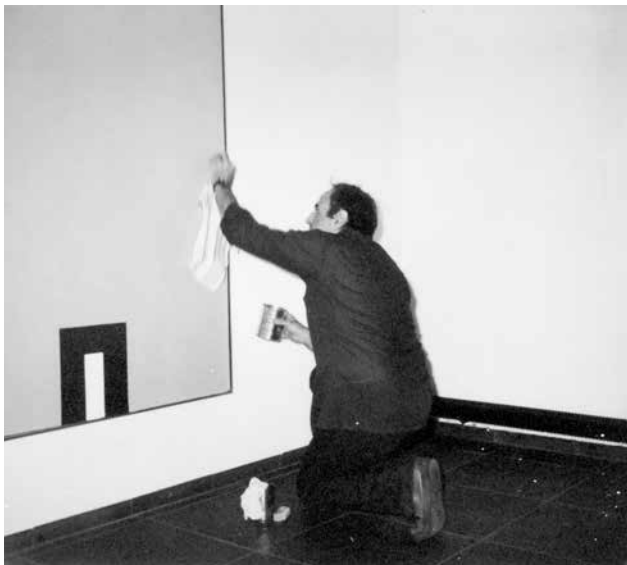


THREE AMERICANS



1



Al Held Nicholas Krushenick Kimber Smith

8.9.–28.10.2018, Galerie Mueller, Basel
15.9.–16.11.2018, Galerie Ziegler, Zürich

2



1
Al Held at work at Galerie
Ziegler, Zürich, 1977,
photo by Renée Ziegler

2
Nicholas Krushenick at work
at Kestner Gesellschaft,
Hannover, 1972, photo by
Matthew Wysocki

3
Kimber Smith at Galerie
Ziegler, Zürich, 1979,
photo by Jean-Pierre
Kuhn, Zürich

3

Nach dem abstrakten Expressionismus

Dieter Schwarz

Kaum ein amerikanischer Maler, der in den 1950er Jahren seine Arbeit aufnahm, versuchte sich zu Beginn nicht an einer Variation der improvisierten gestischen Malerei, die zum Markenzeichen des abstrakten Expressionismus geworden war, und kaum einer kam nicht bald einmal zur Einsicht, dass der gestische Impetus sich verbraucht hatte und dass ihm das Schicksal drohte, zum Epigonen einer grossen Generation zu werden. Den abstrakten Expressionismus verkörperten am ehesten Jackson Pollock, Franz Kline und Willem de Kooning, denn Barnett Newmans neuartiges Bildverständnis wurde erst ein Jahrzehnt später in seiner Bedeutung erkannt. Dessen radikale Ablehnung der europäischen Moderne teilten die zahlreichen jungen amerikanischen Künstler wohl nicht, die mit Hilfe der G.I. Bill nach Europa fuhren, um dort zu studieren und Erfahrungen zu sammeln.

Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs war Kimber Smith mit der amerika-

nischen Handelsmarine in Marseille an Land gegangen und dort auf ein Buch über Bonnard, Matisse und van Dongen gestossen, das ihn tief beeindruckte. 1954 zog Smith dann von New York nach Paris, wo er bis 1964 blieb und sich erfolgreich als Maler etablierte. Bilder wie *Carte postale morose* sind durchwirkt von einer Farbsensibilität, die an Bonnard denken lässt, und als Smith wenige Jahre später von der Überfülle der Blumen zu einfachen, klaren Formen in markanten Farben vorsties, schrieb der Pariser Kritiker Pierre Schneider, sie seien von einem "fauvistischen Temperament" geschaffen worden.¹

Ende 1949 kam Al Held in Paris an, wo er ein Atelier einrichtete und seine ersten Schritte als Maler machte. Hier begegnete er der europäischen Abstraktion, etwa Mondrian, und gewann Distanz zum Geschehen in New York. Als Held 1959 im Museum of Modern Art die Ausstellung *The New American Painting* besuchte, reagierte er gegenüber den darin gezeigten Malern ablehnend: "Ich schwor mir, die staubige Verschwommenheit loszuwerden, die ihre Flächen umwölkte, diese Atmosphäre von 'Ausserweltlichkeit', und etwas Konkreteres zu suchen."² Dieses Konkrete, das man üblicherweise der amerikanischen Kunst zuschreibt, fand Nicholas Krushenick, der sich seinerseits nie in Frankreich aufgehalten hatte, bei Matisse. Im Herbst 1961 entdeckte er die "Papiers découpés" in der grossen Matisse-Aus-

1 Pierre Schneider, "Art News from Paris", *Art News*, Bd. 61, Nr. 4 (Sommer 1962), S. 43.

2 Irving Sandler, *A Sweeper Up after Artists: A Memoir*. New York, 2003, S. 146.

stellung im Museum of Modern Art, wo sie erstmals in den USA gezeigt wurden, und für ihn war klar, dass Matisse als Kolorist der grösste Maler des 20. Jahrhunderts war. Aber, stellte er für sich fest, "das ist die französische Art es zu tun, und ich bin ein Amerikaner. Ich will malen wie ein Amerikaner."³

Für seine farbigen Papiere hatte Matisse keine Oelfarbe mehr benutzt, sondern Gouache, die schnell trocknete und eine matte Oberfläche erzeugte. Sowohl Held wie Smith und Krushenick probierten Ende der 1950er Jahre die neuen Malmedien aus, die damals auf den Markt kamen. Sam Francis führte Held in die Malerei mit Liquitex ein, eine mit Wasser angemischte Acrylfarbe, die ein schnelles Arbeiten erlaubte. Smith gab in Paris um 1960 ebenfalls die Oelfarbe auf und malte mit Dispersion, wie man sie für das Anstreichen von Wänden benutzte, oft auch mit Silberbronze, welche die flächige Erscheinung der Bilder unterstrich. Auch für Krushenick bedeutete es einen Umbruch, als er 1960 erstmals Liquitex verwendete. Es war nicht wirklich ein Neubeginn, die neuen Bilder waren eher die konsequente Fortsetzung der Collagen aus bemalten Papieren, und Krushenick war fasziniert von der intensiven Farbwirkung, die er auf diese Weise erzielen konnte.

Der Wechsel des Malmediums war für diese Künstler keine technische, sondern eine ästhetische Angelegenheit, wohl nur

vergleichbar mit der Verwendung von Leimfarben, die Vuillard und andere Nabis-Maler zu ihrer Zeit der Oelfarbe vorzogen. Sowohl für die Leim- wie für die Acrylfarbe galt, dass Künstler auf ein alltagstaugliches Malmedium zurückgriffen und dass das Gewöhnliche und Unpräzise, das diesem anhaftete, genau die Richtung angab, in welche die Maler zu gehen beabsichtigten.

Auch bezüglich der Komposition waren die drei Maler bestrebt, das Raffinement beiseitezulassen und an die Stelle der heftigen Gestik eine klare, unmittelbar wirkende Darstellung zu setzen. So beschloss Held, von Pollocks bewundertem All-over, das seine Malerei längere Zeit geprägt hatte, zu einer neuen Kompositionsweise überzugehen. Formen und Farben in der Bildfläche wollte er nicht mehr wiederholen und übereinanderlegen, er setzte sie nun einzeln nebeneinander in die Fläche, beispielsweise ein Quadrat und einen Kreis, einen Kreis innerhalb eines Quadrats oder, noch einfacher, ein einziges Rechteck, das die Begrenzung der Fläche markierte. Erlaubte sich Held zu Beginn noch, diese Formen mit einer malerischen Geste auf das Papier zu setzen, das er eine Zeitlang der Leinwand vorzog, so wurden die Formen zusehends präziser, und die breiten schwarzen Linien, die erst die Fläche dominierten, wurden zu Konturen, welche die primären Formen unterstrichen. Oft denkt man an Frank

3
Don Cyr,
"Nicholas
Krushenick:
A Conversation", in:
*Nicholas
Krushenick:
Electric
Soup*. Edited
by Ian Berry.
München,
London,
New York,
2016,
S. 251.

Stellas um die gleiche Zeit unternommenen Versuche, Aussen- und Innenform des Bildes miteinander zu einem Ganzen zu verbinden, doch gab Held das Bildrechteck nie auf und nahm stets darauf Bezug, selbst wenn er, wie im Fall des grossen, angeschnittenen Dreiecks, mit der suggestiven Überschreitung der Begrenzung spielte.

Für Smith genügten in den Werken der 1960er Jahre einfache Formen wie Kreise, Balken, Rhomben, oft ergänzt durch Arabesken, welche die reicher instrumentierte Pinselzeichnung ersetzten. Die Formen waren nun deutlicher in der Fläche verortet und klarer zueinander in Beziehung gesetzt, doch nach wie vor erschienen sie leicht hingeworfen, nicht als festes Inventar, sondern aus dem Moment des Malens geboren. Trotz ihrer Fragilität besaßen die Kreise und Balken genügend bildnerische Festigkeit, um die Komposition zu tragen, denn dafür waren sie da: "Ich gehe von einer strukturellen Idee aus, was beim abstrakten Expressionismus keineswegs der Fall war. Die Struktur interessiert mich, sie hält das Ganze zusammen."³ Wenn Smith wie Held sich dem Begriff "Imagists" näherten, den der amerikanische Museumsmann H. H. Arnason 1962 für eine Ausstellung formulierte, so unterschieden sich ihre zeichenhaften Formen doch deutlich. Bei Held waren sie gänzlich in die Fläche eingebunden, verdoppelten und konterkarierten sie, während bei Smith – und dies zeigte sich in seinem

Spätwerk noch deutlicher –, das Zeichnen in Farbe zum Thema wurde, die Beschäftigung mit der von Matisse aufgeworfenen Frage, wie sich in der Malerei der Gegensatz zwischen gezeichneter Linie und farbig gemalter Fläche aufheben liesse.

Krushenick arbeitete wie Held mit scharf gezeichneten und schwarz umrissenen Figuren, doch er setzte sie frei in die Fläche. Oft hielt man sie für cartoonartige Abstraktionen, doch darf man Krushenick glauben, dass er sich nicht an die Pop Art anlehnte und Lichtensteins Bilder erst kennenlernte, als er seinen eigenen Stil bereits gefunden hatte. Die schwarzen Linien sind denn auch keine Zitate, Ironie geht ihnen ab; vielmehr dienen sie dazu, die Farben zu isolieren und auf diese Weise ihre komplementären Effekte zu steigern. Krushenicks freier Umgang mit Bändern und Flächen, die er übereinanderlegte, rührt von den Collagen her, doch in der Malerei entfiel der Aspekt der Montage, und daraus wurde eine einheitliche, auf zwei bis drei Farben reduzierte Darstellung von maximaler prägender Kraft. Krushenicks oft eingesetzte Gitter eröffnen gerade nicht den Blick in die Tiefe, sie holen den Blick stets zurück in die Fläche. Erinnert der späte Smith an den Matisse der 1910er Jahre, etwa an *Les marocains*, so Krushenick an den Matisse von *Jazz*. Jazz war von Frankreich wieder in die USA zurückgekehrt und hatte dort sein männliches Gegenstück gefunden.

4
"Moi, je
pars d'une
idée structur-
elle, ce qui
n'était pas du
tout le cas
de l'abstract
expression-
nisme ... la
structure
m'intéresse
... elle tient
l'ensemble..."
(Stanislas
Ivankow,
"Kimber
Smith:
Interview",
Art Press,
Nr. 18 (Mai-
Juni 1975),
S. 18.)



1



2



3



4



5



6



7



8



9

10





11



12



13



14

15





16

17





18



19



21



20



22

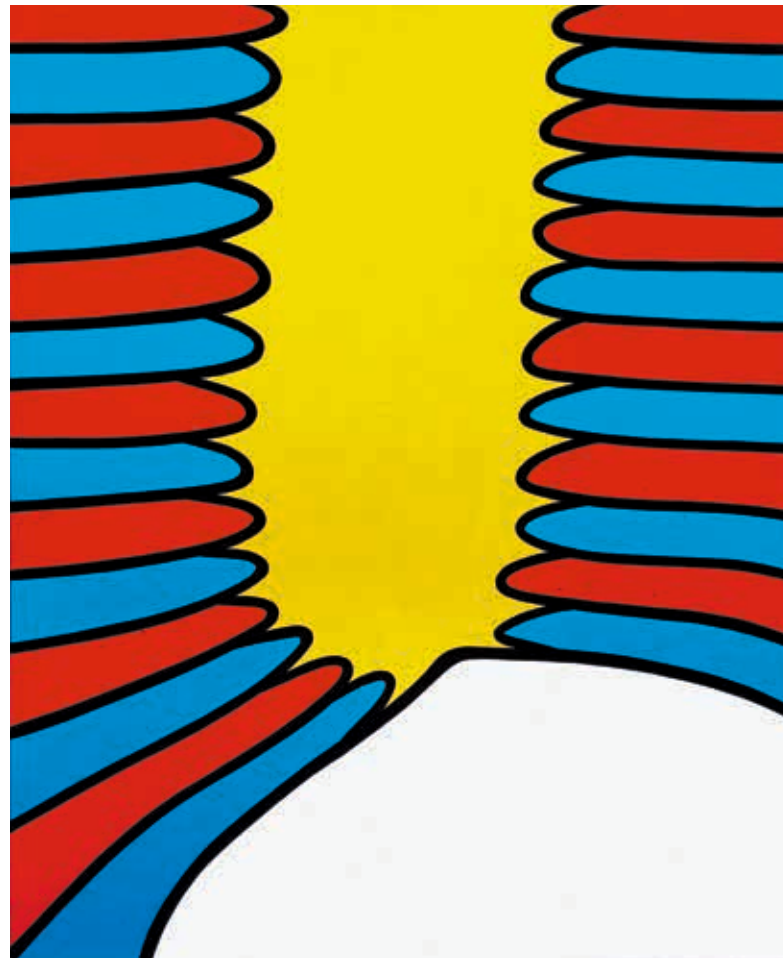


23



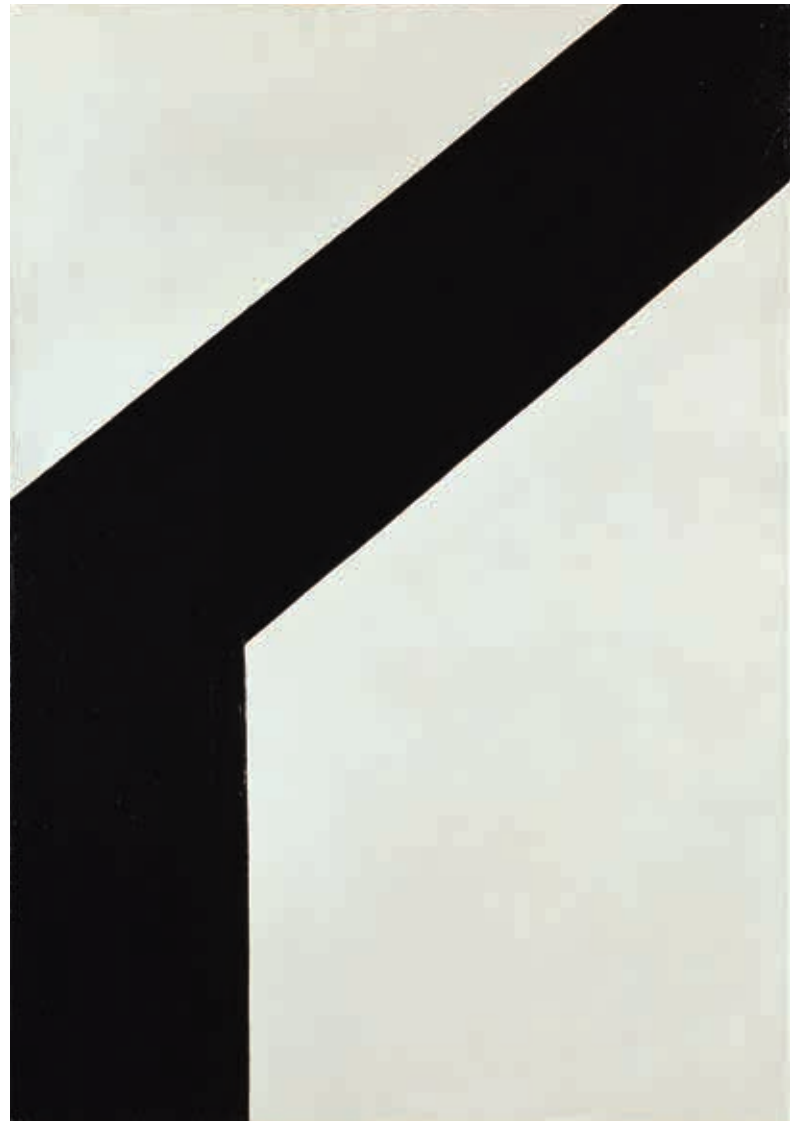
24

25

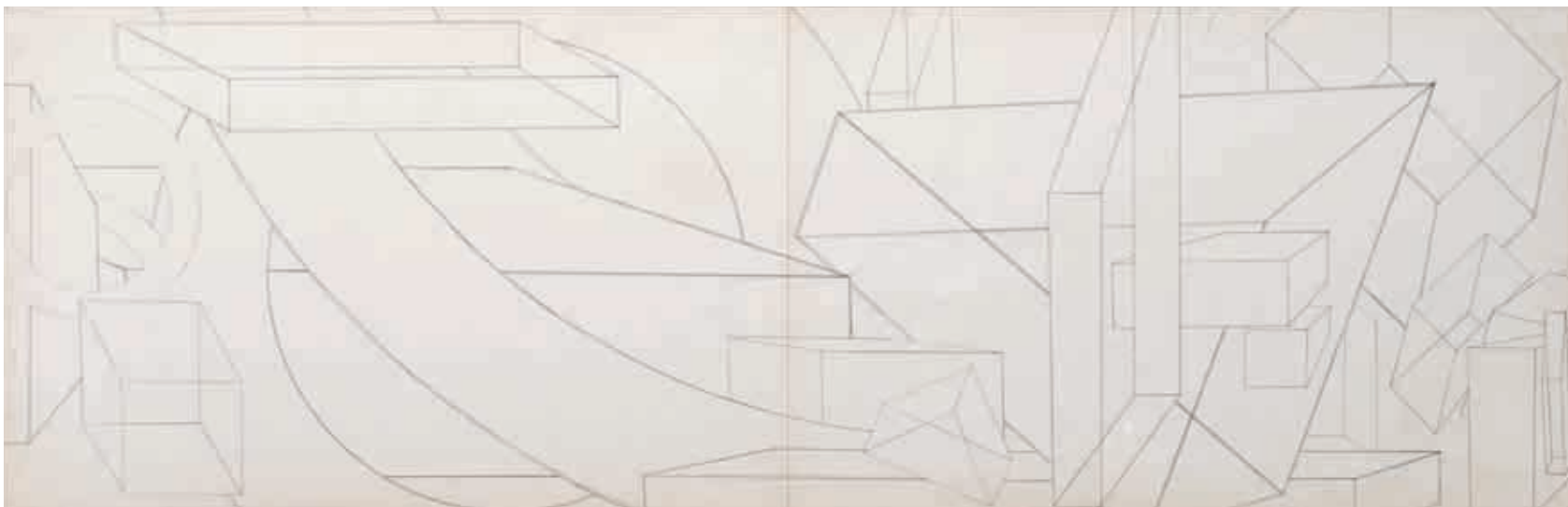




26



27





After Abstract Expressionism

Dieter Schwarz

Rare was the American painter, taking up his work in the 1950s, who did not initially try his hand at a variation of the improvised gestural painting that had become the trademark of Abstract Expressionism, and rare was he who did not soon arrive at the insight that the gestural impetus had worn itself out and that he was fated to become the epigone of a great generation. Abstract Expressionism was most closely embodied by Jackson Pollock, Franz Kline and Willem de Kooning, since the significance of Barnett Newman's innovative visual interpretation was not recognized until a decade later. The latter's radical rejection of the European modern age was likely not shared by the numerous young American artists who, with the assistance

of the G.I. Bill, travelled to Europe in order to study and gather experiences there.

After the end of the Second World War, Kimber Smith had landed in Marseilles with the US Merchant Marine and stumbled upon a book about Bonnard, Matisse and van Dongen there that impressed him deeply. In 1954, Smith then moved from New York to Paris, where he remained until 1964 and successfully established himself as a painter. Pictures such as *Carte postale morose* are interlaced with a colour sensitivity that recalls Bonnard, and when, a few years later, Smith advanced from the overabundance of flowers to simple, clear forms in striking colours, Parisian critic Pierre Schneider wrote they had "been created by a Fauvistic temperament".¹

At the end of 1949, Al Held arrived in Paris, where he set up a studio and took his first steps as a painter. Here he encountered European abstraction, Mondrian for instance, and gained a bit of distance from events in New York. When Held visited the exhibition *The New American Painting* at the Museum of Modern Art in 1959, his reaction to the painters on show there was one of rejection: "I vowed to get rid of that dusty haziness that clouded their surfaces, that atmosphere of 'otherthingness', and try for something more concrete."² This something more concrete, which is customarily ascribed to American art, was found by Nicholas

¹ Pierre Schneider, "Art News from Paris", *Art News*, Vol. 61, No. 4 (Summer 1962), p. 43.

² Irving Sandler, *A Sweeper-Up after Artists: A Memoir*. New York, 2003, p. 146.

Krushenick—who for his part had never spent time in France—in Matisse. In autumn 1961, he discovered the “papiers découpés” in the major Matisse exhibition at the Museum of Modern Art, where they were on show in the USA for the first time, and it was clear to him that Matisse as a colourist was the greatest painter of the 20th century. However, as he noted for himself, “that’s the French way of doing it and I’m an American. I want to paint it like an American.”³

For his colourful papers, Matisse had no longer used oil paint, but gouache, which was quick-drying and produced a matt surface. Held, Smith and Krushenick all tried out the new painting media that were coming onto the market at that time, at the end of the 1950s. Sam Francis initiated Held in painting with Liquitex, an acrylic paint mixed with water that permitted quick working. In around 1960, Smith likewise gave up oil paint and painted with water-based paint, as is used for painting walls. He often used silverbronze too, which emphasized the pictures’ planar appearance. It signalled a radical change for Krushenick, as well, when he used Liquitex for the first time in 1960. It was not really a new beginning: the pictures were, rather, the consistent continuation of the collages made out of painted scraps of paper, and Krushenick was fascinated by the intensive colour effect that he was able to achieve this way.

For these artists, the change of painting medium was not a technical, but an aesthetic matter, probably comparable only with the use of distemper, which Vuillard and other Nabis painters preferred to oil paint in their day. The common feature of distemper and acrylic paint was that they both afforded artists the use of an everyday medium; the mundane and unpretentious that adhered to this medium indicated precisely the direction in which the painters intended to go.

In reference to composition too, the three painters endeavoured to leave aside refinement and to replace the vigorous gesture with a clear, immediately effective portrayal. For example, Held decided to perform the transition from Pollock’s admired all-over, which had influenced his painting for quite a time, to a new manner of composition. He no longer wanted to repeat and layer shapes and colours on the picture plane; now he placed them singly alongside one another onto the plane, for example a square and a circle, a circle inside a square or, even more simple, a single rectangle that marked the boundary of the plane. Whereas, initially, Held would indulge in placing these shapes with a painterly gesture onto paper, which he preferred to canvas for some time, the shapes became visibly more precise and the broad black lines that once dominated the plane became contours, emphasizing the primary shapes. Often one is reminded

³ Don Cyr, “Nicholas Krushenick: A Conversation”, in: *Nicholas Krushenick: Electric Soup*. Edited by Ian Berry. München, London, New York, 2016, p. 251.)

of Frank Stella's attempts, undertaken at around the same time, to combine the picture's exterior and interior form with each other to make a whole, but Held never abandoned the picture rectangle and constantly made reference to it, even when, as in the case of the large, truncated triangle, he played with a suggestive breaching of the boundary.

For Smith, simple shapes such as circles, bars, rhombi sufficed in the works of the 1960s, often complemented by arabesques, which replaced the more richly orchestrated brush markings. The shapes were now more evidently located in the plane and more clearly placed in relation to one another, yet, as before, they appeared lightly thrown on, not as elements of but still born out of the momentum of painting. Despite their fragility the circles and bars possessed sufficient pictorial solidity to carry the composition, for that is what they were there for: "My departure point is a structural concept, which was absolutely not the case with abstract expressionism. Structure interests me, it holds the whole together."⁴ While Smith and Held both approximated the concept "imagists", a term which the American museum director H.H. Arnason coined for an exhibition in 1962, their graphic forms differ considerably. In Held's paintings the circles and bars were fully integrated into the plane, they duplicated and counteracted it, while in Smith's—and this was even

more apparent in his later work—, drawing in paint became the theme, the preoccupation with the question, raised by Matisse, of how the contrast between drawn line and colourfully painted plane can be abolished in painting.

Like Held, Krushenick worked with sharply drawn and black-outlined figures, but he placed them freely onto the plane. They were often held to be cartoon-like abstractions, but one may take Krushenick's word for it that he did not draw inspiration from Pop Art and became acquainted with Lichtenstein's pictures only once he had already found his own style. The black lines, then, are also not citations, irony is lacking in them; rather, they serve to isolate the colours and, in this manner, to enhance their complementary effects. Krushenick's liberal dealing with strips and surfaces, which he superimposed, arises from the collages, but the aspect of assembly was missing in the painting, and the result of this was a uniform depiction, reduced to two to three colours, of maximum defining force. Krushenick's frequently used grids do not open the view into the depth, they constantly bring back the gaze onto the plane. If the late Smith recalls the Matisse of the 1910s, for instance *Les marocains*, then Krushenick recalls the Matisse of *Jazz*. Jazz had returned from France back to the USA and had found its painterly counterpart there.

4
"Moi, je
pars d'une
idée structur-
elle, ce qui
n'était pas du
tout le cas
de l'abstract
expressio-
nism ... la
structure
m'intéresse
... elle tient
l'ensemble..."
(Stanislas
Ivankow,
"Kimber
Smith:
Interview",
Art Press,
Nr. 18 (May/
June 1975),
p. 18.)

Kimber Smith

- ◆1 *Silberhell*, 1963,
● lithograph, edition of 75, edition Ziegler, 60×50 cm
- ◆2 *Zurich by Night*, 1963,
● lithograph, edition of 75, edition Ziegler, 60×50 cm
- ◆3 *Escargot (junior)*, 1962, acrylic on canvas, 100×81 cm
- ◆4 *Fly Creek II*, 1956, oil on canvas, 61×46 cm
- ◆5 *Yellow-Black*, 1979,
● lithograph, edition of 75, edition Ziegler, 76.5×57 cm
- ◆6 *Untitled*, 1979,
● lithograph, subscription edition of the exhibition catalogue, edition Ziegler, 30×21 cm
- ◆7 *And Zen Again*, 1962,
C acrylic and chalk on canvas, 100×81 cm
- ◆8 *After the Hurricane II*, 1976, acrylic on canvas, 203×180 cm
- ◆9 *Untitled*, 1974, acrylic on canvas, 100×81 cm
- ◆10 *Dog*, 1965, acrylic on canvas, 100×81 cm
- ◆11 *The Edge of the Night*, 1975, acrylic on canvas, 163×332 cm

- 12 *Madras movie II*, 1979, acrylic on canvas, 162.5×173 cm
- 13 *Rose Water*, 1976, acrylic on canvas, 99×81 cm
- ◆14 *Untitled*, 1960, gouache on paper, 65.2×50.3 cm
- ◆15 *Carte postale morose*, 1958, acrylic on canvas, 101×58 cm
- *All my colors*, 1975, acrylic on canvas, 165×330 cm

Nicholas Krushenick

- ◆16 *Untitled (yellow and black)*, 1962, acrylic on canvas, 172×132 cm
- ◆17 *Penetration*, 1963, acrylic on canvas, 131×114 cm
- ◆18 *Untitled*, 1965, lithograph, edition of 20, 73×53 cm
- ◆19 *Untitled*, 1965, lithograph, edition of 20, 71.5×53.5 cm
- ◆20 *Untitled*, 1965, lithograph, edition of 20, 73×54 cm
- 21 *Untitled*, 1965, lithograph, edition of 20, 73.8×52.5 cm
- ◆22 *Untitled*, 1965, lithograph, edition of 20, 73.5×53.5 cm,
- ◆23 *Untitled*, 1965, lithograph, edition of 20, 74.2×51.7 cm

- ◆24 *Untitled*, 1966, oil on canvas, 166×140 cm
- ◆25 *Untitled No. 1*, 1966, acrylic on canvas, 167×140 cm
- ◆ *Untitled*, 1967, serigraph, edition of 80, 65×60 cm
- ◆C *Documenta 4*, 1968, serigraph, edition of 100, 61×51 cm

Al Held

- ◆26 *QuetzalcoatI*, 1966, acrylic on paper on Masonite, 49.5×65 cm
- 27 *Untitled*, 1967,
C acrylic on canvas, 178×122 cm
- 28 *Noah's Dream II*, 1972, pencil on paper, 57.8×178 cm
- 29 *Fathom Mark XVII*, 1989, acrylic on canvas, 122×213.3 cm

THREE AMERICANS Al Held, Nicholas Krushenick, Kimber Smith

Galerie Mueller

◆
Rebgasse 46
4058 Basel
+41 78 886 87 34
contact@galeriemueller.com

Galerie Ziegler

●
Rämistrasse 34
8001 Zürich
+41 44 251 23 22
www.galerieziegler.ch

Text:
Dieter Schwarz,
Office Zürich

Translation:
Alexandra Cox
(Coquelicot Translation)

Graphic design:
Hi – Megi Zumstein &
Claudio Barandun, Zürich

© Reproductions:
The Estates of the artists;
fluid archives;
Jean-Pierre Kuhn, Zürich;
Photo Lill, Hannover;
Peter Schälchli, Zürich;
Galerie Ziegler SA, Zürich

Scans:
Schiess & Schmidt AG,
Zürich

Print:
DZA Druckerei zu Altenburg
GmbH, Germany

ISBN 978-3-9524996-0-3

