

# SHIRLEY JAFFE FORM ALS EXPERIMENT FORM AS EXPERIMENT

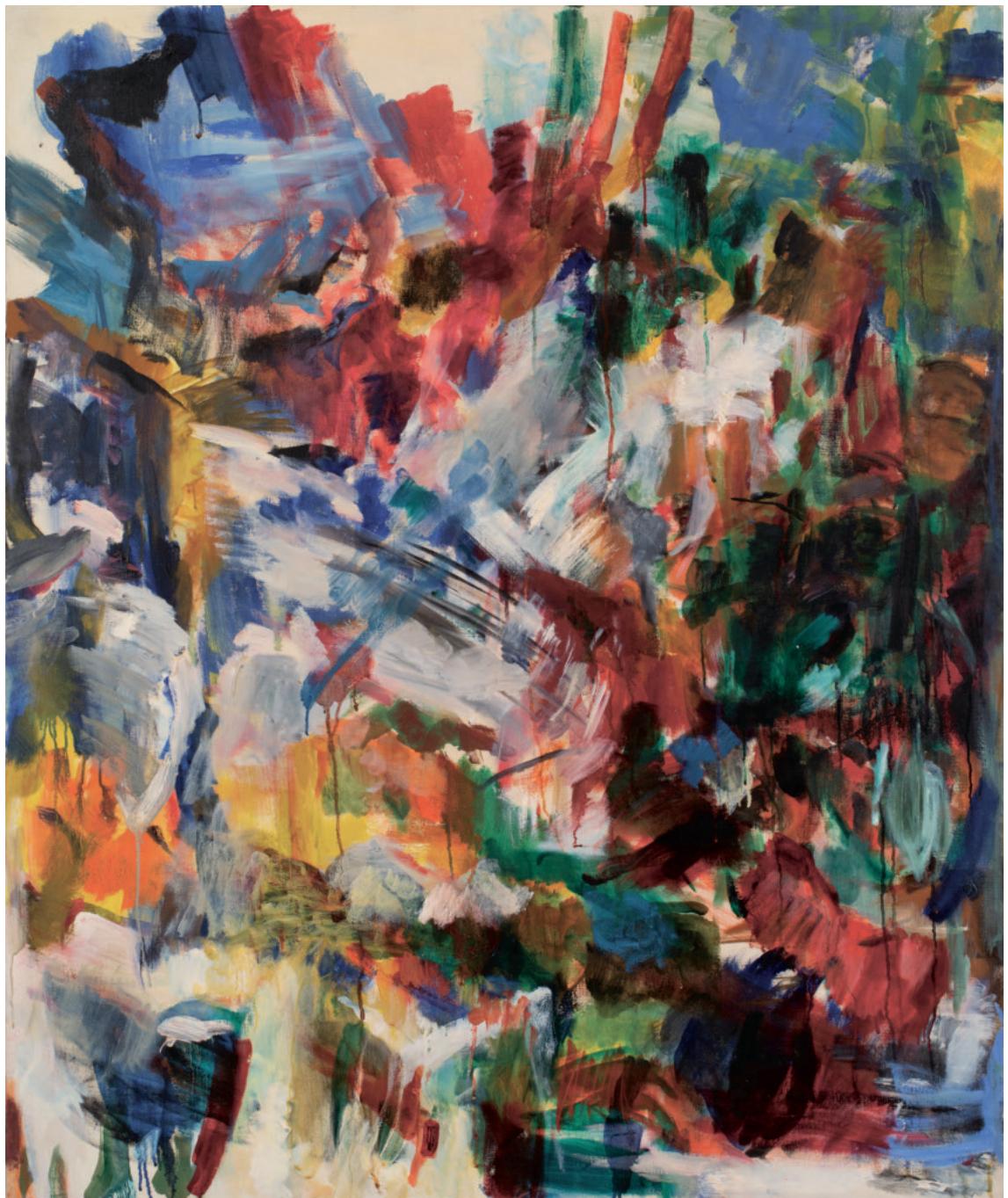


kunstmuseum basel

CHRISTOPH MERIAN VERLAG



5	VORWORT/PREFACE	277	ANHANG/APPENDICES
	LAURENT LE BON, XAVIER REY, JOSEF HELFENSTEIN	278	WERKLISTE / LIST OF WORKS
9	KATALOG/CATALOGUE	284	AUSSTELLUNGEN / EXHIBITIONS
162	VON ANGESICHT ZU ANGESICHT / FACE TO FACE	286	BIBLIOGRAFIE / BIBLIOGRAPHY
	CLAUDINE GRAMMONT	289	BILDNACHWEIS / IMAGE CREDITS
170	KOMPLEXITÄT UND DISSONANZ / COMPLEXITY AND DISSONANCE	290	AUTORINNEN UND AUTOREN / ABOUT THE AUTHORS
	SHIRLEY JAFFE, ROBERT KUSHNER	291	DANK / ACKNOWLEDGEMENTS
182	SHIRLEY JAFFE, UNMITTELBAR / SHIRLEY JAFFE, IN PERSON		
	FRÉDÉRIC PAUL		
224	PARIS, BASEL, BERLIN – UND DANN? / PARIS, BASEL, BERLIN – AND THEN?		
	OLGA OSADTSCHY		
240	“EINE ANDERE ÖFFNUNG DER FLÄCHE”. SHIRLEY JAFFE, 1969–1983 / “ANOTHER OPENING OF SPACE”: SHIRLEY JAFFE, 1969–1983		
	MOLLY WARNOCK		
254	WORTLOS / AT A LOSS FOR WORDS		
	SVETLANA ALPERS		
260	CHRONOLOGIE/TIMELINE		
	FRÉDÉRIC PAUL		



Ohne Titel / Untitled, ca. 1952, 137 × 115 cm

## VORWORT

Shirley Jaffes Beziehung zu Frankreich und vor allem zu Paris war eine besondere. Nach ihrer Ankunft 1949 fühlte sie sich dort zunächst äusserst unwohl. Während ihre Eltern, die ursprünglich aus Russland und Österreich-Ungarn stammten, es sich zur Aufgabe gemacht hatten, sich in den USA zu integrieren, ging Jaffe nach dem frühen Tod ihres Vaters den umgekehrten Weg und liess ihre Mutter mit den zwei jüngeren Geschwistern in Brooklyn zurück.

Zu gross war die Versuchung, ihrem Mann Irving Jaffe zu folgen, der dank der G.I. Bill of Rights nach Paris gehen konnte. Dieses Stipendium erhielten die meisten der amerikanischen Künstler, die nach dem Krieg in Paris lebten. Mit vielen von ihnen verkehrte Jaffe schon bald regelmässig. Besonders nah standen ihr Jules Olitski, Al Held, Sam Francis, Kimber Smith, James Bishop, George Sugarman und der Kanadier Jean-Paul Riopelle; nicht zu vergessen Joan Mitchell, die ihr in New York begegnet war und die sich kurz darauf ebenfalls in Frankreich niederlassen sollte.

Doch genauso wenig, wie es Jaffes eigene Entscheidung gewesen war, 1949 das Schiff zu besteigen, hat sie nie bewusst den Entschluss gefasst, sich in Paris niederzulassen. Dort lebte sie bis zu ihrem Tod im Jahr 2016, ohne je die französische Staatsbürgerschaft beantragt zu haben. Ihr Leben widmete sie unablässig ihrer anspruchsvollen künstlerischen Arbeit, zuerst in einem Atelier, das sie von Louise Bourgeois gemietet hatte, später in einem noch vor der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung errichteten Gebäude. Eine 2008 vom Centre Pompidou in Auftrag gegebene Foto-reportage vermittelt einen lebendigen Eindruck von dem spartanischen, pittoresken Charme der Rue Saint-Victor 8. In Jaffes Atelier-Wohnung fand sich, wie man dort sieht, nichts Überflüssiges. Die Jahre vergingen, geprägt und angeregt durch die Gäste, die Jaffe empfing, und durch die Ausstellungen, die sie besuchte.

Während sich ihr anfänglich von Jean Fournier vertretenes Werk zunehmend in der künstlerischen Landschaft und deren Institutionen durchsetzte, wurde Jaffe immer mehr zu einer vertrauten Figur im Pariser Kunstleben: jene zierliche Frau, die man häufig in den Galerien und im Centre Pompidou antraf, vor allem aber die Zeitgenossin der bereits genannten Künstler:innen, die mittlerweile, mit Ausnahme von Bishop und Mitchell, fast alle nach Amerika zurückgekehrt waren. Jaffe wurde zu einem Vorbild für nachfolgende Generationen, die ihre Arbeiten bei Nathalie Obadia in Paris, bei Greta Meert in Brüssel oder bei Holly Solomon und dann bei Tibor Nagy in New York entdeckten.

## PREFACE

Shirley Jaffe's relation to France, and to Paris in particular, was a singular one. On arriving here in 1949, her first feeling was powerful unease. Her parents, immigrants from Russia and Austria-Hungary, had made it their duty to integrate into the United States and now, after her father's early death, she had travelled in the opposite direction, leaving her mother in Brooklyn alone with two younger children.

Yet it had been extremely tempting to accompany her husband Irving Jaffe, who travelled over to Paris to study at the Sorbonne under the G.I. Bill. This provided a grant that was held by most of the American artists then living in postwar Paris, and whom she soon found herself frequenting: Jules Olitski, Al Held, Sam Francis, Kimber Smith, James Bishop, George Sugarman and the Canadian Jean-Paul Riopelle, to mention only those closest to her—and of course there was Joan Mitchell, whom she met in New York and who would make her home in France not much later.

If Jaffe did not really decide herself to take the boat in 1949, then nor did she really decide to settle in Paris, where she would stay until her death in 2016, without applying for French nationality. In the studio that she sublet from Louise Bourgeois, and then in a building dating from before the independence of the United States, her life was dedicated to a demanding practice that she continued, uninterrupted, to the very end. A set of photographs commissioned by the Centre Pompidou in 2008 records the Spartan, "picturesque" charm of 8, rue Saint-Victor. Manifestly, she let nothing superfluous clutter this studio-cum-living space. And so the years passed, punctuated and stimulated by the visitors the artist welcomed to her home and the exhibition-going she so enjoyed.

Thus, while her work, initially championed by Jean Fournier, was establishing its place on the artistic and institutional scene, Jaffe herself became a familiar presence in Parisian artistic life—the short figure you would meet in galleries or, often, at the Centre Pompidou, but above all the contemporary of the artists mentioned above who, with the exception of Bishop and Mitchell, had nearly all gone back over the Atlantic, and a reference for the new generations who discovered her work at Nathalie Obadia in Paris, Greta Meert in Brussels and Holly Solomon followed by Tibor de Nagy in New York. Jaffe was a historic reference point because she turned away from abstract expressionism and risked opening up a path where no one was expecting her, by challenging both her American comrades and the European proponents of art concret—for Sam Francis

Jaffe wurde zur Referenz, da sie sich vom Abstrakten Expressionismus abgewandt hatte und es riskierte, einen neuen Weg einzuschlagen, den niemand erwartete. Damit forderte sie sowohl ihre amerikanischen Weggefährte:innen als auch die europäischen Vertreter:innen der konkreten Kunst heraus – Sam Francis und Gottfried Honegger bewunderten sie beide gleichermaßen. Ihr Engagement und ihre Entschlossenheit wurden beispielhaft für jüngere Künstler:innen.

Im Jahr 1969 gelangte Jaffes erstes Gemälde in eine öffentliche französische Sammlung. Das Musée national d'art moderne erwirbt seit 1985 Werke von ihr. 2020 erhielt es eine Schenkung von zwölf Werken aus den Jahren 1952 bis 1968 – der Auswahl hatte Jaffe noch kurz vor ihrem Tod zugestimmt.

Das 1996 erworbene, im Jahr zuvor entstandene, grosse Diptychon *All Together* kann als Antiphrase dazu gelesen werden, wie die Künstlerin ihr Vorgehen verstand. Ein Antimanifest gewissermaßen, denn in der Malerei ging es Jaffe nie darum, die verschiedenen Elemente in einer nach idealer Stabilität strebenden Komposition auf die Leinwand zu bringen. Sie gab sich keiner Idealisierung hin. Weder versuchte sie zu verführen, noch strebte sie nach einer von der Realität losgelösten abstrakten Harmonie. Als überzeugte Städterin schuf sie in aller Gelassenheit eine hektische Malerei.

Es ist ein besonderer Glücksfall, dass die Ausstellung unter dem Titel *Shirley Jaffe. Form als Experiment* auch in der Schweiz gezeigt wird. Hier hatte Shirley Jaffe engagierte Galerist:innen sowie wichtige Weggefährte:innen gefunden und vor allem Freundschaften fürs Leben geknüpft. Über Sam Francis lernte sie Mitte der 1950er-Jahre in Paris den Kurator Arnold Rüdlinger kennen, der als Direktor der Kunsthalle Bern (1946–1955) und der Kunsthalle Basel (1955–1967) die Schweizer Kunstlandschaft nachhaltig veränderte und modernisierte. Mehr als jeder andere Ausstellungsmacher in der Schweiz suchte er den europäischen und transatlantischen Austausch mit zeitgenössischen Künstler:innen. 1959 unternahm er wegweisende Ankäufe von Werken von Mark Rothko, Barnett Newman, Franz Kline und Clyfford Still, die der Öffentlichen Kunstsammlung Basel durch die Schweizerische National-Versicherungs-Gesellschaft anlässlich ihres 75. Jubiläums im Jahr 1958 gestiftet wurden. Durch diesen damals umstrittenen Ankauf zeitgenössischer Kunst avancierte die Öffentliche Kunstsammlung zu einem der führenden Kunstmuseen, das seiner Zeit weit voraus war.

Rüdlinger zeigte Jaffes Bilder in mehreren Gruppenausstellungen und erwarb zwei

and Gottfried Honegger were both great admirers. Her engagement and determination would come to be exemplary for younger artists.

A first painting by Jaffe entered French public collections in 1969. The Musée national d'art moderne began acquiring works in 1985. In 2020 it received twelve pictures from 1952 to 1968 as a donation *in lieu*, a selection that had been approved by the artist shortly before her death.

A large diptych acquired in 1996 and painted the year before, *All Together*, can be read as an ironic counterstatement of the way the artist conceived her approach—an anti-manifesto, therefore, since for her painting was never an attempt to keep the elements of a composition together, a search for an ideal stability. Jaffe never idealized. Nor did she attempt to charm. She was not drawn to an abstract harmony floating free of the real. Profoundly urban, she slowly produced paintings that pulsate.

We are particularly pleased that this exhibition will be shown in Switzerland under the title *Shirley Jaffe: Form as Experiment* in a country where Shirley Jaffe found committed gallerists, artistic companionship and—above all—lifelong friendships. Back in the mid-1950s, in Paris, Sam Francis introduced her to the curator Arnold Rüdlinger, who as director of Kunsthalle Bern (1946–1955) and Kunsthalle Basel (1955–1967), modernized and permanently changed the Swiss art scene. More than anyone else, he worked to develop relations with artists elsewhere in Europe and across the Atlantic. In 1959, for example, he made pioneering purchases of works by Mark Rothko, Barnett Newman, Franz Kline and Clyfford Still, donated to the Öffentliche Kunstsammlung Basel by the Swiss National Insurance Company on the occasion of its 75<sup>th</sup> anniversary in 1958. These acquisitions were controversial at the time, positioning the Kunstmuseum Basel at the forefront of museums in the vanguard of art.

Rüdlinger included paintings by Jaffe in several group shows and acquired two of them for the legendary private collection La Peau de l'Ours, which was founded on December 1, 1955 by seven art lovers from Basel and grew to 13 members in the following years. Rüdlinger acted as curator here and made the art purchases. In 1964, all the works in the collection were exhibited at the Kunsthalle Basel before they passed to the members of the collection after ten years, as stipulated in the statutes.

In Switzerland, Jaffe also exhibited regularly in a number of galleries, including Handschin in Basel from 1961 and Klipstein & Kornfeld in Bern in 1959. Since the 1990s, Brigitte Weiss has also shown several exhibitions of the artist

ihrer Werke für die legendäre Privatsammlung *La Peau de l'Ours*, die am 1. Dezember 1955 von sieben Kunstfreunden aus Basel gegründet wurde und in den Folgejahren auf 13 Mitglieder anwuchs. Rüdlinger fungierte hier als Konservator und tätigte die Kunsteinkäufe. 1964 wurden sämtliche Werke der Sammlung in der Kunsthalle Basel ausgestellt, bevor sie – wie in den Statuten vorgesehen – nach zehn Jahren an die Mitglieder der Sammlung übergingen.

Daneben stellte Jaffe in der Schweiz immer wieder in verschiedenen Galerien aus, insbesondere seit 1961 in der Basler Galerie Handschin und 1959 in der Berner Galerie Klipstein & Kornfeld. Seit den 1990er-Jahren zeigte auch Brigitte Weiss mehrere Ausstellungen der Künstlerin in ihrer Galerie in Zürich. Mit Eberhard Kornfeld verband Jaffe eine lebenslange freundschaftliche Beziehung. Der Sammler und Galerist, der auch Francis und Rüdlinger nahestand und dem Jaffe ihre erste Einzelausstellung in der Schweiz zu verdanken hatte, ist eine Galionsfigur der Schweizer Kunstszene und ein bedeutender Förderer des Kunstmuseums Basel.

In den vergangenen Jahren konnte das Kunstmuseum zwei Werke von Shirley Jaffe erwerben. Mit *Medrano* aus dem Jahr 1958 und *Big Square* von 1965 verfügt die Sammlung des Museums mittlerweile sowohl über ein frühes Werk als auch über eine Arbeit aus der wichtigen Übergangsphase der 1960er-Jahre. Hier schliesst sich der Kreis: Diese Ankäufe wurden durch den Arnold Rüdlinger-Fonds der Freiwilligen Akademischen Gesellschaft ermöglicht.

Aus Anlass der Basler Ausstellung erscheint der Katalog in einer erweiterten deutsch-englischen Ausgabe. Wir danken all jenen, die an den drei Ausstellungen und den beiden Begleitpublikationen mitgewirkt und diese ermöglicht haben.

LAURENT LE BON  
PRÄSIDENT DES CENTRE POMPIDOU

XAVIER REY  
DIREKTOR DES MUSÉE NATIONAL  
D'ART MODERNE, CENTRE DE  
CRÉATION INDUSTRIELLE (MNAM-CCI)

JOSEF HELFENSTEIN  
DIREKTOR DES KUNSTMUSEUMS  
BASEL

in her gallery in Zurich. Jaffe was on friendly terms with Eberhard Kornfeld her whole life, who was himself close to Rüdlinger and Francis. This collector and gallerist, who gave Jaffe her first solo show in Switzerland, is a leading figure on the Swiss art scene and an important supporter of the Kunstmuseum Basel.

The Kunstmuseum Basel was recently able to acquire two paintings by Shirley Jaffe—*Medrano* from 1958 and *Big Square* from 1965—thereby placing a work from her early career and another from its important transitional phase of the 1960s into the museum's collection. These acquisitions also bring us full circle, as they were made possible by the Arnold Rüdlinger-Fonds of the Freiwillige Akademische Gesellschaft.

On the occasion of the Basel exhibition, the catalogue is published in an expanded German-English edition. We would like to thank all those who have contributed to and made possible the three exhibitions and the two accompanying publications.

LAURENT LE BON  
PRESIDENT OF THE CENTRE  
POMPIDOU

XAVIER REY  
DIRECTOR OF MUSÉE NATIONAL  
D'ART MODERNE, CENTRE DE  
CRÉATION INDUSTRIELLE (MNAM-CCI)

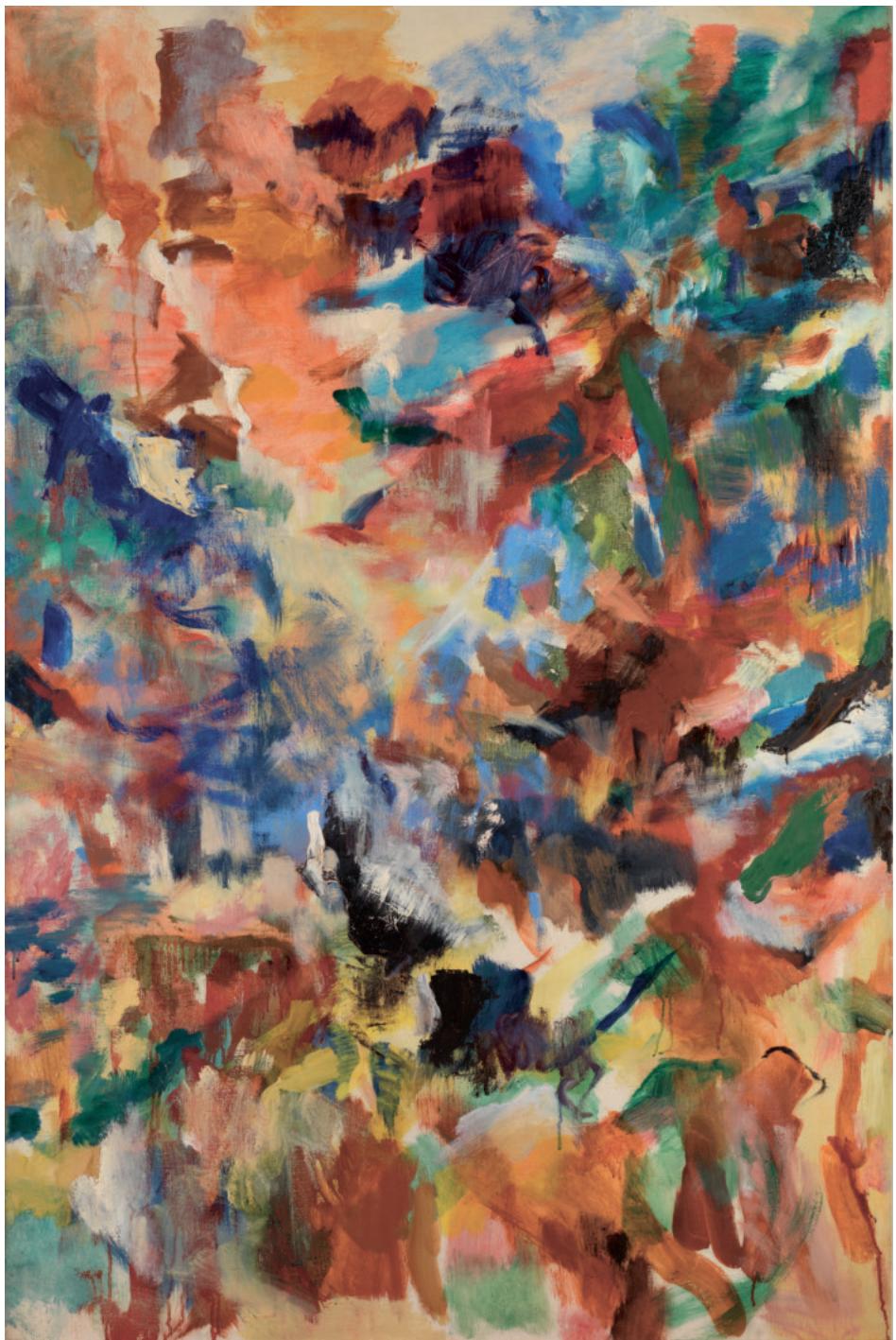
JOSEF HELFENSTEIN  
DIRECTOR OF THE KUNSTMUSEUM  
BASEL



# KATALOG/CATALOGUE



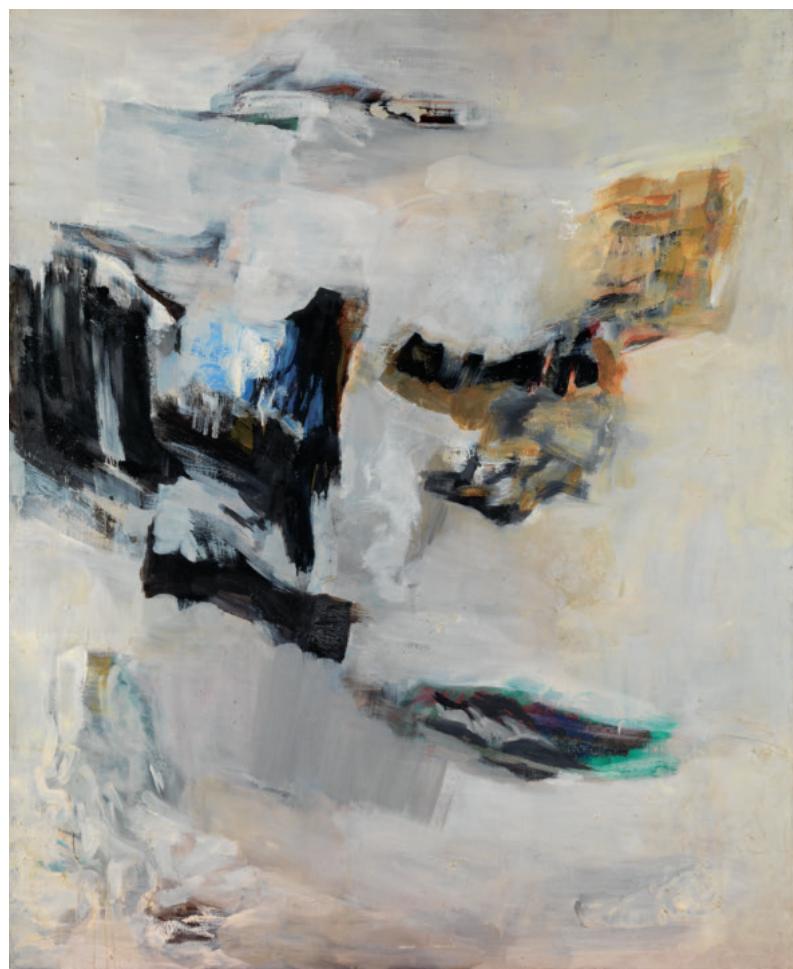
Ohne Titel / Untitled, 1952, 151 × 106 cm



Ohne Titel / Untitled, 1952, 146,5 × 97 cm



Ohne Titel / Untitled, 1958, 130 × 90 cm



Ohne Titel / Untitled, ca. 1955, 150 × 110 cm

Ohne Titel / Untitled, 1955, 177 × 146 cm



Ohne Titel / Untitled, 1956, 130 × 90 cm



*Arcueil Yellow*, 1956, 199×197 cm

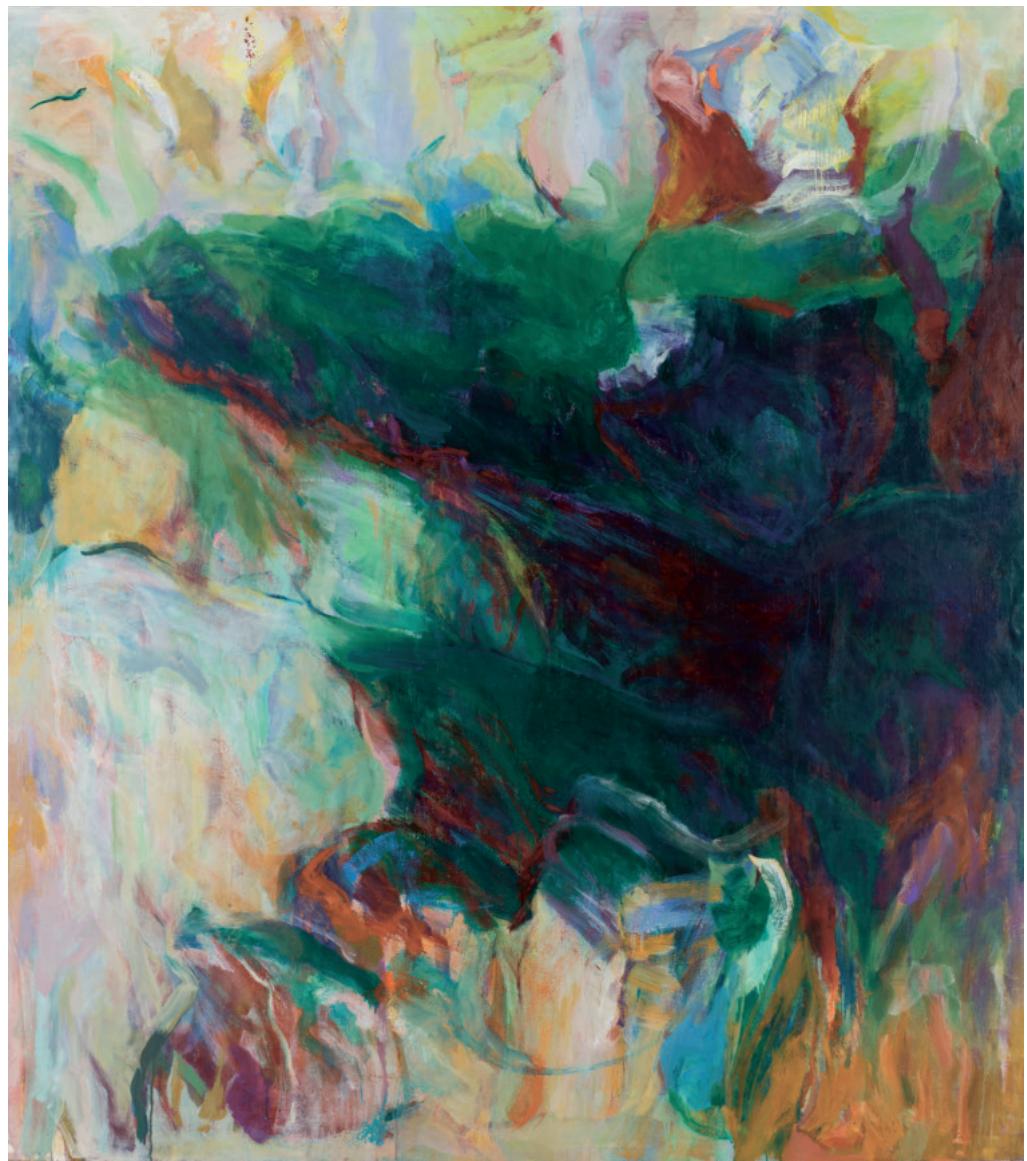


Ohne Titel / Untitled, ca. 1956, 114 × 110 cm

Ohne Titel / Untitled, 1957, 133,5 × 153 cm



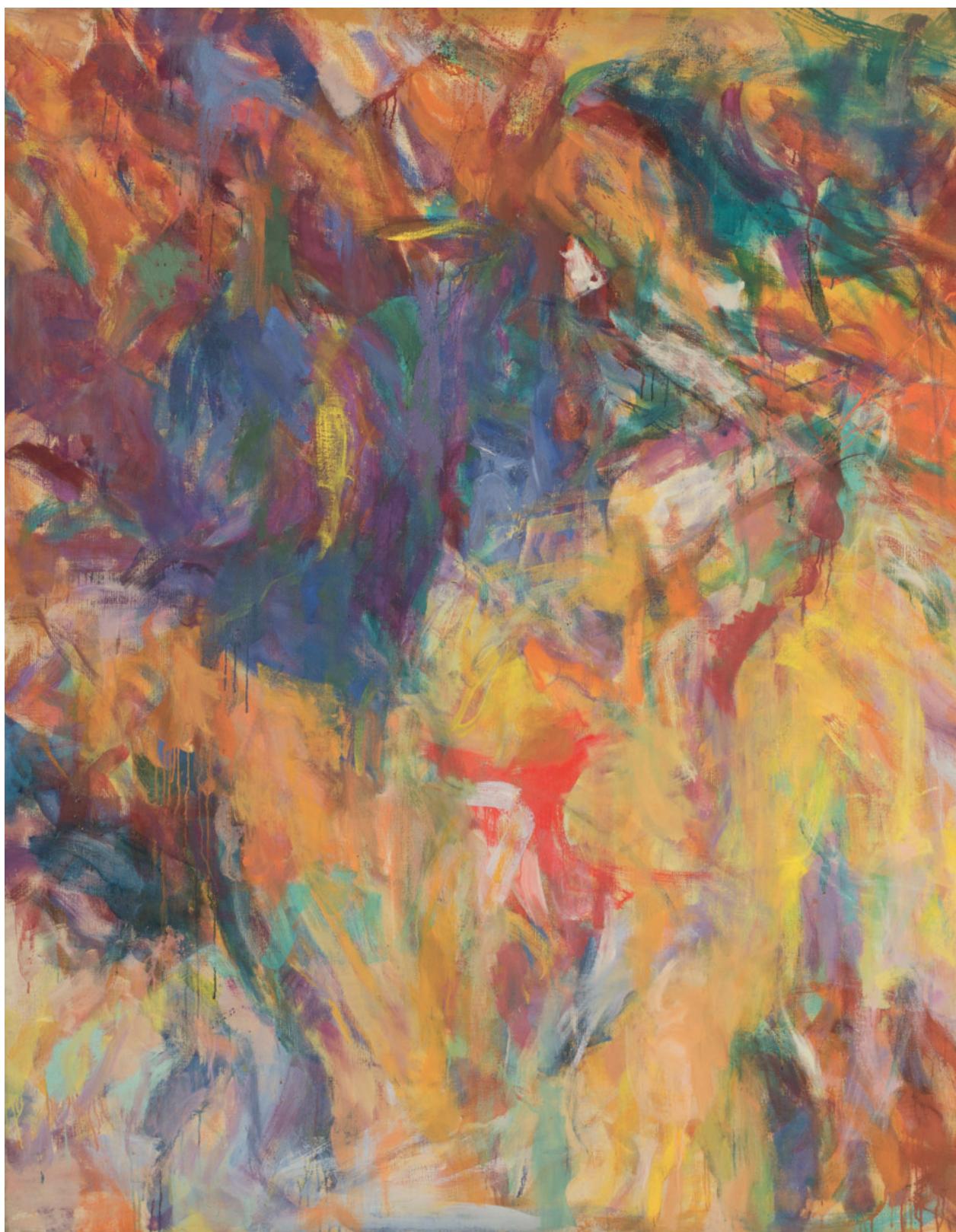
*Medrano*, 1958, 200×197 cm



*The Waves*, 1957, 200×177 cm

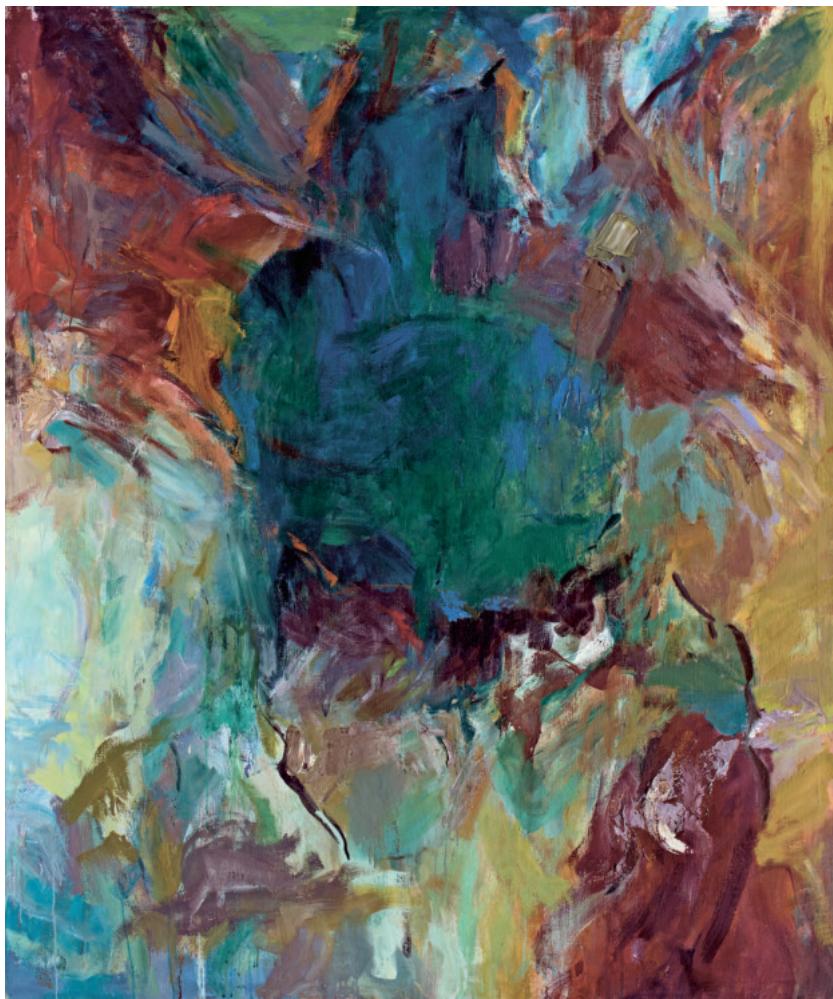


*Crazy Jane at Appomattox*, 1956, 260 × 190 cm

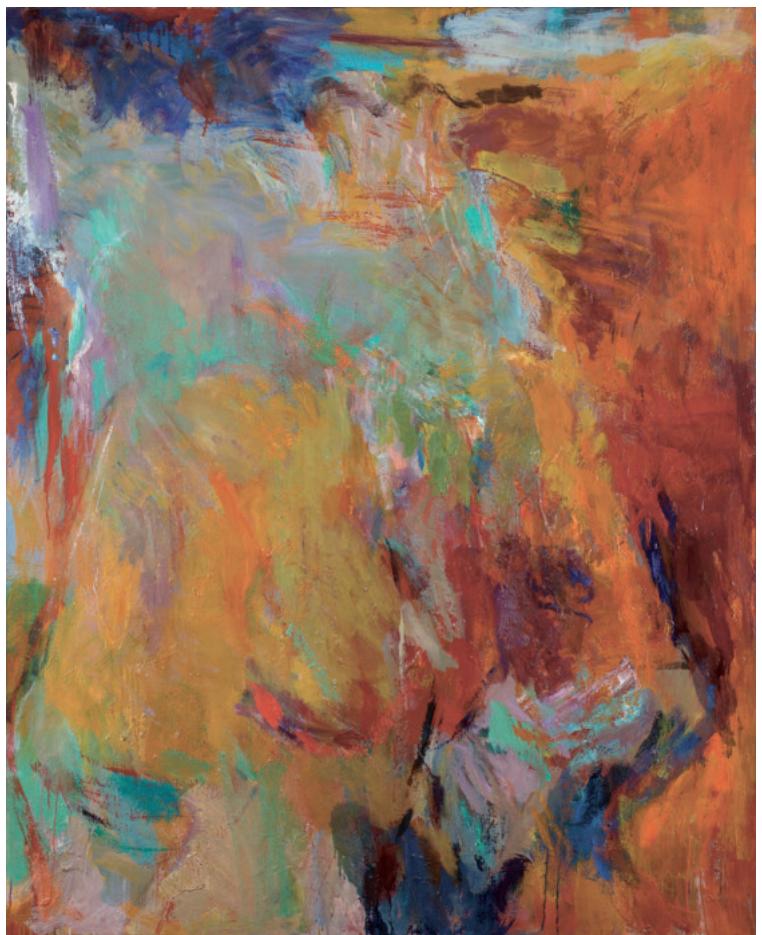




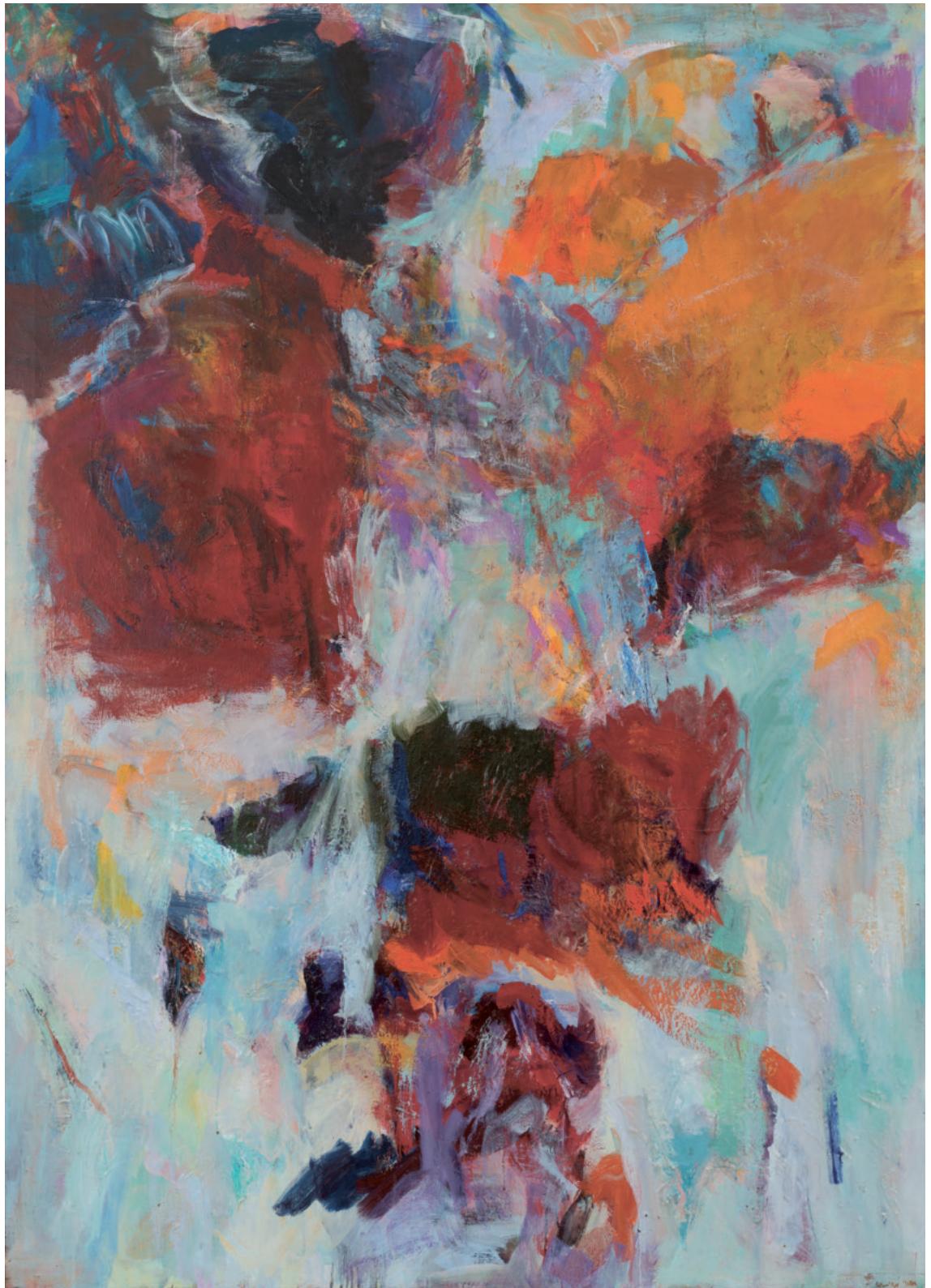
*Which in the World*, 1957, 193,5 × 300 cm



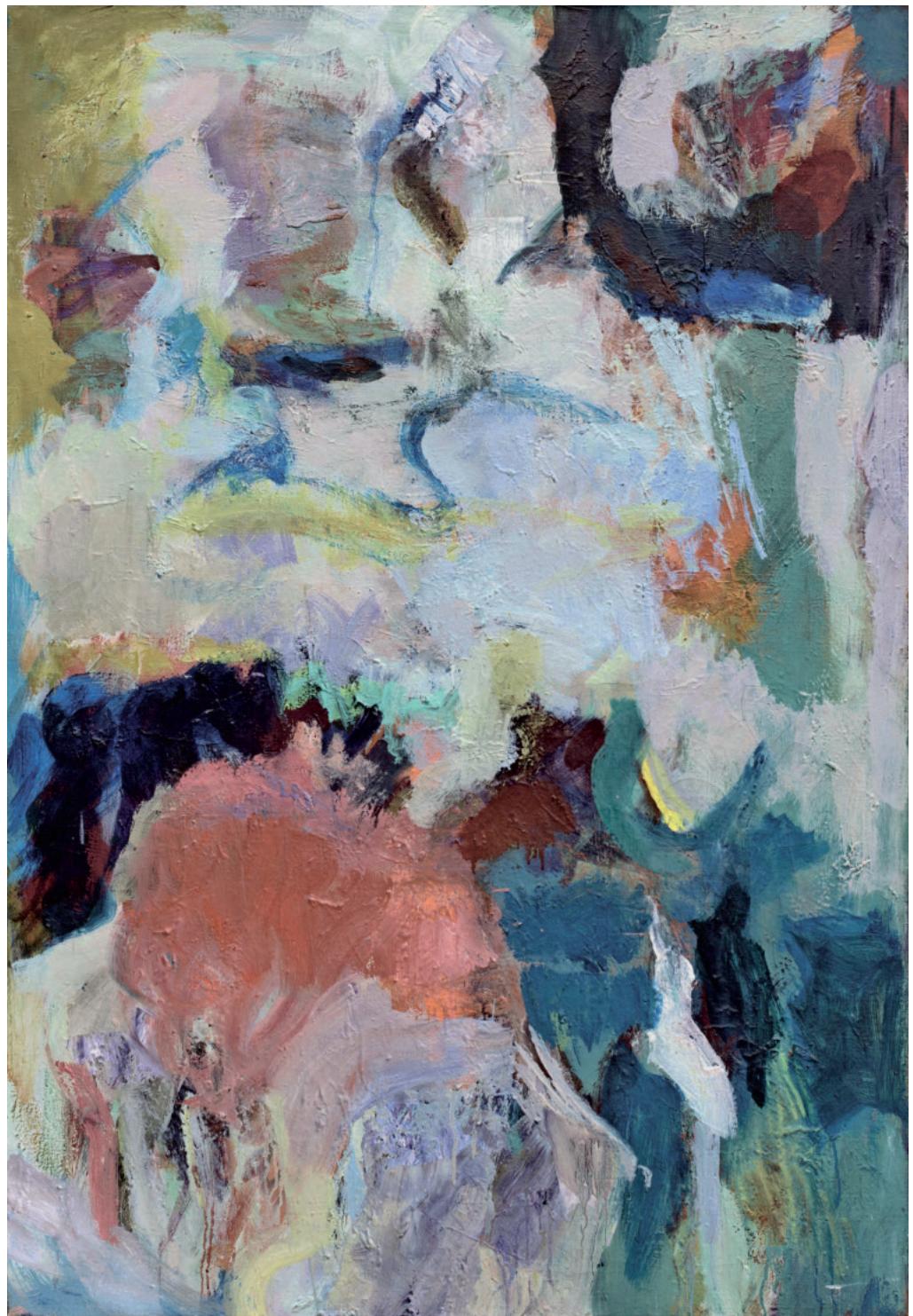
*Map of India*, 1958, 163 × 135 cm  
*The Three Musketeers*, 1958, 130 × 96,5 cm



*The Plume*, 1959, 116×93,5 cm  
*Ferdinand or the Spanish Conquest*, 1959, 146,5×118 cm



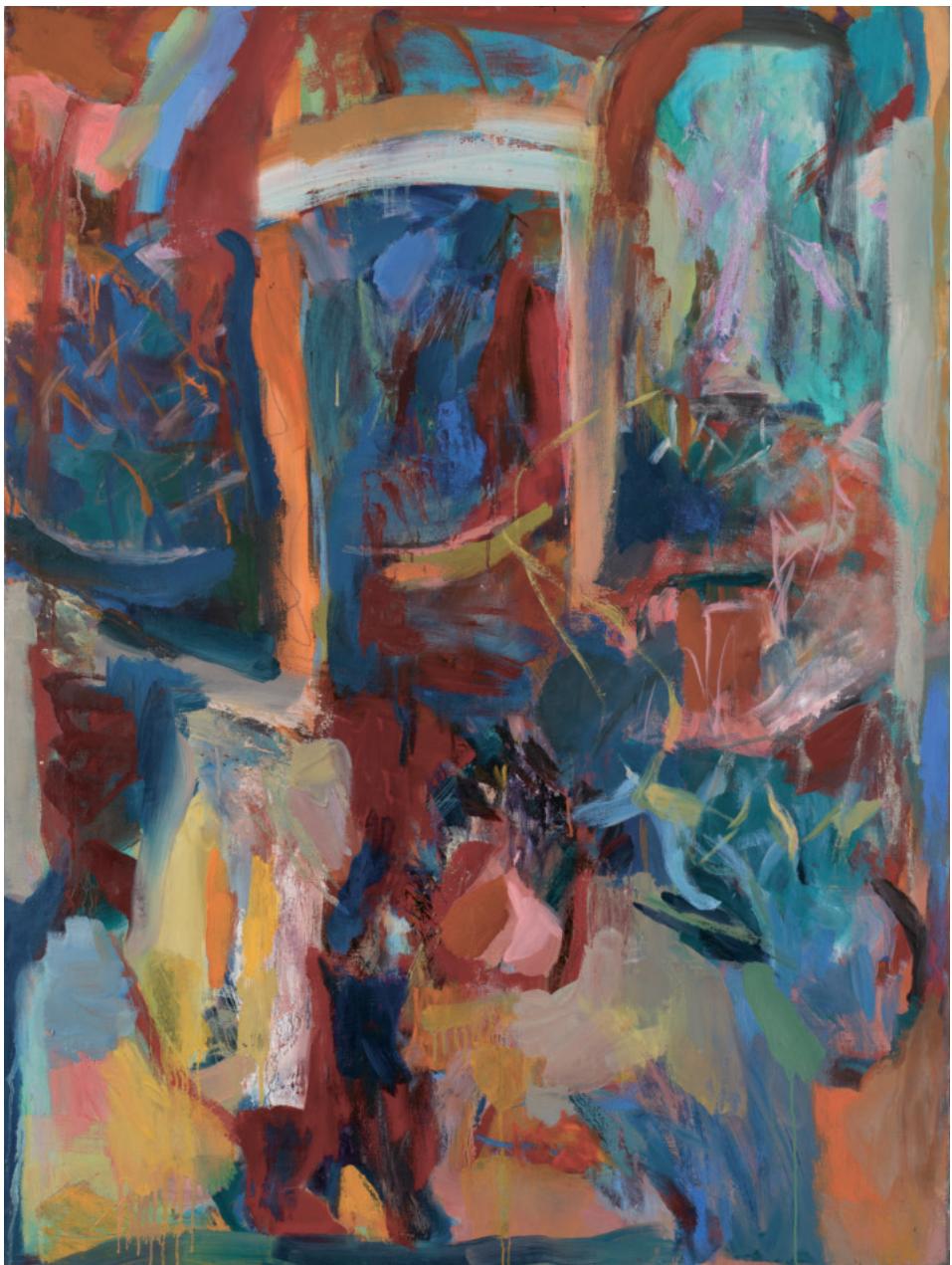
*Linear C*, ca. 1955, 195 × 140 cm



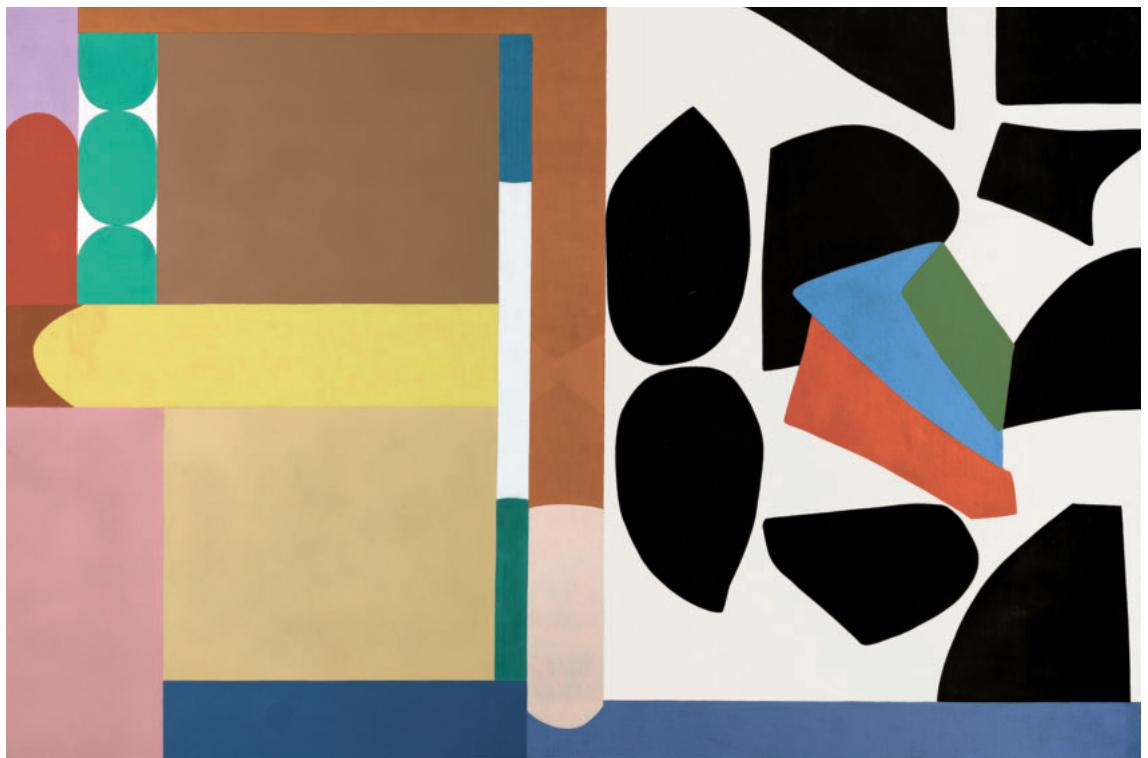
*The Little White*, 1961, 131 × 89 cm



Ohne Titel / Untitled, 1962, 135 × 100 cm



*Niagara*, 1961, 130 × 97 cm



Ohne Titel / Untitled, 1972, 131,5 × 196,5 cm

## VON ANGESICHT ZU ANGESICHT

CLAUDINE GRAMMONT

Es ist hier bei mir, wir befinden uns im selben Raum. Seit einigen Jahren wacht es in seiner strahlenden Präsenz über mich. An manchen für Nizza so typischen magischen Morgen nimmt es alles in sich auf, strahlt in den Raum mit seinem Leuchten oder schaltet sich später am Tag, während ich meinen Blick gedankenverloren durch den Raum schweifen lasse, plötzlich ein und ergreift mich im Flug, um mich an die schlichte Schönheit des Tages zu erinnern. Zurück zur Erde. Fassen wir wieder Fuss. Manche Bilder an der Wand nimmt man im Laufe der Zeit kaum noch wahr. Wenn sie ihre Botschaft einmal überbracht haben, wirken sie nur noch wie abgestorbene, entleerte Häute: ein trister Anblick. Dieses hingegen hat nie aufgehört sich zu verändern, so wandelbar wie ein Gesicht, und ich werde nicht müde, es zu betrachten, der Bewegung seiner klaren Formen zu folgen, seinem klaren Gesang zu lauschen.

Mit «es» ist das unbettitelte Gemälde von Shirley Jaffe aus dem Jahr 1972 gemeint (S. 162).<sup>1</sup> Damals hatte sich die Künstlerin endgültig von der abstrakten expressionistischen Gestik losgesagt und einer Bildsprache der einfachen, aus Farbflächen bestehenden geometrischen Formen zugewandt. Es handelt sich um ein grossformatiges, jedoch nicht übermäßig grosses Bild im Querformat, von denen es in ihrem Werk mehrere gibt. Unter den Arbeiten aus dieser Zeit sticht die Arbeit ohne Titel durch die Bedeutung des Weiss hervor, das sie ansonsten erst in ihrem späteren Werk einsetzen sollte. In seinem Text «Shirley Jaffe, histoire d'un tableau» schildert Yves Michaud die Arbeitsweise der Künstlerin, er beschreibt die verschiedenen Entstehungsphasen ihrer Bilder und deren langsame, minutiose Entwicklung; die diesen Prozess dokumentierenden Fotografien suggerieren dabei eher eine rasche und direkte Ausführung (S. 164).<sup>2</sup>

Die Reproduktion sei verführerisch, sie wolle nur die präzisen Konturen wiedergeben, das sei jedoch irreführend, da sie «die von den Bildern ausgehende kaum merkliche Erregung nicht wiederzugeben vermag». Man sollte sich beim Betrachten dieser Malerei ausreichend Zeit nehmen, um ihre Materialität und Malweise in allen Nuancen zu erkunden, was eine Reproduktion, wenn überhaupt, höchstens in einzelnen Details zu leisten vermag. Das Bild in meinem Raum besteht aus zwei unterschiedlichen Hälften, die durch einen zungenförmigen Streifen in der Mitte geteilt, aber nicht vollständig voneinander getrennt sind. Die aus inei-

## FACE TO FACE

CLAUDINE GRAMMONT

It is there with me: we share the same space. For some years now it has been watching over me with its bright presence. In the magic of certain mornings, here in Nice, it merges with it all, suffusing the room with its radiance, or when—later in the day—my gaze wanders around the space, absorbed in some preoccupation, it intervenes, catching me and reminding me of the very simple beauty of the day. Down to earth. Regain my bearings. Some of the images on the wall, when seen repeatedly, cease to be visible; having delivered their message, they hang there like dead skins, voided of meaning—a sad spectacle. But this one: this one has never stopped shape-shifting, as alive as a face; and I never tire of looking at it, of following the movement of its clear forms, of hearing its light song.

It is an untitled work by Shirley Jaffe, painted in 1972 (p. 162).<sup>1</sup> This was the period when, having abandoned the gesturality of abstract expressionism, the artist moved towards a language of simple geometrical forms, treated in flat tints. It is a large-format work, but not too large, found frequently in her work. Among the paintings from this period, this one differs by the importance given to white—the use of which only became more pronounced later on. In his text “Shirley Jaffe, histoire d'un tableau,” Yves Michaud describes the artist's working method: the stages in the making of the paintings—their slow and meticulous elaboration, in contrast with the impression given by photographs of something made simply, quickly and directly (p. 164).<sup>2</sup>

As he points out, the seductive reproduction that shows only the precise forms is deceptive, because it “cannot suggest the barely perceptible fever that suffuses the painting.”<sup>3</sup> And yes, we need to take the time to look at this painting, to explore its material and nuances, which a flat reproduction cannot reveal—except perhaps in details. The painting here is split into two parts, differing in spirit, which are divided but not totally separated by a tab-like strip in the middle. The left part is architectural and static in its effect, constituted essentially by interlocking geometrical forms. The right-hand part, in contrast, is dynamic and throbbing, clearly more organic, comprised of black forms that might look like leaves, but are not, as well as three forms—green, blue and red—spreading out in a fan-like shape. The mural character of the left-hand zone of the painting is heightened by the matt, light appearance of the color blocks and by the color harmonies reminiscent of

nander verschränkten geometrischen Formen bestehende linke Hälfte wirkt architektonisch und statisch, die rechte hingegen dynamisch und lebendig, eher organisch. Sie besteht aus mehreren blattähnlichen schwarzen sowie drei fächerförmig angeordneten Formen in Grün, Blau und Rot. Der Eindruck eines Wandgemäldes der linken Bildhälfte wird zusätzlich verstärkt durch die matten, zarten Farbflächen und die an Freskomalerei erinnernden Farbklänge (insbesondere das Nebeneinander von Blau, Rosa, Gelb und Ockertönen) sowie durch die Art, wie diese angeordnet sind und sich fügen. Ich

fresco painting (the encounter of blue, pink, yellow and ochers in particular), and by the way in which they are juxtaposed and interlock. I am thinking of Fra Angelico and the convent of San Marco in Florence, of Piero della Francesca. It is all gentle, light, airy, meditative. Although none of the colors are superposed, their arrangement suggests planes: in particular, the three successive blue oval forms, truncated or apparently inscribed in a cartouche that compresses them, seem to emerge from underneath, just like the two narrow bands of a slightly different blue that



Jaffe bei der Arbeit im Atelier, Rue Saint-Victor 8, Paris, 1982 /  
Jaffe at work in the studio, 8, rue Saint-Victor, Paris, 1982

denke an Fra Angelico im Kloster San Marco in Florenz oder an Piero della Francesca. Alles ist zart, leicht, luftig, regt zur Meditation an. Auch wenn die Farben einander nicht überlappen, erwecken sie den Eindruck, als seien sie in Schichten aufgetragen worden: Insbesondere die Reihe der drei angeschnittenen ovalen blauen Formen, die so aussehen, als seien sie in einer Hülse komprimiert, scheinen aus dem Untergrund aufzutauchen, desgleichen die beiden schmalen vertikal verlaufenden Streifen

look like the visible part of two emerging ovals. In apparent contradiction with the left-hand part, the right-hand side seems to be less frontal, but let's us imagine suspended forms, with three levels of depth: first of all, the three colored forms; then the black ones placed on a white background. But that is not the case, because the white—far from being an inert ground—plays an active role here in the composition, to the degree that it itself becomes a form involved in a complex interplay with the

in leicht moduliertem Blau, die wie der sichtbare Teil von zwei bündig abschliessenden Ovalen wirken. In vermeintlichem Widerspruch zur linken Hälfte scheint die rechte weniger frontal ausgerichtet zu sein, als würden die Formen in drei gestaffelten Ebenen schweben: im Vordergrund die drei farbigen Formen, dahinter die schwarzen auf einem weissen Hintergrund. Davon kann jedoch keine Rede sein, da das Weiss kein lebloser Hintergrund ist, sondern aktiv an der Komposition mitwirkt, sodass es selbst zur Form wird, die ein komplexes Spiel mit den Bildrändern unterhält. So bahnt sich das Weiss zwischen den schwarzen Elementen an mehreren Stellen seinen Weg und drängt diese gelegentlich bis an die materielle Grenze der Leinwand, wie um diese zu annullieren und zu überwinden. Das solide Weiss dringt bis in die kleinsten Räume zwischen den Formen, und es entsteht der Eindruck, diese hätten sich gerade erst voneinander gelöst: wie etwa die spitz zulaufende schwarze ovale Form, die entlang des ockerfarbenen vertikalen Streifens in der Bildmitte verläuft und nun minimal von diesem getrennt ist. Ihr Umgang mit den Zwischenräumen, die Spannung zwischen den Elementen, bestimmten, so Shirley Jaffe, die Grundkomposition ihrer Werke – das sei ihr persönliches Bekenntnis zum Feminismus: «Ich habe mich gefragt, ob meine Malerei, meine Art, über die Beziehung zwischen den Formen und dem Ganzen nachzudenken, typisch weiblich ist.»<sup>4</sup>

Abgesehen davon, dass ich mich aufgrund meiner täglichen Begegnung mit Shirley Jaffes Gemälde schon seit Langem mit dem Gedanken trage, ihr erneut eine Ausstellung im Musée Matisse zu widmen (die letzte fand 1995 unter der Ägide von Xavier Girard statt), war paradoxerweise die Reproduktion eines Bildes auf dem Instagram-Account ihrer Galerie der tatsächliche Auslöser für den Kontakt zu Nathalie Obadia und Maimiti Cazalis. Durch sie trat ich mit Frédéric Paul in Verbindung, der ein solches Projekt schon seit Jahren für das Centre Pompidou ins Auge gefasst hatte. Die so trügerische Reproduktion hatte uns zusammengeführt, das war wohl ihre Bestimmung. Nun soll endlich die viel zu seltene Begegnung mit der Malerei von Shirley Jaffe stattfinden. Ich habe mir gewünscht, dass die Station im Musée Matisse ganz und gar in den Händen von Frédéric Paul liegt, der Shirley und ihr Werk schon lange Zeit begleitet, während ich sie im Wesentlichen einzig über das bereits erwähnte Bild, kannte. Das Besondere am Ausstellungsort in Nizza, nach denen in Paris und Basel, ist, dass er Shirley Jaffe bei Matisse willkommen heißen wird. Xavier Girard und Yves Michaud hatten uns schon zu ihrer Zeit vor einem übereliten und oberflächlichen Vergleich zwischen

edges of the picture. Indeed, in several places, the white forges a path among the black elements, pushing them so far that they sometimes reach that material limit, as if aiming to cancel and transcend it. This solid white slips into the interstices between the forms, even the finest ones, giving the impression that they have only just come apart; take the black oval at the tip, following the vertical ochre strip in the middle of the painting, yet lying very slightly apart from it. On this use of interstices between forms, Jaffe speaks of seeking a tension between relations, which is her way, she says, of affirming her feminism: “I asked myself if my painting, my way of thinking about the relation between forms and the totality, was not something very feminine.”<sup>4</sup>

Apart from the fact that my daily frequentation of Jaffe via that work convinced me long ago of the need to give her a new exhibition at the Musée Matisse (the last one was held in 1995 under the auspices of Xavier Girard), it was, oddly enough, the reproduction



Henri Matisse, Album «Jazz» *Le Lagon n°18*, aus einer Mappe mit zwanzig Pochoirs / from a portfolio of twenty pochoirs, 1947, 42 × 32 cm, Palais des Beaux-Arts, Lille

of a painting seen on the Instagram account of her gallery that led to my getting in contact with Nathalie Obadia and Maimiti Cazalis; I was also introduced to Frédéric Paul through that channel, who had long been working towards such a project at the Centre Pompidou. That very deceptive reproduction brought us together, and it therefore had a role to play. But, today, we want that all-too-rare encounter with Jaffe's painting to happen. I wanted the Musée Matisse show to be totally in Frédéric's hands, since he had been following Shirley and her work for many years, whereas all I knew well was that one painting: the one I have mentioned. The particularity of the Nice venue, after Paris and Basel, is that Jaffe is being hosted “by Matisse.” Back in the day, Xavier Girard and Yves Michaud had warned us against making over-hasty, superficial comparisons between some of Jaffe's paintings and the gouache cut-outs of the older artist (p. 165). But the connec-

einigen Werken Shirley Jaffes und den Papierschnitt-Gouachen ihres älteren Kollegen gewarnt (S. 165). Die Berührungs punkte zwischen Jaffe und Matisse sind jedoch tiefgründiger und gehen über blosse formale Analogien weit hinaus.

Da ist zunächst ihre Begegnung mit Matisse' Werk. Als Shirley Jaffe im Oktober 1949 nach Paris kam, lebte der Künstler noch und seine jüngsten Werke wurden dank der Ausstellungen von 1949 im Musée national d'art moderne sowie im Jahr darauf in der Maison de la Pensée Française lebhaft wahrgenommen. Bei Letzterer waren neben seinen Arbeiten für die Chapelle du Rosaire in Vence auch einige seiner farbigen Papierschnitte zu sehen, die Ellsworth Kelly in Erstaunen versetzten. Shirley selbst berichtete, sie habe Matisse über dessen Schwiegersohn Georges Duthuit entdeckt, den sie dank Jean-Paul Riopelle und Sam Francis kennengelernt hatte und der ihnen «so viel von ihm erzählte»<sup>5</sup>. Es kam zu häufigen Besuchen der kleinen Gruppe in der Rue du Dragon, was Duthuit nebenbei bemerkte den Unmut seiner Frau Marguerite Duthuit, geborene Matisse, einbrachte.<sup>6</sup> Der Matisse in Duthuets Schriften ist ein origineller Charakter, tief mit dem Orient und der byzantinischen Kunst verbunden und damit weit entfernt von der in Frankreich vorherrschenden traditionalistischen Perspektive oder der amerikanischen formalistischen Lesart: Die Kunst von Matisse nähert sich insofern der byzantinischen Kunst an, als sie eine neue Beziehung zum Bild herstellt. Diese beruht auf der materiellen Präsenz des Kunstwerks, das in den Raum des Betrachters aufgenommen ist und mit dem es in einem dynamischen, stimulierenden Austausch steht. Ähnliche Gedanken entwickelte Duthuit in seinem Beitrag *«Les Fauves»* und in seinem in der Zeitschrift *Transition* veröffentlichten Artikel *«Matisse and Byzantine space»*, beide erschienen 1949.<sup>7</sup>

Wenn Shirley gefragt wurde, ob sie von Matisse' Formen etwas gelernt habe, antwortete sie ganz im Sinne von Duthuit, eher habe sie etwas vom Orient, von den persischen oder indischen Miniaturen gelernt.<sup>8</sup> Shirley Jaffe erwies sich als Matissianerin, wenn sie sagte: «Ich wünsche mir, dass meine Bilder den Menschen Energie und Vorstellungskraft schenken, dass sie ihnen ermöglichen, unverengenommen hinzuschauen. Sie sollen wissen, dass es viele verschiedene Wege gibt, viele offene Möglichkeiten.»<sup>9</sup> Die grossen Papierschnitte hätten kein besseres Beispiel für dieses Vorhaben liefern können, und so war es für Jaffe 1961 ein tiefgreifendes Erlebnis, als sie die von François Mathey im Pariser Musée des Arts décoratifs organisierte Ausstellung sah: «Es war sehr stark, sehr physisch»<sup>10</sup>, beteuerte sie. Und dann war Shirley Jaffe über den langen

tions between Jaffe and Matisse go much deeper than simple formal analogy.

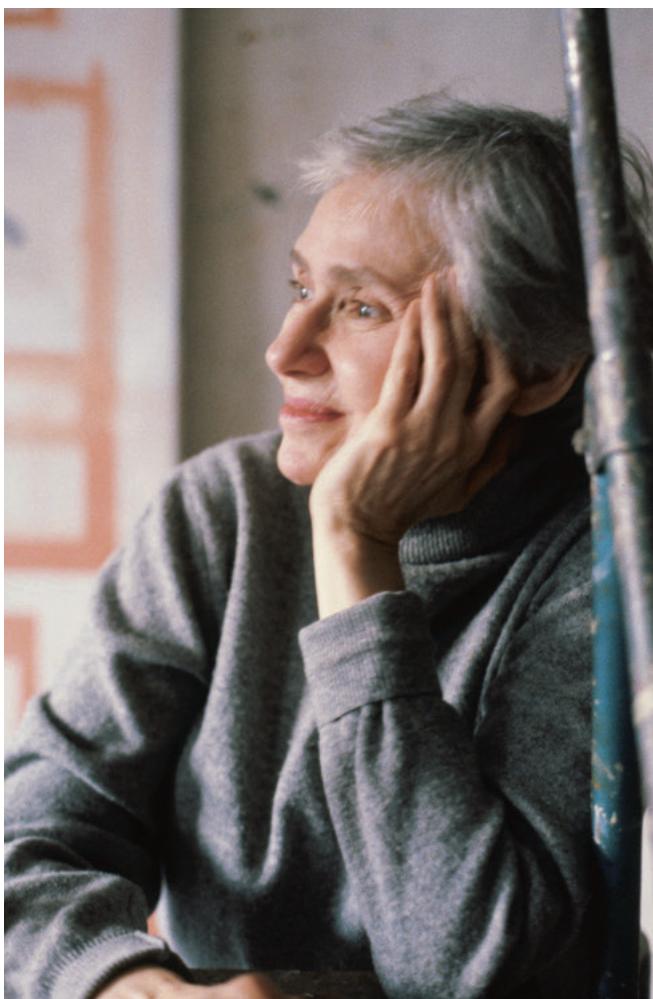
There was, to begin with, a real encounter with Matisse's work. When Jaffe arrived in Paris, in October 1949, the artist was still alive and his recent works were in the spotlight, with an exhibition at the Musée national d'art moderne in 1949 followed by another at the Maison de la Pensée Française in 1950, focusing on his work for the Rosaire chapel in Vence—along with a number of paper cut-outs which Ellsworth Kelly would discover with astonishment. Shirley herself said that it was through Georges Duthuit, Matisse's son-in-law—whom she met via Jean-Paul Riopelle and Sam Francis, and who “talked to us about him so much”<sup>5</sup>—that she discovered Matisse. Her assiduous frequentation of the little group in the rue du Dragon brought upon her the ire of Marguerite Duthuit, his wife.<sup>6</sup> Now, Duthuit's Matisse was a very original figure, deeply linked to his knowledge of the Orient and Byzantine art, and removed in this sense from the traditionalist perspective that dominated in France, but also from the American formalist reading. According to his interpretation, Matisse's art was close to Byzantine art in the sense that it instituted a new relation to the image founded on the material presence of the work inscribed in the viewer's space, and with which they establish a dynamic, stimulating exchange. That is notably what he explained in *Les Fauves*, as well as in an article for the journal *Transition*, “Matisse and Byzantine Space,” both published in 1949.<sup>7</sup>

When you asked Shirley if she had learned something from Matisse's forms, she would answer that she had learned more from the Orient, from Persian and Indian miniatures, thereby echoing Duthuit's conception.<sup>8</sup> If Jaffe was Matissean, it was when she affirmed that: “What I would like is for my paintings to give people energy and imagination, to allow them to look without pre-judging; so that they know there is a whole lot of different routes, possibilities that are open.”<sup>9</sup> There could be no better model for such an ambition than the large cut-outs, and, for her, it was quite a revelation when she saw the exhibition organized by François Mathey at the Musée des Arts décoratifs in 1961: “It was very powerful, very physical,” she stressed.<sup>10</sup> For many years, between 1966 and 1999, Jaffe was represented by Galerie Jean Fournier, where the other artists included Simon Hantaï, Daniel Buren, Claude Viallat, Pierre Buraglio and many more, among whom Matisse was an important reference—especially after the publication in 1972 of the *Écrits et propos sur l'art* by Dominique Fourcade, much consulted at the gallery.

Zeitraum von 1966 bis 1999 Künstlerin der Galerie Jean Fournier, neben Kollegen wie Simon Hantaï, Daniel Buren, Claude Viallat, Pierre Buraglio und etlichen anderen, für die das Werk von Henri Matisse eine wichtige Referenz war – insbesondere nach der Veröffentlichung seiner in der Galerie viel beachteten *Écrits et propos sur l'art* durch Dominique Fourcade im Jahr 1972.

Matisse und Jaffe ähneln sich in ihrer Herangehensweise an ein Gemälde. Beiden gemein ist die vermeintliche Einfachheit ihres Vorgehens. Und beide sind sich einig in dieser Auffassung vom Werk: Auf den ersten Blick scheint

Matisse und Jaffe are close in the very way they approach the making of a painting: with this preliminary caveat concerning apparent simplicity, which fits them both. They come together on this point: a work that may, on first reading, appear to have fallen into place easily, is in fact the result of a slow process made up of renunciations, in which much of the effort bears, precisely, on the erasure of its traces, in order, perhaps, to achieve grace or, rather, that which constitutes the vibrato, life—the “fever” Yves Michaud spoke of. Jaffe would have called this movement; not just the move-



Jaffe, Rue Saint-Victor 8, Paris, 1987

es leicht entstanden zu sein, tatsächlich aber ist es das Ergebnis eines langsamen, entbehrungsreichen Prozesses. Dieser besteht zum Grossteil in seiner eigenen Auslöschung, um vielleicht, ja, einen Zustand der Gnade zu erreichen oder auch das, was alles in Schwingung versetzt, das Leben, «das Fieber», wie Yves Michaud es nannte. Jaffe würde das als Bewegung bezeichnen, die sich nicht nur aus den sichtbaren Spannungen zwischen den einzelnen Bildelementen, aus den diversen von ihr bewusst erzeugten Überraschungen, ergibt, sondern auch

ment arising from the apparent tension between elements in the painting—the various surprises that she goes about creating—but also from the very material of the surface and the way it is worked, constantly transformed, until it reaches a point of equilibrium. These transformations are invisible—or nearly, for Jaffe erased and scraped, and sometimes started from scratch. “The fundamental contradiction,” she explained, “is that I start out with a system and end up with a kind of hidden system.”<sup>11</sup> Matisse’s procedure involves that same tension

aus der Materialität der Oberfläche und deren Wirkung, die sich ständig wandelt, bis sie zu einem Gleichgewicht findet. Diese Veränderungen sind mit dem Auge nicht oder fast nicht zu erkennen, da Shirley auf dem Bildträger wischt und kratzt, manchmal sogar ganz von Neuem beginnt. «Der wesentliche Widerspruch», erläutert sie, «besteht darin, dass ich mit einem System beginne, um zu einer Art von verborgenem System zu gelangen.»<sup>11</sup> Die Matisse'sche Malweise, die in verschiedenen Etappen mit bisweilen radikalen Veränderungen verfährt, weist dieselbe Spannung innerhalb seines Werkes auf:

«Die Reaktion jeder Etappe ist ebenso wichtig wie ihr Gegenstand. [...] In jeder Etappe fühle ich ein Gleichgewicht, einen Abschluss. Wenn ich in der folgenden Sitzung irgendwo auf dem Bild eine schwache Stelle finde, dann führe ich mich durch diese schwache Stelle wieder ein – ich dringe durch die Bresche ein –, und ich entwerfe alles von neuem. Das geht so weit, dass alles wieder in Bewegung gerät.»<sup>12</sup>

Ein berührendes Eingeständnis von Schwäche, das uns ahnen lässt, was eine Künstlerin wie Shirley Jaffe vermutlich so deutlich bei ihm erkannt hatte. Um die verschiedenen Etappen in seinem malerischen Arbeitsprozess festzuhalten, liess Matisse seine Werke seit den 1930er-Jahren in ihren jeweils ausgewogenen Momenten fotografieren, bevor er mit der Arbeit fortfuhr und sie veränderte: handfeste Dokumente seiner Arbeit, die ansonsten wohl verschwunden wären, da er soviel auslöschte. In der Folgezeit boten ihm die Papierschnitte, ein äusserst bewegliches Medium, das aus mit Nadeln befestigten und erst später endgültig fixierten kolorierten Formen besteht, die Möglichkeit permanenter Wandlung. Anstatt zu fotografieren, hielt Shirley Jaffe auf ein und demselben Bristol-Papier mithilfe eines bestimmten Notiz-Systems die verschiedenen Veränderungen des jeweils in Arbeit befindlichen Bildes fest, bis diese kaum noch, wahrscheinlich nur noch von ihr selbst, zu entziffern waren.<sup>13</sup> In einem Brief an Jean Fournier vom 18. Januar 1982 schrieb sie: «In meinen Bildern geht es nicht darum zu bereuen, sondern darum etwas aufzubauen.»<sup>14</sup> Dieser Satz könnte genauso gut von Matisse stammen.

Und schliesslich ist da dieses im Atelier aufgenommene vielsagende Foto (S. 209): Es zeigt eine an der Wand hängende Schere und darüber auf einem Zettel, ein wenig unbeholfen, das Wort SCALE. Ein Rebus, das für MATISSE steht?<sup>15</sup>

in the work, a process consisting in successive states and changes that can be radical:  
“The reaction of each stage is as important as the subject. [...] At each stage, I reach a balance, a conclusion. At the next sitting, if I find that there is a weakness—I re-enter through the breach—and I reconceive the whole. Thus everything becomes fluid again. [...]”<sup>12</sup>

This marvelous admission of weakness affords a glimpse of the artist so clearly perceived by Jaffe. In order to keep the trace of this progress of the painting in successive stages, in the 1930s Matisse began having works photographed at their moments of balance, before changing everything and starting anew—documents or manifestoes of the work that would otherwise have almost disappeared behind his extensive erasures. Later, the paper cut-outs, an eminently mobile medium since it comprised pinned colored forms—they were only fixed later on—allowed him to constantly re-form the work. Jaffe, rather than photographing, preferred to note the changes to the painting in progress on Bristol paper,<sup>13</sup> and the result was sometimes virtually illegible—except perhaps for her. In a letter to Jean Fournier on January 18, 1982, she wrote: “In my picture, it is not about correcting but constructing.”<sup>14</sup> Matisse himself could easily have written such words.

And finally, there is that photograph taken in the studio, which gives me a clue (p. 209): it shows a pair of scissors hanging on the wall with, written somewhat awkwardly on a piece of paper above it, the word SCALE. A rebus for MATISSE, perhaps?<sup>15</sup>

