

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1990)

Heft: 26: Collaboration Günther Förg & Philip Taaffe

Artikel: Philip Taaffe : fragment on ornament = Fragment über das Ornament

Autor: Pellizzi, Francesco / Aeberli, Irene / Sartarelli, Stephan

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-681334>

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: 08.02.2026

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

FRANCESCO PELLIZZI

Fragment on Ornament

*Naked – she took her red handkerchief
and covered her eyes so as not to be seen (...)*

Yannis Ritsos, "Beauty"¹⁾

The ornament dazzles, distracts the eye from what it conceals, but also draws it in: one's gaze wavers between substance and appearance, shifting between the impersonal aspect of the image (that which cloaks the image's "self") and its persistent expressiveness. Through the radically external, the rigorously "superficial", we see vertiginous things, things that make our head spin, and our gaze cannot become fixed. Dangerously seizing "what lies beneath" through a kind of visual phantasmagoria, that power-of-sight that used to be called "envy" (from *invidia*, which derives from *in-video*) is neutralized.

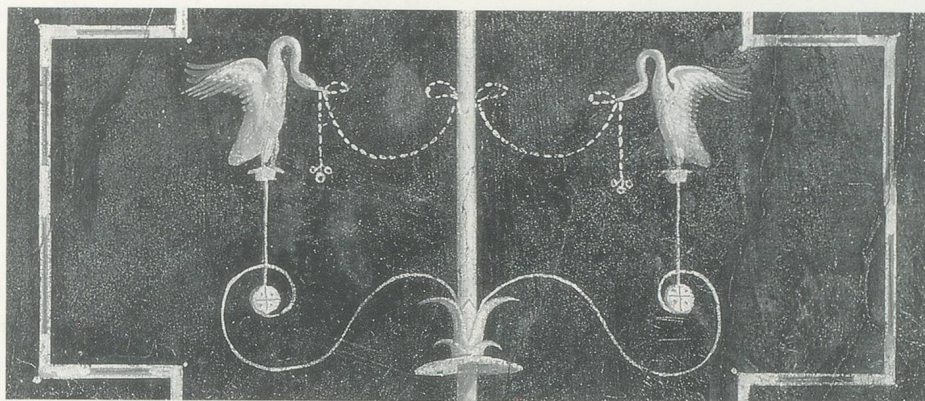
"True" ornament can in itself negate the very primacy of form: a screen of added appearance in some way disguises all direct relation to that substance around which our classical idea of form has revolved. But this parallel and nonsubstantial form of ornament is also endowed with an enduring life of its own, independent of its substratum. The polychrome terracotta figures that "adorned" archaic Greek temples, for instance, or those that to this day crowd the sloping, truncated "pyramids" of Hindu sanctuaries, are "ornaments" of buildings thought to embody, in themselves, vital forces; yet these "ornaments" too, like the structures to which they are added, have a value that is far from merely "decorative." At once "petrified forest" and "tower of Babel," the monument here is simultaneously a "vegetating" substance made into a "home" – a restful shelter of primary,

principal forces – as well as an otherwise "living" inflorescence that masks this hidden shell with its myriad embellishments. The potent nucleus of primordial form is in a way "killed," smothered and "domesticated," by the illusory figures of ornament, which then in another way "revive" it by wrapping it in myths, in story-telling *aisthesis*, in words turned into images. The ornament, in such cases, becomes an instrumental form of the monument.

Any "shell," any circumscribed space, any enclosure, though it may not have a roof, or even any roof without walls (such as the arc of a bridge), is a "hungry" void, an empty space, as if animated by a primary drive which must somehow be tamed, repressed, though in the end it cannot escape "fulfillment," replenishment, which is what truly constitutes its end: It is, ultimately, that same emptiness in the pit of the stomach that demands that the tomb "feed itself." In many cultures, the house is destined to last ("to live") longer than man, and without him. After death, however, man often aims to endure at least as long as his last abode, seeking refuge from oblivion and annulment in a tomb-home covered with the images of life (from within, or without, or both).²⁾ He thus surrounds himself with endless unguents, encasements, sarcophagi, images, labyrinths, and "secret" passages. A fundamental problem remains, however, that was never resolved – neither by the Egyptians, the Etruscans nor the Maya (the Chinese were somehow more rigorous in covering the traces of their "glorious dissimulations"): for in the end, the only thing that might ensure the endurance of the tomb-shell, and of everything it encloses at the heart of its set of Russian dolls, would be precisely a gener-

FRANCESCO PELLIZZI is Editor of RES Journal of Anthropology and Aesthetics, Peabody Museum, Harvard University, and the Getty Center for the History of Art and Humanities.

al lack of desire for its contents – a disregard, that is, for the value and permanence *in situ* of those very “ornaments” that are supposed to ensure “immortality” to the dead one and his body. But this is just what is made unlikely by most funerary constructions of this sort, whose prominence and eminent visibility (with the possible exception, once more, of Chinese hypogean structures, only recently attacked by archaeology and development) fatally attracts the destructive and “desecrating” attention of contemporaries and epigones. It is perhaps, at least in part, to



escape this funerary paradox that the Wahabites of Arabia traditionally reject the tomb and prefer that their bodies, like those of their camels, be allowed to dissolve anonymously in the desert sands.

Birds “embellish” their feathers, their instruments of flight, so as to be seen, and flaunt their plumage in dances and songs that enhance their reproduction and self-perpetuation. The ritual game has a vital function, that of survival; but reproductive success also means “aesthetic” survival. Birds, by the “beauty” of their plumage, make themselves worthy of not dying: they insure the perpetuation of their colors as the ones most worthy of reappearing on the wings of their descendants (and future rivals).

It is from a similar premise – though differently applied – that stem the first and last ornaments of man as well: the ornament of the dead. The dead traditionally must be recognizable as bodies in order to live on, be they covered in red ochre, or in elaborate multicolored fabrics, or in their own gilded “effigies,” sheathing them like pods ready to split open at the tolling of the “bells of Judgement,” for the “Resurrection of the Flesh.” In this sense too, ornament is a means of immortality.

The image-ornament also requires a sheath – a

layer of “witchcraft” that might protect it without devouring it – intended to “inspire awe,” to astound, and so to paralyze men and render them powerless: color. It wasn’t modesty that veiled the nakedness of Greek forms, but, as Gottfried Semper understood,³⁾ the need to hide the “rawness” of matter itself by covering it with ornament, by “making” it ornament, thus transforming it into an entity that cannot

be “seen,” but must be “admired” (*admirari* is the opposite of *invadere*). Admiration implies the suspension of judgement in favor of a desire to identify with the

other; but he who admires, like he who adores, is self-abnegating. This too is the liberating function of ornamentation in traditional and classical images, and many others.

Ornament (in the meaning I have chosen to give the term) is not only, or mainly, decoration. Any one thing can, if need be, decorate something else: from Titian’s GIANTS once gracing the walls of Philip II’s antechamber at the Escorial to the image of Vesuvius adorning today those of a pizzeria in Little Italy. But when decoration becomes more and more a part of the construction, of its very structure (as in the architecture of the so-called Pointed style in 15th-century England, to cite one example among many), decorum, which by nature conforms to convention, turns into building substance that carries both form and function, and as such brings change and novelty according to the elusive laws of imagination and adaptation. There is nothing, moreover, intrinsically decorous about ornament itself, nothing necessarily “right-minded”: that very same looseness of form, even with regard to the enveloping and reassuring fancies of simple “decoration,” that could make it appear just an aimless game, give it the freedom to be the conveyor of meanings that are all the more essen-

POMPEII, BOSCORECASE, CA. 11–1 B. C., fresco (detail) Black Room. (THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NEW YORK)

tial as they go counter to the general sense of the underlying structure.

There is, then, a "necessity" in ornament that stems directly from its total arbitrariness: it is an *ad hoc, post factum* phenomenon, so to speak, in which form is added as the shadow, or echo of function. But it is precisely in this doubleness that form retains an irreducibly independent quality: ornament is an instrument which will always to some extent remain "an end in itself." This is the way that the term was used in Classical as well as ecclesiastical Latin, where it also applied to temple bells or to the organ. It also meant, originally, a kind of "furnishing" – of *ammobiliare* (adding something "mobile" to a structure). Ornament is therefore linked to a moment, an occasion, a "setting of the stage," as the visible, tangible aspect of a "ritual": ornament is the ritual union of form and function in the object-image of an instrument – an instrument, however, which ideally, as we were saying, is expected to dazzle.

Beneath the ashes of Pompeii and the waters of Herculaneum re-emerge the surfaces of interior spaces intended to adorn everyday life: frescoes and mosaics, after millennia, still brighten rooms now emptied of life. These coverings of beauty applied to the walls protecting everyday existence transform the latter into a world endowed with a different, definitive incorruptibility. Even when transported far away they retain that aura of perfection attained and never to be repeated. Another such case are the sublime wall "panels" from Agrippa's villa at Bosco Tre Case, which give off a strange, diffuse light like great black mirrors meticulously inscribed with designs and figures endowed with the same delicacy (one might even say the same "discretion") that graces divine images standing out against the gold of icons. I am thinking, for instance, of the wondrous "Virgin of Vladimir" – a Madonna whose gaze penetrates the consciousness of all ages – with the phantasmagorical maze of fine strips of gold adorning her black cape, a luminous labyrinth that in a web of illusory volumes and movements also lines the clothing of her "comforting" child Jesus. These "worldly" ornaments of sacred images are no less a form of the defiance of mortality and of the transitory – precisely in their sensuous glorification of the ephemeral – than the multi-

colored plumes of a tropical bird. In a similar way, at Boscotrecase, in the Villa of the Mysteries, or in those extraordinary Pompeiian brothels that celebrated an all-pervasive eros, the deeply colored plaster creates a sort of protective shroud impervious to the forces of decay.

ARTIFACT

No longer agricultural or even industrial

*still the shapes
are eloquent enough to remind us*

*catching hands' drift
as it comes together in meaning*

Elaine Equi⁴⁾

Ideologically, as we know, modernism seemed to posit itself from the very start as an enemy of ornament: the modern "unveiled," secularized structure, stripped of decoration, despite the fact that some of the very roots of modernism lie in the dizzying spirals of *nouveaux* and revivalist styles of freestanding adornment. "Post-modernism," in the common perception, supposedly rediscovers the value of ornament, which in fact becomes its emblem. In post-modernism there is apparently a new attempt to make ornament "the thing itself," as in a kind of return to certain aspects of the late Gothic, the Baroque and other such "styles" – that is, to apply to the "superficiality" of ornament the "substantiality" of structure, thus inverting, though certainly not negating, the modernist approach.

While banished from the structure itself, however, in modernism ornamentation acquires a supreme importance in the detail. It is in fact in modernism that the "detail" takes on the value of a sort of aesthetic fetish in which the eye invariably seeks refuge after having slid over the vitreous walls of the structure; the detail provides the final screen, the final mask, and the final rest and distraction from the absolute predominance of smoothness: everything, always, can be simplified further, until the whole object becomes a sort of "detail," in fact, an ornament.

In post-modernism, however, an aspect of the value of the added ornament is strongly attenuated,

since it seems to divest itself once and for all of its archetypal function of covering matter and “embellishing” its formless abyss through an ornamental form that is superimposed on the structural Form. The postmodern thus appears to be bent on finding an ornamentation that is perfectly “transparent” and rigorously anti-Platonic. In the empty, Giacomettian-more-than-Duchampian, burnished-copper box-skeleton of Saint Clair Cemin’s sculpture SAY NO TO PLATO (1990) – with its coin/mirror, opaque and mute as Ernst’s owls never were – we can see this clearly: what we are now dealing with is a structure that has become like an ornament (a tradition that goes back to Gaudí), but an ornament that no longer hides anything and has ended up “devouring” the structure that was supposed to have served as its base, or which it was meant to have “graced.” Having eroded the structure, the ornament has then consumed itself to the very limits of disappearance.

Something like that emerges in the arabesques of Philip Taaffe, woven layers that seem to call into question one of the mainstays of Modernism, the very notion of surface as it appeared in its last two formal orthodoxies – the “gestural” one of expressionism and the “rational” one of minimalism: the canvas as an objectual given, a final and unnegotiable parameter. The mediation of “Pop” had made a break in these newly established conventions; the current resurgence of “abstraction” creates a new liberation of image from referent (and hence from the “model”), not through the emotive “immediacy” of the gesture or the revival of “pure forms,” nor by resorting to “primary” materials, but thanks, in fact, to a “substantial” rehabilitation of “ornamental function.” Anti-Platonism, in this context, is cloaked in both the ancient and the very new; it wears the mask of a substantial understatement with regard to the original and principal dignity of the image, in a sort of “iconoclastic iconostasis.” The image is treated as an object of “devotion” and “veneration,” but not as a



THE VIRGIN OF VLADIMIR (ABOUT 1131) /
GOTTESMUTTER VON WLADIMIR, (UM 1131).
(Tretjakow Gallery Moscow)

sign of “something else” (of something transcendent or “superior”), or even “for itself” (in a fetishistic and aesthetic sense); what counts, rather, is what the image “conceals,” what it “doesn’t say” (notwithstanding its apparent and flaunted “objectuality”) and so, in the final analysis, its espousal of a “symbolic” and “ornamental” function.

In painting as in sculpture, this is the sort of ornament whose form instead of distracting from form and hiding it, actually seeks to merge with it and in so doing, to dissolve it. Yet where – as in Philip Taaffe – there is such a radical rejection of form that the very forms of ornament do not seek refuge in some substance of their own, these hover like pure “evanescences,” presences in dissolution, translucent superstructures built on nothingness, architectures of air and color spread out in subtle flatness, one-dimensional even as they give the appearance of a play of perspectives. Thus ornament, by subsuming and negating the wall that is supposed to sustain and justify it, ends up also nullifying itself as such and becomes “residue,” an inherently layered image.

(Translated from the Italian by Stephen Sartarelli, edited by G. Alhadeff, with the author)

1) Yannis Ritsos, *Selected Poems, 1938–1988*, edited and translated by Kimon Friar and Kostas Myrsiades, Boa Editions, Brockport, New York, 1989.

2) Francesco Pellizzi, “Tombstone: Four pieces and coda on the idea of burial,” in *Terrazzo*, 4, Spring 1990.

3) Gottfried Semper, *Selected Writings*, RES Monographs in Anthropology and Aesthetics, 2, Cambridge University Press, 1989.

4) Elaine Equi, *View Without Rooms*, Hanuman Books, Madras & New York, 1989.



FRANCESCO PELLIZZI

Fragment über das Ornament

*Nackt – nahm sie ihr rotes Taschentuch und bedeckte ihre Augen,
um nicht gesehen zu werden (...)*

Yannis Ritsos, «Beauty»¹⁾

Das Ornament blendet, verwirrt das Auge und zieht es doch auch an: Der Blick pendelt zwischen Substanz und Schein und schafft so eine doppelsinnige Beziehung zwischen dem unpersönlichen Aspekt des Bildes, das sein «Selbst» verschleiert, und seiner konstanten Ausdruckskraft. Durch das radikal Äussere – und das streng «Oberflächliche» – werden Dinge ersichtlich, die Schwindelgefühle auslösen und den Blick daran hindern, sich gefährlich auf etwas zu fixieren und zu beurteilen, «was darunter liegt»; durch eine Art visuelle Phantasmagorie wird jenes Sehvermögen neutralisiert, das einst «Invidia», also «Neid» (von *in-video*) genannt wurde.

Das «wahre» Ornament ist fähig, den Vorrang der Form zu negieren: Der Schleier eines *zusätzlichen* Anscheins verhüllt in gewisser Weise jede direkte Verbindung mit jener *Substanz*, an der sich unsere Idee der Form seit dem Altertum orientiert. Doch diese parallele, nicht substantielle Form

des Ornaments verfügt auch über ein Eigenleben, das im Vergleich zu ihrem Substrat nicht nebensächlich oder zweitrangig ist. So gesehen, sind beispielsweise die bunten Terrakotta-Figuren, welche die antiken griechischen Tempel «schmückten» – oder diejenigen, die noch heute die Heiligtümer der Hindus bevölkern –, «Verzierungen» von Bauwerken, die dazu bestimmt waren, Lebenskraft in sich zu tragen; doch besitzen diese Verzierungen genau wie die Bauten, die sie schmücken, einen weit mehr als nur «dekorativen» Wert. Zugleich «versteinerter Wald» und «Turm zu Babel», ist das Monument hier in seiner Ganzheit sowohl eine «lebende» Substanz, die zu einem «Heim» geworden ist, zu einer friedlichen Zuflucht der wesentlichen Kräfte, als auch ein auf andere Art «lebendiger» Blütenstand, der mit seinen Myriaden von Zierarten die verborgene Blütenhülle umkleidet. Der kräftige Kern der Urform wird erst sozusagen «abgetötet» und «gezähmt», doch lebt er dann in den illusionistischen Bildern des Ornaments wieder auf, die ihn mit Geschichten und «Mythen», mit erzählender aisthesis und also mit zu Bildern gewordener Sprache umhüllen. Das Ornament wird in diesem Fall zu einer instrumentalen Form des Monuments.

FRANCESCO PELLIZZI ist Chefredakteur der Zeitschrift für Ethnologie und Ästhetik RES, herausgegeben vom Peabody Museum der Harvard University und dem Getty Center for the History of Art and the Humanities.

Jede Hülle – ein beliebiger begrenzter, «abgeschlossener» Raum, irgendeine Einfriedung, auch ohne Dach, ja selbst ein Brückenbogen – ist eine «hungrige» Leere, beseelt von einem Trieb, der irgendwie beherrscht und unterdrückt werden muss, der aber schliesslich unweigerlich befriedigt wird und somit seinen eigentlichen Zweck – *telos* erreicht. Es ist letzten Endes dieselbe Leere im Magen, die auch das Grab dazu drängt, sich zu «nähren»: Das Haus ist dazu bestimmt, den Menschen zu überdauern (zu «überleben») und auch *ohne* ihn zu existieren, doch der Mensch in seinem Grab-Haus, das (von aussen, von innen oder von beiden Seiten) von den Bildern des Lebens umschlossen ist, kann versuchen, wenigstens gleich lang zu existieren wie seine letzte Ruhestätte, indem er unzählige Salben, Hüllen, Sarkophage, Bilder, Labyrinth und Geheimgänge zu Hilfe nimmt.²⁾ Es besteht jedoch immer noch ein grundlegendes Problem, das weder von den Ägyptern noch von den Etruskern, den Peruanern oder den Chinesen gelöst werden konnte (obwohl letztere in ihrem Bestreben, eine «glorreiche Maskierung» zu erreichen, weit rigoroser waren als die anderen) –, denn das einzige, was die Unzerstörbarkeit der Grab-Hülle und dessen, was sie einem Satz russischer Puppen gleich in sich birgt, garantieren könnte, wäre gerade ein *Desinteresse* an ihrem Inhalt, also am Fortbestehen jener «Ornamente» *in situ*, welche die Unsterblichkeit des Verstorbenen gewährleisten sollen. Aber genau diese Tatsache wird von den meisten Grabbauten deutlich missachtet, da ihre Auffälligkeit in der Regel (mit Ausnahme wahrscheinlich der chinesischen Grabkammern) die fatal zerstörerische und entweihende Aufmerksamkeit von Zeitgenossen und Nachgeborenen des Verstorbenen auf sich selbst lenkt. (Dies ist wohl der Grund, weshalb die saudi-arabischen Wahhabiten die Gräber ablehnen und statt dessen ihre Körper – genauso wie die Leichname ihrer Kamele – anonym im Wüstensand zersetzen lassen.)

Die Vögel «verschönern» ihr Gefieder, ihre Flügel, um *beachtet* zu werden und somit als Partner für Tänze und Gesänge in Frage zu kommen, die der Fortpflanzung und Arterhaltung dienen. Das rituelle Spiel hat eine lebenswichtige Funktion, und zwar auf ganz verschiedenen Ebenen. Die «Schönheit» seines

Federkleids verleiht dem Vogel das Recht, sich fortzupflanzen und so gewissermassen nicht zu sterben, da es *seine* Farben am meisten verdienen, auf den Flügeln seiner Nachkommen und künftigen Rivalen zu erscheinen.

Einen ähnlichen Hintergrund besitzt auch das erste und letzte Ornament des Menschen, nämlich dasjenige des Toten. Traditionellerweise muss der Tote, der – anders als die bleichen Schatten ohne jegliche Hoffnung, die den klassischen Hades bevölkern – nach der «Seligkeit» der «Auferstehung des Fleisches» trachtet, wie sie das Christentum verheisst, als Leib anerkannt werden. Erst so kann er weiterleben. Zu diesem Zweck bemalt er sich mit rotem Ocker, hüllt sich in prächtige, bunte Stoffe oder schafft sich ein goldenes Abbild seiner selbst, das ihn wie eine Hülse umschliesst, bereit, beim Ertönen der «Glocken des jüngsten Gerichts» sofort aufzubrechen. In dieser Hinsicht ist das Ornament ein Mittel zur Erreichung der Unsterblichkeit.

Auch das Bild-Ornament braucht eine Hülle – eine magische Verkleidung, die ihm Schutz bietet, ohne es zu verschlingen –, die dazu bestimmt ist zu beeindrucken, zu erstaunen, also den Betrachter gleichsam zu lähmen und machtlos zu machen: die Farbe. Die Nacktheit der griechischen Formen wurde nicht aus Schamhaftigkeit bedeckt, sondern – wie Gottfried Semper³⁾ erkannte – wegen der Notwendigkeit, die Nacktheit des Materials selbst zu verhüllen, indem man es mit Ornamenten zierte, ja es zu einem Ornament machte und so in ein Gebilde verwandelte, das nicht einfach nur «gesehen», sondern «bewundert» wird (*admirari*, «bewundern», ist das Gegenteil von *invidere*). Bewunderung bedeutet, das kritische Urteil zugunsten des Wunsches aufzugeben, sich mit dem anderen zu identifizieren, doch wer bewundert – und wer anbetet –, vergisst sich selbst. Genau darin liegt die befreiende Funktion der Ornamentik.

Das Ornament – so wie ich den Begriff hier verwende – ist nicht nur und nicht einmal in erster Linie Dekoration. Jede beliebige Sache kann eine andere zieren: von Tizians Gemälden, welche die Räume Philipps II. im Escorial schmückten, bis zur Ansicht des Vesuvs an der Wand einer Pizzeria in Little Italy. Wenn indessen die Verzierung immer mehr Teil des

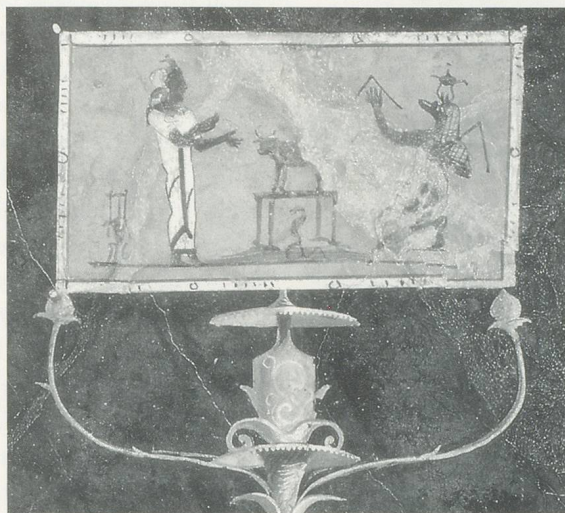
Bauwerks und seiner Struktur wird – wie beispielsweise in der als *pointed* bezeichneten englischen Architektur des 15. Jahrhunderts –, so wird das *decorum*, das sich naturgemäss nach der Konvention richtet, zum Träger von Form und Funktion und wirkt als solcher gemäss den schwer fassbaren Gesetzen der Phantasie und der Anpassung als innovative Kraft. Das Ornament an sich besitzt überdies nichts immanent Dekoratives, nichts notwendigerweise Konformistisches: Dieselbe Leichtigkeit und Freiheit – auch in bezug auf die einschmeichelnden, beruhigenden Launen der blossen «Dekoration» –, die das Ornament als eitles Spiel erscheinen lassen, machten es auch zu einem Ausdrucksmittel von Bedeutungen, die um so wesentlicher sind, je weniger man ihren Charakter oder ihre Form festlegt.

Die «Notwendigkeit» des Ornaments ist gerade durch seine absolute Willkürlichkeit bedingt: Es handelt sich gewissermassen um ein Wesen *ad hoc, post factum*, bei dem sich die Form als Schatten oder Echo der Funktion *anschliesst*. Gerade durch diese Zweiheit aber bewahrt sie eine unbeugsame Eigenständigkeit: Das Ornament ist ein *Mittel*, das in gewissem Masse immer «Selbstzweck» bleibt. Auf diese Weise wurde der Begriff übrigens im klassischen und im Kirchenlatein gebraucht, wo er auch für Glocken oder die Orgel verwendet wurde; ursprünglich bedeutete er «ausstatten» (*ammobiliare*) im weitesten Sinn, also eine Struktur mit etwas «Mobilem» zu versehen. Das Ornament ist somit mit einer Gelegenheit, mit einer «Inszenierung» verbunden, als sicht- und berührbarer Aspekt eines «Rituals»: Das Ornament ist die rituelle Vereinigung von Form und Funktion, die in einem Instrument gipfelt, wobei dieses idealerweise die Fähigkeit hat zu blenden.

Aus der Asche von Pompeji und dem Schlamm von Herculaneum treten Innenräume zutage, die

dazu dienen, das tägliche Leben zu verschönern. Auch noch nach Jahrtausenden beleben die Fresken und Mosaiken die leeren Räume. Diese Schichten aus Schönheit, an Wänden angebracht, die das tägliche Leben beschützen, verwandeln dieses in eine Welt, wo eine andere, definitive Unzerstörbarkeit herrscht. Selbst dann, wenn man sie weit von ihrem ursprünglichen Standort wegbringt, behalten sie die Aura einer auf unnachahmliche Weise für immer erlangten Perfektion. Ich denke ebenfalls an die

erhabenen Wandpaneele in der Villa Agrippas in BOS-COTRECASE, die ein seltsam diffuses Licht verbreiten, wie grosse schwarze Spiegel, auf denen mit unendlicher Sorgfalt Bilder und Figuren eingezeichnet sind, denen die gleiche Zartheit – ich möchte es gar «Diskretion» nennen – innewohnt, mit der sich Heiligenbilder vom goldenen Hintergrund von Ikonen abzeichnen. So etwa in der wunderbaren MUTTER-



GOTTES VON WLADIMIR, einer Madonna, deren Blick das Bewusstsein aller Zeitalter durchdringt. Ihren schwarzen Umhang ziert ein phantasmagorisches Gewirr von feinsten, klar gezeichneten Goldfäden. Dasselbe leuchtende Labyrinth, das den Eindruck von Plastizität, Volumen und Bewegung entstehen lässt, überzieht auch das Gewand des «unbeschwerten», Trost spendenden Jesus. Solche «weltlichen» Verzierungen religiöser Bilder sind – gerade in ihrer sinnlichen Verherrlichung des Vergänglichen – nicht weniger Ausdruck einer Herausforderung an die Sterblichkeit und das Flüchtige als das bunte Gefieder eines tropischen Vogels. Auf ähnliche Weise scheint der bunte Verputz in der Villa dei Misteri in BOSCORECASE oder in den aussergewöhnlichen Freudenhäusern Pompejis, wo einem allgegenwärtigen Eros gehuldigt wurde, eine Art Leichentuch zu bilden, dem der Zerfall nichts anhaben kann.

POMPEJI, BOSCORECASE, FRESCO (DETAIL).

ARTEFAKT

*Nicht länger landwirtschaftlich
oder gar industriell*

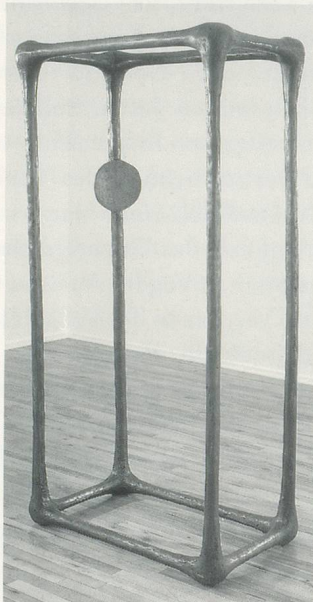
*die Formen bleiben noch
beredt genug um uns zu erinnern*

*der Hände formende Bewegung
sehend wo alles zusammenkommt
und bedeutsam wird*

Elaine Equi⁴⁾

Es ist bekannt, dass die Moderne von Anfang an als scheinbarer Feind des Ornaments aufgetreten ist: Das Moderne «enthüllt» und verweltlicht die Struktur, indem es sie von Zierat befreit (und das obwohl die Wurzeln der modernen Kunst gerade in den schwindelerregenden Spiralen und freistehenden Verzierungen der Art Nouveau liegen). Nach gängiger Auffassung hat die sogenannte Postmoderne den Wert der Ornamentik wiederentdeckt. So wagt die Postmoderne anscheinend einen neuen Versuch, das Ornament zum «Werk an sich» zu machen, indem auf gewisse Aspekte der Gotik, des Barocks und anderer ähnlicher «Stile» zurückgegriffen wird, was bedeutet, die «Oberflächlichkeit» der Verzierung mit der «Substantialität» der Struktur zu verbinden und auf diese Weise den modernistischen Approach umzukehren, aber nicht etwa zu verwerfen. Bereits in der Moderne erlangen indessen

die von der Struktur verbannten Verzierungen ihre wichtigste Bedeutung im *Detail*. So ist es denn auch die Moderne, die dem «Detail» nahezu den Wert eines ästhetischen Fetischs verleiht, bei dem das Auge



SAINT CLAIR CEMIN, SAY NO
TO PLATO, 1990,
copper, 72 x 36 x 22 " /
SAG NEIN ZU PLATO, 1990,
Kupfer, 183 x 91,4 x 56 cm.

unweigerlich Zuflucht sucht, nachdem es über die gläsernen Wände der Struktur geschweift ist; das Detail bildet den letzten Schirm, die letzte Maske, die letzte Erholung und Ablenkung von der absoluten Vorherrschaft der *Schlichtheit*: *Alles* kann immer weiter vereinfacht werden, bis das ganze Objekt zu einer Art «Detail», also zu einem Ornament wird.

Gerade in der Postmoderne jedoch gelingt es dem inneren Wert der Ornamentik schliesslich, uns vollständig zu täuschen, denn das Ornament scheint sich endgültig seiner archetypischen Funktion zu entledigen, die darin besteht, die Materie und ihre formlose Unergründlichkeit zu *bedecken* und durch eine dekorative Form, welche die strukturelle ergänzt, zu «verschönern». Die Postmoderne scheint sich der Suche nach einem vollkommen «transparenten» und streng anti-platonischen Ornament verschrieben zu haben. Beim leeren, durchlässigen, mehr an Giacometti denn an Duchamp erinnernden Kupfer-Kisten-Gerippe von Saint Clair Cemin Skulptur SAY NO TO PLATO (1990) – mit ihrem Münzen-Spiegel, so trüb und stumm wie es Ernsts Eulen nie waren – kommt dies klar zum Ausdruck: Wir haben es nun mit einer Struktur zu tun, die *wie* ein Ornament geworden ist (eine Tradition, die auf Gaudí zurückgeht), und zwar ein Ornament, das nichts mehr verbirgt und schliesslich die Struktur «verschlungen» hat, die es hätte tragen sollen und zu deren «Verschönerung» es gedacht war. Nach der Zerstörung der Struktur hat sich das Ornament selbst bis zu seinem völligen Verschwinden aufgezehrt.

Etwas Ähnliches ist bei Philip Taaffes Arabesken erkennbar, jenen ineinander verflochtenen Schichten, die einen der Eckpfeiler der Moderne in Frage zu stellen scheinen, den Begriff der Oberfläche, wie er in ihren letzten beiden formalen Orthodoxien – der «gestischen» des Expressionismus und der «rationalen» des Minimalismus – zum Ausdruck gebracht wird: der gegenständliche Bezugspunkt der Leinwand als endgültiger, unüberwindbarer Parameter. Die «Pop-Art» hat zu einem Bruch in diesen neugebildeten Konventionen geführt; die gegenwärtige Renaissance der «Abstraktion» schafft eine neue Befreiung des Bildes von Anhaltspunkten (und somit von «Modellen»), nicht durch die emotionale

«Unmittelbarkeit» der Geste, das Wiederaufleben der «reinen Formen» oder das Zurückgreifen auf «primäre» Materialien, sondern dank einer «substantiellen» und somit «konkreten» Wiederaufnahme der «ornamentalen Funktion». Der Anti-Platonismus kleidet sich hier in uralte und zugleich allerneuste Gewänder; er trägt die Maske des *Understatements* in bezug auf die ursprüngliche, grundlegende Würde des Bildes, in einer Art paradoxer «ikonoklastischer Ikonostase». Das Bild wird als etwas Verehrungs- und Anbetungswürdiges behandelt, doch nicht als Ausdruck von «etwas anderem» (von etwas Transzendente[m] oder «Höherem») oder (in einem fetischistischen und ästhetischen Sinn) als Ausdruck «seiner selbst». Was zählt, ist vielmehr, was das Bild «verbirgt», was es trotz seiner scheinbaren, betonten «Objekthaftigkeit» «verschweigt», und somit letzten Endes sein Eintreten für eine «symbolische» und «ornamentale» Funktion.

Sowohl in der Malerei wie in der Bildhauerei ist dies eine Art von Ornament, dessen Form, anstatt von der strukturellen Form abzulenken und mit ihr zu spielen, danach trachtet, mit ihr zu verschmelzen und sie auf diese Weise *aufzulösen*. Wo jedoch – wie bei Philip Taaffe – der Form derart radikal entsagt wird, dass die Formen des Ornaments nicht in einer idealen Substanz Zuflucht suchen, schweben diese wie reine «vergängliche», in Auflösung begriffene Wesen, wie auf dem Nichts errichtete transluzide Gebilde, in subtiler Flachheit ausgestreckte Strukturen aus Luft und Farbe, eindimensional, selbst wenn sie den Eindruck eines Spiels der Perspektiven vermitteln. So löscht sich das Ornament, indem es die Mauer, die es tragen und rechtfertigen sollte, absorbiert und entleert, schliesslich selbst aus und wird zu einem Relikt, einer Akkumulation von Relikten, einem von der Definition her vielschichtigen Bild.

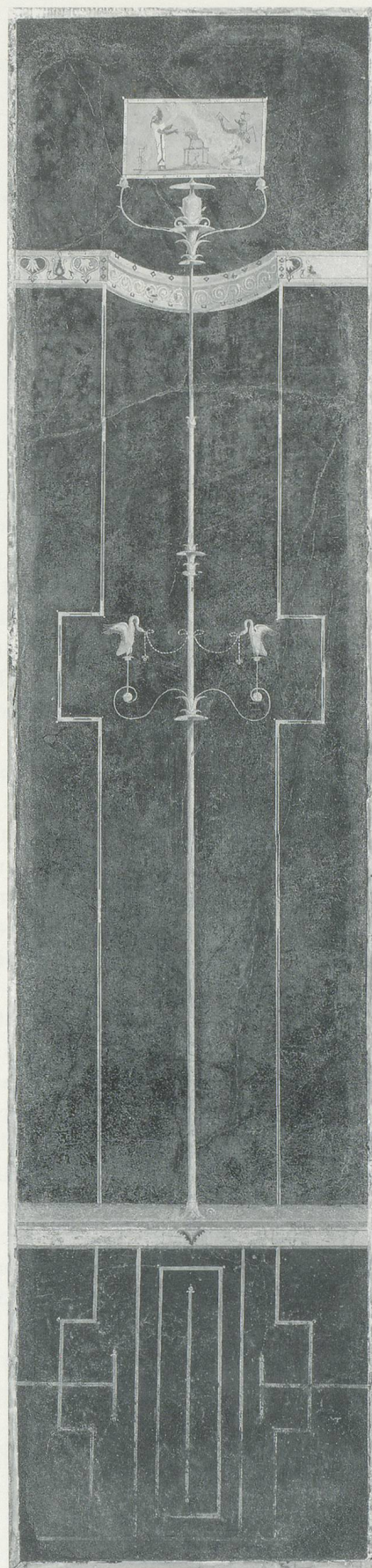
(Übersetzung aus dem Italienischen: Irene Aeberli)

1) Yannis Ritsos, *Selected Poems, 1938–1988*, edited and translated by Kimon Friar and Kostas Myrsiades, Boa Editions, Brockport, New York, 1989.

2) Francesco Pellizzi, «Tombstone: Four pieces and coda on the idea of burial», in *Terrazzo*, 4, Spring 1990.

3) Gottfried Semper, *Selected Writings*, RES Monographs in Anthropology and Aesthetics, 2, Cambridge University Press, 1989.

4) Elaine Equi, *View Without Rooms*, Hanuman Books, Madras & New York, 1989.



POMPEII, BOSCORECASE, CA. 11–1 B. C., Fresco Black Room, north wall. (THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NEW YORK)