

COLLECTION LOOSER — MUSEUM FOLKWANG



OPALKA — KUSAMA · POLLOCK — TWOMBLY · SOULAGES — VERDIER



A DIALOGUE

SAMMLUNG / COLLECTION LOOSER — MUSEUM FOLKWANG

SAMMLUNG LOOSER — MUSEUM FOLKWANG



RODIN — GIACOMETTI · ROTHKO — SCULLY · KLINE — DE KOONING



EIN DIALOG

SAMMLUNG / COLLECTION LOOSER — MUSEUM FOLKWANG

COLLECTION LOOSER — MUSEUM FOLKWANG

A DIALOGUE

OPALKA — KUSAMA · POLLOCK — TWOMBLY · SOULAGES — VERDIER

SAMMLUNG LOOSER — MUSEUM FOLKWANG

EIN DIALOG

RODIN — GIACOMETTI · ROTHKO — SCULLY · KLINE — DE KOONING





Inhalt / Contents

- 8 **Vorwort / Foreword**
Tobia Bezzola
- 11 **Konstellationen: Museum Folkwang – Sammlung Looser /
Constellations: Museum Folkwang – Collection Looser**
Florian Steininger
- 21 **Surrealismus und Abstrakter Expressionismus /
Surrealism and Abstract Expressionism**
Arshile Gorky – Jackson Pollock – David Smith – Yves Tanguy – Cy Twombly
Ulf Küster
- 33 **Abstrakte malerische Geste / Abstract Painterly Gesture**
John Chamberlain – Karl Otto Götz – Franz Kline – Willem de Kooning –
Pierre Soulages – Emilio Vedova – Fabienne Verdier
Corinna Thierolf
- 49 **Prozess und Materie in der Skulptur / Process and Matter in Sculpture**
Lucio Fontana – Alberto Giacometti – Willem de Kooning – Auguste Rodin –
Medardo Rosso – Cy Twombly
Mario von Lüttichau
- 63 **Monochromie und Minimalismus / Monochromism and Minimalism**
Sam Francis – Ellsworth Kelly – Yayoi Kusama – Agnes Martin –
Roman Opalka – Robert Ryman
Mario von Lüttichau
- 75 **Bilder über nichts / Pictures about nothing**
Gotthard Graubner – Ad Reinhardt – Mark Rothko – Sean Scully –
Richard Serra – Frank Stella
Anna Fricke

Vorwort

Die Sammlung von Hubert Looser in ausgewählten Beispielen im Dialog mit Werken aus dem Museum Folkwang zu zeigen, ist ein aufregendes und anspruchsvolles Unternehmen. Ein weiter Bogen wird gespannt von der Écriture Automatique zum Dripping und Action Painting, von der abstrakten malerischen Geste über die Monochromie bis zur Konzeptkunst. Werke von Yves Tanguy und David Smith treffen aufeinander, Gemälde von Jackson Pollock und Cy Twombly, Willem de Kooning und Franz Kline, Sam Francis und Yayoi Kusama, Frank Stella und Richard Serra, und schließlich Skulpturen von Medardo Rosso und Alberto Giacometti. Weitere vertiefende Begegnungen eröffnen den Blick auf Positionen der europäischen und amerikanischen Malerei und Bildhauerei im 20. Jahrhundert. Man darf es durchaus als beglückend bezeichnen, wenn zwei unterschiedlich verfasste Sammlungen einsichtig zusammen geführt und über einen längeren Zeitraum präsentiert werden.

Vor vier Jahren, 2012, erfolgte die erste öffentliche Präsentation der Sammlung im Kunstforum der Bank Austria in Wien. Ein Jahr später war die Sammlung Looser zu Gast im Kunsthaus Zürich. An beiden Orten erzielte sie höchste Aufmerksamkeit. Das im Museum Folkwang in Szene gesetzte Treffen zwischen zwei außergewöhnlichen Sammlungen ist nun ein nächster Schritt. Für Hubert Looser und das Museum Folkwang bedeutet die Gegenüberstellung eine gern angenommene Herausforderung, den jeweils eigenen Blick auf die Auswahl der Sammlung

Foreword

Showing the collection of Hubert Looser in selected examples in dialogue with works from the Museum Folkwang is an exciting and demanding enterprise. A wide arc is spanned from écriture automatique to dripping and Action Painting, from the abstract painterly gesture via monochromism to Concept Art. Works by Yves Tanguy and David Smith collide, paintings by Jackson Pollock and Cy Twombly, Willem de Kooning and Franz Kline, Sam Francis and Yayoi Kusama, Frank Stella and Richard Serra, and, finally, sculptures by Medardo Rosso and Alberto Giacometti. Further thought-provoking encounters open the perspective onto positions of European and American painting and sculpture in the twentieth century. We have every reason to feel most fortunate when two differently composed collections are brought together and put on show for an extensive period. Integrating selected works from the Collection Looser into the Museum Folkwang doubtlessly means a welcome challenge for the collection of Hubert Looser. Its first public presentation was held four years ago in 2012 in the Bank Austria Kunstforum in Vienna. A year later the Collection Looser was hosted by the Kunsthaus Zurich. It aroused a great deal of public attention in both venues. The meeting now being staged between two extraordinary collections in the Museum Folkwang is the next logical step for each to have his and her own view of aspects of the collection and to scrutinise the different concepts with more exactitude through the encounter between the works.

zu richten und anhand der Begegnung zwischen den Werken die verschiedenen Konzepte der Sammlungen genauer zu betrachten.

Hubert Looser möchte ich herzlich danken für seine Großzügigkeit, einen bedeutenden Teil seiner wunderbaren Sammlung in Essen zeigen zu können. Die von ihm 1988 gegründete Fondation Hubert Looser unterstützt im Sinne einer Public Private Partnership Ausstellungen und Museen auf internationaler Ebene.

Danken möchte ich Florian Steininger, dessen intime Kenntnis der Sammlung Looser eine konzentrierte Auswahl für den Dialog im Museum Folkwang entstehen ließ und das Konzept zusammen mit Mario von Lüttichau, dem langjährigen Leiter der Sammlung für Malerei und Skulptur 19. und 20. Jahrhundert am Museum Folkwang, weiter konkretisierte. Herzlich zu danken ist auch den Autoren Anna Fricke, Corinna Thierolf, Ulf Küster sowie den beiden Ausstellungskuratoren Florian Steininger und Mario von Lüttichau für die dialogischen wie kenntnisreichen Texte zu den Künstlern beider Sammlungen. Einzuschließen in diesen Dank ist Loys Egg für die umsichtige Kataloggestaltung und Sotheby's für die freundliche Unterstützung.

Und schließlich möchte ich unserem Sponsor RWE danken für die Realisierung einer geradezu selbstverständlich wirkenden Symbiose auf Zeit zwischen zwei weltoffenen Sammlungen.

Tobia Bezzola
Direktor

I would like to thank Hubert Looser most warmly for his generosity in being able to show a significant part of his wonderful collection in Essen. The Fondation Hubert Looser founded by him in 1988 supports exhibitions and museums on an international level in terms of a public-private partnership.

I also wish to thank Florian Steininger, whose intimate knowledge of the Collection Looser yielded a concentrated selection for the dialogue in the Folkwang Museum and further substantiated the concept, together with Mario von Lüttichau, long-time director of the collection of nineteenth- and twentieth-century painting in the Museum Folkwang. My thanks also go to the authors Anna Fricke, Corinna Thierolf, Ulf Küster and to the two exhibition curators Florian Steininger and Mario von Lüttichau for the dialogue-oriented and richly knowledgeable texts on the artists in the two collections. I would also like to include Loys Egg in these thanks for the transparent catalogue design, and Sotheby's for the friendly support.

And finally I wish to thank our sponsor RWE for the realisation of an absolutely self-evident if temporary symbiosis between two cosmopolitan collections.

Tobia Bezzola
Director



HUBERT LOOSER

**Konstellationen:
Museum Folkwang – Sammlung Looser**

Florian Steininger

Die Schweizer Sammlung Looser zählt zu den herausragenden Privatsammlungen moderner und zeitgenössischer Kunst im europäischen Raum, deren Schwerpunkte im Surrealismus, Abstrakten Expressionismus, der Minimal Art und der Arte Povera liegen.

Die Werkauswahl, sowie die Gestaltung und das Arrangement der einzelnen Arbeiten sind das Resultat eines feinfühligsten und passionierten Connaisseurs der Kunst: der Sammler operiert als Kurator, der trotz seiner Leidenschaft als primären Beweggrund um ein Kunstwerk zu erwerben, immer die kunsthistorische Relevanz im Fokus behält. Hierbei nähert sich Looser den Kriterien des öffentlichen Sammelns an, geht es ja den großen Museums-sammlungen um die Funktion eines kollektiven Gedächtnisses, um die Dokumentation von kultureller Relevanz, und darum die Geschichte objektiv zu erzählen. Dennoch war zumeist das passionierte, sammlungsgetriebene Individuum Motor der großen Sammlungen, ob Habsburgische Geschlechter oder Großindustrielle.

Hubert Looser übernimmt Verantwortung gegenüber der Kunst. Der Sammler sieht das Kunstwerk keineswegs nur als seinen privaten Besitz an, als wohlbehüteten Schatz, oder Prestigeobjekt mit hohem Wertsteigerungspotential am Kunstmarkt, sondern eben vielmehr als Kulturgut, das einen öffentlichen Austausch bedarf. Kunst soll vermittelt werden, für das Gemeinwesen, als identitätsstiftende Säule unserer Gesellschaft. Aus »Private Passion« wird »Public Wealth«. Umfassende Ausstellungen der Sammlung Looser, wie die im Bank Austria Kunstforum, Wien 2012 sowie im Folgejahr im Kunsthaus Zürich, waren erste große Schritte dieser Ambition.

In der Sammlung Looser entstehen spannende und konzise Bezüge jenseits der Medientrennung, zwischen Malerei, Skulptur und Zeichnung. Diese offen dynamischen Bezugssysteme gehen auf Distanz mit allzu strikten Kategorisierungen. Als wichtigste Themen der Sammlung haben sich die malerische Geste, die Linie, das Prozesshafte, die Materialität, das minimalistisch Spirituelle, oder das Archaisch- Naturbezogene herausentwickelt. Das Dialogische und Verflechtende kann als essenzielles Kriterium der Sammlung Looser gesehen werden. Keine wie so oft in Privatsammlungen angetroffene Blöcke der Stars und Bluechips der Kunst, sondern komplexe vielschichtige Kon-

**Constellations:
Museum Folkwang – Collection Looser**

The Swiss Collection Looser is one of the most outstanding private collections of modern and contemporary art in the entire region of Europe, with its key focuses of Surrealism, Abstract Expressionism, Minimal Art and Arte Povera.

The selection of works and the presentation design and arrangement of the individual works result from a sensitive and passionate connoisseur of art: the collector operates as curator, who, despite his passion to acquire a work of art as primary motive, always keeps its relevance to art history in view. In this, Looser approaches the criteria of public collecting; for what matters in the great museum collections is the function of a collective memory aspiring to document cultural relevance and hence relate history in an objective way. Yet the drive behind great collections was mostly the passionate individual fired by the urge to collect, whether Habsburgian dynasties or industrial magnate.

Hubert Looser feels responsibility for art. The collector in no way sees the artwork solely as his private possession, as carefully guarded treasure or prestige object with a high potential for added value on the art market, but far more as cultural heritage that needs a form of public exchange. Art must be communicated, for the common good, as an identity-forming pillar of our society. "Private passion" becomes "public wealth". The first great steps in fulfilling this ambition were taken in comprehensive exhibitions of the Collection Looser, such as the one in the Bank Austria Kunstforum, Vienna in 2012 and in the following year in the Zurich Kunsthaus.

The Collection Looser is remarkable for generating fascinating and concise relationships between painting, sculpture and drawing that transcend media separation. These open, dynamic reference systems remain aloof from all too strict classifications. The most important themes of the collection have gestated in the painterly gesture, the line, the process-based aspect, the materiality, the minimalist spiritual element, and archaic and nature-oriented aspects. Dialogue and interlinking associations can be seen as shaping the quintessential criterion of the Collection Looser. Not the star blocks and blue chips of art such are so frequently encountered in private collections, but complex, multi-layered constellations. The artwork functions here as a communicating, sensitive organism, which otherwise makes its



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



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

stellationen. Das Kunstwerk fungiert hierbei als kommunizierender, sensibler Organismus, der je nach Umfeld anderwärtig in Erscheinung tritt. Diese Bezugssysteme zelebriert der Sammler in seinem Privathaus auf mannigfaltige Weise.

Vor allem die Linie und mit ihr die Zeichnung ist ein visuell ästhetisches Manifest des Sammlers intuitiv und feinführend sich mit Kunst auseinanderzusetzen, in sie emphatisch einzudringen. So bildet ein ganzes Konvolut an Zeichnungen den »kammermusikalischen« Part der Sammlung Looser. Sie markiert in gewisser Weise das Concerto des Künstlers, den unmittelbaren, grafischen Niederschlag der prima idea. So schlagen etwa die Tuschezeichnungen von David Smith sehr eindrücklich die Brücke zu seinem skulpturalen Werk. Philip Guston beispielsweise lässt die Linie sich widerborstig auf dem Papier verästeln, wo sie zwischen figurativen Rest und autonomer Fährte changiert. Louis Soutters Handschrift ist wortwörtlich zu verstehen, indem die Fingerkuppen als Geburtshelfer der tänzelnden Schattenfiguren fungieren.

Die mannigfaltigen Wechselbezüge der Kunstwerke finden nun in der Dialogausstellung zwischen Hauptwerken der Sammlung Looser und ausgewählten Arbeiten aus dem Museum Folkwang, Essen statt. Private Leidenschaft trifft auf museale Tradition. Auch im Falle der Sammlung des Museum Folkwang ist eine private treibende Kraft im Mittelpunkt gestanden. Der historische Grundstock der Sammlung geht auf den Mäzen Karl Ernst Osthaus zurück, der 1902 in Hagen das Museum Folkwang gegründet hatte. Nach Osthaus' Tod 1921 wurde die Sammlung nach Essen verkauft. Sie wuchs sukzessive weiter und bildet heute ein repräsentatives Raster der Kunst der Moderne bis in die Gegenwart. Die Präsentation im Wechselverhältnis mit der Sammlung im Museum Folkwang stellt eine Premiere dar. Sie ist in gewisser Weise ein Ritterschlag für jede Privatsammlung, wird sie auf Qualität und Nachhaltigkeit im Spiegel der kapitalen Arbeiten von Mark Rothko, Jackson Pollock und Frank Stella geprüft. Die Sammlung Looser zeigt sich als idealer ergänzender Partner im dialogischen Austausch. Neue Wahlverwandtschaften werden eröffnet und definiert, offene Stellen gefüllt und kompensiert. Der Blick auf die einzelnen Arbeiten ändert sich, Gemeinsamkeiten werden herausgestrichen, neue Nachbarschaften kristallisieren sich heraus. Das Kunstwerk wird zum Dialogpartner und ändert sein Wesen durch eine neue Verortung. Daraus haben sich fünf raumbezogene Module mit thematischen Schwerpunkten herausentwickelt.

impression depending on the environment. The collector celebrates this reference system in his private home in a manifold way.

Most notably the line, and with it the drawing, is a visually aesthetic manifesto of the collector's intuitive and sensitive way of dealing with art, of emphatically entering into it. Thus a whole bundle of drawing forms the "chamber music" part of the Collection Looser. In a certain way it marks the concerto of the artist, the direct graphic precipitation of the prima idea. Accordingly, the pen and ink drawings of David Smith build an impressive bridge to his sculptural work. Philip Guston for example lets the line ramify cross-grained on the paper, where they scintillate like shot fabric between figurative remnants and autonomous tracks. Louis Soutter's style is to be interpreted literally, with the fingertips acting as nurses that coax the jiggling shadow-figures into life.

This manifold interplay of references in the artworks now sets the scene in the dialogue exhibition between major works from the Collection Looser and selected works from the Museum Folkwang in Essen. Private passion meets museum tradition. The history of the Folkwang Museum also shows that a private driving force gave rise to the collection. The historical basis of the collection goes back to the art patron Kark Ernst Osthaus, who had founded the Museum Folkwang in Hagen in 1902. After Osthaus's death in 1921 the collection was sold to Essen. It grew successively and today presents a representative grid of modern art extending to the present day. The presentation in interaction with the collection in the Museum Folkwang is a premiere. In a certain way it is an accolade for each private collection, when tested against the quality and permanence reflected in the major works of Mark Rothko, Jackson Pollock and Frank Stella. The Collection Looser proves itself to be an ideally complementary partner in the dialogue. New elective affinities are opened up and defined, gaps are filled and compensated for. The impression made by the individual works changes, mutual qualities are underlined, new affinities crystallise. The work of art becomes a dialogue partner, its essence transformed through a new localisation. This has resulted in the development of five spatially related modules with thematic focuses.

The marathon begins with surrealist trends by Yves Tanguy and David Smith. Europe meets the USA, biomorphic figurative

Der Parcours beginnt mit surrealistischen Tendenzen von Yves Tanguy und David Smith. Europa trifft auf die USA, biomorphe figurative Reste mutieren zu informellen Gesten. Smith stellt ja auch ein wichtiges Scharnier vom europäisch beeinflussten Surrealismus zum US-Abstrakten Expressionismus dar. Pollocks Drippings lösen sich in abstrakte Netzwerke auf, die von Cy Twombly mit kritzelig-lyrischen Stakkatos auf der Bildfläche gebrochen werden. Die entscheidende Genese vom Surrealismus zum Abstrakten Expressionismus also, die sich als neue Welt-sprache der Westkunst etablieren wird, behandelt Ulf Küster eindrucksvoll in seinem Essay.

Ausladender sind hingegen die Gesten im folgenden Kapitel: brachiale Pinselhiebe, massive Körperentladungen, große male-rische Setzungen von Willem de Kooning bis Fabienne Verdier. John Chamberlains monumentale Skulptur öffnet den medialen Austausch zwischen Dreidimensionalität und Flächenbezug. Die Wrackteile transformieren sich zu brush strokes, die in den malerischen Entladungen bei de Kooning und Franz Kline ihren Widerhall finden. Corinna Thierolf beschreibt in ihrem Beitrag eben diese freie malerische Geste als unmittelbare und authentische Ausdruckskraft.

Materialität und Prozessualität sind die wesentlichen Kriterien im Skulpturenraum der Ausstellung, der mit Auguste Rodin historisch seinen Anfang nimmt. Rodin gilt als Vater der modernen Plastik im Sinne einer Loslösung vom konventionellen narrativen Standbild. Die Sichtbarkeit des rohen Materials und die Spuren des Gestaltungsvorganges sind an den Oberflächen der Werke aller ausgewählten skulpturalen Werke von Rodin, Medardo Rosso bis Alberto Giacometti und Lucio Fontana manifest. Non finito-Charakter zwischen vollendeter Form und ursprünglichem Werkstoff strahlen die Skulpturen allesamt aus. Diese materielle prozessuale Dimension der modernen Skulptur von Auguste Rodin bis Cy Twombly fokussiert Mario von Lüttichau in seinem Text.

Die Abstraktion gilt als die große Formel der modernen Malerei seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts. Daraus hat sich schon früh eine Radikalisierung des Tafelbildes bis an seine existentiellen Grenzen entwickelt – Schwarze monochrome Bilder von Kasimir Malewitsch und Alexander Rodtschenko. Die Schwarzmalerei in ihrer asketisch-puristischen Äußerung hat ebenso Frank Stella, Ad Reinhardt aufgegriffen so wie Richard Serra mit skulptural materiellen Referenzen. Koloristischer, lyrischer und romantischer sind hingegen die Positionen von Mark Rothko, Sean Scully und Gotthard Graubner – atmende Farbfelder in denen wir uns verlieren, und ihre malerischen Räume körper-

remnants mutate into informal gestures. Smith also represents an important hinge linking European-oriented Surrealism and US Abstract Expressionism. Pollock's drippings dissolve in abstract networks, which are broken up by Cy Twombly in scribbled, lyrical staccato motifs on the picture space. The crucial genesis from Surrealism to Abstract Expressionism, which will establish itself as the new global language of western art, is impressively dealt with by Ulf Küster in his essay.

In the following section the gestures are in contrast more extravert and sweeping: violent brushstrokes, massive physical outbursts, grand painterly scenarios by Willem de Kooning, Fabienne Verdier and more. John Chamberlain's monumental sculpture opens up an interchange of media between three-dimensionality and reference to flat space. The wreck parts are transformed to brushstrokes that find their echo in the painterly explosions of de Kooning and Franz Kline. In her essay Corinna Thierolf describes this free painterly gesture explicitly as direct and authentic expressive power.

Materiality and process-orientation are the main criteria in the sculpture room of the exhibition, its historical beginning marked by Auguste Rodin. He is noted as the father of modern sculpture in terms of relinquishing the conventional narrative statue. The visibility of the raw material and traces of the shaping process are manifest on the surfaces of all selected sculptures by Rodin, Medardo Rosso, Alberto Giacometti, Lucio Fontana and so forth. All the sculptures radiate a non-finito character between finished form and elemental material. This material, process-oriented dimension of modern sculpture from Auguste Rodin to Cy Twombly is the focal subject of Mario von Lüttichau's text.

Abstraction has been deemed the grand formula of modern painting since the beginning of the twentieth century. A radicalisation of the panel painting very quickly evolved out of this and was carried to the very limits of its essence—black monochrome pictures by Kasimir Malevich and Alexander Rodchenko. Black painting in its ascetic and purist expression was likewise taken up by Frank Stella, Ad Reinhardt and also Richard Serra with sculptural and material references. More colourist, lyrical and romantic in contrast are the formations of Mark Rothko, Sean Scully and Gotthard Graubner—breathing colour fields, where we lose ourselves and feel their painterly spaces in body and soul. In this chapter, Anna Fricke analyses the phenomenon of the picture as autonomous organism at the brink of zero point and starts her exposition with the provocative headline: "Pictures about nothing".

Formations of monochrome painting and Minimal Art finish the

lich-seelisch empfinden. Anna Fricke analysiert in diesem Kapitel das Phänomen des Bildes als autonomer Organismus an der Grenze zum Nullpunkt und beginnt ihre Ausführungen mit der provokanten Überschrift: »Bilder über nichts«.

Positionen der Monochromie und der Minimal Art beschließen den Rundgang der Dialogsammlungsausstellung mit Werken von Sam Francis bis Ellsworth Kelly. Sensibles Weiß zeigt sich in mannigfaltigen Ausformulierungen: in Sam Francis' Farbzellen, Robert Rymans sachlich analytischer Malerei, in Roman Opalkas flirrenden Zahlenbildern, sowie in Yayoi Kusamas gekringelten Farbnetzen. Diese formalen Abstraktionen zwischen lyrischer Sensibilität und sachlicher Coolness mit konzeptuellen Positionen, denen Zeitlosigkeit und Offenheit eingeschrieben sind, vernetzt Mario von Lüttichau in seiner Betrachtung.

Diese Auswahl an Preziosen der modernen und zeitgenössischen Kunst zeigt uns somit einen Ausstellungsparcours spannender und vielfältiger Konstellationen aus beiden Sammlungen, die mehr netzwerkartig denn linear verstanden werden.

tour of the dialogue-collection exhibition, with works by Sam Francis through to Ellsworth Kelly. Sensitive white is manifest in multifaceted formulations: in Sam Francis's colour cells, Robert Ryman's objective, analytical painting style, in Roman Opalka's flickering number pictures, also in Yayoi Kusama's coiled colour nets. These formal abstractions between lyrical sensibility and objective coolness with conceptual positions, inscribed with aimlessness and openness, are interwoven by Mario von Lüttichau into his observations.

This selection of treasures of modern and contemporary art thus presents us with an exhibition marathon of thrilling and multifaceted constellations shaped out of both collections, which are understood more as network-related than linear.



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





Yves Tanguy, *Les amoureux*, 1929, Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 100 x 81 cm

Surrealismus und Abstrakter Expressionismus Arshile Gorky – Jackson Pollock – David Smith – Yves Tanguy – Cy Twombly

Ulf Küster

Die abstrakten Werke in der Sammlung Looser zeigen zwei Hauptströmungen der Kunstentwicklung unseres Zeitalters: einerseits die Prägung der Kunst durch die politischen Umwälzungen des 20. Jahrhunderts und andererseits ihre Beeinflussung durch die immer radikalere Entfaltung von Individualität.

Die Geschichte der modernen Kunst ist eng mit den katastrophalen Kriegen des 20. Jahrhunderts verbunden. Die politische und soziokulturelle Situation, die in den Ersten Weltkrieg mit seinen Materialschlachten mündete, stellte den auf der Tradition der Aufklärung und auf Vernunft gründenden industriellen Fortschrittsglauben grundsätzlich infrage. Die kaltblütig geplante Industrialisierung des Tötens im Zweiten Weltkrieg, die Shoah, die Vernichtungsfeldzüge, der Bombenkrieg und schließlich der Abwurf der Atombombe erschütterten den Glauben an Kultur, an Zivilisation, ja an das Leben überhaupt.

Das Jahr 1945 markierte eine Art Null-Punkt auch für die bildende Kunst. Die Zerstörung der kulturellen Werte im konkreten und übertragenen Sinn erforderte für viele eine radikale künstlerische Neuorientierung. Von heute aus gesehen hatte sich diese nach 1918 schon angedeutet. Der Surrealismus zum Beispiel entstand aus dem Gefühl, der Vernunft endgültig nicht mehr trauen zu können. Das Unbewusste sollte zum Leitbild werden, die *écriture automatique*, die durch den Verstand nicht mehr kontrollierte Linie, sollte die Rückkehr zu einer essentiellen Form des Ausdrucks ermöglichen.

Noch radikaler war die Reaktion vieler Künstler am Ende des Zweiten Weltkriegs: Die vom Unbewussten gesteuerte *écriture automatique* wurde auf die Bewegung des Armes, die Geste reduziert. Von der Geste aus sollte die Kunst neu entstehen. Diese Entwicklung, die sich beidseitig des Atlantiks vollzog, wurde in Amerika schließlich mit dem Oberbegriff Abstract Expressionism und in Europa unter dem Titel Informel zusammengefasst. Während die abstrakte Kunst in den USA zunächst als genuin amerikanischer, von europäischem Einfluss weitgehend unabhängiger und eigenständiger Beitrag zur Moderne verstanden wurde, war die als Informel bezeichnete abstrakte gestische Malerei in Europa vor allem durch das Bemühen

Surrealism and Abstract Expressionism Arshile Gorky – Jackson Pollock – David Smith – Yves Tanguy – Cy Twombly

The abstract works in the Collection Looser show two main trends in the development of contemporary art: on one hand the shaping of art through the political upheavals of the twentieth century and on the other the influence on it from the increasingly radical unfolding of individuality.

The history of modern art is closely connected to the catastrophic wars of the twentieth century. The political and socio-cultural situation that merged in the disastrous confluence of the First World War with its attrition warfare rocked the faith in industrial progress, based on the tradition of the Enlightenment and reason, to its foundations. The cold-blooded planning of the industrialisation of death in the Second World War, the Shoah, the military campaigns of destruction, the Blitz War, and last but not least, the dropping of the atom bomb, shook all faith in culture, in civilisation, indeed in life itself.

The year 1945 marked a kind of zero point for the visual arts as well. The destruction of cultural values in the concrete and figurative sense demanded a radical artistic re-orientation for many. From today's perspective, the signs were already on the wall after 1918. Surrealism, for example, arose from the feeling of ultimately no longer being able to trust reason. The unconscious was to be the guiding principle, the *écriture automatique*, the line that was no longer controlled by reason, would bring the return to an essential and elemental form of expression.

Even more radical was the reaction of many artists at the end of the Second World War: the *écriture automatique* driven by the unconscious mind was reduced to the movement of the arm, the gesture. Art was to be regenerated out of the gesture. This development, occurring on both sides of the Atlantic, was eventually defined in America under the generic term Abstract Expressionism and in Europe under the title Informel. While abstract art in the USA was at first understood as genuinely American, mainly independent of European influence and an autonomous contribution to Modernism, abstract gestural painting called Informel in Europe was shaped primarily by the endeavour to venture on a new beginning with little relation to artistic traditions.

geprägt, einen absoluten, auf künstlerische Traditionen sich wenig beziehenden Neuanfang zu wagen.

Die sich auf die essentielle Geste zurückziehende Kunst im 20. Jahrhundert ist aber auch eng mit einem Prozess verbunden, der im 19. Jahrhundert begonnen hat und zu einer immer größeren Dominanz der Individualität des Künstlers führte. Die Idee des Bildes war für den Akademismus die Hauptsache; unter einer glatt gefirnissten, perfekten Oberfläche sollte sie möglichst »rein« vermittelt werden. Im späteren 19. Jahrhundert begannen die Künstler sich immer mehr davon zu lösen und zeigten zunehmend die individuelle Technik ihrer Arbeit als Künstler, ihre persönliche Handschrift sozusagen. Der Malstil wurde pastoser, die Pinselstriche wurden immer sichtbarer, das, was im akademischen Verständnis als Skizze galt, wurde zum vollendeten Kunstwerk erklärt. Die dargestellte Szene, eine dem Bild zu Grunde liegende Idee, rückte zugunsten eines unmittelbar wirkenden künstlerisch-individuellen Ausdrucks in den Hintergrund. Bilder wurden zum Protokoll der sich in Malbewegungen ausdrückenden Persönlichkeit des Malers, die Leinwand wurde Aktionsfeld des Künstlers: Diese Entwicklung, die seit dem Realismus und Impressionismus im 19. Jahrhundert relativ kontinuierlich verlaufen ist, hat ihren Höhepunkt in der gestischen Malerei der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg gefunden.

Beide eng miteinander verwobenen Phänomene, also die Reduktion auf die Geste als Essenz der Kunst und die Ausprägung der unbedingten künstlerischen Individualität, kann man in der Sammlung Looser und der Sammlung des Museum Folkwang verfolgen, vielleicht am besten an dem beidseitig bemalten Bild von **Jackson Pollock** (1912–1956). Während Pollocks Technik des Dripping, man könnte vielleicht besser sagen: des Pourings von Farbe auf den am Boden liegenden Malgrund, die scheinbar perfekte Möglichkeit bot, Farbe und Bewegung zu kombinieren, scheint der Stil von Malern wie de Kooning (siehe die Ausführungen von Corinna Thierolf) sehr viel mehr Manifestation einer Künstlerpersönlichkeit zu sein, obwohl Pollock durch seine Technik einen auffallenden Personalstil geprägt hat. Vielleicht liegt hierin das Paradoxe gestischer Malerei: Dass sie zwar auf dem Zufall beruht, dieser Zufall aber gelenkt ist. Denn alle Bilder, gerade von Pollock, sind Resultate gründlicher Reflexion, sie sind überlegt gestaltet.

Der Abstrakte Expressionismus in Amerika galt damals als Ausdruck des amerikanischen Fortschritts und als Gegenbild zu europäischer Dekadenz in der Nachkriegszeit. Erst sehr viel

However, twentieth-century art, retreating into the elemental gesture, is closely bound to a process that had begun in the nineteenth century and led to an ever greater domination by the artist's individuality. The idea of the image was the main factor for academe; it must be conveyed as "purely" as possible under a smooth, varnished, perfect surface. The later nineteenth century saw artists liberating themselves from this more and more, tending towards showing the individual technique of their work as artists, their personal touch, so to speak. The painting style became more pastose, brushstrokes more and more visible, what was deemed to be a sketch in academe was declared to be the finished work of art. The represented scene, an idea based on the image, slipped into the background in favour of a directly affective artistic and individual expression. Images became the record of the painter's personality expressing itself in painting movements, the canvas became the artist's field of action: this development, which had evolved relatively continuously since Realism and Impressionism in the nineteenth century, came to a peak in the gestural painting of the period after the Second World War.

Both closely interwoven phenomena – in other words the reduction to the gesture as essence of art and the pre-eminence of unconditional artistic individuality – can be followed here in the Collection Looser and the Museum Folkwang Collection, perhaps best of all in the picture painted on both sides, by **Jackson Pollock** (1912–1956). While Pollock's technique of dripping—or rather: pouring paint onto the substrate lying on the floor—offered the seemingly perfect option of combining colour and movement, the style of painters like de Kooning (see the essay by Corinna Thierolf) seems far more to be manifestation of an artistic personality, although Pollock forged a striking personal style through his technique. Herein perhaps lie the paradoxes of gestural painting: that they are based on chance, yet this element of coincidence is steered. Because all pictures, particularly by Pollock, are results of a fundamental reflection, they are composed with deliberation.

Abstract Expressionism in America was regarded at the time as expression of American progress and anti-type to European decadence in the post-war years. It was not until much later that people understood how to appreciate particularly the simultaneity of gestural art as an international phenomenon.

Abstract painting and sculpture cannot be separated one from the other: this is particularly transparent in the work of **David Smith** (1906–1965). We often encounter gestural painting in

später hat man gerade die Gleichzeitigkeit gestischer Kunst als internationales Phänomen zu würdigen verstanden.

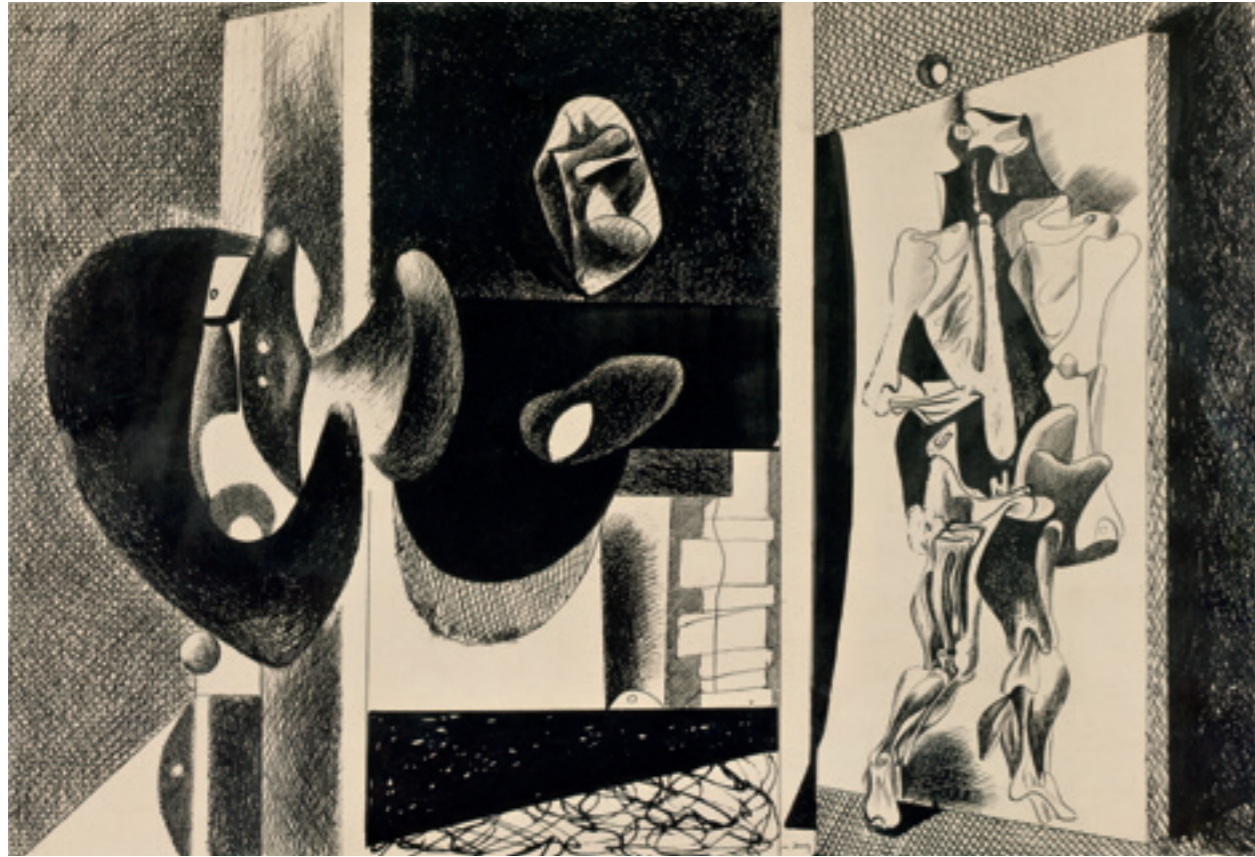
Abstrakte Malerei und Skulptur sind nicht voneinander zu trennen: Im Werk von **David Smith** (1906–1965) ist dies besonders gut zu sehen. Da gibt es einerseits oft gestische Malerei, aber vor allem immer wieder von neuem Umsetzungen dieser zweidimensionalen Ausdrucksmöglichkeiten in die dritte Dimension. In der Sammlung Looser allerdings befindet sich ein bedeutendes Frühwerk von Smith, die 1944 entstandene kleine Skulptur *Woman Music*, die seine künstlerischen Wurzeln im Surrealismus zeigt. Die Bewegung der Hand ist auch die Bewegung des Schreibens, des unwillkürlichen Kritzelns, der kleinformatigen Notate, die, zusammen gesehen, die Grundlage für die faszinierenden Bildkompositionen **Cy Twombly** (1928–2011) bilden. Diese wirken wie Fetzen von Erinnerungen aus längst vergangener Zeit.

Der Surrealismus ist eine der Hauptwurzeln abstrakter Kunst und vor allem gestischer Malerei. Zwei surrealistische Werke bilden gewissermaßen die Grundlage für die anderen abstrakten Arbeiten in beiden Sammlungen. Zum einen ist dies *Les amoureux* von **Yves Tanguy** (1900–1955): Auf einer weiten Fläche, im unbestimmten Raum, scheinen anthropomorphe Objekte zu schweben. Das andere Bild stammt von **Arshile Gorky** (1904–1948), einem Künstler, der eigentlich gar nicht zum Kreis der Surrealisten gehörte. Er wird in Europa viel zu wenig beachtet, ist aber wahrscheinlich einer der wichtigsten Vertreter der Abstraktion im 20. Jahrhundert. Als Überlebender des Genozids an den Armeniern emigrierte er nach Amerika und begann sich dort langsam durch Appropriation der großen Meister, vor allem Picassos, an einen eigenen surrealistisch-abstrakten Malstil heranzutasten, der im Laufe seiner kurzen Schaffenszeit immer freier wurde. Die traumartige, scheinbar unbewusste Tuschezeichnung, die freie Form und Linie mit dem Eindruck von Räumlichkeit verbindet, könnte eigentlich als eine Zusammenfassung aller Aspekte abstrakter Kunst in der Sammlung Looser gesehen werden.

his work, but above all constantly new transpositions of these two-dimensional vehicles of expression into the third dimension. In the Collection Looser, however, we find an important early work of Smith's, the small sculpture *Woman Music* from 1944, which demonstrates his artistic roots in Surrealism.

The hand movement is also the movement of writing, of the random scribble, the small-scale notations, which, seen together, form the basis of the fascinating pictorial compositions of **Cy Twombly** (1928–2011). They have the effect of rags of memories from time immemorial.

Surrealism is one of the main roots of abstract art and above all of gestural painting. To a certain degree, two surrealist works form the basis of the other abstract works in both collections. On one hand there is *Les amoureux* by **Yves Tanguy** (1900–1955): anthropomorphic objects seem to hover on a spacious expanse, in undefined space. The other picture is by **Arshile Gorky** (1904–1948), an artist who actually didn't belong in any way to the circle of the Surrealists. He has aroused far too little attention in Europe, but is probably one of the leading protagonists of abstraction in the twentieth century. As a survivor of the genocide perpetrated on the Armenians, he emigrated to America and here, by appropriation of the great masters and particularly Picasso, slowly began to feel his way towards an abstract-surrealist painting style, which became more and more free in the course of his short creative career. The dreamlike, seemingly unconscious pen and ink drawing combining free form and line with the impression of three-dimensional space might actually be seen as a summary of all aspects of abstract art in the Collection Looser.



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



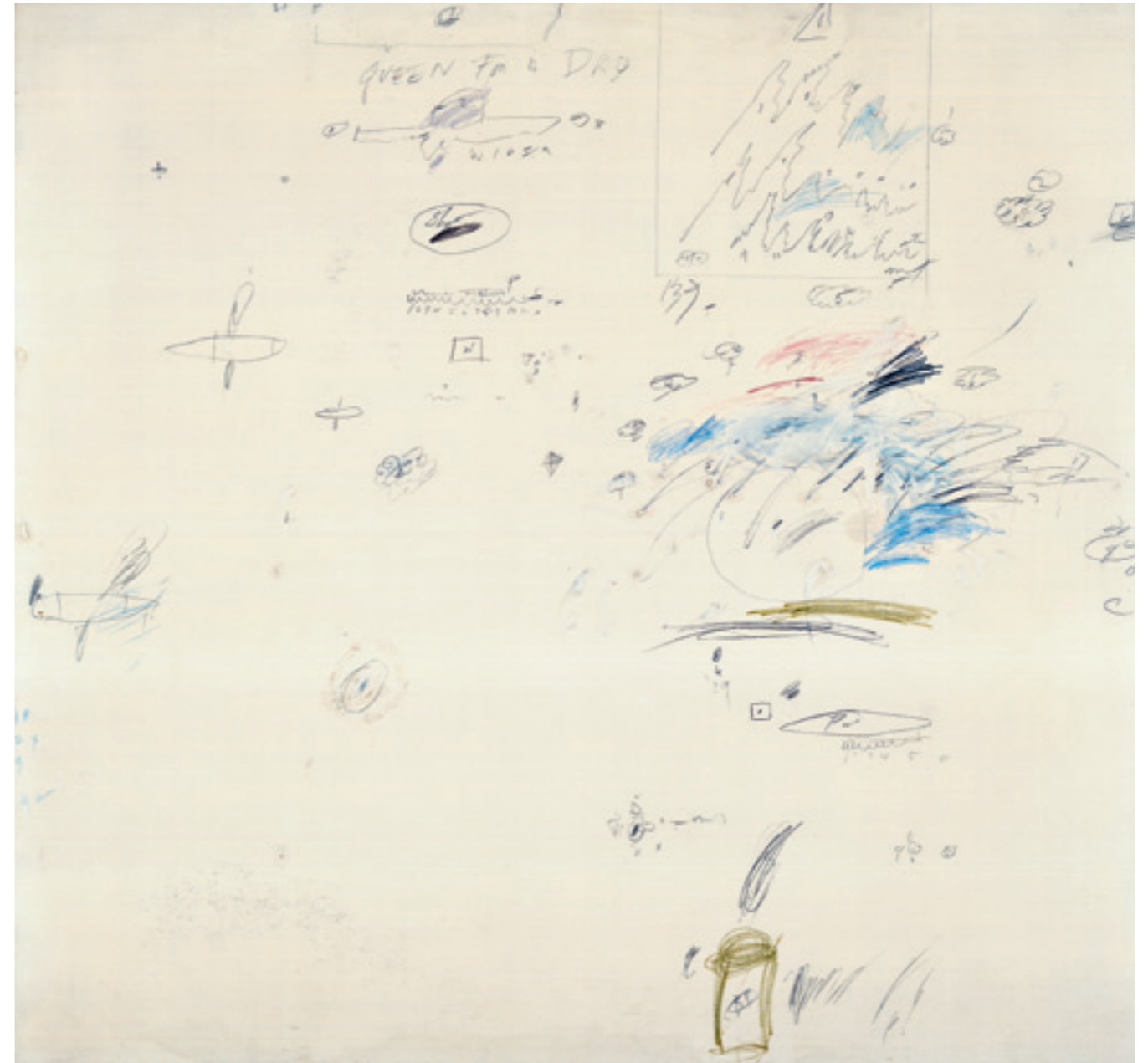
David Smith, *Woman Music*, 1944, Stahl und Lack / Steel and lacquer, 46 x 22.3 x 16.5 cm



Jackson Pollock, *Two sided Painting (Zweiseitiges Gemälde)*, 1950/51, Öl, Email und Aluminiumfarbe auf Leinwand / Oil, enamel and aluminium paint on canvas, 68.5 x 63.5 cm



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





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

Abstrakte malerische Geste

John Chamberlain – Karl Otto Götz – Franz Kline –
Willem de Kooning – Pierre Soulages –
Emilio Vedova – Fabienne Verdier

Corinna Thierolf

»Wenn der Weise auf den Mond zeigt,
sieht der Idiot nur den Finger.«

Gesten gehören zum Ausdrucksspektrum des Menschen. Sie sind gerichtete Bewegungen des Körpers, welche die Bedingungen einer Sprache erfüllen. Wie die zitierte chinesische Weisheit eindrucksvoll formuliert, können sie ganz unterschiedlich aufgefasst und interpretiert werden.

Jeder Gestus schlägt eine Brücke zwischen einem »Hier« und einem »Dort« und überschreitet dabei den Codex definierter Begriffe. Unschärfe ist ein produktives Merkmal des Gestischen, denn in der Vieldeutigkeit liegt die Chance, etwas zu finden, das man noch nicht kennt.

Gestische Malerei gibt es in der visuellen Kunst seit ihren Anfängen. Handabdrücke in steinzeitlichen Höhlen halten den Niederschlag momenthafter Gesten über die Zeiten hinweg fest. Die Bilder zeigen unmittelbar, dass eine Person »hier« war und vermitteln zugleich ihre Vergänglichkeit. Daher werden diese Abbildungen intuitiv als Versuch des Menschen verstanden, mit der unfasslichen räumlichen und zeitlichen Dimension in Beziehung zu treten, der er ausgeliefert ist. Sie sind erste Zeugen der Suche nach einer existenziellen Handschrift, die den divergierenden Radius von Körper und Geist formuliert.

Doch während sich diese Spannung als kontinuierlicher Motor für das Kunstschaffen darstellt,¹ erhält die abstrakte malerische Geste (und mit ihr erneut der Handabdruck)² erst um die Mitte des 20. Jahrhunderts eine zentrale Bedeutung in der westlichen Kunst. Sie wird zum autonomen Ausdruck einer *Conditio Humana* innerhalb der Raum- und Zeitkoordinaten. Seit den kunsthistorischen Etappen, die bei amerikanischen Künstlern mit Abstraktem Expressionismus und Action Painting, bei Europäern mit Informel und gestischer Malerei etikettiert werden, durchmessen die Spuren dieser mit einem Malmittel sichtbar gemachten körperlichen Bewegungen die Leinwand.

Eines der frühesten Beispiele dieser Richtungen ist in der hier gegebenen Auswahl das Gemälde von **Franz Kline** (1910–1962)

Abstract Painterly Gesture

John Chamberlain – Karl Otto Götz – Franz Kline –
Willem de Kooning – Pierre Soulages –
Emilio Vedova – Fabienne Verdier

”When the wise man points to the moon,
the idiot sees only the finger.”

Gestures are part of the spectrum of human expression. They are steered movements of the body that fulfil the conditions of a language. As the above-quoted Chinese aphorism impressively formulates, they can be understood and interpreted in very different ways.

Every gesture spans a bridge between a ”here” and a ”there” and in doing so transgresses the codex of defined concepts. Obscurity is a productive characteristic of the gesture, because ambiguity offers the chance of discovering something not yet known.

Gestural painting has existed in visual art since its beginnings. Hand impressions in Neolithic caves register the precipitation of momentary gestures across time. The images are an immediate manifestation that a person was ”here” and simultaneously communicate his or her transience. Therefore, these images are intuitively perceived as a human being’s attempt to enter into a relationship with the incomprehensible spatial and temporal dimension dominating him. They are primal witnesses of the search for an existential and individual signature formulating the diverging radius of body and mind/soul.

But while this tension provides a perpetual motor propelling artistic creation,¹ the abstract painterly gesture (and with it, yet again, the hand impression)² was not accorded central significance in Western art until around the mid-twentieth century. It becomes the autonomous expression of a *conditio humana* within the space-time coordinates. Ever since the phases in art history when American artists were labelled with Abstract Expressionism and Action Painting and Europeans with Informel and gestural painting, the traces of these physical movements have been made visible through painting and mapped across the canvas.

One of the earliest examples of these trends in the present selection is the painting by **Franz Kline** (1910–1962) of 1953/54. Like Jackson Pollock and Willem de Kooning, Kline is one of those artists who, in the middle of their dedicated

von 1953/54. Wie Jackson Pollock und Willem de Kooning gehört Kline zu den Künstlern, die inmitten ihrer engagierten Arbeit »orientierungslos waren und [...] eben diesem Zustand etwas abgewinnen«³ konnten. Sie kamen weitgehend ohne Theorie aus und unterschieden sich dadurch von den Vertretern der frühen Moderne, die mit Manifesten an die Öffentlichkeit getreten waren und den gesellschaftlichen Auftrag ihrer Arbeit wie Priester verkündeten. Vor diesem Hintergrund entwickelte die jüngere Generation ihre Kunst konkret aus der eigenen Person: die Größe ihrer Körpers und der Radius ihrer Arme, die Eigenarten ihrer Persönlichkeit nutzen sie als zentrale Ausdrucksqualitäten für ihre Malerei. Der Sinn ist, wie in den Höhlenmalereien, etwas zu finden, das noch unbekannt ist. Wenn dann wiederholt bestimmte Formen entstehen, so wird erkannt, dass diese eine Notwendigkeit haben, die man anschließend bewusst weiter entwickeln kann. In Klines Werk sind fünf Bewegungsrichtungen als dunkle Striche sichtbar. Entstanden ist eine Form, die sich schließt und zugleich über sich hinausweist. Dem Künstler war es, wie Frank O'Hara erläuterte, daran gelegen, „das Ereignis seines Lebens, seines Weges durch diese Welt, an welchem Schnittpunkt auch immer, zu konkretisieren.“⁴

Auch **Willem de Kooning** (1904–1997) schätze Bilder besonders dann, wenn in ihnen eine »wunderbar unsichere Atmosphäre der Reflexion«⁵ zum Ausdruck kam. Als die hier gezeigten Bilder entstanden, verfügte de Kooning bereits über einen reichen Erfahrungsschatz. Er wusste um das Ausdruckspektrum seiner gestischen Pinselstriche. Nunmehr konnte er sie isolieren, als einzelne Linien um ihrer selbst Willen kultivieren oder, wie in *Untitled IX*, zu einem berausenden Bacchanal, einem All-over-Fest ästhetischer Freiheit, üppig fleischlicher, ja, burlesker Assoziation verschmelzen. Durch die Fülle der Gesten erscheint die Leinwand als lebendig durchpulster Körper.

Bei **John Chamberlain** (1927–2011) geht es nicht um das assoziativ zu erschließende Miteinander von Pinselstrichen, sondern von plastischen Metallteilen. Der Künstler hat die einzelnen Elemente durch Biegen, Pressen, Stauchen oder Drehen verformt – auch hier ist jeder Arbeitsschritt wie eine Geste zu lesen, die die Elastizität des Materials (nicht ihr Brechen!) auslotet und das Entdecken neuer Ausdrucksqualitäten zum Ziel hat. Wie Chamberlain wird in *Archaic Stoooge* durch die zusammengesetzten Teile die Vorstellung eines Körpers geweckt, eine tänzerisch bewegte Figur, ein »Strohmann« nur (engl. stoooge). Doch im Faltenwurf aus zeitgenössischem Industriematerial

work, "were without orientation and [...] in fact were able to take some pleasure in this state."³ They managed to do their work without theoretical backing and thus were distinguished from the representatives of early Modernism, who went public with manifestos and preached the social agenda of their work like priests. Before this background, the younger generation developed their art palpably out of their own person: they used the size of their bodies and radius of their arms, the individuality of their personalities as central qualities of expression for their painting. As in cave paintings, the point is to find something that is still unknown. When specific forms then emerge repeatedly, the realisation also takes shape that these contain a necessity that can subsequently be developed further as a cognisant act. In Kline's work, five movement directions are perceptible as dark strokes. The result is a form that encloses itself and simultaneously points beyond itself. Important for the artist, as explained by Frank O'Hara, was to make tangible the achievement of his life, his way through this world, at whatever point of intersection.⁴

Willem de Kooning (1904–1997) also prized a picture especially when "it had that wonderful unsure atmosphere of reflection."⁵ When the pictures shown here were being painted, de Kooning already had a rich treasury of experience at his disposal. He was aware of the range of expression available to his gestural brushstrokes. Now he could isolate them, cultivate them as individual lines for their own sake, or, as in *Untitled IX*, fuse them as in an intoxicating Bacchanalia, an all-over celebration of aesthetic freedom, in voluptuously fleshly, indeed, burlesque association. The lavish abundance of gesture makes the canvas seem like a living, pulsating body.

With **John Chamberlain** (1927–2011) it is not so much a matter of the evocative mingling of brushstrokes, but sculptural metal parts. The artist distorted the individual elements by bending, pressing, ramming and turning—here, too, each work stage might be interpreted as a gesture sounding out the elasticity of the material (not their breakage!) and aiming at the discovery of new qualities of expression. As in Chamberlain, in *Archaic Stoooge* the assembled parts evoke the idea of a body, a dancing figure, no more than a stoooge. But the time-transcending richness of experience becomes visible in the drapery of contemporary industrial material: the incessant transformation of being as sculptural truth.

wird der überzeitliche Reichtum des Erlebens sichtbar: die unaufhörliche Transformation des Seins als plastische Wahrheit. Zeitgleich mit amerikanischen Künstlern wie Franz Kline, entwickelt **Pierre Soulages** (*1919) seine abstrakte Malerei. In *Peinture* vom 22. November 1952 wirken schwere, schwarze Pinselstriche fast wie übereinander gesetzte Balken. Erinnerungen an die für Soulages einflussreiche keltische Zeichen werden wachgerufen. Doch wirkt der Künstler einer eindeutigen Lesart entgegen, indem er partiell die Grenzen zwischen den Spuren seiner Gesten und dem Fond des Bildes auflöst. Das von hinten auratisch beleuchtete »Monument« ist ein seinem Umfeld ebenbürtiger Träger für das mysteriöse Spiel des Lichts, – Licht in der Malerei, über das Soulages später wiederholt äußern wird: »Mein Instrument ist nicht das Schwarz, sondern das Licht, das durch das Schwarz erfasst wird.«⁶

Das Frühwerk von **Karl Otto Götz** (*1914), ein Hauptvertreter des Informel in Deutschland, ist durch fest umrissene amorphe Formen charakterisiert, die schwerelos auf dem Bildgrund zu schweben scheinen und seine Inspiration durch den Surrealismus offenbaren. In den 1950er-Jahren geht Götz gegen diese weitgehend klassischen Kompositionen und die mit Bedacht nacheinander aufgetragenen Motive an. Planvoll arbeitet er in hoher, fast zum Kontrollverlust führender Geschwindigkeit. In jedem Moment behandelt er das Bild als Ganzes, trägt in Sekundenschnelle die Leinwand durchquerende Linien auf, um anschließend der Polarität von Schwarz und Weiß, Motiv und Grund entgegenzuwirken, indem er zunächst mit dem Raker die untere noch feuchte Farbschicht nach oben zieht und umgekehrt. Abschließend geht er – in einer später auch von Gerhard Richter angewandten Technik – mit dem leeren Pinsel über die noch bestehenden Kontraste und reduziert diese ein weiteres Mal. Götz stellt klar, dass er »keinerlei Veränderungen oder Retuschen erlaubt.«⁷ Am Ende eines Maltages sind zuweilen 15 bis 20 Bilder entstanden, aber in der Regel hält nur eines seiner Kontrolle stand. Was zählt ist das Hervortreten von Unbekanntem, »Anonymem«⁸, in den dynamischen, sich schicksalhaft wendenden Hell-Dunkel-Schwüngen dieser Werke.

Klare rationale Entscheidungen bilden auch den Rahmen von **Emilio Vedovas** (1919–2006) Werken innerhalb derer er als der eruptivster, spontanster, nervösester der hier vorgestellten Künstler hervortritt. Anders als bei Götz, der seine Bilder auf dem Boden liegend herstellt, behandelte er seine Leinwände in vertikaler Position. Sie bilden – ganz klassisch – auch während

Pierre Soulages (b. 1919) developed his abstract painting coevally with American artists like Franz Kline. In *Peinture* of 22 November 1952, heavy black brushstrokes seem like bars set on top of one another. They evoke reminiscences of Celtic symbols, so richly inspirational for Soulages. But the artist counteracts an unambiguous interpretation by partially dissolving the borders between the traces of his gestures and the picture's depth. The "monument" lit auratically from behind is equal to its surroundings as a substrate for the mysterious play of light – light in painting, which Soulages would later repeatedly comment on: "My instrument is not black but light that is reflected by the black."⁶

The early work of **Karl Otto Götz** (b. 1914), a leading protagonist of Informel in Germany, is characterised by firmly outlined amorphous forms, which seem to float gravity-free on the picture ground and reveal his inspiration from Surrealism. In the 1950s, Götz goes against these mainly classical compositions and the motifs that are cautiously applied one after the other. He works according to a plan at such high speed that it almost leads to loss of control. At every moment he treats the picture as an entity, applies criss-cross lines across the canvas in a matter of seconds until he subsequently works against the polarities of black and white, motif and ground by dragging the still wet paint layer from down below upwards with the scraper, and vice versa. Finally—in a technique also used later by Gerhard Richter—he moves the paint-free brush across the remaining contrasts and reduces them yet again. Götz makes it clear that he "allows no changes or retouching manoeuvres at all."⁷ This process results in fifteen to twenty pictures at the end of a painting day, but normally only one stands up to his inspection. What counts is the emergence of the unknown, "the anonymous",⁸ in the dynamic, fatefully alternating chiaroscuro energy of these works.

Clear rational decisions form the framework, too, of **Emilio Vedova's** (1919–2006) works, within which he emerges as the most eruptive, most spontaneous, most nervous of the artists being discussed here. In contrast to Götz, who paints his pictures lying down on the ground, he works on his canvases in vertical position. They act—very classically—as an alter ego also during the act of painting, which he repeatedly challenges anew to a debate that transgresses every stylistic convention. He allows scarcely any time for relief. With his brushes, he throws himself into the fray with powerful gestures, leaps and

des Malakts ein Gegenüber, das er immer wieder neu zu einer Debatte herausfordert, die jede stilistische Konvention überschreitet. Kaum ein Aufatmen wird erlaubt. Mit Pinseln wirft er markante Gesten ins Feld, er bespringt das Tableau mit Händen und Füßen gleichzeitig, verwischt die Spuren seiner Gliedmaßen, während er zum Boden zurückkehrt. Momente der Betrachtung gehen den nächsten Entäuerungen voraus, die, einschlagenden Kometen vergleichbar, die Instabilität der Welt, aber auch die Lust an der Wandlung erfahrbar machen: »Aufschließen!, den Horizont erweitern, das innere Wesen ... auflockern, wiederbeleben, mit totalem Mut erfüllen! Danach strebe ich so gut ich kann. Um ›Schule‹ zu machen, muss man nicht nur das Metier, die Techniken beherrschen, man muss auch Ideen haben.«⁹

Das drei Meter hohe, sechsteilige Werk **Fabienne Verdiers** (*1962) wird von einer einzigen ununterbrochenen Linie von fast ikonenhafter Ausstrahlung erfüllt. Sie wurde auf dem nach allen Seiten hin offenen hellen Grund mit monumentalem Pinsel aufgetragen und materialisiert eine einzige fließende Bewegung. Partiiell ist sie pastos und kräftig, in anderen Bereichen von unvorhersehbarer Fragilität, zerreißt jedoch nie in ihrem Fluss. Nach kraftvollem Hin und Her mündet sie schließlich in eine Kreis- oder Spiralbewegung, die, so der Bildtitel *L'existant*, alles Bestehende erfasst. Verdier hat eine vertikale Maltechnik, das heißt, dass sie den Pinsel senkrecht über den am Boden liegenden Bildträger führt – ein Verfahren, das der chinesischen Kalligraphie entspringt und von ihr in eine eigene Bildsprache übersetzt wird. In Übereinstimmung mit der ostasiatischen Tradition steht ihr Arbeitsgerät in einer gedachten Achse zwischen Himmel und Erde – eine Koordinate, deren Bedeutung in der westlichen Kunst auf figürliche Weise in Raffaels Fresko *Die Schule von Athen* mit der nach Oben in die Welt der Ideen zeigenden Geste Platons und der nach Unten in die Welt der Materie zeigenden Geste des Aristoteles versinnbildlicht wird. Folglich ist die Linie auch bei Verdier, wie zu Beginn dieses Textes erwähnt, ein Fingerzeig auf den universellen Zusammenhang ihrer künstlerischen Absicht. Einen zusätzlichen konkreten Anlass für die Entstehung des Werks lieferte der Sammler Hubert Looser. Er erwarb von ihr nicht bereits ausgeführte Arbeiten, sondern gab Verdier den Auftrag zur Herstellung von Bildern, die – wie eine Geste – dialogische Beziehungen zwischen den Exponaten seiner bestehenden Sammlung bilden sollten. Im Falle von *L'existant* bezieht sich Verdier auf den akkurat vermessenen *Stack* von Donald Judd, dessen zehn im gleichmäßigen Abstand übereinander an der Wand befestigten

heaves himself at the tableau with both hands and feet, smudges the traces of his limbs while returning to the floor. Moments of observation precede the next gestures, which, like striking comets, not only make the world's instability but also the pleasure in transformation palpable. "Open up! Widen the horizon ... loosen, revive, fulfil your inner being with total courage! This is what I strive for, as well as I can. To set a precedent, you have to master not only the metier, the techniques, but you must also have ideas."⁹

The work by **Fabienne Verdier** (b. 1962), three metres high and in six parts, is filled with a single, uninterrupted line of almost iconic aura. It was applied with a monumental brush on the bright ground, open towards all sides, and materialises as a single, flowing movement. It is partially pastose and forceful and in other areas of surprising fragility, but never disrupted in flow. After an energetic to and fro, it finally ends in a circle or spiral movement, which, in keeping with the title *L'existant*, encompasses everything that exists. Verdier uses a vertical painting technique, which means she moves the brush vertically across the substrate while lying on the floor—a process based on Chinese calligraphy and translated by her into her own imagery. In accordance with the East Asian tradition, her work tool is placed in an imaginary axis between heaven and earth—a coordinate, whose significance is symbolised in Western art in the figures depicted in Raphael's fresco *The School of Athens*, with Plato's gesture pointing upwards to the world of ideas and that of Aristotle pointing downwards into the material world. Consequently, in Verdier's work, the line—as mentioned at the beginning of this text—is a finger pointing to the universal context of her artistic intention. The collector Hubert Looser supplied an additional, concrete motivation for creating the work. He didn't buy works she had already produced, but commissioned Verdier to produce pictures that—like a gesture—should form dialogue-type relationships between the exhibits in his existing collection. In the case of *L'existant*, Verdier alludes to Donald Judd's accurately measured *Stack*, ten, equidistant boxes fastened one above the other on the wall, laterally enclosed by high-gloss brass. The top and undersides are covered with pink fluorescent Perspex, their transparency allowing the light to flow in a continuum through the parts, like marrow in the vertebral channel. The works of Judd and Verdier are far apart in style; on one hand the gestural painting shaped by the whole body, on the other an art characterised by the absence of an individual touch.

Kisten, seitlich von hoch glänzendem Messing umschlossen sind. Die Ober- und Unterseiten sind von pinkfarbenem fluoreszierendem Plexiglas bedeckt, deren Transparenz das Licht in einem Kontinuum durch die Teile fließen lässt, wie Mark im Wirbelkanal. Die Werke von Judd und Verdier liegen stilistisch weit auseinander, auf der einen Seite, die vom ganzen Körper geprägte gestische Malerei, auf der anderen eine durch die Abwesenheit von Handschrift geprägte Kunst. Dennoch liegt nur ein Fingerzeig dazwischen und lädt ein, der Geste zwischen »Hier« und »Dort« zu folgen.

1 »Der gute Maler muß in der Hauptsache zweierlei malen, nämlich den Menschen und seine geistige Verfassung, das erstere ist leicht, das letztere schwierig, denn man muß es durch die Gebärden und Bewegungen der Glieder darstellen: und das kann man von den Stummen lernen, die es besser machen als alle anderen Menschen.« Leonardo: Codex urbinas, 60v.; zit. nach Leonardo: *Schriften zur Malerei und sämtliche Gemälde*, hrsg. von André Chastel, München 1990/2011, S. 305. Vgl. das Zitat auch bei David Anfam, »The Language of Gesture«; in: *Masters of the Gesture*, Ausst.-Kat. Gagosian Gallery, Beverly Hills 2011, S. 4–11, v.a. S. 10.

2 Vgl. die Handabdrücke in Hans Hofmanns *The Third Hand* von 1947 und Jackson Pollocks *Number 1A* von 1948. Weitere Informationen in: Siegfried Gohr, »Die Hand des Künstlers«; in: *Die Hand des Künstlers*, Ausst.-Kat. Museum Ludwig, Köln 1991, S. 5–20. Sowie: Corinna Thierolf, *Amerikanische Kunst des 20. Jahrhunderts in der Pinakothek der Moderne*, Ostfildern 2002, S. 166f.

3 Peter Agostini zit.nach: Stephen C. Foster, »Franz Kline. Kunst und Identität«, in: *Franz Kline*, Ausst.-Kat. Saarland Museum, Saarbrücken 1994, S. 15–39, S. 23.

4 Frank O'Hara, »Introduction and Interview«, in: ders., *Art Chronicles 1954–1966*, New York 1975, S. 37.

5 Willem de Kooning, »Was ich unter abstrakter Kunst verstehe«, Vortrag für ein Symposium am 5. Februar 1951 im Museum of Modern Art, New York; Nachdruck in: *The Museum of Modern Art Bulletin*, Bd. XVIII, Nr. 3, Frühjahr 1951, S. 4–8; hier zit. nach: *Willem de Kooning Retrospektive. Zeichnungen, Gemälde Skulpturen*, Ausst.-Kat. Berlin, 1984 (New York 1983), S. 275.

6 »Mon instrument n'est pas le noir mais la lumière réfléchit par le noir.« »Pierre Soulages, Entretien avec Pierre Encrevé«, in: *Beaux Art*, 1996, S. 29; zit. nach: Pierre Rodrigo, *L'intentionnalité créatrice: problèmes de phénoménologie et d'esthétique*, o.O. (Paris, Librairie Philosophique J. Vrin), 2009, S. 149.

7 Karl Otto Götz, »Gemaltes Bild – Kinetisches Bild«, in: *blätter + bilder*, Heft 5, Würzburg/Wien 1959, hier zit. nach: *Karl Otto Götz*, Ausst.-Kat. Galerie Heinemann, Bonn 1978, S. 152–154, S. 153.

8 Ebd.

9 Vedova in einem Vortrag an der Internationalen Sommerakademie in Salzburg; zit. nach: *Emilio Vedova*, Ausst.-Kat. Museum Braunschweig 1981/82, S. 24f.

Nevertheless, only a pointing finger lies between, inviting us to follow the gesture between "here" and "there".

1 "Der gute Maler muß in der Hauptsache zweierlei malen, nämlich den Menschen und seine geistige Verfassung, das erstere ist leicht, das letztere schwierig, denn man muß es durch die Gebärden und Bewegungen der Glieder darstellen: und das kann man von den Stummen lernen, die es besser machen als alle anderen Menschen." (The good painter must paint two things, a person and the essence of his soul; the former is easy, the latter difficult, because you have to express it through gestures and movements of the limbs: and you can learn this from deaf people, who do it better than all others.) Leonardo: Codex urbinas, 60v.; cit. *Leonardo: Schriften zur Malerei und sämtliche Gemälde* (ed. André Chastel), Munich 1990/2011, p. 305. Cf. the quote also by David Anfam, "The Language of Gesture"; in: *Masters of the Gesture*, ex. cat. Gagosian Gallery, Beverly Hills 2011, pp. 4–11, esp. p. 10.

2 Cf. the hand impressions in Hans Hofmann's *The Third Hand* of 1947 and Jackson Pollock's *Number 1A* of 1948. Further information in: Siegfried Gohr, "Die Hand des Künstlers"; in: *Die Hand des Künstlers*, ex. cat. Museum Ludwig, Cologne 1991, pp. 5–20. Also: Corinna Thierolf, *Amerikanische Kunst des 20. Jahrhunderts in der Pinakothek der Moderne*, Ostfildern 2002, p. 166f.

3 Peter Agostini cit: Stephen C. Foster, "Franz Kline. Kunst und Identität", in: *Franz Kline*, ex. cat. Saarland Museum, Saarbrücken 1994, pp. 15–39, p. 23.

4 Frank O'Hara, "Introduction and Interview", in: *ibid.*, *Art Chronicles 1954–1966*, New York 1975, p. 37.

5 Willem de Kooning, "Was ich unter abstrakter Kunst verstehe" (What Abstract Art Means to Me), lecture for a symposium on 5 February 1951 in the Museum of Modern Art, New York; reprint in: *The Museum of Modern Art Bulletin*, vol. XVIII, no. 3, spring 1951, pp. 4–8; here cit: *Willem de Kooning Retrospektive. Zeichnungen, Gemälde Skulpturen*, ex. cat. Berlin, 1984 (New York 1983), p. 275.

6 "Mon instrument n'est pas le noir mais la lumière réfléchit par le noir." Pierre Soulages, Entretien avec Pierre Encrevé; in: *Beaux Art*, h.-s 1996, p. 29; cit: Pierre Rodrigo, *L'intentionnalité créatrice: problèmes de phénoménologie et d'esthétique*, no place of publication stated (Paris, Librairie Philosophique J. Vrin) 2009, p. 149.

7 Karl Otto Götz, "Gemaltes Bild – Kinetisches Bild", in: *blätter + bilder*, no. 5, Würzburg/Vienna 1959, here cit.: Karl Otto Götz, Bonn (Galerie Heinemann), 1978, pp. 152–154, p. 153.

8 *Ibid.*

9 Vedova in a lecture at the International Summer Academy in Salzburg; cit: *Emilio Vedova*, ex. cat. Brunswick 1981/82, p. 24f.



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



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



Franz Kline, *Ohne Titel / Untitled*, 1953/54, Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 170 x 208 cm



Pierre Soulages, *Peinture 22 novembre 1952*, 1952, Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 92 x 65.5 cm



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



Karl Otto Götz, *Bran-Bild vom 25. 11. 57* / *Bran-painting of 25. 11. 57*, 1957, Kaseinfarben auf Zinkweiß-Kreidegrund auf Leinwand / Casein paint on zinc-white chalkground on canvas, 145.5 x 120.5 cm



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





Auguste Rodin, *La femme accroupie*, um / ca. 1882, Bronze patiniert / Bronze with patina, 84 x 61 x 54 cm

Prozess und Materie in der Skulptur

Lucio Fontana – Alberto Giacometti – Willem de Kooning – Auguste Rodin – Medardo Rosso – Cy Twombly

Mario von Lüttichau

Die offensichtliche Modelltreue des männlichen Aktes *Das Eherne Zeitalter* verursachte 1877 im »Salon« in Brüssel einen Skandal, der **Auguste Rodin** (1840–1917) mit einem Schlag bekannt machte. Rainer Maria Rilke, einer der vertraulichsten zeitgenössischen Kenner Rodins beobachtete, dass »diese Gestalt auch noch in einem anderen Sinne bedeutsam ist. Sie bezeichnet im Werk Rodins die Geburt der Gebärde. Jene Gebärde, die wuchs und sich allmählich zu solcher Größe und Gewalt entwickelte, hier entsprang sie wie eine Quelle, welche leise an diesem Leibe niederrann.« Ausgehend von Rilkes Beobachtung gehört *Die Kauernde* mit ihrer extremen Körperhaltung sicher zu den eindrucksvollsten Figuren Rodins. Eine am Boden hockende Frau presst ihren Oberkörper zwischen ihre gespreizten Beine, so dass ihr Kopf auf dem rechten Knie zu ruhen kommt. Mit dem linken Arm bedeckt sie schamvoll ihre Brust, ihren Schoß hingegen kann sie nur andeutungsweise mit dem rechten Vorderarm vor den Blicken der Betrachter schützen. Der abgewandte Kopf schließlich versucht, einem direkten Blickkontakt auszuweichen. Wie viele andere Skulpturen entwickelte Rodin das Motiv der Kauernden, um es in der Höllenpforte zu platzieren, ein Projekt, an dem er von 1880 bis 1917 intensiv gearbeitet hatte. Im oberen Teil des Tores über dem linken Pilaster unter einer Volute – nahezu versteckt – platzierte Rodin die Figur, die nur in ihrer extremen Untersicht von dem Betrachter wahrgenommen werden kann. Aus dem ursprünglichen Kontext »herausgeschnitten« und um ein vielfaches vergrößert, veränderte der Bildhauer auch die inhaltliche Aussage der Kauernden. Nicht mehr das tragende Moment, sondern die betont verletzbare, ungeschützte Haltung der Nackten drängt sich in den Vordergrund.

In der von Rodin dominierten Stadt Paris muss das in ihrer flüchtigen Erscheinung aus einer von Licht erfüllten Bewegung heraus geschaffene *Kind in der Sonne* einer kleinen Revolution gleich gekommen sein. Dieser 1892 gegossene Kopf ist ein für **Medardo Rosso** (1858–1928) typisches Werk. Es unterscheidet sich deutlich von dem modellhaften Realismus seiner Zeitgenossen, verkörpert er doch die plastische Wiedergabe eines erlebten Moments. Rosso wurde oft als der impressionistische Bildhauer bezeichnet und die Nähe zur zeitgenössischen Malerei

Process und Matter in Sculpture

Lucio Fontana – Alberto Giacometti – Willem de Kooning – Auguste Rodin – Medardo Rosso – Cy Twombly

The palpable faithfulness to the model of the male nude *The Bronze Age* caused a scandal in 1877 in the "Salon" in Brussels, making **Auguste Rodin** (1840–1917) an overnight celebrity. Rainer Maria Rilke, one of the most confidential contemporary Rodin connoisseurs, observed that "this figure is also significant in another sense. It marks the birth of the gesture in Rodin's oeuvre. This gesture, which grew and gradually developed into such magnitude and might, poured out here like a spring that quietly ran down this body." With Rilke's observation in mind, *The Crouching Woman* with her extreme body posture is surely one of Rodin's most impressive figures. A woman crouching on the ground presses her torso between her spread legs so that her head rests on her right knee. She covers her breast in shame with her left arm, but can only hint at protecting her lap from the observer's view with her right forearm. Her head is turned away, trying in the end to avoid direct eye contact. Like many other sculptures, Rodin developed the motif of *The Crouching Woman* in order to place it in *The Gates of Hell*, a project he had worked on intensively between 1880 and 1917. Rodin placed the figure at the top part of the gate above the left-hand pilaster under a volute—almost concealed. The figure can be seen only in an extreme view from below. "Cut out" of its original context and magnified many times, the sculptor also changed the conceptual content of *The Crouching Woman*. Thrust into the foreground is no longer the moment of support, but the emphatically vulnerable, unprotected posture of the nude.

In Paris, the city dominated by Rodin, *Child in the Sun* in its fugitive appearance produced by a light-filled movement must have been like a minor revolution. This head cast in 1892 is a work typical of **Medardo Rosso** (1858–1928). It is clearly distinguished from the model-type realism of his contemporaries, for it embodies the sculptural rendering of a living moment. Rosso was often called the impressionist sculptor, and the proximity to contemporary painting was in fact always important to him. Yet Medardo Rosso was a lone wolf in the midst of the late nineteenth-century salon art scene. Formally he is aligned between the sculpture of an Honoré Daumier—naturalistic, yet characterised with opulent gesture—and the not yet perfected,

war ihm tatsächlich immer wichtig. Dennoch war Medardo Rosso ein Einzelgänger inmitten der Salonkunst des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Formal ist er zwischen der naturalistischen, jedoch mit opulenter Geste charakterisierten Skulptur eines Honoré Daumier und der noch nicht vollzogenen, radikalen abstrakten Verdichtung Constantin Brancusis zu verorten. Der in Mailand ausgebildete Rosso hinterließ ein verhältnismäßig schmales Œuvre von etwa 40 Skulpturen, das zahlreiche, häufig als eigenständige Werke zu bewertende Varianten vermehrt, die der Künstler in Gips mit Wachs überzog, und zuweilen auch in Bronze ausführte. Charakteristisch für seine Bronzen sind die sichtbar belassenen handwerklich-technischen Spuren des Gusses. Mit der außerordentlich feinen Ausarbeitung des Gesichts hat der Künstler für die Skulptur eine Hauptansicht definiert und Allsichtigkeit weitgehend ausgeschlossen. Der französische Dichter und Verteidiger der Kubisten Guillaume Apollinaire nannte den seit 1889 dauerhaft in Paris arbeitende Rosso 1918 den bedeutendsten lebenden Bildhauer seiner Zeit, weil kein anderer Plastiker wie er diesen Grad an Abstraktion erreicht und diese Freiheit in der Form realisiert hatte. Dies gilt auch für die weitere Arbeit des Künstlers mit dem Titel *Jüdisches Kind*. Diese 1893 entstandene Bronze, so vermutet man, ist ein Porträt des 1888 in Paris geborenen Oscar Ruben Rothschild; die Bekanntschaft des Künstlers mit der Familie Rothschild ist durch einen Brief dokumentiert. Zudem spricht auch eine im Vergleich mit anderen in dieser Zeit entstandenen Kinderköpfen stärkere Individualisierung des Gesichts für eine Porträtbüste. Es ist die lebendige und zugleich zurückhaltende Erkennbarkeit der Gesichtszüge, mit der Medardo Rosso wie in einer Momentaufnahme die selbstbewusste Kindlichkeit festhält.

Eine Seelenverwandtschaft zu Medardo Rosso lässt sich im Spätwerk von **Alberto Giacometti** (1901–1966) ohne weiteres festmachen: etwa die Art und Weise, das Material zu modellieren, die bisweilen verschwundene Herausstellung der Physiognomie des Modells nachzuzeichnen, die sichtbar belassenen handwerklich-technischen Spuren des Gusses, den Prozess wie selbstverständlich zu belassen. *Annette sitzend* von 1958 ist am Ende einer 1956 beginnenden tiefen Krise entstanden. Der Künstler widmet sich mehr der Malerei, besonders der Porträtmalerei, um das Einmalige seines Gegenübers zu erkunden und entsprechend festzuhalten. Das selbstgesetzte, anspruchsvolle Ziel, das Verhältnis von Kunstwerk und Wirklichkeit für sich neu zu definieren, schürt Zweifel, lässt Giacometti immer wieder

radical, abstract concentration of Constantin Brancusi. Rosso, born in Milan, left a relatively small oeuvre of around forty sculptures, supplemented by numerous variants frequently assessable as autonomous works, which the artist made in plaster covered with wax and occasionally executed in bronze. His bronzes are characterised by the visible traces remaining from the technical craft of the casting process. The extraordinarily fine finishing of the face indicates that the artist is defining a main viewing point for the sculpture, generally excluding an all-round view. In 1918, the French poet and advocate of the cubists Guillaume Apollinaire named Rosso—who worked permanently in Paris since 1889—the most important living sculptor of his age, because no other sculptor apart from him had attained this degree of abstraction or realised this freedom of form. This also applies to the artist's further work with the title *Jewish Child*. This bronze, created in 1893, is presumed to be a portrait of Oscar Ruben Rothschild, born in Paris in 1888; the artist's acquaintance with the Rothschild family is documented in a letter. Also, when comparing it to other children's heads produced in this period, a stronger individualisation of the face also lends credence to a bust being a portrait. It is the living and simultaneously restrained recognisability of the facial features that shows Medardo Rosso capturing the self-assured childlike quality as in a snapshot.

It is not difficult to recognise a spiritual kinship with Medardo Rosso in **Alberto Giacometti's** (1901–1966) late work: the way he models the material or delineates the occasionally absent protrusion of the model's physiognomy, the visible traces remaining from the technical craft of the casting process, or the self-evident way he leaves the process perceptible. *Annette Seated* of 1958 was created at the end of a deep crisis that began in 1956. The artist devoted himself more to painting, especially portrait painting, in order to investigate the uniqueness of his subject and capture it accordingly. The demanding goal he set himself, redefining for himself the relationship of artwork to reality, fuelled doubt, made Giacometti repeatedly destroy completed works and start again from scratch. "At the moment I am probably at point zero with painting as with modelling," the French critic Georges Charbonnier quotes the artist. But these immense demands made Giacometti constantly paint over his portraits, crumble his life-size clay figures. Annette and the few other personalities in the artist's circle kept posing in the same posture, lingered stoically in the hope the painter, the sculptor was at last satisfied with the totality

scheinbar Vollendetes zerstören und von neuem beginnen. »Im Moment bin ich wohl beim Malen wie Modellieren am Nullpunkt«, zitiert der französische Kritiker Georges Charbonnier den Künstler. Der ungeheure Anspruch aber lässt Giacometti immer wieder seine Porträts überpinseln, seine lebensgroßen Tonfiguren zerbröckeln. Immer und immer wieder sitzen Annette und die wenigen anderen Persönlichkeiten im Umfeld des Künstlers in gleicher Haltung Modell, verweilen stoisch in der Hoffnung, der Maler, der Bildhauer ist endlich zufrieden mit der Ganzheit des Porträtierten. Annette stehend wie sitzend im Atelier, Annette sitzend in Halbfigur begegnen uns mehrfach im malerischen Œuvre des Künstlers, auch 1958 parallel zur Entstehung der Skulptur. Giacometti beginnt eine der täglichen Sitzungen mit Annette und modelliert sein momentanes Gegenüber als Kniestück, eine ungewöhnliches Zwischenstück zwischen den *Büsten* und den *Großen Stehenden*. »Sind sie Erscheinungen, sind sie Entschwindungen?«, so Sartre nachdenklich vor Giacomettis Figuren. Und er beantwortet seine Frage sogleich: »Beides zugleich«.

Im Gegensatz zu Giacometti steht **Willem de Kooning** (1904–1997) eher für eine eruptive Malerei. Der Mitgestalter des sogenannten Action Painting oder Abstrakten Expressionismus begann erst Ende der 1960er-Jahre, als er für zwei Monate in Rom weilte, sich mit Bildhauerei zu beschäftigen. In vielleicht fünf Jahren entsteht ein vergleichsweise kleines Œuvre von ausdrucksvoller Emotionalität. Die Beziehung zu seiner Malerei dieser Zeit ist offenkundig; man könnte meinen, de Kooning habe seine Malerei mit den verformten weiblichen Körpern mit den Händen gepackt und zu noch verformteren Skulpturen modelliert. *Great Torso, Untitled* (Frauenkörper) und *Head* sind das Resultat einer ebenso intensiven wie expressiven Direktheit im Umgang mit dem weiblichen Körper. De Kooning entwickelt mit seiner Bildhauerei eine neue vielleicht sogar ungewöhnliche Aufmerksamkeit für die bewegte Form und die Bildung von gegensätzlicher Oberfläche. Er überwindet die Grenzen klassischer Bildhauerei und enthemmt wie mit *Head III*, 1973 geschehen, maßgebend die Möglichkeiten körperlichen Gestaltens.

Mit dem Wechsel von Buenos Aires nach Mailand 1946 entwickelt sich **Lucio Fontana** (1899–1968) von einem »klassischen« Bildhauer zu einem plastisch arbeitenden »Raum-Künstler«. In der von ihm *Concetti Spaziali* betitelten Werkreihe entfaltet Fontana in den 1950er-Jahren ein weittragendes Konzept: die Serie *Tagli*, die »Schnitt-Bilder«, und die plastischen Werke in der

of the subject. Annette standing and sitting in the studio, Annette seated as a half-figure encounter us many times in the artist's painting oeuvre, also in 1958 parallel to the making of the sculpture. Giacometti started one of the daily sittings with Annette and modelled his current subject as kneeling piece, an unusual intermediate piece between the *Busts* and the *Tall Standing Figures*. "Are they apparitions, are they vanishing?" asked Sartre contemplatively in front of Giacometti's figures. And he answered his question straight away: "Both at once."

In contrast to Giacometti **Willem de Kooning** (1904–1997) stands more for an eruptive style of painting. The co-protagonist of so-called Action Painting or Abstract Expressionism first started to tackle sculpture in the late 1960s, when he sojourned in Rome for two months. In perhaps five years he produced a small oeuvre of powerfully expressive emotionality. The relationship of his painting to this time is obvious; it really seems as if de Kooning grasped his paintings of the deformed female body with his very hands and modelled them into even more deformed sculptures. *Great Torso, Untitled* and *Head* are the result of a directness—as intensive as it is expressive—in its treatment of the female body. De Kooning develops a new, perhaps even unusual attention to the moving form in his sculpture, and to the formation of contradictory surfaces. He overcomes the borders between classical sculpture and to a great extent—as uninhibitedly as happens in *Head III*, 1973—the possibilities of shaping the body.

In moving from Buenos Aires to Milan in 1946, **Lucio Fontana** (1899–1968) developed from a "classical" sculptor to a sculpturally working "spatial artist". In the 1950s in the work series he titled *Concetti Spaziali*, Fontana developed a widely resonant concept: the series *Tagli*, the "sliced" pictures, and the sculptural works in the *Natura* series, which opened up a new, performative dimension for the tradition of artistic expression. But first, Fontana perforated monochrome painted canvases with a punch, or strewn glass splinters on mostly dark oil paint on perforated canvas. Through the play of light from the glass pieces these "pictures with stones", like the deep blue *Concetto Spaziale* of 1954, extend the painting, the material image, into a transformed evocation of plasticity. Fontana pursues this plasticity consistently with the material substance of clay formed into a ball, as in *Concetto Spaziale, natura 7* of 1959/60, into which the artist dramatically slashes a deep cut or optionally drives deep holes into it with a pole. The edges, marked by

Serie *Natura*, das der Tradition künstlerischen Ausdrucks eine neue, performative Dimension eröffnet. Doch zunächst perforiert Fontana monochrom eingefärbte Leinwände mit einem Loch Eisen oder streut Glassplitter auf zumeist dunkle Ölfarbe auf perforierter Leinwand. Diese »Bilder mit Steinen«, wie das tiefblaue *Concetto Spaziale* von 1954, erweitern mit dem erzeugten Lichtspiel der Glassteine die Malerei, das Material-Bild zu einer veränderten Anmutung von Plastizität. Fontana verfolgt diese Plastizität konsequent mit der Materialebene einer zur Kugel geformten Tonerde, wie in *Concetto Spaziale, natura 7* von 1959/60, in die der Künstler mit performativer Geste einen tiefen Schnitt setzt oder wahlweise mit einem Pfahl tiefe Löcher stößt. Die von eruptiver Reaktion gezeichneten Ränder entsprechen einer aufgelösten, der *Concetto Spaziale, Attese* (Erwartung) entsprechenden Formensprache, um den traditionellen Bildmitteln eine gänzlich neue Haptik hinzuzufügen.

Gegenüber den Maler-Bildhauern Giacometti und de Kooning inszeniert **Cy Twombly** (1928–2011) parallel zu seiner zeichenhaften, von Gefühlen und Erinnerungen geleiteten Malerei gefundene Gegenstände zu rätselhaften Plastiken und überführt sie mit weißem Anstrich in eine anziehende, metamorphische Ästhetik. »Die weiße Farbe ist mein Marmor«, so Twombly 1999 in Gaeta in einem Gespräch mit Katharina Schmidt.¹ Auch *Untitled (Bassano in Teverina)* aus dem Jahr 1979 basiert auf Objets trouvés: ein Gebilde mit zwei mittels Achse verbundenen Radscheiben mutiert unter der Einwirkung des Künstlers zu einem archaischen Konstrukt mit senkrecht nach oben gerichteter, phallusartiger Deichsel. Die dicke, weiße Schicht aus Gips auf dem Unikat aus Holz verliert im Bronzeguss seine eigentlich haptische Wirkung. Diese Veränderung ist dem Gießprozess geschuldet, dessen unbearbeitete, gussbelassene Oberfläche allerdings einen bemerkenswerten Blick zurück zu Medardo Rossos Porträtbüste öffnet. Ein Deutungshorizont zwischen wirklich Vorhandenem und Auflösung, zwischen emotionaler Geste und materieller Verunreinigung begleitet und bestimmt die feinsinnige künstlerische Aussage.

¹ Katharina Schmidt, *Cy Twombly. Die Skulptur*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel und The Menil Collection, Houston 2000, S. 40.

eruptive reaction, correspond to a dissolved language of forms corresponding to *Concetto Spaziale, Attese* (Expectation), adding completely new haptics to traditional pictorial media.

In contrast to the painter-sculptors Giacometti and de Kooning **Cy Twombly** (1928–2011), parallel to his emblematic painting induced by feelings and memories, transforms found objects into enigmatic sculptures and transposes them with white paint into an magnetic, metamorphic aesthetic. "White paint is my marble," said Twombly in 1999 in Gaeta, talking to Katharina Schmidt.¹ *Untitled (Bassano in Teverina)* of 1979 is also based on objets trouvés: a configuration with two wheels connected by an axle mutates by the hand of the artist into an archaic construct with vertical, upstanding phallic shaft. When cast in bronze, the thick white layer of plaster on the unique wooden object loses its actual haptic effect. This change is due to the casting process; but its unfinished surface with traces of the cast evokes a remarkable retrospective memory of Medardo Rosso's portrait bust. A horizon of interpretation between what is really existent and dissolution, between emotional gesture and soiled material accompanies and determines the subtly sensitive artistic statement.

¹ Katharina Schmidt, *Cy Twombly. Die Skulptur*, ex. cat. Kunstmuseum Basel and The Menil Collection, Houston 2000, p. 40.



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



Medardo Rosso, *Bambino ebero / Jüdisches Kind*, 1893, Bronze, 25 x 17.5 x 16 cm



Medardo Rosso, *Bambino al sole / Kind in der Sonne*, 1892, Bronze, 35.5 x 27 x 25.5 cm

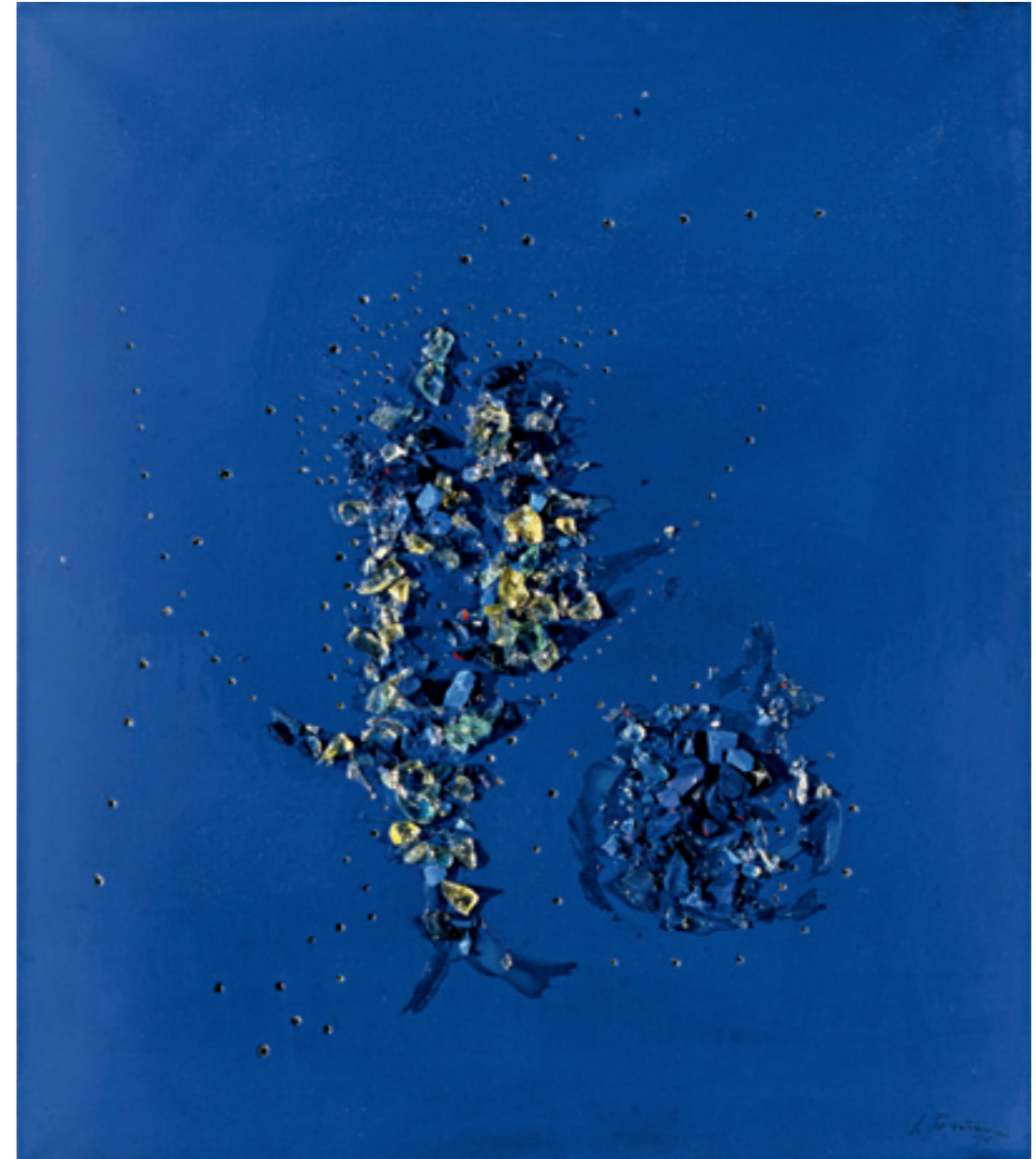


Cy Twombly, *Ohne Titel / Untitled*, Rome, 1979, Bronze, 49 x 42 x 22 cm, AL / Ed.: 3/6

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



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



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





Ellsworth Kelly, *White Triangle with Black*, 1976, Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 235 x 276.9 cm

Monochromie und Minimalismus

Sam Francis – Ellsworth Kelly – Yayoi Kusama – Agnes Martin – Roman Opalka – Robert Ryman

Mario von Lüttichau

Der Betrachter wird von der Brillanz der unterschiedlichen Töne des *White Painting* von Sam Francis (1923–1994) unmittelbar in den Bann gezogen. Auf den weißen, natursteinähnlichen Gebilden schimmern Lasuren von dünnflüssiger Farbe. Die einzelnen Schollen brechen einerseits die Monochromie des Bildes auf, andererseits erzeugen sie eine diffuse Räumlichkeit. Das Bild steht in der Reihe früher Bilder von monochromer Farblichkeit. Nach seinem Kunststudium in Berkeley und seiner Beschäftigung mit der ersten Generation des Abstrakten Expressionismus eines Mark Rothko, Barnett Newman oder Ad Reinhardt zog er nach Paris, wo dieses Bild entstand. Nur ein Jahr später veränderte Sam Francis seine Palette und Technik grundlegend, die feinen blassen Töne wichen einem intensiven Blau, Rot und Schwarz, die Farbe trug er von nun an gestisch auf den weißen Grund der Leinwand auf. Seine späteren Bilder wirken wie Eruptionen leuchtender Farben, im *White Painting* scheint die Farbe schon wie Lava zu brodeln. »Farbe ist brennendes Licht«, sagte Sam Francis.

Der etwas jüngere Robert Ryman (*1930) sieht sich hingegen nicht als einen, »der weiße Bilder macht. Ich mache Bilder. Ich bin ein Maler. Weiße Farbe ist mein Medium«, so Ryman im Gespräch mit der Kuratorin Phyllis Tuchman 1971.¹ Was so einfach klingt, erweist sich im Prozess als sehr aufwendig, denn Ryman nutzt eine breite Palette von Werkstoffen, Farben und Materialien, um die weißen Bilder zu malen. Es ist nicht nur die Art des Farbauftrages auf den Träger zu erkunden, auch das Zusammenspiel von Materialkonsistenz und Trägeroberfläche ist einem intensiven Prozess der Ausarbeitung unterzogen. So gesehen ist *Accompany* von 2001 ein Klassiker im Werk des Künstlers: die im Wechsel aus dünnen und dicken, pastosen Farbschichten mit dem Pinsel auf die unbehandelte Leinwand in verschiedenen Richtungen aufgetragen, ergeben das »Bild«. Ein Bild, das sich jeder darstellenden Funktion entzieht und allein durch seine Oberfläche und in der ungleichen Begrenzung der Farbschichtung auf der größer gewählten Leinwand besteht. Das Format, die Bewegung, die Komposition, die Farbschicht, das in der Pastosität changierende Licht ist der Inhalt des »Bildes«.

Agnes Martin (1912–2004) nannte Ihre Arbeiten einmal »mind experience«, Selbsterfahrung mit der Seele! Die in Kanada ge-

Monochromism and Minimalism

Sam Francis – Ellsworth Kelly – Yayoi Kusama – Agnes Martin – Roman Opalka – Robert Ryman

The observer is at once spellbound by the brilliance of the different tones in the *White Painting* by Sam Francis (1923–1994). Glazes of runny paint scintillate on white, natural stone-like configurations. On one hand, the single floes break up the picture's monotony, on the other generate a diffuse three-dimensionality. The picture is aligned to earlier monochrome pictures. After his art studies in Berkeley and his preoccupation with the first generation of Abstract Expressionism—Mark Rothko, Barnett Newman, Ad Reinhardt and so on – he moved to Paris, where he painted this picture. Only one year later, Sam Francis fundamentally changed his palette and technique; the fine, pale tones gave way to an intense blue, red and black. From now on he applied the paint with grand gesture onto the white ground of the canvas. His later pictures take effect as eruptions of refulgent colours; in the *White Painting* the colour seems to boil like lava. "Colour is burning light," said Sam Francis.

Meanwhile, the somewhat younger Robert Ryman (b. 1930) sees himself not as "someone who paints white pictures. I paint pictures. I'm a painter. White paint is my medium," to quote Ryman talking to the curator Phyllis Tuchman in 1971.¹ This may sound simple, but the process is very elaborate, because Ryman uses a broad palette of materials and colours in order to paint the white pictures. Not only the method of applying paint to the substrate must be examined; also the interplay of material consistency and substrate surface is subjected to an intensive finishing process. Seen thus, *Accompany* of 2001 is a classic within the artist's oeuvre: the "picture" evolves out of thin and thick layers of paint alternately applied with the brush in different directions on the untreated canvas. A picture that eschews all representational function and consists alone in its surface and in the uneven limits of the layers of paint on the larger-scaled canvas. The picture's content lies in the format, the movement, the composition, the light scintillating in the pastose quality of the paint layer.

Agnes Martin (1912–2004) once called her works "mind experience", self-knowledge through the mind! She was born in Canada and trained as an artist at various universities. It wasn't until the early 1950s that she began to develop the artistic

borene und an verschiedenen Universitäten ausgebildete Künstlerin beginnt erst Anfang der 1950er-Jahre den künstlerischen Ausdruck zu entwickeln, für den sie heute bekannt ist: die sensible Beschäftigung mit der Linie, dem Bogen und dem Geviert. Mit deren feinen seriellen Wiederholungen der Einzelformen können große Einheiten entstehen, welche eigendynamisch über das Format hinaus den Eindruck eines Verschwindens in die Unendlichkeit implizieren. Auch das für Martin im späteren Werk typische, quadratische Großformat *Untitled* von 1989 wirkt über den hermetisch schließenden Rahmen hinaus in seine Umgebung. Die zart eingesetzten Farben Gelb und Blau im horizontalen Wechsel und rhythmischen Rapport sind geleitet von einer logischen Ordnung und indizieren sogar Raum mit den vor- und zurückspringenden Farbwerten. Die Askese im Einsatz der Mittel ist werksymptomatisch für Agnes Martin; hier hat sich seit ihrem New Yorker Aufenthalt nichts geändert: alle Einzelformen und Zeichen sind gleichberechtigt, in der Ordnung finden sie mit Unterstützung zarter Farbtöne ihre gemeinsamen Hierarchien.

Roman Opalka (1931–2011) taucht einen feinen Pinsel in weiße Farbe und schreibt ohne Unterbrechung eine Zahl nach der anderen, bis die Farbe im Pinselkopf aufgebraucht ist. Dadurch werden die Zahlengruppen in Schreibrichtung immer heller, das Bild flimmert vor den Augen und erhält eine schwer definierbare Räumlichkeit. 1965 entschied Opalka sich für ein radikales künstlerisches Konzept: Er begann mit der Ziffer 1 fortlaufend Zahlen auf große Bildtafeln niederzuschreiben, und zwar jedes Mal bis zur Erschöpfung seiner physischen und mentalen Kräfte, »wie ein Arbeiter in der Fabrik« (Opalka). Und so schreibt er einem Tag des Jahres 1965 die Zahlen 680350-707495 auf die Leinwand: das *Detail 680350-707495*. Sosehr das Konzept des Zählens die Unendlichkeit impliziert, macht Opalka die Endlichkeit des Lebens des Zählenden in seinen Bildern sichtbar. Seine Werke sind Notationen der verrinnenden Zeit. Mit jedem beendeten Tag fotografiert er sich selbst, mit jedem neuen Bild mengt er dem Grau des Hintergrundes etwas mehr Weiß bei, bis in den letzten seiner Bilder die Zahlen im weißen Nichts nahezu verschwinden.

Ein zentrales künstlerisches Konzept der Japanerin **Yayoi Kusama** (*1929) ist ebenfalls das obsessive Wiederholen einfacher Formen und Strukturen in ihrer Malerei, in ihren Skulpturen, in ihren Raum einnehmenden Arbeiten. In Aktionen, bei denen Kusama wie in Trance bis zu vierzig und mehr Stunden am

expression for which she is well-known today: the sensitive preoccupation with the line, the arc and the square. Large units emerge out of her fine, serial repetitions of individual forms, which, out of their own dynamics and transcending the format, imply the impression of disappearing into infinity. Also the square, large-scale format *Untitled* of 1989—typical of her later work—transcends the hermetically closed frame and invades the surrounding space. The delicately set colours of yellow and blue in horizontal alternation and rhythmic pattern repeats follow a logical arrangement and even indicate three-dimensional space with the forward and back thrusts of the colour values. Austerity in using her media is symptomatic of Agnes Martin's work; nothing changed since her sojourn in New York: all individual forms and signs are equal in value; supported by delicate colour tones they find their common hierarchies in their orderly arrangement.

Roman Opalka (1931–2011) dips a fine brush into white paint and incessantly writes one number after another until all the paint is used up on the brush. This makes the groups of numbers brighter and brighter in the writing direction; the picture shimmers before our eyes and is given an almost indefinable three-dimensionality. In 1965 Opalka opted for a radical artistic concept: he started to write down continuous numbers on large picture panels, starting with the number 1 and doing this every time until his physical and mental powers were exhausted, "like a factory worker" (Opalka). And so, one day in 1965, he wrote down the numbers 680350-707495 on the canvas: the *Detail 680350-707495*. Although the concept of counting cogently implies infinity, in his pictures Opalka visualises the finiteness of the counter's life. His works are notations of time running out. He takes a photograph of himself at the end of each day; with every new painting he adds a little more white to the grey of the background, until in the last of his pictures the numbers practically disappear into white nothingness.

A central artistic concept of the Japanese artist **Yayoi Kusama** (b. 1929) is likewise the obsessive repetition of simple forms and structures in her painting, in her sculptures, in her space-dominating works. Actions in which Kusama painted as in a trance for up to forty and more hours at a stretch produced the *Infinity Nets*, ornamental all-over paintings created by Kusama since the 1950s as meditation and consciousness exercises as if on a "high". At the same time the *Infinity Nets* form a record of effort and, most of all, of time, as in Opalka's work.

Stück malte, entstanden die *Infinity Nets*, ornamentale all over paintings, die Kusama seit den 1950er-Jahren gleichsam als rauschähnlichen Besinnungs- wie Meditationsübung malt. Zugleich sind die *Infinity Nets* ein Protokoll des Aufwandes und vor allem der Zeit, wie bei Opalka. Punkte, wellenartige Umrahmungen derselben, bilden ein endloses Flechtwerk und sind vergleichbar mit dem geduldigen, stoischen Festhalten von Zahlenreihen. Ähnlich verändert sich bei beiden Vorgehen die Konsistenz der Farbe im Pinsel, erzeugt diese physische Reduzierung der Farbmenge im Pinsel die wolkenartige Bewegung an der Oberfläche der in Grau nuancierten Malerei beider Künstler.

Ellsworth Kelly (1923–2015) fühlt sich seit seinem Einsatz als Soldat 1944 in Paris von der europäischen Moderne angezogen. Seine Rückkehr und Aufenthalt an der Seine in den Jahren 1948 bis 1954 dient dem Künstler hingegen zur Klärung seines Kunstwollens, sich etwa von der Idee eines modernen Gemäldes weg zu orientieren, hin zu einem neuen bildnerischen Konzept innerhalb etablierter Ausdrucksformen. »Kunst zu schaffen, die als Ablehnung des Staffeleibildes zu verstehen war. Malerei, in der es um Darstellung und kreative Formgestaltung ging, entsprach nicht meinem Bedürfnis, Objekte anzufertigen, die anonym waren, in denen meine eigene Persönlichkeit nicht ins Spiel kam«, so der Künstler 2002. Kelly verzichtet auf traditionelle Bezeichnungen und ersetzt diese mit zumeist assoziativer und werkimmanenter Beschreibung wie *White Triangle with Black*. Die »Reduzierung« auf monochrome Oberflächen, auf reduktive, körperhafte Shape-Formate in räumlichen Konstellationen, schließlich die Reduzierung auf ein Objekt mit Bestandteilen, diese Konzentration auf objekthafte Farbformen sehen letztlich doch aus wie ein Gemälde, wie ein Relief oder wie eine Skulptur.

1 Zit. nach Bernhard Schwenk und Christoph Schreier, *Robert Ryman*, Ausst.-Kat. Haus der Kunst, München und Kunstmuseum Bonn, Ostfildern 2000, S. 38.

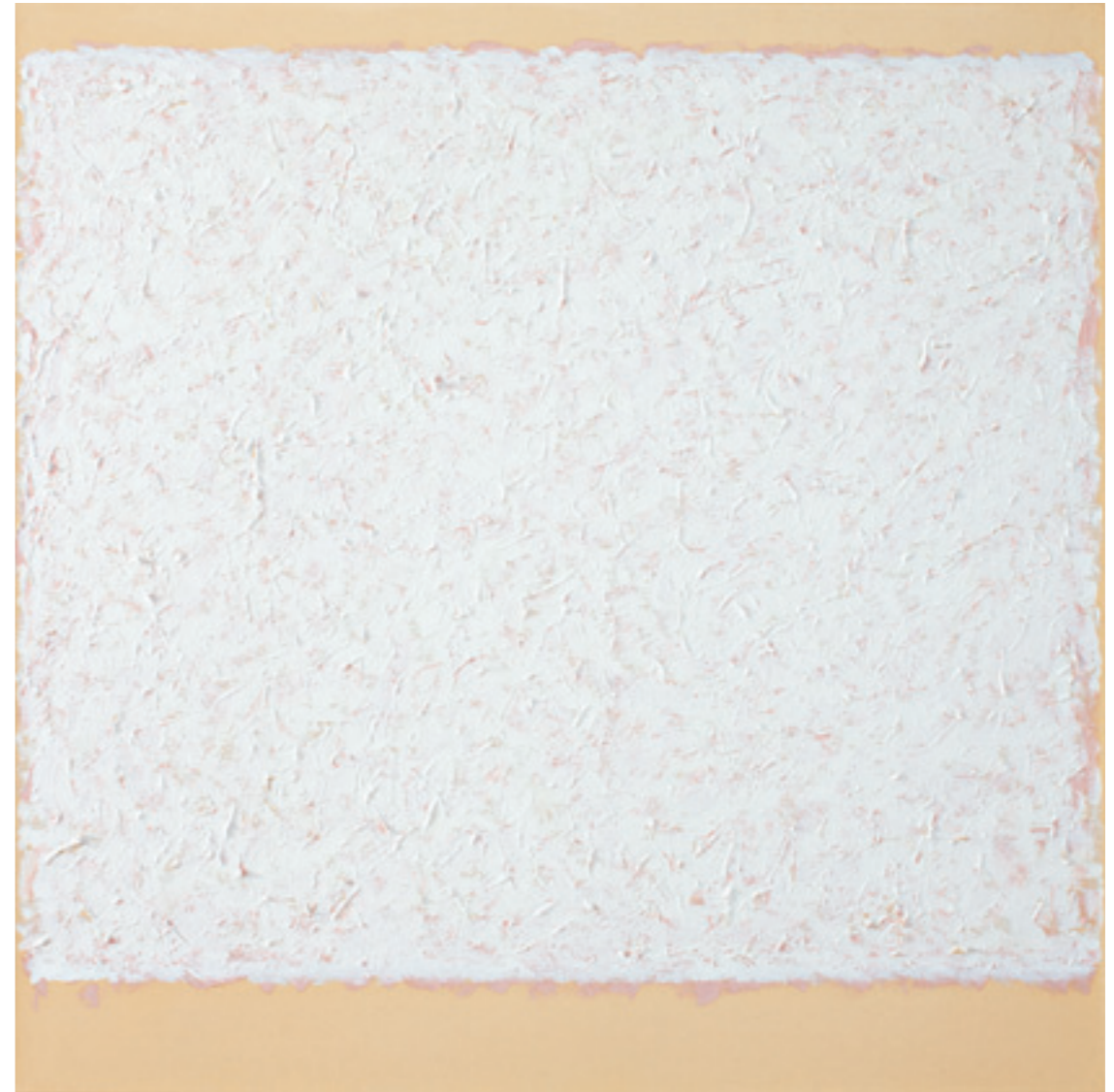
Dots in wave-like frames form an endless mesh and are comparable with the patient, stoic devotion to rows of numbers. In both work processes the consistency of paint on the brush changes in a similar way; this physical reduction of the amount of paint on the brush produces the cloud-like surface movement of the grey-nuanced painting styles of both artists

Whilst serving as a soldier in Paris in 1944, **Ellsworth Kelly** (1923–2015) felt drawn to European modern art. He returned to the Seine and stayed there between 1948 and 1954. This period served to clarify his mind about his objectives in art. He was led away from the concept of a modern painting towards finding a new pictorial concept within established forms of expression. In 2002 the artist is quoted as saying he wanted to create art that should be understood as a rejection of easel painting. Painting that was about representation and creative composition never corresponded to his need to produce objects that were anonymous, in which his own personality was not involved. Kelly eschews traditional designations and replaces them with mostly associative descriptions immanent to the work, such as *White Triangle with Black*. The "reduction" to monochrome surfaces, to minimal, corporeal shape formats in spatial constellations, finally the reduction to an object with parts, this concentration on object-like colour forms ultimately looks like a painting after all, like a relief, or like a sculpture.

1 Cit. Bernhard Schwenk and Christoph Schreier, *Robert Ryman*, ex. cat. Haus der Kunst, Munich and Kunstmuseum Bonn 2000/01, p. 38.



Sam Francis, *White Painting*, 1952, Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 101.5 x 78.5 cm



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



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



Roman Opałka, *Detail 680350-707495*, 1965, Kunstharz auf Leinwand / Synthetic resin on canvas, 202 x 152 cm



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





Frank Stella, *Tomlins Court Park I*, 1959, Emailfarbe auf Leinwand / Enamel paint on canvas, 220 x 280 cm

Bilder über nichts

Gotthard Graubner – Ad Reinhardt – Mark Rothko – Sean Scully – Richard Serra – Frank Stella

Anna Fricke

Wenn die Malerei keine Gegenstände abbildet, was macht sie dann? Kandinsky hat anknüpfend an die seit Mitte des 19. Jahrhunderts virulente Rede vom Kunstwerk als Lebewesen seine aus der Gegenständlichkeit destillierte Abstraktion mit dem Klang der Farbe und dem organischen Leben des Kunstwerks zusammengedacht.¹ Darin liegt der Kern einer folgenreichen Entwicklung: während die darstellende Malerei bekanntlich als ein Fenster zur Welt verstanden wurde, welches dem Betrachter die jeweilige (künstliche) Welt lebendig vor Augen stellt, will die abstrakte Malerei zwar kein Fenster mehr sein, zielt aber auf die Erzeugung einer Lebendigkeit neuer Art. Zum einen, indem sie der Farbe selbst Leben zuschreibt und zum anderen über den Gedanken an die autonome Lebendigkeit des Kunstwerks selbst. Die Künstler der Avantgarde beschwören ihre abstrakten Kunstwerke als atmende, lebende Körper – Josef Albers ebenso wie Kasimir Malewitsch und Piet Mondrian.

Dieses Bild-Verständnis setzt sich abgewandelt bei den Abstrakten Expressionisten und besonders bei **Mark Rothko** (1903–1970) fort. Die Farbe ist auf den Gemälden von Rothko ein Erfahrungsraum, der zur Meditation vor dem Bild einlädt. In *Untitled (White, Pink and Mustard)* erzeugt Rothko 1954 ein Energiefeld durchscheinender Flächen scheinbar glühender und schwebender Farben. Während der Betrachter zunächst in das Bild und damit aus dem Bild heraus schaute, geht ihn jetzt – im Sinne von Jacques Lacan – das Bild an, die Kommunikationssituation ist also eine gänzlich andere. Der Farbe kommt dabei eine Schlüsselfunktion zu; seit Jahrhunderten gilt sie in der Malereigeschichte als Rohstoff des Lebens, über das Kolorit verleihen die Maler ihren Gemälden Leben. »Unter den Dingen in der Natur«, schreibt der Kunsthistoriker Gottfried Boehm über die Anfänge bildlicher Darstellung, »gab es nicht nur solche, die Farbe *haben*, sondern auch andere, die Farbe *sind*. Diese besonderen Stoffe (Erden, Lehm, Kreide, Pflanzensäfte usw.) erlaubten ein Tun, das wir mit dem Ausdruck Ritual absichtlich verfremdet haben. [...] Die Malerei, deren Wurzeln in diese uralten Rituale der *Bemalung* zurückreichen, kam schließlich zu sich selbst, als sie nach der Kraft der Farbe die Verwandlungsfähigkeit der ausgegrenzten und leeren Fläche entdeckte. Eine Felswand eignete sich plötzlich zu ganz anderem Ge-

Pictures about nothing

Gotthard Graubner – Ad Reinhardt – Mark Rothko – Sean Scully – Richard Serra – Frank Stella

If painting doesn't depict objects, what does it do then? Connecting up with the virulent discourse since the mid-nineteenth century discussing an artwork as a living being, Kandinsky conceptually associated the abstraction he had distilled out of objectivity with colour resonance and the artwork's organic life.¹ Here lies the core of a momentous development: as is generally accepted, representational painting was understood as a window to the world, manifesting each (artificial) world as real life to the viewer, whereas abstract paintings no longer aims to be a window, but to generate a new type of living energy: on one hand by attributing life to colour itself, and, on the other, by thinking about the autonomous life of the artwork itself. Artists of the avant-garde conjured up their abstract artworks as breathing, living bodies—Josef Albers, likewise Kasimir Malevich and Piet Mondrian.

This understanding of a picture is continued, transformed by the Abstract Expressionists and particularly by **Mark Rothko** (1903–1970). Colour in Rothko's paintings is an experiential space inviting the viewer to meditate in front of the picture. In *Untitled (White, Pink and Mustard)* Rothko generates an energy field of radiantly pellucid areas of seemingly glowing and floating colours. While the viewer looks into the picture at first and hence out of the picture, the picture starts to matter for him—in the sense suggested by Jacques Lacan—the communication situation is thus entirely different. Here, colour is given a key function; for centuries in the history of painting it has been deemed the raw material of life; painters infused life into their pictures through colour. "Amongst things in nature," writes the art historian Gottfried Boehm on the primal beginnings of pictorial representation, "there were not only such that *had* colour but also others that *were* colour. These special materials (soils, clay, chalk, vegetal materials etc.) enabled an behaviour which we have intentionally alienated with the term ritual. [...] Painting's roots go back to these primeval rituals of *painting objects and oneself*. It ultimately came into its own when it discovered the capability of transforming marginalised and empty spaces through the power of colour. A rock face suddenly became suitable for an entirely different use; it became the location for images to appear; it became a *picture*. The transition from painted object

brauch, sie wurde zum Erscheinungsort von Darstellungen, sie wurde zum *Bild*. Der Übergang vom *bemalten Objekt* zum Bild war kulturgeschichtlich zweifellos fließend.«²

Mark Rothko und **Barnett Newman** (1905–1970) wie auch **Gotthard Graubner** (1930–2013) und **Sean Scully** (*1945) arbeiten sich am Eigenleben der Farbe ab, ihre Gemälde verkörpern die Farbe geradezu. Rothkos 1943 gemeinsam mit Adolph Gottlieb und Barnett Newman abgegebenes Statement: »gute Malerei über nichts gibt es nicht« lässt sich ohne weiteres auf Graubner und Scully übertragen.³ Ihr *Sfumato* erzeugt eine organische Abstraktion, deren Eindruck des ständigen Übergangs durchaus auch im Sinne der östlichen Philosophie zu verstehen ist; Clement Greenberg spricht treffend von einer »aktivierten schwangeren Leere«⁴ angesichts der Farbfeldmalerei von Barnett Newman, was auch auf Rothkos Gemälde zutrifft. Newmans schwarz bemalte Leinwand schließt unten mit einem weißen Strich ab. Das Bild rekuriert nicht auf eine Erfahrung, sondern ist selbst eine. Graubner spitzt die Verlebendigung der Farbe noch zu: in *Ohne Titel*, 1989–91 oszilliert ein breites Spektrum roter und blauer Töne, Vorder- und Hintergrund treten in eine dynamische Interaktion. Zusätzlich verleiht Graubner seinen Gemälden einen realen, in den Raum hinein ragenden Leib. Aufgrund der monumentalen Größe von *Ohne Titel* entfaltet diese Arbeit aus der Serie der sogenannten *Farbraum-Körper* eine besonders physische Wirkung.

Für Sean Scullys Gemälde wäre eine solche Bezeichnung undenkbar. Stilistisch deutlich von Rothko beeinflusst geht es ihm um menschliche Beziehungen und die Verarbeitung realer Eindrücke, womit er einen vollkommen anderen Ansatz als Graubner und letztlich auch als Rothko vertritt. Seine symbolische Bildsprache ist sinnlich und kontrolliert zugleich. In *Red Doric*, 2013, treffen sechs vertikale und horizontale Paare aus rötlichen und schwarzen Farbbalken aufeinander, die sich im *Sfumato* weich miteinander verbinden. Übergeordnet ergeben sich aus den drei Paaren drei vertikale größere Streifen, deren Struktur man lose auf die im Titel angedeutete dorische Säulenordnung beziehen kann. Überraschend ähnlich erscheinen Scullys Arbeiten im Vergleich zu den ganz frühen Streifenbildern von Frank Stella; überraschend besonders vor dem Hintergrund, dass es beiden um gegensätzliche Dinge geht: Stellas Streifenbilder sind von Jasper Johns Flaggenbildern (1954/55) geprägt, auf welchen dieser die darstellende Malerei originell überwindet: Bild und Darstellung fallen ineinander, das Bild stellt nicht nur eine Flagge dar, es ist eine Flagge.

to the picture was indubitable a smooth one in terms of the history of culture.“²

Mark Rothko and **Barnett Newman** (1905–1970) like **Gotthard Graubner** (1930–2013) and **Sean Scully** (b.1945) worked on the inherent life of colour; their paintings virtually embodied colour. Rothko's statement made together with Adolph Gottlieb and Barnett Newman: "There is no such thing as a good painting about nothing" can be readily applied to Graubner and Scully.³ Their *sfumato* generates an organic abstraction, whose impression of constant transition can be very well understood also in the spirit of Eastern philosophy; Clement Greenberg speaks aptly of an "activated, pregnant 'emptiness'"⁴ when confronted by the colour field painting of Barnett Newman, which also applies to Rothko's paintings. Newman's black painted canvas ends below with a white stripe. The picture does not refer back to an experience but is itself one.

Graubner intensifies the animation of colour even more to extremes: in *Untitled*, 1989–91 a wide spectrum of red and blue tones oscillate, front and background enter into dynamic interaction. In addition, Graubner lends his paintings a real body protruding into the surrounding space. Because of the monumental size of *Untitled*, this work from the series of so-called *Farbraum-Körper* (*Colour-Space Bodies*) unfolds an extraordinarily physical effect.

Such a designation would be inconceivable for Sean Scully's paintings. Clearly influenced by Rothko, he is interested in human relationships and the processing of real impressions, thus he represents an entirely different approach to Graubner and ultimately to Rothko as well. His symbolic visual imagery is simultaneously sensuous and controlled. In *Red Doric*, 2013, six vertical and horizontal pairs of reddish and black stripes of colour collide and softly merge in the *sfumato*. Three larger vertical stripes emerge from the three pairs and override them; their structure might connote the Doric column order loosely alluded to in the title. Scully's works seem surprisingly similar in comparison with the very early stripe pictures of Frank Stella; surprising especially in the context that the two of them are interested in opposite things: Stella's stripe pictures are influenced by Jasper John's flag pictures (1954/55), here the stripes overcome the representational painting in an original way: picture and image implode, the picture no longer represents a flag, it *is* a flag.

1953, also ein Jahr zuvor, beginnt **Ad Reinhardt** (1913–1967) seine Serie der *Black Paintings*, eines davon ist *Untitled* aus dem Jahr 1954, ein auf den ersten Blick monochrom schwarzes Gemälde. Nach einiger Betrachtungszeit zeichnen sich über rote, blaue und gelbe Schwarznuancen Rechtecke auf der samtig matten Oberfläche ab. In die Chronologie über sein Leben notiert Reinhardt 1943: »Continues making good paintings about nothing«⁵, womit er sich explizit konträr zur Haltung von Rothko und auch derjenigen von Graubner und Scully positioniert. Reinhardt proklamiert eine strikte Trennung zwischen Kunst und Leben, seine *Black Paintings* malt er gegen das Romantische der Farbfeldmalerei. Keine Dynamik, keine Emotionen, keine Illusion, keine Gesten: Reinhardt propagiert die Negation.⁶ **Frank Stella** (*1936), ein Bewunderer der Arbeiten von Reinhardt (bereits 1960 erwirbt er eine Arbeit seines Kollegen), wird 1959 schlagartig mit seiner Serie der *Black Paintings* bekannt, zu den charakteristischen Streifenbildern gehört auch *Tomlinson Court Park I*, 1959. Wie die anderen der Serie ist das Gemälde mit herkömmlicher unverdünnter, schwarzer Fassadenfarbe gemalt und die Breite der Streifen ergibt sich aus der Breite des Pinsels. Zwischen den opaken Streifen lässt Stella feine Linien der blanken Leinwand stehen. Anti-illusionistisch und gegen jedwede Spiritualität bestimmt die Größe und die Form des Bildes die Gestaltung der Streifen. Stella führt auf diese Weise das Bild zum Objekt. Erinnern wir uns an Boehms Ausführungen zum Entstehen der Malerei, lässt sich durchaus sagen, dass Stella die Malerei zurück zu ihren Ursprüngen beziehungsweise vor ihre Ursprünge führt, sie dabei aber jeglichen spirituellen Anschauung entzieht. Dieser Gedankengang zeigt einmal mehr die Hinfälligkeit der Vorstellung einer rein linearen historischen Entwicklung. Eine Tatsache übrigens, der sich auch Ad Reinhardt bewusst war: oft hat man ihm unterstellt, er hätte seine *Schwarzen Bilder* als die letzten möglichen Bilder begriffen. Er kommentiert sein eigenes Statement jedoch folgendermaßen: »If I were to say that I am making the last paintings, I don't mean that painting is dying. You go back to the beginning all the time anyway.«⁷

Auch die großformatigen, in den Raum drängenden Zeichnungen von **Richard Serra** (*1939) präsentieren wie diejenigen Stellas das Bild als Objekt, Bezeichnendes und Bezeichnetes fallen ineinander. Serra erklärt »the black is not on the drawing, it is the drawing«⁸. Mit *Finkl-forge*, 1991 setzt Serra den Betrachter einer monumentalen rohen Farbwand aus, dessen schwarz durchtränkte Papierfläche sich ihm fast skulptural entgegen wölbt. Die Farbe, also das Schwarz, ist für ihn nicht

In 1953, thus a year previously, **Ad Reinhardt** (1913–1967) began his series of the *Black Paintings*, one of which is *Untitled* of 1954, at first glance a monochrome black painting. By looking at it longer, we see rectangles taking shape on the velvety matte surface which are black nuanced with red, blue and yellow. In the chronology of his work Reinhardt noted in 1943: "Continues making good paintings about nothing"⁵, positioning himself here in a contrary stance to that of Rothko and also those of Graubner and Scully. Reinhardt proclaimed a strict separation between art and life; he painted his *Black Paintings* to counter the romanticism of colour field painting. No dynamics, no emotions, no illusion, no gestures: Reinhardt propagated negation.⁶

Frank Stella (b. 1936), admired Reinhardt's works (he already bought one of his fellow artist's works in 1960). He became famous overnight in 1959 with his series of Black Paintings; among the characteristic stripe pictures is *Tomlinson Court Park I*, 1959. Like the others in the series, the picture is executed with conventional unthinned black façade paint and the width of the stripe is based on the width of the brush. Stella leaves the fine lines of the blank canvas between the opaque stripes. The composition of the stripes determines the picture's size and the form, anti-illusionist and counter to any kind of spirituality. In this way Stella tends towards making the picture into an object. If we recall Boehm's statements on the origin of painting, we can very well say that Stella is taking painting back to its origins, even before its origins, but detracts all spiritual connotations. This way of thinking once more shows the invalidity of a purely linear historical development. A fact that Ad Reinhardt was aware of, by the way: people often used to accuse him of conceiving his *Black Paintings* as the last pictures possible. His comment was: "If I were to say that I am making the last paintings, I don't mean that painting is dying. You go back to the beginning all the time anyway."⁷

Also **Richard Serra**'s (b. 1939) large-format drawings penetrating the surrounding space present the picture as object, just as Stella's do; signifier and signified implode into each other. Serra explains, "the black is not on the drawing, it *is* the drawing."⁸ In *Finkl-forge*, 1991 Serra exposes the viewer to a monumental, raw wall of colour, its black-soaked paper surface almost sculpturally cockles and bulges outwards. The colour, hence the black, is not symbolic for him; this applies just as well to Stella, but is contrary to Rothko, Graubner and Scully. Serra visualises the weight of the colour black in a specific form. He shows for instance that a triangle is more lightweight than a square.

symbolisch; was genauso für Stella gilt, aber im Gegensatz zu Rothko, Graubner und Scully steht. Serra veranschaulicht das Gewicht der Farbe Schwarz in einer bestimmten Form. Er zeigt beispielsweise, dass ein Dreieck leichter ist als ein Quadrat. Während Rothko das Bild als Meditationsfläche versteht, erklärt Serra den Bildherstellungsprozess zur Meditation, einen für ihn entscheidenden körperlichen Prozess, der ihm die Reflexion der eigenen künstlerischen Herangehensweise ermöglicht.

Reinhardt, Stella und Serra verbindet die Absage an eine Funktion der Kunst, während Rothko, Newman, Graubner und Scully an der bedeutungsschwangeren Rezeption interessiert sind: ihre Leere ist nicht leer. Und gute Bilder über nichts gibt es doch.

1 Vgl. zur Vorstellung des Kunstwerks als Lebewesen: Reinhard Zimmermann, »Das Kunstwerk als Wirk-Organismus. Zur Bildtheorie der Abstraktion«, in: *Animationen/Transgressionen. Das Kunstwerk als Lebewesen*, hrsg. von Ulrich Pfisterer und Anja Zimmermann, Berlin 2005, S. 1 p. 247–264 und Richard Hoppe-Sailer, »Natur im Bild – das Bild als zweite Natur«, in: *Bildlichkeit. Aspekte einer Theorie der Darstellung*, hrsg. von Dirk Rustemeyer, Würzburg 2003, S. 35–50.

2 Gottfried Boehm: »Die Sonne hinter der Leinwand« in: *Gotthard Graubner. Ausst.-Kat. Saarland Museum Saarbrücken*, hrsg. von Ernst-Gerhard Güse, Saarbrücken 1995, S. 21–26, hier S. 15. (Hervorhebungen im Original).

3 In einem gemeinsamen Brief an die *New York Times* schrieben sie im Juni 1943: »There is no such thing as good painting about nothing«. Veröffentlicht in: »Ad Reinhardt. The Next Revolution in Art«, in: *Art News*, Februar 1964.

4 Clement Greenberg spricht von einer »activated, pregnant 'emptiness'«. Vgl. »'American Type' Painting«, in: *Art and culture. Critical Essays. Clement Greenberg*, Boston 1989, S. 208–229, hier S. 225. Zuerst erschienen in: *Partisan Review* Vol. XXII, Nr. 2, Frühling 1955, S. 179–196.

5 *Artist's chronology* (circa 1966), S. 2. Vgl.: Archives of American Art, Smithsonian Institution. <http://www.aaa.si.edu/collections/items/detail/artists-chronology-10289> (abgerufen am 15. 11. 2015)

6 Vgl. dazu Ad Reinhardt, »Art-as-Art«, in: *Ad Reinhardt*, Ausst.-Kat. Museum of Contemporary Art, Los Angeles und The Museum of Modern Art, New York, New York 1991, S. 121–122. Zuerst veröffentlicht in: *Art International* (Dezember 1962).

7 Ad Reinhardt zit. nach Yves-Alain Bois, »The Limit of Almost«, in: *Ad Reinhardt 1991* (wie Anm. 6), S. 11–35, hier S. 14.

8 Richard Serra im Gespräch mit Lizzie Borden, 1977: »About Drawing: An Interview«, in: *Richard Serra. Writings/Interviews*. Chicago 1994, S. 51–58, hier S. 53.

While Rothko sees the picture as a meditation space, Serra declares the picture-making process as meditation, a decisively physical process for him, which procures for him the reflection of his own artistic approach.

Reinhardt, Stella and Serra are linked by denying a function of art, while Rothko, Newman, Graubner and Scully are interested in the reference-charged response to their work: their emptiness is not empty. And there are good pictures about nothing, after all.

1 Cf. on the idea of the artwork as living being: Reinhard Zimmermann, »Das Kunstwerk als Wirk-Organismus. Zur Bildtheorie der Abstraktion«, in: *Animationen/Transgressionen. Das Kunstwerk als Lebewesen*, ed. Ulrich Pfisterer and Anja Zimmermann, Berlin 2005, pp. 247–264 and Richard Hoppe-Sailer, »Natur im Bild – das Bild als zweite Natur«, in: *Bildlichkeit. Aspekte einer Theorie der Darstellung*, ed. Dirk Rustemeyer, Würzburg 2003, pp. 35–50.

2 Gottfried Boehm, »Die Sonne hinter der Leinwand«, in: *Gotthard Graubner. ex. cat. Saarland Museum Saarbrücken*, ed. Ernst-Gerhard Güse, Saarbrücken 1995, pp. 21–26, here p. 15. (italics in the original).

3 They wrote in a collective letter to the *New York Times* in June 1943: »There is no such thing as good painting about nothing«. Published in: »Ad Reinhardt. The Next Revolution in Art«, in: *Art News*, February 1964.

4 Clement Greenberg talks about an »activated, pregnant 'emptiness'«. Cf.: »'American Type' Painting«, in: *Art and culture. Critical Essays. Clement Greenberg*, Boston 1989, pp. 208–229, here p. 225. First appeared in: *Partisan Review* Vol. XXII, No. 2, spring 1955, pp. 179–196.

5 *Artist's chronology* (circa 1966), S. 2. Cf.: Archives of American Art, Smithsonian Institution. <http://www.aaa.si.edu/collections/items/detail/artists-chronology-10289> (accessed 15.11.2015)

6 Cf. Ad Reinhardt, »Art-as-Art«, in: *Ad Reinhardt*, ex. cat. Museum of Contemporary Art, Los Angeles and The Museum of Modern Art, New York, New York 1991, pp. 121–122. First published in: *Art International* (December 1962).

7 Ad Reinhardt cit. Yves-Alain Bois, »The Limit of Almost«, in: *Ad Reinhardt 1991* (see n. 6), pp. 11–35, here p. 14.

8 Richard Serra 1977 talking to Lizzie Borden: »About Drawing: An Interview«, in: *Richard Serra. Writings/Interviews*, Chicago 1994, pp. 51–58, here p. 53.



Ad Reinhardt, *Ohne Titel / Untitled*, 1954, Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 127 x 127 cm



Mark Rothko, *Untitled (White, Pink and Mustard)*, 1954, Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 234 x 168.5 cm



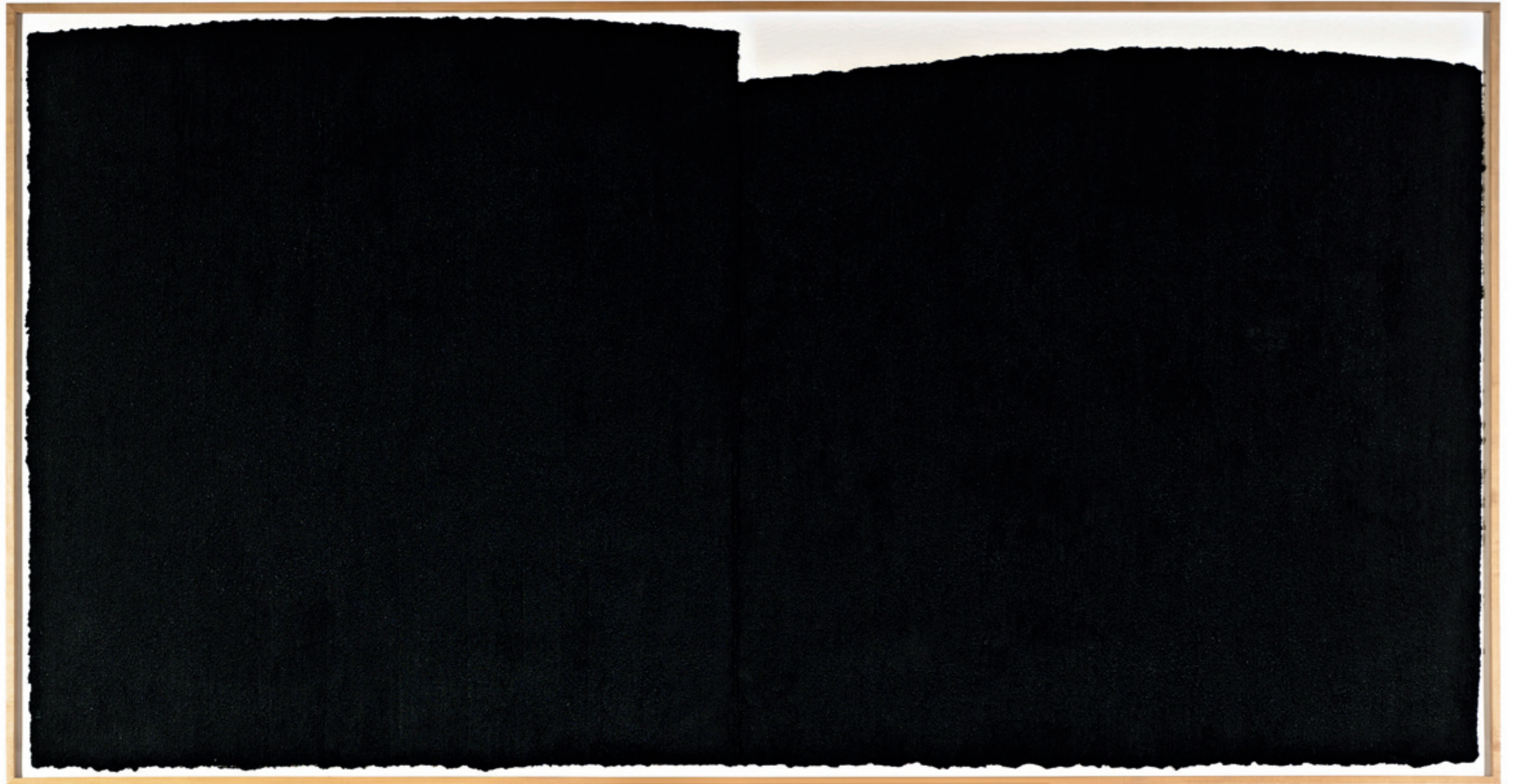
Sean Scully, *Red Doric*, 10. 3. 2013, 2013, Pastell auf Papier / Pastel on paper, 152.4 x 203.2 cm



Barnett Newman, *Gefesselter Prometheus / Prometheus Bound*, 1952, Kunstharz auf Leinwand / Synthetic resin on canvas, 335 x 127 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



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

WERKKATALOG UND ABBILDUNGSNACHWEIS / CATALOGUE AND CREDITS

Museum Folkwang: S. / p. 4/5
Willem de Kooning, *Ohne Titel / Untitled IX*, 1977 (Detail): S. / p. 6
Portrait Hubert Looser: S. / p. 10
Louis Soutter, *Contestat*, 1937–42 (schwarze Fingerzeichnung / black finger drawing), Tinte auf Papier / Ink on paper, 44 x 58 cm, Sammlung Looser / *Collection Looser*: S. / p. 12
David Smith, *DS 5/5/4/53*, 1953, Tusche auf Papier / Indian ink on paper, 39.4 x 50.8 cm, Sammlung Looser / *Collection Looser*: S. / p. 13
Philip Guston, *Ohne Titel / Untitled*, 1961, Tusche auf Papier / Indian ink on paper, 43.2 x 58.7 cm, Sammlung Looser / *Collection Looser*: S. / p. 17

Raumaufnahme / Room image: S. / p. 18/19, Surrealismus und Abstrakter Expressionismus / Surrealism and Abstract Expressionism
von links nach rechts / from left to right:

Yves Tanguy, *Les amoureux*, 1929
David Smith, *Woman Music*, 1944
David Smith, *Untitled (Nude)*, 1964
Jackson Pollock, *Two sided Painting*, 1950/51
Alberto Giacometti, *Annette assise*, 1958/59
Cy Twombly, *Sunset Series Part II – Bay of Naples (Rome)*, 1960

Yves Tanguy, *Les amoureux*, 1929, Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 100 x 81 cm, Museum Folkwang: S. / p. 20
Arshile Gorky, *Ohne Titel (Untitled)*, 1931–33, Tusche auf Papier / Indian ink on paper, 64,8 x 92,7 cm, Sammlung Looser / *Collection Looser*: S. / p. 24
David Smith, *Woman Music*, 1944, Stahl und Lack / Steel and lacquer, 46 x 22.3 x 16.5 cm, Sammlung Looser / *Collection Looser*: S. / p. 25
Jackson Pollock, *Two sided Painting (Zweiseitiges Gemälde)*, 1950/51, Öl, Email und Aluminiumfarbe auf Leinwand / Oil, enamel and aluminum paint on canvas, 68.5 x 63.5 cm, Museum Folkwang: S. / p. 26
David Smith, *Ohne Titel (Akt) / Untitled (Nude)*, 1964, schwarzes Email auf Leinwand / Black enamel on canvas, 86.4 x 127 cm, Sammlung Looser / *Collection Looser*: S. / p. 27
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, Sammlung Looser / *Collection Looser*: S. / p. 29

Raumaufnahme / Room image: S. / p. 30/31, Abstrakte malerische Geste / Abstract Painterly Gesture
von links nach rechts / from left to right:

Karl Otto Götz, *Bran-Bild vom 25. 11. 57*
Franz Kline, *Untitled*, 1953/54
Willem de Kooning, *Untitled IX*, 1977
John Chamberlain, *Archaic Stooqe* (No. 21555), 1991

John Chamberlain, *Archaic Stooqe (No. 21555)*, 1991, bemalter und glanzverchromter Stahl / Painted and high-polish chrome-plated steel, 203.2 x 149.8 x 115.5 cm, Sammlung Looser / *Collection Looser*: S. / p. 32
Willem de Kooning, *Ohne Titel / Untitled IX*, 1977, Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 177.8 x 203.2 cm, Sammlung Looser / *Collection Looser*: S. / p. 39
Willem de Kooning, *Ohne Titel / Untitled XI*, 1982, Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 177.8 x 203.2 cm, Sammlung Looser / *Collection Looser*: S. / p. 40

Franz Kline, *Ohne Titel / Untitled*, 1953/54, Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 170 x 208 cm, Museum Folkwang: S. / p. 41
Pierre Soulages, *Peinture 22 novembre 1952*, 1952, Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 92 x 65.5 cm, Museum Folkwang: S. / p. 42
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, Sammlung Looser / *Collection Looser*: S. / p. 43
Karl Otto Götz, *Bran-Bild vom 25.11.57 / Bran-painting*, 1957, Kaseinfarben auf Zinkweiß-Kreidegrund auf Leinwand / Casein paint on zinc-white calkground on canvas, 145.5 x 120.5 cm, Museum Folkwang: S. / p. 44
Emilio Vedova, *Rosso IX*, 1983, Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 200 x 300 cm, Sammlung Looser / *Collection Looser*: S. / p. 45

Raumaufnahme / Room image: S. / p. 46/47, Prozess und Materie in der Skulptur / Process und Matter in Sculpture
von links nach rechts / from left to right:
Lucio Fontana, *Concetto Spaziale, Natura, Nr. 7*, 1958/65
Lucio Fontana, *Concetto Spaziale attese*, 1954
Lucio Fontana, *Concetto Spaziale*, 1954
Yves Klein, *MG 28*, 1960
Medardo Rosso, *Bambino al sole*, 1892
Medardo Rosso, *Bambino ebero*, 1893

Auguste Rodin, *La femme accroupie*, um / ca. 1882, Bronze patiniert / Bronze with patina, 84 x 61 x 54 cm, Museum Folkwang: S. / p. 48
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, Sammlung Looser / *Collection Looser*: S. / p. 53
Medardo Rosso, *Bambino ebero / Jüdisches Kind*, 1893, Bronze, 25 x 17.5 x 16 cm, Museum Folkwang: S. / p. 54
Medardo Rosso, *Bambino al sole / Kind in der Sonne*, 1892, Bronze, 35.5 x 27 x 25.5 cm, Museum Folkwang: S. / p. 55
Alberto Giacometti, *Annette assise*, 1958/59, Bronze, 81.3 x 21.6 x 30.5 cm, AL / Ed.: 1/6, Sammlung Looser / *Collection Looser*: S. / p. 56
Cy Twombly, *Ohne Titel / Untitled, Rome*, 1979, Bronze, 49 x 42 x 22 cm, AL / Ed.: 3/6, Sammlung Looser / *Collection Looser*: S. / p. 57
Lucio Fontana, *Concetto Spaziale, Natura, Nr. 7*, 1959/60, Bronze, 84 cm Durchmesser / *Diameter*, AL / Ed.: 3/4, Sammlung Looser / *Collection Looser*: S. / p. 58
Lucio Fontana, *Concetto Spaziale*, 1954, Öl und Kieselsteine auf Leinwand / Oil and gravel on canvas, 80 x 70 cm, Sammlung Looser / *Collection Looser*: S. / p. 59

Raumaufnahme / Room image: S. / p. 60/61, Monochromie und Minimalismus / Monochromism and Minimalism
von links nach rechts / from left to right:
Barnett Newman, *Prometheus Bound*, 1952
Cy Twombly, *Untitled, Rome*, 1979
Yayoi Kusama, *Infinity Nets QATBO*, 2006
Agnes Martin, *Untitled*, 1998

Ellsworth Kelly, *White Triangle with Black*, 1976, Öl auf zwei Leinwänden / Oil on canvas, 235 x 276.9 cm, Sammlung Looser / *Collection Looser*: S. / p. 62

Sam Francis, *White Painting*, 1952, Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 101.5 x 78.5 cm, Museum Folkwang: S. / p. 66
Robert Ryman, *Accompany*, 2001, Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 91.4 x 91.4 cm, Sammlung Looser / *Collection Looser*: S. / p. 67
Yayoi Kusama, *Infinity Nets QATBO*, 2006, Acryl auf Leinwand / Acrylic on canvas, 162 x 130 cm, Sammlung Looser / *Collection Looser*: S. / p. 68
Roman Opalka, *Detail 680350-707495*, 1965, Kunstharz auf Leinwand / Synthetic resin on canvas, 202 x 152 cm, Museum Folkwang: S. / p. 69
Agnes Martin, *Ohne Titel / Untitled*, 1998, Acryl und Grafit auf Leinwand / Acrylic and graphite on canvas, 152.4 x 152.4 cm, Sammlung Looser / *Collection Looser*: S. / p. 71

Raumaufnahme / Room image: S. / p. 72/73, Bilder über nichts / Pictures about nothing
von links nach rechts / from left to right:
Mark Rothko, *Untitled (White, Pink and Mustard)*, 1954
Richard Serra, *Finkl-forge*, 1991
Gotthard Graubner, *Ohne Titel*, 1989–91
Frank Stella, *Tomlins Court Park I*, 1959

Frank Stella, *Tomlins Court Park I*, 1959, Emailfarbe auf Leinwand / Enamel paint on canvas, 220 x 280 cm, Museum Folkwang: S. / p. 74
Ad Reinhardt, *Ohne Titel / Untitled*, 1954, Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 127 x 127 cm, Museum Folkwang: S. / p. 79
Mark Rothko, *Untitled (White, Pink and Mustard)*, 1954, Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 234 x 168.5 cm, Museum Folkwang: S. / p. 80
Sean Scully, *Red Doric, 10. 3. 2013*, 2013, Pastell auf Papier / Pastel on paper, 152.4 x 203.2 cm, Sammlung Looser / *Collection Looser*: S. / p. 81
Barnett Newman, *Gefesselter Prometheus / Prometheus Bound*, 1952, Kunstharz auf Leinwand / Synthetic resin on canvas, 335 x 127 cm, Museum Folkwang: S. / p. 82
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, Sammlung Looser / *Collection Looser*: S. / p. 83
Richard Serra, *Finkl-forge*, 1991, Ölkreide auf Papier / Oil crayon on paper, 168.2 x 328.6 cm, Sammlung Looser / *Collection Looser*: S. / p. 84/85

FOTONACHWEIS / PHOTO CREDITS

Umschlagabbildungen außen / Cover illustrations outside:
Willem de Kooning, *Untitled*, 1977
Franz Kline, *Untitled*, 1953/54
Jackson Pollock, *Two Sides Painting*, 1950/51
Cy Twombly, *Sunset Series Part II – Bay of Naples (Rome)*, 1960
Mark Rothko, *Untitled, (White, Pink and Mustard)*, 1954
Sean Scully, *Red Doric, 10. 3. 2013*, 2013
Auguste Rodin, *La femme accroupie*, ca. 1882
Alberto Giacometti, *Annette assise*, 1958/59

Umschlagabbildungen / Cover illustrations innen / inside:
Fotos / photos:
1 © Hubert Looser, 2–3 © FBM studio, Zürich, 4 © Peter Gaechter + Clahsen, Zürich, 5 © FBM studio, Zürich, Sammlung / Collection Looser „Private Passion – Public Wealth“ Teilansicht der Dauerleihgabe im Kunsthaus Zürich, 2013, 6 © Mark Niedermann, Tony Smith, *Ten Elements* vor der Fondation Beyeler, 2015/16.
Portrait: © C. Scholz, Zürich, Urheber / Originator © Hubert Looser S. / p.10

Sammlung Museum Folkwang: Jens Nober
Sammlung Looser / Collection Looser: Archiv / Archive Fondation Hubert Looser
Raumaufnahmen / Room images: Sebastian Drüen

Museum Folkwang

Museumsplatz 1
D-45128 Essen
www.museum-folkwang.de

Fondation Hubert Looser

Freudenbergstrasse 140
CH-8044 Zürich
www.fondation-hubert-looser.ch

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

SAMMLUNG HUBERT LOOSER — MUSEUM FOLKWANG – EIN DIALOG
COLLECTION HUBERT LOOSER — MUSEUM FOLKWANG – A DIALOGUE
RODIN — GIACOMETTI · ROTHKO — SCULLY · KLINE — DE KOONING

29. April – 30. Oktober 2016
April 29th – October 30th 2016
Museum Folkwang
Museumsplatz 1, D-45128 Essen
www.museum-folkwang.de

KATALOG / CATALOGUE

Herausgeber / Editors:
Museum Folkwang

Direktor / Director
Tobia Bezzola

Konzept / Concept:
Mario von Lüttichau, Florian Steininger

Redaktion und Lektorat / Editing and copyediting:
Mario von Lüttichau, Florian Steininger

Autoren / Authors:
Tobia Bezzola
Anna Fricke
Ulf Küster
Mario von Lüttichau
Florian Steininger
Corinna Thierolf

Übersetzungen / Translations:
Abigail Prohaska (Deutsch-Englisch / German-English)

Grafische Gestaltung und Satz / Graphic Design and Typesetting:
Loys Egg

Reproduktionen / Reproductions:
studio_02, Markus Rothbauer

Schrift / Typeface: Frutiger, Avenir

Papier / Paper: Allegro matt, 200 g/m²

Druck und Buchbinderei / Printing and binding: Grasl Fair Print, Bad Vöslau

© 2016 Museum Folkwang und AutorInnen / and authors

Credits und / and Copyrights:
© 2016 für die abgebildeten Werke von / for the reproduced works of:
John Chamberlain, Karl Otto Götz, Arshile Gorky, Gotthard Graubner, Franz Kline, Agnes Martin, Roman Opalka, Ad Reinhardt, Robert Ryman, Richard Serra, David Smith, Pierre Soulages, Frank Stella, Yves Tanguy by VG Bild-Kunst, Bonn

© 2016 für die abgebildeten Werke von / for the reproduced works of:
Lucio Fontana: © Lucio Fontana by SIAE / VG Bild-Kunst, Bonn

Sam Francis: © Sam Francis Foundation, California / VG Bild-Kunst, Bonn
Alberto Giacometti: © Alberto Giacometti-Stiftung
Ellsworth Kelly: Ellsworth Kelly
Willem de Kooning: © The Willem de Kooning Foundation, New York / VG Bild-Kunst, Bonn
Yayoi Kusama: Yayoi Kusama
Barnett Newman: © Barnett Newman Foundation / VG Bild-Kunst, Bonn
Jackson Pollock: © Pollock – Krasner Foundation / VG Bild-Kunst, Bonn
Mark Rothko: © Kate Rothko-Pritzel & Christopher Rothko / VG Bild-Kunst, Bonn
Sean Scully: Sean Scully
Cy Twombly: Cy Twombly Foundation
Emilio Vedova: Fondazione Emilio e Annabianca Vedova
Fabienne Verdier: Fabienne Verdier
sowie bei den Künstlern und ihren Rechtsnachfolgern / as well as the artists and their legal successors

AUSSTELLUNG / EXHIBITION

Kuratoren / Curators:
Mario von Lüttichau, Florian Steininger

Ausstellungskoordination und -organisation /
Exhibition coordination and organization:
Susanne Brüning, Hannah Vietoris

Marketing und Kommunikation / Marketing and Public relations:
Anka Grosser, Anna Littmann

Restauratorische Betreuung / Conservation:
Silke Zeich, Frederike Breder

Kunstvermittlung / Art mediation:
Peter Daners, Annika Schank

Mit freundlicher Unterstützung / With kind support:

Sotheby's 