

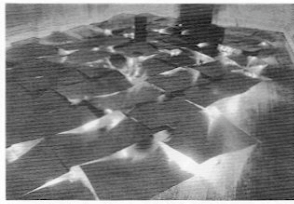
was die Vermittlungsstrategien betrifft, beim politisch linken Spektrum bzw. der Ästhetik der Studentenbewegung: Büchertisch, Wandzeitung, Flugblatt, Anrufbeantworter, Video und Computer sind weitere Medien neueren Datums, also nicht mehr ausschließlich und unmittelbar als «links» einzustufen. Die Infos, die Büro Bert über diese Bildschirme laufen läßt, gehören allerdings zu der Materialsammlung «Wo sind die Revolutionäre?», bei der unter anderem eine fotokopierte Bibliothek zum Thema Terrorismus zusammengetragen ist. Das Büro des Galeristen wird also zum Kontor eines gesellschaftlichen, ideellen Komplotts. Eine derartige Okkupation verschiebt den Ort für Kunstvermittlung zu einem Ort der Informationsübertragung. Diese charakterliche Verwandlung gelingt nicht bei allen Künstlern der Ausstellung.

Weißleders private Obsession unzähliger kopierter Charlotte Gainsbourgs verwandelt wohl einen halben Raum zu einer opulenten Bilder-Zeitung, Hostettlers minimale Raumdopplungen auf Fotokopie loten die Ansichten der Galerie aus, aber der Gedanke von der «Aneignung herrenlosen Gutes» gerät bei Lammertink und Berkowski ins Stocken. Dennoch ist die Verwandlung einer Galerie zu einem prozessualen Gebilde des Austauschs von Informationen einleuchtend verwirklicht. Ein Diskurs kann in die Gänge kommen. Der feine Unterschied ist eben der, daß diese Kunst hier keine Fetisch-Objekte liefert, sondern sich auf die Idee reduziert, also kaum Sinnverlust durch Sinnentstellung.

MARTIN BOCHYNEK

«Brit Art» Kunsthaus Glarus

Ist es ein Zeichen der Zeit, daß in Basel Clara Saner das Angebot einer Einzelausstellung ausschlug und Chiarenza/Hauser mit einlud, Christopher Bledowski (* 1957 in Stone



Ron Haselden, Tawny Owl, 1991

(GB), wohnhaft in Zürich) die Einladung für eine One-Man-Show im Kunsthaus Glarus in «Brit Art» mit zehn jungen und jüngeren britischen Künstlern verwandelte? Waren das erste Reaktionen auf eine weltweit immer schwieriger werdende Situation für kritisch engagierte Künstler? Vielleicht. Gespräche mit den fast vollständig nach Glarus gereisten Engländer(innen) zeigten auf, daß ein Leben in, für und mit der Kunst im Umfeld der wenig sozial ausgerichteten konservativen Politik Großbritanniens unendlich schwierig geworden ist. Die Qualität der großenteils in Glarus selbst mit einfachsten Hilfsmitteln gefertigten Arbeiten war indes kein Spiegel sozialer Misere; weder inhaltlich noch sonstwie. Die Ausstellung war vielmehr ein Beweis dafür, daß echtes künstlerisches Wollen sehr lange unabhängig ist von äußeren Umständen (womit die in den Aussagen der Künstler[innen] formulierte akulturelle Haltung der britischen Politik keineswegs befürwortet sei). Trotzdem irritierte, daß der einzige im eigentlichen Sinn gesellschaftskritische Beitrag – die beiden eindrucklichen Videobänder von Mona Hatoum (* 1952 in Beirut, wohnhaft in London und Cardiff) – vom frauenfeindlichen, durch Krieg ins Elend gestoßenen Klima Libanons bestimmt war, nicht etwa von Englands Arbeitslosigkeit.

Das mochte teilweise an der von Christopher Bledowski in Zusammenarbeit mit Paolo Bianchi getroffenen Künstler(innen)-Auswahl gelegen haben; gewiß spiegelte sich in der Ausstellung aber auch die allgemeine apolitische Haltung der Kunst der neunziger Jahre. In Großbritannien wird nicht andere Kunst gemacht als

sonstwo im Westen. Dennoch war unter dem Titel «Brit Art», der Bezug auf Terry Atkinson nimmt, nicht vermeidbar, daß das Auge unwillkürlich nach «Britischem» suchte. Es wurde dabei zwei-, eventuell dreimal fündig. Marc Hulson (* 1965) zeigte Wandobjekte aus langhaarigem Kunststoffpelz, Plastikfolie und Holz. Die teppichartigen, auf Holz geklebten, grauschimmernden Pelze wurden nach sichtbaren, «malerischen» Streicheleinheiten mit durchsichtiger Folie umspannt – unnahbare «Bilder» mit erotischem Touch, welche der Hand, die so gerne streicheln wollte, ihre Lust mit englischem Humor verweigerten. In einem verspielteren Sinn pulsierten auch die «modischen» Auslagen von Kate Smith mit sinnlicher Anziehung und Abstoßung. In einer Art Schaufenstervitrinen präsentierte sie kleinen Tingeltangelschmuck, zum Beispiel als Band um einen blauen Hut. Daß die farbigen Federchen und Kügelchen an Angelhaken (die fast aussahen wie Ohrhaken) befestigt waren und oft kleinen Stechmücken ähnelten, machte sie zu Heiter-Hintergründigem, Englischem. Ron Haseldens strenge Rotlicht-Bodeninstallation mit ihren weich bewegten Aluminiumplatten weckte – wohl generationenbedingt, Haselden war mit Jahrgang 1944 der älteste unter den Ausstellenden – als einzige Assoziation zur englischen Skulptur der siebziger Jahre.

Auffallend war die gänzliche Absenz von Tafelbildmalerei einerseits und klassischer Skulptur andererseits. Installationen mit verschiedensten Materialien, Techniken und Präsentationsformen dominierten. Das Spektrum reichte von den nichts grundsätzlich Neues einbringenden geometrischen «Wall-Paintings» von Perry Roberts (* 1954) über den köstlichen «Himmelstraum» von Margot Bannermann – Alltagsgegenstände als schattenhafte «Papiers découpés» integriert in die hellen Oberlichtfenster des Museums – bis zu den massiven Interventionen und Bildobjekten von Christopher Bledowski. Sein Materialaufwand im Vergleich zu allen anderen signalisierte fast symbolhaft die unterschiedlichen Produktionsbedingungen der Engländer einerseits, des

englischen Wahlschweizers andererseits. Bledowski arbeitet seit längerem mit Eisenblech, mit schweren Eisenrahmen, vereinzelt auch mit Holz (aber nur, weil die Umsetzung im Metall zu teuer wäre) und denn auch mit Licht und Fotografie. Ein Quadratraster bestimmt die Ordnung. Sein zentrales Thema sind die Zeichen, die «Häute» privater und öffentlicher Struktur – des Körpers und der Architektur. Das sinnlichfleischlich Körperhafte, verziert mit Tätowierungen, steht dem Umhüllenden, Kleidenden – in Form von Wollstoffen – und dem Schützenden Gebauten – in Form von Architekturelementen (zum Teil nach Mies van der Rohe) – gegenüber. War das ein Kontrast zum polnischen Wahlengländer Antoni Malinkowski (* 1955), der in einer feinen schlangenförmigen Bodenmalerei winzige Schutzzeichen – wie sie für Militärkarten verwendet werden – zu dichter, auch subversiver Sprache vernetzte! Schubförmige Streifen aus Dachpappe bewachten das Bodengeschehen von der Decke aus und wiesen die Richtung zum winzigen gelben, energetisch geladenen Bildzentrum. «Brit Art» entsprach postmoderner Vielfalt, die sich jedoch in anregendem Sinn als vielfältig erwies.

ANNELISE ZWEZ