

Viola Hildebrand-Schat

## Spiegelung, optische Täuschung oder technischer Trick?

### Die Verkehrung der Welt in den Werken von Francisco Infante-Araña

Über eine weite Schneefläche schwingt sich schwerelos ein schimmernder Bogen aus quadratischen Eisplatten; eine andere Sicht gibt den Blick durch schroff aufragende Felsen auf eine Landschaft frei, die aber merkwürdigerweise nicht hinter, sondern vor den Felsen liegt (Abb. 1). Illusion oder Wirklichkeit? Die Fotografien, die diese „Naturwunder“ festhalten, verraten wenig oder gar nichts über die tatsächliche Beschaffenheit der durch sie festgehaltenen Gegebenheiten. Ihr Erfinder ist ein Künstler, dessen Name ebenso irreführend ist, wie seine Werke. Der spanische Name stammt vom Vater, aber Francisco Infante-Araña selbst ist Russe, 1943 in Vasilevska im Bezirk Saratov geboren und 1946 mit seiner Familie nach Moskau gezogen, wo er zunächst die Kunstschule am Surikov-Institut besuchte, um anschließend an der Höheren Industrieschule, der ehemaligen Stroganov-Schule, zu studieren. Hier hat er eigenem Zeugnis zufolge die ersten, für sein späteres Schaffen relevanten Eindrücke „von der Endlosigkeit der Welteinrichtung“<sup>1</sup> empfangen. Schon während seiner Ausbildung nicht mit den allgemeinen Vorgaben für Künstler einverstanden – Infante-Araña brach sein Studium bereits nach dem dritten Kurs ab – gehörte er Zeit seines Lebens zu jenen Künstlern, die, weil sie sich nicht den staatlichen Vorgaben fügten, als nonkonform bezeichnet werden. Trotz seiner inoffiziellen Ausrichtung kann Infante-Araña jedoch mit seinen Objekten öffentlich in Erscheinung treten. In Verbindung mit internationalen Messen und Kongressen realisiert er zahlreiche Lichtinstallationen und kinetische Werke.

Seine Konzeptionen stehen denen westlicher Künstler in nichts nach und seine in der freien Natur ausgeführten Arbeiten weisen so manchen Bezug zu zeitgenössischen Vertretern der Land Art auf. Der über einer weiten Schneelandschaft schwebende Spiegelbogen erinnert an die aus Eis in die Luft geschwungene Brücke des 1956 im englischen Yorkshire geborenen Andy Goldsworthy. Wie dieser konzentriert sich auch

Infante-Araña ganz auf die Verwendung von Naturmaterialien; wie Michael Heizer, der mit Reifenabdrücken und Gräben die Landschaft mit grafischen Formen markiert, so Infante-Araña mit seinen an suprematistischen Bildern angelehnten Formationen aus Platten, deren Materialität sich allerdings hinter klarer Farbigkeit verbirgt (Abb. 2). Infante-Arañas Felsformationen mit ihren auffälligen Durchbrüchen rufen die Stationen von Nancy Holts *Buried Poems* in Erinnerung. Doch bei allen formalen Bezüglichkeiten ist Infante-Araña kein Vertreter der Land Art, auch wenn sich seine in der Natur realisierte Kunst ebenso in erster Linie durch Fotografie vermittelt. Bestenfalls konzeptuelle Ansätze verbinden ihn mit seinen westlichen und amerikanischen Kollegen. Suchten die Land Art-Künstler gezielt die Natur mit ihren geographischen wie auch meteorologischen Gegebenheiten für sich wirksam zu machen, so bildet der Naturraum für Infante-Araña lediglich die Kulisse seiner Konzeptionen. Ein zentrales Anliegen seines Vorgehens ist das Spiel mit Wahrnehmung und deren Interpretation, das in unmittelbarer Verbindung mit seiner künstlerischen Herkunft steht: von 1962 bis 1968 war er Mitglied der Gruppe *Dvishenie* um Lev Nusbaum, die für ihre kinetisch-optischen Versuche bekannt war. Bis 1974 beteiligt er sich an deren Programm, um dann mit *ARGO* – der Autoren-Arbeiter-Gruppe – eine Vereinigung ins Leben zu rufen, die neben Künstlern auch aus Ingenieuren bestand. In diesen Jahren entstehen Arbeiten wie der Entwurf zur Illuminierung von Kreml und Rotem Platz, die als „galaktisch-kinetisch“ bezeichneten Konstruktionen für die Allunionsausstellung sowie weitere Raumkonzeptionen für andere große Ausstellungen. Erst nachdem Infante-Araña seine Zusammenarbeit mit der Gruppe gelöst hat, wendet er sich verstärkt Naturphänomenen zu, die er mit künstlerischen Mitteln festzuhalten und nachzubilden sucht. Das Ergebnis sind jene Ausdrucksformen, die als Artefakt bekannt werden.



Abb. 1 Spiegelbogen, aus der Serie 'Ausgangspunkte des gekrümmten Raums', 1978-1980.

### Die Artefakte. Verkehrung der Welt

Die Artefakte entstehen in unmittelbarer Auseinandersetzung mit Naturschauplätzen. Wesentliches Merkmal ist die Veränderung von deren Wahrnehmung mittels glänzender oder reflektierender Materialien. Vor allem Spiegel, aus Metall geschnittene Platten, aber auch Wasser- oder Eisflächen kommen zum Einsatz. In jedem Fall handelt es sich um eigens für einen bestimmten Ort konzipierte Objekte, deren Wirkung der Künstler aufs genaueste mit dem Ort ihrer Aufstellung abstimmt. In ihrer strengen Konzeption, den geometrischen Formen und der Materialität grenzen sie sich deutlich gegen den Naturraum ab. Der Kontrast wird jedoch zugleich dadurch aufgefangen, dass sie in ihren reflektierenden Oberflächen den umliegenden Raum förmlich aufnehmen oder sich auf eine andere Weise mit ihm so verbinden, dass die Übergänge zwischen Natur und Kunstgegenstand verwischen. So ist auf den ersten Blick nicht ersichtlich, wo die Natur endet und wo der Gegenstand ansetzt. Diese Wirkung ist vom Künstler intendiert und bestimmt wesentlich den Charakter der Artefakte.

Artefakt bezeichnet für Infante-Araña das Spiel zwischen den von ihm geschaffenen Objekten und der Natur. Die Objekte sind Symbole der technischen Welt und machen ihre Gegensätzlichkeit zur Natur durch ihre materiale Beschaffenheit deutlich. Als vom Menschen erzeugte Gegenstände sind sie zwar auto-

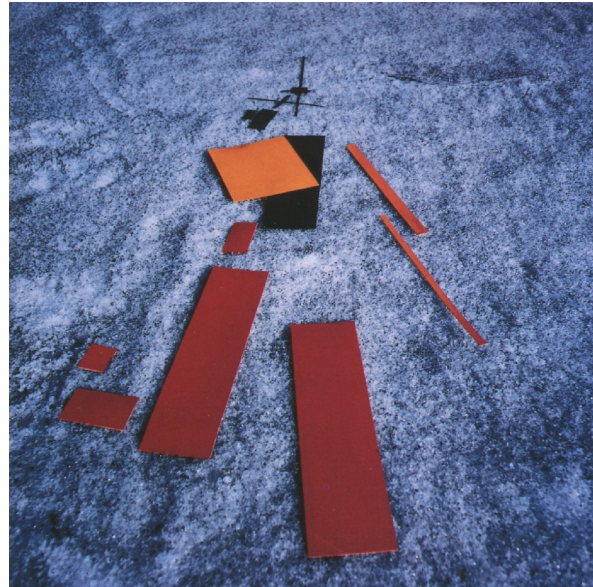


Abb. 2 Suprematistisches Spiel. Hommage an Malewitsch, 1969.

nom, zum Artefakt gestaltet sie sich aber erst in ihrem Verhältnis zur Natur. Die Natur vertritt dabei das Prinzip der Ewigkeit, die Unendlichkeit, das künstlerische Objekt, das Artefakt technische Möglichkeiten, die kennzeichnend für die moderne Welt sind. Vor allem aber bezeichnet Artefakt die vom Künstler geschaffene Beziehung zwischen Objekt und Natur, den durch das menschliche Vermögen hervorgerufenen Zustand, der sich als künstlich erweist. Tatsächlich ist in Infante-Arañas Konzept das Artefakt auf das Zusammenreffen mit der Natur angewiesen, die ein Spielfeld liefert, in dem naturgegebene Faktoren wie Sonnenschein, Wald, Gras, Schnee, Himmel, Erde usw. frei verfügbar sind. Erst im subtilen Zusammenspiel von künstlerischem Objekt und Natur bezeugt das Artefakt sein Vorhandensein. Dieses Zusammenspiel zu inszenieren, ist Aufgabe des Künstlers; im Ausloten der Grenze erweist sich seine Meisterschaft und zugleich seine Auffassung von Natur. Ein zentralen Anteil an den Artefakten nehmen neben Licht, Reflexen und Spiegelungen auch das Verhältnis zum Horizont wie überhaupt zum gesamten Naturraum. Dies wird bereits am einzelnen Gegenstand wie vor allem auch im Zusammenspiel merkbar. Die Konzentration auf diese Phänomene zeugt von der Faszination des Künstlers an mikro- und makrokosmischen Dimensionen, wie sie sich bereits in früheren Entwürfen und in Zeichnungen von der Rekonstruktion des Himmels mit seinen Sternbildern oder der einer Spirale in Form der



Abb. 3 Das Leben des Dreiecks, 1984-86.



Abb. 4 Das Leben des Dreiecks, 1984-86.

DNA-Doppelhelix Ausdruck findet. Die Doppelhelix des DNA-Moleküls war 1953 entdeckt worden; zusammen mit dem ebenfalls in diese Zeit fallenden Beginn der Raumfahrt steht sie für einen Fortschrittsglauben, der in der Kunst auf internationaler Ebene seine Resonanz findet. Der auf diesen Blättern formulierten Vorstellung kosmischer Dimensionen versucht Infante-Araña nun mit seinen Artefakten habhaft zu werden.

Eines der frühesten Beispiele von Artefakt ist die Serie *Das Leben des Dreiecks* von 1977 (Abb. 3). Sie bezeichnet den Anfang diesen neuen Modus der Interaktion von Natur- und Kunstgegenstand und enthält zugleich die Grundprinzipien seiner Wirkweise. Ausgangsmaterial ist eine Reihe von aus Spiegelglas geschnittenen Dreiecken, die an den unterschiedlichsten Stellen platziert werden. Mit dem Ort ihrer Aufstellung ändern sie auch ihr Wesen, insofern sie ihre Umgebung reflektierend aufnehmen und so mit ihr eins zu werden scheinen. In einen sandigen Untergrund gesteckt, werden sie zu scharfkantigen Auswüchsen der sonst ebenen Fläche; liegend hingegen fangen sie den Himmel ein und werden zu eine scheinbar sich in die Unendlichkeit aufbrechenden Fläche inmitten des Sandes. In Verbindung mit dem Horizont bilden die wechselweise aufragenden und liegenden Dreiecke eine Zickzacklinie, die einmal die Bodenstruktur, einmal den Himmel reflektiert, somit sich gleichermaßen gegen den Horizont als Zackenkomposition abzeich-

net wie sie auch auf dem Boden ein äquivalentes Muster bildet.

Als subtile Irritation erscheint ein solches Dreieck inmitten einer Wiese oder am Übergang von Wiese und Waldrand. Hier geht die harte Spiegelform ganz im Reflex der Natur auf und bildet einen kaum merklichen Schatten, der lediglich durch eine spiegelnde Kante akzentuiert wird (Abb. 4, 5). Eine andere Form der Natur-Gegenstand-Verschmelzung entsteht dort, wo das Dreieck nur noch als Lichtreflex auf dem kahlen Geäst eines Busches existiert. Als reine Lichtkomposition hat es selbst keine Materialität mehr, die aus Spiegelglas geschnittene Form existiert außerhalb des Wahrnehmungsfeldes und dient nur mehr als Mittel, um das Sonnenlicht einzufangen und in die Natur zu projizieren (Abb. 6). Das Zusammenspiel von Licht und reflektierender Oberfläche führt in extremen Fällen, etwa bei Einbruch der Dunkelheit und konzentrierten Lichtquellen, zu einem besonderen Effekt, der nur mehr das reflektierte Licht als Strahlenbündel an seine Umgebung abgibt.

Eine andere Ausgestaltung erhält das Dreieck dort, wo es in mehrere Teile zergliedert ist, deren jedes in sich beweglich ist und so fortwährend seine Position verändern kann. Dabei werden verschiedene Blickwinkel so zusammengeführt, dass die Spiegeloberfläche ein zerstücktes Bild der Umgebung wiedergibt, die dadurch wie ein verkehrt zusammengesetztes Puzzle erscheint. Zwar findet jedes Teil für sich sein





Abb. 5 Das Leben des Dreiecks, 1984-86.

Äquivalent in der Natur, aber Ober und Unten erscheinen verkehrt, Bäume auf den Kopf gestellt, Grasflächen in die Luft gehoben. Infante-Araña variiert die Spiegelungen nicht nur durch Verstellen der einzelnen Flächen, sondern auch durch die Aufstellung an unterschiedlichen Plätzen. Das reflektierte Bild erscheint geradezu schwerelos, wenn er die Spiegel zwischen Baumwipfel montiert oder vor einen weiten Horizont stellt. Weitere Varianten entstehen, wenn an die Stelle der Dreiecksform Kreise, Quadrate oder Rechtecke treten, die in ähnlicher Weise ihr Spiel mit der Natur aufnehmen.

Eine Ausweitung erfährt der spiegelnde Effekte in der Verbindung mit Wasserflächen. Hier kommt es zur Überlagerung und Durchdringung der unterschiedlichen Reflektionen und teilweise erscheinen die Dimensionen vollständig aufgehoben, wenn beispielsweise die auf dem Grund eines Gewässers liegenden Spiegel den Himmel einfangen, damit nicht nur die Bezüge von Unten und Oben verkehren, sondern plötzlich auch der Grund zu verschwinden oder in bodenlose Tiefe zu entgleiten scheint. An anderer Stelle bleibt wiederum offen, ob der Künstler tatsächlich rechteckige Spiegel zu den spiegelnden Pfützen gelegt hat, die sich in den Fahrspuren schwerer Fahrzeuge auf dem morastigen Boden gebildet haben. Mit den technoiden Umrissen der Vierecke suggeriert er immerhin die Möglichkeit, die Bodenformationen als



Abb. 6 Aufstellung des Zeichens, 1984-86.

ganze Landstriche und die Wasserlachen als Meere auf einer imaginären Landkarte zu betrachten (Abb. 7).

Aus dem Gefüge geraten die Kompositionen weiterhin durch die besondere Behandlung des Horizonts. Der Horizont bildet eine für die Orientierung grundlegende Linie, die gleichermaßen imaginär wie wirklich ist. Imaginär ist sie, weil sie allein eine optische Größe ist, wirklich hingegen, weil sie in dieser Weise den Himmel von der Erde trennt. Über ihre Höhe im Kompositionsgefüge bestimmt sich die Tiefe des Raums und angesichts des Horizonts kann der Betrachter seinen Standpunkt ermitteln. Diese Möglichkeit entfällt jedoch, wenn entweder kein Horizont vorhanden ist, weil der Blickwinkel zu steil ist oder wenn die Horizontlinie in ungewohnter Weise verläuft, sie etwa einen aus dem Wasser aufragenden Felsen durchschneidet oder ein spiegelndes Band einen Himmelsstreifen vor den eigentlichen Horizont projiziert (Abb. 8, 9). Infante-Araña hat die Bedeutung, die der Horizonts sowohl für die Bildkomposition wie auch die Bestimmung des Verhältnisses von Betrachter und Bild hat, deutlich vor Augen. Gezielt setzt er hier seine Irritationspunkte an. Neben Spiegeln, die Durchbrechungen suggerieren, manipuliert er den Blick weiterhin mit feinen, durch das Gesichtsfeld gezogenen Linien und Überblendungseffekten.

Auch wenn Infante-Arañas Artefakte sich vornehmlich optische Prinzipien zueigen machen, besteht ihr Wesen doch in einer Form von Grenzenlosigkeit. In



Abb. 7 Photofragment eines artefakts, ohne Jahr.

dem sie die Übergänge zwischen Natur- und Kunstgegenstand verwischen, die Verhältnisse verkehren und den Himmel auf die Erde holen, vermitteln sie den Eindruck von Unendlichkeit. Was sich dem Auge bietet, erscheint unwirklich, weil die Projektionen nicht den gewohnten Wahrnehmungen entsprechen. Erst das Wissen um die optischen Effekte und die vom Künstler verwendeten Materialien ergänzt die sinnliche Erfahrung und führt zu einer rationalen Erklärung. Gleichwohl bleibt der überraschende erste Eindruck vorherrschend. In ihm drückt sich ebenso Verehrung für die Unentschlüsselbarkeit der Naturerscheinungen aus wie auch der Versuch, das Rätselhafte nachzubilden, ohne notwendigerweise die Ursachen seiner Existenz rational nachvollziehen zu können. „Infante hat beide Seiten, den technikfreundlichen Idealismus, der die Verbesserung der Welt anstrebt, und die Erkenntnis vom Wunderbaren der Erscheinungen, die zur Schaffung ästhetischer Forschungsgrundlagen auch für andere führt, in seiner Kunst der letzten 30 Jahre entwickelt.“<sup>3</sup>

Der Spiegel wird dabei in mehrfacher Hinsicht zu einem Reflexionsraum. Nicht nur wirft er dem Betrachter das Bild der Landschaft zurück, in der er sich befindet, um damit die Bezüglichkeiten seines eigenen Standortes zu brechen, sondern macht zugleich seinen metaphorischen Anspruch geltend. Durch den Spiegel verkehrt sich die Perspektive. Was als Raumtiefe wahrgenommen wird, ist tatsächlich eine Spiege-

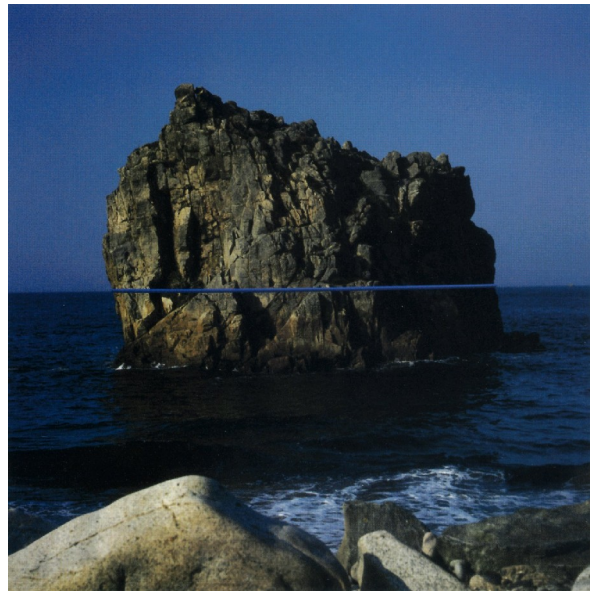


Abb. 8 Geometrischer Horizont, 1992.

lung des vor dem Spiegel liegenden Raumes. Das Bild im Spiegel folgt zwar den Konstruktionsgesetzmäßigkeiten der Tafelmalerei, aber in umgekehrter Richtung. Dabei kommt es in den Augen des Betrachters zum Bruch zwischen dem im Spiegel wahrgenommenen Bild und dem umliegenden Raum, obwohl beide auf die gleiche Wirklichkeit rekurren. Für den Rezipienten hat das zur Folge, dass er seinen eigenen Standpunkt nicht mehr mit dem vor ihm wahrgenommenen Bild verbinden kann. Zwar verbindet sich das vor ihm Liegende mit dem hinter ihm Liegende, weil beide Blickwinkel auf einer Fläche zusammengeführt werden, aber seine eigene Verortung dazwischen muss unlogisch erscheinen und kann deshalb eigentlich nicht stattfinden.

Andere Spiegelungen, wie die zur Hälfte gespiegelte Blütendolde, heben optisch den Unterschied zwischen Wirklichkeit und Reflexion, tatsächlich Gegebenem und spiegelnder Oberfläche vollständig auf. Wenn der Gegenstand so auf eine keilförmig nach unten zugespitzten Ebene gelegt wird, das sein Spiegelbild von Gegenstand geschluckt wird, bleibt nur mehr der Reflex des Himmels als Raum für das Objekt, das dadurch wie in eine andere Welt versetzt scheint. Wie in einem unwirklichen Schrein aufbewahrt, löst es sich aus seiner tatsächlichen Umgebung (Abb. 10).



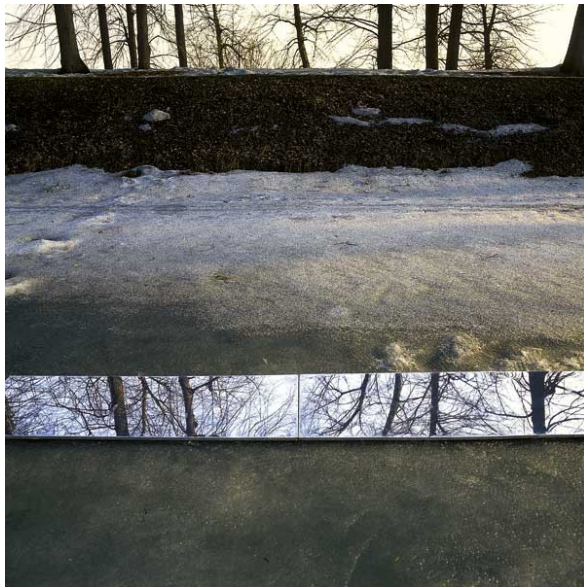


Abb. 9 Spiegelnder Horizont, ohne Jahr.

### Irritation der Wahrnehmung. Die Umsetzung in Fotografie

Eine Besonderheit der Artefakte besteht darin, dass sie sich der Wahrnehmung praktisch nur über ihre fotografische Wiedergabe darbieten. Die Fotografie bildet den letzten Schritt der schöpferischen Bemühungen um das Artefakt. Seine Übersetzung in Fotografien hat zur Folge, dass für den Betrachter nicht mehr nachvollziehbar ist, was tatsächlich Manifestation im Naturraum und was lediglich den Möglichkeiten fotografischer Technik geschuldet ist. Nicht mehr nachvollziehbar ist, was ursprünglich als materialer Ausgangspunkt gegeben war, was Zutat während der Aufnahme, was an der Fotografie vorgenommene Veränderung und was schließlich auf eine weiterhin veränderte fotografische Reproduktion der Fotografie zurückzuführen ist. Für die Artefakte spielen solche Überlegungen jedoch keine Rolle, da für den Künstler nicht die handwerklichen Raffinessen seines Vorgehen im Vordergrund stehen, sondern die Effekte, die er damit beabsichtigt und die in eben dieser Irritation an den Möglichkeiten bestehen. Die Wirklichkeit und ihre Repräsentation verschmelzen im Bild in eins. Hierin besteht auch ihr wesentlicher Unterschied zur Land Art. Ist dort der Eingriff in den Naturraum zentrales Anliegen, der im Weiteren den naturgegebenen Veränderungen unterliegt, somit von Anfang an als zeitlich begrenzt und endlich geplant ist und lediglich über die Fotografie dokumentiert werden kann, bildet

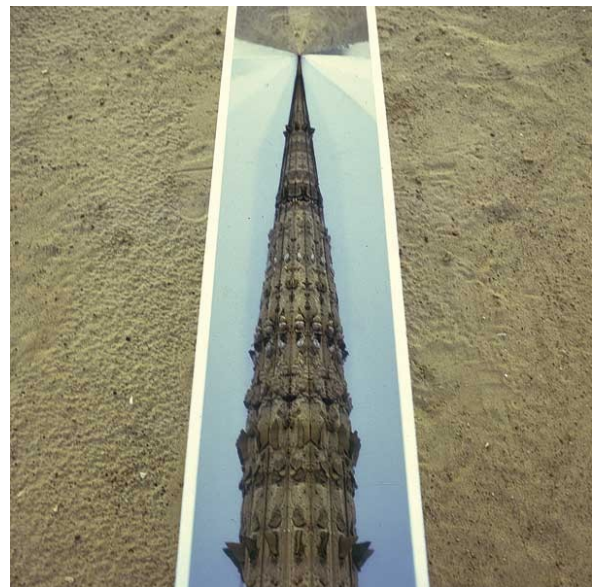


Abb. 10 Ohne Titel, ohne Jahr.

die Fotografie bei Infante-Araña eine wesentliche Facette seines Werkes. Ist das Foto bei der Land Art der Reflex einer längst zerstörten Arbeit und kann es diese nur mehr repräsentieren, vermittelt es bei Infante-Araña das Werk selbst.

Dennoch ist auch bei ihm die Fotografie nicht mit dem Werk gleichzusetzen, da das Werk tatsächlich in der optischen Verwirrung besteht, in der Unmöglichkeit, Rückschlüsse auf den zuvor stattgefundenen Vorgang zuzulassen. Raffinierte Konstruktionen, optische Täuschungen, Spiegelungen und Reflexe verbinden sich mit den technisch-optischen Möglichkeiten, die das Fotografieren mit Belichtung und Entwicklung bietet.

Die Fotografie hält die Rekonstruktion einer Wirklichkeit fest, die der Künstler eigens für den Betrachter geschaffen hat. Dank eines ausgewählten Blickwinkels legt sie nicht nur den ästhetischen Anspruch der Aktion im Raum fest, sondern rückt in besonderer Weise gerade auch den Anteil des wahrnehmenden Bewusstseins bei der Erzeugung von Erscheinungen der Natur hervor. Die Fotografien sind also das Ergebnis einer Synthese von Natur und Kunst, sie verschmelzen die Innenwelt der Wahrnehmung mit der Aussenwelt und den Naturgesetzmäßigkeiten. Entsprechend sind – so die vom Künstler vorgenommene Bestimmung – auch die Fotografien Artefakte. „Der Artefakt ist etwas, das nicht existiert, aber man kann sagen, dass das Kunstwerk, wenn es geschaffen wird,

ein Artefakt ist. Das, was nicht existieren kann, scheinbar, verwandelt sich in Realität, es ist das, was mich dazu veranlasst, das technische Objekt mit der Natur zu verbinden, ist mein Wille, Artefakte zu erzeugen, das heisst, künstlerische Realitäten. Die Fotografie wäre also der Beweis eines harmonischen Augenblicks zwischen dem Willen zu handeln und dem Unendlichen, repräsentiert durch die Natur.“<sup>4</sup>

Die fotografische Aufnahme gilt als gelungen, wenn sie gleichermaßen das künstlerische Ereignis wie die Inspiration des Künstlers dokumentiert, wenn sie die Wahl des Ortes und das Zusammenspiel von Kunstgegenstand und Natur als die bestmögliche erscheinen lässt. Die Fotografie zeugt von der Gegenwart des Artefakt und im Spiegel der Fotografie ist der Bewusstseinsreflex des Künstlers und seine Vorstellung von der Synthese aus Technik, Natur und Mensch aufgehoben.

### Neuer Raumbezug

Die Artefakte beziehen eine merkwürdige Zwischenposition zwischen eigenständigem Objekt und Exponat im Naturraum, der wiederum selbst Teil am Artefakt hat. Erst im Zusammenwirken von Gegenstand und Raum entfaltet sich der Artefakt zu dem, was ihn wesensmäßig bedingt. Infante-Arañas Artefakte existieren gewissermaßen nur im Raum der Natur. Die Natur selbst wird zum Ausstellungsraum und gleichzeitig zum Kunstgegenstand. Damit durchbricht der Künstler alle bisher dagewesenen Formen der Präsentation. Seine Artefakten beschränken sich nicht auf ihr bloßes Objektsein, gleichzeitig sind sie aber auch nicht nur einfach Installationen, die unabhängig vom Ort realisiert werden können. Ort und Gegenstand bilden eine Einheit, die, wenn sie aufgelöst wird, mit dem Verlust des Werkes einhergeht. Das Werk besteht in und durch seine Wirkung auf den Raum ebenso wie es sich aus der Wirkung des Raums nährt.

Infante-Arañas Artefakt bildet einen vorläufigen Endpunkt innerhalb der Bestrebungen, die das Kunstwerk im Laufe des 20. Jahrhunderts unternimmt, um sich aus einem festgelegten Rahmen zu befreien.<sup>5</sup> Nachdem es die verschiedenen Stationen durchlaufen hat – vom Bild im Rahmen, das einen in sich geschlossenen Kosmos darstellt, zum autonomen Tafelbild, das keines Rahmen mehr bedarf, weil es nichts mehr re-

präsentieren will ausser der ebenen Fläche und sich ungehindert mit der Wandfläche verbindet, hin zur Installation – verlässt es bei Infante-Araña mit dem Artefakt auch den Raum.

Eine solcher Aufbruch in den Raum zeichnet sich nicht nur an den Shaped canvases Frank Stella ab, die den rechteckigen Rahmen sprengen oder Robert Rauschenbergs Combined Paintings, sondern macht sich ebenso in der sowjetischen Kunst bemerkbar. So hat auch der wie Infante-Araña in der Sowjetunion tätige Ivan Chuikov mit seinen Fensterrahmenbildern den Vorstoss in den Aussenraum gewagt. Seine in Fensterrahmen gemalten Bilder suggerieren den Blick nach draussen, verlassen aber bald schon die Passung in den Rahmen, um auch diesen in ihre Gestaltung aufzunehmen. Nicht die Gleichsetzung von Fensteröffnung und perspektivischem Projektions- bzw. Repoussoir-Rahmen, hinter dem sich für den Betrachter ein illusionistischer Raum öffnet – eine auch in der nonkonformistischen Kunstszene Russlands häufig wiederkehrende Metapher für das Entdecken- oder Begehnen von Freiräumen –, sondern die Umkehrung der Projektion und eine buchstäbliche Materialisierung von Bildraum ist ihr Kennzeichen. Dies geschieht, indem der illusionierte Tiefenraum sich etwa als erkennbare Landschaft wie eine Folie über die Schau- bzw. Innenseite einer fensterartigen Rahmenkonstruktion legt, wobei das reliefartige Gebilde das faktische Raumvolumen aufgreift und den Ausblick als pure Malerei kennzeichnet. Auch Chuikov spürt auf diese Weise dem Verhältnis von Illusion und Realität, Kunst und Wirklichkeit nach. Und letztendlich hat ja bereits Malevich sein schwarzes Quadrat als ein Fenster in die Unendlichkeit bezeichnet und auf keinen Fall als bloßes Bild aufgefaßt.<sup>6</sup> Leitend für Francisco Infante ist ein Grundsatz Naum Gabos, dem zufolge dem „Volumen als bildliche und plastische Form des Raumes“ zu entsagen sei und „die Tiefe zur einzigen bildlichen und plastischen Form“ erklärt werden sollte.<sup>7</sup>

Auf eine andere Weise haben auch die Künstler der Gruppe Kollektive Aktion den Darstellungsraum durchbrochen. Ihre künstlerischen Manifestationen finden ausschließlich im Naturraum statt, bestehen aber – anders als bei Infante-Araña – ganz in Aktionen, deren fotografische Dokumentation nicht von

den Künstlern selbst initiiert wurde. Und schließlich hat auch auf seine Weise Ilya Kabakov mit seinem Konzept von der totalen Installation die Fläche als Darstellungsmodus hinter sich gelassen.

Doch anders als bei all diesen Künstlern führt Infante-Araña seine künstlerische Produktion am Schluss wieder auf die Fläche zurück. Die Fotografie bildet die letzte Etappe seiner Konzeptionen und nur über sie lässt sich der Vorgang rekonstruieren. Auch der Aufbruch in den Naturraum erfolgt bei Infante-Araña in einer anderen Weise als es beispielsweise für die Gruppe Kollektive Aktion oder die Manifestationen der europäischen und amerikanischen Land Art kennzeichnend ist, die sich gleichermaßen gegen ihre dauerhafte Materialisierung wie ihre institutionelle Konservierung sperren. Nicht umsonst gebraucht Infante-Araña die Bezeichnung „Artefakt“. Sein Kunstgegenstand bleibt erhalten, wenngleich er sich auch aus der Natur bedingt und sich sogar mit ihr verbindet.

Diese Voraussetzungen bleiben bestehen, auch wenn die Arbeiten tatsächlich nur in oder durch die Fotografien zugänglich sind, – ja, ein wesentlicher Teil der eigentliche Arbeit tatsächlich in der Fotografie besteht. Bis zum Schluss verschleiert der Künstler seine Vorgehensweise, der Betrachter wird das Rätsel zwischen provoziertem Illusionismus, optischer Täuschung und fotografischen Raffinessen nicht lösen können; die Werke geben sich niemals ganz preis und der Betrachter bleibt im Ungewissen über die verschiedenen Anteile, die die in der Natur realisierten Erscheinungen und ihre fotografische Umsetzung am Ganzen haben.

### **Die Artefakte. Eine gesellschaftskritische Stellungnahme?**

Obwohl Infante-Araña zu keiner Zeit im Stile der offiziellen Kunst arbeitet, kann er doch als Künstler mit Aufträgen für Messen, Kongresse und internationale Ausstellungen in der Sowjetunion tätig sein. Die hierfür ausgeführten Arbeiten gelten als Auseinandersetzung mit den modernsten Errungenschaften aus Technik und Wissenschaft und in diesem Sinne verkörpern sie Optimismus und Fortschrittsglauben. In dieser Hinsicht ist er von offizieller Seite, d. h. den staatlichen Institutionen toleriert, zumal er hier nicht als Künstler sondern vielmehr Designer bzw. Ausstel-

lungsgestalter in Erscheinung tritt.<sup>8</sup> Infante selbst äußert, dass ihn neben dem Weltraum die Technik interessiere, weil sie einen nicht wegzudenkenden Platz in der modernen Welt einnehme.<sup>9</sup>

Anders verhält es sich mit seinen Artefakten, die allein schon aufgrund ihrer geometrischen Elemente eine Referenz an die Avantgarde darstellen und damit der Gefahr des Formalismusvorwurfes unterliegen. So stellt sich die Frage, wie es dem Künstler gelingen konnte, über Jahre hin ungehindert seine Artefakte zu realisieren. Als Antwort bieten sich mehrere Überlegungen an. Zum einen ist Infante-Araña mit seinen Artefakten nicht auf einen Ausstellungsraum angewiesen und damit weitgehend unabhängig von Genehmigungen. Gleichzeitig bietet der Außenraum, zumal die freie Natur, ein Umfeld, das sich leichter der Kontrolle entzieht als eine Institution. Die Materialien für seine Objekte kann der Künstler ausserhalb des Kunsthandels finden. Dies alles mögen Gründe dafür sein, dass er einigermassen unbehelligt seinen eigenen Vorstellungen nachgehen und jene, nicht der offiziellen Kunst zugehörigen Artefakte produzieren konnte, zumal die Restriktionen, denen die Kunst unterlag, nicht in allen Jahren mit gleicher Rigidität gehandhabt wurden.

Die mit den Artefakten vorgenommene Verkehrung der Welt mag als Anspielung auf die zwiespältige Rolle gesehen werden, die die Kunst wie überhaupt das gesamte Kulturschaffen in der Sowjetunion einnahmen. Offiziell wurde ein aufstrebender Kommunismus propagiert, an dessen Bestehen und Entwicklung die Sowjetbürger mitwirkten. Ziel war es, eine für alle bessere Welt zu schaffen, in der das Leben leichter, schöner und erfreulicher sein würde. Dass es sich hierbei um eine niemals erreichte Utopie handelte, ist unbestritten und im Übrigen den Vorstellungen, die die Vertreter der ersten Avantgarde zu Beginn des 20. Jahrhunderts verfolgten, nicht unähnlich. Die Wirklichkeit hingegen sah anders aus. Das heißt offiziell wurde ein Bild hochgehalten, das die tatsächlichen Gegebenheiten verdeckte. Angesichts dieses doppelten Sicht von idealer und tatsächlicher Wirklichkeit nimmt sich Infante-Arañas Kunst wie eine Metapher aus. Mittels optischer Effekte, Spiegelungen und Fragmentierung der gespiegelten Bilder wird eine Bildwelt erzeugt, die sich zwar aus den real vorhandenen Teilen zusammensetzt, aber in der Weise, wie sie sich



schließlich der Wahrnehmung stellt, nicht der gegebenen Wirklichkeit entspricht. Zwischen Kunstwelt und realer Welt besteht eine unüberbrückbare Kluft, die nur dann überwunden werden kann, wenn man sich die illusionistischen Verfahren vergegenwärtigt und sich ihrer Wirkweisen bewusst ist.

## Endnoten

1. Francisco Infante: Autobiographische Fragmente, in: Kat. Francisco Infante. Artefakte, Wilhelm-Hack-Museum, 1989, S. 22.
2. Francisco Infante: Artificially Created Spaces. The Projects and Realizations of the ARGO-Group, in: The Journal of Decorative and Propaganda Arts, Vol. 5, Summer 1987, S. 113.
3. Kunst im Untergrund. Nonkonformistische Künstler aus der Sowjetunion, Wien (Albertina) 2000, S. 62.
4. Francisco Infante-Araña, in: Kat. Russlands zweite Avantgarde, Kat.Ausst. Passau 1998, S. 80.
5. Hierzu vgl. Brian O'Doherty: Die weiße Zelle und ihre Vorgänger, in: Wolfgang Kemp (Hg.): Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Berlin 1992, S. 333-347.
6. Vgl. Hans-Peter Riese: Integration von Technik und Natur, in: Kat. Francisco Infante. Artefakte, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen 1989, S. 9 und Francisco Infante. Autobiographische Fragmente, ebenda, S. 29.
7. Naum Gabo und Anton Pevsner: Realistisches Manifest, 1920, zit. bei John E. Bowlt: Plötzlich . . ., in: Kat. Francisco Infante. Artefakte, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen 1989, S. 18.
8. Vgl. Hans-Peter Riese: Integration von Technik und Natur, in: Kat. Francisco Infante. Artefakte, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen 1989, S. 7.
9. Francisco Infante. Autobiographische Fragmente, ebenda, S. 26.

## Bibliographie

Artefakte. Francisco Infante, Ausstellungskatalog. Ludwigshafen 1989

Michel Constantini: Francisco Infante. Sur le neveu de l'art. Remarques sur l'Hommage à Malevich de F. Infante, in: A-Ya. Unofficial Russian Art Review, Nr. 3, Elancourt 1981

W. Glastischew, in: Russische und sowjetische Kunst. Werke aus sechs Jahrhunderten, Kat. des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen u. der Städt. Kunsthalle Düsseldorf, 1984

Glasnost. Die neue Freiheit der sowjetischen Maler, Emden 1988

Ernst H. Gombrich: Kunst und Illusion, Berlin 2002

Francisco Infante: Monografia, Moskau 1995

Brian O'Doherty: Die weiße Zelle und ihre Vorgänger, in: Wolfgang Kemp (Hg.): Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Berlin 1992

Eric A. Peschler: Künstler aus Moskau. Die neue Avantgarde, Schaffhausen 1988

Rosenfeld, Alla, Nroton T. Dodge (Hg.): Nonconformist Art. The Soviet Experience 1956-1986, The James Voorhees Zimmerli Art Museum, Thames Hudson 1995

Rußlands zweite Avantgarde. Hrsg. Vom Verein zur Förderung Moderner Kunst, Stiftung Wollen, Passau 1998.

## Abbildungen

Abb. 1 <http://englishrussia.com/index.php/2009/05/>

Abb. 2, Abb. 9 aus: Nonconformist Art. The Soviet Experience 1956-1986

Abb. 3, Abb. 10 aus: Eric A. Peschler: Künstler aus Moskau. Die neue Avantgarde, Schaffhausen 1988

Abb. 4, Abb. 5, Abb. 6, Abb. 7, Abb. 8 aus: Rußlands zweite Avantgarde.

## Zusammenfassung

Das Vergnügen am Spiel mit der optischen Täuschung, der vermeintlichen oder tatsächlichen Durchbrechung von Räumen und die dadurch ausgelöste Irritation beim Betrachter hat sich in der Architektur wie in den bildenden Künsten seit dem Barock ungemeinert erhalten. Die Vertreter kinetischer wie optischer Kunst machen es zum vorrangigen Anliegen ihres Schaffens und prägen mit der Op Art in den 1950er und 1960er Jahren eine eigene Kunstrichtung.

Weniger bekannt ist hingegen, dass inmitten der Verordnung einer Kunstrichtung, die sich einer idealisierten Darstellung des Alltagsleben zu widmen hat, dem sogenannten Sozialistischen Realismus, ein sowjetischer Künstler mit einer Kunst hervortritt, die in hohem Maße auf optische Verkehungen setzt, die er mit Spiegeln erzeugt. Da Infante-Araña seine raumgreifenden Installationen ausschließlich im Freien inszeniert, bindet er die umgebende Natur in seine Konzeption mit ein. Kunst und Natur, Reflexion und Realität verbinden sich zu eigenwilligen Raumstrukturen, die die gewohnten Bezüge aus den Angeln hebt. Himmelsprojektionen finden sich in Gesteinshalden, die Geröllmassen in merkwürdiger Weise gen Himmel gekehrt. Der vom Künstler hierfür geprägte Begriff der Artefakte soll zum Ausdruck bringen, dass künstlerischer Eingriff und Gegebenheiten eine Verbindung eingehen, die nicht nur eine besondere Art von Kunst hervorbringt, sondern zugleich auf die verschiedenen Weisen der Wahrnehmung hinterfragt. Deutlich wird das beispielsweise auch, wenn der Künstler die natürliche Reflexion einer Wasserpfütze in einer Fahrinne der einer Spiegelung in einem zwischen die Wasserlachen plazierten Spiegel entgegenhält. Eine solche Verkehrung von Wirklichkeiten gelingt umso mehr, als der Künstler seine Arbeiten in fotografischen Aufnahmen nicht nur dokumentiert, sondern in den Aufnahmen das Kunstwerk fortführt.

Inwieweit Infante-Arañas Arbeiten ein Reflex auf die sowjetische Situation sind, in der die propagierten Ideale mit der Praxis kollidieren, die unter der Ägide des Sozialistischen Realismus produzierten Darstel-

lungen und die tatsächliche Realität auseinanderklaffen, ist eine Frage, die sich ebenso aufdrängt wie die, wie ein dissidenter Künstler wie Infante-Araña innerhalb des engmaschigen Netzes der Kontrolle überhaupt in solchem Maße, zudem im freien Raum tätig werden konnte.

### **Autorin**

Dr. Viola Hildebrand-Schat, Wissenschaftlerin am DFG-Projekt „Das Künstlerbuch als ästhetisches Experiment. Geschichte und Poetik einer hybriden Gattung“ an der Bergischen Universität Wuppertal. Habilitation am Kunsthistorischen Institut der Goethe-Universität/Frankfurt am Main, DFG-Projekt zur Literaturrezeption im bildkünstlerischen Werk von Marcel Broodthaers; Promotion bei Prof. Werner Busch/FU Berlin zum Paradigmenwechsel um 1800.

Forschungsschwerpunkte: Text-Bild-Verhältnis, Konzeptkunst, Kontextkunst, Russische Kunst von der Avantgarde bis zur Gegenwart, Kunst um 1800, Romantik und ihre Fortschreibung.

### **Titel**

Viola Hildebrand-Schat, Spiegelung, optische Täuschung oder technischer Trick? Die Verkehrung der Welt in den Werken von Francisco Infante-Araña, in: kunsttexte.de, Nr. 4, 2010 (10 Seiten), [www.kunsttexte.de](http://www.kunsttexte.de).