

CUMULUS

Aus Europa

IN JEDER AUSGABE VON PARKETT PEILT EINE CUMULUS-WOLKE AUS AMERIKA UND EINE AUS EUROPA DIE INTERESSIERTEN KUNSTFREUNDE AN. SIE TRÄGT PERSÖNLICHE RÜCKBLICKE, BEURTEILUNGEN UND DENKWÜRDIGE BEGEGNUNGEN MIT SICH – ALS JEWEILS GANZ EIGENE DARSTELLUNG EINER BERUFLICHEN AUSEINANDERSETZUNG.

RAINER MICHAEL MASON

STARTING from SCRATCH

When in 1970, for the film *Painters Painting*, Barnett Newman (1905–70) thought back to the period just after World War II, he declared, “I had to start from scratch as if painting didn’t exist, which is a special way of saying that painting was dead.”¹⁾ This rather apodictic declaration has provided Eric de Chassey and Sylvie Ramond with the title of their investigative exhibition “1945–1949 Repartir à zéro,

RAINER MICHAEL MASON (b. 1943) joined the Cabinet des estampes in Geneva in 1971, and was its director from 1979 to 2005. He is now a freelance art historian and exhibition maker.

Comme si la peinture n’avait jamais existé” (“Going Back to Zero: As If Painting Never Existed”) at Lyon’s Musée des Beaux-Arts (Oct. 2008–Feb. 2009). Both the show and catalogue go over the field of art-historical study that extends from the collapse coming in the wake of the Nazi nightmare to the all-out commitment to the Cold War that divided the planet.²⁾

This is not the first exploration of the “decisive years,” the period from 1945 to 1953 (Saint-Etienne, 1988). A number of shows have alternately focused on the “figures of freedom” (Geneva, 1995) or the “reconstruction” (Antibes, 1996),

and more often on Europe than “the trans-Atlantic war of images” (Barcelona, 2007). The virtue of the Lyon project is that it considers both sides of the Atlantic and doesn’t limit itself to Paris and New York but ranges geographically as far as Poland and San Francisco. In this way, many names of unknown or forgotten artists have been resurrected from obscurity, artists who worked (at times in very similar ways) without ever meeting or knowing what their fellow artists were up to, along with those who nowadays seem like leading lights, figures such as Lucio Fontana (1899–68), Hans Hartung (1904–

BRAM VAN VELDE, UNTITLED, MONTROUGE, ca. 1939, gouache on paper, 49 1/2 x 30” / OHNE TITEL, MONTROUGE, Gouache auf Papier, 125,8 x 75,8 cm.
(ALL IMAGES: MUSÉE DES BEAUX ARTS, LYON)

89), Mark Rothko (1903–70), and Clyfford Still (1904–80).

Who has heard of Franz Krause (1897–1979), who, with Willi Baumeister (1889–1955), engaged in “organico-informal” experiments with industrial paints, or Andrzej Wróblewski (1927–57), who combined figuration and abstraction in the same works? Does anyone still recall, and with due regard, James Budd Dixon (1900–67), Enrico Donati (1909–2008), or Frank Lodbell (b. 1921)? These artists can be linked with the photographic experiments carried out by, say, Aaron Siskind (1903–91) or Josef Istler (1919–2000). Meanwhile, as early as 1948, Sal Sirugo (b. 1920) was unknowingly echoing dripped and poured paintings, appearing to connect Abstract Expressionism with the great ink works of Henri Michaux (1899–1984) and the galaxies of Vija Celmins (b. 1938). Following the great trauma, artistic approaches and laboratories, so complex and surprising, were still shielded from the coming efforts at normalization.

“Repartir à zéro” puts its finger on a paradox, although surreptitiously. If any continent faced a *tabula rasa* after the war years it was indeed Europe. Yet it was in the United States that one chose to make a clean sweep of the past.

The situation is aptly illustrated by two artists who are mentioned again and again as meaningful parameters by Serge Guilbaut and Chassey in a conversation that is included in a postscript to the exhibition catalogue.

Jackson Pollock (1912–56) embodied the energy of the free enterpriser, relieved of the obligation to connect with a transmitted culture, be it figurative or (etymologically) abstract;

in doing so, he sanctioned a radically new modality that conformed with the American political will to thwart Communism. The painter was no longer speaking of himself, and Freud and Jung were no longer in play; only the highly concrete dynamic painting process was of importance. Bram van Velde (1895–1981), for instance, would affirm that he didn’t “do painting” and only strove “to make the phenomena of [his] day and age visible,” which he “often [lost] track of” (June 1948).³⁾ After the war, without any break in his approach, he was to deploy formal means that he had in fact worked out as early as 1938 to move beyond Picasso and Cubism. While the artist did give a very modest voice to his ego, he represents (if only through



Beckett’s support) the philosophy of the necessary inadequacy of art, which remains linked with the spiritual.

The two painters, each of whom took off from Matisse in his own way, admittedly display a representation of the world in transition, but via vocabularies that express diametrically opposed discourses while resonating with art scenes of implacable ambitions. America wanted to set up her artists as the protagonists of a new (and free) world, and her triumph for a time stemmed from her irrepressible self-consciousness; Paris would have liked to reassume her position as the center of the world and at best integrate an awareness of the upheaval Europe had just lived through.

American critics focused on the native output alone and readily ignored the Europeans who exhibited in New York (such as Bram van Velde at Kootz's gallery in March 1948). Writing (in a militant vein) in the January 1948 issue of the *Partisan Review*, Clement Greenberg made this illuminating assertion:

One has the impression—but only the impression—that the immediate future of Western art, if it is to have any immediate future, depends on what is done in this country... Now when it comes to the Zeitgeist, we Americans are the most advanced people on earth, if only because we are the most industrialized. The activity that goes on in Paris, the talk, the many literary and art magazines, the quick recognition, the tokens of reward, the crowded openings—all these, which once were signs of life, have now become a means of suppressing reality, a contradiction of reality, an evasion.⁴⁾

“Starting from scratch” doesn’t signify the same *tabula rasa* everywhere, and if that blank slate indeed exists, it isn’t translated by the same perspectives on either side of the Atlantic. “Free from the weight of European culture,” as Barnett Newman put the question to himself in December 1948, “how can we be creating an art that is sublime?” But he sought an answer far from the “impediments of memory, association, nostalgia, legend, myth, or what have you, that have been the devices of Western European painting.”⁵⁾ At a time when Quebec’s Automatists were calling for works that were “akin to the atom bomb” (August 1948), the apocalyptic imagination—and, simultaneously, what goes beyond

that imagination—propelled (and repelled) artists like Jean René Bazaine (1904–2001), Roger Bissière (1886–1964), Jean Fautrier (1898–1964), and Jean Dubuffet (1901–85) toward the temptation of primitivism and archaism. The barbarity of the times points towards the medieval, and rationality in crisis towards Art Brut. Bissière liked to “think he was in the world’s early stages” (April 1945),⁶⁾ while Dubuffet would wonder “whether our Western world doesn’t have a thing or two to learn from the primitives” and would go on to state, “As for me, I hold in high regard the values of primitivism: instinct, passion, caprice, violence, frenzy. Moreover, I don’t mean that those values are in any way lacking in our Western world. On the contrary! But the values celebrated by our culture do not seem to me to correspond to the true movement of our thought” (1951).⁷⁾

In a word then, thanks to the breadth of its outlook and the unexpected proposals it contains, the Lyon catalogue passionately underscores the effect produced by the shaking up of the usual points of reference in the 1940s. There was a range of extremely different reactions that found expression in a profusion of ideas and declarations accompanying painting styles, which are often more alike than one thinks. Hence the hypothesis that formal properties are more or less independent of ideologies, whereas the visibility and reception of the work of art is strongly bound up with the discourses attending it.

The leading verbs adopted by the curators of the Lyon exhibition

in organizing their presentation (experiment, betoken, express hesitatingly, explore, trace, saturate, fill, empty) clearly show that the world of forms, in their individual specificities and universal properties, escape categorization: the works are usually, if not always, this or that, more this and/or less that, etc. Thus, one runs across a few more or less figurative works by such artists as Bissière, Dubuffet, Germaine Richier (1904–59), and David Smith (1906–65), which leads one to wonder why the series from the great trauma that are on display in “Repartir à zéro” had to be exclusively “abstract,” as if Francis Bacon (1909–92), Francis Gruber (1912–48), or Lucian Freud (b. 1922) hadn’t themselves questioned what remained of painting. They no doubt thought, like André Malraux, that art is first and foremost the art of the past.

(Translation: John O’Toole)

1) Emile de Antonio, *Painters Painting: The New York Art Scene 1940–1970*, documentary, 1972.

2) See catalog: *1945–1949, Repartir à zéro, comme si la peinture n’avait jamais existé*, eds. Eric de Chasse, Sylvie Ramond (Paris: Hazan, 2008).

3) Bram van Velde, “Paroles de Bram van Velde,” *Derrière le miroir*, no. 11–12 (Paris: Maeght Editeur, 1948), p. 13.

4) Clement Greenberg, “The Situation of the Moment,” *Partisan Review*, no. 3, January, 1948, p. 193.

5) Barnett Newman, “The Sublime is now,” *Tiger’s Eye*, vol. 1, no. 6, December 1948, pp. 51–53.

6) Roger Bissière, *Ecrits sur la peinture, 1945–1964*, ed. Baptise Marrey, (Cognac: Le Temps qu’il fait, 1994), p. 129.

7) Jean Dubuffet, “Positions anticulturelles,” in *Prospectus et tous écrits suivants I*, ed. Hubert Damisch (Paris: Gallimard, 1996), p. 94.

RAINER MICHAEL MASON

RÉPARTIR À ZÉRO

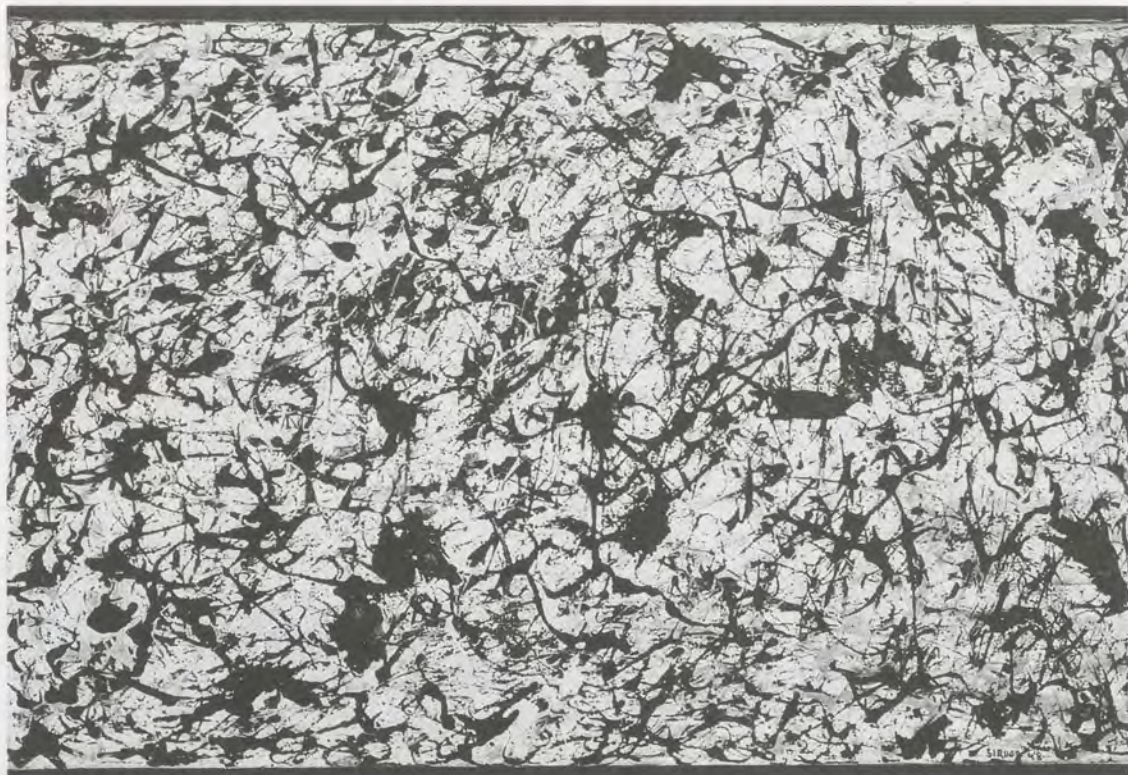
Als Barnett Newman (1905–1970) im Film *Painters painting* (1970) über die Nachkriegssituation spricht, erklärt er: «Für mich hiess das, wieder bei Null anfangen, als ob es die Malerei nie gegeben hätte, was nichts anderes bedeutete, als dass die Malerei tot war.»¹⁾ Diese eher apodiktische Aussage ist titelgebend für die von Eric de Chasse und Sylvie Ramond kuratierte Ausstellung «1945–1949, Repartir à zéro – Comme si la peinture n’avait jamais existé». Die Ausstellung im Musée des Beaux Arts von Lyon und die Texte des Katalogs untersuchen den Zeitraum vom Ende des faschistischen Albtraums bis zur Teilung der Welt durch den Kalten Krieg.²⁾

Dies ist nicht der erste Erkundungsversuch der «entscheidenden Jahre» von 1945 bis 1953 (Saint-Etienne, 1988). Mehrere Ausstellungen haben nach und

RAINER MICHAEL MASON, geboren 1943, von 1971 bis 2005 am Cabinet des estampes, Genf, das er seit 1979 leitete. Heute freier Kunsthistoriker und Ausstellungskommissär.



BARNETT NEWMAN, UNTITLED (THE VOID), 1946, ink on paper, 24 x 18" / OHNE TITEL (DIE LEERE), Tusche auf Papier, 61 x 45,7 cm.



SALVATORE SIRUGO, C-17, 1948, casein on linen, 14 x 22" / Kasein auf Leinen, 35,9 x 55,8 cm.

nach einen besonderen Akzent auf einzelne Aspekte dieser Zeit gelegt: Die «Figuren der Freiheit» (Genf, 1995), auf den «Wiederaufbau» (Antibes, 1996), allerdings haben sie sich mehr mit Europa als mit dem «transatlantischen Bilderkrieg» (Barcelona, 2007) befasst. Das Verdienst des Projektes in Lyon ist, die Ereignisse auf beiden Seiten des Atlantiks in den Fokus zu rücken, und ihn nicht nur auf Paris und New York zu beschränken, sondern bis nach Polen

und San Francisco auszudehnen. Aus dieser Sicht treten die Namen von vergessenen oder unbekanntenen Künstlern – die ohne Absprache und Kenntnis voneinander manchmal sehr ähnlich arbeiteten – neben solche von Leitsternen wie Lucio Fontana (1899–1968), Hans Hartung (1904–1989), Mark Rothko (1903–1970), Clyfford Still (1904–1980).

Wer kennt Franz Krause (1897–1979), der mit Willi Baumeister (1889–1955) «organisch

informelle» Versuche mit Industriefarbe durchführte, oder Andrzej Wróblewski (1927–1957), der in seinen Arbeiten figurative und abstrakte Elemente vereinte? Erinnert man sich an James Budd Dixon (1900–1967), Enrico Donati (1909–2008), Frank Lobdell (1921)? Ihnen können die photographischen Experimente eines Aaron Siskind (1903–1991) oder Josef Istler (1919–2000) zur Seite gestellt werden. Sal Sirugo (1920) arbeitete schon 1948 mit *Drip-*

pings und *Pourings* und scheint aus heutiger Sicht den Abstrakten Expressionismus mit den grossen Tuschzeichnungen von Henri Michaux (1899–1984) und den Galaxien der Vija Celmins (1938) zu verbinden. Nach dem Trauma, in dem alles zugrunde ging, waren die neuen Richtungen und Experimente der Kunst noch abgeschirmt von der später einsetzenden Normalisierung.

«Répartir à zéro» weist diskret auf ein Paradox hin: Wenn ein Kontinent nach den Kriegsjahren vor einer *Tabula rasa* stand, dann war es gewiss Europa. Es war jedoch in den USA, wo man dazu übergang, mit der Vergangenheit zu brechen. Im Gespräch zwischen Eric de Chassey und Serge Guibaut, dem Autor des berühmten Buchs *Wie New York die Idee der Modernen Kunst gestohlen hat*, stehen vor allem zwei Künstler für die veränderten Parameter.³⁾

Jackson Pollock (1912–1956) verkörpert den *free-enterprizer*, befreit von der Bürde einer überlieferten bildnerischen Kultur, sei diese figurativ oder (im etymologischen Sinn) abstrakt; verleiht er einer radikal neuen Modalität der Malerei Gültigkeit, die zudem mit dem amerikanischen politischen Willen – dem Kommunismus zu widerstehen – im Einklang steht. Der Maler spricht nicht von sich selbst, Freud und Jung sind nicht mehr im Spiel, nur der ganz konkrete, tatkräftige Vorgang der Malerei kommt zur Geltung. Obwohl Bram van Velde (1895–1981) beteuert, dass er «keine Malerei macht» und nur versucht, «die Phänomene der Zeit sichtbar zu machen», auch

wenn er «oft den Weg dabei verliert» (Juni 1948), entfaltet er nach dem Krieg konsequent die bildnerischen Mittel, die er im Grunde schon 1938 ausgearbeitet hatte, um Picasso und den Kubismus hinter sich zu lassen.⁴⁾ Der Künstler bringt zwar äusserst bescheiden sein «Selbst» zur Sprache, vertritt aber (schon allein durch Becketts Unterstützung) die Philosophie der notwendigen Unzulänglichkeit der Kunst, die dem Geistigen verbunden bleibt.

Beide Maler – jeder auf seine Weise von Matisse ausgehend – stellen eine Welt im Wandel dar, mittels bildnerischer Sprachen, die sich entgegengesetzt sind, aber über die von unversöhnlichen Ambitionen getragenen Kunstszenen hinausgehen. Amerika will seine Künstler wie Protagonisten einer neuen (freien) Welt aufstellen und sein Triumph geht eine Zeit lang mit einem unbezwingbaren Selbstbewusstsein einher. Paris möchte seine zentrale Position wieder einnehmen, möglichst unter Einbindung der jäh erlebten Umwälzungen.

Die amerikanische Kunstkritik ist auf ihre eigenen Heroen fokussiert und ignoriert die in New York ausgestellten Europäer (so Bram van Velde bei Kootz, im März 1948). Unter der (militanten) Feder von Clement Greenberg liest man in der *Partisan Review* von Januar 1948 diese erhellende Behauptung:

Man hat den Eindruck – aber nur den Eindruck –, dass die unmittelbare Zukunft der westlichen Kunst, falls sie denn eine hat, davon abhängt, was in diesem Land geschieht (...)

Wenn es um den Zeitgeist geht, sind wir Amerikaner die fortschrittlichsten Leute dieser Erde, vermutlich auch die industrialisiertesten. Was in Paris geschieht, die Gespräche, die zahlreichen Literatur- und Kunstzeitschriften, die schnelle Anerkennung, die Belohnungen, die gedrängten Eröffnungen – all das, was einst Zeichen des Lebens war, ist nunmehr Ausdruck eines Realitätsverlusts, Widerspruch der Realität, eine Ausflucht.⁵⁾

«Vom Nullpunkt aus» (*Répartir à zéro*), falls solch eine *Tabula rasa* tatsächlich existierte, bedeutet sie auf beiden Seiten des Atlantiks etwas ganz anderes. «Wie können wir eine sublime Kunst realisieren?», fragt Barnett Newman. «Befreit vom Ballast der europäischen Kultur», sucht er die Antwort ausserhalb «des Gedächtnisses, der Assoziationen, Nostalgie, Legende, des Mythos oder was auch immer die Erfindungen der westeuropäischen Malerei waren».⁶⁾ Zur gleichen Zeit, als die Künstlergruppe der Automatistes québécois im August 1948 nach Werken als «Schwestern der Atombombe» rief, treiben apokalyptische Vorstellungen (und deren Überwindung) Maler wie Jean Bazaine (1904–2001), Roger Bissière (1886–1964), Jean Fautrier (1898–1964), Jean Dubuffet (1901–1985) in die Versuchung des Primitivismus und des Archaismus. Die Barbarei der Zeiten verweist auf Mittelalterliches und die in eine Krise geratene Rationalität auf die sogenannte art brut. Bissière schätzt es, «sich in den Morgenstunden der Welt zu wöhnen» (April 1945).⁷⁾ Dubuffet fragt sich etwas später, «ob unser Abendland nicht von den Wilden lernen



JACKSON POLLOCK, COMPOSITION NO. 16, 1948, oil on canvas on wood, 22 1/4 x 15 1/2" /
KOMPOSITION NR. 16, Öl auf Leinwand und Holz, 56,5 x 39,4 cm.

kann» – und fährt fort: «Ich spreche, was mich betrifft, den Werten der Wildheit eine hohe Wertschätzung zu: Instinkt, Leidenschaft, Laune, Wucht, Wahn. Aber ich glaube nicht, dass diese Werte dem Westen abhanden gekommen sind. Ganz im Gegenteil! Die von unserer Kultur gepriesenen Werte scheinen mir nicht den wahren Bewegungen unseres Denkens zu entsprechen.» (1951)⁸⁾

Der Ausstellungskatalog zeigt in bemerkenswerter Breite und durch zahlreiche unerwartete Bezüge die Auswirkung der Erschütterung der Referenzpunkte in den 40er-Jahren. Äusserst verschiede-

ne Reaktionen kommen zu Tage. Die bildnerischen Formulierungen waren begleitet von einer wirren Fülle von Ideen und Erklärungen, die mehr Ähnlichkeiten aufweisen, als man meint. Dies lässt vermuten, dass die bildnerische Beschaffenheit eines Werks mehr oder weniger unabhängig ist von den herrschenden Ideologien, während Sichtbarkeit und Rezeption einer Arbeit stark vom begleitenden Diskurs abhängig sind.

Die von den Kuratoren der übersichtlichen Unterteilung halber gewählten Stichworte (experimentieren, zeugen, stammeln, erkunden, zeichnen, sättigen, fül-

len, leeren) bekräftigen, dass das Reich der Formen – in seinen individuellen Eigenarten und universellen Eigenschaften – sich den Kategorisierungen gerne entzieht: Kunstwerke sind öfters, wenn nicht immer, dies und jenes, mehr dies und/oder mehr jenes, und so weiter. Da die Ausstellung auch einige mehr oder weniger figurative Werke zeigt (Bissière, Dubuffet, Germaine Richier [1902–1959], David Smith [1906–1965]), fragt man sich, warum die Folgen der grossen in «Répartir à zéro» behandelten Traumata sozusagen einzig «abstrakt» zu sein haben, als ob Francis Bacon (1909–1992), Francis Gruber (1912–1948) oder Lucian Freud (1922) sich nicht mit der Frage nach dem Überleben der Malerei auseinandergesetzt hätten. Diese Künstler dachten wohl, wie Malraux, dass die Kunst zuallererst in der Vergangenheit verortet ist.

1) Barnett Newman, «Interview mit Emile de Antonio», in Barnett Newman, *Schriften und Interviews, 1925–1970*, übers. Tarcisius Schelbert, Verlag Gachnang & Springer, Bern/Berlin 1996, S. 370.

2) Ausstellung Oktober 2008 bis Februar 2009, *Répartir à zéro*, Ausstellungskatalog, Paris, Hazan 2008.

3) Serge Guibaut, *Wie New York die Idee der Modernen Kunst gestohlen hat*, Verlag der Kunst, Dresden 1997.

4) Bram van Velde, «Paroles de Bram van Velde», in *Derrière le miroir*, Nr 11–12, Paris 1948, S. 13.

5) Clement Greenberg, «The Situation of the Moment», in *Partisan Review*, No. 3, New York, Januar 1948 (S. 193).

6) Barnett Newman, «Das Sublime ist jetzt», in *Schriften und Interviews* (siehe Anm. 1), S. 179.

7) Roger Bissière, *Ecrits sur la peinture, 1945–1964*, Baptiste Marrey ed., Le Temps qu'il fait, Cognac 1994, S. 129.

8) Jean Dubuffet, «Positions anticulturelles», in *Prospectus et tous écrits suivants I*, Hubert Damisch ed., Gallimard, Paris 1996, S. 94.