

Kunsthistorisch gesehen markiert der Übergang von den 1950er- zu den 1960er-Jahren einen in zweierlei Hinsicht radikalen Umschwung: Die Orthodoxie der Abstraktion, welche den „internationalen Stil“ der 1950er-Jahre auf beiden Seiten des Atlantiks beherrscht hatte, wurde verdrängt von einem neuen Realismus verschiedener Ausprägungen; New York löste Paris ab in der Rolle der internationalen Hauptstadt der modernen Kunst. Am 27. Oktober 1960 wurde in Yves Kleins Pariser Wohnung *Les Nouveaux Réalistes* gegründet – die letzte Avantgarde, welche von Paris ausging und internationale Anerkennung erlangte.¹ Der Realismus im Namen der Gruppe ist allerdings in den Werken ihrer Mitglieder kaum offensichtlich, ebenso wenig wie irgendein anderer stilistisch gemeinsamer Nenner: Kleins blaue Monochrome, Tinguelys Maschinen, Césars Kompressionen, Hains und Villeglés abgerissene Reklamewände zum Beispiel scheinen doch weit voneinander entfernt zu sein. Die konzeptuelle Einheit der Gruppe, für die ihr Theoretiker Pierre Restany verantwortlich zeichnete, ist denn auch eher zu suchen in einer profaneren², unmittelbarer Auffassung hinsichtlich der künstlerischen Mittel, die jeweils zum Einsatz kommen – gefundene, banale Materialien, die so wie sie sind, verwendet werden –, als dies etwa beim Malen der Fall ist. Restany hatte Ähnliches in Werken von Robert Rauschenberg und Jasper Johns erkannt, den beiden Vorläufern der amerikanischen Pop-Art, die, damals noch unter dem Label Neo-Dada, schon ihre ersten Ausstellungen in Europa hatten.

Auch Jean Larcade, Eigentümer der Galerie Rive Droite und Karel Appels Galerist in Paris, war auf die beiden Amerikaner aufmerksam geworden und hatte schon im Jahr zuvor Johns eine Einzelausstellung gegeben.³ Im Juni 1961 kuratierte Restany für die Galerie die Ausstellung *Le Nouveau Réalisme à Paris et à New York*, die seine französischen Neuen Realisten mit Amerikanern konfrontierte, darunter auch Rauschenberg und Johns.⁴ Sidney Janis, der New Yorker Galerist der New York School der 1950er-Jahre, war von der Ausstellung beeindruckt und schlug Restany vor, sie im folgenden Jahr in New York zu zeigen. Als sie dann dort im November 1962 unter dem Titel *New Realists* eröffnet wurde, hatte sich ihre Zusammenstellung in charakteristischer Weise gewandelt. Eine neue Generation amerikanischer Künstler, darunter auch Werbegraphiker wie James Rosenquist und Andy Warhol, war inzwischen mit einer durch Leo Castelli in verschiedenen Galerien orchestrierten Serie von Ausstellungen hervorgetreten und hatte einen Trend lanciert, der bald Pop-Art heißen sollte. Selbstverständlich durften diese Künstler in der Ausstellung bei Sidney Janis nicht fehlen, und als Restany die Schau dann in New York sah, erkannte er sofort die Ungleichheit der Gegenüberstellung: drei Meter Warhol, zwei Meter Lichtenstein, vier Meter Rosenquist, und zwar im glatten und effizienten „Überrumpelungsstil“ der Reklame. Da hatten die eher kleinen und schäbigen, von Schwitters inspirierten Assemblagen der Nouveaux Réalistes keine Chance. Ebenso verraten fühlten sich die älteren Künstler der Galerie, allen voran Philip Guston, Robert Motherwell, Adolph Gottlieb und Mark Rothko: Sie verließen geschlossen die Galerie, die sie groß gemacht hatte.⁵

Soweit der unmittelbare kunsthistorische Kontext, innerhalb dessen Appels hier publizierte Collagen entstanden, und welcher diese, so darf man annehmen, mit inspiriert hat. Da viele der collagierten Papierfragmente ausgerissen sind, erinnern sie an die *Lacérations* (abgerissene Reklamewände) von François Dufrêne, Raymond Hains und Jacques de la Villeglé (vgl. Abb. 01, S. 52 und S. 14). Oder wäre dieser Bezug nur hineingelesen? Immerhin gehörte Appel doch CoBrA an, einer jener Avantgarde-Gruppen der 1950er-Jahre,

gegenüber denen sich die Neuen Realisten gerade absetzten. Dass der Bezug nicht mit kunsthistorischem Schubladendenken abgetan werden kann, beweist Appels Beteiligung an einer der beiden historischen Ausstellungen, mit welcher die Neuen Realisten und die Pop-Art in Europa ihren Durchbruch hatten: die von Wim Beeren im Sommer 1964 im Den Haager Gemeentemuseum initiierte Ausstellung *Nieuwe Realisten*.⁶ Die Ausstellung reiste weiter ins Wiener Museum des 20. Jahrhunderts, dessen Direktor Werner Hofmann sie, in Anerkennung des stürmischen Erfolges des neuen amerikanischen Stils in Westeuropa, umtaufte in *Pop etc.* Danach ging sie nach Berlin, wo sie unter dem wiederum geänderten Titel *Neue Realisten & Pop Art* in der Akademie der Künste gezeigt wurde. Erstaunlicherweise zielt die Vorder- und Rückseite des Berliner Katalogumschlags ein Diptychon Appels: *Melancholic Gangster and Another One* von 1963 (Abb. 02, S. 52).⁷ Es gehört zu einer Werkgruppe, die Appel Anfang der 1960er-Jahre schuf, und die sich dadurch auszeichnet, dass er Kitschobjekte – größtenteils Plastikspielzeug – in seinen Bildern verarbeitete. Die Einbeziehung gefundener Objekte war für ihn zwar nicht neu, die ostentative Auswahl von Gegenständen aus der Sphäre des Kitsches rückt diese Werkgruppe jedoch ebenfalls in die Nähe des Nouveau Réalisme – man denke etwa an gewisse Bildkonstruktionen von Martial Raysse (Abb. 03, S. 52). Die Werkgruppe ist verhältnismäßig klein geblieben, und nur wenige dieser Assemblagen sind in ihrem Originalzustand erhalten. Das Diptychon wurde zuletzt 2010 bei Sotheby's in New York versteigert; *Woman with Flowers no. 1* (Abb. 04, S. 52) befindet sich in der Phillips Collection in Washington und *Woman with Flowers no. 4* (Abb. 05, S. 52) im Musée d'Art Moderne de Paris. Oft lösten sich die Plastikobjekte von den Leinwänden – wohl einer der Gründe, warum Appel sie bald nicht mehr verwendete. Einige der Assemblagen, von denen sie abgefallen waren, überarbeitete er von Neuem, und zwar nunmehr ganz traditionell mit Farbe (Abb. 06–09, S. 52).

Auf der letzten Station der Ausstellung, unter dem Titel *Pop Art, Nouveau Réalisme etc...* im Palais des Beaux-Arts, Brüssel, waren Appel, und mit ihm Willem de Kooning, der andere Grenzgänger zwischen Abstraktion und Gegenständlichkeit, der gemeinhin der internationalen Avantgarde der 1950er-Jahren zugerechnet wird, nicht mehr präsent.⁸ Man könnte also meinen, dass sich die Konkurrenz zwischen der europäischen und der amerikanischen Variante des neuen Realismus, die schließlich für die Letztere entschieden wurde, in den Wandlungen, welche diese Ausstellungen während ihrer Reise durch Europa durchlief, widerspiegelte.

Karel Appel ist 1921 geboren und war somit einer der Jüngsten der Generation der 1950er-Jahre, als er von seiner Pariser Basis her seinen internationalen Durchbruch schaffte. Dass er dies nicht als CoBrA-Künstler bewerkstelligte – die Gruppe hatte sich schon 1951 nach drei Jahren ihres Bestehens wieder aufgelöst –, sondern im Dunstkreis um den Pariser Kunstkritiker, Impresario und Ausstellungsmacher Michel Tapié, der den Begriff Informel geprägt hat, wird oft übersehen. Tapié organisierte in den 1950er-Jahren eine ganze Reihe wichtiger internationaler Ausstellungen in verschiedenen Galerien und im Atelier des Modedesigners Paul Facchetti, darunter eine Pollock-Ausstellung, seine historische Gruppenausstellung *Un art autre*, an der auch Appel teilnahm, sowie eine monographische Appel-Ausstellung. Er brachte Appel in Kontakt mit seiner New Yorker Galeristin Martha Jackson, in deren Galerie dieser schon 1954 seine erste amerikanische Einzelausstellung hatte, sowie mit vielen anderen GaleristInnen, Museumsleuten und PrivatsammlerInnen.

Aber auch Restany muss Appel schon früh in den 1950er-Jahre gekannt haben, denn er lud ihn zu seiner Gruppenausstellung *Le Poème Objet* ein, die Maler und Dichter zusammenbrachte, und welche er im Sommer 1955 für die Galerie de Beaune in Paris ku-

ratierete.⁹ Er blieb über seinen großen Auftritt mit den Nouveaux Réalistes hinaus mit Appel in Kontakt, was unter anderem bezeugt wird durch seine Publikation *Street Art, Le Second Souffle de Karel Appel*, 1982, bei den Éditions Galilée in Paris.¹⁰ Aufgewachsen in Casablanca, studiert in Italien und Irland, sprach Restany mehrere Fremdsprachen und hatte internationale Kontakte – im Pariser Kunstmilieu der 1950er-Jahre eine eher seltene Kompetenz, über die Tapié und Appel ebenfalls verfügten. Das war beim Aufbau eines internationalen Netzwerkes sehr hilfreich – für Restany auch in Richtung Deutschland. So etablierte er schon Mitte der 1950er-Jahre Kontakte zu Düsseldorfer Malern und vermittelte 1956 deren Ausstellung *Cinq Abstraites Rhénans* im Atelier Facchetti. Über diese lernte er früh Alfred Schmela kennen, der sehr wichtig werden sollte für den frühen Erfolg der Neuen Realisten in Deutschland.¹¹

Ein anderes Gründungsmitglied der Nouveaux Réalistes, welches Appel schon früh kannte, war der Bildhauer César, mit dem er 1955 zusammen in der Galerie Rive Droite eine Doppelausstellung hatte.¹² Wie Appel, war César 1921 geboren – die anderen Mitglieder der Gruppe waren fünf bis fünfzehn Jahre jünger –, und seine frühen, aus Alteisen zusammengeschnittenen Skulpturen lassen durchaus Analogien zwischen beider künstlerischen Haltungen erahnen. Appel schuf damals sogar zwei Porträts von César: eine Zeichnung 1955 und ein Ölbild 1956 (Abb. 10–11, S. 52–53). Anlässlich seiner Werkschau im Stedelijk Museum Ende 1955 versuchte Appel, dessen Direktor Willem Sandberg davon zu überzeugen, gleichzeitig eine César-Ausstellung zu zeigen – allerdings ohne Erfolg, da Sandberg schon eine Ausstellung der Eisenskulpturen des dänischen Bildhauers Robert Jacobsen geplant hatte.¹³

Appel bewegte sich also schon seit Mitte der 1950er-Jahre in denselben Netzwerken wie Restany und César, doch als es 1960 zur Gründung der Nouveaux Réalistes kam, war er nicht dabei, und den Sommer 1961, als in Larcades Pariser Galerie Rive Droite Restanys *Le Nouveau Réalisme à Paris et à New York* zu sehen war, verbrachte Appel auf dem Landgut desselben Larcade in der Nähe von Nizza, dem Abbaye De Roseland, wo er an einer einzigartigen Werkgruppe von Malereien auf Wurzeln von Olivenbäumen arbeitete (*L'Homme hibou no. 1*, Musée d'Art Moderne de Paris, Abb. 12, S. 53). Dass Karel Appel, nachdem er von CoBrA zur Nouvelle École de Paris gewechselt hatte, nicht mehr zu den Nouveaux Réalistes stieß, mag wohl teils mit dem Altersunterschied zu tun gehabt haben – Restany war fast zehn Jahre jünger –, doch vor allem war Appel um 1960 herum schon ein international bekannter Künstler und sein Werk dementsprechend konnotiert. Nichtsdestoweniger figurierte er in der reisenden *Neue-Realisten*-Ausstellung und stand in Berlin sogar auf dem Umschlag des Katalogs. Das erklärt sich erstens wohl damit, dass er, obwohl der Generation der 1950er zuzurechnen, wie de Kooning kein rein abstrakter Maler war, und dass eine Ausstellung, die eine neue Bewegung lancieren will, gut daran tut, der Glaubwürdigkeit halber einige Vorläufer einzubeziehen. Genau genommen experimentierte Appel allerdings noch um 1960 herum mit der freien Abstraktion: Ausgelöst durch seinen ersten Besuch in New York 1957 anlässlich seiner zweiten Ausstellung bei Martha Jackson, durchlief Appel seine abstrakteste Werkphase. Damals lernte er abstrakte Maler der New York School kennen, und natürlich auch de Kooning. Die Werkphase kam zu ihrem Abschluss mit dem 1961 entstandenen Film von Jan Vrijman *De werkelijkheid van Karel Appel* (*Die Wirklichkeit von Karel Appel*), welcher den Künstler – ganz ähnlich zu Hans Namuths gut zehn Jahre früher entstandenen Film über Jackson Pollock – als frei abstrakten beim Malen zeigt (Abb. 13, S. 53).¹⁴ Es handelte hier allerdings nicht um einen radikalen Bruch, sondern um ein durch Begegnungen mit New Yorker Künstlern angeregtes Experiment.

Zweitens erklärt sich Appels auffallende Rolle im europäischen Trajekt der Neue Realisten dadurch, dass er durchaus Findungen der jüngeren Avantgarde ausprobierte. „Appel sagt laut und deutlich, dass er Wiederholung hasst, und dass er in seiner Kunst und in seinem Leben immer jede Art von Routine in Zweifel zieht“,¹⁵ so fasste Restany ein durchgängiges, typisches Motiv von dessen Lebens- und Kunstselbstverständnis zusammen, und um sich vor jedweder Routine zu hüten, suchte der Künstler seit seinen frühen Anfängen immer wieder die Auseinandersetzung mit seiner direkten Umgebung. Dies konnten etwa Kinderzeichnungen, Zeichnungen von Geisteskranken oder eben auch die Kunst anderer Künstler sein. Es konnten aber ebenso gefundene Gegenstände sein beziehungsweise die materiellen Bedingtheiten der eingesetzten künstlerischen Mittel – inbegriffen der ganz klassischen wie Farbe und Leinwand. Dabei ist die jeweilige Auswahl des Gegenstandes der Auseinandersetzung natürlich nie rein zufällig, sondern bestimmt durch den Bezugsrahmen des eigenen Werkes, und so zeichnet sich ihr Ergebnis immer auch durch Appels typische Handschrift aus. Dem ganz entsprechend hat der Umstand, dass die gefundenen Kitschobjekte, die Appel in *Melancholic Gangster and Another One* verwendete, vor allem Spielzeuge sind, vermutlich seine Wurzeln in der CoBrA-Zeit, als Kinderzeichnungen wichtige Inspirationsquellen waren (*Vragende kinderen no. 1*, 1950, Abb. 14, S. 53; *Kind met speelgoed*, 1952, Abb. 15, S. 53).

Betrachten wir vor diesem Hintergrund nun die Werkgruppe, welcher diese Publikation erstmals gewidmet ist, so können wir schnell erkennen, dass es, trotz aller Analogien zu den Neuen Realisten, doch auch wesentliche Unterschiede gibt. Selbst die oben schon zum Vergleich mit den abgerissenen Reklamen von Dufrêne, Hains oder Villeglé zitierte Collage *Figures* von Anfang 1960, dem Jahr der Gründung der Nouveaux Réalistes, lässt deutliche, wenn auch minimale Eingriffe erkennen, um eine in den zufälligen Abrissen gefundene Bildidee herauszuheben. Die „Abreißer“ der Nouveaux Réalistes dagegen waren eher durch Duchamps Idee vom Readymade motiviert, weshalb ein gefundener beziehungsweise ausgewählter Gegenstand frei von kreativen Eingriffen allein für sich stehen kann. Ästhetisch nahe wie *Figures* kommt deren gefundenen und abgerissenen Bildern eigentlich nur die Collage *Two Heads* von 1964 (Abb. S. 121), obwohl auch hier, nebst dem Abreißen, collagierte Elemente hinzugefügt sind, um den Eindruck von zwei Gesichtern herauszuschälen. Im Übrigen sind die Collagen eher im Sinne der klassischen AvantgardistInnen – Raoul Hausmann, Hannah Höch oder Kurt Schwitters – unter Verwendung ausgerissener oder ausgeschnittener Bildfragmente zusammengesetzt, wobei diese in Appels Collagen nicht nur gedruckte *Objets trouvés* sind, sondern auch vom Boden des Ateliers aufgelesen zu sein scheinen – mit abstrakten Farbspuren, als ob es sich hier um Papier handelte, das zum Schutz des Bodens ausgelegt worden war. Und wenn es Bilder aus der Presse sind, dann lassen sie deutlich die Atmosphäre der sexuellen Befreiung der 1960er-Jahre erkennen – vergleichbar in dieser Hinsicht etwa mit den Collagen von Richard Hamilton. Die weitaus meisten Arbeiten dieser Werkgruppe unterscheiden sich jedoch durch Appels wesentliche Andersartigkeit hinsichtlich der Neuen Realisten: Sie sind zeichnerisch und malerisch stark überarbeitet.

Wie bei all seinen Auseinandersetzungen mit der direkten Umgebung, ergaben sich auch hier Bildfindungen, von denen Appel dann einige ausgewählte in sein Hauptmedium, das der Malerei, umsetzte. So lassen sich denn auch in dieser Werkgruppe einige Beispiele identifizieren, die er dann später in Öl auf Leinwand ausführte (Abb. 16, S. 53, S. 87; Abb. 17, S. 53, S. 97; Abb. 18, S. 53, S. 34). Obwohl eine Anregung für einige Werke dieser Gruppe zweifellos aus der aktuellen Avantgarde Anfang der 1960er-Jahre kam, tragen

alle Arbeiten die charakteristische Handschrift von Appel. Wie seine Streitgenossen der 1950er-Jahre gehörte er nun nicht mehr der Avantgarde an. Er lebte jedoch lange genug, um das Ende aller Avantgarden und die Retour der Malerei in den 1980er-Jahren zu erleben und vielfältig auszukosten.

- 1 Jean-Paul Améline/Nathalie Ernoult/Franz W. Kaiser: „1951–1960“, in: Franz W. Kaiser (Hrsg.): *Parijs. Stad van de moderne kunst*, Kat. Ausst. Gemeentemuseum Den Haag, Antwerpen/Den Haag 2011, S. 199.
- 2 Ausgenommen vielleicht Yves Klein.
- 3 Catherine Dossin: „To Drip or to Pop? The European Triumph of American Art“, in: *ARTL@S BULLETIN*, Bd. 3, Nr. 1, Frühjahr 2014, S. 91; <https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol3/iss1/8/> [31.03.2021].
- 4 Die französischen KünstlerInnen waren Arman, César, Raymond Hains, Yves Klein, Niki de Saint Phalle und Jean Tinguely, die AmerikanerInnen Lee Bontecou, Chryssa, Richard Chamberlain, Jasper Johns, Robert Rauschenberg und Richard Stankiewicz. Der Katalog der Ausstellung Galerie Rive Droite *Le Nouveau Réalisme à Paris et à New York* von 1961 ist antiquarisch verfügbar unter <https://mouvements-ruevisconti.com/documents/659-restany-pierre-rive-droite.html> [31.03.2021].
- 5 Catherine Dossin: *The Rise and Fall of American Art, 1940s–1980s*, London/New York 2017, S. 75, 160 f. James E. B. Breslin: *Mark Rothko. A Biography*, Chicago/London 1993, S. 427–429.
- 6 Diese wurde vom 23. Juni bis zum 30. August 1964 gezeigt (Haags Gemeentearchief, DSK/Haags Gemeentemuseum 1951–1998, BNR. 515, Inv. Nr. 1304). Die andere Ausstellung war die von Pontus Hultén im Februar desselben Jahres in Stockholm eröffnete Ausstellung *Amerikansk Pop Kunst*, die der neue Direktor des Stedelijkmuseums, Edy de Wilde, entgegen seiner persönlichen Vorlieben nach Amsterdam holte, weil er von dem Haager Projekt gehört hatte. Vgl. Hayden Herrera: „Postwar American Art in Europe“, in: Rudolf Herman Fuchs (Hrsg.): *Views from Abroad. European Perspectives on American Art 1*, New York 1995, S. 46, Anm. 18.
- 7 Ein Exemplar des Ausstellungskatalogs mit einem Text von Werner Hofmann befindet sich in den Archiven der Karel Appel Foundation in Amsterdam.
- 8 Ein Exemplar des Ausstellungskatalogs liegt in den Archiven des Palais des Beaux-Arts, Brüssel.
- 9 Ein Exemplar des anlässlich dieser Ausstellung von der Galerie herausgegebenen Faltblattes mit einem Text von Restany befindet sich ebenfalls in den Archiven der Karel Appel Foundation in Amsterdam.
- 10 Pierre Restany: *Street Art. Le Second Souffle de Karel Appel*, Paris 1982. Drei Jahre später erschien eine englische Erweiterung seines Textes in: *Karel Appel. Street Art, Ceramics, Sculptures, Wood Reliefs, Tapestries, Murals, Villa el Salvador*, New York 1985.
- 11 Dossin 2017, S. 58, 73.
- 12 Diese lief vom 3. bis zum 31. Oktober 1955. Auch das zu dieser Ausstellung erschienene Faltblatt mit einem Text von Emmanuel Looten ist in den Archiven der Karel Appel Foundation erhalten.
- 13 Cathérine van Houts: *Karel Appel. De biografie*, Amsterdam/Antwerpen 2000, S. 220. Jacobson lebte damals in Paris und hatte – anders als César – schon einen Namen als Künstler der Nouvelle École de Paris. Der diesbezügliche Briefwechsel zwischen Appel und Sandberg liegt in den Archiven des Stedelijk Museums.
- 14 Diese Werkphase war der Fokus der von Jan Hein Sassen 2008 kuratierten Ausstellung *Karel Appel. Jazz 1958–1962* im Cobra Museum Amstelveen.
- 15 Zit.n. Restany 1985, S. 7.



01 Jacques de la Villeglé, *Avenue de la Liberté (Charenton)*, 1961, paper on canvas, 159×229 cm



04 Karel Appel, *Woman with Flowers no. 1*, 1963, plastic flowers and oil on canvas, 115×90 cm



05 Karel Appel, *Woman with Flowers no. 4*, 1963, plastic flowers and oil on canvas, 115×89 cm

02 Exhibition catalog *Neue Realisten & Pop Art*, Akademie der Künste, Berlin, 1964–65, Karel Appel, *Melancholic Gangster and Another One*, 1963



03 Martial Raysse, *Simple and Quiet Painting*, 1965, oil on canvas, photograph on cardboard, and plastic, 130×195 cm



06 Karel Appel, *La famille*, 1963, first state with plastic toys, 69×98 cm



07 Karel Appel, *La famille*, 1963, collage on paper, 69×98 cm



08 Karel Appel, *Untitled*, 1963, first state with plastic toys, 70×100 cm



09 Karel Appel, *Untitled*, 1963, gouache, color crayon, and collage on paper, 70×100 cm



10 Karel Appel, *Portrait de César*, 1955, color crayon on paper, 36×27 cm



11 Karel Appel, *Portrait de César*, 1956, oil on canvas, 159×115,5 cm



12 Karel Appel, *L'homme hibou no. 1*, 1960, acrylic on olive tree stump, 157×90×52 cm



13 Film still of *De werkelijkheid van Karel Appel (The Reality of Karel Appel)* by Jan Vrijman, 1961



14 Karel Appel, *Vragende kinderen no. 1 (Questioning Children no. 1)*, 1950, wax crayon on paper, 24×32 cm



17 Karel Appel, *Couple with Dog*, 1966, oil on canvas, 190×230 cm

15 Karel Appel, *Kind met speelgoed (Child with Toy)*, 1952, oil on canvas, 116×89 cm



16 Karel Appel, *Couple*, 1965, oil on canvas, 195×260 cm



18 Karel Appel, *Man*, 1968, oil on canvas, 200×200 cm



19 Karel Appel, *Mangeur d'annonces*, 1961, gouache and collage on paper, 64×50 cm



20
Karel Appel, *Dans la matinee*, 1961, mixed media
and collage on paper, 65.1 × 49.8 cm

Mangeur d'annonces. Zwischen Materiallust und Malerei
Nadine Seligmann

57

Mangeur d'annonces: Between a Reveling in Materials and Painting
Nadine Seligmann

62

Mangeur d'annonces, entre plaisir du matériau et peinture
Nadine Seligmann

67