Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 47 (1960)
Heft: 5: Atelierbauten

Artikel: Livio Bernasconi und die neue gegenständliche Malerei
Autor: Schönenberger, Gualtiero
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-36749

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: 29.03.2025

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

Gualtiero Schönenberger

Livio Bernasconi und die neue gegenständliche Malerei

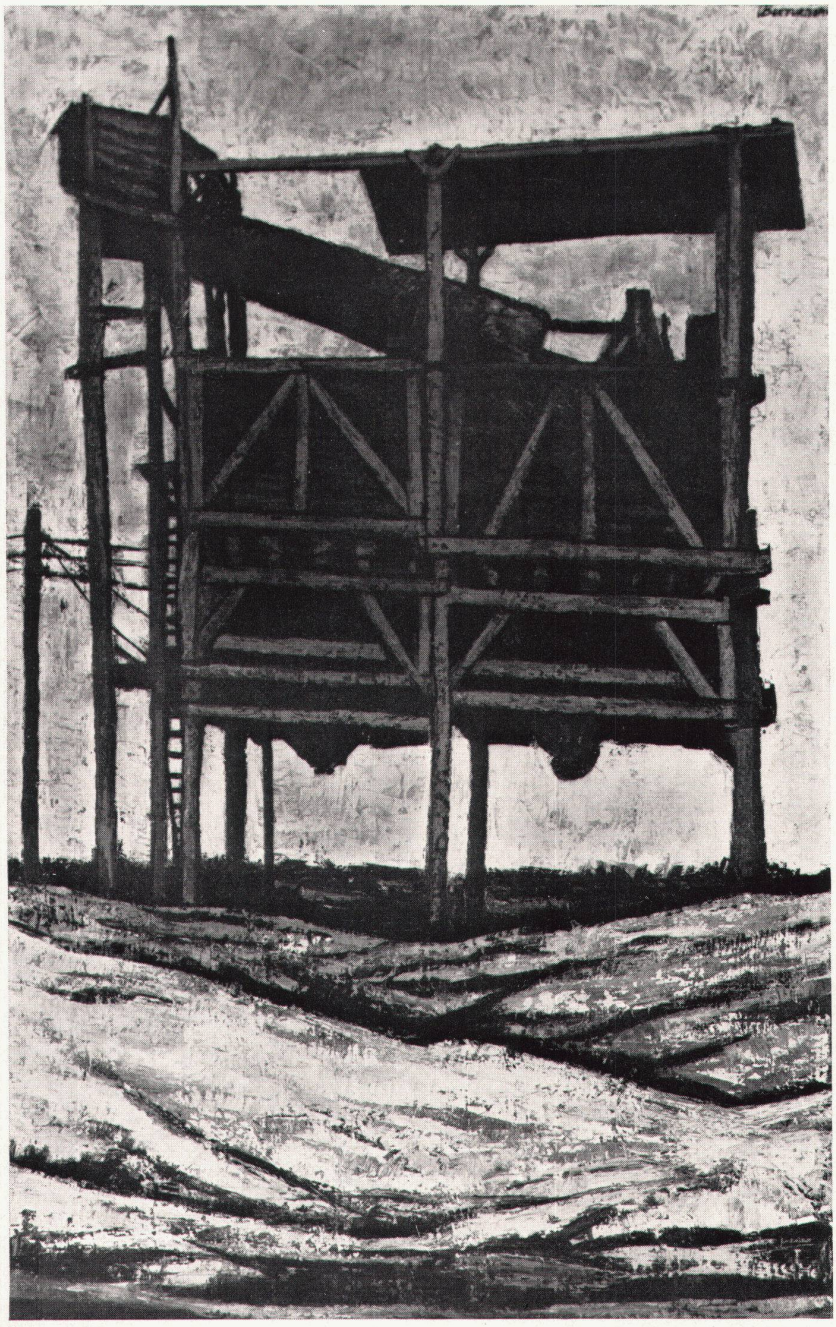
1

Das Bedürfnis, zur Gegenständlichkeit zurückzukehren, hat sich in Italien infolge der tiefgreifenden politischen und sozialen Umwälzungen kundgetan, die das Ende des letzten Krieges in diesem Lande kennzeichneten. Es ist zum Gemeinplatz geworden, das Erwachen dieses Bewußtwerdens einer in der neuen italienischen Wirklichkeit verankerten Kunst mit dem großen bahnbrechenden Gemälde Guttusos (geboren 1912 in Palermo), der «Kreuzigung» von 1941, in Zusammenhang zu bringen; ebenso hat man übrigens auch den Beginn des Neorealismus im italienischen Filmschaffen mit dem 1943 gedrehten Film «Ossessione» von Visconti festlegen können. Was dem großen Gemälde Guttusos einen neuen Akzent verleiht, ist vor allem der epische Charakter dieser bildlichen Darstellung – in der sich viele Elemente finden, die vom Symbolismus zu Anfang dieses Jahrhunderts und von der Münchner und der Wiener Sezession herkommen. Picasso bleibt indes immer noch einer der wichtigsten Schlüssel zum Verständnis der künstlerischen Erneuerungsbewegung im Nachkriegsitalien. In den Werken von Guttuso, Migneco, Zigaina stellt die ungestüme Dislokation des Gegenstandes – wie sie beim «heroischen» Picasso von «Guernica» (aber auch in seinen neueren, «engagierten» Kompositionen «Krieg»,

1
Livio Bernasconi, Bett, 1958
Lit
Bed

2
Das Atelier des Malers in Carona
L'atelier du peintre à Carona
The painter's studio at Carona

2



3

«Frieden», «Massaker in Korea») vorkommt – eine Formensprache zur Verfügung, die die Wirklichkeit verdichtet, indem sie ihr zugleich einen neuen Inhalt gibt, der vor allem der Aufdeckung sozialer Ungerechtigkeiten dient. Allein gleichzeitig haben durch Wiederaufnahme von Picassos Stil zwischen 1930 und 1940 die italienischen Maler, die (wie Birolli, Vedova) zum «Fronte Nuovo delle Arti» gehörten, eine Kunst entwikkelt, die später zur ungegenständlichen Darstellung führte. Nachdem einmal eine gewisse Anzahl von neuen Inhalten frei geworden war, ist es nicht verwunderlich, wenn man unter den Verfechtern der neuen Gegenständlichkeit in Italien auch andere Einflüsse entdecken kann: von der ersten sozialen mexikanischen Malerei eines Rivera, Orozco, Siqueiros zum deutschen und österreichischen Expressionismus von Beckmann, Grosz und Kollwitz. Und schließlich waren die trostlosen Landschaften, die ausgemergelten Stilleben des frühen Bernard Buffet nicht ohne Wirkung auf die Entdeckung der Vororte großer italienischer Städte (wenn auch in dieser Entwicklung der Einfluß des Kinos nicht unterschätzt werden darf). In diesen Zusammenhang gehören die «Baustellen» und die «Gasometer» des in Rom lebenden Malers und Zeichners Vespignani.

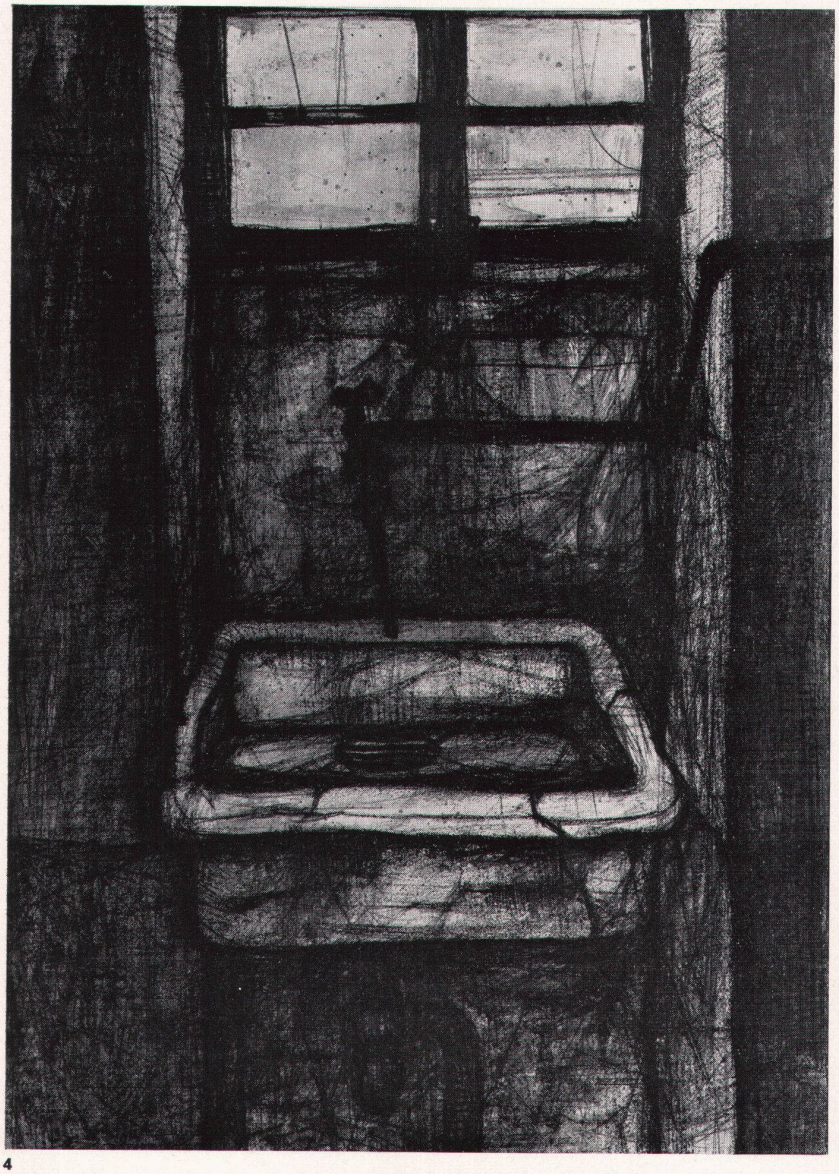
Alle jungen Mailänder Künstler der neofigurativen Bewegung haben damit begonnen, Vorstadtlandschaften zu malen, Horizonte voller Fabriken, im Bau befindliche Häuser oder Maschinen (Traktoren und Tiefbaukrane), wobei sie sehr bald Szenen mieden, die von Bauern oder Arbeitern belebt waren. Nach und nach wurde bei ihnen der Gegenstand zum Vorwand, eine Atmosphäre zu schaffen, in der die persönliche Interpretation des sachlichen Vorwurfs ihre Rechte forderte. So kann man von einem Neoimpressionismus bei Banchieri und Romagnoni sprechen, von einem Neoromantizismus (mit Turner'schem Anflug) in den Landschaften und Interieurs von Ferroni und Cazzaniga – den begabtesten der Gruppe – und endlich von einem Abgleiten in die expressionistische Karikatur bei Guerreschi (welcher der menschlichen Gestalt treu blieb) in seinen «Signorine di Via Montenapoleone», einer Art von mailändischen Marie-Chantals. Andere, wie Vaglieri, Ceretti, Luporini, die sich, je länger, je mehr, für die Probleme des Lichtes und der Bewegung interessieren (bei Luporini finden sich zum Beispiel interessante Anklänge an Soutine), sind zu einer Malerei gelangt, die der Ungegenständlichkeit sehr nahe steht.

Als einziger unter diesen Malern, die noch nicht dreißigjährig sind, ist der Tessiner Livio Bernasconi einer genauen Beschreibung des Gegenstandes treu geblieben. In seinen ersten Gemälden konnte man ihm eine allzu große Abhängigkeit von der Manier Buffets vorwerfen. Aber Bernasconi hat sich sehr rasch von dieser Art gewollter Elendsmalerei des französischen Meisters befreit, die sich nun in immer mehr archaisierendem Stil ausdrückt. Die Gasometer, die Bagger des jungen Tessiner Malers wurden als rein visuelle Vorwürfe behandelt, und das in einem Rahmen, der oft an die photographische Sehweise erinnerte. Diese Objekte heben sich von neutralem Hintergrund ab und offenbaren eine formale Schönheit, indem sie auf jede symbolische Anspielung verzichten. Dann aber nahm das Suchen Bernasconis eine Richtung an, die mir im Gesamtwerk der gegenwärtigen Malerei sehr originell zu sein scheint; sie kann mit der Darstellungsart verglichen werden, die Alain Robbe-Grillet im Roman entwickelt hat. Wenn man bei dem französischen Schriftsteller einer Vermehrung der Perspektiven beiwohnt, in denen das Objekt sich dem «Beschauer» nacheinander enthüllt, so ist bei Bernasconi das Objekt wie zermalmt. flachgewalzt durch den Druck des Raums, der es umgibt. Der Gegenstand in seiner Nacktheit und Fremdartigkeit erscheint uns dadurch wie etwas Neues und Unverständliches; er spricht uns durch seine Form, durch seine Gegenwart an, ohne Bezugnahme auf den Inhalt des Bildes. Dadurch verliert die Wirklichkeit – die Bernasconi unerbittlich streng durch ein dichtes, aber schmiegsames Zeichen umschreibt, indem er sie vor einen kargen Hintergrund stellt, wo die atmosphärischen und farblichen Verführungen fehlen – mit einemmal ihr kommunikatives Vermögen und wird fremdartig. Sie ist weder feindselig noch freundschaftlich; sie *ist* einfach, so wie ihre Oberfläche sich unsern Blicken darbietet, genau wie in den sich einwühlenden Beschreibungen Robbe-Grillets. In seinen allerletzten Gemälden kehrt Bernasconi zu der Freilichtmalerei seiner ersten Versuche zurück. Doch scheint ihn die Landschaft als Trägerin einer gefühlshaften Erregung nicht mehr zu interessieren. In der Häufung von grauen kubischen Häusern und schwärzlichen Dächern (der Erinnerung an eine kürzlich erfolgte Reise durch Süditalien) leugnet er jede Möglichkeit einer Perspektive, einer Flucht in die Tiefe, was durch den schmalen Him-

melstreifen, der ganz oben im Bild liegt, noch mehr betont wird. Übrig bleibt nur der Rhythmus der menschlichen Behausungen, die mit dem unbeteiligten Blick eines Naturforschers gesehen sind, der die Geometrie eines Bienenkorbes oder die Anlage eines Ameisenhaufens schildert.

Das bildnerische Verhalten Bernasconis offenbart so seine ganze Wesenhaftigkeit und seinen Wert durch die Strenge, mit der die Voraussetzungen des neuen Realismus bis zu ihrer äußersten Konsequenz getrieben wurden: bis zu einem Irrealismus des striktesten Objektivismus. Das Interesse für die Malerei Bernasconis wird aber noch gesteigert durch die Qualität seines Pinselstriches (der den Gegenstand in einer weiten Gebärde von monumentaler Konzeption einfängt), durch die Kargheit seiner Farbskala (die sich auf graue, schwarze, dunkelbraune und kreidig-weiße Töne beschränkt, mit Ausnahme von seltenen Akzenten reiner Farbe) und durch das einfache Gleichgewicht seiner Kompositionen, die erklärt (was anfänglich als Widerspruch hätte erscheinen können), weshalb es unter den modernen Malern Mondrian ist, von dem Bernasconi gesteht, daß er ihn am meisten verehre.

Übersetzung aus dem Französischen von Hannelise Hinderberger



4

5

Lebensdaten

Livio Bernasconi wurde am 23. April 1932 in Muralto geboren, wo er die Primar- und Mittelschulen besuchte und das Lehrerdiplom erwarb. Nach drei Jahren Lehrtätigkeit an einer Landschule begann er 1954 mit dem Studium der Malerei an der Akademie der Brera in Mailand, das er 1958 mit dem Diplom abschloß. Er wohnt in Mailand und Carona. Seine erste Einzelausstellung fand 1956 in der Galerie Hans Ulrich Gasser in Zürich statt. Weitere persönliche Ausstellungen wurden in London (1957) und Locarno (1958) veranstaltet. Ferner beteiligte er sich an Kollektivausstellungen in Mailand (1955), Basel (1956), Santiago de Chile (1957), Florenz (1959). 1958 wurde ihm ex aequo der erste Preis der «Fondazione Premio Nazionale di Pittura F. P. Michetti» (Francavilla a Mare) zugesprochen, ferner 1958 und 1959 ein eidgenössisches Kunststipendium.

3
Livio Bernasconi, Silos, 1958
Silos
Silos

4
Livio Bernasconi, Ausguß, 1959. Kohlezeichnung
Evier. Fusain
Sink. Charcoal drawing

5
Livio Bernasconi, Kardinal, 1958. Kohlezeichnung
Cardinal. Fusain
Cardinal. Charcoal drawing

Photos: Lone, Lugano