

Serge Brignoni
Anthony Caro
John Chamberlain
Eduardo Chillida
Martin Disler
Lucio Fontana
Alberto Giacometti
Arshile Gorky
Gotthard Graubner
Philip Guston
Rebecca Horn
Roni Horn
Jasper Johns
Donald Judd
Ellsworth Kelly
Anselm Kiefer
Yves Klein
Lenz Klotz
Willem de Kooning
Yayoi Kusama
Richard Long
Brice Marden
Agnes Martin
Henri Matisse
Mario Merz
Meret Oppenheim
Giuseppe Penone
Pablo Picasso
Arnulf Rainer
Mimmo Rotella
Robert Ryman
Marcel Schaffner
Sean Scully
Kurt Seligmann
Richard Serra
David Smith
Tony Smith
Louis Soutter
Al Taylor
André Thomkins
Jean Tinguely
Richard Tuttle
Cy Twombly
Günther Uecker
Emilio Vedova
Bernar Venet
Fabienne Verdier
Andy Warhol
Hugo Weber



248 Seiten / pages
230 Abbildungen / illustrations

Bank Austria Kunstforum



ISBN 978-3-7757-3235-2
9 783775 732352

HATJE
CANTZ

SAMMLUNG / COLLECTION HUBERT LOOSER

INGRIED BRUGGER
FLORIAN STEININGER



SAMMLUNG HUBERT LOOSER COLLECTION



HATJE
CANTZ



SAMMLUNG HUBERT LOOSER COLLECTION

Herausgegeben von
Ingried Brugger
Florian Steininger

Mit Beiträgen von / With contributions by
Evelyn Benesch
Heike Eipeldauer
Lisa Kreil
Gerhard Mack
Richard Schiff
Florian Steininger
Corinna Thierolf

Inhalt / Contents

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung
This book is published in conjunction with the exhibition

SAMMLUNG HUBERT LOOSER / HUBERT LOOSER COLLECTION

26. April–15. Juli 2012
April 26–July 15, 2012
Bank Austria Kunstforum, Wien / Vienna
Bank Austria Kunstforum, Freyung 8, 1010 Wien / Vienna
www.bankaustralia-kunstforum.at

KATALOG / CATALOGUE

Herausgeber / Editors: Ingried Brugger, Florian Steininger
Konzept / Concept: Florian Steininger
Redaktion und Lektorat / Editing and copyediting: Evelyn Benesch,
Lisa Kreil, Heike Eipeldauer, Florian Steininger, Barbara Gilly
Lektorat Hatje Cantz / Copyediting Hatje Cantz: Petra Kruse (Deutsch /
German), Donald Goodwin (English / English)
Übersetzungen / Translations: Thomas Raab (Englisch–Deutsch /
English–German), Abigail Prohaska (Deutsch–Englisch / German–English),
Dörte Eliass (Deutsch–Englisch / German–English)
Grafische Gestaltung und Satz / Graphic Design and Typesetting: Loys Egg
Reproduktionen / Reproductions: studio_02, Markus Rothbauer
Verlagsherstellung / Production: Heidrun Zimmermann

Schrift / Typeface: Frutiger
Papier / Paper: Claro Silk, 170 g/m²
Druck und Buchbinderei / Printing and binding:
Kösel GmbH & Co. KG, Altsried

© 2012 Hatje Cantz Verlag, Ostfildern; Bank Austria Kunstforum, Wien,
und Autoren / and authors

Erschienen im / Published by
Hatje Cantz Verlag
Zeppelinstraße 32
73760 Ostfildern
Deutschland / Germany
Tel. +49 711 4405-200
Fax +49 711 4405-220
www.hatjecantz.de

Informationen zu dieser oder zu anderen Ausstellungen finden Sie unter
www.kq-daily.de / You can find information on this exhibition and many others
at www.kq-daily.de

Hatje Cantz books are available internationally at selected bookstores. For more
information about our distribution partners please visit our homepage at
www.hatjecantz.com

ISBN 978-3-7757-3235-2
Printed in Germany

Umschlagabbildungen / Cover illustrations:
Umschlagvorderseite / Front cover: Willem de Kooning, *Untitled*, ca. 1970/71
(S. / p. 127); Pablo Picasso, *Syllette*, 1954 (S. / pp. 50, 51)
Umschlagrückseite / Back cover: Alberto Giacometti, *Annette assise*, 1958/59
(S. / p. 121); Willem de Kooning, *Untitled*, 1970/71 (S. / p. 126)
Fotos / Photos: Gaechter+Clahsen, Fotografen, Zürich
Frontispiz / Frontispiece:
Hubert Looser und Ursula Looser-Stingelin, Foto / Photo: Mathias Brechbühl

AUSSTELLUNG / EXHIBITION

Kuratoren / Curators: Ingried Brugger, Florian Steininger
Ausstellungskoordination und -organisation / Exhibition coordination and
organization: Lisa Kreil, Barbara Gilly, Elke Sodin
Öffentlichkeitsarbeit / Public relations: Wolfgang Lamprecht,
Alexander Khaelss-Khaelssberg, Stefanie Kroll
Restauratorische Betreuung / Conservation: Erhard Stöbe, Hester Stöbe
Ausstellungsaufbau / Exhibition installation: Josef Schellhorn & Team

Kunstvermittlung / Art mediation: Andrea Zsutty & Team

- 8 Vorwort / Foreword
Ingried Brugger
- 10 »Wir brauchen ein Zusammenspiel von privaten Sammlern
und öffentlichen Museen«
“We need interaction between private collectors and public museums”
Gerhard Mack im Gespräch mit / in Conversation with Hubert Looser
- 18 Private Passion – Public Wealth
Die Sammlung Hubert Looser / The Hubert Looser Collection
Corinna Thierolf

- Die Sammlung / The Collection
mit Textbeiträgen von / with Contributions by Florian Steininger
- 28 Surrealistische Tendenzen / Surrealist Tendencies
- 46 Die Linie – Figuration / The Line—Figuration
- 56 Die Linie – Abstraktion / The Line—Abstraction
- 84 Malerische Geste und Action-Painting / Painterly Gesture and Action Painting
- 112 Prozess und Materie / Process and Material
- 142 Minimalistische Tendenzen und gemalte Geometrie
Minimalist Tendencies and Painted Geometry
- 172 Mythos Natur / Nature as Myth

Essays

- 194 Surrealismus und die Folgen / Surrealism and Beyond
Gorky – Smith – Seligmann
Drei Papierarbeiten der 1930er-Jahre aus der Sammlung Looser
Three Works on Paper from the Nineteen-Thirties in the Looser Collection
Evelyn Benesch
- 208 Breathing out the Line
de Koonings Alterswerk / de Kooning's Late Work
Florian Steininger
- 216 »With my back to the World«
Die Kunst Agnes Martins / The Art of Agnes Martin
Heike Eipeldauer
- 226 Der mimetische de Kooning: Wie wir empfinden
Mimetic de Kooning: How We Feel
Richard Schiff
- 238 Das Ich-Museum – Fragestellungen zur Kunst des Sammelns
The I-museum—Questions on the Art of Collecting
Lisa Kreil

Vorwort

Das öffentliche Interesse an privaten Sammlungen scheint ungebrochen, namentlich dann, wenn es sich um Erstpräsentationen handelt. Nicht frei von Voyeurismus, zielt dieses Interesse immer auch auf die Person, die hinter einer Kunstsammlung steht, auf den Sammler und auf dessen Familie. Die Entstehungsgeschichte einer privaten Sammlung ist aufs Engste verknüpft mit persönlichen Vorlieben, mit einer individuellen Biografie und einer Entscheidungsfreiheit im Umgang mit Kunst, die die Sammlungsverantwortlichen im Museum – zumindest im Großen und Ganzen – so nicht haben: sich nicht gegenüber der Öffentlichkeit rechtfertigen zu müssen. Dies ist zweifelsohne eines der Atouts jeder privaten Sammlung, umso mehr, wenn der Sammler trotz – oder vor allen wegen – jeden Eigensinns ein stringentes Sammlungskonzept zu entwickeln vermochte. Die Sammlung Hubert Looser ist dafür ein Paradebeispiel. Sie ist über mehr als 40 Jahre historisch gewachsen und besitzt heute ein ganz und gar internationales Profil. Sie zeugt von einer Haltung, die, anscheinend unbeirrbar von jeweiligen Hypes und Moden und trotz aller Umwege, die ein Sammler gehen muss, einem großen und in sich schlüssigen Plan verpflichtet zu sein scheint; einem Plan, dessen Spitus rector der Sammler selbst ist, dem es stets nicht nur um das passende Einzelwerk ging, sondern immer auch um Dialoge und Spannungsfelder, die zu neuen Erlebnissen mit und Erkenntnissen über Kunst zu führen imstande sind. Die Welt, die sich Hubert Looser mit und in seiner Kunstsammlung aufgebaut hat, ist die Welt, in der er und seine Frau leben. Dies ist nicht nur wörtlich zu verstehen – Hubert Loosers Privathaus ist eine Kunstinstallation –, sondern auch in einem erweiterten Sinn gemeint: Die Sammlung spiegelt seine Vita wider. Der 1938 im Sarganserland geborene Unternehmersohn und überaus erfolgreiche Geschäftsmann gründete bereits 1988 seine Fondation Hubert Looser mit dem Zweck, einen Teil seines Vermögens an die Bedürftigen dieser Welt zurück zu geben. Looser hat in den Jahren seither insgesamt rund 40 Hilfswerke und Projekte in Ländern wie Kambodscha, Albanien, Rumänien, Südafrika, Zimbabwe oder Nigeria unterstützt und mitbegründet. Dergleichen humanitäres Engagement – vielfach mit dem überstrapazierten Wort »liability« unterschrieben – gehört heute zum guten Ton der Erfolgreichen und Vermögenden. Hubert Looser ist einer ihrer authentischen Pioniere. Auch seine Sammeltätigkeit sieht Looser nicht nur als eine für ihn persönlich sinnstiftende Tätigkeit, sondern ebenso als ein zu hinterfragendes Privileg: Für den Sammler geht es immer auch um den Aspekt der Verantwortung gegenüber Kunst und Gesellschaft, in der sie entsteht und die sie reflektiert. Die Sammlung Hubert Looser beinhaltet nicht nur große Namen und atemberaubende Kunstwerke, sie pflegt auch das

Foreword

Public interest in private collections seems unbroken, particularly as regards first presentations. Not being free of voyeurism, this interest is also directed without fail at the persons behind the art collections, at the collectors and their families. The genesis of a private collection is intimately linked with personal preferences, with an individual biography, and a freedom of choice in dealings with art that—on the whole—those responsible for collecting in a museum do not have: for there is no need to explain decisions to the public. This is doubtlessly the trump card of every private collection, and all the more if the collector despite—or rather on account of—all individual predilections was able to cultivate a stringent collecting concept. The Hubert Looser Collection is a prime example of this. Its history has been evolving for over forty years, and today its profile is nothing if not international. It reflects an attitude that appears committed to a consistent, overarching plan, evidently immune to all hype and fashion, consistent in spite of all the detours that have to be taken by a collector; a plan in which the leading spirit is the collector himself, where the crux lies not only in the suitable individual work, but also in a sustained dialogue and charged polarities capable of yielding new experiences with, and knowledge about, art. The world Hubert Looser has built up through and in his art collection is the world in which he and his wife live. This is to be understood literally—Hubert Looser's private house is an art installation—but also in a further sense: the collection reflects his curriculum vitae. He was born in the district Sarganserland in 1938 as the son of an entrepreneur and himself turned out to be an exceptionally successful businessman. He founded his Fondation Hubert Looser as far back as 1988 with the purpose of returning a part of his assets to those in need in this world. Since then, Looser has supported and co-founded a total of forty relief organizations and projects in countries such as Cambodia, Albania, Romania, South Africa, Zimbabwe, and Nigeria. This kind of humanitarian commitment—frequently underwritten with the overtaxed expression “liability”—constitutes part of the good form of the successful and wealthy today. Hubert Looser is one of their authentic pioneers. Furthermore, Looser sees his collecting not only as an activity that means much to him as a person, but equally as a privilege that requires critical scrutiny: what has always mattered for the collector is also the aspect of responsibility to art and society that produces and reflects it. As well as including great names and breathtaking works of art, the Hubert Looser Collection cultivates the lesser known, the—seemingly—marginal. In its entirety it is intractable. It rebuffs the superficial understanding of aesthetic appearance.

weniger Bekannte, die – nur scheinbar – weniger bedeutende Anmerkung am Rande. Sie ist sperrig als Gesamtes. Sie verwehrt sich dem oberflächlichen Verständnis eines schönen Scheins. Statt dessen ist sie ein Plädoyer für eine Kunst, die sich mit unmissverständlicher Ernsthaftigkeit den essenziellen Problemstellungen nach 1945 widmet: Materialität und Prozess, das Primat der reinen Linie, Spiritualität und Sinnlichkeit. Minimal Art, Abstrakter Expressionismus und Informel, Arte Povera und Land Art dominieren die Sammlung: Positionen, die in der europäischen Sammlungsgeschichte eher vernachlässigt sind, zählen zu Loosers Favoriten. Dass die Sammlung heute, wo sich auch in unseren Breitengraden ein breites Publikum der Erkenntnis der immensen Bedeutung eines de Kooning oder Cy Twombly, eines Brice Marden oder David Smith nicht mehr verschließen kann, etwa eine der größten und wichtigsten Bestände von Werken de Koonings ihr eigen nennt, gereicht dem Sammler vielleicht zur kleinen Genugtuung für sein unkonventionelles Engagement.

Nur selten haben Werke der Sammlung Hubert Looser das Haus am Zürichberg verlassen. 2008 konnte das Bank Austria Kunstforum im Rahmen der Ausstellung *Monet – Kandinsky – Rothko und die Folgen: Wege der abstrakten Malerei* einen kapitalen Twombly aus der Sammlung zeigen. Damals haben wir begonnen, Hubert Looser und seine Sammlung kennenzulernen. Mit der aktuellen Ausstellung wird die Sammlung Hubert Looser erstmals im musealen Rahmen präsentiert. Darauf bin ich stolz. Und ich bin sehr dankbar, schätzt das große Privileg der Leihbereitschaft Hubert Loosers an unser Haus. Gerade weil diese Sammlung so außergewöhnlich ist, ihr Inhalt so überraschend. Und ich bilde mir ein: Das passt zu uns, zu unserem Verständnis, wie man mit großer Kunst umgehen kann und wahrscheinlich auch soll.

Mein großer Dank geht natürlich an Hubert Looser: für seine Leihbereitschaft, für sein Engagement in allen Belangen des Projekts und für seine Freundschaft. Mein herzlicher Dank geht weiter an Ursula Looser-Stingelin, die Frau des Sammlers, die das Projekt in allen Phasen mitgetragen hat.

Ich bedanke mich bei allen, die am Erfolg dieser Ausstellung mitgearbeitet haben: beim Team des Bank Austria Kunstforums, bei Hatje Cantz und den Katalogautoren für das gelungene Buch und vor allem bei Florian Steininger, dem Kurator und Projektverantwortlichen.

Herzlichst bedankt seien auch alle Sponsoren und Partner des Bank Austria Kunstforums: SIGNA Holding, ERGO, UniCredit Leasing, Schoellerbank, card complete, Pioneer, Die Presse, Falter, thegap, Ö1, viennaonline, Diva, skylines, Hilton, cafe+co, Fly Niki. Wie immer darf ich das Engagement der UniCredit an dieser Stelle besonders hervorheben.

Ingried Brugger
Direktorin

Instead, it is a plea for an art that addresses with unmistakable earnest the essential post-1945 issues: materiality and process, the primacy of the pure line, spirituality and sensuousness. Minimal Art, Abstract Expressionism, and Art Informel, Arte Povera and Land Art dominate the collection: formations that tend to be neglected in the history of European collecting are among Looser's favorites. In our part of the world today a broad public can no longer deny the immense significance of a de Kooning and Cy Twombly, a Brice Marden and David Smith, and the Looser Collection can call its own one of the largest and most important holdings of de Kooning's works. Perhaps this is the source of a little satisfaction for the collector in his unconventional commitment.

The works in the Hubert Looser Collection have very rarely left the house on the Zürichberg. In 2008 the Bank Austria Kunstforum was privileged to show a major work by Twombly from the collection in the exhibition *Monet—Kandinsky—Rothko and their Inheritance: Paths of Abstract Painting*. We began then to become acquainted with Hubert Looser and his collection. The current exhibition presents the Hubert Looser Collection for the first time in the environment of a museum. I am proud of this. And grateful. I appreciate what a great privilege it is to avail of Hubert Looser's readiness to lend works to our institution—particularly because this collection is so extraordinary, its contents so astonishing. And I cannot help thinking: it suits us, it suits our conception of how we can deal with great art and how it probably ought to be dealt with.

My heartfelt thanks go of course to Hubert Looser: for his magnanimity in lending the works, for his commitment in all concerns of the project, and for his friendship. My warmest thanks also go to his wife Ursula Looser-Stingelin, who supported the project in all its phases.

I thank everyone involved in the success of this exhibition: the Bank Austria Kunstforum team, Hatje Cantz, and the catalogue authors for the superb book, and first and foremost Florian Steininger, the curator and project manager.

I also warmly thank all sponsors and partners of the Bank Austria Kunstforum: SIGNA Holding, ERGO, UniCredit Leasing, Schoellerbank, card complete, Pioneer, Die Presse, Falter, thegap, Ö1, viennaonline, Diva, skylines, Hilton, cafe+co, Fly Niki. As always I would like at this point to pay special tribute to the commitment of the UniCredit in championing our cause.

Ingried Brugger
Director

»Wir brauchen ein Zusammenspiel von privaten Sammlern und öffentlichen Museen«

Gerhard Mack im Gespräch mit Hubert Looser

Gerhard Mack: Herr Looser, die klassische Frage zu Beginn: Wie haben Sie begonnen, Kunst zu sammeln?

Hubert Looser: Es fing im Grunde ganz banal an. Während eines Sprachaufenthalts in Paris im Alter von 19 Jahren hat mich ein Kunstdruck derart angesprochen, dass ich, einem inneren Impuls folgend, fortan regelmäßig Museen besuchte. Wenig später erstand ich in Mexiko mein erstes Kunstobjekt. Zurück in der Schweiz sah ich Werke von Karl Liner, die mich so sehr faszinierten, dass ich beschloss, ihn in seinem Atelier aufzusuchen. Bis weit in die 1970er-Jahre besuchte ich ihn regelmäßig und lernte viel über das Sehen und die Malerei. Lange Zeit war ich beruflich äußerst engagiert, teilweise in zwei Firmengruppen mit zahlreichen Tochtergesellschaften. Da blieb mir nur an den Wochenenden Zeit für die Kunst. Wo immer ich hinkam, habe ich Museen und Galerien besucht; dazu gehörte natürlich auch die Art Basel. Es war naheliegend, dass ich mich am Schweizer Kunstmarkt orientierte und über eine Dauer von mehr als 20 Jahren Werke nationaler Künstler sammelte. Dazu gehörten Serge Brignoni, Max von Moos, Lenz Klotz, und Hugo Weber, später auch Martin Disler. Danach suchte ich nach einem Höhepunkt für den Schweizer Teil meiner Sammlung. Ich wollte diesen mit einer Skulptur von Alberto Giacometti abschließen und hatte das Glück, eine sitzende *Annette* erwerben zu können (S. 120). Der Zauber dieser wunderbaren Skulptur entfaltet sich nicht nur in der Form, sondern auch in ihrer außergewöhnlichen Patina. Ohne dass ich eine entsprechende Absicht verfolgt hätte, öffnete mir dieses Werk neue Dimensionen. Es bewirkte den Sprung von der lokalen Sammlungsausrichtung hin zu den führenden Künstlern unserer Zeit.

GM: Sieht man einmal von dieser Skulptur Giacometti ab, so stehen die Werke Schweizer Künstler in der Wahrnehmung Ihrer Sammlung im Hintergrund. Bekannt ist sie vorwiegend für die Kunst aus den USA. Wann ist es zu diesem Wechsel in der Orientierung gekommen?

HL: Ich kann diese Aussage so nicht stehen lassen. Ich bin ein großer Verfechter guter Schweizer Künstler vor allem aus den Jahren 1950 bis 1970 und versuche, sie bei jeder Gelegenheit in Dialog mit internationalen Künstlern zu setzen. Ich kam, zunächst geschäftlich, öfter nach Amerika und habe dort in Museen und Galerien die Werke verschiedener

“We need interaction between private collectors and public museums”

Gerhard Mack in Conversation with Hubert Looser

Gerhard Mack: Mr. Looser, the classic question at the start: how did you first begin to collect art?

Hubert Looser: It was actually quite banal at the start. I was nineteen and in Paris to study the language. An art print thrilled me so much that from then on I felt this inner impulse to visit museums on a regular basis. A short time later I bought my first objet d'art in Mexico. Back in Switzerland I saw works by Karl Liner that fascinated me so much I decided to visit him in his studio. I went to him regularly until well into the seventies and learned a great deal about painting and how to look at things. For a long time I was kept extremely busy at work, sometimes in two groups of companies with numerous subsidiaries. This meant I only had time for art at the weekends. Wherever I traveled I visited museums and galleries, and Art Basel was of course part of this. It seemed obvious that I should orient myself on the Swiss art market and I collected works of our artists for more than twenty years. Among them were Serge Brignoni, Max von Moos, Lenz Klotz, and Hugo Weber, later Martin Disler. After this, I looked for an absolute highlight for the Swiss part of my collection. I wanted to round it off with a sculpture by Alberto Giacometti and was lucky enough to be able to buy a seated *Annette* (p. 120). The magic of this wonderful sculpture unfolds not only out of the form but also in its unique patina. Without my having pursued a corresponding intention, this work opened up new dimensions for me. It effected the great leap from a collection oriented on local artworks to one which included the leading artists of our age.

GM: If we disregard this sculpture by Giacometti for a moment, the works of Swiss artists are in the background in the general perception of your collection. It is best known for art from the USA. When did this reorientation take place?

HL: I can't let this statement pass; I am a great advocate of good Swiss artists, above all from the years 1950 to 1970, and try to place them at every possible opportunity in dialogue with international artists. I often went to America, at first on business, and saw the works of various American artists in museums and galleries, the pioneers of the post-war years: their overwhelming inner power and spontaneity fascinated me. What impressed me most strongly was the expressiveness of Willem de Kooning,

amerikanischer Künstler, der Pioniere der Nachkriegszeit, gesehen; deren große innere Kraft und Spontaneität faszinierten mich. Stark beeindruckt hat mich vor allem die Expressivität von Willem de Kooning, der auch die markanteste Position in meiner Sammlung besetzt. Unter seinen Werken befinden sich mit den *Twenty-six Figure Drawings* (S. 229, 230) sehr persönliche, fast intime Bilder, aber auch ein Werk, das aus einem Auftrag hervorgegangen ist. De Kooning wurde in den 1980er-Jahren gebeten, für die Saint Peter's Church in New York ein Altarbild zu entwerfen, wo es aber aus bestimmten Gründen nie Einzug hielt. Heute ist dieses Triptychon ein Hauptwerk in meiner Sammlung (S. 82, 83).

GM: Dieses große Altar-Triptychon stellen Sie einer Skulptur von John Chamberlain (S. 84, 85) gegenüber. Worin sehen Sie die Verbindung zwischen diesen beiden Künstlern?

HL: John Chamberlain ist für mich der andere große abstrakte Expressionist in meiner Sammlung. Die beiden waren miteinander befreundet. Chamberlain hat den Begriff Skulptur neu definiert. Er ging zu Schrotthändlern und nahm das Blech mit, das keiner wollte. Er fügte die Teile auf neue Weise zusammen und gab der Materie ein zweites – poetisches – Leben.

GM: Sie haben das expressive Element dann nicht mehr in der historischen Epoche, sondern in der Sprache der zeitgenössischen Kunst gesucht und Fabienne Verdier für sich entdeckt (S. 108). Die in Paris lebende Künstlerin verbindet in ihrer Malerei Elemente der westlichen Abstraktion, der chinesischen Kalligrafie und der Performance. Was interessiert Sie an ihrer Kunst?

HL: Die Malerei. Die unmittelbare Kraft der Pinselschrift. Die Spontaneität. Auch die meditative Intensität der Bewegungen und die überraschende Verbindung verschiedener Welten. Sie hat von 1983 bis 1993 in China Kunst studiert und war Schülerin bei einigen der letzten großen Meister der Kalligrafie. Auf dieser für eine europäische Künstlerin wohl einzigartigen Grundlage entwickelte sie ihren eigenen Stil, der mit der westlichen Tradition ebenso tief verbunden ist wie mit der östlichen. Unter anderem entstanden sehr großformatige Bilder, auf denen nur ein einziger Pinselstrich ausgeführt ist. In ihrer Kunst geht es um die Perfektion des Augenblicks. Ich erlebe das auch als eine Verdichtung der Zeit.

GM: Dieser spezifische Umgang mit Zeit prägt weitere malerische Positionen in Ihrer Sammlung. Bei vielen

and he occupies the preeminent position in my collection. In the *Twenty-Six Figure Drawings* (pp. 229, 230) we see that his works include very personal, almost intimate pictures, but also a commissioned piece. De Kooning was asked in the nineteen-eighties to design an altarpiece for Saint Peter's Church in New York; for certain reasons it could not remain. Today this triptych is one of the most important works in my collection (pp. 82, 83).

GM: You have placed a sculpture by John Chamberlain (pp. 84, 85) opposite the great altar triptych. What do you see as the link between these two artists?

HL: John Chamberlain is for me the other great Abstract Expressionist in my collection. The two artists were friends. Chamberlain redefined the concept of sculpture. He went to scrap dealers and picked up the metal no one else wanted. He assembled the parts anew and gave the material a second—poetic—life.

GM: You no longer sought the expressionist element in the historical epoch, but in the language of contemporary art and discovered Fabienne Verdier (p. 108). In her painting, the artist, who lives in Paris, combines elements of western abstraction with Chinese calligraphy and performance. What interests you in her art?

HL: Painting. The direct energy of brush writing. The spontaneity. Also the meditative intensity of the movements and the surprising marriage of different worlds. She studied art in China between 1983 and 1993 and was a pupil of some of the last great masters of calligraphy. Based on this foundation, probably unique for a European artist, she developed her own style, as deeply involved with the Western as it is with the Eastern tradition. Inter alia, she produced very large-format pictures which show solely a single brush-stroke. Her art is about the perfection of the instant. I experience it as well as a condensation of time.

GM: This specific approach to time marks other formations of painting in your collection. In many paintings the approach to color demands a long perusal, almost a meditation, in order to understand composition, connotation, and rhythm. We spoke about de Kooning. But there are many others.

HL: Sean Scully is another example for me (p. 169). I opted for a single painting by him, one that unfolds a rare painterly quality. I see how the sequences of stripes irritate

Gemälden fordert der Umgang mit Farbe eine lange Betrachtung, fast ein Sich-Versenken, um Komposition, Klang und Rhythmus zu verstehen. Wir haben über de Kooning gesprochen. Aber es gibt noch viele andere.

HL: Sean Scully ist für mich ein weiteres Beispiel (S. 169). Ich habe mich für ein einziges Gemälde von ihm entschieden, das eine außergewöhnliche malerische Qualität entfaltet. Ich sehe, wie die Streifenfolgen durch Spiegelung oder Umkehr, durch die Wiederholung und Variation von Farbe und Form die Balance irritieren, aber dennoch im Gleichgewicht bleiben. Das hat etwas Meditatives, das sich erst in der Zeit entfaltet. Es lässt sich nicht schnell malen und auch nicht schnell konsumieren.

GM: Sie haben das meditative Element als einen Charakterzug Ihrer Sammlung angesprochen. Es kommt – in Verbindung mit Bewegung – eindrücklich bei Cy Twombly zum Ausdruck.

HL: Er lenkt den Blick zurück auf eine lange kulturelle Tradition und verbindet sie mit unserer Gegenwart. Seine Werke stecken voller Bezüge. In der großen, schlanken Figur von 1987 (S. 172) scheinen 2 000 Jahre Skulpturgeschichte auf, es lassen sich aber auch Bezüge zu Alberto Giacometti's *L'homme qui marche* herleiten. In *Vulci Chronicle* hingegen (S. 128), einer Skulptur, die aus Palmstrunkstücken entstanden ist, fühle ich mich an die Formensprache der modernen Architektur erinnert. Es war mir wichtig, die Vielseitigkeit im Œuvre von Cy Twombly für meine Sammlung sichtbar zu machen.

GM: Sie besitzen nicht nur eine ungewöhnliche Werkgruppe von Cy Twombly, sondern auch von Al Taylor (S. 67). Wie sind Sie auf diesen in Europa trotz einer Reihe von Ausstellungen doch immer noch eher wenig bekannten Künstler gestoßen?

HL: Al Taylor starb 1999 im Alter von nur 50 Jahren. Als ich ihn für mich entdeckte, war er in Europa noch nicht sehr bekannt. Taylor war ein großartiger Zeichner, der mit wenigen Mitteln ganze Räume öffnen konnte. Sein zweidimensionales Werk ist stets ein verspieltes, aber gleichzeitig höchst diszipliniertes Kreisen um die Beschaffenheit seiner raumbezogenen Objekte. Als er die hängende Skulptur – eine der Schwerkraft entzogene Pflütze – schuf, stand er auf dem Höhepunkt seiner künstlerischen Möglichkeiten; die Banalität des Anlasses, die kreative Überhöhung und vor allem die Einfachheit der Mittel sind großartig!

the balance through reflection or inversion, through repetition and variation of color and form, but still remain perfectly poised. This has something meditative about it, which unfolds only with the passage of time. It cannot be painted quickly, nor can it be consumed quickly.

GM: You mentioned the meditative element as a characteristic feature of your collection. It is impressively represented in Cy Twombly—in connection with movement.

HL: He directs vision back to a long cultural tradition and connects it with our present. His works teem with allusions. 2000 years of sculptural history are manifested in the tall, slim figure of 1987 (p. 172); but you can also identify references in it to Alberto Giacometti's *L'homme qui marche*. By contrast, in *Vulci Chronicle* (p. 128), a sculpture made of pieces of palm-tree stalk, I feel reminded of the language of forms of modern architecture. It was important for me to manifest the incredible many-sidedness in Twombly's oeuvre in my collection.

GM: You not only possess an exceptional work group by Cy Twombly but also one by Al Taylor (p. 67). How did you come across an artist who, despite a fair number of exhibitions, is still not very well known in Europe?

HL: Al Taylor died in 1999 at the early age of fifty. When I discovered him, he wasn't very well known in Europe. Taylor was a grandiose draftsman who could open up whole worlds with very small resources. His two-dimensional work is always enacted as a playful but simultaneously highly disciplined orbit around the configuration of his spatially-referential objects. When he created his hanging sculpture—a puddle stripped of gravity—he was at the height of his artistic potential; the banality of the motivation, the creative exaltation, and above all the simplicity of the means are fantastic!

GM: Your collection is characterized by the juxtaposition of large work groups and single works. What caused you in the case of quite a number of artists to stop purchasing additional works and to declare a single work the valid representation of an artistic position?

HL: I've done both: purchased work groups where it made sense and was feasible, and single formations, where one work sufficed to earn a place in the collection and enrich the collection in its totality. One of these solitary works is *Sylvette*, a sculpture made by Picasso in 1954, which he

GM: Ihre Sammlung wird charakterisiert durch das Miteinander von großen Werkgruppen und Einzelwerken. Was hat Sie dazu gebracht, bei einer ganzen Reihe von Künstlern auf weitere Ankäufe zu verzichten und eine einzelne Arbeit zum gültigen Repräsentanten einer künstlerischen Position zu erklären?

HL: Ich habe beides gemacht: Werkgruppen erworben, wo sinnvoll und machbar, und Einzelpositionen, wo ein Werk genügte, um diesem einen Platz in der Sammlung einzuräumen und die Sammlung in ihrer Gesamtheit zu bereichern. Ein solch solitäres Werk ist die Skulptur *Sylvette*, die Picasso 1954 aus Blech gebogen und bemalt hat (S. 50, 51).

In dieser Arbeit finde ich Kernkräfte von Picassos zeichnerischem, malerischem und skulpturelem Ausdrucksvermögen. Sie hat eine wunderbare Vollständigkeit und trägt exemplarisch den Reichtum von Picassos Gestaltungskräften in sich. Grundsätzlich wollte ich nie eine unüberschaubare Sammlung zusammentragen. Mir war es immer wichtig, mit den einzelnen Objekten zu leben und mit ihnen zu kommunizieren. Das geht nicht mit Werken, die sich stets in einem Lager befinden.

Meine Sammlung ist natürlich auch mit den verschiedenen Lebensabschnitten in andere Richtungen gewachsen. So wurden für mich mit dem Alter die Reduktion und die meditative Klarheit einfacher Formen wichtiger. Das war ein persönlicher Prozess.

GM: Ein Gespräch über Ihre Sammlung ist stets auch mit dem Gang durch das Haus verbunden, in dem Sie die Werke installiert haben. Sie heben die Bedeutung des einzelnen Werks hervor, beharren aber darauf, dass es der richtigen Umgebung bedarf. Sie wollen ein intensives Seherlebnis ermöglichen und Kunst durch die Inszenierung anspruchsvoll vermitteln. Dieses Bewusstsein für eine adäquate Darbietung findet man üblicherweise eher in öffentlichen Museen als bei privaten Sammlern. Sie dagegen drehen das Verhältnis um und verstehen Ihre Präsentation als Vorschlag für die Museen. Womit sind Sie dort unzufrieden, welche Erfahrungen haben Sie mit Ihrer Sammlung machen können?

HL: Zunächst einmal möchte ich betonen, dass ich unendlich viel vom Besuch großer Museen gelernt habe. Zugleich habe ich gesehen, dass sich in vielen Häusern die Präsentation ähnelt: Ein Werk hängt neben dem anderen, manchmal gibt es einen Künstler- oder Epochenraum. Ich habe bei mir nur in zwei Räumen auf dieses klassische Prinzip der Reihung zurückgegriffen, in denen ich etwa meine frühen Schweizer Erwerbungen zeige. In den meisten Fällen bevorzuge ich aber

bent out of sheet metal and painted (pp. 50, 51). This work reveals for me the nuclear energies of Picasso's expressive potential in drawing, painting, and sculpture. It has a wonderful kind of perfection and is the epitome of work that bears within it the richness of Picasso's shaping power.

On principle, I never wanted to compile a collection that would be difficult to view as a totality. It was always important for me to live with the individual objects and communicate with them. You can't do this with works that languish in a depot all the time.

My collection has of course grown in different directions with the various phases of my life. As I grew older, reduction and meditative clarity became more important. This was a personal process.

GM: Talking about your collection is always combined with a walk through the house in which you have installed the works. You stress the significance of the individual piece, but insist it needs the correct environment. You want to enable an intensive viewing experience and communicate art discriminately through a presentation scenario. This sensibility for a fitting presentation is usually found more in public museums than in private collections. But you turn the whole thing round and see your presentation as an idea for museums to adopt. What do you feel is unsatisfactory in museums and what experiences have been able to make with your collection?

HL: First of all I'd like to stress that I have learned enormously from visiting great museums. At the same time, I have seen that the presentation is similar in many of them: one work hangs next to the other. Sometimes there might be a room devoted to an artist or an epoch. I have adopted this classical principle of arrangement in only two rooms, where I show my early Swiss acquisitions. But in most cases I prefer a scenario which makes atmospheric connections palpable, creates excitement and suspense, also generates conflicts. This only happens when aura, rhythm, and variety are consonant.

GM: One of the major dialogues taking place in your collection is between America and Europe. What is important for you here?

HL: After World War II, the Americans took over the leading role in art with Abstract Expressionism. This interests me a great deal. Of the later formations, the Minimalist idiom has great appeal for me. A sculpture by Ellsworth Kelly tells a wholly different story from one by Lucio Fontana. In Kelly,

eine Inszenierung, die atmosphärische Verbindungen erlebbar macht, Spannungen schafft, auch Gegensätze hervortreten lässt. Das geht nur, wenn Stimmigkeit, Rhythmus und Abwechslung zusammenklingen.

GM: Einer der großen Dialoge, die Sie in Ihrer Sammlung führen, ist der zwischen Amerika und Europa. Was ist Ihnen daran wichtig?

HL: Nach dem Zweiten Weltkrieg übernahmen die Amerikaner mit dem Abstrakten Expressionismus die Führungsrolle in der Kunst. Das interessiert mich sehr. Von den späteren Positionen spricht mich besonders die minimalistische Formensprache an. Eine Skulptur von Ellsworth Kelly erzählt eine ganz andere Geschichte als eine von Lucio Fontana. Bei Kelly bewundere ich die reine abstrakte Form, bei Fontana den unmittelbar haptischen Umgang mit seinem Material. Er öffnet seine Terrakottakugeln, als wollte er ins Innere der Erde schauen (S. 137). Ich habe meine Kunst allerdings nicht nach Ländern gekauft, sondern bin instinktiv starken Werken gefolgt, die mich besonders ansprachen.

GM: Fontanas Terrakottakugeln sind sehr erdhaft, die Schnitte wirken wie Verletzungen. Ist Europa für Sie vor allem durch dieses Naturhafte geprägt, das die Arte povera so sehr zum Gegenstand gemacht hat?

HL: Nein, natürlich nicht. Die Natur prägt die Kunst auf der ganzen Welt und findet verschiedene Ausdrucksweisen. Tatsächlich aber ist in meiner Sammlung der Naturbezug bei Giuseppe Penone am augenfälligsten. Der Raum aus Lorbeerblättern spricht bis zum Geruch hin die Sinne an. Da ist die Natur mit ihren Rhythmen bis hin zu den kleinsten Zellen erfahrbar (S. 182, 183). Das kennzeichnet die Arte povera und unterscheidet sie in den technischen Materialien und geometrischen Formen der Minimal Art, wie sie bei mir in Werken von Donald Judd, Agnes Martin und Tony Smith vorkommen.

GM: Die kulturelle Gegenüberstellung von Amerika und Europa ist räumlich strukturiert und hat in der Zeitgenossenschaft ihre gemeinsame Erfahrung. Eine andere große Achse in Ihrer Sammlung ist dagegen zeitlich ausgerichtet: Sie stellen Artefakte alter Kulturen den Erfindungen unserer Zeit gegenüber. Was verbinden Sie mit diesen Werken aus Japan, Kambodscha und der Frühzeit Chinas? Wie kommt unsere Zeit ins Spiel?

HL: Wir vergessen gern, dass wir in einem winzigen Abschnitt der Geschichte leben, und nehmen diesen extrem

I admire the purely abstract form, in Fontana the immediate, haptic treatment of his material. He opens his terracotta balls as if he wanted to see into the innards of the earth (p. 137). However, I never bought my art according to countries, but instinctively followed remarkable works that had special appeal for me.

GM: Fontana's terracotta balls are very earthy, the cuts are like wounds. Is this affinity to nature, which was such an important theme for Arte Povera, the aspect that primarily characterizes Europe for you?

HL: No, of course not. Nature informs art all over the world and finds various modes of expression. But in actual fact the relation to nature in my collection is most obviously manifest in Giuseppe Penone. The room made of bay leaves appeals to all the senses, including the sense of smell. Here nature can be palpably experienced in its rhythms down to the tiniest cells (pp. 182, 183). This is a characteristic of Arte Povera and differs from Minimal Art in the technical materials and geometric forms as they exist in my collection in works by Donald Judd, Agnes Martin, and Tony Smith.

GM: The cultural confrontation of America and Europe is spatially structured and has its common experience in contemporaneity. However, another major axis in your collection is based on time: you juxtapose artefacts of ancient cultures and the inventions of our age. What do you relate with these works from Japan, Cambodia, and Ancient China? How does our age enter into this interaction?

HL: We like to forget that we are living in a tiny segment of history, and we take this segment extremely seriously. We understand ourselves better when we see what happened thousands of years ago. I open up this deep space by means of cultural objects from the Far East, which I have picked up during the last fifty years on my journeys abroad. The equestrian figures taken from Chinese grave goods go back 2000 years, those of the Khmer Culture 1000 years. These very old works interacting with the artists of the modern age give me orientation in the dialogue with core issues of life.

GM: Your collection stakes out important positions ranging from Surrealism to post-Minimal Art and to the gestural painting of a Fabienne Verdier. Pop-Art was a central factor in the development of art in these decades. However, it hasn't found a place in your collection. Does this have something to do with this search for uniqueness, the chance of an inner experience, which you mentioned?

wichtig. Wir verstehen uns besser, wenn wir auch sehen, was in Tausenden von Jahren davor geschah. Diesen Tiefenraum öffne ich mit kulturellen Objekten aus Fernost, die ich in den letzten 50 Jahren auf meinen Reisen zusammengetragen habe. Die Reiterfiguren chinesischer Grabbeigaben gehen bis 2000 Jahre, jene der Khmer-Kultur bis 1000 Jahre zurück. Diese sehr alten Werke und die Künstler der Moderne geben mir in ihrem Zusammenspiel Orientierung im Dialog mit Kernfragen des Lebens.

GM: Sie stecken mit Ihrer Sammlung wichtige Positionen vom Surrealismus bis zur Post-Minimal Art und der gestischen Malerei einer Fabienne Verdier ab. In diesen Jahrzehnten war die Pop-Art ein zentraler Faktor der Kunstartentwicklung. Gleichwohl kommt sie bei Ihnen eigentlich nicht vor. Hängt das mit dieser Suche nach Einzigartigkeit, nach der Chance zum inneren Erlebnis zusammen, von der Sie gesprochen haben?

HL: Meine Sammlung hat wie jede Sammlung ein individuelles Profil, und dazu gehört, dass mich die Pop-Art emotional wenig angesprochen hat. Der Aspekt der seriellen Herstellung interessiert mich nicht so sehr wie die zeichnerische und malerische Komponente eines Werks. Folgerichtig besitze ich von Warhol eine Zeichnung (S. 55). Es handelt sich dabei um ein Mao-Porträt, das mich wegen seiner Linienführung fasziniert hat. Obwohl meine Sammlung vordergründig nicht politisch ist, bin ich mir bewusst, dass es sich dabei um ein Porträt handelt, das die Persönlichkeit in ihren Widersprüchen aufscheinen lässt. Eine Ikone zeichnete eine andere Ikone!

GM: Herr Looser, Sie haben vor einiger Zeit aufgehört zu sammeln. Warum?

HL: Zum einen betrachte ich meine Sammlung als abgeschlossen, zum anderen wurde es für mich immer schwieriger, qualitativ gute Werke zu vernünftigen Preisen zu finden. Junge Kunst in diese Sammlung aufzunehmen, war ebenfalls sehr problematisch, weil ich selten einen Dialog zur Kernsammlung herstellen konnte. Meine neue Herausforderung besteht für mich deshalb darin, der Sammlung eine museale Dimension zu öffnen.

GM: Was war Ihr letzter Kauf?

HL: Das war eine große schwarze Papierarbeit von Richard Serra aus dem Jahr 1991. Was Giacometti in der Moderne, ist Serra in der Gegenwartskunst. Ein Klassiker – ganz unab-

HL: My collection like any other has an individual profile and part of this is that Pop-Art had little emotional appeal for me. The aspect of serial production doesn't interest me as much as the graphic and painterly components of a work. Consequently, I own a drawing by Warhol (p. 55). It is a portrait of Mao, which fascinated me because of its line. Although my collection is not overtly political, I am aware that it is a portrait which projects the personality in all its contradictions. An icon drew another icon!

GM: Mr. Looser, you stopped collecting some time ago. Why?

HL: Firstly I regard my collection as complete, secondly it became increasingly difficult for me to find high-quality works at a reasonable price. Adopting young art into this collection was also very problematical, because I could rarely set up a dialogue between it and the core collection. My new challenge consists in accessing a museum-oriented dimension for the collection

GM: What was your last purchase?

HL: That was a large black work on paper by Richard Serra from 1991. What Giacometti is for modernism, Serra is for contemporary art. A classic—regardless of art genre. Since the sixties, Serra has set standards for sculpture and his position has always remained of primary significance. The abstraction and power of Serra's work is superlatively expressed in this work on paper: its physical presence, its energy, and intensive black. Just as I rounded off my preoccupation with Swiss art at the time with Giacometti, in this work I intuitively did the same with the collection.

GM: You founded the Fondation Hubert Looser in 1988 as a humanitarian foundation and later incorporated your collection. What made you take this step?

HL: I have a very personal answer to this: I would like to give back some of what was given to me. I see this as a question of what is just and right. Part of this for me is asking about the meaning of wealth and assets. My foundation ensures that this will also continue after my death: firstly in the humanitarian sphere by supporting numerous charitable organizations, but also as regards my art collection, which is to be opened to the public and preserved as such.

GM: You have shaped this collection into a totality in your private home. Simultaneously you are prepared to open it to the public. The scenario of your presentation will be

hängig von der Kunstgattung. Serra setzte seit den 1960er-Jahren Maßstäbe für die Skulptur, und seine Position ist bis heute von primärer Bedeutung. Die Abstraktion und Kraft von Serras Werk kommt auf dieser Papierarbeit sehr gut zum Ausdruck: ihre physische Präsenz, ihre Energie und intensive Schwärze. So wie seinerzeit mit Giacometti die Schweizer Kunst, schloss ich mit dieser Arbeit intuitiv die Sammlung ab.

GM: Sie haben 1988 die Fondation Hubert Looser als humanitäre Stiftung gegründet und später Ihre Sammlung eingebracht. Was hat Sie zu diesem Schritt bewogen?

HL: Ich habe darauf nur eine sehr persönliche Antwort: Ich möchte etwas von dem zurückgeben, was mir gegeben wurde. Das verstehe ich auch als eine Frage der Gerechtigkeit. Für mich gehört es dazu, nach dem Sinn von Vermögen zu fragen. Meine Fondation sorgt dafür, dass das auch über meinen Tod hinaus geschieht: zum einen im humanitären Bereich durch die Unterstützung von zahlreichen Hilfswerken, aber auch im Hinblick auf meine Kunstsammlung, die der Öffentlichkeit zugänglich gemacht und erhalten bleiben soll.

GM: Sie haben diese Sammlung in Ihrem Privathaus zu einem Ganzen geformt. Zugleich sind Sie bereit, sie der Öffentlichkeit zur Verfügung zu stellen. Das hat zur Folge, dass Ihre Inszenierung dabei aufgelöst wird. Wie sehen Sie Ihre Aufgabe als Privatsammler im Hinblick auf öffentliche Museen?

HL: Privatsammler können Kunstwerke nach individuellen Kriterien erwerben. Zudem haben sie oft die Möglichkeit, kurzfristig auf dem Markt hochkarätige Werke zu erstehen. Museen sind für eine größere Öffentlichkeit da und haben daher die Verpflichtung zu einem breiteren Profil. Für mich ist das Mäzenatentum sehr wichtig. Unsere Museen würden ohne Schenkungen und Leihgaben anders aussehen. Im Idealfall ermöglicht der Einzug einer Privatsammlung einem Museum neue Impulse und Dialoge. Im Gegenzug ist es für den Sammler äußerst spannend, die Sichtweise von Museumskuratoren im Umgang mit den Werken zu beobachten. Obwohl ich mich als Kosmopolit verstehe, möchte ich mein Vermächtnis der Schweizer Öffentlichkeit zur Verfügung zu stellen.

GM: Sie zeigen Ihre Sammlung nun erstmals öffentlich im Bank Austria Kunstforum in Wien. Handelt es sich dabei um das »Schweizer Phänomen«, sich den Erfolg im Ausland zu verdienen? Oder wollen Sie den Museen zeigen, was Sie haben?

dissolved as a consequence. How do you see your task as a private collector in relation to public museums?

HL: Private collectors can acquire works of art according to individual criteria. Moreover, they often have the possibility of purchasing high-quality works at short notice on the market. Museums are there for the general public and are obliged to act according to a wider profile. Sponsoring and patronage is very important for me. Our museums would look quite different without gifts and loans. Ideally, the integration of a private collection into a museum generates new impulses and initiates dialogues. On the other hand, it is extremely exciting for the collector to observe the points of view of museum curators when handling the works. Although I see myself as a cosmopolitan, I would like to place my legacy at the disposal of the Swiss public.

GM: You are showing your collection for the very first time to the public in the Bank Austria Kunstforum in Vienna. Does this have to do with "Swiss phenomenon" of gaining success abroad? Or do you want to show the museums what you have?

HL: It is a great honor for me to be able to show my collection in this historic capital city. The contact to the Bank Austria Kunstforum in Vienna was established some years ago through a loan. Afterwards, the curator Florian Steininger became interested in my collection and we agreed to subject it to scholarly research and to document it. The Kunstforum is an exhibition house, it frequently shows private collections as part of its agenda. In this way our cooperation was established.

GM: In the meantime it has become almost customary for private collectors to build their own museum. Isn't this an option for you?

HL: No. This would be far too expensive and complicated. I will have done more for art if the works in my collection can be seen by 300,000 people in a major museum than by 20,000 in a private museum. What we need with such a concentration of museums is an interaction between private collectors and public museums.

HL: Es ist für mich eine große Ehre, meine Sammlung in dieser geschichtsträchtigen Metropole zeigen zu dürfen. Der Kontakt zum Bank Austria Kunstforum Wien ist vor Jahren über eine Leihgabe zustande gekommen. Daraufhin hat sich der Kurator Florian Steininger für meine Sammlung interessiert, und wir sind übereingekommen, sie wissenschaftlich aufzuarbeiten und zu dokumentieren. Das Kunstforum ist ein Ausstellungshaus, es zeigt immer wieder programmatisch private Sammlungen. So hat sich die Zusammenarbeit ergeben.

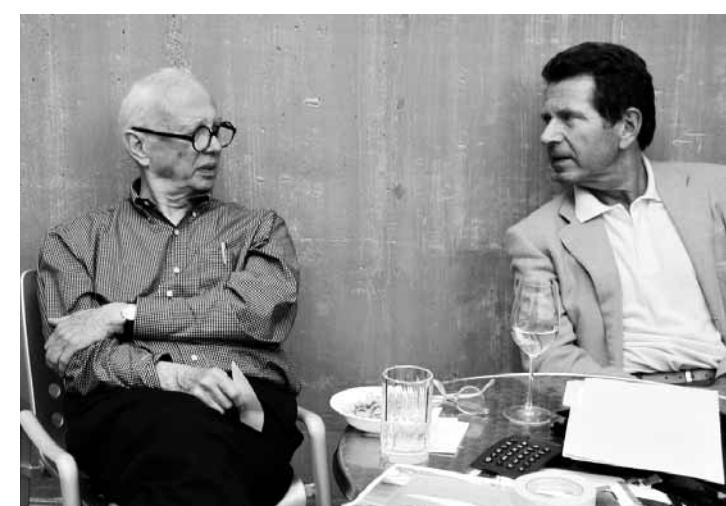
GM: Inzwischen ist es fast zur Gewohnheit geworden, dass Privatsammler sich ihr eigenes Museum bauen. Ist das für Sie keine Option?

HL: Nein. Das würde einen viel zu großen Aufwand erfordern. Ich habe mehr für die Kunst getan, wenn die Werke meiner Sammlung in einem großen Museum von 300 000 Besuchern gesehen werden als von 20 000 in einem Privatmuseum. Es braucht bei unserer großen Museumsdichte ein Zusammenspiel von privaten Sammlern und öffentlichen Museen.

Das Gespräch wurde von Gerhard Mack am 23. September 2011 im Haus von Hubert Looser in Zürich geführt.



Hubert Looser und / and Ursula Looser-Stingelin mit / with Fabienne Verdier



Hubert Looser mit / with Ellsworth Kelly



Hubert Looser mit / with Giuseppe Penone

Ein Coup de Foudre, ein starker, den Wunsch nach intensiver Betrachtung freisetzender Funkenschlag, traf mich schon beim ersten Besuch der Sammlung Looser in Zürich. Von Pablo Picasso bis Ellsworth Kelly, von Lucio Fontana bis Cy Twombly, von David Smith bis Fabienne Verdier sah ich Werke von maßstabsetzender Qualität in einer mit außergewöhnlicher Sensibilität und sicherem Gespür für die künstlerisch einflussreichen Positionen unserer Gegenwart zusammengetragenen Auswahl. Arbeiten, die das für die Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts so charakteristische, sich wechselseitig durchdringende Verhältnis zwischen europäischer, amerikanischer sowie asiatischer Tradition und einem Neustart manifestieren und auf jeweils einzigartige Weise auf den Punkt bringen. Mit privater Passion wurde die Sammlung Stück für Stück im Laufe von über 40 Jahren zunächst für den eigenen Lebensraum aufgebaut. Im öffentlichen Bereich jedoch, wo sie nun erstmals zu sehen ist, wird sie ihren Anspruch und ihren Rang erst voll entfalten, denn die Arbeiten haben durchweg museales Niveau und füllen souverän Defizite, die selbst in großen Museen bestehen. Während sich nun die Werke mit einer größeren Öffentlichkeit verbinden, soll hier an das Zuhause erinnert werden, das Hubert Looser selbst den Werken gegeben hat. Mit feinsinniger Sorgfalt hat er ein Ensemble orchestriert, in dem die Einzelwerke ihre singuläre Kraft entwickeln und doch im ästhetisch fein abgestuften Neben-, Mit- und Gegeneinander der Sammlungseinheit aufgehen. Dem Dialog zwischen Werk und Kurator, der hier der Sammler selbst ist, entspringt ein reiches Seherlebnis, das zum unermüdlichen Schauen und Entdecken einlädt. Gleichsam als Plein-air-Ouverture zu den Installationen im Inneren des Hauses entfaltet sich im Garten der bannende Zauber von Werken, die nicht zusammengetragen wurden, um sich zu zerstreuen, sondern um sich zu sammeln. Der Besucher findet sich nach Durchschreiten des Eingangstors der Skulptur *Totem (for Roy Lichtenstein)* des Amerikaners Ellsworth Kelly gegenüber (S. 19). Wie bei einem umgekehrten Obelisk scheint die Spitze der pyramidalen Skulptur in den Boden zu dringen. Ein Einschlag, der umso spannungsvoller wirkt, als die räumliche Distanz zwischen Betrachter und dem über vier Meter hohen Werk beim ersten Anblick, wenn man von draußen kommt, genau auf die Entfaltung der irritierenden Wirkkraft des *Totems* berechnet scheint. Der fast schwarz patinierten Bronze dieser Skulptur antwortet auf dem Weg zum Haus eine *White Curve* desselben Künstlers (S. 19). Als Kreissegment evoziert auch diese eigentlich selbstständige, klar konturierte Figur eine Vorstellung von ihrer möglichen Fortsetzung ins Erdreich, während der bogenförmige obere Abschluss an eine

A *coup de foudre* like a searing flash of lightning hit me on my very first visit to the Looser Collection in Zurich, firing the desire for intensive observation. From Pablo Picasso to Ellsworth Kelly, from Lucio Fontana to Cy Twombly, from David Smith to Fabienne Verdier, I saw standard-setting works in an arrangement selected with extraordinary sensibility and secure instinct for the artistically influential formations of our day, works that manifest the reciprocally pervasive relationship between European, American, and Asian tradition, and a new start so characteristic of the art of the second half of the twentieth century—with each work embodying this in its own unique way. With passionate private commitment, the collection was built up piece by piece for a period of over forty years, at first for the collector's own living environment. However, it is only in the public space—where it can now be seen for the first time—that its prestige and rank can fully unfold, for the works are of museum standard throughout and smoothly fill gaps that exist even in major museums. As the works now become associated with a larger public, let us think of the home given to them by Hubert Looser himself. With the utmost sensibility and care, he orchestrated an ensemble in which the individual works resound with their singular power and yet take effect with aesthetic fine tuning next to, with, and against each other within the unity of the collection. The dialogue between work and curator—here the collector himself—yields a rich visual experience, inviting tireless viewing and discovery.

Like a plein-air overture to the installations inside the house, the magic spell is already cast in the garden with works that were not brought together in order to disperse, but to assemble. On passing through the entrance gate, visitors are confronted by a sculpture, *Totem (for Roy Lichtenstein)* by the American artist Ellsworth Kelly (p. 19). The tip of the pyramidal sculpture seems to penetrate the ground like an inverted obelisk. This creates an impact all the more fascinating because at first sighting, when approached from outside, the distance between observer and work—which is over four meters high—seems exactly calculated to intensify the unsettling effect of the *Totem*. On the way to the house, the bronze of this sculpture, patinated in near-black, is countered by a *White Curve* by the same artist (p. 19). With its segment shape, this figure, which is actually autonomous and clearly contoured, suggests it might potentially run on into the earth, while the arched top might evoke a horizon. Approaching the house entrance, two round *Natura* sculptures by the Italian artist Lucio Fontana come into view. They are about 60 centimeters high and seem to be in close conversation with each other (p. 19). What im-



1/2 Ellsworth Kelly, *Totem (for Roy Lichtenstein)*, 1991, Bronze
427 x 71 x 3 cm



mediately strikes the eye is the correspondence between their uneven, rounded surface, open in one place in each, and the shape of the box trees in the background, trimmed to almost perfect spheres. Garden and artworks conjoin into a unity, into a walk-in picture composed so that it continually invites frontal viewing and can be read as a reference to East Asian garden architecture.

Inside the house art is granted an almost museum-like free space designed for undisturbed contemplation. The collection and its arrangement are the expression of an unceasing distillation process directed at what is essential, which can be vividly experienced in eloquently contrasting sections. Surrealist varieties of expression that interested Looser in his initial preoccupation with art are juxtaposed to Expressionist or strictly



3 Ellsworth Kelly (S. / p. 156, 157), Lucio Fontana (S. / p. 138, 139)

bend und beruflich sehr engagiert, verfolgte er gemeinsam mit Freunden sein Interesse an kritischer Kunstbetrachtung und nahm regen Anteil an den zeittypischen Fragen zum Wettstreit zwischen abstrakter und figurativer, zwischen realistisch-sachlicher und surrealistischer oder konkreter Kunst. In den 1970er-Jahren begann Looser, für sich privat Werke von vorwiegend regional bedeutenden Künstlern zu sammeln,² denen heute ein Raum seines Hauses gewidmet ist (z. B. S. 35, 42, 43). Bis heute fasziniert ihn die qualitative Vergleichbarkeit dieser Arbeiten mit jenen international anerkannter Künstler, die er, bedingt durch die Verbesserung seiner wirtschaftlichen Situation, seit Mitte der 1980er-Jahre erwerben konnte.

Eine wichtige Wegmarke bildete dabei der Ankauf einer Werkgruppe des amerikanischen Bildhauers und Malers David Smith, dessen einflussreiches Schaffen in europäischen Sammlungen bislang nur schwach vertreten ist. Neben herausragenden Pinselzeichnungen der 1950er- und frühen 1960er-Jahre (S. 38, 39, 73) gehört zu ihr auch die 1944 entstandene Skulptur *Woman Music* (S. 36, 37). Die Figur, die Innen- und Außenansicht des menschlichen Körpers verschränkt, nimmt eine intensive Korrespondenz mit Kurt Seligmans 1936 entstandener Federzeichnung (S. 35), mit Gemälden Max von Moos oder der Plastik *Animal végétal* von Serge Brignoni auf (S. 42). Zugleich steht sie in Beziehung zu der schon zwischen 1931 und 1933 ausgeführten Federzeichnung von Arshile Gorky (S. 34), dessen Schaffen für die Entwicklung des Abstrakten Expressionismus in Amerika bahnbrechend war. Die Impulskraft einer wesentlich im Surrealismus entwickelten Linienführung findet in der Looserschen Sammlung spätere Metamorphosen in der hinreißend widerspenstigen Faktur von Arnulf Rainers Gemälde *Walzer* (S. 92), den ungestümen Malaktionen, die sich in Emilio Vedovas Bild *Rosso IX* (S. 99) niederschlagen, den eher elegisch-kontemplativ gefassten Wellenlinien der Druckgrafiken Brice Mardens (S. 78, 79, 82) oder den *Hanging Puddles* von Al Taylor (S. 67).

Kehrt man zurück zum großzügigen Eingangsräum von Loosers Haus, wird man von der kraftvollen Stille umfangen, die Lucio Fontana, Agnes Martin, Robert Ryman, Yayoi Kusama oder Sean Scully durch die wie repetitive Wechselgesänge wiederkehrenden Binnenformen ihrer Gemälde gebildet haben (S. 21). Axial ausgerichtete oder organisch geformte Linien und Flächen bestätigen sich gegenseitig, während sie durch feine Abweichungen zugleich in spannungsvoller Dissonanz stehen. Das wechselnde Tageslicht weckt die meditative Qualität der Werke zusätzlich und steigert die Empfänglichkeit für das Vollkommenheit suchende Spiel der meist in heller Farbigkeit und Weiß ausgeführten Bildpattern (S. 109). Mit der strengen Eleganz dieser Werke gehen die 21 farbenfrohen Arbeiten des Amerikaners Richard Tuttle eine aufregende Verbindung ein (S. 166, 167). In Hotelzimmern während einer Europareise entstanden, ist jedes dieser kleinformatigen Werke ein Spiel zwischen

formal and purist works, which gained importance in recent decades. Today, these sequential phases of collecting—as in the garden—are not ordered in a linear fashion but in a dynamic of resonating harmony.

The following overview of the collection does not slavishly follow the actual sequence of rooms. The tour begins in a room on the upper floor housing the fruit of Hubert Looser's early collecting activities.

Hubert Looser became interested in art while still a young man.¹ As part of his studies in Paris, London, and New York, and of his extensive travels, he visited in the early nineteen-sixties ancient cultural sites and museums in India, Indonesia, Japan, Cambodia, and Taiwan, in Egypt and Iran, and also Mexico. He settled in Switzerland in 1964 and was much preoccupied in business; however, together with friends, he kept up a critical observation of the art scene and enthusiastically took part in the discourse of that time, the contest between Abstract and figurative, between Realist–Objective and Surrealist or Concrete art. In the nineteen-seventies, Looser began a private collection² of works by artists who were for the most part regionally significant; a room in his house is dedicated to them today (pp. 35, 42, 43). He has always been fascinated by the standard of these works, comparable in quality to those of internationally acknowledged artists, which—thanks to his improved financial situation—he has been able to collect since the mid-nineteen-eighties. An important milestone on the way was the purchase of a work group by the American sculptor and painter David Smith, an artist whose influential oeuvre is still poorly represented in European collections. Besides superlative brush drawings from the nineteen-fifties and early nineteen-sixties (pp. 38, 39, 73), the group includes the sculpture *Woman Music* of 1944 (pp. 36, 37). Encapsulating the inner and outer view of the human body, it shows an intensive correspondence to Kurt Seligmann's pen drawing dated 1936 (p. 35), to paintings by Max von Moos, and the sculpture *Animal végétal* by Serge Brignoni (p. 42). Moreover, it has an affinity to the pen drawing by Arshile Gorky (p. 34), already created between 1931 and 1933; Gorky's oeuvre was pioneering for the development of Abstract Expressionism in America. The powerful impulse of a lineation developed mainly in Surrealism undergoes later metamorphoses in the Looser Collection in the entrancingly recalcitrant work process visible in Arnulf Rainer's painting *Walzer* (p. 92), the impetuous painting actions realized in Emilio Vedova's *Rosso IX* (p. 99), the comparatively elegiac and contemplative rendering of the undulating lines in Brice Marden's printed graphics (pp. 78, 79, 82), the *Hanging Puddles* by Al Taylor (p. 67).

If we return to the spacious entrance hall of Looser's house, we are enveloped in a dynamic stillness which Lucio Fontana, Agnes Martin, Robert Ryman, Yayoi Kusama, and Sean Scully



4 Sean Scully (S. / p. 169), Agnes Martin (S. / p. 152)

generate through the interior forms of their paintings that recur like repetitive antiphons (p. 21). Axially aligned and organically formed lines and spaces react in mutual affirmation, while their subtle divergences simultaneously maintain a suspenseful dissonance. The changing light of day intensifies the meditative quality of the works and enhances perception of the perfection-seeking play of pictorial patterns, executed mainly in bright mixed colors and white (p. 109). The twenty-one exuberantly colorful works by the American artist Richard Tuttle enter into an exciting combination with the austere elegance of these works (pp. 166, 167). Created in hotel rooms during a trip to Europe, each of these small-format works presents an interplay between a meticulous analysis of form and color and free improvisation, between precision and spontaneity. The pictures are comparable to the products of children's play, in which a world is imagined and created with the greatest care, when their creators forget them and themselves while coloring in the miniatures. In this context, the skeptical question "Isn't the form abstract?"³ that continually faces the artist is based on supposedly simple principles and, like the overwhelmingly simple questions of children, leaves us speechless.

An opposite pole to the interplay of the works in the entrance hall is seen in the placement—as courageous as it is convincing—of the black work on paper by Richard Serra next to the sculpture *Sylvette* by Pablo Picasso (pp. 46, 47). The paint in the drawing and etching is compact in application, forming relief-type surfaces demanding an eye for detail. The eye loses itself in these inhospitable primordial landscapes and collides unawares with the white edges of the picture. The two areas are poised in such sensitive and yet consummate balance that

Blick aus einem Fenster im zweiten Stock (S. 192, 193). Zehn Polyeder von jeweils etwa 120 Zentimetern Höhe sind in dem von der Hausmauer und einer kurvig geschwungenen Hecke umschlossenen Bezirk einer Rasenfläche »wie von übermächtiger Hand ausgestreut«⁶. Die Abstände zwischen den plastischen Objekten sind in etwa gleich groß und scheinen ebenso zum Werk zu gehören wie die Zwischenräume in Donald Judds Wandarbeit (S. 151). Doch wird man hier kaum eine Entscheidung darüber treffen können, ob die Anordnung planvoll herbeigeführt wurde oder ob – innerhalb eines Systems – der Zufall zum Ausdruck kommt. »All meine Skulpturen bewegen sich am Rande des Traums. Sie sind trotz ihrer Geometrie dem Unbewussten sehr nahe. Auf der einen Ebene hat meine Arbeit Klarheit. Auf der anderen ist sie chaotisch und pedantisch«⁷, formulierte der Künstler selbst. Mit diesem Statement unterscheidet er sich deutlich von der auf rational feststellbare Werte konzentrierten Sprache der um eine halbe Generation jüngeren Minimalisten wie Donald Judd oder Dan Flavin. Die dem Werk von Tony Smith zugrunde liegenden Gedanken belegen die Suche nach einer Verknüpfung des Kontrastpaars Psyche und Materie, nach einer Verbindung von Werten, die über den Surrealismus in den Abstrakten Expressionismus Eingang gefunden haben und mit Zielen der Minimal Art in Einklang gebracht werden. Die Entscheidung des Sammlers für dieses Hauptwerk ist umso höher einzuschätzen, als die Arbeiten von Tony Smith in Europa kaum ausreichend bekannt und vertreten sind.⁸ Dem auf Fragen nach übergreifender Ordnung ausgerichteten Werk von Tony Smith antwortet im Untergeschoss der Italiener Giuseppe Penone mit Arbeiten, in denen die irdische Natur im Vordergrund steht. Hubert Looser hatte 1993 begonnen, Plastiken und Zeichnungen des Künstlers zu sammeln. 2004 rundete er dieses Ensemble, das heute zwei Räume seines Hauses einnimmt, durch den Erwerb von *Respirare l'ombra* (S. 182, 183) ab: Eine Vielzahl von Lorbeerblättern ist in rechteckige Kassetten aus Maschendraht gefüllt, die zwei rechtwinklig zueinander stehende Wände bedecken. Die getrockneten Blätter evozieren die Erinnerung an die würdevolle Symbolik, die mit der Pflanze seit der Antike verbunden ist (als Kranz geformt, Insignie der Ehre und Auszeichnung). Zugleich wird man sich bewusst, dass das Rohmaterial dem natürlichen Verfallsprozess nicht entzogen werden kann. Immer trockener und poröser werden die Blätter, die einst auch Sauerstoffspender waren. Die an einer Kassette befestigte kleine Bronzeskulptur aus abgeformten Lorbeerblättern und Ästen (deren Farbigkeit auf goldene Ehrenkränze anzuspielen scheint) unterstützt diese Assoziation durch den Titel *Lunge aus Bronze (Poumon en bronze)* zusätzlich. »Ich spüre den Wald atmen, ich höre das langsame und unerschöpfliche Wachsen des Holzes, ich forme meinen Atem nach dem Atem des Vegetalen«⁹, schreibt Penone und verdeutlicht, darin dem ebenfalls in der Sammlung vertretenen Mario Merz (S. 178) vergleichbar, seine Beschäfti-

the beholder, as though looking at a cosmic constellation, involuntarily questions the stability of his own location. This physically palpable disquiet is congenitally followed up in Picasso's metal sculpture of 1954. The portrait, its contours startlingly recalling the famous statue of Nefertiti, also galvanizes perception: Picasso shapes the transitions from front, side, and rear views of the portrayal as abrupt joins. New views "snap" open;⁴ there is a "confusion in the act of seeing,"⁵ a challenge to assumed certainties.

Ten Elements (1975 – 1979) by the sculptor, painter and architect Tony Smith stops the onlookers in their tracks on glancing through a window on the second floor (pp. 192, 193). Ten polyhedrons each 120 centimeters high are "scattered as if by an almighty hand" on a stretch of lawn surrounded by the house wall and a curving hedge.⁶ The distances between the sculptures are more or less the same and seem to belong to the work just as much as the intermediate spaces in Donald Judd's wall work (p. 151). But we can scarcely decide here whether the arrangement was planned, or—within a system—placed at random. The artist formulated this himself: "All my sculpture is on the edge of dreams. They come close to the unconscious in spite of their geometry. On one level my work has clarity. On another it is chaotic and imagined."⁷ This statement differs distinctly from the language of Minimalists half a generation younger such as Donald Judd and Dan Flavin, which concentrates on rationally accessible values. The concepts behind Tony Smith's work give evidence of the search for a link between the opposite poles of psyche and material, for a combination of values that were adopted by Abstract Expressionism via Surrealism and were made to harmonize with the objectives of Minimal Art. The collector's decision to purchase this major work should be estimated all the higher because Tony Smith's works are not sufficiently known and represented in Europe.⁸

An answer to Tony Smith, whose oeuvre is oriented on an all-embracing order, is seen in the basement in Giuseppe Penone, with works that concentrate on earthly nature. Hubert Looser began collecting sculpture and drawings by the artist in 1993. In 2004 Looser rounded off this ensemble, now occupying two rooms in his house, by purchasing *Respirare l'ombra* (pp. 182, 183): a multitude of laurel leaves fills rectangular boxes made of net wiring, which cover two walls standing at right angles to each other. The dried leaves remind us of the honorific symbolism associated with the plant since antiquity (formed as a wreath, insignia of honor and excellence). We are also reminded that the raw material cannot elude the natural process of decay. The leaves, once dispensers of oxygen, become increasingly dryer and more porous. The small bronze sculpture of molded bay leaves and branches attached to one of the boxes (their coloring seems to allude to golden wreaths of



5 Giuseppe Penone, *Poumon en bronze*
2005 (S. /p. 182, 183)



6 Shiva-Torso (Kambodscha / Cambodia)
11. Jh. / 11th century, Sandstein
Sandstone, Höhe / Height 62.5 cm

gung mit den unerschöpflichen Kreislaufsystemen von Werden und Vergehen, in die der Mensch als Teil der Natur eingeschrieben ist.

Bei Rundgängen durch das Haus werden immer wieder die herausragende Qualität der einzelnen Arbeiten und der weite Radius dieser Sammlung von der Klassischen Moderne bis hin zum Zeitgenössischen erlebbar. Loosers spezifischer Umgang mit den Werken vermittelt zudem eine zutiefst individuelle, sinnliche Reflexion, die sich nicht durch bloßes Dazukommen erschöpft. Den Installationen liegt ein offenes, visionäres Denken zugrunde, das sich den Grenzen der Epochen und Gattungen widersetzt, um verborgene Verwandtschaften zwischen den Werken und unterschiedliche Denkweisen miteinander in einen zeitlosen Dialog zu bringen. Dies wird auf eindringliche Weise in der Bibliothek deutlich, in der Werke unterschiedlichster Provenienz vereint sind (S. 134, 135): Ein zu Beginn der 1970er-Jahre entstandenes Frauenbild Willem de Koonings (S. 127), in dem Gegenständliches und Abstraktion, Figur und Temperament ineinander kollabieren und nur durch den gestischen Rhythmus von de Koonings Handschrift zusammengehalten werden, kontrastiert mit dem im 11. Jahrhundert gefertigten Standbild einer weiblichen Göttin aus Kambodscha, das verinnerlichte Konzentration in dem ebenso blockhaften wie feinen Ausdruck der Bildhauerei zeigt. Der Abdruck eines Frauenkörpers von Yves Klein (S. 133), eine Ende des 18. Jahrhunderts entstandene, sichelförmig geneigte chinesische Frauenskulptur aus Elfenbein und schließlich die um 1940 entstandene Fingerzeichnung *Contestat* (S. 132) des großen Schweizer Einzelgängers Louis Soutter ergänzen dieses Ensemble. Aus der Erinnerung wird man unweigerlich weitere Werke

honor) underlines this association even more in its title, *Lungs of Bronze (Poumon en bronze)*. "I feel the forest breathe, I hear the slow and inexorable growth of the wood, I form my breath in harmony with the vegetal elements,"⁹ writes Penone, defining his preoccupation with the inexhaustible cyclic system of growth and decay in which the human being, as part of nature, is inscribed. Here he can be compared to Mario Merz, who is also represented in the collection (p. 178). When touring through the house, we continually experience the outstanding quality of the individual works and the wide radius of this collection from Classical Modernism through to contemporary art. Loosers specific treatment of the works furthermore conveys a profoundly individual, sensuous mode of reflection which is not content with random additions. The installations are based on an open, visionary mindset, which resists the boundaries of epochs and genres so as to bring the hidden relations between the works and different ways of thinking into a timeless dialogue. This is illustrated forcefully in the library, which unites works of the most diverse provenance (pp. 134, 135). Here we see the portrait of a woman by Willem de Kooning (p. 127). The physical element and abstraction, figure and temperament implode into each other and are only held together by the gestural rhythm of de Kooning's touch. In contrast, there is an eleventh-century statue of a female deity from Cambodia, radiating contemplative concentration in the block-shaped yet refined expression of the sculpture. Completing this ensemble are the impression of a woman's body by Yves Klein (p. 133), a late eighteenth-century Chinese sculpture in ivory of a woman, inclined and sickle-shaped, and in conclusion the finger drawing from around

zum Thema »Menschenbild« hinzufügen, die man beim Rundgang durch die Sammlung bereits gesehen hat – darunter eine Tuschzeichnung des Amerikaners David Smith (S. 38), deren in aufrechter Statuarik erfasste Figuren wie ein Gegenstück zu Soutters wie im Hexentanz zuckenden Silhouetten wirken, oder die fragile, hoch aufragende, 1987 entstandene Skulptur von Cy Twombly (S. 172), in der der Abguss einer Mohnkapsel den Kopf bildet. Hubert Looser zeigte mir darüber hinaus von ihm selbst zusammengestellte Abbildungsreihen, in denen er Werke seiner Sammlung mit Arbeiten der Kunstgeschichte von den alten Ägyptern bis hin zu Werken unserer Zeit konfrontiert (Abb. 7–11). Das Beziehungsgeflecht der Arbeiten der Sammlung untereinander wird auf diese Weise nach außen geöffnet und mit einem größeren Bildgedächtnis verbunden. Dies ist nur ein Ausdruck für die konstanten Qualitätsprüfungen, mit denen Looser immer expliziter das Ziel verfolgte, eine Sammlung von öffentlichem Rang aufzubauen, die zudem Lücken im Museum seiner Heimatstadt oder in der europäischen Museumslandschaft adäquat zu füllen vermag. Vor diesem Hintergrund entschied er sich um das Jahr 2000 für den signifikanten Ausbau seiner Sammlung mit Werken Willem de Koonings – den Zeichnungen ist in diesem Katalog ein eigener Aufsatz von Richard Schiff gewidmet ist – sowie für den Erwerb der bereits erwähnten Arbeiten von David Smith. Herausragende Gemälde, Skulpturen sowie Papierarbeiten von Cy Twombly kamen hinzu, das Werk von Yves Klein, eine großformatige Skulptur John Chamberlains (S. 106) sowie ein spektakulärer *Stack* von Donald Judd (S. 151), in dem golden glänzenden Messing mit rot fluoreszierendem Plexiglas verbunden ist. Als um das Jahr 2006 die Preise für diese Künstler wegen der großen Nachfrage rasant anstiegen, suchte er nach ebenso einflussreichen, doch noch weniger bekannten Positionen. Dies wurde zum Ausgangspunkt seines Interesses am formal experimentierfreudigen Schaffen von Al Taylor, der über seine *Hanging Puddles* (S. 67) äußerte: »Ich möchte nicht, dass meine Arbeiten Skulpturen genannt werden. Es erscheint als Respektlosigkeit, meine Sachen Skulpturen zu nennen – die Skulptur hat eine eigene, stolze Tradition. Mich interessiert das nicht. Ich brauche es nicht. Matisse hat diese wunderbaren Köpfe und Büsten gemacht (S. 53). Wenn man die Augen um einen Millimeter bewegt, erhält man eine neue Matisse-Zeichnung. Für mich ist das ein interessantes Phänomen. So habe ich angefangen, selbst mit den Möglichkeiten zu spielen.«¹⁰ In seinen Werken spürt er Bewegungsmomenten von Betrachter und Objekt nach, und auf dieser Grundlage basiert auch seine Beschäftigung mit dem Formverhalten flüssiger Substanzen – von der Bewegung der Weltmeere bis hin zu »Pfützen«, die, wie hier, im Raum aufgehängt sind. Um 2007 beschäftigte sich Hubert Looser mit der Frage, wie er die geschaffenen Schwerpunkte ästhetisch ein weiteres Mal pointieren und die Sammlung damit abschließen könnte. An-

1940, *Contestat* (p. 132) by the great Swiss lone wolf Louis Soutter.
Inevitably lingering in memory are other variations on the theme of "the human image" viewed on our tour through the collection—among them an ink drawing by the American artist David Smith (p. 38), whose upright, statuesque figures act as counterparts to Soutter's silhouettes thrashing around in their witches' sabbath, or the fragile, lofty sculpture made in 1986 by Cy Twombly (p. 172), in which the cast of a poppy capsule forms the head. Moreover, Hubert Looser showed me series of reproductions he had compiled himself, in which he places pieces from his collection next to works from the history of art, beginning with the Ancient Egyptians and continuing through to works of our time (figs. 7–11). The network of interrelationships formed by the works in the collection is thus linked to the world outside and with a more global collective pictorial memory. This is only an expression of the constant quality checks with which Looser ever more explicitly pursued the goal of building up a collection worthy of being shown to the public and moreover capable of filling gaps in the museum of his home city and in the European museum landscape. Therefore he resolved in 2000 to enlarge his collection with works by Willem de Kooning—the catalogue includes an essay by Richard Schiff devoted solely to the drawings—and to acquire the already mentioned works by David Smith. Superlative paintings, sculptures, and works on paper by Cy Twombly joined them, the work by Yves Klein, a large-scale sculpture by John Chamberlain (p. 106), and a spectacular *Stack* by Donald Judd (p. 151), in which gold-gleaming brass is combined with red fluorescent Plexiglas. When around 2006 the prices for these artists escalated owing to great demand, he kept his eye open for similarly influential but less renowned formations. This was the starting point of his interest in Al Taylor, whose work is characterized by its delight in formal experimentation. The artist commented on his *Hanging Puddles* (p. 67): "I don't want my work to be called sculpture. It seems a lack of respect for sculpture to term this sculpture—sculpture has a proud tradition of its own. I am not interested in that. I don't need it. Matisse made these beautiful sculptures of heads, busts [p. 53]. If you turn your vision a millimeter you get a new Matisse drawing—that is an interesting phenomenon to me. That's where I first started to play with the possibilities myself."¹⁰ His works track moments of the movement of observer and object; this is also the basis of his preoccupation with the form behavior of liquid substances—whether the movement of the oceans or of "puddles," which are hung up in space, as they are here.
Around 2007, Hubert Looser addressed the question of how he could yet again sharpen the aesthetic focus on the key areas and thus round off the collection. Motivated by continual visits to museums and in dialogue with artists, gallery owners,

geregt durch kontinuierliche Museumsbesuche sowie im Dialog mit Künstlern, Galeristen und Kuratoren vertiefte er einzelne Bereiche, darunter den Block mit Papierarbeiten Richard Serras (S. 158, 159). Etwa zeitgleich hatte Hubert Looser begonnen, sich mit dem Schaffen von Fabienne Verdier auseinanderzusetzen (S. 108). In ihr fand er eine Künstlerin, die, aus Frankreich kommend, von 1983 bis 1989 unter schwierigsten Umständen Kunst und Philosophie in China studiert hatte. Von 1984 bis 1993 erreichte sie ihr eigentliches Ziel: Sie konnte bei den letzten großen Meistern die von offizieller Seite unterdrückte und durch Strafen sanktionierte traditionelle Malerei und Kalligraphie erlernen. Mit dieser Technik war Hubert Looser seit seinem ersten Japanaufenthalt 1963 vertraut. Er hatte sie etwa im Schaffen des Schweizers Hugo Weber (S. 97) in europäischer Assimilation in seine Sammlung aufgenommen. Fabienne Verdier hatte im Anschluss an ihre Rückkehr nach Europa begonnen, das Konzept der Kalligraphie mit jenem des westlichen Tafelbildes zu verbinden. Looser gab ihr den Auftrag, Werke für seine Sammlung zu schaffen, wobei er die Künstlerin dazu anregte, verbindende Elemente zwischen den einzelnen Schwerpunkten aufzuspüren. In den schließlich entstandenen Malereien setzt Verdier eine Dynamik frei, die autonom und doch von der Essenz in der Arbeit dieser Künstler durchdrungen ist: In *Paysage de flux* stellt sie im selben Raum eine prägnante Beziehung zwischen John Chamberlains *Archaic Stooge* (S. 106, 107) und Willem de Koonings ursprünglich für die Saint Peter's Church in Manhattan hergestelltem Triptychon im selben Raum (S. 84, 85) her. Im Falle von zwei so unterschiedlichen Künstlern wie Cy Twombly und Donald Judd hat sie durch ihr auf sechs dicht untereinander gefügten Tafeln ausgeführtes Werk *L'un (créé le jour de la mort de Rostropovitch, en hommage)* eine Korrespondenz zwischen der poetischen Zartheit von Cy Twomblys Skulptur und der nur wenige Schritte entfernten, streng rationalen Plastik Judds hergestellt, die aus getrennten Einheiten aufgebaut ist. Die Bilder für sich genommen und die Bereicherung der Sammlung durch den Elan vital weiterer Relationen honorieren den Mut zum Risiko, der mit einem solchen Auftrag stets einhergeht.
Hubert Loosers Sammlung manifestiert ein »Denken in Aktion«. Die Werke zeigen die kritischen Infragestellungen aufeinander folgender Künstlergenerationen verschiedener Kontinente ebenso wie das elementar Verbindende. Sie begleiten den Lebensweg des Sammlers und sind auch als Versuch zu werten, das eigene Leben zu begreifen. »Die Kunst«, so erzählte mir Hubert Looser bei einem Besuch, »ist für mich eine der größten Bereicherungen, die ich in meinem Leben erfahren durfte. Aber die Gesellschaftsunterschiede, aus Armut und Perspektivlosigkeit einerseits und aus Reichtum, Überfluss und Kunst andererseits prägen mein Bewusstsein und mein Verantwortungsgefühl.«¹¹ Er hat daher 1988 die »Fondation Hubert Looser« gegründet. Über sie fließt ein Teil seines Vermögens humani-

and curators, he enhanced individual sections, among them the block with works on paper by Richard Serra (pp. 158, 159). Around the same time, Hubert Looser began to take interest in the work of Fabienne Verdier (p. 108). Here he found an artist who came from France but from 1983 to 1989 had studied art and philosophy under extremely difficult circumstances in China. From 1984 to 1993 she achieved her actual objective: she was able to learn traditional painting and calligraphy with the last remaining great masters, arts that the authorities had suppressed and sanctioned with penalties. Hubert Looser had been familiar with this technique since his first visit to Japan in 1963. He had adopted it in European assimilation into his collection, for instance in the work of the Swiss artist Hugo Weber (p. 97). On her return to Europe, Fabienne Verdier had begun to combine the concept of calligraphy with that of the Western panel picture. Looser commissioned her to create works for his collection, encouraging the artist to sound out elements linking the individual key sections. In the resulting paintings, Verdier set free a dynamism that is autonomous and yet infused with the essence of these artists' works: in *Paysage de flux* she establishes a densely packed relationship within the same room between John Chamberlain's *Archaic Stooge* (pp. 106, 107) and Willem de Kooning's triptych, originally created for Saint Peter's Church in Manhattan (pp. 84, 85). For two very different artists, Cy Twombly and Donald Judd, she produced her *L'un (créé le jour de la mort de Rostropovitch, en hommage)*, executed on six panels closely joined together; it is based on a correspondence between the poetic delicacy of Cy Twombly's sculpture and, only a few steps away, the strictly rational sculpture by Judd constructed out of separate elements. The pictures per se and the enrichment of the collection by the élan vital of further interrelations pay tribute to the courage to take risks that always accompanies such a commission.
Hubert Looser's collection manifests "thought in action." The works as much reflect the critical scruples of succeeding generations of artists from different continents as they do the elemental features that connect them. They accompany the collector's path through life and are also to be assessed as an attempt to comprehend his own life. "Art," Hubert Looser said to me when I visited him, "is one of the greatest enrichments granted to me in my life. But social inequalities, firstly through poverty and lack of perspective and secondly through wealth, superfluity, and art, have shaped my awareness and feeling of responsibility."¹¹ This is why, in 1988, he founded the "Fondation Hubert Looser." It is the channel through which part of his assets flows for humanitarian purposes.¹² He also has the wish to share the works of art incorporated into the foundation. He described his vision of various collections, public and private, united by a museum into one great picture, his hope that his foundation might motivate other foundations in



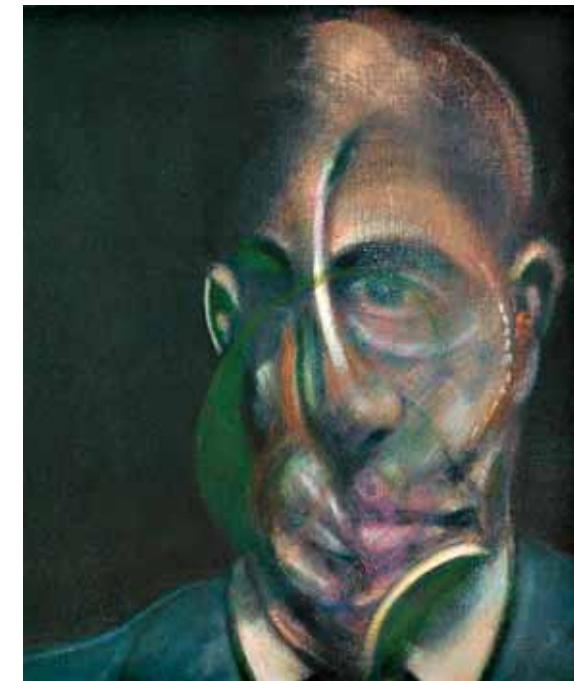
7 Stand-Schreitfigur eines Mannes
Standing / Striding man, Abusir
Ägypten / Egypt, um/ca. 1900 v. Chr.
B. C. E., Holz / Wood, Höhe / Height
10.2 cm, Ägyptisches Museum
Staatliche Museen zu Berlin



8 Alberto Giacometti, *L'Homme qui marche*, 1947, Bronze. 170 x 23 x 53 cm
Alberto Giacometti-Stiftung, Basel



9 Cy Twombly, *Ohne Titel / Untitled*, 1987
(S. / p. 172)



10 Francis Bacon, *Portrait Michel Leiris*, 1976
Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 34 x 30.5 cm
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne /
Centre de création industrielle, Paris, Schenkung
von / Donation of Louise und / and Michel Leiris
1984



11 Willem de Kooning, *Head III*, 1973 (S. / p. 124)

tären Zwecken.¹² Was die in die Stiftung eingebrochenen Kunstwerke betrifft, so trägt ihn auch hier der Wunsch zu teilen. Er schilderte seine Vision von unterschiedlichen Sammlungen, öffentlichen und privaten, die sich in einem Museum zu einem großen Bild vereinen, seine Hoffnung, dass seine Stiftung weitere Stiftungen in seiner Heimatstadt motivieren kann. Der ursprünglichen Kommunikationsgabe der Kunst wird durch diese Haltung Ausdruck verliehen und aus der »Private Passion« erwächst die »Public Wealth«.

1 Hubert Looser wurde 1938 als sechstes von sieben Kindern von Elsa und Emil Looser in Vilters im Sarganserland geboren, wo die Eltern seit 1928 die bald international tätige Firma ELCO, eine Gruppe für Heizsysteme, aufgebaut hatten. Nach seinem Eintritt in die Firmengruppe baute Looser von 1964 bis 1980 in Frankreich, Belgien und Luxemburg die Tochtergesellschaften der ELCO-Gruppe auf, der er von 1985 bis 1991 als Präsident vorstand. 1973 erfolgte die Übernahme der Walter Rentsch AG im Bereich Bürotechnik, die er bis 1992 parallel führte.

2 Parallel baute er auch Sammlungen für die Unternehmen ELCO und Rentsch auf.

3 Mündliche Mitteilung von Richard Tuttle an die Autorin, 20. April 1999.

4 Werner Spies, *Picasso. Skulpturen*, Ostfildern 2000, S. 286.

5 Ebd.

6 Florian Steininger, in vorliegender Publikation, S. 146.

7 Tony Smith, hier zit. nach: Doris van Drathen, »Über Tony Smith. Das Verhältnis von Raum und Zeit ins Bild setzen«, in: *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwart*, edition 35, 1996, S. 10.

his home city. The elemental blessing of communication bestowed by art is given expression through this conviction, and "private passion" will in the end yield "public wealth."

1 Hubert Looser was born in 1938 as the sixth of seven children of Elsa and Emil Looser in Vilters in Sarganserland, where in 1928 his parents began to build up the ELCO corporation, a group for heating systems that rapidly grew to become an international concern. After entering the corporation, from 1964 to 1980 Looser developed ELCO subsidiaries in France, Belgium, and Luxembourg, and was president of the group from 1985 to 1991. In 1973 followed the takeover of the Walter Rentsch AG for office technology, which he managed simultaneously until 1992.

2 Parallel to this he also compiled collections for the ELCO and Rentsch companies.

3 Oral communication by Richard Tuttle to the author, April 20, 1999.

4 Werner Spies, *Picasso. Skulpturen*, Ostfildern 2000, p. 286.

5 Ibid.

6 Florian Steininger, in this publication, p. 146.

7 Tony Smith, quotation: Doris van Drathen, »Über Tony Smith. Das Verhältnis von Raum und Zeit ins Bild setzen«, in: *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwart*, edition 35, 1996, p. 10.

8 Samuel Wagstaff's characterization dating from 1966 still applies: "Tony Smith ... is one of the best known unknowns in American art." Samuel Wagstaff Jr. 1966, quoted from: Friedrich Meschede, "Tony Smith—Präsenz der Form," in: *Tony Smith—Skulpturen 1961–1969*, ex. cat. Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach 1988, p. 16.

9 Giuseppe Penone, *Texte*, 1968, quoted from: Giuseppe Penone, ex. cat. Nîmes, Carré d'Art, Nîmes 1997, p. 19.

8 Noch immer gilt die schon 1966 von Samuel Wagstaff getroffene Charakterisierung: »Tony Smith [...] is one of the best known unknowns in American art.« Samuel Wagstaff Jr. 1966, hier zit. nach: Friedrich Meschede, »Tony Smith – Präsenz der Form«, in: *Tony Smith – Skulpturen 1961–1969*, Ausst.-Kat. Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach 1988, S. 16.

9 Giuseppe Penone, *Texte*, 1968, zit. nach: Giuseppe Penone, Ausst.-Kat. Nîmes, Carré d'Art, Nîmes 1997, S. 19.

10 »Ulrich Look und Al Taylor: Ein Gespräch«, in: *Al Taylor*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bern 1992, S. 35.

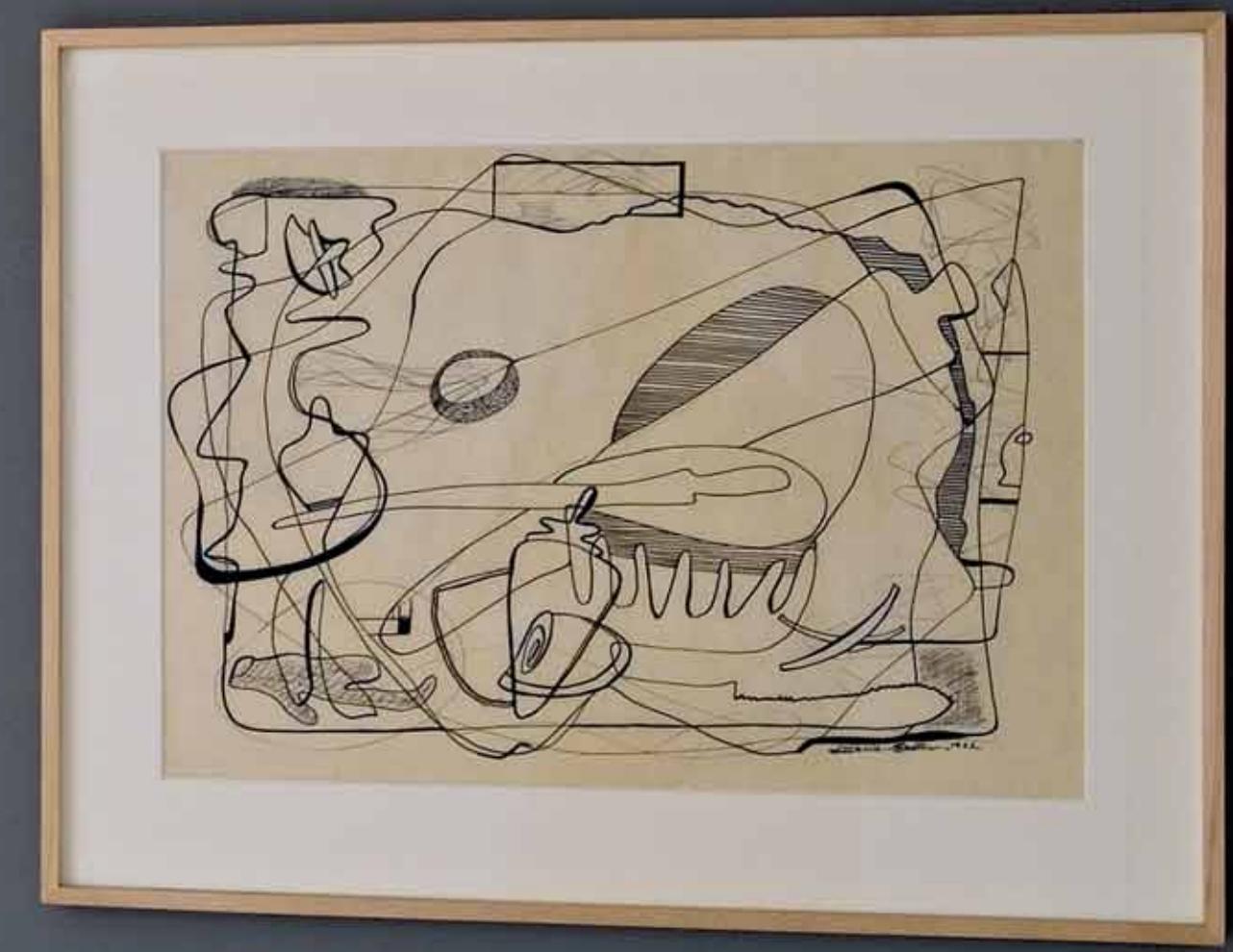
11 Hubert Looser im Oktober 2010.

12 Seine Stiftung engagiert sich seit 1988 für Kinder in Not und für die Ausbildung von Jugendlichen in Ländern Afrikas, in Kambodscha, Albanien und Rumänien. Später kamen Programme gegen Aids in Südafrika, Zimbabwe und Nigeria hinzu. Diese Tätigkeit führte Hubert Looser über die Jahre in viele Länder, wo er insgesamt rund 40 Hilfswerke und Projekte unterstützt und mitbegründet hat.

10 "Ulrich Look und Al Taylor: Ein Gespräch," in: *Al Taylor*, ex. cat. Kunsthalle Bern 1992, p. 35.

11 Hubert Looser in October 2010.

12 His foundation has worked since 1988 to support *Kinder in Not* (Children in Need) and the education of young people in Africa, Cambodia, Albania, and Romania. Later, these activities were supplemented with programs combating AIDS in South Africa, Zimbabwe, and Nigeria. Hubert Looser was for years the leading figure in these activities in many countries, where he supports and is co-founder of around 40 charitable and relief organizations and projects.



Surrealistische Tendenzen

Hubert Loosers intensive Beschäftigung mit surrealistischer Kunst führt in den 1970er-Jahren zu seinen ersten Kunsterwerbungen. Vor allem die Schweizer Beiträge prägen diesen Sammlungsschwerpunkt mit repräsentativen Werkbeispielen von Kurt Seligmann, Serge Brignoni (S. 33, 40, 41, 42, 43) oder auch André Thomkins. In Brignonis Œuvre ist seine Vorliebe für skulpturales Gestalten zu erkennen. 1928/29 lernt der Künstler die Avantgardebildhauer Jacques Lipchitz und Constantin Brancusi kennen; ihr Umgang mit abstrahierter Figuration und dem Thema Sockel-Figur beeinflussen den Schweizer Künstler entscheidend. Hinzu kommt Brignonis Interesse für surreal-metaphysische Inhalte und deren spezifische Formen, die er besonders in den Bildern von Giorgio de Chirico findet. So entsteht auch ein spannender Dialog zwischen einer surreal anmutenden Bronzeplastik von Brignoni mit Arshile Gorkys Tuschezeichnung aus den frühen 1930er-Jahren (S. 34, 42).

Die Gemälde, Skulpturen und Grafiken der Schweizer Positionen stehen ebenfalls im engen formalen Kontext mit den großen Werken von Pablo Picasso, Max Ernst, Joan Miró oder André Masson, die ab den 1920er-Jahren diesen Avantgardestil prägen. Den Schweizer Positionen gemeinsam ist das Festhalten an der Figuration, an der anthropomorph-vertikalen Struktur des Menschen.

Durch den analytischen Kubismus von Picasso und Georges Braque und die »prismatische Zersplitterung« des Körpers auf der Bildfläche bereits vorbereitet, sind die Surrealisten nicht mehr an eine naturalistische Mimesis gebunden. Sie tauchen in die Untiefen der unbewussten Seele ein und sezieren gleichsam die psychologische Natur des Menschen. Während etwa Salvador Dalí oder die Protagonisten der Pittura Metafisica, wie Carlo Carrà oder Giorgio de Chirico, das Gemälde in visionäre Landschaften mit Tiefenwirkung und Liebe zum Detail verweilen, transformieren Miró, Ernst oder Masson das Bild in ein Feld, das die unmittelbaren, aus dem Unbewussten gesteuerten Mal- und Zeichenspuren auffängt. Aus der *Écriture Automatique* entstehen biomorphe Formationen, die auf der Bildfläche schweben, und aus den spielerischen *Cadavre Exquis* resultieren groteske Figurationen, aus dem Zufall und der Intuition gespeist, obskure Gestalten, wie einem Alptraum entsprungen, gehäutete Knochengerüste ohne Antlitz und Physiognomie, wie auch die gezeichnete Figur in Arshile Gorkys Tuschezeichnung aus den frühen 1930er-Jahren (S. 34) oder in Kurt Seligmans verwandter Gestalt (S. 33). Aus dem grafischen Automatismus generieren sich einzelne Glieder der Figur. Knochenstücke verbinden sich mit sehnigen Muskelsträngen zu einem anatomischen Ganzen. Die sezerte »Innwändigkeit« des Körpers entspricht seiner psychischen Befindlichkeit: Das

Surrealist Tendencies

Herbert Looser's great interest in Surrealist art led to his first art acquisitions. This key part of his collection is principally characterized by its Swiss contingent and includes representative works by Kurt Seligmann, Serge Brignoni (pp. 33, 40, 41, 42, 43), and André Thomkins. Brignoni's oeuvre bears evidence of his predilection for sculptural compositions. The artist met the avant-garde sculptors Jacques Lipchitz and Constantin Brancusi in 1928–29; their treatment of abstract figuration and the pedestal-figure theme had a decisive influence on the Swiss artist. Added to this is Brignoni's interest in surreal-metaphysical content and its specific forms, which he noted particularly in the pictures of Giorgio de Chirico. A charged dialogue also becomes manifest between an evocatively surreal sculpture by Brignoni and Arshile Gorky's pen-and-ink drawing from the early thirties (pp. 34, 42).

The paintings, sculptures, and graphics of the Swiss formations are also closely linked in context with the major works of Pablo Picasso, Max Ernst, Joan Miró, and André Masson, who from the nineteen-twenties on had a formative influence on this avant-garde style. What the Swiss formations have in common is their adherence to figuration, to the anthropomorphic vertical structure of the human being.

Primed by the Analytical Cubism of Picasso and Georges Braque and the "prismatic fragmentation" of the body on the picture space, the Surrealists were no longer bound to a naturalistic mimesis. They plunged into the unfathomed depths of the subconscious soul and as it were dissected the psychological nature of the human being. While Salvador Dalí and the protagonists of Pittura Metafisica—Carlo Carrà and Giorgio de Chirico for instance—transform the painting into visionary landscapes with an effect of depth and love of detail, Miró, Ernst, and Masson metamorphose the picture into a field that picks up the direct traces of painting and drawing controlled by the subconscious. *Écriture automatique* gives rise to biomorphic forms floating on the picture surface, the playful *cadavre exquis* results in grotesque figurations feeding on chance and intuition, obscure, nightmarish compositions, flayed skeletal structures without face or physiognomy, like the figure drawn by Arshile Gorky in the pen-and-ink work from the early thirties (p. 34), or in Kurt Seligmann's related figure (p. 33). Graphic automatism generates the figure's individual members. Pieces of bone combine with muscle sinews to yield an anatomical whole. The dissected "interiority" of the body corresponds to its psychological state: the artist accentuates the gloom and horror by adding the scenario of a figure hanging on a rope and by dramatic chiaroscuro lighting effects. Gorky's drawing is like a surreal stage. We see biomorphic abstract forms on the left side of the picture, reminiscent of

düstere Grauen unterstreicht der Künstler durch das Szenario der an einem Strick hängenden Figur und die dramatische Hell-Dunkel-Lichtregie. Gorkys Zeichnung ist wie eine surreale Bühne. Auf der linken Bildseite biomorphe abstrakte Formen, die an Picassos gezeichnete Steinskulpturen aus den späten 1920er-Jahren erinnern. Stilisierte Rundungen der menschlichen Figur taktil in Schwarz-Weiß modelliert. Ein dichtes Linienennetz füllt die zentrale Zone des unteren Bildbereichs aus: reiner Automatismus und Befreiung der gezeichneten Linie von Motiv und Gegenstand. Hier kann ein frühzeitiger Verweis auf Gorkys Vorreiterrolle für den Abstrakten Expressionismus in den 1940er-Jahren dingbar gemacht werden. Ab 1947 kreiert Jackson Pollock started producing his radical drip paintings, textured by an all-over network of lines. However, Gorky might have seen the freely drawn line in the *Compositions* and *Improvisations* of Wassily Kandinsky, and in the experimental drip pictures by Max Ernst. Ernst set a bucket into pendular motion and let liquid paint flow from it onto the substrate, producing an even structure of lines gyrating into each other.

In the forties, Arshile Gorky worked with the automatism technique and created hybrids hovering between the vegetal organic and the abstract vein. The works of the native Armenian in American exile evoked romantic and conflict-free childhood memories of his garden in Khorkom. Physical states of loss and separation are embodied in the hybrids mutating into flesh-eating plants. The somber, subconscious side of the artist's self overwhelms him once more.

Like Arshile Gorky, David Smith also forms an important link between European Surrealism and Abstract Expressionism in the USA. Smith transposes the motorically driven brushstroke into the sculptural, into wrought iron. In *Untitled (Virgin Islands)* of 1933 (p. 35) the run of the line defines the sheet of paper: graphic curvatures, hatched zones and geometrizing elements are placed in direct dialogue, are networked together, producing a complex basic relationship between the figures. The observer, additionally inspired by the picture title, associates landscape structures. In the early fifties Smith transports the drawings into space, as in *Hudson River Landscape*, 1951, one of his best known sculptures. The parallel arrangement of the lines and spaces in the picture sets the tone both on the sheet of paper and in the sculpture. With decidedly more depth, thus space-encompassing, is *Woman Music*, 1944 (pp. 36, 37). Steel surfaces and rods construct a stylized female body: a chatoyant effect of inside alternating with outside space, skeleton and skin, mass and structure. Besides the landscape, mythical, prehistoric animals and totems dominate the arsenal of motifs in the iconography of David Smith's sculptures and drawings. Till the fifties he produces spontaneously rendered drawings of anthropomorphic structures, arranged parallel, like archaic totems. The brushstroke controlled from the subconscious generates iconic information about the human figure (pp. 38, 39).

schaft mythisch prähistorische Tiere sowie Totems das motivische Arsenal von David Smiths Skulpturen und Zeichnungen. Bis in die 1950er-Jahre schafft er unmittelbar gesetzte Zeichnungen von parallel angeordneten anthropomorphen Strukturen, archaischen Totems gleich. Der aus dem Unterbewussten gesteuerte Pinselstrich generiert ikonische Informationen zur menschlichen Figur (S. 38, 39).

Wenn auch nicht zeitlich zum Kreis des Surrealismus dazugehörig, agieren sowohl Jean Tinguely als auch Rebecca Horn mit Aspekten des Surrealen. Monströs bäumt sich Tinguelys Maschinen-Schrottplastik *L'Ecolo*, 1978, auf (S. 44). Der Büffelschädel verleiht dem Objekt eine animalische, archetypische Gewalttätigkeit, die an Picassos immer wiederkehrendes Sujet des Minotaurs denken lässt. Im Betrieb steigern sich die aggressiven Kräfte des Büffels, der jedoch zugleich aufgrund seines Gefangenseins, seiner Ausgeliefertheit gegenüber der rotierenden Maschine der Selbstzerstörung geweiht ist. Heike Eipeldauer unterstreicht die surreale Kraft von Rebecca Horns Werken: »Altvertrautes, Banales und Obsoletes entfaltet nicht nur eine spezifische Lebendigkeit, sondern wird in ungewohnte Zusammenhänge gebracht und ins Phantastische verkehrt – eine Strategie, die vom Einfluss des Surrealismus auf das Werk von Rebecca Horn zeugt.«¹ Ihren mechanischen Skulpturen, die mit Motoren betrieben werden, liegt trotz aller Dinghaftigkeit und Funktionalität eine mentale Welt zugrunde, die ihre Wurzeln in den kryptischen Maschinen von Man Ray oder Marcel Duchamp finden. Ihr Produkt: das Unbewusste, sexuell angetrieben. Voller Poesie und mit träumerischer Leichtigkeit bewegen sich die einzelnen Teile von Horns Objekten. Ein zartes Auf und Ab der Löffel, begleitet vom sanften Klang der aufgeladenen Kugeln, die stets hinunterzufallen drohen (S. 45): in der Fragilität liegt die sensitive und erotische Kraft.

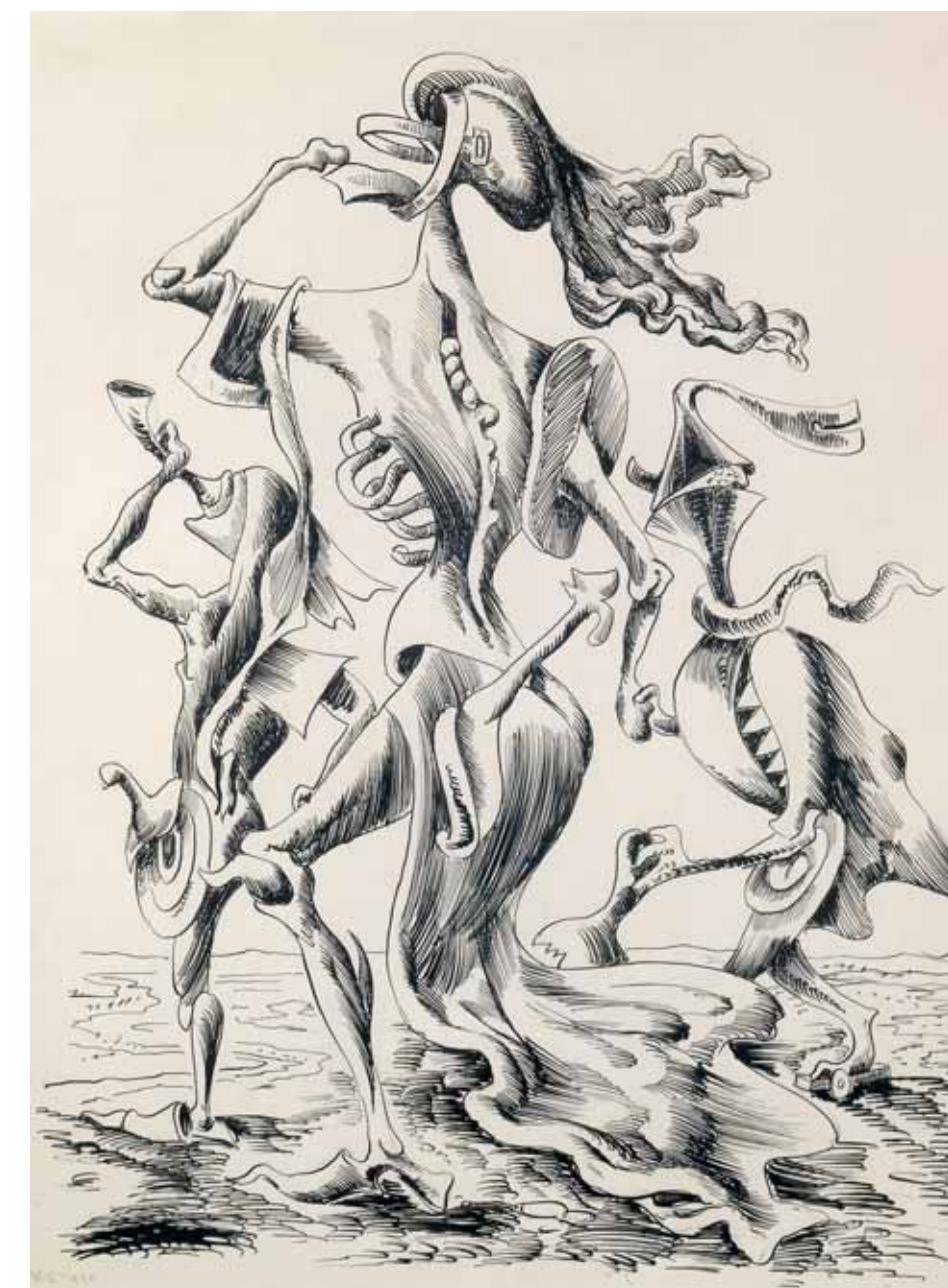
¹ Heike Eipeldauer, in: *Verrückte Liebe: Von Dalí bis Francis Bacon. Surreale Kunst aus der Sammlung Ulla und Heiner Pietzsch*, Ausst.-Kat. BA-CA Kunstforum, Wien 2006, S. 222. Vgl. auch Armin Zweite, »Rebecca Horns Bodylandscapes», in: *Rebecca Horn, Bodylandscapes. Zeichnungen, Skulpturen, Installationen 1964–2004*, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Ostfildern 2004, S. 16 ff.

Although temporally not part of the surrealism circle, both Jean Tinguely and Rebecca Horn work with aspects of the surreal. Tinguely's scrap-metal machine sculpture *L'Ecolo*, 1978, looms up, monstrous (p. 44). The buffalo skull invests the object with an archetypal animal violence, reminiscent of Picasso's recurrent subject of the Minotaur. The operation of the machine intensifies the buffalo's aggressive potency, but it is simultaneously predestined to self-destruction, for it is imprisoned, at the mercy of the rotating machine.

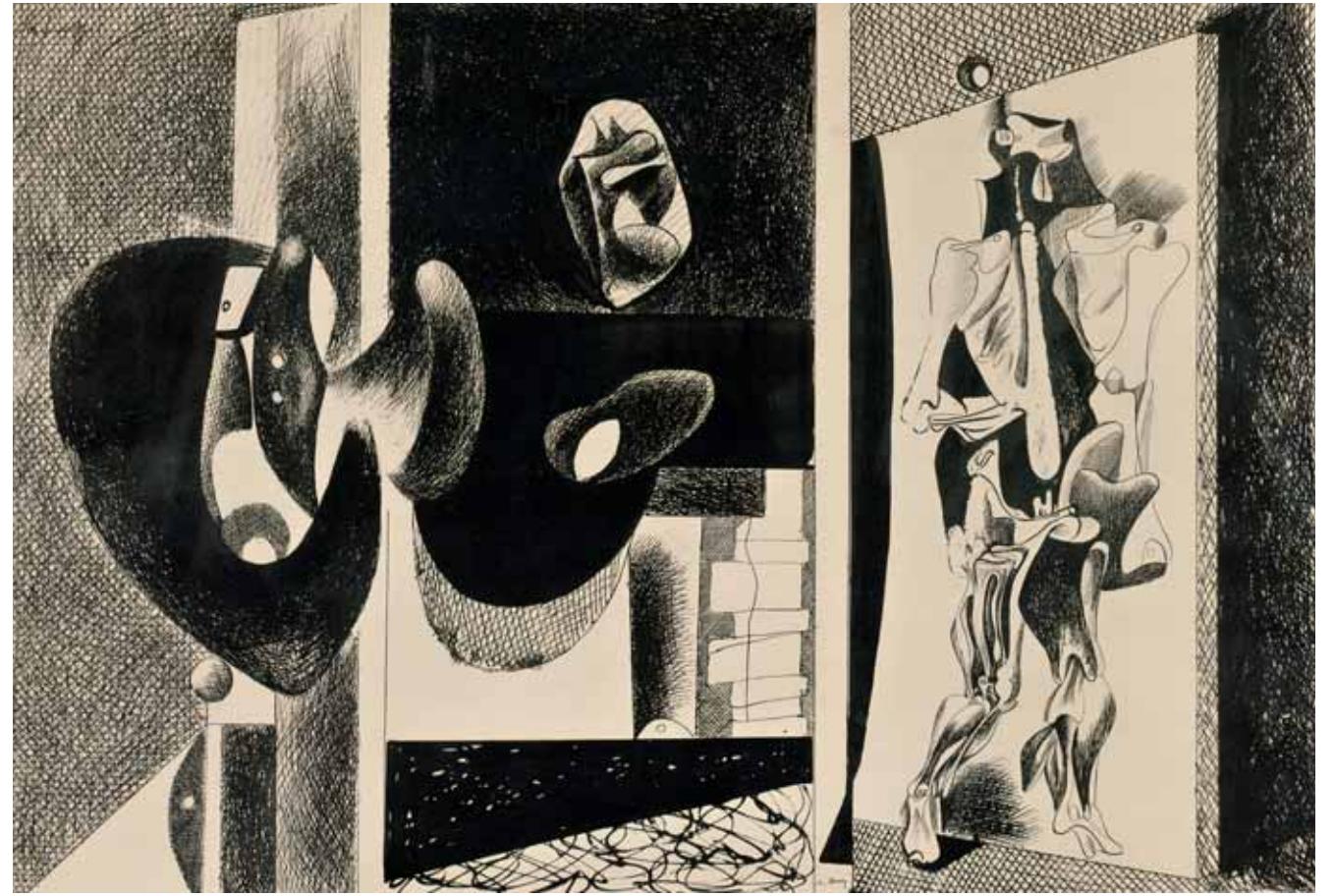
Heike Eipeldauer stresses the surreal force of Rebecca Horn's works: "The reassuringly familiar, the banal, and the obsolete unfold not only a specific vitality, but are introduced into unaccustomed contexts and inverted into the fantastical—a strategy testifying to the influence of Surrealism on Rebecca Horn's work."¹ Despite their materiality and functionality, her mechanical, motor-driven sculptures are based on a mental world, rooted in the cryptic machines of Man Ray and Marcel Duchamp. Their product: the subconscious mind, sexually driven.

The motion of the individual parts of Horn's objects is full of poetry and dream-like buoyancy—a delicate up-and-down of the spoons, accompanied by the soft sound of the balls they bear, always threatening to fall down (p. 45): fragility is the secret of the sensitive and erotic power.

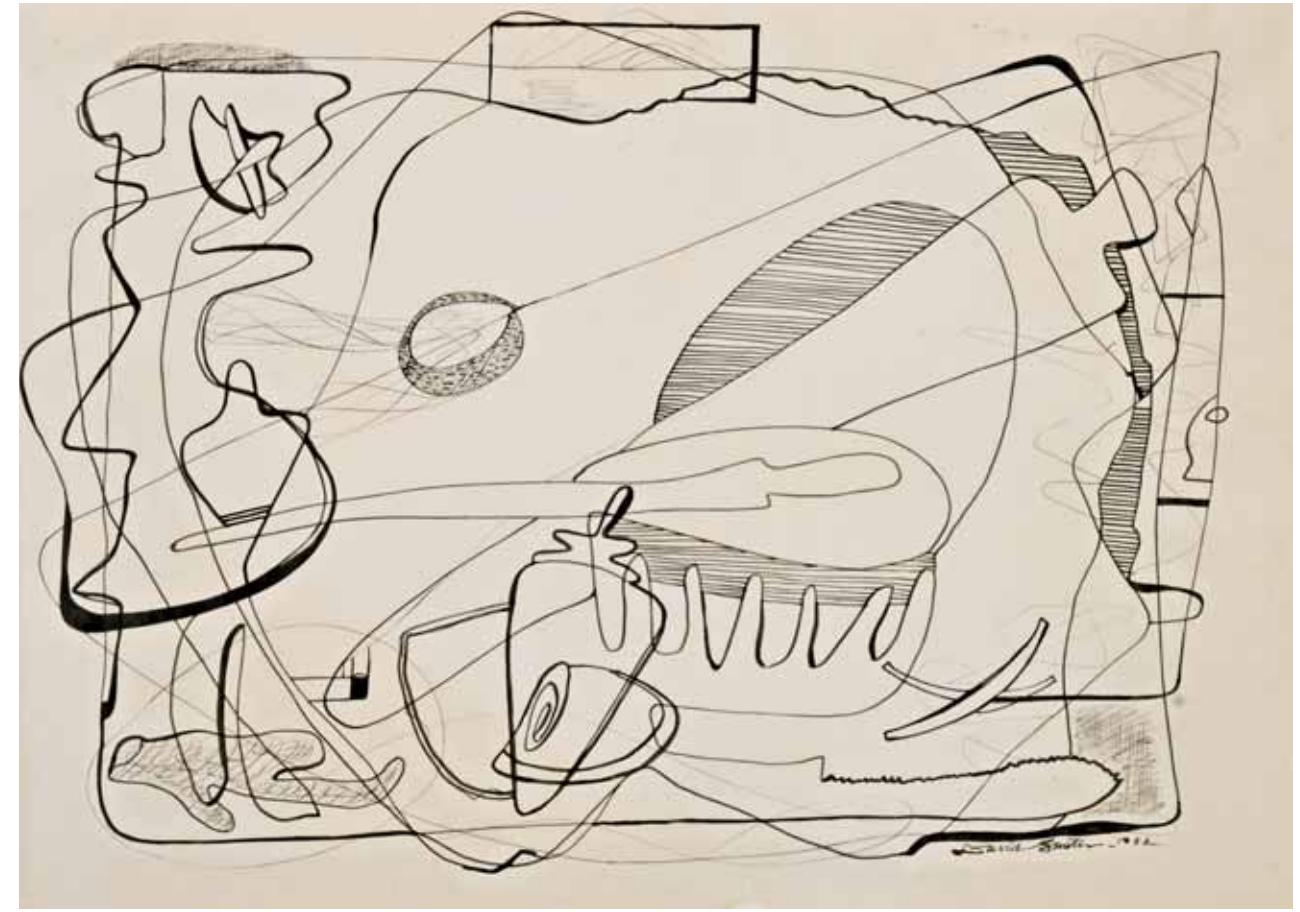
¹ Heike Eipeldauer, in: *Verrückte Liebe: Von Dalí bis Francis Bacon. Surreale Kunst aus der Sammlung Ulla und Heiner Pietzsch*, ex. cat. BA-CA Kunstforum, Vienna 2006, p. 222. Cf. Armin Zweite, "Rebecca Horns Bodylandscapes," in: *Rebecca Horn, Bodylandscapes. Zeichnungen, Skulpturen, Installationen 1964–2004*, ex. cat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Ostfildern 2004, pp. 16ff.



Kurt Seligmann, *Ohne Titel / Untitled*, 1936, Tusche auf Papier / Indian ink on paper
55.5 x 41 cm



Arshile Gorky, *Ohne Titel / Untitled*, 1931/33, Tusche auf Papier / Indian ink on paper, 64.8 x 92.7 cm

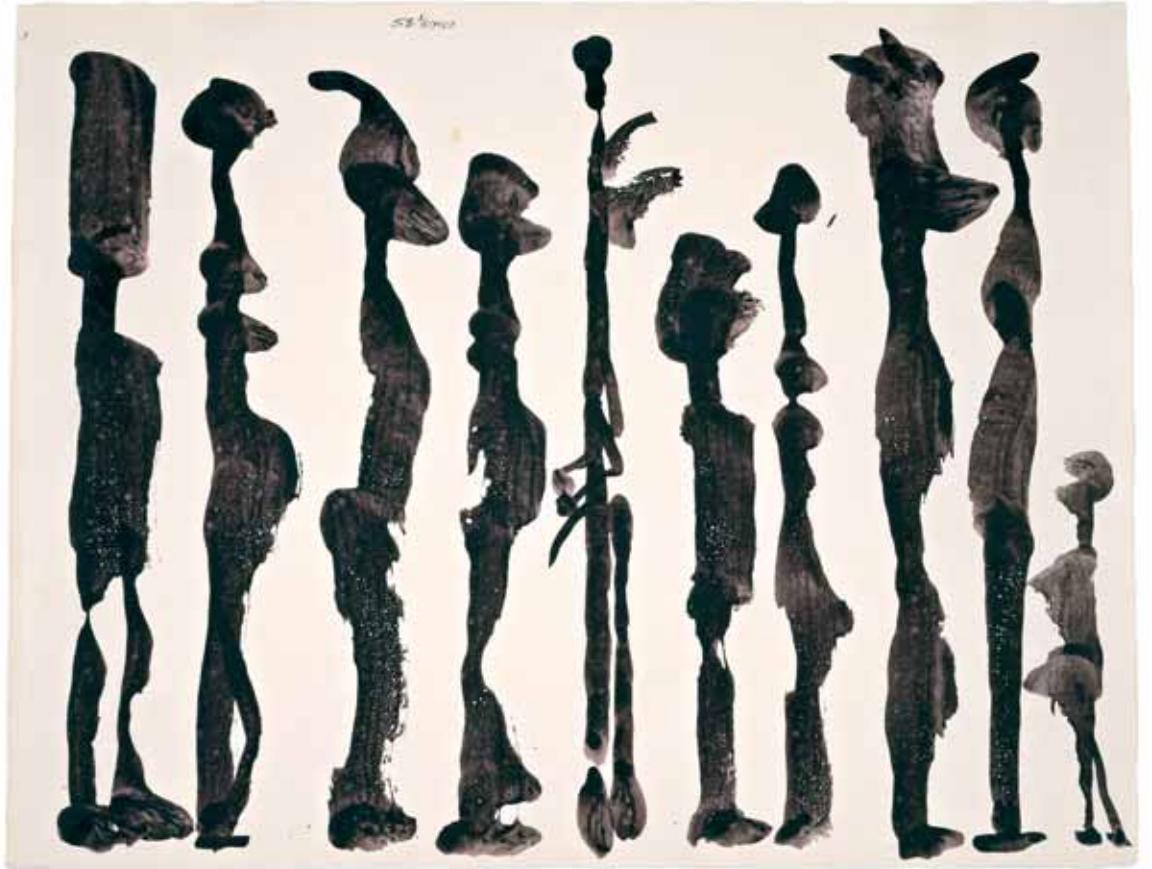


David Smith, *Ohne Titel / Untitled (Virgin Islands)*, 1933, Tusche auf Papier / Indian ink on paper, 46.4 x 61 cm

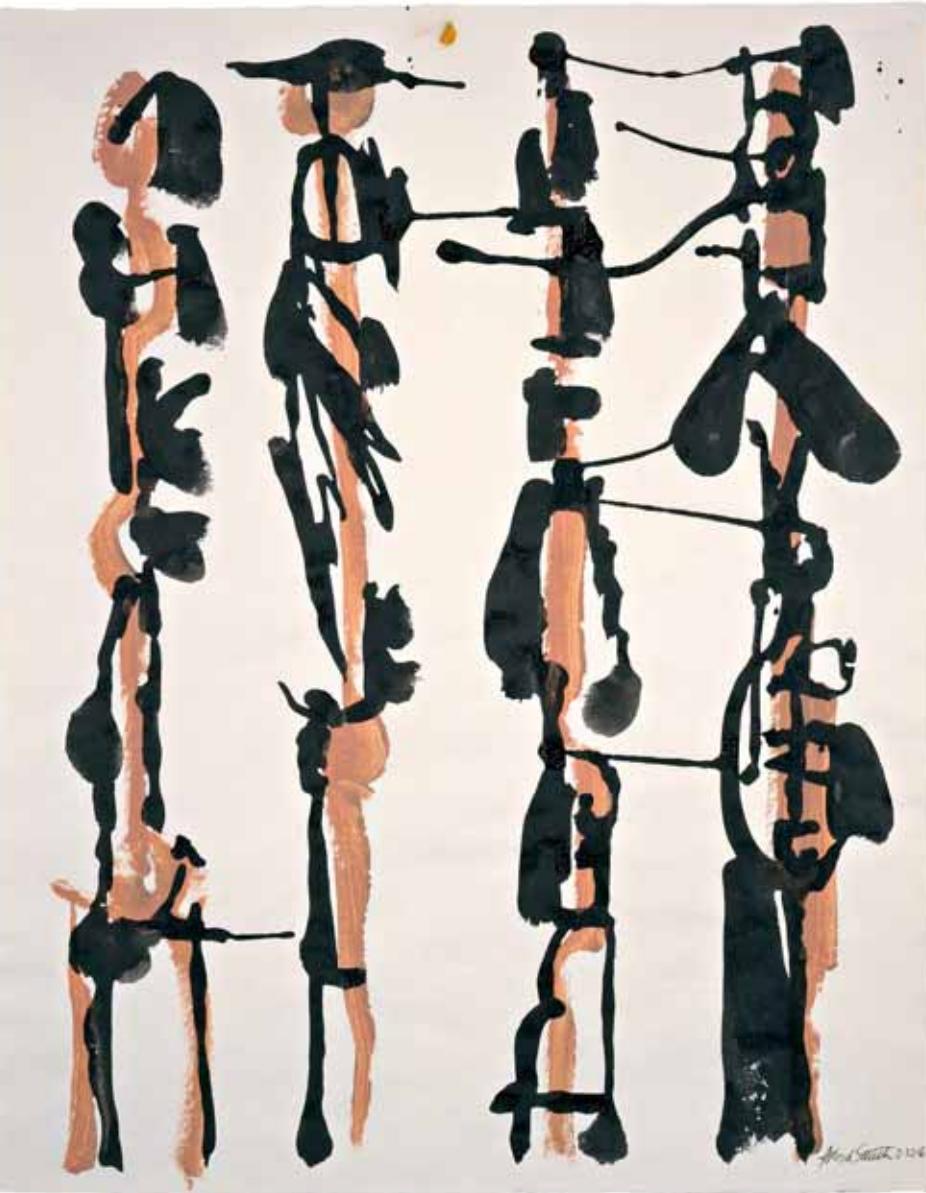


David Smith, *Woman Music*, 1944, Stahl und Lack / Steel and lacquer, 46 x 22.3 x 16.5 cm

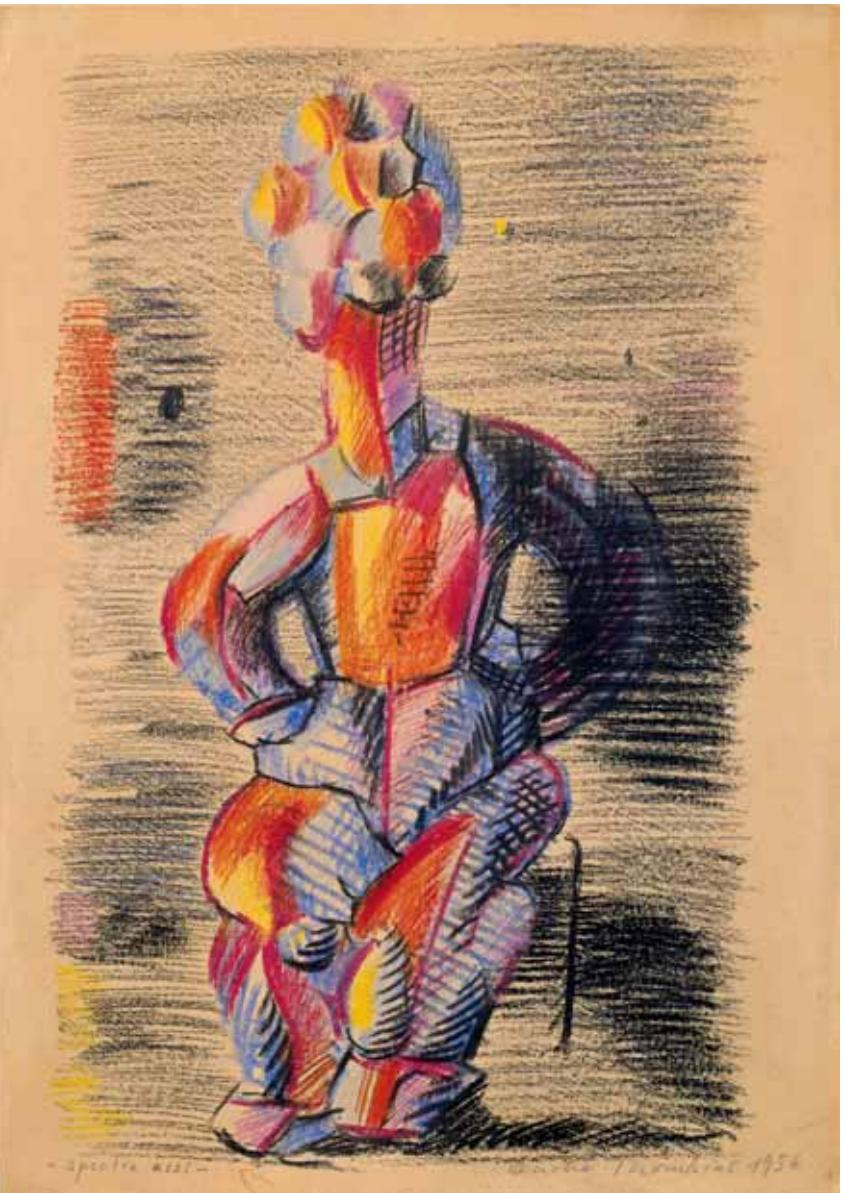




David Smith, *DS 5/5/4/53*, 1953, Tusche auf Papier / Indian ink on paper, 39.4 x 50.8 cm



David Smith, *DS 2/22/56*, 1956, Tusche und Tempera auf Papier / Indian ink and tempera on paper, 57.8 x 45.8 cm



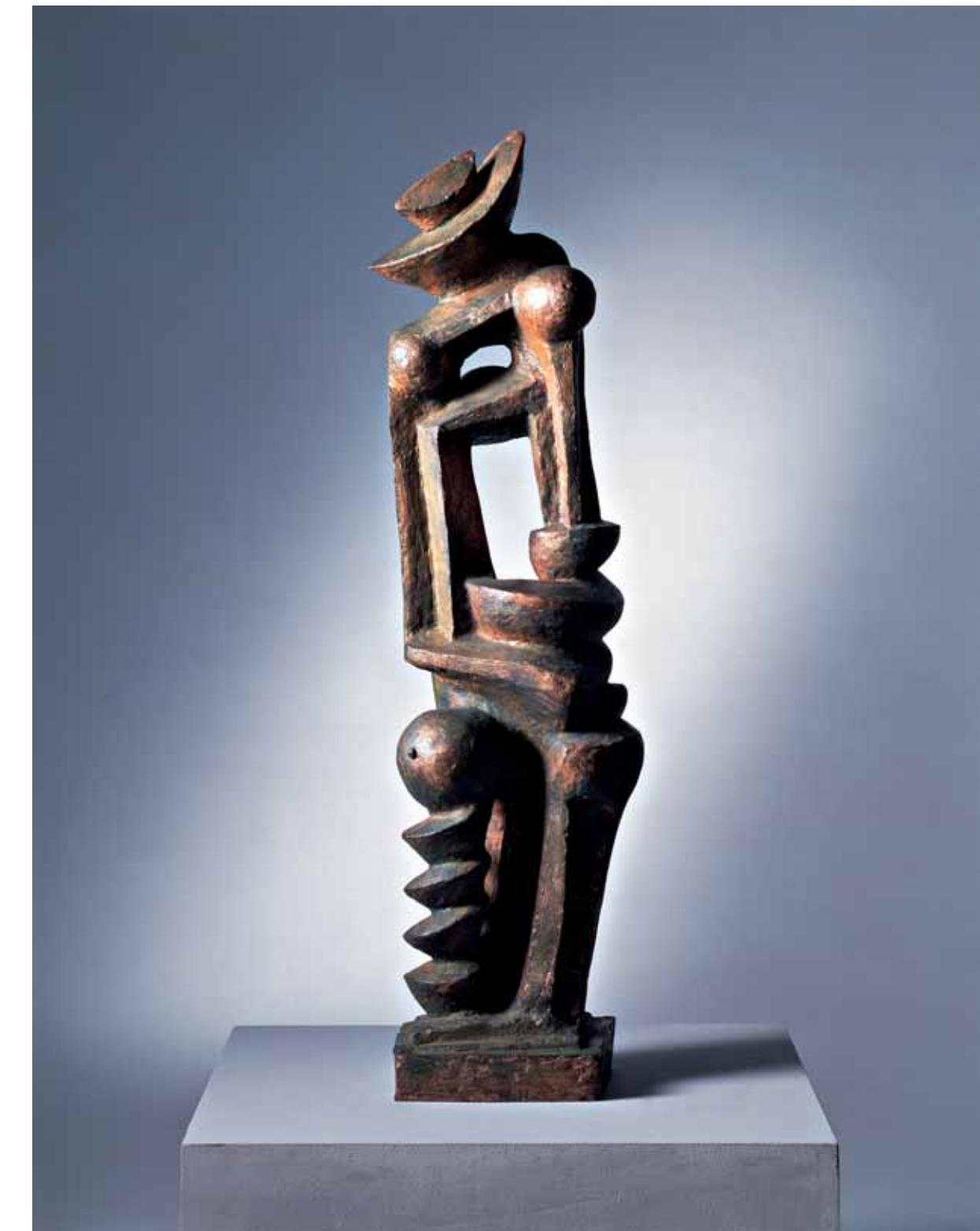
André Thomkins, *Spectre assi*, 1956, Ölkreide und Kohle auf Papier / Oil crayon and charcoal on paper, 29.7 x 21 cm



André Thomkins, *Frauenbild*, 1956, Erdfarbe, Deckweiß und Bleistift auf Papier
Earth color, opaque white, and pencil on paper, 54 x 41 cm



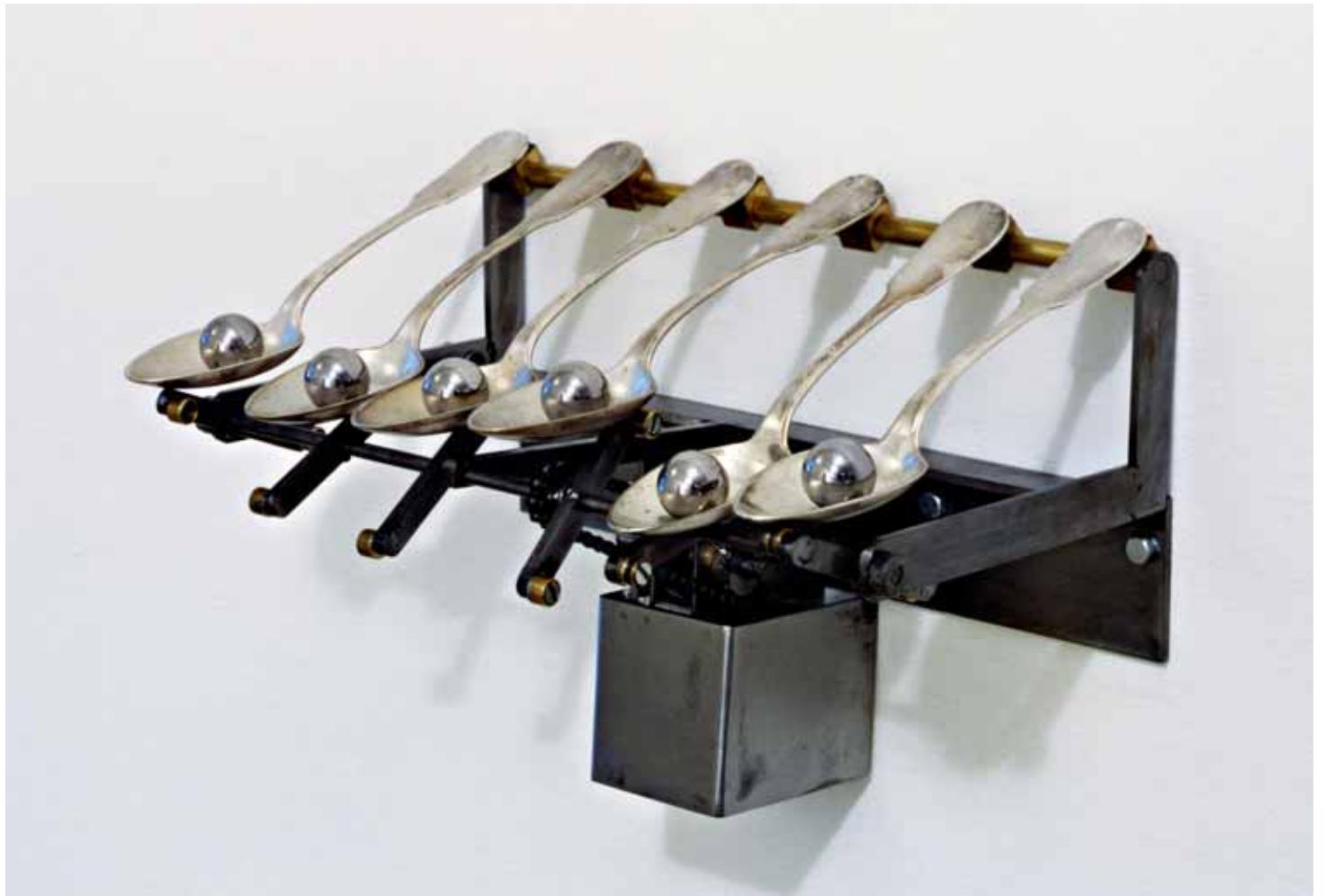
Serge Brignoni, *Animal végétal*, 1937, Bronze und Holz / Bronze and wood, 66.5 x 20 x 10 cm



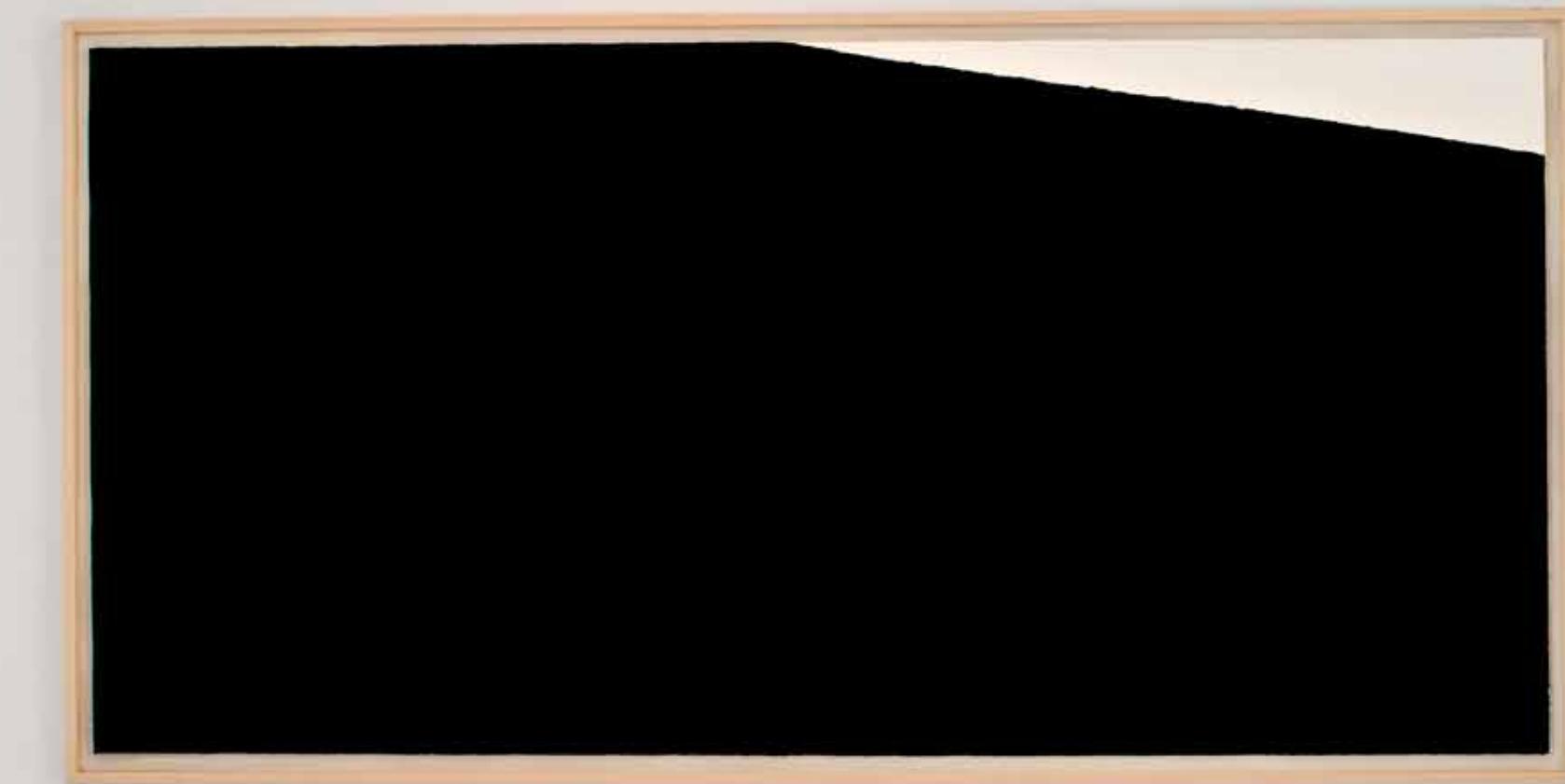
Serge Brignoni, *Ohne Titel / Untitled*, 1983, Bronze, 111 x 33 x 30 cm, AL / Ed.: 2/2



Jean Tinguely, *L'Ecolo*, 1978, Bullenschädel, Wagenrad mit Gummipneu, Metallstangen und -rohren, Blech und Eisenkette
Bull's skull, wagon wheel with rubber tire, metal rods and tubes, metal and iron chain, 174 x 64 x 130 cm



Rebecca Horn, *Löffelklavier*, 1991, 6 Löffel, 6 Metallkugeln, Motor und Getriebe / 6 spoons, 6 metal balls, motor and gear unit
22.5 x 33 x 23 cm



Richard Serra, *Rosa Parks*, 1987, Ölkreide auf Siebdruck / Paintstick on screenprint
101.6 x 209.5 cm



Henri Matisse zählt zu den großen Meistern der Linie, die von Reinheit und Grazilität zeugt. Ende der 1930er-Jahre entstehen zahlreiche Tuschezeichnungen in Nizza, wie auch *Profil de femme regardant vers le bas, Nice* (S. 53). Die Arbeit ist geprägt durch eine deutliche motivische Stilisierung der weiblichen Figur. Matisse überträgt nicht die gesehene Wirklichkeit, sondern er realisiert mit den puristischen Mitteln das Zeichnerische an sich: An die Stelle des statischen Abbildes tritt die gezogene Spur der Tuschfeder. Gottfried Boehm charakterisiert die Linie von Matisse als energetische Spur, die Figuratives generiert. Er sieht Matisse als »einen der größten Zeichner der Moderne, der den Strich, mit dem er arbeitete, freilich als eine Energielinie verstand, die sich in ihrer vorwärtsstrebenden Kraft und Bewegung des Bildfeldes bemächtigt, die Dinge aus ihm entstehen lässt und in der Schweben hält«.¹ Die ikonischen Fragmente, wie etwa Nasenprofil, Mund und Haare, veranlassen den Betrachter, eine weibliche Person in ihrer Gesamtheit zu rekonstruieren. Jeglichen dreidimensionalen Schein durch ein mögliches Modellieren des Körpers oder seiner Integration in einen fiktiven Raum schließt der Künstler zugunsten der faktischen Zweidimensionalität der Zeichnung aus.

Die Ökonomie der Handschrift rekurriert in Andy Warhols frühen Zeichnungen der 1950er-Jahre weniger auf ein Kunstwollen im Sinne der Purifizierung der Zeichnung wie bei Matisse denn auf ein marktorientiertes Handeln als Werbegrafiker. Ein Arsenal – wie in einem Musterbuch – an Illustrationen von weiblichen und männlichen Köpfen, Schuhen, Katzen, Vögeln entsteht, das vornehmlich Prospekte und Plattencover zierte. Dieser ökonomische Aspekt wird in der Folge durch Warhols Transfer der Alltagsmotive wie Campbell's Soup Can, Coca-Cola, Marilyn und Mao durch Schablonen beziehungsweise durch die fotografisch unterstützte Siebdrucktechnik gesteigert. Dennoch eignet sich Andy Warhol immer wieder mittels der Zeichnung Popikonen an, wie zum Beispiel die vorliegende Mao-Arbeit aus den 1970er-Jahren zeigt (S. 55). Die Zeichnungen stehen in ihrer grafischen Ausprägung diametral zu den flächig-mehrschichtigen Siebdruckwerken. Die Mao-Zeichnung zeugt von Intimität im Vergleich zu dem extrovertiert-plakativ angelegten Äquivalent in schillernden Farben auf Leinwand. Das Blatt *Reclining Figure*, 1955 (S. 54), nimmt einen Sonderstatus in Warhols Œuvre dieses Jahrzehnts ein; es hebt sich deutlich von den Blättern mit Werbegrafikcharakter ab, fehlt doch der gezeichneten Figur jegliche illustrativ-dekorative Note. An die Stelle der motivischen Direktheit tritt eine lyrische, introvertierte Handschrift der Andeutung und Abstraktion der gesehenen Wirklichkeit, die sich in einen sensiblen Dialog mit Matisse's graziler Frauenzeichnung einlässt.

Henri Matisse is counted among the great masters of a line evincing purity and delicacy. In the late thirties, he produced a great many pen-and-ink drawings in Nice, including *Profil de femme regardant vers le bas, Nice* (p. 53). The work is marked by a distinct stylization in the motif of the female figure. Matisse does not transport perceived reality but realizes with purist means the act of drawing itself: the wandering path of pen and ink replaces static representation. Gottfried Boehm characterizes Matisse's line as an energy path that generates figurative elements. He sees Matisse as "one of the greatest draftsmen of modernism, one who truly understood the stroke he worked with as an energy line, with a propulsive force and motion that empowers the picture field, that generates things and keeps them in a state of flux."¹ Iconic fragments like a nose profile, mouth, and hair cause the beholder to reconstruct a female person in her totality. The artist eschews any three-dimensional illusion born of a potential modeling of the body or its integration within an imagined space in favor of the factual two-dimensionality of the drawing.

The economy of touch in Andy Warhol's early drawings of the fifties is less dependent on the artistic intention to purify the drawing, as in Matisse, than on a market-oriented agenda as a commercial artist. He compiles an arsenal—like a sample book—of illustrations of female and male heads, shoes, cats, birds, mainly adorning brochures and record covers. This economic aspect is subsequently intensified by Warhol's transference of everyday motifs such as Campbell's soup can, Coca-Cola, Marilyn, and Mao through stencils and photographically supported silk-screen printing. However, Andy Warhol repeatedly opts for the medium of drawing in interpreting pop icons, as seen in this Mao work from the seventies (p. 55). In their graphic characteristic, the drawings are diametrically opposed to the flat, multilayered silk-screen prints. The Mao drawing manifests intimacy in comparison with the extroverted poster-type equivalent in garish colors on canvas. The sheet *Reclining Figure*, 1955 (p. 54), takes on a unique status in Warhol's oeuvre during this decade; it stands out distinctly from the sheets with a commercial art character, for the drawn figure lacks all illustrative and decorative features. In place of directness of motif, a lyrical, introverted touch of allusion and abstraction emerges, initiating a sensitive dialogue with Matisse's graceful drawings of the woman.

In 1954 the model Sylvette David with her characteristic ponytail hairstyle appears in Pablo Picasso's portrait pictures and sculptures. In the same year, Picasso worked in the metalworking shop in Vallauris, where he made his folding sculptures out of metal. The three-dimensional works, such as *Sylvette*,

1954 tritt das Modell Sylvette David mit ihrer charakteristischen Pferdeschwanz-Frisur in Pablo Picassos Porträts und Skulpturen auf. Im selben Jahr arbeitet Picasso in der Schlossereiwerkstatt in Vallauris, in der er seine Klappplastiken aus Blech anfertigt. Die dreidimensionalen Werke, wie etwa *Sylvette*, 1954 (S. 50, 51), beruhen zunächst auf den Gestaltungsprinzipien der Zeichnung, bezeichnet ja Picasso das flache Blech, das gefaltet im Raum steht, mit dem Pinsel: Durch die vertikale Knickstelle, die sich vom Kopf bis zum Hals durchzieht, erhält die Skulptur Statuarik. Bereits im synthetischen Kubismus entwickelt der Künstler aus der Collage und dem grafisch bearbeiteten Papier collé dreidimensionale Stilllebensujets oder transferiert im *Denkmal Apollinaire*, 1928, die grafische Figur als reines Liniengefüge im Raum in die dritte Dimension. Die Zeichnung von *Sylvette* auf dem Blech ist eine heterogene Darstellung eines Frauenporträts. Die Abbildung von Realität reicht bis hin zur Stilisierung und Schematisierung, etwa als »Strichmännchengesicht« auf der weniger prominenten Schauseite. Hinzu kommt Picassos Deformation und Dissoziation² des Erscheinungsbildes, eine Strategie, die er ab den späten 1930er-Jahren vermehrt einsetzt: Er stellt unterschiedliche Ansichten der Figur gleichzeitig dar: en face und en profil. Deutliche Beobachtungskontraste entstehen, die durch die Faltung zur Skulptur gesteigert werden, eine gebrochene Mehransichtigkeit im permanent abrupten Wechsel zwischen Fläche und Raum. Die weiß bemalte und schwarz bezeichnete Blechkulptur hat zwei Schauseiten, wobei die Hauptseite durch einen größeren figurativen Detailreichtum, vor allem im Bereich des Kopfes, charakterisiert ist. Picasso agiert als Zeichner und Maler und nicht primär als klassischer Bildhauer, der die Skulptur als Rundplastik mit homogener Vielansichtigkeit oder als frontal ausgerichtete dreidimensionale Arbeit bestimmt.

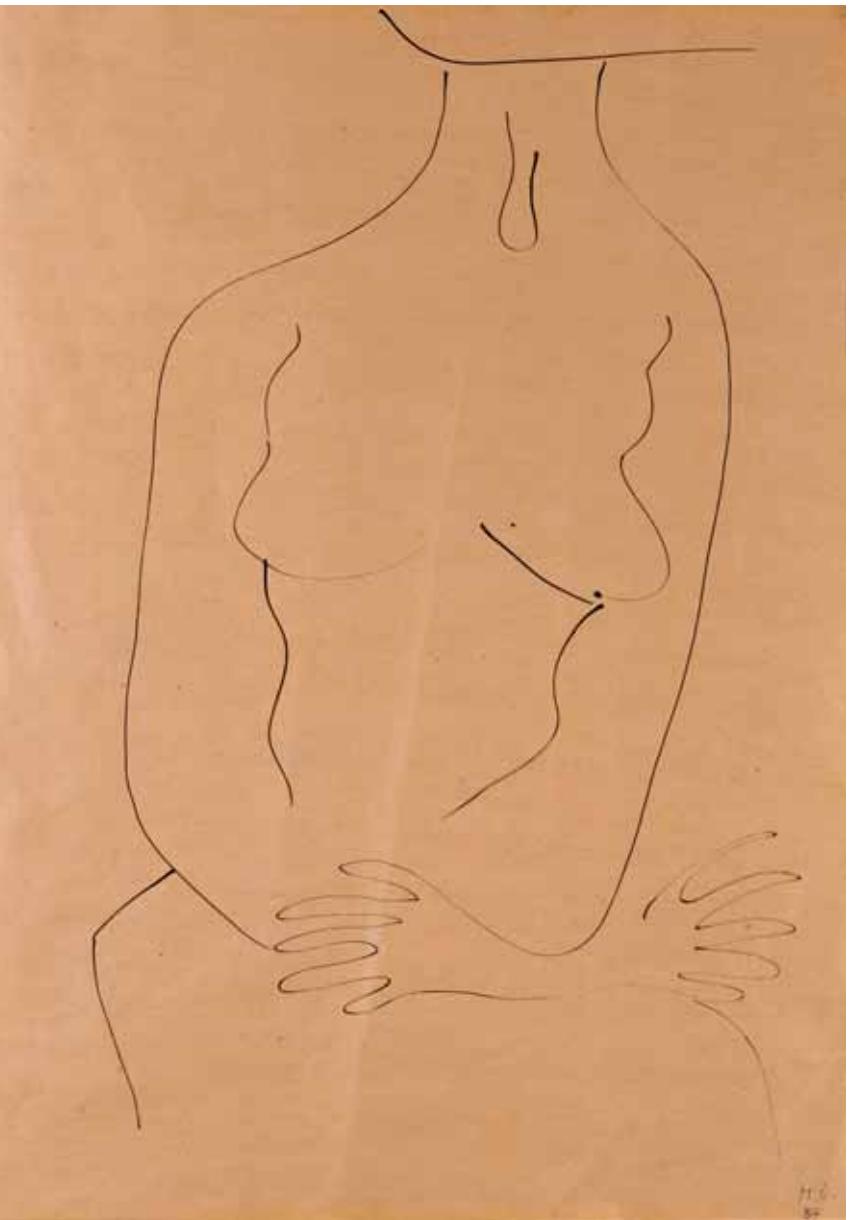
¹ Gottfried Boehm, »Giorgio Morandi: Zum künstlerischen Konzept«, in: *Giorgio Morandi*, ex. cat. Saarland-Museum, Saarbrücken 1993 and Gemäldegalerie Neue Meister und Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden 1993, ed. Ernst-Gerhard Güse and Franz Armin Morat, Munich 1993, p. 20.

² Cf. Max Imdahl, *Picassos Guernica*, Frankfurt am Main 1985, pp. 22–40. The term »dissociation« is also used by Max Raphael: Max Raphael, *Raumgestaltungen. Der Beginn der modernen Kunst im Kubismus und im Werk von Georges Braque*, Frankfurt am Main 1986, pp. 128ff.

1954 (pp. 50, 51), are based at first on the compositional principles of the drawing; Picasso indeed adds brush drawings to the flat sheet metal, which stands folded in its space: the vertical fold extending from head to neck gives the sculpture a statuesque quality. In Synthetic Cubism the artist had already developed three-dimensional still-life motifs out of the collage and the graphically processed papier collé, or, in *Monument to Apollinaire*, 1928, transferred the graphic figure as a purely linear structure in space into the third dimension. The drawing of *Sylvette* on the metal is a heterogeneous version of a portrait of a woman. The representation of reality extends to stylization and schematization, for instance as a »matchstick face« on the less prominent viewing side. Added to this is Picasso's deformation and dissociation² of appearance, a strategy he uses more and more in the late nineteen-thirties: he reproduces various views of the figure simultaneously: en face and en profil. This produces distinct contrasts in perception, which are intensified by folding the work into its sculptural form, a fragmented multiview, permanently and abruptly alternating between surface and space. The metal sculpture, painted white with black drawings, has two viewing sides, the main side characterized by greater richness of figurative detail, above all in the region of the head. Picasso acts as draftsman and painter and not primarily as a classical sculptor, who configures the sculpture as spatial art in the round with homogeneous multiple viewing aspects, or as a frontally aligned three-dimensional work.



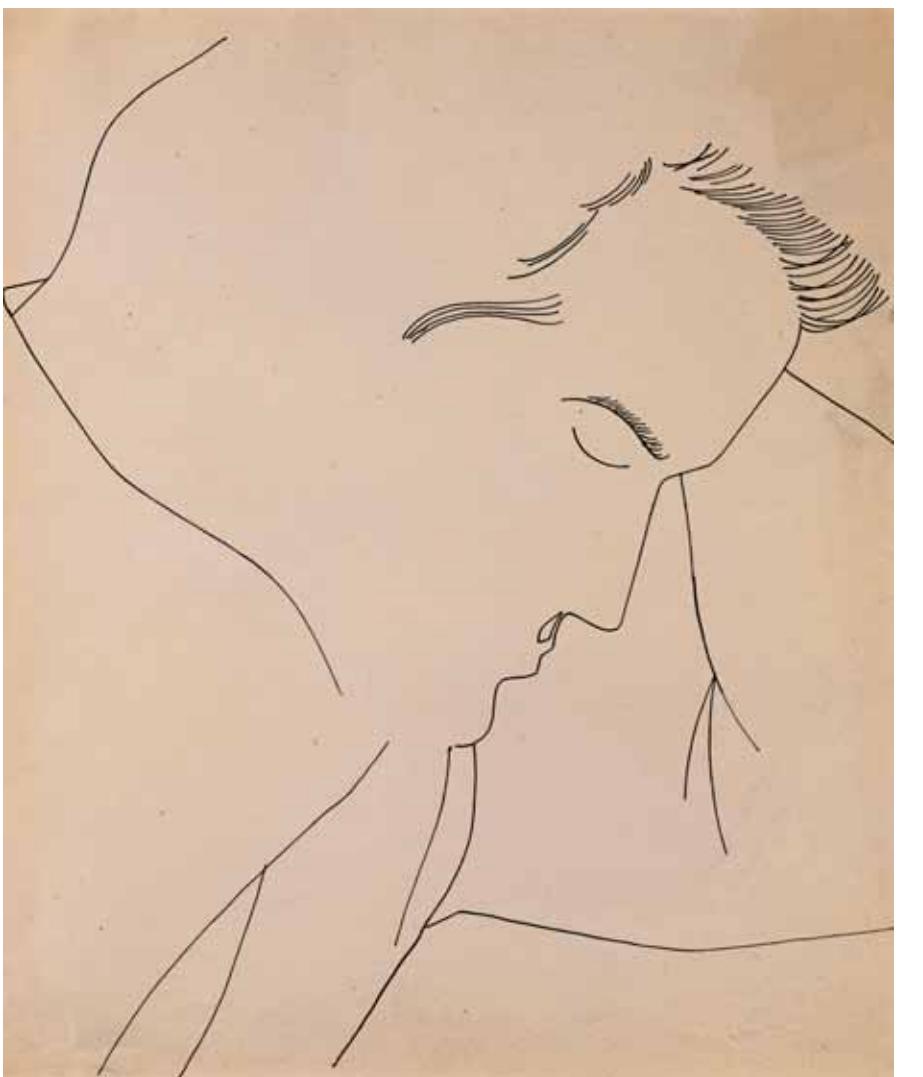
Pablo Picasso, *Sylvette*, 1954, beidseitige Ölmalerei auf ausgeschnittenem Metallblech / Oil painting on both sides on cut-out sheet metal, 69.9 x 47 x 1 cm



Meret Oppenheim, *Weiblicher Oberkörper*, 1954, Tusche auf Papier / Indian ink
on paper, 59.2 x 42 cm



Henri Matisse, *Profil de femme regardant vers le bas*, Nice, November 1939, Tusche
auf Papier / Indian ink on paper, 53.7 x 40.7 cm



Andy Warhol, *Reclining Figure*, 1955, Kugelschreiber auf Papier / Ballpoint pen on paper, 41.9 x 30.5 cm



Andy Warhol, *Mao*, 1973, Grafit auf Papier / Graphite on paper, 92.1 x 92.7 cm



David Smith, *Arc in Quotes*, 1951, Stahl mit Kupfer / Steel with copper, 101 x 158.8 x 48.3 cm

Arc in Quotes, 1951 (S. 56, 57), zählt zu den Hauptwerken aus David Smiths skulpturelem Œuvre. Die Arbeit, platziert auf der Terrasse der Fondation Hubert Looser mit Panoramablick auf das pittoreske Gebiet um Zürich, schreibt sich in ihrer grafischen Struktur regelrecht in den landschaftlichen Hintergrund ein. Durch die dominierende horizontale Achse der Eisenplastik werden motivische Reminiszenzen an hügelige Landschaft und Figuration in Form eines liegenden Frauenkörpers evoziert. Der Umraum wird integraler Bestandteil des Werks und fungiert für den Betrachter als gedankliche Erweiterung: ein Wechselspiel zwischen faktischer grafischer Materie und Negativform des Raums. Die Skulptur ist auf eine frontale Hauptansicht ausgerichtet, so, als würde Smith den Himmel wie ein Blatt Papier verwenden, um auf ihm mit Eisen und Stahl zu »zeichnen«. Der Bildhauer entzieht dem massiven Material seine »Widerständigkeit« und verwandelt es in ein fließendes Liniengefüge. Hier zeigt Smith Nähe zu den grafischen Beiträgen des Surrealismus von Miró, Ernst und dem frühen Abstrakten Expressionismus von Gorky. Die intuitive, aus dem Unbewussten gesteuerte Handschrift generiert biomorphe, hybride Formen: ein Changieren zwischen Formgestaltung und anthropomorpher Referenz einerseits und Eigenständigkeit des Linienzugs andererseits. Das zeichnerische Werk hat einen hohen Stellenwert in David Smiths Œuvre, beinhaltet es doch die entscheidenden Gestaltungsprinzipien, die in der geschmiedeten Eisenplastik materiell und räumlich realisiert werden (S. 35, 38, 39, 64). Themen, die das Skulpturale betreffen, wie Volumen, Masse, Sockel, Gravitation, Balance treten zugunsten der handschriftlichen Prozessualität in den Hintergrund. Das Bildhafte ist den Werken deutlicher verbunden als das Materielle und Physische. Statt einer klassischen Formengestaltung herrscht die »bildhauerische Zeichnung im Raum«.

Anthony Caro, gebürtiger Brite, lernt 1959/60 während seines ersten US-Aufenthalts David Smith kennen, der entscheidend für Caros bildhauerisches Schaffen wird. Vor allem die Technik der geschweißten Plastik prägt fortan seine künstlerische Tätigkeit. Caro distanziert sich vom klassischen Skulpturenbegriff, der primär auf der Figuration beruht – Henry Moore, whom he assisted in the fifties, was a great influence on him—and tackles elemental questions such as bearing and loading, materiality, and work procedures. Starting in the nineteen-sixties, he produces multipart, minimalist objects placed on the ground without base or pedestal; an accentuated, charged arrangement of individual elements made of steel plates or iron traverses. In contrast, *Table Piece, CCXXIX*, 1975, from the collection (p. 65) has an organic form: a subtle construction of lines replaces solid materials. The fragile parts recall gestural strokes transferred into three-dimensional space and stabilized by their tectonic quality.

Arc in Quotes, 1951 (pp. 56, 57), is one of David Smith's main sculptural works. It is installed on the terrace of the Fondation Hubert Looser, with a panoramic view of the picturesque region around Zurich; in its graphic structure it inscribes itself unobtrusively into the landscape background. The dominant horizontal axis of the iron sculpture evokes motifs of hilly landscapes and figuration in the form of a reclining female body. The surroundings form an integral component of the work and act for the beholder as a conceptual extension: an interplay of factual graphic material and negative form of the space. The sculpture is aligned to a frontal main view, as if Smith is using the sky as a sheet of paper to "draw" on with iron and steel. The sculptor removes the "resistance" from the solid material and transforms it into a flowing linear structure. Here Smith shows his affinity to the contributions to drawing made by Miró's and Ernst's Surrealism and the early Abstract Expressionism of Gorky. The intuitive touch under the control of the subconscious generates biomorphic, hybrid forms: a chatoyant play of form-shaping and anthropomorphic references on the one hand and the autonomy of line energy on the other. Drawings take on a preeminent status in David Smith's oeuvre, for they contain the fundamental compositional principles that are realized in material and three-dimensional form in the wrought-iron sculptures (pp. 35, 38, 39, 64). Themes related to the sculptural such as volume, mass, pedestal, gravitation, and balance recede into the background in favor of the process character of handwriting. The works have a more distinct affinity to the graphic element than to the material and physical. "Sculptural drawing in the surrounding space" dominates, instead of a classical formal composition.

Anthony Caro, British by birth, met David Smith during his first visit to America in 1959–60. Smith had a decisive influence on Caro's sculptural oeuvre. From then on it was predominantly the technique of welding in sculpture that informed his work. Caro dissociates himself from the classical concept of sculpture that is primarily based on figuration—Henry Moore, whom he assisted in the fifties, was a great influence on him—and tackles elemental questions such as bearing and loading, materiality, and work procedures. Starting in the nineteen-sixties, he produces multipart, minimalist objects placed on the ground without base or pedestal; an accentuated, charged arrangement of individual elements made of steel plates or iron traverses. In contrast, *Table Piece, CCXXIX*, 1975, from the collection (p. 65) has an organic form: a subtle construction of lines replaces solid materials. The fragile parts recall gestural strokes transferred into three-dimensional space and stabilized by their tectonic quality.

gestische Striche, die in den Raum übersetzt werden und durch ihre tektonische Qualität ihre Statik aufrechterhalten.

»Mit Stahl zu arbeiten erwies sich als zwingend nach der Verwendung anderer Arten von Untergrund. 1976 zeichnete ich meine Linien, Winkel, Bögen oder Geraden auf Leinwand. Dann ging ich zu Holzreliefs über, um mich von der Leinwand als künstlichem Untergrund zu befreien und die Wand direkt zu verwenden. Jedes Werk war mit einer mathematischen Definition versehen. 1979 schuf ich eine freie Linie, d. h. befreit von mathematischen Zwängen. Ich nannte sie ›indéterminée‹ (Unbestimmte), und in einer Art von Verschiebung des Kontexts wählte ich die Linie in allen ihren Zuständen als wichtigstes Thema. In diesem Moment war es Stahl, der meiner Arbeit eine andere Dimension und eine stärkere Identität verlieh.«¹ Aus der gezeichneten zweidimensionalen Linie entwickelt Bernar Venet Eisenskulpturen: Spiralen, Diagonalen, Bögen (S. 71). Der Künstler befindet sich während des Arbeitsprozesses stets im Kampf mit dem stabilen Material des stählernen Vierkantstabs, den er mit Flaschenzügen unter Hitze verformt. Aus dem lockeren Ziehen der Linie auf dem Blatt Papier ist ein physischer Kraftakt geworden. Trotz der abstrakt geometrischen Erscheinung seiner Skulpturen ist die Verbindung zu Erde und Raum evident. Gravitation, Materialität und der Kontakt zum Boden spielen eine zentrale Rolle. In den monumentalsten Werkbeispielen fungiert die Erde selbst als Sockel für die Skulptur. Der gebogene Stahl wird zur Zeichnung in der Welt.

Cy Twombly's »écriture« setzt Anfang der 1950er-Jahre ein, als er sich von dynamischen Pinselhieben und schwungvollem Schütten und Schleudern der flüssigen Farbe, wie für die Abstrakten Expressionisten charakteristisch, löst. Ihnen steht Twombly in seinen künstlerischen Anfängen nahe. Die wuchtige, gekonnte Geste versucht der Künstler zu untergraben, indem er das »dilettantische Kritzeln« verinnerlicht. Man gewinnt den Eindruck, als bemühe sich ein Schulkind, die ersten Buchstaben oder Wörter mit »linkischer« Handbewegung auf das Blatt Papier zu bringen, chaotisch, unsicher in der Strichführung: keine Spur von einer souveränen Aktionsmalerei, die den ganzen Körper im Malvorgang miteinschließt und somit ausladende Malspuren realisiert. Alles kommt aus dem scheinbar verkrampten Handgelenk. Auch wenn Pollocks Malerei aufgrund der linearen Struktur der getropelten Farbe zeichnerische Qualitäten zeigt, ist Twomblys Stil weit näher an der Zeichnung per se, gleichgültig, ob auf Leinwand (S. 77) oder dem der Zeichnung zugeordneten Blatt Papier (S. 76). Während Pollock Malerei und Zeichnung ineinander überführt, entsteht bei Twombly eine sensitive Metamorphose aus der Zeichnung zur Schrift und vice versa. Die

»Working with steel proved to be imperative after using other types of substrate. In 1976 I drew my lines, angles, arcs, or straight lines on canvas. Then I moved on to wood reliefs in order to free myself from the canvas as an artificial substrate and to use the wall directly. Each work was provided with a mathematical definition. In 1979 I created a free line, in other words freed from mathematical restrictions. I called it 'indéterminée' and, in a kind of context displacement, I chose the line in all its states as my most important theme. At that time it was steel that endowed my work with another dimension and stronger identity.«¹ Bernar Venet takes the drawn, two-dimensional line to fashion iron sculptures out of it: spirals, diagonals, arcs (p. 71). During the work process the artist is in a constant struggle with the stable material of the square steel bar, which he reshapes with block and tackle under heat. The free and easy drawing of the line on the sheet of paper has been transformed into a physical act of force. Despite the abstract geometric appearance of his sculptures, the connection to earth and space is evident. Gravitation, materiality, and ground contact play a central role. In the most monumental examples of his work, the earth itself acts as a base for the sculpture. Bent steel becomes a drawing in the world.

Cy Twombly started his "écriture" in the early fifties, a period when he was freeing himself from the dynamic slashings of the brush and energetic pouring and catapulting of liquid paint characteristic of Abstract Expressionists. Twombly was positioned close to them in his early days as an artist. The artist endeavored to undermine the explosive, proficient gesture by internalizing the "amateur scribble." We get the impression of a schoolchild trying to write his first letters or words on paper with an "awkward" hand movement, chaotic, unsure in lineation: no trace of the virtuoso action painting that involves the entire body in the painting process, creating sweeping trails of paint. Everything is produced by the apparently cramped wrist. Though Pollock's painting evinces the qualities of drawing because of the linear structure of the dripped paint, Twombly's style is much closer to drawing per se, regardless of whether on canvas (p. 77) or on the sheet of paper usually allotted to the drawing medium (p. 76). While Pollock blends painting and drawing, a sensitive metamorphosis from drawing to writing and vice versa occurs in Twombly. The deliberately "awkward" handling of the writing implement leads to an abstract version of the semantic appearance of the letter or the word. The artist actuates a fluid transition between literary statement of content and the singularity of visual appearance as a process. This phenomenon is visualized by smudging, compacting, and overlaying utterances that hover between drawing and writing, similar to a graffito.

bewusst »linkische« Führung des Stifts führt zu einer abstrahierten Version der semantischen Erscheinung des Buchstabens oder des Wortes. Der Künstler vollzieht einen fließenden Übergang zwischen literarischer inhaltlicher Aussage und proszessualer Eigenheit der Bilderscheinung.

Dieses Phänomen wird durch das Verwischen, Verdichten, Überlagern von zeichnerisch-schriftlichen Äußerungen vor Augen geführt, ähnlich einem Graffiti.

Dazu Johannes Meinhardt: »Es geht auf vielen Ebenen [...] um die An- und Abwesenheit der Spur, ihre Einschreibung und Überlagerung, ihr Auftauchen und Verschwinden.«² Twombly sieht die Linie als »gegenwärtige Erfahrung ihrer eigenen, ihr innewohnenden Geschichte. Sie erklärt nichts, sie ist das Ereignis ihrer eigenen Verkörperung.«³

»Es ist die Nacktheit der Zeichnung, die ich liebe. Der Akt des Zeichnens ist es, der verortet, suggeriert, entdeckt [...]«⁴ Mit dem Bambusrohr zieht Philip Guston die schwarze Tusche auf das Blatt Papier, ohne jegliche Absicht einer Deskription und Abstraktion von Figur und Landschaft. Der Künstler ist im Zeichenvorgang auf der Suche ohne konkretes Ziel, in der »grünen Zone« zwischen Abstraktion und Figuration, zwischen innerer Anspannung und Harmonie. Die Linie schließt sich zu einem organischen Rund, verzweigt sich, die Spuren der Farbe verdichten sich zunehmend im Bildzentrum (S. 72).

Anfang der 1950er-Jahre findet Guston zu einer ungegenständlichen Sprache, gereinigt vom Ikonischen zugunsten eines durch kalligrafische Übungen beeinflussten Gestus, der sich in kurzen, einander ähnelnden Strichen niederschlägt. Die Stakkatos der Markierungen bilden ein Geflecht, das sowohl regelmäßige Anordnungen und Rhythmus aufweist als auch Brüche, die wie ein Pfahl das Gewebe in seiner harmonischen Grundstruktur verletzen. Ab Mitte der 1950er-Jahre wird der kurze Strich zu einer lang gezogenen Linie, mal fließend, mal zittrig-kratzig. Hier setzt Gustons erneute Suche nach Form ein, um sich von der allzu abstrakten musterartigen Bildgestaltung mit dem Hang zur Wiederholung zu lösen. Der Künstler sah sich nie als Mitglied der Abstrakten Expressionisten, als ausschließlicher Verfechter der Ungegenständlichkeit. Zwar hatte er sich von der Figur in den 1950er-Jahren mit all ihren körperlichen und motivischen Dimensionen distanziert und sich die Autonomie der Malerei und Zeichnung auf seine Fahnen geschrieben, aber dann löste sich Guston aus dem Fahrwasser des Absoluten. Die Zeichnung half ihm, neue Wege einzuschlagen, bevor er diese dann auf das Tafelbild übertrug. Vereinzelt tauchen in seinen tendenziell abstrakt gehaltenen Zeichnungen der späten 1950er- und frühen 1960er-Jahre figurative Elemente auf: Ein Kopfprofil wächst aus dem Liniengefüge heraus, das der Zeichner mit einem Auge verstärkt. Die zeichnerische Dichte in

Johannes Meinhardt remarked, "What it concerns on many levels ... is the presence and absence of the line, its inscribing and overlaying, its emergence and disappearance."² Twombly sees the line as "the actual experience with its own innate history. It does not illustrate—it is the sensation of its own realization...."³

"It's the nakedness of the drawing that I love. It is the act of drawing that localizes, suggests, discovers...."⁴ Philip Guston traces the black ink on the sheet of paper with a bamboo cane, without any intention of description or abstraction of figure and landscape. During the drawing process, the artist is on a quest without a concrete goal, in the "green zone" between abstraction and figuration, between inner tension and harmony. The line closes itself into an organic round, ramifies, the trails of paint become more and more compacted in the center of the picture (p. 72).

In the early fifties, Guston found his way towards a non-representational language purified of the iconic in favor of a gestural medium informed by calligraphic exercises, rendered as short, similar strokes. The staccato impulses of the marks form a texture that manifests both regular arrangements and rhythm as well as disruptions, which like a stake damage the texture in its harmonious basic structure. From the mid-fifties on, the short stroke becomes a long, drawn-out line, sometimes flowing, sometimes shaky and scratched. Here we see Guston re-initiating his quest for form in order to free himself from the overly abstract, pattern-type composition with its tendency to repetition. The artist never saw himself as one of the Abstract Expressionists, as an exclusive champion of the non-representational. Although in the fifties he disassociated himself from the figure with all its corporeal and motif-related dimensions and took up the cause of the autonomy of painting and drawing, Guston then freed himself from the slipstream of the absolute. The medium of drawing helped him to break new ground before transferring this to the panel picture. Figurative elements occasionally crop up in his drawings of the late fifties and early sixties, which tended to remain abstract: a head in profile grows out of the linear structure, which the artist emphasizes with an eye. The graphic density in the center of the picture underlines the orientation on the corporeal and in the end on the human figurative element. Since the mid-nineteen-sixties, Guston has pursued an iconic and motif-related concept of the picture, incorporating everyday objects such as clock, shoe, or book. His characteristic graphic touch has become a means to an end, has found a descriptive form.

Brice Marden's paintings, drawings, and printed graphics are evocative of calligraphy and have been based on an intuitive,

der Bildmitte unterstreicht die Orientierung zum Körperlichen und schließlich zum Menschlich-Figurativen. Ab Mitte der 1960er-Jahre verfolgt Guston ein ikonisch-motivisches Bildkonzept: Alltägliche Gegenstände, wie Uhr, Schuh oder Buch, treten auf. Seine charakteristische zeichnerische Handschrift ist Mittel zum Zweck geworden, hat eine deskriptive Form gefunden.

Brice Mardens kalligrafisch anmutende Gemälde, Zeichnungen und Druckgrafiken beruhen ab Mitte der 1980er-Jahre auf einer intuitiv meditativ gesteuerten Prozessualität der Linie (S. 78, 79, 82): »[...] dann gibt es keine formalen Fragen, du tust es einfach, du denkst nicht darüber nach«⁵, so der Künstler. Vornehmlich arbeitet Marden mit Ästen und Stöcken, um eine Distanz zwischen Bild und Künstler zu erreichen; eine Distanz, die den eigenständigen Bewegungsvorgang des Mal-Zeichenwerkzeugs im Bild markiert. Trotzdem hat Marden stets physischen Kontakt mit dem Bildträger. Die Zufälligkeit, mit der die zittrigen Spuren entstehen, ist ein integrativer Bestandteil des Werks; Pollock erreicht dieses Zufallsmoment mittels Dripping. Die Verbindung aus Bewegung und Schwerkraft bestimmt die Spur Mardens. Die Natur selbst schreibt sich in das Bild ein, nicht motivisch-ikonisch illustriert, sondern in ihrer Wesenhaftigkeit: Der Künstler tritt in seiner auktorialen Kraft zurück und lässt sich beim Malen und Zeichnen auf den Tanz mit dem Ast ein. Dieser tänzerische Aspekt schlägt sich in der Folge in zahlreichen Werkblöcken des Künstlers nieder. Rhythmische Akzente der gezogenen Linie verdichten sich zu spiralförmigen vertikalen Strukturen. Aus der tänzelnden Schleife entstehen abstrakte Figurationen, wie etwa im druckgrafischen Zyklus *After Botticelli* von 1992/93 (S. 78, 79). Im letzten Blatt des fünfteiligen Werks bilden die drei »Figuren« eine symmetrische Komposition mit zentraler Bildachse, die an Botticelli's Anordnung der Figurengruppen in den Gemälden des *Frühlings* und der *Geburt der Venus* denken lassen.

In Willem de Koonings Spätwerk der 1980er-Jahre ist die Linie Leitmotiv. Während der Künstler im Jahrzehnt davor pastose malerische Bilder mit landschaftlichen Impressionen geschaffen hat, reduziert er die Spuren des Pinselstrichs bezüglich des Spachtels auf eine lineare Malerei. Fließende Bänder, wogende Schleifen erfüllen die weiß grundierte Leinwand mit rhythmischen Kompositionen. De Kooning neigt dazu, Primärfarben grafisch statt seiner üblichen vielschichtigen materiellen Farbvermischungen einzusetzen. Ein Zeichnen mit Pinsel und Farbe, ein klares Verhältnis zwischen Figur, Spur und Grund. Ähnlich wie in den All-Over Drip Paintings von Jackson Pollock zeigt sich das monumentale Bild als abstraktes, mit linearen Malspuren überzogenes Feld, von dem der

meditative approach to the line as a process since the mid-eighties (pp. 78, 79, 82); to quote the artist, "... then there are no more formal questions, you simply do it, you don't think about it."⁵ Marden works preeminently with branches and sticks to attain distance between image and artist; a distance that marks the autonomous movement process of the painting-drawing tool. Despite this, Marden always has physical contact with the substrate. The chance generation of the shaky lines is an integrative component of the work; Pollock arrives at this aleatory character through his dripping technique. The connection of motion and gravity determines Marden's line. Nature inscribes itself into the picture, it is not illustrated as motif or icon, but in its essence: the artist steps aside in his auktorial power and, when painting and drawing, surrenders himself to the dance with the branch. This terpsichorean aspect is subsequently reflected in many of the artist's work blocks. Rhythmic accents of the drawn line are compacted into spiraling vertical structures. Abstract figurations emerge out of the dancing loops, for instance in the printed graphic cycle *After Botticelli* of 1992–93 (pp. 78, 79). In the last sheet of the five-part work the three "figures" form a symmetrical composition with a central visual axis and are reminiscent of Botticelli's arrangement of figural groups in his *Primavera* and *Birth of Venus* paintings.

In Willem de Kooning's late work of the nineteen-eighties we find that the line is the leitmotif. Whereas in the previous decade, the artist produced pastose painterly pictures with landscape impressions, he now reduces the traces of brushstroke or spatter to a linear mode of painting. Flowing bands, undulating loops fill out the white grounded canvas with rhythmic compositions. De Kooning tends to use primary colors graphically instead of his usual multilayered, material color mixtures. An act of drawing with brush and paint, a clear relationship between figure/trace and ground. Similar to the all-over drip paintings by Jackson Pollock, the monumental picture manifests itself as an abstract field covered with linear paths of paint, entangling the viewer. In contrast to Pollock's pure, sprayed marks, de Kooning's painted lineaments tend to mutate into organic forms, a tumescence of erotic corporeality, drawing on the form language of Surrealist automatism. One of the main works from this phase is the *Triptych* of 1985, a festive, cheerily colorful painting full of sensual enticement (pp. 80, 81). Cosmic, floating images evoke erotic connotations—red stripes of color as though painted with lipstick, rudiments of female figurations from the *Woman* pictures of the sixties and seventies. The *Triptych* was installed in 1985 behind the altar of Saint Peter's Church in New York, but removed after seven weeks because of the avalanche of criticism

Betrachter umwoben wird. Im Unterschied zu Pollocks reinen Spritzspuren tendieren de Koonings gemalte Lineamente dazu, zu organischen Formen zu mutieren, ein Anschwellen von erotischer Körperlichkeit, gespeist aus der Formensprache des surrealistischen Automatismus. Zu den Hauptwerken aus dieser Phase zählt das *Triptychon (Triptych)* von 1985, ein festlich-farbenfrohes Gemälde voll sinnlicher Verführung (S. 80, 81). Kosmisch Schwebendes verbindet sich mit Erotischem – rote Farbstreifen, wie mit Lippenstift gemalt, Rudimente der weiblichen Figurationen aus den *Woman*-Bildern der 1960er- und 1970er-Jahre. Das *Triptychon* wurde 1985 hinter dem Altar der Saint Peter's Church in New York aufgestellt, jedoch nach sieben Wochen aufgrund großer Kritik von der Kirchengemeinde entfernt: Das Gemälde soll die Gläubigen daran gehindert haben, in spirituelle Sphären eintauchen zu können. Der lineare Charakter von de Koonings Gemälden aus den 1980er-Jahren wird durch ihre Bearbeitung mittels transparenter Pauspapiere hervorgehoben (S. 83). Die dichte Komposition und die monumentale Kraft dieses Transparentpapiers aus der Sammlung unterstreichen seinen eigenständigen Werkcharakter.

»Pflanzliche Geste, Spur, Strecke, virtuelles Haften, versteinernte Geste, statische Gestaltung, Warten, pflanzliche Struktur; Fingerspuren wie Kanäle, bronzedurchzogene Faserbündel. Das Blatt auf dem Rücken des Helden, tödliche Stellen, Stelle des Lebens. Der Held als Baumstamm, das Drachenblut als Wunde, das Blatt als Naht [...] Die pflanzliche Geste füllt sich mit Blättern, ein natürlicher Behälter der Vergänglichkeit einer Form.«⁶ *Grand geste végétale no. 1*, 1983 (S. 184), ist ein vegetabilis Hybrid, mythisch in seiner Erscheinung, das Giuseppe Penone aus Ästen, Rinden und Blattwerk in Bronze gegossen hat. Im Kontext des skulpturalen Werks sind zahlreiche Zeichnungen entstanden, die die »pflanzliche Geste« zum Thema haben (S. 74, 75). Wie ein Ast oder ein Stiel schlängelt und windet sich der gezeichnete Strich über das Blatt Papier, wobei Penone stets die vertikale Ausrichtung in der Bildmitte fokussiert: linearistische Kompositionen zwischen Pflanze und menschlicher Figur.

Al Taylor entwickelt seine skulpturalen Arbeiten aus der reinen Linie auf dem Papier. Hundepfützen etwa dienen als inhaltliche Referenz, die der Künstler ironisch aufgreift und damit das Prozesshafte in Form und Komposition verwandelt. Hier sind Wahlverwandtschaften zu Jackson Pollocks Drip Paintings und vor allem zu Andy Warhols *Oxidation Paintings* zu finden. Warhol ließ Mitarbeiter als Reaktion auf die heroischen Gesten der Action-Painters auf eine Leinwand urinieren. In den *Peabody Group*-Bildern (S. 70) sind die nachempfundenen Spuren der

from parishioners: the painting is said to have prevented the faithful from immersing themselves into spiritual spheres. The linear character of de Kooning's paintings from the eighties is accentuated by the application of transparent tracing paper (p. 83). The dense composition and monumental power of this transparent paper from the collection underline its autonomous work character.

“Vegetal gesture, line, path, virtual adherence, gesture turned to stone, static shaping, waiting, vegetal structure; finger tracings like channels, bronze-permeated fibre bundles. The leaf on the back of the hero, lethal spots, the spot of life. The hero as a tree trunk, dragon's blood as wound, the leaf as suture.... The vegetal gesture fills itself with leaves, a natural container of the transience of a form.”⁶ *Grand geste végétale no. 1*, 1983 (p. 184), is a vegetable hybrid, mythical in appearance, which Giuseppe Penone cast in bronze out of branches, bark, and foliage. Numerous drawings were produced in the context of the sculptural oeuvre with the theme of the “vegetal gesture” (pp. 74, 75). Like a branch or stalk, the drawn stroke meanders and winds its serpentine path across the sheet of paper, while Penone always focuses on the vertical alignment in the picture center: linearist compositions between plant and human figure.

Al Taylor develops his sculpture from the pure line on paper. Dog's puddles, for instance, serve as content reference, which the artist treats ironically, thus transforming the process-based act into form and composition. Affinities can be found to Jackson Pollock's drip paintings and above all to Andy Warhol's *Oxidation Paintings*. Warhol had his assistants urinate onto the canvas as a reaction to the heroic gestures of the Action Painters. The *Peabody Group* pictures (p. 70) retrace how animals relieve themselves; in the *Puddles* Al Taylor graphically evokes the form of pools and puddles and often transforms these into a three-dimensional rendering. The “puddle forms” are usually suspended, drawings elegantly hovering in space, such as *Untitled (Hanging Puddles)*, 1991 (p. 67), constructed out of a fine steel band; they reduce to absurdity the original quality of the puddles and also their localization. Instead of damp patches on the floor: contoured lines hanging in space. The squalid, lowly aspect is elevated by art.

1 Bernar Venet, in: *Bernar Venet*, ex. cat. Ludwig Museum in Koblenz, Zurich 2001, p. 90.
2 Cf. Johannes Meinhardt, *Ende der Malerei und Malerei nach dem Ende der Malerei*, Ostfildern 1997, p. 224.

animalischen Notdurft eingeschrieben, in den *Puddles* umreißt Al Taylor grafisch die Form der Lachen und Pfützen und transformiert diese des Öfteren ins Dreidimensionale. Die meist hängenden »Pfützenformen«, elegant schwebende Zeichnungen im Raum, wie etwa *Untitled (Hanging Puddles)*, 1991 (S. 67), aus einem feinen Stahlband konstruiert, führen sowohl die ursprüngliche Beschaffenheit der Pfützen als auch deren Verortung ad absurdum. Statt feuchter Flächen am Boden: hängende Konturlinien im Raum. Das Schmutzige, Niedrige erlebt eine Elevation durch die Kunst.

1 Bernar Venet, in: *Bernar Venet*, Ausst.-Kat. Ludwig Museum in Koblenz, Zürich 2001, S. 90.

2 Vgl. Johannes Meinhardt, *Ende der Malerei und Malerei nach dem Ende der Malerei*, Ostfildern 1997, S. 224.

3 Cy Twombly, »Malerei bestimmt das Gebilde«, in: *Blätter und Bilder* 12 January–February 1961, S. 62, zit. nach: ebd., S. 225.

4 Philip Guston, in: *Philip Guston: Arbeiten auf Papier*, hrsg. von Christoph Schreier und Michael Semff, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bonn 2007 / Louisiana Museum, Humblebaek 2007 / Albertina Wien 2007 / Staatliche Graphische Sammlung München, Pinakothek der Moderne 2007/08 / The Morgan Library & Museum, New York 2008, p. 18.

5 Cf. Brenda Richardson, “The Way to Cold Mountain,” in: *Brice Marden: Cold Mountain*, ex. cat. Dia Center for the Arts, New York / Walker Art Center Minneapolis, MN / Menil Collection, Houston TX / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid / Kunstmuseum Bonn, Houston TX 1992, p. 50.

6 Giuseppe Penone, in: *Giuseppe Penone: Die Adern des Steins*, ex. cat. Kunstmuseum Bonn, Toyota Municipal Museum of Art, Toyota City, Ostfildern 1997, p. 186.

3 Cy Twombly, “Malerei bestimmt das Gebilde,” in: *Blätter und Bilder* 12 January–February 1961, p. 62, quotation: ibid., p. 225.

4 Philip Guston, in: *Philip Guston: Arbeiten auf Papier*, ed. Christoph Schreier and Michael Semff, ex. cat. Kunstmuseum Bonn 2007, Louisiana Museum, Humblebaek 2007, Albertina Vienna 2007, Staatliche Graphische Sammlung Munich, Pinakothek der Moderne 2007–08 and The Morgan Library & Museum, New York 2008, p. 18.

5 Cf. Brenda Richardson, “The Way to Cold Mountain,” in: *Brice Marden: Cold Mountain*, ex. cat. Dia Center for the Arts, New York, Walker Art Center Minneapolis, MN, Menil Collection, Houston TX, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid and Kunstmuseum Bonn, Houston TX 1992, p. 50.

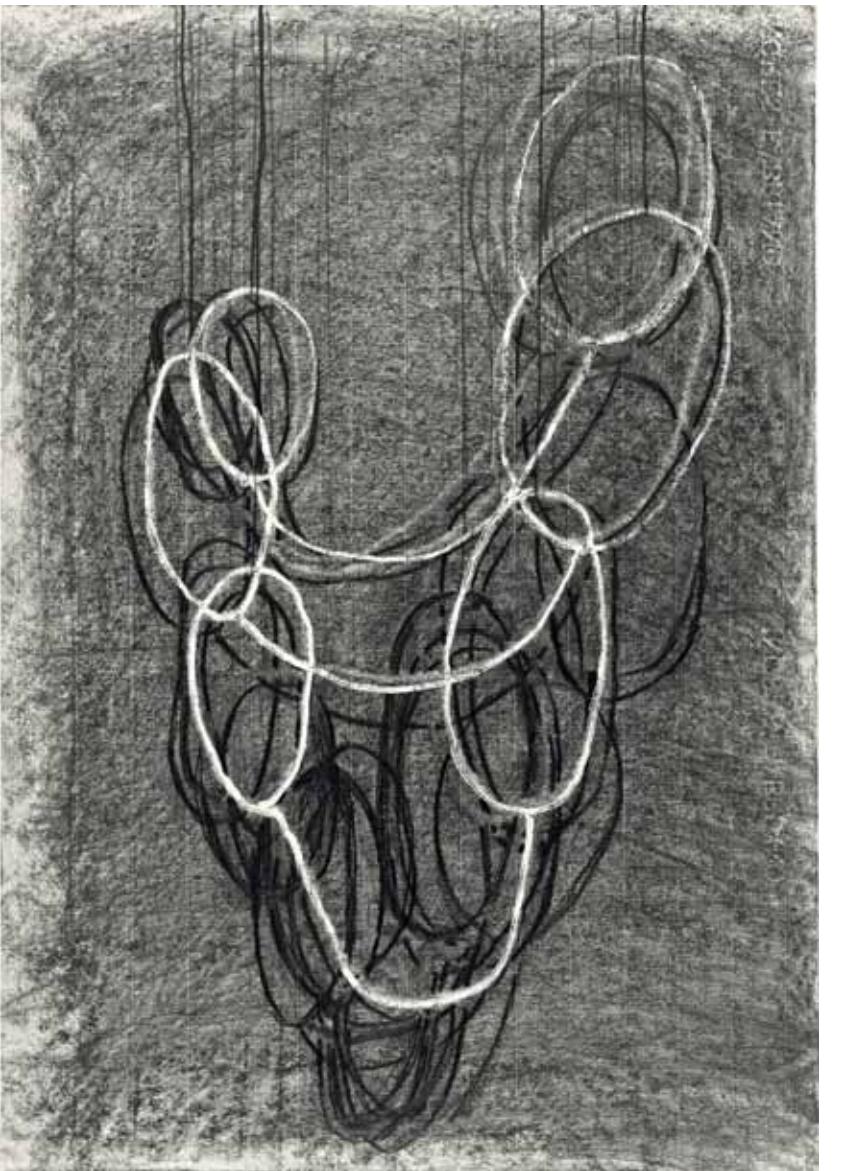
6 Giuseppe Penone, in: *Giuseppe Penone: Die Adern des Steins*, ex. cat. Kunstmuseum Bonn, Toyota Municipal Museum of Art, Toyota City, Ostfildern 1997, p. 186.



David Smith, *Ohne Titel / Untitled*, 1952, Tusche auf Papier / Indian ink on paper
39.7 x 51.4 cm



Anthony Caro, *Table Piece, CCXXIX*, 1975, Stahl, Rost und Lack / Steel, rust, and lacquer, 61 x 167.5 x 51 cm

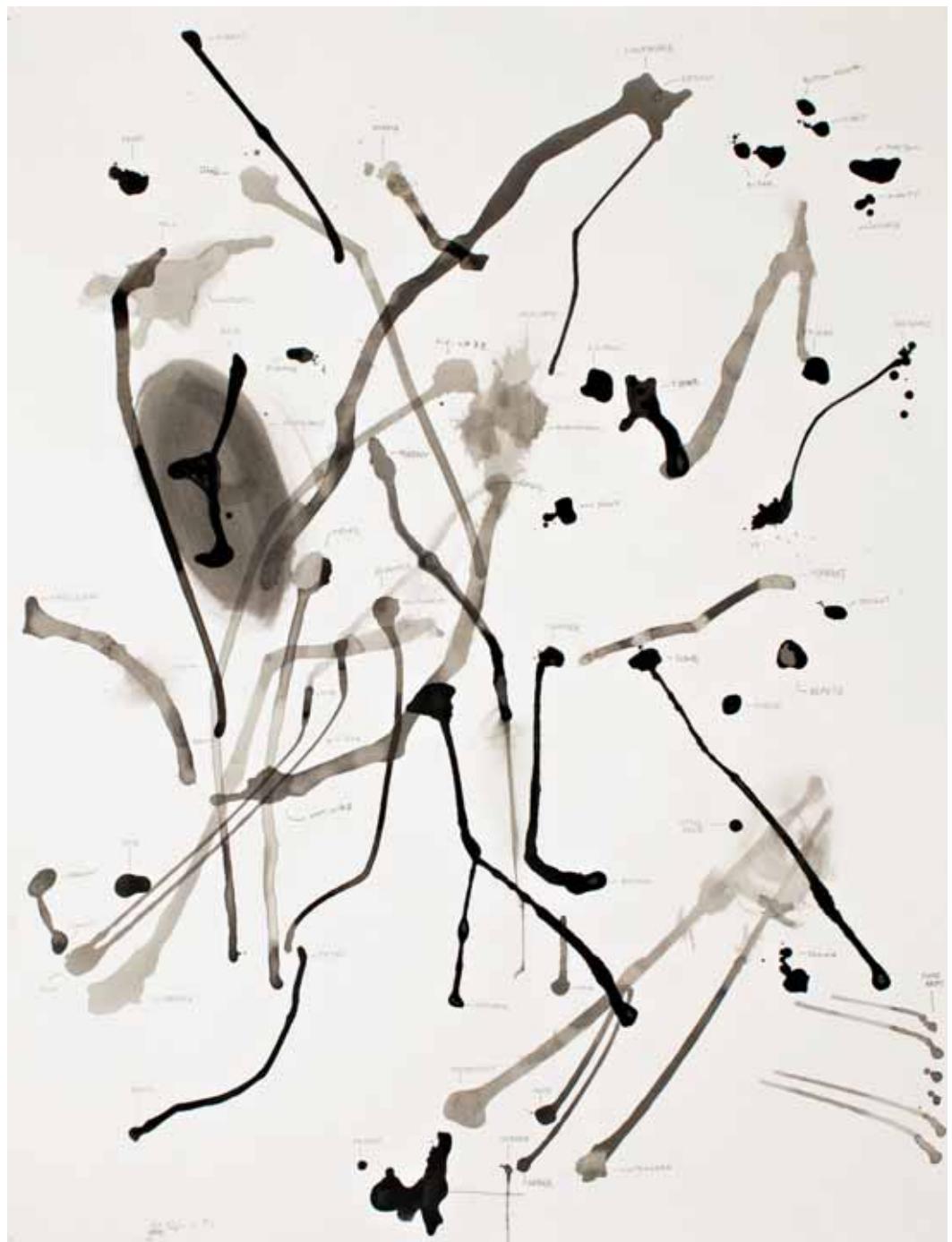


Al Taylor, *Ohne Titel / Untitled*, 1992, Bleistift, Graphit und Korrekturflüssigkeit auf Papier / Pencil, graphite and correction fluid on paper, 50.2 x 34.9 cm



Al Taylor, *Ohne Titel / Untitled (Hanging Puddles)*, 1991, heiß gerollter Stahl mit Holzaufhängung
Hot-rolled steel with wood suspension, 175.3 x 165.7 x 50.8 cm





Al Taylor, *The Peabody Group 8*, 1992, Bleistift, Tusche, Gouache und Aquarell auf Papier / Pencil
Indian ink, gouache, and watercolor on paper, 127 x 96.5 cm



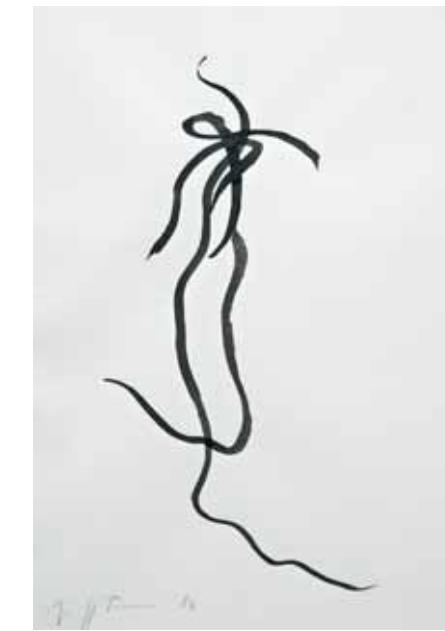
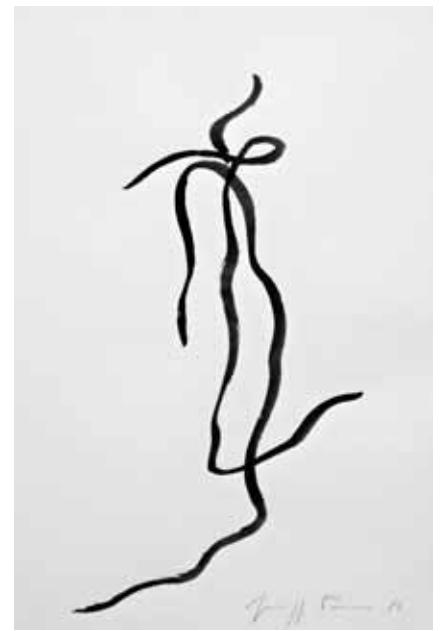
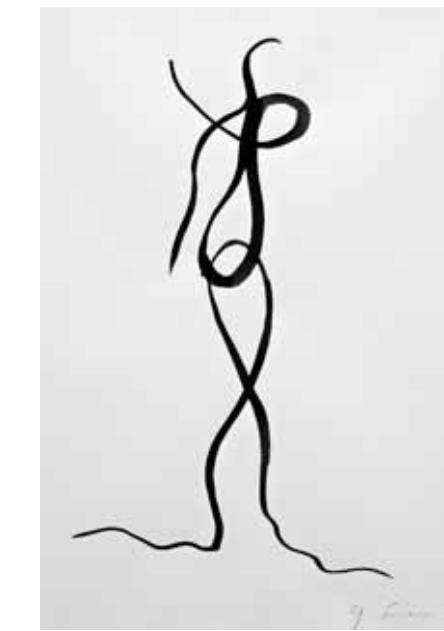
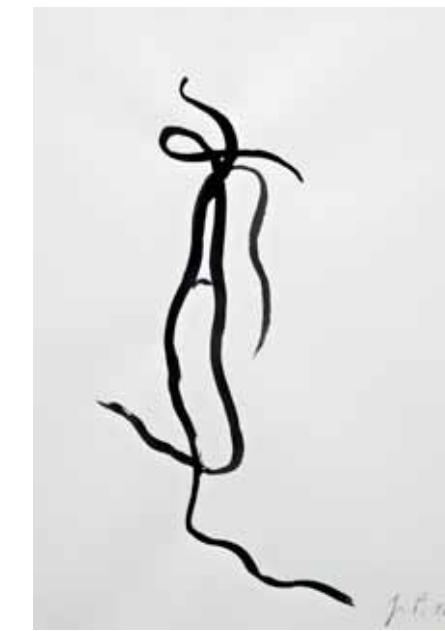
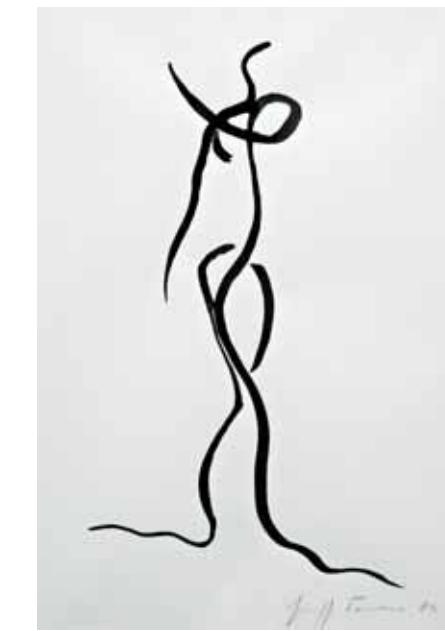
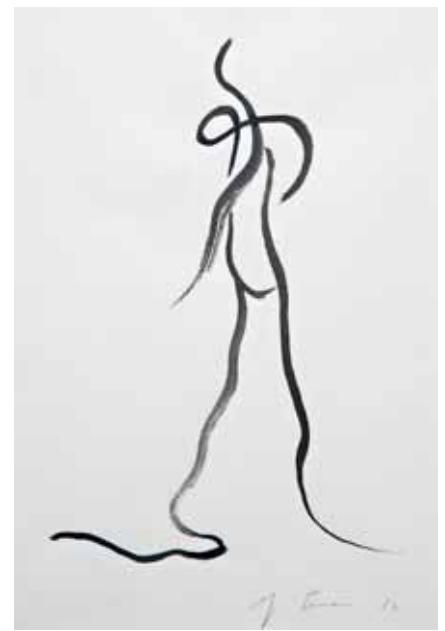
Bernar Venet, *Two Undetermined Lines*, 1989, Olkreide auf Papier / Oil crayon on paper, 150 x 178 cm



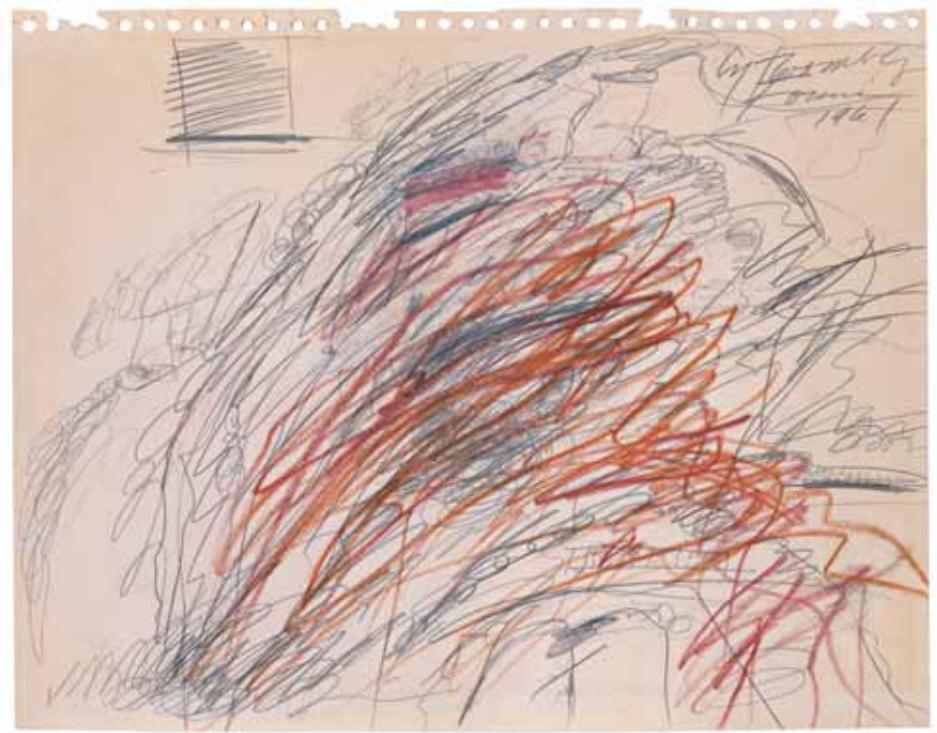
Philip Guston, *Ohne Titel / Untitled*, 1961, Tusche auf Papier / Indian ink on paper, 43.2 x 58.7 cm



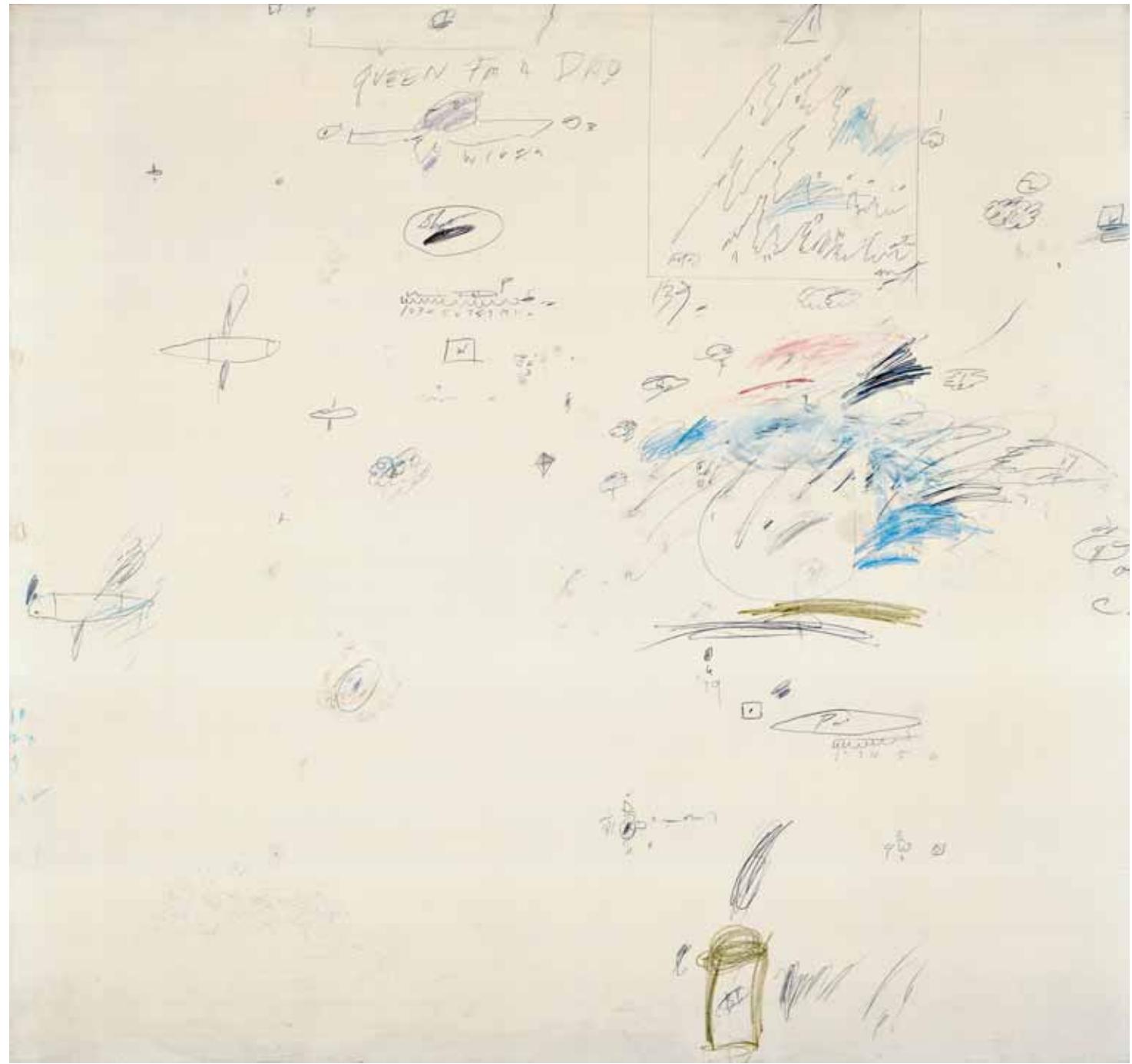
David Smith, *Ohne Titel / Untitled (Nude)*, 1964, schwarzes Email auf Leinwand / Black enamel on canvas, 86.4 x 127 cm



Giuseppe Penone, *Etudes pour »gestes végétaux«*
1984 (neunteilige Serie / nine-part series), Tusche auf
Papier / Indian ink on paper, je / each 48 x 31 cm
sowie / or 63 x 94 cm



Cy Twombly, *Ohne Titel / Untitled*, 1961, Farb- und Bleistift auf Papier / Crayon and pencil on paper, 28 x 35.5 cm



Cy Twombly, *Sunset Series Part II – Bay of Naples (Rome)*, 1960, Bleistift, Wachsstift und Ölfarbe auf Leinwand / Pencil, wax crayon and oil on canvas, 190 x 200 cm



Brice Marden, *After Botticelli*, 1993 (fünfteilige Serie / five-part series), Radierung und Aquatinta auf handgeschöpftem Bütten
Etching and aquatint on hand-made deckle-edge paper
je / each 22.6 x 30.3 cm (Platte / plate) und / and 69 x 54 cm
(Blatt / sheet), AL / Ed.: 27/45





Willem de Kooning, *Triptych (Ohne Titel / Untitled V, Ohne Titel / Untitled II, Ohne Titel / Untitled IV)*, 1985
Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 203.2 x 177.8 cm, 195.6 x 223.5 cm / 203.2 x 177.8 cm

Malerische Geste und Action-Painting / Painterly Gesture and Action Painting



Im Abstrakten Expressionismus machen die Action-Painter, allen voran Jackson Pollock, den Index des eigenen körperlichen Handelns in ihrer Malerei zum Thema. Pollocks am Boden liegende Leinwände sind zeitlich determinierte Applikationsflächen seiner geronnenen, geschleuderten, geschütteten Malspuren. Pollock schreibt sich ins Bild ein, der dünnflüssige Industrielack markiert ein seismografisches Netzwerk seiner Aktion: mehr lyrisch-sensibel als brachial-wuchtig und ohne körperliche Berührung des Bildträgers. **Arnulf Rainer** hingegen nimmt in seinen *Fingermalereien* direkten Körperkontakt mit der Bildfläche auf: »Als ich einmal bei einem Großfoto über die Wangen malte, brach mir im Malrausch der Pinsel. In der Hast versuchte ich es mit den Händen, schlug, drosch auf die Wange und war fasziniert von der Ohrfeigerei, von den Spuren meiner Handschläge. Ich beschloss, das zu verselbständigen.«¹ Rainer attackiert mit seinen bloßen Händen das Bild, markiert mit rohen Prankenheben die harten Holzplatten bis an den Rand seiner körperlichen Belastbarkeit. Es sind psychophysische Ausdrucksgesten in reinster Form, die keine malerische Übersetzung durch ein Malwerkzeug benötigen. Mit Rainers *Fingermalereien* (S. 93) ist eine markante Station in der Entwicklung der expressiven Körperimplikation im Tafelbild erreicht. An die Stelle der klassischen ikonischen, kompositorischen oder formalen Parameter der Malerei tritt die reine Spur, der actionistische körperliche Abdruck.

Die Geste unter intensivem physischem Einsatz, die wir mit dem Abstrakten Expressionismus und dem europäischen Informel verbinden, finden wir besonders in den mit breiten Pinseln gemalten Werken von Franz Kline, Willem de Kooning, Pierre Soulages oder Emilio Vedova. Wuchtig treten uns die monumentalen Kompositionen entgegen, sie berühren uns emotional. Oft separiert der Künstler die gemalten Gesten zu autonomen Zeichen, die explosiv aus dem Bildgeviert in den Realraum schießen. Zugleich ist ihnen die Zeitlichkeit eingeschrieben, die es uns ermöglicht, dem Malprozess, der eingeschriebenen Spur auf der Bildoberfläche nachzuspüren.² In Emilio Vedovas Werkbeispielen der frühen 1950er-Jahre treten noch formalästhetische Aspekte der futuristischen Bildanlage auf. Rudimente der kubistischen Konstruktion werden in einen Wirbel versetzt und lösen sich in informellen dynamischen Pinselspuren auf, ohne das grafische Ordnungssystem der Balken, rechten Winkel und geometrischen Formen völlig aufzugeben. In den folgenden Jahren nimmt der wilde Gestus zu, die überbordenden Pinselstriche scheinen das Format zu sprengen und nach dem Umraum zu greifen: Vedova entwickelt seine Gemälde weiter in die dritte Dimension zu malerischen Assemblagen. Wie viele Abstrakte Expressionisten bevorzugt er Schwarz: Die Arbeiten strahlen Schwere, Massivität, Mächtigkeit und Wucht aus (S. 99).

In Abstract Expressionism, the Action Painters—Jackson Pollock at their head—made the index of their own physical action a topic of their painting. Pollock's canvases lying on the ground are temporally determined areas of application for the poured and coagulated trails of paint he flung onto them. Pollock inscribes himself into the picture; the thin-flowing industrial paint marks a seismographic network of his action: more lyrically sensitive than brachial and explosive and without physically touching the substrate. **Arnulf Rainer**, in contrast, enters into direct physical contact with the picture surface in his *Finger Paintings*: "Once I was painting over the cheeks in a large-scale photo, I was in such a frenzy of painting that my brush broke. In my haste I tried it with my hands, gave the cheek a real drubbing and was fascinated by the slapping action, by the traces of my blows. I decided to let this take on a life of its own."¹ Rainer attacks the picture with his bare hands, marks the hard wooden panels with rough clouts to the point of physical exhaustion. These are psychophysical gestures of expression in their purest form, needing no translation into paint using a painting tool. Rainer's *Finger Paintings* (p. 93) mark a striking stage in the development of Expressionist implication of the body in the panel picture. In place of classical, iconic, compositional, and formal parameters of painting we see the pure mark, the Actionist bodily imprint.

The intensively physical gesture that we associate with Abstract Expressionism and European Art Informel is found most notably in the broad-brush works of Franz Kline, Willem de Kooning, Pierre Soulages, and Emilio Vedova. The monumental compositions throw themselves at us forcefully, they move us emotionally. The artist frequently separates the painted gestures into autonomous signs which explosively shoot out of the picture square into real space. At the same time, their temporality is inscribed into them, enabling us to follow the traces of the painting process inscribed on the surface.² In the examples of Emilio Vedova's works from the early fifties we still find formal-aesthetic aspects that are marked by the Futurist style of composition. Rudiments of cubist construction are set into a whirl and dissolve in informal, dynamic brushstrokes, without completely eschewing the graphic order system of bars, right angles, and geometric forms. In subsequent years the wild gesture intensifies, the exuberant brushstrokes seem to burst the format and invade the surroundings: Vedova develops his paintings further into the third dimension in painterly assemblages. Like many Abstract Expressionists he favors black: the works radiate heaviness, massiveness, might, and momentum (p. 99). Black received preferential treatment in painting in the heyday of American Abstract Expressionism, for instance in the works

Schwarz findet in der Blüte des amerikanischen Abstrakten Expressionismus bevorzugt Eingang in der Malerei, wie etwa in den Werken von Franz Kline und Robert Motherwell. Das Grafische rückt so automatisch in den Mittelpunkt. Die klare Differenzierung zwischen weißem Bildgrund und schwarzen Spuren, deren dunkle, schwere Formen evozieren – etwa bei Franz Kline – architektonische Qualitäten. Neben den großen Zentren der New York School und des Informel in Frankreich sind zahlreiche Wirkungsstätten der heftigen, ungegenständlichen Malerei zu nennen, die diesen Stil als Weltsprache manifestieren. In der Schweiz trifft man ebenfalls auf wichtige Künstler, wie etwa Marcel Schaffner, Lenz Klotz oder Hugo Weber, die in der Nachkriegszeit zu einer eigenen Ausformulierung der abstrakten malerischen Geste fanden. Auch hier ist Schwarz in den Kunstwerken die bestimmende Farbe, die den Bildern Dichte, Tiefe und Monumentalität verleiht. Bei Hugo Webers informellen Bild *Ohne Titel* von 1956/57 (S. 97) entsteht ein vielschichtiges Überlagern von Zeichnung und Malerei, das jegliche Figuration negiert und als abstrakter Index den Bildträger markiert. Marcel Schaffner forciert das Verzähnen unterschiedlicher Bildebenen, verleiht abstrakten Pinselstrichen Geschwindigkeit und Richtung und arbeitet mit Licht- und Schattenwerten, wie beispielsweise in *Ohne Titel*, um 1960 (S. 96). Später scheinen figurative Elemente aus den abstrakten Gründen aufzutauchen.

In den 1980er-Jahren ist es **Martin Disler**, der den bedeutendsten schweizerischen Beitrag zur expressiven Malerei leistet. So wie auch Willem de Kooning verbindet Disler figurative Elemente mit informeller Handschrift (S. 98), ein regelrechter Existenzkampf der Figuren am Rande der Zerstörung durch die wilde Malerei. Im Unterschied zu den meisten Bildern der Künstler der Neuen Wilden (Salomé, Fetting), bei denen ein klares Figur – Grund-Verhältnis aufgebaut wird und narrativen Elementen eingesetzt sind, tendieren Dislers Gemälde zu einem großen Farbstrudel, der das figurative Material verschlingt und zugleich wieder ausspeit. Hinzu kommt die Oberhoheit der Linien, die in kräftigen Spuren Blatt und Leinwand strukturieren: als seismografische Niederschrift des aufgewühlten Unbewussten.

Im Œuvre von Willem de Kooning, dem großen Action Painter, nimmt die Geste eine zentrale Rolle ein. In den späten 1950er-Jahren erlebt sie ihre Hochzeit. Mit Kraft und Dynamik schwingt de Kooning den Pinsel auf der Leinwand und setzt malerisch-grafische Vektoren, die er in ein kompositorisches räumliches Ganzes verwebt. Stets wird die Spannung zwischen Eigenständigkeit und Signalkraft der gemalten Geste einerseits und dem Modul der illusionistischen piktoralen Einheit ande-

of Franz Kline and Robert Motherwell. The graphic element thus automatically shifts into the center of attention. There is clear differentiation between white ground and the black marks, their dark, heavy forms evoking architectural qualities—as with Franz Kline for example.

Besides the major centers of the New York School and Art Informel in France, numerous locations can be mentioned associated with this vehement, non-representational painting and manifesting the style as a global language. We also encounter major artists in Switzerland, for instance **Marcel Schaffner**, **Lenz Klotz** and **Hugo Weber**, who in the post-War years worked their way towards their own formulation of the abstract painterly gesture. Here, too, black is the defining color in the works, endowing the pictures with density, depth, and monumentality. Hugo Weber's informal picture *Untitled* of 1956–57 (p. 97) unfolds multilayered strata of drawing and painting which negate any kind of figuration and constitute an abstract index marking the substrate. Marcel Schaffner forces a dovetailing of various pictorial levels, lends speed and direction to abstract brushstrokes and works with light and shade values, as for example in *Untitled*, ca. 1960 (p. 96). Later, figurative elements seem to emerge out of the abstract grounds.

In the eighties it is **Martin Disler** who adds the most significant Swiss contribution to Expressionist painting. Like Willem de Kooning, Disler connects figurative elements with an informal touch (p. 98) in what is nothing less than an existential struggle of the figures at the brink of destruction through the wild painting. In contrast to most pictures by the artists of the Neue Wilde (Salomé, Fetting), who build up a clear figure-ground relationship and implement narrative and scenario-based elements, Disler's paintings tend toward a great whirlpool of color, which swallows up figurative painting and disengages it at the same time. Added to this is the supremacy of the lines, which structure sheet and canvas in galvanic traces: as seismographic records of the turbulent subconscious.

The gesture takes on a central role in the oeuvre of **Willem de Kooning**, the great Action Painter. Its heyday was the late fifties. With great energy and dynamism, de Kooning swings the brush on the canvas, setting painterly-graphic vectors which he interweaves in a compositional spatial totality. The tension is constantly maintained between autonomy and signal power of the painted gesture on the one hand, and the module of illusionistic pictorial unity on the other. In the sixties and seventies de Kooning uses the brushstroke in keeping

erseits aufrechterhalten. In den 1960er- und 1970er-Jahren benutzt de Kooning den Pinselstrich zugunsten malerisch-stofflicher Kriterien anstelle rein expressionistisch-dynamischer Qualitäten. Farbflecken, die aus dem Handgelenk gemalt sind, dominieren gegenüber lang gezogenen Pinselstrecken, entstanden unter intensivem Körpereinsatz, wie in den Bildern zuvor. Die Arbeiten setzen sich nun aus kleinteiligen Farbinseln zusammen, die eine komplexe piktoriale Räumlichkeit ergeben. Motivisch changieren diese Gemälde zwischen Fleischlichkeit des Menschen und der Natur. De Kooning ist bereits nach Long Island übersiedelt, kehrt dem Großstadttreiben den Rücken und versinkt in der pittoresken Abgeschiedenheit der Küstenlandschaft: Spaziergänge und Fahrradausflüge am Meeresstrand. Beiläufige Naturereignisse – das Schimmern einer Wasserpütze, das Verschmelzen von Wasser und Land – nimmt der Künstler in sich auf und überträgt diese Momente in seine intuitive Malerei. Kolossale Bilder entstehen, abstrakte Landschaften ohne Horizont und illusionären Tiefenzug (S. 101), Malerei um ihrer selbst willen, gespeist aus den Quellen der Natur.

Im Laufe der 1980er-Jahre tritt eine Art Manierismus der Geste auf. Der Maler greift auf Bilder der späten 1970er-Jahre zurück und befreit sie von ihrer massiven Materialität, indem er die dicke Ölfarbe herunterkratzt. Durch dieses destruktive Handeln entstehen mit dem Spachtel schönlings grafische Spuren, die das Spätwerk des Künstlers nachhaltig beeinflussen sollten (S. 100). Nicht der martialische Pinselhieb, der maskulin geprägte Kraftakt stehen nun im Mittelpunkt, sondern ein zartes, manieriertes Echo des einstigen Action-Paintings. Hier fühlt man sich an proto-abstrakt-expressionistische Phasen erinnert, besonders an Arshile Gorkys Spätwerk Mitte der 1940er-Jahre, in dem die biomorphen Motive mit surrealistischem Nachhall von an- und abschwellenden Lineamenten definiert werden, am Rande zur Abstraktion. Dieser biomorphe Aspekt spielt auch bei de Kooning eine zentrale Rolle, im Spätwerk in Form von Rundungen, die dem menschlichen Fleisch in seiner sinnlichen Ausstrahlung angenähert sind, ohne am figurativen Abbild festzuhalten.

Dekonstruktion ist das Mittel von Mimmo Rotella und John Chamberlain, um malerische Gesten zu erreichen. Dabei sind Alltagsmaterialien wie zerrissene Plakate oder Blech von Autohavarien das Ausgangsprodukt. Die eigentliche Intention Rotellas und mit ihm der Bewegung des Nouveau Réalisme ist es, der bereits zur Salonkunst ausgearteten informellen und abstrakt expressionistischen Malerei entgegenzuwirken. An die Stelle erhabener ehrerbietender abstrakter Tafelbilder rücken dekonstruktive Assemblagen aus banalen Fundstücken, die der Alltag hervorbringt; nicht Separierung von Kunst und Leben, sondern ihre Verschwisterung wird gezeigt. Jedoch gewinnen

with painterly and material criteria instead of purely Expressionist dynamism. Dabs of color painted off the cuff predominate over long, drawn-out wanderings of the brush, produced with intensive physical energy, as in the previous pictures. The works are now composed of small-scale islands of color conveying a complex pictorial spatial scheme. In motif, these paintings iridesce between the fleshliness of the human being and nature. De Kooning has already moved to Long Island, has turned his back on the Big Apple and its hurly-burly, and immerses himself in the picturesque remoteness of the coastal landscape: he walks and cycles along the beach. The artist notes the natural phenomena on the way—the shimmering of a puddle, the fusion of water and land—and transfers these moments into his intuitive painting. He produces colossal pictures, abstract landscapes without horizon and illusionary depth (p. 101), painting for its own sake, drawing on nature's fonts.

During the eighties a kind of mannerism of the gesture asserted itself. The painter turned back to pictures of the late seventies and freed them of their massive materiality by scratching away the thick layer of oil paint. This destructive action with the spattle caused beautifully lined graphic traces to appear which were to have a sustained influence on the artist's late work (p. 100). No longer does the bellicose brushstroke, the masculine flaunting of physical power take center stage, but a delicate, mannered echo of the erstwhile Action-Painting style. This is reminiscent of proto-Abstract-Expressionist phases, especially of Arshile Gorky's late work in the mid-forties, in which the biomorphic motifs are defined with a Surrealist echo of swelling and subsiding lineaments, at the brink of abstraction. This biomorphic aspect also plays a central role for de Kooning, in his late work in the form of curves which approximate human flesh in its sensual radiance, without adhering to the figurative image.

Deconstruction is the means used by Mimmo Rotella and John Chamberlain to attain the painterly gesture. Starting products for this are everyday materials such as ripped-up posters or metal from car wrecks. The actual intention pursued by Rotella and with him the movement of Nouveau Réalisme is to counteract Art Informel and Abstract-Expressionist painting, which had by now degenerated to "salon art." In place of sublime and reverential panel pictures we now find deconstructive assemblages of banal objets trouvés thrusting their way through with all the associations of everyday life; art and life are no longer seen as separated, but twinned. Nevertheless, the squalid, worn-out, useless, and spent is endowed with aesthetic properties of artifice by the transformation through art, in this case painting. The fine structures

das Schäbige, Abgenutzte, Nutzlose und Verbrauchte durch die Transformation des Künstlers ästhetisch-artifizielle Eigenschaften, in diesem Fall malerische. Die feinen Strukturen in Rotellas *Décollage* (S. 91) zeigen sich als gemalte Pinselhiebe in einer komplexen Vielschichtigkeit und schließen somit den Kreis zur Malerei von Willem de Kooning oder Emilio Vedova. John Chamberlain fühlt sich der Kunst des Abstrakten Expressionismus nahe. Er übersetzt ihre piktorialen Strategien ins Dreidimensionale (S. 104–106): Statt des Pinsels und der Farbe nutzt er geschweißte Autowracks, die er zu informellen abstrakten Skulpturen verdichtet. Diese Massivität des brachialen Pinselzugs ist bei Chamberlains Arbeiten überdeutlich ins Plastische verwandelt. Spektakuläre koloristisch-malerische Effekte entstehen auf den zerklüfteten, deformierten Oberflächen der Arbeiten.

Fabienne Verdier's brushstroke is on the one hand marked by explosiveness and Expressionist energy, on the other the painted line draws on her meditative attitude (p. 108). The monumental, mainly multisectioned paintings are created with intensive physical effort, reminiscent of the Expressionist nudes of heroes such as de Kooning, Kline, and Soulage. The artist created a work especially for the collection of Hubert Looser, based on Willem de Kooning's *Triptych* (p. 107) from the eighties. Despite its Expressionist vein, power, and size, the picture is inscribed with an introspective and spiritual quality. Verdier's source is Chinese calligraphy, which unites the external—lettering, form, motion—and internal—mind, stillness, concentration. The monochrome backgrounds of the black lines of the brush open up to mystically glowing atmospheres, windows onto spiritually abstract worlds.

Jasper Johns takes on a conceptual position in the context of gesture, rendering, and personal touch. In reaction to the New York School, in the late fifties he started to produce post-Abstract-Expressionist paintings with specifically implemented gestural renderings on the canvas, like symbolic quotations of the flamboyant and massy brushstrokes of de Kooning and his circle. The relationship of body to picture and painting as a direct imprint is a marked feature of Johns's work: foot and hand prints characterize many of his pieces. Thus for example we find the first *Cross Hatch* paintings appearing in 1972, in part directly painted with his fingers (pp. 110, 111). A few bundled dashes of color are scattered pattern-like in various directions over the entire picture plane, giving a uniform, abstract all-over effect. These uniform markings, often in rows of five, suggest that Johns had smeared the paint onto the substrate with his fingers; and time and again we encounter works containing extended lines with imprints of round fingertip where they end. Most lines have been painted with the brush, however, as in the printed graphics from the collection included here.

Bildträger gestrichen; und so trifft man immer wieder auf Arbeiten mit langgezogenen Strichen mit Abdrücken der Fingerkuppen an ihren Ausläufern. Die meisten Striche sind jedoch mit dem Pinsel gemalt, wie etwa in den vorliegenden Druckgrafiken aus der Sammlung.

Bereits seit ihrem zehnten Lebensjahr beschäftigen Yayoi Kusama Kreise, Punkte und Netze, die sie akribisch und obsessiv auf den Bildträger bringt. Ähnlich den *Cross-Hatches* von Jasper Johns erfährt der gekringelte Pinselstrich eine radikale Normierung und Gleichschaltung. Die Leinwand wird überwuchert von weißen Farbzellen, die scheinbar über die faktischen Bildkanten vorstoßen und in den Raum strömen (S. 109). »One day, looking at a red flower-patterned table cloth on the table, I turned my eyes to the ceiling and saw the same red flower pattern everywhere, even on the window glass posts. The room, my body, the entire universe was filled with it, my self was eliminated, and I had returned and been reduced to the infinity of eternal time and absolute of space.«³ Psychische, existenzielle Beweggründe, vor allem die große Angst vor der eigenen Selbstauflösung – sie lebt und arbeitet seit 1974 in einem psychiatrischen Krankenhaus in Japan – fesseln Kusama an die schier endlose Wiederholung des Punkt-Malens. Die Bilder changieren zwischen meditativer Leere und psychedelischer Reizüberflutung. Erst 1993, als die japanische Künstlerin ihre gemalten *Infinity Nets* im Länderpavillon auf der Biennale in Venedig präsentierte, gelang ihr der internationale Durchbruch.

1 Arnulf Rainer 1974, in: *Arnulf Rainer. abgrundtiefe. perspektive*, hrsg. von Carl Aigner, Johannes Gachnang und Helmut Zambo, Ausst.-Kat. Kunsthalle Krems, Wien / München 1997, S. 178.

2 Richard Schiff verwendet für die wuchtige Präsenz der abstrakt-expressionistischen Gemälde den akustischen Begriff »Thunderbolt« (Blitzeffekt oder Blitz und Donner), vgl. Richard Schiff, »Materie denkt«, in: *Monet – Kandinsky – Rothko und die Folgen: Wege der abstrakten Malerei*, hrsg. von Ingried Brugger und Florian Steininger, Ausst.-Kat. Bank Austria Kunstforum, München / Berlin 2008, S. 22, 23.

3 Yayoi Kusama, in: Akira Tatehata, »Magnificent Obsession«, in: *Yayoi Kusama*, Ausst.-Kat. Japanischer Pavillon Biennale di Venezia XLV, 1993, S. 13, zit. nach: Laura Hoptman, »Yayoi Kusama: A Reckoning«, in: *Yayoi Kusama*, London 2000, S. 35.

Ever since the age of ten years, Yayoi Kusama has been fascinated by circles, dots, and networks, applying them meticulously and obsessively to the picture substrate. Like the *Cross Hatches* of Jasper Johns, the curled brushstroke experiences radical standardization and coordination. The canvas is swallowed up with white cells of paint, which seem to thrust themselves beyond the factual picture edges and stream into the room (p.109). » One day, looking at a red flower-patterned table cloth on the table, I turned my eyes to the ceiling and saw the same red flower pattern everywhere, even on the window glass posts. The room, my body, the entire universe was filled with it, my self was eliminated, and I had returned and been reduced to the infinity of eternal time and absolute of space.«³ Mental, existential motives, above all the great fear of self-dissolution—she has lived and worked since 1974 in a psychiatric clinic in Japan—shackle Kusama to the almost endless repetitions of point painting. The impression made when viewing her paintings flashes between the meditative void and the psychedelic inundation of stimuli. Her international breakthrough only occurred in 1993, when the Japanese artist presented her painted *Infinity Nets* in the Japanese pavilion at the Biennale in Venice.

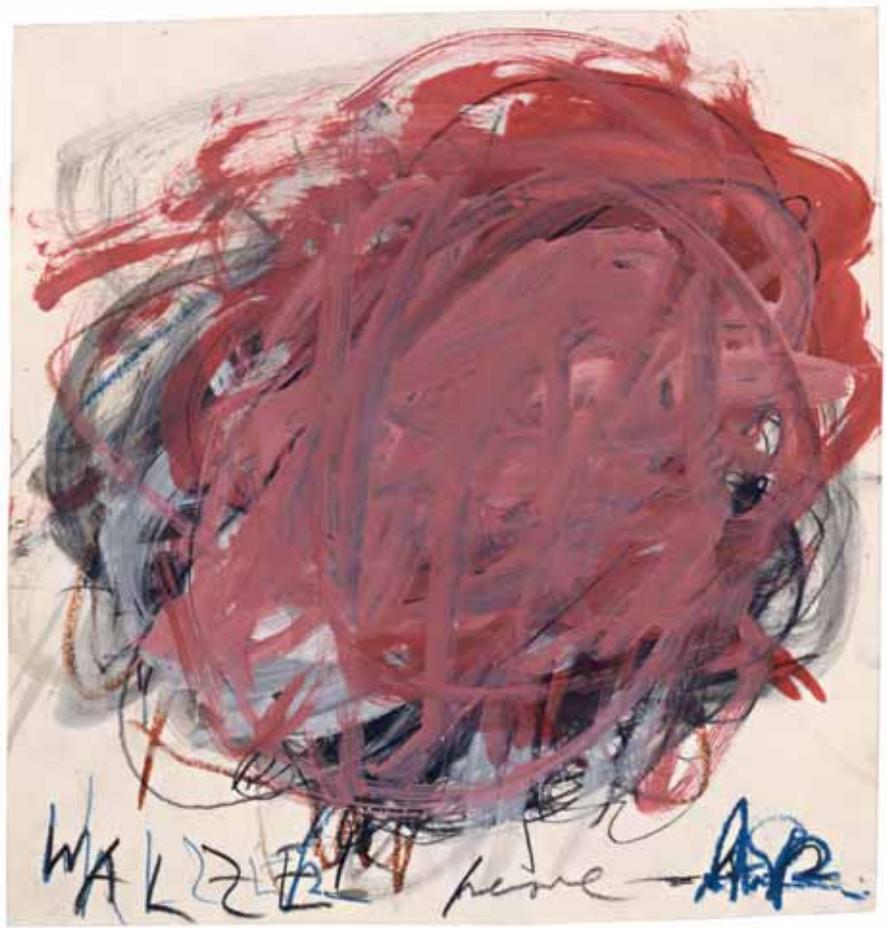
1 Arnulf Rainer 1974, in: *Arnulf Rainer. abgrundtiefe. perspektive*, ed. Carl Aigner, Johannes Gachnang and Helmut Zambo, ex. cat. Kunsthalle Krems, Vienna and Munich 1997, p. 178.

2 For the explosive aura of Abstract-Expressionist paintings Richard Schiff uses the acoustic term "thunderbolt," cf. Richard Schiff, "Materie denkt," in: *Monet – Kandinsky – Rothko und die Folgen: Wege der abstrakten Malerei*, ed. Ingried Brugger and Florian Steininger, ex. cat. Bank Austria Kunstforum, Munich and Berlin 2008, pp. 22, 23.

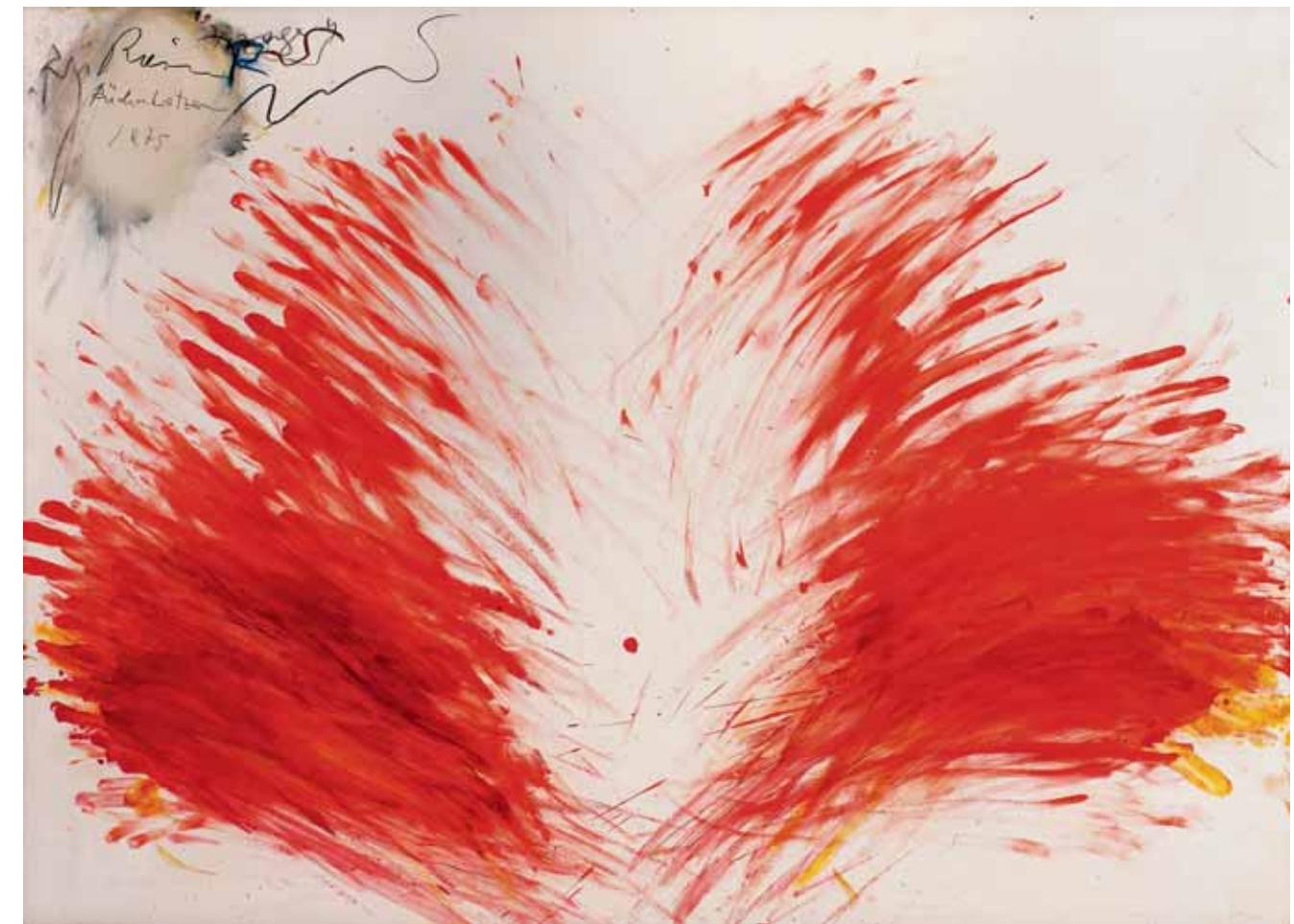
3 Yayoi Kusama, in: Akira Tatehata, "Magnificent Obsession," in: *Yayoi Kusama*, ex. cat. Japanese Pavilion Biennale di Venezia XLV, 1993, p. 13, quoted from: Laura Hoptman, "Yayoi Kusama: A Reckoning," in: *Yayoi Kusama*, London 2000, p. 35.



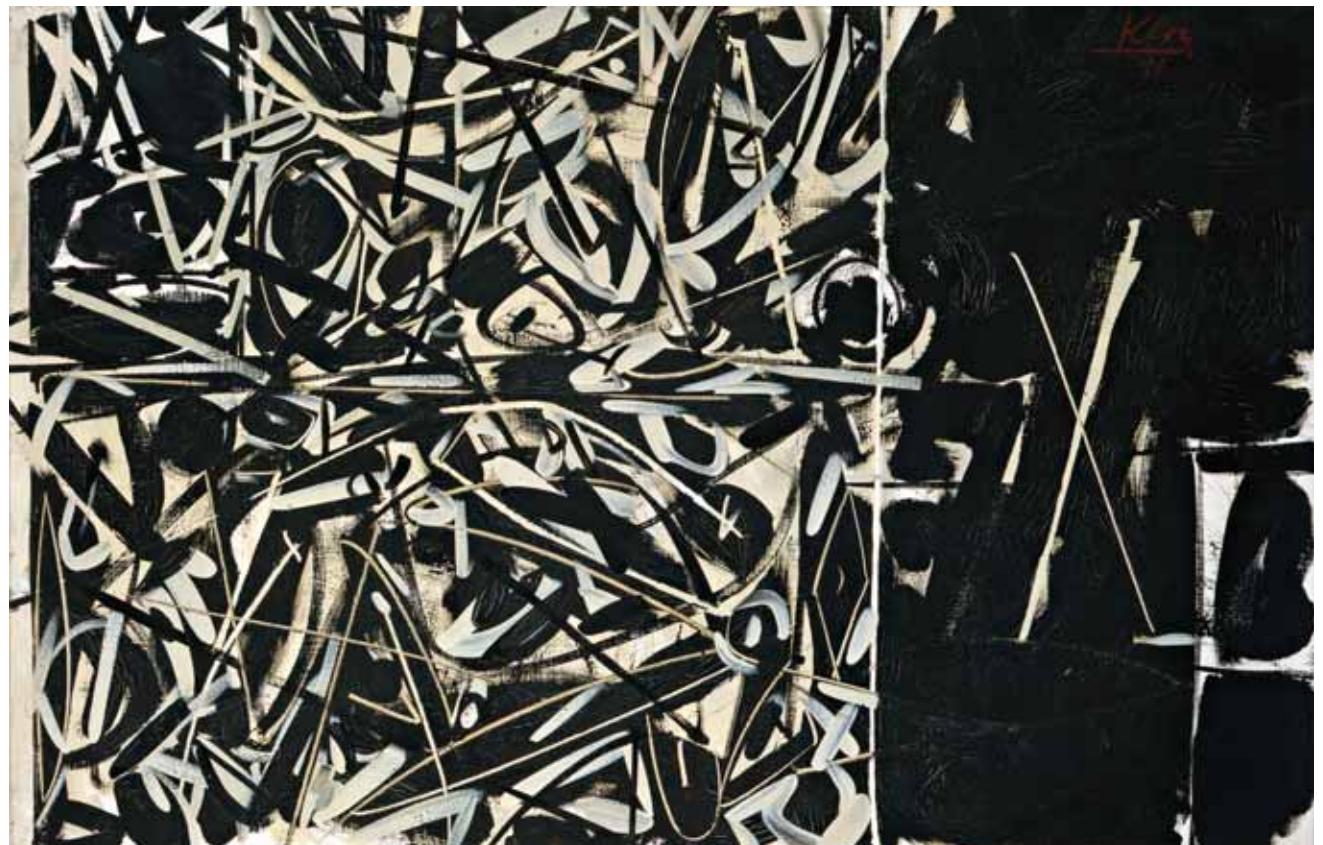
Mimmo Rotella, *Décollage*, 1969, Décollage, 30 x 25 cm



Arnulf Rainer, *Walzer*, o. D. / n. D., Mischtechnik auf Papier / Mixed media on paper, mit Eisenrahmen / with iron frame, 30 x 29.3 cm



Arnulf Rainer, *Rückenkratzer*, 1975, Öl auf Karton / Oil on cardboard, 72.7 x 101.5 cm



Lenz Klotz, *Tagesablauf*, 1981, Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 65 x 100 cm



Lenz Klotz, *Ich umkreise*, 1959, Tempera auf Japanpapier / Tempera on Japan paper, 56 x 93 cm



Marcel Schaffner, *Ohne Titel / Untitled*, ca. 1960, Öl auf Leinwand / Oil on canvas
63.5 x 48 cm



Hugo Weber, *Ohne Titel / Untitled*, 1956/57, Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 72.5 x 100 cm



Martin Disler, *Ohne Titel / Untitled*, 1983, Öl auf Papier auf Leinwand / Oil on paper on canvas
214 x 151 cm



Emilio Vedova, *Rosso IX*, 1983, Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 200 x 300 cm



Willem de Kooning, *Ohne Titel / Untitled XI*, 1982, Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 177.8 x 203.2 cm



Willem de Kooning, *Ohne Titel / Untitled IX*, 1977, Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 177.8 x 203.2 cm





104

John Chamberlain, *Knee Pad Examiner*, 1976, bemalter Stahl / Painted steel, 188 x 101.6 x 42 cm



John Chamberlain, *Socket grey*, 1977, bemalter Stahl / Painted steel, 72.5 x 53.5 x 84 cm

105



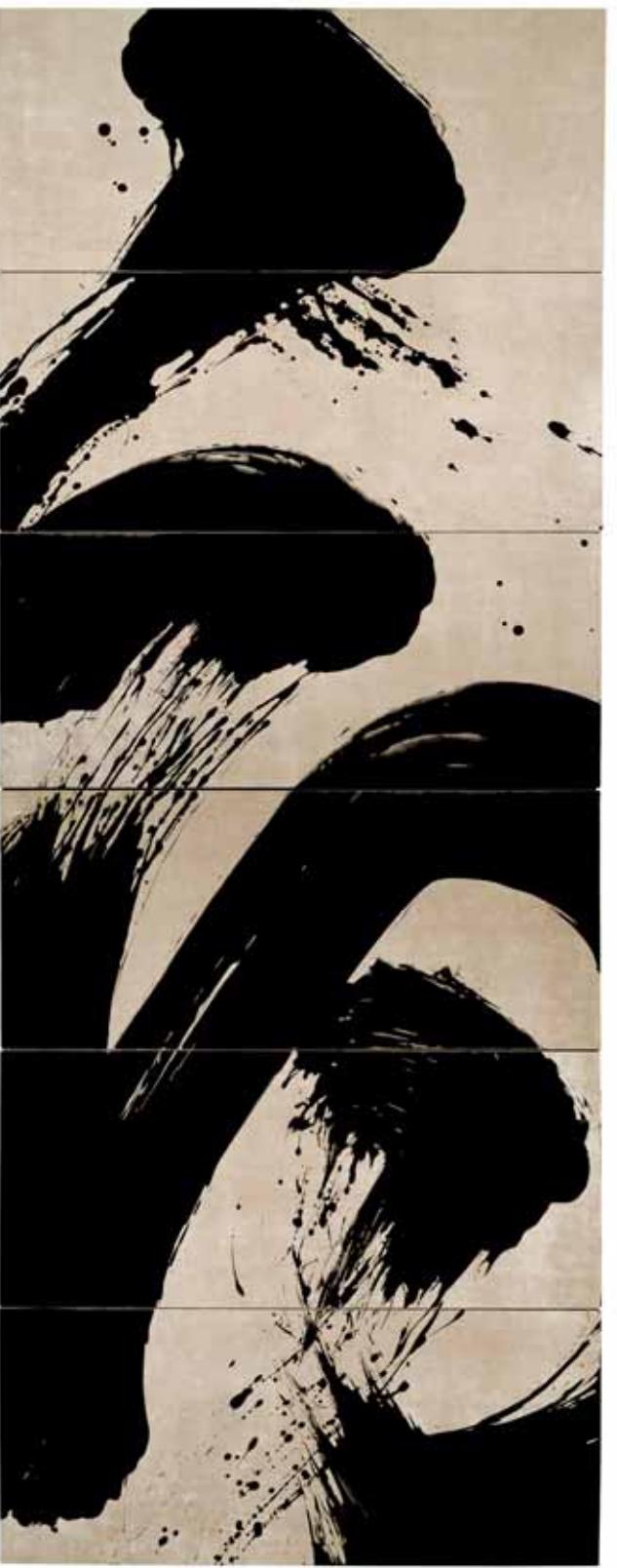
106

John Chamberlain, *Archaic Stooge* (No. 21555), 1991, bemalter und glanzverchromter Stahl / Painted and high-polish chrome-plated steel, 203.2 x 149.8 x 115.5 cm

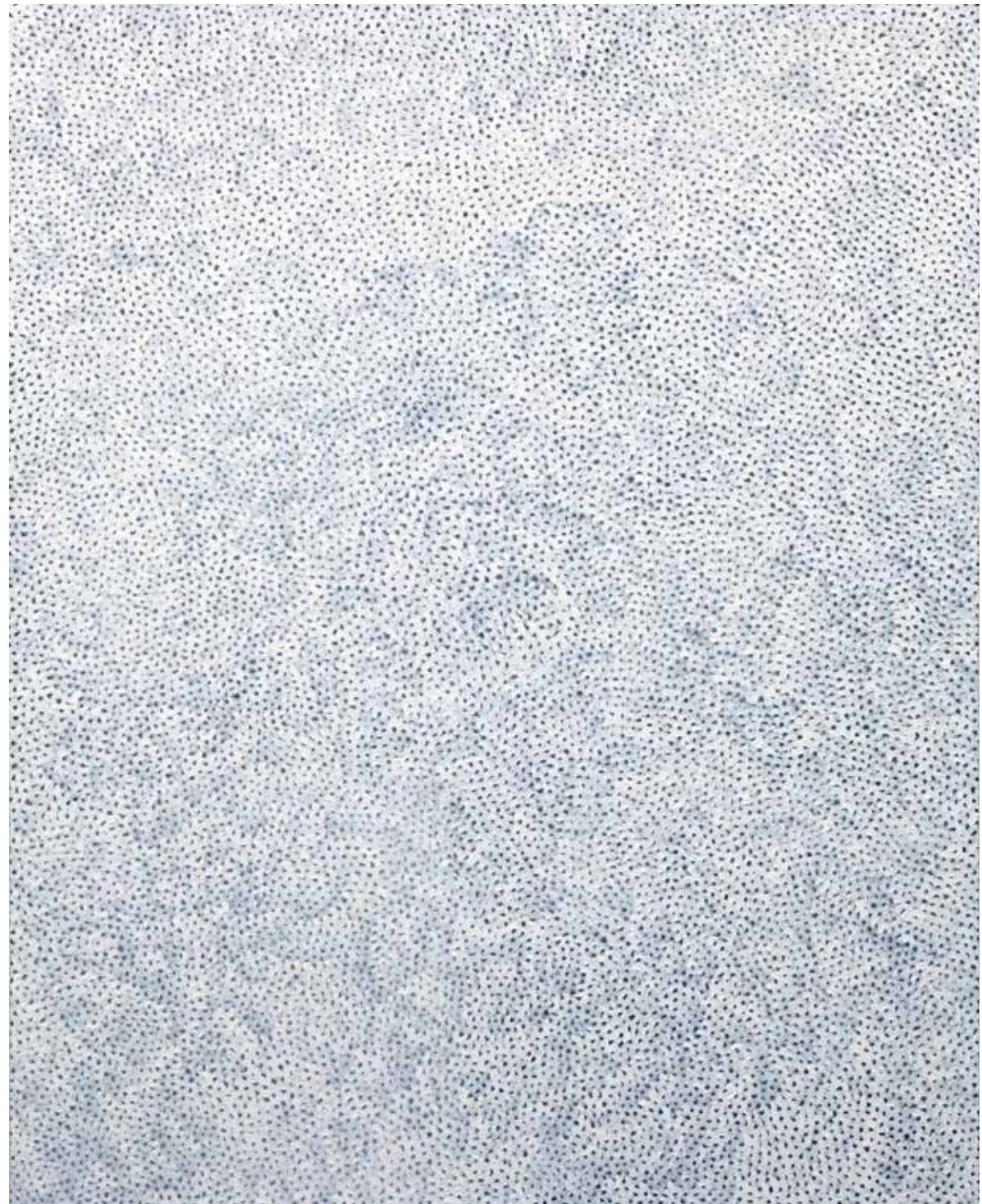


Fabienne Verdier, *Paysage de flux* (Horizontales Poliptychon-Projekt als Resonanz auf Willem de Kooning), 2007
Zisterziensergrundierung und schwarze Tusche auf Baumwolltuch / Cistercian ground and black Indian ink on cotton cloth, 183 x 610 cm

107



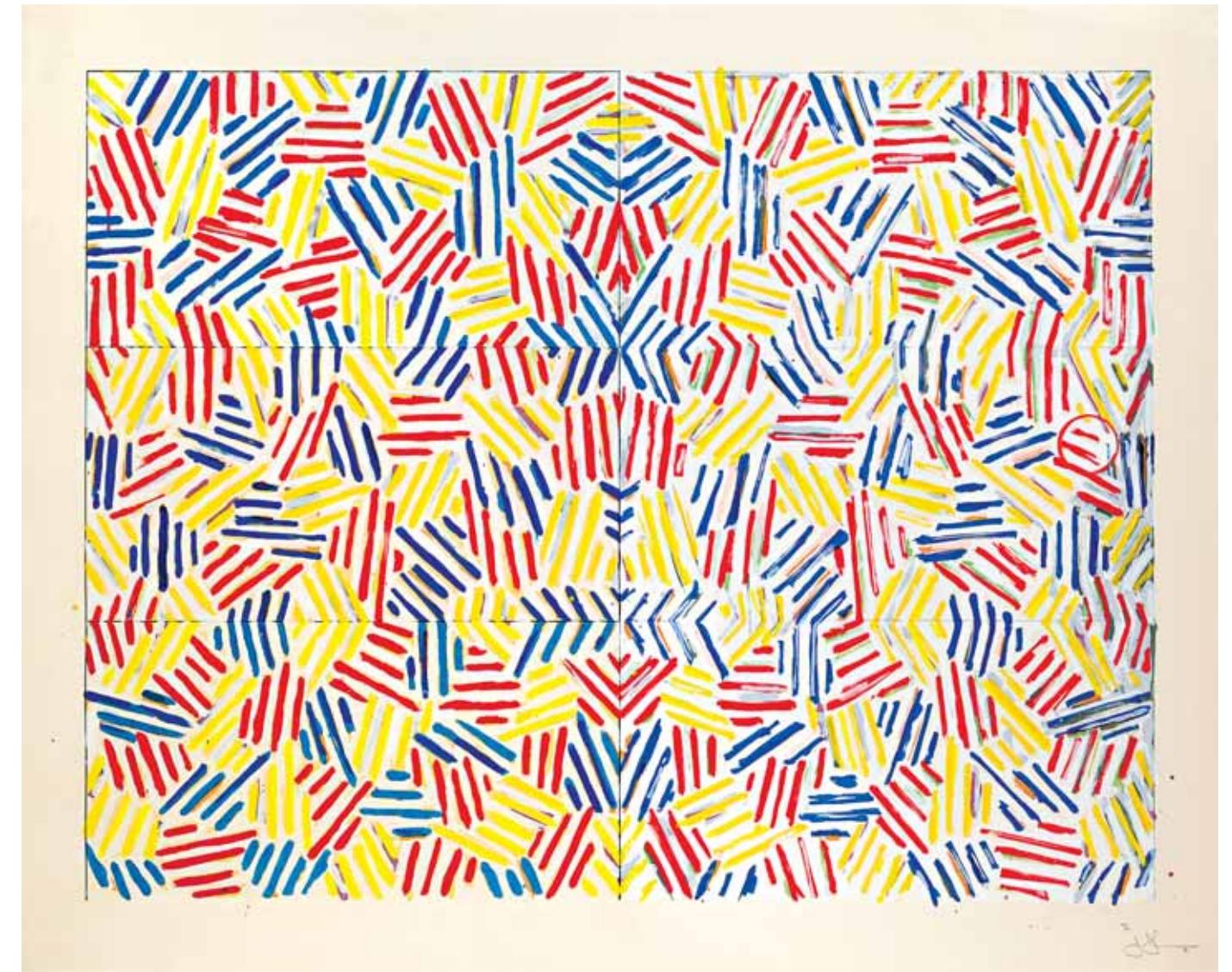
Fabienne Verdier, *L'existant*, 2007, hellgraue Grundierung und schwarze Tusche auf Baumwolltuch / Light-gray ground and black Indian ink on cotton cloth
300 x 116 cm



Yayoi Kusama, *Infinity Nets QATBO*, 2006, Acryl auf Leinwand / Acrylic on canvas, 162 x 130 cm



Jasper Johns, *Usuyuki*, 1980, Farbsiebdruck / Color silk screen print, 94.5 x 140 cm, AL / Ed.: Probefdruck / trial proof, 2/2



Jasper Johns, *Corpse and Mirror*, 1976, Farbsiebdruck / Color silk screen print, 107.5 x 132.5 cm, AL / Ed.: 50/65



Alberto Giacometti's *Annette assise*, 1958/59 (S. 121–123), zählt zu den Hauptwerken der Sammlung Hubert Looser. Die Bronzefigur wird sowohl vom Eigenwert des geformten Materials als auch von der Intention, die Wirklichkeit abzubilden, bestimmt. Jedes Werk, ob Skulptur, Malerei oder Zeichnung, ist für Giacometti ein neuer Versuch der Formgestaltung im Bewusstsein, nie eine vollendete, der Realität entsprechenden Fassung schaffen zu können. Dieses »Scheitern« ist dem Arbeitsprozess stets eingeschrieben: »Je mehr ich das Modell studierte, desto dichter wurde der Schleier zwischen seiner Wirklichkeit und mir.«¹ Trotz Referenzen an die Mimesis zeigt sich die Bronze von Annette weniger als Porträt in seiner physischen Präsenz, sondern eher als zerrissene Erscheinung zwischen Existenz und Entmaterialisierung. Die Leere des Umraums nimmt von ihr Besitz, droht sie aufzulösen. In der En-face-Ansicht der bekannten Büste Diego (*Grand Tête de Diego*), die 1954 entstanden ist, wird dieser existentialistische Kampf der Figur mit der bedrohlichen Leere drastisch vor Augen geführt. Die Gesichtsfront reduziert sich zu einer Linie ohne körperliche Realität. Diese auflösende Dimension intensiviert Giacometti durch die dunkle Farbe der Bronze. Würde der Künstler die Skulptur farbig färben oder hell bemalen, hätten die Oberflächen der Arbeit eine präsentere Wirkung und würden ihr Volumen hervorheben. Schwarz saugt hingegen das Licht auf. Alberto Giacometti's Finger formen heterogene Oberflächen, einem zerklüfteten Gebirge gleich, statt glatte, organische Haut zu suggerieren. Die Materie selbst und die Spuren des Bearbeitungsprozesses bleiben sichtbar. Ihre Rohheit erinnert an die reliefhaften Texturen informeller Malereien von Dubuffet, Tàpies und Wols. Die Werke scheinen der Witterung ausgesetzt zu sein, von den Spuren der Natur gezeichnet, und nicht vom altemeisterlichen Schliff des Künstlers perfektioniert.

Willem de Koonings Bronzeskulpturen, zwischen 1969 und 1974 entstanden, sind Produkte eines informellen Prozesses mit ansatzweisen figurativen Ausformungen (S. 124, 125). Hier zeigt sich eine starke Parallele zu den zeitgleich entstandenen Gemälden, bei denen materieller Eigenwert der Malerei und ihr Auftrag mit Pinsel und Spachtel im Zentrum stehen. Spielerisch, scheinbar absichtslos, knetet, modelliert und zerstückelt de Kooning den Ton, wobei er zu grotesken Übertreibungen in der Darstellung von Kopf und Gliedmaßen neigt: deformierte Fratzengesichter, Hampelmänner, clowneske Kreaturen. Auch in Gemälden, Zeichnungen und Lithografien treten Figuren mit ironischen Zügen auf; de Kooning bedient sich beim populären Repertoire des Comics, wenn er etwa in der Lithografie *Minnie Mouse*, 1971, die gestisch gestalteten Füßen mit stilisierten Stöckelschuhen versieht. »Abstract Expressionism meets Pop-Art.« The seeming intention of the artist to demonstrate dynamic and temporal motion sequences by fashioning multiple arms in *Hostess*, 1973 (p. 125), leads however to formless excrescences, while, for example, the fourth dimen-

Alberto Giacometti's *Annette assise*, 1958–59 (pp. 121–123), is one of the major masterpieces of the Hubert Looser Collection. Two elements define this bronze figure: the inherent value of the formed material, and the intention of representing reality. Every work, whether sculpture, painting, or drawing, is for Giacometti a new attempt at configuring form, with the awareness of never being able to create a consummate version corresponding to reality. This "failure" is perpetually inscribed in the work process: "The more I studied the subject, the denser the veil became between its reality and mine."¹ Despite references to mimesis, the bronze of Annette presents itself less as portrayal in its physical presence than a phantom torn between existence and dematerialization. The surrounding void takes possession of her, threatens to dissolve her. The en-face view of the well-known bust of Diego (*Grand Tête de Diego*) sculpted in 1954 is a drastic visualization of the figure's existential struggle with menacing emptiness. The face side is reduced to a line without corporeality. This dimension of dissolution is intensified by Giacometti in the dark color of the bronze. Were the sculptor to paint it polychrome or in light hues, the surfaces of the work would be more immediate in effect and emphasize its volume, whereas black absorbs the light. Alberto Giacometti's fingers shape heterogeneous surfaces like fissured mountainscapes, instead of suggesting smooth, organic skin. The material itself and traces of the working process remain visible. Its roughness is reminiscent of the relief-type textures of Informel paintings by Dubuffet, Tàpies, and Wols. The works seem exposed to the elements, scarred by weather and nature, and not perfected by the masterly finishing touch of a consummate artist.

Willem de Kooning's bronze sculptures, produced between 1969 and 1974, are products of an informal process that tends towards producing figurative shapes (pp. 124, 125). We have here a marked parallel to the contemporaneous paintings in which the inherent material value of the painting and the application with brush and spattle take center stage. Playfully, seemingly at random, de Kooning kneads, models and crumbles the clay, inclining towards grotesque exaggerations in shaping head and limbs: deformed, grimacing faces, jumping jacks, clownesque creatures. Figures with ironic features also appear in paintings, drawings, and lithographs; de Kooning helps himself to the popular repertoire of comics; for instance in the lithograph *Minnie Mouse*, 1971, he fits stylized high heels onto the gesturally rendered feet. "Abstract Expressionism meets Pop-Art." The seeming intention of the artist to demonstrate dynamic and temporal motion sequences by fashioning multiple arms in *Hostess*, 1973 (p. 125), leads however to formless excrescences, while, for example, the fourth dimen-

mik und zeitliche Bewegungsabläufe mittels mehrmaliger Ausformung der Arme in *Hostess*, 1973 (S. 125), zu demonstrieren, führt jedoch zu formlosen Wucherungen, während etwa Umberto Boccioni's futuristischen Raumplastiken die vierte Dimension förmlich eingeschrieben ist. De Koonings plastisches Gestalten basiert weniger auf optischen Übersetzungen als auf Taktilität. Oft modelliert der Künstler den Ton mit geschlossenen Augen, zerfurcht mit seinen Fingern die zähe Materie. Seine Arbeitsweise unterscheidet sich deutlich von Alberto Giacometti's Vorgehen; dieser hatte trotz einer ähnlichen Behandlung des Materials stets die gesehene Person vor Augen; Giacometti's Handeln war kein destruktives, rein prozessual ausgerichtetes Agieren: »Deshalb meine ich, dass Giacometti's Gestalten wie wirkliche Menschen sind. Der Gedanke, der Gegenstand, den der Künstler schafft, könnte selbst wissen, wie groß, wie breit und wie tief er ist, ist – glaube ich –, ein historischer, ein traditioneller Gedanke.«² De Kooning hingegen forciert keine Realisierung, keine Vollendung im Bewusstsein der Gefahr zu scheitern und mit den Zweifeln, die Giacometti bei jeder seiner Arbeiten begleitet hatten. Geradezu »unbekümmert« im Vergleich zu dem Schweizer Künstler geht de Kooning ans Werk. Trotz des figurativen Gehalts und der Massivität des Materials wirken die Skulpturen dennoch schlaff und rückgratlos: Kein Skelett, das sie stützen würde. Sie sind der Natur des gekneteten Materials unterworfen. Dazu meint der Malerkollege Georg Baselitz: »Ich finde seine Plastiken sehr merkwürdig, sehr irritierend [...], weil sie nicht die Prinzipien der Skulptur respektieren. Seine Skulpturen verfügen weder über Muskeln, noch haben sie ein Skelett oder Haut. Es gibt lediglich Oberflächen ohne Gehalt.«³ De Koonings Skulpturen sind im engen Kontext mit seiner Malerei zu sehen.

Ähnlich ist es bei de Koonings liquid-pasto gestalteten Figuren aus den 1960er- und 1970er-Jahren. Die beiden hochformatigen Gemälde *Untitled*, 1970/71, sind repräsentative Werkbeispiele (S. 126, 127). Der Künstler hat ihnen die Knochen entfernt, sie sind bloß Fleisch und Haut, die er mit freimalerischen Mitteln und Drang zur Formlosigkeit auf der Bildfläche vorführt. Einige dieser Papierarbeiten sind Teilprodukte von vorhergehenden Ölbildern, deren Oberfläche auf die pastos bemalte Leinwand affichiert wurde. Den daraus resultierenden Abzug hat de Kooning zu einem eigenständigen Werk weiterverarbeitet: sozusagen Häutungen von Malerei, die wieder Malerisches generieren. Die Spuren der in Rotorange gehaltenen Figur in vertikaler Achse erinnern in einigen Bildpassagen an *Man Accabonac* von 1971; sie enthält im Spiegelbild deutliche Übereinstimmungen mit jenem Werk (S. 126). In den *Woman*-Bildern der späten 1940er- und 1950er-Jahre

sion is actually inscribed into Umberto Boccioni's futurist, three-dimensional works. De Kooning's three-dimensional concepts are based less on optical realizations than on tactile properties. The artist often models the clay with closed eyes, furrows the unyielding material with his fingers. His work method differs distinctly from Alberto Giacometti's manner; the latter, despite a similar handling of the material, always had the perceived person in view; Giacometti's action was not a destructive operation oriented on pure process: "That is why I think Giacometti's figures are like real people. The idea that the thing that the artist is making can come to know for itself, how high it is, how wide and how deep it is, is a historical one—a traditional one I think."² In contrast, de Kooning does not force any kind of realization or completion, conscious of the risk of failure and with the sense of doubt that had accompanied Giacometti in all of his works. In comparison with the Swiss artist de Kooning in fact goes to work with blithe insouciance. Despite the figurative content and solidity of the material, the sculptures nevertheless make a flaccid impression, lacking in backbone: no skeleton that might support them. They are subjugated to the nature of the kneaded material. His fellow painter Georg Baselitz opines: "I find his sculptures very odd, very irritating ..., because they don't respect the principles of sculpture. His sculptures have neither muscles nor a skeleton nor skin. We only find surfaces without content."³ De Kooning's sculptures have to be seen in close context to his painting.

Similar considerations apply to de Kooning's liquid-pasto figures from the sixties and seventies. The two portrait-format paintings *Untitled*, ca. 1970–71, are representative of this (pp. 126, 127). The artist has removed their bones, they are merely flesh and skin, which he presents on the picture plane in a free painting technique and with compulsive formlessness. Some of these works on paper are partial products from previous oil paintings whose surface was affixed onto the pastose painted canvas. De Kooning elaborated the resulting transfer into an autonomous work; skinnings of painting so to speak, which in turn generate painting. In some visual passages the lines of the reddish-orange figure on the vertical axis recall *Man Accabonac* of 1971; it contains clear correspondences to that work, but in mirror inversion (p. 126). In contrast, the line in the *Woman* pictures of the late forties and the fifties functions as a skeleton, oriented on Cubist compositional principles which are disrupted by the erratic gesture. Corporeal and wiry, the elements emerge out of the picturescape. While Willem de Kooning handles his earlier *Woman* pictures, such as *Woman I*, with doubt and irresolution, and each stroke,

hingegen fungiert die Linie als Knochengerüst, orientiert an kubistischen Gestaltungsprinzipien, die durch die fahige Geste aufgebrochen werden. Körperlich und drahtig treten die Elemente aus dem Bildraum.

Während Willem de Kooning seine früheren *Woman*-Bilder, wie etwa *Woman I*, mit Zweifel und Unentschiedenheit bearbeitet, jeder Strich, jede malerische Zone mit aggressiver Energie aufgeladen ist, geht der Maler später mit einer größeren Gelassenheit und Sanfttheit ans Werk. Eine Weichheit im Malakt kommt zum Tragen. Intuitiv fließt die Farbe, die sich im charierenden Bereich zwischen Form und informeller Struktur sedimentiert. Diese »grobe Manier« führt nicht zu einem wilden, grobschlächtigen »Geschmierre«, sondern zu sensitiven Lösungen der Peinture.

Louis Soutters wichtigste Schaffensphase sind die Jahre 1937 bis 1942, in der der Künstler seine vor allem in Schwarz gehaltenen figurativen Fingermalereien geschaffen hat (S. 132). Der Grund für die Wahl dieser Technik ist nicht nur Soutters schlechter gesundheitlicher Zustand – vor allem die sklerotische Erkrankung seiner Gelenke macht es ihm unmöglich, das Malwerkzeug zu führen –, sondern sie stellt die unmittelbarste Übersetzung seiner obsessiven, emotionalen Schübe dar, die sich eindrucksvoll in den Hell-Dunkel-Szenarien seiner Papierarbeiten manifestieren. In manischer Weise tendiert der Künstler dazu, die gesamte Bildfläche auszufüllen und zu verdichten. Das motivische Vokabular scheint bei Soutter festgelegt zu sein: Schattenfiguren, meist im Profil gegeben, bevölkern im bildparallelen Aufbau das Blatt Papier; sie bilden gleichsam eine zweidimensionale Matrix, die eine Tiefenstaffelung ausschließt. Es sind sämtlich Muster, die auch bei anderen Vertretern der Art brut, wie etwa bei Adolf Wölfli, wenn auch hier geordneter und systematischer, zu erkennen sind. In den Zeichnungen begibt sich der Betrachter in die Tiefen des Soutterschen Unbewussten. Archaische Tänze, Kreuzigungsdarstellungen, Opferungsrituale, wehklagende, ausgemergelte Figuren verdeutlichen die Randexistenz des Künstlers, seine soziale Isolation, sein Leid und seinen Zorn. Es sind Bilder, die von einer ersehnten Ordnung, Rhythmus, Harmonie einerseits und der blanken Obsession, dem Drang zum stetigen, perpetuierenden Weitermalen als emotionales Sprachrohr andererseits zeugen. Die Fingermalerei als unmittelbarstes Werkzeug des Künstlers und direktestes Medium in der Realisierung des emotionalen Zustandes zeigt sich als verbreitete Tradition in der Malereigeschichte, etwa bei Richard Gerstl, Arnulf Rainer, CoBrA und anderen. Immer steht jedoch bei diesen Malern die Formverwilderung, die Destruktion des Figurativen im Zentrum. Soutter aber hält am Menschenbild fest; seine Motive entstehen durchwegs konzentriert, von der heftigen »aktionistischen« Geste distanziert.

each painted zone is charged with aggressive energy, later, the painter goes to work with greater insouciance and delicacy. A softness takes over the act of painting. The paint flows intuitively, it settles in the chatoyant zone between form and informal structure. This «coarse manner» does not lead to a wild, crude «daub» but to sensitive resolutions in the peinture.

Louis Soutter's most significant creative phase occurred in the years 1937 to 1942, when he produced his figurative finger paintings, mainly in black (p. 132). The reason he opted for this technique was not only Soutter's ill health—the sclerotic condition of his joints made it impossible for him to handle his painting tools—but it reflects the most direct transportation of his obsessive, emotional impulses which are impressively manifest in the chiaroscuro sceneries of his works on paper. The artist tends manically to fill out and compact the total picture area. The vocabulary of motifs seems fixed in Soutter: silhouettes, mostly in profile, populate the sheet of paper in a picture-parallel structure; they form as it were a two-dimensional matrix which eschews a staggered arrangement of depth. They are all patterns which can be detected in other exponents of Art Brut, for instance Adolf Wölfli, although here more ordered and systematic. The beholder betakes himself in the drawings into the depths of Soutter's subconscious. Archaic dances, crucifixions, sacrificial rituals, keening, emaciated figures accentuate the artist's marginal existence, his social isolation, his sufferings and his rage. They are pictures that on the one hand testify to a yearned-for order, rhythm, harmony, and on the other to the sheer obsession, the compulsion toward a never-ending, self-perpetuating act of painting as emotional mouthpiece. Finger painting as the most immediate tool of the artist and most direct medium in realizing the emotional state is a widespread tradition in the history of painting, with Richard Gerstl, Arnulf Rainer, CoBrA, et al. as examples. However, the random escalation of form, the destruction of the figurative element, is central to the work of these painters, whereas Soutter adheres to the human image; all his motifs emerge concentrated, aloof from the «actionist» gesture. His mental obsession is bound more to the thematic element—the dark world of surreal archaisms—and to the seemingly incessant continuation of his black finger drawings.

In the wake of Pollock's Action Painting, art underwent a drastic escalation of actionist and process-related elements. Protagonists of the Japanese Gutai Group, Jim Dine, the Viennese actionists, and Yves Klein placed their stakes on «corporeality.» «To be in the painting» now meant painting with one's own body instead of using conventional painting tools. While Kazuo Shiraga and Günter Brus for instance attack the sub-

Seine psychische Obsession ist mehr an das Thematische – die dunkle Welt der surrealen Archaik – und an die scheinbar unaufhörliche Weiterführung seiner schwarzen Fingerzeichnungen gebunden.

In der Nachfolge von Pollocks Action-Painting erlebt die Malerei eine drastische Steigerung des Aktionistischen und Prozesshaften. Protagonisten der japanischen Gutai-Gruppe, Jim Dine, die Wiener Aktionisten und Yves Klein setzen auf »Körperlichkeit«. »To be in the painting« heißt nun, mit dem eigenen Körper zu malen statt herkömmliche Malinstrumente einzusetzen. Während etwa Kazuo Shiraga oder Günter Brus den Bildträger mit aggressiven Gesten attackieren, zieht Yves Klein eine erotisch-orchesterale Malerei vor. Einem Dirigenten gleich lässt der Künstler in der legendären Anthropometrie-Performance am 9. März 1960 in der Pariser Galerie Internationale d'Art Contemporain nackte Frauemodelle, mit IKB-Farbe (International Klein Blue) bemalt, auf dem Papier agieren und ihre Körperabdrücke und gestischen Spuren der sinnlichen Bewegung markieren, begleitet von einem klassischen Streichorchester. Ergänzt wird die Malperformance mit Körperabdruckbildern im vertikalen Zustand: Die nackten Modelle pressen ihre eingefärbten Brüste, Bäuche, Oberschenkel und Schultern auf das an die Wand fixierte Papier. Im gerahmten und gehängten vertikalen Zustand mutieren die »performativen Relikte« zu wohlkomponierten Bildern. Die abgeklasten Formen des Körpers entmaterialisieren sich zu auratisch leuchtenden Farbzonen, die in den Betracherraum sphärisch eindringen (S. 133).

Lucio Fontana's position in the post-war avant garde is pre-eminently to be located in the context of the monochrome panel picture and its extension into the third dimension by making perforations and slits. The first examples of *Concetto Spaziale* appear in the late forties, where Fontana aggressively riddles the picture planes with holes. The *Buchi* (holes) bring light and space into the flatness of the panel picture. The first purist panel pictures emerge in the late fifties, painted monochrome and with slits like a shark's gills cut into them. But Lucio Fontana had been preoccupied with the theme of space ever since his early artistic career, namely since the twenties, when he worked mainly with sculpture. Oriented on ideals of Antiquity and the Renaissance, the artist stylizes classical figuration. In the late forties space takes greater possession over the sculpture: Fontana models fissured Harlequins and cockerels, whose character is defined by the informal primal substance of the work material on the one hand, and figurative shaping on the other. The arabesque surface structures and the sheen of fired clay lend the objects a Baroque note. A decade later, in 1959–60, the artist created a series of three-dimensional works of terracotta and bronze (pp. 137, 138, 139). Fontana penetrates the clumpy form with his hand, creating hollows, an act related to the perforation of his pictures. The addition of «Natura» to the title *Concetto Spaziale* indicates the earthiness of this sculpture, shows the symbolic bonding with the maternal womb of nature. The sculptural solidity and down-to-earth quality is diametrically opposed to many of Fontana's pictures with cosmic connotation. *Concetto Spaziale*, 1954 (p. 136), is an early example of this. The immaterial blue of the canvas, the delicate holes, the pastose application of the paint and sparkling glass splinters interweave into a floating dance in the endless reaches of outer space. Fontana's process-related

strate with aggressive gestures, Yves Klein favored an erotic-orchestral mode of painting. Like an orchestra conductor, in the legendary anthropometry performance on March 9, 1960 in the Galerie Internationale d'Art Contemporain in Paris, the artist had nude female models painted in IKB color (International Klein Blue), made them act on the paper and mark it with their bodily imprints and gestural traces of sensual movement, all accompanied by a classical string orchestra. The painting performance was augmented with bodily imprints in the vertical: the nude models pressed their painted breasts, abdomens, thighs, and shoulders onto the paper fixed on the wall. When framed and hung in the vertical the «performative relics» mutated into well composed pictures. The clichéd forms of the body dematerialized into auratically luminous zones of color which permeated the auditorium as if from some heavenly sphere (p. 133).

Lucio Fontana's position in the post-war avant garde is pre-eminently to be located in the context of the monochrome panel picture and its extension into the third dimension by making perforations and slits. The first examples of *Concetto Spaziale* appear in the late forties, where Fontana aggressively riddles the picture planes with holes. The *Buchi* (holes) bring light and space into the flatness of the panel picture. The first purist panel pictures emerge in the late fifties, painted monochrome and with slits like a shark's gills cut into them. But Lucio Fontana had been preoccupied with the theme of space ever since his early artistic career, namely since the twenties, when he worked mainly with sculpture. Oriented on ideals of Antiquity and the Renaissance, the artist stylizes classical figuration. In the late forties space takes greater possession over the sculpture: Fontana models fissured Harlequins and cockerels, whose character is defined by the informal primal substance of the work material on the one hand, and figurative shaping on the other. The arabesque surface structures and the sheen of fired clay lend the objects a Baroque note. A decade later, in 1959–60, the artist created a series of three-dimensional works of terracotta and bronze (pp. 137, 138, 139). Fontana penetrates the clumpy form with his hand, creating hollows, an act related to the perforation of his pictures. The addition of «Natura» to the title *Concetto Spaziale* indicates the earthiness of this sculpture, shows the symbolic bonding with the maternal womb of nature. The sculptural solidity and down-to-earth quality is diametrically opposed to many of Fontana's pictures with cosmic connotation. *Concetto Spaziale*, 1954 (p. 136), is an early example of this. The immaterial blue of the canvas, the delicate holes, the pastose application of the paint and sparkling glass splinters interweave into a floating dance in the endless reaches of outer space. Fontana's process-related

später, 1959/60, schafft der Künstler eine Serie dreidimensionaler Werke, aus Terrakotta und Bronze (S. 137, 138, 139). Fontana penetriert die klobähnliche Form mit seiner Hand und erzielt Hohlräume, ein verwandter Akt zur Perforation seiner Bilder. Der Zusatz »Natura« zum Werktitel *Concetto Spaziale* verweist auf die Erdgebundenheit dieser Skulpturen, zeigt die symbolische Verbundenheit mit dem Mutterschoß Natur. Diese skulpturale Massivität und Erdbezogenheit steht im diametralen Verhältnis zu vielen von Fontanas Bildern mit kosmischer Konnotation. *Concetto Spaziale*, 1954 (S. 136), ist dafür ein frühes Beispiel. Das immaterielle Blau der Leinwand, die zarten Löcher, die pastos aufgetragene Farbe und funkelnde Glassplitter verweben sich zu einem schwebenden Tanz in den unendlichen Weiten des Alls. Sowohl in den Skulpturen als auch im Bild ist Fontanas Prozessualität eingeschrieben: als aggressives Bearbeiten der Masse zum einen und als spontane Geste – Malen, Streuen, Stechen – auf der Bildfläche zum anderen.

Cy Twomblys Agieren mit Form und Materie ähnelt der intuitiven Prozessualität mit offenem Werkcharakter in seinen Zeichnungen und Gemälden. Twomblys Skulpturen wirken auf den ersten Blick wie amorphe Klumpen, »zusammengebastelt« aus Alltagsmaterialien, provisorisch mit Binden verbunden und mit Gips angestrichen, manchmal mit Farbklecksen und zittrigen Schriftfragmenten versehen, die in loses Gekritzeln übergehen. Dieses scheinbar unachtsame, beiläufige »Basteln«⁴ weist jedoch eine ungeheure Sensibilität und Emotion auf, die Twombly den Objekten einhaucht: »To feel all things in all ways.«⁵ Der Künstler intendiert nicht, die vollendete Form im Skulpturalen zu erlangen, sondern hinterlässt informelle Gebilde, die seine Handschrift sowohl im plastischen, malerischen als auch im zeichnerisch-poetischen Sinne eingeschrieben haben. Carla Schulz-Hoffmann spricht im Rahmen von Cy Twomblys Skulpturenausstellung in der Alten Pinakothek 2006 von der »unge-schönte(n) Geste, die nicht festlegen will«.⁶ Das verwendete Material wird nicht transformiert, um ein Abbild der Welt zu fingieren, sondern es bleibt seiner ursprünglichen Rohheit verhaftet. Diese Rohheit wirkt nicht arm und schäbig, sondern höchst ästhetisch und meditativ. Die rau, bröselige Oberflächentektonik verleiht Twomblys Skulpturen den Anschein von archäologischen, stark verwitterten Funden. In diesen »Ruinen« scheint die Zeit ihre Spuren hinterlassen zu haben. Twombly hat sich auf die Pfade der Antike begeben und implementiert in sein Werk das kulturelle Gedächtnis. Dabei agiert der Künstler niemals historisierend im Sinne des direkten motivischen Zitats. Jegliche inhaltliche Andeutung an Schrift, Zeichen oder gegenständlicher Form wird im selben Moment durch seine informelle »ungeschönte Geste« und durch Vulgarität⁷ gebrochen. So erinnert die Skulptur *Untitled, Rome*, 1979 (S. 129),

manner is inscribed in both sculptures and picture: firstly as aggressive fashioning of the mass and secondly as spontaneous gesture on the picture surface—painting, scattering, piercing.

Cy Twombly's treatment of form and material is similar to the intuitive, process-related approach with an open work character seen in his drawings and paintings. Twombly's sculptures take effect at first glance as amorphous clumps "knocked together" out of everyday materials, provisionally tied with bandages and painted with plaster, sometimes marked with splodges of color and shaky lettering fragments that mutate into random scribbling. Nonetheless, this apparently careless, casual bricolage or tinkering⁴ manifests an enormous sensibility and emotion breathed by Twombly into the objects: "To feel all things in all ways."⁵ The artist does not intend to achieve the perfect form in the sculptural mode, but leaves behind informal configurations which inscribe his individual touch into all genres, whether three-dimensional, painterly or graphic and poetic. During Cy Twombly's sculpture exhibition in the Alte Pinakothek in 2006 Carla Schulz-Hoffmann spoke of the "unenhanced gesture that will not specify."⁶ The material he uses is not transformed in order to fashion an image of the world, but remains captive in its original rawness. This rawness does not make a poor or shabby impression, but is superlatively aesthetic and meditative. The rough, crumbly surface tectonics give Twombly's sculptures the appearance of weather-battered archaeological finds. Time seems to have left its marks on these "ruins." Twombly betook himself along the paths of Antiquity and instrumentalized cultural memory in his work. In so doing, the artist never actuates a historical connotation through the direct citation of a motif. Each allusion to content in writing, sign or representational form is disrupted in the same instant by his informal, "unenhanced gesture," and by vulgarity.⁷ Thus the sculpture *Untitled, Rome*, 1979 (p.129), recalls an ancient Roman chariot with an intensely weather-beaten surface. Wheels and chariot body with the charioteer are clearly visible in profile. The narrow side of the work tapers into a simplified, vulgar phallus form. In *Vulci Chronicle, Rome* 1997 (p. 128), Twombly makes reference to the Etruscan city of *Vulci*: he appliqués organic looking parts on an area like a public square—an allusion to Etruscan hepatoscopy, augury through liver inspection. As dominant as the roughness of materiality is in Cy Twombly's sculptures, the effect of his works is delicate and luminous when the artist conjures up a radiant brilliance in their white-painted or plaster-coated surface. They breathe light. White dematerializes, it abrogates the contrasts of the individual materials. The artist achieves the same effect when he has bronze casts made out of his "ready-made assem-

an einen römischen Streitwagen der Antike mit stark verwitterter Oberfläche. Räder und Korb des Wagenlenkers sind deutlich in der Profilansicht erkennbar. Die Schmalseite der Arbeit reduziert sich zu einer vereinfachten vulgären Phallusform. In *Vulci Chronicle*, Rome 1997 (S. 128), bezieht sich Twombly auf die etruskische Stadt *Vulci*: Auf einer platzartigen Fläche appliziert der Künstler organisch anmutende Teile – eine Anspielung auf die etruskische Leberschau. So dominant die Grobheit der Materialität im Vordergrund von Cy Twomblys Skulpturen steht, so zart und leuchtend wirken die Arbeiten, wenn der Künstler ihre weiß bemalte oder mit Gips bestrichene Oberfläche zum Strahlen bringt. Sie atmen das Licht. Weiß immaterialisiert, es hebt die Kontraste der einzelnen Werkstoffe auf. Dieselbe Wirkung erzielt der Künstler, wenn er Bronze-güsse von seinen »Ready-made-Assemblagen« anfertigen lässt und sie im Anschluss mit Kalkstaub einfärbt, wie etwa bei *Untitled, Rome*, 1987 (S. 172). In der Profilansicht erinnert die aufrecht strebende Skulptur an die schreitenden und stehenden filigranen, vom Raum »bedrohten« Figuren von Alberto Giacometti, jedoch ohne dass ihr jener konkrete motivische Gestaltungswille mit realem Vorbild eigen ist. Äste und Latten bilden eine Art Dreieck, aus dessen oberem Ende eine Mohnkapsel hervorragt, anthropomorph mit einem Kopf konnotiert. Die grob modellierte Form auf den zwei geometrischen Kuben kann als Sockelelement oder als Fuß gelesen werden. Diese Skulptur ist einmal mehr Beispiel für Twomblys »Geste, die nicht festlegen will.«

Das strahlendweiße, mythenumwobene Goldene Vlies liegt ausgebreitet auf dem verbrannten Erdboden (S. 130, 131): Um den Thron seines Vaters Aison wiederzuerlangen, stellt König Pelias, der Onkel von Iason, dem griechischen Sagenhelden eine Bedingung – Iason soll nach Kolchis am Schwarzen Meer reisen und dort das Goldene Vlies, das seinem Besitzer Reichtum und Ruhm versprach, rauben und Pelias als Entschädigung überreichen.

Anselm Kiefer ist der Mythenmaler der Neuen Deutschen Malerei. Wie auch Georg Baselitz hat Kiefer in den 1960er-Jahren begonnen, Kriegsgeschichten in pathetischer Manier malerisch aufzuarbeiten, jedoch stets deren Heldenbilder und heroisierte Ideologien ins Reflektierende transferiert: eine subjektive Vergangenheitsbewältigung des Künstlers ohne politisch korrekte Anklage, eine persönliche »Archäologie der Trauer«.⁸ Seine Gemälde sind Doppelgesichter: Eine Diskrepanz zwischen Pathos und Moral tut sich auf. In Kiefers Gemälde *Maikäfer flieg* trifft das romantisch Erhabene der landschaftlichen Weite auf das verbrannte, verwüstete Feld als direktes Sinnbild für die katastrophalen Folgen des Dritten Reiches und des Zweiten Weltkriegs. Anselm Kiefer integriert die Natur, wie Pflanzen, Steine

blages" and then bleaches them with lime dust, as in *Untitled, Rome*, 1987 (p.172). In profile view the upright-striving sculpture recalls Alberto Giacometti's striding and standing filigree figures that seem "threatened" by the surrounding space, but without manifesting the palpable will to shape according to motif and a real subject. Branches and slats form a kind of triangle, a poppy capsule projects out of its top end, anthropomorphically suggesting a head. The roughly modeled form on the two geometric cubes can be interpreted as base element or foot. This sculpture is yet again an example of Twombly's "gesture that will not specify."

The radiant white, myth-enshrouded Golden Fleece lies spread out on the burnt earth (pp.130, 131): in order to reclaim the throne of his father Aison, Jason's uncle King Pelias sets a condition for the legendary Greek hero—Jason is to travel to Colchis on the Black Sea and steal the Golden Fleece, which promised riches and fame to its owner, and hand it over to Pelias as compensation.

Anselm Kiefer is the myth painter of New German Painting. Like Georg Baselitz, Kiefer began in the nineteen-sixties to produce works on war motifs imbued with pathos, although he always transposed their heroic images and epic ideologies into a vein of reflection: a subjective way for the artist to come to terms with the past without politically correct denunciation, a personal "archaeology of grief."⁸ His paintings are Janus-faced: a discrepancy arises between pathos and moral code. In Kiefer's *May-Beetle, Fly!* the romantic sublimity of the far-reaching landscape meets the burnt, devastated field as a direct symbol of the catastrophic consequences of the Third Reich and World War II. Anselm Kiefer integrates nature—plants, stones, and sand—into his monumental panel pictures and charges them with archaic, mythological power. Besides German national history, Anselm Kiefer takes Germanic-Nordic mythologies as his subject, for instance the Ring of the Nibelungs, also religious and biblical motifs and Antique mythology.

1 Alberto Giacometti, in: Reinhold Hohl, *Alberto Giacometti*, Ostfildern 1971, p. 107, quoted from: *Alberto Giacometti*, ed. Toni Stooss, Patrick Elliott, Christoph Doswald, exh. cat. Vienna Kunsthalle 1996 and Scottish National Gallery of Modern Art 1996, Ostfildern 1996, p. 194.

2 Willem de Kooning, quoted from: Barbara Hess, *Willem de Kooning*, Cologne 2004, p. 66.

3 Georg Baselitz, "Entitiens avec Jean-Louis Froment et Jean-Marc Poinsot," in: *Georg Baselitz, Skulpturen*, exh. cat. C.A.P.C., Bordeaux 1983, quoted from: Claire Stoullig, "Die Skulptur von Willem de Kooning," in: *Willem de Kooning: Retrospektive*, ed. Paul Cummings, Jörn Merkert, Claire Stoullig, exh. cat. Akademie der

und Sand, in seine monumentalen Tafelbilder und lädt sie mit archaischer mythologischer Kraft auf. Neben der deutschen Nationalgeschichte thematisiert Anselm Kiefer germanisch-nordische Mythologien, etwa den Nibelungenring, sowie religiösbiblische Stoffe und die antike Mythologie.

1 Alberto Giacometti, in: Reinhold Hohl, *Alberto Giacometti*, Ostfildern 1971, S. 107, zit. nach: *Alberto Giacometti*, hrsg. von Toni Stooss, Patrick Elliott, Christoph Doswald, Ausst.-Kat. Kunsthalle Wien 1996 / Scottish National Gallery of Modern Art 1996, Ostfildern 1996, S. 194.

2 Willem de Kooning, zit. nach: Barbara Hess, *Willem de Kooning*, Köln 2004, S. 66.

3 Georg Baselitz, »Entiens avec Jean-Louis Froment et Jean-Marc Poinsot«, in: *Georg Baselitz, Skulpturen*, Ausst.-Kat. C.A.P.C., Bordeaux 1983, zit. nach: Claire Stoullig, »Die Skulptur von Willem de Kooning«, in: *Willem de Kooning: Retrospektive*, hrsg. von Paul Cummings, Jörn Merkert, Claire Stoullig, Ausst.-Kat. Akademie der bildenden Künste, Berlin 1983/84 / Whitney Museum of American Art, New York 1984 / Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris 1984, München 1984, S. 247.

4 Vgl. Claude Lévi-Strauss' Begriff der »Bricolage« (Bastelei), in: ders., *Das wilde Denken*, Frankfurt am Main 1968, S. 29, zit. nach: Achim Hochdörfer, *Cy Twombly: Das skulpturale Werk*, Klagenfurt und Wien 2001, S. 29.

5 Vgl. Carla Schulz-Hoffmann, »To feel all things in all ways: Neue Skulpturen von Cy Twombly«, in: *Cy Twombly in der Alten Pinakothek: Skulpturen 1992–2005*, München 2006, S. 101–109.

6 Ebd., S. 101.

7 Diese Vulgarität und Bassesse tritt auch häufig in Twombllys Malerei auf, wenn er etwa pastose Farbzonen direkt mit den Händen auf den Bildträger »schmiert« und sie mit gezeichneten sexuellen Kürzeln verbindet.

8 Vgl. Günter Metken, *von hier aus. Zwei Monate neue deutsche Kunst in Düsseldorf*, Messe Halle 13, Ausst.-Kat. Düsseldorf 1984, S. 70.

bildenden Künste, Berlin 1983–84, Whitney Museum of American Art, New York 1984 und Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris 1984, Munich 1984, p. 247.

4 Cf. Claude Lévi-Strauss' concept of "bricolage" (tinkering), in: Claude Lévi-Strauss, *Das wilde Denken*, Frankfurt am Main 1968, p. 29, quoted from: Achim Hochdörfer, *Cy Twombly: Das skulpturale Werk*, Klagenfurt and Vienna 2001, p. 29 (Cf. Claude Lévi-Strauss, *The Savage Mind*, Chicago 1966).

5 Cf. Carla Schulz-Hoffmann, "To feel all things in all ways: Neue Skulpturen von Cy Twombly," in *Cy Twombly in der Alten Pinakothek: Skulpturen 1992–2005*, Munich 2006, pp. 101–109.

6 Ibid. p. 101.

7 This vulgarity and lowness also occurs frequently in Twombllys painting, for instance when he "smears" pastose color zones with his hands directly onto the substrate and connects them with graphic sexual codes.

8 Cf. Günter Metken, *von hier aus. Zwei Monate neue deutsche Kunst in Düsseldorf*, Messe Halle 13, exh. cat. Düsseldorf 1984, p. 70.



Alberto Giacometti, *Annette assise*, 1958/59, Bronze, 81.3 x 21.6 x 30.5 cm, AL / Ed.: 1/6





Willem de Kooning, *Head III*, 1973, Bronze mit schwarzer Patina / Bronze with black patina
49.5 x 24.7 x 26.6 cm, AL / Ed.: 4/12



Willem de Kooning, *Hostess*, 1973, Bronze mit schwarzer Patina / Bronze with black patina
124.5 x 94 x 73.7 cm, AL / Ed.: 3/7



Willem de Kooning, *Ohne Titel / Untitled*, ca. 1970 – 71, Öl und Papier auf Leinwand / Oil and paper on canvas, 176.2 x 94 cm



Willem de Kooning, *Ohne Titel / Untitled*, ca. 1970 – 71, Öl und Papier auf Leinwand / Oil and paper on canvas, 176.2 x 94 cm



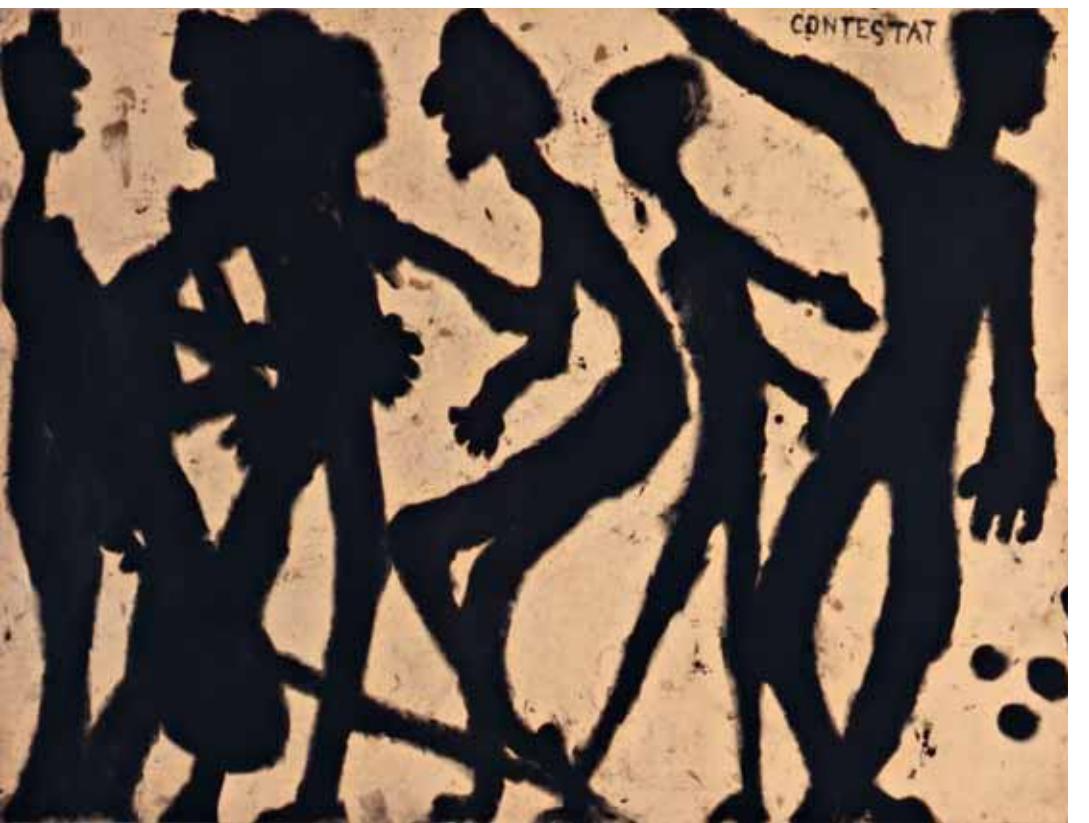
Cy Twombly, *Vulci Chronicle*, Rome, 1997, weiß bemalte Bronze / Bronze painted white, 27 x 61 x 32 cm, AL / Ed.: 1/3



Cy Twombly, *Ohne Titel / Untitled*, Rome, 1979, Bronze, 49 x 42 x 22 cm, AL / Ed.: 3/6



Anselm Kiefer, *Das goldene Vlies*, 1997, Öl, Schellack, Acryl, Emulsion und Blattgold auf Leinwand / Oil, shellac, acrylic emulsion and gold leaf on canvas, 140 x 281 cm



Louis Soutter, *Contestat*, 1937/42 (schwarze Fingerzeichnung / black finger drawing), Tinte auf Papier / Ink on paper, 44 x 58 cm

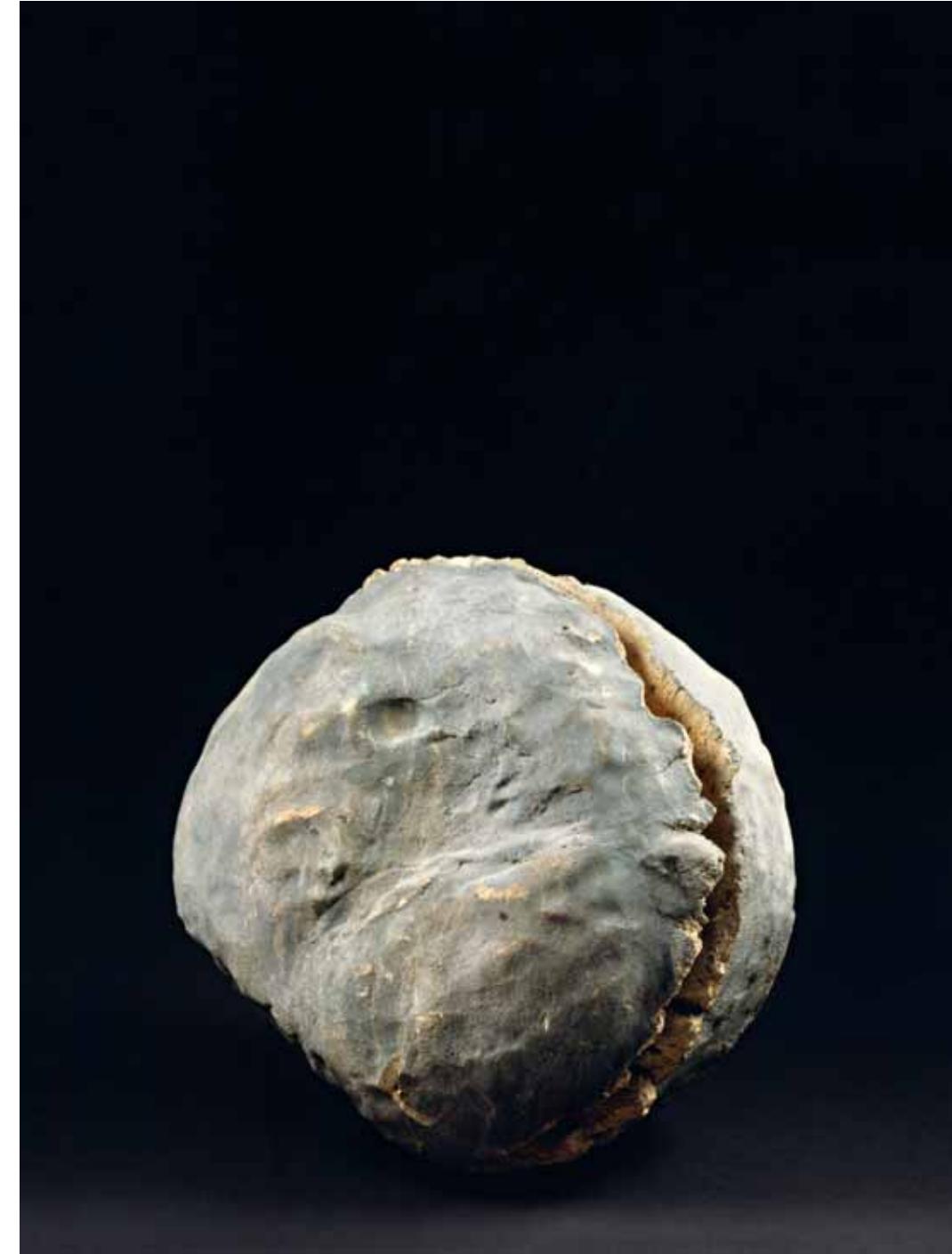


Yves Klein, *ANT 37*, ca. 1960, reines Pigment und Kunstharsz auf Papier auf Leinwand / Pure pigment and synthetic resin on paper on canvas
79 x 29.5 cm

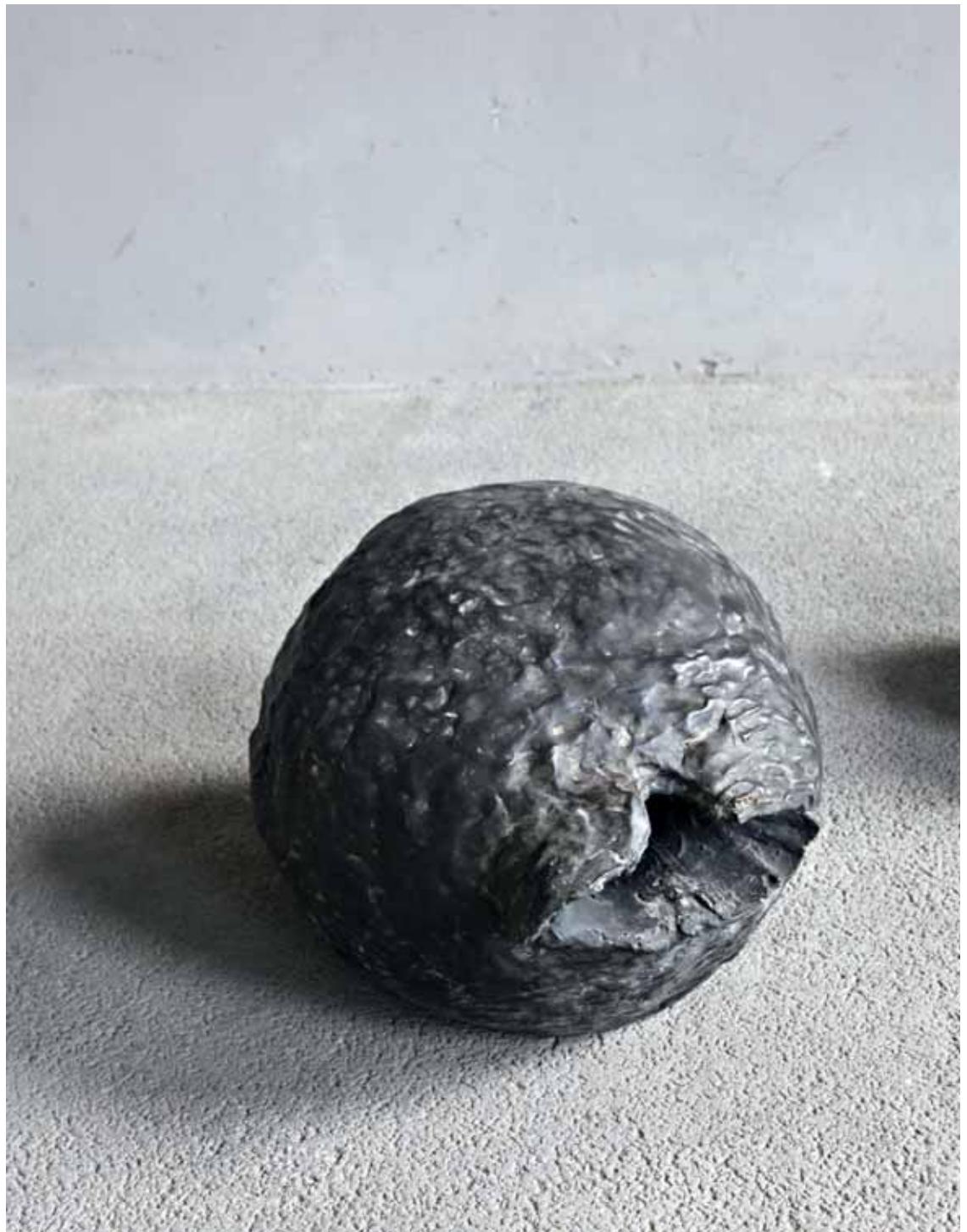




Lucio Fontana, *Concetto Spaziale*, 1954, Öl und Kieselsteine auf Leinwand / Oil and gravel on canvas, 80 x 70 cm



Lucio Fontana, *Concetto Spaziale, Natura*, Nr. 26, 1959/60, Terrakotta / Terracotta, 35 x 33 cm

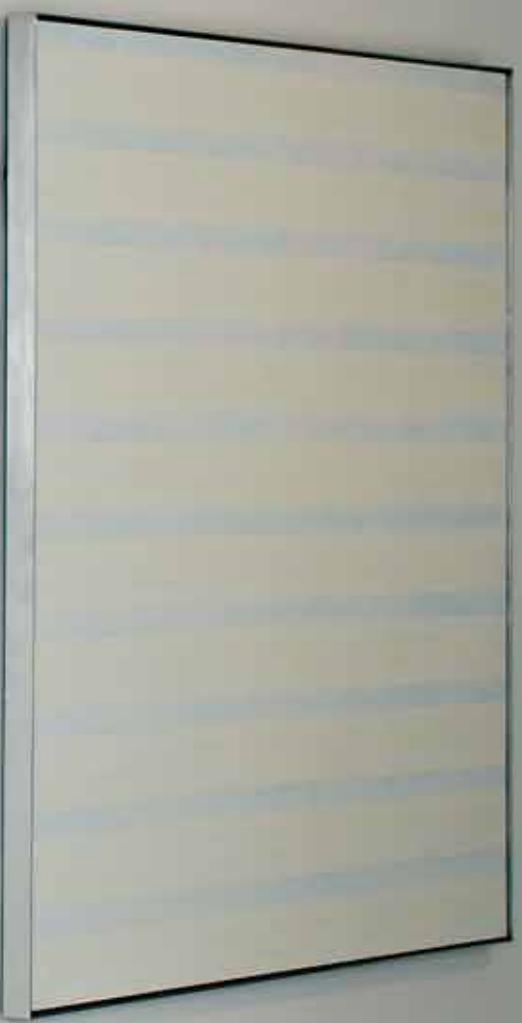
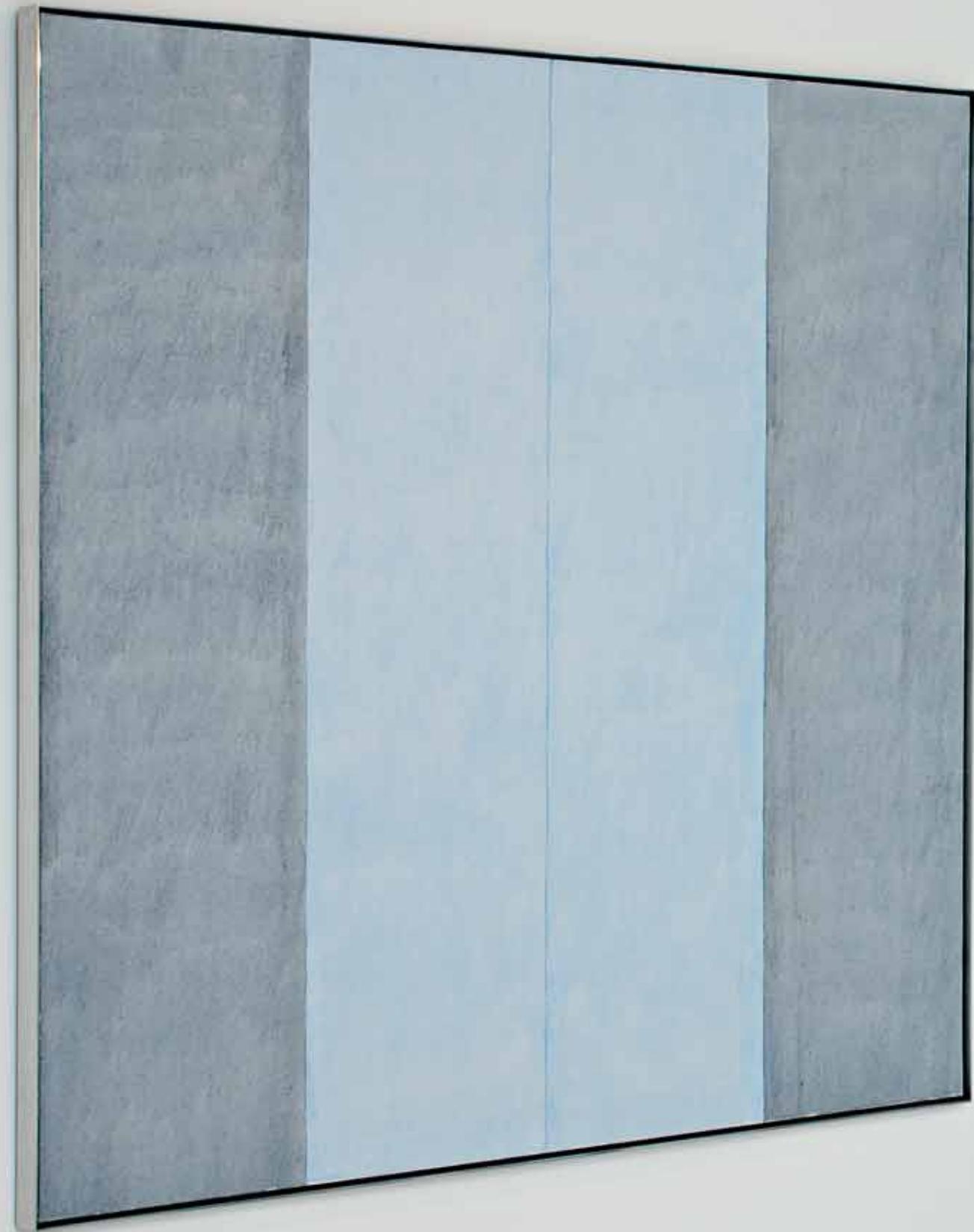


Lucio Fontana, *Concetto Spaziale, Natura*, Nr. 7, 1959/60, Bronze, 84 cm Durchmesser / Diameter
AL / Ed.: 3/4



Lucio Fontana, *Concetto Spaziale, Natura*, Nr. 19, 1959/60, Bronze, 56 cm Durchmesser / Diameter
AL / Ed.: 3/4





Minimalistische Tendenzen und gemalte Geometrie

Bereits um 1960, in der Blütezeit des Abstrakten Expressionismus und des Informel, etabliert sich im Bereich der Abstraktion sowohl in den USA als auch in Europa eine analytisch-minimalistische Kunstbewegung. Im Jahrzehnt zuvor, eingeleitet von Rauschenbergs *White Paintings* und Ad Reinhardts *Black Paintings*, folgen Positionen wie vor allem von Frank Stella, Donald Judd oder Ellsworth Kelly, die den Objektcharakter des Werks thematisieren. In Europa kommen die wichtigsten minimalistischen Beiträge von Lucio Fontana, Piero Manzoni, Yves Klein, Arnulf Rainer, Otto Piene, Günther Uecker oder Gotthard Graubner. Ihnen gemeinsam ist die Tendenz zur Monochromie und ein deutlicheres Festhalten am Tafelbild, während die US-Minimal Art raumbezogen ist. Das Bild mutiert zwar zum Objekt, wenn beispielsweise Uecker auf der Bildtafel ein Meer von Nägeln einschlägt oder wenn Graubner seiner Leinwand durch Schaumstoffschichten Körperlichkeit verleiht, bleibt aber doch wie ein Gemälde mit der Wand verbunden. Es entstehen malerisch-reliefhafte Hybride: So kann innerhalb ihrer physischen Grenzen Malerei stattfinden.

Wenn auch Gotthard Graubners *Farbraumkörper* zur koloristischen Einheitlichkeit tendieren, unterscheiden sie sich dennoch klar von den *Achromes* von Yves Klein, die der Künstler durch Eintauchen in den Farbtiegel erreicht (S.170). Zum einen lassen sich deutliche Farbnuancen erkennen, zum anderen markiert Graubner den offenen Pinselstrich auf der Leinwand. Dadurch entsteht ein optischer Illusionismus mit einem Hauch impressionistischer Atmosphäre: Der bauchige Bildkörper atmet geradezu abstrakte Nebelschwaden aus. 1969 vernebelte der Künstler den gesamten Galerieraum der Galerie Ernst in Hannover; die Besucher kamen sich vor wie Wanderer, die sich im schlechten Wetter verirrt hatten. In dieser Installation verwies der Künstler den Betrachter auf sich selbst, auf seine Orientierungslosigkeit. Im Unterschied zu den kühl-sterilen Objekten der Minimal Art wirken Graubners *Farbraumkörper* organisch, warm, ja, sie sprechen in gewisser Weise den Geruchsinn an; die Farbnebel strömen eine Schwere aus, die Odeur suggeriert. Diese Art von Bildern, die *Farbraumkörper* – Leinwandüberzüge auf Synthetikwatte mit Acryl und Öl bemalt –, entstehen seit den 1970er-Jahren. Sie resultierten aus kompakten stoffbespannten Schwämmen, die der Künstler mit reiner Farbe tränkte. Zuerst fungierten sie als Malinstrument: Statt mit dem Pinsel zu malen, presste Graubner die feuchten Schwämme auf das Blatt Papier. Danach wurden die Schwämme selbst Bildobjekt. Das Tafelbild wird leiblich. Optisch-Malerisches verbindet sich mit Taktill-Körperlichem.

Günther Ueckers erste Nagelbilder, die sein künstlerisches Werk bis heute prägen, sind bereits 1956/57 entstanden. Die

Minimalist Tendencies and Painted Geometry

Around 1960, in the heyday of Abstract Expressionism and Art Informel, an analytical, Minimalist art trend already asserted itself in the abstraction movement, both in the USA and in Europe. Initiated by Rauschenberg's *White Paintings* and Ad Reinhardt's *Black Paintings* in the previous decade, other formations followed, with Frank Stella, Donald Judd, and Ellsworth Kelly at the forefront, who took the character of the work as an object as their theme. In Europe, the foremost Minimalist contributions came from Lucio Fontana, Piero Manzoni, Yves Klein, Arnulf Rainer, Otto Piene, Günther Uecker, and Gotthard Graubner. What they have in common is the tendency to monochrome and a clearer adherence to the panel picture, while the Minimal Art of the US is spatially structured. The picture mutates into object when, for example, Uecker hammers a sea of nails into the panel picture or when Graubner lends corporeality to his canvases with layers of foam rubber. Yet it remains attached to the wall like a painting. Painterly, relief-type hybrids are the result: thus, painting can take place within its physical limits.

Although Gotthard Graubner's *Farbraumkörper* (*Color Space Bodies*) also tend towards uniformity of color, they still differ conspicuously from the *Achromes* of Yves Klein, which the artist arrives at by dipping into the paint pot (p. 170). On the one hand, we can see clear color nuances, on the other Graubner marks the open brushstroke on the canvas. This produces an optical illusion with a whiff of an impressionistic atmosphere: the bellied body of the picture almost seems to breathe out abstract wafts of mist. In 1969 the artist befogged the entire gallery hall of the Galerie Ernst in Hannover; the visitors felt like wanderers lost in bad weather. In this installation the artist leaves the observers to their own devices, to their lack of orientation. In contrast to the chilly, sterile objects of Minimal Art, Graubner's *Farbraumkörper* have an organic, warm effect, indeed, they appeal in a certain way to the sense of smell; the wafts of mist stream out a heaviness, suggestive of odor. He started producing this type of picture, the *Farbraumkörper* – canvas coatings on synthetic cotton wool painted with acrylic and oil – in the seventies. They were created out of compact, fabric-covered sponges, which the artist soaked in pure paint. At first they functioned as a painting tool: instead of painting with the brush, Graubner pressed the moist sponge onto the sheet of paper. Then the sponges themselves became the image. The panel picture becomes corporeal. The optical and painterly combines with the tactile and corporeal.

Günther Uecker produced his first nail pictures – which continue to characterize his oeuvre even now – as early as 1956–57. The nails, painted in white, conjure up an undulating sea

mit weißer Farbe bemalten Nägel ergeben ein wogendes Meer in Hell-Dunkel-Schattierungen (S. 171): An die Stelle von Erzielung von Lichtwerten aus der gemalten Farbe tritt die reale Implikation von Licht und Schatten. Uecker erweitert Anfang der 1960er-Jahre diese dreidimensionale, lösungsfähige Dimension im Installativ-Skulpturalen; es entstehen freistehende Holzstrünke oder Alltagsobjekte wie Möbel, mit Nägeln übersät. 1961 schließt sich Uecker der bereits 1958 von Otto Piene und Heinz Mack gegründeten Avantgarde Gruppe ZERO an, deren Philosophie primär auf Licht und Bewegung basiert, realisiert in raumgreifenden Kunstobjekten. ZERO definiert eine puristisch-minimalistische Werkästhetik in Reaktion auf das expressiv-emotional geladene Informel sowie den US-amerikanischen Abstrakten Expressionismus mit schöpferischer Geste.

The exponents of Minimal Art, led by Donald Judd, Sol LeWitt, and Carl Andre, set a clear signal in the sixties against the painted panel picture with their "cool," industrially produced object installations. While Frank Stella adhered with his *Shaped Canvases* to the hand-painted surface, Donald Judd untied the bonds to the traditional conventions of the classical medium. In his text *Specific Objects* published in 1956, Judd directs the work of art away from strict genre differentiation and leads it towards a hybrid, media-transported concept of "object-ness," neither picture nor sculpture. In the stacked boxes, the relation to the wall is evident. Here we see Judd's confrontation with the panel picture placed on the wall. The objects lack all pictorial flatness. The arranged objects intervene in the surrounding spatial situation and are placed in direct relation to their coordinates, their factual composition, and the beholder. Whereas Judd specifically used to paint the surfaces of earlier works, in the work discussed here the artist opts exclusively for industrial materials such as electroplated iron and Plexiglas, which accentuate the three-dimensional form per se. He produced the first *Stacks* in 1965; they are among the key works in the complete oeuvre of the Minimal Artist (p. 151). In the installed "Judd Space," the beholder's perception is supposed to be objective and analytical in contrast to the emotional and metaphysical moment when facing the color fields of Pollock and Rothko. It is what it is – austere formalism in its essence as an object; however, Judd's upward-striving *Stacks* are given a hugely monumental aesthetic impact, similar to the explosive aura of many an Abstract-Expressionist picture. Peter Schejdal therefore sees no radical rupture between Abstract Painting and Judd's Minimal Art: "Judd's diverse sheets of metal and industrial surface finishes ... are obviously extensions and not some kind of disturbances of the conventional aesthetic field: and, over and above everything else, they are beautiful." Accordingly, a harmonious interplay resonates when Donald Judd's *Stack* is placed next to a large-format *Hard Edge Painting* by Ellsworth Kelly (*White Triangle with Black*, 1976, (pp. 154, 155)) in the collector's house.

formativen *Hard Edge Painting* von Ellsworth Kelly (*White Triangle with Black*, 1976 (S. 154, 155)) positioniert ist. Kelly orientiert sich in seinem Frühwerk an geometrisch-konstruktivistischen Vokabularen der Abstraktion innerhalb des Bildgevierts und entwickelt im Verlauf der 1950er-Jahre objekthafte Paneele mit harten und scharfen Konturen. Die Leinwandoberfläche von Kellys Werken ist einheitlich im monochromen Finish angestrichen, ohne jegliche persönliche Handschrift. Das Dinghafte, objektiv Fabrizierte dominiert gegenüber dem individuell Erschaffenen. Im Unterschied zu Judd bleibt jedoch Kelly der Malerei treu und setzt die klassischen Materialien wie Leinwand und Ölfarbe ein. Kellys Werk ist kein in sich geschlossenes System – wie ein gerahmtes Bild –, sondern interagiert mit Wand, Raum und Betrachter. Im Außenbereich der Fondation Hubert Looser sind *Totem (for Roy Lichtenstein)* und *White Curve* platziert (S. 19, 156, 157), zwei Beispiele aus Kellys dreidimensionalem Werk. Aus dem formalen Bereich der gemalten Arbeit löst der Künstler geometrische Formen wie Kurven, Kreissegmente, Dreiecke heraus und setzt sie plastisch um. Das streng geformte *Totem (for Roy Lichtenstein)* ist in seiner haptischen Präsenz gesteigert; es zeigt Charakteristika einer freistehenden, aufwärts strebenden Skulptur. Der Titel »Totem«, der das vertikale Anthropomorphe der menschlichen Figur impliziert und archaische Stimmung assoziiert, distanziert Kellys Arbeit vom strengen Skulpturenbegriß der Minimal Art.

Tony Smiths schwarz glänzende Aluminiumteile – abgeschrägte Dreiecke und windschiefe Kuben – liegen verteilt im Gartenbereich des Anwesens. Ihre In-situ-Qualität und ihre Verbindung mit dem Außenraum wirken geradezu selbstverständlich, natürlich, so, als würden die *Ten Elements* (S. 160, 161, 192, 193) aus der Wiese wachsen oder als wären sie von übermächtiger Hand verstreut worden.

Agnes Martins Raster- und Streifenbilder zählen zu den repräsentativen Beispielen der Minimal Art (S. 152, 153). Trotz ihrer strengen Form strahlen die Gemälde Sensibilität und autarische Schönheit aus. »Wenn ich an Kunst denke, denke ich an Schönheit. Schönheit ist das Geheimnis des Lebens. Sie liegt nicht im Auge, sie liegt im Inneren. In unserem Inneren gibt es Erkenntnis von Vollkommenheit.«¹ Agnes Martin verleiht Streifen und Rastern durch ihren persönlichen Duktus organische Qualitäten. Die Helden der Minimal Art – wie etwa Donald Judd, Ellsworth Kelly oder Sol LeWitt – verwandeln hingegen die Oberflächen ihrer Objekte und Bilder in eine einheitliche monochrome Textur, die oft industriell angefertigt wird. Judd bezieht zum Beispiel seine *Specific Objects* mit Kunststofffolien, LeWitt lässt nach seinen Entwürfen geometrische Wandgemälde von Assistenten ausführen. In *Untitled*, 1998

Kelly orientierte himself in his early work on geometric-constructivist vocabularies of abstraction within the picture rectangle and in the fifties developed panels as objects with hard and sharp contours. The canvas surface of Kelly's works is painted uniform in monochrome finish, without any personal touch. The thing-ness, the work fashioned as object, dominates over what is individually created. In contrast to Judd, however, Kelly remains faithful to painting and uses classical materials such as canvas and oils. Kelly's work is not at all a closed system—like a framed picture—but interacts with wall, surrounding space, and beholder. *Totem (for Roy Lichtenstein)* and *White Curve* (pp. 19, 156, 157) are installed in the outside area of the Fondation Hubert Looser, two examples of Kelly's three-dimensional oeuvre. He extracts geometric forms like curves, segments, triangles out of the formal plane of the painted work and elaborates them spatially. The austere design of *Totem (for Roy Lichtenstein)* is intensified in its haptic aura; it demonstrates characteristics of a free-standing, upwardly striving sculpture. The title "Totem," evoking vertical anthropomorphism and archaic atmosphere, dissociates Kelly's work from the unadorned, sculptural concept of Minimal Art.

Tony Smith's black, glossy aluminium parts—slanted triangles and warped cubes—lie scattered in the garden area of the complex. Their in-situ quality and connection to the outside space have an absolutely natural, self-evident quality about them, as if the *Ten Elements* (pp. 160, 161, 192, 193) were growing out of the turf or had been scattered by some mighty hand.

Agnes Martin's grid and stripe pictures are among the representative examples of Minimal Art (pp. 152, 153). Despite their unadorned form, the paintings radiate sensibility and auratic beauty. "When I think of art, I think of beauty. Beauty is the mystery of life. It is not in the eye, it is in the mind. In our minds there is awareness of perfection."¹ Agnes Martin's personal touch endows organic qualities to stripes and grids. By contrast, the heroes of Minimal Art—Donald Judd, Ellsworth Kelly, and Sol LeWitt—transform the surfaces of their objects and pictures into a uniform, monochrome texture, which is often produced industrially. For example, Judd covers his *Specific Objects* with plastic foils, LeWitt has his assistants produce geometric wall paintings according to his designs. In *Untitled*, 1998 (p. 153), Martin sets finely painted stripes of acrylic next to the pencil line. This produces a subtle color field which starts to oscillate through the delicate lines and stripes. Martin bequeaths the painting a mysterious, restrainedly aristocratic appearance: "Composition is an absolute mystery. It is dictated by the mind. The artist searches for certain sounds or lines that

(S. 153), setzt Martin neben die Bleistiftlinie fein gemalte Streifen aus Acrylfarbe. Dadurch entsteht ein subtiles Farbfeld, das durch die zarten Linien und Streifen in Schwingung versetzt wird. Martin verleiht dem Gemälde eine geheimnisvolle, zurückhaltend-vornehme Erscheinung: »Komposition ist ein absolutes Geheimnis. Sie wird vom Inneren diktiert. Der Künstler sucht nach bestimmten Klängen oder Linien, die seinem Inneren angenehm erscheinen, und schließlich nach einer Anordnung, die angenehm ist. Die angenehmen Kompositionen rufen im Betrachter bestimmte Gefühle und Wohlgefallen hervor.«² Agnes Martin kritisiert das kalkulierende, spekulative Vorgehen jener Künstler, die primär den Markt bedienen: »Kommerzielle Kunst wird bewusst gemacht, um die Sinne anzusprechen, und das ist etwas ganz anderes. Ein Kunstwerk ist sehr kostbar, und zugleich ist es sehr selten.«³ Ein Kunstwerk bedarf einer gigantischen, einzigartigen Leistung des beseelten Künstlers, so Agnes Martin.

Wenn auch Richard Tuttles Werk von Serialität, Geometrie und vom Konstruktiven geprägt ist, scheint dennoch die Feinheit und die fragile Machart im Vordergrund zu stehen (S. 166, 167). Tuttle war ein enger Künstlerkollege und Freund von Agnes Martin, deren Gemälde und Zeichnungen ebenso von Sensibilität zeugen. Harald Szeemann hat Tuttle unter die »Postminimalisten« wie auch Eva Hesse oder Robert Morris eingeordnet, bei denen das persönliche Einbringen in die Arbeit wieder an Bedeutung gewonnen hat. Der Arbeitsprozess schreibt sich deutlich ins Werk ein: Intuitiver Geist und Handschrift stehen im Kontrast zu der Strenge der Minimal-Art-Künstler. Eingesetzt werden statt der industriell angefertigten normierte, fertig zugeschnittene Stoffe wie Metallplatten oder Kunststoffe sowie sinnlichere Materialien wie Schnüre, Filz, Textilien, die der Künstler verformt; der taktilen, differenziert bearbeiteten Oberflächenbeschaffenheit weicht die glatte Textur von Donald Judds Boxen und Carl Andres Platten. Die vorliegende Serie, die Tuttle im Hotelzimmer produzierte, war 1986 schon einmal in Wien ausgestellt.

Roni Horns Papierarbeiten entstehen meist im Kontext ihrer minimalistisch-skulpturalen Installationen, wie etwa der Serie *Things Which Happen Again*, die sie zwischen 1986 und 1991 geschaffen hat. Polierte Kegelstümpfe aus Kupfer werden paarweise in Szene gebracht. Hierbei wird vor allem die Frage nach der Identität durch Verdoppelung gestellt. In den Zeichnungen schließt Horn skulpturale Kriterien von Taktilität, Material und Raum mit ein (S. 165). Zum einen fungiert das Blatt Papier als neutrale Applikationsfläche des Pigments, das sich auf der Oberfläche – mit Lack fixiert – verkrustet, zum anderen als räumliches Ambiente der abstrakten Form. Tast- und Sehreiz

are acceptable to the mind and finally an arrangement of them that is acceptable. The acceptable compositions arouse certain feelings of appreciation in the observer.² Agnes Martin criticizes the calculating, speculative procedure of those artists who primarily operate for the market: "Commercial art is consciously made to appeal to the senses, which is quite different. Art work is very valuable and it is also very scarce."³ According to Agnes Martin, a work of art needs a gigantic, unique effort on the part of the inspired creator.

Although Richard Tuttle's work is marked by serial, geometric and constructive elements, nevertheless, the fineness, the fragile workmanship seems to be preeminent (pp. 166, 167). Tuttle was a fellow artist and close friend of Agnes Martin, whose paintings and drawings are likewise permeated with sensibility. Harald Szeemann classified Tuttle among the "post-Minimalists," along with Eva Hesse and Robert Morris, in whose work the integration of the personal has again gained in significance. The work process is clearly inscribed in the work: intuitive spirit and personal touch in contrast to the austerity of the Minimal Artist. Instead of industrially produced materials, standardized, customized materials like metal plates or synthetics are used, as well as more sensuous materials like string, felt, textiles, which the artist reshapes; the smooth texture of Donald Judd's boxes and Carl Andre's floor pieces gives way to the tactile, differentiated finish of the surface composition. The series presented here, which Tuttle made in a hotel room, was already exhibited in Vienna in 1986.

Roni Horn produced her works on paper mainly in the context of her Minimalist sculptural installations, like the series *Things Which Happen Again*, which she made between 1986 and 1991. Polished conic stumps of copper are presented in pairs. This work is primarily about the question of identity through duplication. In her drawings, Horn integrates sculptural criteria of the tactile, of material, and of space (p. 165). Firstly, the sheet of paper functions as a neutral area of application for the pigment, which encrusts on the surface—fixed with lacquer—secondly as the spatial ambience of the abstract form. Touch and sight stimuli flow into each other, closed form and pure paint material oscillate.

Sean Scully's painting combines constructive and geometrical parameters with subjective, painterly ones. Relationships and connections occur between the individual parts of the picture, tensions are galvanized between compliance and opposition. Bars of color merge into a logical scheme based on orthogonal parameters, symmetry, and rhythm: vertical is followed by horizontal, light and dark communicate, square jostles square.

fließen ineinander über, geschlossene Form sowie reine Farbmaterie oszillieren.

Sean Scullys Malerei vereint konstruktiv-geometrische mit subjektiv-malerischen Parametern. Verhältnisse und Verbindungen zwischen einzelnen Bildteilen treten auf, Spannungen des Zu- und Gegeneinanders werden aufgebaut. Farbbalken fügen sich zu einer auf Orthogonalität, Symmetrie und Rhythmus basierenden Logik: Auf Vertikal folgt Horizontal, Hell und Dunkel kommunizieren miteinander, Quadrat stößt auf Quadrat. Oft entstehen komplexe Brüche innerhalb einer Komposition. Der Maler relativiert die homogene Erscheinung des Bildgefüges, indem er diametral entgegengesetzte Farben und Formen einschiebt oder neue Bildebenen in Form von Inserts darüber-schichtet und einbaut. Das kühle und strenge System des Rasters bricht der Künstler durch den persönlichen Gestus und die sinnliche Wirkungskraft der Farbe auf. Während in den 1980er-Jahren das Kombinatorische der einzelnen Formen (Balken, Quadrat, Rechteck) im Sinne eines objekthaften Bildcharakters im Vordergrund stand, legt Scully in den letzten Jahren den Fokus auf das Malerische an sich, das innerhalb des Bildgevierts das geometrische System ausfüllt und an seinen Ecken und Kanten atmosphärisch aufweicht und organisch öffnet (S.169). Wenngleich Sean Scullys Gemälde, Pastellarbeiten, Aquarelle und Druckgrafiken formal abstrakt erscheinen, fließen in sie dennoch inhaltliche und emotionale Momente der Erinnerung und Reflexion des Künstlers ein. Scully hat bereits seinen strengen minimalistischen Gemälden der 1970er-Jahre ganz persönliche Titel verliehen, wie etwa *Catherine*, der Name seiner ersten Frau. Das abstrakte Bild wird zum emotional-geistigen Träger, wird zur »Erinnerungstafel«. So wie zum Beispiel auch Brice Marden und Agnes Martin zeigt sich der Künstler als sensibler »menschlicher« Maler (humanized painter), trotz Raster, Konstruktion und Serialität.

Seit den frühen 1960er-Jahren exploriert Robert Ryman die Malerei per se; er präsentiert das Werk als Bestandsaufnahme (S.162,163): Leinwand, Farbauftrag und Hängevorrichtungen. »Ich dachte, ich probiere das aus und sehe, was passiert. Ich wollte sehen, was die Farbe machen würde, wie die Pinsel funktionieren würden. Das war der erste Schritt. Ich spielte nur herum. Ich hatte wirklich nichts, was ich malen wollte; ich habe nur herausgefunden, wie die Farbe funktionierte, dicke und dünne Farben, die Pinsel, Oberflächen [...]«⁴ Dabei wählt Ryman meist ein quadratisches Bildformat und weiße Farbe, um jegliche Abweichung von seiner radikalen Konzeptualität auszuschließen. Ein querrechteckiges Bildformat würde allzu leicht in Verbindung mit Horizont und Landschaft gebracht werden. Das Atelier wird zum Laboratorium; Objek-

Frequently, complex breaks occur within a composition. The painter relativizes the homogeneous appearance of the pictorial structure by interpolating diametrically opposed colors and forms, or stratifies and integrates new picture levels in the form of inserts. The artist disrupts the cool, strict system of the grid with the personal gesture and sensuous power of color. While in the eighties priority was given to the impulse to combine the individual forms (bar, square, rectangle) in terms of a picture-as-object, in recent years Scully has put the focus on the painterly per se, which fills out the geometric system within the picture rectangle and atmospherically softens and organically opens the edges and corners (p. 169). Although Sean Scully's paintings, pastels, watercolors, and printed graphics seem formally abstract, they are nevertheless infused with content and the artist's emotional moments of memory and reflection. Scully already gave very personal titles to his strictly Minimalist paintings of the seventies, for instance *Catherine*, the name of his first wife. The abstract picture becomes an emotional and spiritual vehicle, a "table of his memory." Thus, he manifests himself, like for example Brice Marden and Agnes Martin, as a sensitive "humanized" painter, despite grid, construction, and serial approach.

Since the early sixties Robert Ryman has been exploring painting per se; he presents the work as stock-taking (pp. 162, 163): canvas, paint application, and hanging devices. "I thought I would try and see what would happen. I wanted to see what the paint would do, how the brushes would work. That was the first step. I just played around. I had nothing really in mind to paint. I was just finding out how the paint worked, colors, thick and thin, the brushes, surfaces...."⁴ In doing so Ryman mostly chooses a square format and white paint in order to avoid any deviation from his radical conceptuality. A horizontal rectangle would be associated all too quickly with horizon and landscape. The studio becomes a laboratory; objectivity, concept and analysis come to the fore. "What the painting is, is exactly what you see."⁵ Ryman closes the picture window, negates any outer appearance and emotional or metaphysical access to a visual experience. The composition of the treated surface is the central element. Ryman thus insists upon a concept of painting that is to be localized over and above the issue of non-objectivity. Painting is reality.

Like Robert Ryman, Richard Serra focuses his creative work on elemental, self-referential qualities of the medium. Serra's sculptures are not subjected to principles based on content or on form and composition, but embody basic values such as physicality, solidity, compactness, weight, gravitation. These qualities also inform Serra's works on paper. With the exception

tivität, Konzept und Analyse treten in den Vordergrund. »Was das Gemälde ist, ist genau das, was man sieht.«⁵ Ryman schließt das Bildfenster, negiert jeglichen Schein und emotional oder metaphysisch geprägten Zugang einer Bilderfahrung. Die Fuktur, die Beschaffenheit der behandelten Oberfläche, steht im Mittelpunkt. Ryman forciert somit einen Malereibegriff, der bereits jenseits der Frage nach dem Ungegenständlichen anzusiedeln ist. Malerei ist Realität.

So wie auch bei Robert Ryman stehen bei Richard Serra elementare selbstreferentielle Qualitäten des Mediums im Mittelpunkt seines künstlerischen Schaffens. Serras Skulpturen sind keinen inhaltlichen oder auf Gestaltung und Komposition basierenden Prinzipien unterworfen, sondern sie verkörpern Grundwerte wie Physikalität, Massivität, Dichte, Schwere, Gravitation. Diese Qualitäten fließen auch in Serras Arbeiten auf Papier ein. Mit der Ausnahme einiger früher zeichnerischer und druckgrafischer Arbeiten aus den 1970er-Jahren, in denen der Künstler seine Eisenplastiken motivisch abbildet, sind Serras Arbeiten auf Papier (S.158, 159) autonome Werke, Resultate des indexikalischen Prozesses und der Formgestaltung. Statt die Illusion von Dreidimensionalität auf dem flachen Bildträger oder eine ikonisch-gegenständliche Illustration einer bereits existierenden bildhauerischen Vorlage umzusetzen, wird das Skulpturale taktil realisiert. Ergebnis ist das tiefschwarze Relief oder die monumentale Fläche auf hellem Grund, die sich massiv in den Betracherraum drängen. Die geometrischen Grundformen wie Kreis, Kubus, Würfel, die Serras Stahl- und Eisenplastiken charakterisieren, spiegeln sich auch in vielen seiner grafischen Blätter wider. Die an sich kühle minimalistische Formensprache lädt der Künstler auf dem Papier mit seinem körperlichen Einsatz emotional auf. Durch das Einschreiben des physischen Prozesses wird den Arbeiten die anonyme Atmosphäre entnommen. Es sind die unglaubliche Dynamik und Kraft, die von Serras körperlichem Impetus zeugen. Oft können diese auch durch die schwingend-expressive Bewegung des Künstlers kreiert werden, etwa in den kreis- und bogenförmigen Arbeiten. Serra transformiert die strengen Formen durch seine persönliche Handschrift des Reibens mit dem Paintstick, einer wachsartigen Ölkreide, ins Heterogene: Die zitterige, aber zugleich intensive Spur der aufgeriebenen Farbpigmente wird sichtbar. Serras Zeichnungen sind zweidimensionale Äquivalente seiner environmenthaften Eisenplastiken, die der Beobachter physisch erfährt. Die monumentale Größe der Blätter intensiviert die Erfahrung des massiv Skulpturalen: Sie stehen dem Betrachter wie schwere kolossale Eisenplatten gegenüber, die sich zu wölben scheinen, aus der Balance geraten oder aufgrund ihres »Übergewichts« auf dem virtuellen Boden an Standfestigkeit verlieren und hinuntersacken.

of certain earlier graphic works and drawings from the seventies in which the artist images his iron sculptures as the motif, Serra's works on paper are autonomous pieces (pp. 158, 159), results of the indexical process and design. Instead of transporting the illusion of three-dimensionality onto the flat substrate or an iconic and objective illustration of an already existing sculptural source, the sculptural element materializes in tactile form. This results in the deep black relief or the monumental plane on light ground, which penetrates the viewing space with massive power. The basic geometric forms such as circle, cube, etc. characteristic of Serra's steel and iron sculptures are also reflected in many of his graphic sheets. On the paper, the artist injects through his physical effort an emotional charge into the intrinsically cool Minimalist form language. Inscribing the physical process removes the anonymous atmosphere from the works. Testifying to Serra's physical impetus are the incredible dynamic and power. Frequently these can be created through the swinging-expressionist movement of the artist, for instance in the circular and arc-shaped works. However, Serra transforms the rigorous forms into heterogeneity through his personal touch of rubbing with the paint stick, a wax-type oil chalk: the shaky but simultaneously intensive traces of the rubbed-on pigment become visible. Serra's drawings are two-dimensional equivalents of his iron sculptures, which the beholder experiences physically. The monumental size of the sheets intensifies the experience of the massive sculptural element: they confront us like heavy, colossal iron panels that seem to bulge, get out of balance, or because of their "top-heaviness" lose stability on the virtual ground and collapse.

The graphic works of Eduardo Chillida, like Ryman's paintings and Serra's works on paper, are marked by the factual materiality of the surface. In the collages the Basque sculptor conveys haptic values in the stacking of paper sheets. Their color hues recall Chillida's weather-beaten, oxidized iron sculptures, exposed to the elements. While Serra lavishly applies the material within a geometrically defined plane and often works beyond its limits, the Spanish artist concentrates more on the small-scale, the hermetic and block-like, as in his iron and terracotta sculptures. The works are oriented more on classical-modern composition and design than on a Minimalist canon. Arcs, stripes, squares, and rings produce a charged field of positive and negative forms in the space and on the picture plane. In the works on paper from the late sixties we can perceive a personal touch with the brush (p. 168). Subsequently the artist's drawn lines are transformed into static, incised or impressed markings in the material, whether on stone, iron, hand-made paper, or on the copperplate of the etching.

Das grafische Werk von **Eduardo Chillida** ist ebenso wie die Gemälde von Ryman und die Arbeiten auf Papier von Serra von der faktischen Materialität der Oberfläche geprägt. In den Collagen vermittelt der baskische Bildhauer haptische Werte des Übereinanderstaffels von Papierblättern. Ihre farbliche Tönung erinnert an Chillidas verwitterte, oxidierte Eisenplastiken, die der Natur ausgesetzt sind. Während Serra innerhalb einer geometrisch bestimmten Flächenform großzügig das Material aufträgt und oft über ihre Begrenzungen hinaus arbeitet, dominieren beim spanischen Künstler das Kleinteilige, Hermetische und Blockhafte, wie auch bei seinen Eisen- und Terrakottaplastiken. Die Arbeiten sind mehr an der klassisch-modernen Kompositions- und Formengestaltung orientiert als an einem minimalistischen Kanon. Bögen, Streifen, Quadrate und Ringe ergeben ein Kraftfeld aus Positiv- und Negativformen im Raum und auf der Bildfläche. Bei der Papierarbeit aus den späten 1960er-Jahren ist noch ein persönlicher Duktus mit dem Pinsel nachvollziehbar (S. 168). In der Folge verwandeln sich die gezeichneten Spuren des Künstlers zu statischen, eingeschnittenen oder -geprägten Markierungen im Material, ob auf dem Stein, dem Eisen, dem handgeschöpften Papier oder auf der Kupferplatte der Ätzradierung.

- 1 Agnes Martin, in: *Agnes Martin: Schriften*, Ostfildern 1991, S. 157–160.
- 2 Ebd.
- 3 Ebd.
- 4 Robert Ryman, in: Nancy Grimes, »Robert Ryman's White Magic«, in: *Art News*, Nr. 185, Sommer 1986, S. 89, zit. nach: Johannes Meinhardt, »Ende der Malerei und Malerei nach dem Ende der Malerei«, in: *Kunstforum International*, Bd. 131, 1995, S. 231.
- 5 Robert Ryman, in: Phyllis Tuchmann, »Interview with Robert Ryman«, in: *Artforum* Mai 1971, S. 53, zit. nach: ebd.

- 1 Agnes Martin, in: *Agnes Martin: Schriften*, Ostfildern 1991, pp. 153–156, here p. 153.
- 2 Ibid., pp. 155–156.
- 3 Ibid., p. 156.
- 4 Robert Ryman, in: Nancy Grimes, »Robert Ryman's White Magic«, in: *Art News*, no. 185, summer 1986, p. 89, quoted from: Johannes Meinhardt, »Ende der Malerei und Malerei nach dem Ende der Malerei«, in: *Kunstforum International*, vol. 131, 1995, p. 231.
- 5 Robert Ryman, in: Phyllis Tuchmann, »Interview with Robert Ryman«, in: *Artforum* May 1971, p. 53, quoted from: ibid.



Donald Judd, *Ohne Titel / Untitled*, 1970, Messing und fluoreszierendes Plexiglas in 10 Einheiten / Brass and fluorescent plexiglas in 10 units, 308 x 68.6 x 61 cm in Abständen zu je / spaced at distances of 14.4 cm



Agnes Martin, *Ohne Titel / Untitled*, 2002, Acryl und Grafit auf Leinwand / Acrylic and graphite on canvas 152.4 x 152.4 cm

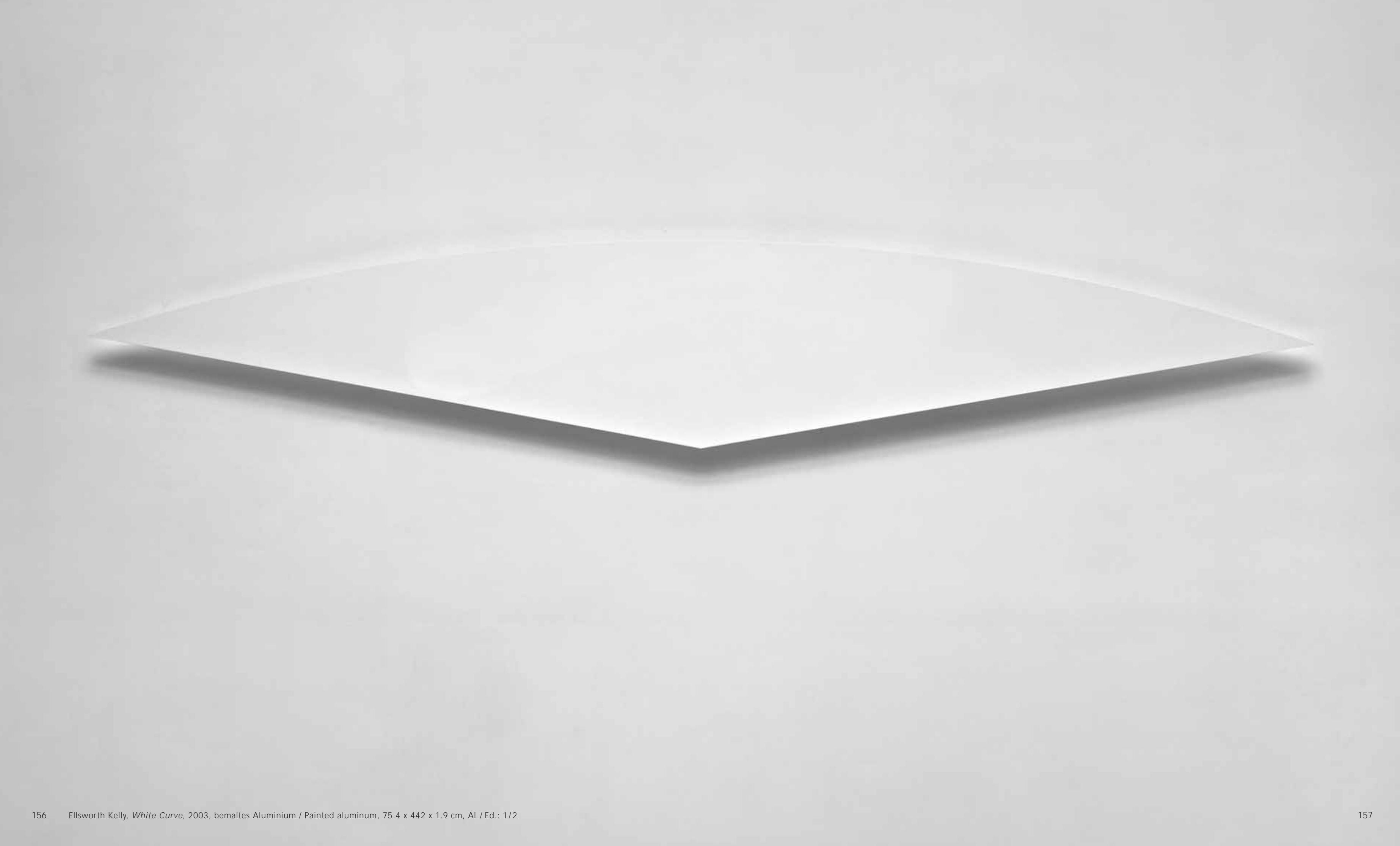


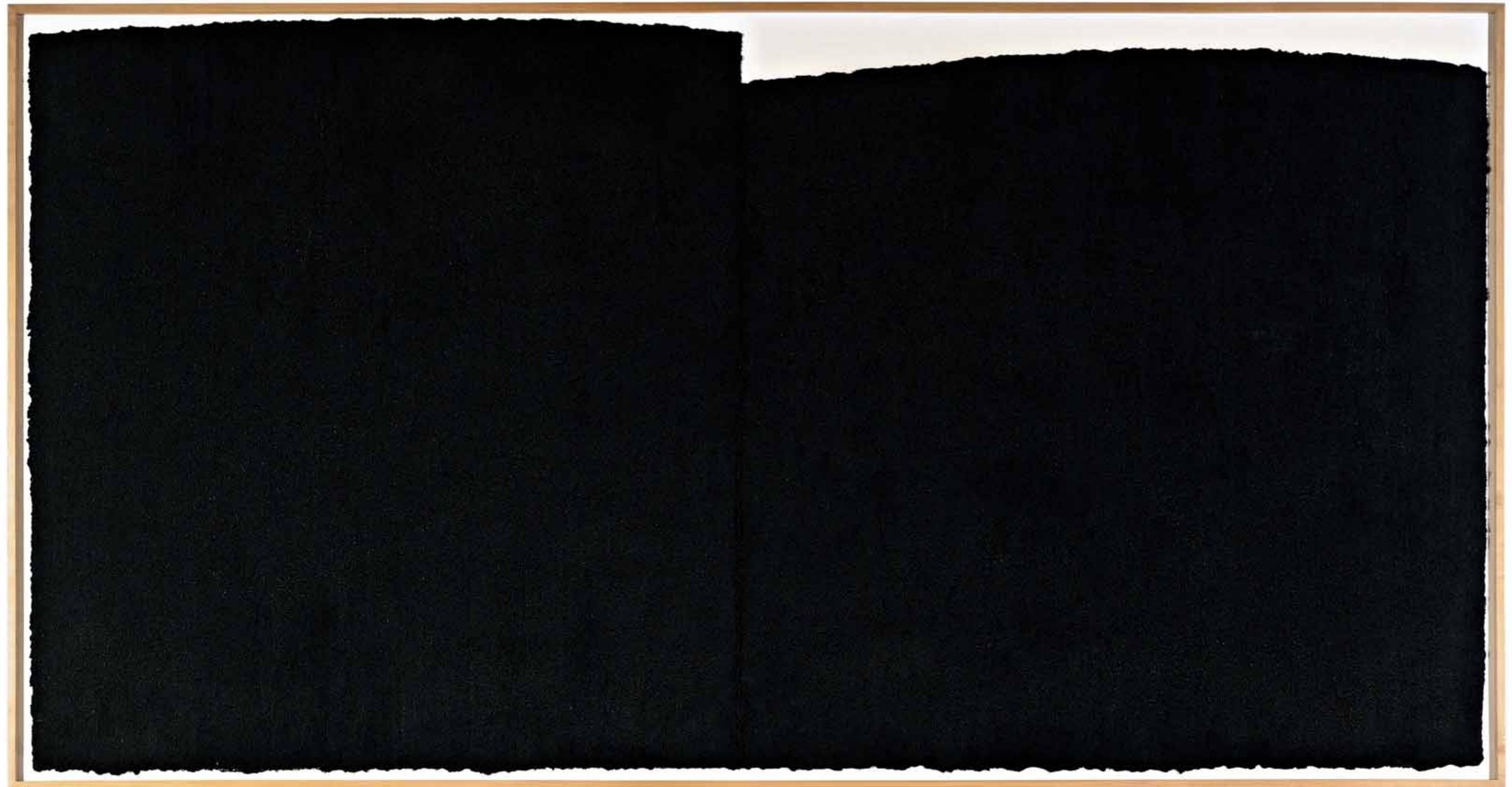
Agnes Martin, *Ohne Titel / Untitled*, 1998, Acryl und Grafit auf Leinwand / Acrylic and graphite on canvas 152.4 x 152.4 cm



Ellsworth Kelly
White Triangle with Black, 1976
Öl auf zwei miteinander befestigten Leinwänden
Oil on two canvases fastened together
235 x 276.9 cm







Richard Serra, *Finkl-forge*, 1991, Ölkreide auf Papier / Oil crayon on paper, 168.2 x 328.6 cm

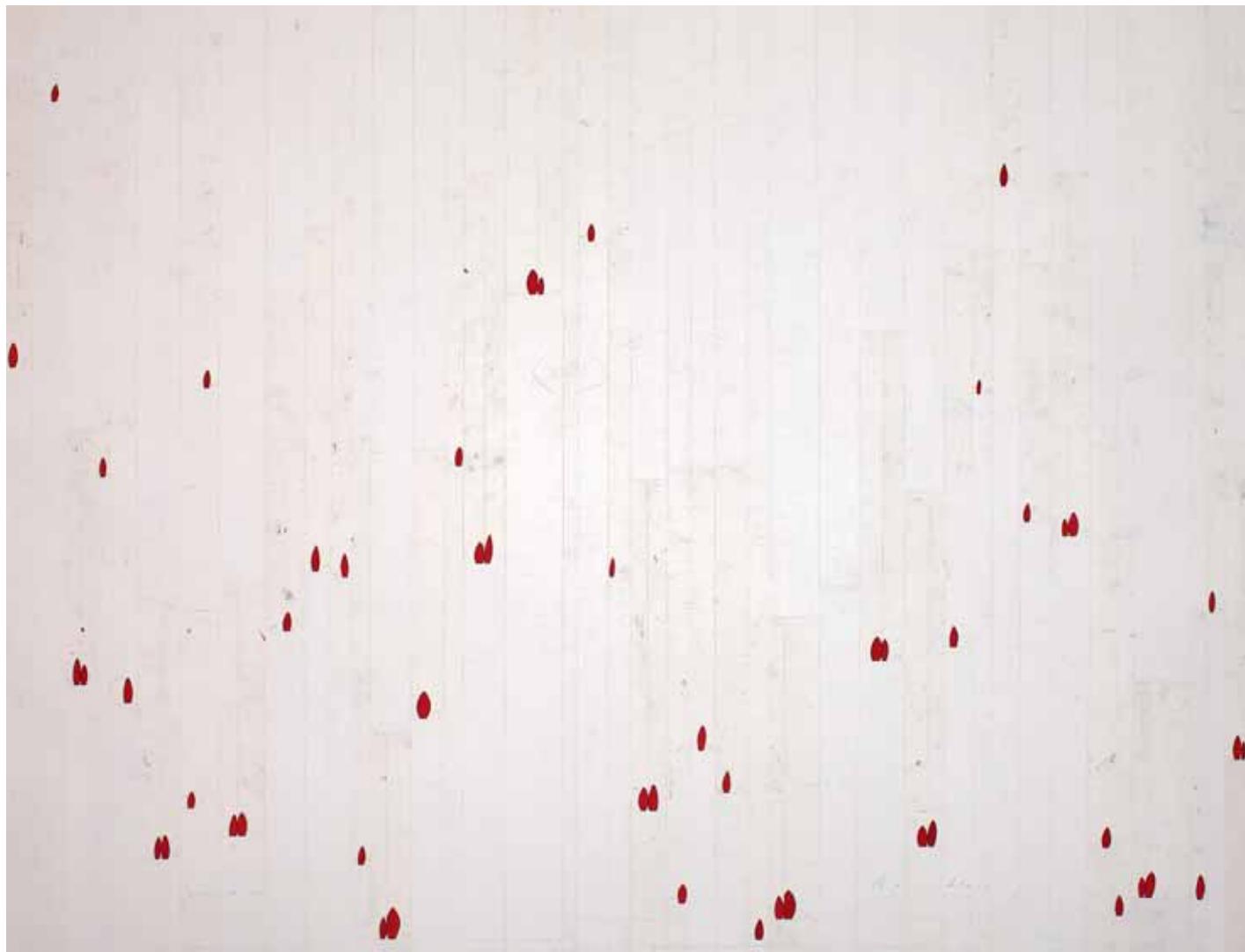




Robert Ryman, *Manager*, 1980, Öl und Rostschutzmittelgrund auf Leinwand mit Metallhalterungen und Schrauben / Oil and rust proofer on canvas with metal brackets and screws, 82.6 x 76.2 cm



Robert Ryman, *Accompany*, 2001, Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 91.4 x 91.4 cm



Roni Horn, *Could IX*, 1996, Bleistift und Pigment auf Papier / Pencil and pigment on paper, 136 x 177 cm



Roni Horn, *Ohne Titel / Untitled*, 1986, Pigment und Lack auf Papier / Pigment and lacquer on paper, 34.3 x 36.8 cm



Richard Tuttle, *Sustained Color*, 1987, Gouache, Draht, Abdeckband, Nägel und Acryl auf Papier / Gouache, wire, masking tape, nails, and acrylic on paper, 21-tlg. / 21 parts je / each 26.5 x 18 cm



Eduardo Chillida, *Collage*, 1969, Collage, Tusche / Ink, 64.5 x 70 cm



Sean Scully, *Wall of Light Red Green*, 2006, Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 197 x 232 cm



Gotthard Graubner, *Ohne Titel / Untitled*, 1989/91, Acryl und Öl auf Leinwand auf Synthetikwatte / Acrylic and oil on canvas on floss cotton, 205 x 205 cm



Günther Uecker, *Weißer Schrei*, 1986, bemalte Nägel auf Leinwand auf Holz / Painted nails on canvas on wood, 200 x 160 cm



Cy Twombly, *Ohne Titel / Untitled*, Rome, 1987, weiß bemalte Bronze
Bronze painted white, 194 x 31 x 79 cm, AL / Ed.: 6/6



Giuseppe Penone und Mario Merz zählen zu den führenden Protagonisten der Arte-povera-Bewegung, die ab den späten 1960er-Jahren die Avantgarde entscheidend prägt. Im Unterschied zu den zeitgleichen Strömungen der eher marktkonformen Pop-Art und des strengen abstrakten Formalismus der Minimal Art sucht die Arte povera ein Nahverhältnis zwischen Kunst und Leben, jedoch nicht im Sinne einer Alltagsobjekt-beziehungsweise -Motivaneignung und ihrer piktorialen Verfügbarkeit wie bei Warhols Siebdrucken von *Marilyn* oder *Campbell's Soup Can*. Die Arte povera ist vielmehr eine raum- und prozessorientierte Kunst, die Natur und Archetypisches auf elementarer Ebene mit einbezieht. Statt industriell gefertigter Konsumgüter werden überwiegend meist »arme«, rohe Materialien eingesetzt. Diese Materialwahl erinnert an den Post-minimalismus von Richard Serra, Robert Morris oder Eva Hesse, jedoch bleiben die gewalzten, gedrehten, zerschnittenen oder geschütteten Materialien wie Draht, Blech, Filz oder flüssiges Blei ohne konnotative Aufladung. Germano Celant, der Patron der Arte povera, kommentiert: »Alles ist anzutreffen in diesen Arbeiten. Rückstände aus der Geschichte, kurzlebige stoffliche Reste, Konstellationen aus organischen und mineralischen Stoffen, Texte über Malerei und bildnerische Merkmale, oder es wird ein subtiles Spiel fortgesetzt, bei dem künstlerische, von der Archäologie des Metaphysischen und Surrealen lebende Mittel zum Einsatz kommen. Es wird auch eine Strategie der Entpersönlichung praktiziert, um Archetypen und Erinnerungen eines historisch-ambientalistischen Kontextes in kollektiven Metaphern aufzunehmen, oder aber man erfindet Sinnbilder und Symbole einer Kultur, zum Beispiel der italienischen, die geteilt zwischen Lücken der Erinnerung und der Diskontinuität der Gegenwart lebt.«¹ Den Begriff »Arte povera« leitet Germano Celant vom Buchtitel *Für ein armes Theater* (1965) des polnischen Theaterregisseurs Jerzy Grotowski ab. Grotowski hebt den Unterschied zwischen Bühne und Zuschauerraum auf und verzichtete auf überflüssige Requisiten.² So operieren vieler der Arte-povera-Künstler mit bühnenartigen Räumen, in denen sie ihr Werk inszenieren und in denen sich der Betrachter bewegen kann.

Mario Merz setzt in seinen Arbeiten nicht nur auf einen erweiterten Kunstbegriff, der alle möglichen Materialien, die das Leben bietet, integriert, sondern bezieht sich auf vergessene Mythen, die er mit Erfahrungen aus der Gegenwart verbindet. Hier ist Joseph Beuys mit seinen schamanistischen Agitationen und seiner archetypischen Ikonografie (beispielsweise Hase, Robbe, Hirsch) als nächster und auch prägender Verwandter zu nennen. Diese Beschöpfung archetypischer Qualitäten ist jedoch nicht als anachronistische Archäologie von längst vergangenem Kulturgut zu verstehen, als Sehnsucht eines patrio-

Giuseppe Penone and Mario Merz are counted among the leading protagonists of the Arte Povera movement, which from the late sixties on put its stamp so decisively on the avant garde. In contrast to the contemporaneous trends of Pop-Art with the tendency towards market conformity and to the strictly abstract formalism of Minimal Art, Arte Povera sought a proximity between art and life, but not in terms of appropriating everyday objects or motifs and their pictorial availability as in Warhol's silk-screen prints of *Marilyn* or *Campbell's Soup Can*. Rather, Arte Povera is a spatial and process-oriented art which integrates nature and archetypal motifs on an elemental level. Instead of industrially produced consumer goods, the artists primarily use "poor" raw materials. The choice of material recalls the post-Minimalism of Richard Serra, Robert Morris, and Eva Hesse, but the rolled, turned, cut, or poured materials such as wire, sheet metal, felt, and liquid lead are left without any connotative loading. Germano Celant, the patron of Arte Povera, comments: "You can encounter everything in these works: residues of history, short-lived material remnants, constellations of organic and mineral substances, texts on painting, and pictorial features; or a subtle game is in progress, feeding on the archaeology of the metaphysical and surreal. A strategy of depersonalization is practiced in order to adopt archetypes and memories of a historical, ambience-related context into collective metaphors; or symbols of a culture are invented, for example that of Italy, which lives divided between gaps in memory and the discontinuity of the present."¹ Germano Celant derives the term "Arte Povera" from the book title *Towards a Poor Theatre* by the Polish theater director Jerzy Grotowski. Grotowski eschews the difference between stage and auditorium and dispenses with the use of superfluous props.² Accordingly, many of the Arte Povera artists operate in stage-type spaces, in which they perform their work and in which the beholder can move around.

In his work Mario Merz is committed not only to an extended concept of art that integrates all the material options that life offers, but he also refers to forgotten myths, which he associates with experiences from the present day. Joseph Beuys might be mentioned here as the artist with the greatest affinity and influence, with his shaman-type agitations and his archetypal iconography (including hare, seal, stag). But this invocation of archetypal qualities is not to be understood as an anachronistic archaeology of a long-past cultural heritage, as the yearning of a patriotic Italian artist for the ancient heritage of Rome. Rather, Merz is unable to identify either with the homage to the machine by the Futurists and the faith in those endeavoring to modernize and improve the world, or with the strict conceptuality and industrially connotative appearance of Minimal Art.

tischen italienischen Künstlers nach dem antiken Erbe Roms. Merz kann sich vielmehr weder mit der Huldigung der Maschine durch die Futuristen und dem Glauben an sie, die Welt zu modernisieren und zu verbessern, noch mit der strengen Konzeptualität und industriell anmutenden Erscheinung der Minimal Art identifizieren. Statt radikaler avantgardistischer Gedanken findet er zurück zum Individuum, zum kollektiven kulturellen Gedächtnis, zu den »Individuellen Mythologien«, um Harald Szeemanns Ausstellungstitel der *documenta 5* von 1972 zu zitieren, in der der Schweizer Kurator Positionen wie Beuys und Merz präsentierte. Mario Merz' *Iglu* – sein bekanntestes Werk – versinnbildlicht die Urzelle menschlicher nomadischer Behausung in der wilden Natur: Der Korpus des *Iglu* wird mit unterschiedlichen Materialvariationen, wie Zweigen, Lehm, Leder oder Glas bedeckt. Wenn der Künstler oftmals die Fibonacci-Zahlenreihe aufgreift – 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21... –, inszeniert er Fidonacci's »Gleichnis des Universums«: Für die Entstehung der kleinsten Zelle bis hin zum Weltall setzt Merz in seinen Installationen Neonzahlen, Schneckenhäuser und archaisches Material aus der Natur ein. In der Installation aus Neonschrift, geschriebenem Text auf der Wand, und Naturmaterialien aus der Sammlung Looser beschäftigt sich Mario Merz auf poetisch-literarische Weise mit dem Landschaftlichen und Klimatischen der Natur aus der Eiszeit: *Vento preistorico dalle montagne gelate* (S. 178).

In Giuseppe Penones Werk, das auch auf der *documenta 5* repräsentativ vertreten war, nimmt die Natur die zentrale Rolle ein. Penone überträgt nicht die gesehene Natur in eine bildliche Fassung, sondern arbeitet direkt mit den Materialien, die sie selbst hervorbringt, vor allem mit Pflanzen: Baumrinden, Äste, Waben, Gräser, Hülsenfrüchte werden in einen erweiterten, poetisch aufgeladenen Zusammenhang gebracht, ohne ihre faktische Natur zu verlieren. Penone separiert sie durch skulpturale Transformationen, die, in Bronze gegossen, im Ausstellungsraum, abseits des landschaftlichen Ambientes, ihren neuen Standort finden. So ist im Haus der Fondation Hubert Looser ein eigener Ausstellungsraum mit Penones Werken eingerichtet, darunter auch eine In-situ-Wandarbeit (S. 182, 183).

Richard Long's Werk ist hingegen eng mit dem Außenraum verbunden; das ursprüngliche Material seiner Land-Art-Objekte und Installationen ist rein aus der Natur gewonnen: Erde, Steine, Hölzer, die Long einem minimalistischen Formenkanon wie Kreis, Quadrat oder Rechteck unterwirft (S. 191). Seine Werke realisiert Long auch während seiner langen Wanderrungsprojekte durch das Himalaja-Gebirge oder die Sahara, die er stets fotografisch sowie zeichnerisch und textlich dokumentiert und danach als skulpturale Markierung der Natur

Instead of radical avant-gardist ideas, he reverts to the individual, to the collective cultural memory, to the "individual mythologies," to quote Harald Szeemann's exhibition title of the 1972 *documenta 5*, in which the Swiss curator presented positions such as Beuys and Merz. Mario Merz's *Iglu*—his best known work—symbolizes the primal cell of human nomadic housing in the wilds of nature: the corpus of the *Iglu* is covered with various materials such as twigs, loam, leather, and glass. When the artist works as he often does with the Fibonacci number series—0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21...—he is enacting Fibonacci's "Analogy of the Universe": for the creation of the tiniest cell and progressing to the infinity of the universe, Merz incorporates neon numbers, snail's shells, and archaic material from nature into his installations. In the installation from the Hubert Looser Collection, formed of text written in neon lighting on the wall and of natural materials, Mario Merz engages in a poetic and literary way with the landscape and climate of the Ice Age: *Vento preistorico dalle montagne gelate* (p. 178).

In Giuseppe Penone's work—also amply represented at the *documenta 5*—nature takes on a central role. Penone does not convey visually perceived nature as an image, but works directly with the materials presented by nature, predominantly with plants: tree barks, branches, honeycombs, grasses, pulses are linked together in an amplified, poetically charged relationship, without losing their factual nature. Penone separates them through sculptural transformations, which, cast in bronze, find their new location in the exhibition gallery, remote from the ambience of landscape. The Fondation Looser house includes a room devoted purely to Penone's works, among them an in-situ wall piece (pp. 182, 183).

In contrast, Richard Long's work is closely linked to the outside world; the original material of his "earthworks"—land art objects—and installations is taken solely from nature: earth, stones, timber, which Long subjects to a Minimalist form canon such as circle, square, and rectangle (p. 191). Long executes his works during his long hiking projects through the Himalayas or the Sahara, which he continually documents in photographs, drawings, and text, and then abandons them to nature as a sculptural marking: "A sculpture, a map, a text, a photograph; all forms of my work are of equal value and complement each other."³ Quite often, Richard Long transports his floor sculptures into the urban and artificial exhibition gallery: there is a stone sculpture in the Fondation Hubert Looser on the terrace of the house. The "earthworks artist" abandons the classical work and exhibition facilities such as studio, gallery, and museum and moves out into the vastness of the

übergibt. »Eine Skulptur, eine Landkarte, ein Text, eine Fotografie; alle Formen meiner Arbeit sind gleichwertig und ergänzen sich.«³ Des Öfteren überführt Richard Long seine Bodenskulpturen in den urbanen artifiziellen Ausstellungsraum: In der Fondation Hubert Looser befindet sich eine Stein-skulpturarbeit auf der Terrasse des Hauses. Der Land-Art-Künstler verlässt die klassischen Arbeits- und Ausstellungsräume wie Atelier, Galerie und Museum und zieht in die Weite der Landschaft. Die ersten Land-Art-Projekte finden im Jahr 1968 statt, als Michael Heizer und Walter de Maria in der Mojave-Wüste unweit von Las Vegas Grabungen und Zeichnungen in der Erde vornehmen. Aufgrund ihrer Vergänglichkeit, der raschen Verwandlung in ihren ursprünglichen Naturzustand, können die ephemeren Kunstwerke lediglich per Kamera dokumentiert werden. Eines der bekanntesten Werkbeispiele der Land-Art ist Robert Smithsons *Spiral Jetty*, 1970: eine etwa 500 Meter lange aus Steinen, Erde, Salz, Algen und Sand ge-staltete Spirale, die in einem Salzsee in Utah mündet und der Witterung ausgeliefert ist. Der angestiegene Wasserstand hat das Kunstwerk bereits überspült. Die elementare Formensprache der *Earthworks*, wie die Land-Art-Arbeiten auch oft genannt werden, erinnert nicht nur an die Werke der Minimal Art, sondern auch an geometrisch strukturierte Scharrbilder und Erdlinien prähistorischer Kulturen aus den peruanischen Wüsten, wodurch die Arbeiten von Smithson und Long mit mythisch universeller Kraft aufgeladen erscheinen: als Verbindung von Erde und Himmel, ähnlich den Kultstätten vergangener Jahrtausende wie Stonehenge. Diesen archaischen Land-Art-Charakter weist auch Richard Serras isländisches Skulpturenprojekt *Afangar* von 1990 auf: verkarstete Basaltstelen, auf der Insel Videy platziert.

Das mythologisch-landschaftliche Moment ist häufig auch dem Werk von Cy Twombly eingeschrieben, vor allem den Arbeiten der späten 1970er-Jahre, in denen sich der Künstler dem welt-literarischen Topos der *Ilias* mit einem umfangreichen Zyklus widmet. Vehemenz in der gezeichneten Spur, dynamische Vektoren und schriftliche Notationen kulminieren zu tobenden Heeren auf der Bildfläche.⁴ Twombly wendet sich in den folgenden Bildern von der grafisch-skripturalen Arbeit einer pastosen und liquiden Malerei zu. Bereits in den frühen 1960er-Jahren, wie vor allem in der *Ferragosto*-Serie, setzt sich der Künstler mit der Materie der Ölfarbe auseinander, die er auf die Leinwand kleckst oder direkt mit seinen Händen schmiert. Diese Arbeitsweise, die sich bewusst von der altmeisterlichen Peinture abhebt, wird in den malerischen Ölbildern der 1980er-Jahre allerdings radikal von lyrisch-impressionistischen Elementen ersetzt: In Twomblys Serie *Untitled (Bassano in Teverina)* von 1986 (S. 179) sind deutliche Reminiszenzen an das Spät-

landscape. The first earthwork projects took place in 1968, when Michael Heizer and Walter de Maria launched out on excavations and earth-drawing expeditions in the Mojave Desert near Las Vegas. Because of their transitoriness and the rapid transformation back to their original natural state, the ephemeral artworks can only be documented by the camera. One of the best known examples of land art is Robert Smithson's *Spiral Jetty*, 1970: a spiral about 500 meters in length formed of stones, earth, salt, algae, and sand, jutting into a salt lake in Utah and exposed to the elements. The raised water level has already submerged the work of art. The elemental language of forms of the earthworks not only recalls the works of Minimal Art, but also the geometrically structured geoglyphs and Nasca lines of prehistoric cultures from the Peruvian deserts, which seem to charge the works of Smithson and Long with mythical, universal power: as a link between earth and heaven, similar to the cultic sites of past millennia like Stonehenge. This archaic land-art character is also seen in Richard Serra's Icelandic sculpture project *Afangar* of 1990: karsted basalt steles, placed on the Island of Viðey.

The motif of the mythological landscape is frequently written into Cy Twombly's work as well, above all the works of the late seventies, in which the artist devotes a comprehensive cycle to the universal literary topos of the Iliad. Vehement in the drawn line, dynamic vectors, and written notations culminate in rampaging armies on the picture plane.⁴ In the subsequent pictures Twombly moves away from the graphic-scriptural work and turns to a pastose and liquid style of painting. He had already tackled the material of oil paint in the early sixties, especially in the *Ferragosto* series: he daubs the paint on the canvas or smudges it directly with his hands. However, this work method, which dissociates itself deliberately from the peinture of the old masters, is radically unseated by lyrical and impressionistic elements in the picturesque oil paintings of the eighties: Twombly's series *Untitled (Bassano in Teverina)* of 1986 (p. 179) contains clear reminiscences of the late work of Claude Monet, above all his water lily pictures, which on account of their formlessness and flatness almost have the effect of abstract works. Twombly operates with light effects, dampness, and atmosphere, but does not lapse into a motif-oriented abstraction. Liquid lines of color and rough daubs of paint mark the overall impression of this diptych. The epic-colossal element, still present in the *Iliad* cycle, yields to the lyrical and Bacchanalian character of the becalmed landscape: a yearning in the Romantic vein is suffused. Despite the illusionistic quality of a natural environment, the painting style remains bound to the artistic psyche and its direct expression, which works against the poetic appearance of the landscape. Even when

werk Claude Monets zu erkennen, vor allem an seine Seerosenbilder, die aufgrund ihrer Formlosigkeit und Flachheit beinahe abstrakt wirken. Twombly operiert mit Lichteffekten, Feuchtigkeit und Atmosphäre, verfällt jedoch nicht in eine motivische Abstraktion. Liquide Farbspuren und grobe Farbkleckse prägen das Gesamtbild dieser Diptychen. Das Episch-Kolossale, wie noch im *Ilias*-Zyklus vorhanden, weicht dem Lyrisch-Bacchanalen der befriedeten Landschaft: Eine Sehnsucht im Romantischen macht sich breit. Trotz des Naturraumillusionismus bleibt die Malerei der künstlerischen Psyche und ihrer direkten Expression verbunden, die dem poetischen Schein von Landschaft entgegenwirken. Selbst wenn Twombly Ellipsen oder Vierpässe als Bildträger statt des Bildgevierts auswählt, wölbt sich die gemalte Faktur niemals zu einem barocken Spiegel. Heiner Bastian spricht von einer plastischen, malerischen Schrift, die leidenschaftlich ungezähmt grelle Farbempfindungen in das noch hellere Licht schreibt.⁵ Twombly begibt sich im Portfolio der *Natural History*-Serie Part I von 1974 auf naturwissenschaftliches Terrain (S. 180, 181); er collagiert zum Beispiel unterschiedliche Pilzarten auf das Papier und ergänzt sie mit pseudowissenschaftlichen Anmerkungen, wie Tabellen oder Diagrammen, und seinen typischen zeichnerischen Markierungen. Der Künstler offenbart sich als Forscher, Entdecker und Erfinder zugleich. Dabei sei an Leonardo da Vincis Studienbüchleintragungen erinnert, die mit genialen, zukunftsweisenden Erfindungen gefüllt sind, oder Joseph Beuys' kryptische Diagramme, die während seiner Performances auf den Schulschiefertafeln entstanden sind. Diese druckgrafischen Blätter vermitteln deutlich, dass sich Cy Twomblys künstlerisches Wirken elementar aus naturwissenschaftlichen und poetisch-humanistischen Wurzeln speist und formal im sensitiv brüchigen Akt zwischen Schreiben und Zeichnen realisiert ist.

1 Vgl. Germano Celant, *Arte Povera*, Basel 1989, p. 15.

2 Ibid., p. 30.

3 Richard Long, in: Thomas Kellein, »LAND ART. Ein Vorbericht zur Deutung der Erde«, in: *Amerika – Europa. Geschichte einer künstlerischen Faszination seit 1940*, exh. cat. Museum Ludwig, Cologne 1986, p. 287.

4 Vgl. Heiner Bastian, »Einführung«, in: ders., *Cy Twombly: Catalogue Raisonné of the Paintings, Volume IV 1972–1995*, München 1995, pp. 13–16.

5 Ibid., p. 21.

Twombly opts for ellipses or quatrefoils as substrates instead of the rectangular panel picture, the artistic structure never bulges to a Baroque mirror. Heiner Bastian speaks of a three-dimensional painterly script, which, in wild passion, inscribes garish color sensations into even brighter light.⁵ In the portfolio of the *Natural History* series part I of 1974, Twombly ventures into the terrain of natural history (pp. 180, 181); he makes collages on paper of various fungus species, for instance, and supplements them with pseudo-scientific comments, such as charts and diagrams, and his typical graphic marks. The artist shows himself to be researcher, explorer, and inventor at the same time. It recalls Leonard da Vinci's notebook entries, which are full of brilliant, pioneering inventions, or Joseph Beuys's cryptic diagrams, produced on school slates during his performances. These printed graphics convey clearly that Cy Twombly's artistic work feeds elementally on the roots of natural history, poetry, and humanism, its form realized in a sensitively fragile act between writing and drawing.

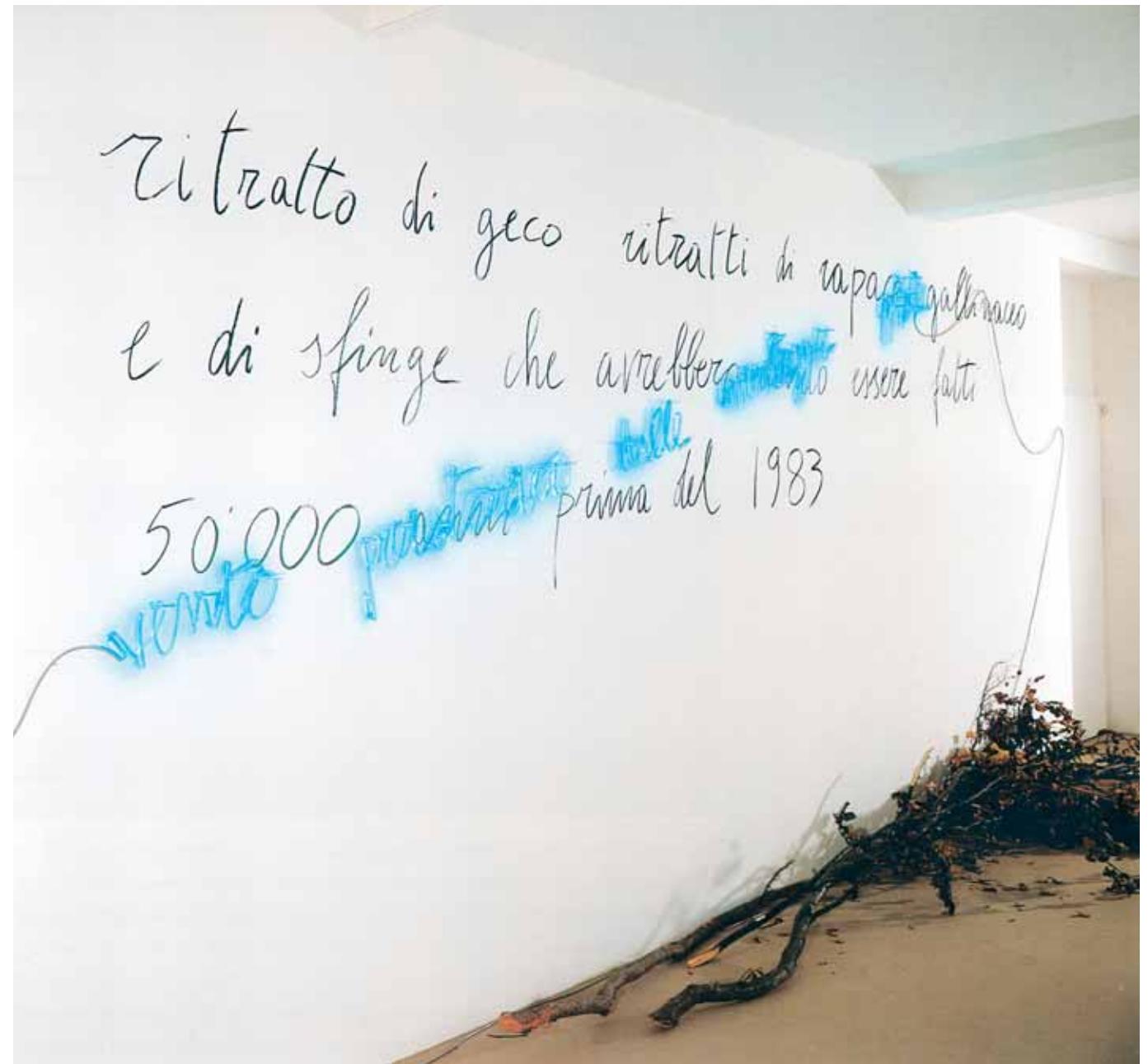
1 Cf. Germano Celant, *Arte Povera*, Basel 1989, p. 15.

2 Ibid., p. 30.

3 Richard Long, in: Thomas Kellein, »LAND ART. Ein Vorbericht zur Deutung der Erde«, in: *Amerika – Europa. Geschichte einer künstlerischen Faszination seit 1940*, exh. cat. Museum Ludwig, Cologne 1986, p. 287.

4 Cf. Heiner Bastian, »Einführung«, in: Heiner Bastian, *Cy Twombly: Catalogue Raisonné of the Paintings, Volume IV 1972–1995*, Munich 1995, pp. 13–16.

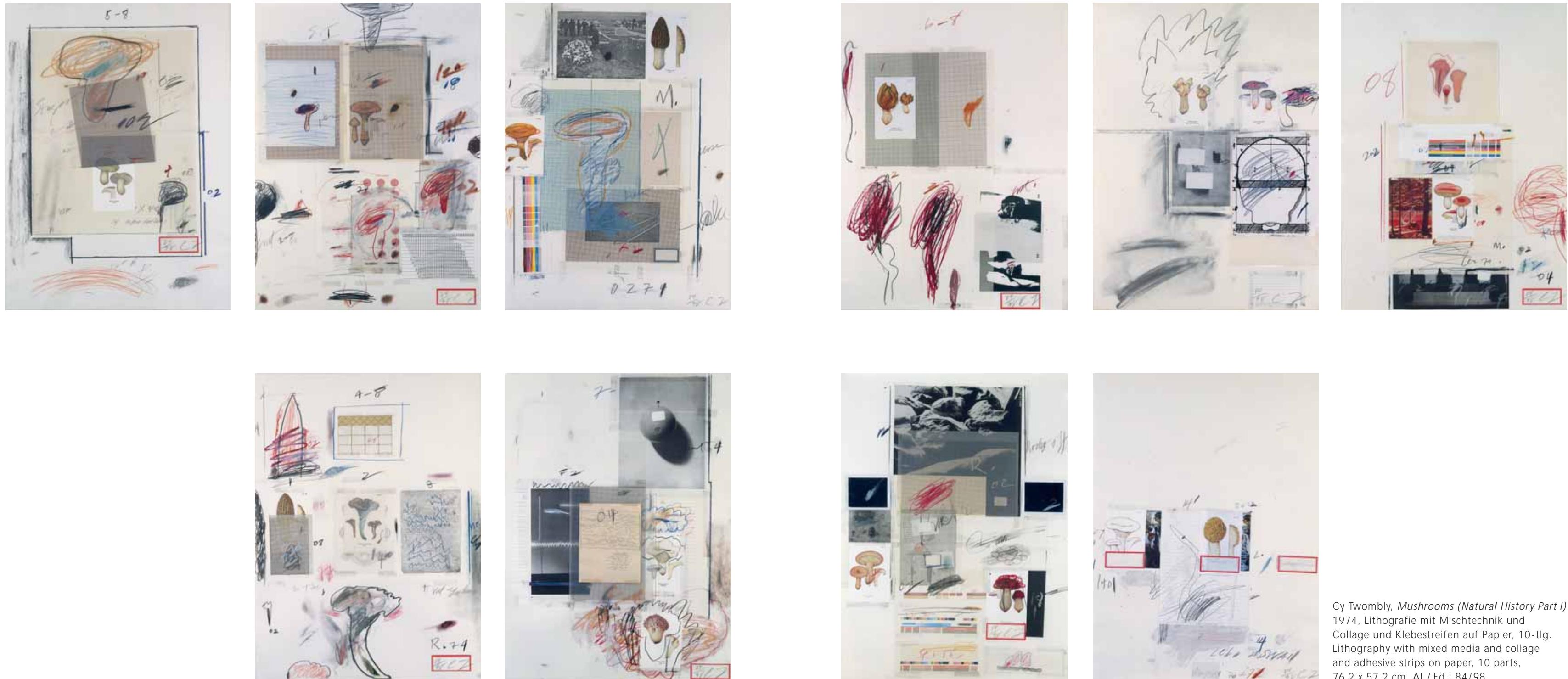
5 Ibid., p. 21.



Mario Merz, *Vento preistorico dalle montagne gelate*, 1983, Neonschrift, Kreide und Geäst / Neon lettering, chalk, and branches
200 x 350 cm



Cy Twombly, *Ohne Titel / Untitled (Bassano in Teverina)*, 1986, Öl auf Leinwand, 2-tlg.
Oil on canvas, 2 parts, 120.6 x 100.3 cm und / and 40 x 50.2 cm



Cy Twombly, *Mushrooms (Natural History Part I)*
1974, Lithografie mit Mischtechnik und
Collage und Klebestreifen auf Papier, 10-tlg.
Lithography with mixed media and collage
and adhesive strips on paper, 10 parts,
76.2 x 57.2 cm, AL / Ed.: 84/98

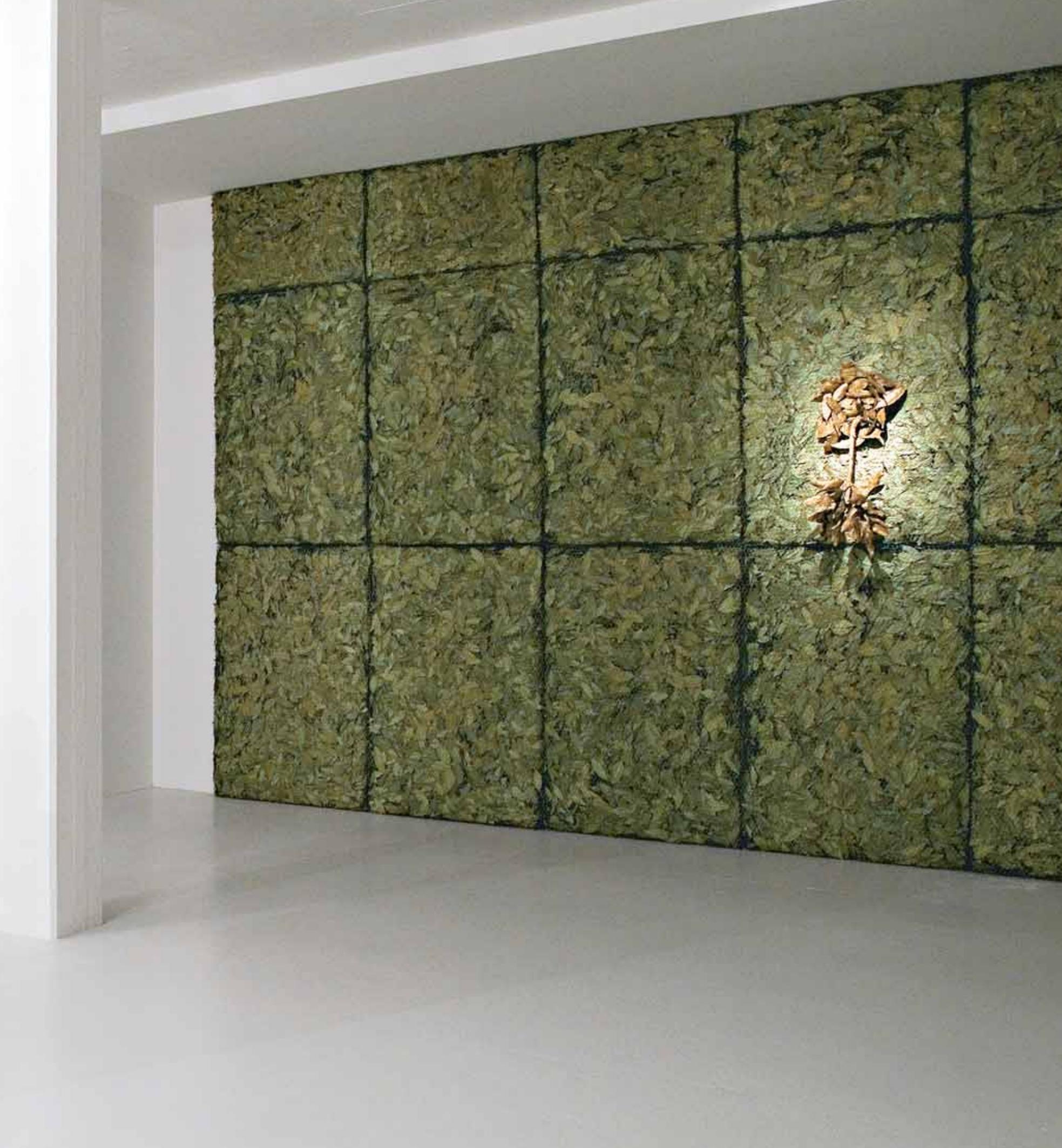


Giuseppe Penone, *Respirare l'ombra und / with Poumon en bronze*, 2005, 36-tlg. / 36 parts, Bronze, Lorbeer
Bronze, laurel leaves, je 12 Ex. zu 50 x 87 und 24 Ex. zu 117 x 87 cm / 12 parts 50 x 87 and 24 parts 117 x 87 cm



184

Giuseppe Penone, *Grand geste végétale No. 1*, 1983, Bronze (Unikat) / Bronze (unique object), 150 x 150 x 150 cm



185

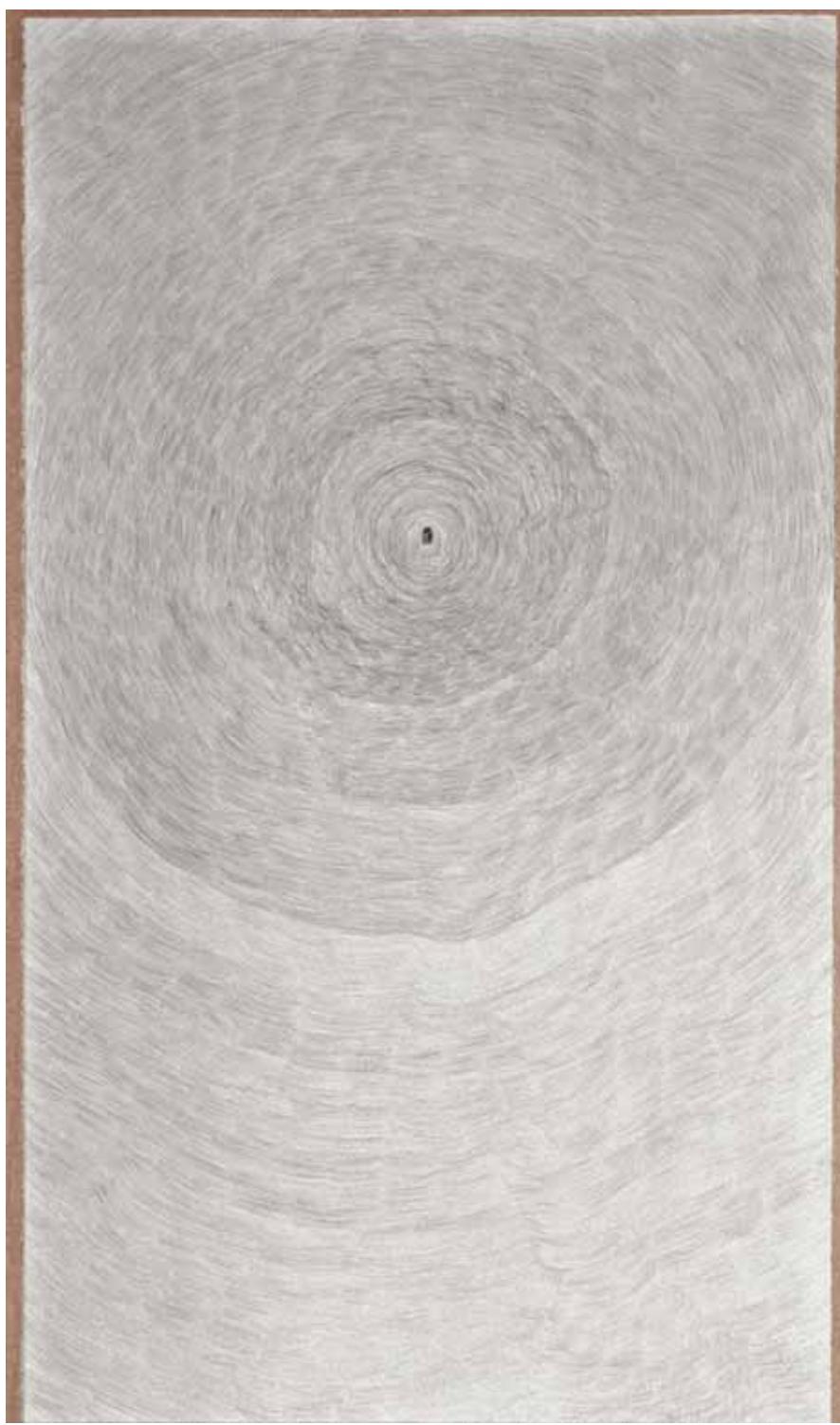


Giuseppe Penone, *Grand geste végétale No. 1*, 1983, Bronze (Unikat)
Bronze (unique object), 150 x 150 x 150 cm





Giuseppe Penone, *Ombra di terra*, 2003, Bronze und Terrakotta
Bronze and terracotta, 250 x 180 x 180 cm



Giuseppe Penone, *L'impronta del disegno*, 2001, Grafit und Kreide auf Kaltnadelradierung auf Papier / Graphite and chalk on drypoint engraving on paper
200 x 120 cm



Richard Long, *Mayday Circle*, 1987, Schiefersteine / Slate, 7 m Durchmesser / Diameter



Surrealismus und die Folgen: Gorky – Smith – Seligmann

Drei Papierarbeiten der 1930er-Jahre

aus der Sammlung Looser

Evelyn Benesch

Mit den jeweils »Ohne Titel« oder »Untitled« bezeichneten Blättern Arshile Gorkys, David Smiths und Kurt Seligmanns finden sich in der Sammlung Looser drei auf den ersten Blick nicht zusammengehörige Papierarbeiten. Bei genauerer Betrachtung sind sie jedoch in ein Netz von Bezügen verwoben. Arshile Gorky, seine große Meisterzeichnung und seine Biografie zwischen Surrealismus und Abstraktem Expressionismus sollen im Zentrum der folgenden Notizen stehen:

Untitled, eine große Tuschzeichnung Arshile Gorkys aus den frühen 1930er-Jahren (S. 34), gehört zu den Hauptwerken der Sammlung Looser: eine querformatige Komposition, deren Dreiteilung an die Struktur eines altmeisterlichen Triptychons erinnert. Das Mittelfeld ist durch eine komplexe Konstruktion aus geometrischen Formen – Rechtecken und Dreiecken, herausstechend dabei ein dunkles Trapezoid – definiert, stark in Hell-Dunkel-Bereiche unterschieden und von einer leuchtenden, embryonalartigen, gezackten Formation bekrönt. Das linke Feld dominiert eine schwebende, biomorphe Figur – eigentlich zwei ineinandergreifende, kommunizierende Halbmonde –, während der rechte Teil des Blattes einen Ecorché zeigt, den enthäuteten, nur aus Muskeln und Knochen bestehenden Menschen. Gorky arbeitet mit fein abgestuften Valeurs von Hell-Dunkel von dichterer und lockerer Schraffur, er setzt seine meisterliche Beherrschung der Technik ein, um räumliche Effekte sowie eine dynamische Abfolge von Licht- und Schattenzonen zu evozieren.

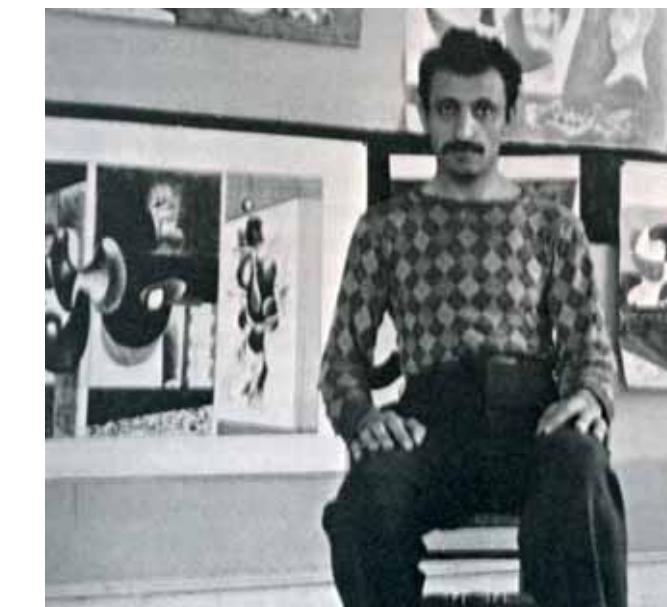
Das Blatt gehört zu einer großen Gruppe von etwa 80 Zeichnungen, entstanden zwischen 1931 und 1933, die als *Nighttime*, *Enigma* und *Nostalgia* bekannt ist und letztlich in Vorbereitungsstudien zu einem nie ausgeführten Wandbild mündet (Abb. 1).¹ Die Blätter sind ikonografisch schwer aufzulösen und innerhalb der Gruppe auch kaum in eine schlüssige Chronologie zu bringen, werden jedoch in zwei Hauptuntergruppen eingeteilt, wobei die vorliegende Zeichnung zu den »Ecorché«-Blättern gezählt wird. Die Kombination der oben beschriebenen drei Kompositionselemente ist in mindestens vier ähnlichen Blättern zu beobachten, darunter eine sehr verwandte Zeichnung des Whitney-Museums (Abb. 2). Gorky verbindet in der *Nighttime*, *Enigma* und *Nostalgia*-Serie unterschiedlich abstrahierte, aber auch gegenständliche Elemente, er vollzieht eine Wendung von seiner intensiven Auseinandersetzung mit Paul Cézanne hin zur Beschäftigung mit Pablo Picasso und Giorgio de Chirico – Vorbilder, die er seit Kurzem auch in New York selbst studieren konnte: So gehen

Surrealism and Beyond: Gorky—Smith—Seligmann Three Works on Paper from the Nineteen-Thirties in the Loosner Collection

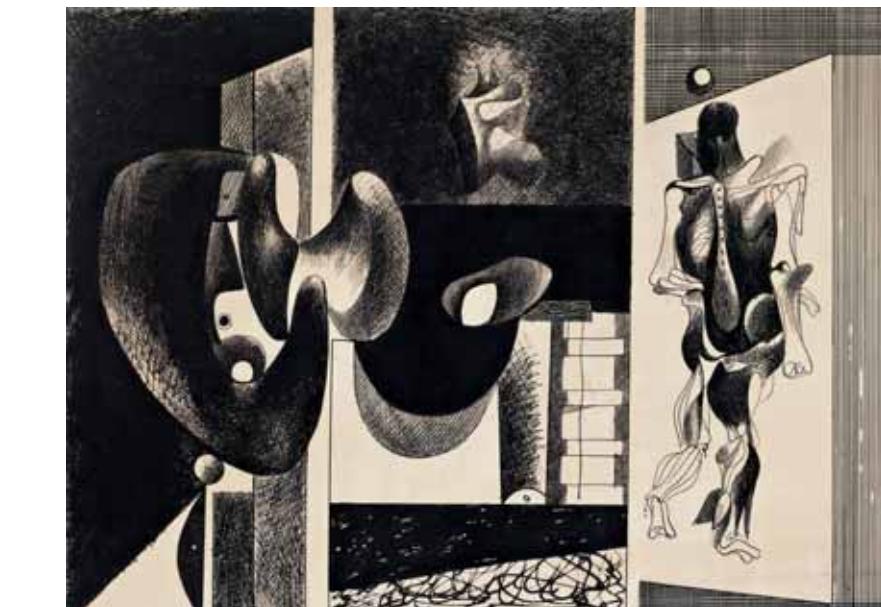
The three sheets by Arshile Gorky, David Smith, and Kurt Seligmann designated "Ohne Titel" or "Untitled" are works on paper in the Looser Collection that at first glance do not belong together. But on closer perusal a complicated network of connections emerges. The main subject of this essay is Arshile Gorky, his great drawing masterpiece, and his biography between Surrealism and Abstract Expressionism.

Untitled, a large ink drawing by Arshile Gorky from the early nineteen-thirties (p. 34), is one of the major works of the Loosener Collection, a composition in horizontal format with a tripartite form recalling the structure of a triptych by an old master. The central field is defined by a complex construction of geometric forms—rectangles and triangles, with a dark trapezoid as a striking feature; it shows strongly contrasting light-dark areas and is crowned by a resplendent, embryo-like, jagged formation. The left field is dominated by a floating, biomorphous figure—actually two interlocking and communicating half-moons—while the right part of the sheet shows an écorché, a skinned human figure, consisting only of muscle and bone. Gorky works with finely tuned values of light and dark, of hatching that is sometimes denser, sometimes more spaced; he applies his consummate mastery of technique to evoke spatial effects and a dynamic sequence of light and shade zones.

The sheet is one of a large group of approximately eighty drawings produced between 1931 and 1933 known as *Nighttime*, *Enigma* and *Nostalgia* containing ideas that ultimately merge in preparatory studies for a mural that was never executed (fig. 1).¹ The sheets are difficult to decipher in iconography and also defy classification into a logical chronology within the group. However, they are divided into two main subgroups, with the drawing under discussion assigned to the "écorché" sheets. The combination of the three compositional elements described above can be discerned in at least four remarkably similar sheets, among them a very closely related drawing in the Whitney Museum (fig. 2). In the *Nighttime*, *Enigma* and *Nostalgia* series Gorky connects abstract elements of various sorts as well as representational elements. He moves from an intensive interest in Paul Cézanne to a preoccupation with Pablo Picasso and Giorgio de Chirico—models he had recently also been able to study for himself in New York: for instance, the floating, biomorphous configurations in the left part of the drawing are inspired by Picasso's paintings of bathers from the late nineteen-twenties; Gorky might have known them from publications, and in fact one of these paintings was on show



1 Arshile Gorky in seinem Studio am Union Square Arshile Gorky in his studio on Union Square, 1933



2 Arshile Gorky, *Nighttime, Enigma and Nostalgia*, 1931/32, Tusche auf Papier / Ink on paper, 66.2 x 86.7 cm, Whitney Museum of American Art New York. 50th Anniversary Gift of Mr. and Mrs. Edwin A. Bergman

die schwebenden biomorphen Gebilde im linken Teil der Zeichnung auf Picassos Gemälde von Badenden der späten 1920er Jahre zurück, die Gorky aus Publikationen kennen konnte, wobei aber auch eines dieser Gemälde im Januar 1931 in der New Yorker Valentine Gallery zu sehen war.² Der geometrisch konstruktive Bereich im Mittelteil des Blattes erinnert in seinem Aufbau wiederum an Giorgio de Chiricos Gemälde *Le tempore fatal* von 1914, heute Philadelphia Museum of Art (Abb. 3). Das Bild war Gorky von seinen Besuchen der Gallatin-Sammlung vertraut, die ganz in der Nähe seines ersten Studios am Washington Square untergebracht war.³ Auf de Chiricos Gemälde findet sich ein antikisierender Kopf im Profil – er ist auf manchen Blättern von Gorkys Zeichnungsgruppe zu sehen – genauso wie die Inschrift »Enigma« über dem Ecorché einer liegenden Fisches, die Gorky in die Namensgebung der Gruppe übernahm; auch diese Fischzeichnung zitiert Gorky fallweise in seiner Serie. In der Namensgebung der Zeichnungen ist Gorky wahrscheinlich ebenfalls von weiteren frühen Gemälden de Chiricos angeregt, wie *La Nostalgie de l'Infini* von 1913 (Museum of Modern Art, New York). Letztlich spiegelt die mehrteilige Aufbau der Zeichnungen darüber hinaus Gorkys Auseinandersetzung mit Paolo Ucello, und zwar mit dessen *Hostienschändung* von 1467 aus der Galleria Nazionale in Urbino. Dort findet sich eine ähnlich räumlich konzipierte Szene als abfolge, wie Gorky sie in einer um weitere Szenen erweiterte Version von *Nighttime, Enigma and Nostalgia* einsetzt. Gorky hatte nachweislich Reproduktionen Ucellos in seinem Studio aufgehängt und bewunderte Ucello als Meister der »reinen Malerei«.⁴

Das Entscheidende an diesen Blättern ist neben ihrer außergewöhnlichen technischen Qualität, dass Gorky hier einen Schritt zur Abstraktion beginnt, die seine gesamte weitere Arbeit prägen sollte.



3 Giorgio de Chirico, *Le temple fatal*, 1914, Öl auf Leinwand
Oil on canvas, 33.3 x 41 cm, Philadelphia Museum of Art
A. E. Gallatin Collection

beit bestimmten sollte. Gleichzeitig wendet er sich den von den Surrealisten als ihre Meister deklarierten Vorbildern zu. Immer wieder wird Gorkys intensive Beschäftigung mit der Zeichnung Anfang der 1930er-Jahre mit seiner auf den Auswirkungen der großen Wirtschaftskrise beruhenden Mittellosigkeit in Verbindung gebracht. Gorky, eigentlich Vostanik Adoian, kam bereits 1920 als 16-jähriger als in die USA, konnte zwar gegen Ende der 1920er-Jahre in New York langsam etwas Fuß fassen – seit 1926 sicherte ihm der Unterricht an der Grand Central School of Art ein Basisleinkommen, zudem gab er Privatunterricht im Malen. Er musste sich aber möglicherweise tatsächlich aus Kostengründen auf die Arbeit auf Papier beschränken. In den frühen 1930er-Jahren war er, wie viele seiner Kollegen, beim Public Works of Art Project registriert, ein staatliches Programm zur Unterstützung mittelloser, von der Wirtschaftskrise betroffener Künstler durch öffentliche Aufträge in verschiedenen Sparten.⁵ Sehr viel später, 1941, als das Museum of Modern Art eines seiner *Nighttime, Enigma and Nostalgia*-Blätter ankaufte und er dazu einen Fragebogen ausfüllte, schrieb er auf die Frage, ob das Thema der Zeichnung irgendeine persönliche, aktuelle oder symbolische Bedeutung hätte: »Verletzte Vögel, Armut und eine ganze Woche nur Regen.«⁶

Kurz vor der Arbeit an *Nighttime, Enigma and Nostalgia* war Gorky von seinem Studio am Washington Square in ein neues Atelier mit der Adresse 36, Union Square, übersiedelt, das er bis zu seinem Lebensende behalten sollte. Erste Erfolge als Künstler stellten sich ein – im April 1930 war er in der Ausstellung *An Exhibition of Works by 46 Painters and Sculptors Under 35 Years of Age* des Museum of Modern Art mit drei Arbeiten vertreten, und 1934 sollte seine erste Einzelausstellung in den Mellon Galleries in Philadelphia stattfinden. Gleichzeitig erweiterte sich sein Netz von Freunden durch wesentliche

the late nineteen-twenties he had gradually found his feet in New York—a teaching post at the Grand Central School of Art ensured him a basic income, and he also gave private painting lessons. But lack of money might in fact have forced him to confine himself to works on paper. Like many of his colleagues in the early thirties, he was registered with the Public Works of Art Project, a state program that supported destitute artists hit by the economic crisis by assigning them public commissions in various fields.⁵ Much later, in 1941, when the Museum of Modern Art bought one of his *Nighttime, Enigma and Nostalgia* sheets, he had to fill out a questionnaire. To the question whether the theme of his drawing had any kind of personal, topical, or symbolic meaning he wrote: "Wounded birds, poverty, and a whole week of rain." ⁶

Shortly before the work on *Nighttime, Enigma and Nostalgia*, Gorky moved from his studio on Washington Square into a new studio on 36 Union Square, which he was to keep until the end of his life. Success gradually dawned—in April 1930 three of his works were shown at *An Exhibition of Works by 46 Painters and Sculptors Under 35 Years of Age* in the Museum of Modern Art, and in 1934 his first solo exhibition was held in the Mellon Galleries in Philadelphia. Meanwhile, important encounters widened his circle of friends: Gorky made friends, probably in 1929, with the Russian artist, theoretician, and collector John Graham, who was a generation older and had emigrated from Russia to the USA in 1920. Graham traveled regularly to Europe, most of all to France, and was thus well informed on contemporary art there. He—and his excellent library—functioned as an important "intellectual" link, as intermediary between Europe and the USA, but he was equally important for the new young generation of American artists. Their common burning interest in contemporary art fostered the friendship between Gorky and Graham; the painter Stuart Davis was included in the friendship, and an intensive dialogue and lively exchange developed among them. A group of young, interested Americans flocked around these three "smartest guys on the scene"⁷—as de Kooning called them later—including Willem de Kooning himself, also David Smith, the Japanese-American sculptor Isamu Noguchi, the young American painter Peter Busa, and others.

An important aspect and one often dealt with in the literature is the friendship between Arshile Gorky and Willem de Kooning. Paradoxically, this friendship is regarded as a kind of link between two generations, but this is correct only in a figurative sense—Gorky and de Kooning were the same age and both came from Europe. Gorky is deemed to cleave to the Old World and its traditions, while de Kooning is seen as the young, ambitious artist representing New Painting in the USA. This assessment no doubt stems from de Kooning himself, who was fascinated by the extravagant Gorky and his remarkable presence and conversations about art (fig. 4). Mention is often

Begegnungen: Wahrscheinlich 1929 befriedete Gorky sich mit dem um eine Generation älteren John Graham, dem russischen Künstler, Theoretiker und Sammler, der bereits 1920 aus Russland in die USA emigriert war. Graham reiste regelmäßig nach Europa, vor allem nach Frankreich, und war daher über die zeitgenössische Kunst dort sehr informiert. Er – und seine gut ausgestattete Bibliothek – fungierten als wichtiges »intellectuelles« Bindeglied, als Vermittler zwischen Europa und den USA, er war aber genauso wichtig für die neue junge Generation amerikanischer Künstler. Das gemeinsame brennende Interesse für zeitgenössische Kunst förderte die Freundschaft zwischen Gorky und Graham, in die auch der Maler Stuart Davis eingeschlossen war und in der ein intensiver Dialog und reger Austausch gepflegt wurde. Um die drei, wie de Kooning später sagte, »smartest guys on the scene«⁷, scharte sich eine Gruppe junger interessierter Amerikaner, zu denen neben Willem de Kooning auch David Smith, der japanisch-amerikanische Bildhauer Isamu Noguchi, der junge amerikanische Maler Peter Busa und andere gehörten.

Wichtig und in der Literatur oft behandelt ist die Freundschaft zwischen Arshile Gorky und Willem de Kooning. Paradoxerweise wird diese Freundschaft wie eine Art Bindeglied zwischen zwei Generationen angesehen, was eben nur im übertragenen Sinn richtig ist – denn Gorky und de Kooning sind gleich alt und stammen beide aus Europa. Gilt Gorky dabei als der der Alten Welt und ihren Traditionen Verhaftete, so wird de Kooning als der nach vorn strebende, junge und die neue Malerei der USA vertretende Künstler angesehen. Diese Einschätzung geht wohl auch auf de Kooning selbst zurück, der fasziniert von dem extravaganten Gorky war, von dessen »merkwürdigem« Auftreten und von den Gesprächen über Kunst (Abb. 4). Oft erwähnt sind gemeinsame Besuche der New Yorker Museen, vor allem des Metropolitan Museum, wo Gorky und de Kooning die antiken römischen Wandmalereien von Boscoreale studierten, die später für de Koonings Malerei so wichtig werden sollten. De Kooning bewunderte Gorky, und obwohl er selbst – im Gegensatz zu dem Autodidakten Gorky – eine Grundausbildung zur Malerei in den Niederlanden absolviert hatte, fand er, »dass er die Dinge, die ich wissen sollte, viel besser konnte«.⁸ Das Ambiente um Gorky, Davis und Graham und deren hundertprozentiges »Künstlersein« animierte de Kooning – der damals wenig künstlerisch aktiv war und seinen Lebensunterhalt als Schildermaler verdiente – und hatte sicherlich Einfluss auf seine Entscheidung, sich um 1935 ausschließlich der Malerei zuzuwenden.

Das zweite Blatt der Looser-Sammlung aus den frühen 1930er-Jahren ist David Smiths *Untitled – Virgin Islands* von 1933 (S. 35). Smith, geboren 1906 im US-Bundesstaat Indiana, ist Protagonist der jungen Amerikaner auf der Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten in der Kunst. Seit 1926 in New York,



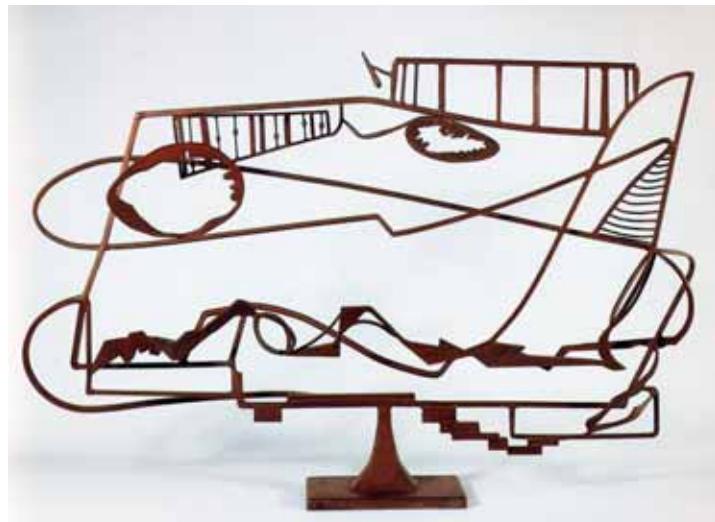
4 Arshile Gorky und Willem de Kooning in Gorkys Atelier am Union Square / Arshile Gorky and Willem de Kooning in Gorky's studio on Union Square, 1934, Courtesy of the Frances Mulhall Achilles Library, Whitney Museum of American Art, New York

made of visits together to the New York Museums, particularly the Metropolitan Museum, where Gorky and de Kooning studied the ancient Roman wall paintings of Boscoreale—later so important for de Kooning's painting. De Kooning admired Gorky and although he himself—in contrast to the self-taught Gorky—had completed his basic training as a painter in the Netherlands, he found that "the things I was supposed to know, he knew much better."⁸ At the time de Kooning was not working very much as an artist, but earning his living as a sign painter; the ambience surrounding Gorky, Davis, and Graham and their hundred-per-cent "artistic being" motivated him and was sure to have had an influence on his decision around 1935 to devote himself exclusively to painting.

The second sheet in the Looser Collection from the early nineteen-thirties is David Smith's *Untitled – Virgin Islands* of 1933 (p. 35). Smith was born in Indiana in 1906 and is the epitome of the young American artist on the quest for new possibilities of expression in art. In New York since 1926, he studied painting at the Art Students League, then, motivated by his teacher, the Czech modernist painter Jan Matulka, he soon began to integrate objets trouvés into his work and to take an interest in Cubism and Constructivism, Picasso and Braque. He studied the most up-to-date publication on contemporary art, the *Cahiers d'Art*—not only at the Art Students League, but also in the library of John Graham, whom Smith likewise met around 1929–30. He, too, received important impulses from Graham for widening his artistic horizon. Through him Smith came into

studierte er Malerei an der Art Students League, begann aber bald, angeregt von seinem Lehrer, dem tschechischen modernistischen Maler Jan Matulka, Fundstücke in seine Arbeit zu integrieren und sich für Kubismus und Konstruktivismus, Picasso und Braque zu interessieren. Er studierte die aktuellste Publikation zur zeitgenössischen Kunst, die *Cahiers d'Art* – einerseits an der Art Students League, andererseits in der Bibliothek von John Graham, den Smith ebenfalls um 1929/30 kennlernte. Graham gab auch ihm wichtige Impulse zur Erweiterung seines künstlerischen Horizontes, und durch ihn kam Smith in Kontakt und dadurch in fruchtbaren Dialog mit anderen Künstlerkollegen – Stuart Davis, Arshile Gorky, später auch mit Willem de Kooning, Jackson Pollock und anderen.⁹ *Untitled – Virgin Islands* gehört zu einer Gruppe von größeren, 1933 entstandenen Tuschzeichnungen; ihr Titel evoziert wohl Eindrücke von den Virgin Islands, wo Smith sich 1931 mehrere Monate lang aufgehalten hatte. Nicht ohne Grund ist auf den kartografischen Charakter der Blätter hingewiesen worden, die mit ihren dünnen, durchgehenden Linien an Wegenetze, in ihren schraffierten Verdichtungen an Erhebungen, jedenfalls an topografische Strukturen, erinnern können. Zu dieser Zeit hatte Smith die Skulptur noch nicht als vorrangiges Ausdrucksmittel gewählt, er arbeitete an Combine Paintings, zeichnete und fotografierte. Interessant ist, wie sich diese Zeichnungsgruppe der frühen 1930er-Jahre mit Smiths in dieser Zeit aus Draht, farbigem Holz und außergewöhnlichen Fundstücken zusammengesetzten Skulpturen widerspiegelt.¹⁰ Auch noch in der viel späteren, großen geschweißten Stahlskulptur *Hudson River Landscape* von 1951 (Abb. 5) scheint sich Smith auf die linearen, schraffierten und ineinander geblendeten Strukturen der vorliegenden Zeichnung zu besinnen, eine Verwandte der im selben Jahr entstandenen *Arc in Quotes* (S. 57). Immer wieder wird Smith mit dem Surrealismus in Verbindung gebracht. Davon zeugt einerseits sein innovatives Herangehen an die Skulptur, seine Begeisterung für Picassos, Giacometti's und vor allem Julio González' Eisenskulpturen, die er in den späten 1920er-Jahren in den *Cahiers d'Art* kennengelernt hatte und deren Einfluss sich in seinen Arbeiten bis in die 1940er- und 1950er-Jahre hinein findet, so wie in *Woman Music* (S. 36, 37). Ebenso aber sind seine langjährigen Experimente mit gegenstandsloser, vom Unterbewusstsein gelenkter Malerei und Zeichnung dem Gedankengut der Surrealisten verwandt. Smith selbst betont in einem Radiointerview 1952, dass er keinerlei bewusste Vorgaben während des Arbeitens habe – er hinterfrage weder wieso, noch was, noch für wen etwas entstehe.¹¹

Kurt Seligmanns *Ohne Titel* aus dem Jahr 1936 ergänzt die Gruppe der drei Blätter aus den 1930er-Jahren der Sammlung Looser (S. 33): ein hochformatiges Blatt mit einer für Seligmann charakteristischen, mittelalterliche Grotesken evozierenden



5 David Smith, *Hudson River Landscape*, 1951, geschweißter Stahl bemalt / Welded painted steel, 125.7 x 190.5 x 42.5 cm Whitney Museum of American Art, New York

contact and hence into fruitful dialogue with other fellow artists—Stuart Davis, Arshile Gorky, later Willem de Kooning, Jackson Pollock, and others.⁹ *Untitled—Virgin Islands* is one of a group of large ink drawings made in 1933; its title doubtless evokes impressions of the Virgin Islands, where Smith spent several months in 1931. The cartographical character of the sheets has been remarked upon, and not without reason; they do indeed resemble topographical structures, their thin, continuous lines like road networks, their hatched densifications like elevations. At the time Smith had not yet opted for sculpture as his dominant means of expression; he worked on combine paintings, drew, and photographed. It is interesting how this group of drawings from the early thirties reflects Smith's sculptures during this period, which were composed of wire, painted wood, and peculiar objets trouvés.¹⁰ And in the large, welded steel sculpture *Hudson River Landscape* created much later, in 1951 (fig. 5)—which in concept is related to *Arc in Quotes* dated the same year (p. 57)—Smith seems to have in mind the linear, hatched structures merging into each other which we see in the drawing under discussion. Smith is frequently mentioned in connection with Surrealism. This is evinced on the one hand in his innovative approach to sculpture, his intense admiration of the iron sculptures of Picasso, Giacometti, and most of all Julio Gonzalez; he had first seen them in the late nineteen-twenties in the *Cahiers d'Art* and they affected his works until the nineteen-forties and -fifties, like *Woman Music* (pp. 36, 37). But an affinity to the ideas of the Surrealists is likewise evident in the long years of experimentation in subconsciously motivated, non-representational painting and drawing. In a radio interview in 1952, Smith himself emphasized that he had no conscious intentions while working—"I have no conscious premise while working of why I am working, what it is I am making, or whom it is for."¹¹

Gruppe tänzelnder gesichtsloser Fabelwesen. Seit der Mitte der 1930er-Jahre hatte sich der Schweizer Seligmann, in Paris seit 1929 ansässig, von seinen frühen, der Gruppe Abstraction-Création verbundenen, trockenen Abstraktionen abgewandt und zunehmend der manieristischen Zeichnung der Spätrenaissance, den plastischen Moriskentänzern und exaltierten Karnevalfiguren gewidmet.

Untitled ist in Paris entstanden, im Jahr von Seligmans Hochzeit, der eine ausgedehnte Hochzeitsreise nach Asien folgte. Sein langjähriges Interesse für außereuropäische Kulturen und für Magie entsprach einer wichtigen Seite des Surrealismus, und so wurde er 1934 in die Gruppe um André Breton aufgenommen. Seligmann kam bereits im Herbst 1939 als der erste der surrealistischen Gruppe nach New York und hatte vor allem als Lehrer und Vermittler surrealistischen Gedankengutes für die jüngere amerikanische Generation eine wichtige Schlüsselposition inne – beispielsweise war Robert Motherwell 1940/41 sein Schüler. Seligmann spielte aber auch eine große Rolle in der Organisation und Betreuung der 1940/41 in New York ankommenden Europäer, so auch bei der Ankunft André Bretons im Frühjahr 1940.

Schauplatz New York 1930–1948

Mit ihrem Interesse an aktueller internationaler Kunst waren Gorky und Smith um 1930 in einem losen Geflecht von jungen amerikanischen Künstlern und europäischen Emigranten miteinander verbunden. Seit Kurzem konnten sie Werke von Picasso, de Chirico, Cézanne oder Braque nun auch in New York selbst sehen, und bald würde auch dem europäischen Surrealismus, der für die jungen New Yorker besonders wichtig werden sollte, eine Plattform geboten werden. Der Entwicklung der Präsenz europäischer Malerei und vor allem des Surrealismus in New York in den 1930er- und bis zur Mitte der 1940er-Jahre sei hier daher ein kurzer Exkurs gewidmet.¹²

Bereits 1927 war die Gallatin Collection of Living Art – eine private Sammlung aktueller europäischer Malerei – in New York der Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden.¹³ Die Sammlung enthielt Werke von Paul Cézanne, Pablo Picasso, Joan Miró, Fernand Léger, Georges Seurat, Georges Braque, Henri Matisse und anderen. Nicht nur Gorky war hier regelmäßiger Besucher, auch Smith, de Kooning, Adolph Gottlieb oder Motherwell. Bald danach, 1929, wurde das Museum of Modern Art gegründet, dessen erster Direktor, Alfred Barr, bis zur endgültigen Eröffnung des Museums 1939 moderne Kunst in Ausstellungen an unterschiedlichen Standorten vorstellte – darunter auch die prominentesten Protagonisten des Surrealismus, Joan Miró und Salvador Dalí: Miró, dessen frühe Bilder nicht nur Gorkys antropomorphe schwebende Konfigurationen anregen sollten, wurde bereits 1930 in einer Einzelausstellung gezeigt; bekannter noch war jedoch Salvador Dalí, der, so wie Miró auch, 1941 mit einer Retrospektive geehrt wurde. 1936

Kurt Seligmann's *Untitled* of 1936 completes the three sheets from the nineteen-thirties in the Looser Collection (p. 33): upright in format, it shows a group characteristic of Seligmann, cavorting, faceless fabulous beasts reminiscent of medieval grotesques. Seligmann, a Swiss living in Paris since 1929, had dissociated himself as of the mid-nineteen-thirties from his early, dry abstract works linked to the Abstraction-Création group and had increasingly applied his attention to the Manierist drawing of the Late Renaissance, to sculptural Mauresque dancers and eccentric carnival figures.

Untitled was produced in Paris the year of Seligmann's wedding, which was followed by an extended honeymoon in Asia. His interest over the years in non-European cultures and magic corresponded to a major aspect of Surrealism; in 1934 he was adopted into the group surrounding André Breton. Seligmann arrived in New York in autumn 1939 as the first of the Surrealist group and occupied a key position for the younger American generation, particularly as a teacher and communicator of Surrealist ideas—Robert Motherwell was one of his pupils in 1940–41. Seligmann also played an important role in organizing and supporting the Europeans arriving in New York in 1940–41, one of whom was André Breton in the spring of 1940.

The New York Scene 1930–1948

With their interest in contemporary international art, Gorky and Smith were associated around 1930 with a loosely linked network of young American artists and European émigrés. They had recently seen works by Picasso, de Chirico, Cézanne, and Braque with their own eyes, and soon a platform would also be available for European Surrealism, which was to be of pre-eminent importance for the young New Yorkers. A short digression here will outline the thriving presence of European painting and in particular of Surrealism in New York from the nineteen-thirties until the mid-forties.¹²

The Gallatin Collection of Living Art in New York, a private collection of modern European painting, had been open to the public ever since 1927.¹³ The collection contained works by Paul Cézanne, Pablo Picasso, Joan Miró, Fernand Léger, Georges Seurat, Georges Braque, Henri Matisse, and others. Gorky was not the only regular visitor, others included Smith, de Kooning, Adolph Gottlieb, and Motherwell. The Museum of Modern Art was founded soon afterwards, in 1929. Its first director Alfred Barr presented modern art in various venues until the final opening of the museum in 1939; some of the exhibitions displayed the preeminent exponents of Surrealism, Joan Miró and Salvador Dalí: Miró, whose early pictures were to be the inspiration not only of Gorky's anthropomorphically floating configurations, was given a retrospective as early as 1930. Salvador Dalí was even better known and honored with a solo exhibition in 1941, as was Miró. Moreover, in 1936 the museum presented the major group exhibitions *Fantastic Art*,

präsentierte das Museum of Modern Art zudem die großen Gruppenausstellungen *Fantastic Art, Dada and Surrealism* sowie *Cubism and Abstract Art*, die alle bedeutenden Namen der europäischen Malerei dieser Richtungen vereinten.

Mit den Galerien von Julien Levy, dem amerikanischen Kunsthistoriker und Freund von Marcel Duchamp, und Pierre Matisse, dem Sohn des Malers Henri Matisse, entstanden zu Beginn der 1930er-Jahre – 1931 beziehungsweise 1932 – weitere wichtige Anlaufstellen für die europäischen Avantgarden. Levy vertrat dabei in erster Linie den Surrealismus, während Matisse ein breiteres Spektrum zeigte und von Beginn an jährlich die neuesten Arbeiten von Miró, aber auch André Masson oder Yves Tanguy, im Programm hatte.¹⁴

Tatsächlich war Levy der erste, der sich konsequent auf die Präsentation des Surrealismus konzentrierte, er eröffnete im Januar 1932 mit der Ausstellung *Surrealism* und zeigte im selben Jahr die erste Einzelausstellung von Max Ernst in den USA. Levy hatte außerdem Salvador Dalí, Man Ray, dann Joseph Cornell und Joan Miró, Alberto Giacometti und René Magritte in seinem Programm. In den frühen 1940er-Jahren sollte die Galerie zudem als Treffpunkt der exilierten Surrealisten fungieren – Marcel Duchamp und Max Ernst spielten hier Schach, und André Breton konnte mit seinen Freunden an die Pariser Gewohnheiten, etwa die der surrealistischen Gesellschaftsspiele, anschließen (Abb. 6). Gorky war zumindest seit 1932 mit Julien Levy bekannt: Auf Anregung von John Graham soll Levy sich damals eine Mappe mit Gorky-Blättern angesehen haben – und dabei auf Gorkys Hinweis, dass er lange Zeit »mit Cézanne« war, jetzt allerdings »bei Picasso« sei, geantwortet haben, dass er Gorky eine Einzelausstellung ausrichten werde, »someday when you are with Gorky«.¹⁵ Für Gorky bot die Galerie neben den Ausstellungen auch unglaubliche Schätze in Levys Bibliothek. Wie intensiv Gorky Levys 1936 erschienenes Buch über den Surrealismus – im übrigen die erste signifikante Publikation über den Surrealismus in englischer Sprache – gelesen hat, und das in der Galerie selbst, ist eine immer wieder erzählte Geschichte.

Mit der tatsächlichen Ankunft der Surrealisten aus Europa von Ende 1939 bis Mitte 1942 eröffnete sich ein neues Kapitel in der Rezeption des Surrealismus in New York. Die Gruppe um André Breton ließ sich in Downtown Manhattan nieder und bildete eine Art intellektueller Enklave.¹⁶ Sehr bald begannen die Emigranten, direkt in das »Tagesgeschäft« einzutreten, um die junge Generation von amerikanischen Künstlern persönlich mit dem Surrealismus vertraut zu machen.

Zu einem wichtigen Ereignis wurde dabei eine Reihe von vier Vorträgen, die der Brite Gordon Onslow Ford – einer der wenigen aus der Gruppe der Surrealisten, der Englisch sprach – im Winter 1941 an der New York School über den Surrealismus hielt, angekündigt als »Surrealist Painting: an adventure into

Dada and Surrealism and *Cubism and Abstract Art*, which united all the famous names of European painting associated with these movements. Other important venues for the European avant garde were established in the early nineteen-thirties; in 1931 and 1932 respectively, Julien Levy, the American art historian and friend of Marcel Duchamp, and Pierre Matisse, the son of the painter Henri Matisse, opened their galleries. Levy was committed primarily to Surrealism, while Matisse showed a broader range and from the very beginning included in his annual program the latest works by Miró as well as André Masson and Yves Tanguy.¹⁴

Levy was in fact the first to concentrate consistently on the presentation of Surrealism; he opened in January 1932 with the exhibition *Surrealism* and in the same year organized the first solo exhibition of Max Ernst in the USA. Levy also had Salvador Dalí, Man Ray, then Joseph Cornell and Joan Miró, Alberto Giacometti and René Magritte in his program. In addition, in the early nineteen-forties the gallery was to become the meeting point for exiled Surrealists—Marcel Duchamp and Max Ernst played chess here, and André Breton could join his friends in keeping up Parisian customs, for instance Surrealist parlor games (fig. 6).

Gorky had been acquainted with Julien Levy at the latest since 1932: at John Graham's suggestion, Levy is said at the time to have looked into a portfolio of Gorky sheets—to Gorky's statement that he had had been "with Cézanne" for a long time, but now, however, was "with Picasso," Levy riposted that he would organize a solo exhibition for Gorky "someday when you are with Gorky."¹⁵ This acquaintance gave Gorky access not only to exhibitions but also the incredible treasures in Levy's library. A story that is repeated time and again relates how intensively Gorky read Levy's book on Surrealism, which was published in 1936—incidentally the first significant publication on Surrealism in English—and indeed did the reading in the gallery itself.

When the Surrealists finally arrived from Europe starting at the end of 1939, a new chapter opened in the reception of Surrealism in New York. The group settled in downtown Manhattan and formed a kind of intellectual enclave.¹⁶ Very soon the émigrés began to intervene personally in "daily business," eager to introduce the young generation of American artists to Surrealism.

In this context a series of four lectures on Surrealism turned out to be an important event; it was given in winter 1941 at the New York School by the British Gordon Onslow Ford—he was one of the few in the group of Surrealists who could speak English—and announced as "Surrealist Painting: an Adventure into Human Consciousness."¹⁷ In these lectures Onslow Ford presented an overview of the Surrealist painting by de Chirico, Ernst, Magritte, Brauner, Seligmann, Matta,



6 Max Ernst und Dorothea Tanning beim Schachspiel in der Galerie Levy; im Hintergrund Julien und Muriel Levy / Max Ernst and Dorothea Tanning playing chess in the Levy Gallery; in the background Julien and Muriel Levy, 1944, Sammlung Jean Farley Levy / Jean Farley Levy Collection

Human Consciousness".¹⁷ Onslow Ford führte in diesen Vorträgen durch die surrealistische Malerei von de Chirico, Ernst, Magritte bis Brauner, Seligmann, Matta und seinen eigenen Arbeiten; er erläuterte dabei das Prinzip des Unterbewusstseins als Auslöser jeglichen künstlerischen Schaffens – so wie er es auch selbst praktizierte. Die Vorträge wurden durch kleine Ausstellungen ergänzt, in denen nicht nur surrealistische Werke, sondern auch beispielsweise Gemälde von Giorgio de Chirico, dem großen Vorgänger und Idol der Surrealisten, gezeigt wurden. Die Vorträge fanden großen Zuspruch und versammelten wohl zum ersten Mal amerikanische und europäische Künstler:¹⁸ William Baziotes, Gerome Kamrowski (der wahrscheinlich nur die Ausstellungen besucht hat), David Hare, Tanguy mit Kay Sage, Motherwell (vermutlich auch auf Anregung von Seligmann), Frederick Kiesler, Nicolas Calas, Jimmy Ernst, Matta, Jackson Pollock, Mark Rothko und Gorky. In einem Interview viele Jahre später sprach Motherwell darüber, wie entscheidend es für seine Generation war, dass mit dem Automatismus, den sie hier erstmals »von Angesicht zu Angesicht« kennengelernt hatten, ein neues »creative principle« in Erscheinung trat; diese neue Ausdrucksform sollte den amerikanischen Künstlern die Möglichkeit eröffnen, genauso zu experimentieren wie ihre europäischen Kollegen.¹⁹

Gorky war ein regelmäßiger Besucher von Vorträgen und Ausstellungen,²⁰ und wahrscheinlich begegnete er anlässlich der Veranstaltungen in der New School auch dem Chilenen

and of his own works. He expounded on the principle of the subconscious as catalyst of all artistic creativity—just as he practiced himself. The lectures were accompanied by small exhibitions displaying not only Surrealist works but also paintings for instance by Giorgio de Chirico, the great forerunner and idol of the Surrealists. The lectures were received with great acclaim and brought together American and European artists, no doubt for the first time:¹⁸ William Baziotes, Gerome Kamrowski (who probably only visited the exhibitions), David Hare, Tanguy with Kay Sage, Motherwell (probably encouraged by Seligmann), Frederick Kiesler, Nicolas Calas, Jimmy Ernst, Matta, Jackson Pollock, Mark Rothko, and Gorky. In an interview many years later Motherwell spoke about how crucial it was for his generation that a new "creative principle" had emerged with automatism, which they could witness face to face for the first time; this new form of expression would offer American artists the opportunity to experiment just as much as their European colleagues.¹⁹

Gorky was a regular visitor to lectures and exhibitions²⁰ and probably met the Chilean Roberto Matta Echaurren while attending events in the New School. Matta had arrived in New York in the autumn of 1939; only a short time previously Breton had enthusiastically welcomed him into the group in Paris as the man who was implementing what Breton so ardently yearned for: absolute automatism in the painting of the new Surrealist generation. Matta was charismatic, young, and spoke English—all these factors facilitated contact with American artists of his generation, and so he assumed the position of intermediary almost as a matter of course.²¹ And indeed, by autumn 1942, sessions in automatism and Surrealist group play were being held in his studio, with Baziotes, Kamrowski, Motherwell, and Pollock taking part.

The encounter with Matta was of crucial importance for Gorky's further engagement with Surrealism and most notably with the practice of automatism. Matta was probably also responsible for making Gorky "thin down" his painting—he had worked with very pastose paints. This subsequently enabled Gorky to develop his free, strongly abstracting formations, which are thin-flowing and graded into very fine chromatic nuances and appear improvised if not automatist. This stylistic and conceptual change in his painting led in the mid-nineteen-forties to Gorky's most impressive works, for instance *Painting* (fig. 9). Gorky blossomed into top form in this new Surrealist ambience—he sought dialogue most of all with Kiesler, Matta, later Breton and Wifredo Lam. His old friends Stuart Davis, John Graham, and in particular Willem de Kooning were less interested in Surrealism. Willem and Elaine de Kooning probably went to see the exhibitions in the New School but did not attend the lectures. Perhaps because their interests were now drifting apart, the contact between de Kooning and Gorky waned in the 1940s.²²

Roberto Matta Echaurren. Matta war bereits im Herbst 1939 nach New York gekommen, er war erst kurz davor von Breton in Paris begeistert in der Gruppe begrüßt worden als derjenige, der den von Breton so ersehnten absoluten Automatismus in der Malerei der neuen Generation der Surrealisten realisierte. Matta war charismatisch, jung und englischsprachig – all dies ermöglichte ihm bald den Kontakt mit der gleichaltrigen Generation der amerikanischen Künstler, und so nahm er fast selbstverständlich eine Vermittlerposition ein.²¹ Tatsächlich fanden im Herbst 1942 in seinem Studio Sitzungen in Automatismus und surrealistischen Gruppenspielen statt, an denen Baziotics, Kamrowski, Motherwell und Pollock beteiligt waren. Für Gorkys weitere Auseinandersetzung mit dem Surrealismus, in erster Linie mit der Praxis des Automatismus, war die Begegnung mit Matta entscheidend. Dieser war es wohl auch, der Gorky, der sehr pastos malte, dazu brachte, seine Malerei zu »verdünnen«. Das ermöglichte Gorky in der Folge die Entwicklung der freien, stark abstrahierenden, sehr fein chromatisch abgestuften dünnflüssigen Formationen, die improvisiert, wenn nicht automatistisch erscheinen. Diese stilistische und konzeptionelle Veränderung seiner Malerei führte Mitte der 1940er-Jahre zu Gorkys Hauptwerken, wie etwa *Painting* (Abb. 9). Gorky ging ganz in dem neuen surrealistischen Ambiente auf – er suchte den Dialog vor allem mit Kiesler, Matta, später Breton und Wifredo Lam. Seine alten Freunde Stuart Davis, John Graham und besonders Willem de Kooning interessierten sich für den Surrealismus weniger. Wahrscheinlich sahen Willem und Elaine de Kooning zwar die Ausstellungen in der New School, hörten aber nicht die Vorträge. Wohl als Folge der auseinanderdriftenden Interessen löste sich der Kontakt zwischen de Kooning und Gorky in den 1940er-Jahren.²²

1942 kulminierte die Aktivitäten der exilierten Künstler in drei signifikanten und wegweisenden Gruppenausstellungen: Pierre Matisse eröffnete im März als erster *Artists in Exile*, eine Kombination von Surrealisten mit anderen Emigranten. Konzentrierter auf surrealistische Aktivitäten ausgerichtet war *First Papers of Surrealism* (der Titel ist eine Anspielung Bretons auf die benötigten Immigrationspapiere, die »first papers«), von Duchamp und Breton organisiert und ab Oktober zu sehen (Abb. 7). Die Ausstellung mit der spektakulären Spinnennetz-Installation von Marcel Duchamp zeigte Arbeiten von europäischen, aber auch von nichteuropäischen Mitgliedern der Gruppe wie Frida Kahlo oder Lam; eine kleine Sektion war nordamerikanischen Malern – Motherwell, Baziotics, David Hare, Jimmy Ernst – gewidmet. Bretons Konzept sollte illustrieren, dass der Surrealismus für junge amerikanische Künstler offenstand, aber nicht von diesen übernommen werden sollte. Am 20. Oktober eröffnete Peggy Guggenheims Galerie Art of This Century mit einer Präsentation von surrealistischer und abstrakter Kunst in den von Frederick Kiesler außergewöhnlich gestalteten Räumen (Abb. 8). Die Eröffnungsausstellung wurde von

In 1942 the activities of the exiled artists culminated in three significant and ground-breaking group exhibitions: Pierre Matisse was the first, opening *Artists in Exile* in March, bringing Surrealists together with other émigrés. A show more concentrated on Surrealist activities was *First Papers of Surrealism* (the title is an allusion of Breton's to the required immigration papers, the »first papers«). Organized by Duchamp and Breton, it was shown as of October (fig. 7). The exhibition included the spectacular spider's web installation by Marcel Duchamp and works by European as well as non-European members of the group, Frida Kahlo for instance and Lam; a small section was reserved for North American painters—Motherwell, Baziotics, David Hare, Jimmy Ernst. Breton's concept aimed to demonstrate that Surrealism was open to young American artists, but should not be dominated by them. On October 20, Peggy Guggenheim's gallery Art of This Century opened with a presentation of Surrealist and Abstract Art in the extraordinary interior designed by Frederick Kiesler (fig. 8). The opening exhibition was arranged by Ernst, Duchamp, and Breton; the latter wrote a lengthy introduction with a survey of the history of Surrealism and a laudation and invocation of automatism, which was in his eyes the sole productive force. The five years in which the Art of This Century was to exist showed a development from Surrealism to Abstract Expressionism: in the near future it would present Arp, Giacometti, Duchamp, de Chirico, as well as Pollock, Baziotics, Motherwell, Hofmann, Rothko, and Still, some of whom would receive solo exhibitions.²³ By July 1943 Peggy Guggenheim had already signed a contract with Jackson Pollock and commissioned him to paint a large wall picture for the entrance of her home; with this *Mural* Pollock opened up a new stage of gestural freedom in painting.

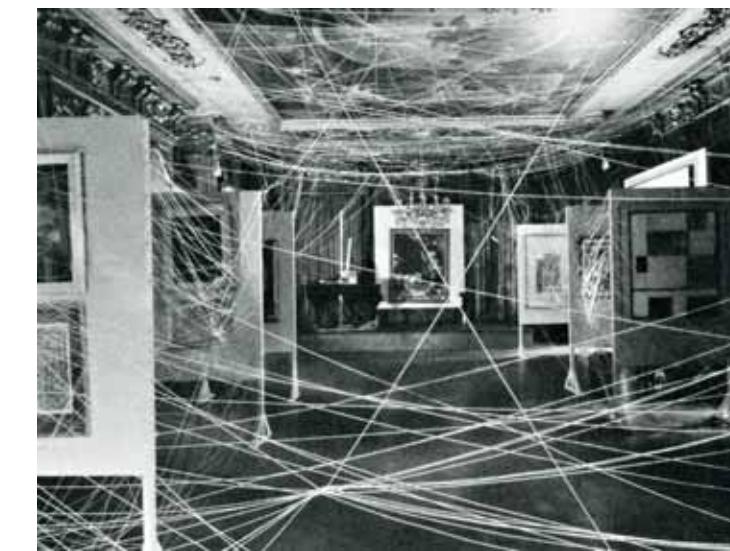
Neither Gorky, Smith, nor de Kooning were represented in these exhibitions. Seligmann participated in *Artists in Exile* and also took part in *First Papers of Surrealism*. His relationship with Breton was already very troubled, however, and the final break occurred in 1947 after Breton had returned to Paris. De Kooning had little connection to the group surrounding Motherwell and Pollock; he took part in hardly any exhibitions at the time—an early exception is the group show *American and French Paintings* arranged by John Graham in the MacMillan Gallery in New York.²⁴ He rejected an offer from Peggy Guggenheim for a solo exhibition in 1945 because he did not yet feel ready.²⁵ It was not until 1948 that de Kooning presented his first solo exhibition, in the Charles Egan Gallery. Smith had withdrawn in the spring of 1948 to Bolton Landing in upstate New York and produced iron and steel sculptures, occasionally working as a welder with the American Locomotive Company. Smith took part in exhibitions at irregular intervals; his first solo exhibition had already taken place in 1938 at the East River Gallery in New York, and

Ernst, Duchamp and Breton zusammengestellt, Breton verfasste einen ausführlichen Einleitungstext mit einem Überblick über die Geschichte des Surrealismus und einem Lob und Aufruf an den Automatismus als die in seinen Augen einzige produktive Kraft. Die fünf Jahre, die Art of This Century bestehen sollten, zeigen eine Entwicklung vom Surrealismus zum Abstrakten Expressionismus: Hier sollten in naher Zukunft neben Arp, Giacometti, Duchamp, de Chirico auch Pollock, Baziotics, Motherwell, Hofmann, Rothko und Still, teilweise mit Einzelausstellungen, präsentiert werden.²³ Schon im Juli 1943 nahm Peggy Guggenheim Jackson Pollock unter Vertrag und beauftragte ihn mit der Ausführung eines großen Wandbildes für das Entrée ihres Wohnhauses; mit diesem *Mural* eröffnete Pollock eine neue Etappe der gestischen Freiheit in der Malerei. Weder Gorky noch Smith oder de Kooning waren bei diesen Ausstellungen vertreten. Seligmann nahm sowohl bei *Artists in Exile* als auch bei *First Papers of Surrealism* teil. Sein Verhältnis zu Breton war allerdings bereits sehr getrübt, und es kam 1947 nach Bretons Rückkehr nach Paris zum endgültigen Bruch. De Kooning war mit der Gruppe um Motherwell und Pollock wenig verbunden, er beteiligte sich damals auch noch kaum an Ausstellungen – eine frühe Ausnahme ist die 1942 von John Graham zusammengestellte Gruppenausstellung *American and French Paintings* in der MacMillan Gallery in New York.²⁴ Ein Angebot von Peggy Guggenheim für eine Einzelausstellung 1945 lehnte er ab, da er sich noch nicht reif dafür fühlte.²⁵ De Kooning sollte seine erste Einzelausstellung erst 1948 in der Charles Egan Gallery präsentieren. Smith hatte sich im Frühjahr 1940 nach Bolton Landing in Upstate New York zurückgezogen und entwickelte dort Eisen- und Stahlskulpturen, zwischendurch arbeitete er als Schweißer bei der American Locomotive Company. Smith nahm unregelmäßig an Ausstellungen teil, seine erste Einzelausstellung war bereits

in 1943 the Museum of Modern Art bought a first sculpture from him, *Head*, dated 1938.

It is surprising that Gorky was never represented in any of these exhibitions, nor was he ever shown later in Peggy Guggenheim's gallery. Although Peggy Guggenheim owned one of Gorky's major works, *Painting*, from 1944 (fig. 9), the picture was always kept in her private rooms and never displayed in the gallery.²⁶ Nor did Gorky have any contact yet to Breton in the early 1940s; their friendship began in 1944 and developed into a extremely fruitful creative exchange (fig. 10).²⁷ Breton worked with Gorky on the titles of his pictures and wrote the text *The Eye Spring* for the catalogue of Gorky's first solo exhibition at Levy's gallery in the spring of 1945. Here he conceded that Gorky "was the first painter to unveil the eye-spring."²⁸

The core era of Surrealism in New York was over after the end of World War II: the Surrealists left the city, some toward Europe, like Masson and Breton, or others like Peggy Guggenheim, who closed her gallery in 1947 and moved to Venice with her collection. Tanguy, Seligmann, and David Hare withdrew to Connecticut or upstate New York. The year 1947 seemed like the last flickering of a flame with *Bloodflames*, organized by the Greek poet and art critic Nicolas Calas and once again in a sensational design by Kiesler. Gorky took part, also Hare, Kamrowski, Lam, Matta, Noguchi, and others (in the same year Gorky was also present at Breton's first Paris exhibition after the war, the *Exposition Internationale du Surrealisme* [fig. 11]).²⁹ In February Gorky put on a celebratory dinner in his studio on Union Square for Joan Miró, who had come to the USA for the first time to work on a mural for a hotel in Cincinnati. During this period Gorky was equally involved in New American Painting, which was to celebrate its great breakthrough dur-



7 Blick in die Ausstellung / View into the exhibition *First Papers of Surrealism*, New York 1942



8 Blick in die surrealistische Galerie von / View into the Surrealist Gallery of Art of This Century, New York 1942

1938 bei East River Gallery in New York, und 1943 kaufte das Museum of Modern Art die erste Skulptur, *Head*, aus dem Jahre 1938.

Dass Gorky in keiner dieser Ausstellungen vertreten war und auch später nicht bei Peggy Guggenheim präsentiert wurde, verwundert; Peggy Guggenheim besaß zwar eines der Hauptwerke Gorkys, *Painting* aus dem Jahre 1944 (Abb. 9), das Bild befand sich aber immer in ihren Privaträumen und war niemals in der Galerie ausgestellt.²⁶ Gorky hatte auch in den frühen 1940er-Jahren noch keinen Kontakt zu Breton; ihre Freundschaft begann erst 1944 und führte dann allerdings zu einem fruchtbaren künstlerischen Austausch (Abb. 10).²⁷ Breton arbeitete mit Gorky an der Titelgebung seiner Bilder und schrieb für den Katalog von Gorkys erster Einzelausstellung bei Levy im Frühjahr 1945 den Text *The Eye Spring*, in dem er ihm zubilligt, das Geheimnis der »Feder des Auges [...] gänzlich entschleiert [zu haben]«.²⁸

Die Kernzeit des Surrealismus in New York war nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges vorbei: Die Surrealisten selbst verließen die Stadt, die einen in Richtung Europa, wie Masson und Breton, oder auch wie Peggy Guggenheim, die 1947 die Galerie schloss und mit ihrer Sammlung nach Venedig übersiedelte. Tanguy, Seligmann oder David Hare zogen sich nach Connecticut oder Upstate New York zurück. Wie ein letztes Aufflackern erscheint das Jahr 1947 mit *Bloodflames*, organisiert von dem griechischen Dichter und Kunstkritiker Nicolas Calas und wiederum in einer aufsehenerregenden Ausstattung von Kiesler. Neben Gorky waren Hare, Kamrowski, Lam, Matta und Noguchi und andere beteiligt (im selben Jahr war Gorky auch in Bretons erster Pariser Ausstellung nach dem Krieg präsent, der *Exposition Internationale du Surréalisme* (Abb. 11)).²⁹ Im Februar gab Gorky in seinem Atelier am Union Square ein festliches Abendessen für Joan Miró, der erstmals in die USA gekommen war, um an einem Wandbild für ein Hotel in Cincinnati zu arbeiten.

Zu diesem Zeitpunkt war Gorky genauso regelmäßig mit der neuen amerikanischen Malerei verbunden, die im Laufe der 1940er-Jahre ihren großen Durchbruch feiern sollte. So war er bereits 1945 in Howard Putzels Ausstellung *A Problem for Critics* mit Adolph Gottlieb, Mark Rothko, Lee Krasner und Jackson Pollock vertreten, auch 1946 in der Ausstellung des Museum of Modern Art, *Fourteen Americans*, gemeinsam mit Isamu Noguchi, David Hare, Robert Motherwell, Mike Tobey und anderen. Vor allem nach seinem Freitod im Sommer 1948 – einer Folge von Gorkys depressiver Disposition, seiner als letal befürchteten Krebskrankung und einer Affäre seiner Frau Mougouch mit Matta – wurde Gorky als wichtiger Vorläufer der großformatigen abstrakt-expressionistischen Bilder seiner Freunde und Kollegen de Kooning, Pollock, Baziotes und Rothko erkannt. Nicht umsonst wählte Alfred Barr 1950 Werke



9 Arshile Gorky, *Painting*, 1944, Öl auf Leinwand / Oil on canvas 167 x 178.2 cm, The Solomon R. Guggenheim Foundation

ing the 1940s. Accordingly, as early as 1945, he was represented in Howard Putzel's exhibition *A Problem for Critics* with Rothko, Lee Krasner, and Jackson Pollock, also in 1946 in the exhibition of the Museum of Modern Art, *Fourteen Americans*, together with Isamu Noguchi, David Hare, Robert Motherwell, Mike Tobey, and others. Gorky committed suicide in summer 1948—a result of his depressive disposition, his illness with cancer, which he feared was lethal, and his wife Mougouch's affair with Matta. It was mainly after this that Gorky was truly recognized as an important precursor of the large-format Abstract-Expressionist pictures of his friends and colleagues de Kooning, Pollock, Baziotes, and Rothko. It was no wonder that Alfred Barr chose works by Gorky, Pollock, and de Kooning as representatives of America at the 1950 Biennale in Venice.³⁰ And in homage to his friend from early days, Willem de Kooning made a firm statement, at least for himself: "If the bookkeepers think it necessary to make sure of where things and people come from, well then, I come from 36 Union Square...."³¹

1 On the group as a whole: Matthew Spender and Barbara Rose, *Arshile Gorky and the Genesis of Abstraction: Drawings from the Early 1930s*, ex. cat. The Princeton University Art Museum, Milwaukee Art Museum, and The Baltimore Museum of Art, New York 1994, in particular the comments on the individual exhibits by Melvin P. Lader, Joseph P. Ruzicka, Martin Kline, Sarah E. Lawrence (not designated by name); Michael Taylor, "Rethinking Arshile Gorky," in: *Arshile Gorky: A Retrospective*, ed. Michael Taylor, ex. cat. Philadelphia Museum of Art, Tate Modern, London, and The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 2009–2010, New Haven CO and London 2009, p. 31.

2 See Matthew Spender, "Arshile Gorky: Themes for the Mural



10 Arshile Gorky, seine Tochter Maro und André Breton in Sherman, Connecticut, Sommer 1945 / Arshile Gorky, his daughter Maro, and André Breton in Sherman, Connecticut, summer 1945

von Gorky, Pollock und de Kooning als Vertreter Amerikas für die venezianische Biennale aus.³⁰ Und in Anerkennung seines frühen Freundes hat Willem de Kooning zumindest für sich ausdrücklich betont: »Sollten Buchhalter es für notwendig erachten, zu wissen, woher die Dinge und Menschen kommen, also dann komme ich von 36 Union Square.«³¹

1 Zu der gesamten Gruppe siehe: Matthew Spender und Barbara Rose, *Arshile Gorky and the Genesis of Abstraction: Drawings from the Early 1930s*, Ausst.-Kat. The Art Museum, Princeton University / Milwaukee Art Museum / The Baltimore Museum of Art, New York 1994, insbesondere auch die Kommentare zu den einzelnen Exponaten von Melvin P. Lader, Joseph P. Ruzicka, Martin Kline, Sarah E. Lawrence (nicht namentlich gekennzeichnet); Michael Taylor, »Rethinking Arshile Gorky«, in: *Arshile Gorky. A Retrospective*, hrsg. von Michael Taylor, Ausst.-Kat. Philadelphia Museum of Art / Tate Modern, London / The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 2009–2010, New Haven CO / London 2009, S. 31.

2 Dazu Matthew Spender, »Arshile Gorky: Themes for the Mural 1934«, in: Ausst.-Kat. Princeton u. a. 1994, wie Anm. 1, S. x. Spender erwähnt, dass Gorky den Katalog einer Picasso-Ausstellung von 1932 bei Georges Petit in Paris besaß, in dem *Figure au Bord de la Mer* abgebildet ist (ebd., S. 2, Abb. 6); Michael Taylor, »Gorky and Surrealism«, in: Ausst.-Kat. Philadelphia 2009, wie Anm. 1, S. 96.

3 Dazu Taylor, »Rethinking Arshile Gorky«, wie Anm. 1, S. 31; siehe dazu auch weiter hinten in diesem Text.

4 Erstmals bei Gorkys ehemaliger Schülerin und erster Biografin Ethel Schwabacher erwähnt: dies., *Arshile Gorky*, New York 1957, S. 48.

5 Das Public Works of Art Project (PWAP) wurde Ende 1933 gegründet, es bestand bis Sommer 1934, um dann in etwas veränderter Form im Herbst 1935 als Works Progress Administration Federal Art

'1934', in: ex. cat. Princeton etc. 1994 (see n. 1). Spender mentions that Gorky owned the catalogue of a Picasso exhibition of 1932 at Georges Petit in Paris, which contains an illustration of *Figure au Bord de la Mer* (ibid., p. 2, fig. 6); Michael Taylor, "Gorky and Surrealism," in: ex. cat. Philadelphia 2009 (see n. 1), p. 96.

3 See Taylor, "Rethinking Arshile Gorky" (see n. 1), p. 31; see also further text of this essay.

4 Mentioned for the first time by Gorky's former pupil and first biographer Ethel Schwabacher in her book: *Arshile Gorky*, New York 1957, p. 48.

5 The Public Works of Art Project (PWAP) was founded at the end of 1933 and existed until 1934; it was continued in altered form in autumn 1935 as the Works Progress Administration Federal Art Project (WPA/FAP). Along with Gorky, many other artists were registered in the WPA/FAP, including David Smith, Willem de Kooning, Jackson Pollock.

6 Taylor, "Gorky and Surrealism" (see n. 2), p. 130, n. 169; Taylor cites Gorky's widow Agnes Mougouch Gorky Fielding, who points out that Gorky did not survive long enough to think back to these days with any sentimentality. For Gorky, this period was the "bleakest, most spirit-crushing period" of his life, and he spoke bitterly about the pointlessness of such poverty and its laming effect on an artist.

7 Quoted from: Willem de Kooning, *Paintings*, ex. cat. National Gallery of Art, Washington DC, New Haven CO and London 1994, p. 77, n. 7.

8 Ibid., n. 8, and p. 79.



11 Blick in die *Exposition Internationale du Surréalisme*, 1947, mit Gorkys *The Liver is the Cock's Comb* im Eingangsbereich, Galerie Maeght, Paris / View into the *Exposition Internationale du Surréalisme*, 1947, with Gorky's *The Liver is the Cock's Comb* in the entrance area, Galerie Maeght, Paris / Courtesy Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler Privatstiftung / Private Foundation

Project (WPA/FAP) weitergeführt zu werden. Neben Gorky waren auch David Smith, Willem de Kooning, Jackson Pollock und viele andere Künstler beim WPA/FAP eingeschrieben.

6 Taylor, »Gorky and Surrealism«, wie Anm. 2, S. 130, Anm. 169; Taylor zitiert Gorkys Witwe Agnes Mougouch Gorky Fielding, die darauf hinweist, dass Gorky nicht alt genug geworden sei, um an diese Tage mit irgendeiner Sentimentalität zurückzudenken. Für Gorky sei diese Zeit die »bleakest, most spirit-crushing period« seines Lebens gewesen, und er hätte mit Bitterkeit über die Sinnlosigkeit einer einen Künstler derart lähmenden Armut gesprochen.

7 Zit. nach: Willem de Kooning, *Paintings*, Ausst.-Kat. National Gallery of Art, Washington DC, New Haven CO / London 1994, S. 77, Anm. 7.

8 Ebd., Anm. 8 und S. 79 (Neuübersetzung).

9 Dazu Magdalena Dabrowski, *David Smith – Related Clues: Drawings, Paintings and Sculpture 1931–1964*, Gagosian Gallery, New York 2004, S. 9; ebd. auch Auszug eines Textes von Smith von 1952 zu diesem Thema.

10 Dazu auch ebd., S. 11; Bénédicte Ajac und Nat Trotman, »Chronology«, in: *David Smith, A Centennial*, hrsg. von Carmen Giménez, Ausst.-Kat. Solomon R. Guggenheim Museum, New York / Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris / Tate Modern, London, New York 2006, S. 395.

11 »I have no conscious premise while working of why I am working, what it is I am making, or whom it is for.«, zit. nach: Ann Gibson, »Abstract Expressionism's Evasion of Language«, in: *Abstract Expressionism, A Critical Record*, hrsg. von David Shapiro und Cecile Shapiro, Cambridge MA 1990, S. 199.

12 Neben der in der Folge separat zitierten Literatur sei ganz allgemein auf die Überblickswerke zu diesem Thema verwiesen: Grundlegend ist die Publikation von Marica Sawin, *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*, Cambridge MA 1995; weiterhin *Les Surréalistes en exil et les débuts de l'école de New York*, Ausst.-Kat. Musée d'art moderne et contemporain, Strasbourg 2000; Gérard Durozoi, *History of the Surrealist Movement*, Chicago and London 2002, especially Chapter Four, 1938–1944, »During the Sordid Years,« here pp. 391ff.

13 Die Gallatin Collection of Living Art war von dem wohlhabenden, in Pennsylvania ansässigem Albert Eugene Gallatin vor allem ab den frühen 1920er-Jahren zusammengeführt worden; sie war bis 1943 in den Räumen der New York University am Washington Square untergebracht und ging später in die Sammlung des Philadelphia Museum of Art über. Dazu auch http://www.nyu.edu/greyart/information/A_E_Gallatin/body_a_e_gallatin.html mit weiterführender Literatur.

14 Zur Geschichte der Galerie Levy siehe Lisa Jacobs, »La Galaxie de l'Art Surrealiste de Julien Levy«, in: Ausst.-Kat. Straßburg 2000, wie Anm. 12, S. 91 ff.

15 Zit. nach: »Biography«, in: Ausst.-Kat. Philadelphia 2009, wie Anm. 1, S. 357.

16 Sawin 1995, wie Anm. 12, S. 185.

17 Zit. nach: Sawin 1995, wie Anm. 12, S. 156; zum Folgenden siehe ebd., S. 155 ff.

18 Dies ist insofern bemerkenswert, als Robert Motherwell in einem Interview viele Jahre später darauf hinweist, dass sich diese Gruppen selten trafen und wenig kommunizierten (was möglicherweise auch an sprachlichen Problemen gelegen haben mag), siehe dazu: »Oral history interview with Robert Motherwell, 1971 Nov. 24 – 1974 May 1«, in: *Archives of American Art, Smithsonian Institution* (<http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-robert-motherwell-13286>).

9 See Magdalena Dabrowski, *David Smith—Related Clues: Drawings, Paintings and Sculpture 1931–1964*, Gagosian Gallery, New York 2004, p. 9; ibid. also excerpt of a text by Smith of 1952 on this theme.

10 See also ibid., p. 11; Benedicte Ajac and Nat Trotman, »Chronology,« in: *David Smith, A Centennial*, ed. Carmen Giménez, ex. cat. Solomon R. Guggenheim Museum, New York; Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris; Tate Modern, London, New York 2006, p. 395.

11 Quoted from: Ann Gibson, »Abstract Expressionism's Evasion of Language,« in: *Abstract Expressionism: A Critical Record*, ed. David Shapiro and Cecile Shapiro, Cambridge MA 1990, p. 199.

12 Besides the literature cited below, please refer in general to the survey works on this topic: the publication by Marica Sawin is fundamental: *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*, Cambridge MA 1995; furthermore *Les Surréalistes en exil et les débuts de l'école de New York*, ex. cat. Musée d'art moderne et contemporain, Strasbourg 2000; Gérard Durozoi, *History of the Surrealist Movement*, Chicago and London 2002, especially Chapter Four, 1938–1944, »During the Sordid Years,« here pp. 391ff.

13 The Gallatin Collection of Living Art was compiled mainly as of the early 1920s by the wealthy collector Albert Eugene Gallatin, who lived in Pennsylvania; it was housed until 1943 in the premises of the New York University on Washington Square and was transferred later to the collection of the Philadelphia Museum of Art. See also http://www.nyu.edu/greyart/information/A_E_Gallatin/body_a_e_gallatin.html with relevant literature.

14 On the history of the Levy Gallery see Lisa Jacobs, »La Galaxie de l'Art Surrealiste de Julien Levy,« in: ex. cat. Strasbourg 2000 (see n. 12), pp. 91ff.

15 Quoted from: »Biography,« in: ex. cat. Philadelphia 2009 (see n. 1), p. 357.

16 Sawin 1995 (see n. 12), p. 185.

17 Quoted from: Sawin 1995 (see n. 12), p. 156; on the following see ibid., pp. 155ff.

18 As Robert Motherwell points out in an interview many years later, this is remarkable in that these groups seldom met together and communicated little (which may have been due to language problems); see: »Oral history interview with Robert Motherwell, 1971 Nov. 24–1974 May 1,« in: *Archives of American Art, Smithsonian Institution*

(<http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-robert-motherwell-13286>).

19 »... what was needed was a creative principle.... In this sense, the theory of automatism was the first modern theory of creating that was introduced into America early enough to allow American artists to be equally adventurous or even more adventurous than their European counterparts. It was this that put America on the artistic map, so to speak, as authentically contemporary.« Quoted from: »Concerning the Beginnings of the New York School: 1939–1943, an Interview with Robert Motherwell,« conducted by Sydney Simon in New York in January 1967, in: Shapiro 1990 (see n. 11), p. 44.

20 Taylor 2009 (see n. 2), p. 100.

21 See, among other sources, Motherwell (see n. 19), pp. 35ff.; Matta and Motherwell spent the summer of 1941 together in Mexico, where Matta gave Motherwell a »ten-year education in Surrealism.«

22 Taylor 2009 (see n. 2), p. 130; also ex. cat. Washington 1994 (see n. 7), p. 94.

23 In 1958, Clement Greenberg was one of the first to formulate the significance of these exhibitions: »What happened was that a

stitution (<http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-robert-motherwell-13286>).

19 »[...] what was needed was a creative principle [...] In this sense, the theory of automatism was the first modern theory of creating that was introduced into America early enough to allow American artists to be equally adventurous or even more adventurous than their European counterparts. It was this that put America on the artistic map, so to speak, as authentically contemporary.«, zit. nach: »Concerning the Beginnings of the New York School: 1939–1943, an Interview with Robert Motherwell,« conducted by Sydney Simon in New York in January 1967, in: Shapiro 1990, wie Anm. 11, S. 44.

20 Taylor 2009, wie Anm. 2, S. 100.

21 Dazu u. a. Motherwell, wie Anm. 19, S. 35 ff.; Matta und Motherwell verbrachten den Sommer 1941 gemeinsam in Mexiko, wo Matta Motherwell eine »ten-year education in Surrealism« gab.

22 Taylor 2009, wie Anm. 2, S. 130; auch Ausst.-Kat. Washington DC 1994, wie Anm. 7, S. 94.

23 Die Bedeutung dieser Ausstellungen formulierte als einer der ersten Clement Greenberg bereits 1958: »What happened was that a certain cluster of challenges was encountered, separately yet almost simultaneously, by six or seven painters who had their first one-man shows at Peggy Guggenheim's Art of This Century Gallery in New York between 1943 and 1946.«, zit. nach: Michael Leja, »The Formation of an Avant-Garde in New York,« in: *Abstract Expressionism: The Critical Developments*, ed. Michael Auping, ex. cat. Albright Knox Art Gallery, Buffalo NY 1987, p. 14, n. 3. On the history and exhibitions of Art of This Century see: *Peggy Guggenheim & Frederick Kiesler: The Story of Art of This Century*, eds. Susan Davidson and Philip Rylands, ex. cat. The Peggy Guggenheim Collection, Venice, New York 2005.

24 See Martha Prather, »1938–1944,« in: ex. cat. Washington 1994 (see n. 7), p. 79.

25 See »1946–1950,« in: ibid., p. 94, and Jasper Sharp, »The Exhibitions,« in: ex. cat. New York 2005 (see n. 23), p. 325 and n. 361.

26 Susan Davidson, »Focusing an Instinct,« in: ibid., p. 79.

27 The meeting took place in late 1943 or 1944 on the occasion of a dinner organized by Isamu Noguchi, see Taylor 2009 (see n. 2), p. 111, n. 66.

28 Quoted from: Taylor 2009 (see n. 2), p. 113, n. 87.

29 More details on the two exhibitions, ibid., pp. 121ff.

30 Ibid., p. 130; see also: Robert Storr, »The painters' painter,« in: ex. cat. Philadelphia 2009 (see n. 1), pp. 139ff.

31 Willem de Kooning, »letter to the editor,« in: *ARTnews* 47, no. 9 (January 1949), p. 6, quoted from: Storr 2009 (see n. 30), p. 140, n. 3.

Das Alterswerk vor dem Alterswerk

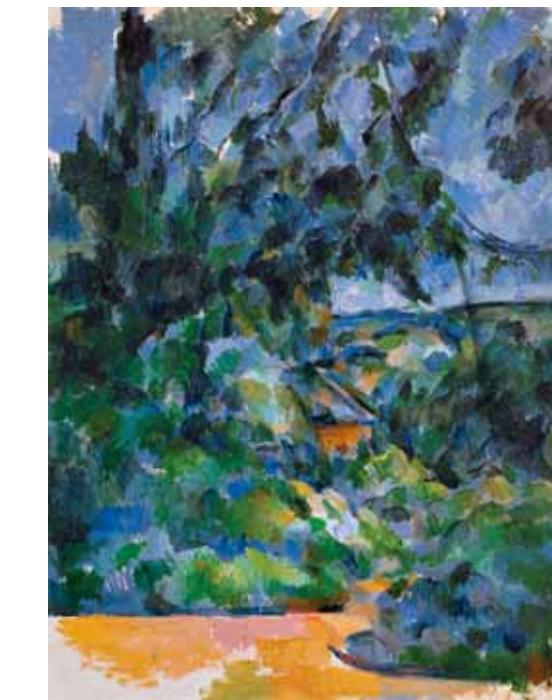
Von 1975 bis 1979 schuf Willem de Kooning einen fulminanten Werkblock, der von der Allgemeinheit bereits als Alterswerk bewertet wurde. Vor allem der schlechte gesundheitliche Zustand aufgrund de Koonings Alkoholabhängigkeit trug zu dieser Meinung bei – ob der bereits weit über 70 Jahre alte Künstler nochmals Entscheidendes schaffen könnte? Losgelöst von den zuvor entstandenen rubenesken fleischlichen Körperf Darstellungen mit cremig-fülligen Pinselstrichen entstanden mit malerischer Bravour weitaus abstraktere großflächige Kompositionen (S. 101); keine signifikanten Gesten mit dynamischer Stoßrichtung wie in den *Parkway Paintings* aus den späten 1950er-Jahren, sondern sensibel eingepasste Farbflecken, die ein vielschichtiges Gewebe zwischen reiner Peinture und landschaftlicher Referenz zeigten. Noch einmal kulminierte de Koonings Malerei am Zenit des Malerischen par excellence. Als Jackson Pollock 1956 bei einem Autounfall ums Leben gekommen war, trat de Kooning, sein freundschaftlicher Rivale, das Erbe des Abstrakten Expressionismus an, seine monumentalen »brush strokes« waren das Branding der Avantgardemalerei. Von den 1960er-Jahren an, als de Kooning Long Island als Lebensmittelpunkt wählte, verlor er den Kontakt zu den aktuellen Kunstströmungen; ja, er »verfiel« in seiner Malerei wieder dem menschlichen Körper, so wie bereits Anfang der 1950er-Jahre, als er nach einer abstrakten Phase seine mächtig monströsen Frauenbilder aus den unzähligen Schichten der Ölfarbe herausgelöst hatte. Selbst den freieren Farbfeldern aus der zweiten Hälfte der 1970er-Jahre haftete eine bestimmte Klassizität an. Der Maler selbst nannte immer wieder in diesem Zusammenhang Cézanne als großes Vorbild, der ebenso das Bildgefüge aus einzelnen Farbzonen zu einem offenen größeren Ganzen parallel zur Natur komponierte (Abb. 1). De Kooning malte die Bilder abseits des Diskurses zum Thema »die Malerei ist tot« und jeglicher kunstbegrifflichen Erweiterung sowie Verschwisterung mit dem Alltag. Er fügte sich somit als Picassos großer Nachfolger in die Ahnenreihe der letzten Alten Meister der Moderne ein. Mit Picasso verbindet den gebürtigen Niederländer zum einen seine »Marathonqualität«, zum anderen sein grundlegender Selbsterneuerungstrieb – ein schier unermessliches Œuvre voller Vielfalt. Heute wird de Koonings klassische Periode der späten 1970er-Jahre in der Fachwelt hoch geschätzt. Anstelle der Progressivität im Sinne des Avantgardeprojektes tritt nun die Qualität der Malerei selbst, der souveräne Wurf und mit ihnen die prägende Kraft, elementare Impulse für die Erneuerung der folgenden Malereiströmungen zu setzen. Diese Position ist durchwegs mit jener

The late work before the late work

Between 1975 and 1979, Willem de Kooning created a brilliant work block that was already being regarded by the world at large to be his late work. This opinion was reinforced above all by his poor health, caused by alcohol dependency—could the artist, now well over 70 years old, ever produce anything of note again? Having freed himself from the previously created Rubenesque, fleshly depictions of the body realized with creamy, opulent brushstrokes, he was producing compositions of painterly virtuosity that were far more abstract and large-scale (p. 101); these were not the significance-laden gestures with dynamic impetus as in the Parkway Paintings from the late fifties, but sensitively integrated spots of color—fittings—showing a multi-layered texture hovering between pure peinture and landscape reference. De Kooning's painting culminated yet again at the very zenith of painting's potential.

When Jackson Pollock was killed in a car accident in 1956, de Kooning, his friend and rival, ascended to the throne of Abstract Expressionism; his monumental "brushstrokes" were the trademarks of avant-garde painting.

Since the nineteen-sixties, when de Kooning chose Long Island as his home base, he had lost contact to contemporary art trends; indeed, he "surrendered" in his painting to the human body once more, as he had already done in the early fifties when, after an abstract phase, he had extricated his mighty and monstrous pictures of women out of the countless layers of oil paint. A certain classicism even clung to the freer color fields from the second half of the seventies. In this context, the painter himself repeatedly named Cézanne as his great example, who likewise structured the picture out of individual color zones into an open, larger totality parallel to nature (fig. 1). De Kooning painted the pictures beyond the fringe of the discourse about "painting is dead" and of any extended reference to concepts of art or affinity to the everyday. As Picasso's great successor he therefore joined the ancestral line of the last old masters of modernism. What links the native Dutchman to Picasso is firstly his "Marathon quality," and secondly his basic drive towards self-renewal—a sheer unlimited oeuvre abounding in diversity. Today, de Kooning's classical period of the late seventies is highly estimated by the experts. Instead of progressiveness within the scope of the avant-garde project, what now emerges is the quality of painting itself, the masterly stroke, and with it the informing power, generating elemental impulses for the renewal of subsequent painting trends. This position can very fittingly be compared to that of the late Claude Monet, who was only rediscovered decades later by painters



1 Paul Cézanne, *Paysage bleu*, 1904/06
Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 102 x 83 cm
Staatliche Eremitage / The State Hermitage,
St. Petersburg



2 Willem de Kooning, *Pirate* (Ohne Titel II / Untitled II)
1981, Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 223.5 x 194.4 cm
The Museum of Modern Art, New York, Sidney and
Harriet Janis Collection Fund, 1982

of the New York School—preeminently Sam Francis, Joan Mitchell, and Philip Guston—then to become the subject of an artistic appreciation.

Segeln im Wind und Erinnerungen an Arshile Gorky

At the end of 1979 began de Kooning the "touch"¹, the feel for painting and the intuitive potential of converting sensations² received from nature into paint: dissolution in place of complex compositions, deconstruction. He used the spattle to work the previously pastose picture planes into flowing bands and loops—ebb tides of the brush. But they held within themselves the source of de Kooning's renewal. The material element in the landscape associated with his pastoral passion metamorphosed into flowing evanescence, watery dissolution into the ethereal and the buoyant.

In 1981 he produced the key picture that was to initiate the final great chapter in his painting: *Pirate* (fig. 2). The reason for the name has not been clarified. In the center a glacial white zone assumes the form of a kind of billowing sail, which could vaguely explain the title. The year the work was created, the Guggenheim Museum devoted a retrospective to Arshile Gorky, which de Kooning might have seen, for Gorky was a close friend and fellow painter in the thirties and forties. Apart from this, Gorky painted a work with a similar name—*Pirate*. So de Kooning might have painted his picture with this in mind. A striking feature is the recurrence of the line describing quasi-biomorphous forms—organic structures with swelling and deflating curves; a constant interplay of figure and ground, closeness and openness. Elongated bands of color, generated

Rundungen; ein stetes Spiel von Figur und Grund, Geschlossenheit und Offenheit. Langgezogene Farbbänder, die die Haare des breiten Malerpinsels generiert haben, schlängeln sich durch das Bild, abgeschliffene Farbbereiche verleihen der Situation eine schillernde Tiefe. Trotz der Wiederkehr des Grafischen bleiben Fläche und Raum sowie malerisch-koloristische Kriterien im Vordergrund und tragen gleichsam die pastoralen Landschaften des vorhergehenden Jahrzehnts atmosphärisch noch in sich. Erinnerungen an de Koonings postsurrealistische, teils von Gorky beeinflusste Periode kommen deutlich auf, wenngleich als sanfte Reprise. *Pink Angels* von ca. 1945 (Abb. 3) steht hierfür als zentrales Werk und Ausgangspunkt. In diesem Bild bestimmt die Linie einem Rasiermesserschnitt gleich den hybriden Körper. Diese Schärfe spiegelt sich in der gesamten Erscheinung des monströsen biomorphen Wesens wider, das mit schlängelnden Verrenkungen den abstrakten Bildraum ver einnahmt. Trotz des collagehaften Neben- und Übereinander ist diese Figur als dominantes ikonisches Motiv durchweg bestimmbar, während in den kommenden Jahren die Auflösung eines hierarchischen Bildaufbaus zugunsten eines flächenbentonnten All Overs forciert wird. Auch in *Pirate*, 1981, ist eine Verdichtung in der Vertikalen und Zentralen der Leinwand zu erkennen; in Folge wird jedoch de Kooning das Bild gleichmäßiger und ornamentaler behandeln.

Malerei ausatmen / Breathing out the Line

Der große Maler ist nun zur Zeichnung zurückgekehrt, wenn diese auch als Malerei übersetzt wurde. Seit dem Beginn von *Woman I*, 1950/52, bis zu *Pirate*, 1981, hat das Malerische par excellence dominiert, ob als brachial-ausladender Pinselstrich in den 1950er-, als cremig-fleischliche Peinture in den 1960er- oder in den eingepassten Farbflecken in den 1970er-Jahren. Nun schließt sich der Kreis mit dem postsurrealen und vorab-abstract expressionistischen Werk der 1940er-Jahre. Wie unterscheidet sich nun die Linie in den Alterswerkbildern von jenen aus der früheren Phase? De Koonings Linie entwickelt sich von einem formbeschreibenden Element zu einem Element mit einer autonomen Qualität. Linie bedeutet bei *Pink Angels* etwa scharfe grafische Differenz zwischen Figur und Grund, die des Öfteren zu jener Zeit auch materiell ausfallen kann, etwa wenn der Künstler in Collagetechnik ausgeschnittene Kartonteile in die Malerei integriert. Um 1947 entstehen vermehrt weiß-schwarze Bilder, wie etwa *Orestes*, in denen die Linie eine zeichendefinierende Funktion einnimmt, zugleich aber wieder durch freie Malerei und biomorphe Formenansätze überdeckt wird (Abb. 4). Im Jahr darauf transformiert sich die Linie zur freien Spur, als getropfte, geschüttete Fährte des Industrielacks. Auf dem schwarzen Grund mutet die weiße Farbmaterie wie eine schillernde Lichtspur im Nachtdunkel an (Abb. 5). Man fühlt sich ein wenig an Picassos Lichtzeichnungs-experiment mit der Taschenlampe erinnert oder an Pollocks

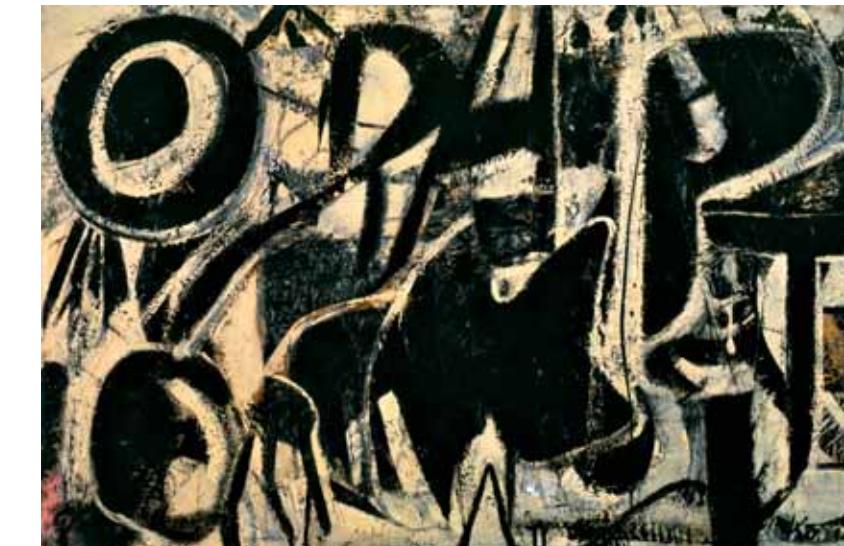


3 Willem de Kooning, *Pink Angels*, um/ca. 1945, Öl und Kohle auf Leinwand / Oil and charcoal on canvas, 132.1 x 101.6 cm
Frederick R. Weisman Art Foundation

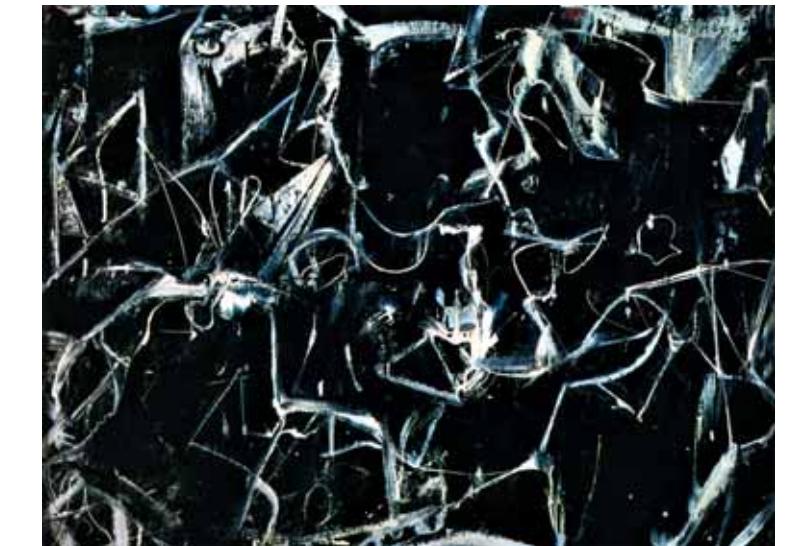
by the hairs of the broad painter's brush, meander in serpentine paths through the picture, abraded sections of paint lend the situation a shimmering depth. Despite the recurrence of the graphic element, surface and space and the painterly-colorist criteria remain preeminent and bear within themselves as it were the mood of the previous decade's pastoral landscapes. Reminiscences of de Kooning's post-Surrealist period, partly influenced by Gorky, are distinctly conjured up, although as a soft reprise. *Pink Angels* of ca.1945 (fig. 3) is representative of this as a key work and point of departure. In this picture the line defines the hybrid body as though razor-cut. This cutting edge is reflected in the overall appearance of the monstrous, biomorphous being, which in serpentine contortions consumes the abstract picture plane. Despite the collage-like juxtapositions and superimpositions, this figure is indeed definable as a dominant iconic motif, whereas in the coming years the dissolution of a hierachic pictorial structure is imposed to allow an all-over approach that emphasizes the flat plane. We can also detect a condensation in the verticals and central elements of the canvas in *Pirate*, 1981; however, de Kooning subsequently handles the picture more evenly and ornamenteally.

Breathing out the Line

The great painter now returned to the drawing, even if this was transposed to painting. Ever since the beginning of *Woman I*, 1950–52, through to *Pirate*, 1981, the strictly painterly element had dominated, whether as a brachial, explosive brushstroke in the fifties, as creamy-fleshy peinture in the sixties or in the color fittings in the seventies. Now the circle closes on the post-Surreal and pre-Abstract-Expressionist work of the forties.



4 Willem de Kooning, *Orestes*, 1947, Lack auf Papier auf Presspanplatte / Lacquer on paper on pressboard, 61.3 x 91.8 cm
Privatbesitz / Private collection



5 Willem de Kooning, *Night Square*, um 1949, Lack auf Karton auf Presspanplatte / Lacquer on cardboard on pressboard
76.2 x 101.6 cm, Privatbesitz / Private collection

stellare Drip-Paintings. Im Unterschied zum Action-Painter macht de Kooning das Dripping nicht zum ausschließlichen System, sondern es ist als technische Möglichkeit neben Zeichnen und Malen zu begreifen. Oft »manipuliert« der Maler die Tropfspuren, indem er sie nachträglich mit Spachtel und Pinsel »malerisch« verwischt³; also Kontrolle statt Chaos und Zufall; piktorialer Reiz statt reinen Niederschlags des Motorischen. Im Alterswerk der 1980er-Jahren verliert die Linie zum einen ihre grafische Schärfe, die etwa in *Excavation*, 1950, den Bildgrund aufreißt, zum anderen ihre Materialität wie in den Black and White Drippings von 1948. Geschmeidig streicht de Kooning den breiten Pinsel auf die Leinwand. Offene vibrierende Übergänge zwischen Linie und Grund sind auszumachen. Die Farbgirlanden zeigen ein ruhiges Schweben – kein Resultat eines aggressiv aufgeladenen Malakts, der von Geschwindigkeit und Dynamik geprägt ist. Man mag hierbei an Cy Twomblys Spätwerk denken, an seine gewundenen Spiralen mit saftigtriefender Ölfarbe, denen stets ein Rest des Skripturalen eingeschrieben ist (Abb. 6). Sie zeugen ebenso vom brachial Performativen des körperlichen Einsatzes. De Kooning hat hingegen seine Spuren regelrecht auf die Leinwand gehaucht – wie Rouge und Schminke auf der Epidermis. Um 1985 werden seine gemalten Linien klarer und härter gegen den hellen Bildgrund gesetzt. Ihre Gesamterscheinung ist statischer, ornamentaler, zeichenhafter, befreit vom Pinselzug. Der andere elementare Unterschied zwischen den 1980er- und 1940er-Jahren liegt in der Beschaffenheit des Bildgrundes, in seinen unterschiedlichen Aggregatzuständen. Richard Schiff assoziierte de Koonings 80er-Jahre-Bilder mit luminösen Erscheinungen und aquatischen Konsistenzen – »Licht, das wie Öl

How does the line differ now in the late phase from those of the earlier pictures? De Kooning's line developed from a formal-describing element into an element with an autonomous quality. Line in *Pink Angels* means for instance a sharp graphic differentiation between figure and ground, which in that period might frequently occur in material form, for instance when the artist integrates cut-out cardboard bits in collage technique into the painting. Around 1947 de Kooning increasingly produced black-and-white pictures, like *Orestes*, in which the line takes on a signal-defining function, but is simultaneously overlaid yet again by free painting and quasi-biomorphous forms (fig. 4). A year later the line is transformed into a free track, as dripped, poured trails of industrial paint. On the black background the white paint material evokes a shimmering track of light in nocturnal dark (fig. 5). We are reminded a little of Picasso's light-drawing experiment with a pocket lamp or of Pollock's stellar drip paintings. In contrast to the action painter, de Kooning does not make dripping the sole system, but conceives it as a technical ploy besides drawing and painting. He often "manipulates" the traces of the drops by smudging them with spattle and brush "as a painting";³ control in place of chaos; pictorial stimulus in place of pure precipitation of motoric impulses. In the late work of the eighties the line on the one hand loses its graphic keenness, which in *Excavation*, 1950, for instance tears open the picture ground, on the other its materiality, as in the black-and-white dippings of 1948. De Kooning caressingly smooths the broad brush onto the canvas. We can detect vibrating transitions between line and ground. The garlands of paint manifest a calm hovering—not a result of an aggressively charged act of painting, gal-

auf dem Wasser treibt.«⁴ Es sind abstrakte Bildräume, Orte des Fließens, Schwebens und Dahintreibens und schlussendlich auch mentale Gegenwelten des Konfliktfreien und Schönen, jenseits der reinen Impression von Natur. Der Künstler entledigt sich der Farbmaterie und der angespannten Intensität, seiner Getriebenheit und Verbesserungswut im Malakt.

John Elderfield, Kurator der MoMA-Ausstellung 2011, verweist in seinem Leitessay auf die Absenz und Leere der neuen Bilder.⁵ Der Künstler hat seine Energie und physische Präsenz zugunsten einer objektiveren Klarheit zurückgenommen, die schließlich Mitte der 1980er-Jahre ihren Höhepunkt findet. Er atmet nur Malerei aus, schwelt mental selbst in den Bildern – Linie und Farbe im Reigen. De Kooning erwähnt in diesem Zusammenhang Henri Matisses lyrisches *Tanz*-Gemälde von 1909 aus dem Museum of Modern Art sowie die Scherenschnitte aus dem Spätwerk: »Später, mit dem Älterwerden, tut es so gut, einen schönen Matisse zu sehen... Wenn die Leute sagen, meine späteren Bilder seien wie Matisse, sag ich ›Was Sie nicht sagen‹, und ich fühle mich geschmeichelt.«⁶

Der Bildgrund in den abstrakten Arbeiten der späten 1940er-Jahre ist hingegen materiell, »down to earth«. Trotz aller räumlichen Wirkung bleibt der Bildträger, in dieser Zeit meist Holzplatten oder steife Malkartons, spürbar. Die gemalte, gezeichnete und getropfte Farbe markiert als Spur die Oberfläche, verhärtet sich hier und da als Sediment, als Verklumpung, als Tropfen. Vor allem in den abschließenden Hauptwerken *Attic* und *Excavation* (Abb. 7) gehen Figur und Grund eine kompakte Verbindung ein. Das formenandeutende Liniengefüge durchbricht die Fläche in ein Meer von Schollen, eine chaotische Matrix der physischen Natur der zweidimensionalen Bildfläche. Ein dezentrales, polyphones All Over entsteht, das jedoch im Unterschied zu den flirrenden Dickichten von Pollock die Bildgrenzen nicht sprengt. De Koonings Bild bleibt kompakt, geerdet, amorph, entschwelt nicht. Hier sind noch die letzten Reste des kubistischen Erbes von Picasso und Braque spürbar. Vor allem den schwarz-weißen sowie den weiß-schwarzen Bildern, die in den Jahren vor *Excavation* entstanden sind, ist eine Art Wandcharakter eingeschrieben. Keine klassische Fenstermetapher, sondern materielle Applikationsfläche von allerhand Spuren, vergleichbar mit einer Hausmauer, einer alten Plakatfläche, einer Schieferplatte: De Kooning war ausgebildeter Schilddermaler. In *Orestes*, *Zot* oder *Zurich* von 1947 gehen das Gemalte, Gezeichnete, Geschriebene eine vielschichtige Verbindung ein; in der Folge wird das Zeichenhafte zugunsten des Abstrakt-Piktoralen aufgelöst, wie etwa in *Painting* von 1948 aus dem Museum of Modern Art. Auch wenn wir hier von einem dunklen Licht sprechen können, das uns in die düsteren Tiefen des Bildes leitet, ist die materielle Beschaffenheit des Bildgrundes evident. Diese rohe Wirkung steht den sublimären Farbräumen der letzten Bilder entgegen. Ja, diese haben eine existentialistische Erdung, gebunden an das Pro-

vanized with speed and dynamism. We might think here of Cy Twombly's late work, his twisting spirals with juicy dripping oil paint, in which the residue of the scriptural still lurks (fig. 6). They likewise testify to the brachial performative element in the physical effort. However, de Kooning did no less than breathe his traces onto the canvas—like rouge and make-up on the epidermis. Around 1985, his painted lines are set clearer and harder against the bright background. Their overall appearance is more static, more ornamental, more semiotic, freed of the traction of the brush. The other elemental difference between the eighties and the forties lies in the nature of the picture ground, in its various physical states. Richard Shiff associates de Kooning's eighties' pictures with luminous apparitions and aquatic consistencies—"Light floating like oil on water." ⁴ They are abstract pictorial spaces, places where everything flows, floats, and drifts and in the end also mental, alternative universes of the conflict-free and the beautiful, beyond the pure impression of nature. The artist rids himself of the material of paint and the taut intensity, his driven nature and his rabid obsession to improve in the act of painting.

John Elderfield, curator of the 2011 MoMA exhibition, points in his leading essay to the absence and emptiness of the new pictures.⁵ De Kooning mellowed his energy and physical presence in favor of an objective clarity, which finally culminates in the mid-eighties. He breathes out nothing but painting, hovers mentally in the pictures—line and color in roundels. De Kooning mentions in this context Henri Matisse's lyrical *Dance* painting of 1909 from The Museum of Modern Art, also the silhouettes from his late work, commenting: "Later, as I get older, it is such a nice thing to see a nice Matisse.... When people say my later paintings are like Matisse, I say, 'You don't say,' and I'm very flattered."⁶

The picture ground in the abstract works of the late forties is in contrast material, "down to earth." Despite all three-dimensional effect the substrate remains palpable, in this period mainly wood panels or stiff painting cardboard. The painted, drawn, and dripped color marks its trail on the surface, hardens here and there as sediment, as clumps, as drops. Most notably in the concluding major works *Attic* and *Excavation* (fig. 7) figure and ground enter into a compact connection. The form-allusive line structure breaks the space into a sea of floes, a chaotic matrix of the physical nature of the two-dimensional picture plane. A decentered, polyphonic all-over is formed, which, however, does not explode the limits of the picture, unlike the flickering thickets of Pollock. De Kooning's picture remains compact, grounded, amorphous, it does not sublimate. Here we can feel the last vestiges of the cubist legacy bequeathed by Picasso and Braque. Above all, a kind of wall character is inscribed in the black-and-white and the white-and-black pictures produced in the years prior to *Excavation*. No classical window metaphor, but material application sur-



6 Cy Twombly, *Ohne Titel / Untitled*, 2006, Acryl auf Leinwand / Acrylic on canvas, 215.2 x 194.2 cm
Courtesy Thomas Ammann Fine Art, Zürich



7 Willem de Kooning, *Excavation*, 1950, Öl und Lack auf Leinwand / Oil and lacquer on canvas, 203.5 x 254.3 cm, The Art Institute of Chicago, Mr. and Mrs. Frank Logan Purchase Prize Fund, restricted gifts of Mr. Edgar Kaufmann Jr., and Mr. and Mrs. Noah Goldowsky Jr.

visorische der sich ständig verändernden Metropole New York im Unterschied zum befriedeten Küstengebiet auf Long Island.

Jugendliche Frische und Candy-Pop

De Kooning verstand die Malerei in den 1980er-Jahren als essenziellen Motor, um zu leben. In seiner produktivsten Phase schuf der Künstler pro Woche ein Bild. Tom Ferrara, sein früherer Atelierassistent, sagte: »Es wurde wie Atmen. Er atmete seine Bilder einfach aus.«⁷

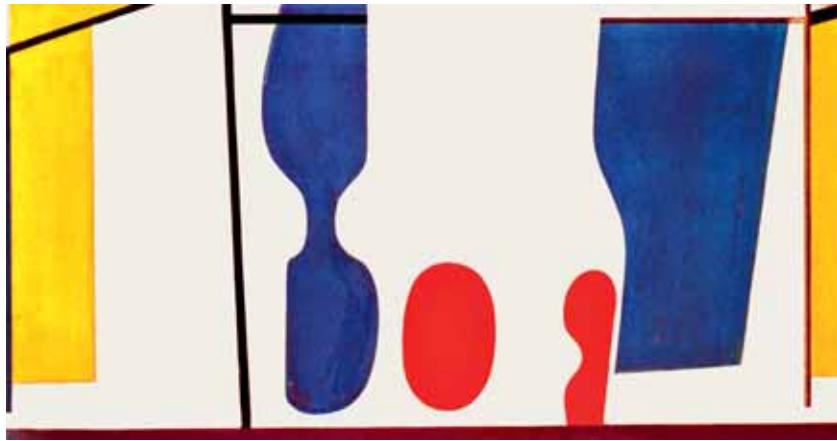
Etwa 300 Werke sind somit im Laufe dieses Jahrzehnts entstanden. Er war mit sich und seiner Umwelt im Reinen – kein ständiges Ringen um ein Werk, keine Unentschiedenheit, kein Verwerfen und Übermalen, wie im Paradebeispiel *Woman I*, das eine Entstehungszeit von fast zwei Jahren hatte. Das wohlorganisierte Umfeld mit seinem Assistententeam trug das seines zu einem harmonischen Arbeitsablauf bei. Ein Bild folgte auf das nächste, ja, die Arbeiten gingen formal-kompositorisch ineinander über. Dazu de Kooning: »Aber nur weil man älter wird, heißt es noch lange nicht, dass man es besser macht. Aber man kann nicht aufhören, sonst wäre man verloren. So mit macht man weiter, ohne zu wissen, wohin es geht, weil man es nie weiß.«⁸ Seine Bilder wurden im Laufe der Jahre immer klarer im Bildaufbau, immer grafischer. Oft reduzierte de Kooning die Farbpalette auf die Primärfarben Rot – Gelb – Blau, wie etwa im Triptychon aus der Sammlung Hubert Loosser (S. 80, 81). Konträrer zu den vielschichtigen, farbvermischten Bildern aus allen bisherigen Phasen seit den 1940er-Jahren konnten diese Gemälde nicht ausfallen. Die Präzision und Reinheit hatte de Kooning von seinem künstlerischen Landsmann Piet Mondrian geerbt: »Mondrian ist der reinst Künstler. Er

face covered in lines and traces, comparable with a building wall, an old billboard, a slate: de Kooning was a trained sign painter. In *Orestes*, *Zot*, and *Zurich* of 1947, painted, drawn, and written elements enter into a multilayered association; subsequently the drawn element is dissolved to make way for the abstract and pictorial, as in *Painting* of 1948 from The Museum of Modern Art. Even if we might speak of a dark light here leading us into the gloomy depths of the picture, the material nature of the ground is evident. This raw effect is in contrast to the sublimely ethereal color spaces of the last pictures. Yes, they have an existential grounding, bound to the improvised world of New York, the ever-changing cosmopolitan city, in contrast to the peaceful coastal region of Long Island.

Youthful freshness and candy pop

De Kooning regarded painting in the eighties as the essential motor driving his life. In his most productive phase he managed to produce a picture a week. Tom Ferrara, his former studio assistant said: "It became like breathing. He just breathed them out."⁷

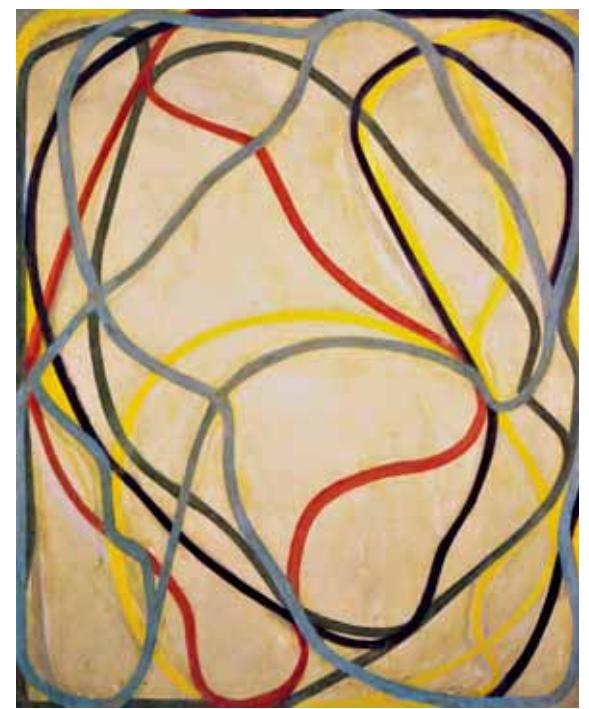
And so he created around 300 works in the course of this decade. He had come to terms with himself and his environment—no perpetual wrestling with a work, no indecision, no discarding and painting over as in the epitome of this, *Woman I*, which took him almost two years to complete. The well-organized setting with his team of assistants added its own contribution to creating a harmonious working procedure. One picture followed the next, indeed, the works merged into each other in form and composition. To quote de Kooning: "Just because you're getting older doesn't mean you're doing it better.



8 Willem de Kooning, *Father, Mother, Sister and Brother*, um/ca. 1937, Öl auf Holzplatte / Oil on wood, 30.5 x 57.1 cm, Privatbesitz / Private collection

wurde der großartigste Kompositeur auf der ganzen Welt.⁹ Komposition und Raum waren nun für den ehemaligen Action-Painter gegenüber dynamischer Geste und malerischer Faktur vorrangig. Diese Klarheit ist jedoch schon in seinem Frühwerk der späten 1930er-Jahre angedeutet, wo monochrom Fläche, schwarze Linien und organisch-abstrahierte Formen à la Albers in ein wohlgeordnetes Gefüge gebracht worden sind (Abb. 8).

Signifikant ist auch die Frische und Jugendlichkeit von de Koonings Alterswerk – geradezu poppig-dekorativ, verführerisch, so, als würden die gedrehten Farblinien der Zuckerstangen in den Raum eingespeist. Zeitgleich entstehen verwandte Positionen in der abstrakten Malerei bei den im Verhältnis deutlich jüngeren Künstlern wie etwa Brice Marden, Philip Taaffe, Ross Bleckner oder David Reed. Ihnen gemeinsam ist auch ein Hang zum ornamentalen All Over. Bei Marden oder Reed ist dieses dekorative Element durch das Prozessuale des Farbauftrags aufgeladen. Während Mardens lyrisch meditative Ranken innerhalb des Gevierts verharren (Abb. 9), entschweben de Koonings gemalte Schleifen den faktischen Bildgrenzen. Ebenso wiedersetzen die wogenden offenen Formen des Biomorphen sich einem motivischen Rapport, der im Ornament typisch ist. Robert Storr spricht hierbei von einem »Hybrid von Art Nouveau und Neoplastizismus« in einer aktuell modernen Fassung.¹⁰ Erwähnt sei in diesem Zusammenhang Gerhard Richters abstraktes farbenkräftig-impulsives Werk zwischen konzeptueller Strenge des Gemachtwerdens und verführerisch-effektvoller *Schönheit*, jenseits jeglichen absolutistischen Glaubens an die hehre Abstraktion.



9 Brice Marden, *Light in the Forest*, 1993/95
Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 180.3 x 144.8 cm
Privatbesitz / Private collection, Courtesy
Matthew Marks Gallery New York

But you can't stop either, or you'll be lost. So you go ahead, even though you don't know where you're going, because you never know.⁸ His pictures became increasingly clearer in structure over the years, increasingly graphic. De Kooning often reduced the color palette to the primary colors of red—yellow—blue, as in the *Triptych* from the Hubert Looser Collection (pp. 80, 81). These paintings could not have turned out more contrary to the multilayered, color-intermingled pictures from all previous phases since the nineteen-forties. De Kooning had inherited the precision and purity from his fellow artist and countryman Piet Mondrian: "Mondrian is the purest artist. He became the greatest layout man in the universe."⁹ For the former Action Painter, composition and space now had priority over dynamic gesture and the visual painterly outcome. This clarity is already hinted at, however, in his early work of the late thirties, where monochrome plane, black lines and organic-abstracted forms à la Albers were brought into a well-arranged articulation (fig. 8).

Also significant is the freshness and youthfulness of de Kooning's late work—trendy, decorative, seductive, as if the turned candy cane stripes were being relished all around. At the same time related formations were evolving in abstract painting among the—relatively speaking—conspicuously younger artists such as Brice Marden, Philip Taaffe, Ross Bleckner, and David Reed. What they share in common is their predilection for the ornamental all-over idiom. In Marden and Reed this decorative element is galvanized by the process-oriented way of applying the paint. While Marden's lyrically meditative tendrils cling within the rectangle of the picture (fig. 9), de Kooning's paint-

Trotz des minimalistischen Purismus bleiben aber de Koonings Gemälde stets organisch, warm, anziehend, voller Sinnesfreude. Sie sind vitale Zeugnisse eines Malers, der in ständiger umfassender Erneuerung an sein Werk ging.

1 »Touch« im Zusammenhang mit der Skulptur vgl. Annalyn Swan und Mark Stephens (Hrsg.), *de Kooning: An American Master*, New York 2006, S. 549: »And not just touch as it's often defined in the art books, as something especially fine that only connoisseur can appreciate, but touch as the visceral act of pushing and squeezing and shaping. In the mud puddle, perhaps, a master of painting could recover the joy a child takes in the world of sensation.«

2 Willem de Kooning, »I think Cubism went backwards from Cézanne [...] by laying it out beforehand. You are not supposed to see it, you are supposed to feel it.« in: Harold Rosenberg, »Interview with Willem de Kooning«, in: *ARTnews* 71 (September 1972), S. 55, zit. nach: Richard Shiff, »Moving«, in: *Willem de Kooning. The Figure: Movement and Gesture*, Ausst.-Kat. The Pace Gallery, New York 2011, S. 9. Vgl. auch Swan/Stephens (wie Anm. 1), S. 571: »To know the miracle of nature, from the inside.«

3 Vgl. *de Kooning a Retrospective*, Ausst.-Kat. The Museum of Modern Art, New York 2011, S. 232.

4 Richard Shiff, »Water and Lipstick: de Kooning in Transition«, in: *Willem de Kooning. Paintings*, Ausst.-Kat. National Gallery of Art, Washington DC (u. a.), New Haven CO und London 1994, S. 56, zit. nach: Garry Garrels, »Drei Kröten im Garten: Linie, Farbe und Form«, in: *Willem de Kooning. Die späten Gemälde, Die 80er Jahre*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bonn in Zusammenarbeit mit dem San Francisco Museum of Modern Art und dem Walker Art Center, Minneapolis MN, Bonn 1996, S. 22.

5 John Elderfield, »Space to Paint«, in: *de Kooning* 2011 (wie Anm. 3), S. 43.

6 Robert Storr, »Endlich Licht«, in: *Die späten Gemälde* 1996 (wie Anm. 4), S. 77.

7 Ebd., S. 57.

8 Willem de Kooning, in: Curtis Bill Pepper, »The Indomitable de Kooning«, in: *New York Times Magazine*, 20. November 1983, S. 94, zit. nach: Marla Prather, »1975–1986«, in: *Willem de Kooning. Paintings* 1994 (wie Anm. 4), S. 202 (Neuübersetzung).

9 Willem de Kooning, in: Sally Yard, »Conversation with Willem de Kooning«, unveröffentlichtes Interview, 14. Oktober 1976, S. 2, zit. nach: Robert Storr, in: *Die späten Gemälde* 1996 (wie Anm. 6), S. 77.

10 Robert Storr, »De Kooning at Fourcade«, in: *Art in America* 74, Februar 1986, S. 130, zit. nach: Marla Prather 1994 (wie Anm. 8), S. 201.

ed loops transcend the factual picture limits. The undulating open forms of the biomorphs likewise resist a motif-based pattern repeat, which is typical in ornament. Robert Storr speaks here of a "hybrid of Art Nouveau and Neo-Plasticism" in an updated modern version.¹⁰ We might mention Gerhard Richter's abstract, strongly colored and impulsive work between the conceptual austerity of being made and a seductive and imposing *Schönheit* (Beauty), transcending all absolutist faith in sublime abstraction.

Despite Minimalist purism, de Kooning's paintings always remain organic, warm, appealing, full of sensuous joy. They are vital testimonies of a painter who went to work in a constant and all-embracing spirit of renewal.

1 "Touch," in context with sculpture: cf. Annalyn Swan and Mark Stephens (eds.), *de Kooning: An American Master*, New York 2006, p. 549: "And not just touch as it's often defined in the art books, as something especially fine that only a connoisseur can appreciate, but touch as the visceral act of pushing and squeezing and shaping. In the mud puddle, perhaps, a master of painting could recover the joy a child takes in the world of sensation."

2 Willem de Kooning: "I think Cubism went backwards from Cézanne ... laying it out beforehand. You are not supposed to see it, you are supposed to feel it." In: Harold Rosenberg, "Interview with Willem de Kooning," in: *ARTnews* 71 (September 1972), p. 55, quoted from: Richard Shiff, "Moving," in: *Willem de Kooning. The Figure: Movement and Gesture*, exh. cat. The Pace Gallery, New York 2011, p. 9. Cf. also Swan/Stevens (see n. 1), p. 571: "To know the miracle of nature from the inside."

3 Cf. *de Kooning a Retrospective*, exh. cat. The Museum of Modern Art, New York 2011, p. 232.

4 Richard Shiff, "Water and Lipstick: de Kooning in Transition," in: *Willem de Kooning. Paintings*, exh. cat. National Gallery of Art, Washington DC et al., New Haven CO and London 1994, p. 56, quoted from: Gary Garrels, "Three Toads in the Garden: Line, Color, and Form," in: *Willem de Kooning. The Late Paintings. The 1980s*, exh. cat. San Francisco Museum of Modern Art et al., New York 1995, p. 22.

5 John Elderfield, "Space to Paint," in: *de Kooning*, 2011 (see n. 3), p. 43.

6 Willem de Kooning, in: *Willem de Kooning. Works from 1951–1981*, exh. cat. Guild Hall of East Hampton, New York 1981, p. 16, quoted from: Robert Storr, "At Last Light," in: *Willem de Kooning. The Late Paintings*, 1996 (see note 4), p. 71.

7 Ibid., p. 53.

8 Willem de Kooning, in: Curtis Bill Pepper, "The Indomitable de Kooning," in: *New York Times Magazine*, November 20, 1983, p. 94, quoted from: Marla Prather, "1975–1986", in: *Willem de Kooning. Paintings*, 1994 (see n. 4), p. 202.

9 Willem de Kooning, in: Sally Yard, "Conversation with Willem de Kooning," unpublished interview, October 14, 1976, p. 2, quoted from: Robert Storr, in: *The Late Paintings*, 1996 (see n. 6), p. 73.

10 Robert Storr, "De Kooning at Fourcade", in: *Art in America* 74, February 1986, p. 130, quoted from: Marla Prather 1994 (see n. 8), p. 201.

»With my back to the World« –
Die Kunst Agnes Martins
Heike Eipeldauer

Ruhe. Gelassenheit. Stille. Ausgeglichenheit. All dies erwarte ich
nunmehr von einem Gemälde Agnes Martins.¹
Richard Tuttle

Agnes Martins reduzierte, lichtdurchflutete Abstraktionen entstehen *With my back to the world* (Mit dem Rücken zur Welt), wie die Künstlerin eine sechsteilige Bildserie von 1997 betitelt (Abb. 1) – eine Haltung, die sie als Voraussetzung künstlerischer Tätigkeit ansieht und die sie in ihrem fünf Jahrzehnte umspannenden Schaffen mit größter Konsequenz verfolgt. Diese schließt Martins radikalen Rückzug aus New York in die Einsamkeit der Wüste New Mexicos Ende der 1960er-Jahre ebenso mit ein wie die Insistenz, mit der sie an ihrer äußerst puristischen, von der Erscheinungswirklichkeit losgelösten Bildsprache jenseits aller wechselnden Trends der Gegenwartskunst bis zu ihrem Tod im Jahr 2004 festhält.

Martins Arbeiten kreieren eine Welt des Innehaltens und der Stille. Sie erschließen sich nur durch ein entschleunigtes Sehen, wie *Ohne Titel*, 1998, aus der Sammlung Looser vor Augen führt (Abb. 2, S. 153): Grafisch feine Linien durchziehen die quadratische Leinwand in gleichem Rhythmus als horizontales Muster, einem Notenblatt vergleichbar; mit unterschiedlichem Nachdruck gezogen, machen sie kurz vor der Rahmenzone Halt. Nur der Nahblick erlaubt es, diese hauchdünnen Striche wahrzunehmen, die wie Grenzlinien die tonal abgestuften Farbbahnen symmetrisch trennen, stützen und verbinden. Auf die Sequenz von drei ineinander verschmelzenden blassgelben Farbstreifen folgt jeweils ein hellblaues Band als Zäsur. Während das Gemälde oben mit einem blauen Balken endet, gleich einem »Himmelsdach«, diffundiert es nach unten hin in Richtung »Erde« in ein helles, immaterielles Farbfeld. Grund und Auftrag zugleich, lassen die transparenten Farbbänder das Lichtweiß des Gesso-Grundes optisch vibrieren und entfalten eine über ihre Einfassungen hinaus pulsierende Strahlkraft. Aus einer gewissen Distanz betrachtet, verschwinden die Linien und Bänder in einem an- und abschwelenden Farbraum.

Agnes Martins Suche nach einer künstlerischen Vision ist von einer fortschreitenden Reduktion der bildnerischen Mittel gekennzeichnet und involvierte die Zerstörung eines Großteils ihrer frühen Arbeiten. Nach zwei Jahrzehnten mündet sie in New York um 1960 in einem gänzlich abstrakten, auf dem Einsatz von Rasterstrukturen basierenden Formenvokabular, das zu ihrem Markenzeichen werden wird – der eigentliche Beginn ihrer Karriere, wie Martin rückblickend angibt:² Horizontale und vertikale Linien kreuzen einander in Gitterformationen.

»With My Back to the World“— The Art of Agnes Martin

Calm. Repose. Silence. Stability. These are things
I come to expect from an Agnes Martin painting.¹
Richard Tuttle

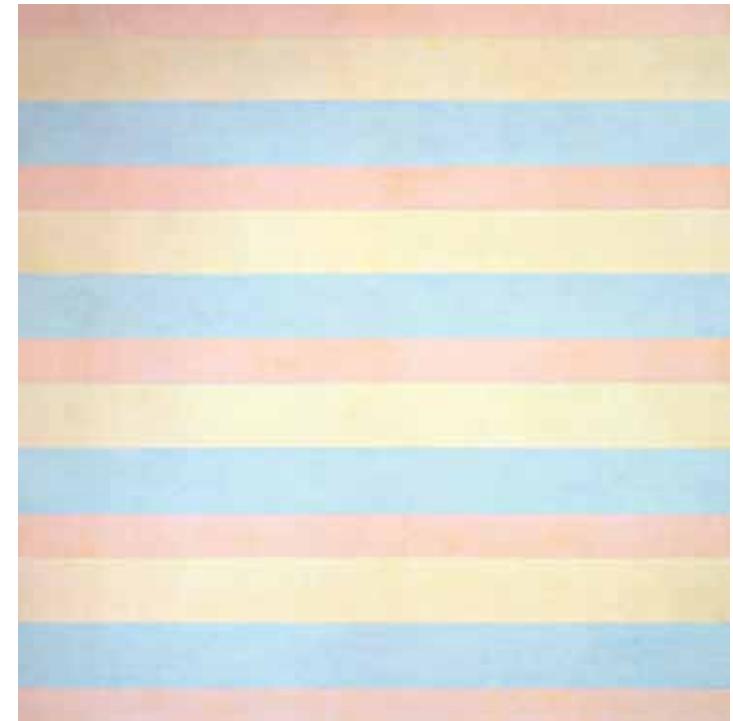
Agnes Martin's minimal, light-flooded abstractions originate *With my back to the world*, as she titled a six-part picture series from 1997 (fig. 1)—a position she sees as the prerequisite of artistic activity and has pursued with the greatest consistency in an oeuvre spanning five decades. This applies as much to Martin's radical retreat from New York into the solitude of the New Mexico desert at the end of the nineteen-sixties as it does to the insistence with which she adheres to her extremely purist pictorial imagery, which is dissociated from the reality of appearances and transcends all ephemeral trends of contemporary art. This held true until her death in 2004. Martin's works create a world of pause and stillness. They become accessible only through a slowing-down of vision, as demonstrated in *Untitled*, 1998, from the Looser Collection (fig. 2, p. 153): fine graphic lines cross the square canvas in uniform rhythm as a horizontal pattern, comparable to a sheet of music; drawn with varied stress, they stop shortly before the frame zone. Razor-thin, the lines can only be perceived close up; like borderlines, they symmetrically separate, support, and connect the tonally graded bands of color. Following each sequence of three pale, intermingling yellow stripes is a light blue band as a caesura. While the painting ends above with a blue bar like a "sky ceiling," it diffuses on the way down to the "earth" into a bright, immaterial color field. Ground and coating at the same time, the transparent bands of color make the gleaming white of the gesso ground optically vibrate and generate a pulsating radiance resonating beyond their edges. Viewed from a certain distance, the lines and bands disappear in a swelling and ebbing color space.

Agnes Martin's quest for an artistic vision is marked by a progressive reduction of pictorial resources and involved the destruction of a major part of her early works. After two decades, in 1960 in New York she evolved a completely abstract vocabulary of forms based on grid structures, which were to become her trade mark—the actual start of her career, as Martin relates in retrospect:² horizontal and vertical lines cross and make grid formations. These are set on square, standardized picture formats (six by six feet or 182.9 centimeters square in the paintings, nine by nine inches or 22.9 centimeters square in the drawings), executed in pencil, India Ink, ink, or oil, on white or as negative form on colored ground, as in *Night Sea*, 1963

Diese sind auf quadratische, standardisierte Bildformate gesetzt (6 x 6 Fuß bzw. 182,9 x 182,9 cm bei den Gemälden, 9 x 9 Inches bzw. 22,9 x 22,9 cm bei den Zeichnungen), in Bleistift, Tusche, Tinte oder Ölfarbe, auf weißem oder als Negativform auf farbigem Grund ausgeführt, wie etwa in *Night Sea*, 1963 (Abb. 3): Von dem ungleichmäßig aufgetragenen blauen Farbgrund, der von weißen Aussparungen zitternder Linienstränge durchzogen ist, geht ein weicher Farbglanz aus, der, gleichermaßen Licht und Wasser evozierend, die Erscheinungsqualität späterer Werke ankündigt. Zu dem Spannungsmoment, der zwischen ihrem quadratischen Standardformat und den darauf gezogenen, Rechtecke erzeugenden Linien entsteht, notiert Martin 1972: »Meine Formate sind quadratisch,

(fig. 3): the unevenly applied blue ground is pervaded with white gaps like quivering strands, radiating a soft gleam of color evocative equally of light and water and heralding the quality and appearance of later works. In 1972 Martin commented on the factor of tension generated between her square standard format and the lines drawn on it as rectangles: "My formats are square, but the grids never are absolutely square; they are rectangles, a little bit off the square, making a sort of contradiction, a dissonance, though I didn't set out to do it that way. When I cover the square surface with rectangles, it lightens the weight of the square, destroys its power."³

In 1958 Betty Parsons organized the first solo exhibition for



1 Agnes Martin, *With my back to the world*, 1997, Acryl auf Leinwand / Acrylic on canvas, 182,9 x 182,9 cm, Michael and Judy Ovitz Collection, Los Angeles



2 Agnes Martin, *Ohne Titel / Untitled*, 1998, Acryl und Grafit auf Leinwand / Acrylic and graphite on canvas, 152,4 x 152,4 cm Sammlung Hubert Looser

doch die Gitter sind nie absolut quadratisch; sie sind Rechtecke, die etwas vom Quadrat abweichen und eine Art Widerspruch hervorbringen, eine Dissonanz, obwohl ich sie nicht von Anfang an beabsichtigte. Wenn ich die quadratische Fläche mit Rechtecken ausfülle, macht dies das Gewicht des Quadrats leichter und zerstört seine Macht.³

Auf Betreiben der Galeristin Betty Parsons, bei der die damals 46-jährige Agnes Martin 1958 ihre erste Einzelausstellung präsentierte, war Martin im Jahr zuvor von Taos, New Mexico, nach New York gezogen. Sie sollte dort ein Jahrzehnt bleiben, bevor ihr die »confusion« rund um den New Yorker Kunstbetrieb zu groß wurde und sie 1967 nach New Mexico zurückkehrte.

Agnes Martin siedelt sich im Künstlerviertel Coenties Slip in Downtown Manhattan an und wohnt in Nachbarschaft zu Jack Youngerman, Robert Indiana und Ellsworth Kelly (Abb. 4) – ein enger Künstlerfreund, mit dem sie das Streben nach einer reduzierten, die klassische Figur-Grund-Relation überwindenden Ausdrucksform von hoher sinnlicher Präsenz verbindet (S. 154, 155); auch Anne Wilson, Leonore Tawney sowie Robert Rauschenberg, Jasper Johns und James Rosenquist leben in unmittelbarer Nähe. Die Galerie Betty Parsons fungiert als zentrale Anlaufstelle der Abstrakten Expressionisten, die zu diesem Zeitpunkt eine geradezu mythische Autorität erlangt haben; neben Jackson Pollock und William Baziotes stellen dort die Farbfeldmaler Mark Rothko, Barnett Newman und Ad Reinhardt aus,



3 Agnes Martin, *Night Sea*, 1963, Öl und Blattgold auf Leinwand
Oil and gold leaf on canvas, 182.9 x 182.9 cm, Privatbesitz / Private collection

zu denen Martin eine tiefe künstlerische Verbundenheit empfindet: »Rothkos Malerei ist reine Hingabe an die Wirklichkeit. [...] Barney Newmans Bilder handeln von der Freude über das Erkennen der Wirklichkeit. Diejenigen von Pollock handeln von völliger Freiheit und Lebensbejahung.«⁴ Martins Bekenntnisse zu metaphysischen, die Bildwirklichkeit transzendierenden Erfahrungen, die sie in einem zuweilen missionarischen Duktus vorträgt, verbinden sie mit ihren Altersgenossen Newman, Rothko und Reinhardt – geometrische Reduktion im Dienste spiritueller Kontemplation, als Vehikel für jene Bewusstseins-schärfung, auf der die Wahrnehmung des »Sublimen« (Barnett Newman) beruht: »Malerei ist kein bloßes Herstellen von Bildern. Es ist eine Entwicklung des Bewusstseins, und mit dieser

center for the Abstract Expressionists, who at the time had attained an almost mythical authority: in addition to Jackson Pollock and William Baziotes, the Color Field painters Mark Rothko, Barnett Newman, and Ad Reinhardt, with whom Martin felt a deep artistic empathy, also exhibited their works here: »Rothko's painting is pure devotion to reality.... Barney Newman's paintings are about the joy of recognition of reality. Pollock's paintings are about complete freedom and acceptance.«⁴ Martin's avowal of the metaphysical, of experiences transcending the reality of the image—which she sometimes espouses with missionary impetus—links her to her contemporaries Newman, Rothko, and Reinhardt—geometrical reduction in the service of spiritual contemplation, as a vehicle for the sharpening of awareness upon which the perception of the »sublime« is based (Barnett Newman). »Painting is not making paintings. It is a development of awareness and with this developing awareness your work changes.«⁵ Martin had attended the Zen lectures of Daisetz Teitarō Suzuki at Columbia University between 1949 and 1951, as had Ad Reinhardt und John Cage. Together with her Protestantism, this wisdom of Taoism and Zen combined to shape a holistic world picture: the work of art becomes the vehicle for an idea of truth and beauty that is the basis of all visible phenomena: »When I think of art I think of beauty. Beauty is the mystery of life. It is not in the eye, it is in the mind. In our minds there is awareness of perfection.«⁶

Agnes Martin reverts with the grid model to an emblematic structure for modern art and its aspirations to autonomy: »Flattened, geometricized, ordered, it is antinatural, antimimetic, antireal. It is what art looks like when it turns its back on nature. In the flatness that results from its coordinates, the grid is the means of crowding out the dimensions of the real and replacing them with the lateral spread of a single surface,« writes Rosalind Krauss in her famous essay on the grid.⁷ Various features suggest an affinity in Martin's art to the formalist discourses of Minimal Art: the insistent sobriety of her pictorial vocabulary, the non-hierarchical, non-relational serial quality of the grid, the regularity of her artistic process, her conceptual prior decisions pertaining to picture format and size, and the departure from an expressionist and gestural subjectivism evoked in the Action Painting of a Jackson Pollock. Two exhibitions—*Systemic Paintings* in the Guggenheim Museum and *Ten* in the Dwan Gallery—show her work in 1966 to be in line with the Minimalist Art of the younger generation, which took inspiration from Martin as a precedent. With their slogan »literalness,« the representatives of Minimal Art—Donald Judd, Frank Stella, Sol LeWitt, and Carl Andre among them—strive for objective self-referentiality, the preoccupation with the factual »suchness« of things in their spatial surroundings. This is based both on the rejection of reference and on the eradication of traces of manual fabrication and of rules of hierarchic com-



4 Hans Namuth, Coenties Slip, New York, 1957: Agnes Martin (rechts / right), Jack Youngerman (sitzend / sitting), Ellsworth Kelly (stehend / standing), Robert Indiana (kniend / kneeling), Delphine Seyrig (links / left)

Bewusstseinsentwicklung verändert sich die Arbeit.«⁵ In Martins ganzheitlichem, von den Lehren des Taoismus, Zen (sie hört wie unter anderem Ad Reinhardt und John Cage die Zen-Vorlesungen Daisetz Teitarō Suzukis an der Columbia University, 1949–1951) und Protestantismus geprägtem Weltbild wird das Kunstwerk zum Träger einer Vorstellung von Wahrheit und Schönheit, die allen sichtbaren Phänomenen zugrunde liegt: »Wenn ich an Kunst denke, denke ich an Schönheit. Schönheit ist das Geheimnis des Lebens. Sie liegt nicht im Auge, sie liegt im Inneren. In unserem Inneren gibt es Erkenntnis von Vollkommenheit.«⁶

Mit dem Rastermodell greift Agnes Martin auf eine für die modernistische Kunst und ihre Autonomieansprüche emblematische Struktur zurück: »Flach, geometrisch, geordnet, ist es anti-natürlich, anti-mimetisch, anti-real. So sieht Kunst aus, wenn sie der Natur den Rücken kehrt. Mit seiner durch die Koordinaten bedingten Flächigkeit verdrängt das Raster die Dimensionen des Realen und ersetzt sie durch die seitliche Ausbreitung einer einzigen Fläche«, so Rosalind Krauss in ihrem berühmten Essay über das Raster.⁷ Die betonte Nüchternheit von Agnes Martins Bildvokabular, die unhierarchische, non-relationale, serielle Qualität des Rasters, die Regelmäßigkeit ihres künstlerischen Verfahrens, konzeptuelle Vorentscheidungen in Bezug auf Bildformat und -größe sowie die Verabschiedung eines expressiv-gestischen Subjektivismus, wie er im Action-Painting eines Jackson Pollock heraufbeschworen wurde,

position; we might think for instance of Donald Judd's famous *Stacks*, columns attached to the wall like a relief; as an addition of uniform, abstract units made of industrial materials, they monumentalize the module and anonymize the surface (p. 151). Representatives of Postminimalism, Richard Serra for instance, effect a further radicalization of the factualness of appearance in an artwork; they steer the main focus onto the material conditionality and process-based quality of artistic actions (pp. 158, 159).

Although Agnes Martin's grid pictures—laconically called »graph paper« by Judd⁸—seem to embody the quintessence of the Minimalist aesthetic, they never turn out to be mechanical or rigid. The technique of drawing the pencil lines along a tape measure or string stretched across the canvas leads to a subtle unevenness of the lines, to a »visual tremolo«⁹ that activates the picture ground. Within the restrictive parameters she set herself and pursued with the greatest discipline, Martin's pencil line remains an intuitive track which reverberates with the rhythmical dynamic of the hand guiding the pencil. Even in paintings like *Leaf*, 1965 (figs. 5, 6), in which the lines, drawn on bright acrylic, subject themselves to an all-over grid of such mathematical precision that it does indeed very closely resemble graph paper, we can detect every stirring of the hand, every touch and pressure of the pencil. Briony Fer has characterized Martin's graphic lines as literal »fugitive lines« (alluding to Deleuze's and Guattari's »lignes de fuite«), which demarcate the defining parameters in the same instant they vanish.¹⁰ Irregular edges, chatoyant color fields, the unbalanced relationship between horizontal and vertical lines and between lines and square of the picture, the resistant materiality of the ground, especially the cockled paper in the water-colored drawings (figs. 7, 8) accentuate the repetitive grid arrangement in its individual difference. Each individual work seems to be a step toward the inner perfection aspired to by Martin and harbors at the same time the awareness of its unattainability: »You can't make a perfect painting. We can see perfection in our minds. But we can't make a perfect painting.«¹¹ Martin's grid pictures are experienced on the one hand in their ambivalent structure of order, uniformity, and limitation and on the other in the spiritual infinity they evoke.¹² Drawing the lines has nothing mechanical about it; it resembles a contemplative ritual practiced throughout the decades of her artistic career, which lends a meditative quality to her work not only in an illustrative but also on a process-based level.

Distinct deviations from the agenda generally associated with Minimal Art also crop up wherever Martin accentuates her anti-intellectual artistic position by asserting that the establishment of the grid as a picture form does not originate in a rational and strategic decision, but in inspiration from nature:

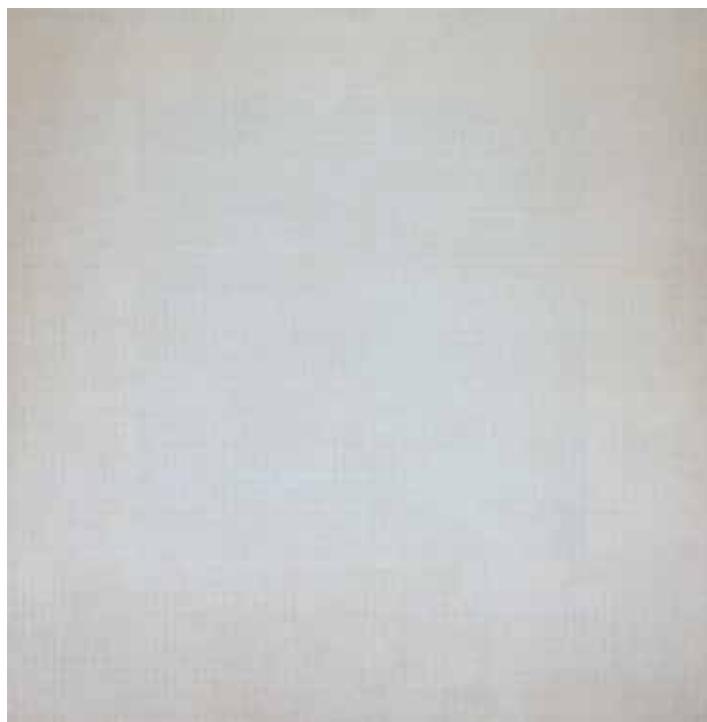
legen es nahe, Martins Kunst mit den formalistischen Diskursen der Minimal Art zu verbinden. Zwei Ausstellungen – *Systemic Paintings* im Guggenheim Museum und *Ten* in der Dwan Gallery – präsentieren ihr Werk 1966 in einer Linie mit der minimalistischen Kunst der jüngeren Generation, auf die Martin richtungsweisend wirkt. Unter dem Schlagwort der »literariness« streben die Vertreter der Minimal Art wie Donald Judd, Frank Stella, Sol LeWitt und Carl Andre die objektive Selbstbezüglichkeit, die Beschäftigung mit dem faktischen »So-Sein« der Dinge in ihrem räumlichen Umfeld an, die sowohl auf die Verweigerung von Referenz als auch auf die Tilgung von Spuren manueller Fertigung und von hierarchischen Kompositionsregeln gründet; man denke etwa an die berühm-

» All human knowledge is useless in art work. Concepts, relationships, categories, classifications, deductions are distractions of mind that we wish free for inspiration.«¹³ While Frank Stella pithily describes Minimalist Art as »what you see is what you see«¹⁴ and Robert Ryman stresses his materialist approach with the statement »the painting is precisely what you see« (pp. 162, 163),¹⁵ dimension and structure, proportion and colorfulness are for Agnes Martin the expression of abstract emotions beyond their pure visibility: »The artist lives by perception; what we make is what we feel. The making of something is not just construction ... it's all about feeling ... everything, everything is about feeling ... feeling and recognition.«¹⁶ With her commitment to the truth of spiritual and emotional

eines quer über die Leinwand gespannten Maßbandes oder einer Schnur zu ziehen, führt zu einer subtilen Unebenheit der Linien, zu einem »visuellen Tremolo«⁹, das den Bildgrund aktiviert. Innerhalb der ihr selbst auferlegten und mit größter Disziplin verfolgten restriktiven kompositorischen Parameter bleibt der Bleistiftstrich Martins eine intuitive Spur, in der die rhythmische Bewegungsenergie der den Stift führenden Hand nachhallt. Selbst in Gemälden wie *Leaf*, 1965 (Abb. 5, 6), in denen sich die auf heller Acryl gezogenen Linien einem All-over-Raster von mathematischer Präzision unterwerfen, das dem Millimeterpapier tatsächlich sehr nahe kommt, lässt sich jede Regung der Hand, jeder Ansatz und Druck des Bleistifts nachvollziehen. Briony Fer hat Martins grafische Spuren als

transform the disciplined, purist austerity associated with the grid model into a highly idiosyncratic »abstract-emotional« pictorial idiom. This effects an electrifying unity between the antagonisms of »feeling« and »coolness« and in doing so eludes classification into a programmatic orientation. »There is no such thing as contemporary art,«²¹ is Martin's credo. Her point of reference is the timeless »classicist« art: »Classicists are people that look out with their back to the world.«²²

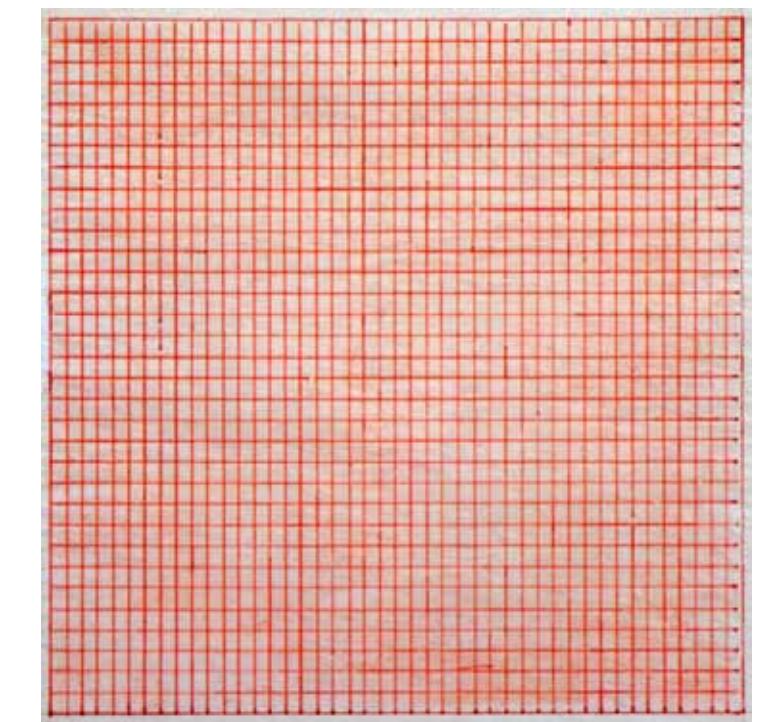
In 1967, Martin decided to withdraw to the anchorite-like solitude of New Mexico, where she built a loam house in the style of the Pueblo Indians on a mesa, one of the table mountains of New Mexico. Released here from »worldly« affairs, she



5 Agnes Martin, *Leaf*, 1965, Acryl und Bleistift auf Leinwand
Acrylic and pencil on canvas, 182.9 x 182.9 cm, Collection of
the Modern Art Museum of Fort Worth, Sid W. Richardson
Foundation Endowment Fund



6 Agnes Martin, *Leaf*, 1965 (Detail)



7 Agnes Martin, *Untitled / Ohne Titel*, 1963, Tusche auf Papier
Ink on paper 21 x 21 cm, Collection of Emily Fisher Landau



8 Agnes Martin, *Untitled / Ohne Titel*, 1977, Aquarell auf
Transparentpapier / Watercolor on tracing paper, 22.9 x 22.9 cm
Sammlung Hubert Looser

ten *Stacks* (Stapel) Donald Judds, reliefartige, an der Wand angebrachte Säulen, die als Addition gleichförmiger, abstrakter Einheiten aus industriellen Materialien eine Monumentalisierung des Moduls und eine Anonymisierung der Oberfläche bewirken (S. 151). Die Betonung der Faktizität künstlerischer Erscheinung erfährt bei Vertretern des Postminimalismus wie Richard Serra eine weitere Radikalisierung; sie lenken ihr Hauptaugenmerk auf die Materialbedingtheit und die Prozesshaftigkeit künstlerischen Handelns (S. 158, 159).

Obwohl Agnes Martins Rasterbilder – von Judd ikonisch als »Millimeterpapier«⁸ bezeichnet – die Quintessenz der minimalistischen Ästhetik zu verkörpern scheinen, fallen diese nie mechanisch oder rigide aus. Die Technik, ihre Bleistiftlinien entlang

experience, Martin unterlines her affinity to Abstract Expressionism, especially to Rothko and Newman.¹⁷ For Martin, »the Minimalists are idealists ... they are non-subjective. They want to minimize *themselves* in favor of the ideal. Well, I just can't.... You see, my paintings are not cool.«¹⁸ With a single »depersonalized« picture form, Martin consistently formulates the idea of a »subjectivity beyond an idea of self.«¹⁹ The quietude of contemplative experience that her pictures evince outpaces all the pathos, all the gestures of power or drama of her male colleagues. Against the backdrop of the two diverging tendencies in American art of the nineteen-sixties—»Abstract Expressionism« and »Minimal Art«—which mark a paradigm shift from the spiritual to the logical,²⁰ Martin manages to

buchstäbliche »Fluchtlinien« charakterisiert (in Anlehnung an Deleuzes und Guattaris »lignes de fuite«), die die sie bestimmenden Parameter im selben Zug demarkieren, wie sie ihnen entfliehen.¹⁰ Unregelmäßige Kanten, changierende Farbfelder, das unausgeglichene Verhältnis zwischen horizontalen und vertikalen Linien sowie zwischen Linien und Bildquadrat, die widerständige Materialität der Bildgründe, insbesondere das sich wellende Papier in den aquarellierte Zeichnungen (Abb. 7, 8), unterstreichen die repetitive Rasterordnung in ihrer individuellen Differenz. Jedes einzelne Werk erscheint als Annäherung an die von Martin an gestrebte innere Vollkommenheit und birgt gleichzeitig das Bewusstsein seiner Unerreichbarkeit: »Es ist unmöglich, ein vollkommenes Gemälde herzustellen.

hoped to approach her goal of an »untroubled mind«²³ as closely as possible. After taking a break of seven years in her creative work to clarify things, the artist, now aged sixty-two, launched out into a new phase: though linked to the pictorial syntax of her New York days, from now on the horizontal order would define her works.

The small-format watercolor sheet of 1977 from the Hubert Looser Collection (fig. 8) provides an example of this work phase, in which Martin also gives up monochrome fields in favor of color bands and stripes—pale, seemingly washed-out pastel tones in salmon pink, light blue, and white. The horizontal structuring of the picture plane is achieved by pencil lines with asymmetrical spacing, which yield to the broad bands

Wir können Vollkommenheit in unserem Inneren sehen. Aber wir können kein vollkommenes Gemälde schaffen.«¹¹ Martins Rasterbilder werden in ihrer ambivalenten Struktur von Ordnung, Uniformität und Begrenzung einerseits und der von ihnen evozierten spirituellen Unendlichkeit andererseits erfahrbar.¹² Das Ziehen der Linien hat nichts Mechanisches, sondern gleicht einem kontemplativen, über die Jahrzehnte ihres künstlerischen Schaffens praktizierten Ritual, das ihrem Werk nicht nur auf anschaulicher, sondern auch auf prozessueller Ebene meditative Qualität verleiht.

Deutliche Abweichungen von den mit der Minimal Art gemeinhin verbundenen Anliegen ergeben sich auch dort, wo Martin ihre antiintellektuelle künstlerische Haltung betont, indem sie etwa beteuert, dass die Etablierung des Rasters als Bildform nicht auf eine rationale strategische Entscheidung, sondern auf eine Inspiration aus der Natur zurückgeht: »Alles menschliche Wissen ist für die künstlerische Arbeit nutzlos. Konzepte, Beziehungen, Kategorien, Klassifikationen, Deduktionen lenken unseren Geist nur ab, den wir für Inspirationen offen halten wollen.«¹³ Während Frank Stella das Wesen minimalistischer Kunst pointiert mit der Aussage »Was man sieht, ist, was man sieht«¹⁴ beschreibt und Robert Ryman seinen materialistischen Ansatz mit dem Diktum »Was das Gemälde ist, ist genau das, was man sieht«¹⁵ verdeutlicht (S. 162, 163), sind Maß und Struktur, Proportion und Farbigkeit bei Agnes Martin jenseits ihrer puren Sichtbarkeit Ausdruck abstrakter Emotionen: »Der Künstler lebt von seiner Wahrnehmung, was wir schaffen, ist das, was wir fühlen. Wenn wir etwas herstellen, konstruieren wir nicht nur ... es geht immer um Gefühl ... alles. Alles dreht sich um Gefühl ... Gefühl und Erkenntnis.«¹⁶ Mit ihrem Bekenntnis zur Wahrheit spiritueller emotionaler Erfahrung betont Martin ihre Affinität zum Abstrakten Expressionismus, insbesondere zu Rothko und Newman.¹⁷ Für Martin sind die Minimalisten »Idealisten ... sie sind nicht subjektiv. Sie wollen sich selbst zugunsten des Idealen minimalisieren. Das ist mir einfach nicht möglich. [...] Wissen Sie, meine Gemälde sind nicht cool.«¹⁸ Mit einer einzigen »entpersönlichten« Bildform formuliert Martin konsequent die Vorstellung einer »Subjektivität jenseits einer Idee des Selbst«.¹⁹ Die Stille kontemplativer Erfahrung, von der ihre zarten Bilder zeugen, lässt jeglichen Pathos, jede Geste von Macht oder Dramatik ihrer männlichen Kollegen hinter sich. Vor dem Horizont der beiden divergierenden Tendenzen in der amerikanischen Kunst der 1960er-Jahre – »Abstrakter Expressionismus« und »Minimal Art« – die einen Paradigmenwechsel vom Spirituellen zum Logischen markieren²⁰ – gelingt es Martin, die mit dem Modell des Rasters verbundene disziplinierte, puristische Strenge zu einer höchst eigenwilligen »abstrakt-emotionalen« Bildsprache zu transformieren, die die Antagonismen von »feeling« und »coolness« spannungsvoll vereint und sich dabei der Einordnung in

of atmospherically floating color, comparable to Rothko's color fields. Martin's passion for the horizontal as expression of an unlimited, unending vision goes back to an actual experience of space, as the artist describes in retrospect: »One time, I was coming out of the mountains, and having painted the mountains, I came out on this plain, and I thought, Ah! What a relief!... I thought, this is for me! The expansiveness of it. I sort of surrendered. This plain ... it was just like a straight line. It was a horizontal line. And I thought there wasn't a line that affected me like a horizontal line. Then, I found that the more I drew the line, the happier I got. First I thought it was like the sea ... then I thought it was like singing! Well. I just went to town on this horizontal line.«²⁴



9 Agnes Martin, *Ohne Titel / Untitled #1*, 2002, Acryl und Grafit auf Leinwand / Acrylic and graphite on canvas, 152.4 x 152.4 cm Sammlung Hubert Looser

Even without evocative titles such as *Grass*, *Islands*, *Desert Flower*, *Happy Valley*, and *Spring*, which Martin added to her pictures in retrospect in the nineteen-sixties, they manifest many structural references to nature: whether repetitive horizontal bands connoting the immeasurable horizontal stretch of the New Mexico landscape in all its bareness and monotony, whether the grid structures recalling the endless, road-veined wheat fields of Saskatchewan (Canada) from Martin's childhood, or colors evoking the earth tones of the New Mexico desert. Without doubt, what matters for Martin is not to represent nature, but to create abstract equivalents for the feeling of happiness and self-oblivion stemming from such an experience of nature. In 1993 the artist formulated her complex

eine programmatische Richtung entzieht. »So etwas wie zeitgenössische Kunst gibt es nicht«,²¹ lautet Martins Credo. Ihr Bezugspunkt ist die zeitlose, »klassische« Kunst: »Klassiker sind Leute, die mit dem Rücken zur Welt Ausschau halten« (Classics are people that look out with their back to the world).²²

1967 trifft Martin die Entscheidung, sich in die eremitenhafte Einsamkeit New Mexicos zurückzuziehen, wo sie sich auf einer Mesa, einem der Tafelberge New Mexicos, ein Lehmhaus nach Art der Pueblo-Indianer baut. Losgelöst von »weltlichen« Belangen hofft sie, dort ihrem Ziel eines »untroubled mind«²³ (ungetrübten Geistes) am nächsten zu kommen. Nach einer siebenjährigen klarenden Schaffenspause setzt die 62-jährige Künstlerin zu einer neuen Phase an: Sie knüpft an die Bildsyntax ihrer New Yorker Zeit an, doch ist es die horizontale Ordnung, die ihre Werke von nun an bestimmen wird.

Das kleinformative Aquarellblatt von 1977 aus der Sammlung Hubert Looser (Abb. 8) steht exemplarisch für diese Werkphase, in der Martin zudem die monochromen Felder zugunsten von Farbbändern und -streifen aufgibt – blasses, verwaschen wirkende Pastelltöne in Lachsrosa, Hellblau und Weiß. Die horizontale Strukturierung der Bildfläche erfolgt durch Bleistiftlinien in asymmetrischen Abständen, die den breiten Bändern atmosphärisch-schwebender Farbe weichen, vergleichbar den Farbfeldern Rothkos. Martins Leidenschaft für die Horizontale als Ausdruck einer unbeschränkten, unendlichen Vision geht auf eine konkrete Raumerfahrung zurück, wie die Künstlerin rückblickend schildert: »Als ich einmal aus den Bergen kam – ich hatte die Berge gemalt –, da kam ich auf diese Ebene hinaus, und ich dachte: Ah! Was für eine Erleichterung! ... Das ist für mich! Ihre Ausdehnung. Ich ergab mich. Diese Ebene... sie war wie eine gerade Linie. Es war eine horizontale Linie. Und ich dachte, es gebe keine Linie, die mich so berührte, wie eine horizontale Linie. Dann merkte ich, dass ich immer glücklicher wurde, je öfter ich diese Linie zog. Zuerst dachte ich, sie sei wie das Meer... dann dachte ich, sie sei wie Gesang! Ja, ich habe mich auf diese horizontale Linie völlig eingelassen.«²⁴

Auch ohne assoziative Titel wie *Grass*, *Islands*, *Desert Flower*, *Happy Valley* oder *Spring*, die Martin in den 1960er-Jahren ihren Bildern nachträglich gibt, weisen diese eine Vielzahl von strukturellen Naturbezügen auf: seien es repetitive horizontale Bänder, die die unermessliche horizontale Erstreckung der Landschaft New Mexicos in all ihrer Kargheit und Monotonie vorführen, seien es Rasterstrukturen, die an die endlosen, durch Straßen unterteilten Weizenfelder Saskatchewans (Kanada) aus Martins Kindheit denken lassen, oder Farben, die die Erdtöne der Wüste New Mexicos evoziieren. Zweifellos geht es Martin nicht darum, Natur darzustellen, sondern abstrakte Äquivalente für das selbstvergessene Glücksgefühl einer solchen Naturerfahrung zu schaffen. 1993 formulierte die Künstlerin ihr komplexes Naturverhältnis folgendermaßen: »In der Natur gibt es

relationship with nature: "There are no straight lines in nature. My work is non-objective, like that of the Abstract Expressionists. But I want people, when they look at my paintings, to have the same feelings they experience when they look at landscape, so I never protest when they say my work is like landscape. But it's really about the feeling of beauty and freedom that you experience in landscape.... My response to nature is really a response to beauty."²⁵

Untitled, 1998, and *Untitled #1*, 2002 (fig. 2, p. 153, fig. 9, p. 152), are representative works of Agnes Martin's last creative period, in which she developed her gesture of artistic detachment to a pitch of a mature "classicist" mastery, accom-



10 Agnes Martin, *Untitled / Ohne Titel*, 2004, Acryl auf Leinwand / Acrylic on canvas, 152.4 x 152.4 cm, Dia Art Foundation Promised gift of Frances Bowes

paned by an increasing refinement and concentration of her pictorial resources and a diminution of her square format from six to five feet (from 182.9 to 152.4 centimeters). At the advanced age of ninety she produced *Untitled #1*, 2002 (fig. 9, p. 152, fig. 10). It differs from Martin's previous works in its emphasis on the vertical, the reduction of the syntax and the repertoire of colors to light gray and blueish-gray, also in its gestural traces and its grainy-opaque application of paint. The pictorial structure's verticality reflects the body axis of the observer, whose perception is defined by a quartered field of vision in which the two central fields, separated solely by a delicate line, awaken the impression of a clearing opening up onto something behind: "My paintings have neither object

keine geraden Linien. Meine Arbeit ist ungegenständlich, wie jene der Abstrakten Expressionisten. Aber ich möchte, dass die Menschen beim Betrachten meiner Bilder dasselbe wie beim Anblick von Landschaft erleben. In Wirklichkeit geht es aber um das Gefühl von Schönheit und Freiheit in der Landschaft. ... Meine Reaktion auf Natur ist tatsächlich eine Antwort auf Schönheit.«²⁵

Untitled, 1998, und *Untitled #1*, 2002 (Abb. 2, S. 153, Abb. 9, S. 152), sind repräsentative Arbeiten der letzten Schaffensperiode von Agnes Martin, in der sie ihre Geste der künstlerischen Zurücknahme zu einer reifen, »klassischen« Souveränität führt, begleitet von einer zunehmenden Verfeinerung und Verdichtung ihrer bildnerischen Mittel sowie einer Verkleinerung ihrer quadratischen Formate von sechs auf fünf Fuß bzw. von 182,9 auf 152,4 cm Seitenlänge. Im hohen Alter von 90 Jahren entsteht *Untitled #1*, 2002 (Abb. 9, S. 152, Abb. 10). In der Be- tonung der Vertikalen, der Reduktion der Syntax und des koloristischen Repertoires auf Hellgrau und Blaugrau sowie in seinen gestischen Spuren und seinem körnig-opaken Farbauftrag weicht es von Martins vorangegangen Arbeiten ab. Die Vertikalität der Bildstruktur spiegelt die Körperachse des Be- trachters, dessen Wahrnehmung durch ein vierteiliges Sehfeld bestimmt wird, wobei die beiden mittleren, nur durch einen zarten Strich geteilten Streifen den Eindruck einer lichten Öffnung auf etwas Dahinterliegendes erwecken: »Meine Bilder haben weder Gegenstand noch Raum noch Linien oder etwas anderes – keine Formen. Sie sind Licht, Lichtheit, sie handeln vom Verschmelzen, von Formlosigkeit, vom Auflösen der Form. Vor dem Ozean würdest du nicht an Form denken. Du kannst in ihn hineingehen, wenn dir nichts entgegentritt. Eine Welt ohne Gegenstände, ohne Unterbrechung – ein Werk schaffen, ohne Unterbrechung, ohne Hindernis. Es bedeutet, die Notwendigkeit zu akzeptieren, einfach und direkt in das Gesichtsfeld hineinzutreten, so wie du einen leeren Strand überqueren würdest, um den Ozean zu betrachten.«²⁶

1 Richard Tuttle, »What does One Look at in an Agnes Martin Painting? Nine Musings on the Occasion of Her Ninetieth Birthday«, in: *American Art*, Nr. 3, Herbst 2002, S. 95. Tuttle bezeichnet Agnes Martin gemeinsam mit Ad Reinhardt als seine »artistic parents«.

2 Joan Simon, »Perfection is in the Mind: An Interview with Agnes Martin«, in: *Art in America* 84, Nr. 5, Mai 1996, S. 82–89, 124, hier S. 86.

3 *Agnes Martin. Writings / Schriften*, hrsg. von Dieter Schwarz, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Winterthur, Ostfildern 1991, S. 29.

4 John Gruen, »Agnes Martin: ›Everything, everything is about feeling ... feeling and recognition‹«, in: *Art News* 75, Nr. 7, September 1976, S. 91–94, hier S. 93.

5 *Agnes Martin. Gemälde und Zeichnungen 1974–1990*, hrsg. von Marja Bloem, Ausst.-Kat. Stedelijk Museum Amsterdam u. a., Amsterdam 1991, S. 116.

nor space nor line nor anything—no forms. They are light, lightness, about merging, about formlessness, breaking down forms. You wouldn't think of form by the ocean. You can go in if you don't encounter anything. A world without objects, without interruption, making a work without interruption or obstacle. It is to accept the necessity of the simple direct going into a field of vision as you would cross an empty beach to look at the ocean.«²⁶

1 Richard Tuttle, »What does One Look at in an Agnes Martin Painting? Nine Musings on the Occasion of Her Ninetieth Birthday«, in: *American Art*, no. 3, fall 2002, p. 95. Tuttle designates Agnes Martin together with Ad Reinhardt as his »artistic parents.«

2 Joan Simon, »Perfection is in the Mind: An Interview with Agnes Martin«, in: *Art in America* 84, no. 5, May 1996, pp. 82–89, 124, here p. 86.

3 *Agnes Martin. Writings / Schriften*, ed. Dieter Schwarz, ex. cat. Kunstmuseum Winterthur, Ostfildern 1991, p. 30.

4 John Gruen, »Agnes Martin: ›Everything, everything is about feeling ... feeling and recognition‹«, in: *Art News* 75, no. 7, September 1976, pp. 91–94, here p. 93.

5 *Agnes Martin. Gemälde und Zeichnungen 1974–1990*, ed. Marja Bloem, ex. cat. Stedelijk Museum Amsterdam et al., Amsterdam 1991, p. 116.

6 Agnes Martin, »Beauty is the Mystery of Life«, in: ex. cat. Winterthur 1991 (see n. 3), p. 157.

7 Rosalind E. Krauss, »Grids,« (1979) in: *The Originality of the Avant-garde and other Modernist Myths*, Cambridge MA 1986, pp. 9–22, here p. 9.

8 Donald Judd, »In the Galleries« (1964), in: *Donald Judd, Complete Writings, 1959–1975*, New York 1975, p. 119.

9 Annette Michelson, »Agnes Martin: Recent Paintings«, in: *Artforum*, 5; January 1967, pp. 46f.

10 Briony Fer, »Infinity,« in: *The Infinite Line: Re-making Art after Modernism*, 2004, pp. 47–63, here pp. 53f, fn. 9.

11 Simon 1996 (see n. 2), p. 86.

12 Cf. Rosalind Krauss, »The /Cloud/,« in: Agnes Martin, ed. Barbara Haskell, ex. cat. Whitney Museum of American Art, New York 1992, pp. 155–166.

13 Agnes Martin, »Beauty is the Mystery of Life«, ex. cat. Amsterdam 1991 (see n. 5), p. 14.

14 Bruce Glaser, »Questions to Stella and Judd« (1966), in: *Minimal Art: A Critical Anthology*, ed. Gregory Battcock, New York 1968, p. 158.

15 Phyllis Tuchmann, »Interview with Robert Ryman,« in: *Artforum* 9, no. 9, May 1971, p. 51.

16 Gruen 1976 (see n. 4), p. 94.

17 Martin called herself an »Abstract Expressionist.« Ibid., p. 93; Suzan Campbell, »Interview with Agnes Martin,« May 15, 1989, transcript, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington DC, p. 16, quoted from: ex. cat. New York 1992 (see n. 12), p. 108, n. 56.

18 Gruen 1976 (see n. 4), p. 94.

19 Jaleh Mansoor, »Self-Effacement, Self-Inscription. Agnes Martin's Singular Quietude,« in: *Agnes Martin*, eds. Lynne Cooke, Karen Kelly and Barbara Schröder, Dia Art Foundation, New York, New Haven CO and London 2011, pp. 154–169.

6 Agnes Martin, »Beauty is the Mystery of Life«, in: Ausst.-Kat. Winterthur 1991, wie Anm. 3, S. 153.

7 Rosalind E. Krauss, »Raster« (1979), in: *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*, hrsg. von Herta Wolf, Dresden 2000, S. 51–66, hier S. 51 f.

8 Donald Judd, »In the Galleries« (1964), in: *Donald Judd, Complete Writings, 1959–1975*, New York 1975, S. 119.

9 Annette Michelson, »Agnes Martin: Recent Paintings«, in: *Artforum*, 5, Januar 1967, S. 46 f.

10 Briony Fer, »Infinity,« in: dies., *The infinite Line. Re-making Art after Modernism*, 2004, S. 47–63, hier S. 53 f.

11 Simon 1996, wie Anm. 2, S. 86.

12 Vgl. Rosalind Krauss, »The /Cloud/,« in: *Agnes Martin*, hrsg. von Barbara Haskell, Ausst.-Kat. Whitney Museum of American Art, New York 1992, S. 155–166.

13 Agnes Martin, »Beauty is the Mystery of Life«, in Ausst.-Kat. Amsterdam 1991, wie Anm. 5, S. 14.

14 Bruce Glaser, »Questions to Stella and Judd« (1966), in: *Minimal Art. A Critical Anthology*, hrsg. von Gregory Battcock, New York 1968, S. 158.

15 Phyllis Tuchmann, »Interview with Robert Ryman,« in: *Artforum* 9, Mai 1971, S. 51.

16 Gruen 1976, wie Anm. 4, S. 94.

17 Martin selbst bezeichnete sich als »Abstrakte Expressionistin.« Ebd., S. 93; Suzan Campbell, »Interview with Agnes Martin,« 15. Mai 1989, Transkript, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington DC, S. 16, zit. nach: Ausst.-Kat. New York 1992, wie Anm. 12, S. 108, Anm. 56.

18 Gruen 1976, wie Anm. 4, S. 94.

19 Jaleh Mansoor, »Self-Effacement, Self-Inscription. Agnes Martin's Singular Quietude,« in: *Agnes Martin*, hrsg. von Lynne Cooke, Karen Kelly und Barbara Schröder, Dia Art Foundation, New York, New Haven CO / London 2011, S. 154–169.

20 Douglas Crimp, »Opaque Surfaces« (1973), in: *Minimalism*, hrsg. von James Meyer, London 2000, S. 257 ff.

21 »There is no such thing as contemporary art,« in: Ausst.-Kat. Amsterdam 1991, wie Anm. 5, S. 22.

22 Agnes Martin, »The Untroubled Mind«, in: Ausst.-Kat. Winterthur 1991, wie Anm. 3, S. 37.

23 Ebd., S. 63 f. Martins Rückzug hält sie nicht von einer regelmäßigen Lehr- und Ausstellungstätigkeit ab.

24 Gruen 1976, wie Anm. 4, S. 94.

25 Irving Sandler, »Interview with Agnes Martin,« in: *Art Monthly*, Nr. 169, September 1993, S. 4 f.

26 Ann Wilson, »Linear Webs,« in: *Art and Artists*, Bd. 1, Nr. 7, Oktober 1966, S. 46–49, hier S. 49.

20 Douglas Crimp, »Opaque Surfaces« (1973), in: *Minimalism*, ed. James Meyer, London 2000, pp. 257ff.

21 »There is no such thing as contemporary art,« in: ex. cat. Amsterdam 1991 (see n. 5), p. 22.

22 Agnes Martin, »The Untroubled Mind,« in: ex. cat. Winterthur 1991 (see n. 3), p. 47.

23 Ibid., pp. 63f. Martin's withdrawal does not prevent her engaging in regular teaching and exhibiting activities.

24 Gruen 1976 (see n. 4), p. 94.

25 Irving Sandler, »Interview with Agnes Martin,« in: *Art Monthly*, no. 169, September 1993, pp. 4f.

26 Ann Wilson, »Linear Webs,« in: *Art and Artists*, vol. 1, no. 7, October 1966, pp. 46–49, here p. 49.

Der mimetische de Kooning: Wie wir empfinden

Richard Schiff

In der bildenden Kunst wird der Ausdruck »mimetisch« oft umgangssprachlich statt technisch-wissenschaftlich verwendet. Dabei meint das Wort die Nachbildung des Aussehens einer Person, eines Gegenstands oder einer Szene. Einige Bedingung ist, dass das Bild dem Modell wenigstens in einigen charakteristischen Merkmalen ähnlich ist. Wenn ein Maler die Farb- und Helligkeitsschattierungen einer Landschaft oder ein Bildhauer Gestalt und Textur eines menschlichen Körpers reproduziert, dann war mithin das mimetische Verfahren erfolgreich. In dieser Hinsicht bringen wir die Mimesis in der Kunst mit einem anderen Gemeinplatz in Verbindung, nämlich mit dem Realismus. Der Bildhauer, der Marmor wie menschliche Haut (und nicht wie Marmor) aussehen lässt, verfährt realistisch. Der Maler, der einen Augenblick festhält (und nicht die ganze, für die Fertigstellung des Bildes erforderliche Zeitspanne), ist ein Realist. In diesem umgangssprachlichen Sinn ist das Hauptmerkmal des Realismus in der Kunst die Illusion – ein Schein ohne entsprechende Substanz, ohne physische Realität. Für jene, die meinen, dass die Wirkung des Realen in etwas Substanziellerem, Materiellerem als der schieren Bildillusion gründen müsse, bleibt mithin die Situation der figurativen Kunst, so geläufig sie sein mag, etwas widersprüchlich.

Jedoch gibt es mehr als nur eine Art der Mimesis, mehr als einen Realismus. In einer zweiten, selteneren Wortverwendung verweist »mimetisch« nicht auf ein Bildwerk, sondern auf eine körperliche Nachahmung. Das ganze Darstellungsverfahren kann mimetisch sein, nicht bloß das Aussehen oder der Anschein des statisch sichtbaren Resultats. Beim Zeichnen einer tanzenden Person zum Beispiel stimmt die Hand – und als deren Erweiterung das Zeichenwerkzeug, ja sogar die Zeichnung selbst – in den Tanz ein. Das ist Mimesis. Die Hand, vielleicht der ganze Körper des Künstlers, muss in einer Art und Weise das organische Leben des Modells verkörpern. Mimetische Akte solcher Art beschränken sich nicht auf das Sehen. Sie müssen auch taktil und körperlich und, allgemein gesprochen, kinästhetisch sein.

Mimetische Bilder müssen also ihren Modellen nicht in der Art ähnlich sein, wie es die Abbildungsmethode nahe legt. Und die 26 Kohlezeichnungen von Willem de Kooning in der Sammlung Hubert Loosers sind mimetisch in diesem zweiten Sinn. De Kooning fühlte sich körperlich in die gezeichneten Figurenmotive ein. Man könnte sogar behaupten, er verkörperte sie. Bisweilen brachte er weibliche Figuren mit seiner »Frau in mir« in Verbindung, ignorierte also das Geschlecht und nannte die Bilder »Selbstporträts«.¹ Welche Methode steckt hinter dieser engen mimetischen Identifikation, und woran erkennt man sie?

Mimetic de Kooning: How We Feel

When visual art is the topic, the term *mimetic* often assumes a colloquial sense rather than a technical or academic meaning. The word can refer to imitating the look of a person, object, or scene, with the expectation that the image will resemble the initial model, sharing at least some of its identifiable features. When a painter reproduces the range of color and light in a landscape or a sculptor captures the shape and texture of a human body, the mimetic procedure has succeeded. In this respect, we associate the mimetic quality in art with another commonplace notion, *realism*. The sculptor who causes marble to look like human skin (and less like marble) is practicing realism; the painter who recreates a single moment, rather than the extended time actually required to complete a picture, is a realist. In this colloquial sense, the sign of realism in art is illusion—an appearance that has no corresponding substance, no material reality. For those who believe that the effect of the real must be grounded in something more substantial, more material, than visual illusion, the situation of pictorial art, no matter how familiar, remains mildly paradoxical.

There is more than one kind of mimesis, more than one realism. In a second, somewhat rarefied usage, the term *mimetic* refers to the nature of an imitative physical action as opposed to its visual product. A process of rendering can be mimetic, rather than the look or appearance of the fixed, still image that results. While drawing a dancing figure, the hand—and by extension the drawing instrument, and even the drawing—participates in the dance. This is mimesis. The hand, perhaps the artist's whole body, must somehow incorporate the organic life that characterizes the pictorial model. Such a mimetic act is not confined to vision; it must also be tactile and corporal, and in a general way, kinesthetic.

Mimetic images need not resemble their models in the manner that conventional representational practice leads us to expect. The twenty-six charcoal drawings that form part of the Hubert Looser collection of works by Willem de Kooning are mimetic in this second sense of the term. De Kooning identified physically with the human bodies he depicted. It might be argued that he embodied those bodies. He sometimes associated his representations of the female body with what he called "the woman in me"; ignoring gender difference, he also referred to his images of women as "self-portraits."¹ What is the method, and what are the indications, of this intense mimetic identification?

The twenty-six Looser drawings have no precise date, but they closely resemble a group of twenty-four on paper of the same size—25.4 by 20.3 centimeters or ten by eight inches—which

Die 26 Looser-Zeichnungen sind nicht genau datierbar, einige ähneln aber sehr einer 24-teiligen Werkgruppe von Zeichnungen derselben Größe (25,4 x 20,3 cm oder 10 x 8 Zoll), die für die Reproduktion in einem von der Knoedler Gallery 1967 veröffentlichten Büchlein mit 1966 datiert ist.² Dort gab er an, die Bilder auf besondere Weise angefertigt zu haben: »Ich habe sie mit geschlossenen Augen gemacht. Außerdem hielt ich die Unterlage immer horizontal. Oft setzte ich an den Füßen an [...], aber noch öfter am Körperzentrum in Blattmitte.«³ Man könnte also sagen, dass sich die Motive für solche Zeichnungen in de Koonings Bewusstsein oder Gedächtnis befanden, aber nicht weniger treffend wäre die Behauptung, sie wären in seinem Körper, in seinem Muskelgedächtnis gewesen.

De Koonings Strichführung variiert beträchtlich. Seine Kohlestifte konnten mit einem Durchmesser von bis zu einem halben Zoll (1,27 cm) ziemlich grob sein.⁴ Diese Stifte verwendete er sowohl roh als auch scharf gespitzt. Er war in der Lage, sie während des Zeichnens in der Hand zu drehen, sodass eine durchgehende Linie entstand, die von dunkel nach hell oder von dick nach dünn überging. In mehreren dieser Blindzeichnungen ist in oder nahe der Blattmitte eine einzelne dunkle Marke erkennbar. Sie stellt wohl die Ausgangsstellung der Hand dar. Manchmal hielt de Kooning mit einer Hand dieses Zentrum fest, um das Blatt mit der Kohle für die zeichnende Hand zu fixieren.⁵ Durch Berührung dieser fixierenden Hand konnte die bewegliche Hand zur Bildmitte zurückkehren. Der Abstand zwischen den beiden Händen ließ sich durch das Körpererfühl immer erahnen. De Koonings Methode beruhte auf einem inneren Raum- und Richtungsgefühl sowie einem Ankerpunkt. Die Muskel- und Nervenaktivität sowie Bewegung kompensierte den fehlenden visuellen Überblick.

Was die Looser-Werkgruppe betrifft, so haben die Nummern 1, 4, 15 und 26 solche Markierungen in der Bildmitte. Sie mögen für den Künstler als Ankerpunkt gedient haben, könnten aber auch bloß zufällig sein, was schwer festzustellen ist. Sicher ist jedenfalls, dass de Kooning sich gefreut hätte, weil seine Kunst fast ein halbes Jahrhundert später immer noch das kritische Auge zu verwirren vermugt. Alles in allem scheint mir, dass die Mehrzahl der Looser-Zeichnungen nicht mit geschlossenen Augen gefertigt wurde, sondern ähnlich unkonventionelle Ergebnisse mit anderen Techniken erreicht wurden. De Kooning schloss die Augen nicht, sondern wandte sie ab. Er blickte nicht auf das Blatt, sondern auf vorübergehende Leute, auf den Fernsehschirm, in ein Magazin oder eine Zeitung, auf die Nachbilder einer eben wahrgenommenen Figur.

De Kooning arbeitete seiner großen technischen Begabung entgegen. Er wollte mit den Alltagszeichnungen sein Talent herausfordern. Die Zeichenmethode mit geschlossenen Augen bot nicht nur die erwünschten Schwierigkeiten, sondern wie bei den Zeichnungen mit abgewandtem Blick auch ein Überraschungsmoment. In einem Gespräch in den 1960er-Jahren

de Kooning assigned to 1966 when he reproduced them for a small book published in 1967.² He stated that he had generated these images in a special way: "I made them with closed eyes. Also, the pad I used was always held horizontally. The drawings often started by the feet ... but more often by the center of the body, in the middle of the page."³ We might conclude that the models for such drawings were in de Kooning's mind or memory, but it would be just as accurate to claim that the models were in de Kooning's body, in his muscle memory.

De Kooning's line varies considerably. His sticks of charcoal could be quite substantial, with a diameter of one-half inch (1.27 centimeters).⁴ He used them both bluntly and sharpened to a point, and could twist them in the hand while drawing, in order to create a single line that passed from dark to light or thick to thin. In a number of the closed-eyes drawings, an isolated, darkened spot appears at or near the center of the sheet. This marks the initial orientation of the hand. De Kooning sometimes kept one hand fixed on this center in order to anchor the other, which held the charcoal stick and performed the drawing.⁵ The active hand would be able to return to the center by touching the passive, stabilized hand; and the distance between the two (one fixed, the other in motion) could always be felt through the medium of the artist's body, through its internal sense of spacing and direction as well as its center of gravity. Tension and movement in the muscles and nerves would compensate for the absence of overseeing eyes. Among the Looser group of drawings, numbers 1, 4, 15, and 26 have marks near the center of the sheet that might have served as the kind of anchoring point de Kooning sometimes used; but these marks might be no more than incidental. The difference is hard to determine. De Kooning would be pleased to know that his art, nearly a half century later, still retains its capacity to confuse a critical eye. On balance, it seems to me that the majority of the Looser group of drawings are not closed-eyes renderings but employ alternative techniques to generate similarly unconventional results. Rather than close his eyes, de Kooning averted them—eyes averted from the paper and directed elsewhere, toward some provocation to mimesis. Because de Kooning took interest in virtually everything he observed, his acts of drawing were easily provoked. He might have been looking anywhere: at people passing through his environment, at moving images on a television screen, at the pages of a magazine or newspaper, at the visualized memory of a body observed at a previous moment.

De Kooning had great technical facility, which he resisted. He was committed to making everyday drawing a challenge to his talent. The method of drawing with closed eyes introduced both a desirable difficulty and an element of surprise—qualities shared with averted-eyes drawing. In conversation during the nineteen-sixties, de Kooning once said, "I do these [drawings]

sagte de Kooning: »Ich mache diese [Zeichnungen] mit geschlossenen Augen. Ich [...] lasse den Stift [oder öfter: die Kohle] machen, was sie will, ohne hinzuschauen – und ohne zu denken. Da kommen lustige Dinge heraus.«⁶ In einem Interview aus dem Jahr 1975 betonte er noch einmal die Bedeutung der Überraschung – sein permanentes Aufspüren neuer Elemente in der mimetischen Form: »Ich spüre, wie meine Hand über das Papier gleitet. Dabei habe ich zwar ein Bild im Kopf, doch die Ergebnisse überraschen mich. An solchen Erlebnissen lerne ich immer etwas Neues.«⁷ Gelegentlich war »gleiten« für de Kooning bloß eine Metapher, doch meistens gebrauchte er das Wort im buchstäblichen Sinn, nämlich für das körperliche Erlebnis des Abgleitens des Körpers oder der Hand oder des Bildträgers oder sogar des Papiers. Während des Zeichnens entglitt de Kooning damit den konventionellen Mustern der Figuration und Komposition. Er erlaubte seiner Linie, ungehemmt zu gleiten. Und dieses Gleiten war mimetisch. Es hielt das dynamische Zusammenspiel des lebendigen Körpermotivs mit dem sich bewegenden Auge des Künstlers fest.

Zeichnung Nummer 26 zum Beispiel mag Tänzerinnen oder auch Cheerleader darstellen. Das Sujet könnte nach dem Leben oder aus der Erinnerung gezeichnet worden sein. Ebenso gut könnte es sich auch um sich bewegende Menschen handeln, die de Kooning im Fernsehen betrachtet hat, denn er zeichnete Tänzer und Sänger gern vom Hauptabendprogramm ab (mit den Augen auf dem Schirm anstatt auf dem Blatt).⁸ Doch woher die beiden »tanzenden« Figuren auch kommen, es ist die Strichführung de Koonings, die gleitet und »tanzt«, indem sie von einer schnellen Geste zur nächsten fortschreitet. Bisweilen wiederholt eine Linie eine Geste und deutet damit mehr von derselben an, wie beispielsweise in den Haarbögen der linken Figur. Die nachempfundenen Haarlocken sind vielleicht durch das Tanzen bewegt worden, die wiederholten Bögen mögen ihre Lageänderungen andeuten. Ebenso könnte de Kooning vom Zeichenakt selbst getrieben worden sein – dazu, die Linien in einer bestimmten Richtung, einer Abfolge von Gesten folgend, zu wiederholen, die das Blatt in einem progressiven Rhythmus füllen. Die Kontur und die Lage jeder einzelnen Linie hätte dann drei Ursachen: die gesehene Bewegung, die Eigenschaften des verwendeten Materials und die Energie des zeichnenden Körpers selbst.

Im Fall von de Kooning führt die Kompositionsanalyse immer zur Frage, ob eine bestimmte Beziehung oder Wirkung nun der Intention des Künstlers oder der Überraschung, die er offenkundig so suchte, zugeschrieben werden soll. Dabei denke ich nicht nur daran, wie sich das akzentuierte Haar (die erwähnte Gruppe einzelner ähnlicher Haar-Striche) zum kompakten Haar der Figur rechts verhält, sondern auch, wie es sich auf das ebenfalls betont dunklere Bein darunter bezieht. De Kooning lässt solche Beziehungen unbestimmt. Ich sehe sie und bezweifle sie zugleich. Schafft er eine ästhetische Analogie und

with my eyes closed. I ... let the pen [or more often, charcoal] do what it wants, without my looking—and without my thinking of anything. It's funny the things that come out.⁶ In an interview in 1975, he reiterated the importance of surprise—his continuing discovery of new elements of mimetic form: "I feel my hand slip across the paper. I have an image in mind but the results surprise me. I always learn something new from this experience."⁷ On occasion, *slipping* was merely a metaphor for de Kooning; but he usually invoked the term literally, as the physical experience of a slip of the body or the hand or the pictorial medium or even the paper. While drawing, he was slipping away from conventional patterns of figuration and composition, allowing his line to slip unrestrained. His slipping was mimetic—it captured the unstable convergence of a model's animated body and the artist's mobile eye.

Drawing number 26, to take one example, may represent dancers, or perhaps cheerleaders. Its subject may have been observed from life, or recalled in memory from a day's experience. It also may be one of the many drawings of figures observed in motion on a television screen, for de Kooning often drew dancers and singers from prime-time, evening programming (eyes fixed on the screen, not the paper).⁸ Whatever the origin of the two "dancing" figures, it is de Kooning's line that slips and "dances," as it flows from one quick notation to the next. Sometimes the line repeats a gesture to indicate more of the same, as in the arcs of hair belonging to the figure to the left. The actual locks of hair may have been animated by the momentum of dancing, and the repeated arcs approximate the shifts in position. Just as likely, de Kooning felt moved by his own act of drawing—moved to extend a set of lines in a certain direction, related to an embodied sequence of gestures filling the paper according to a developing rhythm. The contouring and positioning of each mark has a triple origin: in the animated external view, in the nature of the drawing materials, in the energy of the artist's body.

In the case of de Kooning, compositional analysis always leaves the writer wondering whether a particular relationship or effect should be attributed to the artist's intention or would instead qualify as the surprise he claimed to seek. I am thinking not only of how the accented hair (the group of differentiated but similar hair-strokes) relates to the compacted hair of the right-hand figure but also of how it relates to an equally accented, dark leg below. De Kooning leaves such an association loose: I observe it, and simultaneously I doubt it. Is he making an aesthetic analogy and through it a composition? Or is this "composition" an effect of chance? Is such a dichotomy the problem to begin with—a problem that de Kooning, the anti-problem-solver, solved? He ended the issue by disabling such dualistic choices, rendering them nonsensical. Perhaps I should concentrate on the mimetic action rather than the image it leaves. If I respond to de Kooning's drawing line by line, texture by texture



1



2



3



4



5



6



7



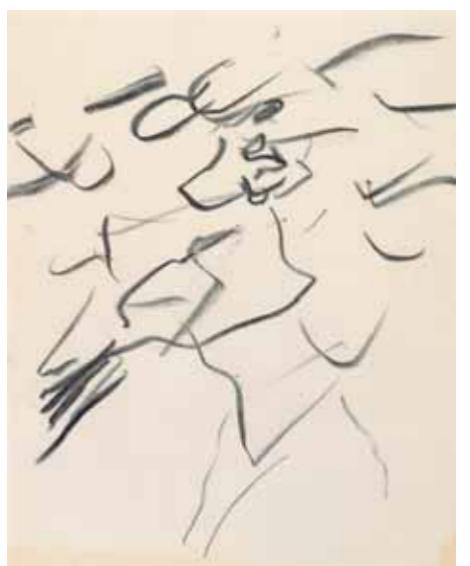
8



9



10



11



13



12



14



15



17

erweitert sie zu einer Komposition? Oder ist die »Komposition« bloß erratisch? Oder ist diese Unterscheidung das eigentliche Problem – ein Problem, das de Kooning, der Anti-Problemlöser, gelöst hat? Schnitt er solche Entscheidungsfragen ab, indem er sie ad absurdum führte? Vielleicht sollte man sich auf die mimetische Handlung und nicht das daraus resultierende Bild konzentrieren. Denn wenn ich Strich für Strich, Textur für Textur (kräftige Striche, sanfte Striche) auf de Koonings Zeichnungen reagiere, dann könnten all diese Beziehungen in eins fallen und ich das mimetische Erlebnis nachvollziehen. Mein Bewusstsein entgleitet seinen eigenen Voreingenommenheiten und folgt – ja imitiert – de Koonings Hand.

Mit geschlossenen oder abgewandten Augen zu zeichnen ist in der Kunst des 20. Jahrhunderts nichts Ungewöhnliches. De Kooning könnte also auch schon früher in seiner Karriere mit dieser Methode experimentiert haben. In den 1960er-Jahren hingegen entwickelte er mehrere noch eigenwilligere Techniken. Er zeichnete mit der linken Hand, mit beiden Händen zugleich oder mit zwei Kohlestiften in einer Hand oder vier Kohlestiften in beiden Händen.⁹ Diese Technik mit mehreren Zeicheninstrumenten scheint auf einige Arbeiten aus der Looser-Gruppe zuzutreffen. Öfter erkennt man parallele Linien (wo bei mit einer Handbewegung eine Kontur entsteht), etwa auf den Zeichnungen 7, 11, 14, 17 und 25. Ich vermute, dass die Looser-Arbeiten in erster Linie aus dem Leben und nicht aus der Erinnerung gezeichnet wurden. Mit den Zeichnungen aus dem Gedächtnis mit geschlossenen Augen vereint sie indessen der Anschein, de Kooning hätte seine Aufmerksamkeit beim Nachzeichnen nicht auf die Vorlage gerichtet. Diese Methode stellte sicher, dass sich die Zeichengesten auf den dargestellten Körpern und nicht auf die Kompositionskonventionen innerhalb eines rechteckigen Bildträgers bezogen. Seine Linien fließen daher ohne Fixpunkt oder sie verankern sich, wenn sie denn fixiert sind, gegenseitig. Das Rechteck ist hier eine rein taktilen und körperlichen Grenze und kein Raster, das die Komposition bestimmt. De Koonings Gesten stießen ohne Vorwarnung auf diese Grenze, weswegen er die Merkmale des abgebildeten Körpers bisweilen improvisieren musste. So flachte er auf Zeichnung Nummer 2 den Kopf ab, damit er noch in den verfügbaren Platz passte. Das Haar wird zu einer Wellenlinie entlang des oberen Bildrands. Die Augen befinden sich ebenso in diesem obersten Bildbereich.

Als Sujet wählte de Kooning meist menschliche Figuren, und zwar Frauen wie Männer. Die Zeichnungen vom Typus der Looser-Gruppe entstanden unmittelbar nach seiner Übersiedelung von Manhattan nach Springs auf dem Südfinger im Osten Long Islands 1963. Die Malerin und Fotografin Susan Brockman, die etwa zu dieser Zeit mit de Kooning liiert war, erinnerte sich, dass er sich die inneren Distanzen zwischen verschiedenen Körperteilen, die er zeichnete, vorstellte – ja, tatsächlich in seinen Körper einfühle. Nachahmend streckte und

(heavy strokes, faint strokes), all relationships have an opportunity to fall into place and I can join the mimetic experience. My mind slips away from its preconceptions, following—even imitating—de Kooning's hand.

Drawing blindly or with averted eyes was not an unusual practice among artists of the twentieth century, and de Kooning may have experimented with the method during previous decades of his career. During the 1960s, he developed several somewhat more peculiar techniques. He practiced left-handed drawing, drawing with both hands simultaneously, and drawing by holding two sticks of charcoal in the hand, or possibly four, when both of his hands participated in the work at once.⁹ Drawing with multiple instruments appears to characterize several works of the Looser group, which develop many instances of parallel lines (making a contour with a single movement of the hand while holding two or more marking sticks): see drawings 7, 11, 14, 17, and 25. I suspect that the Looser drawings are primarily renderings from life rather than from memory, but they share with the eyes-closed, memory drawings the sense that de Kooning kept his focus on something external while performing his imitation. His practice ensured that the gestures of his drawing related to the body represented and not to the conventional demands of composition within a rectangle. For this reason, de Kooning's lines seem to float unanchored, or, if stable, they anchor each other. The rectangle is more of a tactile barrier and physical limitation than a grid-like guide to composition. De Kooning's rendering would hit its limitation with little warning, causing him to improvise the features of a body. In drawing number 2, he flattened a head in order to include its features in the available space. Hair becomes a wavy line along the upper margin of the sheet. Eyes are situated at the same uppermost level.

Among his subjects, de Kooning drew the human figure most of all, both female and male. Drawings of the type in the Looser group followed his relocation in 1963 from Manhattan to Springs on the south fork of eastern Long Island. Painter-photographer Susan Brockman, de Kooning's companion around 1963 to 1966, recalled that he would imagine—and actually feel in his body—the internal distances between the different parts of the body he was rendering. He would stretch and bend in imitative ways, as if to "reinvent" (his term) an alien body within his corporal experience.¹⁰ He was drawing something between the external other and his inner self. If this was an image, it did not derive from something seen and then copied. Rather, this image existed only as de Kooning drew it; its effect was its physicality, at least its implied physicality. We cannot appreciate the bodies that de Kooning drew if we merely relate his forms to how bodies look. We need instead to feel a body within our own body—to feel it in the way we feel de Kooning's line, as if we were drawing it ourselves. Mimetic drawing brings mimesis to the viewer.

bog er sich so, als würde er einen fremden Körper mit seinem Körpergefühl »nachempfinden« (>reinvent« bei de Kooning).¹⁰ Er zeichnete also etwas, das sich »zwischen« dem externen Anderen und seinem internen Ich befand. Und wenn man dies als Bild bezeichnen will, dann als eines, das nicht von etwas wirklich »Gesehenem« abgezeichnet war. Das Bild existierte nur, während de Kooning es zeichnete. Sein Ausdruck bestand in de Koonings Körperlichkeit oder zumindest einer impliziten Körperlichkeit. Wir können diese Körperzeichnungen nicht begreifen, indem wir bloß ihre Form mit dem Aussehen von Körpern in der Außenwelt in Bezug setzen. Wir müssen einen anderen Körper in unserem Körper spüren, müssen ihn empfinden, wie wir de Koonings Strich empfinden – so, als zeichneten wir selbst. So überträgt die mimetische Zeichnung die Mimesis auf den Betrachter selbst.

De Kooning beobachtete die Bewohner von Long Island in ihren typischen Gebärden und Umfeldern. Sie tanzen auf Partys, sitzen in ihren Gärten, liegen am Strand, genießen ihre tägliche Freizeit. Zeichnung Nummer 1 stellt eine sitzende Frau mit übergeschlagenen Beinen dar. Neben ihr befinden sich, so scheint es, drei Enten – die Einheimische als personifizierte Idylle (»[d]a kommen lustige Dinge heraus«, würde de Kooning sagen).¹¹ Aber nicht nur Enten dienen der Charakterisierung der Umwelt, sondern auch Hunde und ein Eichhörnchen, die sich aus Zeichnung Nummer 4 abzuheben scheinen. Indes ist es die Strichführung und nicht die Tiere selbst, die unsere Interpretation der Mühe wert macht – es sind de Koonings faszinierende Schwünge und Winkel. Die Figur auf Zeichnung Nummer 15 könnte am Strand auf einem Handtuch liegen oder auch in einem Boot sitzen, verwischt de Koonings mimetische Perspektive doch die üblichen Unterschiede zwischen liegenden, sitzenden oder stehenden Menschen. Die Figur auf Nummer 3 scheint mit gekreuzten Beinen in einem Sessel zu lehnen und dabei den Kopf in die Hände zu stützen. Auf Nummer 19 sehen wir einen Menschen, der ebenso gut liegen wie stehen könnte. Auf Nummer 23 sitzt die Figur so, als hätte sie gerade erst die Beine übereinander geschlagen. De Kooning hält diese Bewegung fest, er internalisiert sie. Die Figuren auf 18 und 24 könnten mit einem Ball spielen. Und wir spielen zugleich mit de Koonings Strichführung.

Was immer de Koonings Augen gemacht haben, seine Hand arbeitete ziemlich unabhängig von ihnen. Daraus mag man schließen, dass er das Gefühl des Zeichnens abgebildet hat. Während des Zeichnens fühlte der Künstler einen anderen Körper in seinen ein. De Koonings Blick war offenbar eher analytisch und normativ, also wollte er ihn nicht das taktile Gefühl hemmen lassen, das er wohl als körperlich unmittelbarer erlebte. Seine diversen Methoden, den Sehsinn auszuschalten, ließen den Händen innerhalb der vorgegebenen Blattränder, jenes den Händen eigenen Bereichs, jede Freiheit. Die Verlagerung der Bewegungssteuerung von den Augen auf die Hände

De Kooning observed Long Islanders in their typical postures and in their typical habitat—dancing at parties, sitting in gardens, lying on the beach, enjoying leisure in daily life. Drawing number 1 represents a seated woman with one leg crossed over the other, and beside her are what appear to be three ducks: local resident as pastoral personality (“It’s funny the things that come out,” de Kooning might say).¹¹ If ducks are an environmental feature, so are dogs and a squirrel, the non-human subject that seems to emerge from the lines of drawing number 4. But it is the lines, not the animals, that make de Kooning worth our visual trouble—his intriguing linear turns and angles. The figure in drawing number 15 could be reclining on a beach towel or sitting in a boat; de Kooning’s mimetic perspective collapses the usual visual distinctions between figures that lie, sit, or stand. The figure in number 3 appears to be leaning back in a chair, legs crossed, head in hand. In number 19, we see a body as likely to be lying as standing. In number 23, the figure sits, but as if just now having shifted position, from both legs extended to one leg draped over the other. De Kooning captures this move; he internalizes it. The figures in numbers 18 and 24 might be playing with a ball. We play with de Kooning’s line.

Whatever the disposition of de Kooning’s eyes, his hand was taking somewhat independent action. It would follow the feeling of the line it was drawing. De Kooning, while drawing, would feel another’s body in his own. Vision was his more analytical and regulative sense; he strove not to allow it to inhibit his touch, his more physical, instinctive sense. His various methods of averting eyes left his hands at liberty within the fixed margins of a sheet of paper, the hand’s proper domain. Ceding eye-control to hand-control, de Kooning caused the application of skill and the occurrence of chance to become indistinguishable. The two conceptual abstractions (skill and chance) reduced to, or fell back into, sensation—mere feeling. The artist slipped into feeling.

De Kooning had many ways of accomplishing his desired release of perception—what the hand could feel—from pre-conception—what the eye would automatically adjust to an existing standard, counteracting the effect of chance and the skill that enabled it. There may be an immediate objection: is it not likely that hands embody regulative habits as much as do eyes? Yes and no: because our culture has such a long tradition of privileging the eye as the dominant and most mental of the senses, we tend to ignore the possibility that by circumventing its authority, we do no more than substitute one aesthetic tyranny (the tactile) for another (the visual). In fact, de Kooning sought to defeat any conventional habits of his hand as much as those of his eye. His various techniques—including the use of multiple charcoal sticks, which produces rather bizarre effects (see number 14)—involve something more complicated than a turn or reversal in the hierarchy of eye and hand. By re-



19



20



21



22



23



24



25



26

Willem de Kooning, je / each *Ohne Titel*
Untitled, ca. 1965, Kohle auf Papier / Charcoal
on paper, 25.4 x 20.3 cm

lässt Kunstfertigkeit und Zufall ununterscheidbar werden. Die beiden abstrakten Begriffe Kunstfertigkeit und Zufall werden auf die Empfindung – auf das Gefühl – reduziert oder zurückgeführt. Der Künstler ist ins reine Empfinden entglitten.

De Kooning verwendete viele Techniken, die intendierte Befreiung der Wahrnehmung (was die Hand fühlt) vom Vorurteil (was das Auge automatisch einem existenten Klischee unterordnet) herbeizuführen. Damit arbeitete er nicht nur dem Zufall, sondern auch der Kunstfertigkeit, die diesen Zufall erst möglich macht, entgegen. Ein Einwand drängt sich hier allerdings auf. Verkörpern Handbewegungen nicht noch viel eher schematische Gewohnheiten als Augen? Ich meine, ja und nein. Da in unserer Kulturtradition der Sehsinn so lange schon als dominant und als »geistigster« der Sinne gilt, neigen wir dazu, die Möglichkeit, seine Dominanz zu umgehen, zu ignorieren. Stattdessen ersetzen wir bloß oft einen ästhetischen Tyrannen (das Visuelle) durch einen anderen (das Taktile). De Kooning jedoch wollte »alle« konventionellen Gewohnheiten, sowohl die der Hand als auch die des Auges, hinter sich lassen. Seine diversen Techniken – zum Beispiel die Verwendung mehrerer Kohlestifte, um wirklich bizarre Effekte zu erzielen (vgl. Nummer 14) – sind komplexer als bloß eine Machtverschiebung vom Auge auf die Hand. Durch den Wegfall ihrer normativen Koordination betonte de Kooning seine Unkonventionalität und intensivierte seine Suche nach dem Überraschenden. Daraus ist es ausnehmend schwierig, Regelmäßigkeiten für diese »Kompositionen« zu formulieren, obwohl sie doch repetitive Elemente enthalten.

»Ich spüre, wie meine Hand über das Papier gleitet«, sagte de Kooning.¹² Trotz dieser spontanen Beweglichkeit – oder vielleicht gerade wegen ihr – bekommen das Bildzentrum und das Zentrum des tanzenden Körpers (das Generalthema in Zeichnungen wie Nummer 12 und Nummer 26) im Körpergefühl des Künstlers ein gemeinsames Gravitationszentrum. Er nimmt wahr, dass das Modell, die Zeichnung und sein eigenes Wesen einem einzigen Gravitationsfeld angehören, das durch ihre Wechselwirkung aufgespannt wird. Dieses weder konzeptuelle noch abstrakte Feld ist nicht das Feld der konventionellen Bildtheorie. Es hat keine Koordinaten, es ist kein Gitternetz. Das erklärt auch, warum de Kooning im Jahr 1969 instinktiv davon sprach, dass eine Figur »aus« einem Zentrum (eines physischen, eines Gravitationsfelds) schwebt und nicht »im« Zentrum (eines immateriellen Bildfelds): »Alles kehrt ins Zentrum zurück, die Figur schwebt aus dem Zentrum.«¹³

In de Koonings Händen steht die Kunst des Zeichnens knapp davor, ihr kulturell konstruiertes Schwerkraftzentrum, ihre Norm, ihre Vorhersehbarkeit zu verlieren. Der Künstler stellt sich außerhalb der Grenzen künstlerischer Konvention. Dabei nutzt er sein Talent zur Herstellung einer Situation, in der es just auf Inkohärenz ankommt. Damit gewinnt er eine größere Leichtigkeit, Lebhaftigkeit, Wachheit. Das Betrachten von de

moving the ground for any normative coordination of hand and eye, de Kooning enhanced his own irregularity and furthered his search for surprise. We would be particularly hard pressed to invent rules for his "compositions" even though they display repetitive elements.

“I feel my hand slip across the paper,” de Kooning said.¹² Despite this sudden mobility—or perhaps because of it—the center of the paper and the center of a dancing body (the general source for such drawings as numbers 12 and 26) acquire a common center of gravity felt in the body of the artist. He perceives that the model, the drawing, and his own being belong to a single gravitational field, affected by mutual presence. This field—neither conceptual nor abstract—is hardly the pictorial field of conventional theory. It has no grid; it is no grid. This explains why de Kooning, in 1969, instinctively referred to a figure floating *from* the center (of a physical, gravitational field) as opposed to floating *in* the center (of a dematerialized, pictorial field): “Everything returns to the center, the figure floats from the center.”¹³

In de Kooning’s hands, the art of drawing risks losing its culturally constructed center of gravity, its standard, predictable practices. The artist projects himself outside the boundaries of artistic convention. He uses his skill to enter a situation in which he chances incoherence. What he gains is intensified animation, liveliness, alertness. To view de Kooning’s drawings is to become alert to visual form, to physical bodies, to who and what we are—to how we *feel*.

1 Willem de Kooning, quoted in Selden Rodman, *Conversations with Artists* (New York, 1961), p. 102 (original emphasis); de Kooning, quoted in Sam Hunter, “De Kooning: ‘Je dessine les yeux fermés,’” *Galerie Jardin des Arts* 152 (November 1975), p. 70 (author’s translation).

2 Willem de Kooning, *De Kooning Drawings* (New York, 1967), n.p.

3 De Kooning, statement in *De Kooning Drawings* (New York, 1967), n.p. The ellipsis within the quotation is original, implying that an anonymous editor shortened a longer statement.

4 Conrad Fried, in conversation with the author, October 10, 1993. Fried was de Kooning’s brother-in-law and often observed him at work in the studio.

5 A photograph by Hans Namuth, July 1963, shows the artist drawing with closed eyes, maintaining his orientation, as Judith Wolfe noted, “with one finger held to the center of the paper”; see Judith Wolfe, “Glimpses of a Master,” *Willem de Kooning: Works from 1951–1981*, exh. cat. Guild Hall Museum (East Hampton, 1981), p. 14.

6 De Kooning, statement of 1969, quoted in John Gruen, *The Party’s Over Now* (New York, 1972), p. 224.

7 De Kooning, in Hunter, “De Kooning: ‘Je dessine les yeux fermés,’” p. 69 (author’s translation).

8 “I draw while I watch TV,” de Kooning, interview by Bibeb, “Willem de Kooning: Ik vind dat alles een mond moet hebben en ik

Koonings Zeichnungen bedeutet, auf die visuelle Form aufmerksam zu werden, auf physische Körperlichkeit, auf das, wer und was wir sind – wie wir »empfinden.

1 Willem de Kooning, zit. nach: Selden Rodman, *Conversations with Artists*, New York 1961, S. 102 (Hervorhebungen im Original); de Kooning, zit. nach: Sam Hunter, »De Kooning: ‘Je dessine les yeux fermés,’“ in: *Galerie Jardin des Arts* 152, November 1975, S. 70 (Neuübersetzung).

2 Willem de Kooning, *De Kooning Drawings*, New York 1967, unpaginiert.

3 De Kooning, Statement in ebd. Die Auslassung im Zitat stammt aus der Druckversion, was darauf hinweist, dass ein ungenannter Redakteur hier eine ursprünglich längere Passage gekürzt hat.

4 Conrad Fried im Gespräch mit dem Autor am 10. Oktober 1993. Als Schwager de Koonings hat Fried den Künstler oft bei der Arbeit in seinem Atelier beobachtet.

5 Ein Foto von Hans Namuth aus dem Juli 1963 zeigt den Künstler beim Zeichnen mit geschlossenen Augen, wobei er seine Raumorientierung, wie Judith Wolfe bemerkte, »mit einem Finger in Blattmitte« fixierte; vgl. Judith Wolfe, »Glimpses of a Master«, in: *Willem de Kooning: Works from 1951–1981*, Ausst.-Kat. Guild Hall Museum, East Hampton NY 1981, S. 14.

6 De Kooning, Statement aus 1969, zit. nach: John Gruen, *The Party’s Over Now*, New York 1972, S. 224.

7 De Kooning, in: Hunter 1975 (wie Anm. 1), S. 69 (Neuübersetzung).

8 »Ich zeichne beim Fernsehen«, de Kooning, Interview von Bibeb, »Willem de Kooning: Ik vind dat alles een mond moet hebben en ik zet de mond waar ik wil«, in: *Vrij Nederland* (Amsterdam), 5. Oktober 1968, S. 3 (Neuübersetzung). »Normalerweise malt er sieben Stunden am Tage, sieben Tage die Woche und macht dann in den Abend hinein noch Skizzen vor dem Fernseher«, N. N., »De Kooning’s Derring-Do«, in: *Time*, 17.11.1967, S. 88.

9 »Er zeichnete die Figur beidhändig, mit der linken Hand, mit zwei oder mehr Stiften gleichzeitig, mit geschlossenen Augen vor dem Fernseher«, Harold Rosenberg, *Willem de Kooning*, New York 1974, S. 35. »Manchmal zeichnet de Kooning linkshändig oder beim Fernsehen oder mit geschlossenen Augen«, Thomas B. Hess, »In de Kooning’s Studio«, in: *Vogue* 168, April 1978, S. 236. Roger Anthony von der Willem de Kooning Foundation in New York machte mich erstmals auf Hinweise aufmerksam, dass de Kooning mehrere Zeicheninstrumente gleichzeitig benutzt hat.

10 Susan Brockman im Gespräch mit dem Autor am 26. September 1993.

11 Vgl. Anm. 6.

12 Vgl. Anm. 7.

13 De Kooning, Statement nachgewiesen in Charlotte Willard, »Interviews for [Look] article«, ca. Januar 1969, Unterlagen von Charlotte Willard, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington DC.

zet de mond waar ik wil,“ *Vrij Nederland* (Amsterdam), October 5, 1968, p. 3 (translation courtesy Mette Gieskes and Charles Cramer). “He normally paints seven hours a day, seven days a week, sketching on into the evenings in front of his TV,” Anonymous, “De Kooning’s Derring-Do,” *Time*, November 17, 1967, p. 88.

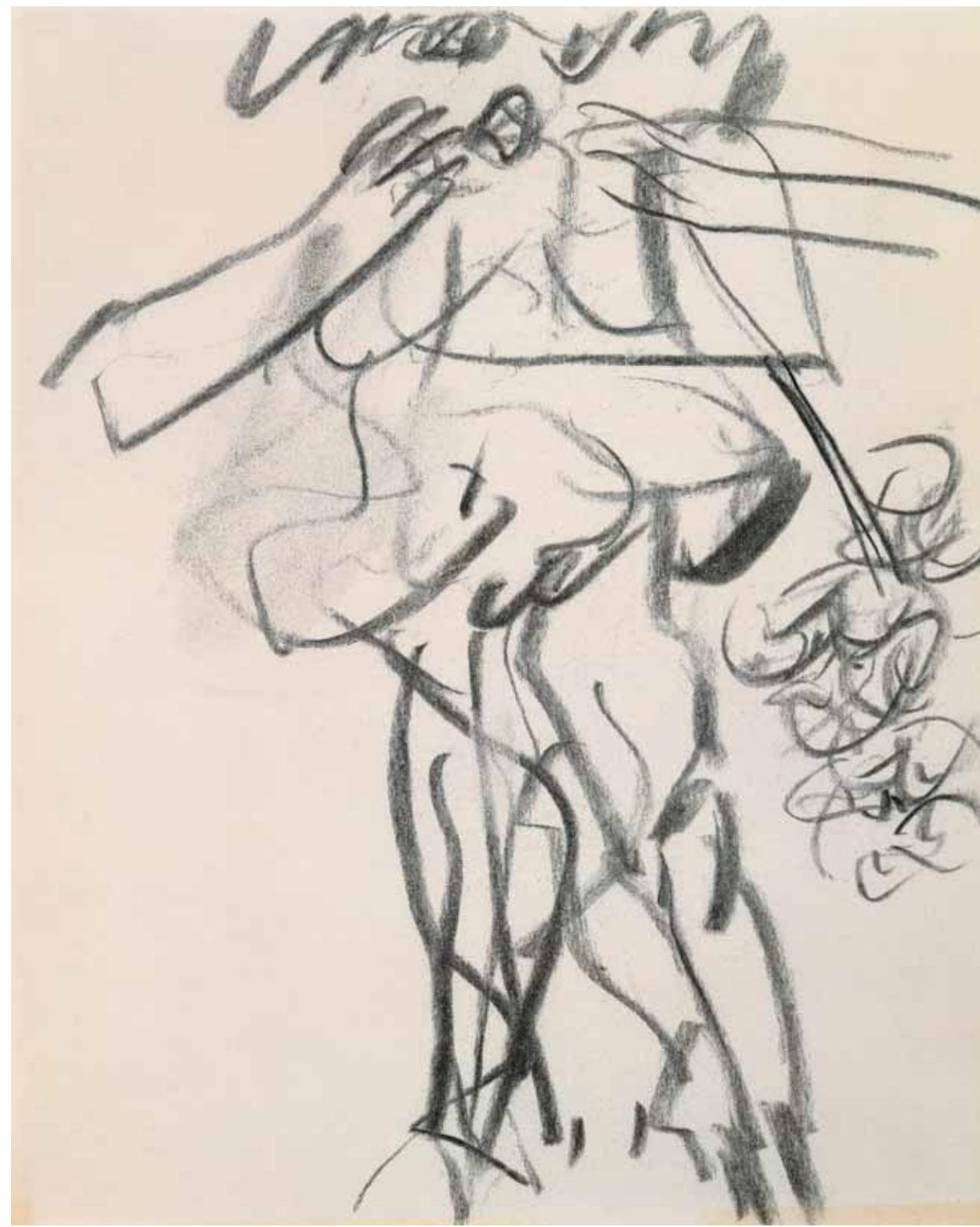
9 “He has practiced drawing the figure with both hands, with his left hand, with two or more pencils simultaneously, with his eyes closed, while watching television,” Harold Rosenberg, *Willem de Kooning* (New York, Abrams, 1974), p. 35. “Sometimes, de Kooning draws with his left hand, or while watching television, or with his eyes closed,” Thomas B. Hess, “Willem de Kooning—New Images,” *Vogue* 168 (April 1978), p. 236. Roger Anthony of the Willem de Kooning Foundation, New York, first alerted me to visual evidence of de Kooning’s having used multiple drawing instruments simultaneously.

10 Susan Brockman, in conversation with the author, September 26, 1993.

11 See note 6.

12 See note 7.

13 De Kooning, statement recorded in Charlotte Willard, “Interviews for [Look] article,” ca. January 1969, Papers of Charlotte Willard, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington DC.



Willem de Kooning, *Ohne Titel / Untitled*, ca. 1965, Kohle auf Papier / Charcoal on paper, 25.4 x 20.3 cm (2)



Willem de Kooning, *Ohne Titel / Untitled*, ca. 1965, Kohle auf Papier / Charcoal on paper, 25.4 x 20.3 cm (26)

Das Bild zeigt eine Schrägsicht auf eine rote Wand, auf der zahlreiche Gipsabgüsse hängen: Menschen- und Tierköpfe, ein weiblicher und ein männlicher Torso, eine Hand, auch Schere, Faden und Zirkel sind erkennbar. Gespenstisches Licht, das von unten kommt, lässt die Gipsabgüsse wie Totenmasken erscheinen (Abb. 1). Adolph Menzels *Atelierwand* von 1872 in der Hamburger Kunsthalle stellt ein Panoptikum des Künstlerateliens dar, das den Künstler als Sammler ausweist; seit der Renaissance beherbergen diese in ihren Studios die unterschiedlichsten Objekte: Skulpturen, Tapisserien, Instrumente sowie Naturalia, die, gleich einem »Baukasten Welt«, als Modelle beziehungsweise Requisiten ihrer Arbeit dienten. Mitunter wurden der sammlerische Prozess und das Atelier als Ort der Sammlung, wie bei Menzel, zum direkten Gegenstand der Malerei. Auf das Naheverhältnis von Sammeln und Kunst bezog sich auch Marcel Duchamp, der schrieb: »Der wahre Sammler ist meiner Meinung nach ein Künstler – im Quadrat. Er wählt seine Bilder aus und hängt sie an seine Wände. Mit anderen Worten, er malt sich seine Sammlung.«¹

Duchamp spielt hier auf den kreativen Charakter des Sammelns an: Im Erwählen bestimmter Objekte schafft sich der Sammler ein bildhaftes Konglomerat seiner eigenen Vorstellung und agiert somit mehr oder weniger künstlerisch. Fragestellungen zu theoretischen Aspekten des Sammelns sowie eine Verortung der Sammlung Looser innerhalb dieses Diskurses sind Anliegen des vorliegenden Textes.

Sammeln – Eine Begriffsumkreisung

Natürlich gilt nicht nur die Kunst als Objekt sammlerischer Begehrde; sie bildet lediglich einen schmalen Ausschnitt dessen ab, was als »sammelwert« erachtet wird: Briefmarken, Bücher, Muscheln, Schmetterlinge, Bierdeckel, Fußballfanartikel, Inhalt von Kinder-Überraschungseiern – die Sammellust kennt kaum Grenzen (Abb. 2). Der Kulturtheoretiker Krzysztof Pomian geht angesichts der überbordenden Fülle von Sammelgut in der Konsumgesellschaft davon aus, dass »jeder Naturgegenstand, von dessen Existenz die Menschen Kenntnis haben, und jedes Artefakt, wie sonderbar es auch immer sein mag, in irgend einer Sammlung oder einem Museum zu finden ist.«² Kann das Sammeln nun überhaupt kategorisiert werden? Der Philosoph Manfred Sommer schlägt eine Einteilung in ökonomisches und ästhetisches Sammeln vor. Während das ökonomische Sammeln auf Versorgungszwecke abzielt und akkumulierend vor sich geht, verfolgt das ästhetische Sammeln ein hehreres Ziel: Gemeint ist ein differenziertes, individualisiertes Tun. Objekte werden einzig und ausschließlich mit dem Vorhaben, ihr lustvolles

The I-museum Questions on the Art of Collecting

The picture shows an oblique view of a red wall hung about with numerous plaster casts: human and animal heads, a female and a male torso, a hand; scissors, thread, and a compass are also visible. A ghostly light from below makes the plaster casts appear like death masks (fig. 1). Adolph Menzel's *Studio Wall* of 1872 in the Hamburger Kunsthalle presents a panoptic view of the artist's studio, marking the artist as collector; ever since the Renaissance, artists have populated their studios with a plethora of objects: sculptures, tapestries, instruments, and naturalia, which, like a "construction kit of the world," serve as models or props for their work. As with Menzel, the process of collecting and the studio as collection site occasionally become the direct subject of the painting. Marcel Duchamp referred to the closeness of collecting to art thus: "The true collector is in my opinion an artist—the artist to the power of two. He chooses his pictures and hangs them on his walls. In other words, he paints himself a collection."¹

Duchamp is alluding here to the creative character of collecting: in choosing specific objects the collector creates a pictorial conglomeration of his own ideas and thus acts more or less as an artist. The following essay endeavors to elucidate the theoretical aspects of collecting and to localize the Hubert Looser Collection within this discourse.

Collecting—an approach towards a concept

Art is of course not the only object of the collector's whim; it is only a small segment of everything regarded as "collectable": stamps, books, shells, butterflies, beer mats, football fan souvenirs, surprises in children's chocolate eggs—the collecting fad apparently knows no limits (fig. 2). Faced with the overwhelming abundance of collectables in the consumer society, the cultural theorist Krzysztof Pomian assumes that "every natural object known by humanity to exist, and every artifact, as bizarre as it might be, can be found in some collection or museum or other."² Can collecting be classified in any way? The philosopher Manfred Sommer suggests a division into economic and aesthetic collecting. While economic collecting aims at utility and is pursued accumulatively, aesthetic collecting has a nobler aim: it involves a sophisticated, individualized activity. Objects are gathered together with the exclusive aim of enjoying the pleasure of looking at them. Sommer calls the art collector "collector par excellence," since he or she collects "aesthetic objects in an aesthetic way, things purely for the eye to enjoy permanently."³ Aesthetic collecting dissociates the object entirely from its practical value: art is actually created to be integrated into a collection. The philosopher and media



1 Adolph Menzel, *Atelierwand / Studio wall*, 1872, Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 111 x 78.3 cm, Hamburger Kunsthalle

Anschauen zu ermöglichen, zusammengetragen. Den Kunstsammler bezeichnet Sommer als »Sammler par excellence«, da er »ästhetische Objekte auf ästhetische Weise sammelt, rein Sehenswertes um der dauerhaften Anschauung willen«.³ Das ästhetische Sammeln löst den Gegenstand ganz von seinem Gebrauchswert: Kunst wird regelrecht erschaffen, um in eine Sammlung integriert zu werden. Dieser Meinung ist auch der Philosoph und Medientheoretiker Boris Groys: »Die >ernsthaftes, >autonome< Kunst wird in unserer Kultur vornehmlich mit dem Ziel produziert, gesammelt zu werden.«⁴ Groys sieht im Sammeln einen radikalisierten Innovationszwang der Moderne. »Das museale Sammeln ist der eigentliche Motor für die kulturelle – und vor allem künstlerische – Innovation in der Moderne, weil dieses Sammeln ständig eine Nachfrage nach den neuen Kulturprodukten erzeugt.«⁵ Sammeln forciert also maßgeblich die künstlerische Produktion, indem es eine permanente Nachfrage kreiert.

Die Frage »Warum sammeln wir?« beantwortet die britische Museumswissenschaftlerin Susan Pearce mit der Existenz eines Grundbedürfnisses, einer anthropologischen Konstante.⁶ Rund zwei Prozent aller Sammler und Sammlerinnen konzentrieren sich auf das Sammeln von Kunst, dabei können vier verschiedene Antriebe ausgemacht werden. Zu nennen sind ästhetische Motive im Sinne eines intrinsischen Interesses an Kunst sowie finanzielle Gründe, Investition und Spekulation, die Schaffung von Wertanlagen. Auch ostentative Motive sind von Relevanz: Sowohl öffentliche als auch private Sammler nutzen das Zusammentragen von künstlerischen Objekten und deren Zurschaustellung zur Betonung einer bestimmten Position innerhalb der

theoretician Boris Groys has a similar opinion: " 'Serious,' 'autonomous' art is produced in our culture preeminently with the purpose of being collected."⁴ Groys sees in collecting a radicalized urge for innovation in the modern era. "Museum collecting is the actual motor for cultural—and most of all artistic—innovation in modern art, because collecting continually generates a demand for new cultural products."⁵ Collecting therefore accelerates the growth of artistic production significantly by creating a permanent demand.

The question "Why do we collect?" is answered for the British museologist Susan Pearce in the existence of a basic need, an anthropological constant.⁶ About two per cent of all collectors concentrate on collecting art; here, we can detect four different forms of motivation; namely, aesthetic motives in terms of an intrinsic interest in art, also financial reasons, investment and speculation, the creation of assets. Motives of ostentation and prestige are also relevant: both public and private collectors compile and exhibit artifacts to accentuate a specific position within society—social status is signalized by means of cultural values. Philanthropy as a motive for collecting art in the form of a selfless, charitable and supportive activity might be a further explanation.⁷

But what exactly does the term "collection" mean? What does collecting involve? A clear definition seems difficult. Seeking, finding, ordering, archiving, preserving, observing, discovering connections, completing, cataloguing, exhibiting—all these individual aspects of the activity merely give hints of what collecting actually is: a highly complex phenomenon, which cannot be given a common denominator. Like "studying" or "traveling," "collecting" does not refer to an isolated phenomenon, but a whole complex of very different elements.⁸ Collecting avails of lofty academic connotations, for it is always the result of a cultural and—at least in the insti-



2 Schmetterlings-Sammlung / Butterfly collection

Gesellschaft – mithilfe von kulturellen Werten wird ein soziales Niveau aufgezeigt. Die Philanthropie als Motiv für das Sammeln von Kunst im Sinne einer uneigennützigen, fördernden Tätigkeit wäre eine weitere Erklärung.⁷

Was aber meint nun der Terminus »Sammlung« genau? Was bedeutet es zu sammeln? Eine klar umrissene Definition scheint schwierig. Suchen, Finden, Ordnen, Archivieren, Bewahren, Be trachten, Zusammenhänge entdecken, Komplettieren, Katalogisieren, Ausstellen – all diese Tätigkeiten sind Einzelaspekte des Sammelns und geben lediglich Hinweise darauf, was Sammeln eigentlich ist: ein hochkomplexes Phänomen, das nicht auf einen Nenner gebracht werden kann. Ähnlich wie »Studieren« oder »Verreisen« meint »Sammeln« keine isolierte Tätigkeit, sondern ein Bündel ganz unterschiedlicher Dinge, die getan werden.⁸ Sammeln verfügt über hohe wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung, ist es doch immer auch das Resultat einer kulturellen und – zumindest im institutionellen Bereich – wissenschaftlichen Praxis. Sammlerische Ordnungstechnologien stellen Regelmäßigkeiten heraus und ermöglichen neue Erkenntnis und Schlussfolgerungen, sie sind Bestandteil der Wissensgenerierung. Eine Sammlung funktioniert als kollektives Gedächtnis und Speicher von Erinnerung. »Jede Leidenschaft grenzt ja ans Chaos«, schrieb Walter Benjamin in seiner *Rede über das Sammeln*, »die sammlerische aber an das der Erinnerungen.«⁹ Als »Damm gegen die Springflut von Erinnerung« bezeichnet Benjamin die Anordnung einer Sammlung. Im Sammeln verschmilzt objektive Bedingung mit subjektiver Leistung. Eine Sammlung bedeutet eine Welt des Archivs und ein Archiv der Welt gleichermaßen. Das Archiv ist jedoch nicht nur ein Ort des Gedächtnisses, sondern kann auch zum Ort des Vergessens mutieren – darüber entscheidet die Art und Weise der archivarischen Anverwandlung. Erst von der Fruchtbar- und Verfügbarmachung der bewahrten Sammlungsgegenstände profitiert nämlich der Erfahrungs- und Erkenntniswert. Dem Rahmen, den eine Sammlung für ihre Objekte bildet, kommt eine besondere Bedeutung zu: In der gegenseitigen Verfugung ergeben sich Querverbindungen, Analogien und Diskrepanzen, wird Wissen organisiert und Geschichte erzählt. Die Sammlung separiert den Gegenstand aus seinem ursprünglichen Kontext, gliedert ihn jedoch sogleich in ein neues Modell ein, in dem die Gegenstände eine systematische Beziehung zueinander haben. Das Bauwerk »Sammlung« verhindert Zerstreuung und garantiert Stringenz. Zwei entscheidende Punkte können also fest gehalten werden: Die Objekte des sammlerischen Gefüges erfüllen die Funktion materialer Geschichtsschreibung. Zugleich ist der Prozess ihrer Entstehung und Konservierung aber auch eine soziale Aktivität und als solche bedeutungsproduzierend.

Öffentlichkeit und Privatheit

Sammeln ist eine leidenschaftliche, selektive und possessive Aktivität und kann öffentlich oder privat vonstatten gehen. Der

tutional field—scholarly practice. Classification technologies used in collecting create order and facilitate new discoveries and conclusions; they are part of the process of knowledge generation. A collection functions as collective memory and storage of remembrance. "Every passion borders on the chaotic, but the collector's passion borders on the chaos of memories," wrote Walter Benjamin in his *Talk about Book Collecting*.⁹ He calls the ordering of a collection a "dam against the spring tide of memories." Collecting fuses objective circumstance with subjective accomplishment. A collection simultaneously means a world of the archive and an archive of the world. But the archive is not simply a place of remembrance; it can also mutate into a place of forgetting—this is decided by the type of archival transformation. For experiential and recognition value can only profit when the preserved, collected objects are made fruitful and accessible. The framework formed by a collection for its objects has a special significance: reciprocal accessibility gives rise to cross-references, analogies, and discrepancies, knowledge is organized and history told. The collection separates the object from its original context, but structures it immediately into a new model in which the objects relate systematically to each other. The construct "collection" prevents diffusion and guarantees stringency. Thus two key points may be specified: the objects in the structure of a collection fulfill the function of material historiography. At the same time, however, the process of their creation and conservation is a social activity and as such generates significance.

Public and private

Collecting is a passionate, selective and possessive activity and can take place publicly or privately. The publicly collecting protagonist par excellence is quite plainly the museum. Public collecting demands a high level of responsibility. Museums function as places of remembrance, as collective memory, in which "history" is told in the form of museum objects. Pomian makes the case here for a "historiography based on the object."¹⁰ But he also sees the private collector as a culturally relevant factor, since he or she provides comments on the social and political circumstances of the time in which the collection was developed. The German private collector Peter Ludwig takes a similar stance: "Art is for me a historical document. It records what human beings feel and think at a certain moment and in a certain collective."¹¹ A role in cultural communication is bestowed on objects collected publicly or privately: "Without exception, they all play the role of intermediaries between observers and an invisible world spoken of by myths, stories and histories."¹² In this regard, the collecting entity not only provides a comment on things, but also vice versa. A collection can transport a world view and a modus operandi. The collection's system trains visual processes of association and conceptualization (and not only the collector's but naturally also the ob



3 Reiter / Riders, Tang- und Ming-Kultur (China) / Tang and Ming Culture (China), gebrannter Ton / Fired clay

öffentlicht sammelnde Akteur schlechthin ist das Museum. Öffentliches Sammeln bedingt ein hohes Maß an Verantwortung. Museen fungieren als Orte der Erinnerung, als kollektives Gedächtnis, in denen in Form von musealen Objekten »Geschichte« erzählt wird. Pomian plädiert in diesem Zusammenhang für eine »Geschichtsschreibung, die vom Objekt her verstanden wird.«¹⁰ Aber auch den privaten Sammler betrachtet er als kulturell relevante Instanz, da dieser Aussagen über gesellschaftliche, politische und soziale Umstände jener Zeit, zu der die Sammlung angelegt wird, trifft. Der deutsche Privatsammler Peter Ludwig sieht das ähnlich: »Kunst ist für mich Geschichtsdokument. Sie hält fest, was Menschen in einem bestimmten Augenblick und in einer bestimmten Gemeinschaft fühlen und denken.«¹¹ Den Objekten, die öffentlich oder privat gesammelt werden, wird eine kulturvermittelnde Rolle zuteil: »Ohne Ausnahme spielen sie alle die Rolle von Vermittlern zwischen den Betrachtern und einer unsichtbaren Welt, von der Mythen, Erzählungen und Geschichten sprechen.«¹² Die sammelnde Instanz trifft insofern nicht nur eine Aussage über die Dinge, sondern auch umgekehrt. Eine Sammlung kann eine Weltsicht transportieren und einen Modus operandi. Das System der Sammlung schult visuelle Assoziations- und Denkvorgänge (und zwar nicht nur die des Sammlers, sondern natürlich auch des Betrachters) und zähmt dabei »das Chaos der Objekte, die unser heutiges disziplinäres Denken getrennt sieht, zu einer ästhetisch reizvollen und beruhigenden Ordnung der Dinge«.¹³ Die ruhelose Ding-Welt fügt sich so also zu einer Enzyklopädie der Ordnung.

Auch wenn eine fein säuberliche Trennlinie zwischen privatem und öffentlichem Sammeln gezogen wird, so zeigt die Geschichte, dass die Wege dieser gemeinhin höchst unterschied-

server's) and in doing so tames "the chaos of the objects, which our discipline-oriented mindset today sees as separate, into an aesthetically stimulating and soothing ordering of things."¹³ Thus the restless thing-world coalesces to yield an encyclopedia of order. Even if a clean-cut edge separates private and public collecting, history shows that the paths of these generally very differently developed collection types are closely connected: in 1661, for instance, the City and University of Basel bought the Amerbach Cabinet, laying the foundation for the Kunstmuseum Basel, the first public art museum north of the Alps. Not until nearly a hundred years later did the British Museum in London open its doors—impressively underlining the pioneer role assumed by Switzerland as a nation of private collectors. James Stourton's book *Great Collectors of Our Time* lists the leading private collections in the world—Switzerland is represented with many prominent names, such as Bührle, Hahnloser, and Reinhardt. Stourton explains the continuity of art collecting in Switzerland with reference to the neutral and comparatively unblemished role played by the country in World War II.¹⁴ Throughout these times, Switzerland always offered refuge to art collectors who left their home countries in search of political security. In the second half of the twentieth century, Swiss collectors increasingly decided to open their collections to the public, thus taking on a role actually inherent to museums and public collections: for example, the Bührle Collection in Zurich was already transmuted into a foundation in 1960 and has since been open to the public. Ernst Beyeler, too, formed a foundation for his collection in 1982 and ever since has played with the idea of setting up a museum especially for it. In 1989, the Beyeler Collection was shown for the first time in the Museo Nacional

lich angelegten Kollektionstypen doch eng verbunden sind: 1661 etwa kauft die Stadt und Universität Basel die Privatsammlung Amerbach und legt damit den Grundstein für das Kunstmuseum Basel, welches das erste öffentlich zugängliche Kunstmuseum nördlich der Alpen war. Erst knapp 100 Jahre später eröffnet das British Museum in London seine Pforten – was die Vorreiterrolle, die die Schweiz als das Land privater Kunstsammler einnimmt, eindrucksvoll unterstreicht. In James Stourtons Buch *Great Collectors of Our Time* sind die wichtigsten Privatsammlungen weltweit aufgelistet – die Schweiz ist darin mit zahlreichen prominenten Namen wie Bührle, Hahnloser und Reinhardt vertreten. Stourton erklärt die Kontinuität des Kunstsammelns in der Schweiz mit der neutralen und eher unbescholtenden Rolle, die das Land im Zweiten Weltkrieg innehatte.¹⁴ Bis zuletzt bot die Schweiz Kunstsammlern, die auf der Suche nach politischer Sicherheit ihr Heimatland verlassen mussten, Zuflucht. Mehr und mehr gingen die Schweizer Sammler in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts dazu über, ihre Kollektionen für die Öffentlichkeit zugänglich zu machen, nahmen also auch eine Rolle wahr, die eigentlich dem musealen beziehungsweise öffentlichen Sammeln eingeschrieben ist: So wurde beispielsweise die Sammlung Bührle in Zürich bereits 1960 in eine Stiftung überführt und steht seither Besuchern und Besucherinnen offen. Auch Ernst Beyeler brachte 1982 seine Sammlung in eine Stiftung ein und trug sich seit ebendieser Zeit mit dem Gedanken, ein eigenes Museum zu errichten. 1989 wurde die Sammlung Beyeler erstmals im Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia in Madrid ausgestellt, seit 1997 gibt es in Riehen bei Basel das von Renzo Piano entworfene Gebäude der Fondation Beyeler. Viele Privatsammler verstehen ihre Kunst als Wissens- und Erfahrungsschatz und teilen diesen, gemäß dem Motto »Sammeln – Bewahren – Forschen – Vermitteln«, gern mit der Öffentlichkeit. Doch natürlich handeln nicht alle Privatsammler nur aus philantropischem Antrieb.

Der boomende Kunstmarkt ist eine Erklärung dafür, dass private Kunstsammler zunehmend wichtiger werden für die Museen, sei es nun in der Funktion als Leihgeber oder als Mäzen. Während die Preise für Kunst stetig steigen und selbst große Museen mit einem stattlichen Ankaufsbudget Zeit benötigen, um die finanziellen Mittel für ein Bild – etwa in der Größenordnung eines Gemäldes von Gerhard Richter – aufbringen zu können, wird der staatliche Etat für Kunst und Kultur seit Jahren empfindlich gekürzt, was viele Museen in arge Bedrängnis bringt. Dass viele private Kunstsammler Infrastruktur und Know-how der Museen nutzen, um ihre private Kollektion zu nobilitieren, indem sie diese als »Dauerleihgabe« dort zwischenparken, ist mitunter eine beunruhigende Entwicklung. Und natürlich haben sogenannte »Super Collectors« wie Charles Saatchi das Image und die Rolle des Privatsammlers im Kunstbetrieb nachhaltig verändert. Neben dem Künstler, dem Kurator,

Centro de Arte Reina Sofía in Madrid, und in 1997 the building of the Fondation Beyeler designed by Renzo Piano was opened in Riehen near Basel. Many private collectors see their art as a treasury of knowledge and experience and are keen to share this with the public, in the spirit of "collecting—preserving—researching—communicating." But of course not all private collectors act only out of philanthropic motives. The booming art market is one reason why private art collectors are becoming increasingly important for museums, whether as lenders or patrons. The prices for art continually rise and even major museums with an impressive acquisition budget need time to raise funds for a picture—for example with the magnitude of a painting by Gerhard Richter. Meanwhile, the state budget for art and culture has for years been subject to severe cuts, bringing many museums into dire straits. The fact that many private art collectors exploit the infrastructure and expertise of museums in order to ennoble their private collection by parking it there for a while on "permanent loan" is sometimes a disturbing development. And of course so-called "super collectors" like Charles Saatchi have permanently changed the image and role of the private collector in the art trade. In addition to the artist, the curator, the critic, and the gallery owner, the collector is one of the five factors in the art business. However, in contrast to the other factors we mentioned, which are frequently in opposition to each other, private collectors enjoy a distinct advantage: they are beholden only to their own logic of desire.¹⁵ It is therefore a stroke of good fortune when private collectors place their holdings at the disposal of the public without putting the public sector under contract for return services in the care, cultivation, and promotion of the collection.

We might see the contradictory situation now facing a museum exhibiting a private collection as follows: a subjectively compiled collection is shown in a location that has committed itself to the promotion of general cultural understanding. The aura shrouding the private collection descends on the museum in a subjective—because inhibited—way. All too often when browsing through exhibition catalogues on private collections, we have the impression that museum directors and curators are not exactly critical in dealing with holdings that perforce manifest certain weaknesses and gaps. The museum is caught in a relationship of dependency the minute it shows a private collection. The media theorist and museum director Peter Weibel has cast a critical eye upon this: he calls it a paradox to exhibit a private collection in a public place; this "reflects the state of confusion of public and private in an era of media democracy and the experience society."¹⁶ The rhetoric of mutual affirmation without doubt frequently distorts the view of what is essential. Besides private collections shown in public facilities, there is of course also the tradition of the so-called "collectors' museums," which seems unbroken not only in the USA but now

dem Kritiker und dem Galeristen ist der Sammler heute eine der fünf festen Größen im Kunstbetrieb. Im Unterschied zu den anderen genannten, durchaus auch oppositionellen Instanzen genießt der Privatsammler jedoch einen entscheidenden Vorteil: Er ist nur seiner eigenen Logik des Begehrrens verpflichtet.¹⁵ Ein Glücksfall also, wenn private Sammler ihre Bestände der Öffentlichkeit zur Verfügung stellen, ohne die öffentliche Hand vertraglich zu Gegenleistungen, die auf Sammlungspflege und -promotion abzielen, zu verpflichten. Die widersprüchliche Situation, in die nun ein Museum gerät, das eine private Sammlung ausstellt, ist folgende: Eine subjektiv zusammengetragene Kollektion wird an einem Ort, der sich der Förderung von allgemeinem Kulturverständnis verpflichtet hat, gezeigt. Dem Nimbus, der die Privatsammlung umgibt, nähert sich das Museum in subjektiver – weil befangener – Weise. Allzu oft hat man beim Blick in Ausstellungskataloge, die sich privaten Sammlungen widmen, den Eindruck, dass die Museumdirektoren und -kuratoren nicht gerade kritisch mit einem Bestand umgehen, der zwangsweise auch Schwachstellen und Lücken aufweist. Das Museum ist in dem Moment, in dem es eine private Sammlung zeigt, in ein Abhängigkeitsverhältnis geraten, worauf auch der Medientheoretiker und Museumsleiter Peter Weibel kritisch hingewiesen hat: Er bezeichnet es als Paradoxon, dass eine Privatsammlung an einem öffentlichen Ort ausgestellt wird, dies würde den »Zustand der Konfusion von öffentlich und privat im Zeitalter der Mediendemokratie und der Erlebnisgesellschaft«¹⁶ widerspiegeln. Die Rhetorik gegenseitiger Affirmation verstellt sicherlich oft den Blick auf das Wesentliche.

Neben den Privatsammlungen, die in öffentlichen Häusern gezeigt werden, gibt es natürlich auch noch die Tradition der sogenannten »Sammlermuseen«, die nicht nur in den USA, sondern mittlerweile auch in Europa ungebrochen scheint und die von Kritikern teilweise zu Recht als fragwürdige Einrichtungen betrachtet werden. Dabei gilt es allerdings nicht zu vergessen, dass alle Museen weltweit im Grunde einst nichts anderes waren als Sammlermuseen, die peu à peu von der öffentlichen Hand übernommen wurden.

Festzustellen ist also, dass die Museen heute nicht nur von der Sammeltätigkeit privater Kunstliebhaber profitieren und mit ihnen kooperieren müssen, sondern auch aus dem Sammel-impuls von Privatpersonen heraus entstanden sind. So argumentiert etwa der Kunsthistoriker und Museumsdirektor Götz Adriani: »Die Veröffentlichung privater Kunstschatze ist also im unbedingten Interesse der Allgemeinheit, da sie nur auf diese Weise teil hat an einem sonst abgeschlossenen Bereich ihrer eigenen Kultur.«¹⁷

Sammlung als Autoporträt und Ich-Museum

Doch nochmals zurück zu den Fragestellungen an das Sammeln: Wer ist das nun, der Sammler? Und spielt die Figur des

also in Europe; these are regarded by critics, with some justification, as questionable establishments. But here we should not forget that all museums across the globe were once nothing other than collectors' museums, which little by little were taken over by the public sector.

It is clear therefore that museums today not only profit from the private collecting activities of art lovers and have to cooperate with them, but that they also owe their existence to the collecting zeal of private persons. The art historian and museum director Götz Adriani argues thus: "Making private art assets accessible to the public is therefore in the clear interest of the general public, for only in this way can it participate in a sector of its own culture that would otherwise be closed to it."¹⁷

Collection as self-portrait and I-museum

But to return to the issues of collecting: who is the collector? And does the figure of the collector actually have a leading role to play in appreciating the collection? Various disciplines have made an analysis of the figure of the collector, including philosophy, psychology, sociology, and the cultural sciences.¹⁸ Literary studies have also—though sporadically—dealt with this theme. This is not surprising if we realize that the figure of the collector entered the world of literature relatively late and has hitherto cropped up only as a rare plant: Goethe's *The Collector and His Circle*, Honoré de Balzac's *Cousin Pons*, Oscar Wilde's *The Picture of Dorian Gray*, and Bruce Chatwin's *Utz* are about protagonists with a passion for collecting. All these books provide a psychological picture of the main figure and furthermore a fascinating genre portrayal of their eras. But if we try to comprehend a collection as an autonomous artistic construct, as suggested above, can it not also develop its own animus and free itself from the obvious but in the end extremely reductive interpretation as a self-portrait of the collector? It would make more sense to stop trying to make inferences from the collection to the collector—ultimately, this cannot be of sustained interest for the public—and ask what narrative the collection is capable of; whether the process experienced by the collector with his or her collection can also be empathized by the public.

André Breton, writer and one of the leading theoreticians of Surrealism, supplies in his collection a unique example of a story that sublimates the figure of the collector: Breton's studio on Rue Fontaine in Paris offered an ambience for objects he had brought back from his travels, objets trouvés, and the Surrealist works of his many artist friends. In 2003, the Centre Pompidou reconstructed the wall with 260 objects from Breton's studio (fig. 4), in front of which he worked until his death in 1966. The "magic of things" of which Breton constantly spoke is visualized here in a unique way. The juxtaposition of traditionally separate objects enables the discovery of

Sammlers eigentlich eine wesentliche Rolle in der Reflexion über die Sammlung? Eine Analyse der Figur des Sammlers haben unter anderem die Philosophie, die Psychologie, die Soziologie und die Kulturwissenschaft unternommen.¹⁸ Auch die Literaturwissenschaft hat sich – wenn auch nur sporadisch – mit diesem Thema beschäftigt. Dies überrascht nicht, führt man sich vor Augen, dass die Figur des Sammlers in der Weltliteratur erst relativ spät und bis heute nur vereinzelt auftaucht: Goethes *Der Sammler und die Seinigen*, Honoré de Balzacs *Cousin Pons*, Oscar Wildes *Das Bildnis des Dorian Gray* oder Bruce Chatwins *Utz* etwa haben Protagonisten mit sammlerischer Leidenschaft zum Thema. Neben der psychologischen Zeichnung der Hauptfigur geben alle diese Bücher auch hinreißende Sittenbilder der jeweiligen Zeit wieder. Doch kann nicht auch eine Kollektion – zumindest wenn man sie, wie zuvor vorgeschlagen, als autonomes künstlerisches Konstrukt zu begreifen versucht – ein Eigenleben entwickeln und sich von der naheliegenden, aber letztlich extrem reduzierenden Leseart als Autoporträt des Sammlers befreien? Sinnvoller als der Versuch, von der Sammlung auf den Sammler zu schließen – was letztlich für die Öffentlichkeit nicht von nachhaltigem Interesse sein dürfte –, scheint es, zu fragen, welche Narration die Sammlung zu leisten imstande ist und ob der Prozess, den der Sammler mit seiner Sammlung durchlebt hat, auch für ein großes Publikum nachvollziehbar ist.

André Breton, Schriftsteller und einer der Haupttheoretiker des Surrealismus, liefert mit seiner Sammlung ein besonderes Beispiel für eine Geschichte, die die Figur des Sammlers überflügelt: Bretons Atelier in der Rue Fontaine in Paris bot den Rahmen für Objekte, die Breton von seinen Reisen mitbrachte, Objets trouvés sowie die surrealistischen Werke seiner zahlreichen Künstlerfreunde. Das Centre Georges Pompidou rekonstruierte 2003 die Wand mit 260 Objekten aus Bretons Atelier (Abb. 4), vor der er bis zu seinem Tod 1966 arbeitete. Die Magie der Dinge, von der Breton stets sprach, wird hier auf einzigartige Weise veranschaulicht. Die Zusammenstellung von Objekten, die traditionellerweise voneinander separiert wären, ermöglicht das Entdecken von Analogie und Differenz; ozeanische Statuen, Masken und surrealistische Gemälde finden im intimen Rahmen des Ateliers zueinander und erschließen nicht nur eine Kartografie von Bretons Reisen, sondern erhellen gleichzeitig auch die Geschichte des Surrealismus. Das Erzählen von Geschichte also – sind wir nun beim Kern des Sammelns angelangt?

Sicher ist: Eine Sammlung ermöglicht und illustriert ein Denken anhand der Objekte oder über die Objekte – diesem Ansatz fühlt sich auch die Sammlung Hubert Looser verpflichtet. Als Hubert Looser Ende der 1950er-Jahre anlässlich eines Pariser Aufenthalts sein Interesse für Kunst entdeckt, wohnt diesem Anfang nicht nur eine Faszination, sondern auch bereits das Bedürfnis, dieses Faszinosum erwerben und besitzen zu wollen,

analogy and of difference; statues from the South Seas, masks and Surrealist paintings meet in the intimate surroundings of the studio and trace not only a cartography of Breton's travels, but simultaneously cast light on the history of Surrealism. Narrating history—have we now arrived at the core of collecting?

One thing is certain: a collection stimulates and illustrates a way of thinking by means of the objects and about the objects—this is also the approach to which the Hubert Looser Collection is committed. When Hubert Looser discovered his interest in art on a visit to Paris in the late nineteen-fifties, not merely the fascination, but also the urge to acquire and possess what took his fancy was already inherent in this initial experience. In the nineteen-seventies he began to compile a "Swiss Collection"—as he first planned—primarily concentrating on works of the Art Informel movement and Surrealism, with pieces by Serge Brignoni, Jean Tinguely, Meret Oppenheim, and so forth. At first, this easily surveyed territory yielded the collector an overall regional view; the next logical step followed in the mid-nineteen-eighties: Hubert Looser began to include European art in his collection and among other works bought a sculpture by Pablo Picasso (pp. 50, 51). In the nineteen-nineties numerous trips to the USA and the corresponding visits to museums and art galleries kindled a passion in him for Abstract Expressionism and Minimal Art; he decided to bring his collection up to international standard, purchasing works by such artists as Willem de Kooning, Cy Twombly, Agnes Martin, John Chamberlain, and Donald Judd.



4 André Breton, *Mur de l'Atelier*, 1922 – 1966, Rekonstruktion der Wand aus André Breton's Atelier mit 255 Objekten / Reconstruction of the wall in André Breton's studio with 255 objects, Installation, Centre Georges Pompidou, Paris



5 Agnes Martin, Lucio Fontana, Yayoi Kusama (S. / pp. 109, 137, 152)

inne. Ab den 1970er-Jahren beginnt er mit dem Zusammentragen einer – wie er zunächst plant – »Schweizer Sammlung«, die sich vor allem auf Werke des Informel und des Surrealismus konzentriert, darunter Werke von Serge Brignoni, Jean Tinguely und Meret Oppenheim. Auf diesem doch recht überschaubaren Umfeld verschafft sich der Sammler zunächst einen regionalen Überblick, der logische nächste Schritt erfolgt dann ab Mitte der 1980er-Jahre: Hubert Looser beginnt seine Sammlung auf die europäische Kunst auszudehnen und kauft unter anderem eine Skulptur von Pablo Picasso (S. 50, 51). Ab den 1990er-Jahren entwickelt er, beeinflusst durch zahlreiche USA-Reisen und damit verbundene Museums- und Galerienbesuche, eine Leidenschaft für den Abstrakten Expressionismus und die Minimal Art; er beschließt, seine Sammlung auf internationale Augenhöhe zu bringen und erwirbt unter anderem Werke von Willem de Kooning, Cy Twombly, Agnes Martin, John Chamberlain sowie Donald Judd.

Ein einfaches Zusammentragen von Objekten, die sich auf dem (Kunst-)Markt befinden, generiert natürlich noch nicht das Adelsprädikat »Sammlung«; der entscheidende Punkt ist die Funktion der Sammlung beziehungsweise die kommunikative Vermittlungsarbeit, die die Objekte zu leisten im Stande sind, so Peter Weibel.¹⁹ Welche Narration leisten die Objekte der Sammlung Looser also? Hubert Looser betont immer wieder, dass es für ihn vor allem um das Prinzip des Dialoges gehe, den die Werke seiner Sammlung untereinander aufzubauen und führen. Dieser Dialog kann nun in verschiedenen Richtungen und auf unterschiedlichen Ebenen ablaufen, meint aber in einer

Simply compiling objects found on the (art) market does not of course immediately endow them with the noble title of "collection"; according to Peter Weibel, the crux is the function of the collection, the communicative agenda the objects are capable of.¹⁹ So, what narrative do the objects in the Hubert Looser Collection communicate? Hubert Looser continually stresses that for him the principle of dialogue has priority, a dialogue which the works in his collection initiate and conduct with each other. This dialogue can run in various directions and on different levels, but, in a great and ultimately all-embracing dimension, signifies a communion between observer and art. Like many other passionate collectors, Hubert Looser lives in and with his art and places great importance on this being-in-art (figs. 3, 5): "On principle, I never wanted to compile a collection that would be difficult to view as a totality. It was always important for me to live with the individual objects and communicate with them."²⁰ As a factor independently controlling the process of selection, the collector's personality is understandably a subject of interest. The collector's name often seems to form a magical combination of letters, soaring above all else: the Frick Collection in New York and the Peggy Guggenheim Collection in Venice are housed in the collectors' former homes and have functioned as museums for many years. Impressed by collectors' names and biographies, books and exhibition catalogues to do with art collecting often concentrate on an art-historical approach to the collection and shed light on the figure of the collector-personalities. But they very rarely explore the history, the philosophy, or enlarge

großen und letztlich allumfassenden Dimension die Zwiesprache zwischen Betrachter und Kunst. Wie viele andere passionierte Sammler lebt Hubert Looser in und mit seiner Kunst und räumt diesem In-der-Kunst-Sein einen großen Stellenwert ein (Abb. 3, 5): »Grundsätzlich wollte ich nie eine unüberschaubare Sammlung zusammentragen. Mir war es immer wichtig, mit den einzelnen Objekten zu leben und mit ihnen zu kommunizieren.«²⁰ Als Instanz, die den Prozess der Selektion eigenhändig gesteuert hat, ist die Persönlichkeit des Sammlers verständlicherweise von Interesse. Oft scheint der Name eines relevanten Sammlers eine magische Buchstabenkombination zu sein, die über allem schwebt: Die Frick Collection in New York oder die Peggy Guggenheim Collection in Venedig sind in den ehemaligen Privathäusern der Sammler untergebracht, die nun seit vielen Jahren als Museen fungieren. Beeindruckt von Sammlernamen und -biografien konzentrieren sich Bücher und Ausstellungskataloge, die um das Thema Kunstsammeln kreisen, oft auf einer kunsthistorische Bearbeitung der Sammlung und eine Erhellung der Figur der Sammlerpersönlichkeiten, fragen jedoch nur selten nach Geschichte, Philosophie oder näherem Sinn und Zweck des Sammelns. Im Falle der Sammlung Looser kann man das Phänomen des Sammelns mit hoher Sicherheit als Welterschließung beziehungsweise -aneignung interpretieren, wobei nicht die Reduktion von Kunst als Investment gemeint ist. Das Prinzip der Weltaneignung durch die Tätigkeit des Sammelns ist nicht nur mit den Objekten an sich besonders verbunden; es ist vielmehr der Welt als einem alles umschließenden Kosmos zugewandt und versucht, die Dinge der Außenwelt in einem inneren Kreis zu versammeln, um damit die eigene Daseinssphäre zu bereichern. Durch den Prozess des Erwählens und Erwerbens baut sich über das Medium der Sammlung ein identitätsstiftendes Kontinuum auf. Das Ich-Museum meint somit am allerwenigsten die Verquickung von Biografie und Psychologie der Sammlerpersönlichkeit mit der Kunst als vielmehr den Konnex, den die Kunst mit der Außenwelt aufbaut. Die Rolle des »Ichs« ist variabel und kann von jedem Betrachter, der sich mit der Sammlung auseinandersetzt, eingenommen werden. Der Sammler wird zum Autor, der über die Kunst verschiedene Geschichtsmomente ausschneidet und diese sogleich in einen neuen (Erzähl-)Rahmen einfügt. Die Geschichte, die die Sammlung erzählt, wird derart zu einem autonomen Text, der sich nun auch den Augen der Öffentlichkeit erschließen möchte.

1 Marcel Duchamp, zit. nach: Peter Weibel, »Der Sammler und die Logik des Marktes«, in: *KunstSammeln*, hrsg. von Götz Adriani, Ausst.-Kat. Museum für Neue Kunst ZKM Karlsruhe, Ostfildern 1999, S. 199–202, hier S. 199.
2 Krzysztof Pomian, *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, Berlin 1988, S. 9.

upon the sense and purpose of collecting. In the case of the Hubert Looser Collection, we may with great certainty interpret the phenomenon of collecting as an access to the world and an appropriation of it. This does not mean reducing art to the level of an investment. The principle of appropriating the world through the activity of collecting is not only associated particularly with the objects per se; far more, it is turned toward the world as an all-embracing cosmos, endeavors to gather the things of the outside world in an inner circle in order to enrich the individual's sphere of existence. The process of selecting and acquiring constructs an identity-forming continuum through the vehicle of the collection. What the I-museum signifies least of all is the amalgamation of biography and psychology of the collector-personality with art; it is far more the connection developed by art with the outside world. The role of the "I" is variable and can be enacted by any observer who takes an interest in the collection. The collector becomes an author who by way of art cuts out various moments of history, only to insert them immediately into a new (narrative) framework. In this way, the story told by the collection becomes an autonomous text which is also eager to reach the public eye.

- 3 Manfred Sommer, »Eine Phänomenologie des Sammelns und des Sammlers«, in: *Kunstforum* 211, S. 47. Von Sommer stammt auch das einzige deutschsprachige Buch, das versucht, die philosophische Dimension des Sammelns zu ergründen (es bleibt bedauerlicherweise beim titelgebenden Versuch): Manfred Sommer, *Sammeln. Ein philosophischer Versuch*, Frankfurt am Main 1999.
4 Boris Groys, *Logik der Sammlung. Am Ende des musealen Zeitalters*, München 1997, S. 25.
5 Wie Anm. 4, S. 54.
6 Susan M. Pearce, *Collecting in Contemporary Practice*, London / New Delhi 1998, S. 44.
7 Ich folge in dieser Argumentation weitestgehend dem Text von Ulf Wuggenig und Patricia Holder, »Die Liebe zur Kunst. Zur Soziologik des Sammelns«, in: *Interarchive. Archivarische Praktiken und Handlungsräume im zeitgenössischen Kunstmuseum*, hrsg. von Beatrice von Bismarck u. a., Ausst.-Kat. Kunstraum der Universität Lüneburg, Köln 2002, S. 205–223, hier S. 211 f.
8 Vgl. Norbert Hinske, »Kleine Philosophie des Sammelns«, in: *Sammeln. Kulturtat oder Marotte?*, hrsg. von Norbert Hinske und Manfred J. Müller, Trier 1984, S. 41–47. Der Autor geht in diesem Aufsatz der Begriffsdefinition des Sammelns in prägnanter Weise auf den Grund.
9 Walter Benjamin, »Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Rede über das Sammeln«, in: *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Bd. 4, Frankfurt am Main 1980, S. 388–396, hier S. 388.
10 Krzysztof Pomian, zit. nach: Ulrich Raulff, »Die Museumsmaschine«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 228, 30. 9. 1992.
11 Peter Ludwig, *Offener Blick. Über Kunst und Politik*, Regensburg 1995, S. 22.
12 Wie Anm. 2, S. 45.
13 *Sammeln als Wissen. Das Sammeln und seine wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung*, hrsg. von Anke Te Heesen und E. C. Spary, Göttingen 2002, S. 9.
14 James Stourton, *Great Collectors of our Time. Art Collecting since 1945*, London 2007. Stourton's book, like many other publications on "art collecting" is unfortunately little more than a topographical list of collectors' biographies and collection histories.
15 See n. 1. Peter Weibel is one of the few German-speaking theoreticians to have addressed the complexities in a theory of collecting.
16 See n. 1, p. 200.
17 Götz Adriani, »Ein Museum für Neue Kunst«, in: see n. 1, pp. 9–19, here p. 10.
18 As an example of the psychological study of collecting, particularly its compensational character, see Werner Münsterberger, *Sammeln, eine unbändige Leidenschaft*, Berlin 1995. The aspect of the cultural sciences is addressed in *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube: Zur Geschichte des Sammelns 1450–1800*, ed. Andreas Grote, Berliner Schriften zur Museumskunde, Opladen 1994.
19 See n. 16.
20 See interview with Hubert Looser, p. 13.

Foto- und Copyrightnachweis / Photo Credits and Copyrights

Umschlag / Cover: Gaechter+Clahsen, Fotografen, Zürich
© alle Fotos / all photos: Gaechter+Clahsen, Fotografen, Zürich
und / and Hubert Looser: S. / pp. 19, 56, 57
bis auf Frontispiz / except frontispiece: Hubert Looser und Ursula Looser-Stingelin,
Foto / Photo: Mathias Brechbühl

© 2012 der abgebildeten Werke von Francis Bacon, André Breton,
Alexander Calder / Alexander Calder Foundation, New York, John Chamberlain,
Eduardo Chillida / Zabalaga-Leku, Giorgio de Chirico, Marcel Duchamp /
Succession Marcel Duchamp, Max Ernst, Lucio Fontana / SIAE,
Julio González, Arshile Gorky, Rebecca Horn, Jasper Johns, Donald Judd /
Art Judd Foundation. Licensed by VAGA, NY, Yves Klein, Willem de Kooning /
The Willem de Kooning Foundation, Richard Long, Brice Marden, Agnes Martin,
Henri Matisse / Succession H. Matisse, Roberto Sebastian Matta Echaurren,
Mario Merz, Meret Oppenheim, Giuseppe Penone, Pablo Picasso /
Succession Picasso, Mimmo Rotella, Robert Ryman, Kurt Seligmann /
Orange County Citizens Foundation / ARS, New York, Richard Serra,
David Smith, André Thomkins, Jean Tinguely, Günther Uecker und /
and Bernar Venet: VG Bild-Kunst, Bonn / VBK, Wien; von / by Anthony Caro:
Barford Sculptures Ltd., London; von Alberto Giacometti: Alberto Giacometti-
Stiftung, VBK, Wien; von / by Gotthard Graubner: Courtesy Galerie Karsten Greve
Köln, St. Moritz, Paris; von / by Philip Guston: The Estate of Philip Guston;
von / by Ellsworth Kelly: © Ellsworth Kelly; von / by Anselm Kiefer: © Anselm Kiefer;
von / by Arnulf Rainer: © Arnulf Rainer; von / by Sean Scully: VG Bild-Kunst, Bonn;
von / by Cy Twombly: Foundation Cy Twombly; von / by Andy Warhol:
The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc., New York ARS / VBK, Wien;
sowie bei den Künstlern und ihren Rechtsnachfolgern / as well as
the artists and their legal successors

