№019

Dario Gamboni

100 Notes – 100 Thoughts / 100 Notizen – 100 Gedanken | №019

Dario Gamboni

The Listening Eye: Taking Notes after Gauguin / Das hörende Auge: Aufzeichnungen nach Gauguin

dOCUMENTA (13)

HATJE CANTZ

Dario Gamboni *The Listening Eye: Taking Notes after Gauguin*

For the past six years, I have been retracing some of Paul Gauguin's steps. He led a famously peripatetic life, and I did not attempt to follow him systematically or in the order of his moves. More simply, I took advantage of lectures and conferences and organized vacations so as to see not only his works, as closely as possible, but also the places and things he had seen and sometimes represented.

Since this exploration had to be performed over an extended period and in a sequence contingent on extraneous circumstances, it was important that I record it in ways that would allow me to use my observations later, to compare and to interpret them. I did this with the usual techniques of writing down notes and taking photographs but also by making drawings, generally mixed with the notes. Over the past century, the increasingly simple and cheap use of photography has tended to reduce or even eliminate the practice of drawing for art historians, and there is a real competition between the two techniques as regards the time and equipment they require, the type of relation to the model they offer, and the uses to which their products can be put. The advantages of photography—as a method of note-taking, not in its more ambitious and demanding professional forms—are obvious enough: it can be very quick, seems to produce automatically an "objective" image of whatever one wants to record, and this image can therefore be reproduced as a faithful (if poor) substitute for the reality in question, a work of art, for instance. Conversely, drawing is time-consuming (and can be quite frustrating if one does not practice it regularly); its products are bound to appear as subjective interpretations of their objects (unless they adhere to the strict standards and style of professional scientific illustrators, which takes us again out of the realm of note-taking); therefore they cannot serve to support "objective" arguments, their reproduction risks being mistaken for a claim to aesthetic quality, and they normally remain confined to one's private documentation.

But the act of drawing helps one to see what is being drawn, if only by forcing one to look closely and at length. By doing so, it also helps one to understand the object of perception. This cognitive and epistemic quality of drawing tends to be explained as a form of analysis, that is, as a way of dividing the object into various parts and of figuring their mutual (functional or hierarchical) relations to one another, or as a selection of the relevant features, a sort of structural X-ray based on visual properties. Such explanations, however, regard the object as fixed and inert. Being an action, drawing animates the object; it can seek to identify the traces of its making—not so much in a technical as in a morphogenetic sense—and to represent the dynamics of its form. It can retrace rather than trace it, and it can even extrapolate what this object, or another one of its kind, could have become or could be like.

For such a questioning and speculative mode of recording, the free mixing with words made possible by drawing is also a great asset: one can complement visual notations with verbal references to other, nongraphic or nonvisual, properties, and combine shapes with concepts and comments. When it comes to three-dimensional objects such as sculptures, ceramics, architecture, etc., drawing allows one to observe the plurality of "aspects"—in the sense, employed by Odilon Redon and Ludwig Wittgenstein, of ways of simultaneously perceiving and interpreting—connected with the multiplicity of viewpoints, which can be called in German *Mehransichtigkeit* or *Vielansichtigkeit*. Photography, of course, is a wonderful tool for recording this multiplicity, and with proper care it can also contribute to much of what has just been mentioned. I was personally thrilled to discover that the optical zoom of my first digital camera brought the images it produced closer to what I had wanted to record, which often had to do with specific details or areas of interest. But the patterns I would have liked to visualize were sometimes distributed across the visual field, in which case the camera, which has been compared to a vacuum cleaner, proved too indiscriminate a net to catch them.

Gauguin criticized the Impressionists for searching "around the eye instead of at the mysterious center of thought," and he advocated working in the studio, from memory and imagination, rather than *sur le motif*. One should "dream in front of nature," he also wrote, praising ornament as a "more abstract form of art than the slavish imitation of nature," and the creators of Persian carpets for having

invented a "dictionary of the language of the listening eye." This does not mean that he discarded observation altogether, including that of nature, but for him it had to be mediated, meditated on, and, so to speak, distilled—"abstracted," in the sense he used the word, which was directed against the "slavish imitation" of nature but not against its representation. The artist, according to Gauguin, was elected to assist nature in the continuation of creation; art, as the Romantics had said, was meant to create like nature does rather than after nature.

This understanding of the relation between nature and art, and between observation and creation, attributed a crucial role to notes taken from reality—be it from natural objects and scenes, from man-made artifacts, or even from the artist's own works—since it is through their production and their later consultation that this process of distillation would largely occur. When he arrived in a new environment, such as Brittany, Martinique, Tahiti, or Hiva Oa in the Marquesas Islands, Gauguin did not immediately start to paint but began by observing and taking notes, especially in the form of sketches and drawings. He commented on this habit at the end of his life: "In each country I need a period of incubation, so that I may learn every time the essence of the plants and trees, of all nature, in short, which never wishes to be understood or to yield itself." Nature, in his view, revealed its secrets only reluctantly, and he conceived of his art in a similar way, comparing himself to Christ, who used parables so that—speaking of the uninitiated—"seeing they may not see, and hearing they may not understand." This probably explains why he kept his drawings for himself, calling them "my letters, my secrets," the exclusive domain of *l'homme intime*.

The following album reproduces a selection of these drawings and a few works by Gauguin that I have been studying with the help of my own drawings and of photographs made in situ. Retracing the artist's steps has thus also meant taking notes after his note-taking, both in a temporal and in a mimetic or genetic sense. By trying to understand what he was looking at and what he was looking for, I may have found myself imitating him—not in the form but, tentatively, in the *modus operandi*.

Dario Gamboni (b. 1954) is Professor of Art History at the University of Geneva.

Dario Gamboni *Das hörende Auge: Aufzeichnungen nach Gauguin*

In den vergangenen sechs Jahren bin ich einigen Spuren Paul Gauguins nachgegangen. Gauguin führte bekanntlich ein rastloses Leben, wobei ich nicht versucht habe, ihm unter diesem Gesichtspunkt systematisch oder entsprechend dem Verlauf seines Umherziehens zu folgen. Ich wählte vielmehr einen einfacheren Weg, indem ich verschiedene Vorträge und Tagungen sowie geplante Reisen nutzte, um nicht nur die Arbeiten dieses Künstlers so eingehend wie möglich zu betrachten, sondern ebenso die Orte und Dinge, die er sah und zuweilen darstellte.

Da diese Untersuchung über einen längeren Zeitraum und in einer von äußeren Umständen abhängigen Abfolge durchgeführt werden musste, war es von großer Bedeutung, die entsprechenden Aufzeichnungen so vorzunehmen, dass sie es mir erlaubten, meine Beobachtungen zu einem späteren Zeitpunkt zu benutzen, miteinander zu vergleichen und zu deuten. Hierzu bediente ich mich herkömmlicher schriftlicher und fotografischer Aufzeichnungstechniken, fertigte allerdings auch Zeichnungen an, die im Allgemeinen mit Anmerkungen versehen wurden. Im vergangenen Jahrhundert führte die zunehmend einfachere und preiswertere Nutzung der Fotografie tendenziell zum Rückgang oder gar zur Verdrängung der Zeichnung als kunsthistorische Praxis. Dabei stehen beide Techniken in tatsächlicher Konkurrenz zueinander, was die für sie erforderliche Zeit und Ausstattung, die Art der Beziehung zu ihrem Modell und die mögliche Verwendung ihrer Ergebnisse angeht. Die Vorzüge der Fotografie – im Sinne einer Aufzeichnungsmethode, nicht in Bezug

auf ihre ehrgeizigeren, anspruchsvolleren professionellen Formen – sind nur allzu augenscheinlich: Sie kann blitzschnell und automatisch ein »objektives« Bild dessen liefern, was auch immer man festzuhalten gedenkt, wobei sich ein solches Bild als originalgetreues (wenn auch mangelhaftes) Abbild der entsprechenden Realität, beispielsweise eines Kunstwerks, reproduzieren lässt. Im Gegenzug dazu ist das Zeichnen zeitaufwendig (und unter Umständen frustrierend, sofern man darin ungeübt ist). Zeichnungen erscheinen zwangsläufig als subjektive Deutung ihres Gegenstands (es sei denn, sie halten sich an die strengen Normen und den Stil professioneller Wissenschaftsillustratoren, womit wir wiederum den Bereich der Aufzeichnung verlassen). Es lassen sich folglich mit ihrer Hilfe keine »objektiven« Argumente stützen, ihre Reproduktion riskiert, mit einem ästhetischen Qualitätsanspruch verwechselt zu werden, und sie verbleiben in der Regel im Bereich privater Dokumentationen.

Der Akt des Zeichnens erleichtert allerdings die optische Wahrnehmung des Gezeichneten, und zwar schon allein dadurch, dass beim Zeichnen eine genaue und detaillierte Betrachtung unabdingbar ist. Dabei vereinfacht das Zeichnen auch die Erkenntnis des Wahrnehmungsgegenstands. Diese kognitive, epistemische Qualität der Zeichnung wird gemeinhin als eine Form der Analyse erklärt, also als Methode zur Zerlegung des Gegenstands in unterschiedliche Einzelteile und zur Abbildung ihrer gegenseitigen (funktionalen und hierarchischen) Beziehungen zueinander, oder aber im Sinne einer Auswahl der wesentlichen Kennzeichen, als eine Art strukturelles Röntgenbild auf der Grundlage optischer Eigenschaften. Derartige Erklärungen jedoch begreifen den Gegenstand als starr und träge. Da es sich beim Zeichnen um eine Tätigkeit handelt, belebt diese Tätigkeit den jeweiligen Gegenstand und kann dazu beitragen, die Spuren seiner Hervorbringung – weniger im technischen als im morphogenetischen Sinne – zu bestimmen und die Dynamik seiner Form darzustellen. Die Zeichnung kann den Gegenstand nachvollziehen, anstatt ihn nachzuzeichnen, und ist fähig, daraus zu schließen, was er hätte werden können.

Für eine derart fragende und spekulative Art der Aufzeichnung bedeutet die bei der Zeichnung mögliche freie Kombination mit Wörtern ebenfalls einen erheblichen Vorteil: So lassen sich visuelle Notizen mit verbalen Bezügen zu andersartigen, nicht-grafischen oder nicht-visuellen Merkmalen ergänzen und Formen mit Begriffen und Anmerkungen verbinden. Was dreidimensionale Objekte wie Skulpturen, Keramiken, Bauwerke und so weiter betrifft, so erlaubt die Zeichnung eine Beobachtung der Pluralität von »Aspekten« – wie bei Odilon Redon und Ludwig Wittgenstein im Sinne von Möglichkeiten einer gleichzeitigen Wahrnehmung und Deutung –, was auf die Multiplizität der Standpunkte, die Mehransichtigkeit oder Vielansichtigkeit zurückzuführen ist. Bei der Fotografie handelt es sich naturgemäß um ein ideales Instrument zur Aufzeichnung dieser Multiplizität, und bei entsprechender Sorgfalt kann sie zudem einen wesentlichen Beitrag im Hinblick auf das bisher Gesagte leisten. Ich persönlich stellte begeistert fest, dass durch den optischen Zoom meiner ersten Digitalkamera die mit ihr aufgenommenen Bilder näher an das heranrückten, was ich aufzuzeichnen beabsichtigt hatte, was häufig mit speziellen Details oder Interessensschwerpunkten zusammenhing. Allerdings waren jene Muster, die ich gerne sichtbar gemacht hätte, zuweilen über das gesamte Gesichtsfeld verteilt, und die mit einem Staubsauger vergleichbare Kamera erwies sich als ein zu grobes Netz, um sie mit ihm einzufangen.

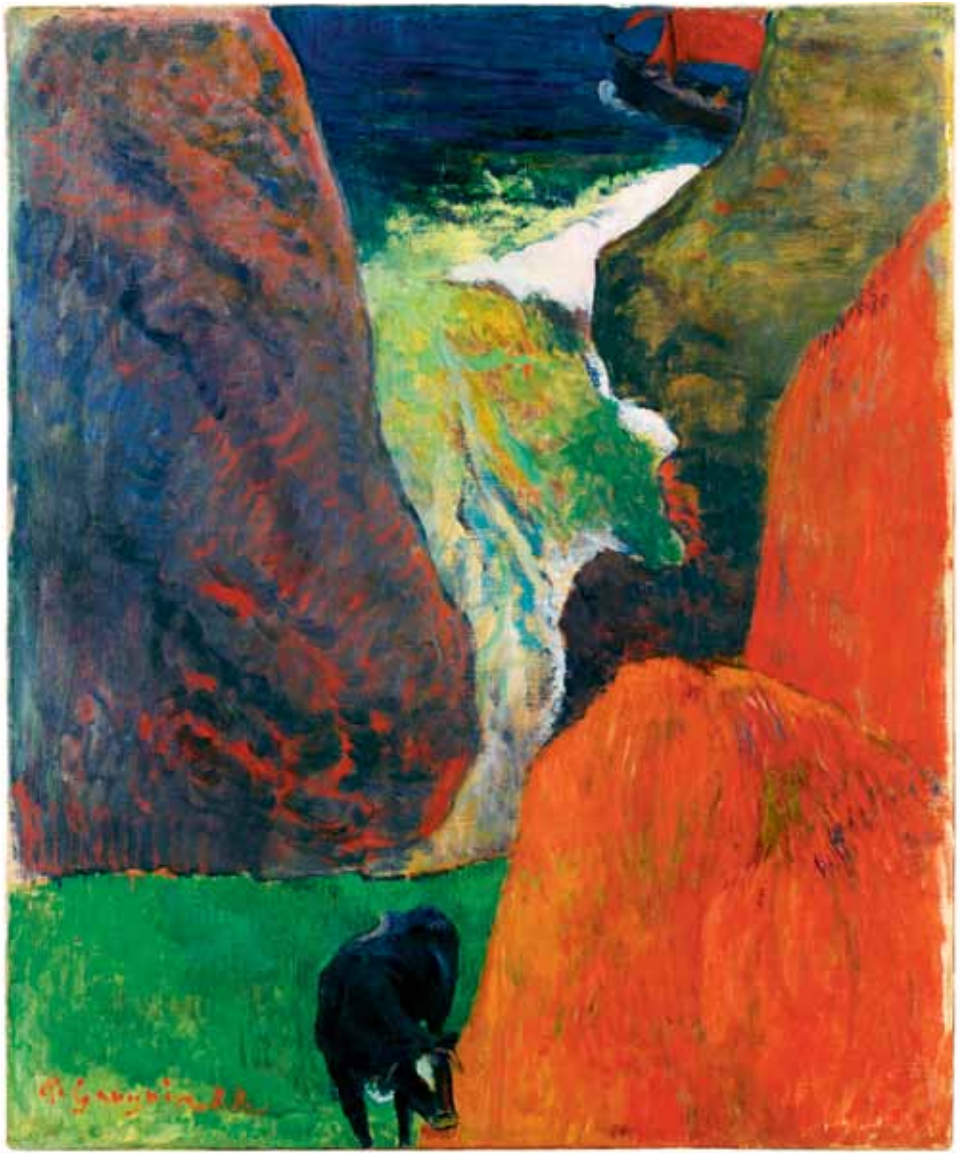
Gauguin kritisierte die Impressionisten dafür, dass sie »um das Auge herum und nicht im geheimnisvollen Zentrum des Denkens« suchten, und plädierte dafür, statt *sur le motif* im Atelier nach der Erinnerung und der Vorstellung zu arbeiten. Außerdem empfahl er, man solle »vor der Natur träumen«, und pries das Ornament als »abstraktere Form der Kunst als die sklavische Nachahmung der Natur« und die Hersteller von Perserteppichen als Erfinder eines »Wörterbuchs der Sprache des hörenden Auges«. Dies bedeutet keineswegs, dass Gauguin die Beobachtung einschließlich der Naturbeobachtung komplett ablehnte, diese musste seiner Ansicht nach jedoch vermittelt, reflektiert und sozusagen destilliert beziehungsweise »abstrahiert« werden, ganz im Sinne seiner eigenen Vorgehensweise, die sich zwar gegen eine »sklavische Nachahmung« der Natur richtete, nicht aber gegen ihre Darstellung per se. Laut Gauguin war der Künstler dazu auserwählt, die Natur bei der Fortführung der Schöpfung zu unterstützen; die Kunst sollte, wie die Romantiker es formuliert hatten, eher *wie* die Natur als *nach* der Natur erschaffen.

Diese Art, die Beziehung zwischen Natur und Kunst sowie zwischen Beobachtung und Schöpfung zu verstehen, schreibt Aufzeichnungen nach der Wirklichkeit eine wesentliche Funktion zu – ob nun nach natürlichen Objekten und Szenen, nach durch den Menschen geschaffenen Artefakten oder gar nach eigenen Kunstwerken –, da sich dieser Destillationsvorgang weitgehend ihrer Herstellung und späteren Betrachtung verdankt. Wenn Gauguin in einer ihm fremden Umgebung ankam, etwa in der Bretagne, auf Martinique, Tahiti oder in Hiva Oa auf den Marquesas, so begann er nicht unmittelbar zu malen, sondern stellte zunächst Beobachtungen an und machte Aufzeichnungen, und zwar insbesondere in Form von Skizzen und Zeichnungen. Gegen Ende seines Lebens kommentierte er diese Angewohnheit folgendermaßen: »Ich brauche in jedem Land eine gewisse Inkubationszeit, um mich jedes Mal mit dem Wesen der Pflan-

zen, der Bäume, kurz: der gesamten Natur vertraut zu machen, die sich nie erraten lassen, nie hingeben will.« Die Natur offenbarte nach Gauguins Auffassung ihre Geheimnisse nur widerstrebend, und ähnlich empfand er auch seine eigene Kunst, wenn er sich beispielsweise selbst mit Christus verglich, der – bei seinen Reden an die Uneingeweihten – in Gleichnissen redete, »daß sie es nicht sehen, ob sie es schon sehen, und nicht verstehen, ob sie es schon hören«. Das erklärt vermutlich auch, warum Gauguin seine Zeichnungen für sich behielt und sie als »meine Briefe, meine Geheimnisse« bezeichnete, die ausschließliche Domäne des *homme intime*.

Die nachfolgenden Abbildungen zeigen eine Auswahl dieser Zeichnungen sowie einige von Gauguins Arbeiten, die ich mithilfe meiner vor Ort angefertigten Zeichnungen und Fotos untersucht habe. Zum Nachvollziehen der künstlerischen Vorgehensweise Gauguins gehörte daher auch das Anfertigen von Aufzeichnungen nach seinen Aufzeichnungen, und zwar sowohl in zeitlicher als auch in mimetischer beziehungsweise genetischer Hinsicht. Während ich mich bemühte, den Gegenstand von Gauguins Suche und Betrachtung zu begreifen, konnte ich mich wohl dabei ertappen, wie ich ihn nachahmte – allerdings nicht formal, sondern, versuchsweise, im Hinblick auf seinen *modus operandi*.

Dario Gamboni (geb. 1954) ist Professor der Kunstgeschichte an der Universität von Genf.



Left: Paul Gauguin, *Above the Abyss*, 1888, oil on canvas, 72.5 × 61 cm. Paris, Musée des Arts Décoratifs

Comparison with a contemporary photograph of Gauguin and with his portrait by van Gogh shows that the portion of the sea defined negatively by the outline of the cliffs also represents a hidden effigy of the artist in profile.

Below: Paul Gauguin, *Eye and Part of Face*, 1884–88, graphite and crayon on wove paper, 16.9 × 11.35 cm. Washington, D.C., The National Gallery of Art, The Armand Hammer Collection

This curious sheet from a sketchbook used by Gauguin in Brittany may have played a role in the genesis of *Above the Abyss*. It conflates a view of cliffs and water seen from above with the schematic indication of a face. The eye seems to derive from a small boat, also seen from above.

Links: Paul Gauguin, *Über dem Abgrund*, 1888, Öl auf Leinwand, 72,5 × 61 cm. Paris, Musée des Arts Décoratifs

Der Vergleich mit einer zeitgenössischen Fotografie Gauguins und mit seinem von van Gogh gemalten Porträt zeigt, dass die durch den Umriss der Klippen gebildete Negativform des Meeresausschnitts auch ein verstecktes Bildnis des Künstlers im Profil darstellt.

Unten: Paul Gauguin, *Auge und Teil eines Gesichts*, 1884–1888, Grafit und Kreide auf Velin, 16,9 × 11,35 cm. Washington, D.C., The National Gallery of Art, The Armand Hammer Collection

Dieses eigentümliche Blatt aus einem von Gauguin in der Bretagne angefertigten Skizzenbuch spielte möglicherweise für die Entstehung des Gemäldes *Über dem Abgrund* eine entscheidende Rolle. Es verdichtet einen Blick auf Klippen und Wasser mit der schematischen Andeutung eines Gesichts. Die Form des Auges verdankt sich hierbei einem ebenfalls von oben gesehenen kleinen Boot.

View of the coast of Le Pouldu, August 2005. Photograph by the author

Searching for the exact spot that had served as a model for *Above the Abyss*, I wondered whether it could have also inspired the double image of the sea/self-portrait. Although it would have been necessary to stay for a full year on the site to take all variations of tide and light reflection into account, I concluded that such an input of the natural prototype was improbable.

Blick auf die Küste von Le Pouldu, August 2005. Fotografie des Verfassers

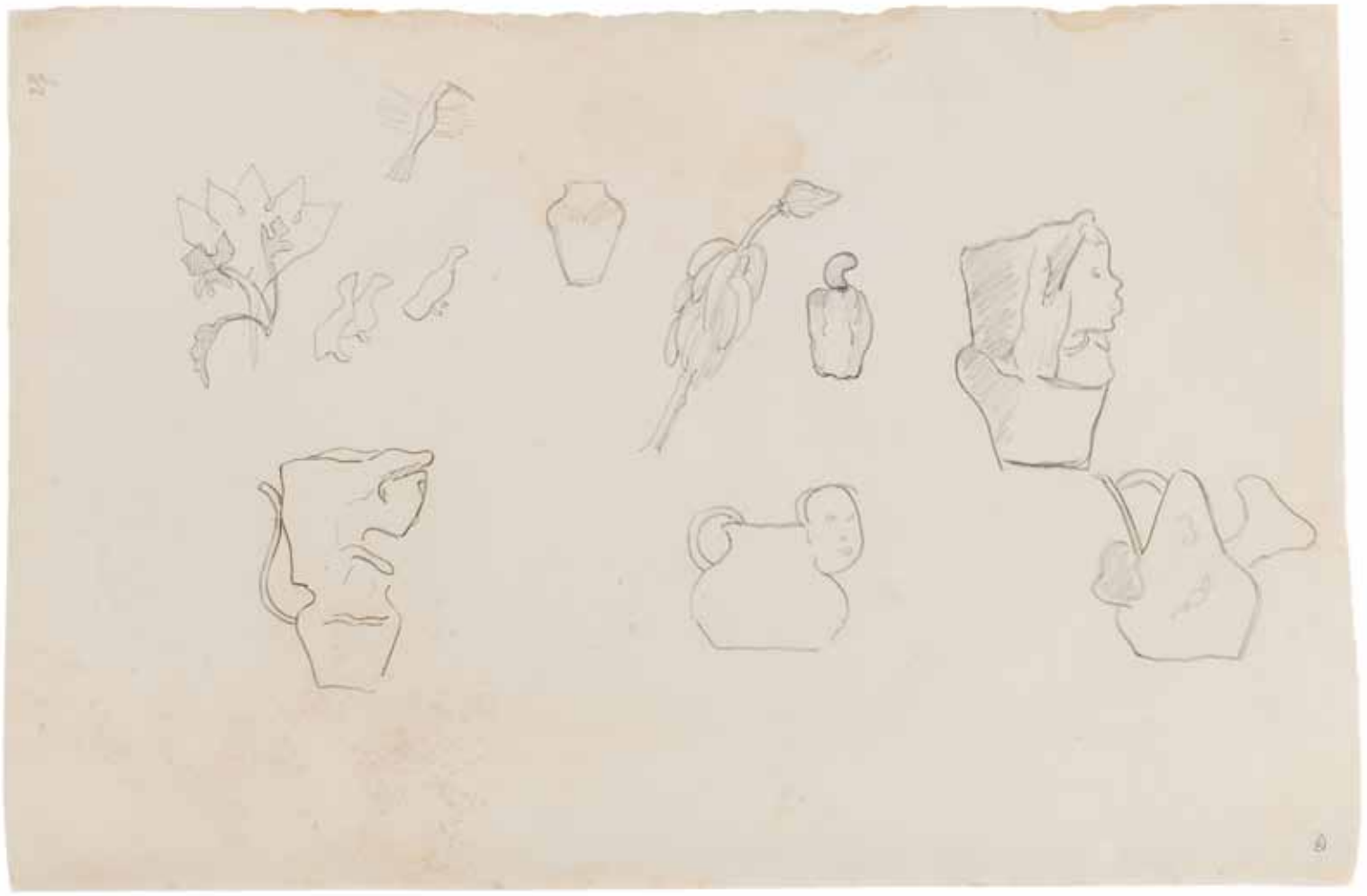
Auf der Suche nach dem exakten Standpunkt, der Gauguins Gemälde *Über dem Abgrund* zugrunde lag, fragte ich mich, ob dieser ebenfalls zum doppelten Bild des Seestücks/Selbstbildnisses angeregt haben könnte. Obwohl ich eigentlich ein ganzes Jahr vor Ort hätte sein müssen, um sämtliche Variationen der Gezeiten und des Lichts berücksichtigen zu können, kam ich zu dem Schluss, dass ein derartiger Einfluss des natürlichen Vorbilds eher unwahrscheinlich ist.

View of the coast of Le Pouldu, August 2005. Photograph by the author

On the other hand, the zoomorphic and teratomorphic aspects that can be noticed in the cliffs of *Above the Abyss* may owe part of their origin to Gauguin's observation of the coast of Brittany and to the traditional names of some rocks and islands.

Blick auf die Küste von Le Pouldu, August 2005. Fotografie des Verfassers

Andererseits gehen jene zoomorphen und teratomorphen Elemente, die sich in den Klippen von *Über dem Abgrund* ausmachen lassen, möglicherweise teils auf Gauguins Beobachtungen der bretonischen Küste und teils auf die traditionellen Bezeichnungen einiger der dargestellten Felsen und Inseln zurück.



Paul Gauguin, *Study of Ceramics and Flowers*, c. 1887, charcoal on paper, 22.8 × 34.2 cm (Album Briant). Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques (fonds d'Orsay)

Gauguin regarded formal analogies as expressive of inner correspondences and harmonies. This sheet from a sketchbook used in Martinique juxtaposes analogous shapes: a bird in flight, the abbreviated notation of geese, a vase, a banana branch, and a cashew. The cashew apple with its protruding nut is further compared with the artist's anthropomorphic pots, which are thus assimilated to products of a biological growth process.

Paul Gauguin, *Studie von Keramiken und Blumen*, ca. 1887, Kohle auf Papier, 22,8 × 34,2 cm (Album Briant). Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques (fonds d'Orsay)

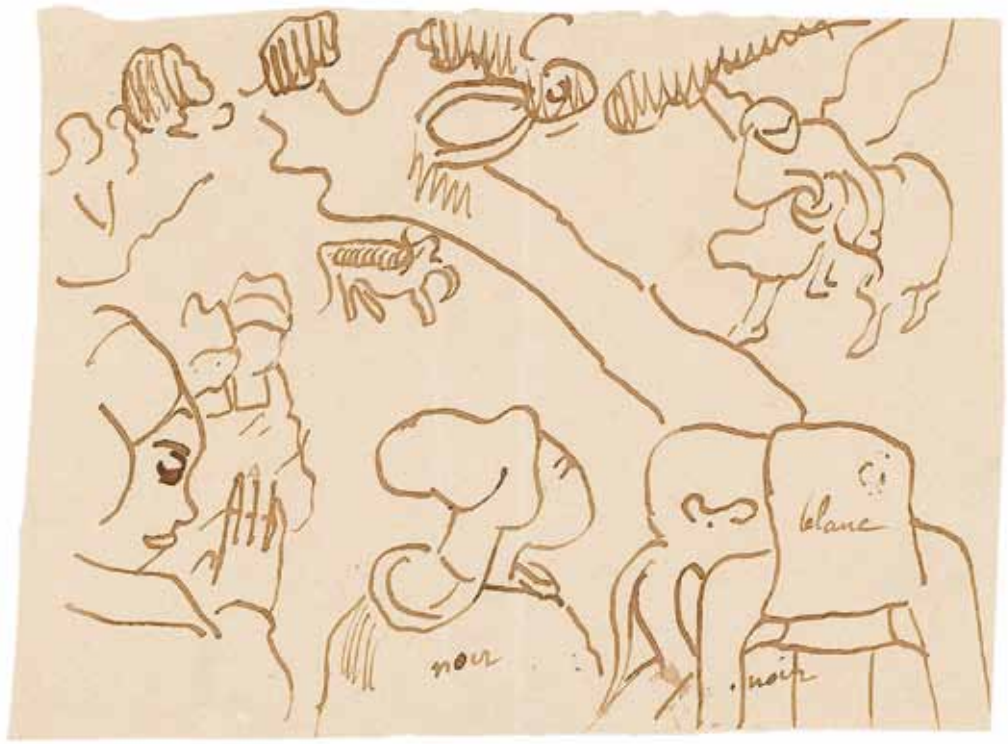
Für Gauguin waren formale Analogien Ausdruck gewisser innerer Entsprechungen und Harmonien. In diesem Blatt aus einem auf Martinique angefertigten Skizzenbuch stehen sich analoge Formen gegenüber: ein fliegender Vogel, die vereinfachte Darstellung einiger Gänse, eine Vase, der Spross einer Bananenstaude und eine Cashew-Frucht. Der Cashew-Apfel mit der an ihm sitzenden Nuss lässt sich mit den anthropomorphen Tongefäßen Gauguins vergleichen, die sich daher dem Hervorbringen eines biologischen Wachstumsprozesses angleichen.

Paul Gauguin, *Vision of the Sermon (Jacob Wrestling with the Angel)*, 1888, oil on canvas, 72.2 × 91 cm. Edinburgh, National Gallery of Scotland

In this famous work, which launched his reputation as a "Symbolist" painter, Gauguin explicitly included the representation of a mental image, the vision of Jacob wrestling with the Angel, suggested to the Breton women by the priest's sermon.

Paul Gauguin, *Vision nach der Predigt (Jakob ringt mit dem Engel)*, 1888, Öl auf Leinwand, 72,2 × 91 cm. Edinburgh, National Gallery of Scotland

In diesem berühmten Bild, das Gauguins Ruf als »Symbolist« begründete, findet sich die explizite Darstellung eines geistigen Vorstellungsbildes, nämlich der Vision des mit dem Engel ringenden Jakob, welche durch die Predigt des Priesters bei den bretonischen Frauen hervorgerufen wird.



Paul Gauguin, sketch of *The Vision after the Sermon*, 1888, pen and ink on paper, 11.7 × 15.5 cm. Amsterdam, Van Gogh Museum (Vincent van Gogh Foundation)

The women must close their bodily eyes so that their mind's eye can open to the vision, and this spiritual awakening is underlined by the eye shapes formed in one of their bonnets and in the tree branches. These details are included in a drawing after the painting accompanying a letter of September 21–23, 1888, to Vincent van Gogh.

Paul Gauguin, Skizze zur *Vision nach der Predigt*, 1888, Feder und Tusche auf Papier, 11,7 × 15,5 cm. Amsterdam, Van Gogh Museum (Vincent van Gogh Foundation)

Die Frauen müssen ihre leiblichen Augen schließen, damit sich ihr geistiges Auge der Vision öffnet. Diese spirituelle Erweckung wird durch die von einer der Hauben und den Zweigen des Baums gebildeten Augenformen hervorgehoben. Dieselben Details finden sich auch in einer nach dem Gemälde ausgeführten Zeichnung, die einem Brief an Vincent van Gogh vom 21. bis 23. September 1888 beigelegt war.

Tree in Williamstown, Massachusetts, March 2011. Photograph by the author

The branches forming an eye in *The Vision after the Sermon* are botanically illogical and may derive from a print by Hiroshige representing a "Moon Pine" in Edo (Tokyo). But they could also be based on the observation of two branches passing in front of each other and thereby becoming apparently one.

Baum in Williamstown, Massachusetts, März 2011. Fotografie des Verfassers

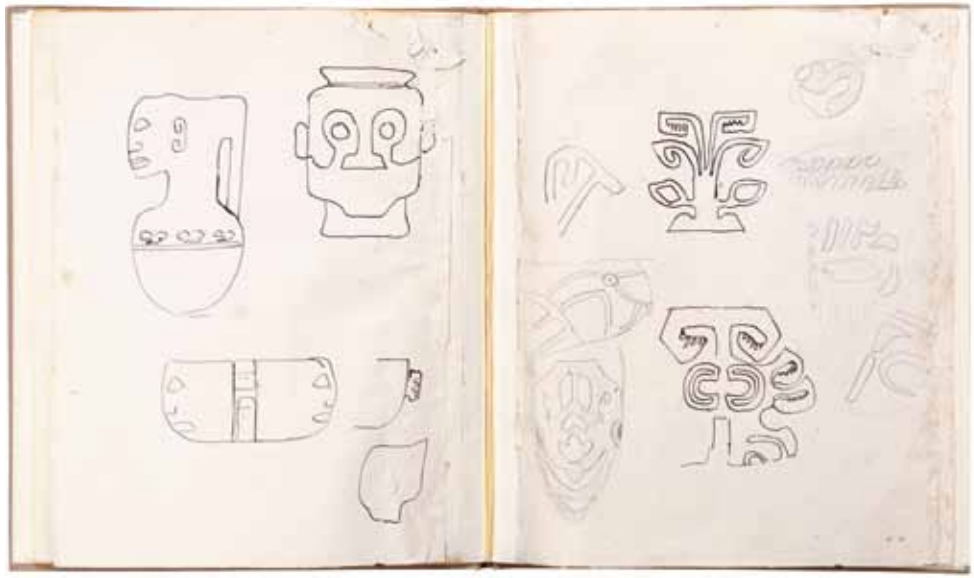
Die Zweige, die in der *Vision nach der Predigt* die Form eines Auges bilden, sind botanisch nicht zu erklären und gehen möglicherweise auf einen Holzschnitt Hiroshiges zurück, der die »Mondkiefer« in Edo (Tokio) zeigt. Ebenso gut jedoch könnten sie sich der Beobachtung zweier einander überschneidender Zweige verdanken, die wie ein einziger erscheinen.

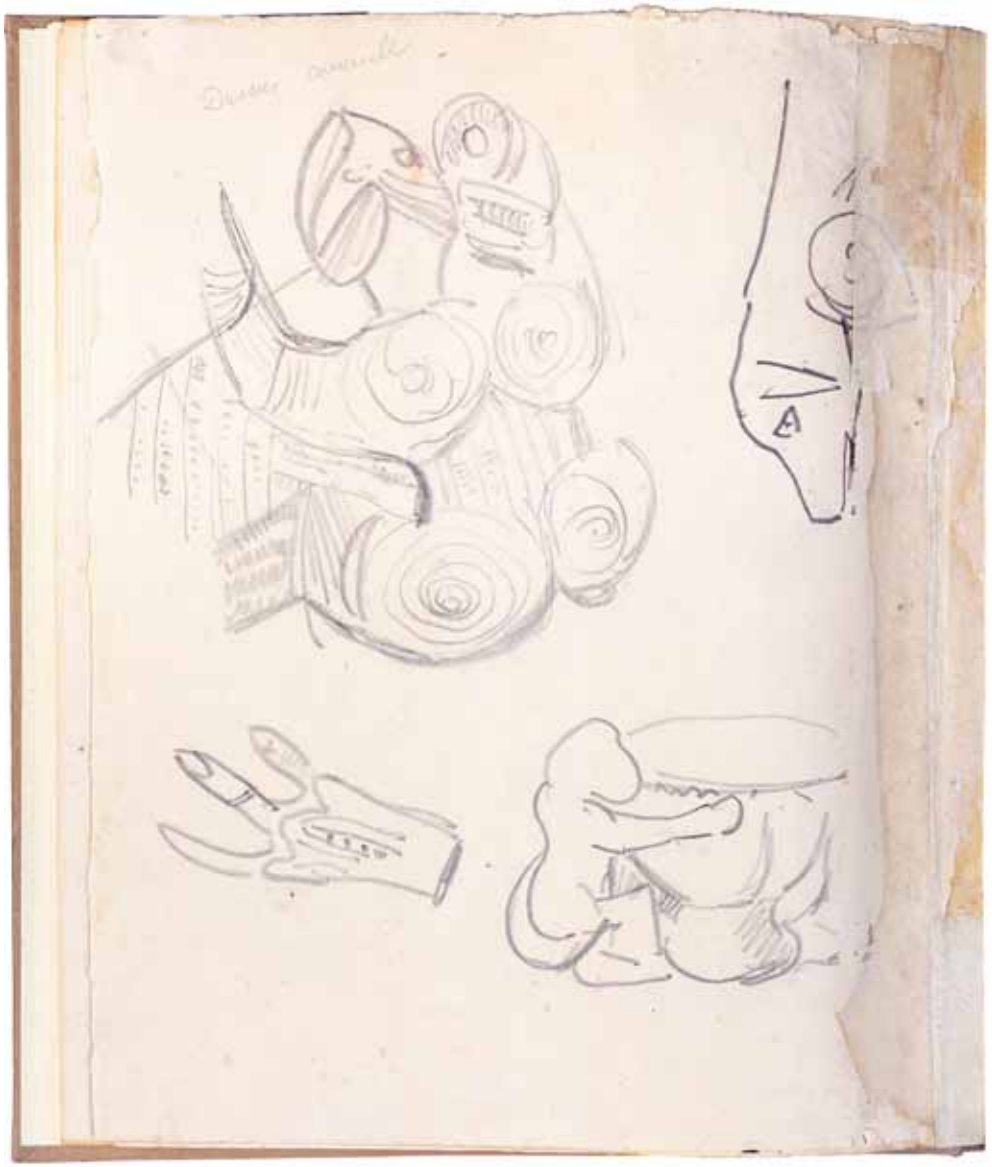
pp. 21–23: Paul Gauguin, seven leaves from a sketchbook used in Tahiti from 1895 to 1897, pencil on paper, each page 20 × 10 cm. Private collection

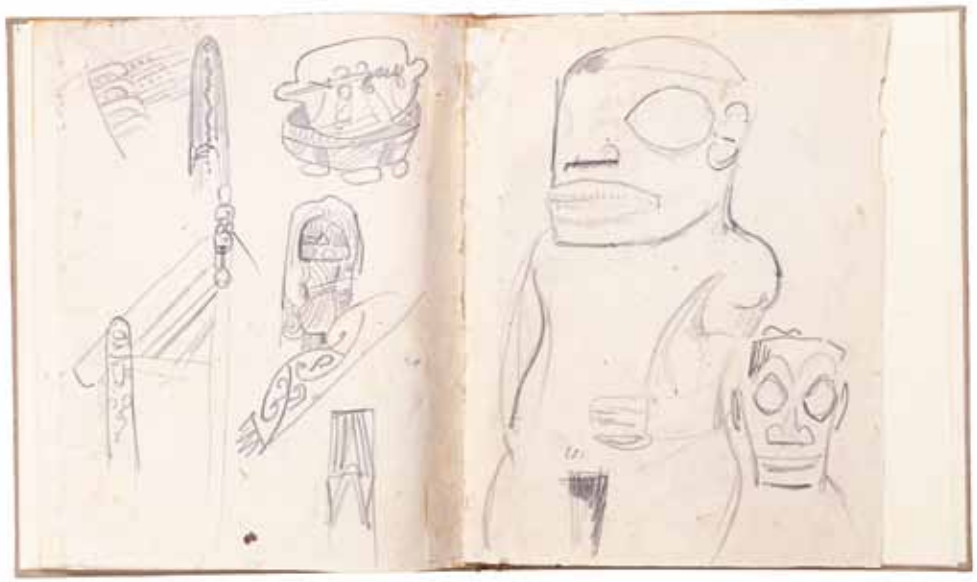
In August 1895, as he returned from France to Tahiti, Gauguin had to wait ten days for a ship in Auckland, New Zealand. This unexpected stay enabled him to visit the newly completed ethnographic hall annex of the Auckland Museum, where he made sketches of several artifacts, most of them Maori carvings. Little of what he noted found a direct use in his later works, but he learned from their compositional principles, writing in 1903 that Marquesan art had "its basis in the human body or the face, especially the face. One is astonished to discover a face where one believed to see only a strange geometric figure."

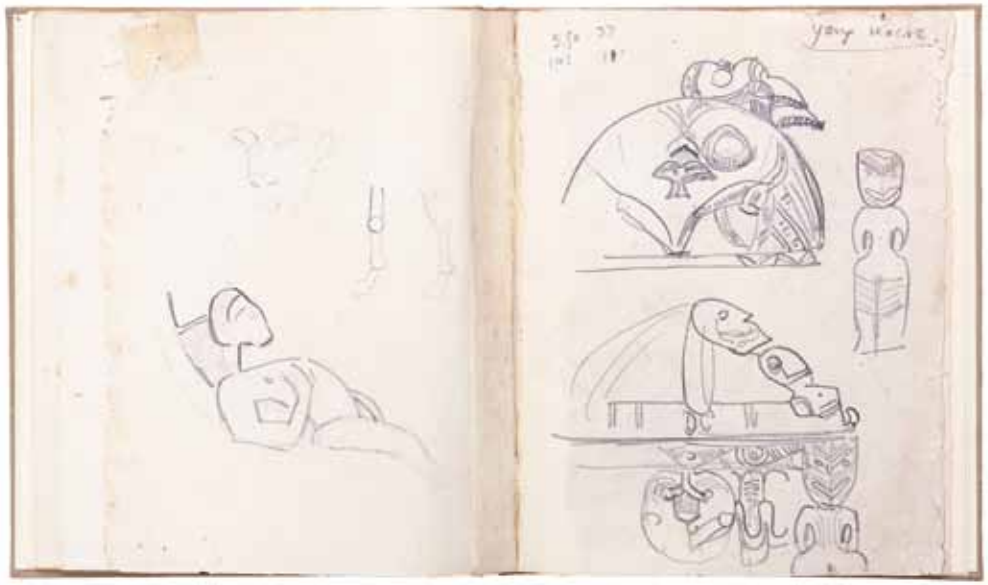
S. 21–23: Paul Gauguin, sieben Blätter aus einem in Tahiti von 1895 bis 1897 geführten Skizzenbuch, Bleistift auf Papier, jeweils 20 × 10 cm. Privatsammlung

Als Gauguin im August 1895 aus Frankreich nach Tahiti zurückkehrte, musste er zehn Tage lang im neuseeländischen Auckland auf sein Schiff warten. Dieser nicht geplante Zwangsaufenthalt erlaubte ihm den Besuch des soeben fertiggestellten ethnografischen Trakts des Auckland Museum, in dem er Skizzen verschiedener Exponate, die meisten davon Maori-Schnitzarbeiten, anfertigte. Auch wenn nur wenige seiner Aufzeichnungen in späteren Arbeiten direkte Verwendung fanden, lernte er in kompositorischer Hinsicht von ihnen und schrieb 1903, die Kunst der Marquesas habe »ihren Ursprung im menschlichen Körper oder Gesicht, vor allem im Gesicht. Man entdeckt erstaunt ein Gesicht, wo man nur eine eigenartige geometrische Figur zu sehen glaubte«.







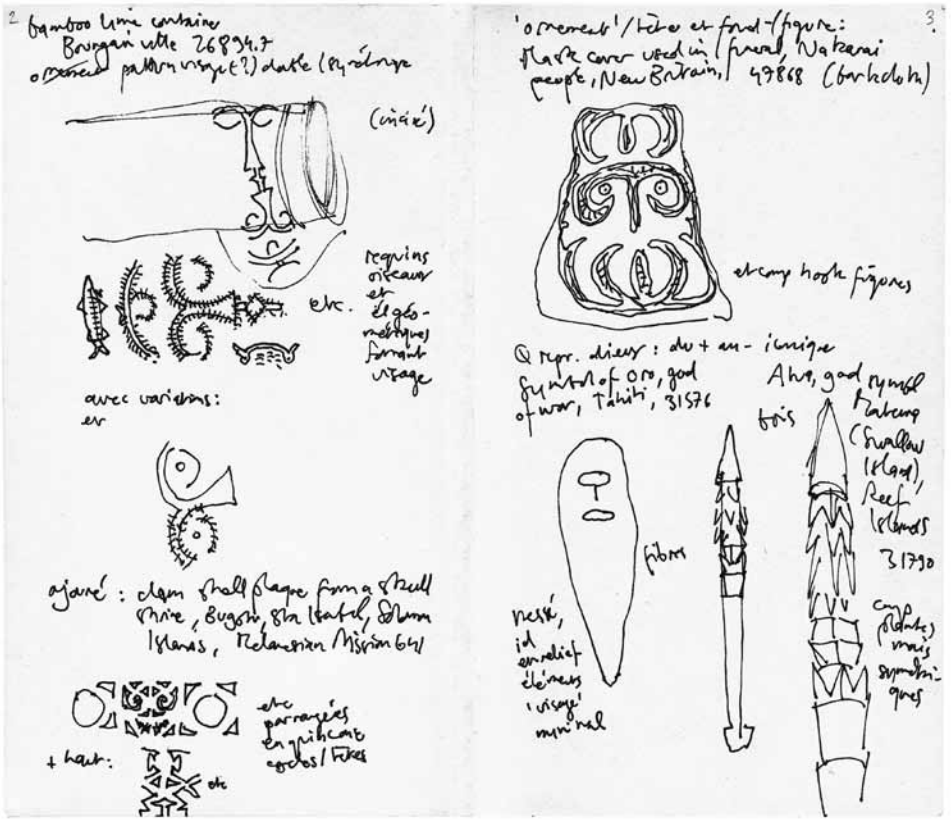


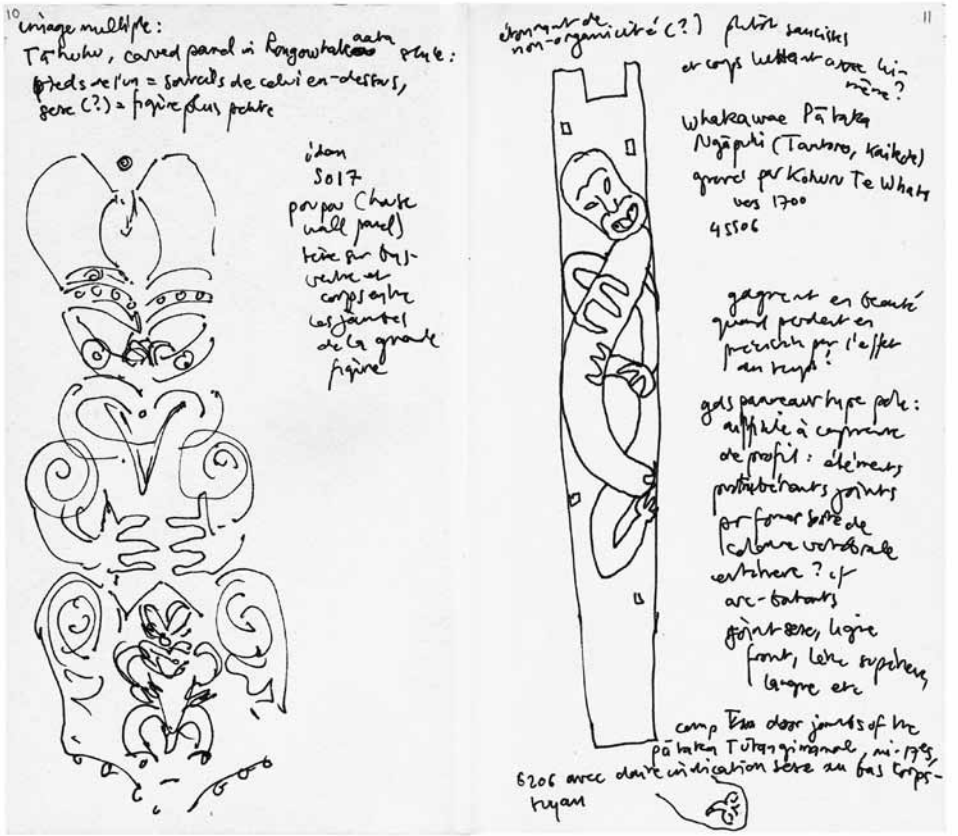
pp. 24–27: Eight leaves from a sketchbook used by the author in Auckland, New Zealand, January 2008, felt-tip pen on paper, each page 16 × 9.3 cm

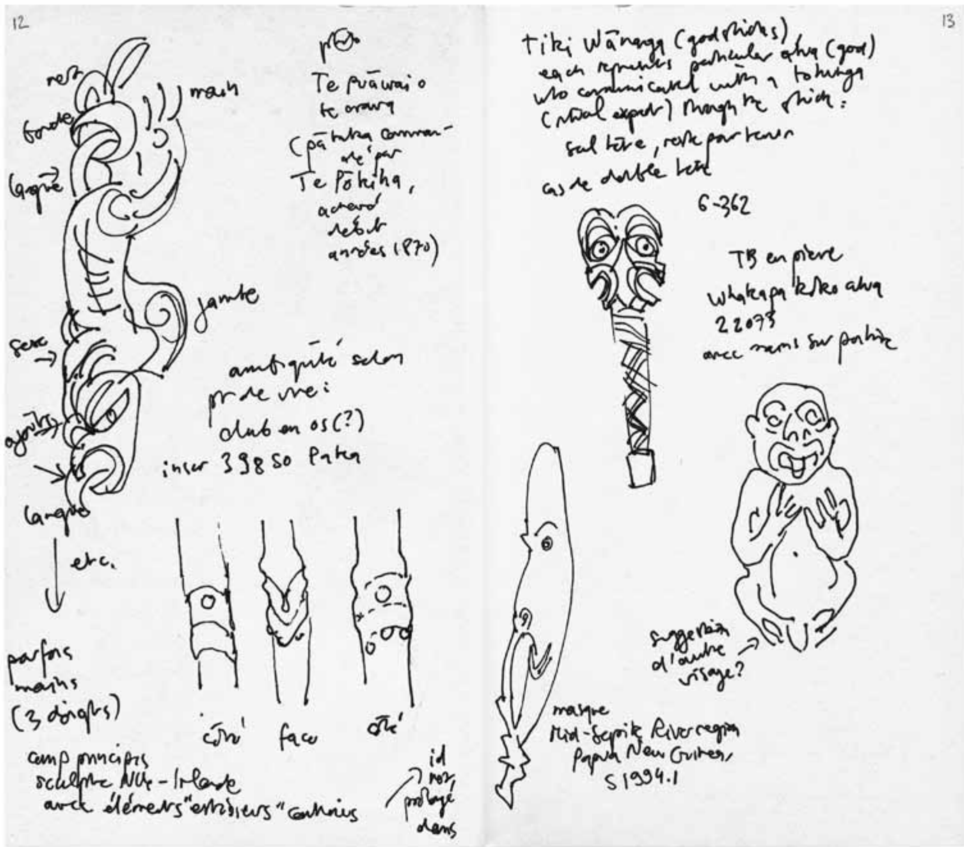
During my visit to the Auckland Museum, I focused less on the artifacts selected by Gauguin, which had been identified since, and more on the general traits that I found important for his art, such as the reversibility of figure and ground, the continuity and progression between aniconic and iconic representations of deities, the creation of double and multiple images, and the role of repetition and combination in morphogenesis.

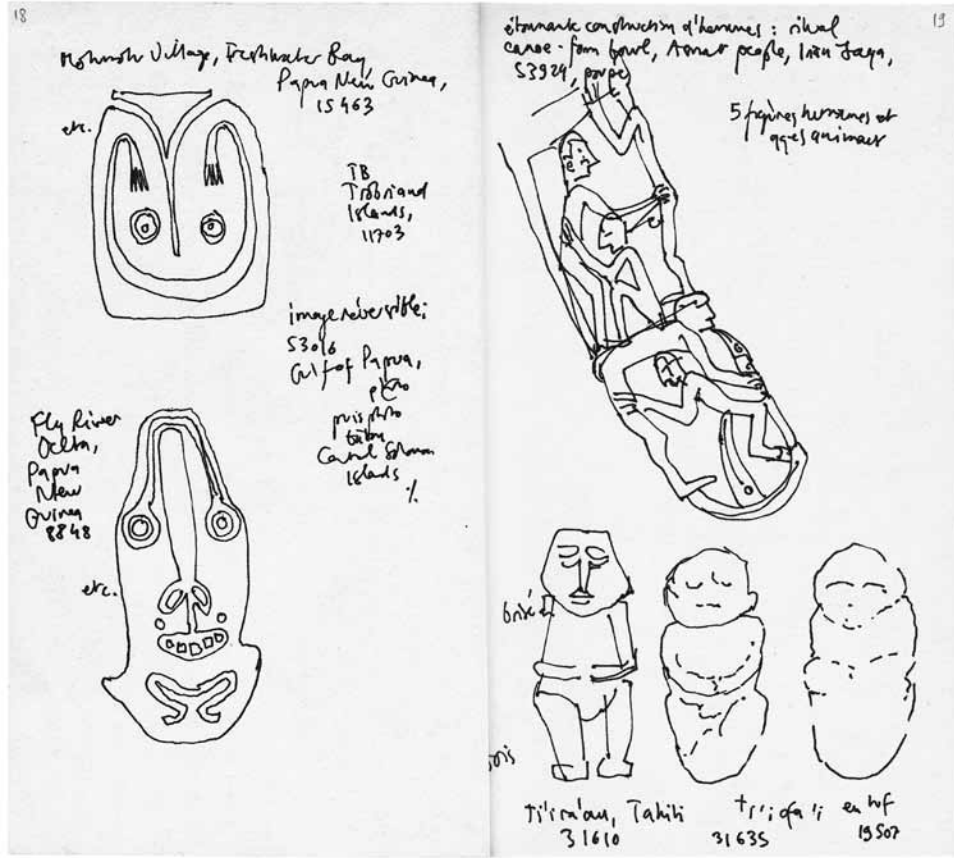
S. 24–27: Acht Blätter eines in Auckland, Neuseeland, angefertigten Skizzenbuchs des Verfassers, Januar 2008, Filzstift auf Papier, jeweils 16 × 9,3 cm

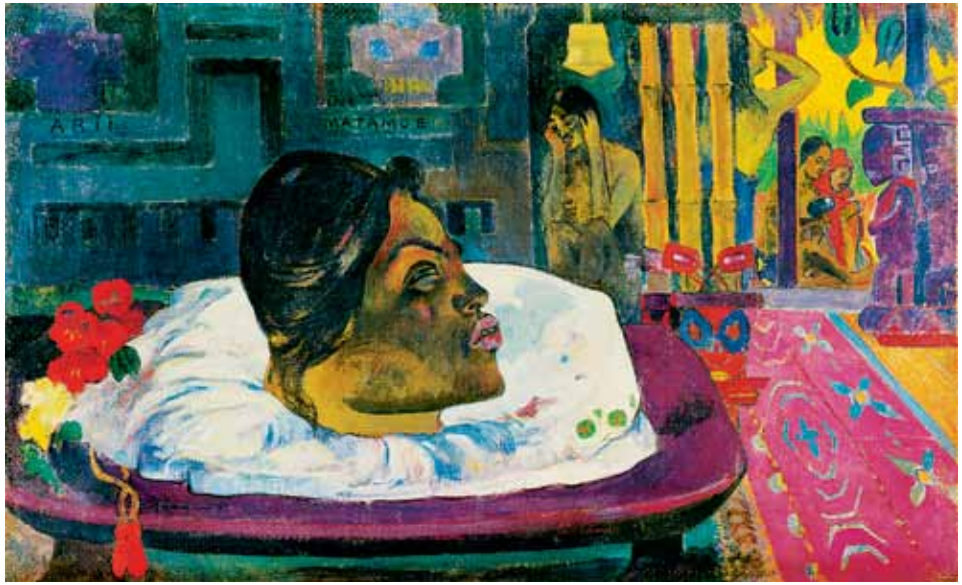
Bei meinem Besuch des Auckland Museum konzentrierte ich mich weniger auf die von Gauguin gesammelten Artefakte, die inzwischen identifiziert wurden, als auf die allgemeinen Merkmale, die mir für seine Arbeiten wesentlich erschienen, beispielsweise die Umkehrbarkeit von Figur und Grund, die Kontinuität und Abfolge der nichtbildlichen und bildlichen Darstellung von Göttern, die Schaffung von Doppel- beziehungsweise Mehrfachbildern und die Bedeutung von Wiederholung und Kombination für die Morphogenese.






12
13
Tiki Wānanga (god sticks)
Te Pōkiha,
6-362
TB en pierre
22073
face
etc.
masque
Mid-Sepik River region
Papua New Guinea,
S1994.1


18
19
Papua New Guinea,
15463
etc.
TB
Trobriand
Islands,
11703
image réversible;
53016
Gulf of Papua,
Fly River
Delta,
Papua
New
Guinea
8848
5 figures humaines et
quelques animaux
31610
31635
19507



Top: Paul Gauguin, *Arii Matamoe (The Royal End)*, 1892, oil on coarse fabric, 45 × 75 cm. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum

Motifs from Oceanic and especially Marquesan art are transposed in *Arii Matamoe*, but Gauguin also explained that he had "stolen" the head from a wooden plank, by which he probably meant that he had discovered its outline in the veins of the wood.

Bottom: Annotated sketch of Gauguin's *Arii Matamoe* by the author, June 2008, ballpoint pen on paper, 6.9 × 9.5 cm

Drawn and written down in front of the painting, this annotated sketch enabled me to identify and to record a series of motifs, sources, echoes, and questions, for present and future use, and helped me to avoid confusing the later examination of reproductions with the memory of looking at the actual painting.

Oben: Paul Gauguin, *Arii Matamoe (Königliches Ende)*, 1892, Öl auf grobem Tuch, 45 × 75 cm. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum

In *Arii Matamoe* werden Motive der ozeanischen und insbesondere der marquesischen Kunst übernommen, allerdings erklärte Gauguin ebenfalls, er habe den Kopf »aus einem Tannenbrett gestohlen«, was wohl bedeutet, dass er die vorliegende Umrissform in der Maserung des Holzes entdeckt hatte.

Unten: Mit Anmerkungen versehene Skizze des Verfassers zu Gauguins *Arii Matamoe*, Juni 2008, Kugelschreiber auf Papier, 6,9 × 9,5 cm

Diese direkt vor dem Gemälde gezeichnete und mit Anmerkungen versehene Skizze erlaubte mir die Erfassung und Bestimmung einer Reihe von Motiven, Quellen, Ähnlichkeiten und Fragen zur unmittelbaren und späteren Nutzung und half mir, eine Verwechslung späterer Untersuchungen anhand von Reproduktionen mit der Erinnerung an die Betrachtung des Originalgemäldes zu vermeiden.

Below and right: Paul Gauguin, *Vase "Atahualpa,"* 1887–88, polychromed stoneware, 23.8 × 28 × 16.8 cm. Private collection

This bizarre anthropomorphic vase, showing a male head cut just above the upper lip, was compared to a depiction of the last Inca emperor by Félix Fénéon in 1888. Although it is organized along axes of symmetry and possesses a front and a back, it cannot be properly apprehended by using these privileged viewpoints alone.

Unten und rechts: Paul Gauguin, *Vase »Atahualpa«*, 1887–1888, mehrfarbiges Steingut, 23,8 × 28 × 16,8 cm. Privatsammlung

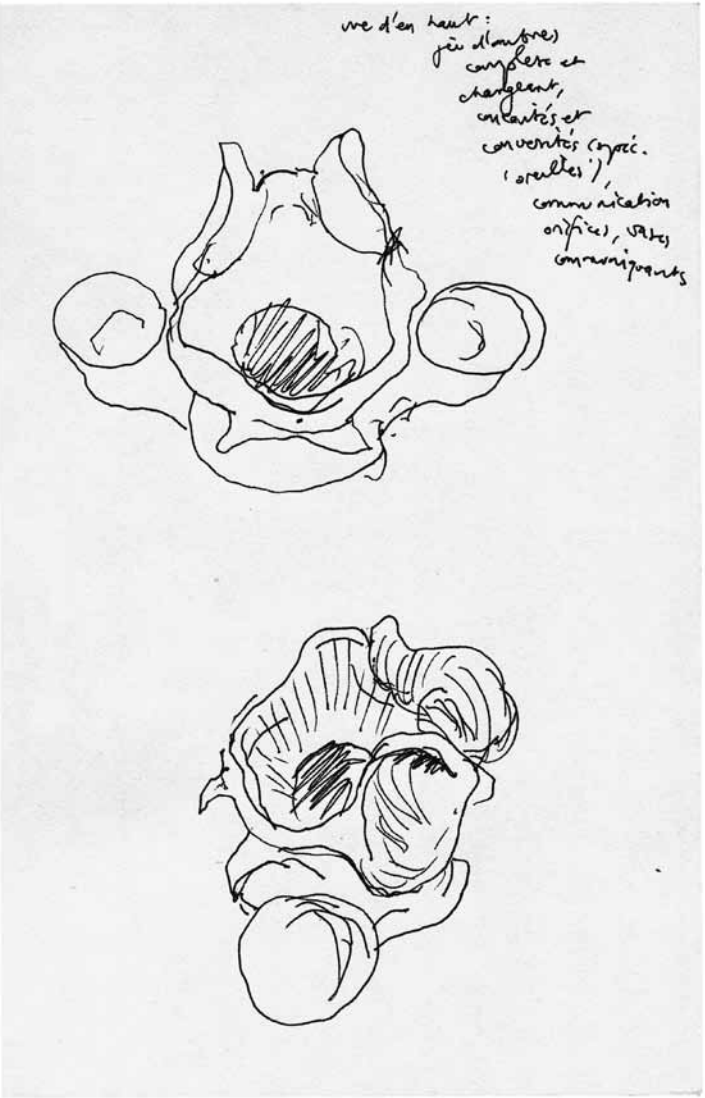
Diese skurrile anthropomorphe Vase, die einen knapp über der Oberlippe abgeschnittenen Männerkopf darstellt, ist 1888 von Félix Fénéon mit einer Beschreibung des letzten Inkaherrschers verglichen worden. Obwohl sie entlang symmetrischer Achsen aufgebaut ist und über eine Vorder- und eine Rückseite verfügt, lässt sie sich nicht vollständig erfassen, wenn man lediglich von diesen privilegierten Standpunkten Gebrauch macht.

Annotated sketches of Gauguin's *Vase "Atahualpa"* by the author, November 2010, felt-tip pen on paper, each page 21.5 × 14 cm, views from the side and from above

Taking notes while observing the vase from as many viewpoints as possible revealed the complex and dynamic character of a "ceramic sculpture" inspired by Japanese and pre-Columbian art, in which convex and concave forms, positive and negative space, tend to exchange places.

Mit Anmerkungen versehene Skizzen des Verfassers zu Gauguins *Vase »Atahualpa«*, November 2010, Filzstift auf Papier, jeweils 21,5 × 14 cm, Seitenansicht und Aufsicht

Die Darstellung der Vase aus möglichst vielen unterschiedlichen Blickwinkeln offenbart den komplexen, dynamischen Charakter einer von der japanischen und präkolumbischen Kunst beeinflussten »keramischen Skulptur« Gauguins, bei der sich konvexe und konkave Formen sowie Positiv- und Negativformen abwechseln.



Paul Gauguin, *Jugs in "Chaplet" Stoneware*, c. 1887–89, gouache, watercolor, and charcoal on Japanese paper, 31.8 × 41.6 cm. Poughkeepsie, New York, The Frances Lehman Loeb Art Center, Vassar College

In this colored drawing, Gauguin made the importance of three-dimensionality and of the multiple viewpoint for his ceramics explicit. What at first seems to represent three vases shows in reality two of them, the first being depicted twice in different positions. The neck of the bird from *Leda and the Swan* (1887–88, private collection), seen from behind in the middle, looks like a snake, which leads us to the *Woman Wearing a Snake-Belt* (1887–88, Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek) on the right.

Paul Gauguin, *Krüge aus »Chaplet«-Steingut*, ca. 1887–1889, Gouache, Aquarell und Kohle auf Japanpapier, 31,8 × 41,6 cm. Poughkeepsie, New York, The Frances Lehman Loeb Art Center, Vassar College

In dieser farbigen Zeichnung hob Gauguin die Bedeutung der Dreidimensionalität und der Mehransichtigkeit für seine Keramiken hervor. Was zunächst wie die Abbildung dreier Vasen erscheint, zeigt tatsächlich nur zwei, von denen eine zweimal aus unterschiedlichen Ansichten wiedergegeben wurde. Die in der Bildmitte dargestellte Rückansicht des Vogelhalses aus *Leda und der Schwan* (1887–1888, Privatsammlung) ähnelt einer Schlange, die eine Überleitung zur rechts abgebildeten *Frau mit Schlangengürtel* (1887–1888, Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek) schafft.

100 Notes – 100 Thoughts / 100 Notizen – 100 Gedanken

№019: Dario Gamboni
The Listening Eye: Taking Notes after Gauguin /
Das hörende Auge: Aufzeichnungen nach Gauguin

dOCUMENTA (13), 9/6/2012 – 16/9/2012
Artistic Director / Künstlerische Leiterin: Carolyn Christov-Bakargiev
Member of Core Agent Group, Head of Department /
Mitglied der Agenten-Kerngruppe, Leiterin der Abteilung: Chus Martínez
Head of Publications / Leiterin der Publikationsabteilung: Bettina Funcke

Managing Editor / Redaktion und Lektorat: Katrin Sauerländer
Editorial Assistant / Redaktionsassistentin: Cordelia Marten
English Proofreading / Englisches Korrektorat: Sam Frank
Translation / Übersetzung: Ralf Schauff
Graphic Design and Typesetting / Grafische Gestaltung und Satz: Leftloft
Typeface / Schrift: Glypha, Plantin
Production / Verlagsherstellung: Christine Emter
Reproductions / Reproduktionen: weyhing digital, Ostfildern
Paper / Papier: Pop'Set, 240 g/m², Munken Print Cream 15, 90 g/m²
Printing / Druck: Dr. Cantz'sche Druckerei, Ostfildern
Binding / Buchbinderei: Gerhard Klein GmbH, Sindelfingen

© 2011 documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH, Kassel;
Hatje Cantz Verlag, Ostfildern; Dario Gamboni

Illustrations / Abbildungen: p. / S. 1: Dar ul-Aman Palace, 2010 (detail / Detail), © Mariam Ghani;
p. / S. 10: bpk/RMN/Paris, Musée des Arts Décoratifs/Patrice Schmidt; p. / S. 11: The National Gallery of Art, The Armand Hammer Collection, Washington, D.C.; pp. / S. 14–15: bpk/RMN/Paris, Musée du Louvre, D.A.G. (fonds Orsay)/Stéphane Maréchalle; pp. / S. 16–17: National Gallery of Scotland, photo / Foto: Antonia Reeve; p. / S. 18: Van Gogh Museum Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation); pp. / S. 21–23: Private collection; p. / S. 28, top / oben: The J. Paul Getty Museum, Los Angeles; pp. / S. 30–31: Private collection; pp. / S. 34–35: The Frances Lehman Loeb Art Center, Vassar College, Poughkeepsie, NY. Bequest of Sarah Hamlin Stern, class of 1938, in memory of her husband, Henry Root Stern, Jr., 1994.2.1; all other illustrations / alle anderen Abbildungen: © Dario Gamboni

documenta und Museum Fridericianum
Veranstaltungs-GmbH
Friedrichsplatz 18, 34117 Kassel
Germany / Deutschland
Tel. +49 561 70727-0
Fax +49 561 70727-39
www.documenta.de
Chief Executive Officer / Geschäftsführer: Bernd Leifeld

Published by / Erschienen im
Hatje Cantz Verlag
Zeppelinstrasse 32, 73760 Ostfildern
Germany / Deutschland
Tel. +49 711 4405-200
Fax +49 711 4405-220
www.hatjecantz.com

ISBN 978-3-7757-2868-3 (Print)
ISBN 978-3-7757-3048-8 (E-Book)

Printed in Germany

Gefördert durch die

KULTURSTIFTUNG DES BUNDES

funded by the German Federal Cultural Foundation

Dario Gamboni
The Listening Eye: Taking Notes after Gauguin / Das hörende Auge: Aufzeichnungen nach Gauguin

dOCUMENTA (13)

HATJE CANTZ