

"Les infos du paradis" : Fernando Melani und das Behausungsspiel = Fernando Melani : art and habitat

Autor(en): **Schmitz, Rudolf / Elliott, Fiona**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(1999)**

Heft 57: **Collaborations Doug Aitken, Nan Goldin, Thomas Nirschhorn**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-681382>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

FERNANDO MELANI und das Behausungsspiel

RUDOLF SCHMITZ

«Auch die Kunst ist nicht mehr als eine Wolke von Teilchen in einer bestimmten Ordnung, deren Interpretation, wie alles andere heute, nicht leicht fällt in einer Welt, die in einem Meer der Quantität, Komplexität, Komplementarität, der «Unsicherheit» (...) zu versinken droht.» Es ist ziemlich offensichtlich, dass das Werk eines Künstlers, der in dieser Weise über die Kunst spricht, schwerer zu hüten ist als ein Sack Flöhe. Als Fernando Melani 1985 im Alter von 78 Jahren starb, hinterliess er der toskanischen Gemeinde Pistoia sein Atelierhaus samt allen darin befindlichen Werken, damit sie es der Öffentlichkeit zugänglich hielte. Tatsächlich unterscheidet es sich von allen Künstlerhäusern, die man kennt. Denn das zweistöckige Reihenhauses am Corso Gramsci zeigt keinerlei biographische Referenz, bewahrt keine Gegenstände des persönlichen Bedarfs oder Geschmacks, sondern überrascht durch

RUDOLF SCHMITZ ist Kritiker und Journalist und lebt in Frankfurt am Main.

das strikte Auslösen der persönlichen Spur. Das – unter anderem – ist die prägnante Erfahrung, die man in Melanis Atelierhaus machen kann: dass eine erweiterte künstlerische Anschauung in der Abstraktion von sich selbst, im Ausschalten falscher Subjektivität beruht.

Melani hat ein Leben strenger Gewohnheit geführt – immer derselbe blaue Arbeitsanzug, derselbe gelbe Schal, dasselbe Restaurant, dieselbe Bar, dieselben Wege in der Stadt – um das Alltägliche möglichst auszuschalten und sich störungsfrei den «Erfahrungen» der Kunst zu widmen. Diese Atmosphäre von Konzentration teilt sich in seinem Haus heute noch mit. Es ist geprägt von einer asketischen Verdrängung des Persönlichen, die man allerdings bald als Vermächtnis einer äusserst entschiedenen, radikalen Persönlichkeit empfindet. Die Werke, mit denen Wände, Decken, Fussböden, Türen überhäuft sind, scheinen nicht diesen einzigen, sondern zahlreiche Urheber zu haben, so heterogen sind

sie und im besten Sinn stillos. Bisweilen ist kaum zu entscheiden, ob etwas lediglich Materialhäufung oder schon «Werk» ist – Übergänge sind fließend. Hat jener Plastiksack, gefüllt mit abgebrannten Streichhölzern, bereits Kunststatus, oder ist er einfach nur der Speicher eines tausendfach wiederholten Vorgangs und damit Dokumentations der verrinnenden Lebenszeit eines passionierten Rauchers? Auch die in Rechteckform geschnittenen Aluminium- und Kupferbleche, befestigt an einer Ateliertür, scheinen sich noch, wie diverse Pendelinstrumente und primitive Maschinchen, im aktiven Zustand der Versuchsanordnung zu befinden.

Der Besuch der «Casa Melani» ist jedoch kein Akt der Nostalgie, wie man leicht vermuten könnte. Gerade heute, wo biographische Existenz und künstlerischer Ausdruck sich unwiderruflich entkoppeln, wo die neuen Medien der Kunst Ortlosigkeit und Virtualität suggerieren, muss die Empfehlung eines «Künstlerhauses» als Symptom rück-

wärts gewandter Ordnungssuche erscheinen. Die «Casa Melani» allerdings passt in kein Stereotyp. Sie lässt sich vielmehr als Erinnerung an die Zukunft verstehen, weil sie auf spezielle Art das Behausungsspiel zur Anschauung bringt, auf das die Kunst zweifellos immer angewiesen sein wird. Dieses Künstlerhaus deckt das «System Kunst» innerhalb und mit den Mitteln der Kunst auf. Der weit gespannte und letztlich einem intellektuellen Impuls entspringende Horizont des Fernando Melani käme ohne den festen Rahmen dieses Hauses, also ohne diese durch räumliche Wahrnehmung gestützte Sphäre gar nicht zum Vorschein. Es darf bezweifelt werden, ob Melanis Werk ausserhalb des Ambientes seines Hauses überhaupt «ausstellbar» wäre. Dieser Gesichtspunkt ist entscheidend, will man den Status seiner künstlerischen Aktivität beurteilen. Was sonst üblicherweise die Exegeten tun, nämlich das «System» und die Problemstellungen eines Künstlers rekonstruieren, hat hier – in unnachahmlicher Autonomie – die Form raumzeitlicher Agglomeration und Durchdringung angenommen. Sogar die Perspektive einer möglichen Entropie zeichnet sich ab. Dieser das Werk charakterisierende «Naturalismus» hat unmittelbar mit Melanis Prämissen zu tun.

Seine 1945 einsetzende künstlerische Aktivität fand ihren Massstab in der avancierten naturwissenschaftlichen Forschung. Für Melani, zeit seines Lebens Mitglied der kommunistischen Partei, lieferte das Weltbild der Quantenphysik die Begründung, warum es nur noch abstrakte Kunst geben könne. Entsprechend sah er den Künstler als Element eines Energiefeldes aus bewegten Materieteilchen, der noch einmal, wie schon in der klassi-

schen Moderne, die unbegrenzte Freiheit des Materials erforschen kann. Melani verstand sich als Medium, das sich in die Energieprozesse des Materiekosmos möglichst störungsfrei, aber katalysatorisch einklinken sollte. Das Zauberwort, das der Künstler-Forscher schliesslich entdeckte, um sein Weltverhältnis und seine Kunstauffassung zu begründen, hiess «Vibration». Es meinte die Kraftfelder, die Materialien um sich verbreiten, ihre Teilhabe an einer grossen kosmischen Schwingung, ihre Mobilität im Zustand scheinbarer Ruhe.

Melanis Künstlerhaus vermittelt die ebenso befremdende wie faszinierende Erfahrung, dass hier ein Künstler seine Aktivitäten in der Nähe zur experimentellen Naturwissenschaft entwickelte und geradezu behavioristisch vorging. Von diesem «exzentrischen» Standpunkt aus fand er für bestimmte Erscheinungsformen der Kunst – etwa die Monochromie – entscheidend andere Begründungen und Ausprägungen. Melani entdeckte die kompositorischen und gattungsüberschreitenden Freiheiten der abstrakten Kunst mittels eines verschärften Naturalismus, indem er beispielsweise verschieden geformte Holzstücke in Primärfarben bemalte und lose aneinander fügte. Seine «Bilder» und «Zeichnungen» wirken quer stehend zur üblichen Blickrichtung, als seien Kategorien wie Linie, Kontur, Form, Gestalt durch tiefer dringende Akupunktur ersetzt worden, als sei eine bestimmte Gestaltungslogik in der Mitte durchschnitten und biete sich stattdessen im Profil dar. Oft gewinnt man den Eindruck, Melani habe bestimmte Materialien einfach miteinander reagieren lassen, sich mittels einer erstaunlichen Mikro-Aufmerksamkeit in die Geheimnisse der Materie versetzt

und dabei den künstlerischen Eingriff in Richtung «Zero» minimiert.

Als er zu Beginn der 60er Jahre die Eigenschaften von Draht, Metallen und Legierungen untersuchte, fand er zahlreiche Wege, die Auflösung der Schwerkraft zu suggerieren: in der schwebenden Dreidimensionalität der «kleinen Wolken», «kleinen Theater» und «Spinnennetze». Es gibt bei Melani, der von den Marktmechanismen des Kunstbetriebs weitgehend unberührt blieb, nicht jenen verhängnisvollen Mechanismus, irgendwann die experimentale Phase zu beenden, um nur noch ästhetisch verfeinerte Kristallisationen derselben Problemstellung zu bieten. 1977 nahm Melani teil an einer Ausstellung, die sich der «Arte non Arte» widmete, also der Fragestellung, welche Praktiken das kunstinhärente Wissen befördern oder dazu führen können, dass etwas schliesslich als Kunst gilt.

Die letzten fünf Jahre seines Lebens verbrachte Melani damit, nicht nur in seinem Haus zu arbeiten, sondern dort häufig seine Freunde zu empfangen, mit ihnen zu diskutieren und sie an seinen Experimenten teilhaben zu lassen. In einem der Räume, nahe den Buchregalen, sind noch heute mehrere Wäscheleinen gespannt, auf denen monochrome, mit grüner, gelber, roter, schwarzer, weisser Ölfarbe getränkte Lappen hängen. Diese antigravitätische Luftnummer zeugt – sozusagen – in exemplarischer Weise von Melanis lebenslanger Leidenschaft, eine bestimmte universale Auffassung von Kunst in trockene Tücher zu bringen. Weshalb eben auch die Tücher zur Kunst gehören. Und die Wäscheleinen. Von den Wäscheklammern ganz zu schweigen.

Alle Bilder zu Fernando Melani stammen aus «Fernando Melani: la casa-studio, le esperienze, gli scritti dal 1945 al 1985», Bruno Corà (Hrsg.), Electa, Milano 1990.

All images of Melani and his work are from "Fernando Melani: la casa-studio, le esperienze, gli scritti dal 1945 al 1985," ed. by Bruno Corà (Milano: Electa, 1990).

Fernando Melani in seinem Atelier in der Casa Melani /
The artist in his studio at the Casa Melani.



FERNANDO MELANI: Art and Habitat

RUDOLF SCHMITZ

"Art, too, is nothing more than a cloud of particles fixed in a certain way whose interpretation, like everything else today, isn't easy in this world immersed in a sea of quantity, of complexity, of complementarity, of 'uncertainty' (...)." Obviously the work produced by an artist who talks about art in these terms is likely to be rather elusive, to say the least. When Fernando Melani died in 1985 at the age of 78, he left his live-in studio plus its entire contents to the parish of Pistoia in Tuscany, so that the public would always have access to his work. And it is different from other artist's houses as we know them. The two-storey, terraced house in Corso Gramsci provides no biographical details, there are no carefully preserved personal items used or chosen by the artist; instead the visitor is taken aback to find that there is a complete absence of personal touches. That in itself is one of the salient experiences to be had from a visit to Melani's studio: the realization that an extended concept of looking at art depends on abstraction from the self, on the deactivation of false subjectivity.

Melani lived a strictly regulated life—always the same blue work-suit, the same yellow scarf, the same restaurant, the same bar, the same route into

RUDOLF SCHMITZ is a freelance critic and journalist who lives in Frankfurt am Main, Germany.

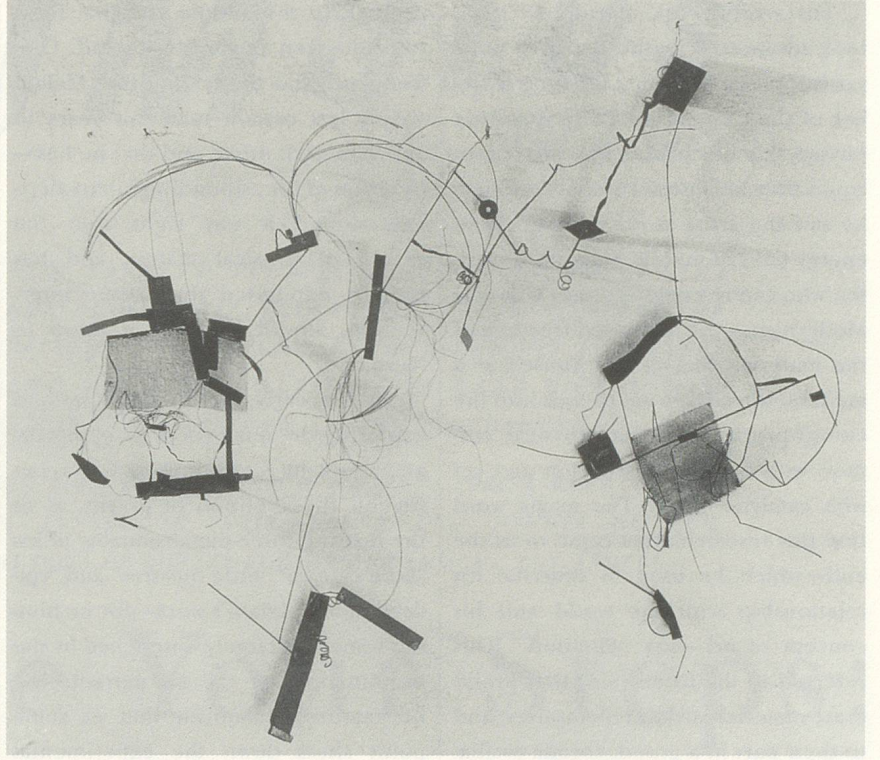
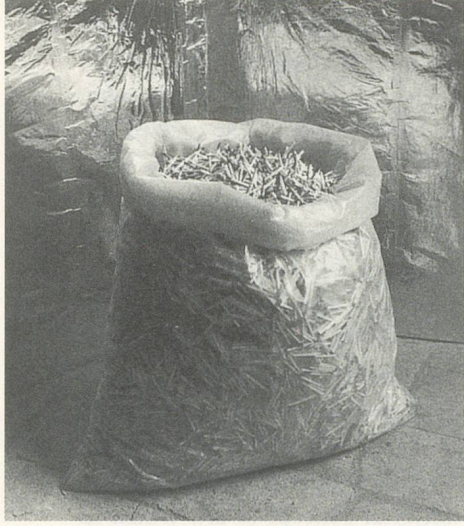
the town—in order to exclude as much as possible of the everyday and to devote himself, with a minimum of interference, to the "experiences" of art. This atmosphere of concentration is still palpable in the house, which is marked by an ascetic suppression of all things personal, and yet soon one registers this very quality as the legacy left to us by an extremely decisive, radical personality. It hardly seems possible that the works—completely obscuring walls, ceilings, floors, and doors—originated from one person, surely there must have been numerous artists at work here—for the works themselves are so heterogeneous and, in the best sense, style-less. At times it is hard to decide whether something is just a heap of materials or a "work"—there are no clear-cut transitions. That plastic bag, filled with used matches—does it merit the status of a work of art, or is it just recording an action repeated a thousand times, documenting the life-span of an obsessive smoker? And the pieces of aluminum and copper, cut into rectangles and fixed to the studio door, still seem—like the various pendulum-devices and primitive little machines—to be actively involved in some experiment.

Nevertheless, a visit to the "Casa Melani" has nothing to do with nostalgia, as one might easily expect. Particularly nowadays, with biography and artistic expression irrevocably uncou-

pling, and with the new art-media evoking placelessness and virtuality, the idea of recommending a visit to an "artist's house" must appear like a symptom of some retrograde desire for order. But the "Casa Melani" does not fit any stereotype. It is more like a memory of the future, because it renders visible, in a quite particular way, the question of "habitat" that art will doubtlessly always be affected by. This artist's house reveals a certain "art system" within and by means of art. We would never be able to distinguish the wide-reaching (ultimately intellectually-based) horizons of Fernando Melani's art without the fixed framework of this house, in other words, without that particular sphere supported by our own spatial perception. One could be forgiven for wondering whether Melani's work would be at all "exhibitable" without the ambience of this house. This is a crucial point, if one wants to assess the status of his artistic activities. Usually those interpreting a body of work try to reconstruct the artist's "system" and problematics; but here—with inimitable autonomy—the work itself has replaced this procedure with an agglomeration of interpenetrating space and time. There is even a hint of possible entropy here. This "naturalism"—in itself characteristic of Melani's output—is directly linked to the underlying precepts of his thinking.

FERNANDO MELANI, *IL SACCO DI FIAMMIFERI SPENTI / SACK VOLL
GEBRAUCHTER STREICHHÖLZER (undatiert) / BAG OF USED MATCHES (no date).*
 FERNANDO MELANI, *Werk ohne Titel (Inv. No. 270), verschiedene Drahtsorten
und Metallteile, 96 x 120 x 17 cm / untitled piece, several kinds of wire and metal parts,
37 $\frac{3}{4}$ x 47 $\frac{1}{4}$ x 6 $\frac{11}{16}$ "*

*Das Atelier im zweiten Stock: Wand gegenüber der Tür / The second-floor studio:
wall facing the door.*



His artistic work, starting in 1945, took advanced scientific research as its yardstick. For Melani, a life-long member of the Communist Party, quantum physics was the reason why now there could only be abstract art. Accordingly he saw the artist as an element in an energy field of mobile particles of matter, who can re-explore—as in Classical Modernism—the unlimited freedom of the material. Melani saw himself as a medium whose role was to lock into the energy-processes of the physical cosmos, with minimal disruption and yet with catalytic effect. The magic word that this research-artist came to in the end—which he used to describe his relationship with the world and his concept of art—was “vibration.” This referred to the force-fields that proliferate materials around themselves, and to their part in a grand, cosmic oscillation, their mobility in a state of apparent rest.

Melani’s artist’s house conveys the unnerving yet fascinating impression that here an artist was pursuing his activities in close proximity to experimental science, and indeed proceeding in a positively behaviorist manner. From this “eccentric” starting point he evolved very different grounds for and manifestations of certain visual aspects of art—such as monochromaticism. Melani discovered the compositional, multi-genre freedoms of abstract art via his own heightened naturalism—for instance painting variously formed pieces of wood in primary colors and loosely linking these together. His “pictures” and “drawings” seem not to be seen from the usual angle, as though categories like line, contour, form, and shape had been replaced by more penetrative acupuncture, as though the logic of a particular form had been cut

through in the middle and that form was now seen in profile instead. One frequently has the feeling that Melani simply lets certain materials react to and with each other, and that he has—by virtue of his astounding micro-alertness—found a way right into the secrets of physical matter, and has thereby minimized the artistic intervention, almost bringing it down to “zero.”

In the early sixties, when he was exploring the qualities of wire, metals, and alloys, he found numerous ways to suggest the abolition of gravity, as in the floating three-dimensionality of his “little clouds,” “little theatres” and “spiders’ webs.” Melani’s work—for he himself remained largely untouched by the machinations of the art market—has no fateful mechanism that at some point shuts down the experimental phase, leaving only aesthetically refined crystallizations of the original problematics. In 1977 Melani took part in an exhibition dedicated to “Arte

non Arte,” that is to say, looking at the question as to which practices promote that knowledge shared only by artists and which practices can lead to something being more widely regarded as art.

During the last five years of his life, Melani not only worked in his live-in studio, but often received his friends there, engaged in discussion with them, and had them take part in his experiments. Even today, near the bookshelves in one of the rooms, there are still a number of washing lines with monochrome rags hanging from them. The rags have been steeped in green, yellow, red, black or white oil paint, and the whole has the effect of an anti-gravitational air-piece that in itself seems to exemplify Melani’s undying ambition to hold aloft his own particular universal concept of art. Which is why the rags are art. And the washing line. Not to mention the pegs.

(Translation: Fiona Elliott)

Raum in der Casa Melani / Room at the Casa Melani.

