

Walter Swennen

**Das
Phantom
der
Malerei**

***The
Phantom
of
Painting***

Vorwort

10

Foreword

12

Stephan Berg

**Das Geheimnis der
Bananenschale**

14

***The Secret of the
Banana Peel***

20

Konrad Bitterli

**From Poet to Painter:
Wenn Worte zu
Bildern werden ...
Randnotizen zu Walter
Swennens Malerei**

49

***From Poet to Painter:
When Words
Become Pictures...
Marginalia in Walter
Swennen's Painting***

57

Daniel Koep und/and
Astrid Goubert

**L'Esprit Swennen.
Ghost Signs
aus Brüssel**

93

***L'Esprit Swennen.
Ghost Signs from
Brussels***

101

Biografie / Biography

137

Ausgewählte Einzelausstellungen / Selected Solo Exhibitions

144

**Ausgewählte Gruppenausstellungen /
Selected Group Exhibitions seit / since 2010**

145

Verzeichnis der ausgestellten Werke / List of Exhibited Works

146

Impressum / Colophon

150

Vorwort

Stephan Berg *Kunstmuseum Bonn*

Konrad Bitterli *Kunst Museum Winterthur*

Benno Tempel *Kunstmuseum Den Haag*

Das Werk des 1946 in Brüssel geborenen Malers Walter Swennen ist bislang institutionell vor allem in Belgien, unter anderem durch Präsentationen im Palais des Beaux-Arts in Brüssel (1986), im MUHKA, Antwerpen (1994) und zusammenfassend im Wiels Centre D'Art Contemporain, Brüssel, im Jahre 2013 gewürdigt worden. Die gemeinsam vom Kunstmuseum Bonn, dem Kunstmuseum Den Haag und dem Kunst Museum Winterthur entwickelte Ausstellung möchte diesen Blick ins Internationale weiten und ermöglicht mit 67 Arbeiten von den frühen 1980er-Jahren bis zur Gegenwart einen Überblick über das mehr als vier Jahrzehnte umfassende Gesamtwerk.

Von Beginn an bilden Malerei und Text im Werk dieses Künstlers, der in den 1960er-Jahren zunächst als Dichter der Beatnik-Generation im Kreis der Brüsseler Bohème um Marcel Broodthaers bekannt wurde und sich erst in den frühen 1980er-Jahren der Malerei zuwandte, eine untrennbare, immer aber paradoxe Einheit.

Im Mittelpunkt seines Schaffens steht die Überzeugung, dass das, was das Bild als scheinbar lesbares Motiv zeigt, nie identisch mit dem Bild selbst ist, und doch beide Ebenen stets so ineinander verwoben sind, dass sie sich nicht voneinander trennen lassen. Auf der Suche nach einer Form der Malerei, die jede Art von Eindeutigkeit unterläuft, schöpft Swennen auf der Basis von Surrealismus und Pop Art aus einem breiten Motivfundus, der Comics und Kinderspielzeug ebenso umfasst wie Literatur, Lexika oder Werbung. In der Regel dient dabei ein gestisch abstrakt-expressiver, sehr malerischer Bildgrund als Träger für eher zeichnerisch entwickelte Motive, deren Bedeutung durch in das Bild eingebrachte Satz- und Wortfragmente sowie durch die stets relevanten Bildtitel soweit erweitert wird, bis jeder Entschlüsselungsversuch in eine neue Rätselhaftigkeit führt.

Trotz zahlreicher Textbezüge geht es bei Swennen nie um die Versprachlichung des Bildes, sondern vielmehr genau um das Gegenteil: um die Grenzen der Sprache

und die Grenzen der Benennbarkeit jenseits derer sich die Malerei als eine Praxis bewegt, die einer eigenen, per se widersprüchlichen Logik folgt.

Mit seiner Haltung, die konzeptuell die Möglichkeiten und Grenzen des Mediums austestet, gehört er in eine Linie mit dem belgischen Maler Raoul de Keyser und dem niederländischen Maler René Daniëls. Unter diesen erscheint er gleichzeitig als der Experimentierfreudigste. In seiner bewussten Suche nach größtmöglicher Heterogenität bleibt er dabei aber immer seinem grundlegenden Ziel verpflichtet, Bilder zu erzeugen, die man nicht verstehen kann, weil sie sich selbst als Stolperfälle begreifen. Die vielfältigen Chiffrierungen, ikonografischen Fahrten und symbolischen Aufladungen in seinen Bildern sind so gesehen auch Instrumente, mit denen Swennen die Autonomie der Malerei schützt.

U

nsrer erster großer Dank gilt Walter Swennen und seiner Tochter Els Swennen, die unser Vorhaben von Anfang an mit Wohlwollen und steter Unterstützung begleitet haben. Ein weiterer großer Dank geht an die Galerie Xavier Hufkens in Brüssel, namentlich an Xavier Hufkens, Simon Devolder und Joris Dockx, die das Projekt ebenso großzügig wie professionell auf allen Ebenen mitgetragen haben und eine unverzichtbare Hilfe bei der Realisierung der Schau waren. Dank geht auch an Rosemarie Schwarzwälder von der Galerie nächst St. Stephan für wertvolle Hinweise sowie an Nicolas Krupp von der gleichnamigen Galerie in Basel.

Darüber hinaus bedankt sich das Kunstmuseum Bonn bei der Stiftung Kunst der Sparkasse in Bonn für die großzügige Förderung des Projektes.

Die Kooperation bei der Ausstellung zum Werk Walter Swennens passt in idealer Weise in das Programm des Kunstmuseums

Den Haag, das seit vielen Jahren regelmäßig Ausstellungen zur zeitgenössischen Malerei und Kunst zeigt, wie zuletzt zu Marthe Wery (2011), Luc Tuymans (2013), Emo Verkerk (2014), Berlinde De Bruyckere (2015), Bridget Riley (2016), Rinus Van de Velde (2016), Jean Brusselmans (2018), Rob van Koningsbruggen (2019), Reinier Lucassen (2020) und Norbert Schwontkowski (2020). Hierbei liegt sehr bewusst ein besonderer Schwerpunkt auf Künstler:innen aus dem Nachbarland Belgien.

Im Kunst Museum Winterthur erweitert die Ausstellung von Walter Swennen die langjährige Beschäftigung mit Positionen zeitgenössischer Malerei von Agnes Martin bis Gerhard Richter um einen überraschenden Akzent jenseits der üblichen Kunstgeschichtsschreibung.

Auch im Kunstmuseum Bonn ordnet sich die Schau in einen breiten Horizont monografischer Malereiausstellungen ein, die das Haus in den letzten Jahren erarbeitet hat. Zu nennen sind hier unter anderem Raoul de Keyser (2009), David Reed (2012), Albert Oehlen (2012), Frank Auerbach (2015), Susanne Paesler (2016), Karin Kneffel (2017) und Thomas Scheibitz (2018).

Abschließend möchten wir uns bei der Grafikerin des Kataloges Adeline Morlon für die kluge Gestaltung der Publikation ebenso bedanken wie bei Hannibal Books, die mit großem Engagement diesen Katalog produziert haben.

P

Foreword

Stephan Berg *Kunstmuseum Bonn*

Konrad Bitterli *Kunst Museum Winterthur*

Benno Tempel *Kunstmuseum Den Haag*

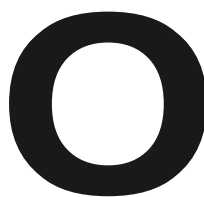
Until now, the oeuvre of the painter Walter Swennen, born in Brussels in 1946, has been honoured primarily by institutions in Belgium, including shows at the Palais des Beaux-Arts, Brussels (1986), MuHKA, Antwerp (1994) and, in 2013, a retrospective at the Wiels Centre D'Art Contemporain, Brussels. The exhibition developed jointly by the Kunstmuseum Bonn, Kunstmuseum Den Haag and Kunst Museum Winterthur seeks to extend this perspective into an international context; with 67 works from the early 1980s through to the present, it offers an overview of the artist's creative production spanning more than four decades.

Right from the start, painting and text have constituted an indivisible but always paradoxical unity in the work of this artist, who first became known in the 1960s as a poet of the Beat generation in the circle of the Brussels Bohème around Marcel Broodthaers, and who only turned to painting in the early 1980s. His creative output is built around the conviction that what the picture shows as an apparently legible motif is never identical with the picture itself, but that both levels are nonetheless so interwoven that they cannot separate themselves from each other. In searching for a form of painting that undermines every type of non-ambiguity, Swennen – grounded in Surrealism and Pop Art – draws inspiration from a wide range of motifs, including comics and children's toys as well as literature, dictionaries and advertisements. As a rule, he employs a gestural, abstractly expressive, quite painterly ground, which carries motifs that tend to be developed from a graphic perspective and whose significance is expanded – by fragments of words and sentences introduced into the picture and by the unremittingly relevant titles of the pictures themselves – to the point where every possible explanation leads only to a new puzzle.

In spite of numerous textual references, Swennen is never concerned with translating the picture into language, but rather with the exact opposite of this approach: namely, with the limits of language and the borders of

designation, beyond which painting operates as a practice that follows its own, inherently contradictory logic.

With this attitude, which conceptually tests the possibilities and limits of the medium, Swennen reveals an affinity with the Belgian painter Raoul de Keyser and the Dutch painter René Daniëls. At the same time, of the three he proves to be the most inclined towards experimentation. In his deliberate search for the highest possible degree of heterogeneity, he still remains faithful to his fundamental goal of creating pictures that rebuff efforts to understand them, inasmuch as they consider themselves to be stumbling blocks. The multifaceted encryptions, iconographical tracks and symbolical charges in his pictures can accordingly be seen also as instruments with which Swennen protects the autonomy of painting.



Our first and foremost expression of thanks goes to Walter Swennen and his daughter Els Swennen, both of whom offered their goodwill and constant support for our undertaking from the very beginning. We are also grateful to the Xavier Hufkens gallery in Brussels, specifically to Xavier Hufkens, Simon Devolder and Joris Dockx, who generously contributed their professional expertise on all levels. Our thanks go to Rosemarie Schwarzwälder from the Galerie nächst St. Stephan, Vienna for her helpful observations, as well as to Nicolas Krupp from the gallery of the same name in Basel.

Furthermore, the Kunstmuseum Bonn would like to gratefully acknowledge the Stiftung Kunst der Sparkasse in Bonn for its generous support for this project.

The collaboration with Walter Swennen fits perfectly into the programme of the Kunstmuseum Den Haag, which has held regular exhibitions of contemporary painting for many years, with such artists as

Marthe Wéry (2011), Luc Tuymans (2013), Emo Verkerk (2014), Berlinde De Bruyckere (2015), Bridget Riley (2016), Rinus Van de Velde (2016), Jean Brusselmans (2018), Rob van Koningsbruggen (2019), Reinier Lucassen (2020) and Norbert Schwontkowski (2020). There is a deliberate focus on artists from the neighbouring country of Belgium.

At the Kunst Museum Winterthur, the exhibition dedicated to Walter Swennen augments the museum's long-standing investigation of modes of contemporary painting, extending from Agnes Martin to Gerhard Richter, with an interest that goes well beyond the customary art-historical narrative.

At the Kunstmuseum Bonn too, the exhibition takes its place within a broad spectrum of monographic shows on painting that the institution has mounted in recent years. Worthy of mention, among others, are Raoul de Keyser (2009), David Reed (2012), Albert Oehlen (2012), Frank Auerbach (2015), Susanne Paesler (2016), Karin Kneffel (2017) and Thomas Scheibitz (2018).

Finally, we would like to express our thanks to the graphic artist responsible for this catalogue, Adeline Morlon, for her intelligent and creative layout of the publication, as well as to Hannibal Books for having produced the catalogue with great ability and commitment.



Das Geheimnis der Bananenschale

Stephan Berg

Möglicherweise verdanken wir ja die interessantesten Bilder in der jüngeren Geschichte der Malerei nicht den Künstler:innen, die dieses uralte und doch immer wieder frische und herausfordernde Medium emphatisch umarmen, sondern denen, die sich ihm skrupulös, zweifelnd und kritisch nähern. Jedenfalls lässt sich eine lange Liste, angefangen von Philip Guston über Gerhard Richter, Bernard Frize bis hin zu Christopher Wool und Albert Oehlen bilden, die allesamt Malerei nicht als das selbstverständlich Gegebene betrachten, sondern als einen Gegenstand, der erst durch seine Infragestellung zum Leuchten gebracht werden kann. In die Chronik dieser produktiven Malerei-Skeptiker reiht sich mühelos auch der 1946 in Brüssel geborene Walter Swennen ein, dessen Weg zur Malerei denn auch alles andere als geradlinig verlief. Zwar hatte er auf Wunsch seiner Mutter zwischen seinem 14. und dem 17. Lebensjahr Malunterricht bei Claire Fontaine, die ähnlich wie Nicholas de Staël vorwiegend mit dem Palettmesser arbeitete. Sein weiterer Weg führte ihn aber zunächst zur Philosophie, später dann zu einem Psychologiestudium, das er 1973 abschloss. In den 1960er-Jahren machte er sich zudem einen Namen als Dichter im Umfeld der Beatnik-Generation.



Über lange Zeit beschäftigt diesen Künstler nicht das Bild, sondern der Text, die Worte. Noch 1988 schreibt er: „Truth lies in words. It has once been said: as stupid as a painter. Stupidity is the name of the real with which thinking contends. Painting has to do with the real. So I'm dealing with stupidities“¹. Wobei schon der ganz junge Walter Swennen erlebt hatte, dass auch die Worte kein wirklich sicheres Fundament bilden. Als Walter fünf Jahre alt ist wechseln die Eltern, die bislang ausschließlich Niederländisch gesprochen hatten, ins Französische und überlassen damit ihren Sohn buchstäblich der Sprach- und Verständnislosigkeit. In einem Katalogbeitrag aus dem Jahre 1981 taucht signifi-

kanterweise die Zeile „Always übertragen“ auf, die sowohl die Erfahrung reflektiert, sozusagen „Lost in Translation“ zwischen zwei Sprachen pendelnd aufzuwachsen, wie auch die Erkenntnis, dass sich hinter jeder Bedeutung immer weitere Bedeutungen verbergen.

Die Ambivalenz, mit der sich der junge Walter Swennen zwischen dem Text und dem Medium des Bildes bewegt, wird schon in *Alphabetum* aus dem Jahre 1981 sichtbar. Auf einer 350 cm hohen Papierbahn konfrontiert der Künstler die skizzenhaft in Öl und Lack ausgeführten Darstellungen eines Trichters, eines Kaninchens, eines Elefanten und eines Krokodils mit ebenfalls in Öl geschriebenen Begriffen, die allerdings zu den gemalten Gegenständen nicht passen. So paart sich „rabbit“ mit dem Trichter, „glas“ mit dem Kaninchen, „oil“ mit dem Elefanten und das Krokodil muss ganz ohne schriftliche Entsprechung auskommen. Ein Alphabet der Widersprüche, der bewusst gesetzten Unschärfen und spielerischen Vertauschungen, in dem sowohl die Worte wie auch die Bildzeichen in hohem Maß kontingent sind.

Es sind diese Kollisionen zwischen Sinn und Unsinn, zwischen Bedeutung und Bedeutungslosigkeit, die Swennen sein gesamtes künstlerisches Leben beschäftigen werden und sich auch in *Untitled (Mots effacés)* (1981, S. 48) zeigen. Eine 232 × 149 cm große Papierbahn ist mit einem in schwarzer Öl- und Lackfarbe ausgeführten niederländischen Text beschrieben und zugleich teilweise mit weißer, grauer oder schwarzer Farbe übermalt worden. Die gesamte Arbeit ist ein perfekter Widerspruch in sich selbst. Das Papier als Träger der Arbeit bestärkt den Zusammenhang zum Schreiben, die Öl- und Lackfarbe dagegen mit ihren deutlichen Dripping-Spuren verweist eindeutig auf Malerei. Dieser „schlüpfrige visuelle Handshake zwischen Text und Bild“² erzeugt seinen Sinn als Durchstreichung eben dieses Sinns. Mehr noch: Bereits das, was der gemalte Text als scheinbaren Inhalt anbietet, ist selbst schon fragwürdig, ganz analog zu Walter Swennens Bemerkung: „Making a Painting is to transform nonsense into an Enigma“³.

An keiner Stelle zielt dieses Werk, trotz seiner unstrittig linguistisch-semantischen Grundierung, nur auf die kategoriale Differenz zwischen Zeichen und Bezeichnetem, beziehungsweise zwischen Textzeichen und Bildzeichen. Darin begründet sich auch Swennens mehrfach geäußerte Distanz zu René Magritte. Dessen berühmtes Bild einer Pfeife, die laut Bildunterschrift eben keine sei, machte deutlich, dass eine gemalte Pfeife eben nur das Bild einer Pfeife sei. Hier geht Swennen einen entscheidenden Schritt weiter, wenn er grundsätzlich erklärt: „A Painting is not a sign, it's a mark“⁴, und damit deutlich macht, dass beispielsweise das oben erwähnte Bild einer Pfeife eben nicht eindeutig auf diesen Gegenstand verweist, sondern zunächst und grundsätzlich nichts weiter als eine malerische Markierung, also reine Malerei darstellt.

Es geht also bei Swennen nie um die Versprachlichung des Bildes, sondern vielmehr genau um das Gegenteil: um die Grenzen der Sprache und die Grenzen der Benennbarkeit jenseits derer sich die Malerei als eine Praxis bewegt, die einer eigenen, per se widersprüchlichen Logik folgt. Ziel dieser Malerei sind Bilder, die im Wortsinne unvorstellbar bleiben sollen, bevor sie tatsächlich existieren, was eine vorbewusste, sozusagen automatische Malhaltung voraussetzt. Swennen selbst spricht in diesem Zusammenhang davon, dass seine Bilder in einer dauernden Folge von einem Reparaturakt zum nächsten entstehen und verweist damit auf ein Malprinzip, in dem eine Kettenreaktion von Aktionen und Reaktionen, ohne zugrundeliegenden festen Plan, am Ende zum Bildergebnis führt⁵.

Das vor allem in den 1980er-Jahren häufig auftauchende Bildmotiv der Bananenschale kann als prägnantes Beispiel dafür dienen, wie es Swennen gelingt, Bilder zu erzeugen, die trotz ihrer scheinbaren Eindeutigkeit nicht richtig zu greifen sind, weil sie sich selbst als Stolperfalle zwischen dem, was sie zeigen, und dem, was sie sind, verstehen. *Untitled (Beste P, bis)* (1984, S. 25) entwickelt sich, wie alle Arbeiten des Künstlers, aus einem gestisch-abstrakten Bildgrund, der mit seinen vielen, immer wieder übermalten, korrigierten Malschichten selbst sehr körperlich und materiell

weil erst aus dieser Realität der Widerhaken entsteht, aus dem sich die innere Widersprüchlichkeit des Bildes speist. Das wird nicht zuletzt deutlich in *Piet, Georg & I* (2016, S. 89), wiederum einem der vielen mit Kunstzitate spielenden Bilder, in dem unter anderem Piet Mondrians Abstraktion ungebremst auf eine Backsteinwand prallt.

Eine wunderbar ironische Etüde über die Umdeutung der normativen Kraft des konstruktiven Rasters formuliert der Künstler mit *L.i.i.i.* (2016, S. 37). Ein punktförmiges Raster auf graublauem, wolkig dichtem Malgrund bildet hier die Basis für eine malerische Exploration, die in nichts Weiterem besteht als darin, einige rote Linien wie Paketgummis zwischen einzelnen Punkten zu verspannen. Schon wird aus der All-Over-Ordnung der Abstraktion eine sprachliche Konstellation, die den Titel des Werks ergibt, der subtil auf El Lissitzky zu verweisen scheint, aber auch diese Anspielung zum Teil eines Spiels macht, bei dem alles kontingent und in der Schwebe bleibt. Genau darin besteht eine der großen künstlerischen Leistungen dieses Werks: dass es uns mit scheinbar eindeutigen Angeboten auf die Fährte einer scheinbaren Lesbarkeit des Bildes lockt, um uns dann lächelnd die Absurdität und Insuffizienz unserer Schlussfolgerungen vorzuführen, ohne dass wir die Lust verlieren, uns weiter mit diesen vielfach codierten Bildfallen zu beschäftigen. Diese Bilder kennen keinen festen Grund, und sind in Wirklichkeit, um ein weiteres häufig auftauchendes Motiv zu zitieren, alle in gewisser Weise Spinnennetze (vgl. *Faktura* (2009, S. 66), *Spider (Small)* (2014, S. 67) oder *Untitled (Araignee)* (1993), in denen sich nicht nur alle möglichen Bildgegenstände, sondern auch der/die Betrachter:in verfangen. Ein weiteres schönes Beispiel für ein Bild, das jeden Entschlüsselungsversuch wieder an sich selbst zurückdelegiert, ist *Labyrinthe* (2015, S. 133). Auf einem blauen, vielfach übermalten, gestisch aufgelockerten Malgrund ist der akkurate Grundriss eines Labyrinths auf-

getragen, in dessen Zentrum sich die leicht zeichenhafte Darstellung eines Elefanten befindet. Ein Pfeil am oberen linken Bildrand weist den Weg in das Labyrinth. Der durch eine rote Linie sichtbar gemachte bisherige Wegverlauf führt aber nach nur einer Abzweigung in die Sackgasse. Wie fast alle Arbeiten Walter Swennens zeigt dieses Bild einerseits alles, was es ausmacht, und entzieht es uns gleichzeitig wieder. Wenn der Sinn eines Labyrinths, in dem es anders als in einem Irrgarten nur einen Weg zum Ziel gibt, darin besteht, dieses Zentrum zu erreichen, dann wäre – übertragen auf das Gemälde – der Elefant das, worum es in diesem Bild geht. Gleichzeitig ist dieser Elefant aber nicht einmal das Bild eines Elefanten, sondern nur ein abstrahiertes Zeichen eines Bildes eines Elefanten. Er ist als Bildmotiv zwar im Zentrum der Komposition, aber im Verhältnis zu dem Labyrinth so klein ausgeführt, dass der/die Betrachter:in automatisch das Labyrinth als ebenso bedeutendes Thema des Bildes empfindet, dessen Durchdringung allerdings, nimmt man die rote aporetische Linie als entsprechenden Hinweis, nur in eine Sackgasse führen kann. Noch deutlicher wird diese Hermetik des gemalten Bildes in *Defekt* (2015, S. 135), auf dem eben dieses Wort in roten Versalbuchstaben diagonal über einer weißgestrichenen Fernseh Bildschirmform klebt und so darauf hinweist, dass der Defekt des Bildes zugleich Inhalt dieses Gemäldes ist. *Rivets* (2013, S. 113) variiert dieses Thema mit monochromen farbigen Flächen, die durch regelmäßig aufgebrauchte schwarze Punkte wie in den Bildgrund genagelt wirken, und eine hermetische Oberfläche erzeugen, die jeden Versuch in sie einzudringen zurückweist. *2 Arrows* (2014, S. 111) besteht aus zwei leicht transparenten farbigen, horizontalen Farbflächen und zwei gemalten Pfeilen, die den Eindruck erwecken, als könnte man durch entsprechendes Anklicken das jeweils nächste oder vorherige Bild zur Erscheinung bringen und damit das bestehende Bild destabilisieren.

Auch die Worte helfen hier nicht weiter. *Allo Patti* (2011, S. 69) wendet sich, wie schon der Titel sagt, an eine unbekannte Patti, besteht aber im Wesentlichen aus vielfach sich überlagernden Hallo's und Allo's,

die aus dem Bild herauszurufen scheinen, als seien sie weder sicher, ob sie jemanden draußen erreichen, noch wer da eigentlich ruft. Zudem scheint sich in dem Titel noch die lautmalerische Anspielung auf Allopathie zu verbergen, also einer Heilmethode der Schulmedizin, bei der Krankheiten, anders als in der Homöopathie, mit entgegengesetzt wirkenden Medikamenten behandelt werden. Und die mehrfachen Variationen, in denen Swennen mit Worten „Too Many Words“ entstehen lässt, beispielsweise in *Trop Mots* (2016, S. 59) oder *Too Many Words* (2017, S. 60), verweisen auf eine Labyrinthik des Sprachlichen, in der die Buchstaben eine Lesbarkeit darstellen, die sie zugleich energisch verneinen.

All diesen Aufwand betreibt Swennen nicht, um die Malerei in eine Sackgasse zu führen, sondern im Gegenteil, um das Medium zu sich selbst zu ermächtigen. Sein lebenslanges Anliegen besteht darin, uns in die Lücke zwischen den gemalten Worten und den gemalten Dingen stürzen zu lassen, damit wir am Ende der reinen materiellen Gegenwart der Malerei nicht mehr ausweichen können. Sein systematisches Nachdenken über den Unterschied zwischen Bild und Malerei (image und painting), hat ihn schon früh zu der Überzeugung geführt, dass jedes Bild, wenn es gelingen soll, schlussendlich in der Malerei aufgehen muss. Bereits 1985 bemerkt er dazu: „To paint is to make something because of an image that doesn't exist yet; an image that once it has appeared is suspended in the painting like some kind of emulsion: you swallow it in one go“⁹.

Diese Suche nach dem Punkt, wo das Bild (image) von der Malerei (painting) quasi geschluckt und in die reine Materialität der Malerei verwandelt wird, bestimmt das Werk selbst in einer Arbeit wie *Veronica* (2007, S. 38), die auf den ersten Blick nichts anderes als die endlose Multiplizierung von Bildern verhandelt, die sich auf weitere Bilder beziehen: An einer Wäschespinne hängen mehrheitlich rote, blaue, gelbe, rechteckige Stoffbahnen wie ein in seine Einzelteile zerlegter Mondrian, zu denen eine Frau gerade ein weiteres Stück hinzufügt, das wie ein blauer Rahmen aussieht. Nicht nur die vermeintliche Rahmenform,

sondern auch in den Grundfarben gehaltene, säuberlich aufgehängte Rechtecke machen das Bild einerseits zu einer Reflexion über die Geschichte der Abstraktion, die hier auf einer profanen Wäscheleine aufgereiht und damit gewissermaßen auch entsorgt wird.

Zugleich verweist der Titel der Arbeit aber noch auf eine andere Ebene, nämlich auf das Schweißbuch der Veronika, in dem sich bekanntlich das Gesicht Jesu als Abdruck erhalten haben soll. Als Vera Icon kündigt es von einem fundamentalen Transformationsakt, indem sich das Bild (image) von seiner Zeichenhaftigkeit löst und selbst zur körperlichen Realität wird – übertragen auf Walter Swennen, die Malerei sich also das „bis jetzt nichtexistierende Bild“ einverleibt und es dadurch substanzialisiert. Über Tizian, den er verehrt, hat Swennen gesagt: „He pretended to create images, but he made paintings“.¹⁰ Eben das beschäftigt auch diesen Maler, der dieses Ziel gleichzeitig so hartnäckig hinter lauter sprachlichen und bildlichen Fallstricken verbirgt, dass wir vor lauter Lust und Frust an der Entzifferung bisweilen gar nicht merken, dass die Lichter, die beispielsweise in *Lights of Moke* (2017, S. 45) mit ihren gelben, roten und blauen (!) Lampenschirmen das nachtblau-schwarze Dunkel, das sie umgibt, eher hervorheben als erhellen, genau das umsetzen, was Swennen als zentrale Aufgabe formuliert hatte: „A good painting only shows itself“¹¹.

P

- 1** Walter Swennen (1988, Galerie Micheline Szwajcer), in: *Walter Swennen. So Far So Good*, Ausstellungskatalog Wiels, Brüssel 2013, S. 96.
- 2** Quinn Latimer: „To Read What was Never Written: Walter Swennen's Pictorial Poetics“, in: *Walter Swennen. So Far So Good*, Ausstellungskatalog Wiels, Brüssel 2013, S. 102.
- 3** Walter Swennen, in: *Walter Swennen. Hic Haec Hoc*, Ausstellungskatalog Galerie Xavier Hufkens, Brüssel 2016, S. 46.
- 4** Ebd. S. 37.
- 5** Ebd. S. 45.
- 6** Ebd. S. 37.
- 7** Ebd. S. 42.
- 8** Ebd. S. 37.
- 9** Walter Swennen, in: *So Far So Good*, vgl. Anm. 1, S. 90.
- 10** Walter Swennen, in: *Hic Haec Hoc*, vgl. Anm. 3, S. 35.
- 11** Ebd. S. 48.

The Secret of the Banana Peel

Stephan Berg

It may very well be that we owe the most interesting pictures in the recent history of painting not to those artists who emphatically embrace this venerable yet repeatedly fresh and challenging medium, but to those individuals who approach it in a scrupulous, doubting and critical manner. In any case, it would be possible to make a list – starting with Philip Guston, via Gerhard Richter and Bernard Frize, all the way to Christopher Wool and Albert Oehlen – of all those artists who do not view painting as a self-evident given, but as a subject that can only be brought to light by being questioned. In the chronicle of these productive sceptics, a place is assured for Walter Swennen, born in 1946, whose path to painting was anything but straightforward. At the prompting of his mother, he did, in fact, between the ages of fourteen and seventeen take painting lessons from Claire Fontaine, who, similarly to Nicolas de Staël, worked primarily with the painting knife. But he also followed another path, which led him first to philosophy and then on to study psychology, completed in 1973. Furthermore, in the 1960s he made a name for himself as a poet of the Beat generation.

For a long time, Swennen was concerned not with the image, but with the text, with words. As late as 1988, he wrote: ‘Truth lies in words. It has once been said: as stupid as a painter. Stupidity is the name of the real with which thinking contends. Painting has to do with the real. So I’m dealing with stupidities.’¹ When he was quite young, however, Swennen had experienced the painful realisation that words are also incapable of offering a truly stable foundation. When he was five years old, his parents, who until then had spoken exclusively in Dutch, switched to French, literally leaving their son in a state of speechlessness and incomprehension. It is significant that a catalogue essay by Swennen from 1981 contains the line ‘Always übertragen’ (‘Always translate’), which reflects not only the experience of growing up ‘lost in translation’

in an oscillation between two languages, but also the recognition that behind every meaning further meanings lie concealed.

The ambivalence with which the young Walter moved between the text and the pictorial medium is already visible in *Alphabetum* from 1981. On a strip of paper 350 centimetres high, the artist juxtaposes schematic depictions in oil and enamel of a funnel, a rabbit, an elephant and a crocodile, with words (also written in oil) that do not correspond to the painted objects. Thus the word ‘rabbit’ is paired with the funnel, ‘glas’ with the rabbit and ‘oil’ with the elephant, while the crocodile must do entirely without a written counterpart. An alphabet of contradictions, of deliberately created blurriness and playful transpositions in which both the words and the pictorial signs are to a large extent contingent.

It is these collisions between sense and nonsense, between meaning and meaninglessness, which will occupy Swennen’s attention over his entire artistic life, and which are also evident in *Untitled (Mots effacés)* from 1981 (p. 48). A strip of paper measuring 232 × 149 centimetres contains a Dutch text done in black oil paint and enamel and with sections overpainted in white, grey or black. The entire work is an utter contradiction in itself. As the basis for the work, the paper enhances the connection to writing, while the oil paint and enamel, with obvious traces left by dripping, point clearly towards painting. This ‘slippery visual handshake between text and image’² generates its meaning as the crossing-out of this very meaning. And there is more: what the painted text offers as apparent content is itself already questionable, in close analogy to



Te Angel ov te Odd, 1988
Öl und Lack auf Holz/
Oil and lacquer on wood
125 × 72 cm

elephant, but only an abstracted sign of a picture of an elephant. As a pictorial motif, it is indeed at the centre of the composition; but in relation to the labyrinth it is so small that the viewer automatically considers the labyrinth to be an equally significant theme of the picture whose penetration, however – if one takes the red aporetic line as an indicator – can only lead to a dead end. This hermetic aspect of the painted picture is even more evident in *Defekt* (2015, p. 135), upon which this particular word, rendered diagonally in red capital letters, sticks to the white-painted form of a television screen so as to indicate that the defect of the picture is simultaneously the content of this painting. *Rivets* (2013, p. 112) varies this theme with monochrome coloured surfaces that, thanks to black points applied at regular intervals, seem to have been nailed into the pictorial ground and give rise to a hermetic surface that repels every attempt to penetrate it. *2 Arrows* (2014, S. 113) consists of two slightly transparent, coloured, horizontal bands and two painted arrows that make it seem that, if you clicked on the correct spot, you could make the previous (or next) image appear, thereby destabilising the existing image.

W

ords do not help here either. *Allo Patti* (2011, p. 69) addresses – as already indicated by the title – an unknown female named Patti; but it essentially consists of variously overlapping ‘Hallos’ and ‘Allos’ that seem to call out from the picture, as if they are not sure whether they will reach someone outside or do not know who is actually calling. What is more, there also seems to be hidden in the title an allusion to allopathy, a therapeutic method of conventional medicine in which diseases are treated (in contrast to the approach of homeopathy) by using medicines with an opposite effect. And the multiple variations in which Swennen uses words to create ‘Too Many Words’ – for example, in *Trop Mots* (2016, p. 59) or *Too Many Words* (2017, p. 60) – point towards a linguistic labyrinth

in which the letters of the alphabet depict a legibility that they simultaneously and vigorously deny.

Swennen goes to all this effort not to lead painting to an impasse, but, on the contrary, to empower the medium to achieve its essential nature. His lifelong undertaking consists of inducing us to plunge into the gap between painted words and painted things, so that in the end we can no longer avoid the pure, material presence of painting. His systematic reflections about the difference between image and painting, led him early on to the conviction that every image destined to succeed must ultimately be absorbed into the painting. In 1985 he already observed: ‘To paint is to make something because of an image that doesn’t exist yet; an image that once it has appeared is suspended in the painting like some kind of emulsion: you swallow it in one go.’⁹

This search for the point where the image is basically ingested by the painting and transformed into the pure materiality of painting determines Swennen’s oeuvre, even in a work like *Veronica* (2007, p. 38), which, at first glance, seems to involve nothing more than the endless multiplication of images that refer to further images. Hanging from a collapsible clothes line are (mainly) red, blue and yellow rectangular panels of cloth like a Mondrian painting that has been divided into its individual parts, to which a woman is about to add another piece that looks like a blue frame. The supposedly framing form and the neatly hung rectangles rendered in primary colours turn the picture into a reflection on the history of Abstraction, which is here strung on to an everyday clothes line and, in a certain sense, is thereby definitively disposed of.

At the same time, however, the title of the work establishes a reference on another level – to the Veil of Veronica on which the face of Jesus is said to have been preserved as an imprint. As the Vera Icon, it bears witness to an act of fundamental transformation, inasmuch as the image detaches itself from its semiotic function and itself becomes a corporeal reality; applied to Walter Swennen, this would mean that painting incorporates the ‘image that doesn’t exist yet’ and thereby imparts a substantial nature to it. With regard to Titian, whom

he reveres, Swennen has commented: ‘He pretended to create images, but he made paintings.’¹⁰ And this is also the concern of the Belgian artist, who simultaneously so stubbornly conceals this goal behind a host of linguistic and pictorial entrapments that, amid our delight and frustration with the task of decoding his works, we occasionally do not even notice that the lights – which in *Lights of Moke* (2017, p. 45), for example, tend with their yellow, red and blue (!) lampshades more to emphasise than to mitigate the surrounding blue-black night darkness – achieve precisely what Swennen has formulated as the essential artistic task: ‘A good painting only shows itself.’¹¹

P

- 1** Walter Swennen (1988, Galerie Micheline Szwajcer), in *Walter Swennen: So Far So Good*, exhib. cat., Brussels: Wiels Contemporary Art Centre, 2013, p. 96.
- 2** Quinn Latimer, ‘To Read What was Never Written: Walter Swennen’s Pictorial Poetics’, in *So Far So Good*, p. 102.
- 3** Walter Swennen, in Hans Theys, *Walter Swennen: Hic Haec Hoc*, exhib. cat., Brussels: Galerie Xavier Hufkens, 2016, p. 46.
- 4** *Ibid.*, p. 37.
- 5** *Ibid.*, p. 45.
- 6** *Ibid.*, p. 37.
- 7** *Ibid.*, p. 42.
- 8** *Ibid.*, p. 37.
- 9** Walter Swennen, in *So Far So Good*, cf. note 1, p. 90.
- 10** Walter Swennen, in *Hic Haec Hoc*, cf. note 3, p. 35.
- 11** *Ibid.*, p. 48.



Untitled (Beste P., bis), 1984
Öl und Lack auf Leinwand/Oil and lacquer on canvas
190 x 200 cm





Untitled (Voor Elsje), 1986
Öl auf Leinwand/Oil on canvas
100 x 100 cm

Untitled (John Flanders), 1989
Öl und Tinte auf Leinwand/Oil and ink on canvas
161 x 143 cm







Un Cœur Pur, 2018–19
Öl auf Leinwand/Oil on canvas
100 x 80 cm



Goofy, 1989
Öl, Pigment und Tinte auf Holz und Kunststoff/
Oil, pigment and ink on wood and plastic
123.5 x 123.5 cm

