

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

**Herausgeber:** Parkett

**Band:** - (1991)

**Heft:** 30: Collaboration Sigmar Polke

**Artikel:** Sigmar Polke : Mutmassungen über Polke in Venedig = speculations on Polke in Venice

**Autor:** Glozer, Laszlo / Schelbert, Catherine

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-681420>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **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. [Voir Informations légales.](#)

### **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. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 02.02.2025

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



LASZLO GLOZER

# MUTMASSUNGEN ÜBER POLKE IN VENEDIG

AUSZUG AUS EINEM VORTRAG, GEHALTEN AM 13. DEZEMBER 1990 ZUR ERÖFFNUNG DER AUSSTELLUNG ANLÄSSLICH DES 25-JAHRE-JUBILÄUMS DES GALERIE-VEREINS IN DER STAATSGALERIE MODERNER KUNST MÜNCHEN, IN DER SIGMAR POLKES ACHT SCHLEIFENBILDER NACH DÜRERS HOLZSCHNITT ZU EHREN VON KAISER MAXIMILIAN I AUS DEM DEUTSCHEN PAVILLON DER BIENNALE 1986 GEZEIGT WURDEN.

Auf der Biennale in Venedig, die seit ihrer Gründung unmittelbar vor der Jahrhundertwende einen Wettbewerb der Nationen um die Palme der international geltenden Kunst entbietet, wird Sigmar Polke für 1986 – das Generalthema dieses Jahres heisst «Umwelt» – zum Vertreter der Bundesrepublik Deutschland nominiert. Die Geschichte der Biennale spiegelt Weltgeschichte, dort lagern sich auch archäologische Schichten der europäischen Tragödie dieses Jahrhunderts ab.

In der – ideellen – Denkmalschutzzone der nationalen Pavillons konserviert sich in aller Willkür auch nationaler Geist. Zarenarchitektur für die Sowjets, Kolonialvilla für die Engländer, purifizierte Wiener Werkstätte für Österreich. Der deutsche Pavillon ist Nazi-Architektur.

Seltsamerweise hatten für dieses unverwechselbare Milieu Kunst und Künstler in den Jahrzehnten der Nachkriegszeit kein Auge. Der unreflektierte Fortschritt in den Künsten ging am

---

LASZLO GLOZER ist der Kunstkritiker der Süddeutschen Zeitung in München und Professor an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg.

Gegebenen blind vorbei. Alle zwei Jahre werden die Wände neu getüncht, bis Joseph Beuys dem deutschen Kommissar verordnet: «verschimmeln lassen». Fortan ist der deutsche Pavillon ein historischer Ort. Vor zwei Jahren hat der späte Beuys-Schüler Felix Droese diese Gebäude als «Haus der Waffenlosigkeit» zum Demonstrationsobjekt gemacht.

In dem Buch *Athanos*, das anlässlich des venezianischen Antritts von Sigmar Polke erschien, füllen Geisterszenen die Seiten. Auf vier Werk-Abbildungen, darunter drei Schleifen-Bilder, kommen achtundvierzig Photos, die sich mit der Bannung des historischen Schauplatzes in Alchemisten-Manier abgeben. Ein Geister-Spektakel in Doppel- und Mehrfachbelichtung mit chemischer Sonderbehandlung sprengt den abbildbaren Raum. Wer den Band durchblättert, wird Zeuge einer rituellen Teufelsaustreibung.

Da ist also, einerseits eine erwachte oder erweckte, gleichsam aber durch die raffinierte Praxis hochgetriebene Sensibilität für die geschichtlich belasteten «Vier Wände», für die Kunst im ver-ruchten Kunsttempel von Venedig.

Andererseits lesen und erfahren wir, eben in diesem Buch, das ursprüngliche Programm Polkes für seinen Biennale-Beitrag, der vollkommen frei und fordernd von den räumlichen Gegebenheiten Gebrauch macht.

In diesem Gesamt-Kunstwerk-Plan, der mit einigen Modifikationen in die Tat umgesetzt wurde, finden die «Schleifen-Bilder» eher eine Rand-Existenz. Auch das muss man berücksichtigen. Hören wir also, was Polke anzubieten hatte:

*3 oder 4 Silber-Bilder von je zweimal 3 Meter: Malereien mit Silberverbindungen, die Färbungen von Rosa, Blaugrau, Schwarz annehmen können und sich je nach Einwirkung des Lichtes verändern können.*

*4 Indigo-Bilder, je 300 mal 220 cm, blockförmig angeordnet in den Farben Indigoblau und Weiss.*

*6 Lackbilder, je 500 x 325 cm, Kunststoffsigel, bräunlich-gelb.*

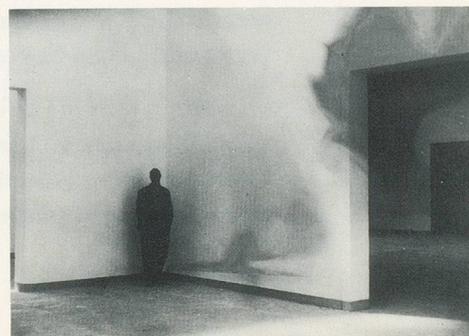
*4 Monochrome Mineralfarben-Bilder von grossem Format, Azurit, Malachit, Auripigment und Realgar, blockförmig angeordnet. Dazu ein Purpur-Tuch von 4 Meter Länge.*

*2 Thermo-Bilder an der Eingangswand, die auf Wärme reagieren, eine «Hydro-Wandmalerei» in der Apsis des Pavillons mit Kobaltchlorid, die auf Feuchtigkeit reagiert, zwei Rasterbilder von 1984, sowie ein «Dekobild» mit figuralen Themen.*

*Freistehend im Raum: ein «Eisenmeteorit», 500 kg schwer, der schätzungsweise vor 60 Millionen Jahren in ein afrikanisches Flussbett einschlug, ein Quarz-Objekt mit extremer Ausdehnung, Bergkristall mit pyramidalen Spitzen, der in Arkansas gefunden wurde, dazu eigens für die Ausstellung hergestellt ein in die Wand am Rand der Hydro-Malerei eingebauter «Uranglas-Block».*

In diesem Programm also nehmen die 11 «Graphitbilder mit Schleifen» nach Albrecht Dürer, geplant für die Hängung auf der Galerie, einen vergleichsweise bescheidenen Platz ein.

Das Programm ist ein Spektakulum, eine reisserische Verbindung zwischen Naturgeschichte und Gegenwartsproblematik, da wird ein Bogen geschlagen vom Anfang zum – vorläufigen – Ende, von den Mineralien und Elementen und dem Weltall zu den Bildern der Jetzt-Zeit: zu Bildern allerdings, die sich insgesamt demonstrativ absetzen von der zeitgenössischen Produktion, die insgesamt ein Programm des «Noch-nie-Gesehenen» haben: mit ihren chemischen Motoren, mit der eingebauten Anfälligkeit und Wandlungsfähigkeit, reagierend wahlweise auf Wärme, Licht und Luftfeuchtigkeit – auf die Einwirkungen der Umwelt.





SIGMAR POLKE, WÄNDMALEREI MIT HYDROSENSIBLER FARBE,  
Blattgold, Bergkristall und Zinnoberstein / WALL PAINTING WITH HYDROSENSITIVE PAINT,  
gold leaf, rock crystal, cinnabar stone. (Biennale Venezia, 1986)

Mit den, sagen wir so, als «Motto» ins Spiel gebrachten Meteorit, Bergkristall und Uranerz markierte der Künstler – den ausgeschlachteten Urbefund – im Hinblick auf das Bild der Welt am Ende dieses Jahrhunderts.

Das verblüffend neue «technische Programm» der Biennale-Bilder scheint, zumal als Anspielung, nachzuholen, was Kern-Spaltung, Wärme-Theorie, Weltraumfahrt und High-Tech zur realen Veränderung der Welt beigetragen haben.

Dass es bei dieser unerhörten chemisch-prozessualen Ausweitung des Bilder-Machens nicht um eine fortschrittkonforme Kunst etwa in der ideologischen Spur eines Vasarely geht, braucht nicht betont zu werden. Polke ist der einzige deutsche Künstler, nicht nur seiner Generation, der die aus dem Widerspruch genährte «konvulsivische Schönheit» des Surrealismus immerzu neu und aktuell entfachen kann. Doch abgesehen davon: die in seinem Biennale-Programm vorgesehenen handfesten Kontrast-Effekte beweisen, dass er in Venedig keineswegs mit einer Zukunfts-Malerei von der Erde abheben wollte. Die eingeschobenen Raster-Bilder, zweifellos Fremdkörper im Verhältnis zu der malerischen Pracht und monumentalen Ausdehnung der chemischen Abstraktion, funken mit störender Botschaft dazwischen und «erden» den missverständlich zur Gegenstandslosigkeit befreiten Höhenflug der Malereien.

Wir haben jetzt ein Spektrum von Polkes Biennale-Programm gewonnen, ohne bislang auf dessen ästhetischen Zusammenhang zu achten.

Hand aufs Herz: alle, die dort – in Venedig – waren, mögen die experimentelle Vielfalt bestaunt haben, mögen sinnierend vor der zarten «Hydro-Wandmalerei» im Halbrund des Mittelsaales

SIGMAR POLKE, BESUCH EINES METEOREN,  
 DEUTSCHER PAVILLON BIENNALE VENEZIG, 1985, Ektachrome /  
 VISIT OF A METEORITE, GERMAN PAVILLION VENICE BIENNALE, 1985, ectachrome.



Gedenkminuten verbracht haben – natürlich mit einem ehrfürchtigen Seitenblick auf den im Glasblock auf dem rechten Rand wie eine Reliquie eingefügten Zinnoberstein. Man stolperte über den Eisenmeteorit, machte einen Bogen um den pyramidalen Bergkristall – und suchte nach Bildern.

Polkes Programm, ich sage das durchaus selbstkritisch, ist auf der Biennale nicht ganz angekommen. Die an die Wand des Hauptraumes angelehnten riesigen Lackbilder haben dem Gesamtprogramm die Schau gestohlen, sie und die Schleifenbilder dominierten die Ausstellung. Trotzdem, wir müssen jetzt noch einmal zum Konzept des Künstlers zurück. Wie fügen sich die Schleifen-Bilder nach Motiven von Dürer in das vielleicht unverstandene – meta-ökologische – Biennale-Konzept von Polke?

Die Bilder hingen hauptsächlich in den beiden Kabinetten des linken Flügels des deutschen Pavillons. Aber das hatte Polke nicht vorgehabt.

Wie bereits erwähnt, die Schleifen-Bild-Serie sollte laut Polkes Konzept im Mittelraum des Pavillons auf der Galerie erscheinen. Diese Galerie im deutschen Pavillon ist ein sehr schmaler Gang, praktisch unzugänglich, jedenfalls nicht für den Publikumsverkehr geeignet. Sie läuft sehr hoch über den Köpfen in dem sonst architektonisch kaum akzentuierten Saal herum, unterbrochen durch Fenster-Reihen über dem Eingang und über dem halbrunden Abschluss.

Denkt man nun die Tafeln mit den Dürerschen Ornamenten als zusammenhängende Folge an diese Stelle hoch oben, rechts und links im zentralen Saal, so lässt es sich unschwer nachvollziehen, welche formale Funktion die Bilder für die Gesamtinszenierung ausfüllen sollten: Charak-

teristisch für jedes Bild der Folge, dass vor einem – jeweils auf unterschiedliche Weise – unbestimmt, unbestimmbar – und zurückgehaltenen – Grund die x-fach vergrößerte Schleifenfigur markant in Erscheinung tritt.

Das hochprojektierte Nebeneinander der Bilder ergibt folglich einen Fries, der Raum bekommt seine Verzierung, die Architektur wird korrigiert, ergänzt, dekoriert, verbessert und ironisch geadelt durch Kunst-Zeichen – wobei natürlich die virtuos-spiraligen Schönschreib-Grotesken von Dürer ein dynamisches Gegenbild zu dem dünnen Neoklassizismus des deutschen Pavillons mobilisieren.

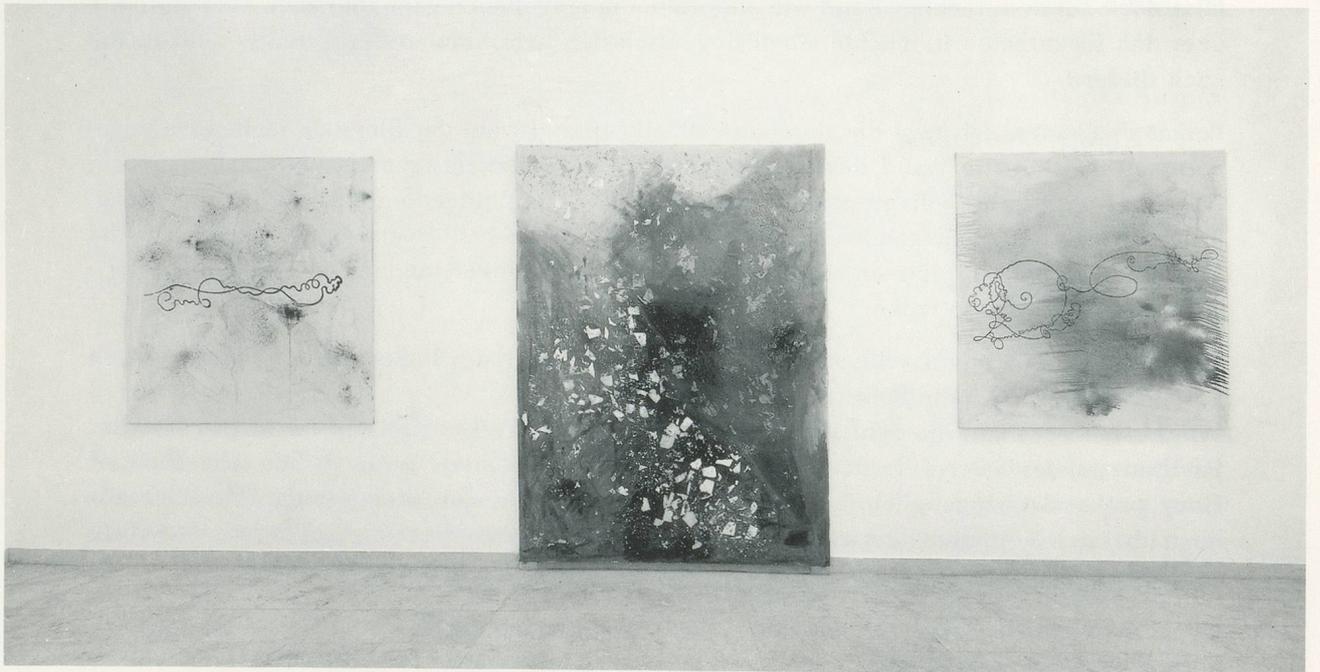
Bleiben wir noch einen Moment hoch oben auf der Galerie. Polkes Dürer-Paraphrasen scheinen auf den ersten Blick wenig zu schaffen zu haben mit dem vorhin geschilderten Gesamtplan, mit der poetisch-spekulativen Welt-Inszenierung und deren auffällig ökologisch verankerter Ikonographie und Hydro-Malerei – es sei denn, die Bilderfolge führt ein neues Motiv ein, eine noch fehlende Größenordnung.

Was noch fehlt, nachdem Polke den elementaren Fundstücken eine ganze Batterie von malerischen Objektivierungen mit experimenteller Jetzt-Zeit, oder Endzeit-Natur entgegenstellte, ist der kulturell-bildliche, symbolische Auftritt des Künstlers, der in die Naturgeschichte eingreift und uns zu ergriffenen Konsumenten schöner Bilder erzieht.

Nun tritt also der Künstler auf, stellvertretend für den gestaltenden Geist, und er tritt in höchst eigentümlicher Weise auf.

SIGMAR POLKE, INSTALLATION BIENNALE VENEZIG 1986,

mit zwei von acht Dürer-Schleifen-Bildern und einem Lackbild/with two of eight Dürer-tracery paintings and one lacquer painting.



Das Bild des Künstlers ist ein Leihbild, entnommen via Dürer aus dem Zusammenhang hochgradig ambitionierter humanistischer Kultur: überzüchtete Ornamentik in Zuordnung zu tradierten allegorischen Tugenddarstellungen, die ihrerseits wiederum zur wohldurchdachten Komposition eines kaiserlichen Triumphzuges im frühen sechzehnten Jahrhundert aufgeboten wurden – ich will das nicht weiter verfolgen und auch nicht jetzt die selbstverständlich lohnende Frage stellen, wie Sigmar Polke zu diesem Fischzug des Extremen aus Dürers Œvre kam. – Einschließen möchte ich freilich, dass Dürers Auftritt als Alter ego einem jeden in Venedig reüssierenden deutschen Künstler in den Sinn kommen muss. Und alle haben davon bislang Abstand genommen; vielleicht geschreckt durch das damit verbundene bildungsbürgerliche Gehabe. Polke ist von solchen Hemmungen frei. Mit augenzwinkender Kunststrategie vereinnahmte er den Venedig-Fahrer Dürer, den nicht nur gewichtigen, sondern deutschesten Helden der Rezeptionsgeschichte.

Wie gesagt: ein Fries von Dürer-Polke sollte auf der Galerie erscheinen: Grisaille-Bilder mit dem herausgestellten Dürer-Zitat – Mittel auch zur geistigen Beherrschung des historischen Pavillons, gleichzeitig aber, Stück für Stück spannungsbeladene Bildgevierte.

Die in der Vorbereitungsphase der venezianischen Ausstellung entstandenen zwielichtigen Photos, von denen ich eingangs so schwärmte, weisen darauf hin, dass Polke eine venezianische «Apokalypse» plante. Mit vollem Mut zum Trivialen sollte beispielsweise der herbeigeschaffte Meteorit seinen Weg durch ein Einschlagsloch im Dach des Kunsttempels beglaubigen. In diesem inszenatorischen Kontext kommt den auf der Galerie erscheinenden Bildern eine Vermittlungs-Funktion zu. Der Grund dieser Bilder ist chaotisch, geschüttet und verwischt, verdünnt und verdichtet: auf unterschiedliche Weise lassen sich da atmosphärische Sensationen assoziieren. Der Entzug von farbiger Buntheit wird durch die gewischte Dynamik der reichlich beigemischten Malsubstanzen mehr als wettgemacht, unterschiedlich düstere Himmelslandschaften tun sich auf, als wären sie von einem überirdischen Wetterdienst angesagt.

Inmitten und vor diesen handfesten visionären Erscheinungen zieht sich die Spur der Kunstfiguren, wie eine Schneckenspur. Im Schneckengang gebremst, erscheint die artifizielle Schleife, die Signatur der Kunst als Stempelaufdruck der Kultur, doch auch: eine Zivilisationsfigur in dramatischer Verwicklung mit dem bodenlosen Grund.

Nun, wir wissen, dass die Schleifenbilder schliesslich im Parterre landeten.

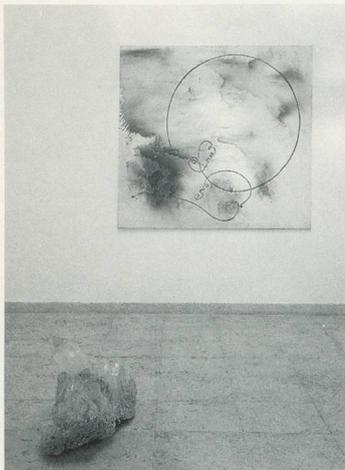
Zwar regnete Blattgold von oben herab in den Raum – das war Polkes aktionistischer Beitrag in den Eröffnungstagen –, aber die seitliche Panorama-Folie für diese verklärte Form des sauren Regens fehlte. Die malerischen Projektionen einer grauen Apokalypse fanden in der höheren Region des Pavillons nicht statt.

Dass der perfekt ausgedachte Plan nicht aufging, hat gute Gründe: Dem Künstler wurde an Ort und Stelle bald klar, dass die Bilder an jenem hochgedrückten Platz verloren waren. Dem Gesamtkunstwerk-Entwurf des Künstlers haben die Bilder des Malers widersprochen. Rechtzeitig haben wohl die höheren Wesen Polke befohlen, keine Raum-Kulisse für den venezianischen Pavillon zu malen.

Vielleicht im Ansatz eine Fernwirkung erwägend, verlief der Gestaltungsprozess der Graphitbilder doch so individuell, Bild für Bild «nach innen» konzentriert, dass nichts anderes als eine Hängung mit gutem Blickkontakt in Frage kam. Die Bilder sind Bilder geblieben.

LASZLO GLOZER

# SPECULATIONS ON POLKE IN VENICE



EXCERPTED FROM A SPEECH GIVEN ON DECEMBER 13, 1990 AT THE OPENING OF THE EXHIBITION COMMEMORATING THE 25TH ANNIVERSARY OF THE GALERIE-VEREIN IN THE STAATSGALERIE MODERNER KUNST, MUNICH. ON VIEW THERE WERE EIGHT CURLICUE PICTURES BY SIGMAR POLKE, AFTER DÜRER'S WOODCUT FOR THE EMPEROR MAXIMILIAN I, PREMIERED IN THE GERMAN PAVILION AT THE VENICE BIENNALE IN 1986.

Since its founding shortly before the turn of the century, the Venice Biennale has called upon the nations of the world to compete for the palm of current international art. Polke is nominated in 1986 to represent the German Federal Republic. The Biennale's theme that year is "environment." The history of the Biennale mirrors world history; the archeological layers of this century's European tragedy have been deposited there.

In the (mental) zone of historic conservation that is the national pavilion, the national spirit is also preserved helter-skelter. The architecture of the Czars for the Soviets, a colonial mansion for the British, purified Vienna Werkstätte for Austria. The German pavilion is Nazi architecture.

Curiously, art and artists had no eye for this unmistakable milieu in the post-war decades. The unreflected march of the arts has paraded blindly past these givens. The walls were whitewashed every other year until Joseph Beuys ordered the German commissar to "let them get moldy." From then on, the German pavilion is transformed into an historic site. Two years ago a student of Beuys, Felix Droese, demonstratively turned the building into a "House of No Weapons."

Spectral scenes fill the pages of the book *Athanos*, published on the occasion of Sigmar Polke's Venetian debut. Four reproductions of works, including three curlicue pictures, are offset by forty-eight photographs that deal in the alchemistic exorcism of the historical arena. A ghostly spectacle of double and multiple exposures treated with special chemicals explodes the boundaries of the reproducible space. On leafing through the book, we become witness to a ritual exorcism.

We have, on the one hand, an awakened or aroused but also excessively sophisticated sensitivity to the historically tainted "four walls for art" in the heinous art temple of Venice.

---

LASZLO GLOZER is the art critic for the *Süddeutsche Zeitung* in Munich and professor at the Hochschule für bildende Künste in Hamburg.

On the other hand, we read and learn in this same book about Polke's original agenda for his contribution to the Biennale that makes utterly uninhibited and challenging use of the spatial givens.

In Polke's agenda for a Gesamtkunstwerk, which was actually implemented with only a few modifications, the "curlicue pictures" lead a rather marginal existence. But an existence it is. Look at what Polke had to offer:

*Three or four silver pictures, each about 225 by 300 cm (88 by 120 inches): paintings with silver compounds that can turn pink, bluish-gray, or black and are affected by different lighting conditions.*

*Four indigo pictures, each 300 by 220 cm (120 by 85 inches), arranged in a block and colored indigo blue and white.*

*Six lacquer pictures, each 500 x 325 cm (195 by 127 inches), synthetic varnish, brownish-yellow.*

*Four large-format monochrome pictures painted with mineral pigments, azurite, malachite, arsenic trisulfide, and realgar, arranged in a block. Together with a strip of purple fabric 4 meters (13 feet) long.*

*Two heat-sensitive pictures on the wall of the entrance. A "hydro-mural" with cobalt chloride that reacts to humidity in the apse of the pavilion. Two dotscreen pictures of 1984. A "fabric picture" with figural motifs.*

*An "iron meteor" weighing 500 kgs (110 lbs) that crashed into an African riverbed an estimated 60 million years ago, freestanding in the room. An enormous chunk of quartz, a rock crystal with pyramidal spikes found in Arkansas. A "block of uranium glass" made especially for the exhibition and built into the wall next to the hydro-painting.*

By comparison, the 11 "graphite pictures" with calligraphic flourishes after Albrecht Dürer, which were to be hung in the gallery overhead, do not take up very much room at all.

The presentation is a spectacle, a flamboyant blend of natural history and current concerns; the distance is bridged from beginning to (tentative) end, from minerals and the elements and the universe to present-day images. But the images demonstratively break away from contemporary production with their unprecedented agenda of chemical agents, of built-in fragility and mutability that react to temperature or light or humidity, to the intrusions of the environment.

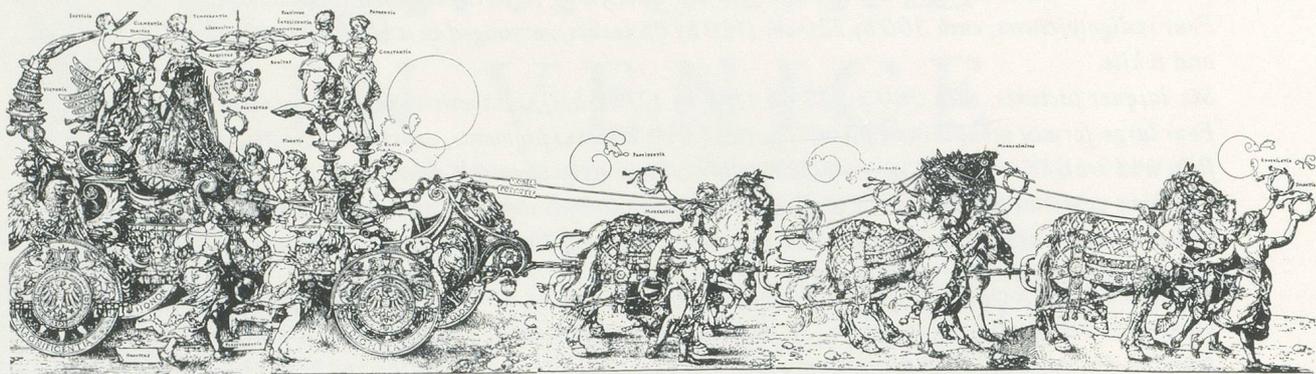
The artist exploits the earth's ur-resources – a meteor, rock crystal, uranium ore – and virtually marks them as "mottos" of the image of the world at the end of this century.

The stunning new "technical agenda" of the Biennale pictures seems to have joined the running and caught up, at least by way of allusion, with the changes wrought upon the world by nuclear fission, thermodynamics, space travel, and high technology.

That this nonpareil extension of picture making into the mutable realm of chemistry does not conform to the ideology of progress advanced by such artists as Vasarely goes without saying. Polke is the only German artist, and not only of his generation, who has been able to sustain and rekindle the "convulsive beauty" of Surrealism that feeds on contradiction. But leaving that aside, the solid, down-to-earth contrasts of the exhibition in Venice prove that Polke had no intention of lifting off with a painting for the future. The dotscreen pictures are obviously foreign matter; they intrude upon the painterly magnificence and monumentality of his chemical abstractions with a message that "grounds" their flights of fantasy released into misleading non-objectivity.

We now have an idea of the spectrum of Polke's Biennale program but what about its aesthetic parameters?

ALBRECHT DÜRER, DER GROSSE TRIUMPHWAGEN KAISER MAXIMILIANS I., um 1518, Holzschnitt /  
THE GRAND TRIUMPHAL CHARIOT OF EMPEROR MAXIMILIAN I., ca. 1518, woodcut.

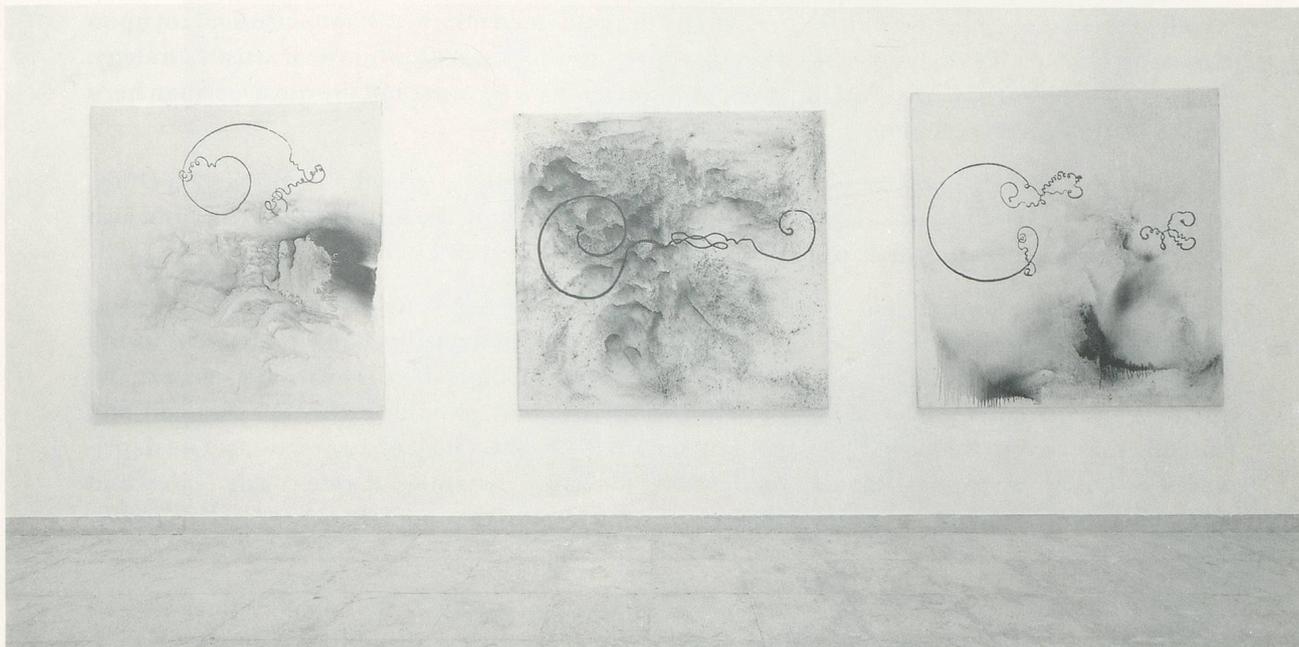


Cross my heart – everybody who was there in Venice probably admired the experimental diversity and spent contemplative minutes in front of the tender “hydro-mural” in the central apse, naturally casting an awed, sidelong glance at the cinnabar stone mounted like a religious relic in a glass block on the right. People stumbled over the iron ore meteor, described an arc around the pyramidal rock crystal, and hunted for pictures.

Polke’s agenda – and I say so with self-criticism – did not strike quite the right chord at the Biennale. The giant lacquer pictures leaning against the wall of the main hall were show-stoppers; along with the curlicue pictures, they dominated the exhibition. But let us return to the artist’s original concept. How do the curlicue pictures after motifs by Dürer relate to Polke’s possibly misunderstood meta-ecological plans for his Biennale exhibition?

The graphite pictures were hung mainly in the small rooms in the left wing of the German pavilion. But that was not what Polke had in mind. As mentioned above, his concept specified that the calligraphic series should be hung in the gallery above the main hall. This gallery in the German pavilion has a very narrow walkway, practically inaccessible, and certainly not intended for pedestrian traffic. It runs high above the heads of the viewers in an architecturally understated space broken only by rows of windows above the entrance and above the apse of the building.

Imagine these pictures hung as a related sequence to right and left, high above the central hall. Their formal function in the presentation as a whole would surface immediately because in each of them the extremely enlarged flourish stands out dramatically against an understated and variously undefined and undefinable ground.



SIGMAR POLKE, *AUDACIA, ALACRITAS, EXPERIENTIA*, 1986

*drei von acht Dürer-Schleifen-Bildern, Bernstein, Graphitstaub und Silberoxyd auf Leinwand, je 190 x 200 cm /*

*three of eight Dürer-tracery paintings, amber varnish, graphite dust, and silver oxide, 74<sup>7</sup>/<sub>8</sub> x 87<sup>3</sup>/<sub>4</sub>"*

The result is a frieze; the room is embellished; the architecture corrected, complemented, decorated, improved, and ironically ennobled by art signs. And in the process Dürer's brilliantly grotesque, spirally flourishes rise in dynamic opposition to the arid neoclassicism of the German pavilion.

Let us pause for a moment high up on the gallery. Polke's paraphrases of Dürer seem at first sight to have little to do with the total plan described above – with the poetically speculative presentation of the world, its conspicuously ecologically oriented iconography and its hydro-painting – unless, of course, the sequence of pictures introduces a new motif, a missing dimension.

Polke has confronted his elemental found objects with a whole battery of experimental, present-day, or apocalyptic, painterly objectifications. But what is still missing is the cultural-pictorial, symbolic entrance of the artist who interferes with the course of natural history so that he can teach us to be deeply moved consumers of beautiful pictures.

Now the artist makes an appearance – he stands in for the articulating spirit – and a most curious appearance it is.

The picture of the artist is a borrowed one, taken via Dürer out of the context of a humanist culture covetous to the extreme: effete ornaments related to traditional, allegorical representations of virtue which had been called up to serve in the thoughtfully conceived composition of an imperial triumphal procession in the early sixteenth century. I will not pursue these thoughts at this juncture nor explore the obviously worthwhile question of why Polke has dug into this mine of extremity in Dürer's oeuvre. – But I do want to add that Dürer in the rôle of the alter ego must

inevitably occur to every successful German artist in Venice. And they have all successfully avoided the issue so far, possibly intimidated by the cultivated bourgeois hoopla attendant upon the association. Polke does not suffer from any such inhibitions. With whimsical artistic strategy, he lassoed the Venetian traveler Dürer, not only one of the weightiest but the most German hero in the history of art reception.

As I said, a Dürer-Polke frieze was supposed to grace the gallery: grisaille pictures with Dürer quotations in the foreground – a means of spiritually vanquishing the historical pavilion, but also a set of distinct picture panels each charged with tension, piece by piece.

The abstruse photographs made while preparing the exhibition in Venice indicate that Polke was planning a Venetian “apocalypse.” Unmindful of the threat of triviality, Polke planned to testify to the meteor’s path by making a hole in the roof of the art temple. In this histrionic context, the pictures on the gallery acquire a mediating function. Their ground is chaotic, dumped and spread, thinned and thickened; atmospheric sensations evoke a host of associations. The deprivation of rainbow colors is more than compensated for in the dynamics of generously added and wiped pigments; darkling celestial landscapes open wide as if they had been forecast by a supernatural weather bureau.

And in front of these tangible, visionary appearances, curlicues trail like traces of snails. Slowed to a snail’s pace, the artificial flourish, the signature of art as a stamp of culture, makes its appearance: a figure of civilization dramatically entangled in a fathomless ground. Well, we know that the curlicue pictures finally landed on the ground floor.

Gold leaf rained down into the space – that was Polke’s actionist contribution to the opening ceremonies – but the panoramic edge for this purified, rarified form of acid rain was missing. The painterly projections of a gray apocalypse did not occupy the upper regions of the pavilion.

Polke’s perfectly conceived plan fell through – with good reason. On site, the artist soon realized that the pictures would be lost in those lofty spaces. The pictures by the painter were not compatible with the Gesamtkunstwerk of the artist’s design. Just in time, Polke’s higher beings probably ordered him not to paint a backdrop for the Venetian pavilion.

Perhaps an effect of distance was the initial objective but as the work progressed, the graphite pictures became so singular, so inwardly focused, that they had to be hung for direct viewing. The pictures remained pictures.

*(Translation: Catherine Schelbert)*





SIGMAR POLKE, SPIEGELWAND, 1986, Herbol Kunststoffsiegel und Acryl, 500 x 300 cm /  
MIRROR WALL, 1986, Herbol synthetic resin and acrylic, 196<sup>7</sup>/<sub>8</sub> x 118<sup>1</sup>/<sub>8</sub>" (MUSEUM ABTEIBERG, MÖNCHENGLATTBACH)