

Veranstalter, die methodischen Grundlagen der gegenwärtigen Forschung zu überprüfen und weiter zu entwickeln, wurde somit auf die bestmögliche Weise verwirklicht. Abzuwarten bleibt, wie die Forschung in Zukunft ihren Standort wird bestimmen wollen. Die sich bietende Alternative wurde auf dem Kongreß erkennbar, denn es kann wohl nur darum ge-

hen, entweder Kunst und Künstlerschaft Klees noch radikaler als jetzt schon von einem Standpunkt außerhalb der normativen und hermeneutischen Voraussetzungen 'der Moderne' zu deskribieren, oder aber sich auf einer veränderten methodischen Basis erneut einzulassen auf die historische Verfaßtheit der Epoche.

Susanne Deicher

Zurbarán. IV centenario

Sevilla, Museo de Bellas Artes, 8. Oktober-9. Dezember 1998. Katalog hrsg. v. Enrique Valdivieso mit M.^a Eugenia Hurtado und Olimpia Valdivieso. Junta de Andalucía und Ediciones El Viso 1998, ISBN 84-8266-036-5

Unter den Veranstaltungen zum 400. Geburtstag von Francisco de Zurbarán nahm die Ausstellung in Sevilla den ersten Platz ein. Sie hat erneut eindrucksvoll bewiesen, daß er neben dem ein Jahr jüngeren Freund Velázquez und dem 20 Jahre jüngeren Rivalen Murillo seinen Platz in der Trias der Sevillaner Maler des *siglo de oro* glänzend behauptet.

Die vom Kulturrat der Autonomen Regierung von Andalusien getragene Ausstellung vereinte 91 ausgewählte Werke Zurbaráns von 38 Leihgebern. Die wissenschaftliche Verantwortung lag bei Enrique Valdivieso, Ordinarius für Kunstgeschichte an der Universität Sevilla, technische Abwicklung und Einrichtung beim Museum, Enrique Pareja López und seinen Konservatoren. Einen sinnvolleren Ort konnten sich die vielen Besucher nicht wünschen, denn das in den letzten Jahren vorzüglich renovierte und neu geordnete Museum erwuchs 1839 als zweite „spanische Pinakothek“ nach dem Prado aus dem 1835 säkularisierten, seit dem frühen 17. Jh. um zwei Kreuzhöfe gebauten Konvent Nuestra Señora de la Merced Calzada, der an Zurbarán bedeutende Aufträge vergeben hatte. Viele seiner Werke sind also dort zu Hause.

José Fernández López handelt in einem profunden Katalogbeitrag von der Bildpropaganda der Gegenre-

formation, in die Zurbaráns Werke für die Kirchen und Klöster Andalusiens und der Extremadura involviert sind. Benito Navarrete Prieto liefert Beiträge zur viel diskutierten Inspiration Zurbaráns durch flämische, holländische, italienische und deutsche Druckgraphik des 16. Jh.s. Man erfährt, daß sich im Nachlaß des Malers eine umfangreiche Sammlung solcher Stiche befand. Nicht zuletzt aus der Benutzung vorwiegend manieristischer Vorlagen resultiert die »antibarocke« Kompositionsweise Zurbaráns, die bisweilen spätgotische Reminiszenzen aufweist. Die vorzüglich informierenden Texte zu den einzelnen Exponaten wurden von Valdivieso verfaßt. Im Anhang des Kataloges werden 6 ausgestellte Vertragsdokumente aus dem Archiv in Sevilla aufgelistet.

Im Vorfeld des Jubiläums hatte die Forschung viel geleistet, zu nennen sind außer Valdivieso und Navarrete Prieto Odile Delenda, Maria Luisa Caturla, Jeanine Baticle, Luis Garrain und Alfonso Pérez Sánchez, der Herausgeber des Katalogs der 1987/88 in New York, Paris und Madrid veranstalteten Zurbarán-Ausstellung. »Zurbarán en la hora actual: nuevos documentos, nuevas orientaciones« hieß ein Vortrag, den Delenda bei dem *Simposio internacional Zurbarán y su época* (Fuente de Cantos, 28.-30.5.1998) gehalten hat. Auf diesem Vortrag basiert auch ihr Beitrag im Ausstellungskatalog.

Das Verdienst einer dem Jubiläum vorausgehenden Ausstellung in Córdoba (30.10.-9.12.97), Marchena (12.-19.12.97) und Cádiz (22.12.97-1.2.98) unter Luis Hurtado Rodríguez und Pareja López besteht vor allem in der im Katalog sorgfältig dokumentierten Reinigung und Restaurierung bedeutender Werke des Malers, die zum größten Teil auch in der Ausstellung von Sevilla zu finden waren. Auch Zurbaráns Werk hatte während der napoleonischen Invasion und später im Bürgerkrieg schwer zu leiden.



Abb. 1
Francisco de Zurbarán,
Der hl. Bonaventura
im Gebet. Um 1629.
Dresden, Gemäldegalerie
(Kat. Nr. 6)

Zurbarán wurde am 7. November 1598 in der Pfarrkirche von Fuente de Cantos, einem kleinen Marktflecken im südlichen Teil der Extremadura, getauft. Der Vater verdiente seinen Lebensunterhalt als »tendero«, also als kleiner Händler. Im Stadtzentrum besaß er mehrere Häuser. Als Achtzehnjähriger siedelte der Sohn ins benachbarte Llerena über. 1626 erhielt er von den Dominikanern in Sevilla seinen ersten größeren Auftrag (Kat. Nr. 1-5). 1629 war er bereits so erfolgreich, daß ihn der Rat von Sevilla zum »maestro pintor de esta ciudad« berief. Es waren vor allem die in der Gegenreformation aufblühenden Mönchs- und Laienorden in Sevilla, Jérez de la Frontera und Guadalupe, die Zurbarán beschäftigten. Die z. T. recht umfangreichen Aufträge be-

dingten eine große Werkstatt, die bis heute im einzelnen schwer zu fassen ist. Die Jubiläumsausstellung klammerte allerdings diese Frage aus, indem sie bei der Auswahl der Exponate hohe Qualitätsmaßstäbe anlegte und offensichtliche Werkstattarbeiten keine Aufnahme fanden.

Für Überraschungen sorgten bisher wenig bekannte Werke sowie Restaurierungsergebnisse. Zum ersten Mal nach der Säkularisation konnten die um 1629 entstandenen drei erhaltenen Gemälde aus der Franziskanerkirche des hl. Bonaventura in Sevilla wieder zusammen betrachtet werden: die Bilder aus dem Louvre (Konzil von Lyon, Tod des Heiligen, Kat. Nr. 7, 8), deren feierlicher Ernst an die *autos sacramentales* von Calderon erinnern mag,

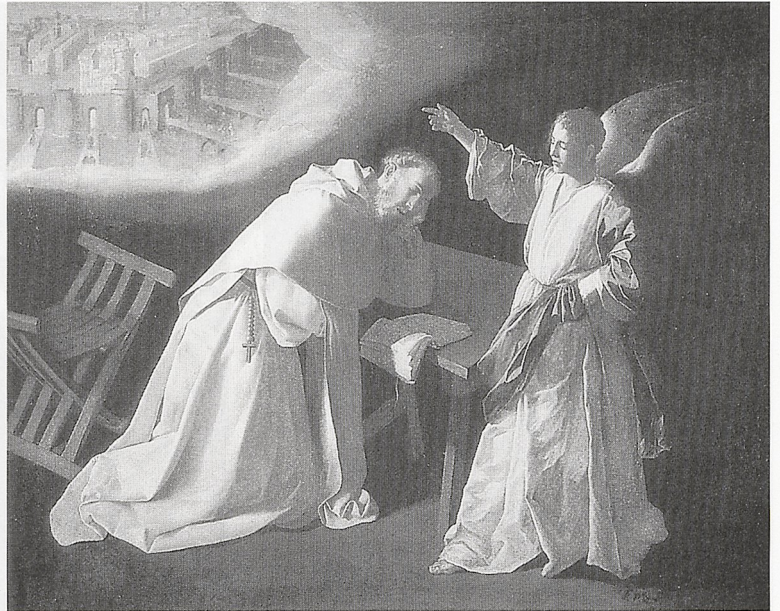


Abb. 2
Zurbarán, Vision des
hl. Petrus Nolascus.
Sign. u. dat. 1629.
Madrid, Prado
(Kat. Nr. 10)

und die Dresdener Engelinspiration, die noch nie auf einer Ausstellung zu sehen war (Abb. 1, Kat. Nr. 6). Nach der kürzlich erfolgten Reinigung kam die Ausdrucksmacht des das Konklave von 1271 im Hintergrund dominierenden Kardinalsrot zu prächtiger Wirkung. (Das vierte Gemälde, Begegnung mit dem hl. Thomas von Aquin, wurde 1945 in Berlin zerstört.)

Unmittelbar nach der Heiligsprechung 1628 malte Zurbarán für die Mercedarier visionäre Begebenheiten aus dem Leben ihres im 13. Jh. wirkenden Ordensgründers Petrus Nolascus (Abb. 2, Kat. Nr. 9, 10). Der »estilo zurbaranesco« erscheint hier bereits voll entwickelt. Immer dort, wo es – wie in diesem Fall – noch keine Bildtradition gab, erweist sich der Maler in der unmittelbaren Verklammerung von Jenseits und Diesseits als ein noch aus älterer Überlieferung schöpfender Bilderfinder. Natürlich und schlicht wirkende Inszenierung und virtuose Lichtmalerei verleihen dem Einbruch des Wunders in den Alltag unmittelbare Glaubwürdigkeit.

1634 erhielt Zurbarán auf Empfehlung von Velázquez, der Sevilla schon 1622 verlassen hatte, den Auftrag, für den »Salón de Reinos« im Madrider Schloß Buen Retiro Zyklen von Siegen unter König Philipp IV. und den Herkulestaten (Kat. Nr. 23) zu malen. Obwohl Philipp Zurbarán mit dem Titel eines »pintor del rey« schmückte, fand der Maler am kosmopolitisch-profanen Kunstbetrieb der Hofkunst offensichtlich keinen Gefallen und ging bald nach Sevilla zurück.

Unter den zahlreichen ganzfigurigen Heiligenbildern für Kirchen und Klöster lehrt der bisher wenig bekannte »Hl. Antonius Abbas«, signiert und 1636 datiert (Abb. 3, Kat. Nr. 33) aus dem Mercedarierkloster in Sevilla nach glücklicher Reinigung und Restaurierung eindrucksvoll, zu welchem monumentalem Auftritt Zurbaráns Figuren fähig sein können. Selten erhält die Landschaftskulisse eine solche Bedeutung. Ohne feierlichen Glanz, mit dem *memento mori* des Baumstumpfes im Vordergrund, drückt sie die Einsamkeit und Anspruchslosigkeit des Eremiten aus. Bisweilen erinnern Zurbaráns mit kurzstämmigen Eichen besetzte Landschaften an die »dehesas«, das weite hügelige Weideland der Extremadura.

Die »Grablegung der hl. Katharina« (Abb. 4, Kat. Nr. 29), die 1984 für München erworben wurde und nach einer Restaurierung 1988 in der Ausstellung in Madrid ihre Bewährungsprobe bestanden hat, dürfte mit dem für Zurbarán bezeugten Altarbild aus der Katharinen-



Abb. 3 Zurbarán, Hl. Antonius Abbas. Sign. u. dat. 1636. Madrid, Slg. Villar-Mir (Kat. Nr. 33)



Abb. 4 Zurbarán, Grablegung der hl. Katharina. Um 1635-37. München, Alte Pinakothek (Museum)

kapelle der 1636 geweihten Klosterkirche San José der Mercedarier in Sevilla identisch sein. Die Komposition geht wie auch drei andere Repliken und mehrere Zeichnungen auf einen 1575 datierten Stich von Cornelis Cort nach Federico Zuccaro zurück (E. Steingraber in: *Intuition und Darstellung*, Erich Hubala zum 24. März 1985, München 1985, S. 129ff.). Es gibt nicht viele Beispiele im Œuvre Zurbaráns, an denen sich das Verhältnis von Meister und Werkstatt anschaulicher zeigt. Während die übrigen Repliken und Zeichnungen den Stich sklavisch kopieren, nahm Zurbarán am Münchener Bild bezeichnende Veränderungen vor; dies zeigen insbesondere die Stellung der Engel, die kontrastreichere Palette und die Einführung des von Putten geöffneten Wolkensaums, ein Leitmotiv des Malers. Für den Cherub mit Palmenzweig wurde zusätzlich ein Stich von Jan Muller nach Spranger benutzt, wie Navarrete Prieto nachweist.

Rustikale Küchenstilleben in der Art des realistischen Frühwerks von Velázquez gibt es bei Zurbarán nicht. Doch enthalten viele Gemälde einprägsame Stilleben »en miniature« (vgl. Kat. Nr. 1, 14, 15, 60, 65, 75, 78, 86). Von seinen wenigen »bodegones« ist das ausgestellte Gemälde aus Barcelona (Kat. Nr. 49) mit dem Exemplar im Prado nahezu identisch. Die sparsame Palette der »statuarisch« auf einem bildparallelen Tisch vor dunklem Grund aufgereihten vier unterschiedlichen Gefäße mag an die »metaphysischen« Stilleben Morandis erinnern. Das signierte und 1633 datierte Gemälde der Norton Simon Foundation in Pasadena (Los Angeles), das die Grundlage der Zuschreibung der beiden Stilleben an Zurbarán bildet, zeigt bei gleichem Kompositionsschema Früchte und eine Tasse auf Silberteller mit Rose (New York/Paris/Madrid 1987/88, Abb. S. 438). Die dünnwandige Töpferware wird nach im Atelier vorrätigen Modellen treu wiedergegeben, z. B. erscheinen Tasse mit Silberteller und Rose im bodegón von Pasadena ebenso in der »Wunderheilung



Abb. 5 Zurbarán, *Maria Immaculata*. Um 1635. Sigüenza, Museo Diocesano (Kat. Nr. 26)

des sel. Reginald von Orléans« (um 1626) und einer »Hl. Familie« (Kat. Nr. 1, 15). Dieses delikate Motiv mit offenbar marianischem Symbolgehalt erscheint als isoliertes Stilleben aber auch in einem kürzlich bekanntgemachten Stilleben in englischem Privatbesitz (F. Scheffler, *Kunstchronik* 49, 1996, 6-17, Abb. 5). Eine Vorwegnahme des ungewöhnlich rationalen Kompositionsprinzips in den wenigen Stilleben Zurbaráns findet sich in den bodegones von Juan Sánchez Cotán. Die nicht ausgestellte »Anbetung der Hirten« aus dem Hochaltar der Kartause Nuestra Señora de la Defensión in Jerez de la Frontera im Museum von Grenoble ist 1638 datiert. Von dem gefesselten Lamm unter den Gaben der Hirten leiten sich mehrere isolierte Darstellungen als »Agnus Dei« ab (Kat. Nr. 31). Wie aufgebahrt liegt das Tier als aus dunklem Grund auftauchende Lichtgestalt, »una expresión inefable de mansedumbre celestial« (Caturla); eines der mitfühlendsten Tierbilder der spanischen Malerei.

Aus der langen Reihe junger vornehmer Seviljaner Damen, die Zurbarán – inspiriert von flämischen Stichen des 16. Jh.s – ganzfigurig, nur durch ihre Attribute als Heilige ausgewiesen, vorwiegend für die Klöster Sevillas gemalt

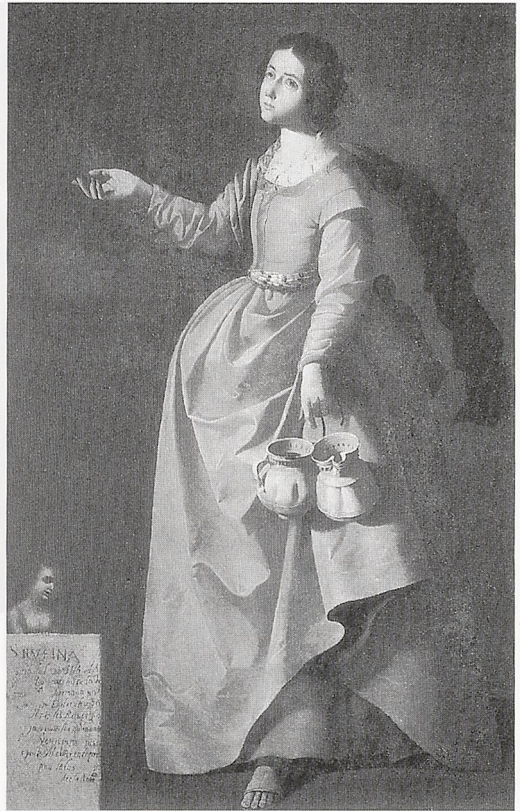


Abb. 6 Zurbarán, *Hl. Rufina*. Um 1645. Dublin, The Nat. Gallery of Ireland (Kat. Nr. 61)

hat, zeigte die Ausstellung vier der schönsten: Margarete (London, Nat. Gallery), Rufina (Abb. 6, Dublin, Nat. Gallery of Ireland), Agatha (Montpellier, Musée Fabre) und Elisabeth von Portugal (Prado, Kat. Nr. 28, 30, 61, 62). Gleich ob die Heiligen der Legende nach adelig und reich waren oder aber arm und schön, stets sind sie jung, und die Modelle gaben Anlaß zu besonderer Prachtentfaltung, wobei Zurbarán die spezifischen Qualitäten der verschiedenen Stoffe meisterhaft zu charakterisieren verstand. Stehen dahinter, wie Caturla vermutet hat, Verkörperungen dieser Heiligen bei der Sevillaner Fronleichnamsprozession? Es ist aufschlußreich, die anmutige hl. Rufina von Zurbarán mit einem neu aufge-



Abb. 7
Zurbarán, Geißelung
des hl. Hieronymus.
Um 1640-43.
Guadalupe, Kloster
(Kat. Nr. 57)

tauchten, etwa gleichzeitig um 1635/40 entstandenen Gemälde desselben Themas von Velázquez zu vergleichen, das am 29.1.1999 in New York versteigert worden ist (*Christie's Magazine* Jan./Febr. 1999, Farbtaf. S. 29). Wahrscheinlich hat Velázquez eine seiner beiden Töchter, die Mitte der 30er Jahre ungefähr 12 bzw. 14 Jahre alt waren, als Modell benutzt. Während Zurbarán Gefäßtheit und Würde der Heiligen herausstellt, hebt Velázquez, dem es auf Modelltreue ankam, die schlicht gekleidete Märtyrerin mit kindlichem Ausdruck, die in Sevilla Töpferwaren verkaufte, nicht über den Alltag hinaus.

Höhepunkte der Ausstellung waren die beiden je 235 x 290 cm großen, zwischen 1640-43 für die Hieronymiten in Guadalupe ausgeführten Gemälde: Geißelung und Versuchung des hl. Hieronymus (Kat. Nr. 56, 57). Beide Bilder hatten ihren alten Platz in der Kapelle der Sakristei vorher nie verlassen. Man muß diese Werke kennengelernt haben, um die Ranghöhe der Kunst Zurbaráns angemessen einschätzen zu können. Der Geißelungstraum

(Abb. 7), in dem Himmel und Erde zu einer surrealen Landschaft der Seele verschmolzen erscheinen, zählt zu den bedeutendsten Bildfindungen und koloristischen Meisterwerken des Malers. Die nächtliche »Versuchung« stellt dem ausgezehnten Körper des Kirchenvaters, dessen Naturalismus an Asketen von Ribera denken läßt, sechs elegant gekleidete Musikerinnen gegenüber. Der glänzend inszenierte Auftritt könnte durch Eindrücke aus dem liturgischen Theater der Hieronymiten inspiriert worden sein.

Zu den Überraschungen der Ausstellung zählte auch das von Valdivieso in einer Privatsammlung in Palma di Mallorca entdeckte signierte und 1644 datierte Gemälde mit der Gottesmutter und dem Jesusknaben, der sich im Hause von Nazareth mit einer Dornenkrone verletzt hat, (Kat. Nr. 60). Es gibt davon mindestens 10 Wiederholungen, die besten davon, möglicherweise auch eigenhändig, in Cleveland und im Privatbesitz der USA. Als man die Doublierung entfernte, erschien auf der Rückseite der Originalleinwand die

Inschrift »Primer monasterio de la Visitación, Madrid«, womit der Salesianerinnenkonvent gemeint sein dürfte, in dem Antonio Ponz 1776 ein entsprechendes Gemälde gesehen hat. Leider sind insbesondere die Gesichter von Maria und Jesus 1936 schwer beschädigt worden.

Die mystische Poesie dieses Gemäldes lebt nicht zuletzt von der Intimität der häuslichen Szene mit eingestreuten Stilleben »en miniature«, die der himmlische Lichtstrahl irreal erleuchtet. Die gedankenverlorene Melancholie im Ausdruck der Gottesmutter deutet Vorahnungen der Passion Christi an. Ob Zurbarán Dürers »Melancholie« gekannt hat? Im übrigen dürfte das nach dem Konzil von Trient vielverbreitete Interesse an der Kindheit Christi und Mariae den Maler zu dieser das fromme Gefühl anrührenden Bildschöpfung inspiriert haben.

Für das Thema der Unbefleckten Empfängnis Mariae konnte Zurbarán auf Formulierungen in einem Stich Sadelers von 1605 und auf Gemälde von Juan de Roelas, Pacheco und Velázquez zurückgreifen. Velázquez' frühe Immaculata für das Karmelitenkloster in Sevilla (London, Nat. Gallery) folgte auf das päpstliche Dekret, welches 1617 die Unbefleckte Empfängnis gegen die Einwände eines Dominikaners verteidigt hatte. Die Ausstellung zeigte von Zurbaráns zahlreichen Darstellungen dieses Sevillaner Lieblingsthemas sieben kaum oder noch nie gezeigte Gemälde aus allen Schaffensperioden. Das 1632 datierte Gemälde aus dem Museum in Barcelona vertritt mit den beiden Stifterfiguren einen sonst bis dahin nicht dokumentierten Typus, der von Valdivieso auf die Herkunft aus einem geistlichen Knabenkolleg bezogen wird (Kat. Nr. 18). Von makelloser Schönheit erscheint die Madonna in dem um 1635 zu datierenden Gemälde aus dem Diözesanmuseum in Sigüenza (Kat. Nr. 26; Abb. 5). Maria soll tragen »la vestidura blanca... y encima un manto de color de cielo«, heißt es in den *Historias admirables* des Padre Bihar. In den Wolken



Abb. 8 Zurbarán, Bildnis des Dr. Juan Martínez Serrano. Um 1640. USA, Privatbesitz (Kat. Nr. 50)

und in der Landschaft erscheinen die Symbole der Lauretanischen Litanei, darunter die berühmte Giralda als Turm Davids.

Die Sevillaner Madonnen tragen gewöhnlich eine weiße Tunika und einen blauen Mantel. Wenn die Tunika gelegentlich rosa oder rot ist, wie in dem Gemälde aus Barcelona, folgt der Maler noch der älteren Tradition vor Erscheinen der um eine orthodoxe Ikonographie bemühten *Arte de la pintura* von Francisco Pacheco (Sevilla 1649, aber bereits um 1630 verfaßt), die den blau-weißen Kanon vorschreibt.

Das um 1640 entstandene eindrucksvolle Porträt des gravitatisch auftretenden Dr. Juan Martínez Serrano (amerikanischer Privatbe-

sitz) (Abb. 8, Kat. Nr. 50). stammt wahrscheinlich aus dem Colegio Mayor de San Salvador in Sigüenza, wo der Dargestellte 1653 starb. Es dürfte also nach dem Leben gemalt worden sein, anders als die im Œuvre überwiegenden Bildnisse historischer Persönlichkeiten.

Nach 1650, als ihn die Pest aus Sevilla vertrieben hatte und er wieder in Madrid lebte, knüpfte Zurbarán zunehmend an die mildere Tonart Murillos an. Erbauliche intime Szenen aus der Kindheit Jesu und der Gottesmutter im leichter verkäuflichen kleineren Format mehrten sich (Kat. Nr. 54, 78, 79, 80). Die Umrisse verlieren im tenebroso eines erster gestimmten Kolorits ihre einst so präzise Ausformung. Von den vielen Madonnen und Hl. Familien aus den letzten Lebensjahren seien erwähnt: die »Ruhe auf der Flucht«, signiert und datiert 1659, aus Budapest (Kat. Nr. 85), aus demselben Jahr die »Gottesmutter mit dem schlafenden Kind« und einem Apfelstillleben, Madrid, Privatbesitz (Abb. 9, Kat. Nr. 86), die »Hl. Familie« aus Privatbesitz in Barcelona (Kat. Nr. 91) und das letzte, 1662 datierte Bild in sonor gedämpften Farben mit der Gottesmutter und den Kindern Jesus und Johannes aus dem Museum von Bilbao (Kat. Nr. 92). Wenn man das frühe, um 1630 gemalte »Wunder von Portiuncula« (Kat. Nr. 13) mit dem signierten und 1661 datierten Bild gleichen Themas im New Yorker Handel (Kat. Nr. 88) vergleicht, wird der Wandel vom theatralischen Auftritt des Heiligen in Ekstase zum mild und beschaulich gestimmten, aber eben doch auch schwächeren Spätwerk deutlich.

Im Alter betätigte sich Zurbarán auch mit gefälligen Gemälden als Unternehmer im Überseehandel, wofür er eine umfangreiche Werkstatt beschäftigt haben muß. Es scheint aber, daß dieses Geschäft mit religiöser Massenware seine finanzielle Situation kaum wesentlich verbessert hat. Seit Duncan Kinkeads Studien in den 80er Jahren war bekannt, daß der Greis auch durch Immobiliengeschäfte sein Einkommen aufzubessern versucht hat. Delenda und Garrain teilen jetzt aus den Kirchenregistern von Llerena und Sevilla mit, daß außer drei Hochzeiten des Meisters und vielen Todesfällen unter den zahlreichen Kindern aus diesen Ehen von Streitfällen um Mitgift und Erbe die Rede ist. Madrider Archivalien berichten von verworrenen Familienverhältnissen und zunehmender finanzieller Not. Als der König feststellte: »Ya estás viejo Zurbarán«,



Abb. 9 Zurbarán, *Maria mit dem schlafenden Jesuskind*. Sign. u. dat. 1659. Spanien, Privatbesitz (Kat. Nr. 86)

ergänzte der Maler; »y pobre, señor«. Am 27. August 1664 starb er in Madrid.

Die Poesie der Einfachheit im Werk des »pintor monástico«, der sich dem Leitbild der italienischen Malerei nicht bedingungslos anvertraut hatte, wurde später von künstlerischen Vorkämpfern der Moderne wiederentdeckt, die sich selbst von Konventionen ihrer Zeit abgekehrt hatten. Delacroix notiert 1824 in seinem Tagebuch, welch großen Eindruck unter den während der napoleonischen Kriege nach Frankreich verschleppten Bildern insbesondere Zurbaráns Werke auf ihn ausgeübt haben. Die »Galérie Espagnole«, die Louis-Philippe 1838 mit 450 Gemälden, darunter 80 von Zurbarán, im Louvre eingerichtet hatte, wurde zur Hohen Schule der modernen, anticlassisch ausgerichteten Maler. Courbet und Cézanne beriefen sich auf Zurbarán. Salvador Dalí schreibt: »Atención. Zurbarán nos parecerá cada día más moderno, y mucho más categóricamente que el Greco italizante, representará la figura del genio español« (Genio y figura de la pintura española, in: *El alma de España*, Barcelona 1951). 1958 wurde Wolf Vostell im Prado und im Kloster von Guadalupe von den Werken Zurbaráns beeindruckt, lernte die Extremadura lieben und gründete bei dem Dorf Malpartida, nicht weit von Zurbaráns Heimatort, vor 25 Jahren das Museo Vostell Malpartida de Cáceres für seine umfangreiche Fluxus-Sammlung. Bert Brechts Sentenz: »Die Grenzen der Kunst sind deutlich

weiter als die vorgegebenen Konventionen« verkündet die Glaubenssätze der Bewegung.

Im Vorwort der Ausstellung von 1987/88 schrieb Pérez Sánchez: »Su nombre se sitúa hoy sin duda alguna

entre los más altos de toda la historia del arte español, cediendo apenas ante los de Goya y Velázquez, e igualando – cosa hace pocos años casi inconcebible – al del Greco«.

Erich Steingraber

American-Style Abstract Painting in New York, Spring 1999

Brice Marden: Classical Paintings. Catalogue Essay by Robert Pincus-Witten C&M Arts (March 30- May 29, 1999)

Robert Mangold: Recent Zone Paintings. Catalogue Essay by Nancy Princenthal PaceWildenstein (March 18- April 17, 1999).

Sean Scully: New Paintings and Works on Paper. Danese and Galerie Lelong (April 29- June 11)

Science fiction writers like to imagine how world history might have been different. Suppose the North had lost the American Civil War or that the Byzantine Empire never fell to the Muslims. In that spirit, imagine an alternative history of painting in which, after the era of Abstract Expressionism, abstract painting remained the dominant American tradition. In this alternative world, Andy Warhol and the other Pop Art artists are not revered; nor do we find Jasper Johns and Rauschenberg or their successors, the many recent neo-Duchampian makers of anti-aesthetic artworks. In this imaginary artworld, three of the major living masters would be Marden, Mangold and Scully.

In the late 1960s and early 1970s, Brice Marden used oil mixed with wax and turpentine to make triptychs. These paintings, whose darkish colors are all but unreproducible, have great presence. It has to seem surprising that a young artist made such sober, even somber paintings — with so little sense of youthful exuberance. Like a quattrocento altarpiece, these very serious Mardens inspire religious contemplation.

Robert Mangold's recent paintings are very long. Sections containing ellipses drawn in black pencil on orange or blue acrylic backgrounds are interspersed between thinly painted black rectangular panels. Running your

eyes across is like looking at a film, the images in color set between relatively blank panels. Mangold generates an implied lateral movement with his ellipses, which appear to roll, and then are held in place by the shaped canvases at either end.

Compared with early Marden and Mangold, Sean Scully is a 'hot' painter. He comes on strong — and is extremely moody. You find states of ecstasy set alongside expressions of seriously melancholic anxiety. The youngest of these three artists, he has the closest ties to the expressionist side of Abstract Expressionism. There is nothing abstract about the feelings conveyed in his completely abstract art. Scully has found a way of bringing into his art the sensuous feeling of the lived body — that is his special gift.

What sets all three painters at some distance from the dominant concerns of recent American art is concern with aesthetic pleasure. Marden, Mangold and Scully want us to contemplate their pictures — to look at leisure. Their art has no message — nor (except for Marden's titles) any references to popular culture. Nor do they claim to promote political reflection. They are radical because they are indifferent to fashion, and because they love art.

This is of course but a fantasy — for in our artworld, abstraction is marginalized. In Ame-