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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1990)

Heft: 25: Collaborations James Turrell and Katharina Fritsch

Artikel: Richard Hamilton

Autor: Cooke, Lynne / Heibert, Frank

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-681229

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

> "In much the way that the invention of photography cut away for itself a chunk of art's prerogative – the pictorial recording of visual facts – trimming the scope of messages which Fine Art felt to lie within its true competence, so has popular culture abstracted from Fine Art its role of mythmaker... It isn't surprising, therefore, to find that some painters are now agog at the ability of the mass entertainment machine to project, perhaps more pervasively than has ever before been possible, the classic themes of artistic vision and to express them in a poetic language that marks them with a precise cultural date-stamp... If the artist is not to lose much of his ancient purpose he may have to plunder the popular arts to recover the imagery which is his rightful inheritance." 1961[1]

RICHARD HAMILTON

LYNNE COOKE

In his succinct, penetrating characterization of Joyce's aesthetic, which forms part of his introduction to an exhibition of Richard Hamilton's graphic work inspired by *Ulysses,* and executed intermittently over a period of forty years, Terry Eagleton suggests a number of parallels between Hamilton and the Irish writer, for whom the younger man has an intense admiration. These parallels are most strikingly evident in the very qualities which Eagleton singles out as central to Joyce's enterprise: a sophisticated usage of deceptively ambivalent realist modes, plus a hypersensitivity to what he terms the bodily, tactile thickness of verbal (or visual) language as a weapon for holding out against the insidious and false "naturalization" of the world.[2] But whereas Joyce's "realism" involved a frequent borrowing of styles and voices from the prose of the past even more than from contemporary vernaculars, Hamilton weights the balance differently. Whilst parodies of certain past masters can be found in his oeuvre, as well as homages, not least to Picasso and through him to Velasquez, it is the languages of the present, languages whose number has been exponentially exploded through developments in new media and new technologies, which supply him with a seemingly inexhaustible array of novel visual matter to draw upon.

His preoccupation with contemporary visual modes has a two-fold character: it embraces the unprecedented range of newly available imagery, especially that found in the rapidly expanding realm of the mass media but, equally, it is concerned with codes of perception, with innovations in the languages and processes by which these novel subjects take on two-dimensional form. An enthusiastic yet astutely analytical response to the pervasive transformative character of this proliferating reproductive technology became the hallmark of the discussions, exhibitions, and other communal activities that engaged Hamilton and his peers in the Independent Group in Britain in the mid-fifties.[3] It contributed in turn to his being considered a founding figure of the Pop movement. Indeed his collage, JUST WHAT IS IT THAT MAKES TODAY'S HOMES SO

LYNNE COOKE is a freelance writer and curator currently working on the forthcoming Carnegie International to be held in Pittsburgh in the fall of 1991.

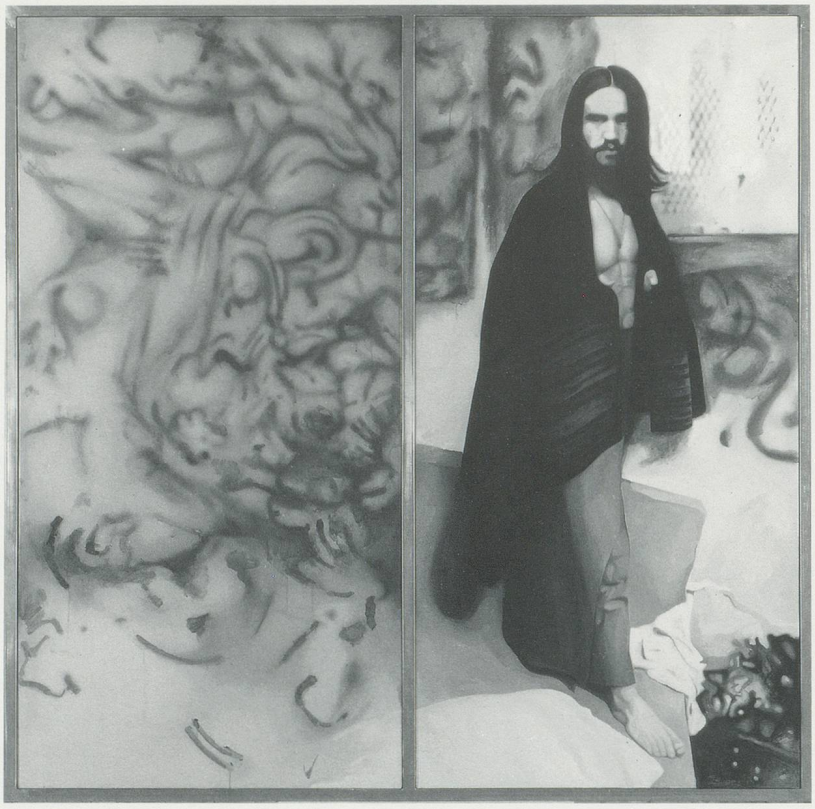
RICHARD HAMILTON, JUST WHAT IS IT THAT MAKES TODAY'S HOMES SO DIFFERENT, SO APPEALING?, 1956, collage, 10¼ x 9¾"/WAS IST ES NUR, DAS HEUTZUTAGE DAS HEIM SO ANDERS, SO ANSPRECHEND MACHT?, Collage, 26 x 25 cm.

DIFFERENT, SO APPEALING? of 1956, – not an exhibit but a design to be reproduced in the catalogue and on the poster for the exhibition entitled *This is Tomorrow,* (an exhibition which brought most of the former Independent Group members their first widespread public attention) – is generally considered the first Pop icon. That Hamilton should soon after have introduced such mass media material and styles into his own art and then, several years later, have enthusiastically championed the works of Lichtenstein and Warhol was seen to confirm his seminal place within the international Pop milieu. This view was, in turn, reinforced by such activities as the designing of a record sleeve for the Beatles, as well as by several of the highly idiosyncratic paintings that he produced in the mid-sixties, such as EPIPHANY of 1964, based on a button containing the phrase "Slip it to me" which he had found in a seedy Los Angeles joke store.

Yet, with hindsight, Hamilton's work cannot be so neatly packaged: the Pop label has become not only too restrictive, but inapposite. At the heart of his activity lies an unwavering if paradoxical allegiance to a fine art notion of painting, a notion that for him entails an ambitious belief in the possibility of restoring or recuperating its languishing capacity for resonant statements about reality, a capacity that is closely allied to its myth-making potential: this may be considered paradoxical to the extent that much of his activity has always been directed into channels other than those that pertain to painting proper, not just to diverse forms of print-making but to photography, various types of multiples, writing, and even industrial design, and that even in the realm of painting much of his activity becomes subversive of traditional conventions and genres and parodic in tone.[4)]

The term "pop" was coined in Britain in the fifties to designate that particular arena of contemporary mass culture which, to the fascination of the Independent Group, was as distinct from folkish and craft traditions, and hence from regional and working class culture, as it was from establishment or high culture. Yet when, as in HOMMAGE À CHRYSLER CORP., 1957, Hamilton began to explore such sources, he, unlike most others in that circle, was as attracted to the glossy, seductive techniques of up-market advertising as he was to the vulgar and coarse manifestations of the pulp modes. And soon after, his interest in industrial design blossomed into an informed

study of the new design technology and philosophy, especially that which underpinned what were for him the finest – the classics – of consumer goods, those designed by Dieter Rams for the German firm Braun. Yet it was typical of Hamilton that this interest should develop alongside an appreciation for sci-fi writing, for the latest innovations in cinemascope and for the most striking new advertising, including that found in the Sunday magazines in the early seventies propagating the latest pastel shades in toilet paper.[5] What began, in the late fifties, as a preference for collage and montage as a way of incorporating diversified styles, languages and types of imagery into a single work, so that they exposed or at least made visible the terms and means by which they worked, led during the sixties to experiments with product design, and with computer technology at first hand. Attentive to the conventions and functions governing different genres and activities, Hamilton did not see the creative process as significantly or qualitatively different from one sphere to the next: for him, "Domestic appliances, audio equipment, chairs, automobiles, planes, computers have been submitted to some of the best and most inventive minds of our time; for me to place the achievement of a few industrial designers above that of most practitioners in the fine arts implies a recognition of the fragile boundaries between specializations in the plastic arts today."[6]



RICHARD HAMILTON, THE CITIZEN, 1982–83,

oil on two canvases, each 78¾ x 39¼"/DER BÜRGER, Öl auf zwei Leinwänden, je 200 x 100 cm.

At the same time much of his activity during that decade was devoted to working on reconstructions of certain of Duchamp's pieces, most notably the Large Glass. Duchamp has been the artist most often invoked as the guiding spirit behind Hamilton's activity, by Hamilton himself as much as by others.[7] Yet as with so much else in his thinking the lessons he learnt from the Frenchman are far from straightforward, or

obvious. When analyzing this several years later, Hamilton singled out not only the variety in the older man's work, but "his overall approach – his detachment, his unwillingness to overdo things," "But," he continued, "the major influence he's had on me is a kind of reaction against him – not in any sense of being anti-Duchamp but in accepting his iconoclasm, the fundamental aspect of his work... There's one way to be influenced by Duchamp and that's to be iconoclastic – against him. He was, for example, always anti-retinal. Now I'm turning away becoming more 'retinal' in my painting...'[8]

The combination of a greater focus on the "retinal" with a profound engagement with the conventions and functions once deemed the proper province of painting has led Hamilton in recent years to explore its canonical genres, from flower paintings to interiors to the theme of the mother and child, in addition to invoking art's highest aspirations as they are traditionally manifest in the conventions of history painting. The impetus for this comes partly from the recognition that while the traditional genres have a revered lineage in Western art many of them have lately become all but redundant: to grapple with them becomes therefore a challenge to update them, to render them, however temporarily, viable, and, equally importantly, to restore, however ironically, their myth-making currency. Perhaps most notable amongst the results is his MOTHER AND CHILD from 1988. Strikingly unlike its traditional forbears, it retains close links with them by inverting their norms in countless ways, not least in the obviously provisional nature of the composition, in the casual rather than pregnant moment depicted, in the estranged rather than intimate character of the maternal relationship, in the mood of isolation rather than of a nur-

RICHARD HAMILTON, BRONZE BY GOLD, 1985–87,
colour etching in 23 colours from 5 plates, 20¾ x 19¾" (PLATES); 30 x 22" (SHEET)/
BRONZE MAL GOLD, Radierung aus fünf Platten in 23 Farben, 53 x 42,5 cm (PLATTE); 76 x 56 cm (BLATT).

RICHARD HAMILTON, MOTHER AND CHILD, 1984–85,
oil on canvas, 59 x 59"/MUTTER UND KIND, Öl auf Leinwand, 150 x 150 cm.

turing closeness, etc, but what is ultimately most telling is the fact that for all its apparent banality the result is anything but banal.

Yet equally crucial in recent years has been Hamilton's engagement with subjects of strong socio-political import, subjects of the kind formerly deemed appropriate for history painting. Seen firstly in THE CITIZEN, 1982–83, whose imagery was garnered from newscoverage of the "dirty protests" in Northern Irish prisons, then wed to a more iconic imagery derived from Christian martyrs, it led subsequently to a companion piece, THE APPRENTICE BOY, 1989,

its Orange counterpart. Concurrent with these paintings has been the production of various satellite works in diverse media, involving traditional printmaking as well as computer-based photographic manipulation. This habit of permutating an image or set of images through a variety of media and processes has long characterized Hamilton's practice, for it allows him to search out, and to begin to calibrate the differently inflected roles of the key components that comprise the subject under review, as well as to wrest something of the myth-making powers that formerly pertained to painting away from the mass media where they increasingly reside.

Yet in these two diptychs, his most important late works, Hamilton's final statement is not a seamless straightforward affirmation of his subject, but rather something that, like Gerhard Richter's recent cycle of works devoted to the Baader Meinhof group, OKTOBER 18, 1977, dwells as much on the problematics of representation and on the near-impossibility of investing painting with some role related to that formerly deemed proper to history painting, as it does on the extra-aesthetic implications of the theme.[9] Indeed, amongst his peers, it is with Richter that Hamilton can be most closely compared. Their affinities are numerous, ranging from a shared fascination with certain languages of representation, as they may be investigated through the medium of painting; to an allegiance to the embattled potential of painting as an artform with a still-resonant voice and a viable extra-aesthetic function notwithstanding proliferating mass media languages; to a recognition of the necessity of engaging with these reproductive languages since they and not the art of the past provide the principal visual means by which reality is currently constructed.

The abstemiousness of Hamilton's activity together with his refusal to indulge in virtuosity when it comes to painting have proved perhaps as misleading to any current assessment of his position as has his early reputation as a Pop practitioner. His output of the eighties is at once lean and substantial, comprising at it does four major paintings, related photographically based works, the graphic suite continuing the *Ulysses* project, several installations, and finally, the design of the OHIO COMPUTER. Yet the diversity is more apparent than real, for the governing interests remain those abiding concerns that he so clearly identified early in his career. What is most strikingly absent, perhaps, is that fundamentally affirmative though not ingenuous vision of the potentiality inherent in new technological processes which so pervasively informed his early work. Yet contrasted with the Manichean resignation of Baudrillard, and the cynical careerism of many younger artists who follow in his wake, Hamilton's work offers not only a more positive, if at times abrasive and at times sardonically witty interpretation of the shape of things, but one which implies some faith in his audience and in the abilities of a lay audience in general to apprehend, engage, intervene and make choices which not only materially affect the texture of their lives, but – to risk an old-fashioned phrase – invest their experiences with a resonant affectivity.

1) "For the Finest Art try – POP," reprinted in Richard Hamilton, *Collected Words 1953–1983,* Thames and Hudson, London, n.d.

2) Eagleton's astute analysis is worth quoting at some length: "Joyce, then, was never part of the 'seeing is believing' brigade, conscious as he was of the linguistically mediated nature of all supposedly 'immediate' experience. Throughout the most doggedly 'realist' stretches of *Ulysses* – Leopold Bloom scratching and strolling, drinking and defecating – we are made forcibly aware of how all this seemingly 'natural' experience is being scrupulously crafted by the sweated Flaubertian labor of Joyce's literary styles. ('Styles' indeed; for what is the 'style' of a James Joyce?) As the eye strives to penetrate the density of the written text in order to 'see' Molly, Bloom and Stephen for what they are, it finds itself arrested at the level of the material word – a word which insists on obtruding itself between us and the visual object, silently reminding us that even the most apparently natural and spontaneous of human realities is in fact a verbal and social construction... If [his] novel has a relation to English bourgeois realism, it is more as remorseless parody than as obedient reproduction. If it provides the materials for visual reconstruction, it does so obliquely, backhandedly, leaving unusual scope for the reader's cooperative imagination." Ref. Terry Eagleton, "Introduction," *Richard Hamilton: Ulysses,* The Orchard Gallery, Derry, 1988, n.p.

3) For an extensive study of the activities and later impact of the Independent Group, ref. Brian Wallis, ed., *Modern Dreams: The Rise and Fall and Rise of Pop,* The Clocktower, N.Y. 1988.

4) The best accounts of Hamilton's work remain his own. Ref. *Collected Words,* op. cit.

5) That, unbeknown at that moment to Hamilton, these were in fact the work of the British painter Bridget Riley may say something about the character of his responses to advertising.

6) Quoted in *Collected Words,* op. cit., p.XX.

7) "Whom do you admire?" *ARTnews,* November 1977, reprinted in *Collected Words,* op.cit., p. 238.

8) Ibid.

9) For an examination of the relation of these works to the conventions and role of history painting, ref. Benjamin J. Buchloh, "A Note on Gerhard Richter's OCTOBER 18, 1977," reprinted in *October 48,* Spring 1989, pp. 88–109.

«Ähnlich wie die Erfindung der Photographie das Vorrecht der Kunst, visuelle Tatsachen festzuhalten, beträchtlich beschnitt, indem die Ausdrucksspannbreite, für die sich die Schönen Künste zuständig fühlten, heruntergestutzt wurde, so ist ihnen durch die Populärkultur ihre Rolle als Schöpfer von Mythen entzogen worden . . . Es ist daher nicht überraschend, dass einige Maler heutzutage an den Möglichkeiten der Massenunterhaltungs-Maschinerie interessiert sind, die klassischen Themen künstlerischer Vision auszustrahlen, vielleicht eindringlicher, als es je zuvor möglich war, und sie in einer poetischen Sprache auszudrücken, die ihnen ein präzises kulturelles Datum aufstempelt . . . Wenn der Künstler nicht einen Grossteil seiner Antriebskraft verlieren soll, wird er wohl die Populärkultur plündern müssen, um die Bilderwelt wiederzuerlangen, die sein rechtmässiges Erbe ist.» (1961)[1]

RICHARD HAMILTON

LYNNE COOKE

In einer knappen, eindringlichen Charakterisierung der Joyceschen Ästhetik hat Terry Eagleton in einer Einführung zu einer Ausstellung von Richard Hamiltons Zeichnungen, die vom *Ulysses* inspiriert und über einen Zeitraum von vierzig Jahren entstanden sind, eine Anzahl Parallelen zwischen Hamilton und dem von diesem Künstler sehr bewunderten, irischen Dichter aufgezeigt. Am deutlichsten fallen diese Parallelen bei den Eigenschaften auf, die Eagleton für grundlegend bei Joyce hält: ein raffinierter Umgang mit irreführend ambivalenten, realistischen Ausdrucksweisen plus eine Hypersensibilität für etwas, das er die körperlich-taktile Greifbarkeit der verbalen (oder visuellen) Sprache nennt, als Waffe, um sich gegen die schleichende, falsche «Naturalisierung» der Welt zu behaupten.[2] Doch während Joyces *Realismus* mit ständigen Anleihen bei literarischen Stilen und Stimmen arbeitet – bei der vergangenen Prosa noch stärker als bei der zeitgenössisch englischsprachigen –, legt Hamilton andere Elemente in die Waagschale. Obgleich er in seinem Werk, als Parodie ebenso wie als Hommage, einige alte Meister aufgreift, nicht zuletzt Picasso und durch ihn auch Velazquez, sind es doch viel mehr die Ausdrucksweisen der Gegenwart – Ausdrucksweisen, die mit der Entwicklung neuer Medien und Technologien exponentiell explodiert sind –, die ihm ein nachgerade unerschöpfliches Reservoir an unverbrauchtem visuellem Material liefert.

Sein vorrangiges Interesse an zeitgenössischen visuellen Formen hat einen doppelschichtigen Charakter: Es umfasst die nie dagewesene Breite einer Bildlichkeit, die sich speziell auf dem rapide sich ausdehnenden Gebiet der Massenmedien darbietet. Zugleich richtet sich seine Aufmerksamkeit auf Wahrnehmungscodes, auf Erneuerungen in den Ausdrucksweisen und Prozessen, durch die solche neuen Themen zweidimensionale Form annehmen. Die enthusiastische und doch scharf analytische Reaktion auf den transformativen Charakter der heftig wuchernden, neuen Technologie wurde zum Markenzeichen der Diskussionen, Ausstellungen und anderer gemeinsamen Aktivitäten, bei denen sich Hamil-

LYNNE COOKE ist freischaffende Kritikerin und Ausstellungsmacherin. Zurzeit ist sie mit den Vorbereitungen zum Carnegie International, das in Pittsburgh im Herbst 1991 eröffnet wird, beschäftigt.

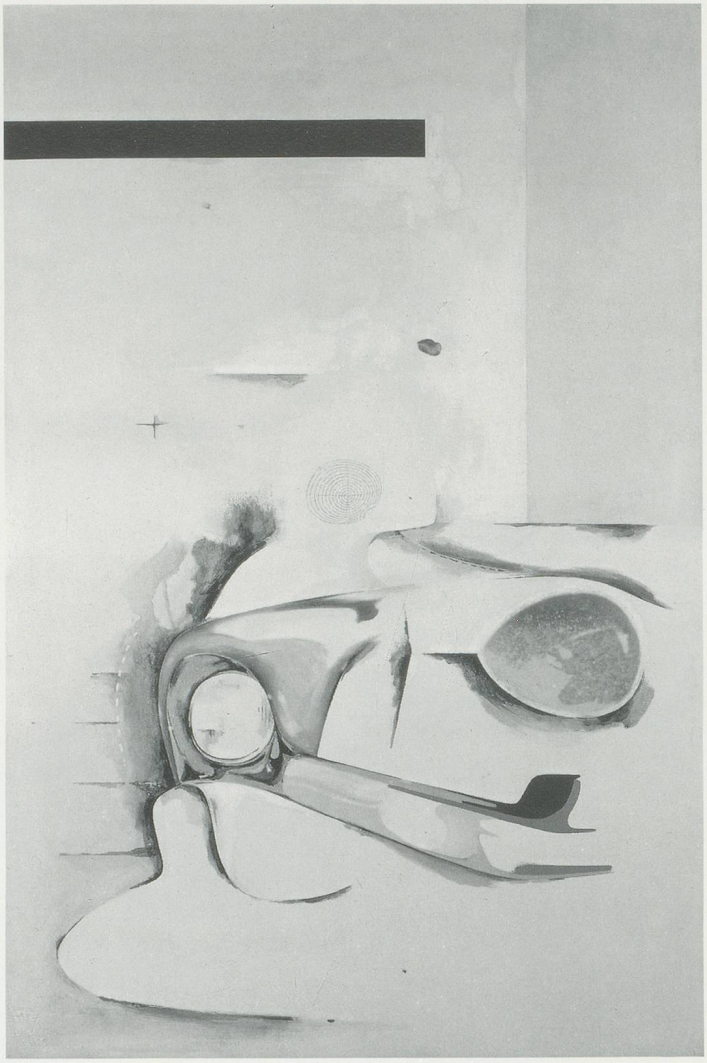
ton und seine Weggefährten in der INDEPENDENT GROUP Mitte der 50er Jahre in Grossbritannien engagierten.[3] Dies trug dazu bei, ihn zu den Gründervätern der Pop-Bewegung zu zählen. Als erstes Pop-Ikon wird im allgemeinen seine Collage JUST WHAT IS IT THAT MAKES TODAY'S HOMES SO DIFFERENT, SO APPEALING? (Was ist es nur, das heutzutage das Heim so anders, so ansprechend macht?) von 1956 bezeichnet – kein Ausstellungsstück, sondern ein gebrauchsgraphischer Entwurf, gemacht, um im Katalog und auf den Plakaten zu der Ausstellung *This is Tomorrow* (Dies ist die Zukunft) abgebildet zu werden. Diese Ausstellung brachte den meisten Mitgliedern der früheren INDEPENDENT GROUP zum ersten Mal die Aufmerksamkeit einer breiten Öffentlichkeit ein. Die Tatsache, dass Hamilton bald darauf Material und Stil der Massenmedien in seine eigenen Kunstwerke einbezog und einige Jahre später begeistert für Lichtenstein und Warhol eintrat, wird als Bestätigung seiner Auslöserrolle innerhalb des internationalen Pop-Milieus gesehen; und diese Sichtweise wird noch dadurch bekräftigt, dass er etwa ein Schallplattencover für die Beatles entwarf und dass er Mitte der 60er Jahre mehrere äusserst eigenwillige Bilder malte, wie z.B. EPIPHANY (1964), das auf einem Button mit der Aufschrift *SLIP IT TO ME* (gib's mir) basierte, den er in einem schäbigen Jux-Laden in Los Angeles gefunden hatte.

Im nachhinein lässt sich Hamiltons Werk nicht ganz so leicht einordnen: das Pop-Etikett ist nicht nur zu eng, sondern auch unzutreffend geworden. Im Zentrum seiner Arbeit liegt eine unerschütterliche, wenn auch paradoxe Treue zu einem Begriff von Malerei, der sie den Schönen Künsten zurechnet und der für Hamilton den ehrgeizigen Glauben an die Möglichkeit beeinhaltet, ihre dahindämmernde Fähigkeit zu unüberhörbaren Aussagen über die Wirklichkeit wiederzubeleben, eine Fähigkeit, die eng mit ihrem mythenschaffenden Potential zusammenhängt. Das mag insofern paradox klingen, als viele seiner künstlerischen Aktivitäten sich stets über Kanäle geäussert haben, die nicht eigentlich der Malerei zugerechnet werden, also nicht bloss über verschiedene Formen der Druckgraphik, sondern über Photographie, verschiedene Typen von *multiples*, Schreiben und selbst Industriedesign; paradox

RICHARD HAMILTON, EPIPHANY, 1987–89, cellulose on aluminium, 45"/EPIPHANY, Cellulose auf Aluminium, 114 cm.

auch, weil selbst seine malerische Arbeit traditionelle Konventionen und Genres untergräbt und parodiert.[4]

Der Begriff «Pop» wurde in den 50er Jahren in Grossbritannien geprägt, um jene besondere Arena der zeitgenössischen Massenkultur zu bezeichnen, die – was die INDEPENDENT GROUP besonders faszinierte – sich ebenso deutlich von Traditionen der Volkskunst und des Kunsthandwerkes und damit von regionaler und proletarischer Kultur absetzte wie vom Establishment, der «Hochkultur». Als Hamilton, z.B. mit HOMMAGE À CHRYSLER CORP. (1957), begann, aus solchen Quellen zu schöpfen, zogen ihn – anders als die meisten anderen dieses Kreises – die glitzernd-verführerischen Techniken der Luxusgüterwerbung ebenso an wie die vulgäre, schrille Ästhetik von Schundprodukten. Und bald darauf gedieh sein Interesse am Industriedesign zu einem sorgfältigen Studium der Technologie und Philosophie des neuen Designs, insbesondere jenes Designs, das die in seinen Augen besten Konsumgüter – die Klassiker – geprägt hatte: die Entwürfe von Dieter Rams für die deutsche Firma Braun. Es ist typisch für Hamilton, dass dieses Interesse ganz nebenbei auch eine Schwäche für Science-fiction-Literatur entstehen liess, für



RICHARD HAMILTON, HOMMAGE À CHRYSLER CORP., 1957,
oil, metal foil and collage on panel, 48 x 31¾"/HOMMAGE AN DIE CHRYSLER CORP., Metallfolie und Collage auf Platte, 122 x 81 cm. (EDITION: 120).

die neuesten Entwicklungen im Film und die originellste neue Werbung (darunter jene, die in den frühen 70er Jahren in den Sonntagsbeilagen zu finden war, etwa für die neuesten Pastelltöne von Toilettenpapier.[5]) Was in den späten 50er Jahren als eine Präferenz für Collage- und Montagetechniken begonnen hatte – da sich auf diese Weise unterschiedliche Stilrichtungen, Ausdrucksweisen und Bildlichkeiten in einem einzigen Werk verarbeiten liessen, so dass die Wege und Mittel, wie sie funktionierten, ausgestellt oder zumindest erkennbar gemacht wurden –, führte im Laufe der 60er Jahre zu Experimenten mit Produktdesign und Computertechnologie aus erster Hand. Hamilton, der die Konventionen und Funktionen der verschiedenen Genres und Aktivitäten aufmerksam beobachtete, sah den schöpferischen Prozess nicht als entscheidend oder qualitativ anders, wenn er den Bezugsrahmen wechselte: «Einige der besten und erfinderischsten Köpfe unserer Zeit haben sich mit Haushaltsgeräten, Hi-Fi-Geräten, Stühlen, Automobilen, Flugzeugen und Computern auseinandergesetzt; wenn ich die Leistung einiger

weniger Industriedesigner über die der meisten spezialisierten Künstler stelle, will ich damit ausdrücken, für wie brüchig ich heutzutage die Grenzen zwischen den verschiedenen Disziplinen der bildenden Künste halte.»[6]

Gleichzeitig widmete er in jenem Jahrzehnt die meiste Energie der Rekonstruktion bestimmter Arbeiten von Duchamp, am bemerkenswertesten darunter DAS GROSSE GLAS. Duchamp ist der Künstler, der am häufigsten als Leitstern für Hamiltons Arbeit genannt wird, von Hamilton selbst ebenso wie von anderen.[7] Was er jedoch von dem Franzosen lernte, findet sich, wie so vieles in seinem Denken, nicht so offensichtlich und unmittelbar bei ihm wieder. Als Hamilton retrospektiv darüber nachdachte, betonte er nicht nur die Vielseitigkeit in Duchamps Werk, sondern «seinen gesamten Ansatz – seine Distanziertheit, seine Unwilligkeit zur Übertreibung». «Aber», fuhr er fort, «sein grösster Einfluss auf mich geschah durch eine Art Reaktion gegen ihn. Nicht, dass ich ein Anti-Duchamp wurde, sondern ich akzeptierte seinen Ikonoklasmus, welcher der grundlegendste Aspekt seines Werkes ist ... Es gibt nur eine Art, wie man von Duchamp beeinflusst sein kann: indem man ikonoklastisch ist, und zwar gegen ihn. Er war beispielsweise immer ‹anti-retinal›. Davon wende ich mich jetzt ab, ich werde ‹retinaler› in meinen Bildern ...»[8]

Die Kombination, sich einerseits stärker auf das «Retinale» zu konzentrieren und sich andererseits gründlich mit Konventionen und Funktionen auseinanderzusetzen, die einst als ureigenstes Territorium der Malerei betrachtet wurden, führte Hamilton in den letzten Jahren dazu, alle Genres des malerischen Kanons zu erforschen, von Blumengemälden über Interieurs bis hin zum Mutter-Kind-Thema; er hat sich zudem auf die höchsten Ansprüche der Kunst berufen, so wie sie traditionell in den Konventionen der Historienmalerei zum Ausdruck kamen. Der Impuls dazu kommt zum Teil aus der Erkenntnis, dass sich unter den traditionellen Genres, auch wenn sie in der abendländischen Kunst einen ehrwürdigen Stammbaum aufweisen, viele allmählich der völligen Bedeutungslosigkeit nähern; es ist also eine Herausforderung, sich mit ihnen zu befassen, sie zu erneuern, sie – wie vorübergehend auch immer – zum Leben zu erwecken und, nicht weniger wichtig, ihre mythenschaffende Verbreitung wiederherzustellen, wie ironisch auch immer. Das bemerkenswerteste Resultat ist wohl MOTHER AND CHILD (Mutter und Kind, 1988). Krass verschieden von seinen traditionellen Vorläufern erhält es zugleich doch eine enge Verbindung zu ihnen aufrecht, indem es ihre Normen auf unzählige Weise umkehrt, nicht zuletzt durch die offensichtlich vorläufige Komposition, durch die Darstellung eines eher nebensächlichen denn bedeutungsschwangeren Augenblicks, durch den eher entfremdeten als vertrauten Charakter der Mutter-Kind-Beziehung, durch die eher Isolation als Geborgenheit vermittelnde Stimmung usw. Letztlich am vielsagendsten aber ist die Tatsache, dass das Bild bei all seiner scheinbaren Banalität alles andere als banal ist.

Hamiltons Beschäftigung mit Themen von soziopolitischer Bedeutung, wie man sie früher für Historiengemälde als geeignet betrachtete, ist in den letzten Jahren aber nicht minder wichtig gewesen. So zuerst in THE CITIZEN (Der Bürger, 1982/83), dessen Inhalt auf Medieninformationen über den «dreckigen Protest» in nordirischen Gefängnissen zurückgeht; in Verbindung mit stärker ikonischen Elementen, abgeleitet von den christlichen Märtyrern, kam es dann zu einem verwandten Bild, THE APPRENTICE BOY (Der Lehrjunge, 1989), dem Gegenstück aus dem Orange County-Gefängnis. Parallel zu diesen Werken und in Beziehung zu ihnen hat Hamilton mehrere kleinere Arbeiten in verschiedenen Medien produziert, wobei er die traditionellen Druck-Techniken ebenso einsetzte wie die Photomanipulationen am Computer. Diese Gewohnheit, ein Bild oder eine Reihe von Bildern durch ganz unterschiedliche Medien und Prozesse hindurch zu transformieren, charakterisiert Hamiltons Vorgehen schon seit langem. Es erlaubt ihm, die unterschiedlich abgewandelten Rollen der Schlüsselelemente, aus denen sich das in Arbeit befindliche Thema zusammensetzt, herauszulösen und zu präzisieren; zudem vermag er so, einen Teil der mythenschaffenden Kraft, die früher von der Malerei ausging, den Massenmedien wieder abzuringen, die diese zunehmend vereinnehmen.

RICHARD HAMILTON, THE APPRENTICE BOY, 1987,
dye transfer, 19¼ x 19¼" (IMAGE); 24¾ x 24¾",/
DER LEHRLING, Dye Transfer, 48,8 x 48,8 cm (BILD); 63 x 63 cm (BLATT). (EDITION: 12).

In diesen beiden Diptycha, seinen wichtigsten neueren Werken, ist Hamiltons Statement jedoch keine glatte, direkte Behauptung seines Themas; er beschäftigt sich vielmehr – wie Gerhard Richters der Baader-Meinhof-Gruppe gewidmeter Zyklus 18. OKTOBER 1977 – mit der Problematik der Darstellung und der annähernden Unmöglichkeit, der Malerei eine Funktion zu verleihen, wie sie früher von Historiengemälden erfüllt wurde, sowie mit dem ausserästhetischen Bezug des Themas.[9] Unter seinen ebenbürtigen Kollegen ist Richter derjenige, mit dem Hamilton sich am ehesten vergleichen lässt. Zahlreiche Verwandtschaften verbinden sie: Das reicht von einer gemeinsamen Faszination für bestimmte Formen der Darstellung, wie man sie am Medium der Malerei erforschen kann, über das Bekenntnis zum offensiven Potential der Malerei als Kunstform, die auch ausserästhetisch trotz der übermächtigen Ausdrucksformen der Massenmedien noch etwas zu sagen hat, bis hin zur Einsicht, dass sich der Künstler notwendigerweise mit diesen reproduktiven Ausdrucksformen auseinandersetzen muss, da diese und nicht die Kunst der Vergangenheit die wichtigsten visuellen Mittel liefern, aus denen die gegenwärtige Wirklichkeit aufgebaut wird.

Die Enthaltsamkeit in Hamiltons Aktivität, gemeinsam mit seiner Weigerung, in malerischer Virtuosität zu schwelgen, ist wohl ebenso irreführend wie sein früher Ruhm als Pop-Künstler, wenn es darum geht, seine heutige Position zu bestimmen. Sein Schaffen in den 80er Jahren ist schmal und substantiell zugleich – es umfasst nicht mehr als vier grössere Gemälde, sowie damit verbundene, auf Photographie basierende Arbeiten; die Reihe von Zeichnungen, welche das ULYSSES-PROJEKT fortsetzen; mehrere Installationen; und schliesslich das Design des OHIO-COMPUTERS. Die Unterschiedlichkeit darin ist aber nur scheinbar, denn die anhaltenden Anliegen, die er schon früh in seiner Laufbahn deutlich beschrieben hat, bleiben vorherrschend. Was heute auffallend fehlt, ist jene grundsätzlich zustimmende, wenn auch nicht naive Vision der Möglichkeiten, die den neuen technologischen Prozessen innewohnen. Sein Schaffen war früher deutlich davon geprägt. Hamiltons Arbeit bietet jedoch – im Gegensatz zu der manichäistischen Resignation eines Baudrillard und, in dessen Fahrwasser, dem zynischen Karrierismus vieler jüngerer Künstler – nicht nur eine positivere Interpretation des Standes der Dinge, wenn sie zuweilen auch stachlig und von sardonischem Esprit erfüllt ist; es wird auch deutlich, dass er seinem Publikum bzw. einem Laienpublikum im allgemeinen zutraut, zu verstehen, sich zu engagieren, sich einzumischen und Entscheidungen zu fällen, die nicht nur die materielle Struktur ihres Lebens betreffen, sondern – um einen altmodischen Ausdruck zu riskieren – ihr Leben um eine nachklingende Gefühlserfahrung bereichern.

(Übersetzung: Frank Heibert)

1) Aus: «For the Finest Art try – POP», Wiederabdruck in Richard Hamilton, *Collected Words 1953–1983*, London: Thames and Hudson. Übersetzung F.H.

2) Es lohnt sich, Eagletons scharfe Analyse ausführlicher zu zitieren: «Joyce gehörte nämlich nie zu der *Ich glaube, was ich sehe-Brigade*. Ihm war die sprachliche Vermittlung jeglicher angeblich *unmittelbarer* Erfahrung zu klar bewusst. Selbst in den durch und durch *realistischen* Passagen des *Ulysses* – Leopold Bloom beim Stöbern und Stromern, Saufen und Scheissen – wird uns unmissverständlich deutlich gemacht, wie alle diese anscheinend *natürlichen* Erfahrungen sorgfältig hergestellt werden durch die im Flaubertschen Sinne mühevolle Schwerarbeit der literarischen Stile des James Joyce (ja, Stile – denn was wäre d e r Joycesche Stil?). Und wie das Auge so schweift, bestrebt, die Dichte des geschriebenen Textes zu durchdringen, um Molly, Bloom und Stephen zu s e h e n , wie sie wirklich sind, wird es immer wieder auf der Ebene des materiellen Wortes festgehalten – eines Wortes, das sich beharrlich immer wieder zwischen uns und das visuelle Objekt drängt und den Leser schweigend daran erinnert, dass selbst die allem Anschein nach natürlichsten und spontansten Äusserungen menschlicher Wirklichkeit eigentlich ein verbales und soziales Konstrukt sind ... Wenn ‹Joyces› Roman eine Beziehung zum englischen *Bürgerlichen Realismus* hat, so eher als gnadenlose Parodie denn als folgsame Reproduktion. Wenn er Materialien zur visuellen Rekonstruktion liefert, so tut er das indirekt, aus der Hinterhand, und lässt ungewöhnlich viel Raum für die kooperative Phantasie des Lesers.» Terry Eagleton, «Introduction», in: *Richard Hamilton, Ulysses*. Derry: The Orchard Gallery, 1988.

3) Für eine ausführlichere Beschäftigung mit dem Werk und der späteren Bedeutung der Independent Group siehe Brian Wallis (Hrsg.): *Modern Dreams: The Rise and Fall and Rise of Pop*. New York: The Clocktower, 1988.

4) Die besten Aussagen zu Hamiltons Werk sind seine eigenen. Siehe oben: *Collected Words*.

5) Dass diese, was Hamilton damals nicht wusste, von der britischen Malerin Bridget Riley stammten, sagt etwas über seine Art aus, auf Werbung zu reagieren.

6) «concept/technology» «artwork», in Richard Hamilton: teknologie«ike»-konstverk, Stockholm: Moderna Museet, April/Mai 1989, S. 22.

7) «Whom do you admire?» in: *ARTnews*, November 1977, erneut abgedruckt in *Collected Words*, op.cit., S. 238.

8) ebda.

9) Eine Untersuchung der Beziehungen dieser Werke zu den Konventionen und der Rolle von Historiengemälden findet sich bei Benjamin J. Buchloh, «A Note on Gerhard Richter's ‹18. OCTOBER 1977›, erneut abgedruckt in *October 48*, Frühjahr 1989, pp. 88–109.