets.

Although one image can change or lead into another, it is not at all certain that this will happen. The possibility that it will not be transformed is part of the hypothetical condition to which the images are subjected. One could say that the image is archetypal only because it is plurivalent, yet without assuming any unquestionably specific, definitive form. The repetition of the image increases and/or decreases the difference in proportions that are not easily perceived and only up to uncertain limits.

Space itself becomes an image in *PASSING OUTSIDE* or in *THE FLEECE*, among others. The artist's own image becomes by metonymy a bow-tie. In its simplification the form hides the pretext for the formation

of another image. The process is at all points comparable to that which governs verbal puns based on homophony. The relation between these different states is not expressed: it remains suspended in an immediate future and continues to develop in its transitivity.

KADES-KADEN reactivates this transitivity in another mode. Along the axes of what is and/or what seems to be the plan of a port, appear the titles of René Daniels' pictures. The work is not organized in any way, nor is there any key to be found in it. From image to image the work spreads out, approaches new horizons, develops through its own alluvial deposits and continues as its own point of departure. The work is a movement in the architectures of a world open to its own transformation.

(Translation from the French: Kenneth Pearson)

*The Dutch word *verse* means "fresh".

Speeksel means "spit" and *spreken*, "to talk".