

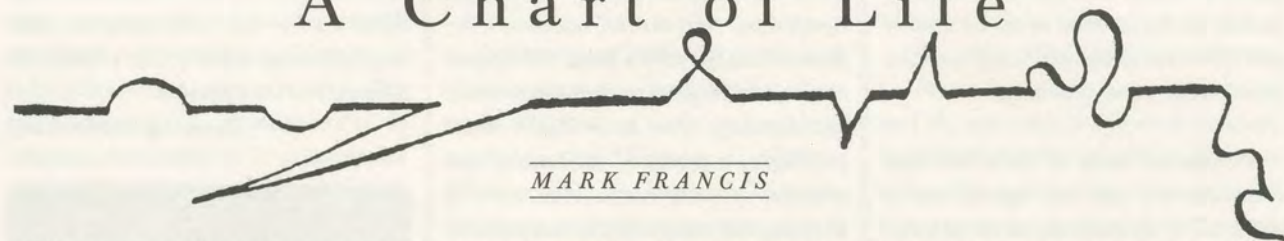
CUMULUS

V O N E U R O P A

Our column «Cumulus» presents thoughts, personal perspectives and notable encounters, not in the sense of professional art criticism, but rather personal statements of professional endeavor. In each issue of Parkett «cumulus clouds» float in from America and Europe to all those interested in art.

Our contributors to this issue are Christopher Knight, art critic at the Los Angeles Herald Examiner, and Mark Francis, director of the Fruitmarket Gallery in Edinburgh.

A Chart of Life



MARK FRANCIS

“When I made up my mind to work in the house where there was a new-born child, I wanted to give space and the meaning of things a genealogical dimension. After Chernobyl all this sounds nonsense. The genetic mutation destroys any humanistic will. Only gods know the reason behind madness. Once more Laurence Sterne’s scribble becomes my chart of life.”

LUCIANO FABRO, 1986.

LUCIANO FABRO: LANDSCAPES

Preamble:

Certain Italian artists who have been exhibiting since the 1960s are now becoming widely recognised as constituting the most varied, individual and coherent

development in contemporary art. Indeed, since the death of Beuys and the recent etiolation of the cultural scene in West Germany and the U.S.A. it could be argued that a new ‘regionalised’ culture of

peripheries is beginning to establish itself in the face of a consolidated and inflexible economic system for art.

Luciano Fabro has always been difficult to characterise. There is an awkward

quality about his work which confounds expectations even among those who carry an image of his work with them. Each piece seems to have sprung fully-formed from the head of Athena, and at the same time to be working against the grain of an easy assimilation. They have the lapidary quality of metaphor. This year, 1987, will give an opportunity to see these qualities at work, as Fabro makes a series of major museum exhibitions at the Fruitmarket Gallery, Edinburgh, ARC/Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, and Le Nouveau Musée, Villeurbanne, after some years in which he has made very distinctive contributions to large survey exhibitions, often with works for open-air situations. The most important of these were the works presented at SONSBEK 86 and CHAMBRES D’AMIS last year, the sculpture exhibition in Parc Lullin, Geneva, and the Biennale de Paris in 1985, and the canopy above the entrance steps to DOCUMENTA 7 in 1982.

What seems most immediately engaging about each of these new works and about Fabro’s work as a whole since 1963 is a fluency with which he is able, for instance, to exhibit a relatively simple large stone oval work LA DOPPIA FACCIA DEL CIELO, 1986, which deals with weight, suspension, the contrast between stone and the metal cables strung like thread to hold it in the air, and the spiritual implications of the title, and then, soon after, like a magician, to cut into complex shapes a sheet of cloth (C’EST LA VIE, 1986) which becomes a sculpture for a child to play with. As it turns out, this work (which is referred to in the quotation from Fabro at the head of this piece) has a counterpart in PROMETEO, 1986, which has just been shown in Milan. Again it looks quite unlike any previous work by Fabro, though its surveying devices and geometrical formation direct attention to the

Promethean powers possessed by mankind in the nuclear age.

How can these three works, shown within the space of a single year be from the hand of the same artist? The clue is Lawrence Sterne, whose purposefully meandering line is reproduced in Fabro’s book of texts ATTACCAPANNI (pub. Einaudi, 1978). The freedom to surprise has been retained, although I think it is now becoming possible to trace the persistence of Fabro’s remarkable meshing of spatial (sculptural) and moral (social) examples.¹⁾

In Edinburgh, at the Fruitmarket Gallery, Fabro entitled his exhibition ‘Landscapes’, as he had earlier called some museum exhibitions, a title which held some resonance for him (as ‘Sehnsucht’ in Essen). It is therefore as well to begin with the meaning this word has in the context. When he first visited the gallery to see the space, Fabro and I quite quickly agreed a list of works which would give both a precise and dynamic use of the physical conditions, but also a retrospective character to the exhibition, in so far as this was possible in two large rooms. This aspect was considered necessary as Fabro’s work has until now scarcely been seen in Britain, save for two important works at the Hayward Gallery in London the previous spring.

A very long ARCOBALENO (Rainbow) along one wall, facing L’OCCHIO DI DIO, 1969, on the other wall, enclosed between them three works suspended on cables from the ceiling – EFESO, 1986, a slab of Carrara marble cut into the schematic shape of a mouth, a small gilded bronze ITALIA hung by its ankle, and the 3 metre

¹⁾ The book accompanying the museum exhibitions, co-published by the venues with Allemandi in Torino, in English, French and Italian editions, thoroughly documents Fabro’s works 1963–1986 in photographs and a selection of texts by the artist.

square open cube of EUCLIDE, 1984, with its metal rods crossing like the hairs in a gun-sight. Although various combinations and relationships of these works were tried out during the installation, in the end they remained very close to Luciano’s original conception.

In the upper space, we agreed to bring together a group of ‘Italys’, the prototype shape and form which Fabro has now been reworking in different materials since 1968. At this point the idea of ‘Landscape’ began to form, a cliché which would serve to unite the two rooms and to give a character to the exhibition, which would have particular ramifications in Scotland, which is always romantically associated with depopulated landscape. The gallery space is diametrically opposed to this idea, being a converted warehouse in the centre of the city by the central railway station. But it will already be clear that Fabro’s own manipulation of words and spaces plays on these expectations, only to confound them. His landscape inextricably binds together ideology and geology, representation and materials. His ITALYS are templates whose recurrent use can express a symbolic nationality and personal identity for Fabro through its outline resemblance to a dismembered body. (Parts of the body are a constant feature of many other works of his, most powerfully in ICONOGRAFIE, 1975).

The sting in the tail of the exhibition was the final piece Fabro proposed for the upper gallery. It was a reconstruction of his work CONCETTO SPAZIALE D’APRÈS WATTEAU, which he first made as an installation for the Biennale de Paris in the early 1970s. This consists of a standard frame tent, large enough to stand within, inside which is hung a painting, in this case a landscape by the Scottish artist John Campbell Mitchell (1862–1922),



LUCIANO FABRO EXHIBITION AT THE
FRUITMARKET GALLERY EDINBURGH, 1987

BLICK IN DIE LUCIANO FABRO
AUSSTELLUNG IN DER FRUITMARKET
GALLERY EDINBURGH, 1987



borrowed for the occasion. It could be seen enclosed in a side compartment of the tent with the awning drawn back like drapery in a rococo interior.

The whole installation neatly inverts the traditional perspectives of nature and culture, inside and outside. But I think it also acts as a kind of cryptic self-portrait of the artist, made up of elements which are not brought into the world from his studio but found on site and set to a new use. It is a direct and compelling work which is clear at one level to any viewer, though it alludes to conventions in art in order to turn them inside out. Not only the artificiality of Watteau's FÊTES CHAMPÊTRES is invoked, but the 'win-

dow on the world' which is often seen from a monk's cell in early Renaissance paintings. In this work the gallery itself becomes the cell within which the artist works, and the glimpse of the world outside is already the creation of another painter. There is a strong feeling of empathy for the artist working en plein air, carrying the tools of the trade and peering out from the protection of the tent in inclement weather. The curious thing about the work, given its anomalous position with regard to Fabro's other works, apart from his habitats, is how close the constructive methods are to Fabro's normal ways of working: the hollow tubular frame slots together into cruciform

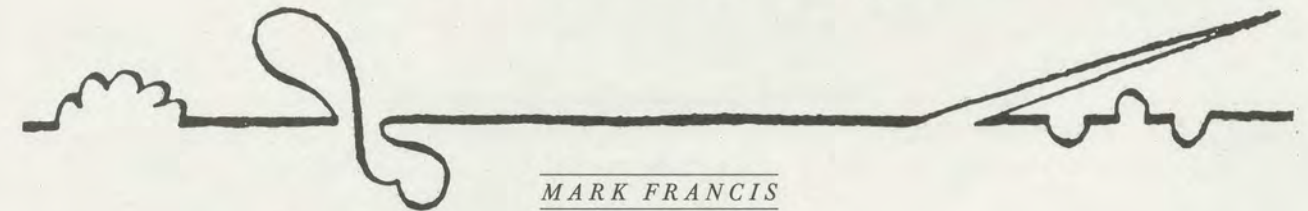
shapes, the brightly coloured canvas is draped over the skeleton and drawn back to reveal the interior, and it is secured to the floor with the simplest of fixings. Even the mesh windows seem closely linked to the perforated wire mesh of different gages used by Fabro in recent sculptures.

Luciano Fabro is now an exemplary artist, no longer ploughing an apparently eccentric Shandean meandering path, but in his writing and teaching as well as the directness and versatility of his works, a vital component in the European culture of today. The path he set himself many years ago is becoming visible, both clearer and more complex than before.

In der Rubrik «Cumulus» sollen Meinungen, persönliche Rückblicke, denkwürdige Begegnungen rapportiert werden – nicht im Sinne einer professionellen Kunstkritik, sondern als persönliche Darstellung einer berufsmässigen Auseinandersetzung. In jeder Ausgabe von Parkett peilt eine «Cumulus»-Wolke aus Amerika und eine aus Europa den interessierten Kunstfreund an.

In dieser Ausgabe äussern sich Christopher Knight, Kunstkritiker beim Los Angeles Herald Examiner, und Mark Francis, Direktor der Fruitmarket Gallery in Edinburgh.

Ein Lebensdiagramm



«Als ich mich zu einer Arbeit in einem Haus mit einem neugeborenen Kind entschloss, wollte ich dem Raum und dem Gehalt der Dinge eine genealogische Dimension verleihen. Nach Tschernobyl erscheint dies alles nun unsinnig. Die genetische Mutation zerstört jedwede humanistische Absicht. Nur die Götter wissen, welche Vernunft hinter dem Wahnsinn waltet. Einmal mehr werden Laurence Sternes Kritzellinien mir zum Lebensdiagramm.»

LUCIANO FABRO 1986

LUCIANO FABRO: LANDSCHAFTEN

Präambel:

Gewisse italienische Künstler, die seit den sechziger Jahren ausgestellt haben, werden inzwischen weithin als Initiatoren einer Entwicklung von grösster Vielfalt, Individualität und Wechselseitigkeit in der zeitgenössischen Kunst anerkannt. Und in der Tat könnte man behaupten, dass sich auf den Tod

von Joseph Beuys und die neuerliche Schwachbrüstigkeit in der westdeutschen und U.S.-amerikanischen Kunstszene hin eine neue «regionalisierte» Kultur der Peripherien angesichts der verhärteten und unflexiblen Ökonomie-Strukturen der Kunst zu entwickeln beginnt.

Luciano Fabro war noch nie leicht zu charakterisieren. Seine Arbeit hat etwas Sperriges an sich, das selbst den, der sich bereits einen Reim auf seine Arbeit zu machen weiss, durcheinanderbringt. Jedes einzelne Stück scheint voll und ganz dem Kopf der Athene zu entstammen und sich zugleich all-

zuleichter Einverleibung zu widersetzen. Die Arbeit hat die Lapidarität der Metapher. In diesem Jahr, 1987, nun werden wir Gelegenheit haben, diese Qualitäten unmittelbar kennenzulernen, da es eine ganze Reihe von grossen Museumsausstellungen geben wird: Fruitmarket Gallery, Edinburgh, ARC / Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris und Le Nouveau Musée, Villeurbanne. In den letzten Jahren hatte Fabro immer wieder sehr typische Beiträge – oftmals Installationen im Freien – zu grossen Gruppenausstellungen geliefert. Die wichtigsten Stücke davon waren letztes Jahr bei SONSBECK 86 und CHAMBRES D'AMIS zu sehen sowie anlässlich der Skulpturen-Ausstellung im Parc Lullin, Genf, und der Biennale de Paris von 1985. Ausserdem sei noch der Baldachin über dem Eingang zur DOCUMENTA 7 von 1982 erwähnt.

Was an jeder einzelnen Arbeit sowie an Fabros Gesamtwerk seit 1963 so unmittelbar fasziniert, ist die Gewandtheit, mit der er beispielsweise einmal eine relativ simple, ovale Steinarbeit, LA DOPPIA FACCIA DEL CIELO (Die zwei Gesichter des Himmels), 1986, zeigt, bei der es um Gewicht, Aufhängung, den Gegensatz zwischen Stein und Metallseilen, die den Stein wie Fäden in der Luft halten, sowie um die geistigen Implikationen des Titels geht. Und gleich danach, fast wie ein Magier, zerschneidet er Stoffbahnen in komplexe Formen (C'EST LA VIE [So ist das Leben], 1986) und macht eine Skulptur daraus, mit der dann Kinder spielen können. Nun zeigt sich, dass diese Arbeit (auf die sich Fabro in der eingangs zitierten Äusserung bezieht) ihr Gegenstück in PROMETEO von 1986 bekommen hat, das gerade in Mailand zu sehen war. Auch dieses Stück sieht wieder ganz anders aus als alle vorangegangenen Werke Fabros, wenngleich geistige Implikation und geometrische Form die Aufmerksamkeit auf die promethischen Mächte lenken, über die der Mensch im nuklearen Zeitalter verfügt.

Wie können diese drei Arbeiten, die innerhalb eines einzigen Jahres zu sehen waren, aus der Hand ein und desselben Künstlers stammen? Der Schlüssel hierzu liegt bei Laurence Stern, dessen bewusst mäandrierte Kritzeleinie in Fabros Textsammlung ATTACCAPANNI ([Kleiderhaken] Einaudi, 1978) abgedruckt ist. Die Freiheit zu überraschen ist geblieben, doch glaube ich, dass es allmählich möglich wird, Fabros bemerkenswerte Verknüpfung von Räumlichem (Skulptur) und Moralischem (Sozialem) in ihrer Beharrlichkeit nachzuvollziehen.¹

Die Ausstellung in der Fruitmarket Gallery, Edinburgh, nannte er «Landscapes» (Landschaften). Mit diesem Titel hatte er sich auch in früheren Museums-Ausstellungen (siehe «Sehnsucht» in Essen) beschäftigt. Es liegt daher nahe, mit der Bedeutung, die das Wort in diesem Zusammenhang hat, zu beginnen. Als Fabro bei einem ersten Besuch die Galerie besichtigte, einigten wir beide uns schnell auf eine Reihe von Arbeiten, die sowohl in präziser und dynamischer Weise auf die räumlichen Gegebenheiten eingehen als auch der Ausstellung einen retrospektiven Charakter verleihen würden, soweit das in zwei grossen Räumen überhaupt möglich ist. Diesen Punkt hielten wir deshalb für notwendig, weil Fabros Werk, abgesehen von zwei wichtigen Arbeiten letzten Frühling in der Londoner Hayward Gallery, in England bislang kaum zu sehen war.

Über eine Wand erstreckte sich ein langer ARCOBALENO (Regenbogen), an der Wand gegenüber befand sich L'OCCHIO DI DIO (Das Auge Gottes), 1969, dazwischen drei an Seilen von der Decke hängende Stücke – EFESO (Ephesus), 1986, eine schematische mundförmige Platte aus Carrara-Marmor,

¹ Das zu den Museumsausstellungen erschienene Buch, das in Englisch, Französisch und Italienisch von den jeweiligen Museumsorten in Zusammenarbeit mit Allemandi in Turin herausgegeben wurde, dokumentiert Fabros Werk aus der Zeit von 1963–1986 eingehend in Photos sowie einer Auswahl von Texten des Künstlers.

ITALIA, eine kleine vergoldete Bronze-Landkarte von Italien, am Fuss aufgehängt, und der drei Meter im Quadrat messende offene Kubus des EUKLID, 1984, dessen Metallstäbe sich kreuzten wie die Fäden eines Fadenkreuzes. Im Laufe der Vorbereitung probierten wir immer wieder neue Kombinationen und Bezüge der Stücke untereinander aus, doch schliesslich kam das Ergebnis Lucianos ursprünglichem Konzept wieder sehr nahe.

Wir einigten uns darauf, im oberen Raum eine Gruppe von «Stiefeln von Italien» zu versammeln, jenem Formen-Prototyp, auf den Fabro seit 1968 immer wieder mit verschiedenen Materialien zurückgegriffen hat. Zu diesem Zeitpunkt bildete sich die Idee der «Landschaft» allmählich heraus, eines Klischees, mit dessen Hilfe die beiden Räume zu einer Einheit zusammengezogen werden sollten und die Ausstellung einen Anklang an jenes Schottland erhalten sollte, das sich die romantische Phantasie als menschenleere Landschaft ausmalt. Die Galerie selbst ist dieser Phantasie diametral entgegengesetzt, denn ihre Räume sind ein umgebautes Kaufhaus im Stadtkern, gleich neben dem Hauptbahnhof. Doch dürfte bereits hier klar sein, dass Fabros Manipulation der Begriffe und Räumlichkeiten mit dieser Art von Vorstellungen spielt, um sie auf den Kopf zu stellen. Seine Landschaft verknüpft Ideologie und Geologie, Repräsentation und Material unlösbar miteinander. Seine «Stiefel von Italien» sind Schablonen, deren immerwiederkehrende Anwendung für Fabro in der Ähnlichkeit des Umrisses mit einem verstümmelten Körper eine symbolische Nationalität und persönliche Identität enthalten mag. (Teile des Körpers sind häufig auftauchendes Element in vielen anderen seiner Arbeiten, überaus deutlich zu sehen in ICONOGRAFIE [Ikono-graphie] von 1975.)

Ihren eigentlichen «Pfiff» bekam die Ausstellung schliesslich durch das letzte

Stück, das Fabro für die obere Galerie vorschlug. Es handelte sich dabei um eine Nachbildung seines Stückes CONCETTO SPAZIALE D'APRÈS WATTEAU (Raumbegriff nach Watteau), das er ursprünglich als Installation für die Pariser Biennale Anfang der siebziger Jahre gemacht hatte. Es besteht aus einem gewöhnlichen Stangenzelt – so gross, dass man darin stehen kann –, in dem ein Gemälde, in diesem Fall eine für die Ausstellung ausgeliehene Landschaft des schottischen Künstlers John Campbell Mitchell (1862–1922), hing. Man konnte das Bild in einem Nebenabteil des Zelts bewundern, wobei die Plane wie eine Rokoko-Dekoration zurückdrapiert war.

Die gesamte Installation stellt die traditionellen Sichtweisen von Natur und Kultur, Innen und Aussen fein säuberlich auf den Kopf. Doch ich glaube, dass das Ganze auch als verschlüsseltes Selbstportrait des Künstlers zu sehen ist, bestehend aus Elementen, die nicht den Weg vom Atelier aus in die Welt hinaus gegangen sind, sondern vor Ort

gefunden und in einen neuen Zusammenhang gestellt wurden. Dies ist eine unmittelbare und beunruhigende Arbeit, die auf einer gewissen Ebene jedem Betrachter klar sein muss, wenngleich sie auf Kunstkonventionen anspielt, um diese auf den Kopf zu stellen. Nicht nur an die Künstlichkeit der FÊTES CHAMPÊTRES Watteaus fühlt man sich erinnert, sondern auch an das «Fenster zur Welt», wie es die Maler der Renaissance oft in Klosterzellen dargestellt haben. In diesem Stück wird die Galerie selbst zur Zelle, in der der Künstler arbeitet, und der Blick auf die Aussenwelt ist bereits das Werk eines anderen Malers. Man fühlt sich hineinversetzt in jenen Künstler, der en plein air arbeitet, sein Werkzeug nimmt und sich aus dem schützenden Zelt hinaus in die raue Natur wagt. Das Kuriose an diesem Stück, wenn man einmal an dessen ungewöhnliche Position innerhalb des Fabroschen Gesamtwerks, weit ab von seinen üblichen Standorten, denkt, ist, wie sehr die konstruktiven Methoden mit Fabros sonstiger

Arbeitsweise übereinstimmen: der hohle, röhrenförmige Umraum ist zu Kreuzformen zusammengefügt, der kräftig farbige Leinwandstoff ist auf das Gestell drapiert und zurückgeschlagen, auf dass das Innere sichtbar werde, und auf absolut simple Weise am Boden befestigt. Selbst in den Netzfenstern erkennen wir etwas von den Maschendraht-Strukturen wieder, die Fabro in seinen neueren Skulpturen verarbeitet hat.

Luciano Fabro ist heute ein vorbildlicher Künstler, der sich nicht mehr in scheinbar exzentrischen, Shandy-haften Mäandern* verstrickt, sondern in Schrift und Lehre ebenso wie in der Direktheit und Gewandtheit seiner Arbeit eine lebendige Komponente in der zeitgenössischen europäischen Kultur darstellt. Jener Weg, den er vor Jahren sich entwarf, wird nun allmählich sichtbar, in einer Klarheit und Komplexität, wie wir sie bislang nicht von ihm kannten.

(Übersetzung: Elisabeth Brockmann)

(* Shandy = Titel eines Romans von Laurence Sterne, Anm.d.Ü.)

CUMULUS

FROM AMERICA

CHRISTOPHER KNIGHT

ARTFUL L.A.: NEW MUSEUMS, NEW ARTISTS, AULD LANG SYNE

The cover of The New York Times Magazine on a recent Sunday said a lot. Overlaid across the image of a chlorine-

blue swimming pool, lined with gaily patterned tiles and curving in a sinuous "S", was the cover-story's title: "Artful L.A.:

New Museums, Collectors, Artists." Hovering serenely over the swimming pool, the white and red paddles of an Alex-