

# Mein Körper ist mein Museum

Zur neunten Pariser Biennale

Paris als Mekka der heutigen Kunst — das hatte man sich nicht mehr träumen lassen. Aber die neunte Biennale profitiert unbestreitbar von den Umständen: der Karez Venedigs, der Verschiebung der documenta, der Überalterung der Kunstmärkte. Seit die Auswahl nicht mehr länderweise, sondern durch eine internationale Kommission erfolgt, scheint der Veranstaltung auch der Durchbruch in die Öffentlichkeit gegückt — der Andrang zur Vernissage war fast sensationell zu nennen. So stellen die 125 Künstler unter fünfunddreißig Jahren, die bis zum 2. November in beide Häuser des Musée d'Art Moderne eingezogen sind, einen getreuen Querschnitt aktuellen „Kunstwollens“ dar. Lassen sie deshalb auch neue Entwicklungen oder gar eine Uorientierung der Szene erkennen? Wolfgang Becker, einer der Animatoren, hat die Frage rundweg verneint; Jean-Christophe Ammann umgeht sie, indem er dazu auffordert, die je persönlichen Arbeitskurven zu verfolgen. Auch diese Biennale mit ihrem liberalen, breit gefächerten Angebot kommt nicht über Harald Szeemanns Entwurf der documenta 1972 hinaus. Vermutlich hat dieser Entwurf sogar die Folgen mitbestimmt.

Fangen wir mit dem an, was nicht mehr zu sehen ist: Fotorealismus. Figürliche Malerei fehlt, abgesehen von einigen aggressiven oder psychedelisch angehauchten „Naiven“ (Almon, de Geer, Bergenstrahle, Martin, Taylor), überhaupt. Man kann sich mit den Bauernmalern aus China trösten, die als Sondergäste der Biennale ins Palais Galliera gegenüber eingezogen sind. Auch dezidiert politische Kunst ist abwesend; die wenigen Umwelt- oder Arbeitsplatzdokumentationen (Darcy Lange) haben eher Hinweis- als Kampfcharakter. Auf den beiden Rundgängen durch die geschickt angepaßten Museumsflügel erlebt man das Panorama von Kassel noch einmal, mit bezeichnenden, in keinem Fall ganz unbekannten Schwerpunktbildungen. Die individuelle Mythologie, das Künstlermuseum, inzwischen auch in Japan sehr virulent, haben sich vom Autobiographischen zur Offenlegung einer privaten oder öffentlichen Umgebung ausgeweitet (Armleder, Gruppe Coum, Oppermann). Das Vorgehen berührt sich mit ethnologisch-archäologischen Arbeiten teils kritischer, teils imaginativer Zielseitung (Aycock, Chacallis, Villinger). Es kommt zu Überschneidungen mit spekulativen Ansätzen, die okkulte Phänomene zur Ausweitung unseres Blickfeldes heranziehen wollen (Dossi, Michelson). Photographisch fixierte Phantasmen (Kitchel) oder Träume (Leisgen) stoßen in psychische Grenzlagen vor.

Alle diese Künstler bestücken mit echten oder hergestellten Dokumenten ein neues „Musée de l'Homme“, das die transitorische Situation von heute wiedergibt: man will nicht nur die eigene, sondern die Position des Zeitgenossen überhaupt bestimmen, in einer sich entziehenden Wirklichkeit und in einem Moment, da sich die sozialen Bindungen auflösen. Noch nie wähnte sich der Künstler, der vorerst Abschied von Bildern und Objekten genommen hat, der Öffentlichkeit so nahe. Noch nie hat dieselbe Öffentlichkeit, welche Kunst als Gegenüber, als Fluchtpunkt erwartet, die ihr gewidmeten Arbeiten als so hermetisch empfunden — wenn sie sie überhaupt wahrnimmt. Dies Paradox führt bei den sensiblen Kunstmachern zu überspitzten Formulierungen, die wenig Hoffnung auf baldige Versöhnung lassen.

Was an logisch-mathematischer Konzeptkunst eingeladen wurde, hat sich gleichfalls subjektiviert und vom Feld der denkbaren auf das der ausdenkbaren, mithin darstellbaren Lösungen verlagert (Bartlett, Djordjevic, Gilluly, McCall). Man begreift sein Tun als Planspiel der Freiheit.

Selbstverwirklichung, vielfach mit Selbstdarstellung gekoppelt, heißt auch die Lösung dieser Biennale; volles Ausleben, Ausloten der individuellen Möglichkeiten, Ueberspringen von Grenzen, die durch Norm und Konvention gezogen sind. Hier ist das durch eine Luzerner Ausstellung und ihren Katalog bekanntgewordene Transvestitenspiel spezifisch Schweizer Provenienz (Castelli, Glaser, Keller, Lüthy, Pfeiffer, Silber) zu nennen. Es hat mit der eigentlichen Körperkunst den Leib als Instrument — Allan Sonfist: „My body is my museum; it's my history“ — gemeinsam. Die „Transformer“ gehen narzistisch mit ihm um, inszenieren ihn um, weil sie die Polarisation in maskulin/feminin mit allen daran hängenden Klassen-, Rollen-, Geschlechts- und Leistungserwartungen entspannen möchten. Es sind vorwiegend Männer. Die anderen, vorwiegend Frauen, stehen mit ihrem Körper für eine Sache ein, er ist Beweismittel. Die Jugoslawin Marina Abramovic geht so weit, sich, durch Tabletten immunisiert, männlichen Personen auf Zeit als Objekt zur Verfügung zu stellen (wobei sie schon einmal gebissen wurde).

Soll man deshalb gesondert vom weiblichen Beitrag sprechen, gibt es einen solchen überhaupt? Die Tatsache, daß Lucy Lippard im „Jahr der Frau“ einen feministisch orientierten Katalogtext beisteuert, ist ein Anlaß, keine Rechtfertigung. Zwanzig Prozent der Aussteller sind Frauen; dasselbe Mittel hat sich auch bei Zweijahres-Ausstellungen im New Yorker Whitney Museum ergeben. Lucy Lippard hält es nicht für

eine statistische Einpendelung — tatsächlich gehört der internationale Kommission keine Frau an —, sondern für eine von Männern errichtete Schwelle. Sicher hat die Autorin recht, wenn sie die Zunahme der Künstlerinnen im Zusammenhang mit der heutigen, dokumentarisch-autobiographischen Richtung sieht. Aber sollen Frauen wirklich nach spezifisch „weiblichen“, kämpferischen Themen wie „Mensuration/Menstruation“ (Judith Stein) oder dem Amazonentum als umgekehrtem Spiegelbild junggeselliger Männerbünde (Ulrike Rosenbach) beurteilt werden? Nicht das, sondern wie Nancy Kitchel oder Friederike Pezold ihre Empfindungsweise umsetzen, scheint wichtig und gilt für Kollegen beiden Geschlechts.

Es muß kaum betont werden, daß die Künstler weniger denn je Grenzen oder Gattungen respektieren, daß sie sich nicht in Stile oder Techniken einschließen lassen. Eine gewichtige Fraktion, nämlich über zwanzig, tritt ausschließlich mit Filmen und Videobändern auf. Zwar bevorzugen einige für ihre plastischen Umweltakzente noch Schwermaterialien (Gehr, Hall, Highstein, Pages). Die Mehrzahl jedoch handelt Photos, Reproduktionen, Objekte, Fundmaterial, Pinsel, Feder und Schreibmaschine mit einer Freiheit, die das Medium der Aussage unterordnet.

Mit einer, auch zahlenmäßig gewichtigen Ausnahme allerdings: der „fundamentalen“ oder neopuristischen Malerei, die heute in Frankreich, Amerika, den Niederlanden und anderswo blüht (Barth, Berghuis, Cotani, Dolla, Dulk, Isnard, Joubert, Lohaus, Montalegre, Gr. Müller, Pincemin, Rous, Shim, Valensi, Vila). Hier ist das Medium die Aussage. Dem Malmaterial — Leinwand, Keilrahmen, Textur, Pigmente — und Vorgängen wie Grundieren oder Beschichten wird künstlerische Sensibilität abgewonnen und verselbständigt. Das Pendeln dieser Malerei zwischen amerikanischer Reduktion — B. Newman, Ad Reinhard —

und ätherischem, fast konzeptuell hingehauchtem Tachismus — Poons, Olitzki — läßt sich von Bild zu Bild verfolgen. Hier hat auch ein Sensibilist wie Helmut Federle seinen Platz, dem Bergsilhouetten zu sublimierten geistigen Linien geraten.

Am Ende resigniert der Kritiker. Da es weder Gruppen noch „Tendenzen“ gibt, dominieren die Einzelgänger. Man müßte jeden für sich vorstellen und kann doch nur Beispiele nennen: die Aktionen von D'Armagnac/Dekkers (erstmals vereint) und die wienerisch desperaten, heftig sinnlichen Zeichnungen Attersees; die an die Grenzen der „Kunst“ photographie reichende Darstellung eines kalifornischen Industrie-Wohnparks von Lewis Baltz; das Vorgehen von Mari Boeyen, der sich bei der Arbeit photographiert und dann die Arbeiten zeigt; die am freien Duktus der Kinder und Psychopathen geschulten Zeichnungen des Schweizers Martin Disler; die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt; die manische Beschäftigung des Japaners Etsutomo Kashihara mit Marilyn Monroe — er zeigt sie in allen Stadien der Reproduktion und sich selbst wie aufgegangen in diesem Meer von Wiedergaben; die zersagten Häuser von Gordon Matta Clark. Naoyoshi Hikosada hat gar seine sehr americanisierte Tokioter Wohnung nach Paris transportiert: als Eigennuseum, als Kienholzsche moralische Zwangsjacke oder als Aufforderung zum Betreten, symbolisch Kontakt aufzunehmen und die Isolation des Künstlers wie des Betrachters zu überwinden?

Es gibt da keine Patentaufklärungen. Man kann diese Biennale überhaupt schwer beschreiben, nur dazu auffordern, sie sich, wenn möglich, selbst anzusehen. Solche Ausstellungen gleichen heute Entdeckungsreisen, zu denen der Rezensent sozusagen einen Prospekt verfaßt. Was jeder einzelne dann erlebt, liegt an ihm, und in ihm, selbst.

GÜNTHER METKEN

## L'ART DU SAVOIR-VIVRE

Paris — La Mèque de l'art contemporain — cela n'aurait pas figuré dans nos plus beaux rêves. Mais la 9ème Biennale profite sans doute des circonstances : la carence de Venise, la remise à une date ultérieure de la Documenta et enfin le survieillissement des marchés d'art. Depuis que le tirage des artistes ne se fait plus au niveau national, mais par une commission internationale, la grande percée semble réussie — ce qui prouve aussi l'affluence sensationnelle lors du vernissage. Ainsi les 125 artistes de moins de 35 ans représentent l'image disparate née d'un esprit du "vouloir faire de l'art" à l'heure actuelle.

Est-ce que cela veut dire qu'on peut y retrouver de nouvelles voies et même une bi-orientation de la scène artistique ? Wolfgang Becker nie lassement cette question; Jean-Christophe Ammann évite d'y répondre directement en nous invitant à suivre plutôt les tendances du développement individuel des artistes. Malgré l'éventail large et libéral des œuvres présentées, cette Biennale aussi ne dépasse pas le projet de Harald Szeemann pour la Documenta en 1972. Probablement ce projet a influencé la suite.

Commençons par ce qu'il n'est plus à voir : à savoir le réalisme photographique. On constate également l'absence de la peinture figurative laissant de côté quelques naïfs (Almon ...) d'un air agressif et psychédélique. On peut se consoler avec les peintres-paysans chinois, les invités spéciaux à la Biennale, qui sont installés au musée Galliera. On constate également l'absence d'art qui se veut politique. Le peu de documentation concernant l'environnement et le monde du travail sont plutôt d'un caractère allusif que combatif (Darcy Lange). Sur les deux parcours des deux ailes du musée accordées d'une manière astucieuse, le visiteur revit le panorama de Kassel avec la formation des points-clefs très marquants mais pas tout à fait nouveaux. La mythologie individuelle, le musée des artistes qui évoque un grand intérêt au Japon en cependant, partant de l'aspect autobiographique s'est étendu à la révélation d'une zone privée ou publique (Armleder, Coum, Oppermann). Le procédé touche aux travaux de type ethnologique et archéologique, qui se veulent critiques d'une part et imaginatif d'autre part.