Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (2008)

Heft: 83: Collaborations Robert Frank, Wade Guyton, Christopher Wool

Artikel: Der nackte Akt : Félix Vallotton (1865-1925) = The naked nude : Félix Vallotton (1865-1925)

Autor: Wechsler, Max / Schelbert / Flett

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680356

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

FÉLIX VALLOTTON, THE WHITE AND THE BLACK, 1913, oil on canvas, 44 3/4 x 57 3/4" / LA BLANCHE ET LA NOIRE, Öl auf Leinwand, 114 x 147 cm.
(PHOTO: VILLA FLORA, WINTERTHUR)

DER NACKTE AKT

MAX WECHSLER

FÉLIX VALLOTTON (1865–1925)

In seinem Essay über Félix Vallotton[1)] bezeichnet Julian Barnes dessen Akte als *nus composés* und rekurriert dabei auf Vallottons eigenen Begriff der *paysages composés*. Damit spricht er wohl eine distanzierte Künstlichkeit im Werk des Malers an, die gerade bei den Akten tatsächlich bizarre Dimensionen annehmen kann. Interessanter ist aber die Tatsache, dass Barnes, dem wir allein schon für seinen Roman *Flauberts Papagei* alles zu verzeihen geneigt sind, die Akte von Vallotton darüber hinaus geradezu abscheulich findet. Sie beleidigen offenbar gewohnte ästhetische Vorstellungen und unterlaufen literarische Begehrlichkeiten, die er als Autor an die Bilder heranträgt. Barnes' Liebe gehört übrigens dem kleinem Frühwerk LE MENSONGE (1898), einer

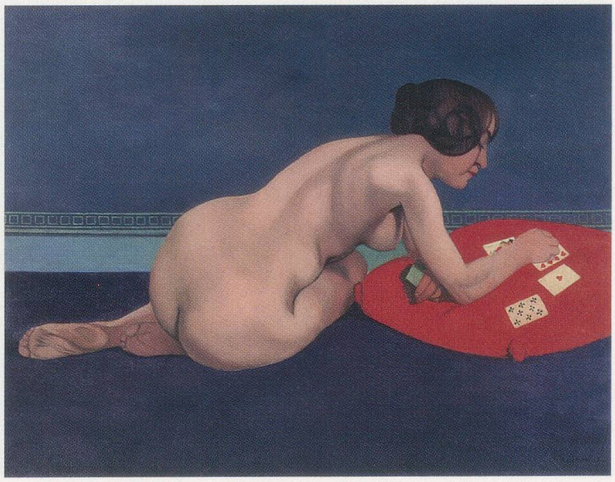
MAX WECHSLER ist Autor und Übersetzer. Er lebt in Luzern.

formal streng gefassten, ambivalent angelegten Begegnung zwischen einem Herrn und einer Dame, das als Ausgangspunkt für unterschiedlichste narrative Deutungen dient.

Was die irritierende Künstlichkeit der «komponierten» Akte betrifft, so begegnen wir dabei einem schon seit der Antike verbürgten und bewährten bildnerischen Verfahren. Von Zeuxis etwa ist die Anekdote überliefert, dass er für das Bildnis der Helena die schönsten Jungfrauen von Kroton als Modelle aufbot, um schliesslich aus den jeweils schönsten Körperteilen einer jeden einzelnen das ideale Bild der Schönheit zu schaffen. Ähnliche Geschichten erzählt man von Apelles im Zusammenhang mit dem Auftrag, das Bildnis der Diana von Ephesos zu malen. Paul Cézannes Figuren im Motivkomplex der Badenden etwa, um ein neueres Beispiel zu nennen, sind weitgehend aus seinen Studien im Louvre zusammengesetzt – allerdings jenseits antiker Idealisierungen. Es kann also nicht an diesem durch die Kunstgeschichte nachweisbaren konstruktiv dekonstruktiven Ansatz zur Bildgeneration liegen, wenn Vallottons Akte weit herum auf Widerstand stossen. Barnes ist mit seiner Meinung nämlich nicht allein, sie hat Tradition und wird von zahlreichen Kritikern und Kommentatoren geteilt. Nun hat Vallottons Malerei ganz allgemein etwas Befremdliches an sich, nicht umsonst nannten ihn die Zeitgenossen den «Nabi étranger». Diese Befremdlichkeit hat in allen Genres – auch im Interieur, der Landschaft oder dem Stillleben – zuweilen eine ganz und gar abgründige Dimension und lässt in Momenten einen fernen Hauch schneidender Kälte erahnen. Dem gegenüber steht die auf motivischer Ebene evozierte latente psychische Spannung, die jederzeit in Hysterie umzukippen droht. Da klingen unter anderem die Psychodramen Henrik Ibsens und August Strindbergs an, die thematische Überspanntheit des frühen Munch, der misogyne Zeitgeist der Belle Époque. Ein Gefühl der Verunsicherung, das sich nicht zuletzt im gesellschaftlichen Aufstieg von Schauspielerinnen und Kokotten spiegelt, die im Paris der Zeit mit ihren provokanten Auftritten ein neues, auch sexuell motiviertes Selbstverständnis der Frau zum Ausdruck bringen. Der Komplex der Femme fatale wird so zum Wunsch- und Albtraum der Männer, aber auch zum heimlichen Vorbild der bürgerlichen Damen mit hohem Emanzipationspotenzial.

Die Faszination dieser Bilder beruht in gleichem Masse auf Attraktion und Abstossung. Sie sind sehr oft durch formal harte Kontraste charakterisiert, die sich höchstwahrscheinlich auf Vallottons Meisterschaft im Medium des Holzschnitts zurückführen lassen. In der Graphik formuliert er das Bild oder die Bildsequenzen in einem harten Schwarz-Weiss-Kontrast höchst brillant als krasses Gegen-, Neben- und Ineinander – nicht zuletzt vor einem gesellschaftskritischen Hintergrund und mit einem offenkundigen Hang zur Karikatur. In der Malerei sind es die in Umrissen und Flächen in scharfen Schnitten gegeneinander gesetzten Kompositionen, die komplexe Figur-Grund-Beziehungen bilden und eine Bildwelt von Grenzsituationen und Spannungsfeldern auch in thematischer Hinsicht evozieren. Diese extremen Zuspitzungen von Dichotomien haben System, denn Vallotton war ein intellektueller Maler und Literat dazu, der sehr genau wusste, was er tat. Er, der auch als Kritiker, Romancier und Dramatiker wirkte, hatte umfassende Kenntnisse der Kunstgeschichte und zu seinen verehrten Meistern und Vorbildern gehörten Maler einer klassischen, intellektuell konzeptuellen

FÉLIX VALLOTTON, SOLITAIRE (NUDE PLAYING CARDS), 1912, oil on canvas, 35 1/2 x 46" / LA RÉUSSITE, Öl auf Leinwand, 90 x 117 cm. (PHOTO: KUNSTHAUS ZÜRICH)



Bildauffassung wie zum Beispiel Hans Holbein oder Nicolas Poussin, nicht zuletzt aber bekannte er sich zum grossen Akademiker Jean-Auguste-Dominique Ingres. Mit ihm teilte er die Liebe zur Dominanz der Linie auf formaler und zum Akt als einem zentralen Bildgegenstand auf motivischer Ebene. Sehr schön zeigt sich diese Verwandtschaft, wenn Vallotton im 1927 postum veröffentlichten Roman *La vie meurtrière* sein Alter Ego sagen lässt: «...und nichts hat mich die milde Wärme eines Frauenkörpers und das Gewicht einer Brust stärker empfinden lassen als die Art und Weise, in welcher Ingres die Gestalt mit seinem Strich umschliesst.»[2] Es heisst, dass Vallotton 1905 im Salon d'automne vor Ingres' BAIN TURC (1852–59) in Tränen ausgebrochen sei. Das legendäre Spätwerk, das fast fünfzig Jahre nach seiner Entstehung erstmals ausgestellt wurde, sorgte damals für einige Aufregung. Von dieser in ein Tondo gefassten und damit eine heimliche voyeuristische Sicht durch ein Guckloch evozierenden Wucht von Weibsbildern war zum Beispiel auch Picasso dermassen fasziniert, dass er Figuren daraus in seinem Jahrhundertbild LES DEMOISELLES D'AVIGNON (1907) verarbeitete, wo sie – in einen Bordellkontext versetzt – die dezidiert erotische Färbung des Werks noch einmal verdeutlichten.

Vallottons Bilder berichten unter anderem von einer obsessionellen Faszination für das andere Geschlecht, die sich nicht nur als neurotisch besetzte Idiosynkrasie erklären lässt. Seine intensive Auseinandersetzung mit dem Thema und die manchmal schon fast grotesken Formulierungen des unergründlichen Motivs der Frau als bedrohliche Idee, als Partnerin, als Geliebte und nicht zuletzt auch in der mit offenkundiger Sympathie besetzten Rolle des Modells sind so gesehen keine simplen Entgleisungen. Der grosse Douanier Rousseau mit seinem immer klaren Blick und unverstellten Urteil erkannte die abseitigen Qualitäten Vallottons und erklärte ihn angesichts des viel verspotteten LE BAIN AU SOIR D'ÉTÉ (1892–93) zu seinem Weggefährten. Das obsessionelle Moment in Vallottons Arbeit steht im Kontrast zu seiner diskreten Erscheinung und ausserordentlich nüchternen Wahrnehmung der Welt. In einem späten Tagebucheintrag von 1918 schreibt er: «Es wird sich erweisen: Lebenslang bin ich der gewesen, der hinter einer Fensterscheibe steht und zuschaut, wie draussen gelebt wird, und nicht mit dabei ist.»[3] In seinem literarischen Werk finden wir weitere Hinweise auf klandestine Beobachter, die primär nicht als voyeuristische Freaks auftreten, sondern eher als kritische Feldforscher beim Studium

FÉLIX VALLOTTON, THE RAPE OF EUROPE, 1908, oil on canvas, 51 1/8 x 63 3/4" / L'ENLÈVEMENT D'EUROPE, Öl auf Leinwand, 130 x 162 cm. (PHOTO: KUNSTMUSEUM BERN, GIFT OF PROF. DR. HANS R. HAHNLOSER)

der abgründigen, dunkleren Seiten des Menschen. Vallottons Voyeurismus wäre demnach weniger von einem erotischen Verlangen motiviert, als von einer mit sarkastischer Ironie erfüllten kritischen Sicht auf die Welt und die seelischen Abgründe des Menschen.

Man muss unwillkürlich an den mit eingegipstem Bein stillgelegten Photoreporter in Hitchcocks *Rear Window* (1954) denken, der sich die Zeit damit vertreibt, seine Nachbarschaft zu beobachten, und in der Folge ein Verbrechen aufdeckt. Im Spiel ist der photographische Blick des Augenzeugen, wie ihn schon Edgar Degas auf hohem Niveau kultivierte, indem er mit seinen präzisen Cadragen die beobachtete Welt mit kritischem Sinn fragmentierte und malerisch analysierte. Auf Vallotton übertragen heisst das, der Künstler beobachtet mit der dem Maler eigenen visuellen Intelligenz die Wirklichkeit seiner Um- und Mitwelt und bringt diese – literarisch reflektiert – ins Bild. Der akademisch kontrollierte und meisterliche Ansatz Vallottons lässt seine Bilder am Ende wie ideale Realisationen von Maurice Denis' Merkspruch erscheinen: «Sich ins Gedächtnis rufen: ein Bild ist – bevor es ein Schlachtross, eine nackte Frau oder irgendeine Anekdote darstellt – vor allen Dingen eine plane Fläche, die in einer bestimmten Ordnung mit Farben bedeckt ist.»[4] Im übertragenen Sinne zeigt sich hier eine Entsprechung zu Jean-Luc Godards Vorgehen, der in *Le Mépris* (1963) die vom Produzenten verlangten Nacktaufnahmen von Brigitte Bardot opulent und leinwandfüllend in die Horizontale verlegte. Dabei erscheint der Körper weniger als erotisches Objekt der Begierde, sondern vielmehr als Verkörperung eines Formats: der sich – einem alten Topos folgend – mit Hügeln, Tälern und Wäldchen wie eine natürliche Leibes-Landschaft darbietende Akt bringt in idealer Weise das für die Nouvelle Vague noch neue Bildformat des Cinemascope zur Anschauung. Die Form der Darstellung untergräbt auf ironische Weise das eigentliche Motiv.

Die befremdliche Irritation von Vallottons Akten beruht letztlich also auf der elementaren Diskrepanz zwischen der vom Motiv evozierten Erotik und der denkbar trocken vorgetragenen Malerei. Da ist kein Platz für die Evokation eines Sinnenkitzels in der

FÉLIX VALLOTTON, THE LIE, 1898, oil on cardboard, 9 1/2 x 13 1/8" / LE MENSONGE, Öl auf Karton, 24 x 33,4 cm.
(PHOTO: THE BALTIMORE MUSEUM OF ART)

Augenlust des Schauens. Die in der abendländischen Aktmalerei seit Giorgione und Tizian tradierte metaphorische Entsprechung des Inkarnats als einer malerischen Realisation der Haut und der tatsächlichen Sinnlichkeit der malerischen Oberfläche wird hier streng negiert. Von Vallotton gemalt hat ein Kotelett oder ein Schinken mehr sinnliche Präsenz als die Haut der dargestellten Modelle. Dieser extrem reduzierten Stofflichkeit der Malerei entspricht die streng akademische Malweise, die das Bild in der Regel Schicht um Schicht von oben nach unten entstehen lässt. Trefflich hat Gertrude Stein die seltsame Empfindung beschrieben, die sie angesichts der Malweise Vallottons befiel: «Wenn er ein Porträt malte, machte er eine Bleistiftskizze und begann dann oben quer über die Leinwand zu malen. [Sie] sagte, es sei, als ziehe man einen Vorhang herunter, so langsam, wie sich einer seiner Schweizer Gletscher bewege. Langsam zog er den Vorhang herunter und wenn er schliesslich unten auf der Leinwand angekommen war, war man da.»[5] Dieses pedantisch genaue Vorgehen, das ähnlich auch die Sammlerin und Freundin Hedy Hahnloser-Bühler bestätigt, bringt eine Malerei praktisch ohne

jede Korrektur hervor und erzeugt ein Bild, das ganz und gar im Kopf des Künstlers präfiguriert zu sein scheint. Es ist, als ob er das Modell oder irgendeine andere Vorlage in seine Imagination einscannen würde, das Bild dort seinen Vorstellungen entsprechend bearbeitete oder eben «komponierte», um es dann – wie in einem digitalen Prozess – zeilenweise auf die Leinwand zu pinseln. Es sind essenzielle Bilder, die von sentimentalen Unter- und Obertönen weitgehend befreit sind und so eine von Gefühlen ungetrübte Anschauung gewähren. Die Emotionen wirken nicht direkt, sondern bilden eine von jedem Pathos freie Form der Reflexion. Dazu kommt die forcierte, latent giftige Farbigkeit der zumeist als Figur auf einen tendenziell monochromen Grund gesetzten Aktbilder. Einer so satten wie intensiven und doch leicht stumpfen Farbigkeit, deren diffuse Raumillusion Figur und Grund in sich selbst versinken lässt. Bei der Vertrautheit Vallottons mit Lautréamont und dessen *Gesängen des Maldoror* kann man selbstverständlich auch auf die panische Schönheit des Disparaten spekulieren und bringt damit vielleicht sogar einen wie Picabia ins Spiel, einen Magritte und vielleicht sogar John Currin.

1) Julian Barnes, «Better with their clothes on», *The Guardian*, 3. November 2007.
http://books.guardian.co.uk/review/story/0,,2204081,00.html
2) Félix Vallotton, *Das mörderische Leben*, Zürich, NZZ-Buchverlag, 2004, S. 48.
3) *Félix Vallotton: Idylle am Abgrund*, Kat. Kunsthaus Zürich, Zürich, Verlag Scheidegger & Spiess, 2007, S. 9.
4) Ebenda, S. 12.
5) Gertrude Stein, *Autobiographie von Alice B. Toklas*, Zürich, Arche-Verlag, 1996, S. 70.

FÉLIX VALLOTTON, BATHING ON A SUMMER EVENING, 1892, oil on canvas, 38 1/8 x 51 1/2" / LE BAIN AU SOIR D'ÉTÉ, Öl auf Leinwand, 97 x 131 cm.
(PHOTO: KUNSTHAUS ZÜRICH)

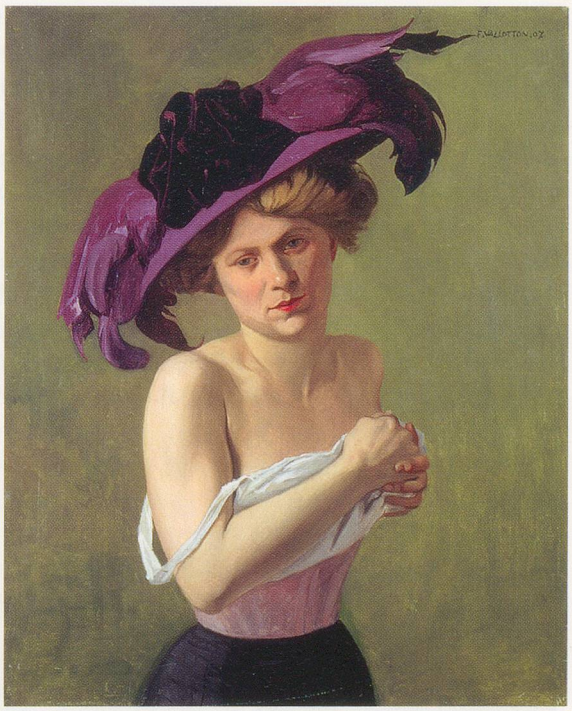
THE NAKED NUDE

MAX WECHSLER

FÉLIX VALLOTTON (1865–1925)

In his essay on Félix Vallotton,[1] Julian Barnes describes the artist's nudes as *nus composés*, echoing Vallotton's own description of his landscapes as *paysages composés*. Presumably he is referring to a certain air of detached artificiality that can actually reach bizarre proportions in this artist's oeuvre, especially in his nudes. Of greater interest, however, is the fact that Barnes—whose 1984 novel *Flaubert's Parrot* inclines us to forgive any number of sins—considers his nudes positively dreadful. They evidently insult his aesthetic sensibility and undermine the literary *jouissance* that he, as a writer, calls for in the paintings. Barnes is taken, above all, by a small early work LE MENSONGE (The Lie, 1898), a rigorously composed, yet ambiguous encounter between a gentleman and a lady, which provides a point of departure for untold narrative interpretations.

As far as the perplexing artificiality of "composed" nudes is concerned, what we are dealing with here is a visual device established and documented since antiquity. For his likeness of Helena, Zeuxis is said to have summoned the most beautiful virgins of Croton and then created his ideal image of beauty by selecting the most beautiful parts of each model. Similar tales are told about Apelles, who was commissioned to paint a likeness of Diana of Ephesus. To cite a more recent example, Paul Cézanne's figures in his scenes of bathers are largely constructed from studies that he made in the Louvre, though they are a far cry from classical idealizations. So it cannot be the use of this historically documented, constructively deconstructive approach to the generating of images that makes Vallotton's nudes so widely disparaged. For Barnes is not alone in his opinion; it is a view that is thoroughly entrenched, shared by critics and scholars alike. Vallotton's painting, as a whole, is strangely discomfiting; it is no wonder that his contemporaries called him the *Nabi étranger*.



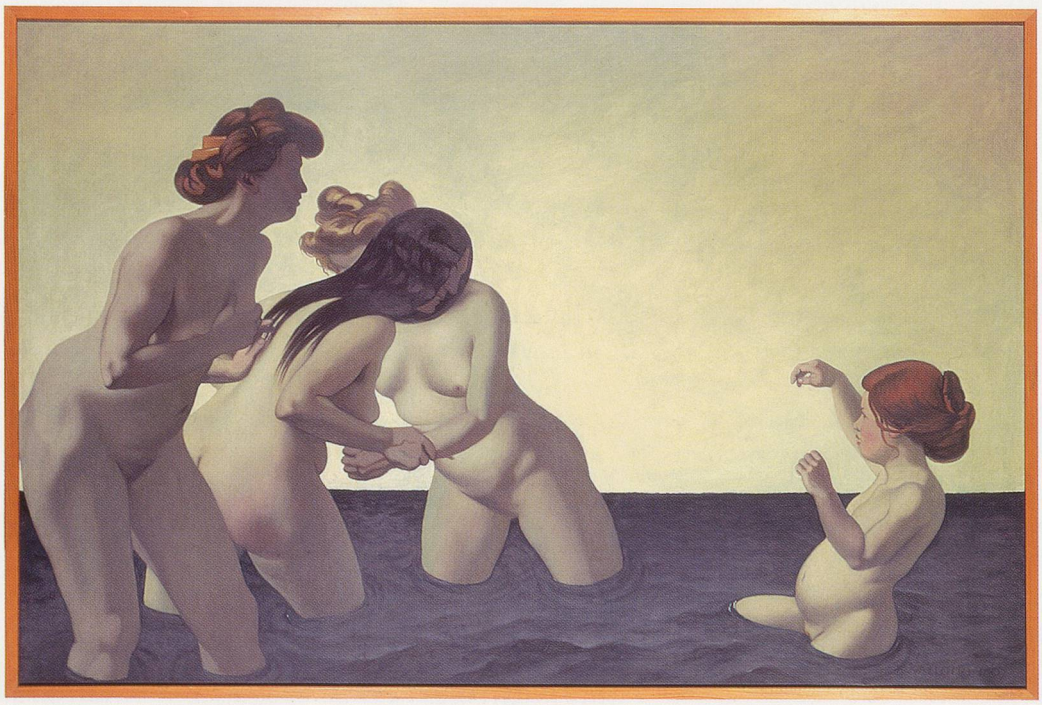
FÉLIX VALLOTTON, THE PURPLE HAT, 1907, oil on canvas, 31 3/4 x 25 3/4" / LE CHAPEAU VIOLET, Öl auf Leinwand, 81 x 65,5 cm. (PHOTO: VILLA FLORA, WINTERTHUR)

In all genres—even interiors, landscapes, and still lifes—this discomfiture may be so inscrutably arcane that it borders at times on glacial iciness, while the subject matter, by contrast, evokes a latent psychological tension that threatens to erupt into hysteria at any moment. Resonant here are the psychodramas of Henrik Ibsen and August Strindberg, the highly-strung agitation of an early Munch, and the misogynist zeitgeist of the Belle Époque. In Paris this mood

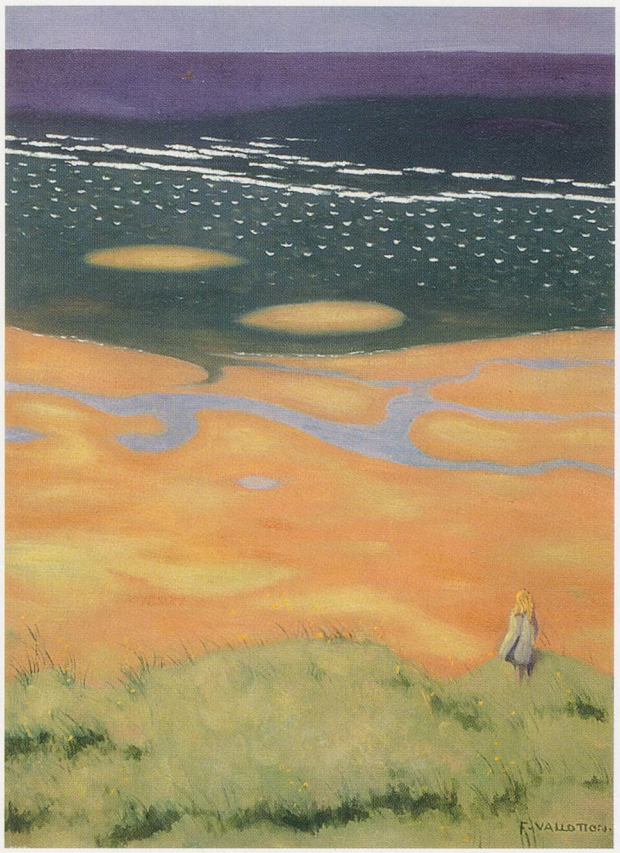
MAX WECHSLER is a writer and translator. He lives in Lucerne.

of uncertainty was mirrored in the rising social status of actresses and coquettes, who provocatively flaunted a new, sexually motivated awareness of their role as women. The complex phenomenon known as the *femme fatale* soon became not only the desire and nightmare of men but also the secret role-model of bourgeois women, with all its emancipatory potential.

The fascination exerted by these paintings rests in equal measure on attraction and repulsion. Their frequently strong formal contrast may assuredly be attributed to Vallotton's mastery of the woodcut. The stark black and white contrasts of the pictures, or series of prints, he created in this medium brilliantly articulate crass opposition, juxtaposition and overlapping, often against a socially critical background and with an obvious penchant for caricature. In the paintings, the sharply delineated outlines and planes generate compositions that form complex figure-ground relations and evoke a visual world of borderline situations. Moreover, there is method to Vallotton's near-hyperbolic treatment of dichotomy: as an intellectual painter and a writer, he knew perfectly well what he was doing. He penned reviews, wrote novels and plays, was thoroughly versed in art history, revered such masters of the classical, intellectual visual approach as Hans Holbein and Nicolas Poussin, and, in particular, was an avowed admirer of the academician Jean-Auguste-Dominique Ingres. Vallotton shared an affinity with Ingres, both in form and content: in his compositional emphasis on a strongly linear structure, and in his preference for the nude as a key subject matter. This affinity is eloquently confirmed by the words of Vallotton's alter ego in his novel *La vie meurtrière*, published posthumously in 1927: "...and nothing made me feel more strongly the gentle warmth of a woman's body and the weight of a breast than the way in which Ingres contains a figure with his line." It is said that, at the Salon d'Automne in 1905, Vallotton burst into tears



FÉLIX VALLOTTON, THREE WOMEN AND A YOUNG GIRL PLAYING IN THE WATER, 1907, oil on canvas, 51 3/8 x 77" / TROIS FEMMES ET UNE PETITE FILLE JOUANT DANS L'EAU, Öl auf Leinwand, 130,5 x 195,5 cm.
(PHOTO: KUNSTMUSEUM BASEL)



FÉLIX VALLOTTON, FLOOD AT HOULGATE, 1913, oil on canvas, 28 1/2 x 21 1/4" / MARÉE MONTANTE, HOULGATE, Öl auf Leinwand, 72,5 x 54 cm.
(PHOTO: KUNSTMUSEUM SOLOTHURN, DÜBI-MÜLLER-STIFTUNG)

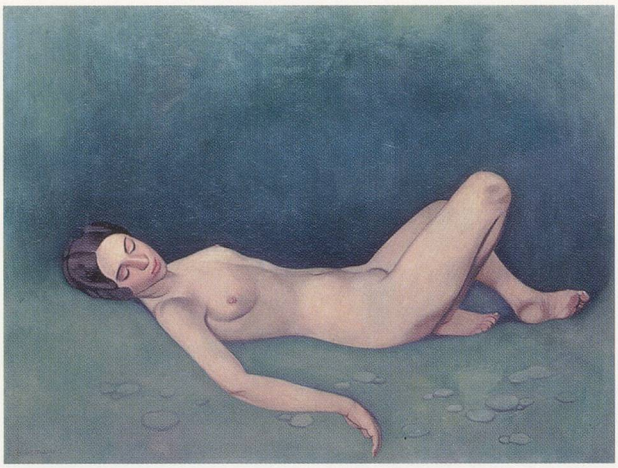
at the sight of Ingres' BAIN TURC (The Turkish Bath, 1852–59). This legendary late work caused quite a stir when presented to the public for the first time almost fifty years after it had been created. Depicted in a tondo, evoking the clandestine voyeuristic impression of peeking through a keyhole, the teeming mass of voluptuous femininity is of such impact that even Picasso worked some of the figures into his iconic LES DEMOISELLES D'AVIGNON (1907). There, transported to the context of a brothel, they heighten the unmistakably erotic implications of the work still further.

Vallotton's paintings also impart an obsessive fascination with the other sex, which may not simply be written off as a neurotic idiosyncrasy. The intense involvement with his subject matter and, on occasion, almost grotesque articulations of the unfathomable motif of woman as menacing idea, as partner, as lover and, finally, in the role of model rendered by the artist with unmistakable empathy—these all are obviously more than mere deviant representations. The great Douanier Rousseau with his crystal-clear gaze and unbiased, uninhibited judgment recognized the oddness of Vallotton's art and, in view of the much-maligned LE BAIN AU SOIR D'ÉTÉ (Bathing on a Summer Evening, 1892–93), declared him to be a fellow traveler. Vallotton's unassuming appearance and extraordinarily matter-of-fact perception of the world belie the obsessional nature of his art. In a late diary entry of 1918, he writes, "My entire life, I will have been the one who has stood peering out at life from behind the window pane but never living."[2] His literary work contains several references to clandestine observers who do not feature primarily as voyeuristic freaks, but rather as critical field researchers studying the unfathomable, darker sides of humankind. This suggests that Vallotton's voyeurism was not so much erotically motivated as triggered by the sarcasm and irony of a critical worldview and the depths of the human soul.

The photographer in Hitchcock's *Rear Window* (1954) springs to mind here: immobilized in his plaster cast, whiling away the time by watching the neighbors, and accidentally uncovering a crime. What we see is the photographic gaze of the eyewitness, already cultivated with such mastery by Edgar Degas, whose critical and analytical dissection of his surroundings is reflected in painterly compositions that are cropped and framed with the utmost precision. In the case of Vallotton, this means that the artist observes the reality of the world and the people around him with the characteristic visual intelligence of the painter and transposes it, through the prism of literature, into his paintings. Vallotton's academically controlled and masterly approach ultimately

generates images that may be seen as the ideal of Maurice Denis' famous statement: "It is well to remember that a painting—before being a warhorse, a nude woman, or an anecdote of some sort—is essentially a flat surface covered with colors arranged in a certain order."[3] In a way, this corresponds to the approach taken by Jean-Luc Godard in *Le Mépris* (1963), in response to the producer's insistence on nude shots of Brigitte Bardot; stretched out horizontally in screen-filling opulence, her body looks more like the embodiment of a format than an erotic object of desire. In keeping with a time-honored topos, the nude is presented to us as a natural body-landscape with hills, valleys, and copses, perfectly underscoring the Cinemascope format then new to La Nouvelle Vague. The representation ironically undermines the actual motif.

The unsettling effect of Vallotton's nudes ultimately rests on the elementary discrepancy between the eroticism evoked by the motif and its unusually dry painterly execution. There is no room for any visual titillation of the senses to gratify the lustful gaze. These works strictly negate a tradition well established in Western art since Giorgione and Titian, namely, to create a metaphorical equivalent of the skin by using incarnadine flesh tones and heightening the haptic quality of the painterly surface itself. Any cut of meat Vallotton chooses to paint has more sensuality than the skin of his nudes. This extremely reduced materiality echoes a strictly academic method of painting, by which an image is ordinarily constructed layer after layer from top to bottom. Gertrude Stein's description of the strange sensation she had as a result of the way in which Vallotton painted is striking: "When he painted a portrait he made a crayon sketch and then began painting at the top of the canvas straight across ... It was like pulling down a curtain as slowly moving as one of his Swiss glaciers. Slowly he pulled the curtain down and by the time he was at the bottom of the canvas, there you were."[4] The pedantic precision of the artist's method, as confirmed in similar terms by his friend, the collector Hedy Hahnloser-Bühler, results in painting that requires practically no correction and generates an image that seems to have been completely and utterly prefigured in the artist's mind. It



FÉLIX VALLOTTON, SLEEPING SWIMMER, 1913, oil on canvas, 37 3/4 x 51 1/8" / BAIGNEUSE DORMANTE, Öl auf Leinwand, 96 x 130 cm.
(PHOTO: VILLA FLORA, WINTERTHUR)

is almost as though he had scanned the model or some other source material into his imagination, there processing or "composing" until it conformed to what he envisioned, and then—as in a digital process—painted it line by line onto the canvas. These are quintessential images largely devoid of any sentimental under- and overtones, ensuring a view that is not clouded by feelings. Emotions do not come into play directly, but instead foster a form of reflection that is entirely free of pathos. Add to this the labored and latently noxious coloring of the nude figures that are, for the most part, portrayed against a near-monochrome ground. They are painted with a palette that is at once lush and intense, yet at the same time slightly muted, creating a diffuse spatial illusion that makes figure and ground seem to melt into one. Given Vallotton's familiarity with Lautréamont and his *Songs of Maldoror* (*Les chants de Maldoror*, 1868–69), it is tempting to speculate on the frenzied beauty of the disparate, which brings to mind the likes of Picabia, Magritte, and perhaps even John Currin.

(Translation: Flett/Schelbert)

1) Julian Barnes, "Better with their clothes on" (*The Guardian*, 3 November 2007).
http://books.guardian.co.uk/review/story/0,,2204081,00.html
2) *Félix Vallotton: Idylle am Abgrund*, Kat. Kunsthaus Zürich, exhibition cat. (Zürich: Verlag Scheidegger & Spiess, 2007), p. 9.
3) Ibid., p. 11.
4) Gertrude Stein, *The Autobiography of Alice B. Toklas* (New York: Vintage Books, 1990), p. 51.