

Cumulus ... from America

Autor(en): **Flood, Richard / Brockmann, Elisabeth**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(1986)**

Heft 8: **Collaboration Markus Raetz**

PDF erstellt am: **05.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680560>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

CUMULUS

. . . F R O M A M E R I C A

She stands on a river of prayer rugs. At her feet, a filigreed brazier purrs its fumes into the envelope of fabric which she holds above her head. Her face, with kohl-smearred eyes and pouty crescent mouth, is soft-focus in shadow. Her naked arms rise from cascading sleeves to tenderly support the fabric which snares the incense. Her gown is a languid series of hieratic transitions, rippling from whimple to bib to paneled alb. Her only adornment – a manta-shaped silver clasp – slithers across her bosom toward her shoulder. The room in which she stands is almost coagulent with milky light. Its one architectural detail – a simple column which turns into a horizontally fluted arch – could just as easily evoke von Gloeden's Taormina as Ingres' Morocco. Suffice to say, the indolent artificial ambiance of it all is staggering.

The woman, the gown, the room – all are elements in John Singer Sargent's Fumée d'Ambre Gris (1880) which resides in the collection of the Sterling and Francine Clark Institute in Williamstown, Massachusetts. It is, in fact, one of twelve Sargent paintings in the Institute's collection. And, to be fair, not one of the best in a selection which includes such wonderfully representative portraits as Mademoiselle Jourdain (1889) and that of Sargent's teacher Carolus Duran (1879). However, in Fumée, Sargent's staggering addiction to soigné chic reaches some kind of awful (old sense of the word) apogee. It would take no suspension of disbelief to move this Pasoliniesque Arabian

RICHARD FLOOD



JOHN SINGER SARGENT, FUMÉE D'AMBRE GRIS, 1880, OIL ON CANVAS/ÖL AUF LEINWAND, 54 3/4 x 35 1/8" / 139 x 90 CM.

(Sterling & Francine Clark Institute, Williamstown, Massachusetts)

Nights tableaux onto a couturier's runway. (Claude Montana would be a perfect interpreter.) This is fantasy as fashion as art and its esthetic is highly debatable. But – and the qualification is enormous – Fumée is a beautiful painting. The liquescence of its dairy light

alone demands attention. The luscious transitions from white to cream to pearl to gray are a technical tour de force. Then, too, there is the priestess/hataera ambiguity of the woman. The passive formality of her ecstasy is so curiously poised between that of connoisseur and initiate that, regardless of one's editorial reading, she emerges psychologically inviolate. One does not truly need this painting to understand either Sargent or his age, but it is a gorgeously decadant evocation of both. And – mea culpa – I love it.

I am obsessing about Fumée because its presence in the Institute's jewel box of a collection both delighted and provoked (best sense of the word) me. Robert Sterling Clark (1877-1956) was a very American kind of collector who, as the heir to a vast nineteenth-century fortune, wandered into the twentieth searching for a kind of truth-in-beauty that was dying even as he pursued it. Clark began, like most would-be esthetes of his generation, rifling through the Renaissance in search of contemporary cachet. Here a Piero della Francesca, there a Signorelli. Here a Botticelli, there a Mantegna. Along with these bona fides came the more available masters (like he of the «Female Half-Lengths» or he of the «Embroidered Foliage»). Finally, out of high-priced rummaging came the kind of focus that differentiates a collection from an accumulation. Clark got obsessive in depth. Like his eccentric contemporary in Philadelphia, Dr. Alfred Barnes, Clark discovered Impres-

sionism. Works by Degas, Monet, Pissaro and – most conspicuously – Renoir poured into the collection. And, from the sun-dappled heights of Impressionism, the collection spread through the latter part of the eighteen-hundreds in an intriguingly horizontal posture. Working with two dealers (M. Knoedler and Durand-Ruel who supplied nearly three-quarters of the collection), Clark began to seriously define his aesthetic. And, what he was after – with a few notable exceptions – was a pretty picture, usually one with a well-turned ankle.

One of the Institute's great rewards is the portrait it offers of an age. Here is the ripe, shiny apple of Europe before World War I. Glorious skies and gorgeous women are everywhere. If there is a worm in Clark's apple, it is the eloquently melancholic vision of Winslow Homer. Indeed, Homer's idiosyncratic chef-d'oeuvre, *Undertow* (1886), is probably the single most unsettling painting in the collection because of its gothic congruencies of necrophilia and narcissism. Elsewhere, rubbing shoulders with the Impressionists, are Alma Tādema's swooning maenads, Bouguereaus' frolicking nymphs, Gerome's undulant «Orientals,» and Boldini's haute-couture soubrettes.

The collection's most glaring and endearing excess is its abundance of work by the Belgian, Alfred Stevens (1823-1906). Stevens doesn't exactly have to be seen to be believed but it certainly helps. His entire oeuvre is devoted to the notion of woman as bonbon. In painting after painting, the overdressed lounges on the overstuffed. What is amazing is that Stevens was certainly one of the most successful artists of his day, friend and competitor with the likes of Degas and Manet. A catalogue to the Institute's «Highlights» half-heartedly calls attention to Stevens' «understanding of the paint medium» and, discussing his bathetic *Memories and Regrets* (1875), didactically continues:

Note the diaphanous sleeve of the model's dress, the softly lit items on her dressing table and the sensitive way the curls in her coiffure are record-

ed. The delicate lighting of her face is especially effective.

Why do I suspect the selling point of the painting was the unremarked, vibrantly pink aureole of the model's nipple which winks at us from atop her baby blue corset? Still, I am glad that there is a place for Stevens in an important American collection. Certainly – aesthetically and sociologically – his preeminence in the Clark collection is riveting. Oddly, it is Stevens, more than anyone else, who gives us a dose of reality beyond the hopefully self-correcting mechanism of art history. His paintings make us conspirationally privy to the siren call of the moment which, occasionally, diverted Clark on his way to claiming a piece of the rock. Back then, Stevens was a viable alternative to Whistler who Clark really didn't like and who, fortunately for America, Henry Frick did. Clearly, these are no longer «important» paintings; yet, in their way, they are necessary paintings. Because, in the end, Stevens reflected the haute bourgeois denominator better than most. His importance lies in his accessibility. His promise of a world filled with palpitant, easily dominated, beautifully gowned ruminants is also the promise of a world where order is as easily maintained as a hairdo. Next to Stevens' dewy bouquets, Sargent's opiated postulant almost suggests a subversive metaphor for a narcotized Third World that, once the smoke clears, could just as easily wield a scimitar as don another bracelet. Seeing Sargent and Stevens as pieces in the same puzzle, a theme of submissive passivity begins to surface as the Institute's aggressive leit-motif in Clark's collection. Like all good private collections, the stamp of the collector informs and expands the nature of the collection. The satisfaction imparted is that of a stimulating, intimate conversation – a retinal dialogue which is ultimately much larger than the sum of its parts.

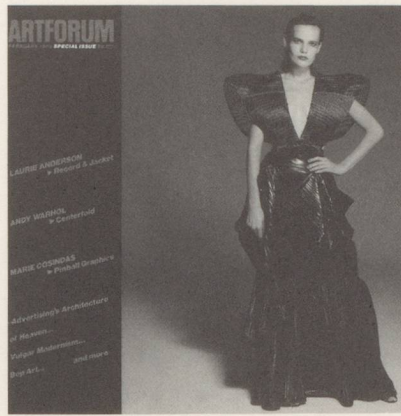
As a codicil to my musings on the Clark Collection, I would like to mention an issue of *Artforum* which appeared in February 1982, and

which broke the magazine's tradition of reproducing works of art on its cover. That particular cover featured a photograph of an occidental model wearing an unwearable ensemble by an oriental designer, Issey Miyake, that was dubbed «a paraphrase of light Samurai practice armor.» A lengthy editorial by Ingrid Sischy and Germano Celant explained the cover, in part, as follows:

This issue is born out of the tradition of «Modernism as a convergence of languages» where boundaries disintegrate, allowing limitless permutations and commutations of signs, independent of any concept of territory. These signs are indeterminate; they alternate crazily and without finality, having a relationship only to the velocity of consumption and of information, which is altered or negated from season to season, like fashion. This is why we chose fashion for the cover.

This statement was, as I remember, the first of what has since become a torrent of cautions concerning the art world's increasing resemblance to Seventh Avenue where an endless parade of disposable merchandise is heralded with enough trumpeting to usher in the Second Coming. It is a phenomenon which, thus far, has characterized the 1980s, where the thirst for the moment produces ersatz movements and schools as if they were being spewed out by competing fast food franchises. *Artforum* had itself already taken a spin around the marketplace with «energism» while the Berlin painters and Manhattan graffiti artists were in the process of being replaced by Italy's alphabetically alluring «three C's» and the symbiotically attached trans-avantgarde. Yet to come – or just out of the paddock – were the British sculptors, the Cologne painters, the Spanish, the East Villagers, the appropriators, the Lacanians, the Neo-Surrealists, the Geometric Abstractionists, and the emergent Minimalists.

I bring all this up one more time because I see it as a major impediment to the creation of contemporary collections built with the special connoisseurship of a Sterling Clark. The current vaudevillian rapidity with which art and artists enter and exit threatens the whole notion of in-depth collecting. Instead of a banquet, we are ending up with a badly catered buffet that satisfies no one's



ARTFORUM FEBRUARY 1982, COVER/TITELBLATT

appetite. I must assume that, eventually, something like real time, as opposed to coke time, will return. I can only hope that the Alfred Stevens of the 1980s, whoever he or she may be, survives long enough to find his or her Sterling Clark. Obviously, the good artists will endure and prevail but I would hate to lose the fashionable artists simply because fashion forgot how to tell time.

RICHARD FLOOD

Sie steht auf einem Steg aus aneinandergelagerten Gebetsteppichen. Zu ihren Füßen eine Filigran-geschmückte Kohlenpfanne, aus der leise brodelnd Rauch in den Leinenbehälter steigt, den sie über ihrem Kopf formt. Ihr Gesicht mit schwarzbemalten Augen und vollen Halbmondlippen verschwimmt sanft im Schatten. Aus den hochgerutschten Ärmeln schauen ihre nackten Arme hervor und halten sorgsam das Gefäß, in dem sich der Weihrauch fängt. Ihr Gewand besteht aus einer endlosen Reihe priesterlicher Kleidungsstücke, die sich von der Haube über den Brustlatz bis hin zum Chorhemd erstrecken. Ihr einziger Schmuck ist eine umgehängte Silberspange, die ihr von den Schultern herab auf die Brust baumelt. Sie steht in einem Raum, dessen milchiges Licht zu gerinnen scheint. Das einzige Architektur-Detail – eine einfache Säule, die oben in einen quer gerippten Bogen mündet – könnte auch aus von Gloedens Taormina oder Ingres' Marokko stammen. Es genügt wohl zu sagen: Das gelassen-künst-

liche Ambiente dieser Szenerie ist schlechthin verblüffend.

Die Frau, das Kleid, der Raum – all diese Elemente finden wir in John Singer Sargents «Fumée d'Ambre Gris» (1880), einem Bild in der Sammlung des Sterling und Francine Clark Instituts in Williamstown, Massachusetts. Es ist eines von zwölf Sargent-Gemälden in der Sammlung des Instituts. Und – um fair zu sein – nicht gerade eines der besten in einer Auswahl, zu der auch so herrlich treffende Portraits wie das von «Mademoiselle Jourdain» (1889) und von Sargents Lehrer «Carolus Duran» (1879) gehören. Wie dem auch sei, in «Fumée» erreicht Sargents umwerfende Vorliebe für soignierte Eleganz sozusagen ihren schrecklich-schönen Höhepunkt. Man bräuchte kaum lange zu überlegen, wollte man dieses Ebenbild «Arabischer Nächte à la Pasolini» auf den Laufsteg eines Couturiers verpflanzen. (Claude Montana wäre da ein perfekter Interpret.) Das ist Phantasie als Mode, als

Kunst – mit einer höchst anfechtbaren Ästhetik. Aber – und da berufe ich mich auf seine unbestreitbaren Qualitäten – «Fumée» ist ein herrliches Gemälde. Allein die Geschmeidigkeit des sahnigen Lichts verdient Beachtung. Die delikaten Übergänge von Weiss über Crème und Perlmutter bis hin zu Grau sind ein technisches Bravourstück. Und dann die Zweideutigkeit der Frau als Priesterin und Hetäre. Die passive Förmlichkeit ihrer Ekstase ist auf so bemerkenswerte Weise in der Schwebelage zwischen wissender Verschlagenheit und ahnungsloser Unberührtheit gehalten, dass sie einer kritischen Betrachtung in psychologischer Ungebrochenheit standhält. Man muss nicht unbedingt dieses Bild kennen, um Sargent oder seine Zeit zu verstehen, aber es beschwört beide in glänzender Dekadenz. Und – mea culpa – es gefällt mir.

Ich halte mich deshalb an «Fumée» auf, weil mich das Bild in diesem Schatzkästlein von einer Sammlung im Institut gleichermassen erfreut und provoziert



ALFRED STEVENS, *SPRING* / FRÜHLING,
C. 1878, OIL ON CANVAS / ÖL AUF LEINWAND,
46½ x 23¼ / 118 x 59 CM.

(Sterling & Francine Clark Art Institute, Williamstown,
Massachusetts)

hat (im besten Sinn des Wortes). Robert Sterling Clark (1877-1956) war ein durch und durch amerikanischer Sammler, der als Erbe eines beträchtlichen Vermögens aus dem 19. Jahrhundert mit eben demselben ins 20. schlitterte und auf der Suche nach dem Wahren-im-Schönen war, als dieses sich gerade vor seinen Augen verflüchtigte. So stürzte sich Clark – wie übrigens die meisten Möchtegern-Ästheten seiner Generation – auf die Renaissance, die er nach zeitgenössischen Eigentümlichkeiten durchstöberte. Hier einen Piero della Francesca, da einen Signorelli. Hier einen Botticelli, da einen Mantegna. Zu diesen «bona fides» kamen die etwas erschwinglicheren Meister

(wie der mit den «Weiblichen Brustbildern» oder der mit der «Laubrankenverzierung»). Nachdem er sich schliesslich durch den Sumpf der hohen Preise gekämpft hatte, drang er zu jenem Punkt vor, der eine Sammlung von einer Ansammlung unterscheidet. Clark wurde von tiefer Leidenschaft gepackt. Wie sein Zeitgenosse Dr. Alfred Barnes in Philadelphia entdeckte Clark den Impressionismus. So fanden Werke von Degas, Monet, Pissaro sowie – bemerkenswerterweise – Renoir Einlass in seine Sammlung. Von den sonnengespenkelten Höhen des Impressionismus ergoss sich die Sammlung sodann durch das späte 18. Jahrhundert in faszinierende Spezialisiertheit. Clark arbeitete mit zwei Händlern, M. Knoedler und Durand-Ruel, von dem er nahezu Dreiviertel seiner Sammlung bezog, und begann in aller Ernsthaftigkeit, seinen ästhetischen Standpunkt zu definieren. Und immer war er dabei – mit ein paar beachtenswerten Ausnahmen – hinter einem hübschen Bild her, für gewöhnlich von einem wohlgeformten Fräulein.

Es gehört zu den grössten Verdiensten des Instituts, dass es das Portrait einer ganzen Ära wiedergibt. Es präsentiert uns den reifen, schillernden Apfel Europas vor dem I. Weltkrieg. Jubilierender Himmel und strahlend schöne Frauen überall. Der einzige Wurm in Clarks Apfel ist die gesprächige Melancholie des Winslow Homer. In der Tat ist Homers idiosynkratisches Meisterwerk «Under-tow» (1886) mit seiner Vereinigung von Nekrophilie und Narzissmus wohl das einzige recht beunruhigende Werk in der Sammlung. Ansonsten finden wir – Seite an Seite mit den Impressionisten – Alma Tademas verbleichende Mänaden, Bougreaus scherzende Nymphen, Geromes wallende «Orientalinnen» und Boldinis Haute Couture-Soubretten. Am meisten



ALFRED STEVENS, *SUMMER* /
SOMMER, C. 1879

ins Auge springt aber ein ganz besonderer Leckerbissen der Sammlung: die reiche Auswahl an Werken des Belgiers Alfred Stevens (1823-1906). Um Stevens zu verstehen, muss man seine Bilder nicht unbedingt gesehen haben, aber nützlich ist es schon. Sein ganzes Werk ist vom Bild der Frau als einer Art Bonbon be-seelt. Gemälde um Gemälde rekelt sich Herausgeputztes in Aufdrapiertem. Erstaunlich ist nur, dass Stevens wohl einer der erfolgreichsten Künstler seiner Zeit war und als Freund und Konkurrent mit Grössen wie Degas und Manet verkehrte. In einem Katalog, der den «Höhepunkten» des Instituts gewidmet ist, wird halberzig auf Stevens' «Verständnis des Me-



ALFRED STEVENS, FALL / HERBST, C. 1878

diums Malerei» verwiesen; in Anlehnung an seine zwischen Bedeutung und Gemeinplatz schwebenden «Memoiren» von 1875 geht es dann didaktisch weiter: Man beachte die transparenten Ärmel am Kleid des Modells, die zart beleuchteten Utensilien auf ihrem Toilettentisch und die einfühlsame Wiedergabe ihrer Locken. Ganz besonders gelungen ist die delicate Modellierung ihres Gesichts.

Warum habe ich nur den Verdacht, dass der springende Punkt dieses Bildes die kaum sichtbare, wie eine rosa Aureole hingehauchte Brustwarze des Modells ist, die uns vom Rand ihres babyblauen

Korsetts zuzwinkert? Aber trotz allem bin ich wirklich froh, dass es in einer bedeutenden amerikanischen Sammlung einen Platz für Stevens gibt. Ganz sicher ist – sowohl in ästhetischer als auch in soziologischer Hinsicht – seine Überlegenheit in der Sammlung Clark unbestreitbar. Seltsamerweise verabreicht uns Stevens – mehr als irgendein anderer – eine Dosis jener Wirklichkeit, derer sich die Kunstgeschichte in hoffnungsfreudiger Selbstkorrektur entledigt hat. Vor seinen Bildern werden wir mit ihm zu konspirativen Opfern des Sirenenrufs, der Clark ablenkte, als er gerade dabei war, einen Platz in der Geschichte zu ergattern. Damals war Stevens eine durchaus beachtliche Alternative zu Whistler, den Clark überhaupt nicht, den Henry Frick aber – zum Glück für Amerika – sehr wohl mochte. Auf jeden Fall handelt es sich dabei keineswegs um «wichtige» Bilder; aber notwendig sind sie auf ihre Art doch. Denn am Schluss reflektierte Stevens das bürgerliche Mittelmaß besser als alle andern. Seine Bedeutung liegt in seiner Leutseligkeit. Er verheißt uns eine Welt voll untergebener, leicht beherrschbarer und prächtig gekleideter Wiederkäufer und spiegelt uns darin das Leben in einer Ordnung vor, die ebenso pflegeleicht ist wie eine Frisur. Neben Stevens' taubenetzten Bouquets erscheint uns Sargents schlaftrunkene Gestalt schon fast als subversive Metapher für eine narotisierte Dritte Welt, die, nachdem der Rauch sich einmal verzogen hat, ebenso gut, wie sie sich hier einen Armreif überstreift, einen Krummsäbel schwingen könnte. Wenn man Sargent und Stevens als Teile ein und desselben Puzzles auffasst, taucht langsam als hervorstechendes Leitmotiv der Clark'schen Sammlung eine ergebene Passivität auf. Wie jede gute Sammlung wird auch diese durch die Persönlichkeit des Sammlers



ALFRED STEVENS, WINTER, C. 1878

selbst beseelt und bereichert. Uns wird die Freude einer ebenso anregenden wie intimen Unterhaltung zuteil, ein Dialog auf der Netzhaut, der schliesslich viel mehr ist als nur die Summe seiner Teile.

Als Nachtrag zu meiner Betrachtung über die Sammlung Clark möchte ich die «Artforum»-Ausgabe vom Februar 1982 erwähnen, in welcher die Zeitschrift mit der Tradition gebrochen hat, auf dem Titelblatt Kunstwerke zu reproduzieren. Das Cover dieser Ausgabe nun zeigte ein Photo von einem westlichen Model, das ein eigentlich untragbares Kleidungsstück von einem östlichen Designer, Issey Miyake, trug. Das Ganze nannte sich «Paraphrase einer leichten Samurai-Rü-

stung». Ein langatmiger Leitartikel von Ingrid Sischy und Germano Celant erklärte das Titelblatt wie folgt (auszugsweise):

Diese Ausgabe ist aus einer Tradition entstanden, die «Die Moderne als ein Konvergieren der Sprachen» begreift, wo Unterschiede sich auflösen und eine unbegrenzte Veränderung und Umwandlung der Zeichen möglich ist, befreit vom Konzept der Geschlossenheit des einzelnen Bereichs. Diese Zeichen sind nicht festgelegt; sie alternieren willkürlich und beliebig und haben einen fixen Bezug nur zur schnellen Umschlagszeit von Konsum und Information, die – wie die Mode – von Saison zu Saison wechseln oder sogar negiert und wieder akzeptiert werden. Aus diesem Grund haben wir uns für Mode auf dem Titelblatt entschieden.

Mit diesem Statement nahm, soweit ich mich erinnern kann, die Flut von Ver-

teidigungsmassnahmen ihren Anfang, mit denen sich die Kunst dafür rechtfertigte, dass sie immer mehr in die Nähe der Seventh Avenue rückte; dort nämlich wird die endlose Parade verfügbarer Waren der Modeindustrie von einem Aufwand an Pauken und Trompeten begleitet, der auch noch für die Ankündigung des Jüngsten Gerichts ausreichen würde. Hier handelt es sich um ein Phänomen, das man als ein Charakteristikum der 80er Jahre bezeichnen kann: Die Gier nach dem Augenblick lässt «Ersatz»-Bewegungen und Schulen wie Fast Food-Restaurants aus dem Boden schiessen. Das «Artforum» selbst war bereits mit übertriebener Energie auf dem Markt herumgewirbelt, als die Berliner Maler und die Grafitti-Künstler in Manhattan gerade von Italiens alphabetisch bezaubernden «drei C's» und der symbiotisch damit verbundenen Transavantgarde verdrängt wurden. Bis dann – gerade flügge geworden – die englischen Bildhauer kamen, die Kölner Maler, die Spanier, die East Villager, die Aneigner, die Lacan-Anhänger, die Neo-Surrealisten, die Geometrisch Abstrakten und die wieder auftauchenden Minimalkünstler.

Ich zähle das alles noch einmal auf, weil ich es als ein grosses Hindernis für eine zeitgenössische Sammlung betrachte, die ein Liebhaber à la Sterling Clark auf die Beine stellen könnte. Die gegenwärtige Vaudeville-Geschwindigkeit, mit der Kunst und Künstler auftauchen und wieder verschwinden, bedroht schliesslich das Selbstverständnis einer in die Tiefe gehenden Sammlung. Am Schluss nehmen wir dann nicht bei einem Bankett Platz, sondern stehen an einem armselig bestückten Buffet herum, bei dem keiner satt wird. Ich gehe davon aus, dass wir aus unserem verkoksten Speed-Rausch vielleicht demnächst einmal wieder in so etwas wie ein reales Zeitgefühl zurückkehren werden. Ich kann nur hoffen, dass der Alfred Stevens der 80er Jahre, wer auch immer er oder sie sein mag, durchhält, bis er oder sie seinen oder ihren Sterling Clark gefunden hat. Natürlich werden die guten Künstler überdauern und sich durchsetzen, aber es täte mir doch sehr leid, wenn die Modekünstler untergingen, bloss weil die Mode es versäumt hat, sie mit Ausdauer auszustatten.

(Übersetzung: Elisabeth Brockmann)