

Serge Brignoni
Anthony Caro
John Chamberlain
Arshile Gorky
Philip Guston
Rebecca Horn
Roni Horn
Ellsworth Kelly
Lenz Klotz
Yayoi Kusama
Willem de Kooning
Brice Marden
Agnes Martin
Robert Ryman
Sean Scully
Kurt Seligmann
Richard Serra
David Smith
Al Taylor
Cy Twombly
Fabienne Verdier

RASTLØSE GESTER / RESTLESS GESTURES COLLECTION HUBERT LOOSER

RASTLØSE GESTER RESTLESS GESTURES

VERK FRA / WORKS FROM THE

COLLECTION HUBERT LOOSER

NASJONALMUSEET

ISBN 978-82-8154-123-8



9 788281 541238

RASTLØSE GESTER
RESTLESS GESTURES

VERK FRA / WORKS FROM THE

COLLECTION HUBERT LOOSER

NASJONALMUSEET

Innhold / Contents

- 4 **Forord / Preface**
Sabrina van der Ley
- 7 **Introduksjon til Hubert Looser-samlingen /
Introduction to the Collection Hubert Looser**
Florian Steininger
- 9 **Rastløse gester / Restless Gestures**
Ingvild Krogvig
- 22 **(Bilder, kat. / Images, cat. 1–9)**
- 30 **Surrealisme og det som følger: Gorky – Smith – Seligmann.
Tre papirarbeider fra 1930-tallet i Looser-samlingen /
Surrealism and Beyond: Gorky – Smith – Seligmann.
Three Works on Paper from the Nineteen-Thirties in the Looser Collection**
Evelyn Benesch
- 44 **(Bilder, kat. / Images, cat. 10–29)**
- 66 **Å puste ut streken. De Koonings sene arbeider /
Breathing out the Line. De Kooning's Late Work**
Florian Steininger
- 75 **(Bilder, kat. / Images, cat. 30–46)**
- 94 **«Med ryggen til verden». Agnes Martins kunst /
“With my back to the World”. The Art of Agnes Martin**
Heike Eipeldauer

Forord

«Rastløse gester. Verk fra Hubert Loosers samling» er den første av en rekke utstillinger som Nasjonalmuseets avdeling for samtidskunst vil vise i Nasjonalgalleriets utstillingssaler mens samtidskunsten er på vei til det nye bygget på Vestbanen, som åpnes i 2020.

Det er en stor glede og en enestående anledning å kunne arrangere denne utstillingen i vårt museum. Ikke minst fordi den sveitsiske entreprenøren og filantropen Hubert Loosers samling blir ansett som en av de fineste private samlinger i sitt slag i Mellom-Europa. Med verker av noen av datidens mest berømte kunstnere, konsentrerer den seg hovedsakelig om surrealisme, abstrakt ekspresjonisme, minimalisme og arte povera og forteller historien om noen av de viktigste retningene i det 20. århundrets kunst i USA og Europa.

Mens vårens utstilling i Nasjonalgalleriet, «The Great Graphic Boom», handlet om interessen for grafikk hos etterkrigstidens amerikanske kunstnere, undersøker «Rastløse gester. Verk fra Hubert Loosers samling» på hvilken måte sporene, eller fravær av disse, etter kunstnerens fysiske gester i maleriet, skulpturen og papirarbeidet har endret karakter og betydning fra 1930-tallet og frem til i dag. Å nærme seg arbeidene til David Smith, Arshile Gorky, Willem de Kooning, John Chamberlain, Agnes Martin, Ellsworth Kelly, Robert Ryman, Cy Twombly og Rebecca Horn med den gestiske handlingen som referanseramme kan ved første øyekast virke ahistorisk siden de var eksponenter

Preface

“Restless Gestures. Works from the Hubert Looser Collection” is the first in a series of exhibitions the Department of Contemporary Art of the National Museum of Norway will be mounting in the National Gallery’s exhibition spaces while contemporary art is on the move to the National Museum’s new building at Vestbanen, due to open in 2020.

It is an immense pleasure and a unique opportunity to host this exhibition in our premises, not least since the art collection of the Swiss entrepreneur and philanthropist Hubert Looser is considered one of the finest private collections of its kind in Central Europe. Consisting predominantly of Surrealism, Abstract Expressionism, Minimalism and Arte Povera, it tells the story of some of the most important movements in 20th-century art in the United States and Europe, with works by some of the best-known artists of the time.

While the National Gallery’s spring exhibition “The Great Graphic Boom” addressed the interest in printmaking among post-war American artists, “Restless Gestures. Works from the Hubert Looser Collection” examines how the traces, or the absence of traces, left by the artist’s physical gestures in painting, sculpture and works on paper, have changed character and significance from the 1930s up until today. To approach the works of David Smith, Arshile Gorky, Willem de Kooning, John Chamberlain, Agnes Martin, Ellsworth Kelly, Robert Ryman, Cy Twombly and Rebecca Horn with the gestural act as a frame of reference might at first glance appear to be ahistorical since

for vidt forskjellige retninger. Ikke desto mindre er det mulig å finne en felles interesse for de gestiske aspektene ved kunsten i mange av disse verkene, enten den er bekræftende eller kritisk.

Først og fremst går vår takk til Hubert Looser for hans enestående generøsitet, tillit og inspirerende engasjement i vårt felles prosjekt. Videre takker vi katalogforfatterne Florian Steininger, Evelyn Benesch, Heike Eipeldauer og Ingvild Krogvig – som også er kurator for utstillingen – og vår påpasselige katalogredaktør, Marianne Yvenes. Vi vil gjerne også takke Thomas Stauffer, som initierte dialogen mellom Looser og Nasjonalmuseet.

Sist, men ikke minst, retter vi en takk til prosjektgruppen for dens utmerkete arbeid. Spesielt ønsker vi å takke vår dyktige prosjektleder Elsebet Kjerschow, Reinhard Hvidsten og hans tekniske stab, Øystein Ustvedt og Anna Carin Hedberg for deres gode råd og formidlingskurator Siv Hofsvang for et inspirerende aktivitetsprogram.

Vi har et sterkt håp om at alle som besøker utstillingen vil ha stor glede av disse skattene som svært sjelden vises.

Sabrina van der Ley
Avdelingsdirektør samtidskunst
Nasjonalmuseet, Oslo

they were exponents of widely differing movements. Nevertheless it is possible to localise a common interest in the gestural aspects of art, either affirmative or critical, which many of these works are built on.

Our gratitude is due, first and foremost, to Hubert Looser for his exceptional generosity, trust and inspiring involvement in our joint endeavour. Sincere thanks go to catalogue contributors Florian Steininger, Evelyn Benesch, Heike Eipeldauer and Ingvild Krogvig—who is also the curator of the exhibition,—and to our attentive catalogue editor Marianne Yvenes. We would also like to thank Thomas Stauffer for initiating the dialogue between the collaborators.

Last, but certainly not least, special thanks are due to the project team for their marvellous work. We particularly wish to thank our thoughtful project manager Elsebet Kjerschow, Reinhard Hvidsten and his crew of exhibition technicians, Øystein Ustvedt and Anna Carin Hedberg for their advice, and education curator Siv Hofsvang for an engaging programme of events and more.

We very much hope that all visitors to the exhibition will enjoy discovering these rarely seen treasures.

Sabrina van der Ley
Director of Contemporary Art
National Museum, Oslo



HUBERT LOOSER

Hubert Looser-samlingen

Florian Steininger

Den sveitsiske Looser-samlingen er en av de fremste private samlingene i Europa av moderne og samtidig kunst, med hovedfokus på surrealisme, abstrakt ekspresjonisme, minimalisme og arte povera.

Valgene av verk, presentasjonsformen og grupperingen av enkeltarbeidene er resultatet av en følsom connoisseurs brennende interesse for kunst. Samleren opererer som kurator, og selv om samlerlidenskapen er hoveddrivkraften, har han alltid verkenes kunsthistoriske relevans for øye. Med denne fremgangsmåten nærmer Hubert Looser seg kriteriene for offentlige samlinger; det avgjørende for de store museums-samlingene er at de fungerer som et kollektivt minne og har som mål å dokumentere det som er kulturelt relevant for videre å kunne fortelle historien på en objektiv måte. Ikke desto mindre har drivkraften bak store samlinger hovedsakelig vært det entusiastiske enkeltmennesket oppildnet av trangen til å samle, enten det tilhørte de habsburgske dynastier eller var industrimagnat.

Looser føler et ansvar for kunsten. Ikke på noen måte anser han kunstverket primært som sin private eiendom, en omhyggelig bevoktet skatt eller et prestisjeobjekt med potensielle for økt verdi på kunstmarkedet. Tvert imot er det en kulturell arv som trenger å delta i en form for offentlig meningsutveksling. Kunst må, til vårt felles beste, kommuniseres som en av samfunnets identitetsformende søyler. «Privat lidenskap» blir «offentlig velstand». De første viktige skrittene for å oppfylle denne ambisjonen ble tatt med omfattende utstillinger av Looser-samlingen, som den i Bank Austria Kunstforum, Wien, i 2012 og utstillingen det påfølgende året i Kunsthaus Zürich.

Det bemerkelsesverdige ved Looser-samlingen er at den genererer fascinerende og pregnante forbindelseslinjer mellom maleri, skulptur og tegning som overskrider tradisjonelle medieinndelinger. Disse åpne, dynamiske referansesystemene er ikke forbundet med altfor strenge klassifiseringer. De viktigste temaene i samlingen kan sammenfattes som den maleriske gesten, linjen, det prosessbaserte aspektet, materialiteten, det minimalistiske, nærmest åndelige elementet og arkaiske og naturorienterte aspekter. Dialog og sammenkoblede assosiasjoner kan ses som Looser-samlingens vesentligste kjennetegn. Ikke stjerneskuddene og investeringskunsten som man

Collection Hubert Looser

Florian Steininger

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 on 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, Hubert 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 magnates.

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 Kunsthaus Zurich.

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 which 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 impression

så ofte støter på i private samlinger, men komplekse konstelasjoner i flere sjikt. Her fungerer kunstverket som en kommuniserende, følsom organisme hvis uttrykk er avhengig av omgivelsene. I sitt private hjem betoner Looser dette referansesystemet på mange forskjellige måter.

Et sentralt trekk ved Looser-samlingen er et omfattende og rikt nyansert utvalg av malerier, tegninger og skulpturer av Willem de Kooning, nestoren blant de abstrakte ekspresjonistene. Disse verkene er supplert med konsentrater av produksjonen til David Smith, Cy Twombly, John Chamberlain, Agnes Martin, Ellsworth Kelly og Robert Ryman samt ypperlige enkeltverk av Pablo Picasso, Alberto Giacometti og Arshile Gorky. I sitt seneste stadium som samler har Hubert Looser konsentrert seg om tre samtidskunstnere som tar opp og viderefører tematikken med håndskrift- og «rastløse gester»: Det dreier seg om Al Taylors konseptuelle og prosessuelle arbeider, Sean Scully og hans maleriske, geometriske komposisjoner og endelig Fabienne Verdier, som setter sine følsomme penselstrøk på lerretet med rytme og empati.

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

A central feature of the Looser Collection is an extensive and richly faceted inventory of paintings, drawings and sculptures by Willem de Kooning, the doyen of Abstract Expressionism. These are joined by focused collection concentrates by David Smith, Cy Twombly, John Chamberlain, Agnes Martin, Ellsworth Kelly, Robert Ryman, also superlative individual works by Pablo Picasso, Alberto Giacometti and Arshile Gorky. In his most recent phase of collecting Hubert Looser focused on three contemporary positions taking up the theme of handwriting and the “restless gesture”: Al Taylor’s conceptual-processual works, Sean Scully and his painterly geometric compositions, and finally Fabienne Verdier with her sensitive brushstrokes, applied with rhythm and empathy.

Rastløse gester

Ingvild Krogvig

Each gesture is an event – one might even say a drama – in itself.
Walter Benjamin i Franz Kafka:
On the Tenth Anniversary of His Death.

Dette essayet skal handle om gester. Mer konkret om spor og fraværet av spor etter kunstnerens kroppslige gester, og hvordan disse sporene har endret karakter og betydning fra tidlig i 1930-årene og frem til 1990, med utgangspunkt i verk fra Hubert Loosers samling. Å nærme seg arbeidene til David Smith, Arshile Gorky, Willem de Kooning, John Chamberlain, Agnes Martin, Ellsworth Kelly, Robert Ryman, Cy Twombly og Rebecca Horn fra et gestisk perspektiv, kan muligens fremstå som reduktivt og ahistorisk. Som kunstnere var de eksponenter for vidt forskjellige retninger som surrealisme, abstrakt ekspresjonisme, minimalisme og nyere, mer konseptuelle eller narrativt begrunnede former for abstraksjon. Likevel er det mulig å peile inn et tangeringspunkt i den markante interessen for de gestiske aspektene ved kunsten som mange av disse verkene bygger på.

Selve begrepet «gestisk maleri» kom først i alminnelig omløp etter 1970, i kjølvannet av Irving Sandler’s bok *The Triumph of American Painting*. Skrevet fra innsiderens perspektiv, går boken tett på den abstrakte ekspresjonismen – den første avantgarden som hadde vokste frem på amerikansk jord. I et forsøk på å sortere de vidt forskjellige strategiene som preget bevegelsen, skilte Sandler mellom aktørene som forvandlet lerretet til store umodulerte fargeflater, *colour field painters*, og de som arbeidet med et gestisk maleri, *gestural painting*. I motsetning til fargefeltmalerne, vektla de gestiske kunstnerne selv maleprosessen gjennom å dryppe, smøre, trekke eller kaste maling utover lerretet. Ikke sjelden var det snakk om kraftfulle fysiske bevegelser som involverte hele kroppen.

Interessen for de gestiske sporene som kunstnere etterlot seg i verket, oppsto imidlertid lenge før Sandler’s sorteringsarbeid. Den kan spores tilbake til modernismens første fase i Frankrike på midten av 1800-tallet, da enkelte kunstnere begynte å utfordre ideen om maleriet som et plettfritt vindu inn i en annen verden. En helt avgjørende skikkelse her var Édouard Manet. Tidlig i 1860-årene begynte han å la malplasserte maleriske flekker, *les taches*, få innpass i bildene. Som spor etter kunstnerens hånd, brøt de med maleriets mimetiske

Restless Gestures

Ingvild Krogvig

Each gesture is an event – one might even say a drama – in itself.
Walter Benjamin in Franz Kafka:
On the Tenth Anniversary of His Death.

This essay will deal with gestures. More specifically with traces, or the absence of traces, left by the artist’s physical gestures, and how these traces have changed character and significance from the 1930s up until 1990, based on works from the Hubert Looser Collection. To approach the works of David Smith, Arshile Gorky, Willem de Kooning, John Chamberlain, Agnes Martin, Ellsworth Kelly, Robert Ryman, Cy Twombly and Rebecca Horn with the gestural act as a frame of reference might at first glance appear to be reductive and ahistorical. As artists they were exponents of widely differing movements, such as Surrealism, Abstract Expressionism, Minimalism and newer, more conceptual or narrative-based forms of abstraction. Nevertheless it is possible to localise a common trait in their striking interest in the gestural aspects of art, which many of these works are built on.

The very term “gestural painting” first came into circulation after 1970, in the wake of Irving Sandler’s book *The Triumph of American Painting*. Written from the perspective of the insider, the book closely follows Abstract Expressionism – the first avant-garde movement to emerge on American soil. In an attempt to classify the widely differing strategies that characterised the movement, Sandler distinguished between those who transformed the canvas into large unmodulated areas of colour—the colour field painters—and those who worked with gestural painting. As opposed to the colour field painters, the gestural artists emphasised the painting process itself by dripping, smearing, dragging or throwing paint onto the canvas. More often than not the process was based on powerful physical movements that involved the entire body.

Interest in the gestural traces that artists left behind in their works, arose long before Sandler’s work of classifying them, however. It can be traced back to Modernism’s first phase in France in the mid 19th century, when certain artists began to challenge the idea of painting as an unblemished window that opened into another world. A crucial figure here was Édouard Manet. Early in the 1860s he introduced misplaced painterly spots, *les taches*, in his pictures. As traces of the artist’s hand, they broke with painting’s mimetic logic.¹ The spots

logikk.¹ Samtidig representerte flekkene en performativ operasjon. Kunstneren var, som Øystein Sjøstad skriver, i ferd med å innta en ny rolle, «ikke lenger en som beskriver, men en utøver».²

Utover 1900-tallet ble interessen for sporene etter kunstnerens handlinger stadig mer markant, samtidig som ideen om kunsten som en mimetisk virksomhet tapte terreng. Maleriet signaliserte sin status som moderne nettopp ved å betone hvordan det ble til. I Looser-samlingen viser interessen for det gestiske seg dels som kollektive, regulative ideer som bidro til å forme surrealismen, den abstrakte ekspresjonismen og minimalismen. Og dels manifesterer den seg som høyst individuelle prosjekter i konkrete kunstnerskap. Den dukker opp som en drodlende strek i et av David Smiths surrealistiske arbeider. I de pastose strøkene til Willem de Kooning og de fargerike metallbitene i John Chamberlains skulpturer har den et overveldende nærvær, mens Agnes Martins bilder, der sporene etter kunstnerens hånd er redusert til ørsmå dirrende linjer og punkter, fremstår nærmest som en negasjon av det gestiske maleriet. Robert Ryman, som ofte beskrives som minimalist, nærmer seg gesten med en analytisk, nærmest konseptuell holdning. I maleriene til Cy Twombly og Al Taylor tar det gestiske en ny dreining; linjene og flekkene fungerer ikke lenger som en indeks over kunstnerens gester, men inngår i stedet i et narrativt spill.

Automatiske og ikke-automatiske gester

Samlingen til Hubert Looser begynner i surrealismen. Det var en bevegelse som tilla den ubevisste, tilfeldige, ja automatiske, gesten en helt ny betydning. Hvor sentral automatismen var, fremgår i surrealismens første manifest fra 1924, der André Breton synes å definere surrealismen som en automatisk praksis per se:

Surrealisme, subst. m.: Ren psykisk automatisme som middel til å uttrykke muntlig eller skriftlig, eller på hvilken som helst annen måte, tankens egentlige virkemåte. Tankens diktat, unndratt enhver fornuftskontroll og enhver estetisk eller moralsk beskjefthet.³

Når Breton beskriver automatismen som et middel til å uttrykke «tankens egentlige virkemåte», er det et uttrykk for retningens anti-rasjonalistiske holdning og sterke vektlegging av menneskets indre virkelighet.⁴ Poesi og maleri skulle, i tråd med surrealismes revolusjonære prosjekt, forvandles fra objekter for estetisk kontemplasjon til verktøy for psykisk og seksuell frigjøring. Utgangspunktet var selvsagt psykoanalysen, den nye vitenskapen om mennesket som Sigmund Freud hadde lansert ved inngangen til 1900-tallet.

simultaneously represented a performative operation. As Øystein Sjøstad writes, the role of the artist was about to change, being “no longer [that of] a describer, but a performer”.²

Throughout the 20th century the interest in the traces of the artist’s actions became increasingly discernible. At the same time the idea of art as a mimetic enterprise lost ground. Painting signalled its new status as modern precisely by emphasising how it came into being. In the Looser Collection an interest in the gestural is evident partly as collective, regulative ideas that contributed in forming Surrealism, Abstract Expressionism and Minimalism. And it partly manifests itself as highly individual projects within specific oeuvres. It appears as a doodled line in one of David Smith’s surrealistic works. In the impasto brushstrokes in the abstract-expressionist paintings of Willem de Kooning and the colourful metal fragments in David Chamberlain’s sculptures it has an overwhelming presence. While Agnes Martin’s pictures, where the traces left by the artist’s hand are reduced to tiny pulsating lines and dots, appear almost as a negation of the gestural painting. Robert Ryman, who is often described as a minimalist, approaches the gesture with an analytical, almost conceptual attitude. In the paintings of Cy Twombly and Al Taylor the gestural takes on a new twist; the lines and spots no longer function as an index of the artist’s gestures, but are instead part of a narrative.

Automatic and Non-automatic Gestures

The Hubert Looser Collection starts with Surrealism. It was a movement that attributed the unconscious, accidental—even automatic—gesture with a whole new significance. The extent of automatism’s importance is stated in Surrealism’s first manifesto from 1924, where André Breton appears to define Surrealism as an intrinsically automatic practice:

Surrealism, n. m. Pure psychic automatism by means of which one intends to express, either verbally, or in writing, or in any other manner, the actual functioning of thought. Dictated by thought, in the absence of any control exercised by reason, free of any aesthetic or moral concern.³

When Breton describes automatism as a means by which to express “the actual functioning of thought”, it is an expression of the movement’s anti-rationalistic attitude and strong emphasis on the human being’s inner reality.⁴ In keeping with Surrealism’s revolutionary project, poetry and painting should be transformed from objects intended for aesthetic contemplation to tools for psychic and sexual liberation. The point of reference was of course psychoanalysis, the new science related

Allerede fire år før manifestet, hadde Breton og Philippe Soupault skrevet om *écriture automatique*, eller automatskrift. Det var en skrift som fremkom ved at pennen beveget seg fritt over papiret uten å forstyrres av fornuftens diktat, ikke ulik metodene som ble brukt av samtidens spiritualistiske medier.⁵ Først ut med å ta i bruk automatisme som en billedkunstnerisk teknikk, var imidlertid André Masson. Hans automatiske praksis besto i å sette en penn på papiret, fordrive alle tanker fra bevisstheten og så observere hvordan hånden begynte å skrive i en nesten manisk gestus.⁶ Også Max Ernst arbeidet midt i 1920-årene med tilfældighetsbaserte teknikker som *frottage* og dryppemalerier – de siste ble til ved å la en malingsboks med hull dingle over lerretet i en tråd.⁷

Likevel var det den drodlende gesten og den flytende frie linjen den produserte – en linje som syntes å bevege seg kontinuerlig i kontakt med papiret – som ble automatismens fremste signatur. Fra slutten av 1920-årene og gjennom 1930-årene spredte den seg utover Europa. I Norge invaderte den bildene til surrealistene som Håkon Arnestad Bjærke, Bjarne Engebret og Olav Strømme.

I Looser-samlingen finnes det ingen surrealistiske verk som med sikkerhet kan sies å basere seg på automatisme. Når det dveles ved teknikkene, er det fordi de dukker opp igjen i den delen av samlingen som omfatter abstrakte ekspresjonister. Et av de surrealistiske verkene i samlingen, David Smiths *Untitled (Virgin Islands)* (kat. 3) fra 1933, har likevel stilistiske trekk som minner om automatismens. Tusjtegningen inngår i en serie som ble til etter en reise Smith foretok til de karibiske Jomfruøyene. De og andre blad i serien har blitt beskrevet som abstrakte kart, der linjeskriften leses som kartografiske tegn for høydedrag, elver og sjøer. Viktigere i denne sammenhengen, er det intrikate spillet av tilsynelatende spontant drodlende gester, kombinert med nitide skraveringer utført med stor kontroll.

Antakelig var Smith påvirket av arbeider fra Picassos surrealistiske fase i overgangen mellom 1920- og 30-årene. Året etter at *Untitled (Virgin Islands)* ble til, gikk Smith i gang med å sveise metalltråder og -biter sammen til skulpturer inspirert av Picasso og Julio González. I flere av disse tidlige skulpturene er det som om de rette og drodlende linjer i Smiths tusjtegninger reiser seg fra arket og spiller seg ut i rommet – tilsynelatende uaffektet av samtidens etablerte regler for hva skulptur kunne være.

Smiths skulptur *Woman Music* (1944) (kat. 4) som befinner seg i Loosers samling, er ikke et av disse luftige «trådtblåene». Men den stiliserte kvinnefiguren, som artikuleres av flate plan vridd i forskjellige retninger, var helt klart

to the human being that Sigmund Freud had launched at the dawn of the 20th century.

Four years before the manifesto, Breton and Philippe Soupault had written about *écriture automatique*, or automatic writing. It was form of writing that emerged when the pen moved freely across the paper without being distracted by the dictate of reason, not unlike the methods that were used by psychic mediums of the age.⁵ The first one to make use of automatism as a visual art technique was André Masson. His automatic practice consisted of placing pen to paper, driving away all conscious thoughts and then observing how his hand began to scribble in an almost manic gesturing.⁶ In the 1920s Max Ernst also worked with chance-based techniques such as *frottage* and drip paintings—the latter were created by letting a can of paint with holes in it dangle from a rope over a canvas.⁷

However it was the doodling gesture and the free-flowing line it produced—a line that appears to move in continuous contact with the paper—that would become automatism’s foremost signature. From the end of the 1920s and throughout the 1930s it spread across Europe. In Norway it invaded the pictures of Surrealists like Håkon Arnestad Bjærke, Bjarne Engebret and Olav Strømme.

In the Looser Collection there are no Surrealistic works that are definitively based on automatism. Nevertheless it is worthwhile dwelling on the techniques, since they reoccur in the section of the collection that encompasses Abstract Expressionism. One Surrealist work in the collection, David Smith’s *Untitled (Virgin Islands)* (cat. 3) from 1933, has stylistic traits that are reminiscent of automatism. The ink drawing forms part of a series that was created after a trip Smith made to the Virgin Islands in the Caribbean. These and other sheets in the series have been described as abstract maps, with lines that can be read as cartographic symbols for elevations, rivers and lakes. More important in this context is the intricate interplay between the apparently spontaneous doodling gestures and the meticulous hatching executed with great control.

Smith was most likely influenced by the works from Picasso’s Surrealist period in the late 1920s early 30s. The year after *Untitled (Virgin Islands)* was created, Smith began to weld wire and pieces of metal into sculptures inspired by Picasso and Julio González. In some of these early sculptures it is as though the straight and doodled lines in Smith’s ink drawings rise up from the paper and step out into the room—seemingly unaffected by all the established rules for what a sculpture could be.

inspirert av Picassos sveisede stålskulpturer. Gestene er her avbildet og peker ikke tydelig tilbake mot kunstnerens handlinger. De er likefullt uttrykksfulle, ikke minst gjelder det fingrene artikulert som stive tentakler som griper rundt en buktende form som i det ene øyeblikket fremstår som et strenginstrument, men som fra en litt annen vinkel er kropp.

Picasso ble også en viktig figur for Arshile Gorky, armenieren som sammen med John Graham og Stuart Davis utgjorde et slags intellektuelt kraftsentrum i New York tidlig i 1930-årene. Rundt dem samlet det seg en krets av yngre kunstnere som heller ville orientere seg mot europeisk avantgarde enn mot sosialrealismen og regionalismen som dominerte amerikansk kunst i 1930-årene.⁸ Mellom 1931 og 1933 skapte Gorky er serie på rundt 80 tegninger kalt «Nighttime, Enigma and Nostalgia», tenkt som skisser til en fresko som aldri ble realisert. Tusjtegningen i Looser-samlingen trekker oss inn i en gåtefull verden hjemsoekt av svevende, biomorfe former og en figur i full oppløsning med benpipene stikkende frem mellom flerrede muskler og løs hud (kat. 2). Det drodlende linjespillet finnes også her, men det er redusert til ornament, langt vekk fra Bretons automatisme.

Bretons optimistiske idé om at automatiske teknikker kunne sette kunstneren i direkte kontakt med det ubevisste, ble sakte, men sikkert svekket i takt med at surrealismen eroderte som sosial bevegelse. Etter annen verdenskrig er det den mekaniserte og depersonaliserte automatismen i surrealismen og dadaismen, den vi finner i Marcel Duchamps kinetiske arbeider og Max Ernsts metronom, som vinner frem. Det automatiske, som noen tiår før representerte inngangen til det ubevisste sjeloliv, var erstattet av sporene fra en simpel maskin.

Rebecca Horn, født på tampen av andre verdenskrig, har en rekke arbeider som forener surrealismens maskinelle gester med den abstrakte ekspresjonismens ekspressive. Hun har skapt maskiner som etterlater alt fra kaskader av rennende maling på vegg, til maniske kruseduller og spastiske streker, gester som peker tilbake mot forgjengere som Jackson Pollock og Cy Twombly. Horns mekaniske *Löffelklavier* (1991) (kat. 7) i Looser-samlingen ligger nærmere surrealismens *objet trouvé*-tradisjon og består av kjede, tannhjul, elektromotor og seks skjører på rad som trekkes ned, en etter en. For hvert bikk beveger metallkulen, som hviler i skjebledet, seg frem og tilbake og lager en svakt rumlende lyd. Verket er, som tittelen tilsier, et skjeklaver med et lite, men fascinerende lydregister.

Surrealismens erobring av New York

Etter utbruddet av andre verdenskrig strømmet europeiske surrealistere til USA, inkludert bevegelsens mest prominente

Smith's sculpture *Woman Music* (1944) (cat. 4) in the Looser Collection, is not one of those airy "wire tableaux". Yet the stylised female figure, which is formed with flat surfaces and turned in various directions, was obviously inspired by Picasso's welded steel sculptures. The gestures here are part of the motive and do not point back to the artist's actions. But they are just as expressive, not least the fingers that are formed like rigid tentacles that grasp an undulating shape, which in one moment appears like a string instrument, but from a slightly different angle resembles a body.

Picasso was an important influence for Arshile Gorky as well, the Armenian émigré who together with John Graham and Stuart Davis formed a kind of intellectual epicentre in New York in the early 1930s. Around them gathered a circle of younger artists who would rather orient themselves toward the European avant-garde than toward social realism and regionalism, movements that dominated American art in the 1930s.⁸ Between 1931 and 1933 Gorky created a series of approximately 80 drawings entitled "Nighttime, Enigma and Nostalgia", intended as sketches for a fresco that was never realised. The ink drawing from the series in the Looser Collection draws us into an enigmatic world haunted by hovering, biomorphic shapes and a figure in total disintegration with bones sticking out from torn muscles and loose skin (cat. 2). The doodled line is also found here, but it is reduced to ornament, far removed from Breton's automatism.

Breton's optimistic idea that automatic techniques could put the artist in direct contact with the unconscious, became slowly but surely undermined, in stride with the decline of Surrealism as a social movement. After the WWII it is the mechanised and depersonalised automatism found in Surrealism and Dadaism – the kind we find in Marcel Duchamp's kinetic works and Max Ernst's metronome – that win ground. Automatism, which a few decades before represented access into the unconscious life of the mind, was replaced by the traces left by a prosaic machine.

Rebecca Horn, born at the end of WWII, has a number of works that unite Surrealism's mechanical gestures with Abstract Expressionism's expressive gestures. She has created machines that leave behind everything from cascades of paint running down walls to mechanical curlicues and spastic lines, gestures that refer back to forerunners such as Jackson Pollock and Cy Twombly. Horn's mechanical *Löffelklavier* (1991) (cat. 7) in the Looser Collection is closer to Surrealism's found object tradition and consists of chain, gear, electrical motor and six spoons in a row, which are pulled down, one after the other. For every shift in position the steel ball, which rests in the bowl

skikkelser som André Breton og Marcel Duchamp. I 1941–42 kom surrealismen, som i 1930-årene hadde blitt avvist som eskapisme, på moten i New York.⁹ Dorothea Tanning, som selv konverterte til surrealismen på denne tiden, skrev senere: «Surrealister i New York ... ble ønsket velkommen overalt ... Skipbruddet surrealisme. For noen ble det en stimulans, begeistring. For andre simpelthen forbløffelse. Og for andre igjen, absurd og 'kontroversielt'.»¹⁰

Med emigrantene fulgte flere store mønstringer. «First Papers of Surrealism» – utstillingen Duchamp kuraterte i 1942 – var muligens den som fikk størst effekt. Ikke bare inneholdt den Duchamps legendariske verk *Sixteen Mile of String*; et gallerirom spunnet inn i en kaotisk vev av hvite tråder, der tidkrevende gåing og festing av tråd tok det gestiske til et helt nytt nivå. Men utstillingen var også den første der amerikanske kunstnere fikk mulighet til å stille ut sammen med surrealistiske veteraner.¹¹ Kort etter at utstillingen var slutt, begynte den chilenske surrealisten Roberto Matta å arrangere workshops der han drillet yngre kunstnere, blant dem Jackson Pollock og Robert Motherwell, i automatismens idégrunnlag og metoder.¹²

Den som lærte mest av Matta var Gorky, kunstneren som et tiår tidligere hadde leflet med surrealismen. Bildene han skapte i 1940-årene, skulle komme til å få enorm betydning for kunstnerne som få år etter ble definert som en del av New York-skolen. Som Meyer Schapiro skriver: «Fra Matta kom ideen om lerretet som et felt fylt med uhyrlig spenning, frigjorte energier ... en ny futurisme av organiske så vel som mekaniske krefter ... Uten å gi slipp på all kunnskapen fra mange års skoling, la han til alle tegnene på en frodig gesturalitet, inkludert mangfoldige spor etter rennende maling.»¹³ I årene frem til selvmordet i 1948 produserte Gorky et utall verk som Breton betegnet som surrealistiske, men som snart skulle regnes som startpunktet for den abstrakte ekspresjonismen.¹⁴

Fra psykisk automatisme til gestisk maleri

Gjennombruddet for den abstrakte ekspresjonismen i New York knyttet ofte til utstillingen «Abstract Painting and Sculpture in America» på MoMA i 1951. Men bevegelsens generative fase var årene fra 1945 til 1950. Sent på sommeren 1947 skapte Pollock sine første *drip-paintings*, hellende og drypende maling i en hektisk dans rundt gulvliggende lerreter. Ganske fort ble han selve sinnbildet på en *action painter*, betegnelsen Harold Rosenberg introduserte i essayet «The American Action Painters» i 1952. Ifølge Rosenberg, var lerretet nå forvandlet til «an arena in which to act».¹⁵ Det innebar et radikalt skifte fra å se kunst som objekt og produkt, til å tenke

of the spoon, moves back and forth creating a faint rumbling sound. As the title implies, the work is a spoon piano with a limited yet fascinating register of sounds.

Surrealism's Conquest of New York

After the outbreak of WWII European Surrealists, including leading figures such as André Breton and Marcel Duchamp, flocked to the US. In 1941–42 Surrealism—which in the 1930s had been rejected as a form of escapism—became fashionable in New York.⁹ Dorothea Tanning, who converted to Surrealism during that period, later wrote: Surrealists in New York ... were welcomed everywhere ... Shipwrecked Surrealism. For some it was stimulation, excitement. For others, simply amazing. For yet others, absurd and "controversial".¹⁰

Several large shows followed in the wake of the emigrants "First Papers of Surrealism"—an exhibition curated by Duchamp in 1942—was ostensibly the one that had greatest effect. Not only did it include Duchamp's legendary *Sixteen Mile of String*; a gallery room that was spun in a chaotic weave of white threads, where the time-consuming looping and fastening of thread took the gestural act to a whole new level. But the exhibition was also the first in which American artists had the opportunity to exhibit together with Surrealist veterans.¹¹ Shortly after the exhibition closed, the Chilean Surrealist Roberto Matta began to arrange workshops where he drilled young artists, among them Jackson Pollock and Robert Motherwell, in automatism's fundamental principles and methods.¹²

The one who learned most from Matta's automatic gestures was Gorky, the artist who had flirted with Surrealism a decade earlier. The pictures he created during this phase would come to have enormous significance for the artists who a few years later were defined as members of the New York School. As Meyer Schapiro writes: "From Matta came the idea of the canvas as a field of prodigious excitement, unloosed energies ... a new futurism of the organic as well as of mechanical forces ... Without discarding all the lessons of his long schooling, he added all the marks of an exuberant gesturality, including multiple run-offs of paint".¹³ In the years leading up to his suicide in 1948, Gorky produced countless works that his supporter Breton described as surrealist, but they would soon be perceived as the point of departure for Abstract Expressionism.¹⁴

From Psychic Automatism to Gestural Painting

The breakthrough of Abstract Expressionism in New York is often linked to the exhibition "Abstract Painting and Sculpture

den som prosess og handling og slik nært knyttet til kunstnerens gester.¹⁶

Rosenberg var ikke alene om å gjøre et poeng av det nye maleriets gestiske karakter. I «The Liberating Quality of Avant-Garde Art», publisert fem år senere, påpekte Meyer Schapiro at i et samfunn der alt ble til ved industriell produksjon, sto maleriet og skulpturen igjen som de eneste tingene formet for hånd:

Bevisstheten om det personlige og det spontane i maleriet og skulpturen stimulerer kunstneren til å tenke ut fremgangsmåter når det gjelder håndtering, bearbeiding og overflatebehandling som i størst mulig grad uttrykker det frigjorte. Følgelig får tegnet, strøket, penselen, dryppet, substansen i selve malingen og overflaten på lerretet som struktur og operasjonsfelt stor betydning – alt dette bevis på kunstnerens aktive tilstedeværelse.¹⁷

I sentrum sto kunstnerens håndtering av maling. Mediet som gjennom store deler av historien hadde blitt påført med stor nøyaktighet, ble nå kastet, dryppet og smurt utover lerretet, tilsynelatende spontant, som et tegn på kunstnerens nærvær. Samlet skulle disse tegnene danne en unik og personlig signatur, en autografisk stil.

Pollocks signatur, den karakteristiske dryppeteknikken utført med emalje og akryl, gjenfinnes vi i David Smiths *Untitled (Nude)* fra 1964 (kat. 13). Linjer og skvetter av seig, sort emaljering er her spredt utover et grått lerret. Organiseringen av malingen er likevel radikalt annerledes enn hos Pollock, der virvaret av linjer *all over* antyder rytmisk orden og anarki på en og samme tid. Hos Smith er lakkmalingen fordelt over lerretet med sparsom og sikker hånd. Resultatet kan minne om en croquis av en naken kvinne, men gjort så fritt at man aldri kan være helt sikker på at verket faktisk er referensielt, slik tittelen indikerer.

Veien fra Pollocks anarkistiske spontanitet til Smiths mer tempererte, er symptomatisk for hvordan automatismen endret karakter når den ble annammet av abstrakte ekspresjonister. Mens surrealistene dyrket forestillingen om automatisme som åpen kanal til underbevisstheten, la de abstrakte ekspresjonistene, som Robert Hobbs skriver, mye større vekt på det kunstneriske mediet som middelet og språket, der underbevisstheten indirekte åpenbarte sider av seg selv.¹⁸

Av kunstnerne i Loosers samling som helt eller delvis kan defineres som abstrakte ekspresjonister – David Smith, Philip Guston, John Chamberlain og Willem de Kooning – er mediets betydning kanskje aller tydeligst hos de Kooning. Da han brakdebuterte 44 år gammel i Egan Gallery i New York i

in America” at MoMA in 1951. But the movement’s nascent phase were the years from 1945 to 1950. In late summer 1947 Pollock created his first drip paintings, by pouring and dripping paint in a hectic dance around canvases spread out on the floor. He soon became the incarnation of an action painter; a term introduced by Harold Rosenberg in his essay “The American Action Painters” in 1952. According to Rosenberg, the canvas had now been transformed into “an arena in which to act”.¹⁵ This implied a radical shift from viewing art as object and commodity, to thinking of it as process and action, and thus closely tied to the artist’s gestures.¹⁶

Rosenberg was not alone in making a point of the gestural character of the new painting style. In “The Liberating Quality of Avant-Garde Art”, published five years later, Meyer Schapiro pointed out that in a society where everything was industrially produced, painting and sculpture were the only things left that were created by hand:

The consciousness of the personal and the spontaneous in the painting and sculpture stimulates the artist to invent devices of handling, processing, surfacing, which confer to the outmost degree the aspect of the freely made. Hence the great importance of the mark, the stroke, the brush, the drip, the quality of the substance of the paint itself, and the surface of the canvas as a texture and field of operation – all signs of the artist’s active presence.¹⁷

At the heart of it was the artist’s handling of the paint. The medium that had been applied with great precision throughout most of history, was now flung, dripped and smeared across the canvas—seemingly spontaneously—as a mark of the artist’s presence. Together these marks would form a unique and personal signature, an autographic style.

Pollock’s signature, the characteristic drip technique executed with enamel and acrylic paint, is recognisable in David Smith’s *Untitled (Nude)* from 1964 (cat. 13). Here lines and splashes of thick, black enamel paint are spread across a grey canvas. The organising of paint is nevertheless radically different than in Pollock’s work, where a jumble of lines all over the canvas implies a rhythmic order and anarchy at one and the same time. In Smith the lacquer paint is spread across the canvas with a spare and steady hand. The result resembles a nude drawing of a woman, but shaped so freely that one cannot be totally sure whether the work is actually referential, as the title indicates.

The road from Pollock’s anarchistic spontaneity to Smith’s more measured approach is symptomatic of how automatism changed character when it was appropriated by Abstract Expressionism. While the Surrealists fostered the no-

1948, var det med helt abstrakte lerreter fylt av rytmisk linjespill. Men det abstrakte var aldri programmatisk for de Kooning. Kort tid etter kastet han seg igjen over kvinneakten. Noen av de tidligste de Kooning-arbeidene i Loosers samling er nettopp abstraherte malerier av kvinner, malt med voldsomme penselstrøk og et og annet malingsdrypp (kat. 11, 12). Det hviler noe skjødesløst over gestene bak disse bildene, begge kalt *Untitled*. Et inntrykk som forsterkes av de Koonings særegne frottage-teknikk, der avissider ble trukket noen centimeter langs den våte malingen for å etterlate seg tilfeldige spor.

Irving Sandler skriver om de Koonings kvinneskikkelser i denne fasen « ... (at) de har en formidabel tilstedeværelse, de er destruktive og frastøtende, til tider morsomme, men så avslørende at man står igjen mer forlegen enn begeistret.»¹⁹ Sandler forlegenhet er muligens kjønnsbetinget, men noe urovekkende er det ved disse kroppene, fremstilt som flagrende gevanter av hud og kjøtt uten skjelett og muskler. Fraværet av en indre anatomi gjenfinnes vi i bronsefigurene som de Kooning begynte å lage på slutten av 1960-tallet. To av dem, begge fra 1973, er å finne i Loosers samling. Den første, *Head III* (kat. 25) er et deformert hode med store, bulende øyne. Den andre, *Hostess*, er en kropp frosset i en spastisk gest (kat. 26).

De Koonings skulpturer ser ut som de er knadd i stykker, noe de i en viss forstand også var, siden kunstneren delvis modellerte med lukkede øyne. Ifølge Richard Shiff, utviklet de Kooning på 1960-tallet en rekke metoder for å dempe effekten av øyet, som han så på som et intellektuelt og regulerende organ, til fordel for hånden, som et mer fysisk.²⁰ Han tegnet keivhendt eller med begge hendene simultant, med flere staver kull i samme hånd, med øynene lukket eller med et distraheret blikk mot en TV-skjerm.²¹ 26 av disse tegningene fra 1966 (kat. 10) er innlemmet i Loosers samling. Håndens mangel på kontroll synes å ha smittet over på de tegnede kroppene, som utsondrer en dyrisk seksualitet.

I andre halvdel av 1970-tallet ble de Koonings motiver inspirert av havet og landskapet som omga huset og atelieret i East Hampton. Ved å børste tykke strøk av våt maling tilsatt vann over og i hverandre, fremkalte han en frapperende marmorert effekt som kunne minne om sjøsprøyt og lysreflekser.²² Denne fornemmelsen er også til stede i det store maleriet *Untitled IX* (1977) (kat. 21). På litt avstand er det likevel noe annet som trer frem; de dirrende strøkene som hvileløst skifter retning.

Spontaniteten, som var så viktig for de Kooning og de andre *action-malerne*, syntes uforenelig med skulptursjangerens tungvinte metoder. Billedhuggerne som opererte under

tion of automatism as an open channel to the subconscious, the Abstract Expressionists attributed greater significance to the artistic *medium*—as Robert Hobbs writes—“as both the means and the language through which their unconscious indirectly revealed aspects of itself”.¹⁸

Among the artists in the Looser Collection who can wholly or partially be defined as Abstract Expressionists—David Smith, Philip Guston, John Chamberlain and Willem de Kooning—the painting medium’s significance is perhaps most obvious in de Kooning. When he made his smashing debut at 44 in the Egan Gallery in New York in 1948, it was with abstract canvases filled with rhythmic lines. Yet abstraction was never programmatic for de Kooning. Shortly after he threw himself into painting the female nude. Some of the earliest de Kooning works in the Looser Collection are indeed abstract paintings of women painted with wildly energetic brushstrokes and drips of paint (cat. 11, 12). There is something careless about the gestures underlying these pictures, both called *Untitled* (1970–71). An impression that is intensified by de Kooning’s distinctive *frottage* technique, whereby newspaper sheets are dragged a few centimetres along the wet paint in order to leave chance traces.

Irving Sandler describes de Kooning’s female figures from this phase in his career as “formidable presences, destructive and repellent, sometimes funny, but so revealing that they leave one more embarrassed than amused”.¹⁹ Sandler’s embarrassment may perhaps be conditioned by his gender, but there is something unsettling about these bodies, depicted as flowing robes of skin and flesh without skeletons or muscles. We find the same lack of an internal anatomy in the bronze figures that de Kooning began making in the late 1960s. Two of them, both from 1973, are included in the Looser Collection. The first, *Head III* (cat. 25) is a deformed head with large, bulging eyes. The other, *Hostess*, is a body frozen in a spastic posture (cat. 26).

De Kooning’s sculptures look like they are kneaded to pieces, which to a certain extent they are, since the artist partially modelled them with his eyes closed. According to Richard Shiff, during the 1960s de Kooning developed a number of methods for reducing the effect of the eye, which he saw as an intellectual and controlling organ, in favour of the hand, which is more physical.²⁰ He drew with his left hand or with both hands simultaneously, with multiple charcoal sticks in the same hand, with eyes closed or while gazing distractedly at a TV screen.²¹ Twenty-six of these drawings from 1966 (cat. 10) are included in the Looser Collection. The hand’s lack of control seems to have infected the depicted nudes, which exude a faintly animalistic sexuality.

den abstrakte ekspresjonismens *heydays*, fortsatte i stor grad å nære seg på surrealismens, kubismens og konstruktivismens idiomer.²³ Selv ikke Smith, som benyttet den abstrakte ekspresjonismens metoder i eget maleri (kat. 13), kom opp med en skulpturell pendant til det gestiske maleriet.

Den muligheten ble først grepet av den 21 år yngre John Chamberlain. Sterkt inspirert av Smiths «Agricola»-serie, begynte Chamberlain på midten av 1950-tallet å lage skulpturer av kasserte verktøydeler.²⁴ Da han i 1957, i beit for materialer, kom over en gammel Ford, demonterte han forskjermene, krøllet dem svakt og sveiset dem så sammen til skulpturen *Shortstop*. I de kommende årene ble smadrede chassis-deler fra bilfabrikkenes samleband kunstnerens varemerke. Med sine fargesterke, fasetterte skulpturer, skulle Chamberlain bli kjent som den som oversatte den abstrakte ekspresjonismen til et tredimensjonalt språk. I *Archaic Stoooge* (1991) (kat. 22) – den største av tre Chamberlain-skulpturene i Hubert Loosers samling – er den rastløse, gestiske malingsakten erstattet av banking, bøyning og sveising, kort sagt av en aktivitet som krevde røffhet, muskler og energi.

Minimale gester

På 1960-tallet ble den abstrakte ekspresjonismen utfordret av minimalisme, pop- og konseptkunst. De første motreaksjonene mot det gestiske og autografiske maleriet hadde meldt seg allerede et tiår før. Mest symboltunge var antakelig Robert Rauschenbergs gester i *Erased de Kooning Drawing* (1953): En ekte de Kooning tettpakket av blekk, kull- og fargestreker, som Rauschenberg visket bort over en periode på to måneder.

Aggresjonen i Rauschenbergs gest rettet seg ikke mot de Kooning, men mot den abstrakte ekspresjonismen og dens hegemoniske posisjon.²⁵ Ikke minst var det en kritikk av den enorme betydningen som ble tillagt det unike i sporene etter kunstnerens hånd på lerretet. Ingen ting kunne være mer kontrært til dette idiomet enn Rauschenbergs iherdig bortviskende gest.²⁶

Mer eller mindre parallelt utforsket Ellsworth Kelly, på dette tidspunktet bosatt i Paris og ukjent med den abstrakte ekspresjonismen i USA, nye strategier for å komme seg vekk fra ideene om kunsten som autografisk og komposisjonsbasert. I aversjon mot den geometriske abstraksjonen som omgav ham i Europa, begynte han å tegne strukturene i gamle bygninger og broer: «Heller enn å lage et bilde som skulle være en fortolkning av noe jeg så eller en representasjonen av et oppdiktet innhold, fant jeg et objekt og presenterte det 'som det er'», uttalte han senere.²⁷ Kellys metode med å betrakte former ute i verden som en slags readymades, eller «already

During the second half of the 1970s de Kooning's motifs were inspired by the sea and landscape that surrounded his house and studio in East Hampton. By swiping thick brushstrokes of wet aqueous paint over and into each other, he invoked an astonishing marble effect that resembled the spray of seawater and reflections of light. This feeling is also present in the large painting *Untitled IX* (1977) (cat. 21). At a slight distance, however, something else appears: quivering brushstrokes that ceaselessly shift direction.

Spontaneity, which was so important for de Kooning and the other action painters, seems incompatible with the sculpture genre's cumbersome methods. The sculptors who operated under Abstract Expressionism's heydays largely continued to feed on the idioms of Surrealism, Cubism and Constructivism.²³ Not even Smith, who employed Abstract Expressionism's methods in his paintings (cat. 13), came up with a sculptural counterpart to gestural painting.

The opportunity was first grasped by the twenty-one year younger John Chamberlain. Strongly influenced by Smith's "Agricola" series, Chamberlain began creating sculptures out of discarded tool parts in the mid-1950s.²⁴ In 1957, finding himself short of materials, he came over an old Ford, dismantled the front fenders, bowed them slightly and then welded them together into the sculpture *Shortstop*. In the coming years, smashed chassis parts from motorways and the assembly lines of automobile factories became the artist's trademark. With his brightly coloured, multi-faceted sculptures, Chamberlain would become known as the one who translated Abstract Expressionism to a three-dimensional idiom. In *Archaic Stoooge* (1991) (cat. 22)—the largest of three Chamberlain sculptures in the Hubert Looser Collection—the restless, gestural painterly act is replaced by pounding, bending and welding; in short, by an activity that required brawn, muscles and energy.

Minimal Gestures

During the 1960s Abstract Expressionism's position in the art world was challenged by Minimalism, Pop Art and Conceptual Art. The first counterreactions to gestural and autographic painting had already entered the scene a decade before. The most symbolically laden example was presumably Robert Rauschenberg's gestures in *Erased de Kooning Drawing* (1953): a genuine de Kooning tightly packed with ink, charcoal and coloured lines, which Rauschenberg wiped clean over a period of two months.

The aggression in Rauschenberg's gesture was not directed at de Kooning, but at Abstract Expressionism and its dominating position.²⁵ It was not least a criticism of the move-

made», som han selv kalt dem, resulterte i radikale arbeider som *Window, Museum of Modern Art* (1949); et relieff laget av lister, lerret og maling som på litt avstand kunne se ut som et geometrisk maleri, men som i virkeligheten speilet dimensjonene i vinduene i Palais de Tokyo i Paris.

På 1960-tallet beveget Kelly seg bort fra maleriets vante formater mot irregulært formede monokrone lerreter. Det var et grep som gjorde det mulig å se selve lerretet som en figurkomposisjon med den bakenforliggende veggen som billedgrunn. Neste skritt var en serie verk utstyrt med epitetet «Relieff», der to eller flere geometrisk formede lerreter ble montert sammen for å skape en potent form. Kellys *White Triangle with Black* (1976) (kat. 36), et ruvende sort rektangel flankert av et hvitt overhengende triangel, er nettopp et slikt «relieff». Voldsomt i volum, men samtidig lett flytende over gulvet, er det som det opphever tyngdekraften.

Mens kunstnere som Ellsworth Kelly og Donald Judd forsøkte å utradere gesten helt, var Agnes Martin, Robert Ryman og Richard Serra mer interessert i å tone gesten ned til et punkt der den antok ny betydning. Da Martin ankom New York tidlig på 1950-tallet, ble hun trukket mot den ikke-gesturale delen av New York-skolen, det vil si kunstnerne som arbeidet med fargefelt og forenklet geometrisk komposisjon som Mark Rothko, Ad Reinhard og Barnett Newman.²⁸ Etter å ha jobbet seg gjennom en rekke stiluttrykk, fant Martin i 1963 frem til en formel som i mange år nærmest ble en signatur. Basisen var hele tiden et uhyre fint rutenett spredt utover et seks fot stort kvadratisk lerret, behandlet med et tynt lag gesso. Selv om prosessen bak maleriene inkluderte linjal, maskingstape og tråd, og dermed kunne fremstå som mekanisk, dreide det seg i realiteten om et nitid håndverk. Tusenvis av linjer og punkter ble satt på papiret med små gester som nesten aldri hadde helt samme trykk eller retning. Resultatet var bilder som på avstand kunne se ut som de forsverget alle tegn til menneskelig nærvær, men som på nært hold pulserte av liv og irregulære rytmer, skapt av ørsmå gestiske variasjoner.

Etter en periode med schizofrene utbrudd og sorg etter venen Ad Reinhardts plutselige død, flyttet Martin i 1967 fra New York til New Mexico. Da hun gjenopptok arbeidet med maleriet fem år senere, var det sirlige rutenettet erstattet av horisontale striper. De to Martin-maleriene i Loosersamlingen, begge kalt *Untitled*, stammer fra denne fasen. Det ene, fra 1998, består av sarte, horisontale striper i gule og lyseblå valører (kat. 31), mens det andre malt bare to år før Martins død i 2004, er bygget opp av kraftige, vertikale striper (kat. 32). Selv var Martin klar på at bildene hennes ikke avbildet natur, men at de tilstrebet den samme effekten: «Men hva

ment's fostering of the autographic gesture; that is, the enormous significance that was assigned to the uniqueness of the traces left by the artist's hand on the canvas. Nothing could be more contrary to this idea than Rauschenberg's insistently obscuring gesture.²⁶

Ellsworth Kelly, who at this point was living in Paris and was unaware of the Abstract Expressionism going on in the US, experimented more or less simultaneously with new strategies to transcend the ideas of art as essentially autographic and based on composition. In disdain for the geometrical abstraction that surrounded him in Europe, he began to draw the structures of old buildings and bridges: "Rather than making a picture that would be the interpretation of something I saw or the representation of an invented content, I found an object and I presented it 'as is'", he stated.²⁷ Kelly's method of perceiving shapes out in the world as a form of readymades, or "already made", as he called it, resulted in a number of radical works such as *Window, Museum of Modern Art* (1949); a relief made of moulding, canvas and paint, which, at a slight distance looked like a geometrical painting, but in reality reflected the dimensions of the windows in the Palais de Tokyo in Paris.

During the 1960s Kelly moved away from painting's customary rectangular format, towards irregularly shaped monochrome canvases. It was an approach that made it possible to perceive the canvas itself as a figure composition, with the underlying wall serving as a picture plane. The next step was a series of works furnished with the epithet "Relief", where two or more geometrically shaped canvases were mounted together to create a potent form. Kelly's *White Triangle with Black* (1976) (cat. 36), a towering black rectangle flanked by a white overhanging triangle, is just such a "relief". Overwhelming in volume, yet hovering lightly above the floor, it appears to defy the force of gravity.

While artists such as Ellsworth Kelly and Donald Judd attempted to completely eradicate the gesture, Agnes Martin, Robert Ryman and Richard Serra were more interested in toning down the gesture to a point where it took on a new significance. When Martin arrived in New York in the early 1950s, she was drawn towards the non-gestural group of the New York School, that is, artists who worked with colour fields and a simplified geometrical composition such as Mark Rothko, Ad Reinhardt and Barnett Newman.²⁸ After having worked through a number of styles, Martin developed a formula in 1963 that for many years would become her signature. It was based on an extremely delicate grid spread over a six-foot square canvas, and treated with a thin layer of gesso. Although the process behind the paintings required a ruler, masking tape

det handler om, er følelsen av skjønnhet og frihet som du opplever i landskapet.²⁹

En slik emosjonell, nærmest metafysisk tilnærming til maleriet, er milevidt fra Robert Rymans prosjekt. Født nesten to tiår etter Martin, ble han en del av det minimalistiske miljøet i New York på 1960-tallet. Som en motreaksjon mot den patosfylte abstrakte ekspresjonismen, lanserte minimalistene kunst som var emosjonelt tørr, befridd for illusjonisme, allusjoner og metaforer.³⁰ Etter hvert begrenset Ryman i stor grad repertoaret til to typer hvitt pigment (riktignok blandet i forskjellige medium), som ble påført forskjellige typer underlag som aluminium, lerret, kartong og papir. Ifølge Ryman, dreide det seg om et forsøk på å «paint the paint».³¹ Det vil si å undersøke verdiene som lå innbakt i maleriets grunnleggende bestanddeler som malingen, underlaget og festeanordningene – etter at alle dekorative og illustrative funksjoner er fjernet.

De to Ryman-bildene i Loosers samling er malt med 21 års mellomrom, men har stor familielikheter: I *Manager* (1980) (kat. 33) er små, pastose strøk satt på kryss og tvers på et lerret dekket med rød rustbeskytter. Liknende strøk går igjen i *Accompany* (2001) (kat. 34), men her med blekrosa undermaling på gulaktig lerret. I begge verkene skinner underlaget gjennom og skaper en overraskende rik overflate – som om tusen føtter skulle ha trampet rundt på en snølagt plass. Tittlene er memotekniske, de viser til hvor malingen ble kjøpt eller liknende. Strøkene kan leses som appropriasjoner av den abstrakte ekspresjonismens fremste trope, den pastose penselskriften. Men som appropriasjon viser den ikke lenger tilbake til en fysisk gest, men en analytisk og kalkulert handling.

Språklige gester

I den nye generasjonen som distanserte seg fra New York-skolens maleri, finner vi ikke bare Ryman, Kelly, Rauschenberg og Jasper Johns, men også Cy Twombly. Emaljedypp og pastose strøk ble i Twomblys tidlige malerier erstattet av et nervøst linjespill skapt av den skrapende gesten med en penselspiss. For Twombly besto alternativet til den autografiske penselskriften ikke i å forvandle det spontane strøket til et intellektuelt råmateriale, slik Ryman gjorde et tiår senere, men å erstatte det med graffiti-liknende skriblerier.³²

Da Twombly stilte ut hos Leo Castelli i 1960, var det med arbeider som *Sunset Series Part II – Bay of Naples (Rome)* (kat. 39). Maleren og kritikeren Fairfield Porters karakteristikk av bildene hos Castelli befant seg langt fra den andektig innlevende tonen som gjennomsyret mye av resepsjonen av den abstrakte ekspresjonismen: «Twomblys store hvite malerier ligner vegger som det er blitt skriblet uforståelige grove vitser på

and thread, and might thus be considered mechanical, it was actually a meticulous handicraft. Thousands of lines and dots were applied to the paper with minimal gestures that almost never had quite the same pressure or direction. This resulted in paintings that at a distance might seem to be devoid of all signs of human presence, but at close range vibrated with life and irregular rhythms, created by miniscule gestural variations.

After a period marked by bouts of schizophrenia and grief after the sudden death of her friend Ad Reinhardt in 1967, Martin left New York for New Mexico. When she took up painting again five years later, the elaborate grid was replaced with horizontal stripes. The two paintings by Martin in the Looser Collection, both called *Untitled*, stem from this phase. One of them, from 1998, consists of delicate, horizontal stripes in yellow and light blue tones (cat. 31), while the other, painted only two years before Martin's death in 2004, is built up of vigorous, vertical stripes (cat. 32). Martin made it clear that her paintings were not representations of nature, but that they strived to achieve the same effect: "It's really about the feeling of beauty and freedom that you experience in landscape."²⁹

Such an emotional, almost metaphysical approach to painting is leap years away from Robert Ryman's project. Born almost two decades after Martin, he became part of the minimalist milieu in New York in the 1960s. As a counterreaction to the pathos-filled Abstract Expressionism, the minimalists introduced art that was emotionally dry, liberated from illusionism, allusions and metaphors.³⁰ Eventually Ryman generally limited his repertoire to two types of white pigment (though mixed with different mediums), which were applied to different types of supports such as aluminium, canvas, cardboard, and paper. According to Ryman, it was an attempt "to paint the paint".³¹ In other words, to investigate the essence of painting, and the values that were inherent in its fundamental components such as the paint, the support, and the metal fasteners – after all the decorative and illustrative functions are removed.

The two Ryman pictures in the Looser Collection are painted at a 21-year interval, but have a great resemblance: In *Manager* (1980) (cat. 33) small, impasto brushstrokes are applied in a crisscross pattern on a canvas covered with red rust guard. Similar brushstrokes recur in *Accompany* (2001) (cat. 34), but here on a pale pink paint ground on a yellowish canvas. In both works the underlying paint shines through to create a surprisingly rich surface—as though a thousand feet have tramped around a snow-decked square. The titles are mnemonic; they reveal where the paint was purchased etc. The strokes can be interpreted as appropriations of Abstract Expressionism's foremost trope, the impasto brushwork. But as

... krusedullene i en telefonkiosk».³³ Bildet i Loosers samling glir rett inn i Porters skildring av tegn skriblet i offentlige avlukker. Den gulhvite flaten er dekket av energiske kruseduller, tall, grafer, uforståelige tekster skrevet med versaler og små tegninger så ambivalente at de kan gå for å være alt fra fugler og fly, til penis, utført med blyant og voksstift. Dette virvaret blir ikke mindre av at enkelte av figurene er forsøkt fjernet med viskelær.

Twombly hadde tjenestegjort som kryptolog i den amerikanske hæren før han ble kunstner. Henvist til hans gåtefulle tegn på lerretet, tvinges betrakteren inn i Twomblys gamle jobb som kodeknekker. Med Roland Barthes' ord: «Twombly forplikter oss ikke til å forkaste (...) men å trenge gjennom de estetiske stereotypene; kort sagt: han fremkaller et *språklig arbeid* hos oss.»³⁴ Skriften i Twomblys bilder peker ikke tilbake til kunstneren, men blir tegn på kultur og samfunn. Men som Anders Troelsen påpeker, trekkes «tegnene hele tiden ... tilbake igjen, dempes, utviskes, overskrives – det hele antar karakter av en palimpsest, der det ene laget legger seg over det andre».³⁵

Med Barthes, semiotikken, konseptkunsten og en rekke andre endringer som først manifesterte seg på 1960-tallet, skulle forståelsen av kunstnerens gester endres radikalt. Dels ble den kroppslige gesten i seg selv opphøyet til kunst i happening- og performance-kunsten. Og dels ble sporene av det kroppslige arbeidet med mediet ikke lenger sett som et uttrykk for kunstnerens nærvær, men som uttrykk for ideer, konsepter eller hverdagslige erfaringer. Al Taylors bilder med rennende flekker i tusj og gouache i serien «The Peabody Group 8» (1992) (kat. 45) kan, som John Yau skriver, ses som en satire over flekkmaleriet og dets pretensjoner om estetisk autonomi. Utstyrt med navn, fremstår de som en kartlegging av urinflekkene etter en skokk hunder på et belastet fortau. Indeksen er ikke lenger kunstnerens, men er øyensynlig skapt av de rastløst tissetrengte hundene som tripper rundt på byens fortauer.

appropriation it no longer refers back to a physical gesture, but to an analytical and calculated action.

Linguistic Gestures

Among the new generation of artists that distanced itself from the New York School's painting style, we find not only Ryman, Kelly, Rauschenberg and Jasper Johns, but also Cy Twombly. In Twombly's early paintings enamel dripping and impasto brushstrokes were replaced with a nervous tangle of lines created by a scraping gesture with the point of a brush. For Twombly, the alternative to the autographic brushwork did not consist of transforming the spontaneous brushstroke into an intellectual raw material, as Ryman did a decade later, but to replace it with ambiguous graffiti-like scribbles.³²

When Twombly exhibited at the Leo Castelli Gallery in 1960, it was with works such as *Sunset Series Part II – Bay of Naples (Rome)* (cat. 39). The artist and art critic Fairfield Porter's descriptions of the pictures on display at the Castelli Gallery were a far cry from the devout tone that generally permeated the reception of Abstract Expressionism: "Twombly's huge white paintings are like walls on which incomprehensible dirty jokes have been scribbled ... the doodles in a telephone booth."³³ The pictures in the Looser Collection fit right into Porter's description of signs scribbled in public booths. The yellow-white surface is covered in vigorous doodles, numerals, graphs, and incomprehensible texts written in upper case letters, and small drawings so indistinct that they could pass for anything from birds and airplanes to penises, executed in pencil and crayon. This jumble is not improved by the fact that some of the figures have been partially obliterated with an eraser.

Twombly had done service as a cryptologist in the American army before becoming an artist. Relegated to his enigmatic signs on canvas, the viewer is forced into Twombly's old job as a decoder. In the words of Roland Barthes: "Twombly obliges us not to discard ... but to penetrate into the aesthetic stereotypes; in short: he presents us with a *linguistic task*."³⁴ The writing in Twombly's paintings does not refer back to art, but become symbols of culture and society. At the same time as Anders Troelsen points out, these signs "are continuously retracted, toned down, erased, written over—it all takes on the character of a palimpsest, where one layer is superimposed on another".

With Barthes, semiotics, conceptual art, and a number of other changes that occurred in the 1960s, the perception of the artist's gestures would radically change. In part, the physical gesture in itself was elevated to a form of art within happenings and performance art. And in part, the traces left

1 For en mer inngående drøfting av Manet og *Le Tache*, se kap. 4 i Øystein Sjøstad, *A Theory of the Tache in Nineteenth-Century Painting*, (Ashgate: Farnham, 2014).

2 Sjøstad, *A Theory of the Tache in Nineteenth-Century Painting*, 78.

3 André Breton, «Første surrealistiske manifest», overs. Solveig Schultz Ulriksen, i: red Kjartan Fløgstad m.fl., *Surrealisme – en antologi* (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1980), 107.

4 Lars Toft Eriksen, *God natt da du: Surrealisme i norsk kunst 1930–2010* (Stenersenmuseet: Oslo, 2010), 30.

5 Fiona Barber, «Surrealism 1924–1929», i *Themes in Contemporary Art* (Yale University Press: London, 2004), 430.

6 Lars Toft Eriksen, *God natt da du: Surrealisme i norsk kunst 1930–2010*, 31.

7 Frottage er en avtrykksteknikk der teksten til et objekt fremkalles ved å presse objektet mot et papir.

8 En grundigere presentasjon av Arshile Gorky, John Graham og Stuart Davis' rolle i kunstmiljøet i New York i overgangen mellom 1920- og 30-tallet er gitt i Evelyn Benesch' artikkel i denne katalogen.

9 Robert Hobbs, «Surrealism and Abstract Expressionism: From Psychic to Plastic Automatism», i Isabelle Dervaux (red.), *Surrealism USA* (New York: National Academy Museum / Hatje Cantz Publishers, 2005), 56.

10 Dorothea Tanning sitert i Robert Hobbs, «Surrealism and Abstract Expressionism: From Psychic to Plastic Automatism», 56.

11 Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, (London: Thames & Hudson, 2004), 294.

12 Hal Foster, m.fl., *Art Since 1900*, 295.

13 Meyer Schapiro, sitert i Hal Foster m.fl., *Art Since 1900*, 296.

14 Foster m.fl., *Art Since 1900*, 296.

15 https://en.wikipedia.org/wiki/Action_painting. Lesedato 5. 2. 2017.

16 Ibid.

17 Meyer Schapiro sitert i Foster m.fl. *Art Since 1900*, 354.

18 Hobbs, «Surrealism and Abstract Expressionism: From Psychic to Plastic Automatism», 58.

19 Irving Sandler sitert i Marla Prather (red.), «Willem de Kooning: Paintings» (National Gallery of Art: Washington, 1994), 178.

20 Richard Shiff i «With Closed Eyes: De Kooning's Twist», sitert i *Master Drawings* (vol. 40, no. 1, våren 2002), publisert på *Hyperallergic*: <http://hyperallergic.com/55657/flying-blind-de-koonings-closed-eye-drawings/>. Lesedato 9.2.2017.

21 Richard Shiff, «Mimetic de Kooning: How we feel», i Ingrid Brugger, Florian Steininger (red.), *Sammlung Hubert Looser* (Bank Austria / Hatje Cantz Publishers: Wien, 2012), 231.

22 Marla Prather (red.), «Willem de Kooning: Paintings», 198.

23 Klaus Kertess, «Color in the Round and The Some: John Chamberlain's Work 1954–1985», i Paul Anbinder (red.), *John Chamberlain: A Catalogue Raisonné of the Sculpture 1954–1985* (Hudson Hills Press: Vermont, 1986), 26.

24 Ibid.

25 Hal Foster m.fl., *Art Since 1900*, 368.

26 Ibid.

27 Ellsworth Kelly sitert i Hal Foster m.fl., *Art Since 1900*, 370.

by the physical handling of the medium was no longer seen as an expression of the artist's presence, but as an expression of ideas, concepts or everyday experiences. Al Taylor's pictures with their dripping stains in ink and gouache in the series "The Peabody Group 8" (1992) (cat. 45) can, as art critic John Yau writes, be seen as a satirising of stain painting and its pretensions of aesthetic autonomy. By giving them names, it is as though the artist is mapping the urine stains left by a bunch of dogs on a well-trodden sidewalk.³⁶ The stains are no more an index of the artist's hand, but seem to be created by the restless peeing dogs that traipse around the city's sidewalks.

1 For a more detailed discussion of Manet and *Le Tache*, see Chap. 4 in Øystein Sjøstad, *A Theory of the Tache in Nineteenth-Century Painting*, (Ashgate: Farnham, 2014).

2 Sjøstad, *A Theory of the Tache in Nineteenth-Century Painting*, 78.

3 André Breton, *First Manifesto of Surrealism – 1924*. Transl. by A. S. Kline © 2010, 19. (Project Gutenberg Self-Publishing, Book Id: WPLBN0002171411, Format Type: PDF (eBook, Reproduction Date: 11 / 2 / 2012).

4 Lars Toft Eriksen, *God natt da du: Surrealisme i norsk kunst 1930–2010* (Stenersenmuseet: Oslo, 2010), 30.

5 Fiona Barber, "Surrealism 1924–1929", in *Themes in Contemporary Art* (Yale University Press: London, 2004), 430.

6 Lars Toft Eriksen, *God natt da du: Surrealisme i norsk kunst 1930–2010*, 31.

7 Frottage is a printing technique where the texture of an object is evoked by placing a piece of paper over the object and then rubbing over it.

8 A more in-depth presentation of Arshile Gorky, John Graham and Stuart Davis' role on the art scene in New York in late 1920s early 1930s is presented in Evelyn Benesch's article in this catalogue.

9 Robert Hobbs, "Surrealism and Abstract Expressionism: From Psychic to Plastic Automatism", in Isabelle Dervaux, *Surrealism USA* (New York: National Academy Museum / Hatje Cantz Publishers, 2005), 56.

10 Dorothea Tanning cited in Robert Hobbs, "Surrealism and Abstract Expressionism: From Psychic to Plastic Automatism", 56.

11 Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, (London: Thames & Hudson, 2004), 294.

12 Hal Foster et al., *Art Since 1900*, 295.

13 Meyer Schapiro "Arshile Gorky" (1957) cited in Hal Foster et al., *Art Since 1900*, 296.

14 Foster et al., *Art Since 1900*, 296.

15 https://en.wikipedia.org/wiki/Action_painting. Date of reading 5. 2. 2017.

16 Ibid.

17 Meyer Schapiro cited in Foster et al., *Art Since 1900*, 351.

28 Hal Foster m.fl., *Art Since 1900*, 400.

29 <https://www.guggenheim.org/press-release/agnes-martin>. Lesedato 11.2.2017.

30 Robert Morris, «Notes on Sculpture 4: Beyond Objects», i *Art in Theory 1900–1990*, Charles Harrison og Paul Wood (red.), (Oxford UK/Cambridge USA: Blackwell, 2001), 871.

31 Hal Foster m.fl., *Art Since 1900*, 402.

32 Ibid.

33 Fairfield Porter, sitert i Yve-Alain Bois, «Der liebe Gott steckt im Detail», i *Abstraction Gesture Ecriture: Paintings from Daros Collection*, red. Yve-Alain Bois (Alesco/Scalo: Zürich, 1999), 61.

34 Roland Barthes sitert i Anders Troelsen, «Tre bidrag til billedforståelsen», i *Kunstteori: Positioner i nutidig kunstdebat* red. av Hans Dam Christensen, Anders Michelsen og Jacob Wamberg (Borgen: København, 1999), 85.

35 Anders Troelsen, «Tre bidrag til billedforståelsen», 88.

36 John Yau, «Al Taylor: Not Yet in from the Cold», publisert på *Hyperallergic*: <http://hyperallergic.com/182698/al-taylor-not-yet-in-from-the-cold/>. Lesedato 1. 3. 2017.

18 Hobbs, "Surrealism and Abstract Expressionism", 58.

19 Irving Sandler cited in Marla Prather (Ed.), "Willem de Kooning: Paintings" (National Gallery of Art: Washington, 1994), 178.

20 Richard Shiff in "With Closed Eyes: De Kooning's Twist", cited in *Master Drawings* (Vol. 40, No. 1, Spring 2002), published at *Hyperallergic*: <http://hyperallergic.com/55657/flying-blind-de-koonings-closed-eye-drawings/>. Date of reading 9. 2. 2017.

21 Richard Shiff, "Mimetic de Kooning: How we feel", in Ingrid Brugger, Florian Steininger (Ed.), *Sammlung Hubert Looser* (Bank Austria / Cantz Publishers: Vienna, 2012), 231.

22 Marla Prather (Ed.), "Willem de Kooning: Paintings", 198.

23 Klaus Kertess, "Color in the Round and Then Some: John Chamberlain's Work 1954–1985", in Paul Anbinder (Ed.), *John Chamberlain: A Catalogue Raisonné of the Sculpture 1954–1985* (Hudson Hills Press: Vermont, 1986), 26.

24 Ibid.

25 Hal Foster et al., *Art Since 1900*, 368.

26 Ibid.

27 Ellsworth Kelly cited in Hal Foster et al., *Art Since 1900*, 370.

28 Hal Foster et al., *Art Since 1900*, 400.

29 <https://www.guggenheim.org/press-release/agnes-martin>. Date of reading 11. 2. 2017.

30 Robert Morris, "Notes on Sculpture 4: Beyond Objects", in *Art in Theory 1900–1990*, Edited by Charles Harrison and Paul Wood, (Oxford UK/Cambridge USA: Blackwell, 2001), 871.

31 Foster et al., *Art Since 1900*, 402.

32 Ibid., 372.

33 Cited in Yve-Alain Bois, "Der liebe Gott steckt im Detail", in Yve-Alain Bois (Ed.), *Abstraction Gesture Ecriture: Paintings from Daros Collection*, (Alesco/Scalo: Zürich, 1999), 61.

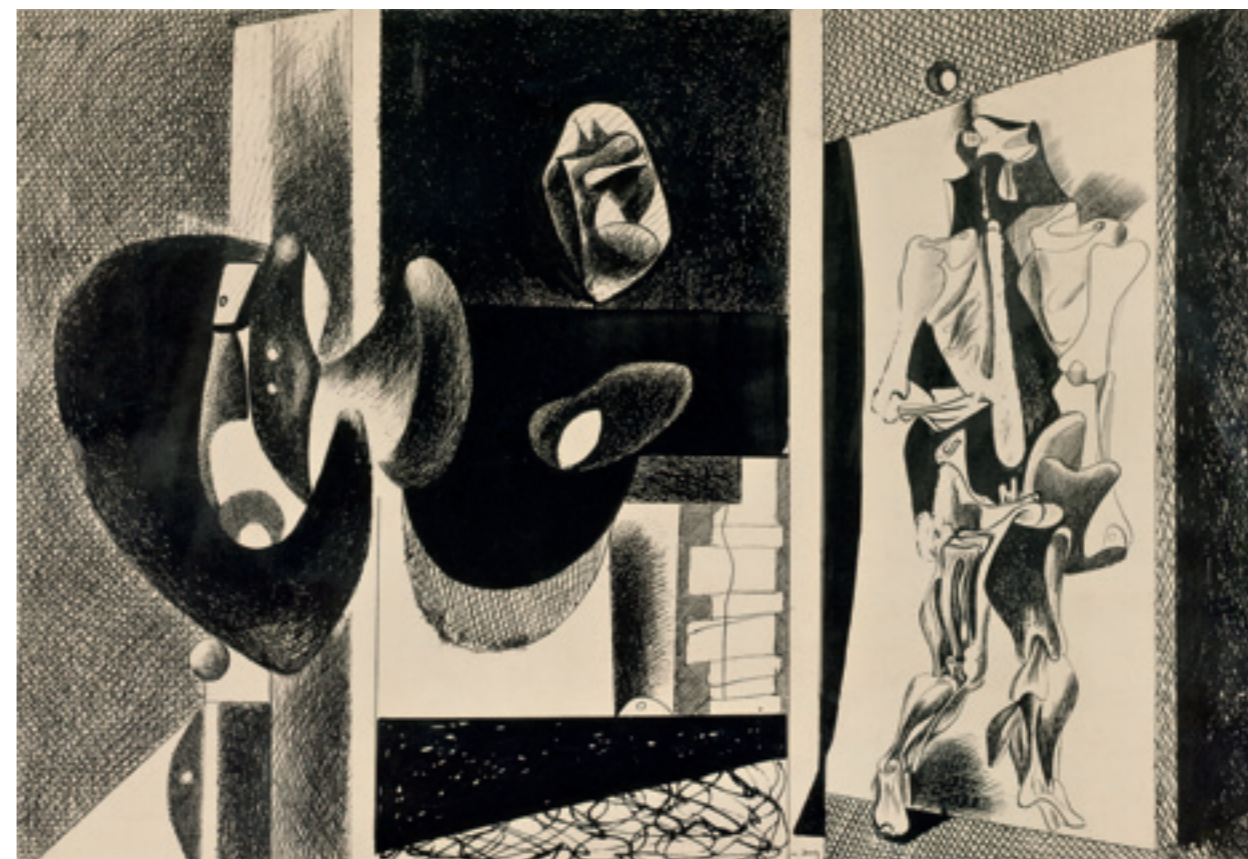
34 Roland Barthes cited in Anders Troelsen, "Tre bidrag til billedforståelsen", in *Kunstteori: Positioner i nutidig kunstdebat*, Edited by Hans Dam Christensen, Anders Michelsen and Jacob Wamberg (Borgen: Copenhagen, 1999), 85.

35 Anders Troelsen, "Tre bidrag til billedforståelsen", 88.

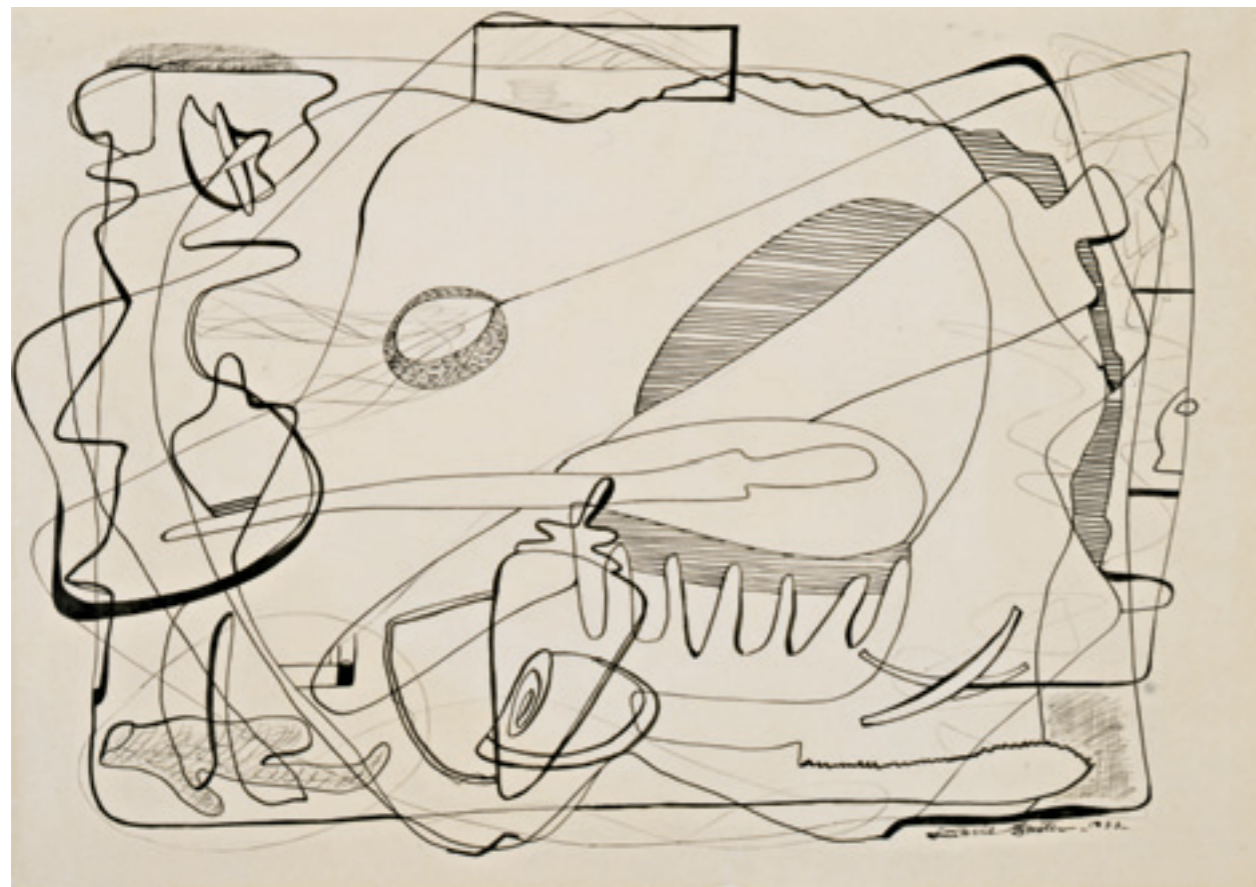
36 John Yau, "Al Taylor: Not Yet in from the Cold", published at *Hyperallergic*: <http://hyperallergic.com/182698/al-taylor-not-yet-in-from-the-cold/>. Date of reading 1. 3. 2017.



Kat./cat. 1 Kurt Seligmann, *Untitled*, 1936. Tusj på papir / Indian ink on paper, 55,5 x 41 cm



Kat./cat. 2 Arshile Gorky, *Untitled*, 1931–33. Tusj på papir / Indian ink on paper, 64,8 x 92,7 cm



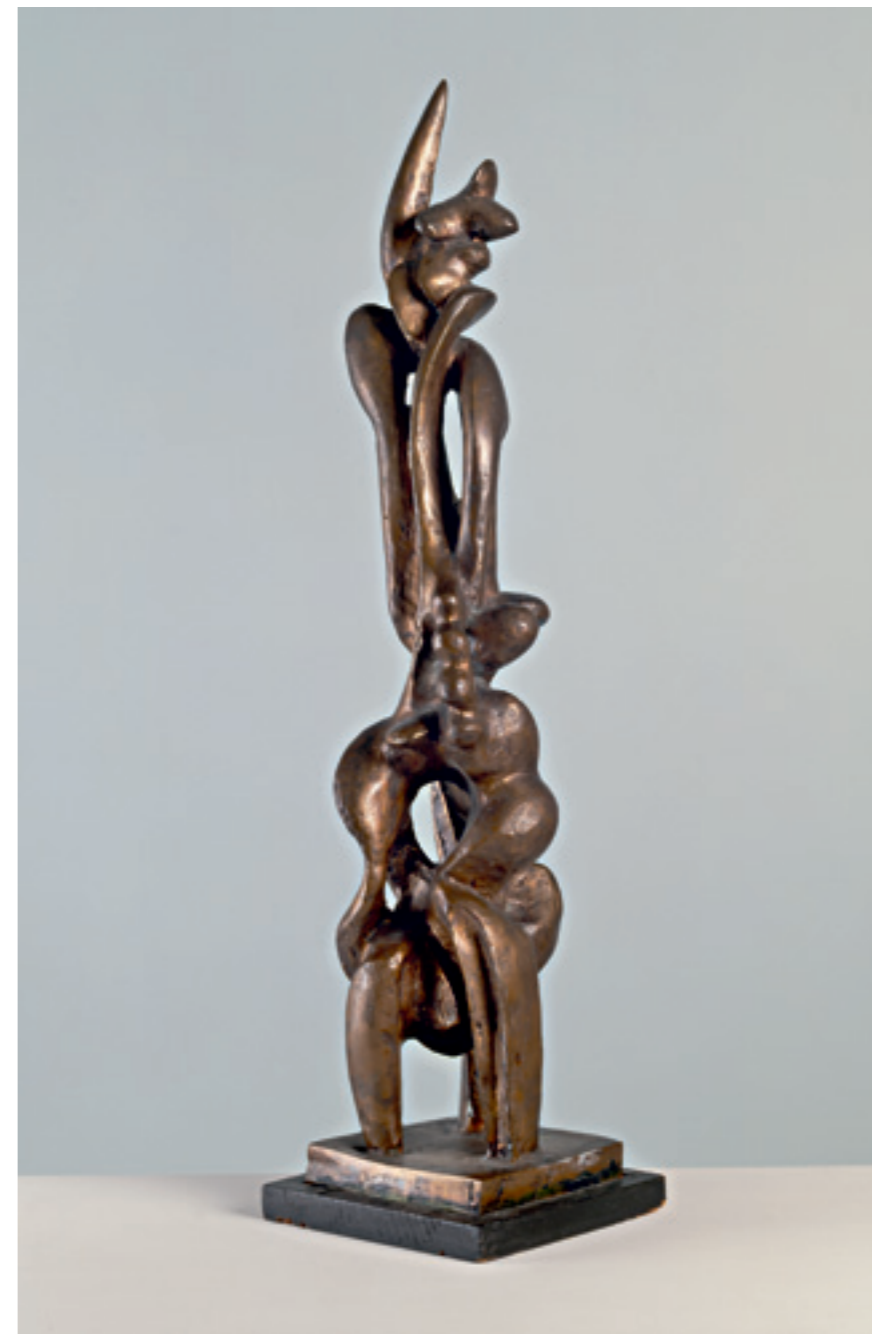
Kat./cat.3 David Smith, *Untitled (Virgin Islands)*, 1933. Tusj på papir / Indian ink on paper, 46,4 x 61 cm



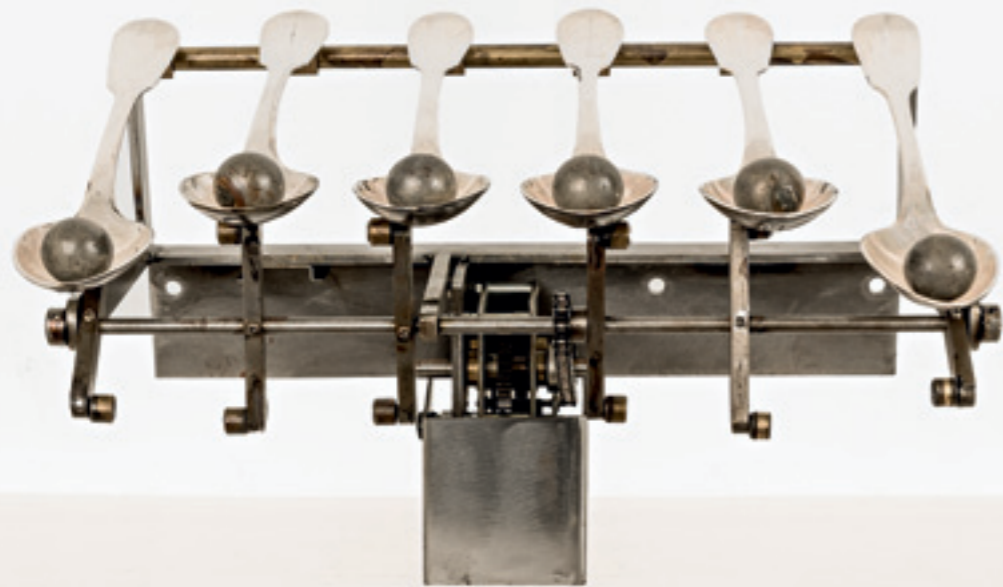
Kat./cat.4 David Smith, *Woman Music*, 1944. Stål og lakk / Steel and laquer, 46 x 22,3 x 16,5 cm



Kat./cat. 5 Serge Brignoni, *Animal végétal*, 1937. Bronse og tre / Bronze and wood, 66,5 x 20 x 10 cm



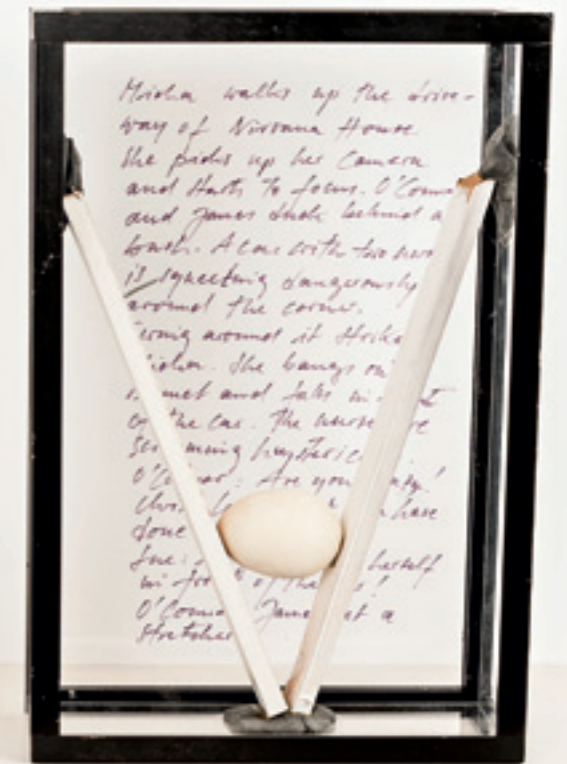
Kat./cat. 6 Serge Brignoni, *Erotique végétale*, (Unikat), 1982. Bronse og tre / Bronze and wood, 62 x 12,5 x 12,5 cm



Kat./cat.7 Rebecca Horn, *Löffelklavier*, 1991. Seks skjeer, seks metallkuler, motor og girenhet / 6 spoons, 6 metal balls, motor and gearunit, 22,5 x 33 x 23 cm



Kat./cat.9 Rebecca Horn Workshop / Rebecca Horn, *Missing Full Moon*, u.å. Engelsk gåseeegg i blyramme, montert i kobberboks / English goose egg in led frame, mounted in copper frame, 8,5 x 22 x 10 cm



Kat./cat.8 Rebecca Horn Workshop / Rebecca Horn, *Buster's Bedroom*, 1988. Plexiglass, metallramme, tre, egg / plexi glass, metal frame, wood, egg, 30 x 20 x 9 cm

Surrealisme og det som følger:
Gorky – Smith – Seligmann
Tre papirarbeider fra 1930-tallet i Looser-samlingen

Evelyn Benesch*

De tre bladene av Arshile Gorky, David Smith og Kurt Seligmann med benevnelsen *Uten tittel* eller *Untitled* er papirarbeider i Looser-samlingen som ved første øyekast ikke passer sammen. Ved nærmere gjennomgang dukker det imidlertid opp et innviklet nettverk av forbindelseslinjer. I dette essayet er hovedvekten lagt på Arshile Gorky, hans store mesterverk innen tegning og hans liv mellom surrealisme og abstrakt ekspresjonisme.

Untitled, en stor tusj-tegning av Arshile Gorky fra begynnelsen av 1930-tallet (kat. 2), er et av hovedverkene i Looser-samlingen, en tredelt komposisjon i breddeforformat som i strukturen minner om et triptyk av en gammel mester. Midt-partiet er avgrenset av en kompleks konstruksjon med geometriske former – rektangler og trekantler – og med en mørk trapes som et iøynefallende innslag. De sterkt kontrasterende lys/mørke-områdene kronnes av en strålende, embryo-aktig, takket formasjon. Feltet til venstre domineres av en flytende, biomorf figur – som egentlig er to kommuniserende halvmåner som griper inn i hverandre – mens den høyre delen av bladet fremstiller en «écorché», en hudløs menneskeskikkelse som består av bare muskler og ben. Gorky arbeider med finstilte nyanser av lys og skygge, skraveringen er noen ganger tett, noen ganger mer åpen. Han benytter sin fullkomne mestring av teknikken til å fremkalle romlige effekter og en dynamisk sekvens med lyse og skyggelagte områder.

Bladet er ett av en stor gruppe på omtrent 80 tegninger, produsert mellom 1931 og 1933. De ble kjent som *Nighttime, Enigma and Nostalgia* og inneholder ideer som til slutt smelter sammen i et førsteutkast til et veggmaleri som aldri ble utført (ill. 1).¹ Bladene er vanskelig å dechiffrere ikonografisk og lar seg heller ikke klassifisere i en logisk kronologi. De er imidlertid delt inn i to vesentlige undergrupper, der nevnte tegning er plassert i kategorien «écorché»-bladene. Kombinasjonen av de tre kompositoriske elementene som er beskrevet ovenfor, kan skjernes i minst fire bemerkelsesverdige like blad, blant dem en meget nær beslektet tegning i Whitney Museum (ill. 2). I *Nighttime, Enigma and Nostalgia*-seriene

* Artikkelen har tidligere vært publisert i *Sammlung / Collection Hubert Looser*, utstillingskatalog Bank Austria Kunstforum, Wien, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2012.

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

Evelyn Benesch*

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

Untitled, a large ink drawing by Arshile Gorky from the early nineteen-thirties (cat. 2), is one of the major works of the Looser Collection, a composition in horizontal format with a tripartite form recalling the structure of a triptych by an old master. The central field is defined by a complex construction of geometric forms—rectangles and triangles, with a dark trapezoid as a striking feature; it shows strongly contrasting light-dark areas and is crowned by a refulgent, embryo-like, jagged formation. The left field is dominated by a floating, biomorphic figure—actually two interlocking and communicating half-moons—while the right part of the sheet shows an écorché, a skinned human figure, consisting only of muscle and bone. Gorky works with finely tuned values of light and dark, of hatching that is sometimes denser, sometimes more spaced; he applies his consummate mastery of technique to evoke spatial effects and a dynamic sequence of light and shade zones.

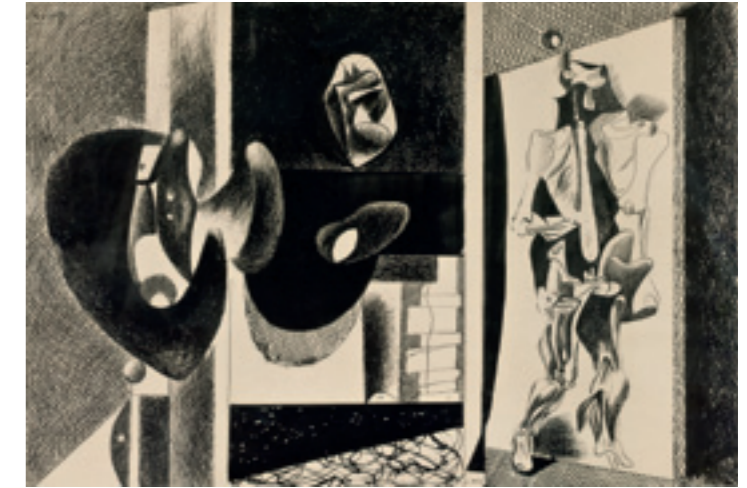
The sheet is one of a large group of approximately eighty drawings produced between 1931 and 1933 known as *Nighttime, Enigma and Nostalgia* containing ideas that ultimately merge in preparatory studies for a mural that was never executed (fig. 1).¹ The sheets are difficult to decipher in iconography and also defy classification into a logical chronology within the group. However, they are divided into two main subgroups, with the drawing under discussion assigned to the “écorché” sheets. The combination of the three compositional elements described above can be discerned in at least four remarkably similar sheets, among them a very closely related drawing in the Whitney Museum (fig. 2). In the *Nighttime, Enigma and Nostalgia* series Gorky connects abstract elements

* This article has previously been published in *Sammlung / Collection Hubert Looser*, exhibition catalogue, Bank Austria Kunstforum, Wien, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2012.



1 Arshile Gorky i sitt atelier på Union Square, 1933 / Arshile Gorky in his studio on Union Square, 1933

setter Gorky sammen forskjellige abstrakte, men også referensielle elementer. Han beveger seg fra en intens interesse for Paul Cézanne til en fordypelse i Pablo Picasso og Giorgio de Chirico – forbilder som han selv kort tid i forveien hadde kunnet studere i New York: De flytende, biomorfe konfigurasjonene i den venstre delen av tegningen er inspirert av Picassos malerier av badende mennesker fra slutten av 1920-tallet. Gorky kan ha kjent dem fra tidsskrifter, og et av disse bildene var faktisk utstilt på Valentine Gallery i New York i januar 1931.² Strukturmessig minner det konstruktivistiske området i den midterste delen av bladet om Giorgio de Chiricos maleri *Le temple fatal* fra 1914, som i dag befinner seg i Philadelphia Museum of Art (ill. 3). Gorky var fortrolig med dette bildet fra sine besøk i Gallatin Collection, som lå svært nær hans første atelier på Washington Square.³ I de Chiricos maleri er det et antikt hode i profil – det kan ses på flere blader i Gorkys serie med tegninger – likeledes inskripsjonen «Enigma» over skjelettet av en strandet fisk, som Gorky tok i bruk som tittel på serien. Fra tid til annen refererer han dessuten til denne tegningen av fisken i sine serier. Muligens var han også influert av andre tidlige malerier av de Chirico da han satte navn på tegningene, blant annet *La Nostalgie de l'Infini* fra 1911 (Museum of Modern Art, New York). Den flerdelte oppbyggingen av tegningene reflekterer definitivt Gorkys sterke interesse for Paolo Uccello, særlig hans *Miracolo dell'ostia profanata* fra 1467 i Galleria Nazionale i Urbino. Verket viser en lignende romoppfattelse i scenerekkefølgen som den Gorky bruker i en annen versjon av *Nighttime, Enigma and Nostalgia* der det ble lagt til flere scener. Det er dokumentert at Gorky hadde hengt



2 Arshile Gorky, *Nighttime, Enigma and Nostalgia*, 1931 / 32. Tusj på papir / Ink on paper, 66,2 x 86,7 cm, Whitney Museum of American Art, New York, 50th Anniversary Gift of Mr. and Mrs. Edwin A. Bergman

of various sorts as well as representational elements. He moves from an intensive interest in Paul Cézanne to a preoccupation with Pablo Picasso and Giorgio de Chirico—models he had recently also been able to study for himself in New York: for instance, the floating, biomorphic configurations in the left part of the drawing are inspired by Picasso's paintings of bathers from the late nineteen-twenties; Gorky might have known them from publications, and in fact one of these paintings was on show in January 1931 in the Valentine Gallery in New York.² In structure, the geometric constructivist area in the central part of the sheet recalls for its part Giorgio de Chirico's painting *Le temple fatal* of 1914, today in the Philadelphia Museum of Art (fig. 3). Gorky was familiar with the picture from his visits to the Gallatin Collection, which was housed very close to his first studio on Washington Square.³ In de Chirico's painting there is an all'antico head in profile—it can be seen in several sheets in Gorky's group of drawings—likewise the inscription “Enigma” above the écorché of a stranded fish, which Gorky adopted as a title for the group; he occasionally quotes this drawing of the fish as well in his series. Gorky was probably also influenced in naming his drawings by other early paintings of de Chirico, such as *La Nostalgie de l'Infini* of 1911 (The Museum of Modern Art, New York). Ultimately, the multi-part structure of the drawings reflects Gorky's preoccupation with Paolo Uccello, namely his *Profanation of the Host* of 1467 from the Galleria Nazionale in Urbino. It manifests a similar spatial conception in its sequence of scenes to one used by Gorky in another version of *Nighttime, Enigma and Nostalgia* that was augmented with further scenes. It is recorded that Gorky had



3 Giorgio de Chirico, *Le temple fatal*, 1914. Olje på lerret / Oil on canvas, 33,3 x 41 cm, Philadelphia Museum of Art, A.E. Gallatin Collection

opp Uccello-reproduksjoner i atelieret og beundret ham som en mester i «rent maleri».⁴

Foruten den ekstraordinære tekniske kvaliteten, er det avgjørende med disse tegningene at Gorky her tar det første skrittet mot den abstraksjonen som senere skulle definere hele hans oeuvre. Samtidig vender han oppmerksomheten mot de samme modellene som surrealistene erklærte som sine forbilder.

At Gorky ble så opptatt av tegning på begynnelsen av 1930-tallet, tilskrives ofte fattigdom forårsaket av den store depresjonen. Gorky, som egentlig het Vostanik Adoian, kom til USA som 16-åring i 1920. På slutten av 1920-tallet hadde han gradvis fått fotfeste i New York – en undervisningsstilling ved Grand Central School of Art sikret ham en viss inntekt – og han ga også malertimer privat. Men mangel på penger kan likevel ha tvunget ham til å begrense seg til arbeider på papir. Som så mange av kollegene tidlig på 1930-tallet, var han innmeldt i Public Works of Art Project, et statlig program som med tildeling av offentlige oppdrag på forskjellige områder, understøttet vanskeligstilte kunstnere som var ofre for den økonomiske krisen.⁵ Mange år senere, i 1941, da Museum of Modern Art kjøpte et av hans *Nighttime, Enigma and Nostalgia*-blad, måtte han fylle ut et spørreskjema. På spørsmålet om temaet i tegningen hadde en personlig, tematisk eller symbolsk betydning, skrev han: «Sårede fugler, fattigdom og en hel uke med regn».⁶

Like før han påbegynte *Nighttime, Enigma and Nostalgia*, flyttet han fra atelieret på Washington Square til et nytt

studio på 36 Union Square som han beholdt livet ut. Gradvis kom fremgangen, i april 1930 ble tre av arbeidene hans vist på utstillingen «An Exhibition of Works by 46 Painters and Sculptors Under 35 Years of Age» i Museum of Modern Art, og i 1934 holdt han sin første separatutstilling i Mellon Galleries i Philadelphia. Samtidig stiftet han viktige bekjenskaper og utvidet vennekretsen. En av disse bekjenskapene var den russiske kunstneren, teoretikeren og samleren John Graham, som han sannsynligvis møtte i 1929. Graham var en generasjon eldre og hadde emigrert fra Russland til USA i 1920. Han reiste regelmessig til Europa, for det meste til Frankrike, og var derfor godt informert om samtidskunsten der. Han selv – og hans utmerkede bibliotek – fungerte som et viktig «intellektuelt» bindeledd, en formidler mellom Europa og USA, men han var like viktig for den nye generasjonen av amerikanske kunstnere. En felles brennende interesse for samtidskunst stimulerte vennskapet mellom Gorky og Graham. Maleren Stuart Davis ble også inkludert, og det utviklet seg en intens dialog og livlig utveksling mellom dem. Rundt disse tre – som de Kooning senere kalte «the smartest guys on the scene»⁷ – flokket det seg en gruppe unge, interesserte amerikanere, inkludert Willem de Kooning selv; videre David Smith, den japansk-amerikanske billedhuggeren Isamo Noguchi, den unge amerikanske maleren Peter Busa og andre.

Besides their extraordinary technical quality, the decisive point about these sheets is that Gorky is here taking an initial step towards the abstraction that was later to define his entire work. At the same time, he is turning his attention to the models declared by the Surrealists to be their masters.

Gorky's intensive preoccupation with drawing in the early nineteen-thirties is frequently ascribed to impoverishment caused by the Great Depression. Gorky, whose real name was Vostanik Adoian, arrived as a sixteen-year-old in the USA in 1920. By the late nineteen-twenties he had gradually found his feet in New York—a teaching post at the Grand Central School of Art ensured him a basic income, and he also gave private painting lessons. But lack of money might in fact have forced him to confine himself to works on paper. Like many of his colleagues in the early thirties, he was registered with the Public Works of Art Project, a state program that supported destitute artists hit by the economic crisis by assigning them public commissions in various fields.⁵ Much later, in 1941, when the Museum of Modern Art bought one of his *Nighttime, Enigma and Nostalgia* sheets, he had to fill out a questionnaire. To the question whether the theme of his drawing had any kind of personal, topical, or symbolic meaning he wrote: "Wounded birds, poverty, and a whole week of rain."⁶

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

three "smartest guys on the scene"⁷—as de Kooning called them later—including Willem de Kooning himself, also David Smith, the Japanese-American sculptor Isamo Noguchi, the young American painter Peter Busa, and others.

An important aspect and one often dealt with in the literature is the friendship between Arshile Gorky and Willem de Kooning. Paradoxically, this friendship is regarded as a kind of link between two generations, but this is correct only in a figurative sense—Gorky and de Kooning were the same age and both came from Europe. Gorky is deemed to cleave to the Old World and its traditions, while de Kooning is seen as the young, ambitious artist representing New Painting in the USA. This assessment no doubt stems from de Kooning himself, who was fascinated by the extravagant Gorky and his remarkable presence and conversations about art. (fig. 4). Mention is often made of visits together to the New York Museums, particularly the Metropolitan Museum, where Gorky and de Kooning studied the ancient Roman wall paintings of Boscoreale—later so important for de Kooning's painting. De Kooning admired Gorky and although he himself—in contrast to the self-taught Gorky—had completed his basic training as a painter in the Netherlands, he found that "the things I was supposed to know, he knew much better."⁸ At the time de Kooning was not working very much as an artist, but earning his living as a sign painter; the ambience surrounding Gorky, Davis, and Graham and their hundred-per-cent "artistic being" motivated him and was sure to have had an influence on his decision around 1935 to devote himself exclusively to painting.

The second sheet in the Looser Collection from the early nineteen-thirties is David Smith's *Untitled—Virgin Islands* of 1933 (cat. 3). Smith was born in Indiana in 1906 and is the epitome of the young American artist on the quest for new possibilities of expression in art. In New York since 1926, he studied painting at the Art Students League, then, motivated by his teacher, the Czech modernist painter Jan Matulka, he soon began to integrate objets trouvés into his work and to take an interest in Cubism and Constructivism, Picasso and Braque. He studied the most up-to-date publication on contemporary art, the *Cahiers d'Art*—not only at the Art Students League, but also in the library of John Graham, whom Smith likewise met around 1929–30. He, too, received important impulses from Graham for widening his artistic horizon. Through him Smith came into contact and hence into fruitful dialogue with other fellow artists—Stuart Davis, Arshile Gorky, later Willem de Kooning, Jackson Pollock, and others.⁹ *Untitled—Virgin Islands* is one of a group of large ink drawings made in 1933; its title doubtless evokes impressions of

Et viktig aspekt som ofte blir drøftet i litteraturen, er vennskapet mellom Arshile Gorky og Willem de Kooning. Paradoksalt nok blir dette vennskapet betraktet som et slags bindeledd mellom to generasjoner. Men dette er korrekt bare i figurativ betydning: Gorky og de Kooning var jevnaldrende og begge kom fra Europa. Men mens Gorky vurderes som en som holder fast ved Den gamle verden og dens tradisjoner, blir de Kooning ansett som den unge, ambisiøse kunstneren som representerer det nye maleriet i USA. Denne påstanden stammer uten tvil fra de Kooning selv, som var fascinert av den ekstravagante Gorky, hans enestående tilstedeværelse og samtaler om kunst. Det blir ofte nevnt at de sammen besøkte museer i New York, spesielt Metropolitan Museum, der Gorky og de Kooning studerte de gamle romerske veggmaleriene til Boscoreale som senere ble så viktige for de Koonings maleri. De Kooning beundret Gorky, og selv om han – i motsetning til den selv lærte Gorky – hadde fullført sine studier som maler i Nederland, var han klar over at «ting jeg burde ha forstått, forsto han så mye bedre».⁸ På den tiden arbeidet ikke de Kooning som kunstner, men tjente til livets opphold som reklamemaler. Men miljøet rundt Gorky, Davis og Graham og det å være «100% kunstner» motiverte ham og hadde sikkert innflytelse på hans avgjørelse rundt 1935 om å vie seg helt til maleriet.

Det andre bladet i Looser-samlingen fra tidlig på 1930-tallet, er David Smiths *Untitled – Virgin Islands* fra 1933 (kat. 3). Smith ble født i Indiana i 1906 og er selve innbegrepet av den unge, amerikanske kunstneren på søken etter nye kunstuttrykk. Fra 1926 var han bosatt i New York og studerte maleri ved Art Students League, der han – motivert av sin lærer, den tsjekkiske modernisten Jan Matulka – snart begynte å innlemme *objets trouvés* i sine arbeider og befatte seg med kubismen og konstruktivismen, Picasso og Braque. Han leste det mest aktuelle tidsskriftet om samtidskunst, *Cahiers d'Art* – ikke bare på Art Students League, men også i biblioteket til John Graham, som Smith også møtte rundt 1929–30. Fra Graham fikk Smith impulser som skulle utvide hans kunstneriske horisont, og gjennom ham kom Smith i kontakt og følgelig i fruktbar dialog med andre kunstnere – blant andre Stuart Davis, Arshile Gorky, senere Willem de Kooning og Jackson Pollock.⁹ *Untitled – Virgin Islands* tilhører en gruppe store tusjtegninger fra 1933; tittelen fremkaller utvilsomt inntrykk fra Jomfruøyene, der Smith oppholdt seg i flere måneder i 1931. Tegningenes kartografiske preg er blitt bemerket, og ikke uten grunn; de ligner faktisk på topografiske strukturer med tynne, uavbrutte linjer som et veinettverk, de skraverte fortetningene som forhøyninger. På denne tiden hadde Smith ikke gått inn for skulptur som sitt hovedmedium, han arbeidet også med malerier tilført objekter, såkalte *combines*, og han tegnet og fotograferte. Det er interessant hvordan denne serien med tegninger fra tidlig på 1930-tallet gjenspeiler Smiths skulpturer fra samme periode, som var satt sammen av ståltråd, malt tre og merkelige *objets trouvés*.¹⁰ Og i den store, sveisede stål-skulpturen *Hudson River Landscape*, som ble laget mye senere, i 1951 (ill. 4) – og som når det gjelder konseptet er relatert til *Arc in Quotes* fra samme år – ser Smith ut til å ha i tankene de lineære, skraverte strukturene som smelter sammen på samme måte som vi ser i den omtalte tegningen.

Smith blir ofte nevnt i forbindelse med surrealismen. Dette kommer for det første til uttrykk i hans innovative tilnærming til skulptur, og hans sterke beundring for jernskulpturene til Picasso, Giacometti og aller mest Julio González. Han hadde først sett dem på slutten av 1920-tallet i *Cahiers d'Art*, og de påvirket hans arbeider frem til 1940- og 50-tallet, for eksempel *Woman Music* (kat. 4). Men også en affinitet til surrealismens ideer er tydelig i de mange årene med eksperimentering med ubevisst motiverte, ikke-referensielle malerier og tegninger. Smith selv understreket i et radio-intervju i 1952 at han ikke hadde noen bevisste tanker når han arbeidet – «når jeg arbeider, har jeg ingen bevisst tanke om hvorfor jeg arbeider, hva det er jeg gjør, eller hvem det er for.»¹¹

the Virgin Islands, where Smith spent several months in 1931. The cartographical character of the sheets has been remarked upon, and not without reason; they do indeed resemble topographical structures, their thin, continuous lines like road networks, their hatched densifications like elevations. At the time Smith had not yet opted for sculpture as his dominant means of expression; he worked on combine paintings, drew, and photographed. It is interesting how this group of drawings from the early thirties reflects Smith's sculptures during this period, which were composed of wire, painted wood, and peculiar *objets trouvés*.¹⁰ And in the large, welded steel sculpture *Hudson River Landscape* created much later, in 1951 (fig. 4)—which in concept is related to *Arc in Quotes* dated the same year (p. 57)—Smith seems to have in mind the linear, hatched structures merging into each other which we see in the drawing under discussion.

Smith is frequently mentioned in connection with Surrealism. This is evinced on the one hand in his innovative approach to sculpture, his intense admiration of the iron sculptures of Picasso, Giacometti, and most of all Julio González; he had first seen them in the late nineteen-twenties in the *Cahiers d'Art* and they affected his works until the nineteen-forties and -fifties, like *Woman Music* (cat 4). But an affinity to the ideas of the Surrealists is likewise evident in the long years of experimentation in subconsciously motivated, non-representational painting and drawing. In a radio interview in 1952, Smith himself emphasized that he had no conscious intentions while working—“I have no conscious premise while working of why I am working, what it is I am making, or whom it is for.”¹¹

Kurt Seligmann's *Untitled* of 1936 completes the three sheets from the nineteen-thirties in the Looser Collection (cat. 1): upright in format, it shows a group characteristic of Seligmann, cavorting, faceless fabulous beasts reminiscent of medieval grotesques. Seligmann, a Swiss living in Paris since 1929, had dissociated himself as of the mid-nineteen-thirties from his early, dry abstract works linked to the Abstraction-Création group and had increasingly applied his attention to the Mannerist drawing of the Late Renaissance, to sculptural Mauresque dancers and eccentric carnival figures.

Untitled was produced in Paris the year of Seligmann's wedding, which was followed by an extended honeymoon in Asia. His interest over the years in non-European cultures and magic corresponded to a major aspect of Surrealism; in 1934 he was adopted into the group surrounding André Breton. Seligmann arrived in New York in autumn 1939 as the first of the Surrealist group and occupied a key position for the younger

Kurt Seligmanns *Untitled* fra 1936 kompletterer de tre bladene i Looser-samlingen fra 1930-tallet (kat. 1). I høydeformat viser det en gruppering som er karakteristisk for Seligmann: ravende, ansiktsløse fabelvesener som får en til å tenke på middelalderens grotesker. Seligmann var sveitsisk og hadde bodd i Paris siden 1929. Fra midten av 1930-tallet hadde han frigjort seg fra sine tidligere tørre, abstrakte arbeider knyttet til Abstraction-Création-gruppen og hadde i økende grad rettet oppmerksomheten mot senrenessansens manieristiske tegning, mauriske dansere og eksentriske karnevalsfigurer.

Untitled ble utført i Paris det året Seligmann giftet seg, og bryllupet ble etterfulgt av en lang bryllupsreise i Asia. Hans årelange interesse for ikke-europeiske kulturer og magi, korresponderte med en viktig side ved surrealismen. I 1934 ble han opptatt i gruppen rundt André Breton. Seligmann ankom New York høsten 1939 som den første i surrealistgruppen og spilte en viktig rolle for den yngre amerikanske generasjonen, særlig som lærer og formidler av surrealistiske ideer. Robert Motherwell var en av hans elever i 1940–41. Seligmann var også en nøkkelperson når det gjaldt å organisere og støtte europeerne som kom til New York i 1940–41 – en av dem var André Breton våren 1940.

New York-scenen 1930–1948

Med en felles interesse for internasjonal samtidskunst, ble Gorky og Smith rundt 1930 del av et løselig forbundet nettverk av unge, amerikanske kunstnere og europeiske emigranter. De hadde med egne øyne nylig sett arbeider av Picasso, de Chirico, Cézanne og Braque, og like etterpå også europeisk surrealisme. En kort digresjon her vil skissere den blomstrende utviklingen av europeisk maleri og i særdeleshet surrealismen i New York fra 1930-tallet til midten av 1940-tallet.¹²

Gallatin Collection of Living Art i New York, en privat samling med europeisk maleri, hadde vært åpen for publikum helt siden 1927.¹³ Samlingen hadde arbeider av Paul Cézanne, Pablo Picasso, Joan Miró, Fernand Léger, Georges Seurat, Georges Braque, Henri Matisse og andre. Gorky var ikke den eneste faste besøkende, det var også Smith, de Kooning, Adolph Gottlieb og Motherwell. Like etterpå ble The Museum of Modern Art grunnlagt, i 1929. Dets første direktør, Alfred Barr, presenterte moderne kunst på forskjellige utstillingssteder inntil den endelige åpningen av museet i 1939, og noen av disse utstillingene viste fremragende eksponenter for surrealismen: Joan Miró og Salvador Dalí. For Miró, hvis tidligere bilder skulle bli en inspirasjon ikke bare for Gorkys antropomorfe flytende konfigurasjoner, ble det holdt en retrospektiv utstilling så tidlig som i 1930. Salvador Dalí var enda bedre kjent



4 David Smith, *Hudson River Landscape*, 1951. Sveiset, malt stål / Welded painted steel, 125,7 x 190,5 x 42,5 cm, Whitney Museum of American Art, New York

American generation, particularly as a teacher and communicator of Surrealist ideas—Robert Motherwell was one of his pupils in 1940–41. Seligmann also played an important role in organizing and supporting the Europeans arriving in New York in 1940–41, one of whom was André Breton in the spring of 1940.

The New York Scene 1930–1948

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

The Gallatin Collection of Living Art in New York, a private collection of modern European painting, had been open to the public ever since 1927.¹³ The collection contained works by Paul Cézanne, Pablo Picasso, Joan Miró, Fernand Léger, Georges Seurat, Georges Braque, Henri Matisse, and others. Gorky was not the only regular visitor, others included Smith, de Kooning, Adolph Gottlieb, and Motherwell. The Museum of Modern Art was founded soon afterwards, in 1929. Its first director Alfred Barr presented modern art in various venues until the final opening of the museum in 1939; some of the exhibitions displayed the preeminent exponents of

og ble bæret med en separatutstilling i 1941, det ble også Miró. Videre presenterte museet i 1936 større gruppeutstillinger som «Fantastic Art», «Dada and Surrealism» og «Cubism and Abstract Art», alle samlet kjente navn i europeisk maleri knyttet til disse retningene. Andre viktige utstillingssteder for europeisk avant-garde ble etablert tidlig på 1930-tallet. I 1931 og 1932 åpnet henholdsvis Julien Levy, amerikansk kunsthistoriker og venn av Marcel Duchamp, og Pierre Matisse, sønn av maleren Henri Matisse, sine gallerier. Levy konsentrerte seg først og fremst om surrealismen, mens Matisse viste en større bredde av kunstnere, og helt fra begynnelsen av inkluderte han de seneste arbeidene til Miró, André Masson og Yves Tanguy i sitt årsprogram.¹⁴

Levy var i realiteten den første som konsekvent konsentrerte seg om å presentere surrealismen. I januar 1932 åpnet han med utstillingen «Surrealism» og organiserte samme år den første separatutstillingen i USA med Max Ernst. Levy hadde også Salvador Dalí, Man Ray og senere Joseph Cornell og Joan Miró, Alberto Giacometti og René Magritte på programmet. Tidlig på 1940-tallet skulle galleriet bli et møtested for surrealist i eksil – Marcel Duchamp og Max Ernst spilte sjakk her – og André Breton traff venner han kunne pleie sine parisiske vaner med, for eksempel surrealistiske selskapsleker.

Gorky hadde kjent Julien Levy i hvert fall siden 1932. Etter et hint fra John Graham, skal Levy på den tiden ha tittet på en mappe med Gorkys blader. Til Gorkys ytring om at han i lang tid hadde holdt seg «til Cézanne», men at han nå var «med Picasso», hadde Levy slagferdig svart at han ville organisere en separatutstilling for Gorky «den dagen du er med Gorky».¹⁵ Dette bekjentskapet ga Gorky adgang ikke bare til utstillinger, men også til de utrolige skattene i Levys bibliotek. En historie som det stadig blir referert til, er hvor intenst Gorky leste Levys bok om surrealisme, publisert i 1936 – for øvrig den første publikasjonen av betydning om surrealismen på engelsk – og at han faktisk leste den i galleriet.

Da surrealistene omsider ankom fra Europa i slutten av 1939, åpnet det seg et nytt kapittel hva angår resepsjonen av surrealismen i New York. Gruppen slo seg ned på nedre Manhattan og dannet en slags intellektuell enklave.¹⁶ Snart begynte emigrantene å blande seg personlig inn i «den daglige businessen», ivrige etter å presentere den unge generasjonen av amerikanske kunstnere for surrealismen. I den forbindelse skulle fire forelesninger om surrealismen vise seg å bli en viktig hendelse. De ble holdt vinteren 1941 på New York School av engelske Gordon Onslow Ford – han var en av de få i gruppen med surrealist som kunne snakke engelsk – og ble annonsert som «Surrealist Painting: an Adventure into

Surrealism, Joan Miró and Salvador Dalí: Miró, whose early pictures were to be the inspiration not only of Gorky's anthropomorphically floating configurations, was given a retrospective as early as 1930. Salvador Dalí was even better known and honored with a solo exhibition in 1941, as was Miró. Moreover, in 1936 the museum presented the major group exhibitions *Fantastic Art*, *Dada and Surrealism* and *Cubism and Abstract Art*, which united all the famous names of European painting associated with these movements. Other important venues for the European avant garde were established in the early nineteen-thirties; in 1931 and 1932 respectively, Julien Levy, the American art historian and friend of Marcel Duchamp, and Pierre Matisse, the son of the painter Henri Matisse, opened their galleries. Levy was committed primarily to Surrealism, while Matisse showed a broader range and from the very beginning included in his annual program the latest works by Miró as well as André Masson and Yves Tanguy.¹⁴

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

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

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

Human Consciousness».¹⁷ I disse forelesningene presenterte Onslow Ford en oversikt over surrealistisk maleri av de Chirico, Ernst, Magritte, Victor Brauner, Seligmann, Roberto Matta samt sine egne arbeider. Her gjorde han rede for prinsippet om underbevissthets som katalysator for all kunstnerisk kreativitet – akkurat slik han selv praktiserte. Forelesningene ble akkompagnert av små utstillinger som ikke bare viste surrealistiske arbeider, men også malerier av for eksempel Giorgio de Chirico – den store foregangsmannen og idolet for surrealistene. Det var stor begeistring for disse forelesningene som førte amerikanske og europeiske kunstnere sammen, uten tvil for første gang: William Baziotés, Gerome Kamrowski (som antakelig bare så utstillingene), David Hare, Tanguy med Kay Sage, Motherwell (sannsynligvis ansjoret av Seligmann), Frederick Kiesler, Nicolas Calas, Jimmy Ernst, Matta, Jackson Pollock, Mark Rothko og Gorky. I et intervju mange år senere snakket Motherwell om hvor avgjørende det var for hans generasjon at et nytt «kreativt prinsipp» hadde oppstått med automatismen, som de nå kunne være vitne til for første gang. Denne nye uttrykksformen ville gi amerikanske kunstnere anledning til å eksperimentere i like stor utstrekning som europeiske kolleger.¹⁹

Gorky var regelmessig på forelesningene og utstillingene²⁰ og møtte antakelig chilenske Roberto Matta Echaurren mens han deltok på New York Schools arrangementer. Matta hadde kommet til New York allerede høsten 1939, og bare kort tid i forveien hadde Breton ønsket ham entusiastisk velkommen som den som iverksatte det Breton brant for: absolutt automatisme i den nye surrealistgenerasjonens maleri. Matta var karismatisk, ung og snakket engelsk – alle disse faktorene forenklet kontakten med hans generasjon av amerikanske kunstnere – og nesten som en selvfølge inntok han snart rollen som formidler.²¹ Og ganske riktig, innen høsten 1942 ble det arrangert automatisme-klasser og surrealist-grupper i hans atelier hvor William Baziotés, Gerome Kamrowski, Motherwell og Pollock deltok.

For Gorky ble møtet med Matta avgjørende for hans videre interesse for surrealismen og først og fremst for utøvelsen av automatisme. Muligens var Matta også ansvarlig for at Gorky «tynnet ut» sine malerier – tidligere hadde han malt meget pastost. Dette gjorde Gorky etter hvert i stand til å utvikle sine frie, sterkt abstrakte former, som er tyntflytende og gradvis går over i hverandre i meget fine, kromatiske nyanser; tilsynelatende improvisert om enn ikke automatistisk. Denne stilistiske og konseptuelle endringen i Gorkys maleri, førte til hans mest imponerende arbeider på midten av 1940-tallet, for eksempel *Painting* (ill. 7). Gorky fant seg godt til rette i dette

in "daily business," eager to introduce the young generation of American artists to Surrealism.

In this context a series of four lectures on Surrealism turned out to be an important event; it was given in winter 1941 at the New York School by the British Gordon Onslow Ford—he was one of the few in the group of Surrealists who could speak English—and announced as "Surrealist Painting: an Adventure into Human Consciousness."¹⁷ In these lectures Onslow Ford presented an overview of the Surrealist painting by de Chirico, Ernst, Magritte, Brauner, Seligmann, Matta, and of his own works. He expounded on the principle of the subconscious as catalyst of all artistic creativity—just as he practiced himself. The lectures were accompanied by small exhibitions displaying not only Surrealist works but also paintings for instance by Giorgio de Chirico, the great forerunner and idol of the Surrealists. The lectures were received with great acclaim and brought together American and European artists, no doubt for the first time:¹⁸ William Baziotés, Gerome Kamrowski (who probably only visited the exhibitions), David Hare, Tanguy with Kay Sage, Motherwell (probably encouraged by Seligmann), Frederick Kiesler, Nicolas Calas, Jimmy Ernst, Matta, Jackson Pollock, Mark Rothko, and Gorky. In an interview many years later Motherwell spoke about how crucial it was for his generation that a new "creative principle" had emerged with automatism, which they could witness face to face for the first time; this new form of expression would offer American artists the opportunity to experiment just as much as their European colleagues.¹⁹

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

The encounter with Matta was of crucial importance for Gorky's further engagement with Surrealism and most notably with the practice of automatism. Matta was probably also responsible for making Gorky "thin down" his painting—

nye miljøet rundt surrealismen – først og fremst delte han synspunkter med Frederick Kiesler, Matta, senere Breton og Wilfredo Lam. De gamle vennene Stuart Davis, John Graham og spesielt Willem de Kooning, var mindre interessert i surrealismen. Willem og Elaine de Kooning gikk antakelig for å se utstillingene i New York School, men var ikke på forelesningene. Muligens fordi de interessertmessig gled fra hverandre, avtok kontakten mellom de Kooning og Gorky på 1940-tallet.²²

I 1942 kulminerte aktiviteten til eksilkunstnerne i tre betydningsfulle og nyskapende gruppeutstillinger: Pierre Matisse var først ute da han i mars åpnet «Artists in Exile», der han knyttet surrealisterne og andre emigranter sammen. Mer konsentrert om surrealismens aktiviteter, var «First Papers of Surrealism» (tittelen er en bretonsk allusjon om de obligatoriske immigrasjonspapirene, «first papers»). Utstillingen ble organisert av Duchamp og Breton og ble vist fra oktober (ill. 5). Den inkluderte en spektakulær edderkoppinstallasjon av Marcel Duchamp samt arbeider av europeiske så vel som ikke-europeiske medlemmer av gruppen, for eksempel Frida Kahlo og Lam. En liten del var reservert nord-amerikanske malere – Motherwell, Baziotes, David Hare og Jimmy Ernst. Bretons hensikt var å demonstrere at surrealismen var åpen for unge, amerikanske kunstnere, men at den ikke skulle domineres av dem. Den 20. oktober åpnet Peggy Guggenheims galleri Art of This Century med en presentasjon av surrealistisk og abstrakt kunst i det uvanlige interiøret designet av Frederick Kiesler (ill. 6). Åpningsutstillingen var organisert av Ernst, Duchamp og Breton; sistnevnte skrev en lang innledningstekst med en oversikt over surrealismens historie og en hyllest til og en sterk oppfordring til automatismen, som i hans øyne var den eneste produktive kraft. I de fem årene Art of This Century skulle bestå, skjedde det en utvikling fra surrealisme til abstrakt ekspresjonisme; like etter viste de Jean Arp, Giacometti, Duchamp, de Chirico og dessuten Pollock, Baziotes, Motherwell, Hans Hofmann, Rothko og Clyfford Still. Noen av disse skulle også holde separatutstillinger.²³ Før juli 1943 hadde Peggy Guggenheim allerede signert en kontrakt med Jackson Pollock om å lage et stort veggmaleri til inngangspartiet hennes. Med dette muralmaleriet åpnet Pollock for en ny fase hva angikk gestural frihet i maleriet.

Verken Gorky, Smith eller de Kooning var representert i disse utstillingene. Seligmann deltok i «Artists in Exile» og var også med på «First Papers of Surrealism». Sistnevntes forhold til Breton var imidlertid allerede meget problematisk, og det endelige bruddet kom i 1947, etter at Breton hadde returnert til Paris. De Kooning hadde liten forbindelse med gruppen rundt Motherwell og Pollock. Han deltok i svært få utstillinger

he had worked with very pastose paints. This subsequently enabled Gorky to develop his free, strongly abstracting formations, which are thin-flowing and graded into very fine chromatic nuances and appear improvised if not automatist. This stylistic and conceptual change in his painting led in the mid-nineteen-forties to Gorky's most impressive works, for instance *Painting* (fig. 7). Gorky blossomed into top form in this new Surrealist ambience—he sought dialogue most of all with Kiesler, Matta, later Breton and Wilfredo Lam. His old friends Stuart Davis, John Graham, and in particular Willem de Kooning were less interested in Surrealism. Willem and Elaine de Kooning probably went to see the exhibitions in the New School but did not attend the lectures. Perhaps because their interests were now drifting apart, the contact between de Kooning and Gorky waned in the 1940s.²²

In 1942 the activities of the exiled artists culminated in three significant and ground-breaking group exhibitions: Pierre Matisse was the first, opening *Artists in Exile* in March, bringing Surrealists together with other émigrés. A show more concentrated on Surrealist activities was *First Papers of Surrealism* (the title is an allusion of Breton's to the required immigration papers, the "first papers"). Organized by Duchamp and Breton, it was shown as of October (fig. 5). The exhibition included the spectacular spider's web installation by Marcel Duchamp and works by European as well as non-European members of the group, Frida Kahlo for instance and Lam; a small section was reserved for North American painters—Motherwell, Baziotes, David Hare, Jimmy Ernst. Breton's concept aimed to demonstrate that Surrealism was open to young American artists, but should not be dominated by them. On October 20, Peggy Guggenheim's gallery Art of This Century opened with a presentation of Surrealist and Abstract Art in the extraordinary interior designed by Frederick Kiesler (fig. 6). The opening exhibition was arranged by Ernst, Duchamp, and Breton; the latter wrote a lengthy introduction with a survey of the history of Surrealism and a laudation and invocation of automatism, which was in his eyes the sole productive force. The five years in which the Art of This Century was to exist showed a development from Surrealism to Abstract Expressionism: in the near future it would present Arp, Giacometti, Duchamp, de Chirico, as well as Pollock, Baziotes, Motherwell, Hofmann, Rothko, and Still, some of whom would receive solo exhibitions.²³ By July 1943 Peggy Guggenheim had already signed a contract with Jackson Pollock and commissioned him to paint a large wall picture for the entrance of her home; with this *Mural* Pollock opened up a new stage of gestural freedom in painting.



5 Glimt av utstillingen / View into the exhibition «First Papers of Surrealism», New York 1942

på den tiden – et tidlig unntak er gruppeutstillingen «American and French Paintings», organisert av John Graham i MacMillan Gallery i New York.²⁴ I 1945 avslo han et tilbud fra Peggy Guggenheim om en separatutstilling fordi han ennå ikke følte seg klar.²⁵ Det var først i 1948 at de Kooning holdt sin første separatutstilling, i Charles Eagan Gallery. Smith hadde i 1948 trukket seg tilbake til Bolton Landing i Upstate New York, hvor han laget jern- og stålskulpturer mens han av og til arbeidet som sveiser i American Locomotive Company. Han deltok på utstillinger med ujevne mellomrom; hans første separatutstilling hadde funnet sted allerede i 1938 i East River Gallery i New York, og i 1943 kjøpte Museum of Modern Art sin første skulptur av ham, *Head*, datert 1938.

Det er overraskende at Gorky ikke deltok på noen av disse utstillingene. Han ble heller ikke vist i Peggy Guggenheims galleri senere. Skjønt Peggy Guggenheim eide et av Gorkys hovedverk, *Painting*, fra 1944, (ill. 7) beholdt hun bildet i sine private rom og stilte det aldri ut i galleriet.²⁶ Heller ikke Gorky hadde tidlig på 1940-tallet noen kontakt med Breton, deres vennskap begynte i 1944 og utviklet seg til en meget fruktbar, kreativ idéutveksling.²⁷ Breton samarbeidet med Gorky om titlene på verkene og skrev teksten «The Eye Spring» til katalogen til Gorkys første separatutstilling i Levys galleri våren 1945. Her konkluderte han at Gorky «var den første maleren som 'springer en i øynene'».²⁸

Etter 2. verdenskrig var den viktigste epoken for surrealismen i New York over: Surrealisterne forlot byen – noen til Europa, som Masson og Breton. Peggy Guggenheim stengte galleriet i 1947 og flyttet til Venezia med samlingen sin. Tanguy,



6 Blikk inn til det surrealistiske galleri i «Art of This Century» / View into the Surrealist Gallery of «Art of This Century», New York 1942

Neither Gorky, Smith, nor de Kooning were represented in these exhibitions. Seligmann participated in *Artists in Exile* and also took part in *First Papers of Surrealism*. His relationship with Breton was already very troubled, however, and the final break occurred in 1947 after Breton had returned to Paris. De Kooning had little connection to the group surrounding Motherwell and Pollock; he took part in hardly any exhibitions at the time—an early exception is the group show *American and French Paintings* arranged by John Graham in the MacMillan Gallery in New York.²⁴ He rejected an offer from Peggy Guggenheim for a solo exhibition in 1945 because he did not yet feel ready.²⁵ It was not until 1948 that de Kooning presented his first solo exhibition, in the Charles Eagan Gallery. Smith had withdrawn in the spring of 1948 to Bolton Landing in upstate New York and produced iron and steel sculptures, occasionally working as a welder with the American Locomotive Company. Smith took part in exhibitions at irregular intervals; his first solo exhibition had already taken place in 1938 at the East River Gallery in New York, and in 1943 the Museum of Modern Art bought a first sculpture from him, *Head*, dated 1938.

It is surprising that Gorky was never represented in any of these exhibitions, nor was he ever shown later in Peggy Guggenheim's gallery. Although Peggy Guggenheim owned one of Gorky's major works, *Painting*, from 1944 (fig. 7), the picture was always kept in her private rooms and never displayed in the gallery.²⁶ Nor did Gorky have any contact yet to Breton in the early 1940s; their friendship began in 1944 and developed into a extremely fruitful creative exchange.²⁷



7 Arshile Gorky, *Painting*, 1944. Olje på lerret / Oil on canvas, 167 x 178,2 cm, The Solomon R. Guggenheim Foundation

Seligmann og David Hare trakk seg tilbake til Connecticut eller Upstate New York. Et siste blaff kom i 1947 med utstillingen «Bloodflames», organisert av den greske lyrikeren og kunstkritikeren Nicolas Calas og nok en gang med en sensasjonell design av Kiesler. Her deltok Gorky og dessuten Hare, Kamrowski, Lam, Matta, Noguchi og andre (det samme året deltok også Gorky på Bretons første utstilling i Paris etter krigen, «Exposition Internationale du Surréalisme».)²⁹ I februar holdt han en festmiddag i atelieret på Union Square for Joan Miró, som hadde kommet til USA for første gang for å arbeide med et muralmaleri i et Cincinnati-hotell.

I denne perioden var Gorky også involvert i New American Painting, som skulle feire sitt store gjennombrudd på 1940-tallet. Dessuten var han så tidlig som i 1945 representert i Howard Putzels utstilling «A Problem for Critics» med Rothko, Lee Krasner og Jackson Pollock og i 1946 i Museum of Modern Arts «Fourteen Americans», med blant andre Isamo Noguchi, David Hare, Robert Motherwell og Mike Tobey. Gorky tok livet av seg sommeren 1948 – et resultat av depresjoner, en kreftsykdom som han var redd var dødelig og av sin kone Mougouchs forhold til Matta. Det var i hovedsak etter dette at Gorky av sine venner og kolleger de Kooning, Pollock, Baziotés, og Rothko for alvor ble anerkjent som en viktig forløper for den abstrakte ekspresjonismens store lærere. Det var ingen overraskelse at Alfred Barr valgte verk av Gorky, Pollock og de Kooning som representanter for USA til biennalen i Venezia i

Breton worked with Gorky on the titles of his pictures and wrote the text *The Eye Spring* for the catalogue of Gorky's first solo exhibition at Levy's gallery in the spring of 1945. Here he conceded that Gorky "was the first painter to unveil the eye-spring."²⁸

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

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

1950.³⁰ Som en hyllest til sin venn fra gamle dager slo Willem de Kooning uttrykkelig fast, i hvert fall for seg selv: «Hvis bokholderne synes det er nødvendig å få bragt på det rene hvor ting og folk kommer fra, ja, så er jeg fra 36 Union Square...»³¹

1 Om hele gruppen: Matthew Spender og Barbara Rose, *Arshile Gorky and the Genesis of Abstraction: Drawings from the Early 1930s*, utst.kat. The Princeton University Art Museum, Milwaukee Art Museum, and The Baltimore Museum of Art, New York 1994, spesielt kommentarene til enkeltutstillingene av Melvin P. Lader, Joseph P. Ruzicka, Martin Kline, Sarah E. Lawrence (ikke benevnt med navn); Michael Taylor, «Rethinking Arshile Gorky», i: *Arshile Gorky: A Retrospective*, red. Michael Taylor, utst.kat. Philadelphia Museum of Art, Tate Modern, London og The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 2009–10, New Haven CO og London 2009, s. 31.

2 Se Matthew Spender, «Arshile Gorky: Themes for the Mural '1934'», i: utst.kat. Princeton etc. 1994 (se nr. 1). Spender nevner at Gorky eide katalogen til Picasso-utstillingen i 1932 i Georges Petit-galleriet i Paris, som inneholder en illustrasjon av *Figure au Bord de la Mer* (ibid., s. 2, fig. 6); Michael Taylor, «Gorky and Surrealism», i: utst.kat. Philadelphia 2009 (se nr. 1), s. 96.

3 Se Taylor, «Rethinking Arshile Gorky» (se nr. 1), s. 31; se også andre tekster i dette essay.

4 Nevnt for første gang av Gorkys tidligere elev og første biograf Ethel Schwabacher i boken: *Arshile Gorky*, New York 1957, s. 48.

5 The Public Works of Art Project (PWAP) ble grunnlagt mot slutten av 1933 og eksisterte til 1934; den ble gjenopptatt i endret form høsten 1935 som Works Progress Administration Federal Art Project (WPA/FAP). Foruten Gorky, var mange andre kunstnere registrert i WPA/FAP, blant andre David Smith, Willem de Kooning og Jackson Pollock.

6 Taylor, «Gorky and Surrealism» (se nr. 2), s. 130, nr. 169; Taylor siterer Gorkys enke Agnes Mougouch Gorky Fielding, som påpeker at Gorky ikke levde lenge nok til å kunne tenke tilbake på disse dagene med sentimentalitet. For Gorky var dette «the bleakest, most spirit-crushing period» i livet, og han snakket bittert om meningsløsheten i en slik fattigdom og dens lammende effekt på en kunstner.

7 Sitert fra: Willem de Kooning, *Paintings*, utst.kat. National Gallery of Art, Washington DC, New Haven CO og London 1994, s. 77, nr. 7.

8 Ibid., nr. 8, og s. 79.

9 Se Magdalena Dabrowski, David Smith—Related Clues: *Drawings, Paintings and Sculpture 1931–1964*, Gagosian Gallery, New York 2004, s. 9; ibid. Også et utdrag av en tekst om dette tema av Smith fra 1952.

10 Se også ibid., s. 11; Bénédicte Ajac og Nat Trotman, «Chronology», *David Smith, A Centennial*, red. Carmen Giménez, utst.kat. Solomon R. Guggenheim Museum, New York; Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris; Tate Modern, London. New York 2006, s. 395.

11 Sitert fra: Ann Gibson, «Abstract Expressionism's Evasion of Language», *Abstract Expressionism: A Critical Record*, red. David Shapiro og Cecile Shapiro, Cambridge MA 1990, s. 199.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

12 Foruten litteraturen sitert under, vennligst referer i alminnelighet til oversiktsverkene om dette emnet: publikasjonen av Marica Sawin er grunnleggende: *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*, Cambridge MA 1995; videre *Les Surréalistes en exil et les débuts de l'école de New York*, utst.kat. Musée d'art moderne et contemporain, Strasbourg 2000; Gérard Durozoi, *History of the Surrealist Movement*, Chicago og London 2002, spesielt kap. 4, 1938–1944, «During the Sordid Years», her s. 391ff.

13 The Gallatin Collection of Living Art ble samlet hovedsakelig tidlig på 1920-tallet av den velhavende samleren Albert Eugene Gallatin, som bodde i Pennsylvania; inntil 1943 holdt samlingen til i lokalene til New York University på Washington Square og ble senere overført til samlingen i Philadelphia Museum of Art. Se også http://www.nyu.edu/greyart/information/A_E__Gallatin/body_a_e__gallatin.html for relevant litteratur.

14 Om Levy Gallerys historie, se Lisa Jacobs, «La Galaxie de l'Art Surréaliste de Julien Levy», utst.kat. Strasbourg 2000 (se nr. 12), s. 91ff.

15 Sitert fra: «Biography», utst.kat. Philadelphia 2009 (se nr. 1), s. 357.

16 Sawin 1995 (se nr. 12), s. 185.

17 Sitert fra: Sawin 1995 (se nr. 12), s. 156; om det følgende se *ibid.*, s. 155ff.

18 Som Robert Motherwell poengterer i et intervju mange år senere, er dette bemerkelsesverdig, i og med at disse gruppene sjelden møttes og kommuniserte lite (noe som kan ha skyldtes språkproblemer); se: «Oral history interview with Robert Motherwell, 1971 Nov. 24–1974 May 1», *Archives of American Art, Smithsonian Institution* (<http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-robert-motherwell-13286>).

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

20 Taylor 2009 (se nr. 2), s. 100.

21 Se blant annet Motherwell (se nr. 19), s. 35ff.; Matta og Motherwell tilbragte sommeren 1941 sammen i Mexico, der Matta ga Motherwell a «ten-year education in Surrealism.»

22 Taylor 2009 (se nr. 2), s. 130; også utst.kat. Washington 1994.

23 I 1958 var Clement Greenberg en av de første til å formulere betydningen av disse utstillingene: «What happened was that a certain cluster of challenges was encountered, separately yet almost simultaneously, by six or seven painters who had their first one-man shows at Peggy Guggenheim's Art of This Century Gallery in New York between 1943 and 1946.» Sitert fra: Michael Leja, «The Formation of an Avant-Garde in New York», *Abstract Expressionism: The Critical Developments*, red. Michael Auping, utst.kat. Albright Knox Art Gallery, Buffalo NY 1987, s. 14, nr. 3. Om historien og utstillingene til Art of This Century se: *Peggy Guggenheim & Frederick Kiesler: The Story of Art of This Century*, red. Susan Davidson og Philip

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

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

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

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

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

18 As Robert Motherwell points out in an interview many years later, this is remarkable in that these groups seldom met together and communicated little (which may have been due to language problems); see: «Oral history interview with Robert Motherwell, 1971 Nov. 24–1974 May 1», in: *Archives of American Art, Smithsonian Institution* (<http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-robert-motherwell-13286>).

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

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

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

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

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

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

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

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

Rylands, utst.kat. The Peggy Guggenheim Collection, Venezia, New York 2005.

24 Se Martha Prather, «1938–1944», utst.kat. Washington 1994 (se nr. 7), s. 79.

25 Se «1946–1950», *ibid.*, 94 og Jasper Sharp, «The Exhibitions», utst.kat. New York 2005 (se nr. 23), s. 325 og nr. 361.

26 Susan Davidson, «Focusing an Instinct», *ibid.*, s. 79.

27 Møtet fant sted sent i 1943 eller i 1944 i anledning av en mid-dag organisert av Isamu Noguchi, se Taylor 2009 (se nr. 2), s. 111, nr. 66.

28 Sitert fra: Taylor 2009 (se nr. 2), s. 113, nr. 87.

29 Flere detaljer om de to utstillingene, *ibid.*, s. 121ff.

30 *Ibid.*, 130; se også: Robert Storr, «The painters' painter», utst.kat. Philadelphia 2009 (se nr. 1), s. 139ff.

31 Willem de Kooning, «letter to the editor», *ARTnews* 47, nr. 9 (Januar 1949), 6, sitert fra: Storr 2009 (se nr. 30), s. 140, nr. 3.

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

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

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

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

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



Kat./cat.10 Willem de Kooning, *Untitled* ca. 1965.
 Kull på papir / Charcoal on paper, hver / each
 25,4 x 20,3 cm



Kat./cat.11 Willem de Kooning, *Untitled*, ca. 1970–71. Olje og papir på lerret / Oil and paper on canvas 176,2 x 94 cm



Kat./cat.12 Willem de Kooning, *Untitled*, ca. 1970–71. Olje og papir på lerret / Oil and paper on canvas 176,2 x 94 cm



Kat./cat.13 David Smith, *Untitled (Nude)*, 1964. Sort emalje på lerret / Black enamel on canvas 86,4 x 127 cm



Kat./cat.14 Philip Guston, *Untitled*, 1961. Tusj på papir / Indian ink on paper, 43,2 x 58,7 cm



Kat./cat.15 Anthony Caro, *Table Piece*, CCXXIX, 1975. Stål, rust og lakk / Steel, rust and laquer, 61 x 167,5 x 51 cm



Kat./cat.16 David Smith, *Untitled*, 1952. Tusj på papir / Indian ink on paper, 39,7 x 51,4 cm



Kat./cat. 17 David Smith, *DS 5/5/4/53*, 1953. Tusj på papir / Indian ink on paper, 39,4 x 50,8 cm



Kat./cat. 18 David Smith, *DS 2/22/56*, 1956. Tusj og tempera på papir / Indian ink and tempera on paper, 57,8 x 45,8 cm



Kat./cat.19 Lenz Klotz, *Ich umkreise*, 1959. Tempera på japanpapir / Tempera on Japan paper, 56 x 93 cm



Kat./cat.20 Lenz Klotz, *Tagesablauf*, 1981. Olje på lerret / Oil on canvas, 65 x 100 cm



Kat./cat.21 Willem de Kooning, *Untitled IX*, 1977. Olje på lerret / Oil on canvas, 177,8 x 203,2 cm



Kat./cat.22 John Chamberlain, *Archaic Stooge (No. 21555)*, 1991. Malt og forkrommet stål / Painted and chrome-plated steel, 203,2 x 149,8 x 115,5 cm



Kat./cat.23 Willem de Kooning, *Untitled*, ca. 1980. Kull på transparent papir / Charcoal on transparent paper, 142,6 x 107,3 cm



Kat./cat.24 Willem de Kooning, *Untitled XI*, 1982. Olje på lerret / Oil on canvas, 177,8 x 203,2 cm



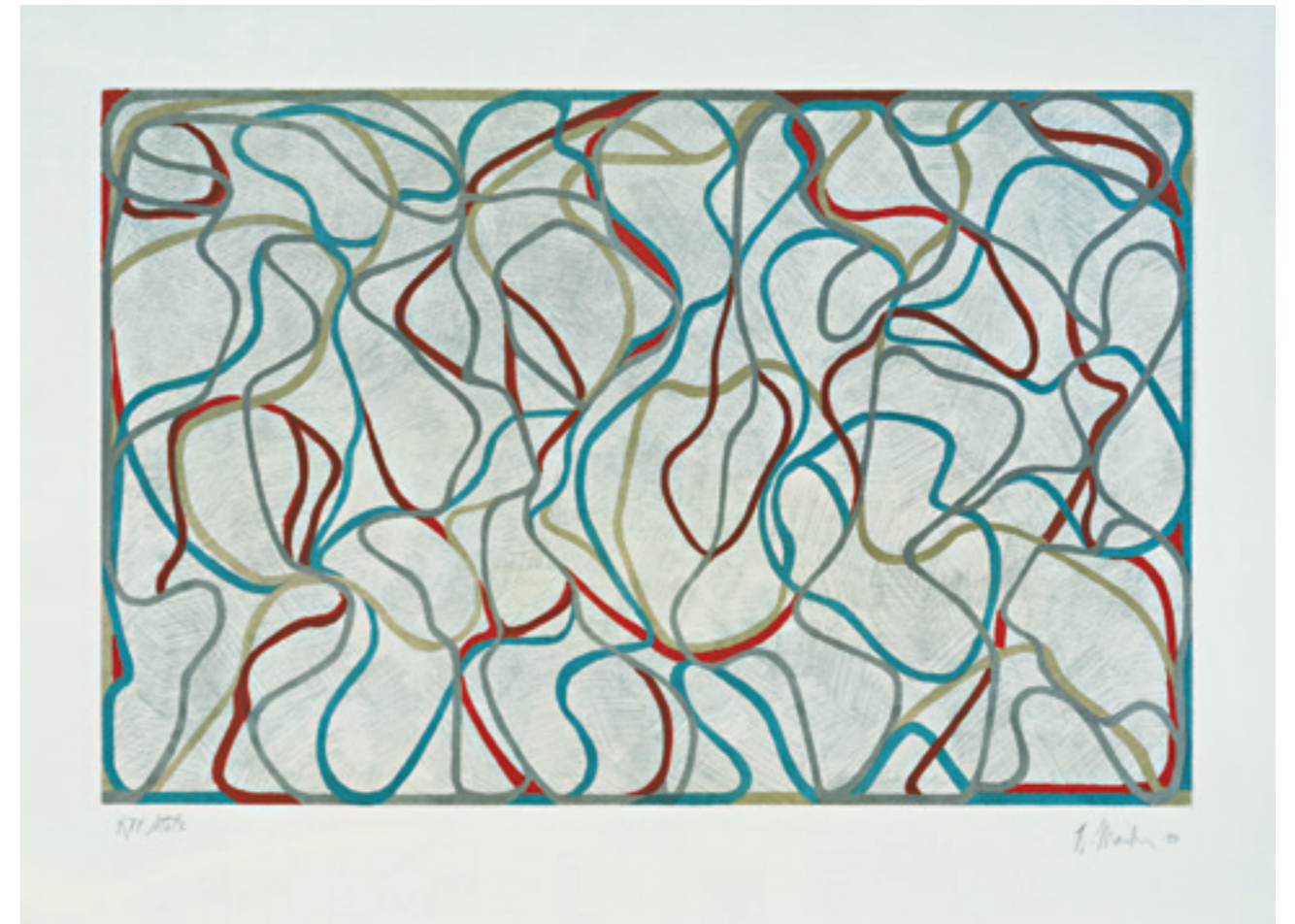
Kat./cat.25 Willem de Kooning, *Head III*, 1973. Bronse med svart patina / Bronze with black patina, 49,5 x 24,7 x 26,6 cm, AL/Ed.: 4/12



Kat./cat.26 Willem de Kooning, *Hostess*, 1973. Bronse med svart patina / Bronze with black patina, 124,5 x 94 x 73,7 cm, AL/Ed.: 3/7



Kat./cat.27 Brice Marden, *After Botticelli*, 1993. Radering og akvatint på papir, 5 grafiske blad / Etching and aquatint on paper, 5 graphic works, hvert / each 69 x 54 cm, AL / Ed.: 27/45



Kat./cat.28 Brice Marden, *Eagles Mere Muses*, 2000. Monokrom ertsning, polykrom litografi / Monochrome etching, polychrome lithography, 55,9 x 76,2 cm (Blad / Sheet), AL / Ed.: Trial proof



Kat./cat.29 Fabienne Verdier, *Tempête de flux*, 2007. Sort blekk på bomullslerret / Black ink on primed canvas, 185 x 450 cm

Å puste ut streken: de Koonings sene arbeider

Florian Steininger*

De sene arbeidene før de sene arbeidene

Mellom 1975 og 1979 skapte Willem de Kooning en glimrende serie med arbeider som allerede på dette tidspunktet ble definert som hans sene verk. Denne oppfatningen ble først og fremst understøttet av hans dårlige helse grunnet alkoholisme. Kunne en kunstner som nå var godt og vel 70 år gammel igjen produsere noe av betydning? Han hadde frigjort seg fra de rubenske, sanselige avbildningene av kroppen utført med kremfargede, overdådige penselstrøk, og skapte nå malerisk virtuose komposisjoner som var atskillig mer abstrakte og større i format (kat. 21). Det var ikke snakk om betydningsladde gester preget av dynamisk driv, som i *Parkway Paintings* fra sent på 1950-tallet, men snarere følsomt tilpassede fargeflekker som avslører en tekstur bestående av mange lag som dirrer mellom rent maleri og landskapsreferanser. Nok en gang nådde de Koonings maleri det absolutte høydepunktet for maleriets potensiale.

Da Jackson Pollock døde i en bilulykke i 1956, besteg vennen og rivalen de Kooning de abstrakte ekspresjonistenes trone; hans monumentale «brush strokes» var avantgarde-maleriets varemerke.

Fra 1960-tallet, da de Kooning valgte Long Island som sitt hjemsted, var han ikke lenger ajour med kunstartrendene i samtiden; i sitt maleri «overga» han seg nok en gang til menneskekroppen, slik han allerede hadde gjort det tidlig på 1950-tallet, da han etter en abstrakt periode hadde frigjort de mektige og monstrøse maleriene av kvinner fra talløse lag med oljemaling. Selv til det friere color field-maleriet fra slutten av 1970-tallet heftet det en viss klassisisme. Maleren selv nevnte ofte i denne sammenheng Cézanne som sitt store forbilde, som på samme måte bygget opp bildet av individuelle fargesoner til en åpen og større helhet som kunne måle seg med naturen (ill. 1). De Kooning malte bilder hevet over diskursen om «maleriets død» og ethvert utvidet kunstbegrep eller affinitet til det hverdagslige. Som Picassos store etterkommer, føyet han seg til anerekken av modernismens siste gamle mestere. Det som først og fremst knytter den nederlandske kunstneren til Picasso, er hans «maratonegenskap», for det andre hans grunnleg-

* Artikkelen har tidligere vært publisert i *Sammlung / Collection Hubert Looser*, utstillingskatalog Bank Austria Kunstforum, Wien, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2012.

Breathing out the Line—de Kooning's Late Work

Florian Steininger*

The late work before the late work

Between 1975 and 1979, Willem de Kooning created a brilliant work block that was already being regarded by the world at large to be his late work. This opinion was reinforced above all by his poor health, caused by alcohol dependency—could the artist, now well over 70 years old, ever produce anything of note again? Having freed himself from the previously created Rubenesque, fleshly depictions of the body realized with creamy, opulent brushstrokes, he was producing compositions of painterly virtuosity that were far more abstract and large-scale (cat. 21); these were not the significance-laden gestures with dynamic impetus as in the *Parkway Paintings* from the late fifties, but sensitively integrated spots of color—fittings—showing a multi-layered texture hovering between pure peinture and landscape reference. De Kooning's painting culminated yet again at the very zenith of painting's potential.

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

Since the nineteen-sixties, when de Kooning chose Long Island as his home base, he had lost contact to contemporary art trends; indeed, he “surrendered” in his painting to the human body once more, as he had already done in the early fifties when, after an abstract phase, he had extricated his mighty and monstrous pictures of women out of the countless layers of oil paint. A certain classicism even clung to the freer color fields from the second half of the seventies. In this context, the painter himself repeatedly named Cézanne as his great example, who likewise structured the picture out of individual color zones into an open, larger totality parallel to nature (fig. 1). De Kooning painted the pictures beyond the fringe of the discourse about “painting is dead” and of any extended reference to concepts of art or affinity to the everyday. As Picasso's great successor he therefore joined the ancestral line of the last old masters of modernism. What links the native Dutchman to Picasso is firstly his “Marathon quality,” and secondly his basic drive towards self-renewal—a sheer unlimited oeuvre abound-

* This article has previously been published in *Sammlung / Collection Hubert Looser*, exhibition catalogue, Bank Austria Kunstforum, Wien, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2012.



1 Paul Cézanne, *Paysage bleu*, 1904/06. Olje på lerret / Oil on canvas, 102 x 83 cm, Eremitasjen / The State Hermitage, St. Petersburg

gende drivkraft til å fornye seg selv – resultat er et ubegrenset, rikt og mangfoldig oeuvre. I dag er de Koonings klassiske periode sent på 1970-tallet høyt verdsatt av ekspertene. I stedet for å ses i lys av avantgardens prosjekt, er det nå selve maleriets egenskaper som bryter frem, det mesterlige strøket, og med det den formative makten som genererer grunnleggende impulser for den senere fornyelsen av malertrendene. Denne situasjonen kan meget vel sammenlignes med det som skjedde med de sene arbeidene til Claude Monet, som først ble gjenoppdaget flere tiår etter hans død av malere fra New York-skolen – først og fremst av Sam Francis, Joan Mitchell og Philip Guston – for så å bli gjenstand for en kunstnerisk anerkjennelse.

Å seile i vinden og minner om Arshile Gorky

Mot slutten av 1979 begynte de Kooning å miste «the touch»¹, malergrepet, og den intuitive evnen til å formidle sanseinntrykk² fra naturen til maleriet. I stedet for komplekse komposisjoner, kommer oppløsning, dekonstruksjon. De tidligere pastose bildeoverflatene ble omarbeidet med sparkelkniven til bølgende bånd og sløyfer – penselsporene ebbet ut. Likevel lå kilden til de Koonings fornyelse i disse. Fra den landskapsmessige materialiteten knyttet til hans pastorale pasjon, ble det flytende forvandlet til noe flyktig, det utvannede og oppløste til noe eterisk luftig.



2 Willem de Kooning, *Pirate (Untitled II)*, 1981. Olje på lerret / Oil on canvas, 223,5 x 194,4 cm, The Museum of Modern Art, New York, Sidney and Harriet Janis Collection Fund, 1982

ing in diversity. Today, de Kooning's classical period of the late seventies is highly estimated by the experts. Instead of progressiveness within the scope of the avant-garde project, what now emerges is the quality of painting itself, the masterly stroke, and with it the informing power, generating elemental impulses for the renewal of subsequent painting trends. This position can very fittingly be compared to that of the late Claude Monet, who was only rediscovered decades later by painters of the New York School—preeminently Sam Francis, Joan Mitchell, and Philip Guston—then to become the subject of an artistic appreciation.

Sailing in the wind and memories of Arshile Gorky

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

In 1981 he produced the key picture that was to initiate the final great chapter in his painting: *Pirate* (fig. 2). The



3 Willem de Kooning, *Pink Angels*, ca. 1945. Olje og kull på lerret / Oil and charcoal on canvas, 132,1 x 101,6 cm, Frederick R. Weisman Art Foundation

I 1981 malte han et nøkkelverk som skulle innlede det siste store kapitlet i hans oeuvre: *Pirate* (ill. 2). Bakgrunnen for navnevalget er ikke klar, men i midten av bildet antar et skinrende hvitt område form av et svulmende seil, noe som vagt kan forklare tittelen. Året bildet ble malt, holdt Guggenheim-museet en retrospektiv utstilling med Arshile Gorky. Denne kan de Kooning ha sett siden Gorky var en god venn og malerkollega på 1930- og 40-tallet. Gorky hadde malt et bilde med samme tittel, *Pirate*, og de Kooning kan ha malt sitt bilde med dette i bakhodet. Et slående trekk er gjentakelsen av streken som angir kvasi-biomorfe former – organiske strukturer preget av svulmende og svinnende kurver; et konstant samspill mellom figur og grunn, lukkethet og åpenhet. Langstrakte, fargede bånd dannet av hårene på den brede malerpenselen slynger seg som buktende stier gjennom bildet, avskallede malingspartier gir bildet en skimrende dybde. Til tross for at det grafiske elementet går igjen, er overflaten og rommet og det malerisk-koloristiske fremdeles mesterlig og bærer på en måte i seg det foregående tiårets pastorale landskap. Reminisenser fra de Koonings post-surrealistiske periode, som var delvis påvirket av Gorky, kommer tydelig frem, skjønt som en myk reprise. *Pink Angels* fra ca. 1945 (ill. 3) fremstår som et sentralt verk i så måte og et utgangspunkt. I dette bildet definerer streken den hybride kroppen med et barberbladlignende snitt. Denne

reason for the name has not been clarified. In the center a glacial white zone assumes the form of a kind of billowing sail, which could vaguely explain the title. The year the work was created, the Guggenheim Museum devoted a retrospective to Arshile Gorky, which de Kooning might have seen, for Gorky was a close friend and fellow painter in the thirties and forties. Apart from this, Gorky painted a work with a similar name—*Pirate*. So de Kooning might have painted his picture with this in mind. A striking feature is the recurrence of the line describing quasi-biomorphous forms—organic structures with swelling and deflating curves; a constant interplay of figure and ground, closeness and openness. Elongated bands of color, generated by the hairs of the broad painter's brush, meander in serpentine paths through the picture, abraded sections of paint lend the situation a shimmering depth. Despite the recurrence of the graphic element, surface and space and the painterly-colorist criteria remain preeminent and bear within themselves as it were the mood of the previous decade's pastoral landscapes. Reminiscences of de Kooning's post-Surrealist period, partly influenced by Gorky, are distinctly conjured up, although as a soft reprise. *Pink Angels* of ca. 1945 (fig. 3) is representative of this as a key work and point of departure. In this picture the line defines the hybrid body as though razor-cut. This cutting edge is reflected in the overall appearance of the monstrous, biomorphous being, which in serpentine contortions consumes the abstract picture plane. Despite the collage-like juxtapositions and superimpositions, this figure is indeed definable as a dominant iconic motif, whereas in the coming years the dissolution of a hierarchic pictorial structure is imposed to allow an all-over approach that emphasizes the flat plane. We can also detect a condensation in the verticals and central elements of the canvas in *Pirate*, 1981; however, de Kooning subsequently handles the picture more evenly and ornamentally.

Breathing out the Line

The great painter now returned to the drawing, even if this was transposed to painting. Ever since the beginning of *Woman I*, 1950–52, through to *Pirate*, 1981, the strictly painterly element had dominated, whether as a brachial, explosive brushstroke in the fifties, as creamy-fleshly peinture in the sixties or in the color fittings in the seventies. Now the circle closes on the post-Surreal and pre-Abstract-Expressionist work of the forties. How does the line differ now in the late phase from those of the earlier pictures? De Kooning's line developed from a form-describing element into an element with an autonomous quality. Line in *Pink Angels* means for instance a sharp graphic differentiation between figure and ground, which in that period might fre-



4 Willem de Kooning, *Orestes*, 1947. Lakk på papir på sponplate / Lacquer on paper on pressboard, 61,3 x 91,8 cm, P.e. / Private collection

skarpheten gjenspeiles i det helhetlige inntrykket av det monst-røse, biomorfe vesenet som med slangelignende vridninger fortærer det abstrakte billedrommet. Til tross for den collageaktige over- og underliggende sammenstillingen, kan denne figuren avgjort defineres som et dominerende ikonisk motiv. I de kommende årene skulle imidlertid oppløsningen av den hierarkiske billedoppbyggingen bli fortrenget, til fordel for en all-over-tilnærming som understreker den plane flaten. Vi kan også fornemme en fortetning i de vertikale, sentrale elementene i lerretet i *Pirate* fra 1981; i fremtiden skulle de Kooning behandle bildet jevnere og mer ornamentalt.

Å puste ut streken

Den store maleren vendte nå tilbake til tegningen, selv om denne også blir oversatt til maleri. Helt siden begynnelsen med *Woman I* i 1950–52, og frem til *Pirate* i 1981, hadde det rent maleriske elementet dominert – enten i form av brutale, eksplosive penselstrøk på 1950-tallet, som et kremaktig, sanselig maleri på 1960-tallet eller i de avpassede fargefeltene på 1970-tallet. Nå sluttet sirkelen med et pek tilbake til de post-surrealistiske og pre-abstrakt-ekspresjonistiske arbeider på 1940-tallet. Hvordan skiller streken i denne sene fasen seg fra strekene i de tidligere bildene? De Koonings strek utviklet seg fra et form-beskrivende element til et element preget av autonomi. I *Pink Angels* innebærer streken et skarpt, grafisk skille mellom figur og grunn, som på den tiden ofte fikk en materiell form – for eksempel når kunstneren innlemmer collageaktige biter klippet ut av kartong i maleriet. Rundt 1947 produserte de Kooning i økende grad sort/hvitt-malerier, som *Orestes*, der streken får en tegnforklarende funksjon, men samtidig nok en



5 Willem de Kooning, *Night Square*, ca. 1949. Lakk på kartong på sponplate / Lacquer on cardboard on pressboard 76,2 x 101,6 cm, P.e. / Private collection

quently occur in material form, for instance when the artist integrates cut-out cardboard bits in collage technique into the painting. Around 1947 de Kooning increasingly produced black-and-white pictures, like *Orestes*, in which the line takes on a signal-defining function, but is simultaneously overlaid yet again by free painting and quasi-biomorphous forms (fig. 4). A year later the line is transformed into a free track, as dripped, poured trails of industrial paint. On the black background the white paint material evokes a shimmering track of light in nocturnal dark (fig. 5). We are reminded a little of Picasso's light-drawing experiment with a pocket lamp or of Pollock's stellar drip paintings. In contrast to the action painter, de Kooning does not make dripping the sole system, but conceives it as a technical ploy besides drawing and painting. He often "manipulates" the traces of the drops by smudging them with spatula and brush "as a painting";³ control in place of chaos; pictorial stimulus in place of pure precipitation of motoric impulses. In the late work of the eighties the line on the one hand loses its graphic keenness, which in *Excavation*, 1950, for instance tears open the picture ground, on the other its materiality, as in the black-and-white drippings of 1948. De Kooning caressingly smooths the broad brush onto the canvas. We can detect vibrating transitions between line and ground. The garlands of paint manifest a calm hovering—not a result of an aggressively charged act of painting, galvanized with speed and dynamism. We might think here of Cy Twombly's late work, his twisting spirals with juicily dripping oil paint, in which the residue of the scriptural still lurks (fig. 6). They likewise testify to the brachial performative element in the physical effort. However, de Kooning did no less than breathe his traces onto the canvas—like rouge and make-



6 Cy Twombly, *Untitled*, 2006. Akryl på lerret / Acrylic on canvas, 215,2 x 194,2 cm, Courtesy Thomas Ammann Fine Art, Zürich



7 Willem de Kooning, *Excavation*, 1950. Olje og lakk på lerret / Oil and lacquer on canvas, 203,5 x 254,3 cm, The Art Institute of Chicago, Mr. and Mrs. Frank Logan Purchase Prize Fund, restricted gifts of Mr. Edgar Kaufmann Jr., and Mr. and Mrs. Noah Goldowsky Jr.

gang dekkes over av fritt strøk og kvasi-biomorfe former (ill. 4). Året etter transformeres streken til frie spor, som dryppende, rennende industrimaling. Den hvite malingsmassen på den sorte bakgrunnen maner frem et skimrende lysspor i et nattlig mørke (ill. 5). Det kan minne litt om Picassos eksperimenter med lystegning skapt ved hjelp av en lommelykt, eller Pollocks stjernelignende dryppemalerier. I motsetning til «actionmalerne», bruker ikke de Kooning dryppingen som sin eneste metode, men betrakter den som et teknisk grep ved siden av det å tegne og male. Ofte «manipulerer» han sporene etter dryppene ved å gni dem med sparkelkniven og penselen «som et maleri»;³ kontroll istedenfor kaos; stimulering av det billedlige istedenfor en ren strøm av motoriske impulser. I de sene arbeidene på 1980-tallet mister streken på den ene side den grafiske skarpheten, som i *Excavation* (1950) river opp billedgrunnen, og på den annen side sin materialitet, som i sort/hvitt-dryppebildene fra 1948. De Kooning stryker penselen kjærlig mot lerretet. Vi kan merke vibrerende overganger mellom streken og grunnen. Fargegirlanderne uttrykker et rolig svev – de er ikke et resultat av en aggressivt ladet malergjerning preget av fart og dynamikk. Det kan minne om Cy Twomblys sene arbeid, de buktende spiralene hans med saftig dryppende oljemaling der rester av skriften fremdeles gjemmer seg (ill. 6). De vitner også om det brutale, performative elementet i den fysiske anstrengelsen. De Kooning derimot, har regelrett pustet sine spor oppå lerretet – som rouge og sminke på huden.

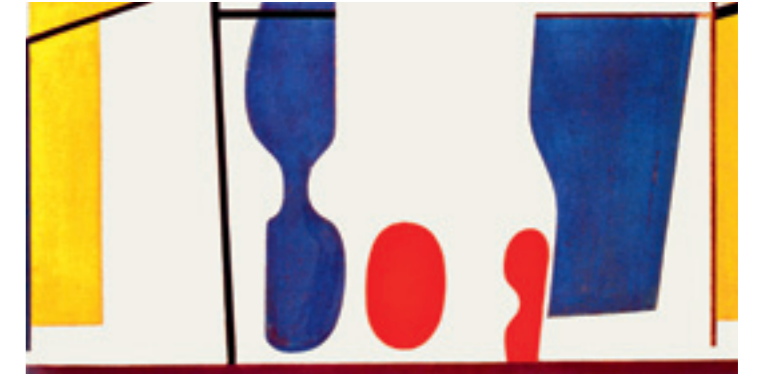
up on the epidermis. Around 1985, his painted lines are set clearer and harder against the bright background. Their overall appearance is more static, more ornamental, more semiotic, freed of the traction of the brush. The other elemental difference between the eighties and the forties lies in the nature of the picture ground, in its various physical states. Richard Shiff associates de Kooning's eighties' pictures with luminous apparitions and aquatic consistencies—"Light floating like oil on water."⁴ They are abstract pictorial spaces, places where everything flows, floats, and drifts and in the end also mental, alternative universes of the conflict-free and the beautiful, beyond the pure impression of nature. The artist rids himself of the material of paint and the taut intensity, his driven nature and his rabid obsession to improve in the act of painting.

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

Rundt 1985 ble de malte linjene satt klarere og hardere mot den lyse bakgrunnen. Helhetsinntrykket er mer statisk, mer ornamentalt, mer semiotisk, frigjort fra sporene etter penselen. Den andre grunnleggende forskjellen mellom 1980- og 40-tallet ligger i billedgrunnens egenart, i dens forskjellige materialitet. Richard Shiff assosierer de Koonings 1980-tallsbilder med lysende åpenbaringer og vandige konsistenser – «lys som flyter som olje på vann».⁴ Billedrommene er abstrakte steder hvor alt flyter, svever og driver og blir til slutt åndelige og alternative universer, konfliktfritt og vakkert, hevet over det rene naturinntrykket. Kunstneren befrir seg fra fargens materialitet og den nervøse intensiteten, sitt ansente vesen og den rabiate trangten til å forbedre sin malergjerning.

John Elderfield, som var kurator for utstillingen «De Kooning: A Retrospective» i Museum of Modern Art i 2011, peker i katalogens hovedessay på fraværet og tomheten i de sene bildene.⁵ De Kooning dempet sin energi og sanselige tilstedeværelse til fordel for en objektiv klarhet, som endelig kulminerer på midten av 1980-tallet. Han puster ikke ut noe annet enn maleri, svever mentalt i bildene – linje og farge i sirkler. I denne forbindelse kommenterer de Kooning Henri Matisse's lyriske *Dance*-maleri fra 1909 i MoMAs samling og likeså konturene av hans senere arbeider med kommentaren: «Med alderen gjør det så godt å se en fin Matisse ... Når folk sier at mine senere malerier minner om Matisse, sier jeg 'sier du det', og jeg blir meget smigret.»⁶

Billedgrunnen i de abstrakte arbeidene fra sent på 1940-tallet er imidlertid stofflig, *down to earth*. Til tross for all tredimensjonal effekt, er underlaget – på den tiden for det meste trepaneler eller stiv malerkartong – stadig tydelig. Fargen, som er malt, tegnet og dryppet, lager spor på overflaten, hvor de her og der størkner som avleiringer, klumper eller dråper. Spesielt i *Attic* og *Excavation* (ill. 7) går figur og grunn inn i en kompakt forbindelse. Den formantydende strekkoppbyggingen bryter gjennom rommet i et hav av isflak, en kaotisk matrise av materialiteten i den todimensjonale billedflaten. Det dannes en spredt, polyfonisk *all-over*-effekt som imidlertid, i motsetning til Pollocks flimrende kaos, ikke sprenger billedrammen. De Koonings maleri forblir kompakt, jordnært, amorf, det sublimerer ikke. Her finner vi de siste avtrykk av kubistarven fra Picasso og Braque. Mest spesiell er en slags vegg-lignende effekt som er skrevet inn i de sort/hvite og hvit/sorte bildene som ble produsert i årene før *Excavation*. Ingen klassisk vindusmetafor, men stofflige applikasjonsflater som med alle slags spor ligner en husvegg, en gammel plakett, en tavle: de Kooning var utdannet skiltmaler. I *Orestes*, *Zot*, og *Zurich* fra 1947, går malte, tegnede og skrevne elementer inn i en kom-



8 Willem de Kooning, *Father, Mother, Sister and Brother*, ca. 1937. Olje på treplate / Oil on wood, 30,5 x 57,1 cm, P.e. / Private collection

The picture ground in the abstract works of the late forties is in contrast material, "down to earth." Despite all three-dimensional effect the substrate remains palpable, in this period mainly wood panels or stiff painting cardboard. The painted, drawn, and dripped color marks its trail on the surface, hardens here and there as sediment, as clumps, as drops. Most notably in the concluding major works *Attic* and *Excavation* (fig. 7) figure and ground enter into a compact connection. The form-allusive line structure breaks the space into a sea of floes, a chaotic matrix of the physical nature of the two-dimensional picture plane. A decentered, polyphonic all-over is formed, which, however, does not explode the limits of the picture, unlike the flickering thickets of Pollock. De Kooning's picture remains compact, grounded, amorphous, it does not sublimate. Here we can feel the last vestiges of the cubist legacy bequeathed by Picasso and Braque. Above all, a kind of wall character is inscribed in the black-and-white and the white-and-black pictures produced in the years prior to *Excavation*. No classical window metaphor, but material application surface covered in lines and traces, comparable with a building wall, an old billboard, a slate: de Kooning was a trained sign painter. In *Orestes*, *Zot*, and *Zurich* of 1947, painted, drawn, and written elements enter into a multilayered association; subsequently the drawn element is dissolved to make way for the abstract and pictorial, as in *Painting* of 1948 from The Museum of Modern Art. Even if we might speak of a dark light here leading us into the gloomy depths of the picture, the material nature of the ground is evident. This raw effect is in contrast to the sublimely ethereal color spaces of the last pictures. Yes, they have an existential grounding, bound to the improvised world of New York, the ever-changing cosmopolitan city, in contrast to the peaceful coastal region of Long Island.

pleks forbindelse; senere blir det tegnede elementet oppløst for så å bane vei for det abstrakte og billedlige, som i *Painting* fra 1948 i MoMA. Selv om vi her kunne snakke om et mørkt lys som leder oss til de mer dystre dybdene i bildet, er grunnens stofflighet åpenbar. Den rå effekten står i motsetning til det sublime, eteriske fargerommet i de siste bildene. Ja, de har et eksistensielt grunnlag bundet til den improviserte verden i evig-omskiftelige, kosmopolitiske New York – til forskjell fra Long Islands fredelige kyst.

Ungdommelig friskhet og candy-pop

På 1980-tallet betraktet de Kooning det å male som den avgjørende drivkraft i livet. I sin mest produktive periode klarte han å produsere ett maleri i uken. Hans tidligere studioassistent Tom Ferrara sa: «Det ble som å puste. Han bare pustet dem ut».⁷

I løpet av dette tiåret skapte han altså rundt 300 arbeider. Han var kommet overens med seg selv og omgivelsene – ingen endeløs kamp med et verk lenger, ingen ubeslutsomhet, ingen vraking eller overmaling som i kroneksempelen *Woman I*, som det tok ham nesten to år å fullføre. Teamet med assistenter var velorganisert og bidro til å skape harmoniske arbeidsmetoder. Det ene arbeidet fulgte det andre, de smeltet nesten sammen i form og komposisjon. For å sitere de Kooning: «Det at du blir eldre, betyr ikke at du gjør det bedre. Men du kan ikke stoppe heller, da er du fortapt. Så du står på selv om du ikke vet hvor det ender, fordi du jo aldri vet.»⁸ Bildene hans ble i årene som fulgte i økende grad klarere i oppbyggingen, og mer grafiske. De Kooning reduserte ofte fargepaletten til primærfargene rød – gul – blå. Kontrasten mellom disse maleriene og mangelagsmaleriene ispedd farger som stammer fra samtlige tidligere perioder siden 1940-tallet, kunne ikke ha vært større. Fra sin kunstnerkollega og landsmann Piet Mondrian hadde han arvet presisjonen og renheten: «Mondrian er den reneste kunstneren. Han var den beste formgiver i verden.»⁹ For den tidligere *action painter* fikk nå komposisjon og rom prioritet fremfor dynamiske gester og det visuelle maleriske resultatet. Denne klarheten blir det imidlertid allerede hintet om i hans tidligere arbeider fra slutten av 1930-tallet, der monokrome flater, svarte linjer og organisk-abstrakte former à la Albers ble føyd sammen i et velordnet hele (ill. 8).

Betydningsfull er også friskheten og ungdommeligheten i de Koonings sene arbeider – trendy, dekorativt, forførende, som om de dreide sukkerstengene skulle nytes i enhver henseende. Samtidig utviklet det seg beslektede uttrykk i det abstrakte maleriet, blant annet hos de – relativt sett – betydelig yngre kunstnerne Brice Marden, Philip Taaffe, Ross Bleckner og David Reed. Hva de har til felles, er en forkjær-



9 Brice Marden, *Light in the Forest*, 1993/95. Olje på lerret / Oil on canvas, 180,3 x 144,8 cm, P.e. / Private collection, Courtesy Matthew Marks Gallery New York

Youthful freshness and candy pop

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

And so he created around 300 works in the course of this decade. He had come to terms with himself and his environment—no perpetual wrestling with a work, no indecision, no discarding and painting over as in the epitome of this, *Woman I*, which took him almost two years to complete. The well-organized setting with his team of assistants added its own contribution to creating a harmonious working procedure. One picture followed the next, indeed, the works merged into each other in form and composition. To quote de Kooning: “Just because you’re getting older doesn’t mean you’re doing it better. But you can’t stop either, or you’ll be lost. So you go ahead, even though you don’t know where you’re going, because you never know.”⁸ His pictures became increasingly clearer in structure over the years, increasingly graphic. De Kooning often reduced the color palette to the primary colors of red—yellow—blue. These paintings could not have turned out more contrary to the multilayered, color-intermingled pictures from

lighet for det ornamentale formspråket. Hos Marden og Reed blir dette dekorative elementet ansporet av den prosessorienterte måten å påføre malingen på. Mens Mardens lyrisk-meditative ranker tvinnes sammen i billedrektangelet (ill. 9), overskrider de Koonings malte sløyfer de reelle billedgrensene. Biomorfenes bølgende, åpne former motsetter seg likeledes en motivbasert mønstergjentakelse, som er typisk for ornamentet. Robert Storr snakker her om en «hybrid av art nouveau og neoplastisme» i en oppdatert, moderne utgave.¹⁰ Nevnes kan i denne forbindelse Gerhard Richters abstrakte, fargesterke og impulsive arbeider mellom eksistensens konseptuelle strenghet og forførerisk-virkningsfull *Schönheit*, hevet over enhver absolutistisk tro på sublim abstraksjon.

Til tross for en minimalistisk purisme, forblir de Koonings malerier alltid organiske, varme, tiltalende, fulle av sanselig glede. De er vitale vitnesbyrd om en maler som gikk til sitt verk med en konstant og omfattende fornyelseskraft.

1 «Touch», i sammenheng med skulptur: Annalyn Swan og Mark Stephens (red.), *de Kooning: An American Master*, New York 2006, s. 549: «And not just touch as it’s often defined in the art books, as something especially fine that only a connoisseur can appreciate, but touch as the visceral act of pushing and squeezing and shaping. In the mud puddle, perhaps, a master of painting could recover the joy a child takes in the world of sensation.»

2 Willem de Kooning: «I think Cubism went backwards from Cézanne ... laying it out beforehand. You are not supposed to see it, you are supposed to feel it.» Harold Rosenberg, «Interview with Willem de Kooning,» *ARTnews* 71 (september 1972), s. 55, sitert fra: Richard Shiff, «Moving,» *Willem de Kooning. The Figure: Movement and Gesture*, utst.kat. The Pace Gallery, New York 2011, s. 9. Også Swan/Stevens (se nr. 1), s. 571: «To know the miracle of nature from the inside.»

3 de Kooning: *A Retrospective*, utst.kat. The Museum of Modern Art, New York 2011, s. 232.

4 Richard Shiff, «Water and Lipstick: de Kooning in Transition», *Willem de Kooning. Paintings*, utst.kat. National Gallery of Art, Washington DC et al., New Haven CO og London 1994, s. 56, sitert fra: Gary Garrels, «Three Toads in the Garden: Line, Color, and Form», Willem de Kooning. *The Late Paintings. The 1980s*, utst.kat. San Francisco Museum of Modern Art et al., New York 1995, s. 22.

5 John Elderfield, «Space to Paint», *de Kooning*, 2011 (se nr. 3), s. 43.

6 Willem de Kooning, *Willem de Kooning. Works from 1951–1981*, utst.kat. Guild Hall of East Hampton, New York 1981, 16, sitert fra: Robert Storr, «At Last Light,» *Willem de Kooning, The Late Paintings*, 1996 (se note 4), s. 71.

7 Ibid., s. 53.

8 Willem de Kooning, Curtis Bill Pepper, «The Indomitable de Kooning,» *New York Times Magazine*, 20. november, 1983, 94, sitert

all previous phases since the nineteen-forties. De Kooning had inherited the precision and purity from his fellow artist and countryman Piet Mondrian: “Mondrian is the purest artist. He became the greatest layout man in the universe.”⁹ For the former Action Painter, composition and space now had priority over dynamic gesture and the visual painterly outcome. This clarity is already hinted at, however, in his early work of the late thirties, where monochrome plane, black lines and organic-abstracted forms à la Albers were brought into a well-arranged articulation (fig. 8).

Also significant is the freshness and youthfulness of de Kooning’s late work—trendy, decorative, seductive, as if the turned candy cane stripes were being relished all around. At the same time related formations were evolving in abstract painting among the—relatively speaking—conspicuously younger artists such as Brice Marden, Philip Taaffe, Ross Bleckner, and David Reed. What they share in common is their predilection for the ornamental all-over idiom. In Marden and Reed this decorative element is galvanized by the process-oriented way of applying the paint. While Marden’s lyrically meditative tendrils cling within the rectangle of the picture (fig. 9), de Kooning’s painted loops transcend the factual picture limits. The undulating open forms of the biomorphs likewise resist a motif-based pattern repeat, which is typical in ornament. Robert Storr speaks here of a “hybrid of Art Nouveau and Neoplasticism” in an updated modern version.¹⁰ We might mention Gerhard Richter’s abstract, strongly colored and impulsive work between the conceptual austerity of being made and a seductive and imposing *Schönheit* (Beauty), transcending all absolutist faith in sublime abstraction.

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

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

2 Willem de Kooning: “I think Cubism went backwards from Cézanne ... laying it out beforehand. You are not supposed to see it, you are supposed to feel it.” In: Harold Rosenberg, “Interview with Willem de Kooning,“ in: *ARTnews* 71 (September 1972), p. 55, quoted

fra: Marla Prather, «1975–1986», *Willem de Kooning. Paintings*, 1994 (se nr. 4), s. 202.

9 Willem de Kooning, Sally Yard, «Conversation with Willem de Kooning», upublisert intervju, 14. oktober, 1976, s. 2, sitert fra: Robert Storr, i: *The Late Paintings*, 1996 (se nr. 6), s. 73.

10 Robert Storr, «De Kooning at Fourcade», i: *Art in America* 74, februar 1986, 130, sitert fra: Marla Prather 1994 (se nr. 8), s. 201.

from: Richard Schiff, "Moving," in: *Willem de Kooning. The Figure: Movement and Gesture*, exh. cat. The Pace Gallery, New York 2011, p. 9. Cf. also Swan/Stevens (see n. 1), p. 571: "To know the miracle of nature from the inside."

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

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

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

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

7 Ibid., p. 53.

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

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

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



Kat./cat.30 Sean Scully, *Doric Breath*, 2017. Olje på lerret / Oil on canvas, 71,1 x 81,3 cm



Kat./cat. 31 Agnes Martin, *Untitled*, 1998. Akryl og blyant på lerret / Acrylic and graphite on canvas, 152,4 x 152,4 cm



Kat./cat. 32 Agnes Martin, *Untitled*, 2002. Akryl og blyant på lerret / Acrylic and graphite on canvas, 152,4 x 152,4 cm



Kat./cat.33 Robert Ryman, *Manager*, 1980. Olje og rustbeskytter på lerret med metallholdere og skruer / Oil and rust proofer on canvas with metal brackets and screws, 82,6 x 76,2 cm



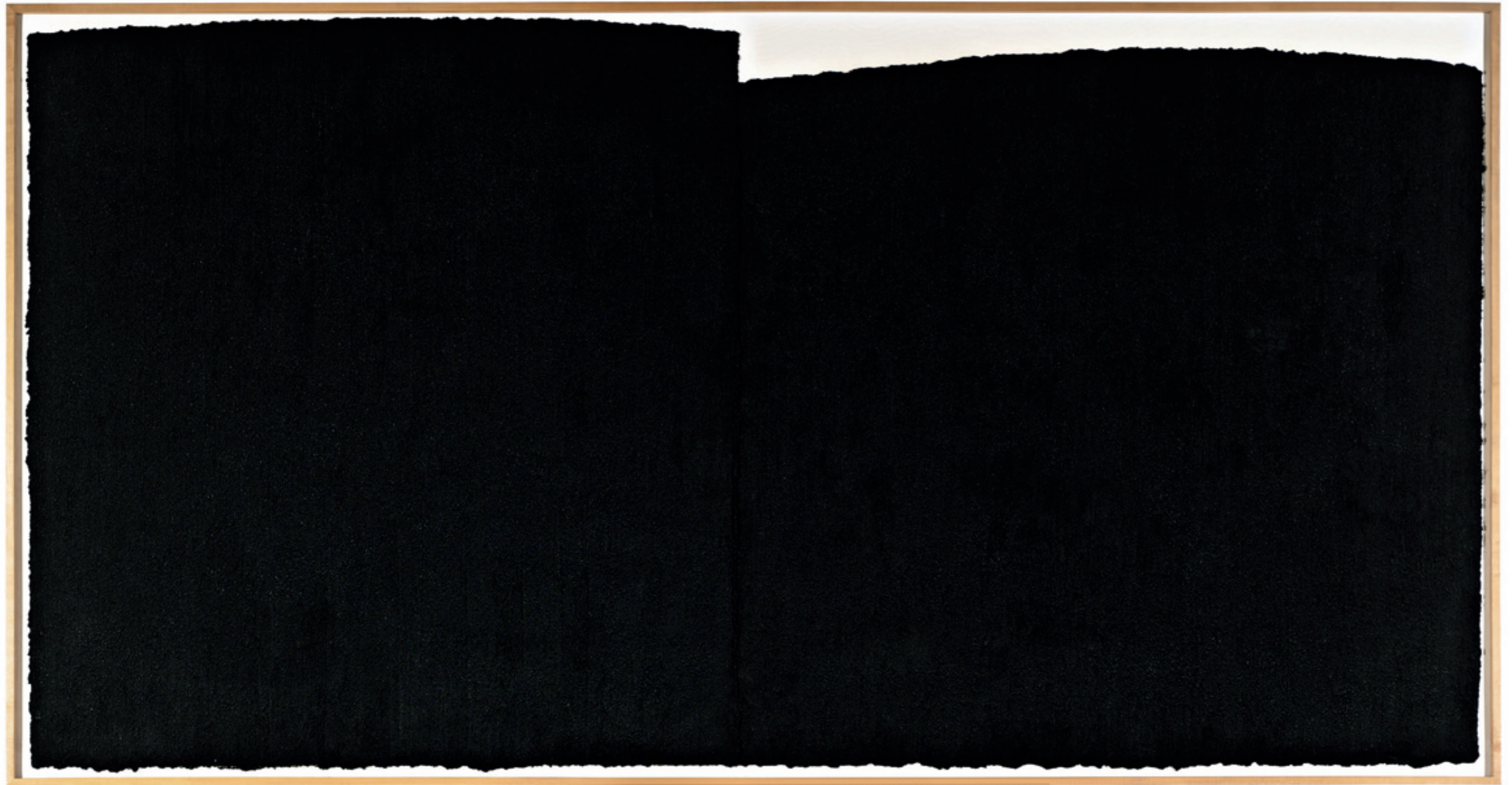
Kat./cat.34 Robert Ryman, *Accompany*, 2001. Olje på lerret / Oil on canvas, 91,4 x 91,4 cm



Kat./cat. 35 Roni Horn, *Untitled*, 1986. Pigment og lakk på papir / Pigment and lacquer on paper, 34,3 x 36,8 cm



Kat./cat. 36 Ellsworth Kelly, *White Triangle with Black*, 1976. Olje på to lerreter festet sammen / Oil on two canvases fastened together, 235 x 276,9 cm



Kat./cat.37 Richard Serra, *Finkl-forge*, 1991. Fettstift på papir / Oil crayon on paper, 168,2 x 328,6 cm



Kat./cat.38 Yayoi Kusama, *Infinity Nets QATBO*, 2006. Akryl på lerret / Acrylic on canvas, 162 x 130 cm



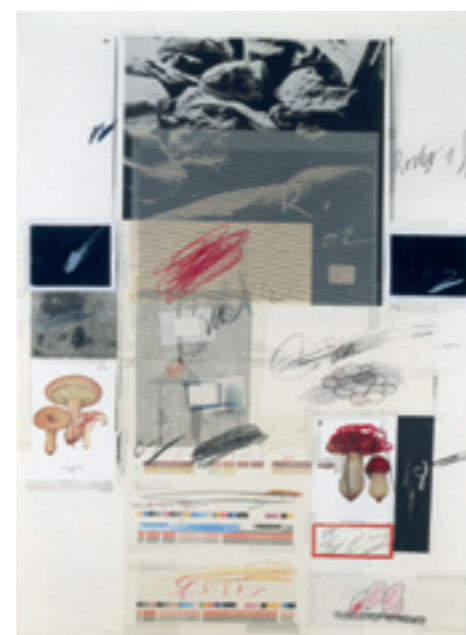
Kat./cat.39 Cy Twombly, *Sunset Series Part II - Bay of Naples (Rome)*, 1960. Blyant, fettstift og olje på lerret / Pencil, wax crayon and oil on canvas, 190 x 200 cm



Kat./cat.40 Cy Twombly, *Untitled*, Rome, 1979. Bronse / Bronze, 49 x 42 x 22 cm, AL/Ed.: 3/6



Kat./cat.41 Cy Twombly, *Vulci Chronicle*, Rome, 1997. Hvitmalt bronse / Bronze painted white, 27 x 61 x 32 cm, AL/Ed.: 1/3



Kat./cat.42 Cy Twombly, *Mushrooms (Natural History Part I)* 1974. Litografi, mixed media, 10 grafiske blad / Lithography with mixed media, 10 graphic works, hvert / each 76,2 x 57,2 cm, AL / Ed.: 84/98



Kat./cat.43 Roni Horn, *Could IX*, 1996. Blyant og pigment på papir / Pencil and pigment on paper, 136 x 177 cm



Kat./cat.44 Al Taylor, *Untitled (Hanging Puddles)*, 1991. Varm-rullet stål med oppheng i tre / Hot-rolled steel with wood suspension, 175,3 x 165,7 x 50,8 cm



Kat./cat.45 Al Taylor, *The Peabody Group 8*, 1992. Blyant, tusj, gouache og akvarell på papir / Pencil, Indian ink, gouache, and watercolor on paper, 127 x 96,5 cm



Kat./cat.46 Al Taylor, *The Peabody Group 37*, 1992. Blyant, tusj, gouache og akvarell på papir / Pencil, Indian ink, gouache, and watercolor on paper, 127 x 96,5 cm

«Med ryggen til verden» Agnes Martins kunst

Heike Eipeldauer*

*Ro. Harmoni. Stillhet. Likevekt. Det er dette jeg
forventer av et maleri av Agnes Martin.*¹

Richard Tuttle

Agnes Martins abstraksjoner, minimalistiske og fylt av lys, oppsto med *With my back to the world*, tittelen hun ga billedserien på seks fra 1997 (ill. 1). Det er en holdning hun anser som en forutsetning for kunstnerisk virksomhet og som hun har beskjeftiget seg med i sine arbeider gjennom fem tiår. Dette gjelder like mye Martins drastiske tilbaketreking fra New York til ensomheten i New Mexicos ørken mot slutten av 1960-tallet, som måten hun, inntil sin død i 2004, insisterende holder fast ved sitt ytterst puristiske billedspråk, frigjort fra virkelighetens tilsykekomst og overskridende alle de flyktige trendene i samtidskunsten.

Martins arbeider skaper en verden av pauser og stillhet. Bildene blir tilgjengelige først når man dveler ved dem, som for eksempel *Untitled*, 1998, i Looser-samlingen (kat. 31): Tynne grafiske streker strekker seg i jevn rytme som et horisontalt mønster over det kvadratiske lerretet, som på et noteark. Tegnet med ulikt trykk, stopper de like før rammekanten; bare på nært hold kan man fornemme disse syltynne strekene. Lik grenselinjer skiller de symmetrisk, underbygger og knytter sammen de tonalt graderte fargebordene. Etter hver sekvens med tre sammensmeltede lysegule fargestriper, følger et snittlignende, lyseblått bånd. Mens maleriet avsluttes øverst med en blå strime som et «himmeltak», oppløses det på vei ned mot «jorden» til et lyst, immaterielt fargefelt. Når grunning og bestrykning skjer på samme tid, får de transparente fargebordene den skinnende hvite gesso-grunningen til å sitre optisk og generere en pulserende stråleglans som kastes ut over rammekantene. Når man betrakter dem fra en viss avstand, forsvinner linjene og bordene i et stigende og avtagende fargerom.

Agnes Martins søken etter et kunstnerisk uttrykk kjennetegnes ved en gradvis forenkling av billedmessige ressurser, og medførte at hun ødela en større del av sine tidlige arbeider. Etter to tiår utviklet hun i New York i 1960 et helt

* Artikkelen har tidligere vært publisert i *Sammlung / Collection Hubert Looser*, utstillingskatalog Bank Austria Kunstforum, Wien, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2012.

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

Heike Eipeldauer*

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

Richard Tuttle

Agnes Martin's minimal, light-flooded abstractions originate *With my back to the world*, as she titled a six-part picture series from 1997 (fig. 1)—a position she sees as the prerequisite of artistic activity and has pursued with the greatest consistency in an oeuvre spanning five decades. This applies as much to Martin's radical retreat from New York into the solitude of the New Mexico desert at the end of the nineteen-sixties as it does to the insistence with which she adheres to her extremely purist pictorial imagery, which is dissociated from the reality of appearances and transcends all ephemeral trends of contemporary art. This held true until her death in 2004.

Martin's works create a world of pause and stillness. They become accessible only through a slowing-down of vision, as demonstrated in *Untitled*, 1998, from the Looser Collection (cat 31): fine graphic lines cross the square canvas in uniform rhythm as a horizontal pattern, comparable to a sheet of music; drawn with varied stress, they stop shortly before the frame zone. Razor-thin, the lines can only be perceived close up; like borderlines, they symmetrically separate, support, and connect the tonally graded bands of color. Following each sequence of three pale, intermingling yellow stripes is a light blue band as a caesura. While the painting ends above with a blue bar like a “sky ceiling,” it diffuses on the way down to the “earth” into a bright, immaterial color field. Ground and coating at the same time, the transparent bands of color make the gleaming white of the gesso ground optically vibrate and generate a pulsating radiance resonating beyond their edges. Viewed from a certain distance, the lines and bands disappear in a swelling and ebbing color space.

Agnes Martin's quest for an artistic vision is marked by a progressive reduction of pictorial resources and involved the destruction of a major part of her early works. After two

* This article has previously been published in *Sammlung / Collection Hubert Looser*, exhibition catalogue, Bank Austria Kunstforum, Wien, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2012.

abstrakt formvokabular basert på rutenett-strukturer. Dette skulle bli hennes varemerke – den egentlige begynnelsen på hennes karriere, som Martin sier i ettertid.² Horisontale og vertikale linjer krysser hverandre og danner rutenett. Disse tegnes på kvadratiske, standardiserte billedformater (6 x 6 fot eller 182,9 centimeter for maleriene, 9 x 9 tommer eller 22,9 centimeter for tegningene) og er utført med blyant, blekk, tusj eller olje på hvitt eller som negativ form på farget grunning, som i *Night Sea*, 1963 (ill. 2). Den ujevnt påførte grunningen i blått som er gjennomskåret av hvite utsparinger lik sitrende tråder, utstråler et svakt streif av farge som kan minne om både lys og vann, og som peker frem mot senere arbeider. Martin kommenterte i 1972 spenningen som oppstår mellom det kvadratiske standardformatet og linjene hun tegner på det som rektangler: «Formatene mine er kvadratiske, men rutenettene er aldri helt kvadratiske, de er rektangulære og avviker litt fra kvadratet, noe som skaper en motsetning, en dissonans, skjønt jeg ikke planla det slik. Når jeg dekker den kvadratiske overflaten med rektangler, letter de kvadratets vekt og ødelegger dets makt.»³

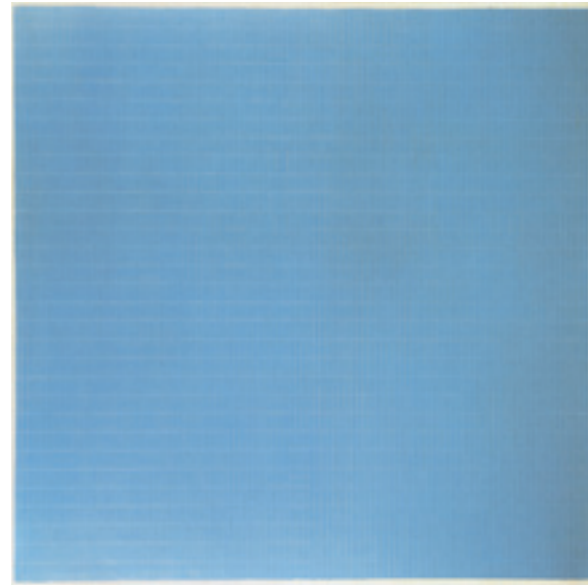
I 1958 arrangerte Betty Parson den første soloutstillingen for Agnes Martin, som da var 46 år gammel. Året før hadde hun overtalt Martin til å flytte fra Taos, New Mexico, til New York. Hun skulle bli værende i byen i ti år, inntil den «confusion» som omga kunstbransjen ble for mye for henne og hun dro tilbake til New Mexico i 1967. Agnes Martin slo seg ned i kunstnerkvarteret Coenties Slip på nedre Manhattan og ble nabo til Jack Youngerman, Robert Indiana og Ellsworth Kelly (kat. 36). Sistnevnte ble en nær venn. De strebet begge etter å finne et forenklet uttrykk som kunne eliminere den klassiske figur/grunn-relasjonen og samtidig ha en opphøyet, sanselig aura. Andre som bodde i nærheten var Anne Wilson, Leonore Tawney, Robert Rauschenberg, Jasper Johns og James Rosenquist. Betty Parson-galleriet fungerte som et viktig drop-in-sted for de abstrakte ekspresjonistene, som på den tiden allerede hadde skaffet seg en nesten mytisk autoritet. I tillegg til Jackson Pollock og William Baziotés, stilte color field-malerne Mark Rothko, Barnett Newman og Ad Reinhardt, som Martin følte en dyp kunstnerisk nærhet til, ut sine arbeider her. «Rothkos maleri er en ren hengivenhet til virkeligheten ... Barney Newmans malerier handler om gleden ved å gjenkjenne virkeligheten, mens Pollocks malerier dreier seg om fullstendig frihet og livsbejaenhet.»⁴ Martins erkjennelse av det metafysiske, av erfaringer som transcenderer billedvirkeligheten – som hun til tider forfejter med en misjonærs overbevisning – knytter henne til hennes samtidige, Newman, Rothko og Reinhardt. Det dreier seg om en geometrisk reduksjon i den spirituelle

decades, in 1960 in New York she evolved a completely abstract vocabulary of forms based on grid structures, which were to become her trade mark—the actual start of her career, as Martin relates in retrospect:² horizontal and vertical lines cross and make grid formations. These are set on square, standardized picture formats (six by six feet or 182.9 centimeters square in the paintings, nine by nine inches or 22.9 centimeters square in the drawings), executed in pencil, India Ink, ink, or oil, on white or as negative form on colored ground, as in *Night Sea*, 1963 (fig. 2): the unevenly applied blue ground is pervaded with white gaps like quivering strands, radiating a soft gleam of color evocative equally of light and water and heralding the quality and appearance of later works. In 1972 Martin commented on the factor of tension generated between her square standard format and the lines drawn on it as rectangles: “My formats are square, but the grids never are absolutely square; they are rectangles, a little bit off the square, making a sort of contradiction, a dissonance, though I didn't set out to do it that way. When I cover the square surface with rectangles, it lightens the weight of the square, destroys its power.”³

In 1958 Betty Parsons organized the first solo exhibition for Agnes Martin, then aged forty-six. The previous year she had persuaded Martin to move from Taos, New Mexico to New York. She was to remain in the city a decade, until the “confusion” surrounding the New York art business became too much for her and she returned to New Mexico in 1967. Agnes Martin settled in the artists' quarter Coenties Slip in downtown Manhattan and lived as neighbor of Jack Youngerman, Robert Indiana, and Ellsworth Kelly (cat. 36)—a close artist friend, both sharing the desire for a reduced form of expression that overcomes the classical figure-ground relation and has a heightened, sensuous aura. Anne Wilson, Leonore Tawney, Robert Rauschenberg, Jasper Johns, and James Rosenquist also lived nearby. The Betty Parson Gallery functioned as a central drop-in center for the Abstract Expressionists, who at the time had attained an almost mythical authority; in addition to Jackson Pollock and William Baziotés, the Color Field painters Mark Rothko, Barnett Newman, and Ad Reinhardt, with whom Martin felt a deep artistic empathy, also exhibited their works here: “Rothko's painting is pure devotion to reality... Barney Newman's paintings are about the joy of recognition of reality. Pollock's paintings are about complete freedom and acceptance.”⁴ Martin's avowal of the metaphysical, of experiences transcending the reality of the image—which she sometimes espouses with missionary impetus—links her to her contemporaries Newman, Rothko, and Reinhardt—geometrical



1 Agnes Martin, *With my back to the world*, 1997. Akryl på lerret / Acrylic on canvas, 182,9 x 182,9 cm, Michael and Judy Ovitz Collection, Los Angeles



2 Agnes Martin, *Night Sea*, 1963. Olje og bladgull på lerret / Oil and gold leaf on canvas, 182,9 x 182,9 cm, P.e. / Private Collection



3 Agnes Martin, *Leaf*, 1965. Akryl og blyant på lerret / Acrylic and pencil on canvas, 182,9 x 182,9 cm, Collection of the Modern Art Museum of Fort Worth, Sid W. Richardson Foundation Endowment Fund



4 Agnes Martin, *Leaf*, 1965. (Detalj / Detail)

kontemplasjons tjeneste, et redskap for å skjerpe bevisstheten som persepsjonen av det «sublime» (Barnett Newman) er basert på: «Å male er ikke å lage malerier. Det er å utvikle bevisstheten, og med denne utviklede bevisstheten endrer arbeidet ditt seg.»⁵ Martin hadde fulgt zen-forelesningene til Daisetz Teitarō Suzuki på Columbia University mellom 1949 og 1951, samtidig med Ad Reinhardt og John Cage. Med sin opprinnelige protestantisme, kombinert med læren om taoisme og zen, skapte hun et holistisk verdensbilde, der kunstverket formidler en forestilling om sannhet og skjønnhet som er grunnlaget for alle synlige fenomener: «Når jeg tenker på kunst, tenker jeg på skjønnhet. Skjønnhet er livets mysterium. Den finnes ikke i øyet, men i bevisstheten. I vår bevissthet eksisterer erkjennelsen av det fullkomne.»⁶

Med rutenettmodellen vender Agnes Martin tilbake til en emblematiske struktur for moderne kunst og dens higen etter autonomi. «Rutenettet er utflatet, geometrisk, ordnet, og på denne måten er det anti-naturlig, anti-mimetisk og anti-virkelig. Det er slik kunsten ser ut når den vender ryggen til naturen. I den flatheten som er et resultat av rutenettets koordinater, er nettet en måte å sprengte det virkelige dimensjon på og erstatte dem med en lateral spredning av én enkelt overflate», skriver Rosalind Krauss i sitt berømte essay om rutenettet.⁷ Visse trekk i Martins kunst antyder en affinitet for den minimalistiske kunstens formalistiske diskurs: den insisterende nøkternheten i billedvokabularet, rutenettets ikke-hierarkiske,

reduction in the service of spiritual contemplation, as a vehicle for the sharpening of awareness upon which the perception of the “sublime” is based (Barnett Newman). “Painting is not making paintings. It is a development of awareness and with this developing awareness your work changes.”⁵ Martin had attended the Zen lectures of Daisetz Teitarō Suzuki at Columbia University between 1949 and 1951, as had Ad Reinhardt and John Cage. Together with her Protestantism, this wisdom of Taoism and Zen combined to shape a holistic world picture; the work of art becomes the vehicle for an idea of truth and beauty that is the basis of all visible phenomena: “When I think of art I think of beauty. Beauty is the mystery of life. It is not in the eye, it is in the mind. In our minds there is awareness of perfection.”⁶

Agnes Martin reverts with the grid model to an emblematic structure for modern art and its aspirations to autonomy: “Flattened, geometricized, ordered, it is antinatural, antimimetic, antireal. It is what art looks like when it turns its back on nature. In the flatness that results from its coordinates, the grid is the means of crowding out the dimensions of the real and replacing them with the lateral spread of a single surface,” writes Rosalind Krauss in her famous essay on the grid.⁷ Various features suggest an affinity in Martin’s art to the formalist discourses of Minimal Art: the insistent sobriety of her pictorial vocabulary, the non-hierarchic, non-relational serial quality of the grid, the regularity of her artistic process, her conceptual

ikke-relasjonelle serielle kvalitet, regelmessigheten i hennes kunstneriske prosess, de konseptuelle, innledende avgjørelsene angående billedformat og størrelse samt bruddet med den ekspressivt-gesturale subjektivismen som kommer til syne i Jackson Pollocks *action paintings*.

To utstillinger – «Systemic Paintings» i Guggenheim-museet og «Ten» i Dwan Gallery – viser at hennes arbeider i 1966 er på linje med den yngre generasjonen av minimalistiske kunstnere, for hvem hun ble retningsgivende. Med slagordet «literalness» streber minimalistiske kunstnere som Donald Judd, Frank Stella, Sol LeWitt og Carl Andre etter objektiv selvreferensialitet, fordypelse i tingenes faktiske «slikhet» i romlige omgivelser. Dette er basert både på avvisningen av referanser og på sletting av spor etter manuell produksjon og reglene for hierarkisk komposisjon. Vi kan for eksempel tenke på Donald Judds berømte *Stacks*, relieffaktige søyler som er festet til veggen. Som identiske, abstrakte enheter laget av industrimaterialer, monumentaliserer de modulene og anonymiserer overflaten. Representanter for post-minimalismen, for eksempel Richard Serra, foretar en ytterligere radikalisering av det faktuelles tilsynekomst i et kunstverk. De styrer hovedfokus mot materiell relativitet og de prosessbaserte kunstneriske handlingene (kat. 37).

Skjønt Agnes Martins rutenettbilder – av Judd kalt «millimeterpapir»⁸ – synes å være innbegrepet av minimalistisk estetikk, blir de aldri mekaniske eller rigide. Teknikken med å

prior decisions pertaining to picture format and size, and the departure from an expressionist and gestural subjectivism evoked in the Action Painting of a Jackson Pollock.

Two exhibitions—*Systemic Paintings* in the Guggenheim Museum and *Ten* in the Dwan Gallery—show her work in 1966 to be in line with the Minimalist Art of the younger generation, which took inspiration from Martin as a precedent. With their slogan “literalness,” the representatives of Minimal Art—Donald Judd, Frank Stella, Sol LeWitt, and Carl Andre among them—strive for objective self-referentiality, the preoccupation with the factual “suchness” of things in their spatial surroundings. This is based both on the rejection of reference and on the eradication of traces of manual fabrication and of rules of hierarchic composition; we might think for instance of Donald Judd’s famous *Stacks*, columns attached to the wall like a relief; as an addition of uniform, abstract units made of industrial materials, they monumentalize the module and anonymize the surface. Representatives of Postminimalism, Richard Serra for instance, effect a further radicalization of the factualness of appearance in an artwork; they steer the main focus onto the material conditionality and process-based quality of artistic actions (cat. 37).

Although Agnes Martin’s grid pictures—laconically called “graph paper” by Judd⁸—seem to embody the quintessence of the Minimalist aesthetic, they never turn out to be mechanical or rigid. The technique of drawing the pencil lines



5 Agnes Martin, *Uten tittel / Untitled*, 1977. Akvarell på transparent papir / Watercolor on tracing paper, 22,9 x 22,9 cm, Collection Hubert Looser

trekke blyantstrekene langs et målebånd eller snor som er strukket over lerretet, fører til subtile ujevnheter i linjene, til en «visuell tremolo» som aktiverer billedgrunnen.⁹ Innenfor de strikte parameterne hun satte for seg selv og fulgte med den største disiplin, forblir Martins blyantstrek et intuitivt spor som reflekterer håndens (som fører blyanten) rytmiske dynamikk. Selv i malerier som *Leaf*, 1965 (ill. 3, 4), der strekene, som er tegnet på lysende akryl, underkaster seg all-over-rutenettet med en slik matematisk presisjon at det på veldig nært hold virkelig ser ut som millimeterpapir, kan vi øyne enhver håndbevegelse, hvert trykk og press på blyanten. Briony Fer har karakterisert Martins grafiske streker som bokstavelige «fluktlinjer» (med hentydning til Deleuze og Guattaris *lignes de fuite*) – linjer som avgrensede de bestemmende parametrene i det øyeblikket de forsvinner.¹⁰ De individuelle forskjellene blir aksentuert ved de uregelmessige kantene, av de skimrende fargefeltene, det ubalanserte forholdet mellom horisontale og vertikale linjer og mellom linjene og bildets kvadrat, av grunnens gjenstridige materialitet og spesielt det bulkete papiret i akvarelltegnningene (ill. 5). Hvert enkelt verk ser ut til å være et skritt mot den indre fullkommenhet som Martin etterstreber, samtidig som det inneholder erkjennelsen av dens uopnåelighet: «Du kan ikke male et fullkomment maleri. Vi kan se fullkommenhet i vårt indre. Men vi kan ikke male et fullkomment maleri.»¹¹ På den ene siden opplever man i Martins rutenett-bilder deres ambivalente ordensstruktur, ensrettethet og begrensning – og på den annen den åndelige uendelighet som de fremkaller.¹² Linjeføringen har

along a tape measure or string stretched across the canvas leads to a subtle unevenness of the lines, to a “visual tremolo”⁹ that activates the picture ground. Within the restrictive parameters she set herself and pursued with the greatest discipline, Martin’s pencil line remains an intuitive track which reverberates with the rhythmical dynamic of the hand guiding the pencil. Even in paintings like *Leaf*, 1965 (figs. 3, 4), in which the lines, drawn on bright acrylic, subject themselves to an all-over grid of such mathematical precision that it does indeed very closely resemble graph paper, we can detect every stirring of the hand, every touch and pressure of the pencil. Briony Fer has characterized Martin’s graphic lines as literal “fugitive lines” (alluding to Deleuze’s and Guattari’s “lignes de fuite”), which demarcate the defining parameters in the same instant they vanish.¹⁰ Irregular edges, chatoyant color fields, the unbalanced relationship between horizontal and vertical lines and between lines and square of the picture, the resistant materiality of the ground, especially the cockled paper in the water-colored drawings (fig. 5) accentuate the repetitive grid arrangement in its individual difference. Each individual work seems to be a step toward the inner perfection aspired to by Martin and harbors at the same time the awareness of its unattainability: “You can’t make a perfect painting. We can see perfection in our minds. But we can’t make a perfect painting.”¹¹ Martin’s grid pictures are experienced on the one hand in their ambivalent structure of order, uniformity, and limitation and on the other in the spiritual infinity they evoke.¹² Drawing the lines has nothing mechanical about it; it resembles a contemplative ritual practiced throughout the decades of her artistic career, which lends a meditative quality to her work not only in an illustrative but also on a process-based level.

Distinct deviations from the agenda generally associated with Minimal Art also crop up wherever Martin accentuates her anti-intellectual artistic position by asserting that the establishment of the grid as a picture form does not originate in a rational and strategic decision, but in inspiration from nature: “All human knowledge is useless in art work. Concepts, relationships, categories, classifications, deductions are distractions of mind that we wish free for inspiration.”¹³ While Frank Stella pithily describes Minimalist Art as “what you see is what you see”¹⁴ and Robert Ryman stresses his materialist approach with the statement “the painting is precisely what you see” (cat. 33, 34),¹⁵ dimension and structure, proportion and colorfulness are for Agnes Martin the expression of abstract emotions beyond their pure visibility: “The artist lives by perception; what we make is what we feel. The ma-

ikke noe mekanisk ved seg, den minner om et kontemplativt ritual Martin har utøvet gjennom tiår av sin kunstneriske karriere. Det gir hennes verk et meditativt preg, som ikke bare er på et illustrativt, men også på et prosessbasert nivå.

Klare avvik fra ideene som vanligvis assosieres med minimalistisk kunst, dukker også opp overalt der Martin understreker sin anti-intellektuelle kunstneriske posisjon når hun påpeker at rutenettet som mal ikke har sitt opphav i en rasjonell og strategisk beslutning, men i inspirasjon fra naturen: «All menneskelig kunnskap er ubrukelig i det kunstneriske arbeidet. Konsepter, relasjoner, kategorier, klassifiseringer og deduksjoner avleder tankene som vi ønsker å holde åpne for inspirasjon».¹³ Mens Frank Stella treffende beskriver minimalistisk kunst som «det du ser, er det du ser»,¹⁴ og Robert Ryman understreker sin materialistiske tilnærming med å erklære at «maleriet er akkurat det du ser»¹⁵ (kat. 33, 34), så er dimensjon og struktur, proporsjon og fargerikdom for Agnes Martin uttrykk for abstrakte følelser hevet over det rent synlige: «Kunstneren lever av persepsjon; det vi skaper, er det vi føler. Det å skape noe er ikke bare konstruksjon ... alt handler om følelser ... alt, alt er om følelser ... følelser og erkjennelse».¹⁶ Med sin bekjennelse til sannheten i åndelig og emosjonell erfaring, understreker Martin sitt slektskap til abstrakt ekspresjonisme, spesielt til Rothko og Newman.¹⁷ For Martin er «minimalistene idealister ... de er ikke subjektive. De ønsker å minimere seg selv til fordel for det ideelle. Det er for meg ganske enkelt umulig ... Som du skjønner, maleriene mine er ikke kule».¹⁸ Med en enkelt «depersonalisert» billedform formulerer Martin konsekvent forestillingen om en «subjektivitet utover en idé om selvet».¹⁹ Den stille, kontemplative erfaring som bildene hennes innbyr til, overgår all patos og alle makt- eller drama-gester som hennes mannlige kolleger utviser. Mot bakteppet av de to forskjellige tendensene i amerikansk kunst på 1960-tallet – «abstrakt ekspresjonisme» og «minimalistisk kunst» – som markerer et paradigmeskifte fra det åndelige til det logiske,²⁰ lykkes det Martin å transformere den disiplinerte, puristiske strengt forbundet med rutenettet til et høyst idiosynkratisk «abstrakt-emosjonelt» billedspråk. Virkningen er en spenningsfylt forbindelse mellom antagonismene «følsomhet» og «coolness», og dermed unndrar bildene hennes seg klassifisering i programmatisk retning. «Noe slikt som samtidskunst finnes ikke»,²¹ er Martins credo. Hennes referansepunkt er den tidløse, «klassiske» kunsten: «Klassisister er mennesker som skuer utover med ryggen til verden».²²

I 1967 bestemte Martin seg for å trekke seg tilbake til en ensom eneboertilværelse i New Mexico, der hun bygget seg et hus av leire i pueblo-indiansk stil, på en mesa – et av

king of something is not just construction ... it’s all about feeling ... everything, everything is about feeling ... feeling and recognition.”¹⁶ With her commitment to the truth of spiritual and emotional experience, Martin underlines her affinity to Abstract Expressionism, especially to Rothko and Newman.¹⁷ For Martin, “the Minimalists are idealists ... they are non-subjective. They want to minimize *themselves* in favor of the ideal. Well, I just can’t.... You see, my paintings are not cool.”¹⁸ With a single “depersonalized” picture form, Martin consistently formulates the idea of a “subjectivity beyond an idea of self.”¹⁹ The quietude of contemplative experience that her pictures evince outpaces all the pathos, all the gestures of power or drama of her male colleagues. Against the backdrop of the two diverging tendencies in American art of the nineteen-sixties—“Abstract Expressionism” and “Minimal Art”—which mark a paradigm shift from the spiritual to the logical,²⁰ Martin manages to transform the disciplined, purist austerity associated with the grid model into a highly idiosyncratic “abstract-emotional” pictorial idiom. This effects an electrifying unity between the antagonisms of “feeling” and “coolness” and in doing so eludes classification into a programmatic orientation. “There is no such thing as contemporary art,”²¹ is Martin’s credo. Her point of reference is the timeless “classicist” art: “Classicists are people that look out with their back to the world.”²²

In 1967, Martin decided to withdraw to the anchorite-like solitude of New Mexico, where she built a loam house in the style of the Pueblo Indians on a mesa, one of the table mountains of New Mexico. Released here from “worldly” affairs, she hoped to approach her goal of an “untroubled mind”²³ as closely as possible. After taking a break of seven years in her creative work to clarify things, the artist, now aged sixty-two, launched out into a new phase: though linked to the pictorial syntax of her New York days, from now on the horizontal order would define her works.

The small-format watercolor sheet of 1977 from the Hubert Looser Collection (fig. 5) provides an example of this work phase, in which Martin also gives up monochrome fields in favor of color bands and stripes—pale, seemingly washed-out pastel tones in salmon pink, light blue, and white. The horizontal structuring of the picture plane is achieved by pencil lines with asymmetrical spacing, which yield to the broad bands of atmospherically floating color, comparable to Rothko’s color fields. Martin’s passion for the horizontal as expression of an unlimited, unending vision goes back to an actual experience of space, as the artist describes in retrospect:

fjellplatåene der. Fritatt fra sine «verdslige» gjøremål, håpet hun så godt det lot seg gjøre å oppnå sitt mål om et «bekymringsløst sinn».²³ Etter et syv år langt avbrekk fra kunsten for å avklare ting, kastet kunstneren, som nå var 62, seg ut i en ny fase: Selv om hun fortsatt var bundet til billedsyntaksen fra sine New York-dager, var det en horisontal orden som fra nå av skulle definere arbeidet hennes.

Det lille akvarellarket fra 1977 i Hubert Looser-samlingen (ill. 5) er et eksempel fra denne arbeidsfasen, der Martin også oppgir de monokrome feltene til fordel for fargeborder og striper – lyse, nærmest utvaskede pastelltoner i lakserødt, lyseblått og hvitt. Den horisontale struktureringen av billedflaten oppnås ved hjelp av blyantstreker med asymmetriske mellomrom som bøyer av for de brede bordene med atmosfærisk flytende farge; de kan sammenlignes med Rothkos fargefelt. Martins besettelse når det gjaldt det horisontale som uttrykk for en ubegrenset, uendelig visjon, går tilbake til en reell opplevelse av rom, slik kunstneren beskriver det retrospektivt:

«En gang jeg kom ned fra fjellene, jeg hadde malt dem, og ute på denne sletten slo tanken meg: Å, for en lettelse! ... Jeg tenkte at dette er jo for meg! Så storslått! Jeg overga meg på en måte. Denne sletten ... den var akkurat som en rett linje. Det var en horisontal linje. Og jeg tenkte det ikke fantes en linje som påvirket meg på samme måte som en horisontal linje. Og så fant jeg ut at jo lengre jeg trakk linjen, desto lykkeligere ble jeg. Først tenkte jeg det var som havet... så synes jeg det var som å synge! Javisst. Jeg ga meg virkelig i kast med denne horisontale linjen.»²⁴

Selv uten ledende titler som *Grass, Islands, Desert Flower, Happy Valley* og *Spring*, som Martin senere, på 1960-tallet, ga bildene sine, inneholder bildene mange strukturelle referanser til naturen: Det være seg de repetitive horisontale båndene som antyder de uendelige horisontale strekkene i New Mexico-landskapet med all sin nakenhet og monotoni, rutenettstrukturene som minner om de endeløse veiene som skjærer gjennom hvetåkrene i Saskatchewan (Canada) der Martin vokste opp, eller fargene som fremkaller jordtonene i New Mexico-ørkenen. Uten tvil handler det for Martin ikke om å avbilde naturen, men å skape abstrakte ekvivalenter til den følelsen av lykke og av å glemme seg selv som naturen gir. I 1993 formulerte kunstneren sitt komplekse forhold til naturen:

«Det er ingen rette linjer i naturen. Mitt arbeid er ikke-objektivt, på samme måte som hos de abstrakte ekspresjonistene. Men jeg vil at mennesker, når de ser på mine malerier, skal oppleve det samme som når de betrakter landskapet. Så jeg protesterer aldri når de sier

“One time, I was coming out of the mountains, and having painted the mountains, I came out on this plain, and I thought, Ah! What a relief! ... I thought, this is for me! The expansiveness of it. I sort of surrendered. This plain ... it was just like a straight line. It was a horizontal line. And I thought there wasn't a line that affected me like a horizontal line. Then, I found that the more I drew the line, the happier I got. First I thought it was like the sea ... then I thought it was like singing! Well. I just went to town on this horizontal line.”²⁴

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

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

Untitled, 1998, and *Untitled*, 2002 (cat. 31, 32), are representative works of Agnes Martin's last creative period, in which she developed her gesture of artistic detachment to a pitch of a mature “classicist” mastery, accompanied by an increasing refinement and concentration of her pictorial resources and a diminution of her square format from six to five feet (from 182.9 to 152.4 centimeters). At the advanced age of ninety she produced *Untitled #1*, 2002 (cat. 32). It differs from Martin's previous works in its emphasis on the vertical, the reduction of the syntax and the repertoire of colors to light gray and blueish-gray, also in its gestural traces and its grainy-opaque application of paint. The pictorial structure's verticality reflects the body axis of the observer, whose perception is defined by a quartered field of vision in which the

at maleriet ligner et landskap. Men hva det handler om, er følelsen av skjønnhet og frihet som du erfarer i naturen... Min reaksjon på natur er i realiteten et svar på skjønnhet.»²⁵

Untitled, 1998 og *Untitled*, 2002 (kat. 31 og 32) er representative for Agnes Martins siste kreative periode. Her utvikler hun sine frigjorte kunstneriske gester til et høydepunkt av moden «klassisk» overlegenhet, ledsaget av en økende forfinelse og konsentrasjon av maleriske ressurser samt en forminskning av kvadratformatet fra seks til fem fot (fra 182,9 til 152,4 cm). I den høye alder av 90, malte hun *Untitled*, 2002 (kat. 32). Bildet skiller seg fra Martins tidligere arbeider i betoningen av det vertikale, forenklingen av syntaksen og fargeuttrykket i lysegrått og blågrått, men også i sporene etter gestene og det kornete, opake malingsjiktet. Bildets vertikale struktur speiler betrakterens kroppsakse og skaper et firedelt synsfelt der de to midterste feltene – bare delt med en subtil strek – maner frem illusjonen om en lysning som åpner opp mot noe bakenforliggende.

«Mine malerier har verken objekt eller rom eller strek eller noe annet – ingen former. De er lette, letthet, om sammensmelting, om formløshet, om å bryte ned former. Du ville ikke tenke på form ved havet. Du kan gå ut i det hvis du ikke støter på noe. En verden uten objekter, uten avbrytelser, å skape et verk uten avbrytelser eller hindringer. Det betyr å akseptere nødvendigheten av å gå rett inn i synsfeltet, slik du ville krysse en tom strand for å betrakte havet.»²⁶

1 Richard Tuttle, «What does One Look at in an Agnes Martin Painting? Nine Musings on the Occasion of Her Ninetieth Birthday», *American Art*, nr. 3, høsten 2002, s. 95. Tuttle benevner Agnes Martin og Ad Reinhardt som sine «artistic parents».

2 Joan Simon, «Perfection is in the Mind: An Interview with Agnes Martin», *Art in America* 84, nr. 5, mai 1996, s. 82–89, 124, her s. 86.

3 *Agnes Martin. Writings / Schriften*, red. Dieter Schwarz, utst.kat. Kunstmuseum Winterthur, Ostfildern 1991, s. 30.

4 John Gruen, «Agnes Martin: 'Everything, everything is about feeling ... feeling and recognition'», *Art News* 75, nr. 7, september 1976, s. 91–94, her s. 93.

5 *Agnes Martin. Gemälde und Zeichnungen 1974–1990*, red. Marja Bloem, utst.kat. Stedelijk Museum Amsterdam et al., Amsterdam 1991, s. 116.

6 Agnes Martin, «Beauty is the Mystery of Life», utst.kat. Winterthur 1991 (se nr. 3), s. 157.

7 Rosalind E. Krauss, «Grids», (1979) *The Originality of the Avant-garde and other Modernist Myths*, Cambridge MA 1986, s. 9–22. (Her fra *Avantgardens originalitet og andre modernistiske myter*. Oversatt av Agnete Øye. Pax Forlag A/S, Oslo 2002, s. 9.)

two central fields, separated solely by a delicate line, awaken the impression of a clearing opening up onto something behind:

“My paintings have neither object nor space nor line nor anything—no forms. They are light, lightness, about merging, about formlessness, breaking down forms. You wouldn't think of form by the ocean. You can go in if you don't encounter anything. A world without objects, without interruption, making a work without interruption or obstacle. It is to accept the necessity of the simple direct going into a field of vision as you would cross an empty beach to look at the ocean.”²⁶

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

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

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

4 John Gruen, “Agnes Martin: ‘Everything, everything is about feeling ... feeling and recognition’,” in: *Art News* 75, no. 7, September 1976, pp. 91–94, here p. 93.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

9 Annette Michelson, «Agnes Martin: Recent Paintings», *Artforum*, 5; januar 1967, 46f. Tremolo er et musikkbegrep som betegner en meget rask repetisjon av en tone.

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

11 Simon 1996 (se nr. 2), s. 86.

12 Kf. Rosalind Krauss, «The /Cloud/»: Agnes Martin, red. Barbara Haskell, utst.kat.. Whitney Museum of American Art, New York 1992, s. 155–166.

13 Agnes Martin, «Beauty is the Mystery of Life», utst.kat. Amsterdam 1991 (se nr. 5), s. 14.

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

15 Phyllis Tuchmann, «Interview with Robert Ryman», *Artforum* 9, nr. 9, mai 1971, s. 51.

16 Gruen 1976 (se nr. 4), s. 94.

17 Martin kalte seg selv «abstrakt expresjonist». Ibid., s. 93; Suzan Campbell, «Interview with Agnes Martin», 15. mai, 1989, transkript, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington DC, s. 16, sitert fra: utst.kat. New York 1992 (se nr. 12), s. 108, nr. 56.

18 Gruen 1976 (se nr. 4), s. 94.

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

20 Douglas Crimp, «Opaque Surfaces» (1973), *Minimalism*, red. James Meyer, London 2000, s. 257ff.

21 «There is no such thing as contemporary art», utst.kat. Amsterdam 1991 (se nr. 5), s. 22.

22 Agnes Martin, «The Untroubled Mind», utst.kat. Winterthur 1991 (se nr. 3), s. 47.

23 Ibid., s. 63f. At Martin trakk seg tilbake, hindret henne i å ta del i vanlig undervisning og utstillingsvirksomhet.

24 Gruen 1976 (se nr. 4), s. 94.

25 Irving Sandler, «Interview with Agnes Martin», *Art Monthly*, nr. 169, september 1993, s. 4f.

26 Ann Wilson, «Linear Webs» *Art and Artists*, vol. 1, nr. 7, oktober 1966, s. 46–49, her s. 49.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Kreditering og bilderettigheter / Photo credit and Copyright:

Foto / Photos:

Mathias Brechtbühl, Rüti ZH: Portrett / portrait Hubert Looser,

3 x Rebekka Horn, Al Taylor, David Smith 1952,

Willem de Kooning omslag / cover; Gaechter & Clasen: Anthony Caro;

Scully: Scully; Verdier: Verdier

Veggbilder / images on wall, FBM studio, Zürich: kat./cat. 22 Chamberlain,

kat./cat. 36 Kelly, kat./cat. 44 Taylor

Øvrige foto / most other images: Fondation Hubert Looser

© Verk / Works:

© 2017 Serge Brignoni

© 2017 Barford Sculptures Ltd., London (Anthony Caro)

© 2017 John Chamberlain / ARS, New York / BONO, Oslo

© 2017 Giorgio de Chirico / SIAE, Roma / BONO, Oslo

© 2017 The Willem de Kooning Foundation, New York / BONO,

Oslo (Willem de Kooning)

© 2017 Arshile Gorky / ARS, New York / BONO, Oslo

© 2017 The Estate of Philip Guston (Philip Guston)

© 2017 Rebecca Horn / BONO, Oslo

© 2017 Roni Horn

© 2017 Ellsworth Kelly

© 2017 Lenz Klotz

© 2017 Yayoi Kusama

© 2017 Brice Marden / ARS, New York / BONO, Oslo

© 2017 Agnes Martin / ARS, New York / BONO, Oslo

© 2017 Robert Ryman / ARS, New York / BONO, Oslo

© 2017 Sean Scully

© 2017 Kurt Seligmann / BONO, Oslo

© 2017 Richard Serra / ARS, New York / BONO, Oslo

© 2017 David Smith / VAGA, New York / BONO, Oslo

© 2017 The Estate of Al Talyor (Al Taylor)

© 2017 Cy Twombly Foundation (Cy Twombly)

© 2017 Fabienne Verdier

Omslag / Cover: Forside / Front: Willem de Kooning, *Untitled XI*, 1982,

(kat./cat. 24), utsnitt/detail © Willem de Kooning Foundation,

New York / BONO, Oslo 2017

Innbrett bak / Back flap: Fabienne Verdier, *Tempête de flux*, 2007,

(kat./cat. 29), utsnitt/detail

Katalogen er produsert til utstillingen /
Catalogue published for the exhibition:

RASTLØSE GESTER VERK FRA HUBERT LOOSER-SAMLINGEN
RESTLESS GESTURES WORKS FROM THE HUBERT LOOSER COLLECTION

Nasjonalmuseet, Oslo 23.06.2017 – 07.01.2018

Redaksjon / Editing:

Sabrina van der Ley (ansvarlig redaktør),
Ingvild Krogvig (fagredaktør),
Marianne Yvenes (katalogredaktør)

Oversettelse / Translation:

Abigail Prohaska (Steininger, Benesch, Eipeldauer tysk til engelsk /
German to English),
Marit Woltmann (Steininger, Benesch, Eipeldauer engelsk til norsk /
English to Norwegian),
Francesca M. Nichols (Krogvig norsk til engelsk / Norwegian to English)
Grafisk design / Graphic design and typesetting: Loys Egg
Repro / Reproductions: studio_02, Markus Rothbauer
Skrifttyper / Typeface: Frutiger, Avenir
Trykk og innbinding / Printing and binding: Grasl Fair Print, A - Bad Vöslau
Papir / Paper: Magno Satin 200 g/m²

© Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design 2017
Postboks 7014 St. Olavs plass, 0130 Oslo
Tel. (+ 47) 21 98 20 00
www.nasjonalmuseet.no

Fondation Hubert Looser

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

ISBN 978-82-8154-123-8

Materialet er vernet etter åndsverkloven. Uten uttrykkelig samtykke er eksemplarframstilling bare tillatt når det er hjemlet i lov eller etter avtale med rettighetshaverne. Utnyttelse i strid med lov eller avtale kan medføre erstatnings- og straffeansvar.

This material is protected by copyright law. Without explicit authorisation, reproduction is only allowed in so far as it is permitted by law or by agreement with the copyright holders.

NASJONALMUSEET