

# Von der Schnyderschen Kunst = On schnyderian art

Autor(en): **Frey, Patrick / Schelbert, Catherine**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(1990)**

Heft 25: **Collaborations James Turrell and Katharina Fritsch**

PDF erstellt am: **24.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-681018>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# VON DER SCHNYDERSCHEN KUNST

Ich wanderte und wandre noch, doch war mein Gehn nicht immer gleich.

Bald trug ich Heiterkeit in mir.

Bald, wie es auch dem Himmel geht, verlor sich plötzlich meine Lust

in einem langen Tag von Leid.

*Robert Walser*

---

## I. Leben und Wärme

Vielleicht ist dies das wirklich Grosse an der Kunst des Jean-Frédéric Schnyder, diese Mischung aus Lebensnähe und tief zweifelnder Intelligenz; dass nämlich alle seine Hervorbringungen Meta-Werke sind, Bilder über das Bil-

dermalen, Meta-Holzschnitzereien, Meta-Keramik. Sie behalten dennoch die Wärme und das Leben, an dem sie bleiben, sie gehen einen etwas an, und

zwar immer etwas je Besonderes; sie wollen also Kunstwerke für das hellwache Bewusstsein und zugleich, wie man so sagt, «etwas fürs Gmüt» sein (und schrecken dafür vor nichts zurück, wäre beizufügen).

## II. Die ersten Wanderungen

Jean-Frédéric Schnyder (\*1945) ist ein Wanderer zwischen den Zeiten, zwischen den Zeiten der Gegenwartskunst. Nach abgeschlossener Photographenlehre betritt er 1967 die von der Pop-Art beherrschte Kunstszene der Schweiz. Aus Photograph, so berichtet er, habe er vor allem mit einer fundamentalen Schwierigkeit zu kämpfen gehabt, dem Photographieren von schnell sich bewegenden Sachen. «Bei einem Skirennen, zum Beispiel, da war

nie einer drauf!»<sup>1)</sup> Wenn Schnyder von seinen fulminant erfolgreichen Anfängen als Künstler spricht, so ist keine Rede von hoher Vokation, zwingendem inneren Auftrag oder grossangelegten Visionen. Ganz im Gegenteil bemerkt Schnyder mit dem ihm eigenen sarkastisch-ehrlichen Understatement, beim Übertritt in die Welt der freien Kunst habe ihn damals viel eher der Aspekt des sozialen Aufstieges

gereizt, und er verdeutlicht dies mit der abgründig treffenden Formel: «Schwarze fangen an zu boxen, Weisse beginnen zu malen.»

Sein Frühwerk, Schnyders Imagination dessen, was Pop-Kunst war, war bereits eine partizipative, alle Sinne des Betrachters ins Werk einbeziehende Objektkunst, die Elemente der sinnes- und bewusstseinsweiternden Strategien der frühen 70er Jahre (Body- und Concept Art) vorwegnahm. Es ent-

---

PATRICK FREY ist Kunstkritiker und Verleger in Zürich

J.-F. SCHNYDER, OBJEKTE, 1967-68,

verschiedene Kunststoffe, Holz, Spiegel, künstliche Wimpern, Perücke, etc. Auf Hartfaserplatte, je 60 x 60 cm/  
OBJECTS, different synthetic materials, wood, mirror, false eyelashes, wig etc. hardboard, each 23<sup>5</sup>/<sub>8</sub> x 23<sup>5</sup>/<sub>8</sub>"



standen Werke wie IN MEMORIAM JAYNE MANSFIELD (1967), eine blonde, mit Chanel No. 5 parfümierte Perücke; ZIP (1968), ein mit Nylonstoff überzogenes, gepolstertes Brett, wo man den vertikalen Reissverschluss öffnen konnte, um seine Finger auf obszön-synthetische Wanderungen im Plüsch zu schicken (mehr als fünfzehn Jahre später entstanden übrigens die FROTTÉ-BILDER mit Reissverschluss von Georg Dokoupil); ICH LIEBE MICH (1967/68), wo man sich selbst in einem, in Leopardenfell-Imitat eingelassenen, Konkavspiegel gegenüber sah, untermalt von einem leisen «ich liebe mich, ich liebe mich» ab Endlos-tonband...

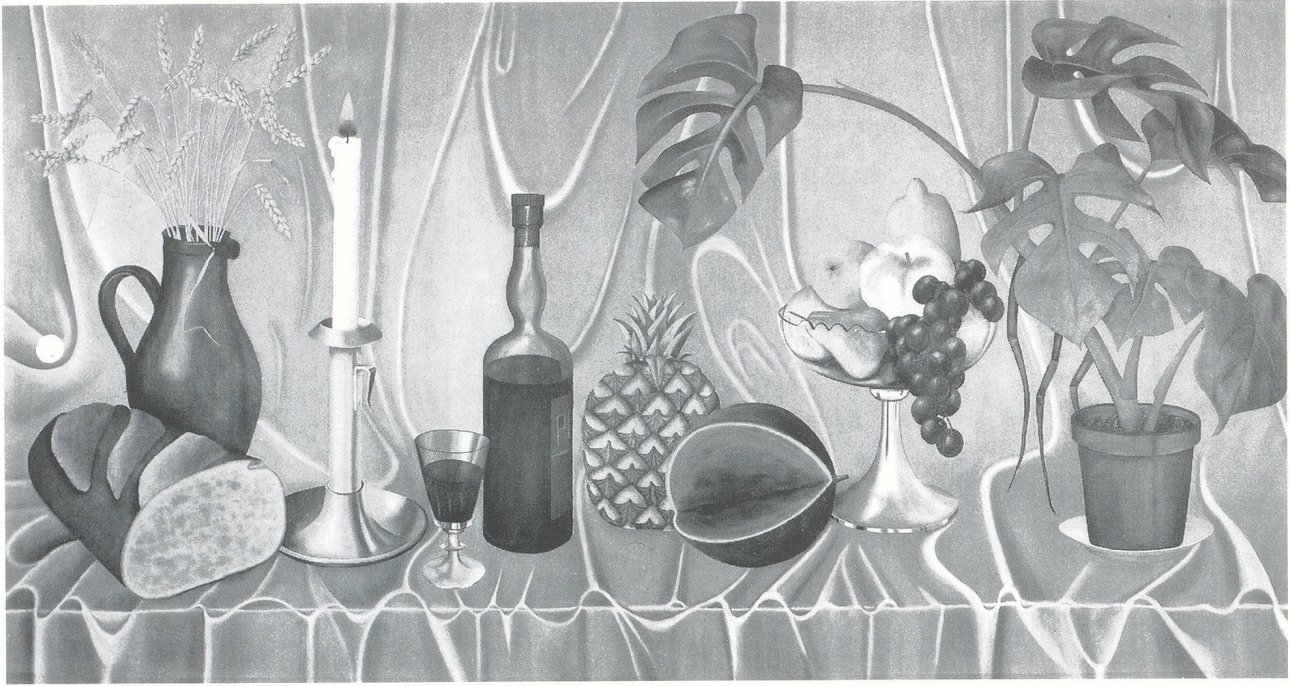
Die Sinneserweiterungen wiesen nach innen; Schnyders Pop-Kunst hielt am schweizerischen Kleinformat fest, aufgeblasen wurde gar nichts, das Pop-Gefühl erschien vielmehr poetisch verdichtet, hyperintensiviert bis zur

Implosion. Schnyder arbeitete mit schweizerisch in sich gekehrtem Tüftelgeist an hyperamerikanisch massenmedialen Gefühlsinhalten. Er konkretisierte bildhaft, plastisch und stofflich die kühle, farbige und trügerische Verführungskraft des Synthetischen, des Kunststofftraumhaften, wobei er den Betrachter immer in ein grundsätzlich narzisstisches oder, wie man es später ausdrückte, autoerotisches Dispositiv einbezog.

Noch zwei weitere Jahre, von 1969 bis 1970, bewegte sich Schnyder – oberflächlich besehen – im Gleichschritt mit dem internationalen Trend. Ange-sagt waren nun spezifische Objekte, konzeptuelle Verdeutlichungen von

primärer Raum- und Zeiterfahrung; die Kunst wurde raumspezifisch, material, selbstreferentiell oder tautologisch.

Schnyders Konzept-Kunst – wie zum Beispiel zwei leere, mit einer Kette verbundene Wasserkessel aus Weissblech – wurde massgeblich initiiert, wie er selbst bemerkt, durch einen Spiegel-Artikel über Walter de Marias EARTHROOM, ebenso aber gefördert durch Schnyders Erkenntnis, dass dies endlich eine Kunst war, bei der man «nicht mehr zeichnen können musste... Ich war immer ein schlechter Zeichner, und die Konzept-Kunst war die Lösung dieses Problems», wiederum eine doppelbödige und doch aufrich-



J.-F. SCHNYDER, *STILLEBEN*, 1970,  
*Öl auf Leinwand, 200 x 400 cm /*  
*STILL LIFE, oil on canvas, 78 3/4 x 157 1/2"*

tige Vorwegnahme, ja Verwandlung der populärsten Kritik an der unverständlichen Gegenwartskunst.

Der äussere Erfolg nahm zu; Schnyder partizipierte an *When attitudes become form* und weiteren wichtigen Ausstellungen und Biennalen. Zugleich wuchs sein inneres Unbehagen an der Kultur des Konzeptuellen, ein Gefühl, dass dies nicht ganz «seine Sache» war. So wie er rückblickend gewisse Produkte seiner Pop-Phase als «etwas spätpubertär» bezeichnet, so beschreibt er die Haltung, mit der er seine Konzept-Kunst produzierte, als «autistisch» (Diagnosen, die man bei Schnyder keineswegs nur privat interpretieren sollte!).

1970 sagte Schnyder sehr kurzfristig seine Teilnahme an *Visualisierte Denkprozesse* ab und beschloss, ein programmatisches Bild zu malen, ein Stilleben nach der Natur. (Zwei weitere, AKT und LANDSCHAFT, hat Schnyder später bis auf Fragmente zerstört, wie übrigens

auch alle Arbeiten aus der konzeptuellen Phase.)

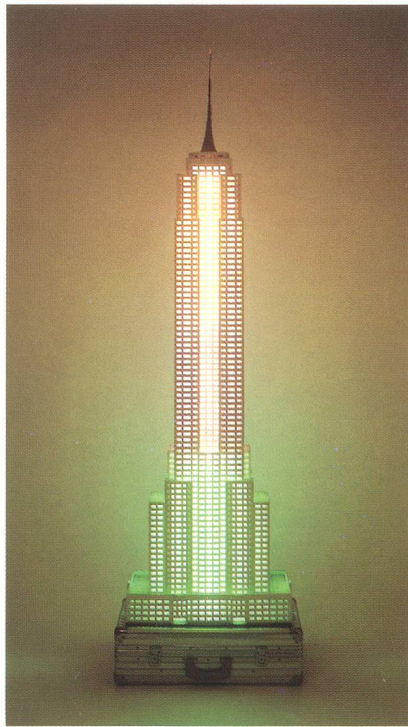
*STILLEBEN* erscheint im Rückblick als ein seltsam «normales» Bild, so «normal» wie vielleicht nur die frühen Photo-Bilder von H.P. Feldmann, «normaler» jedenfalls als der «kapitalistische Realismus» und «normaler» als vieles, was fünfzehn Jahre später in dieser Hinsicht gemalt werden sollte. Die Ordnung der Gegenstände wirkt eher als banale Aufzählung denn als malerisches Arrangement. Die Dinge, mit präzisiertem unpersönlichen Duktus gemalt, stehen nicht fest, sondern schweben schatten- und gewichtlos über der Tuchunterlage. Das Unfreiwillige – Schnyders damals noch mangelhafte handwerkliche Fähigkeiten – ergänzte die innere Absicht: *STILLEBEN* geriet gerade dadurch zu schweizerisch unauffälligen, postkon-

zeptuellen *Natures Mortes*, zu einem Zeitpunkt, als die kühlen 70er Jahre eben erst begonnen hatten. Schnyder war sich der A-chronizität und der bescheiden auftretenden Extravaganz dieses Bildes sehr bewusst. Bevor er es 1971 an der Pariser Biennale ausstellte, zeigte er es in seinem privaten Mansardenatelier und verlangte dabei von jedem Besucher, auch von den Kritikern, zwei Franken Eintritt... Schnyder, bereits ganz der Schausteller und artistische Unternehmer in eigener Sache.

Die Abkoppelung oder Abkehrbewegung von 1970/71 ist für die Entwicklung seiner eigen-sinnigen und eigen-zeitlichen Haltung der folgenden Jahre von entscheidender Bedeutung und für das Verständnis seiner späteren exzentrischen Exkursionen in das Feld der trivialen Stoffe und Gestaltungen (Messinglötten, Zingguss, Keramik, Holzschnitzerei...) sowie der populären Ikonografie (Allegorisches,

Heraldisches, Dekor und Ornamentik) höchst aufschlussreich.

Was Schnyder damals vollführte, war kein Aussteigen im Sinne eines strategisch oder biografisch begründbaren Rückzugs ins Private. Es ging vielmehr um den Versuch, zum Eigenen vorzustossen, durchaus im Sinne einer künstlerischen Selbst-Findung, aber mit dem umfassenden Ziel, in der unmittelbaren Nähe des Eigenen kollektiv gültige Konstanten aufzuspüren; in den spezifischen Regionen des alltäglichen Handelns und Empfindens die wahre Essenz unter dem scheinbar «billigen» Zauber populärer Schönheitsgefühle und trivialer Gemütsbefriedigungen zu entdecken und für eine Revitalisierung der eigenen Kreativität nutzbar zu machen. In diesem entscheidenden Jahr entstand – kurz vor einer Amerikareise – EMPIRE



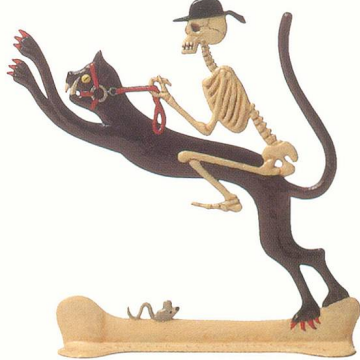
J.-F. SCHNYDER, *EMPIRE STATE BUILDING*, 1971, Lego, Kaugummi, Koffer, Neon, 210 x 63 x 37 cm / lego, chewing gum, suitcase, neon, 82<sup>11/16</sup> x 24<sup>13/16</sup>”

STATE BUILDING, ein 210 Zentimeter hoher Wolkenkratzer aus Lego-Bausteinen, von innen mit drei farbigen Neonröhren flavinhaft erleuchtet, die Spitze aus Kaugummi, in dem ein brennendes Räucherstäbchen steckte – ein geniales Spielzeug-Monument der modernen Welt, präzis bis zum letzten Baustein seiner modularen Struktur, zugleich unernst in seiner Materialität, leicht und von magischer Schönheit.

Vom eigenen geografisch-mentalenen Ort ausgehend, wollte Schnyder seine Kunst neu bestimmen, ja, noch einmal neu anfangen, gewissermassen von einem vitalen Unten her.

### III. Gaukler und Bauer

Ich erinnere mich an eine Passage im Werk Robert Walsers, wo der Dichter auf einem seiner Spaziergänge übers Land an einem Bauern vorbeikommt, der den Acker bestellt, und wie ihn, den Dichter, dann diese verzweifelte Sehnsucht nach dem natürlichen Gang der



J.-F. SCHNYDER, *REITER*, 1977, Zingguss mit Kunstharz bemalt, 13 x 13 x 3,7 cm  
*RIDER*, cast in tin, painted with synthetic resin, 5<sup>1/8</sup> x 5<sup>1/8</sup> x 1<sup>3/8</sup>” (EDITION OF 12)

Dinge, nach der naturhaft geregelten, handfesten und anständigen Tätigkeit des Landbestellens überfällt, zusammen mit einer wehmütigen Traurigkeit, in der er erkennt, dass es ihm nicht vergönnt ist, so fest auf der Erde zu stehen, dass es eine unüberbrückbare Distanz gibt zwischen ihm und diesem anderen, diesem ganz normalen Bauern, weil er nur der Spieler mit Worten sein kann, ein Gaukler, den Sesshaften verdächtig, kein wirklich Teilnehmender am Gang des wirklichen Lebens, sondern nur der äusserst scharfsichtige Beobachter mit einer fragilen Verbindung zur Welt der Sachen und der Taten.

Wenn ich über die künstlerische Persönlichkeit von Jean-Frédéric Schnyder und über sein vielgestaltiges Werk nachdenke, das im Zeitraum der letzten zwanzig Jahre entstand, dann

kommen mir immer wieder diese beiden Figuren in den Sinn: der Bauer und der Gaukler, die sich bei Schnyder zu einer Doppelfigur ergänzen. Schnyder, der Künstler, das ist der Gaukler, der auf dem Jahrmarkt das Spiel der heite-



J.-F. SCHNYDER, *EXTERRANGER*, 1974, Zingguss mit Kunstharz bemalt, 15,4 x 14 x 3 cm  
*EXTRATERRESTRIAL*, cast in tin, painted with synthetic resin, 6<sup>1/8</sup> x 5<sup>1/2</sup> x 1<sup>3/16</sup>” (EDITION OF 11)

ren Täuschungen vorführt, ein ernsthaftes Spiel, da vom Gelingen die ganze Gauklerexistenz abhängt; und

Schnyder ist zugleich der Bauer, der nach vollbrachter, ehrlicher Arbeit auf den Jahrmarkt geht und sich mit bauernschlauer Skepsis und einem ange-

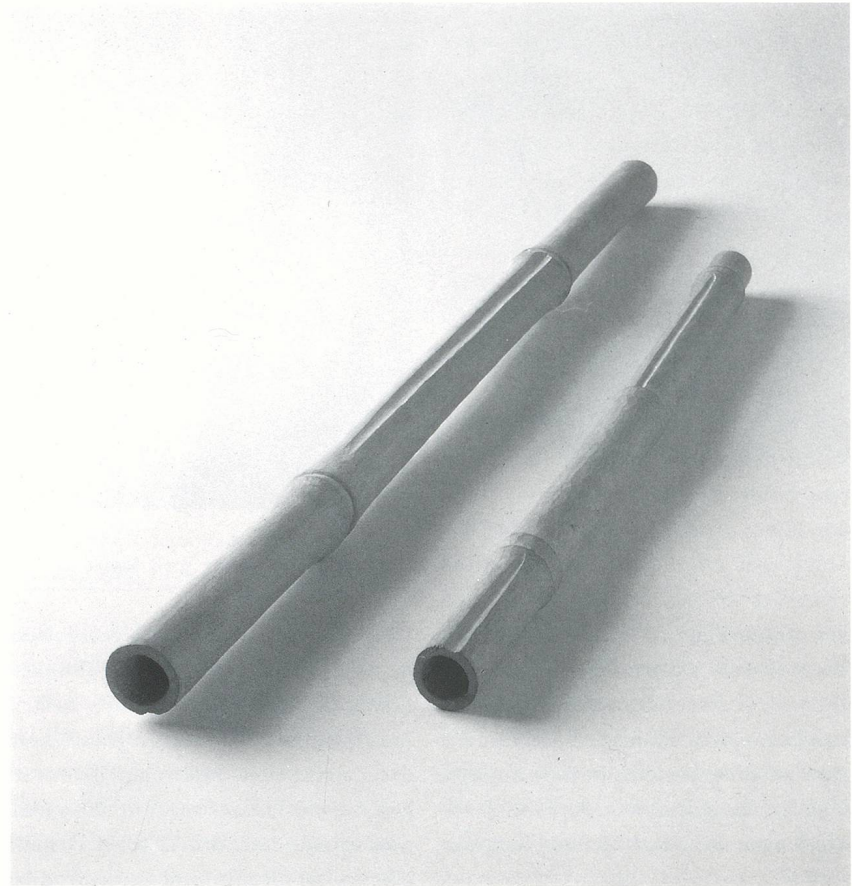
messenen und tiefsitzenden Misstrauen das unterhaltsame Spiel des Gauklers gefallen lässt.

#### IV. Facetten einer widersprüchlichen Mentalität

BAMBUS I/II von 1972, vielleicht die schönste von Schnyders frühen Holzschnitzereien, sind zwei kurze Rundholzstecken, zu Bambusrohren umgearbeitet, Imitate, die deshalb so wunderbar unauffällig sind und so perfekt die Sinne täuschen, weil der Eingriff minimal ist, weil sie gestalthaft und stofflich ganz nahe an ihrem Vorbild bleiben und sich aber dann um so weiter von ihrem Ursprung entfernen – weit weg von den Schweizer Alpen, dem Ort ihrer Entstehung –, um von Exotik und Fernweh zu erzählen und von den Geheimnissen (oder Tricks) der Kunst, solche Dinge künstlich herbeizurufen.

Schnyders ehrliche Freude an den Implikationen des Falschen (und an der Überlistung von Kunst-Betrachtern im besonderen) gründet ebenso tief wie die Ehrlichkeit (und die Lust), mit der er darauf besteht, die Blicke in die Nähe und in die Ferne von seinem eigenen, das heisst auch regional-schweizerischen Standort aus zu werfen.

Seine WELT von 1981 ist eine kaum zehn Zentimeter hohe Nippesfigur (auch als Briefbeschwerer geeignet) aus glasierter Keramik: Auf dem halben Globus sitzt ein schwarzer Zylinder, schief aufgesetzt wie bei Maurice Chevalier. Es ist eine charmante Welt-Skulptur, ein Scherz, megaloman zwar, aber doch harmlos, volkstümlich eben. Die halbe Welt ist im Kopf, und der Kopf trägt das Wahrzeichen der Jahrmarktsartisten, deren Arbeit am unteren Ende der Unterhaltungskunst eine



J.-F. SCHNYDER, BAMBUS I UND II, 1972,  
geschnittenes Holz, 52 cm  $\phi$  2,5 cm und 37 cm  $\phi$  2,5 cm/BAMBOO I AND II, carved wood,  
20 $\frac{1}{2}$   $\phi$  1" and 14 $\frac{9}{16}$   $\phi$  1"

schwere ist, weil man dort dem Volk gefallen muss und weil dort, wie man ja weiss, Glanz und Elend am dichtesten beieinander wohnen.

Schnyder ergreift von der Welt nicht Besitz, es werden in seiner Kunst keine Territorien besetzt. In diesem Sinne ist seine Kunst frei von strategischem Denken. Die reale Macht des Künstlers ist Trug; viel realer ist die Kraft des

schlauen Hintersinns, welcher der Welt den Hut aufsetzt, um ihr – wenigstens als Illusion – den Glanz des Zaubers zu verleihen.

Schnyder ist ein Meister der Nuancen und Details, ein grossartiger Schöpfer irritierend dekorativer Miniatursachen, und von Malereien im mittleren Format, dann aber wieder ein Künstler der grossen, extravagan-

und exotischen Welt-Darstellungen. So bei APOCALYPSO (1976–78), wo er sich selbst portraitiert, als Schauspieldirektor in den Kulissen eines Variété-Theaters, im Narrenkostüm und eskortiert von seinem Hund: Eben geht da der Vorhang auf; vor ihm posieren noch einmal die Ballerina und das weisse Pferd, der Lustknabe und die nackte Frau, die Symbole des Schönen, der Erotik und des nahenden Untergangs; links, über das Geländer einer Gartenlaube hinweg, blicken Gerippe in den dunklen Weltraum, hinunter auf die kraterübersäte Oberfläche eines nahen Planeten; rechts öffnet sich die Aussicht auf ein tropisch vulkanisches Ferien-Fantasy-Land... APOCALYPSO (hier nur sehr summarisch beschrieben) ist eine kolorierte Zeichnung auf einem zwölf Meter breiten und an die drei Meter hohen Baumwolltuch, doppelt gerahmt mit einem Band aus farbigen Vierecken und einer endlosen Prozession riesiger Ameisen, eine ebenso dekorative wie spektakuläre Mischung aus Danse macabre- Zitat, Bühnenbild-Illusionismus und Science-fiction-Surrealismus.

Schnyder ist der Maler von Bildwerken wie aus einer anderen Welt, von Bildern, die tagtraumhaft, meditativ langsam entstehen, ohne genauen Bildplan, ganz aus dem Arbeiten heraus, so wie die märchenhafte BRODERIE, eine Bild-Stickerei, auf der sich chinesische und voralpine, familiäre und kosmische Figuration und Ornamentik zu einem Mandala-artig geordneten Mikrokosmos vereinen, ein Werk, an dem Schnyder während neun Jahren (1973–81) gewoben hatte und das er dann (unter eigener Aufsicht, in der Uniform eines Museumswächters) jeweils nur ein paar Stunden lang an wenigen, exklusiven Orten präsen-

tierte, um es anschliessend wieder in einem Koffer zu verbergen wie den Kultgegenstand eines imaginären Volksstammes.

Schnyder ist der passive Gestalter, der mit einer Haltung der Erwartung an die Natur der Sachen und ihre Stofflichkeit herangeht, um sich dann von den sanft zwingenden Gesetzmässigkeiten dieser Natur lenken zu lassen (vielleicht ist diese Passivität eine der wichtigsten und aktuellsten Facetten innerhalb von Schnyders komplexer und durchaus nicht widerspruchsfreier Mentalität).

Auch den Baumstamm, aus dem er während eines Sommers und eines Winters seinen grossen familiären «Totempfehl» mit dem Titel JFMA (für Jean-Frédéric, Margrit, seine Frau, und Anna, seine Tochter) schnitzte und bemalte, hatte er nicht gesucht, das Werk nicht geplant. «Es wurde mir zugetragen», sagt Schnyder. Ich erinnere mich noch, wie fremd dieses Stück schweizerisch-ozeanischer Gegenwarts-Volkskunst in einem engen Raum der Documenta 82 stand, fremd und un-zeitlich. (Den Begriff «World Art» gab es damals noch nicht, geschweige denn im Entstehungsjahr dieser Skulptur, 1980/81, als man gerade erst die – bis auf Ausnahmen – eurozentrierte Kunst der «Neuen Wilden» zu entdecken begann.)

Schnyder ist aber auch der Maler von Bildern, die ganz von dieser Welt, oder genauer von dieser Weltregion sind, ein Maler, der das Gewöhnliche und Unbeachtete feiern will, etwa die Formen und Oberflächen von diversen Joghurtbechern aus Plastik, die er kunstvoll arrangiert vor dem Hintergrund einer Luftbläschen-Verpackungsfolie und die im einfallenden Gegenlicht nun fast «wie eine Butzen-

scheibe aussieht», wie Schnyder selbst dazu bemerkte.<sup>2)</sup>

Als Bildchronist des Banalen geht Schnyder planmässig vor, meistens mit einem streng eingehaltenen Arbeitsrhythmus. Vor allem dort, wo er leidenschaftlich und extensiv, wie sonst kein anderer zeitgenössischer Künstler, das Thema des «normalen» Landschaftsbildes angeht und dabei die Ikonographie des Vororthaften, die Stimmung in Neubauquartieren oder die Reize am Stadtrand in die Malerei der 80er Jahre einbringt – und zwar immer «en plein air», zu Fuss oder per Fahrrad, mit allem Notwendigen im Rucksack –, arbeitet er diszipliniert. Pro Tag wurde ein Bild gemalt, die Stilmittel sind, so könnte man sagen, unauffällig, den jeweiligen Stimmungen angepasst (wobei mit Stimmung auch – sofern vorhanden – der kunsthistorische Bezug gemeint ist, etwa der Hodlersche Einfluss auf eine Stimmung am Thuner See). Am 18.8.83 entsteht DENNER, eine Morgenstimmung vor einer der vielen hundert Filialen des grössten schweizerischen Discount-Unternehmens, eine dramatisch-alltägliche, dramatisch-betriebsame, suburbane Momentaufnahme, eine grandiose,

J.-F. SCHNYDER; MASKE, 1981,  
Keramik, 6 x 21 x 14 cm/  
MASK, ceramic, 2 1/4 x 8 1/4 x 5 1/4"





J.-F. SCHNYDER, APOCALYPSO, 1976–78, kolorierte Pinselzeichnung auf Leinen, 275 x 1200 cm/

von Signalfarben erleuchtete Ikone grenzüberschreitend schweizerischer Normalität.

Es gäbe noch von vielen Facetten des J.F. Schnyder zu berichten – etwa vom Maler, der im Atelier mit den Möglichkeiten und den Grenzen der abstrakten Kunst experimentiert –, aber ich will es hier bewenden lassen mit einer Bemerkung zu Schnyder, dem

visionären Maler, insbesondere dem visionären Portraitisten des eigenen Hundes mit Namen Dritch. DRITCHI VIII. vom Juni 1986, das letzte Bild einer grossartigen Serie, zeigt ein entrücktes Mischwesen aus Hund und Künstler, das im farbbefleckten Kittel mit Pinsel und Palette hoch über dem Wolkenmeer schwebt, doppelt illuminiert von einem Heiligenschein und von der riesigen, eruptiv rotierenden

Sonnenscheibe. Vielleicht ist dies ein visionärer Blick auf die Quelle der eigenen Inspiration: der geliebte, treue Hund, der wachsame, kluge und kunstfertige Hund, der Hund als Führer der Seele, ein Heilsbringer der wirklichen Kreativität, der Angelus Illuminatus der Schnyerschen Kunst? Blenden wir noch einmal zurück, ins Jahr 1978...

**V. «Honi soit qui mal y pense,»<sup>3)</sup> oder:  
Die trunkene Heiterkeit der 13 weissen Mäuse**

In der ersten Fassung von 1978 tanzten die dreizehn weissen Mäuse, naturgross gefertigt aus Salzteig, Eisendraht und Pfefferkörnern – anstelle der Augen – um eine geleerte Flasche Burgunder herum, die mittels einer Vorrichtung aus dem Sortiment eines

Heimwerker-Ladens zu einer originellen Lampe umfunktioniert worden war. Das Ganze stand auf einem runden biedermeierlichen, mit weissem Tischtuch gedeckten Tisch, ein Werk wie gerade nach geselligem Zusammensein entstanden, geboren aus dem

Geist der inspirierten Bricolage im Stadium der Trunkenheit, ein Stück Kunst wie ein Tanz, heiter, verzückt und harmlos... wären es nicht die salzteigewordenen Phantasmen des Delirium tremens, die ihn da tanzten, schmerzhaft und in ominöser Zahl, beleuchtet





*APOCALYPSO, coloured brush drawing on linen, 108 1/4 x 472 1/2 "*

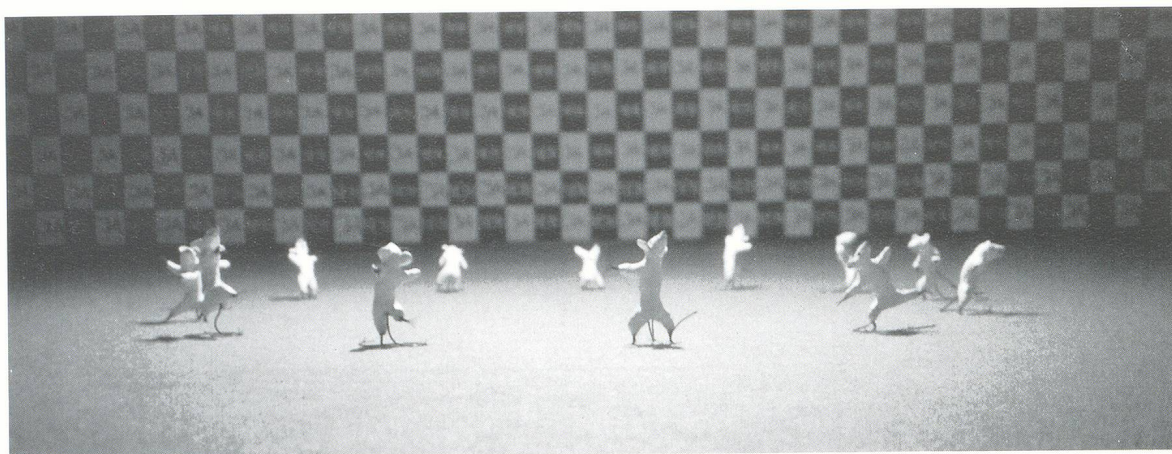
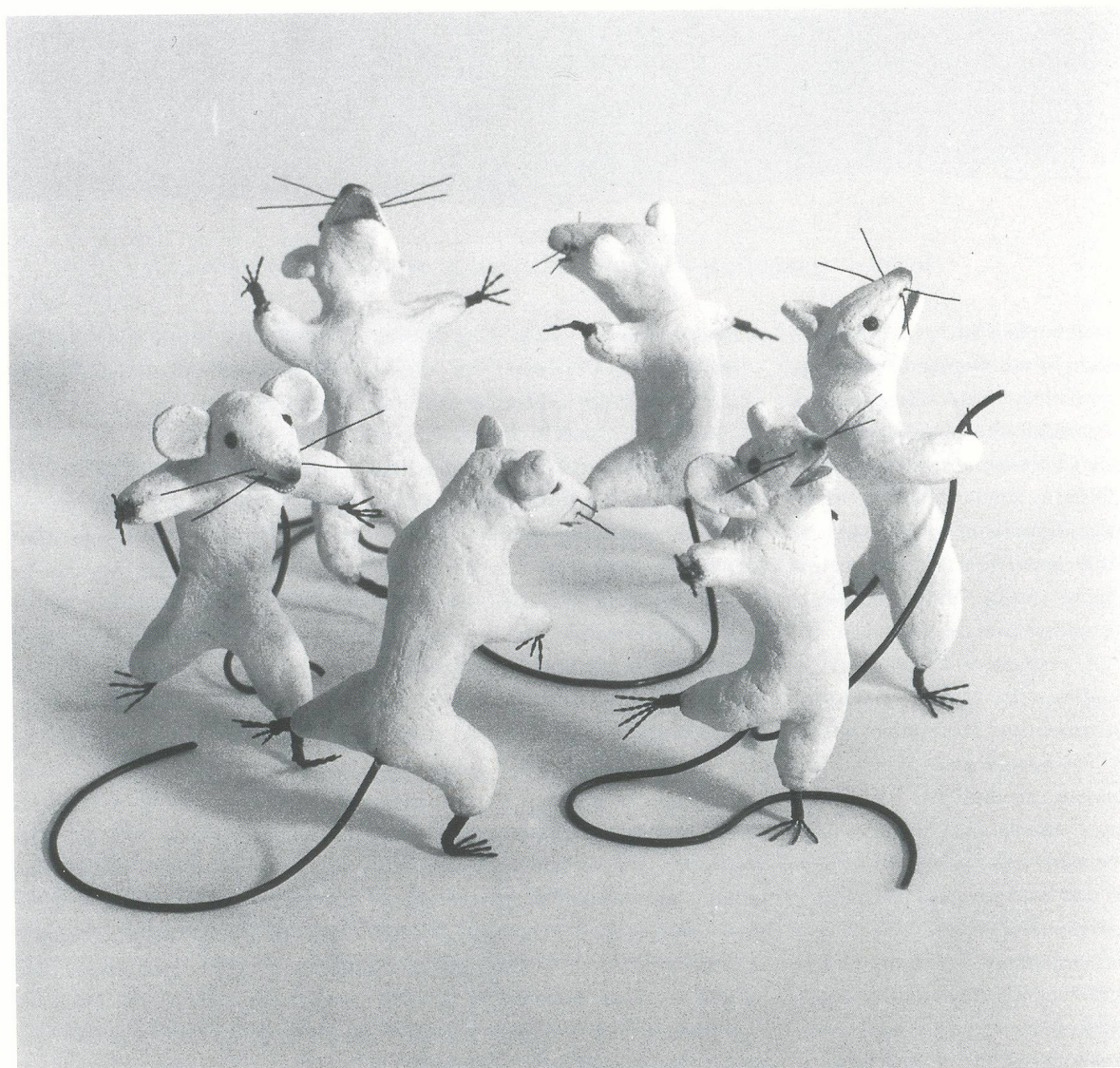
vom grellbleichen Licht der nackten Glühbirne. In einer späteren Fassung, vom April 1982, tanzten die ekstatisch verrenkten Mäusekörper unter demselben bleichen Licht, aber ohne Flasche, ohne Zentrum, allein mitten im riesigen Erdgeschossraum des Kunstmuseums Winterthur. Die Wände des Raums waren tapeziert mit mehreren hundert weissen und schwarzen Papieren, auf denen JA, respektive NEIN geschrieben stand, was das einfache geometrische Ornament zur Tapete der schematischen Antworten und klaren Entscheidungen machte. JA stand nun allerdings schwarz auf weissem und NEIN stand weiss auf schwarzem Grund, und so begann auch an den Wänden allmählich ein Tanzen, ein netzhautreizendes Fluktuieren der klaren Antworten, bei dem sich die zwinglianisch strengen JA/NEIN- und Schwarz/Weiss-Diskurse zum fernost-

schweizerischen Ying/Yang-Muster verwoben, zum Ornament der Unentscheidbarkeit, der Offenheit und des Zweifels, aber immer noch getragen vom Geist der Geometrie und der Nüchternheit. Vor diesem omnipräsenten Hintergrund des binär codierten Musters wirkten nun auch die plastischen, naturalistischen Erscheinungen einer delirierenden Einbildungskraft plötzlich irgendwie nüchtern, ohne jedoch an Unwirklichkeit zu verlieren. Die Mäuse-Szene veränderte gleichsam den Charakter ihres Unwirklichseins. Das Ritual der körperlichen Überschreitung, dargestellt durch die dreizehn phantasmatischen weissen Leiber, war Gaukelei, Inszenierung einer wahnhaften Täuschung und zugleich Simulacrum, eine Inszenierung der Verschmelzung von Realem und Imaginärem, ein nicht determinierter Ringelreihen von wirklichen

Phantasmen, reine, von Gegenwärtigkeit trunkene Anwesenheit im Ornament der Digitalität.

In einem in rotes Licht getauchten Seitenkabinett derselben Ausstellung zeigte J.-F. Schnyder ein Memento mori der besonderen Art: ein lebensgrosses Skelett, bestehend aus Draht, Knochen, vor allem aber aus geduldig im eigenen Haushalt gesammelten Weinkorken, mit Admiralsmütze auf dem Schädel, ein Stück Bohème wie von der Reeperbahn, ein volkstümliches Schau-Stück wie der Rauschtanz der weissen Mäuse und als Bricolage zum einen fast noch wahnwitziger und getriebener, zum anderen unendlich viel abgeklärter als jene Zündhölzerschiffe oder Bierdeckelpyramiden, wie sie der leidenschaftliche Fleiss und die Sehnsucht der kreativen Laien hervorbringen.

J.-F. UND MARGRIT SCHNYDER, WEISSE MÄUSE, 1978.  
Salzteig, Eisendraht, Pfefferkörner, H. 12-14 cm / WHITE MICE, salted dough, iron wire, peppercorns, h. 4 3/4-5 1/2"

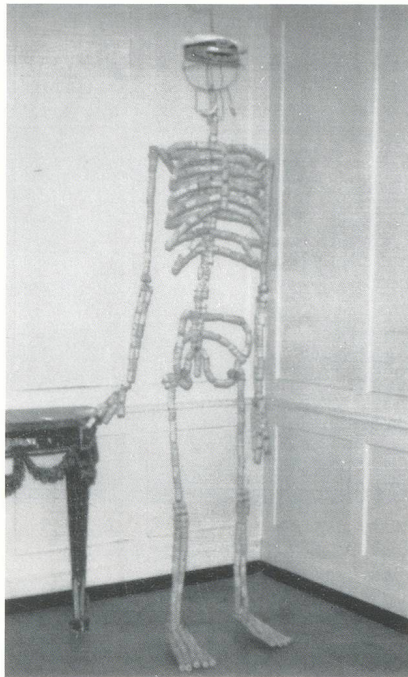


WEISSE MÄUSE/WHITE MICE,  
(Installation, Kunstmuseum Winterthur 1982)

Im Grunde war dieses Weinkorkengerippe, entstanden im Laufe der Jahre 1973/74, gar nicht so sehr ein besinnliches Memento mori, sondern viel eher ein kräftiges «Gedenke-des-Lebens!» – und gemeint war damit das «Leben» der Kunst. Es ging, auch im übertragenen Sinne, um eine Art von Recycling kreativer Grundkräfte. Der aus Überresten des Genusslebens konstruierte Gevatter Tod, der, ohne auch nur einen Hauch von offensichtlicher biografischer Lebensrealität einzubüssen, das Klischee des romantisch-abenteuerlich-elenden, also des edlen und hohen Künstlerlebens geradezu ekzessiv Gestalt werden liess, war so etwas wie ein Stück unveränderte Volkskunst im Dienste von Schnyders hoher Kunst, um die Derbheit von drastischen, ja fast pointenhaften Verbildlichungen mit der Raffinesse und der intuitiven Präzision eines erstklassigen Sinn-Zaubers zu vereinen.

An den Wänden hinter dem Korkenskelett, ebenfalls in schummeriges Spelunkenlicht getaucht, hingen kleinformatige Ölbilder, in Rahmen gefasst, deren Glanz nicht von Gold war, son-

*J.-F. UND MARGRIT SCHNYDER, KAPITÄN, 1973–74, Weinkorken, Knochen, Draht, Mütze, H. 215 cm/CAPTAIN, wine corks, bones, wire, cap, h. 84 5/8"*



dern von Konservenblech, was zusammen mit dem Bildinhalt – und dem Gerippe – dem konservativen Museumskabinett eine irritierend wohl-

tuende Stimmigkeit verlieh. Zu sehen waren abgemalte Sujets aus dem Repertoire von Do-it-yourself-Kunstlehrgängen amerikanischer Herkunft. HOW TO DO OILPAINTING, oder: HOW TO PAINT STILL-LIVES... die schöne Zigeunerin, die Meeresbrandung, der Blumenstrauss, der traurige Clown.

Auch hier wieder: die Beschwörung des volkstümlichen Wohlgefallens, der Urteilskraft des Gemütes, durchaus als subversiver Verweis auf die spekulative und fetischistische Werte-Bildung in der Hoch-Kunst gemeint, aber nur nebenbei, fast wie eine Bemerkung im Vorübergehn. Diese Malerei war frei von jeder ironischen Strategie, keine «Ekeltechnik», wie sie Walter Grasskamp für gewisse Mentalitäten der 80er Jahre diagnostizierte, kam hier zur Anwendung, sondern vielmehr die entwaffnende, listige Strategie der Ehrlichkeit: Diese Bilder markierten nämlich in der Tat den (autodidaktischen) Einstieg des J.F. Snyder in die Ölmalerei, mit der er sich in den folgenden Jahren vorwiegend beschäftigen sollte.

## VI. Wartesäle für die Augen

Im Winter 1988/89 hat Snyder seine Reisen in die Regionen der äusseren Realität wieder aufgenommen, diesmal mit einem Generalabonnement der Schweizerischen Bundesbahnen, die Malutensilien nicht mehr im Rucksack, sondern in einem Koffer, wie ihn Vertreter benutzen, der mit aufgeklapptem Deckel und einer Innenbeleuchtung auch gleich als Staffelei diene. Planmässiger noch als bei den Berner VEDUTEN ging Snyder daran, die Interieurs von Bahnhofs-Wartesälen zu dokumentieren, gesamtschweizerisch

und ausschliesslich im Norm-Format A3. 92 Bilder sind es geworden, noch unausgestellt ruhen sie vorläufig in speziell angefertigten Holzkisten, geordnet nach Regionen.

Es sind Bilder, die Zeit haben, wie die Wartesäle selbst, diese vielleicht letzten kollektiven Räume, in denen – wie man sagt – die Zeit stillzustehen scheint.

Es sind Bilder, gefüllt mit (Menschen-)Leere und Statik, mit meist zweckmässiger Möblierung aus verschiedenen Jahrzehnten und Spuren

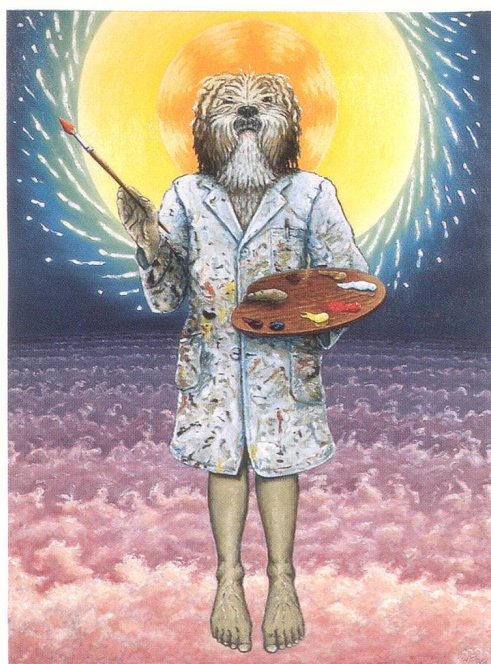
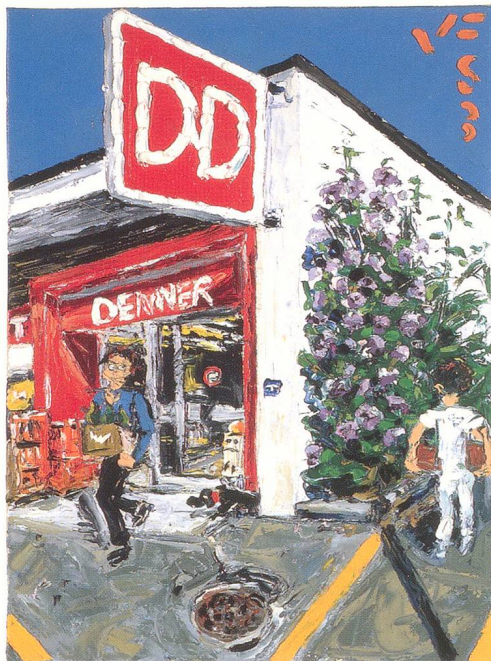
individueller Verschönerungsanstrengungen. «Meistens ist es die Frau des Stationsvorstehers, die sich um die Pflege des Wartesaals kümmert», sagt Snyder, der solche Dinge weiss. Es sind Bilder, die das Auge des Betrachters freundlich erwarten und seinen Blicken viel Zeit lassen, Bilder zur Zeit also.

1) alle Zitate, so nicht anders vermerkt, aus einem Gespräch mit J.-F.Sch., Herbst '89.

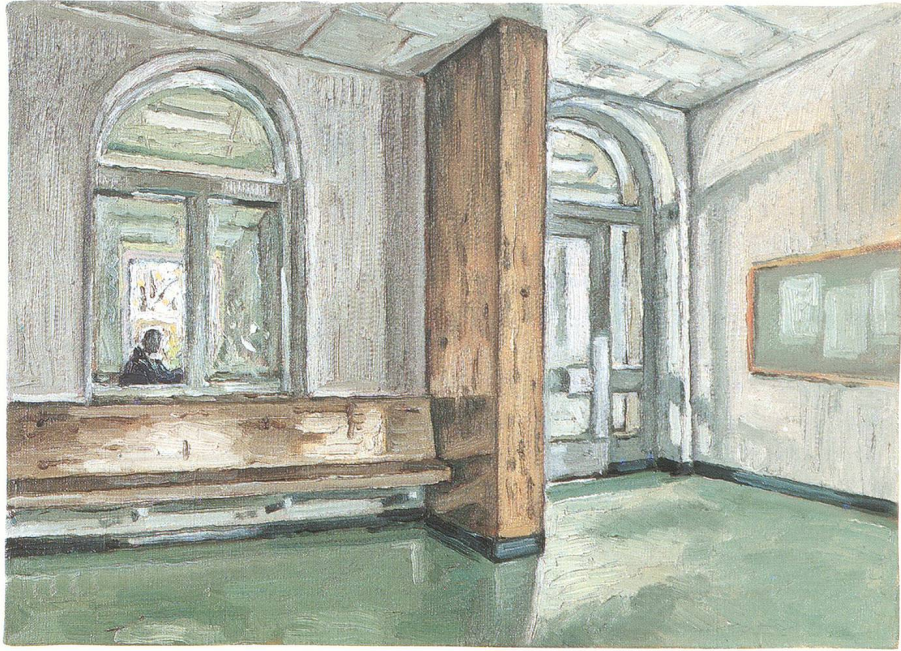
2) im Gespräch mit Dieter Koeplin, Basel 1987.

3) Sic, Titel seiner Ausstellung im Kunstmuseum Winterthur, April 1982.

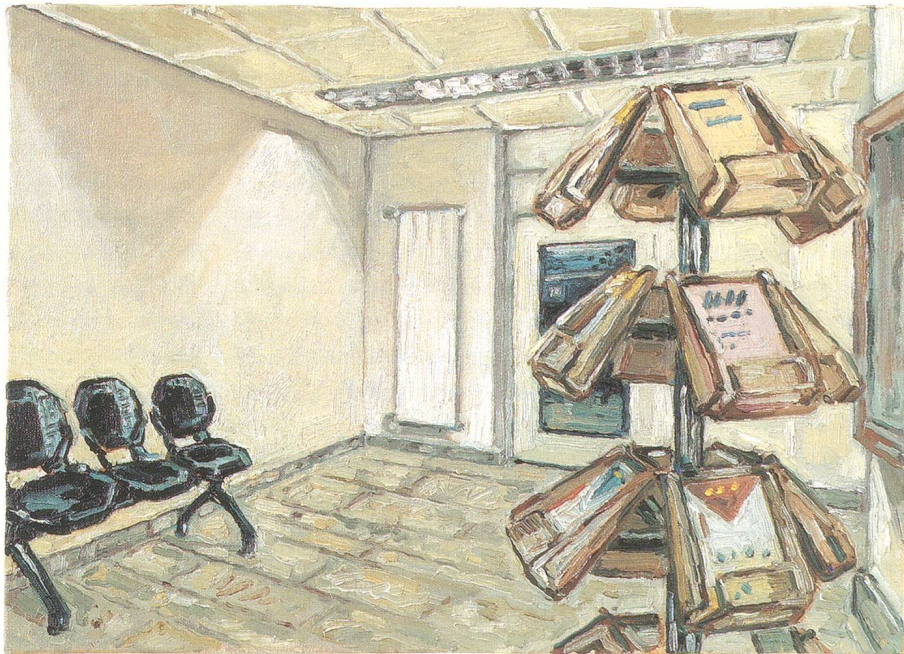
J.-F. SCHNYDER, DENNER, 1983,  
Öl auf Leinwand, 86 x 60 cm/  
DENNER, oil on canvas 33<sup>13/16</sup> x 23<sup>5/8</sup>''



J.-F. SCHNYDER, DRITCHIVIII, 1986,  
Öl auf Leinwand, 160 x 120 cm/  
DRITCHIVIII, oil on canvas, 63 x 47<sup>1/4</sup>''



*J.-F. SCHNYDER, FRAUENFELD,  
1988, Öl auf Leinwand, 30 x 42 cm / FRAUENFELD, oil on canvas 11<sup>13</sup>/<sub>16</sub> x 16<sup>9</sup>/<sub>16</sub>''*



*J.-F. SCHNYDER, GOPPENSTEIN, 1988,  
Öl auf Leinwand, 30 x 42 cm / GOPPENSTEIN, oil on canvas, 11<sup>13</sup>/<sub>16</sub> x 16<sup>9</sup>/<sub>16</sub>''*

# ON SCHNYDERIAN ART

I wandered and I am wandering still, And my steps were not always even.

At times I felt serenity.

At times, the same as in the sky, delight abruptly lost itself within  
a drawn-out day of pain.

*Robert Walser*

---

Perhaps this is where the real greatness of Jean-Frédéric Schnyder's art lies, in this mixture of trueness to life and a profoundly sceptical intelligence, in the fact that his entire output consists of

## I Life and Warmth

meta-works, pictures about painting pictures, meta-woodcarving, meta-pottery. Yet, the works retain their warmth; they retain the life that keeps them

alive; they stir something within, something special; they want to be artworks for watchful intellects but for the heart as well (to which end they will, incidentally, stop at nothing).

Jean-Frédéric Schnyder (\*1945), a wanderer between times, between the times of contemporary art. After completing his studies in photography in 1967, he entered the Pop-art dominated art scene in Switzerland. In his career as a photographer, there was only one great hurdle, he says, and that was shooting fast-moving things. "At ski races, for example, there was never anybody in the picture!"<sup>1)</sup> When Schnyder talks about his – brilliantly successful – beginnings as an artist, the higher calling, the compelling vocation, the all-embracing vision do not even get

## II The First Wanderings

honorably mention. In fact, with his inimitable, sarcastically candid predilection for understatement, Schnyder remarks that on relocating to the world of the fine arts, he was primarily interested in the career potential, and he drives his point home with an insidiously apt formula, "Blacks take up boxing, whites start to paint."

His early work, his fantasy of Pop Art, was, however, already participative object art that engaged all of the viewer's senses. He anticipated the strategies of the early '70s for expand-

ing the senses and consciousness (Body and Concept Art) in works like IN MEMORIAM JAYNE MANSFIELD (1967), a blonde wig perfumed with Chanel No 5; ZIP (1968), a padded board covered with nylon and with a vertical zipper that could be opened for the finger to embark upon obscenely synthetic wanderings in the plush (more than fifteen years later Georg Dokoupil came up with his zippered FROTTÉ-BILDER/*Terry Cloth Pictures*); or ICH LIEBE MICH (I Love Me, 1967/68), in which the viewer saw him/herself reflected in a concave mirror set in

---

PATRICK FREY is an art critic and publisher in Zurich.

imitation leopard skin, to the background of a soft, endlessly intoned, "I love me, I love me" . . .

The expanded senses were directed inwards; Schnyder produced Pop Art in Swiss small format; nothing was blown up; the Pop feeling was, in fact, poetically condensed, hyper-intensified to the point of implosion. Schnyder applied introverted Swiss fastidiousness to hyper-American, mass-medial emotional facts. In imagery, sculpture, and subject matter, he concretized the cool, colorful, deceptively seductive powers of synthetic, fake, plastic dreams, always drawing the viewer into a basically narcissistic, or, as it was later called, autoerotic scenario.

At least on the surface of things, Schnyder marched in cadence with international trends for another two years, from 1969 to 1970. In fashion were specific objects, clear, conceptual renditions of primary experiences in time and space; art became site specific, material, self-referential, or tautological.

Seminal to Schnyder's Concept Art – as in two empty tin buckets, chained together – was, as he says himself, not only an article in the *Spiegel* (the German equivalent of *Time* magazine) on Walter de Maria's EARTHROOM, but also the realization that at long last it was possible to make art without having to master drawing. "I have always been a bad draftsman, and Concept Art solved the problem for me." Once again, the artist equivocally, yet honestly anticipates and even assimilates the most popular critique of incomprehensible contemporary art.

Outwardly Schnyder flourished; he participated in *When Attitudes Become Form* and other important shows and

biennials, but he felt increasingly uncomfortable with conceptual culture, increasingly sure that it was not "his thing." In retrospect, he calls some of the products of his Pop period "slightly post-adolescent" and the attitude with which he produced his Concept Art as "autistic" (diagnoses of far more than mere personal resonance!).

In 1970 Schnyder canceled his participation in *Visualisierte Denkprozesse* (Visualized Thought Processes) on short notice and decided to paint a programmatic picture, a still life after nature. (He subsequently destroyed two others, AKT/Nude and LANDSCHAFT/Landscape, except for a few fragments, as well as all of his work from his conceptual phase.)

In hindsight, STILL LIFE seems a curiously "normal" picture, as "normal" perhaps as H.P. Feldmann's photo-pictures, more "normal," in any case, than Capitalist Realism and more "normal" than much of what was to be painted in this vein fifteen years later.

The arrangement of the objects looks more like an inventory than a painterly composition. The things, painted with an impersonal hand, do not stand firm, but float above the tablecloth, shadowless and weightless. Schnyder's limited skills in those days unintentionally enhanced the inner intention: STILL LIFE ended up as an inconspicuously Swiss post-conceptual *nature morte* just when the cool '70s were on their way in. Schnyder was fully aware of the a-chronicity and the modest appearance of extravagance in this picture. Before showing it at the 1971 Paris Biennale, he charged everyone, including the critics, one dollar admission for the privilege of viewing it privately in his attic studio . . . Schny-

der was already his own full-fledged showman and artistic promoter.

In 1970/71, he weaned himself, turned his back on this period – a decisive move in the development of his idio-syncretic and idio-temporal attitude in the years that followed and indispensable to an understanding of his later eccentric forays into the field of trivial materials and designs (brass soldering, pewter, pottery, wood carving...) coupled with popular iconography (allegory, heraldry, decoration, and ornamentation).

Schnyder did not drop out, in the sense of a strategically or biographically motivated retreat into private life. Instead, he forged ahead into himself, into finding his artistic self, but with the more comprehensive objective of tracking down collective constants in the immediate vicinity of the self. His quest took him to specific regions of daily conduct and emotion in order to discover the real essence behind the supposedly "cheap" magic of popular feelings of beauty and trivial satisfactions and to divert them to a revitalization of his own creativity. In this decisive year, shortly before going to the United States, he made EMPIRE STATE BUILDING, a Lego skyscraper 82 inches tall, illuminated from within à la Flavin with three colored neon lights and crowned with a burning stick of incense stuck into a chewing gum pinnacle – a brilliant toy monument to the modern world, precise down to the last building block of its modular structure, frivolous in its materiality, light, and of enchanting beauty.

Starting with his own geographical, mental position, Schnyder wanted to redefine his art; in fact, he wanted to start from scratch again in terms of a new vitality.

I remember a passage in Robert Walser's work: while taking a walk in the country, he comes across a farmer tilling his field and is overcome by a desperate longing for the eternal course of nature, for the natural, regulated, solid, and decent task of tilling the earth. His feelings soon give way to a wistful

melancholy on realizing that he will never be granted the privilege of standing firmly enough upon the earth to bridge the unbridgeable gap between him and this other person, this perfectly normal farmer, because he can only toy with words, an itinerant buffoon, suspect among the sedentary, unable to share in the course of real life, condemned to remain only an acutely clear-sighted observer with utmost fragile ties to things and acts.

When I think about Jean-Frédéric Schnyder's artistic personality and his

multiform oeuvre of the past twenty years, these two figures, the buffoon and the farmer, always come to mind – two Schnyders in one. Schnyder, the artist, the buffoon performing his amusing tricks on market day, a serious game because his life as a buffoon depends on their success; and Schnyder, the farmer, who goes to market after his honest day's work is done and takes in the buffoon's entertaining performance with a healthy dose of peasant scepticism and suitably deep-seated mistrust.



J.-F. SCHNYDER, *WELT*, 1981,  
Keramik, H. 12 cm  $\phi$  9 cm/  
*WORLD CERAMIC*, H. 4½"  $\phi$  3¾"

BAMBUS I/II (Bamboo I/II, 1972), possibly one of Schnyder's most beautiful early carvings, consists of two short wooden poles reworked to look like bamboo, imitations that are wonderfully inconspicuous and perfectly deceptive of the senses because the intervention is minimal, because they are so similar to their models in shape and substance, and yet so far removed from their source, from their original home in the Swiss Alps. Instead, they invoke exotic faraway places, wanderlust, and the mysterious art (or deception) of artificially conjuring up such images.

Schnyder's candid enjoyment of the implications of falsity (especially of outsmarting his viewers) is as deeply

#### IV Facettes of a Contradictory Mentality

ingrained as the honesty (and pleasure) with which he insists on looking out upon the near and the far from his own, and therefore regional Swiss standpoint.

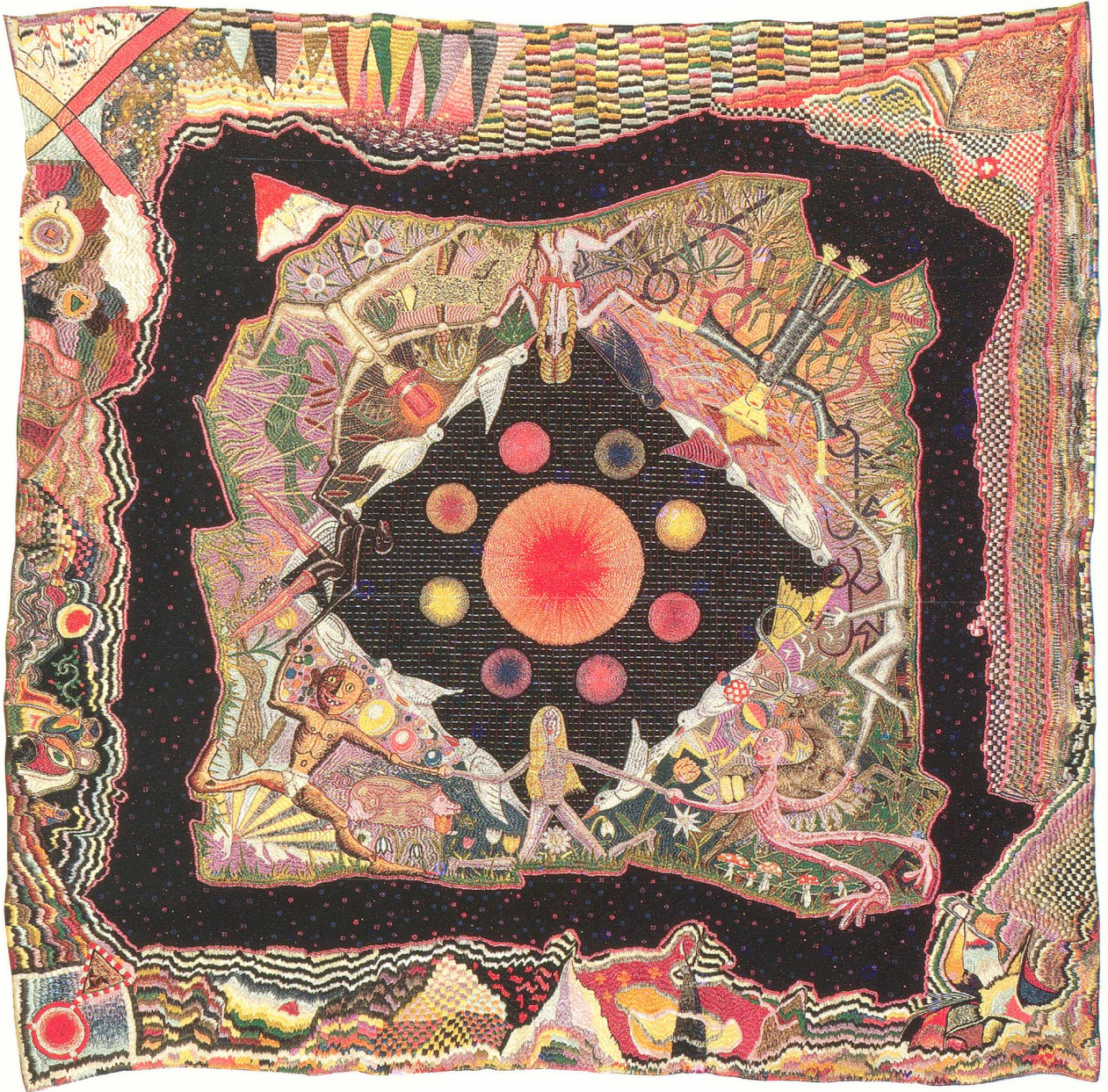
His *WELT* (World, 1981) is a knickknack, a mere four inches tall (it would make a good paperweight), of glazed pottery: a black top hat jauntily perched on the hemisphere of the globe à la Maurice Chevalier. A charming world-sculpture, a joke, megalomaniac, but basically harmless, folksy. Half the world is in the head, and the head sports the hallmark of the vaudeville artist who must eke out a livelihood at the bottom of the entertainment ladder, because it is there that he must please the crowds and it is there, as we all know, that glamor and misery reside in intimacy.

Schnyder does not take possession of the world; his art does not occupy territories, does not, therefore, engage in strategic thinking. His real power lies in deception; far more genuine is the shrewdly calculated act of putting a

hat on the world to lend it – at least the illusion of – the glamor of magic.

Schnyder is a master of nuance and detail, a marvelous creator of disconcertingly decorative miniature things and medium-sized paintings, but he is also a maker of great, extravagant, exotic representations of the world as in *APOCALYPSO* (1976–78), in which he portrays himself as showman-director in the set of his vaudeville theater, dressed as a fool and escorted by a dog. The curtain is about to rise; posing in front of it once more, we see the ballerina and the white horse, the youthful lecher and the naked woman, the symbols of beauty, eroticism, and imminent apocalypse. To the left, skeletons lean over the railing of a garden pavilion into the darkness of space, looking down onto the pockmarked surface of another planet; to the right, the view opens onto a tropical, volcanic vacation land of fantasy . . . *APOCALYPSO* (to describe it briefly) is a colored drawing on a piece of cotton some 40 feet wide and 10 feet tall, with a double





*J.-F. SCHNYDER, BRODERIE, 1973-81,  
Textilien, 165 x 160 cm/BRODERIE, textile, 65 x 63 "*

border of colored squares and an endless procession of ants, a decorative and spectacular mixture of Danse Macabre, quotations, stage-set illusion, and science-fiction surrealism.

Schnyder paints pictures as if from another world, invents images that evolve slowly, daydreamily, meditatively without an exact plan, entirely out of the work process itself, as in the fairy-tale BRODERIE, in which Chinese and Alpine, familiar and cosmic figuration and ornamentation are united in a mandala-like microcosm. Nine years (1973–81) it took Schnyder to complete his embroidery, whereupon he dressed up as a museum guard and allowed the piece to be seen under his supervision in a few select places for an hour or two, before stashing it away again in a suitcase – like the cult object of some imaginary tribe.

Schnyder, the passive designer, approaches the nature of things and their materiality with an attitude of expectation in order to let himself be guided by the gently compelling laws of this same nature. (Perhaps this passivity is one of the most important and relevant facets within Schnyder's complex and not entirely consistent mentality.)

Even the tree trunk on which he spent a summer and a winter carving and painting his large, family "totem pole" titled JFMA (for Jean-Frédéric, Margrit his wife and Anna his daughter) was not a planned, calculated operation. "It came to me," says Schnyder. I remember well how odd this piece of



J.-F. SCHNYDER, JFMA, 1980–81,  
Arvenholz, Ölfarbe, Blattgold, H. 307cm ø 26 cm/  
JFMA, pine, painted in oil, goldleaf,  
120<sup>7</sup>/<sub>8</sub>" ø 10<sup>1</sup>/<sub>4</sub>"

Swiss-Oceanic contemporary folk art appeared in its narrow space at *documenta 82*, how odd and out of time. The concept of "World Art" was not in currency in those days and even less so the year the sculpture was made in 1980–81, when the largely Eurocentric art of the *Neue Wilden* was just beginning to surface.

But Schnyder is also a painter of pictures that are entirely of this world, or rather of this part of the world, a painter who wants to celebrate the commonplace and the overlooked, such as the shapes and surfaces of various kinds of plastic yogurt containers artfully arranged against a backdrop of bubble-wrap that, as Schnyder himself observes,<sup>2)</sup> almost looks like medieval bull's-eye panes of glass in the backlighting.

Schnyder chronicles pictures of banality, usually working according to plan, especially when he tackles the "ordinary" images of the countryside with an exhaustive passion unequalled among his peers. His paintings of the '80s show suburban iconography, the atmosphere in new residential areas or the attractions on the perimeters of cities. On foot or by bicycle, always with a knapsack to transport the essentials, he worked *en plein-air*, painting one picture a day. The stylistic idiom is, one might say, inconspicuous, adapted to the atmosphere of the moment (whereby atmosphere – if there is any – can also be seen historically, as, for instance, Hodler's influence on the atmosphere at the Lake of Thun). On August 18, 1983, DENNER was painted: the early morning atmosphere in front of one of the hundreds of chain stores in Switzerland's largest grocery discount enterprise, a dramatically ordinary, dramatically busy shot of suburbia, a grandiose icon of unconstrained

Swiss normality in luminous signal colors.

There are many more facets to Jean-Frédéric Schnyder that one might describe, as for instance, the artist who experiments in his studio with the potential and the limits of abstract art, or the visionary painter, the visionary

portraitist of his own dog, Dritchi. DRITCHI VIII (June, 1986), the last in a marvelous series, shows a rapt hybrid of dog and artist floating high above a sea of clouds. The figure, wearing a white smock spattered with paint and holding paintbrush and palette, is doubly illuminated by a halo and a

huge eruptively rotating sun. Perhaps this is a visionary study of the source of his own inspiration: the beloved, faithful dog, the alert, clever, and adroit dog, the dog as leader of the soul, the saving grace of genuine creativity, the *Angelus Illuminatus* of Schnyderian art. *But let us go back to the year 1978...*

#### V "Honi soit qui mal y pense,"<sup>3)</sup> or: The Drunken Gaiety of 13 White Mice

In the first version of 1978, thirteen white, life-sized mice made of dough, wire, and peppercorns (for the eyes) danced around an empty bottle of Burgundy that had been converted into one of those novel lamps found in do-it-yourself stores. The whole thing stood on a round Biedermeier-ish table with white tablecloth, looking as if it had been made during a party, as if born of the spirit of inspired bricolage in the state of inebriation, a piece of art like a dance, merry, enraptured, and harmless, except that the dance was being danced by the hardened-dough fantasies of the d.t.'s, a stereotyped, ominous crowd in the pallid glare of the naked light bulb.

In a subsequent version of April, 1982, the ecstatically contorted mice-bodies were dancing in the same pallid light, but with no bottle, no center, alone in the middle of the huge ground-floor space at the museum in Winterthur. The walls of the room were papered with hundreds of black and white pieces of paper saying *JA* (yes) or *NEIN* (no) in a simple, geometrical design that became a wallpaper of stereotyped answers and clear-cut decisions. But *JA* was always in black lettering on white paper, and *NEIN* was always white on black, so gradually the walls began to dance, becoming a retinally irritating, quivering array of

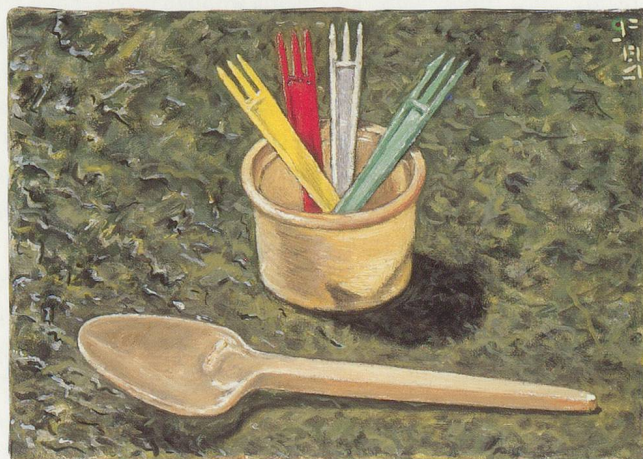
clear-cut answers in which the Zwinglian severity of *JA/NEIN* and black/white discourse wove its way into a Far-East-Swiss yin/yang pattern, into the ornament of non-decision, of openness and doubt, but still buoyed by the spirit of geometry and sobriety. Against the background of this omnipresent pattern in binary code, even the plastic, naturalistic outgrowths of a hallucinating imagination suddenly seemed somehow sober while forfeiting none of their unreality. But there was a change in the character of the mouse scene. The ritual of physical excess manifested by the thirteen phantasmic white bodies was buffoonery, a scenario of mad deception and simulacrum,

a blend of the real and the imagined, an indeterminate ring-a-ring-a-rosy of real phantasms, pure presence steeped in nowness, in digitalized ornamentation.

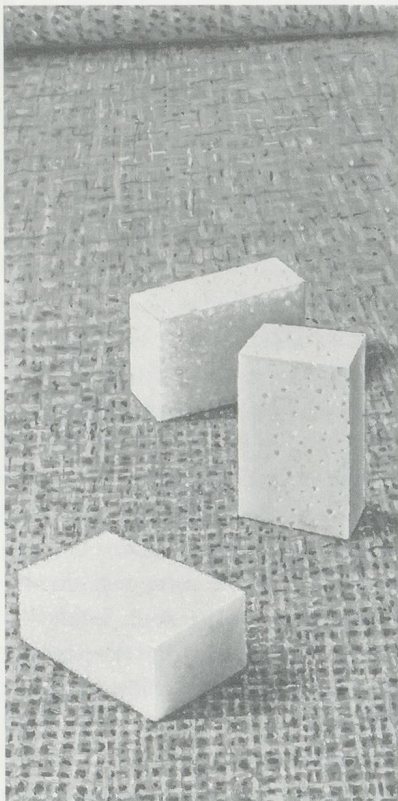
In an adjoining chamber bathed in red light, Jean-Frédéric Schnyder showed a special kind of memento mori: a life-sized skeleton made of wire, bones, and corks that he had collected from wine bottles at home. An admiral's cap on its skull, it had the Bohemian flavor of the Reeperbahn [the red-light district in Hamburg], a folkloric showpiece, like the frenzied dance of the white mice, and as bricolage, much more insane, more driven and yet infinitely more detached than

J.-F. SCHNYDER, WENDY, 1984,

Öl auf Leinwand, 21 x 30 cm/WENDY, oil on canvas, 8 1/4 x 11 3/4"



J.-F. SCHNYDER,  
 3 SCHAUMGUMMI SCHWÄMME, 1984,  
 Öl auf Leinwand, 80 x 40 cm / 3 FOAMRUBBER  
 SPONGES, oil on canvas, 31 1/2 x 15 3/4"



In the winter of 1988/89, Schnyder resumed his journeys into regions of external reality, this time with an annual pass for the Swiss Federal Railways and his painting tools no longer in a knapsack but in a suitcase of the kind used by sales representatives, with a light inside and a lid that can be opened up and used as an easel. Even more systematically than with his Bernese landscapes, Schnyder began to record the interiors of railroad-station waiting rooms all over Switzerland and all in A3 format (ca. foolscap size). He made a total of 92 pictures, unviewed so far, that he has sorted by geographical

those matchstick ships or playing card pyramids begot by the passionate diligence and yearning of the creative amateur.

Actually this cork-skeleton, made in 1973-74, is not as much a contemplative memento mori as it is a vigorous rem(a)inder of life – meaning the “life” of art. Schnyder was literally and metaphorically recycling the basic forces of creativity. Goodman Death, made of the dregs of sybaritic living, embodied almost to excess the cliché of the romantic, adventurous, wretched, and therefore noble and lofty life of the artist, without forfeiting one iota of its obviously biographical reality. It was something like a piece of applied folk art in the service of Schnyder’s high art of uniting coarsely drastic, punch-line imagery with the sophistication and intuitive precision of a first rate magician of the senses.

Hung on the walls behind the cork-skeleton, also plunged into dim, honky-tonk lighting, were small-format oil paintings set in frames whose glitter was not gold but tin-can metal that con-

spired with their subject matter – and the skeleton – to lend the conservative museum space a disconcertingly agreeable consonance. The paintings showed copied subject matters taken from the repertoire of do-it-yourself art courses of American provenance: “How to paint in oils” or “How to paint still lifes”... the beautiful gypsy, the dramatic seascape, the colorful bouquet, the melancholy clown.

Once again, Schnyder invokes folkloric gratification, the discerning power of mood, as an unmistakably subversive jibe at the speculative and fetishistic formation of values in high art – but casually, almost like an aside. These paintings were devoid of ironic strategy, no use was made of the “repelling technique,” to quote Grasskamp’s diagnosis of certain mentalities in the ’80s. Instead they deployed the disarmingly shrewd strategy of candor: in fact, they marked Jean-Frédéric Schnyder’s (autodidactic) first venture into oil painting, which became his most important medium in the years that followed.

#### VI Waiting Rooms for the Eyes

region and stashed away in specially made wooden boxes. They are pictures that have time, like the waiting rooms themselves, which may well be the last remaining collective spaces where time seems to stand still.

They are pictures filled with emptiness and static, with utilitarian furniture of various decades and traces of individual attempts to beautify them. “Usually the station master’s wife takes care of the waiting room,” says Schnyder, who knows things like that.

They are pictures that amiably await the eye of the beholder, they give

us time to study them, they are pictures of the times.

(Translation: Catherine Schelbert)

1) The quotations, unless otherwise noted, stem from a conversation with Jean-Frédéric Schnyder, recorded in the fall of 1989.

2) In conversation with Dieter Koepplin, Basel, 1987.

3) Sic, title of his exhibition at the Kunstmuseum, Winterthur, April, 1982.

