

Weder Psychurgie noch Liturgie: die pure Malerei von Vega de Seoane

In seinem letzten Brief an seinen Bruder Theo beschreibt Van Gogh sehr plastisch eines seiner letzten Bilder. Es handelt sich um *Daubignys Garten mit einer schwarzen Katze* (1890), "eines meiner liebsten Gemälde"¹, so Van Gogh. Er schickte Theo eine Skizze mit einer detaillierten Beschreibung. Vincent hat mindestens drei Versionen dieses Gemäldes in drei verschiedenen Formaten angefertigt. Vielleicht, weil es sich um seinen letzten Brief handelt, oder wegen der Ausführlichkeit der Beschreibung, könnte man ihn als eine Art lebendiges Testament für seine Malerei betrachten. „Der Garten von Daubigny mit einem Vordergrund aus grünen und rosa Gräsern links ein grüner und lilafarbener Strauch und ein Weinstock mit weißlichem Laub. In der Mitte ein Rosenstrauch, rechts ein Zaun, eine Mauer und oberhalb der Mauer ein Haselnussbaum mit violetter Laub. Es folgt eine Fliederhecke, eine Reihe runder gelber Linden, das Haus im rosa Hintergrund, mit einem blauen Ziegeldach. Eine Bank und drei Stühle, eine schwarze Figur mit einem gelben Hut und im Vordergrund eine schwarze Katze. Blassgrüner Himmel.“²

Ich interessiere mich besonders für diese Beschreibung und die visuelle Abfolge der Farben: Grün und Rosa, Grün und Lila, eine weißliche Ranke, ein Rosenbusch und eine Hasel mit violetter Laub, eine Fliederhecke, gelbe Linden, das rosa Haus, die bläulichen Dachziegel, eine schwarze Figur mit gelbem Hut, eine schwarze Katze und ein blassgrüner Himmel. Es scheint, als ob die Farben in Van Goghs Beschreibung eine eigene Autonomie erlangen, als ob sie tatsächlich frei auf der Leinwand schweben würden. Es war also nicht nötig, auf Léger zu warten, der angeblich der erste war, der die Farbe völlig unabhängig von der Zeichnung verwendete, um diese visuelle Autonomie der Malerei zu erreichen. Im selben Jahr, 1890, stellte Maurice Denis in einer überraschenden Definition des "Neotraditionalismus" fest, dass das Gemälde in Wirklichkeit nichts anderes sei als eine flache, mit Farben bedeckte Oberfläche: "*Erinnern Sie sich daran, dass ein Gemälde, bevor es ein Schlachttross, ein Frauenakt oder eine Anekdote ist, im Wesentlichen eine flache Oberfläche ist, die mit Farben bedeckt ist, die in einer bestimmten Reihenfolge angeordnet sind.*"³

Zweifellos hat dies alles mit der absoluten Autonomie der Farben zu tun, wie sie in der Malerei von Eduardo Vega de Seoane zum Ausdruck kommt. „*Meine Herangehensweise an die Malerei*“, schreibt der Künstler in einer Erklärung zu seinem Werk, "*ist die Farbe, die sinnlichste Ausdruckskraft. Ich fühle mich der gleichen Familie von Künstlern zugehörig, die sich in diesem Bereich bewegen*". Aber er zitiert weder Van Gogh noch Denis oder gar Léger. Seine Referenzen sind eher Kandinsky, De Kooning, Twombly und sogar Basquiat. Vielleicht wegen der Art und Weise, in der sie auch mit Farbe konstruieren und komponieren. Vielleicht auch wegen der Autonomie und Freiheit, die sie alle in ihrer Verwendung von Zeichnungen im Gegensatz zu Farben zeigen. Die Gemälde des Madrider Künstlers scheinen in der Tat aus Arrangements farbiger Flecken zusammengesetzt zu sein. Es stimmt zwar, dass die Zeichnung manchmal mit der gleichen Freiheit und Unabhängigkeit wie der Fleck überlagert erscheint, aber seine Grafiken machen nur im harmonischen und ausgewogenen Kontext einer farbigen Fläche Sinn. Vielleicht ist der wichtigste Aspekt seiner Malerei genau dieses Gleichgewicht. Trotz des luftigen oder zufälligen Aussehens seiner Kompositionen zeigt sich diese Ausgewogenheit in der Tatsache, dass seine Bilder nicht beliebig angeordnet werden können. Versucht man, sie zu drehen oder auf den Kopf zu stellen, funktionieren seine Bilder nicht, weil eine gewisse visuelle Gravitation in der Komposition erkennbar ist. So lehrt mich der Künstler selbst, es zu sehen, indem er einige seiner Leinwände auf den Kopf stellt. Es ist also das harmonische Prinzip der Komposition, das das gesamte Werk zu bestimmen scheint. Aber hier haben die Ideen von Harmonie und Komposition nichts mit einem musikalischen Prinzip zu tun. Es geht lediglich um eine visuelle und formale Struktur. All dies könnte die Malerei von Vega de Seoane mit einem gewissen Formalismus verbinden. Obwohl er selbst der Meinung ist, dass sein Werk sowohl der Figuration als auch der Abstraktion gegenüber gleichgültig ist, da er beide frei einsetzt, gibt es in seinen Gemälden tatsächlich keine Figurationen. Manchmal tauchen Formen auf, die der Betrachter - und sogar der Künstler selbst - mit einem vage erkennbaren Bild eines Gegenstandes identifizieren möchte, aber ich habe keinen Zweifel daran, dass es sich dabei um das handelt, was wir als "Bildunfälle" bezeichnen könnten. Es sind Dinge, die auf der Leinwand erscheinen und die sogar den Künstler selbst überraschen.

Denn in seinem Werk gibt es nicht nur keine figurative Absicht, sondern streng genommen auch keine Zeichnung. Er sagt, dass er sich mit der Poesie und der Musik identifiziert, aber der Wunsch, eine bestimmte poetische oder musikalische Absicht oder einen bestimmten Gedanken hinter seinen Bildern zu suchen, zwingt zu interessanten Analysen mit der Poesie, wie es Tomás Paredes tut, der ihn beschwörend mit Georg Trakl⁴ in Verbindung bringt, oder Ramón Mayrata mit seinem schönen Gedichtband, der um die Malerei des Künstlers herum geschrieben wurde, obwohl er streng genommen keinen offensichtlichen Bezug zu ihr hat.⁵ Das bedeutet nicht, dass er sich der Interpretation widersetzt, sondern dass er die Malerei von Vega de Seoane in die Tradition der reinen Kunst stellt, die Ad Reinhardt in seinen "Zwölf Regeln für eine neue Akademie" aufgestellt hat. Wie wir wissen: keine Textur, keine Grundfläche, kein Pinsel, keine Skizze, keine Zeichnung... Reinhardt verbietet auch die Farbe: "*Farben sind barbarisch, unbeständig, sie suggerieren Leben*". Und er verbietet sogar Weiß: "*Kein Weiß. Weiß ist antiseptisch und nicht künstlerisch, nur für Haushaltsgeräte geeignet*".⁶ In dieser Hinsicht hat sich die Malerei unseres Künstlers jedoch etwas von den puritanischen Vorgaben Ad Reinhardts entfernt. Er bleibt zwar der Idee einer reinen Kunst treu, aber in seiner langsamen Entwicklung gibt es tatsächlich immer mehr Licht, immer mehr Klarheit. Es scheint, als ob er die verworrenen und bunten Farben seiner ersten Gemälde abgelegt hat. Er entfernt sich von der barocken Komposition aus Flecken und Farben und tendiert nun zu einer harmonischen, klareren und deutlicheren Anordnung der Töne. Weiß taucht nun immer häufiger in seiner Malerei auf. Bárbara Aranguren sprach zu Recht von seiner Entwicklung "auf der Suche nach dem Licht."⁷ Und vielleicht ist es dieses Prinzip der Erleuchtung, das sein Werk am besten charakterisiert. In der Tat spielt der Künstler meisterhaft mit der Anordnung von Licht und Farbe in einer luftigen Atmosphäre, die teilweise an die Prachtenfaltung barocker Allegorien erinnert. Dies verleiht seiner gesamten Malerei eine spirituelle und mystische Note. Es handelt sich jedoch weder um eine Allegorie noch um ein spirituelles Prinzip im engeren Sinne, noch um Mystik. „In meiner Bildwelt“, schreibt mir der Künstler, "sind auch Suggestion, Bewegung und Raum sehr wichtig. All dies könnte diesen Maler zu einer Art "Neotraditionalist" machen, wie Maurice Denis sagen würde, der der Idee des Bildes als Farbfläche anhängt, aber in diesem Fall ein Anhänger der besten Tradition der malerischen Avantgarde des 20. Jahrhunderts. Zu unserer Überraschung brachte diese Richtung ihn jedoch erneut mit Van Gogh in Verbindung. Es war kein Geringerer als Antonin Artaud, der uns bei dem Versuch, über die Malerei (und den Wahnsinn) Van Goghs nachzudenken, etwas Relevantes über das bildnerische Vorgehen von Vega de Seoane beibrachte: "Nur Maler, Van Gogh, und sonst nichts; keine Philosophie, keine Mystik, kein Ritual, keine Psychurgie, keine Liturgie, keine Geschichte, keine Literatur, keine Poesie."⁸ Ich glaube, das gleiche gilt für die Bilder von Eduardo Vega de Seoane, die uns zum Nachdenken anregen. Keine Philosophie, Mystik oder Rituale. Weder Literatur noch Poesie. Reine Malerei also, eines außergewöhnlichen Künstlers. Weder Psychurgie noch Liturgie.

Miguel Cereceda, 2020.

In: Katalog "Eduardo Vega de Seoane", Galerie Luis Burgos, Madrid, 2020, S. 8-12

Katalogtext, PDF im spanischen Original online:

<https://eduardovegadeseoane.com/wp-content/uploads/2021/03/Cata%CC%81logo-Eduardo-Vega-de-Seoane-2020.pdf>

Übersetzt mit www.DeepL.com/Translator (kostenlose Version) und Clara Kaufmann

¹ "– C'est une de mes toiles les plus voulues". Vincent van Gogh, The Letters, To Theo van Gogh. Auvers-sur-Oise, Wednesday, 23 July 1890, Van Gogh Museum, Amsterdam, ed. Digital, vangoghletters.org.

² Vincent van Gogh, "Brief an Theo", 23. Juli 1890, in Vincent van Gogh, Briefe an Theo, Auswahl, Übersetzung und Anmerkungen von Víctor Goldstein, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2000, S.395.

³ «Se rappeler qu'un tableau – avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote – est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées». Maurice Denis, "Definition des Neo-Traditionalismus", in Theories 1890- 1910. du Symbolisme et de Gauguin: Vers un Nouveau ordre Classique, L. Rouart und J. Watelin Editeurs, Paris, 1920, S. 1

⁴ Tomás Paredes, "Patchwork", im Katalog zur Ausstellung Vega de Seoane, Galería Max Estrella, Madrid, 1998.

⁵ Ramón Mayrata, Das Lied von Pierre Trouvé, Malereien von Eduardo Vega de Seoane, Galerie Luis Burgos, Madrid, 2005.

⁶ Ad Reinhardt, "Zwölf Regeln für eine neue Akademie" (1957), Art Press, Mai-Juni 1973; übersetzt von Marchán Fiz, Simón, Del arte objetual al arte del concepto, 6. Auflage, Akal, Madrid, 1994, S. 368-370

⁷ Bárbara Aranguren, "En busca de la luz", im Katalog der Ausstellung Eduardo Vega de Seoane, Sala de Exposiciones Barjola, Stadtrat. miento de Las Rozas, Madrid, 2008.

⁸ « Rien que peintre, van Gogh, et pas plus, pas de philosophie, de mystique, de rite, de psychurgie ou de liturgie, pas d'histoire, de littérature ou de poésie ». Antonin Artaud, Van Gogh. Le suicidé de la société, Gallimard, Paris, 1974; Übersetzung in Argo Ed. nauta, Buenos Aires, 2007, S. 105.