



who is who

EDDY NOVARRO UND DIE AVANTGARDE DER 50ER BIS 70ER JAHRE

Herausgegeben von Markus Müller
für das Kunstmuseum Pablo Picasso Münster

WIENAND



inhalt

Vorwort	7
Margrit Bernard	
Die doppelte Epidermis des modernen Künstlers	9
Markus Müller	
Eddy Novarro und das künstlerische Zentrum Paris in den 50er und 60er Jahren	24
Beate Reifenscheid	
Die amerikanische Avantgarde in der Sammlung von Eddy Novarro	35
Markus Müller	
Katalog	45
Anhang	245
Werkverzeichnis	246
Eddy Novarro Fotografien	252



Vorwort

„Eddy Novarro hat einen speziellen Platz in der Welt der modernen Fotografie.“

Pierre Restany

Eddy Novarro war Fotograf, Sammler und Kosmopolit. Sein künstlerisches Werk widmete er den großen Künstlern des 20. Jahrhunderts. Bedeutende Maler und Bildhauer wie Pablo Picasso, Marcel Duchamp, Hans Arp, Joseph Beuys und Robert Rauschenberg zählten zu Novarros Freunden, denen er über vier Jahrzehnte hinweg immer wieder begegnete, um sie in eindringlichen fotografischen Porträts festzuhalten.

Eddy Novarro war rumänischer Herkunft, geboren zwischen 1925 und 1930 in Bukarest. Nachdem er in den 50er Jahren über Italien nach Brasilien emigriert war, fand er in Rio de Janeiro seine zweite Heimat. 1958 folgte Novarro einer Einladung des Architekten Sergio Wladimir Bernardes zur EXPO nach Brüssel, um mit einer Fotoserie den brasilianischen Pavillon zu dokumentieren. Hier machte er die Bekanntschaft von René Magritte, der ihn in den Kreis der Pariser Surrealisten einführte.

Ab den 70er Jahren lebte Novarro zeitweise in Deutschland, da in Europa, wie er selbst einmal sagte, „das Zentrum der Kunst lag“. Während eines Aufenthaltes in New York im Februar 1978 begegnete Novarro dem dort ansässigen Galeristen Leo Castelli, der ihn mit der Pop-Art-Szene vertraut machte, und schon bald kam er auch mit deren Künstlern wie Robert Rauschenberg, Andy Warhol und Roy Lichtenstein in Kontakt. Doch nicht nur Künstler, sondern auch Staatsoberhäupter, Präsidenten und Schauspieler zählten zu Novarros Freunden und Auftraggebern. So entstanden über viele Jahrzehnte hinweg unter anderem auch Porträts von Ava Gardner, Liz Taylor, König Hussein von Jordanien, Evita Peron und dem Dalai Lama, mit dem ihn eine lebenslange tiefe Freundschaft verband.

Novarro erzählte mir oft von seinen Begegnungen mit den „Großen“, und wenn er beispielsweise davon berichtete, wie Picasso ihm einmal nach seiner Ankunft in Südfrankreich Pfannkuchen gebacken hatte, leuchteten seine Augen, und man war sich gewiss, was für ein außergewöhnlicher Künstler und Zeitzeuge Novarro selbst war.

Die hier erstmalig gezeigte deutsche Privatsammlung vereint heute die Fotografien Novarros mit Werken der porträtierten Künstler, die sie ihm und seiner Muse Nana zum Dank und aus Freundschaft gewidmet haben. Damit spannt sie einen weiten Bogen von der Kunst der Ecole de Paris mit Werken von André Masson, Man Ray, Pierre Soulages, Alfred Manessier und Hans Hartung, über Maler und Literaten des Surrealismus wie André Breton, Tristan Tzara, Wifredo Lam und René Magritte bis hin zu Werken der amerikanischen Expressionisten Mark Rothko und Willem de Kooning. Ihren glanzvollen Höhepunkt findet die Ausstellung in den Arbeiten der mehrfach vertretenen Künstler Pablo Picasso, Joan Miró, Lucio Fontana, Mark Tobey und Massimo Campigli, und natürlich in den hier gezeigten fotografischen Meisterporträts von Eddy Novarro.

Margrit Bernard

Lévi-Strauss wird Lam ab 1941 vorübergehend ins amerikanische Exil gehen. Aus dessen erstem Jahr stammt ein lobender Beitrag Bretons über Lam, in dem er unter Anspielung auf die kubanische Abkunft des Künstlers ausführt: „Die reichen Quellen der primitiven Vision sind bei Wifredo Lam nicht versiegt; aufgrund seiner Herkunft ... hat er die einmalige Chance, instinktiv aus ihm zu schöpfen, während er gleichzeitig vom Gefühl her dem sozialen Bewußtsein dieses Zeitalters tief verhaftet bleibt und die am höchsten entwickelte Technik beherrscht.“⁷ Im Zusammenhang mit den „primitivistischen“ Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts kommt dem Œuvre von Wifredo Lam ein bedeutender Stellenwert zu. In seinen Werken vollbringt der Kubaner eine künstlerische Syntheseleistung, indem er Stammesrituale und das von Lévi-Strauss beschriebene „wilde Denken“ mit westlicher Kultur und den ästhetischen Maximen des Surrealismus verbindet.



11 André Masson, ohne Titel, 1965

Wifredo Lams surrealistischer Weggefährte André Masson ist gleich mit mehreren Zeichnungen in der Sammlung präsent. Seine in Wachskreide und Filzstift farbig reich orchestrierte Zeichnung → **ABB. 11 & KAT. 69** verbindet grafische Chiffren, die in scheinbar flüchtiger zeichnerischer Faktur ausgeführt wurden, mit farbigen Flächenelementen. Der Duktus dieses auf den 5. Januar 1965 datierten Werks kann als spätes Echo auf das von den Surrealisten propagierte Prinzip der „écriture automatique“ verstanden werden. Hierbei sollte quasi unter Ausschaltung der Vernunftkontrolle in einem assoziativ-halbbewussten Zustand das Kunstwerk produziert werden. Picasso polemisierte einmal gesprächsweise dem Fotografen Roberto Otero gegenüber im Hinblick auf dieses surrealistische Schaffenskonzept, indem er ausführte, dass er das Originalmanuskript von Bretons und Eluards Werk *L'Immaculée Conception* gesehen habe, das vor lauter Korrekturen strotze. Man könne sich lebhaft vorstellen, um welchen Grad „automatistisches Schreiben“ es sich hier wohl handle.⁸

André Breton versteigt sich in seiner Eloge des Werks von Masson zu der Äußerung, er könne als „der ‚surrealistischste‘ von uns allen“ betrachtet werden.⁹ Er sah in dessen Œuvre mustergültig das künstlerische Prinzip des psychischen Automatismus repräsentiert, indem er ausführte: „... auf der Suche nach solchen Prinzipien, auf die man sich fest verlassen kann, stieß André Masson ganz am Anfang seines Weges auf den Automatismus. Die Hand des Malers wird hier tatsächlich beflügelt. Sie ist nicht mehr dieselbe, die die Form der Gegenstände sklavisch nachzeichnete, sie ist vielmehr in ihre eigene Bewegung verliebt und nur in sie und beschreibt jetzt die unwillkürlich auftauchenden Formen, an denen die Erfahrung lehrt, daß sie dazu berufen sind, reale Gestalt anzunehmen.“¹⁰ Insbesondere der freie, stenogrammartige Fluss zeichnerischer Motorik und die von Breton beschriebenen, „unwillkürlich auftauchenden Formen“ kennzeichnen in besonderer Weise die in der Kollektion vertretenen Werke.

Im Winter des Jahres 1920 hatte André Masson in der Pariser rue Blomet einen neuen Nachbarn bekommen, dessen Haushalts- und Atelierführung sich grundlegend von der eigenen unterschied. Der benachbarte Künstler war der Katalane Joan Miró, der rückblickend ausführte: „Masson lebte mit seiner Frau Odette und

seiner kleinen Tochter Lili in einem unbeschreiblichen Durcheinander und Schmutz. Ich hatte einen Ordnungs- und Sauberkeitsfimmel. Die Leinwände waren ordentlich weggeräumt, die Pinsel gewaschen, und ich wichste sogar den Parkettboden.“¹¹ Dieses anekdotische Detail der Nachbarschaft beider Künstler wäre nicht der Erwähnung wert, wenn nicht Joan Miró gerade durch Vermittlung von André Masson Zugang zu den Pariser Surrealistenkreisen erhalten hätte. Masson gehörte zum Künstler- und Literatenzirkel um André Breton, der sich regelmäßig zu Diskussionen in Pariser Stammcafés traf. Vornehmlich als stummer Zuhörer soll Miró diesen Treffen beigewohnt haben, aber der introvertierte Künstler assimilierte in der brodelnden Ideenküche der Pariser Surrealistenbewegung viele Vorstellungen, die in den folgenden Schaffensjahren und -jahrzehnten virulent werden sollten.

Eddy Navarro traf Joan Miró am 4. Dezember 1976 in seinem Atelier auf Palma de Mallorca. Der Katalane soll Navarro gebeten haben, ihm Fotos anderer Künstler zu zeigen, und es ist bezeichnend, dass Miró die Porträts von Picasso und Braque auswählte, um sie in sein Atelier zu stellen und zu betrachten.¹² Auf das Jahr 1976 datieren zwei der insgesamt vier farbigen Zeichnungen, die alle Nana und Eddy Navarro gewidmet sind → **ABB. 12 & KAT. 74–77**. Joan Miró zeigte sich dem Ehepaar Navarro gegenüber also ungemein großzügig. In der Verbindung aus grafischen Chiffren und Ideogrammen mit Farbflächen, die durch die Kreuzungen und Überlagerungen determiniert sind, atmen die Zeichnungen ganz den Geist des freien und gelösten Spätwerks von Joan Miró. Über diese durchaus konstanten Grundkomponenten seiner Bildsprache hatte er bereits 1940 notiert: „Die schematischen Zeichen müssen eine enorme Suggestivkraft haben, andernfalls wären sie ein abstraktes und dadurch totes Ding...“¹³ Eben diese Spannung halten die Werke kompositorisch dadurch aufrecht, dass die linearen, grafischen Gebilde immer wieder Verweischarakter auf die Gestaltwelt besitzen. So fügen sich aus den grafischen Kürzeln in den Werken immer wieder Köpfe mit Augenpaaren, Gliedmaßen und Gestirnsformationen zu scheinbar kindlich-unschuldigen Harlekinaden. Der heiter beschwingte Duktus dieser Zeichen lässt vergessen, dass Miró zum Zeitpunkt ihrer Entstehung über 80 Jahre alt war.

„Man braucht lange, um jung zu werden“ hat sein Landsmann Pablo Picasso einmal ausgeführt. Ähnlich wie Miró konserviert sich auch Picasso eine fulminante Schaffenskraft bis ins hohe Alter. Er ist bereits ein internationaler Star des Kunstbetriebs als ihn Eddy Navarro durch Vermittlung des spanischen Stierkämpfers Luis Miguel Dominguín am 27. Oktober 1964 trifft. Die Begegnung fand in der Villa Notre-Dame-de-Vie in Mougins statt. Picasso variiert in den beiden Navarro gewidmeten Werken das Thema des Stierkopfes nicht nur durch differierende Formate, sondern auch im Hinblick auf den zeichnerischen Vortrag → **ABB. 13, 14 & KAT. 88, 89**. Die hochformatige Skizze besticht durch eine kursorisch knappe Linienführung, die die Konturen des Tierkopfes umreißt. Die am gleichen Tag entstandene querformatige Darstellung ist in der Gesamtanlage zeichnerisch differenzierter und elaborierter. Picasso war bekanntermaßen ein „aficionado“, ein begeisterter Anhänger des Stierkampfes als spanischem Volkssport. Seine ersten, kindlichen Zeichnungen umkreisen die Physiognomie



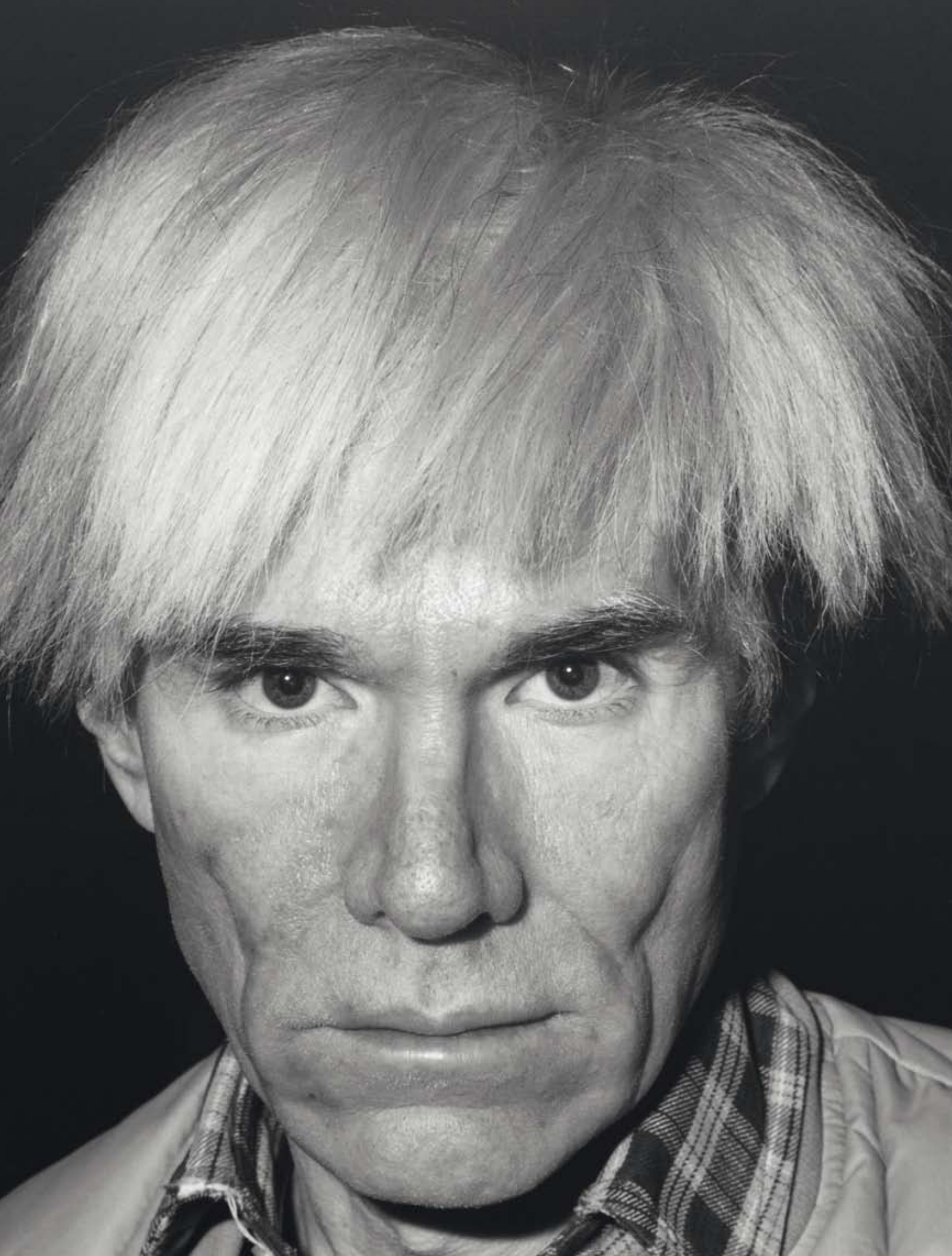
12 Joan Miró, ohne Titel, 1976



13 Pablo Picasso, ohne Titel, 1976



14 Pablo Picasso, ohne Titel, 1976



Die amerikanische Avantgarde in der Sammlung von Eddy Novarro

Markus Müller

Eddy Novarro war als Pressefotograf in die Organisation der Brüsseler Weltausstellung von 1958 involviert, wie bereits im einleitenden Beitrag ausgeführt wurde. Dieser Umstand ist im Hinblick auf seine Kenntnisse der internationalen Kunstszene insofern bedeutsam, als die Amerikaner dort in ihrem Pavillon die „Speerspitze“ der jüngsten künstlerischen Entwicklungen in den Vereinigten Staaten präsentierten.¹ Im selben Jahr zeigte die Kunsthalle Basel unter dem Titel *Die neue amerikanische Malerei* eine Werkschau, die vom Museum of Modern Art in New York konzipiert worden war. Der bedeutende amerikanische Kunstkritiker Clement Greenberg konnte vor diesem Hintergrund in einem 1960 veröffentlichten Beitrag feststellen, dass die ältere Generation amerikanischer Künstler dazu beigetragen hatte, die amerikanische Malerei erstmals zu einem „exportfähigen Artikel“ zu machen.²

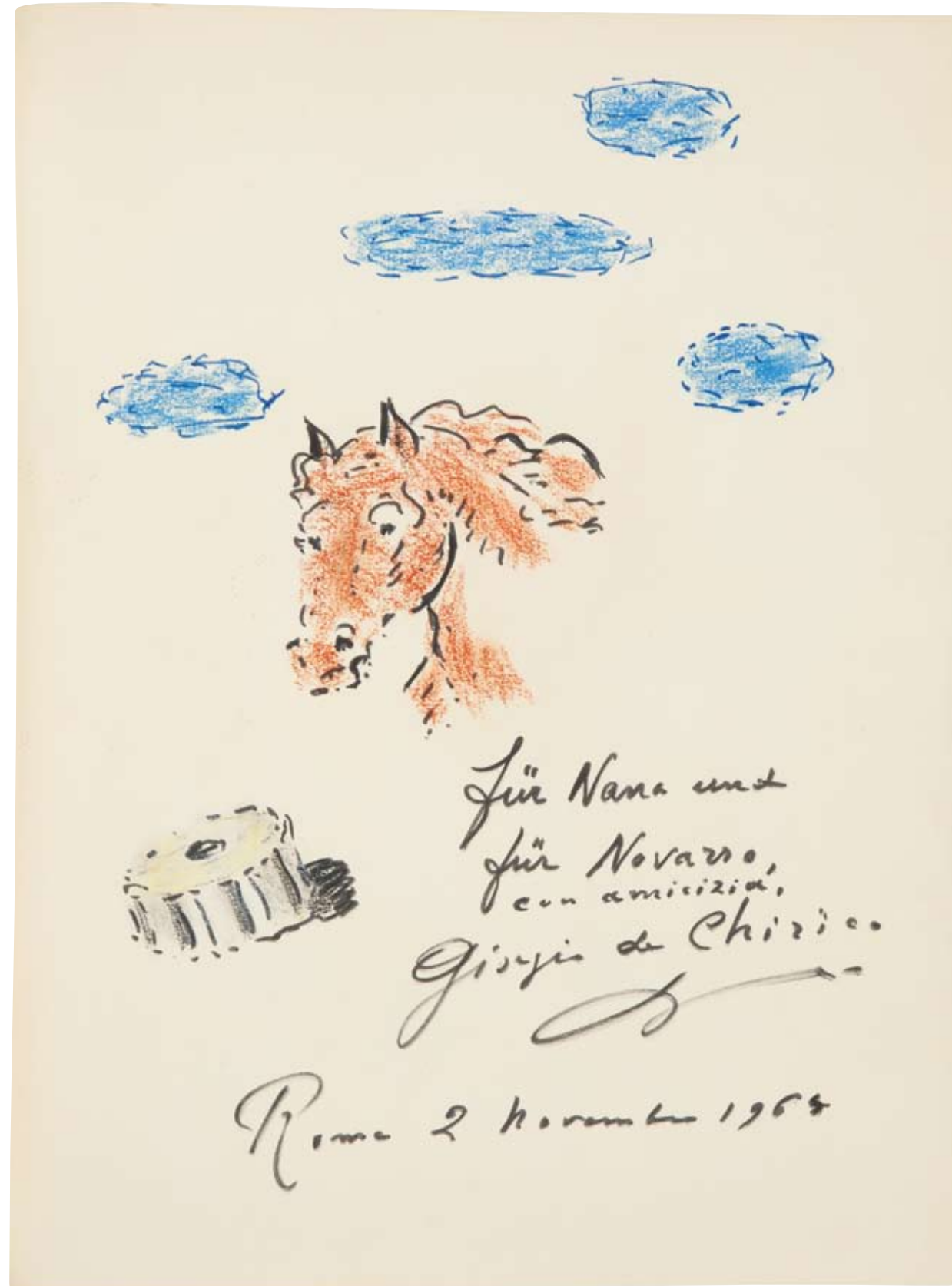
Ein erstarkendes Selbstbewusstsein der amerikanischen Kunstwelt wuchs in den beiden Nachkriegsdekaden, insbesondere gegenüber Paris als der etablierten Welthauptstadt der Künste. Als New Yorker Schule bezeichnete man auch die jüngsten amerikanischen Tendenzen und in dieser geografischen Definition steckt eine evidente Opposition zur Ecole de Paris. Die europäisch geprägte Kunst wurde von den amerikanischen Künstlern zunehmend als blutleerer Ästhetizismus verworfen. So hat Barnett Newman in einem 1948 verfassten Text sehr treffend diese epochenspezifische Sichtweise einmal wie folgt formuliert: „Alles [an Europa] ist so hoch kultiviert. Der Künstler in Amerika ist im Vergleich dazu ein Barbar. Er besitzt nicht die überfeinerte Sensibilität gegenüber dem Gegenstand, die europäisches Empfinden beherrscht. Er besitzt nicht einmal die Gegenstände. Dies ist daher unsere Gelegenheit, frei von altem Tand näher an die Ursprünge der tragischen Empfindung zu kommen. Sollen wir nicht als Künstler neue Gegenstände zur Darstellung suchen?“³

Diese Suche nach einer eigenen, spezifisch amerikanischen Kunst auf der Grundlage einer neuen, ästhetischen Ursprünglichkeit, mündet im Abstrakten Expressionismus. Die Bezeichnung Abstrakter Expressionismus ist keine Wortschöpfung der Nachkriegsjahre, sondern taucht als Begriff bereits kurz nach dem Ersten Weltkrieg im Zusammenhang mit den verschiedenen Facetten und Spielarten des deutschen Expressionismus auf. Der Abstrakte Expressionismus in Amerika, als die erste große Nachkriegsentwicklung in den bildenden Künsten, fußt auf den Grundlagen der surrealistischen und der lyrisch-expressiven Strömungen der Abstraktion der Vorkriegsjahre. Die janusköpfige Wesensart dieser künstlerischen Entwicklung beschrieb Edward Lucie-Smith mit der Bemerkung, der „abstrakte Expressionismus schaute in gleicher Weise in die Zukunft wie in die Vergangenheit.“⁴

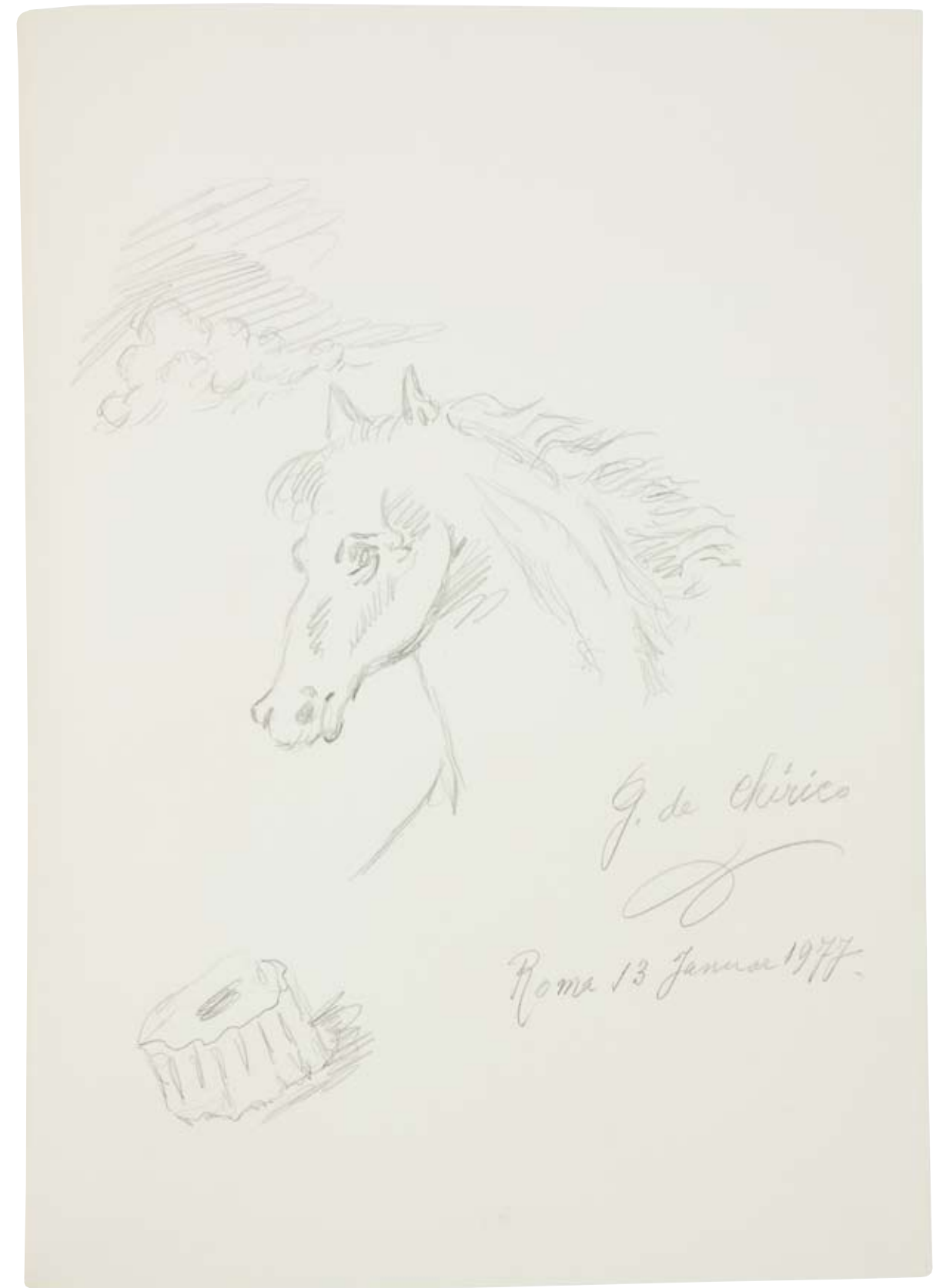


Marc Chagall

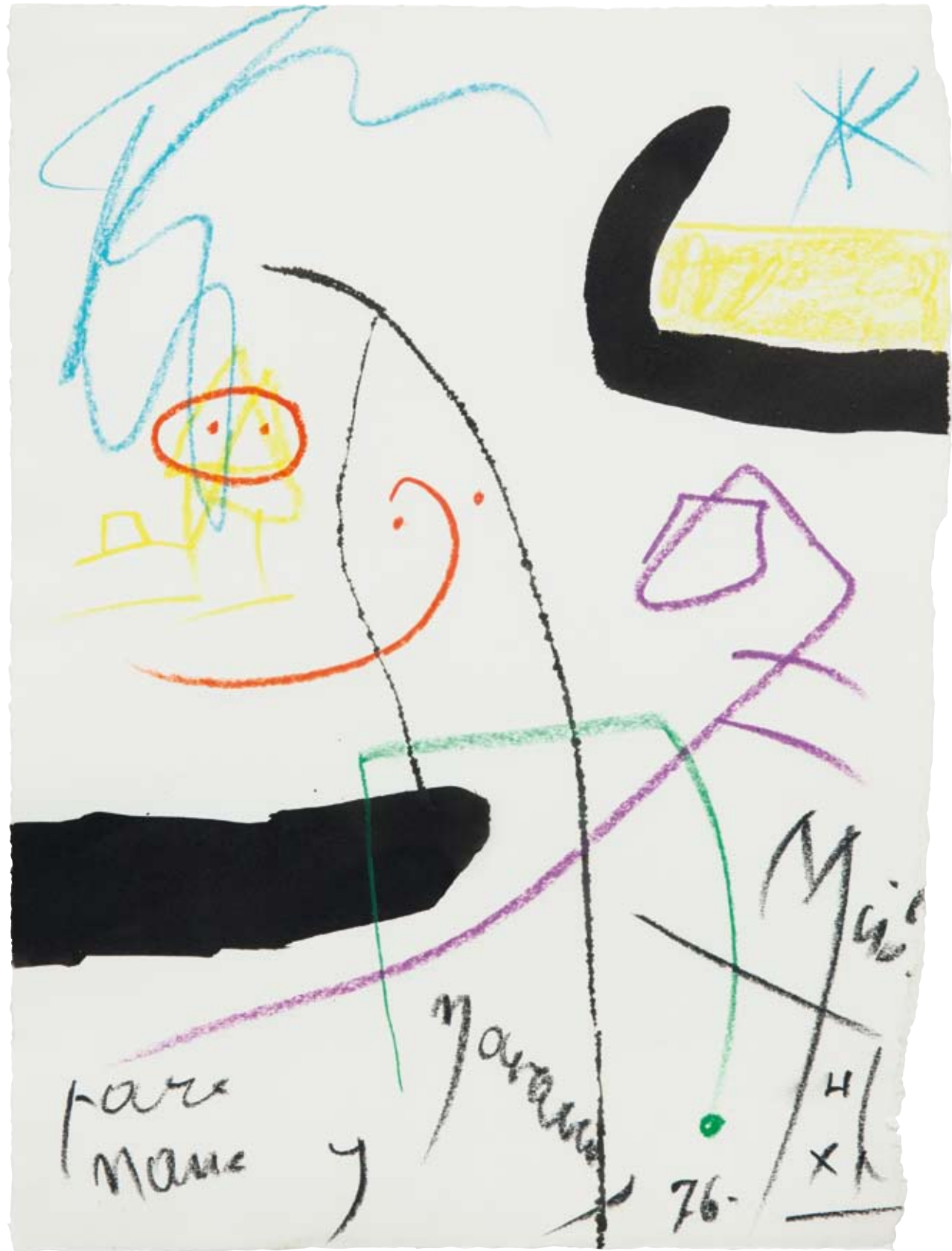
7. JULI 1887 WITEBSK – 28. MÄRZ 1985 SAINT-PAUL DE VENCE



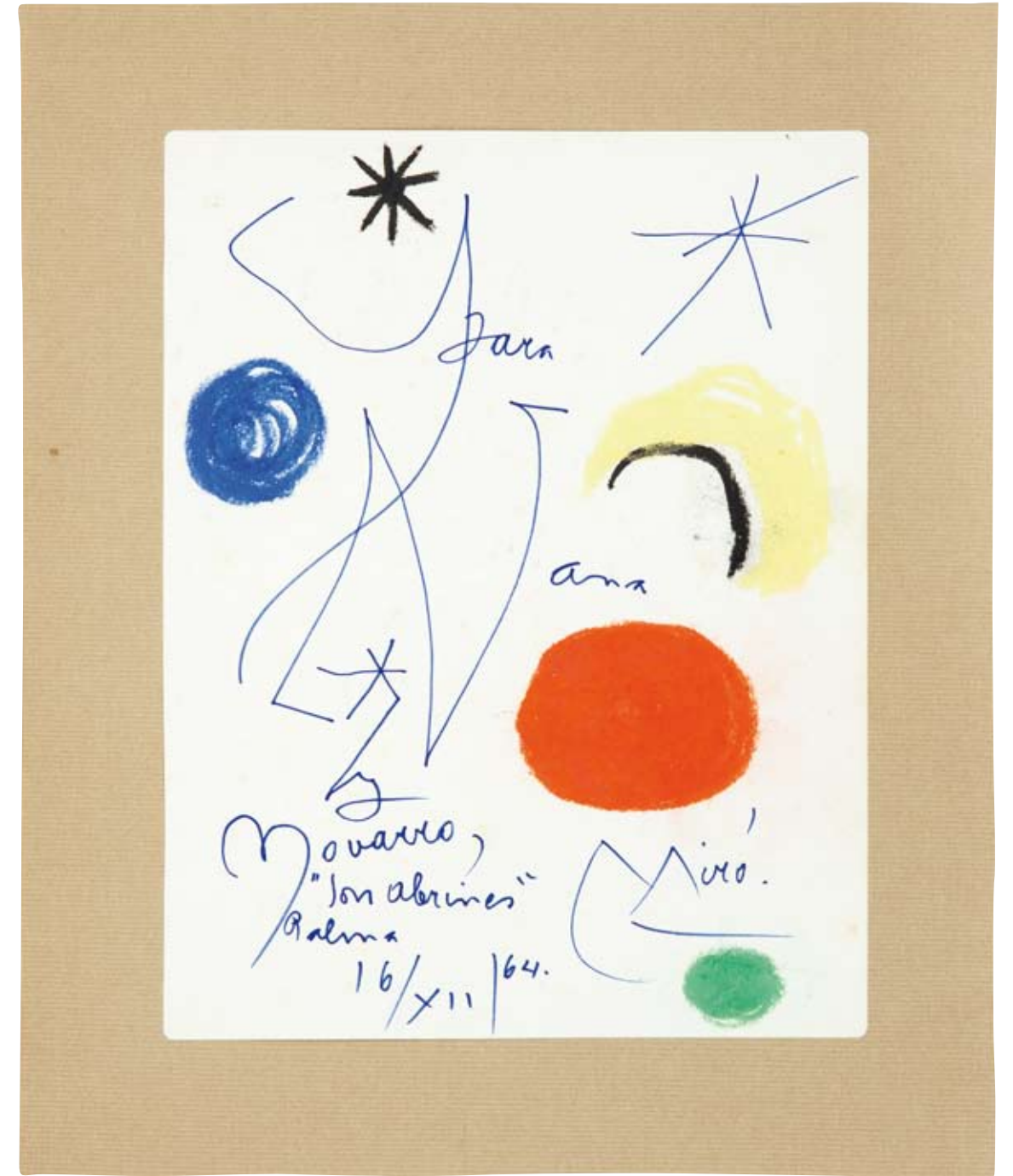
20 **Giorgio de Chirico**
2. November 1964



21 **Giorgio de Chirico**
13. Januar 1977



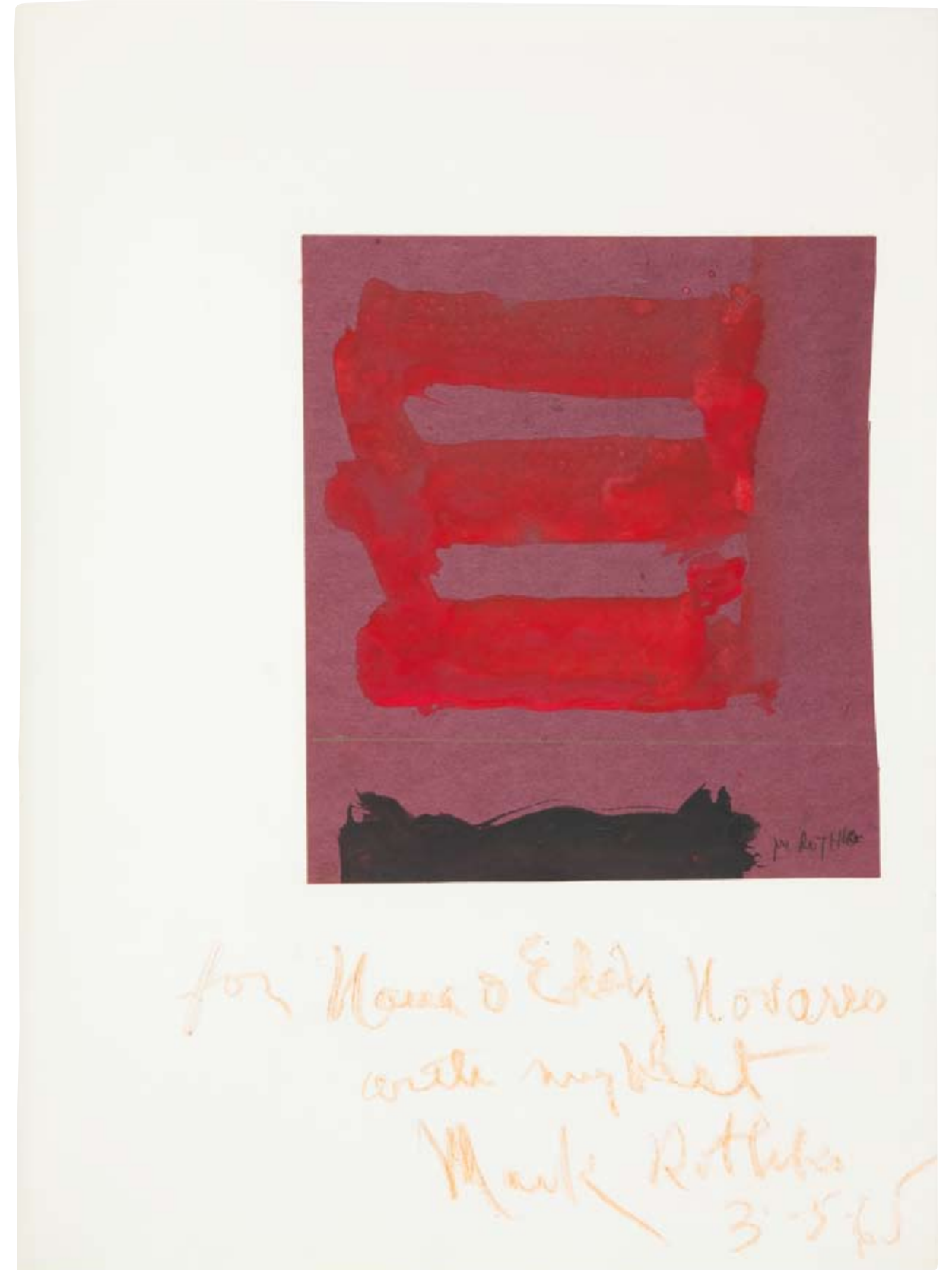
74 **Joan Miró**
1976



75 **Joan Miró**
16. Dezember 1964



98 **James Rosenquist** * 29. NOVEMBER 1933 GRAND FORKS
1979

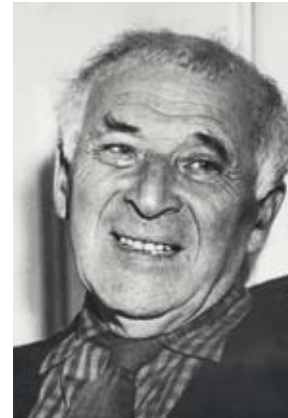


99 **Mark Rothko** 25. SEPTEMBER 1903 DÜNABURG – 25. FEBRUAR 1970 NEW YORK
3. Mai 1965



André Breton

19. FEBRUAR 1896 TINCHEBRAY -
28. SEPTEMBER 1966 PARIS



→ S. 64

Marc Chagall

7. JULI 1887 WITEBSK -
28. MÄRZ 1985 SAINT-PAUL DE
VENCE



→ S. 75

Salvador Dalí

11. MAI 1904 FIGUERAS -
23. JANUAR 1989 EBENDA



→ S. 86

Jean Dewasne

21. MAI 1921 LILLE -
23. JULI 1999 PARIS



Alberto Burri

12. MAI 1915 CITTÀ DI CASTELLO,
ITALIEN - 13. FEBRUAR 1995 NIZZA



→ S. 21

Marc Chagall

7. JULI 1887 WITEBSK -
28. MÄRZ 1985 SAINT-PAUL DE
VENCE



→ S. 77

Giorgio de Chirico

10. JULI 1888 VOLOS -
19. NOVEMBER 1978 ROM



Otto Dix

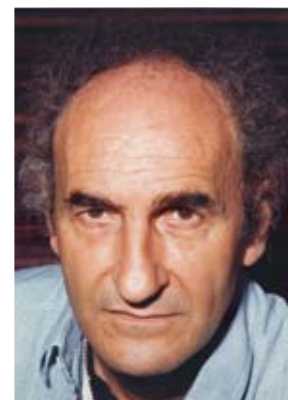
2. DEZEMBER 1891 GERA -
25. JULI 1969 SINGEN



→ S. 23

Alexander Calder

22. JULI 1898 PHILADELPHIA -
11. NOVEMBER 1976 NEW YORK



Eduardo Chillida

10. JANUAR 1924 SAN SEBASTIÁN -
19. AUGUST 2000 EBENDA



Sonia Delaunay

14. NOVEMBER 1885 ODESSA -
5. DEZEMBER 1979 PARIS



Luis Miguel Dominguín

9. NOVEMBER 1926 MADRID -
8. MAI 1996 SAN ROQUE



Carlo Carra

11. FEBRUAR 1881 QUARGNENTO -
13. APRIL 1966 MAILAND

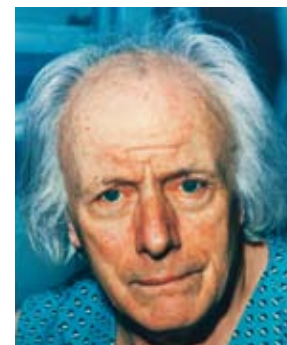


→ S. 4

Eddy Novarro

Salvador Dalí

11. MAI 1904 FIGUERAS -
23. JANUAR 1989 EBENDA



Paul Delvaux

23. SEPTEMBER 1987 HUY -
20. JULI 1994 VEURNE



→ S. 97

Marcel Duchamp

28. JULI 1887 BLAINVILLE-
CREVON - 2. OKTOBER 1968
NEUILLY-SUR-SEINE