XXV. INTERNATIONALE MALERWOCHEN IN DER STEIERMARK 1990

AMODEI

HOHENBÜCHLER

LEIXL

MUNDULA

PINTER

PRODANOVIC

POKAS

PRANČIĆ

ROSC

SZARKA

SZÜCS

Werke
der XXV. Internationalen Malerwochen
in der Steiermark

Graz

24. August – 9. September 1990

Kulturreferat der Steiermärkischen Landesregierung

Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum

Auswahl der Künstler:

Österreich
Univ.-Prof. DDr. Wilfried Skreiner (Graz)

Italien
Prof. Achille Bonito Oliva (Roma)

Jugoslawien
Dr. Aleksander Bassin (Ljubljana)
Prof. Marijan Susovski (Zagreb)
Dir. Zoran Gavrić (Beograd)

Ungarn
Prof. Ákos Birkás (Budapest)

Wilfried Skreiner

Ein lebendiger Dialog

Es ist immer wieder ein Faszinosum, zu sehen, wie sensibel die Künstler auf die sich stets verändernde Zeitsituation reagieren, und es ist ebenso kennzeichnend, welche Nominierungen die einzelnen Kunstkritiker für die Malerwochen vornehmen. Es entspricht der Dialogsituation der Kunst unserer Zeit, die sich verdichtet und in immer neuen Ansätzen zur Entwicklung der eigenen Ansätze führt und, um diese erarbeiten zu können, sich ihre eigenen Traditionen schafft oder, anders ausgedrückt, sich selbst Bezugspunkte in der Kunstgeschichte wählt.

Man könnte diesen Vorgang als einen Historismus definieren. Das Weiterwirken des Historismus im 19. Jahrhundert erweist sich jenseits der Ideologie der Moderne und der Avantgarde als ein Grundzug auch des Denkens im 20. Jahrhundert. Die Überwindung des Historismus erfolgte nur im Hinblick auf den Glauben des Historismus selbst am Ende einer großen Entwicklung zu stehen und alle künstlerischen und stilistischen Formen als Vorbilder (und in Vorbildsammlungen) befreit von den Einschränkungen der jeweiligen Epochen einsetzen und ohne eigene »Erfindung« kompilatorisch verwenden zu können. Die Geschichtlichkeit unseres historischen Bewußtseins, die Gegenwärtigkeit der Geschichte und für uns der Kunstgeschichte und die Verfügbarkeit aller Tatsachen und Werke der Vergangenheit ist ja eine ständige »Vergangenheitsbewältigung«, aus der heraus wir leben. Weniger denn je leben wir aus einem projektiven Fortschrittsglauben heraus, uns bedenkenlos dem Heute und der Zukunft zuwendend – die »Last der Vergangenheit« hat sich uns längst zu einem dichten Netz an historischer Verflochtenheit entwickelt. Diese Art von Historismus prägt unser Leben in unterschiedlichsten Dimensionen und Perspektiven, denn einmal reichen unsere Interessen tief in die Jahrtausende der menschlichen Entwicklung und Kultur zurück und andererseits sind gerade die letzten Jahre durch die Aufarbeitung der jüngsten Vergangenheit geprägt. Unser Weltbild differenziert sich immer mehr, das Geschichtsbewußtsein umfaßt nicht mehr nur die Goethe'schen drei Jahrtausende, sondern breitet sich projektionsschirmartig und tief in die Vergangenheit aus. Der revolutionäre Elan der Kultur und damit der bildenden Kunst unseres beginnenden Jahrhunderts und in einem Nachholverfahren für den mitteleuropäischen Bereich die Wiederaneignung der Moderne nach 1945 mit ihrem hoffnungsvollen Blick in eine bessere Zukunft sind längst verflogen und in unseren Tagen unfänglich zerbrochen. Das Wiederansetzen an eine Vergangenheit, die Rückkehr zu einer regionalen Tradition unter dem Druck der ökonomischen und technischen Entwicklungen läßt gerade diese Geschichtlichkeit des Menschen und der Gesellschaft, das historische Bewußtsein als eines der zentralsten Probleme in diesen Umbruchszeiten und denen der überregionalen Vereinigungen erscheinen. Das negativ geladene Wort Historismus erhält einen neuen Sinn, stellt neue Fragen, verliert die negative Aufladung durch die Notwendigkeit der Erarbeitung nationaler Identitäten, die der Reflexion der eigenen Geschichtlichkeit bedarf. Die Situation der Kunst bei aller regionaler Unterschiedlichkeit spiegelt die allgemeine geistige Situation in einer vielschichtigen Weise, aber nicht nur die Geschichtlichkeit, der Historismus unseres Denkens prägt die Kunst, sondern ebenso auch die allgemeine technische Entwicklung innerhalb unseres Lebens und die Dynamik und die Raschlebigkeit, die durch den rapiden Informationsfluß durch die Medien gespeist werden. Versuchen wir dies an den Werken der Künstler der 25. Internationalen Malerwochen abzulesen. Beginnen wir mit den Malern. Die frisch zupackende Neue Malerei mit ihrer Sinnlichkeit und Expressivität liegt ebenso hinter uns wie die Ver-

wendung der ehemals Neuen Medien in den 70er Jahren, die in den 80er Jahren ihr soziales Engagement zugunsten einer kunstimmanenten Anwendung verloren hatte. Nach wie vor wird die Malerei als Sprachmittel angewandt. Peter Szarka malt, seinen Bildern liegen Fotogramme zugrunde oder begleiten diese. Es sind nicht schlichte Wolkenstudien oder neuromantische Wolkendarstellungen, sondern es ist eine Hinwendung zu mythisch alchemistischen Wandlungsprozessen der Form, die Szarka vollzieht und so entstehen Triptychen, die durch Eisenstäbe zusätzlich in den Raum ausgeweitet werden, malerische Installationen, die den Formwandel vergeistigen und jenseits der Ratio sich dem ganz anderen öffnen. Und auch Attila Szücs, der ein Pferd in Grau und Rosa malt, eine liegende Figur, einen Bleistift etc. reproduziert nicht den Ansatz der Neuen Malerei mit ihrer Sinnlichkeit und vielfach metaphernhaften Verwendung überkommener Bildinhalte. Szücs legt immer neue Malschichten übereinander, nicht um seine Gegenständlichkeit zu verdeutlichen, sondern im Gegenteil, um sie wieder zu verhüllen. Das Pferd, der Jüngling, der Bleistift werden am Anfang des Malprozesses in klarer malerischer Bestimmtheit gestaltet, um dann in immer wieder neuen Arbeitsgängen einen Prozeß des Verhüllens unterworfen werden. Im Pferdebild malt er über die Gegenständlichkeit immer wieder Blüten von Rosen, die aber wiederum überarbeitet von neuen Rosenformen überlagert werden, die selbst in die Fläche zurückgedrückt, eine fast hintergründig zu nennende Verlebendigung der Malfläche darstellen. Der im frühen Stadium so deutlich wiedergegebene Jüngling schimmert gleichsam nur mehr durch einen optischen Nebelvorhang durch, der mit wenigen schwarzen Zeichen signalhaft besetzt wird. Schon in den Werken dieser beiden ungarischen Künstler sehen wir jene über das rein Malerische hinausgehende Hinwendung zu einem über den Realismus weit hinausreichenden Prozeß der Verrätselung des aus der Geschichte wiedergewonnenen mystischen Diskurses oder den behutsamen Umgang mit traditionellen dekorativen Formen der Volkskunst, die als Muster in ein Bildgefüge eingebracht werden und diesem eine Vielschichtigkeit von Zeitlichkeit und damit Geschichtlichkeit verleihen. Die Malerei der Irena Rosc ist ebenso ein Dialog mit der Geschichte, aber bei ihr geht es einmal um grundsätzliche Fragen der Frau, einer weiblichen Kunst, die die Feminismusdiskussion als Ausgangspunkt verwendet und zu ganz eigenen und originellen Gestaltungen führt. Hinzu kommt noch eine ausgeprägte konzeptionelle Grundhaltung und eine malerische Weiterentwicklung des Objektbildes. Die aufklaffenden Spaltenformen in der Bildmitte, die wie aus einem auf den Kopf gestellten T entwickelt sind, schlitzen die Bildfläche auf. Diese Flächen erhalten räumlichen Charakter durch die Verwendung von aufgelegter Stahlwolle, die schwarz oder blau bemalt wird und damit an die monochromen Auseinandersetzungen der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts gemahnen, zugleich aber einen Dialog mit archetypischen Auffassungen in der Projektion in die ferne Vergangenheit führen. Hinterlegt werden die Bildspalten mit Spiegeln, die dem Bild eine außerordentliche Tiefenwirkung geben, mit geriefeltem Glas, das den sich vor dem Bild bewegenden Betrachtern den Eindruck fließenden Wassers vermittelt oder in einer archaischen Sprache geschlechtsspezifische Formen vorweist.

Von der Malerei ausgehend hat die ehemalige Lassnig-Schülerin Irene Hohenbüchler sich einmal der Computergrafik zugewandt, zum anderen das Geviert des Bildes zugunsten freier Formen und Formzusammenstellungen verlassen. In ihrem mehrteiligen Gemälde verwendet sie Schnittformen, wie sie die Schneider zuschneiden, den Rückenteil, die Tasche etc. in einzelnen Leinwänden, die sie dann mit Zeichenrastern farbig bemalt. Bewußt wird das Handwerkliche, Deko-

rative einbezogen und zu einem befreienden vielseitigen Spiel der Formen verdichtet. Ist es ein nostalgisches Auseinandersetzen mit dem Handwerklichen? Ist es das Fruchtbarmachen überkommener Formen für bildnerisches Gestalten? Ist da ein erneuter Versuch der Identifikation von Kunst und Leben zu sehen? Es sind die unterschiedlichen Schichten, die sie hier auf einen Nenner bringen will, es ist auch die Bildserie «form/leer», die dies in anderer Weise dartut, da sie dabei die Malerei, den Siebdruck und das Bildobjekt zu einer neuen Synthese bringt. Hier wird die Geschichtlichkeit der Avantgarde in diesen freien Wiederaufnahmen auf schöne Weise deutlich. In der stillen Verhaltenheit seiner Bilder gestaltet Gerhard Pinter Farbmodulationen in einem engen Bereich. Zwei vertikale Farbstreifen vor farbigem Grund, einmal im Bereich von Blauviolett und etwas Grün in duftiger unsubstantieller Malweise aufgetragen, zum anderen im Bereich von warmem Gelb, das in den beiden Streifen sich zum Rot hin entwickelt, sind nicht die Fortsetzung eines Colourfieldpainting, sondern viel eher die freie Anwendung der meist im Formkleid der konstruktiven Kunst erscheinenden Farbuntersuchungen: die Gestimmtheit durch gestillte beruhigte Farbintensitäten. Ganz anders verdichtet Ivo Prančić seine Bilder. Prančić geht von Kreuzformen aus und entwickelt in einem immer wieder neu ansetzenden Malprozeß sich verdichtende Formen. Er malt auch mit aufgebrachten kleinen Textilstücken und meist entsteht eine helle stehende Ovalform, manchmal bekrönt von der Wiedergabe eines abstrahierenden Vogels. Figurale Darstellungen scheinen diese Ovale zu bevölkern, die in Rot gehalten sind, aber kraftvoll beeindruckt uns das dominierende Schwarz. Wie ferne Reminiszenzen an mittelalterliche Wandmalereien ist diese Farbigkeit in ihrer weitgehend abstrakten Formensprache erfüllt von einem stark expressiven Eigenleben. Noch deutlicher wird dieser Dialog mit der Bildwelt des Mittelalters bei Mileta Prodanović, der bei den Fresken mittelalterlicher Kirchen Serbiens ansetzt. Er entnimmt diesen Mosaiken Detaildarstellungen, den Felsen, das Inschriftenblatt, das Medaillon, und setzt diese Formen plastisch um. Die ausgezackte Felsenform wird mit einer stilisierten Malweise belebt, das Gold der Rahmenform beinhaltet ein strahlendes Blau und für das kleine Bild mit dem Inschriftenblatt entwickelt er einen gleichsam sakralen Baldachin: drei Spanten werden in ihrer Vertikalität und Schlankheit durch zwei horizontale Halterungen fixiert, sie wölben sich nach unten aus, um dann zangenförmig am Ende eingenommen zu werden. Altar, Kanzelteil, selbständige sakrale Form drängen sich als Assoziationen auf. Ein Rechteckkörper mit ausschwingenden blauen Breitseiten wird an den Schmalseiten mit Gold belegt und diesen Körper durchstoßen vier schwarze Stäbe. Fremd mutet uns dieses Objekt an, das an die Wand gelehnt vor uns steht und in einer Art Zwischenbereich angesiedelt ist und in unseren Gedanken zwischen Altar, Religionenschrein, Epitaph oder doch nur Teil eines größeren Ganzen aus diesem Bereich anmutet.

Ebenfalls in einem Zwischenbereich arbeitet Adriana Amodei; ihre Gemälde sind mit abstrakten Formen erfüllt, die ihre Gestimmtheit spiegeln und dem Betrachter in den sensiblen Strukturen öfter vegetabile oder landschaftliche Assoziationen vermitteln, ohne daß diese letztlich im Bild verifiziert werden könnten. Diese Bilder sind darüber hinaus durch unbemalte streifenförmige Partien sozusagen unterbrochen und diese Streifen, neutrale Streifen im Bild (die durch das Abkleben mit Streifen erhalten bleiben), bilden mehrteilige Dreieckskonfigurationen. Diese Stimmungsdarstellungen mit der geometrisierenden Streifenstruktur verlängert die Künstlerin durch Metallstäbe in den Raum hinaus, der diese Dreieckskonfigurationen der Bilder allerdings nur scheinbar direkt in den Raum hinauskragen läßt. So wie uns die Bilder

dazu verführen, in ihnen Landschaften zu sehen, so machen uns die Metallstrukturen glauben, sie seien einfache Fortsetzungen der Bilder. Unsere Einblicke und Erkenntnisse pendeln hin und her, wir suchen das Trompe-l'oeuil, wir wünschen uns eine logische Verräumlichung und beides wird uns vorenthalten. Weder helfen uns unsere Erfahrungen des Realismus in der Malerei, noch die des Konstruktivismus, obwohl Amodei mit allen Assoziationen spielt und doch eine eigene Synthese schafft. Noch weiter von der Malerei entfernt sich Giovanni Mundula mit seinen Objekten. Auf Drahtgitter bringt er Formen auf, einen weißen Overall, Schuhpaare, abstrahierte Einzelformen oder er gibt dem Objekt die Silhouettenform eines Mannes. »Passo di danza« suggeriert uns durch den weißen Overall und die von dessen rechtem Bein ausgehende schwarze Verlängerungsform eine springende Bewegung des Tänzers in aller Heftigkeit, aber dieser Tänzer ist überhaupt nicht vorhanden, denn nur die Leerform des Overalls suggeriert uns seine Existenz. In »Luna nera« stoßen zwei abstrakte Formen in ihrer unterschiedlichen vertikalen und horizontalen Geschichtetheit aufeinander und die waagrechte, spitze Form stößt auf einen Schuh zu, der in uns sofort wieder anthropomorphe Assoziationen auslöst. Um der Dynamik und der Erhöhung der Spannung willen ist die Stellung des Tanzoveralls eine waagrechte wie auch die der männlichen Figur in »Ritornante«, einer gelenkten männlichen Silhouettenform. Während die beiden anderen in der Polarität von Weiß und Schwarz befangen erscheinen (das Schwarz aber durch Blauzumischung differenziert wird) und diese Malerei selbst mit Hilfe eines Autokittmittels entsteht, wird die menschliche Figur autark gehalten. Nicht die glänzende Substantialität sondern eine Entkörperlichung wählt Mundula und verstärkt dies durch das Beschreiben der Körperform mit weißen Ziffern. In ihrer Objekthaftigkeit nehmen Mundulas Bildschöpfungen den Diskurs vom Ende der 60er Jahre innerhalb der italienischen Kunst wieder auf, fermentiert mit Pop-Art, Objektkunst und einem geistvollen Spiel mit den unterschiedlichen Aussagemöglichkeiten eingesetzter Gegenstände und Formen.

In eine Tradition engagierter Kunst stellt sich Gerhard Leixl, der mit Hilfe vieler gefundener Gegenstände wie Krücke und Säbel in die Fußstapfen der Kunst tritt, die sich seit 1968 mit Fragen der Umwelt und denjenigen sozialer Ungerechtigkeiten auseinandersetzt. In Aktionen, Montagen und Installationen verbindet er die unterschiedlichsten Gegenstände unter Zuhilfenahme der Malerei und der Embleme der Gesellschaft zu Werken einer starken Inhaltlichkeit.

Aus einer regionalen Tendenz in Kroatien mit der stark konstruktiven Grundhaltung der Neuen Tendenzen, errichtet Vesna Pokas eine labyrinthische Rauminstallation aus quadratischen und rechteckigen Großformaten, auf die sie schwarze Linienformen aufbringt, die sich im Durchschreiten letztlich in ihrer Unterschiedlichkeit ausdrücken und in der Gesamtschau zu einem geometrischen Pattern im Durchblick durch die durchscheinenden Einzelteile sich zusammenschließen. Eine klare Visualisierung eines optischen Additionsvorganges mit einem eindrucksvollen strengen Gesamtbild.

Über den viel verwendeten Begriff des Pluralismus hinaus erscheint die immer wieder sich in den Malerwochen spiegelnde Situation eher durch regionale Kontexte und durch die Verfügbarkeit in die Geschichtlichkeit eingegangener Formen gekennzeichnet, die in so unterschiedlicher und fruchtbarer Weise von unserer historischen Denkweise zu neuen veränderten, eigenständigen Gestaltungen geführt werden können.

Adriana Amodei

Adriana Amodei baut ihre Malereien bedächtig konstruiernd auf, indem sie zunächst auf der leeren Bildfläche mit Hilfe von Klebestreifen eine winkelig verspannte, von scheinbar einander durchdringenden Dreiecken bestimmte Struktur schafft. Dann bemalt sie die einzelnen Felder entweder mit malerisch bunt belebter oder aber mit monochrom beruhigter, nuanciert verlaufender Farbe. Die abgedeckten Stellen zeigen sich nach dem Malprozeß, wenn die Bänder wieder abgenommen werden, als neutrale Zonen unbemalter Leinwand, die das Bildfeld klar zerteilen und gliedern. Sie werden nachträglich weiß bemalt. Nun bietet sich ein Bild verräumlichender Malerei: Figurationen und miteinander verschachtelte Faltungen werden ablesbar. Im aufgesplitterten Bild organisieren sich aufgrund ihrer unterschiedlichen malerischen Struktur die Dreiecksformen zu eingeschlossenen und umschließenden Feldern und formieren zusammen eine lockere Hierarchie von Figur und Grund, wobei zugleich die Streifen über die Ränder des Bildes hinaus ins Unendliche weisen. Geometrische Rationalität und sinnliche Vitalität fügen sich zu einer dynamisch instabilen Harmonie.

Der Weg zu diesen Lösungen führte über das schrittweise Verdecken einer gestisch-expressiven Malerei – wie sie die früheren Bilder kennzeichnet – durch malerisch geschlossene, klar begrenzte Flächen, die sich als verbergende Schichten immer enger zusammenschoben, sodaß die überdeckte Malerei zu Zwischenräumen und schmalen Bahnen schrumpfte, die wie feine Kanäle oder Teilungslinien in den Bildern verliefen. Diese Arbeiten waren aus mehreren Leinwänden zusammengesetzt, deren Nahtstellen jedoch von der Malerei überspielt und negiert wurden. Wurde dort das Zentrum des Bildes durch Überschichtung von den Rändern her bestimmt, so ist nun das Zentrum des Bildes von vorneherein jener Schwerpunkt, von dem Amodei das Umfeld farbig definiert, wobei sich auch Erscheinung und Funktion der Streifen verkehrt haben. Bestanden sie zuerst aus der noch sichtbaren Malerei, so sind sie nun das von der Malerei Verschonte.

Amodei erweitert jedoch ihr systematisch erscheinendes, in Wahrheit aber spielerisch gewonnenes Konzept, indem sie die Malerei durch Eisenrahmen und daran angeschweißte Metallstäbe bereichert und entgrenzt, sodaß die meist kleinformatigen Bilder in einem plastisch-räumlichen Kontext sich zusätzliche ästhetische Funktionen erobern. Die teilweise bemalten Stäbe erscheinen wie die Fortsetzung der Bildstreifen. Die aufs »Podest« gehobene Malerei findet sich eingerahmt in ein dynamisch-fragiles Gespinst, das sich im Raum verzweigt und so wie die Streifen im Bild, Dreiecke bildet. Die Bilder wiederum werden zu prachtvoll funkelnden Zentren lyrisch verhaltener und struktiv gebändigter Farbigkeit. Das Konstruktive und das Malerische, das Rationale und das Sinnliche sind in den Werken Amodeis zur Synthese gebracht. Ganz bewußt wird die schmückende und dekorative Funktion der Malerei und der Farbe vorgeführt. Die Schönheit, die sich hier zeigt, läßt aber auch das Ungeglättete und das Veränderliche zu. Die Spuren der Verarbeitung des Metalls bleiben sichtbar. Die Verfärbung des Eisens durch das Schweißen, der Kontrast von geschliffenem und rostendem Metall werden als malerische Komponenten miteinbezogen. Zufall und Kalkül gehen Hand in Hand und werden ebenso ins Gleichgewicht gebracht, wie das Konstruktive und das Intuitive. Es handelt sich aber um ein Gleichgewicht des Instabilen im Sinne einer pulsierenden Balance, die in den über die Bildgrenzen weisenden Formen, von der Offenheit des Denkens und Fühlens über die Grenzen der Gegenwart und des schon Erreichten hinaus, zeugt.

R. F.

estratto *Ein lebendiger Dialog/ Un dialogo vivace*
in Catalogo Malerwochen in der Steiermark di Wilfred Skreiner - 1990 Graz (A

(Traduzione di una parte del testo originale)

Ogni volta è una sorpresa conoscere sia i nomi degli artisti che i singoli critici d'arte invitano alla Malerwochen, che constatare con quanta sensibilità gli artisti reagiscono alle diverse situazioni che si vengono a creare nel gruppo.

La Malerwochen diventa infatti una occasione di dialogo tra gli artisti, genera stimoli e offre, nello scambio reciproco di idee e sensibilità, l'occasione di confronto e anche di rielaborazione del proprio punto di vista in relazione alla storia dell'arte.
Questo processo di rielaborazione dei punti di vista potrebbe essere definito come "storicismo": una rielaborazione che si è protatta per un millennio ed è diventata al di là dell'ideologia e dell'avanguardia, la base del pensiero del XX secolo.
Il superamento dello storicismo avviene soltanto nel momento in cui lo storicismo stesso crede di trovarsi alla fine di una grande evoluzione e, libero dalle costrizioni delle rispettive epoche, può utilizzare come modelli tutte le forme artistiche e stilistiche contemporaneamente per poterle usare nel processo di creazione personalmente.
La nostra consapevolezza storica, la contemporaneità della storia -che per noi è la storia dell'arte e la disponibilità di tutti i fatti e le opere del passato - rappresentano un continuo "superamento del passato", al di là del quale viviamo. Crediamo sempre meno in un progresso, dedicandoci spensieratamente all'oggi e al futuro – il peso del passato –ci ha coinvolti lungamente in una fitta rete di intrecci.
Questa specie di "storicismo" segna la nostra vita in diverse dimensioni e prospettive: poiché a volte i nostri interessi ritornano indietro di molti millenni, allo sviluppo dell'uomo e della cultura; altre volte, invece, subiscono l'influenza degli ultimi anni attraverso l'elaborazione del passato recente .
La nostra visione del mondo si differenzia sempre più, la coscienza storica non comprende più soltanto gli ultimi tre secoli ma si allarga e si proietta profondamente nel passato, anche remoto.
Il rivoluzionario impulso della cultura e con essa dell'arte figurativa dell'inizio del nostro secolo e, in un processo di recupero nell'ambito mitteleuropeo, il riappropriarsi del Moderno dopo il 1945-con lo sguardo pieno di speranza, rivolto ad un futuro migliore- sono da tempo spariti e ai nostri giorni si sono totalmente infranti.
Il riappropriarsi del passato remoto, il ritorno addirittura a una tradizione regionale sotto la spinta dello sviluppo economico e tecnico, rivelano come una tale coscienza storica e i relativi collegamenti, rappresentino uno dei problemi centrali in questi tempi di cambiamento.
La parola "storicismo", carica spesso di un senso negativo acquista un nuovo significato, pone nuovi interrogativi, perde il suo significato deteriore attraverso la necessità odierna di elaborare identità nazionali che aiutino a riflettere sulla propria abilità.
La situazione dell'arte - con tutte queste sue differenze "regionali" - riflette la situazione spirituale generale in molteplici modi. L'arte tuttavia non è influenzata soltanto da questo pensiero ma anche dallo sviluppo della tecnica all'interno della nostra vita, dalla dinamica e dalla rapidità (Raschlebigkeit), alimentata dal rapido scorrere delle informazioni mediatiche.
Proviamo a leggere tutte queste consapevolezze ed emozioni nelle opere degli artisti della 25.ma settimana dedicata all'arte pittorica […]
Anche Adriana Amodei lavora in un ambito intermedio: i suoi quadri sono eseguiti con forme astratte - che riflettono il suo pensiero – al tempo stesso l'osservatore partecipa di queste strutture sensibili con associazioni di idee collegate sia al mondo vegetale che a quelle dei paesaggi.
I quadri sono segnati da forme lineari, linee neutrali nell'immagine, le quali suddividono lo spazio dell'opera in forme triangolari. .
Queste porzioni di campo, dalla forma geometrica, vengono prolungate dall'artista, con tondini di metallo, al di fuori del quadro stesso verso lo spazio circostante.

Le strutture in metallo fuoriescono dal quadro e ne sono il naturale prolungamento .
Il nostro sguardo e la nostra comprensione sono condotti così a spostarsi da una parte all'altra, a cercare il paradosso e il "Trompe -.l'oeuil", nella speranza di trovare uno spazio logico: ma ambedue le aspirazioni vengono disattese.
Non troviamo aiuto nell'esperienza pittorica del Realismo, ma neppure nel Costruttivismo: infatti l'Amodei gioca con ambedue le tendenze ed elabora una sua propria originale sintesi. […]
Univ, Prof. DDr Wilfried Skreiner

Estratto dal Catalogo della "XXIV Internationale Malerwochen in der Steiermark" di Reiner Fuchs 1990, Graz (A)

(Traduzione di una parte del testo originale)

Adriana Amodei dà forma alla sua pittura immaginandola come uno spazio architettonico.
Il nastro adesivo, incollato direttamente sulla tela bianca, compone una struttura spaziale di percorsi, di linee e di campi di triangoli irregolari che si intersecano fra loro. Alcuni di questi triangoli sono dipinti in tono monocromo mentre altri sono invece trattati con colori carichi di energia, prediligendo intrecci di colori primari intravedendo così figurazioni astratte.
Le opere si organizzano attraverso le differenze di sfumature e toni di colore in gerarchie aperte di figurazioni e percorsi segnati dalle linee rette bianche che, strutturando la superficie piana, si dirigono oltre i bordi della tela , verso l'infinito.
Razionalità geometrica e vitalità sensuale si raccolgono così in una dinamismo armonioso
Il percorso che ha portato l'Amodei a questo risultato è quello di una pittrice gestuale ed espressiva- come si è visto anche nelle sue precedenti opere.
Quella di Adriana Amodei è una pittura di superfici pittoricamente chiuse e chiaramente delimitate, le quali tendono a sovrapporsi reciprocamente - quasi a mascherarsi - senza tuttavia cancellare gli strati di pittura sottostanti lasciati intendere attraverso fessure sottili che percorrono i quadri quasi come linee divisorie .
I primi lavori di questa artista si organizzavano in composizioni di più tele – a volte anche di forme diverse - le cui giunture erano legate dagli strati di pittura che le connettevono fra loro.
Il "centro" di molti di questi lavori era definito attraverso sovrimpressioni successive di colori che partono dal limite esterno delle strutture di tela verso un punto di gravità, che l'artista stabiliva come campo bianco, dal quale successivamente si dipana le rete della pittura e dei percorsi, lasciati più o meno marcatamente intravedere.
In una ulteriore fase della sua ricerca, l'Amodei, esalta la sua nozione - così apparentemente sistematica - di plasticità, arricchendo e delimitando le sue pitture con cornici di ferro grezzo; oppure inserendole in strutture geometriche di filiformi tondini metallici, sicchè anche quadri di piccolo formato conquistano - nel nuovo contesto plastico spaziale così costituito - ulteriori funzioni estetiche.
Questi elementi metallici - e in particolare i tondini di ferro e i tubi metallici - in parte utilizzati conservando il colore naturale e mutevole del ferro e in parte segnati con tracce ulteriori di colore, stabiliscono una relazione di continuità con le primigenie bianche bande pittoriche, con i campi e i percorsi che scandiscono e scandivano i quadri.
La pittura, così messa in evidenza, si trova incorniciata in un rete di materia, fragile e dinamica a un tempo; una rete di connessioni cromatiche e plastiche va a incrociarsi, e apparentemente conchiudersi, direttamente nello spazio; in un reticolo il quale, come già nei

lavori precedenti, forma e struttura una geometria di triangoli.
I quadri divengono così dei seducenti "centri" - dei punti di
attrazione -brillanti di colore e sostenuti liricamente, sospesi tra il costruttivo e il pittorico, immersi in quella tensione tra razionalità e sensualità che la Amodei nei suoi lavori esalta e porta a una sintesi.
Viene celebrata così consciamente la funzione decorativa -ornamentale addirittura - del dipinto e del colore; e tuttavia la bellezza che si mostra in quanto tale non lo è ingenuamente essa ammette anzi esalta, la contraddizione, la trasformazione, la frattura e altrettanti elementi di opposizione a una nozione pacificata di bellezza sono messi in evidenza anche dalle tracce – lasciate sempre ben visibili – della lavorazione del metallo. Il cambiamento del colore del ferro, le tacche di ruggine, il segno cromatico della saldatura, il contrasto fra metallo limato e ripulito e metallo grezzo, vengono dichiarati esplicitamente da Adriana Amodei quali componenti pittoriche non casuali.
Nelle opere di questa artista italiana il caso e il calcolo muovono insieme;così come il costruttivo e l'intuitivo.
In un equilibrio di instabilità tanto quanto è aperta la prospettiva: testimoniata tra l'altro dalle forme che, oltre la cornice dei singoli quadri, indicano quella libertà del pensiero e del sentire di là dalle frontiere del presente e del già raggiunto, che è propria dell'autrice di questi lavori.

Da, da, da...

EIN LOKALAUGENSCHEIN VON WALTER TITZ

Der Herr Direktor ist erstaunt. Auf Malerwochen war er eingestellt. Auf Pinsel, Leinwände und Farbtöpfe. Der Wunsch nach Schweißbrennern und Lötkolben hat ihn überrascht. Aber keineswegs überfordert.

Neue Ortweinschule, Graz, Körösistraße. Die „XXV. Internationalen Malerwochen in der Steiermark" haben hier Unterkunft gefunden. In den Werkstätten wird seit gut zwei Wochen heftig gearbeitet. Gemalt, wie es sich dem offiziellen Titel der traditionsreichen Veranstaltung nach gehört, aber kaum nur.

Allein ein Ungar, Attila Szücs aus Budapest, und ein Österreicher, der Steirer in Wien Gerhard Pinter, halten dem guten, alten Tafelbild die Treue. Fläche und Farbe reichen ihnen, um Arbeiten zu schaffen, die mehr als flach und farbig sind. Pinter trägt langsam Farbschicht auf Farbschicht auf und gewinnt so räumliche Tiefe, Szücs setzt auf reduzierte Bildermärchen mit Pferden, Rosen, Schlafenden und Bleistiften.

Die anderen neun Teilnehmer/innen aus Italien, Ungarn, Jugoslawien und Österreich nehmen Malerei als ein Mittel von vielen. Der Herr Direktor, von der veranstaltenden Neuen Galerie offenbar nicht vorgewarnt, hat in unbürokratischer Flexibilität auch für sie beste Arbeitsbedingungen geschaffen. An Schweißbrennern und Lötkolben herrscht kein Mangel.

Tafelbilder dienen Peter Szarka aus Steinamanger zwar als zentrales Ausdrucksmittel, aber ihnen allein traut er den Transport seiner Anliegen offensichtlich nicht zu. „Ein Weg, ein Fenster" ist der Titel eines umfänglichen Werks, in dem Alchemie und die Geheimnisse der Verwandlung eine wichtige Rolle spielen und in dem sich zur Malerei Fotogramme und Eisenstangen fügen. Tafelbilder, die durch den hochinteressanten Einsatz von Stahlwolle, Dachpappe und Glas ins Objekthafte changieren, steuert die Wienerin Irena Rose bei.

Der Gang durch die Hallen als anregendes Wechselbad. Das Improvisierte, das Fragmentarische, die Arbeiten „in progress" ermöglichen andere Einsichten als die fertige, feinsäuberlich arrangierte Ausstellung. Die Postkarten jener Fresken einer mazedonischen Kirche, die Mileta Podranivić aus Belgrad inspirieren, sind allein hier konkrete Information für den Betrachter. Ebenso die Skizzen an den Tafeln mancher der zu Ateliers umgewandelten Schulklassen.

Der direkte Einblick in Arbeitssituationen läßt die Auseinandersetzung mit Arbeiten klarerweise nicht unberührt. Wer Werke in einer Galerie sieht, deren Entstehen er — zumindest teilweise — miterlebte, wird diese Werke anders sehen. Er wird sich erinnern, wie Ivo Prančić aus Laibach seinen Bildern aus Farbe, Holz, Stoff, Karton, Sand und anderem Material Gestalt verlieh, dicht an dicht, monomanisch die Formen des Kreuzes und des Ovals abtastend. Immer und immer wieder. Er wird sich erinnern, daß Giovanni Mundula aus Bologna und seine in Basel lebende Landsfrau Adriana Amodei oder auch Vesna Pokas aus Agram konträr dazu die distanzierte Übersicht bevorzugen. Wie sie dem genialischen Gestus, der künstlerische Arbeit durchaus als Leidensarbeit versteht, die Haltung der Recherche, der (Selbst-)Ironie entgegensetzen. Dem Schweiß die Kühle.

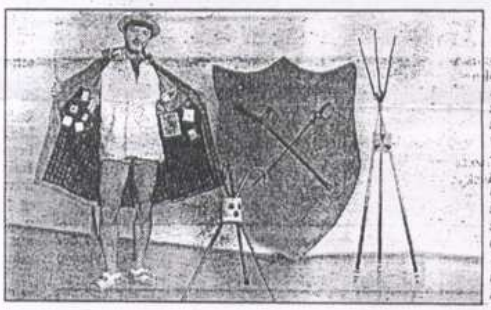
Als Kontrastpaar sind schließlich auch der Radkersburger Gerhard Leixl und die Vorarlbergerin Irene Hohenbüchler erlebbar, die in der gediegenen Atmosphäre des Josef-Krainer-Hauses ein Heim für ihr Schöpfertum gefunden haben. Hohenbüchler hat ihr Zimmer mit Illustrationen aus anatomischen und botanischen Büchern dekoriert, aus ihnen speist sich eine mehrteilige raumgreifende Komposition von lyrischem Witz und optischer Zartheit.

Leixl dagegen, der überschäumende Kunstperformer, hat über seine Stube hinaus vom Bildungszentrum Besitz ergriffen und trägt gewiß nicht zum Seelenfrieden der Raumpflegerinnen bei. Mehrere Flohmärkte hat Leixl heimgesucht, ein dicker Notizblock kündet von einem gewaltigen Vorhaben, das nichts und niemanden ungeschoren läßt — von Leonardo da Vinci bis Saddam Hussein. Dada ist Geschichte, Leixl übertrumpft sie augenzwinkernd als Dadadaist.

Eröffnung der Malerwochen-Ausstellung in der Grazer Neuen Galerie: Freitag, 24. August, 20 Uhr.

Fläche und Raum beschäftigen Adriana Amodei aus Italien, die meisten ihrer neuen Arbeiten sind Kombinationen aus Tafelbild und fragiler, plastischer Form

Um Kreuz- und Ovalformen kreist mit großer Intensität das bildnerische Werk des Laibachers Ivo Prančić, unermüdlich ringt er seinen Motiven neue Nuancen ab



Nichts, woraus Gerhard Leixl nicht sofort Instant-Kunstwerke macht — Vordergründiges und Hintersinniges schnürt Duchamps Urenkel zu irrwitzigen Paketen

Poetische Bilder-Befragungen — Irene Hohenbüchler (Alle Fotos: Helmut Utri)

Alles stimmt

Beim Pariser Organisten Pierre Cogen stimmt einfach alles — man weiß nicht, womit man bei der Aufzählung seiner Vorzüge beginnen soll. Neben brausender Virtuosität bei völliger äußerlicher Ruhe zeichnet ihn ein erlesener Geschmack in der Wahl der Register aus, was dazu führt, daß man statt eines Dauerclusters vielschichtige Musik in allen Höhen und Tiefen hört: leider eine Rarität bei Grazer Orgelkonzerten. Einen so klaren, fast schlichten und gerade deshalb packenden Bach hat man selten gehört.

Ganz in seinem Element war der Langlais-Schüler freilich bei den Franzosen, aus deren originellem, nie den Boden des Wohlklangs verlassenden Orgelrepertoire er ein köstliches „Menü" servierte.

JOLANTHE HEINZ