

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2000)

Heft: 60: Collaborations Chuck Close, Diana Thater, Luc Tuymans

Artikel: Luc Tuymans : painting on the edge = die Grenträume der Malerei

Autor: Mosquera, Gerardo / Müller, A. / Fittucci, G.

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-681202>

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: 19.01.2026

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

PAINTING ON THE EDGE

GERARDO MOSQUERA

Perhaps what allows Luc Tuymans to have a mainstream career as a "traditional" painter after the crushing criticism of illusionism in painting and its representational tricks is, precisely, that his work acts on the very frontier between representation and non-representation. It's about representing by not representing and not representing by representing. His works are diametrically opposed to abstraction: they describe something very concrete, they even narrate, and they always have a story behind them that the artist is not at all reluctant to tell in words. Although the describable content of the paintings is often clear and direct, there is always a will to blur, to conceal, to de-emphasize, and to use the non-figurative capacity of painting in order, in a certain sense, to hide what has been presented. *RESENTMENT* (1995) is a predominantly abstract picture, which could be described as the painting of a face because of two psychologically human eyes painted in the style of a portrait. Opposing pictorial techniques and philosophies interact here and make each other opaque even while they collaborate in the construction of evanescent meaning. Standing before *GLOBE* (1998), a painting of exceptionally large format, I don't know if I see the planet Earth photographed from a satellite, a map in the form of a globe, a ball, or all three at once.

GERARDO MOSQUERA is a freelance art critic and curator who lives in Havana, and Adjunct Curator at the New Museum of Contemporary Art, New York.

This approach usually underscores an intellectual, emotional, and symbolic treatment of themes, as in the series of evocations of solitary pillows (so "full of world" as the poet César Vallejo would say) in *PILLOWS* (1994), a painting curiously related to the billboard photo *UNTITLED* (1991) by Felix Gonzalez-Torres. But at times the method constitutes an instrument for direct symbolization as in *A FLEMISH INTELLECTUAL* (1995), in which the face of a famous Flemish writer all but disappears, revealing Tuymans' deeply critical attitude toward the cult of Flemish identity. *THE FLAG* (1995) bears similar connotations.

What really matters is not the use of ambiguity, because all art is an exercise in saying by not saying, a transmutation of images and meanings. The salient factor in this oeuvre is rather the establishment of a no-man's-land in painting, a sort of zone of silence from which the pictures speak. Tuymans does not usually generalize when commenting on his art, but refers specifically to concrete works, describing their genesis and the strategies they deploy in form and meaning. His comments bespeak the search for—and fascination with—a dawning zone of images and meaning. One might also speak of twilight painting.

On the other hand, the explicit nature of the painter's commentaries belies the existential and anti-romantic mystery that emanates from his works. As he himself has said with great precision, "The



LUC TUYMANS, *PILLOWS*, 1994, oil on canvas, 21½ x 26¾" / KISSEN, Öl auf Leinwand, 54,5 x 67 cm. (PHOTO: FELIX TIRRY)

small gap between the explanation of a picture and a picture itself provides the only possible perspective on painting. My comments refer only to its ambiguity."¹⁾

* * *

Perhaps in no other moment in history has there been as much painting as there is today, and yet painting has never carried less weight in the circuits that legitimize art. Of course, painting commands a much wider commercial spectrum than, for example, a few flies in a glass case. Much of today's pictorial production feeds into "mid-brow" markets and thus into the aesthetic-symbolic potential of painting, into a display of professional craftsmanship, or—as occurs so often in Latin America—into the construction and reproduction of imagined spaces based on

FELIX GONZALEZ-TORRES, *UNTITLED*, 1991, billboard, installation for The Museum of Modern Art in 24 locations throughout New York City, May – June 1992 / OHNE TITEL, Plakat-Installation an 24 Orten in New York City, Mai – Juni 1992.

(PHOTO: PETER MUSCATO)



the iconographic, symbolic, and narrative functionality of painting. This applies to a sector of production that is more interested in redundancy than in the frequently faux-modernist construction of meaning, and it is fostered by the great difficulty of "saying something new" in such a deeply entrenched tradition, especially after modern experimentation. On the opposite end there exists a "high-brow" public, perhaps conservative with regard to prevailing international tendencies, that continues to view the situation from a decidedly hierarchical standpoint.

Proclaiming the death of painting has long been and in some cases still is an obsession spawned by modern art. And perhaps painting itself is infected with a suicidal hysteria that flirts with death and, as St. John of the Cross puts it "dies because it doesn't die." Not only is there a new frisson toward painting among young artists, but several of today's important artists are, in fact, painters. Some, like Gerhard Richter, are among the most radical. Painting has successfully been projected toward non-canonical developments and toward the invention of new imagery, investing it with a tension that renews its signifying power. Other artists play with the mechanisms of pictorial representation and symbolization, arguing over its social, cultural, and linguistic meanings. The resulting pictures constitute a self-deconstruction of painting. Another line carries the expansion of painting beyond itself, so that it interacts or blends with other artistic forms. But these works are valuable not only because they are self-critical, which would reinforce the condemnation of painting. They are also valuable thanks to painting's representational powers, which make it possible to elaborate new meanings beyond self-deconstruction.

However, Tuymans' paradoxically radical position takes an almost naïve attitude by moving in the opposite direction to the inside of painting itself. He has remained aloof from critical discourse about representation, and with complete spontaneity has proposed a renewed confidence in images. Such a position would seem to condemn him to marginality. His recognition and critical success are, I believe, largely due to his low profile and the personal nature of his work.

* * *

Tuymans does not like to see stereotypes imposed on Belgian art. But the country has produced a number of undeniably strange artists whose work is exceptionally idiosyncratic. There is something I feel to be very Belgian as well in Tuymans' profusion of small pictures, like collectable postcards. Could his painting be a collection of the things of this world, including the world itself transformed into a ball?

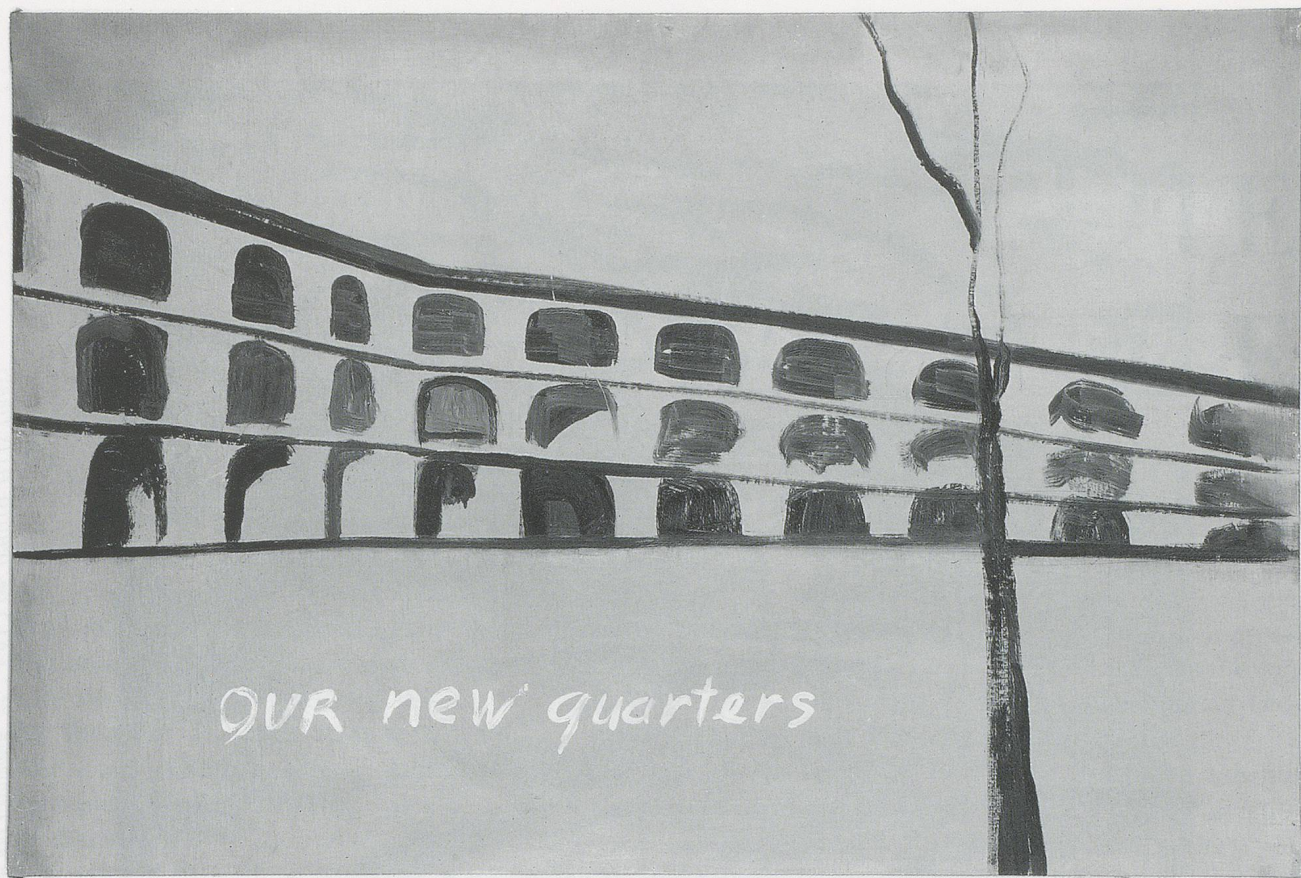
* * *

Much has been said about the "belated" nature of Tuymans' painting. As Ulrich Loock puts it, "The past perfect is the tense of his work." The traditionalism of his methods and his complete disinterest in introducing any "original" or novel component into his work have been explained by the fact that the artist rules out the possibility of creating something new. Tuymans' disenchantment may be viewed as "the suicide of authorship," and his entire output as a hypertext that refers to existing representations.

However, he does not appropriate images in the usual, deconstructive terms. Although his work undoubtedly shows a will to analysis and even a criticism of images, the artist also uses the representation of objects, landscapes, and settings to discuss their pathos and their history. The social and historical criticism implicit in such works as *OUR NEW QUARTERS* (1986), *GAS CHAMBER* (1986), or *The Heritage* series (1995) does not make them "political art" for they do not propagate; they are not extroverted but rather introverted. This is the key to Tuymans' art: it shows a personal, introspective reaction to his source materials. Be they things or preexisting images, their principal strength lies in the action of his emotions and memories.

Thus, the traditionalism of this painter is even more "serious," because his completely intuitive approach provokes an interiorized, subjective response to the act of making art, which gives shape to all his obsessions, fears, and personal demons. One is reminded more of an artist like van Gogh than of contemporary art.

Of course, it is possible to relate Tuymans to the painting of the eighties, though that painting was not exactly one of silence and personal space as in the work of Tuymans. His oeuvre might be connected to



a greater degree with the spontaneity, the lack of interest in metier, and the marginality of “bad” painting. Moreover, his work and his attitude could be a perfect example of postmodernism. But the artist does not fit easily into any specific agenda because his intensely individualistic trajectory eludes classification. Even as a painter his work goes against the grain. His sign is solitude, both in content and position.

Now that painting seems to be rising from its ashes, Tuymans can be seen both as a survivor who has successfully exploited a traditional style to construct meaning at the end of the millennium, and as a pioneer heralding the rebirth of painting. He is a survivor in an era of monitors, internet, and elephant shit; a survivor in the sense of John Yau’s remark that in our era “there are no heroes, only survivors.”

The painter’s anti-heroism contrasts with the penchant for spectacle that marks much contemporary art. His traditional Europeanism is at odds with the

LUC TUYMANS, *OUR NEW QUARTERS*, 1986,

oil on canvas, 31½ x 47¼" /

UNSERE NEUE UNTERKUNFT, Öl auf Leinwand, 80 x 120 cm.

(PHOTO: RONALD STOOPS)

cultural and inventive diversity of an inexorably ever more globalized “international scene.” But Tuymans’ work is more than a curiosity in the art market of the outgoing millennium; it offers the possibility of experiencing contemporary painting the way old-style painting was felt. I am not talking about a nostalgic approach but about reactivating the introspective potential of traditional art to gain insight into our contemporary world. This refreshing possibility of mining “the past” (rather than returning to it) offers the opportunity to counteract the dominance of redundancies by (re)introducing other ways of constructing meaning.

(Translated from Spanish by A. MacAdam / G. Fittucci)

1) Luc Tuymans, “Artist’s Writings,” in: *Luc Tuymans* (London: Phaidon Press, 1996), p. 112.



LUC TUYMANS, RESENTIMENT, 1995, oil on canvas, 37 1/4 x 25" / RESENTIMENT, 1995, oil on canvas, 94,5 x 63,5 cm. (PHOTO: FELIX TIRRY)

GERARDO MOSQUERA

DIE GRENZRÄUME DER MALEREI

Was Luc Tuymans trotz der vernichtenden Kritik des Illusionismus in der Malerei eine erfolgreiche Karriere als «traditioneller» Maler ermöglicht, ist wohl die Tatsache, dass sein Werk sich genau an der Grenze zwischen darstellender und nicht darstellender Malerei bewegt. Es geht in seinen Arbeiten um das Darstellen ohne Darstellung und das Nichtdarstellen durch Darstellung. Tuymans' Werke sind alles andere als abstrakt: Sie beschreiben etwas sehr Konkretes oder erzählen sogar etwas, und immer steht dahinter eine Geschichte, die der Künstler auch ganz gern in Worte zu fassen pflegt. Der beschreibbare Inhalt der Bilder ist oft sehr klar und direkt. Dennoch ist stets auch die Absicht spürbar, etwas zu verwischen, zu verbergen oder herunterzuspielen und die nicht gegenständlichen Möglichkeiten der Malerei auszuschöpfen, um so gewissermassen wieder zu verbergen, was dargestellt ist. *RESENTMENT* (*Resentiment*, 1995) ist ein vorwiegend abstraktes Bild, das sich als Wiedergabe eines Gesichts beschreiben liesse – da zwei ausdrucksvolle, im Stil eines Porträts gemalte menschliche Augen zu erkennen sind. Einander entgegengesetzte malerische Techniken und Philosophien treffen hier aufeinander, kommen einander in die Quere, wirken aber auch zusammen und ermöglichen dadurch erst das Aufscheinen einer ephemeren Bedeutung. Steht man etwa vor

GLOBE (*Globus*, 1998), einem ungewöhnlich grossformatigen Bild, so weiss man nicht, ob man die von einem Satelliten photographierte Erde, einen Globus, einen Ball oder alles zugleich vor sich hat.

Dieses Vorgehen begünstigt eine intellektuelle, emotionale und symbolische Behandlung von Themen, so auch im Fall von *PILLOWS* (*Kissen*, 1994), wo verlassene Kissen (aber so «voll von Welt», wie César Vallejo sagen würde) ein ganzes Erinnerungsgelände heraufbeschwören. Dieses Bild weist übrigens eine seltsame Verwandtschaft auf mit dem grossen Photoplatat *UNTITLED* (1991) von Felix Gonzalez-Torres. Manchmal wirkt schon die Methode selbst symbolisch, wie im Fall von *A FLEMISH INTELLECTUAL* (*Ein flämischer Intellektueller*, 1995), wo das Gesicht eines berühmten flämischen Schriftstellers beinahe bis zum Verschwinden reduziert dargestellt ist, ein Ausdruck von Tuymans' kritischer Haltung gegenüber dem flämischen Identitätskult. In eine ähnliche Richtung weist *THE FLAG* (1995).

Zentral ist jedoch nicht das Erzeugen von Vieldeutigkeit, denn schliesslich geht es in der Kunst immer darum, etwas zu sagen ohne es zu sagen, und um die Transformation von Bildern und Bedeutungen. Das entscheidende Merkmal dieser Kunst ist, dass sie eine Art Niemandsland innerhalb der Malerei erzeugt, eine Ruhezone, aus der heraus die Bilder sprechen. Tuymans äussert sich kaum je allgemein über sein Werk, sondern bezieht sich immer auf ganz konkrete Arbeiten und beschreibt ihre Entstehung sowie die ihnen zugrunde liegenden formalen und

GERARDO MOSQUERA ist freier Kunstkritiker und Kurator sowie Adjunct Curator am New Museum of Contemporary Art in New York. Er lebt in Havanna.

inhaltlichen Strategien. Seine Kommentare zeugen von seinem Interesse und seiner Vorliebe für jenen Moment, in dem Bilder und Bedeutungen gerade mal zu erahnen sind. Man könnte deshalb auch von einer Malerei der Dämmerung oder des Zwilichts sprechen.

Andrerseits stehen die ausführlichen Kommentare des Künstlers im Widerspruch zu einem existenziellen, ganz und gar unromantischen Geheimnis, das alle seine Werke umgibt. Wie er selbst mit grosser Präzision sagt: «Im schmalen Raum zwischen der Erklärung eines Bildes und dem Bild selbst eröffnet sich der einzig mögliche Blick auf die Malerei. Meine Äusserungen beziehen sich lediglich auf diese Mehrdeutigkeit.»¹⁾

* * *

Vielleicht ist in der Geschichte der Menschheit noch nie so viel gemalt worden wie heute, aber noch nie hat die Malerei gleichzeitig so wenig zur Legitimation der Kunst beigetragen. Selbstverständlich besitzt die Malerei ein sehr viel weiteres kommerzielles Spektrum als, sagen wir, ein paar Fliegen in einem Glas. Ein enormer Anteil der aktuellen malerischen Produktion bedient sogenannte «Mid-brow»-Märkte, die sich mehr für das ästhetisch-symbolische Potenzial der Malerei in Verbindung mit der Demonstration handwerklichen Könnens interessieren, oder – wie so oft in Lateinamerika – für die Erfindung und Darstellung imaginärer Orte unter Zuhilfenahme aller ikonographischen, symbolischen und erzählerischen Möglichkeiten der Malerei. Das bedingt einen Bereich der Produktion, der stärker am Wiederholen des Altbekannten als an einer wenigstens epigonal modernen Sinnerzeugung interessiert ist. Diese Tendenz wird durch die Schwierigkeit begünstigt, im Gefolge einer langen Tradition und angesichts der Experimente der Moderne überhaupt noch etwas Neues zu sagen. Am anderen Ende der Skala steht ein «High-brow»-Publikum, das sich gegenüber den vorherrschenden internationalen Strömungen eher konservativ verhält und künstlerischen Rang weiterhin hierarchisch versteht.

Die Behauptung, die Malerei sei tot, ist bis in unsere Tage eine Obsession der modernen Kunst. Und vielleicht leidet die Malerei selbst an dieser selbst-

mörderischen, mit dem Tod liebäugelnden Hysterie, die – mit den Worten des Johannes vom Kreuz – «stirbt, weil sie nicht stirbt». Tatsächlich ist nicht nur bei vielen jungen Künstlern das Interesse für die Malerei neu erwacht: Einige der bedeutendsten zeitgenössischen Künstler sind Maler. Einige, etwa Gerhard Richter, gehören sogar zu den radikalsten Vorreitern. Diese Malerei ist erfolgreich zu neuen Ufern aufgebrochen, hat den alten Kanon abgestreift und eine neue Bildsprache entwickelt, die ihr wieder Spannung verleiht und ihr Bedeutungspotenzial erneuert. Andere bringen die Mechanismen der bildlichen Darstellung und Symbolisierung selbst ins Spiel und diskutieren deren soziale, kulturelle und sprachliche Bedeutung. Die Bilder, die dabei entstehen, laufen auf eine Selbst-Dekonstruktion der Malerei hinaus. Eine weitere, expansivere Tendenz wiederum führt die Malerei über sich selbst hinaus und bringt sie mit anderen Kunstformen in Berührung, wobei Durchmischungen und Verwandlungen stattfinden. Wertvoll sind diese Werke aber nicht nur, weil sie «selbstkritisch» sind, was ja die Hinfälligkeit der Malerei nur bestätigen würde. Sie sind es auch dank der darstellenden Kraft der Malerei, die über ihre Selbstzerstörung hinaus das Auffinden neuer Bedeutungen ermöglicht.

Luc Tuymans' paradoxe Radikalität besteht dagegen darin, sich mit einer nahezu naiven Haltung ins Innere der Malerei selbst zu begeben. Abseits aller Debatten um Darstellung und Darstellbarkeit postuliert er mit grosser Spontaneität ein neues Vertrauen ins Bild. Eigentlich, sollte man denken, müsste ihn diese Haltung zu einer Randexistenz verurteilen. Dass er erfolgreich ist und auch von Seiten der Kritik allgemein Anerkennung geniesst, liegt wohl zu einem guten Teil am eher leisen und betont persönlichen Charakter seiner Kunst.

* * *

Tuymans mag keine stereotypen Äusserungen über belgische Kunst. Dennoch gibt es in diesem Land viele seltsame, eigenwillige Künstler, deren Werke eine sehr individuelle Bildsprache aufweisen. Etwas sehr Belgisches glaube ich auch in Tuymans' Unzahl kleiner Bilder zu erkennen, die beinahe wie Ansichtskarten zum Sammeln wirken. Ist seine Malerei viel-

leicht eine Sammlung der Dinge dieser Welt, einschliesslich der in einen Ball verwandelten Erde selbst?

* * *

Über das «Verspätete» von Tuymans' Malerei ist schon viel gesagt worden. Laut Urich Loock ist das Plusquamperfekt die Zeitform dieses Werks. Das Traditionelle von Tuymans' Vorgehen und sein fehlendes Interesse daran, «originelle» oder neuartige Komponenten in seine Arbeit einfließen zu lassen, lassen sich damit erklären, dass er es für unmöglich hält, etwas Neues zu schaffen. Die Nüchternheit dieses Künstlers führt zum Selbstmord der schöpferischen Gebärde und sein ganzes Werk wird zu einem Hypertext, der auf bereits bestehende Darstellungen und Ausdrucksformen verweist.

Aber Tuymans betreibt keine Appropriation im üblichen dekonstruktiven Sinn. Der analytisch-kritische Impetus seines Werks ist zwar unübersehbar, aber der Künstler verwendet die Darstellung von Gegenständen, Landschaften und Innenräumen auch dazu, um deren Pathos und Geschichte zur Sprache zu bringen. Bilder wie *OUR NEW QUARTERS* (Unser neues Quartier, 1986), *GASKAMMER* (1986) oder die Serie *THE HERITAGE* (Das Erbe, 1995) sind Ausdruck einer Gesellschafts- und Geschichtskritik, ohne dass es sich dabei um «politische Kunst» im eigentlichen Sinn handelt, denn diese Bilder schreien nichts nach aussen, sondern sind eher in sich gekehrt. Und darin liegt der Schlüssel zu diesem Werk, denn was Tuymans interessiert, ist die persönliche, introspektive Reaktion auf seine Motive: Seien es Gegenstände oder bereits existierende Bilder, ihre Kraft kommt in erster Linie aus den Emotionen und Erinnerungen, die sie auslösen.

Also ist der Traditionalismus dieses Künstlers noch viel «schwerwiegender», insofern er auf die Intuition vertraut und sein Schaffen als verinnerlichten, subjektiven Akt praktiziert, in dem seine persönlichen Obsessionen, Ängste und Grillen ihren Niederschlag finden. Man denkt dabei eher an einen Künstler wie Van Gogh als an zeitgenössische Kunst.

Natürlich lässt sich Tuymans durchaus mit der Malerei der 80er Jahre in Verbindung bringen, auch wenn diese nicht gerade als eine Malerei der Stille

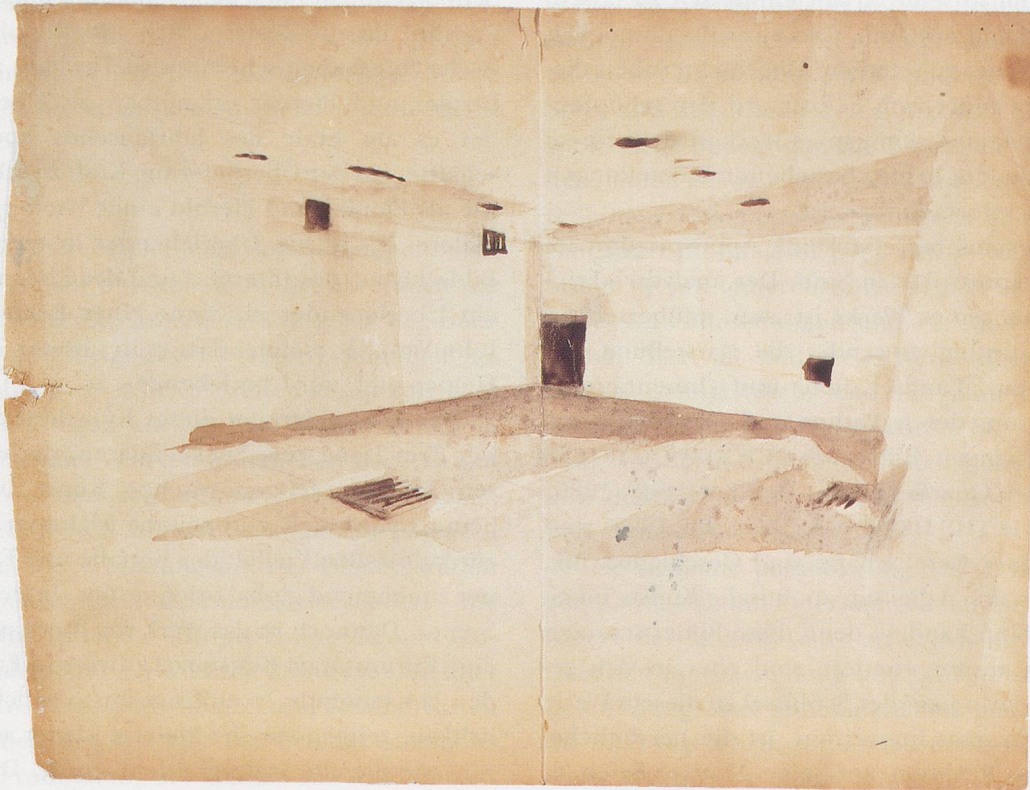
und des privaten Raumes gelten kann. Schon eher könnte eine Verwandtschaft mit der Spontaneität, dem Desinteresse für das Handwerkliche und der Marginalität des «bad painting» vorhanden sein. Ja, sein Werk und seine Haltung könnten als Musterbeispiel der Postmoderne dienen. Aber Tuymans passt nicht wirklich in eine dieser Schubladen, zu individuell ist sein Werdegang und entzieht sich jeder Etikettierung. In malerischer und programmatischer Hinsicht ist sein Werk gleichermassen widerborstig. Sein eigentliches Zeichen ist die Einsamkeit.

Nun, da die Malerei sich wie Phönix aus der Asche zu erheben scheint, wird Tuymans als Überlebender und Pionier erkennbar: als Überlebender, der es am Ende des Jahrtausends noch einmal schaffte, aus der Überlieferung Kraft zu schöpfen, sowie als Pionier und Herold einer Wiedergeburt der Malerei. Er ist ein Überlebender in einer Zeit der Bildschirme, des Internets und des Elefantendrecks, ein Überlebender im Sinne einer Bemerkung von John Yau, der meinte, dass es in unserer Zeit «keine Helden gibt, nur Überlebende».

Das Antiheldentum dieses Künstlers kontrastiert mit dem Hang zum Spektakulären, der einen grossen Teil der zeitgenössischen Kunst auszeichnet. Seine traditionell europäische Haltung steht quer zur kulturellen Vielfalt der Einfälle und Einflüsse einer zunehmend global orientierten «internationalen Szene». Dennoch ist das Werk von Tuymans mehr als eine Kuriosität im Kunstmarkt dieses zu Ende gehenden Jahrtausends; es eröffnet uns nämlich die Möglichkeit, zeitgenössische Malerei wieder so zu erfahren, wie die alte Malerei erlebt wurde. Die Rede ist nicht von Nostalgie, sondern von der Wiederbelebung der alten introspektiven Möglichkeiten der Kunst zum besseren Verständnis der heutigen Welt. Diese erfrischende Möglichkeit, die Vergangenheit anzupapfen (und nicht: zu ihr zurückkehren zu wollen), ist ein Mittel gegen das Erstickende der toten Wiederholung und eröffnet neue Wege der Sinnfindung.

(Übersetzung aus dem Spanischen: A. Müller, UGZ / G. Fittucci)

1) Luc Tuymans, Phaidon Press, London 1996, S. 112.



LUC TUYMANS, GAS CHAMBER, 1981,

water color and pencil on paper on cardboard, 12 x 15⁵/₈" /

GASKAMMER, Aquarell und Bleistift auf Papier auf Karton, 30,4 x 39,8 cm.

(PHOTO: PETER HAURI, KUNSTMUSEUM BERN)



LUC TUYMANS, GAS CHAMBER, 1986,
oil on canvas, 19 $\frac{7}{8}$ x 27 $\frac{1}{2}$ " / GASKAMMER, Öl auf Leinwand, 50 x 70 cm.
(PHOTO: RONALD STOOPS)