

Zeitschrift: Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art

Herausgeber: Visarte Schweiz

Band: - (1977)

Heft: 4-5

Artikel: Malerei und Photographie - Dialog oder Konkurrenz? = Peinture et photographie - dialogue ou concurrence?

Autor: Grätter, Tina / Billeter, Fritz / Lienhard, Marie-Louise

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-624646>

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: 16.02.2026

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

Malerei und Photographie – Dialog oder Konkurrenz?

Einleitung

Immer wieder werden der Zentralvorstand und die Sektionspräsidenten mit der Frage konfrontiert: Können Photographen in die GSMBAPh aufgenommen werden? Und wenn man sich entschliessen würde, aus der GSMBAPh eine GSMBAPH zu machen, welche Kriterien wären bei der Aufnahme an die Werke der Photographen zu legen.

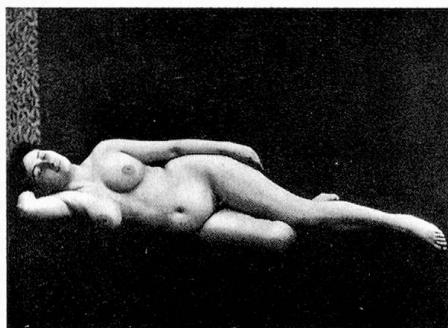
Durch die Ausstellung «Malerei und Photographie im Dialog», die vom 13. Mai bis 24. Juli im Kunsthause Zürich stattfand, und für welche Erika Gysling-Billeter ein reichhaltiges und interessantes Material zusammengeträgt hat, wurde man ebenfalls animiert, dieser Frage der Grenzen und Grenzverwischungen zwischen Malerei und Photographie nachzugehen.

Wir haben Kunsthistoriker, Kunstkritiker und Künstler eingeladen, zu dieser Frage Stellung zu nehmen.

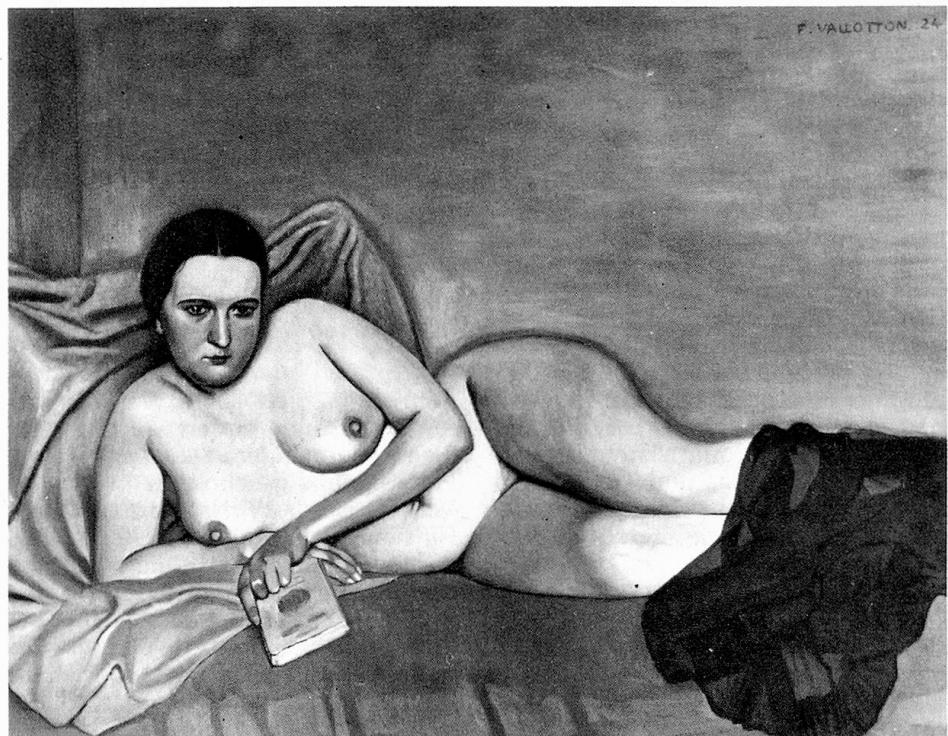
Fritz Billeter, Kunsthistoriker, setzt sich mit dem Argument der Photographen, sie kämen mit ihrem Medium der «Wahrheit», d.h. einer nicht arrangierten Wirklichkeit näher, auseinander.

Peter Killer, Kunstkritiker, nimmt die Präsentation der Photographie an der Dokumenta 6 zum Anlass, die Grenzziehungen zwischen Malerei und Photographie zu beleuchten.

Antoine Meyer (Agni), Künstler, stellt den Realitätscharakter, den man der Photographie allgemein zugesteht, in Frage, Realität verstanden als blosses Abbild. Er sieht die interessanten Möglichkeiten der Photographie – im Gegensatz zu den Ausstellungsmachern der Dokumenta 6 – dort, wo sie die Übergänge zu andern Medien berührt oder dort, wo sie als Dokument eine kritische Aussage beinhaltet.



Aktaufnahme aus der Zeitschrift «L'Etude Académique» aus dem Nachlass von Felix Vallotton



Felix Vallotton: *Liegende mit Buch*, 1924, Öl auf Leinwand

Marie-Louise Lienhard, Kunsthistorikerin, berichtet über Erfahrungen in Jurys und die Schwierigkeiten einer Abgrenzung zwischen «freier» und «angewandter» Photographie.

Guido Magnaguagno, Kunsthistoriker, blendet zurück in die Frühzeit der Photographie und in ihre künstlerische Anlehnung an die Malerei. Beim Sprung in die Gegenwart sieht er eine Aufnahme der Photographen in die GSMBAPh als gegeben, da diese – wie die bildenden Künstler – den gleichen Produktions-, Verteiler- und Konsumtionsmechanismus ausgesetzt sind.

Ein Rückblick auf die Ausstellung «Malerei und Photographie im Dialog»: Man konnte in dieser umfangreichen Ausstellung, in der sowohl Chefs d'œuvre der Malerei wie der Photographie zu entdecken waren, diesen Dialog zwischen den beiden Medien von der Patentierung der Photographie durch Daguerre im Jahre 1839 bis zur Konzept-Kunst der Gegenwart verfolgen. Die Gegenüberstellung von Bildern und Photographien gab auch darüber Auskunft, dass die Maler schon bald nach der «Erfindung» des neuen Mediums dieses als Hilfsmittel benutzt haben.

Nun scheint dies vor allem verschiedene Maler, die die Ausstellung besuchten, gestört zu haben und sie fanden es eine Überwertung dieses Hilfsmittels, ohne welches der Maler ebenfalls sein Bild gemacht hätte. So etwa die Aktpotos, die aus dem Nachlass von Felix Vallotton neben ein grosses Aktblid dieses Malers gehängt wurden. Ich habe diesen Vergleich im Gegenteil sehr aufschlussreich gefunden, der gerade im Falle von Vallotton zeigte, wieviel mehr ein Maler, der die Möglichkeiten der Malerei ausnützt, erreichen kann als ein Photograph, der nicht mehr als ein Abbild gibt.

Dieses Verhältnis gilt jedoch nicht durchwegs für die Beziehung Malerei/Photographie, weder für die Vergangenheit noch für die Gegenwart. So dringen die frühen Porträtfotos eines Carjat oder Nadar viel stärker in die Eigenart der dargestellten, d.h. photographierten Persönlichkeiten ein als etwa ein auf Oberflächeneffekte ausgerichtetes gemaltes Porträt.

Beim Gang durch die Ausstellung ging auf, dass die Wirkung, sei es eines Malwerkes oder einer Photographie, wesentlich mit dem «Ma-

cher» zusammenhängt, mit dem Künstler dieser oder jener Gattung, der etwas zu sagen hat und dafür seine Mittel einsetzt. Oder wie sich Man Ray, der Maler und Photograph war, ausdrückte: «Was ich nicht malen kann, photographiere ich, und was ich photographien kann, werde ich nicht malen.»

Tina Grüter

Heute annektiert Kunst die Photographie

Im geschichtlichen Rückblick kann man sich scheinbar einigen: die experimentierende Photographie einerseits, etwa mit Moholy-Nagy, Man Ray, Christian Schad, mit den Berliner Dadaisten und den russischen Konstruktivisten wie El Lissitzky und Rodschenko, welche die Photomontage aufgebracht haben, wird man zur Kunst rechnen; die Erzeugnisse des Photojournalismus anderseits, der Reportage und Dokumentation hingegen nicht. Man empfindet sie als eine eigene Kategorie der Bildgestaltung.

Doch sind das Überlegungen und Ordnungsversuche im luftleeren Raum. Im Augenblick ist die Tendenz nicht zu übersehen, jegliche Photographie zur Kunst zu schlagen, genauer: sie auf den Kunstmarkt zu bringen.

Frage man einen Photojournalisten (oder einen ihm «Anverwandten»), ob er sich für einen Künstler halte, wird er abwinken. Wobei eine solche Selbsteinschätzung nichts mit Bescheidenheit zu tun zu haben braucht. Manch einer, der für Zeitschrift und Zeitung arbeitet, hält genau das, was er und seinesgleichen liefert, für die «wahre» Photographie, und diese kann sich in seiner Meinung gerade erst von künstlerischen Konventionen abgelöst entfalten. Seines Erachtens behauptet sich die von ihm hervorgebrachte Photographie als etwas Selbständiges, weil sie die Wirklichkeit direkt-ungeschminkt zu erfassen vermag, während selbst noch eine abbildend-«realistische» Kunst Wirklichkeit stets «übersetzt», also «lügt». Der Photograph, welcher überzeugt ist, er banne die Wirklichkeit unverfälscht auf seinen Film, unterstellt gleichzeitig mehr oder weniger offenkundig, die von ihm eingefangene Wirklichkeit sei auch gleich die Wahrheit. Er hat Wahrheit belichtet, so meint er, weil er an der photographierten Wirklichkeit nichts arrangiert, nichts gestaltet, also nichts geschönt hat. Regisseur bei dieser Veranstaltung war die Wirklichkeit selbst. Anderseits vermochte er aber nicht mehr und nicht weniger als Ausschnitte eines Wirklichkeitszusammenhangs festzuhalten. Er hat



Käthe Kollwitz: *Not*, 1893
Radierung, Blatt aus dem Zyklus
«Ein Weberaufstand»
aus: Käthe Kollwitz, *Verzeichnis des graphischen Werkes*

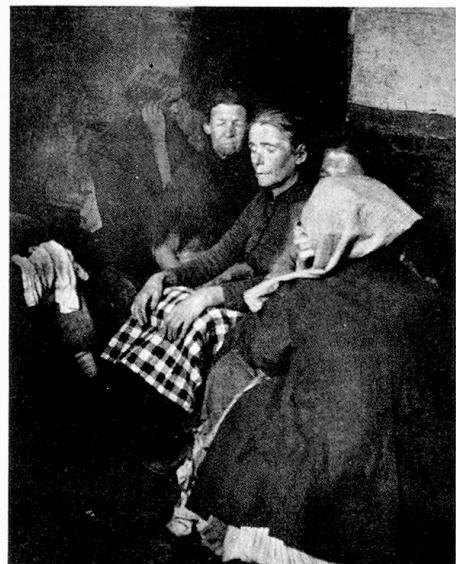
ausgewählt und seine Wahrheit gefunden. Daran ändert auch nichts, wenn er von einem Tatbestand ganze Photoserien geschossen hat. Sein Verhältnis zur Wirklichkeit ist in der Hinsicht von demjenigen des bildenden Künstlers grundsätzlich nicht unterschieden. Es ist aber darin unterschieden, dass sich zwischen ihm und die Wirklichkeit ein Apparat (die Kamera) schiebt, der diese – so Richard Hiepe – nach einem «egalitären Prinzip» sichtbar macht. Mit anderen Worten: die Kamera gliedert nicht in Haupt- und Nebensachen, ihr ist alles gleich wichtig. Solche Unterscheidungen trifft nun aber der Photograph selbst: zum Beispiel bei der Wahl des Bildwinkels und Bildausschnitts, beim Entwickeln, beim Ausscheiden der weniger gelungenen Schüsse. Selbst wenn er tendenziell solche Unterscheidungen verweigern wollte, das Publikum, also diejenigen, welche das Photo rezipieren, es anschauen, lesen, verstehen, treffen sie ganz gewiss. Bevor aber das Photo oder eine Photosequenz über Zeitung und Zeitschrift ans Publikum gelangt, geht es durch die Hände eines Redaktors. Er wird, selbst wenn er sich «Manipulation» verbittet, durch erneute Auswahl, Lay out, Betitelung seine Akzente setzen. Bis das Photo beim Publikum ankommt, ist es ebenfalls «übersetzt». Nur hat der Photograph selbst aufgrund seines Arbeitsethos weniger (er meint oft fälschlich überhaupt nicht) zur Übersetzung beigetragen als der Hervorbringer von bildender Kunst.

Kommt dazu, dass die Philosophie des Bildjournalisten von der ungeschminkt übermittelten Wirklichkeit noch aus anderen Gründen hinterfragt werden müsste. Nur begriffene, also «übersetzte» Wirklichkeit birgt überhaupt die Möglichkeit zur Wahrheit. Der von vornherein «lügende» Künstler hat, so gesehen, nicht weni-

ger Chance, die Wahrheit zu ergründen, als der Photograph.

Ob ein Photograph ein Zeitdokument zu liefern bemüht ist, oder ob er von Anfang an mit photographischen Mitteln Kunst hervorbringen will, der je verschiedene Anspruch der Autoren entscheidet nicht endgültig. Es entscheiden vielmehr die *Vermittler*: etwa Redaktoren (deren Rolle bereits beleuchtet wurde), Ausstellungsorganisatoren, Herausgeber von Photobüchern und neuerdings auch Kunsthändler, also alles Leute, welche dazu ernannt werden, auch sich selbst dazu ernennen, Photos an die Öffentlichkeit und auf den Markt zu bringen.

Selbst Photographien, die ursprünglich als soziale Analyse oder Anklage gemeint waren, setzen rasch Patina an, gewinnen Bildhöhe (Aura) wie originale, einmalige Werke der Malerei. Dem Kriminalreporter Jacob A. Riis (1849–1914), Heinrich Zille, Werner Bischof (während seiner «zweiten» Karriere) war es in erster Linie um Humanität und soziale Gerechtigkeit zu tun. Dennoch ist es durchaus denkbar, dass man ihre Aufnahmen heute als schöne, stimmungsvolle Bilder genießt. Es mag obszön klingen, aber es ist ebenso denkbar, dass einst sogar den Kriegsreportagen von Robert Capa und den Vietnam-Serien von Marc Riboud dasselbe widerfahren wird. Solchem Missbrauch wird Vorschub geleistet, wenn man das Photodokument gerahmt und ohne zusätzliche klar situierende Textinformation, also wie ein Kunstwerk, präsentiert. Das ist gegenwärtig an der Documenta 6 der Fall. Man sehnt sich in Kassel geradezu nach er ebenfalls umstrittenen Ausstellung «Malerei und Photographie im Dialog» im Kunsthaus Zürich zurück.



Jacob A. Riis: *Elisabeth Street Police Station – Women Lodgers, 1892–1895*
aus: Sr. A. Alland: Jacob A. Riis, *Photographer / Citizen*

Was ist denn daran so verwerflich, wenn anfänglich als Zeitdokument, als Analyse oder Anklage gesellschaftlicher Zustände gemeinte Photographien zur Kunst hinüber geschoben werden? Darüber wäre viel zu sagen. Ein Hauptgrund der Verwerflichkeit besteht nicht einfach im Vermischen der beiden Gestaltungsbereiche «an sich», sondern darin, dass der anfänglich aufklärenden Absicht solcher Photographie ein bürgerlicher Kunstbegriff unterschoben wird. Dieser verfälscht sie, um mit Max Frisch zu reden, zur schönen Wirkungslosigkeit der Klassiker.

Fritz Billeter

Die Kasseler Documenta entdeckt die Photographie

«Das allgemeine Interesse für Photographie in den letzten Jahren kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Mehrzahl der Publizisten und Museumsleute sie innerhalb der Wertskala irgendwo unterhalb der Graphik plazieren.» So schreibt Evelyn Weiss im Katalog der zur Zeit stattfindenden 6. Documenta in Kassel. Evelyn Weiss hat zusammen mit Klaus Honnef die viel diskutierte und nicht umstrittene Photoabteilung (neben der Zeichnungsausstellung die grösste Sektion) eingerichtet. Das Hauptziel dieser Ausstellung in der Ausstellung ist es, der Photographie ihren Platz unter den Bildenden Künsten zu sichern und die Besucher zur vorurteilslosen Auseinandersetzung mit diesem Medium anzuregen.

Was kann das Honnef/Weissche Panorama durch die Geschichte der Dokumentarphotographie zur Lösung der hier gestellten Frage nach der Grenzziehung zwischen Kunst und Photographie beitragen?

In Hinblick auf die eventuell mögliche Einordnung von Photographen in die GSMA liegt es nahe, neben dem reinen Dilettanten auch jene Berufsleute auszuschliessen, die sich ohne gestalterische Ansprüche mit Passbildern, Kinderfesten, Umzügen und ähnlichen Auftragsarbeiten beschäftigen. Eine solche erste Grobselektion könnte zum Kriterium *angewandte Photographie contra freie Photographie* führen. Die Documenta 6 widerspricht einer solchen Ansicht rigoros, die die «freie Photographie» als die künstlerische betrachtet haben möchte.

Die Organisatoren der Photoabteilung der d 6 unterscheiden in Wort und Tat deutlich zwischen einer bloss ästhetisch ambitionierten, die bildende Kunst konkurrierenden Photographie und einer Photographie als Dokumentationsmedium. Die bloss «ästhetisch ambitionierte» Photographie wird als zweitrangig bewertet, da sie sich in den Fussstap-

fen der Malerei und Zeichnung bewege.

Die wirklich innovativen Leistungen kämen auf jenem Feld zustande, wo die Aura der Kunst nebensächlich werde, wo man der Eigenständigkeit des Mediums nachspüre. Die Ausstellung in der Documenta schliesst konsequenterweise alle in sich selbst motivierten, formalen Experimente aus. Die als Motto übers Katalogvortwort gesetzte Sentenz des Stauferkaisers Friedrich II. hat auch für die Ausstellung Gültigkeit: «Unsere Absicht ist es, die Dinge sichtbar zu machen, die sind, so wie sie sind.»

Zurück zum hier gestellten Problem: Kann das Kriterium der Mediengerechtigkeit für eine mögliche Einbeziehung der Photographen in die GSMA übernommen werden? Zweifellos. Von den angegliederten Architekten erwartet man ja ebenfalls nur ausgewiesene Leistungen auf ihrem Schaffensgebiet. Architektur mit an der Bildenden Kunst gerichteten Maßstäben zu messen, wäre falsch, und würde man es trotzdem tun, so hätte heute nur wenig Bestand, so könnten nur wenige Architekten überhaupt in die Künstlerorganisation GSMA aufgenommen werden. So gesehen, hätten auch Porträt-, Mode- und Reportagephotographen, die zu ihrem Medium ein nicht bloss technisches Verhältnis haben, einen selbstverständlichen Platz in der GSMA.

Andererseits kann es wohl nicht angehen (wie dies in der Documenta nun geschieht), dass alle Zwischenformen zwischen Bildender Kunst und Photographie als zweitklassig disqualifiziert werden. Wenn ein photographisches Schaffen als weniger künstlerisch oder sogar als unkünstlerisch beurteilt wird, nur weil es in der Gefolgschaft der Malerei oder Zeichnung steht, wieviele Maler, Zeichner oder Plastiker würden dann noch den Namen «Künstler» verdienen, denn wieviele vermögen es tatsächlich, ihren Schaffensweg ausserhalb vorgespurter Bahnen anzulegen?

Die Documenta 6 gibt auf das gestellte Problem keine Antwort, trägt aber zur Differenzierung bei. Allem Anschein nach leitet sich eine Aufnahmefähigkeit in die GSMA eher aus dem Willen zur Aktivität innerhalb eines Verbandes von Künstlern ab denn aus der Art und Weise des Schaffens.

Peter Killer

Jury-Erfahrungen mit Photographien

Trendgemäß erscheinen in Stipendiendausstellungen in letzter Zeit immer mehr Photographien. Beim Eidgenössischen Kunststipendium müssen sich die Kandidaten, die photographische Arbeiten einschicken, selbst entscheiden, ob sie sich unter «Kunst» oder unter «angewandter Kunst» einreihen wollen (wie das die Textilkünstler auch tun). Diese Entscheidung wird ihnen nicht abgenommen. Es zeugt vom neuen Selbstverständnis der Photographen, dass die Zahl derjenigen, die sich unter «Kunst» einordnen, wächst. Die als Kunst eingereichten Photographien werden dann (zumindest war das 1977 in Lausanne so) vermischt mit den übrigen Einsendungen zwischen Malerei, Objekten etc. aufgehängt und juriert.

Bei den Werkjahrstipendien des Kantons Aargau (vergeben durch das Aargauische Kuratorium) wird diese Selbstzuordnung nicht verlangt. Bei der Jurierung wird allerdings darauf geachtet, dass die Einsendungen nach Medien geordnet ausgestellt werden. Das heisst, dass alle photographischen Arbeiten, von der aesthetisch aufgemotzten Mikroskopaufnahme bis zur poetischen Sequenz, in einem Raum vereinigt sind. Beide Vorgehen haben Vor- und Nachteile. Einerseits vermeidet man bei der Vermischung der Einsendungen ein Photographieghetto. Andererseits ist es für eine Jury (und für den zu beurteilenden Kandidaten) von Vorteil, wenn sie sich nicht vor jeder Einsendung wieder völlig umstellen muss. Eine Jury läuft bei einer so monströsen Anstrengung, wie es die Beurteilung von mehreren hundert Künstlern in wenigen Tagen darstellt, ohnehin Gefahr, unter der Vielzahl der Eindrücke abzustumpfen und empfindet es deshalb nach meinen Erfahrungen als angenehm, angenehm, wenn sie sich den einzelnen Medien, also zum Beispiel der Photographie, gesondert zuwenden kann.

Was nun allerdings nicht heisst, dass das, was wir Kunst zu nennen pflegen, sich in der Photographie auf prinzipiell andere Weise äusserst als in der Malerei. Hier wie dort gehören Aussage, Technik, Innovation zu den zu beurteilenden Qualitäten. Hier wie dort kommt ein Teil Unwägbares dazu, das dem subjektiven Empfinden des einzelnen Jurors anheimgestellt bleibt. Ob ein Bild Kunst sei oder nicht, hängt ja nicht davon ab, wie es gemacht ist; und Kunstgewerbe macht bekanntlich auch vor gemalten Bildern nicht halt.

Marie-Louise Lienhard

Photographie und Malerei – Angleichungen im ästhetischen und sozialen Bereich

Ob Photographie Kunst sei? 150 Jahre Streit haben zu keinem verbindlichen Glaubenssatz geführt. Sowenig Malerei, Grafik, Bildhauerei oder Architektur an sich «Kunst» verbürgt, muss ein Urteil wohl immer am Einzelfall gefällt werden. Zudem werden solche Diskussionen angesichts des totalen Pluralismus, der zuoft blosster Ausdruck von Hilflosigkeit ist, zusehends müssiger.

Nun gab es gleich nach der Veröffentlichung des neuen Bildmediums 1839 gegenläufige Entwicklungstendenzen: sehr grob kann man eine dokumentarische Richtung von einer sich der jeweils herrschenden Malerei angleichenden unterscheiden. Seit Hippolyte Bayards frühen Stilleben imitierten Frühphotographen Gattungen, Motive und Stilmittel der Malerei – es befanden sich ja auch viele ehemalige Maler unter ihnen. Bayard, ein Miterfinder des Mediums, griff gleich schon ordnung ins Gefüge der sichtbaren Wirklichkeit ein, komponierte die abzulichtenden Gegenstände nach Mustern der akademischen Tradition. Dieser subjektive Vorstoß ins Erscheinungsbild der Materie, gleichsam eine erste Attacke gegen den photographischen

Naturalismus, ist lediglich der äusserste Akt kreativen Photographierens, selbst bei rigoroser Dokumentarphotographie spielen noch immer völlig subjektive Entscheidungen mit. Das ominöse Knipsen ist ja nur ein Schritt unter vielen auf dem langen Herstellungsweg photographischer Bilder, vorher und nachher gelten ähnliche Kriterien wie bei anderer Kunstausübung (Wahl des Motivs, Standorts, Ausschnitts, Lichtverhältnisse, Wahl des Papiers, der Tonwerte, des Vergrösserungsformats, etc.).

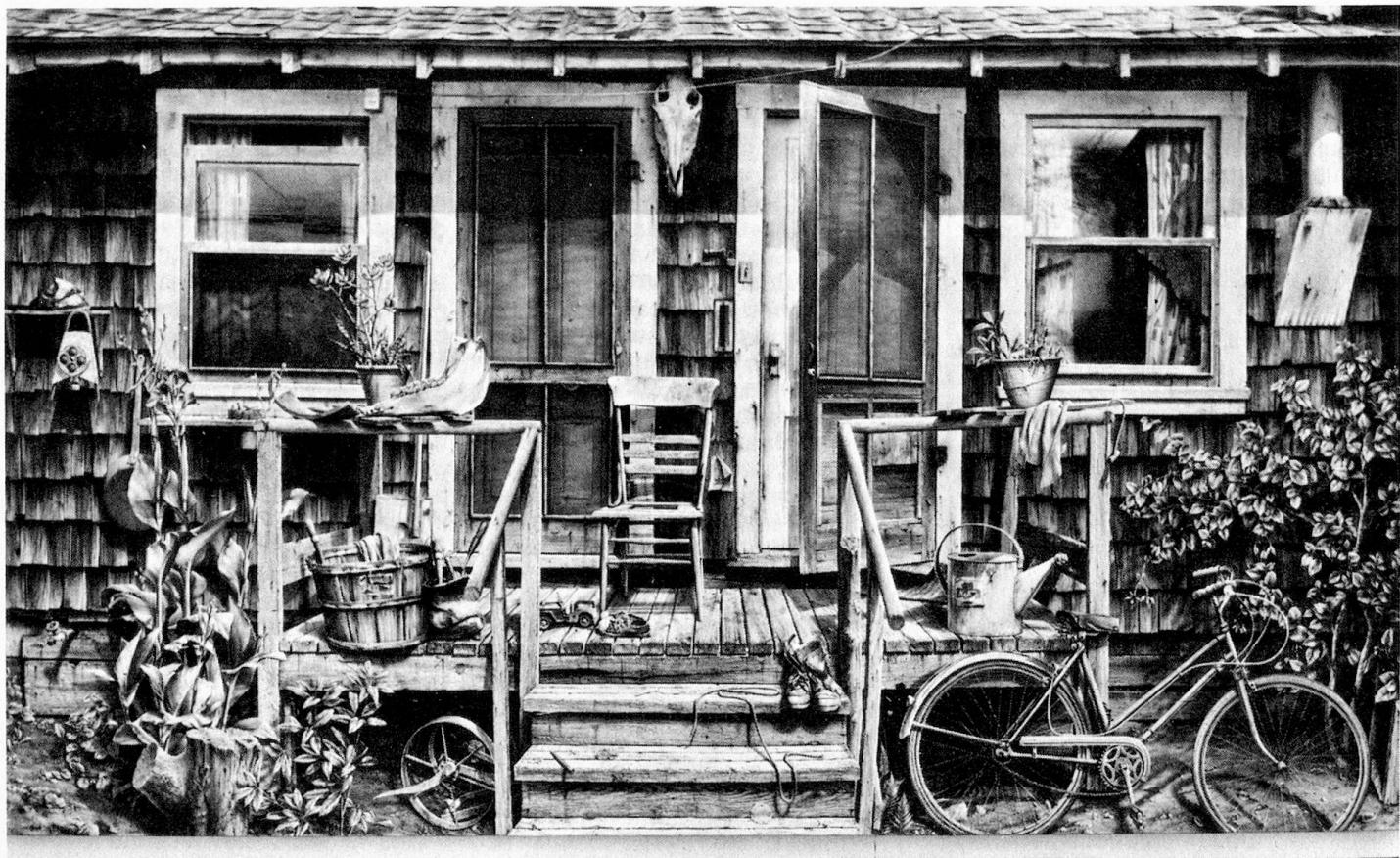
Die Kunsthistorik, welche der Photographie mit ungeheuerlicher Verspätung hintanhinkt, wird spezifische Kriterien photographischer Kunstwerte erst erarbeiten müssen, sie werden mit denjenigen der Malerei in manchem identisch, in vielem aber grundverschieden sein. Soll man deswegen mit der Aufnahme von Photographen in die GSMBA zuwarten? Keineswegs. Ein schöner Teil heutiger Photographen verfügt über ein Selbstverständnis als Künstler, gerade die Inszenatoren, Erfinder neuer Bildwirklichkeiten. Ausschlaggebend scheint mir diese subjektive Einschätzung nicht zu sein, aber die Tatsache, dass sie sich bereits im selben Produktions-, Verteil- und Konsumtionszusammenhang (z.B. Ateliers, Galerien, Ausstellungen) befinden,

ist, ist vielleicht das klarste Indiz für ihre Zuordnung zu den andern bildenden Künsten. Anders liegt das Problem bei den Presse- oder Werbephotojournalisten, deren sozialer Kontext die Kunstsphäre nicht direkt berührt, deren ständische oder gewerkschaftliche Organisierung demzufolge anderer Art sind. Ich glaube auch nicht, dass sich ein noch so künstlerischer Photoreporter in der GSMBA am richtigen Platz fühlt. Das Ganze kompliziert sich lediglich aus oben genannten Gründen, indem aus medienspezifischen Einsichten gerade auch der Dokumentarphotograph möglicher Kunstwert eingeräumt werden muss. Nur sind vor allem ihre Entstehungs- und Verteilbedingungen derart eigenständig, dass die Organisationsfrage sich «fachspezifisch» stellt und bereits weitgehend gelöst ist.

«Kunstphotographie» im weitesten Sinn ist meiner Meinung nach pragmatisch am Einzelfall zu behandeln. Die formale Möglichkeit einer GSMBA-Mitgliedschaft sollte ohne Umschweife gegeben sein, denn diese ist keine Frage der Ästhetik, sondern der sozialen Zugehörigkeit.

Guido Magnaguagno

Alle Photos sind Aufnahmen aus der Ausstellung «Malerei und Photographie im Dialog»



Paul Sarkisian: Santa Barbara, 1971 Akryl auf Leinwand

Peinture et photographie - dialogue ou concurrence?

Le comité central et les présidents de section sont régulièrement confrontés avec la question de l'admission des photographes dans la SPSAS. Or, si l'on décidait d'élargir la SPSAS à la SPSAPHS, quels critères devrait-on appliquer pour juger des œuvres des photographes demandant leur admission?

L'exposition «Peinture et photographie de 1840 à aujourd'hui», qui s'est tenue au Kunsthuis de Zurich du 13 mai au 24 juillet, a relancé le débat. Nous avons demandé à des historiens d'art, critiques d'art et artistes de se prononcer sur la question.

L'historien d'art *Fritz Billeter* réfléchit à l'argument avancé par les photographes, selon lequel le photographe approche de plus près la «vérité», c'est-à-dire une réalité non arrangée.

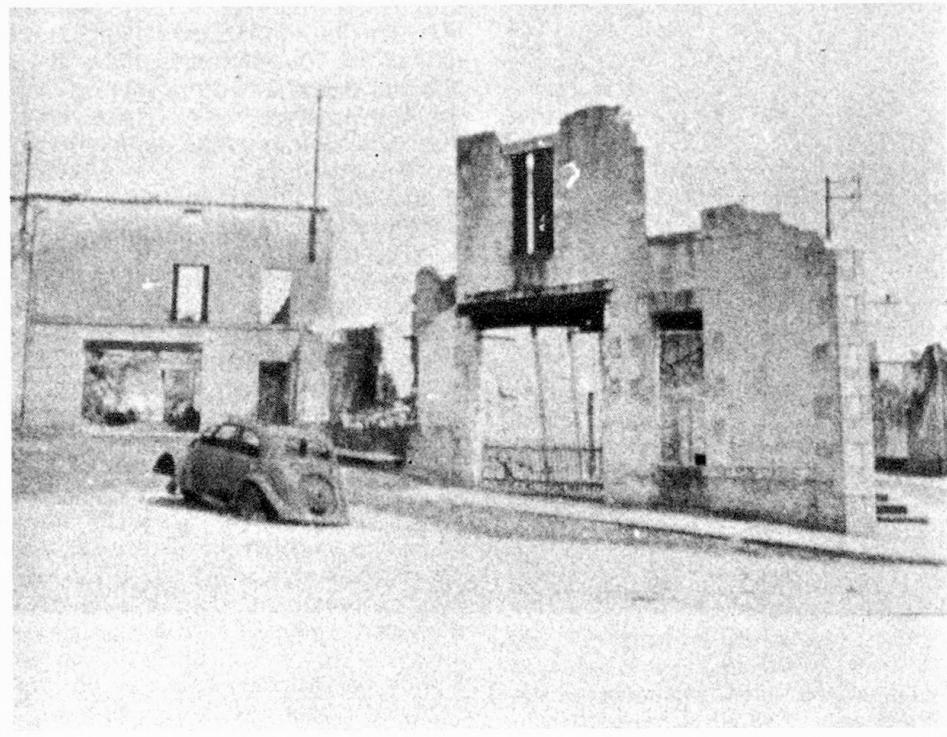
Le critique d'art *Peter Killer* met en lumière, à propos de la présentation de la photographie de la Dokumenta 6, les frontières entre la peinture et la photographie.

Antoine Meyer (Agni), artiste, remet en question le caractère réaliste que l'on attribue généralement à la photo, réalité étant comprise comme une simple copie. Pour Antoine Meyer, à l'encontre des organisateurs de la Dokumenta 6, la photographie offre des possibilités intéressantes en tant que moyen auxiliaire d'autres media ou en tant que document contenant un message critique.

Marie-Louise Lienhard, historienne d'art, parle de ses expériences dans des jurys et des difficultés de distinguer entre la photographie artistique et la photographie commerciale.

Guido Magnaguagno, historien d'art, retourne aux origines de la photographie et tente une comparaison avec la peinture. Re-enant au présent, il se prononce en faveur de l'admission des photographes dans la SPSAS car ceux-ci sont, comme les peintres, confrontés au même mécanisme production-distribution-consommation. (v. texte allemand)

«Peinture et photographie de 1840 à aujourd'hui», organisée par *Erika Gysling-Billeter*: on pouvait suivre tout au long de l'exposition, qui renfermait des chefs-d'œuvre de la peinture comme de la photographie, le dialogue entre ces deux media, de-



Anne u. Patrick Poirier: Oradour, 1976
Farbphoto aus einer Serie von sechs Farbphotos

puis les premiers daguerréotypes jusqu'à l'art conceptuel. La confrontation peintures-photographies montre aussi que les peintres eurent recours à la photographie dès son invention. Or, pour bien des peintres ayant visité l'exposition, la photographie reste un moyen auxiliaire, qui ne mérite pas l'intérêt qu'ella suscite, car sans elle l'artiste aurait quand même peint son tableau. Exemple: les photos de nus accrochées à côté d'un Nu peint par *Felix Vallotton*. A mon avis, la comparaison est, au contraire, très intéressante dans la mesure où elle montre qu'un peintre (ici *Vallotton*), qui sait utiliser toutes les possibilités de la peinture, va beaucoup plus loin qu'un photographe qui se contente de donner une reproduction du sujet.

Mais l'inverse peut aussi être vrai. Ainsi, les premiers portraits d'un *Carjat* ou d'un *Nadar* sont bien plus révélatrices de l'individualité des personnages représentés qu'un portrait peint qui ne s'attache qu'à des effets superficiels.

Il ressort de cette exposition que la valeur d'une peinture ou d'une photographie dépend de celui qui la fait, c'est-à-dire de l'artiste qui a quelque chose à dire et y emploie tous ses moyens. *Man Ray*, qui fut à la fois peintre et photographe, disait: «Ce que je ne peux pas peindre, je le photographie et ce que je peux photographier, je ne le peindrai pas».

La photographie – un art?

Elle peut être un art. Cependant, le passage de la photographie presse-bouton à la photographie «œuvre d'art» est particulièrement difficile pour en tous cas deux raisons:

1. Le travail de la main est réduit à un rôle technique, évitant ainsi l'introduction par le geste des «choses du corps et de l'âme.»

2. La photographie se trouve au centre d'un quiproquo formidable: celui de la représentation.

La facilité déconcertante avec laquelle ce moyen permet de rendre compte d'un objet, de dresser une image de ce objet, enlève à la peinture une part de son prestige dû à la difficulté d'exécution. L'admiration pour l'habileté manuelle et conceptuelle a beaucoup nuit à une lecture directe et en profondeur de l'art. C'est pourquoi, tant de gens sont «déçus» de la création plastique actuelle parce qu'il y manque le «rendu».

On sait maintenant que la photographie n'est pas gage de vérité: la photographie est un rendu très limité de la réalité pour des raisons:

a) techniques: œil unique, immobile, traduction égale dans tout le champ par l'intermédiaire des produits chimiques du film, grande difficulté d'intervention volontaire dans l'espace de l'image créée

b) de consensus manipulé par les masse-médias utilisant des images-types dont le but avaré ou non, est

tout, sauf la libération des facultés spirituelles.

Cependant, l'introduction de la photographie dans le champ de l'art repose au 20ème siècle ces questions majeures:

«qu'est-ce que la réalité», «comment percevons-nous cette réalité» – «qui perçoit la réalité?» Et ceci simplement à cause de la surabondance de ces images qui voudraient faire croire à un miroitement possible de la réalité. Ce miroir qui semble être le plus objectif est extrêmement déformant et n'est pas réellement un miroir. Au contraire:

La photographie nous permet de constater l'importance subjective de notre perception de la réalité.

L'acte créateur qui reconnaît cette subjectivité donne plus de sens, plus de «vérité». La photographie a libéré les arts plastiques du problème de la représentation et leur a permis de se laisser aller à nouveau dans leur emportement.

La question suivante est celle de l'aspect «fascinant» de la photographie. Les travaux les moins intéressants sont sans doute ceux qui cherchent à rendre la beauté de la nature ou des activités humaines, soit sous forme de «rendu objectif», soit sous forme d'interprétation technique (flous, irradiations, cadrages etc.), soit encore à cause de l'intérêt du sujet (érotisme, exotisme, rêve passéiste, écologisme etc...). Un choix de photos de

sportifs en action est souvent bien plus passionnant.

Les travaux les plus intéressants se trouvent probablement dans l'ouverture transversale vers d'autres moyens d'expression (peinture, dessins, écritures, disposition dans l'espace, système séquentiel etc...), soit dans un esprit critique à l'égard de notre centre perceptif, soit dans un esprit poétique dans le sens d'une distance maximum à l'égard du consensus des codes utilisés communément.

Antoine Meyer (Agni)

Delegiertenversammlung und Künstlertag 1977

Am Morgen des 25. Juni trafen sich 69 Delegierte aller Sektionen zur Delegiertenversammlung und zum Künstlertag in Basel. Vom Besammlungsort aus wurde man mit einem alten Basler Trämli durch die Stadt zum Rathaus geführt. Als Auftakt zur Sitzung im grossen Rathaussaal ertönten bekannte Klänge aus der Rheinstadt mit Trummlern und Pfyfern. Nach Erledigung der Traktanden begrüsste Regierungsrat Dr. Schmid die Künstler bei einem Apéritif. Anschliessend fuhr man nach dem Schloss Ebenrain im Kanton Basel-Land, wo man von Regierungsrat Jenni und Gemeindepräsident Buser empfangen wurde. Die grossen Räume dieses klassizistischen Herrenhauses boten ausgezeichnete Gelegenheit zum gemütlichen Zusammensitzen und ausgelassenen Tänzen bei einem feinen Kalten Buffet.

Am Sonntagmorgen konnte – wer wollte – die Böcklin-Ausstellung besichtigen, zu der Alain Moirandat in seinem einleitenden Vortrag einen guten Überblick vermittelte.

Die Delegiertenversammlung war von der Sektion Basel aufs sorgfältigste vorbereitet worden und wir möchten ihr und ihrem Sektionspräsidenten, Lukas Wunderer, herzlich danken für die grosse Mühe und Arbeit, die sie geleistet haben.

Die Traktanden

1. Jahresbericht 1976/77

Der Zentralpräsident Wilfrid Moser legt die Tätigkeiten des Zentralvorstandes dar. Wichtig waren in diesem Jahr vor allem die Kontakte zu *Herrn Bundesrat Hürlimann und Herrn Bundesrat Ritschard*.

Mit Bundesrat Hürlimann wurde ein alljährlicher Empfang der kulturschaffenden Vereinigungen, dem Schweiz. Tonkünstlerverein, dem Schweiz. Schriftstellerverband, der Gruppe Olten und der GSMBA besprochen. Ein weiteres Anliegen war das Vorschlagsrecht der GSMBA für die Eidg. Kunskommission. Bei den Neuwahlen in diese Kommission im November 1976 wurden 3 Vorschläge des Zentralvorstandes berücksichtigt.

Für das Projekt der Marke Pro Domo zeigte sich Bundesrat Hürlimann sehr begeistert. In dieser Angelegenheit wurde inzwischen mit Bundesrat Ritschard Kontakt aufgenommen, der eine Delegation zu einem Gespräch empfangen hat. Das Resultat ist, dass die Künstler vorläufig auf die Pro Patria Marke verwiesen werden.

Ausser den Kontakten mit den Behörden ist der Zentralpräsident mit den Musikern und Schriftstellern zusammengetroffen. Es wurde zusammen

mit ihnen auf Grund der Umfrage bei den Sektionen eine Stellungnahme zum Clottu-Bericht ausgearbeitet, zu der Bundesrat Hürlimann diesen Herbst Stellung nehmen wird.

Der Zentralpräsident bedauert es im Interesse der Bildenden Künstler, dass die Mehrwertsteuer abgelehnt worden ist, von der die Künstler ausgenommen worden wären. Es gilt nun, mit Bundesrat Chevallaz wieder Kontakt aufzunehmen, von dem der Zentralvorstand die Zusicherung hat, dass im Falle einer Ablehnung der Mehrwertsteuer das Problem der Warenumsatzsteuer zugunsten der Künstler neu überdacht würde.

Der Zentralpräsident weist auf die 3. Biennale der Schweizer Kunst hin, für die das Kunstmuseum Winterthur seine Räume vom 18. März bis 14. Mai 1978 zur Verfügung stellt.

Der Zentralpräsident schliesst mit der erfreulichen Feststellung, dass in einzelnen Sektionen eine grosse Tätigkeit angelaufen ist und dass langsam etwas wie Solidarität unter den Künstlern im Entstehen ist.

Walter Burger berichtet anschliessend über die 2. Säule. Die Künstler haben als Freierwerbende die fakultative Möglichkeit, an dieser Altersversorgung teilzunehmen. Die Rentenanstalt hat der GSMBA Vorschläge unterbreitet, die die unregelmäss-