

Pascal Bonafoux

Nikolaus Schaffer

# GOTTFRIED SALZMANN

THALIA  
EDITION

**Remerciements :**

Galerie Arcturus, Paris (France)  
Franklin Bowles Galleries, San Francisco, New York (USA)  
Musée Carolino Augusteum, Salzburg (Autriche)  
Galerie Peerlings, Krefeld (Allemagne)  
Diese Publikation erscheint mit Unterstützung  
der Salzburger Sparkasse  
Galerie in der Schmiede, Pasching / Linz (Autriche)  
Shimose Fine Art, Tokyo (Japon)  
Verlag Galerie Welz Salzburg (Autriche)  
Kunsthandel Widder, Vienne (Autriche)  
Kunstverlag Wolfrum, Vienne (Autriche)

**Traduction des textes**

John Burgan (Nikolaus Schaffer en anglais)  
Françoise Lassebille (Nikolaus Schaffer en français)  
Helena Weber (Pascal Bonafoux en allemand)  
Correctif (Pascal Bonafoux en anglais et  
Klaus Albrecht Schröder en français et en anglais)

**Conception graphique et maquette**

Louise Brody

Édité en 2006 par  
THALIA EDITION  
23, rue Saint-Ferdinand  
75017 Paris (France)  
contact@thaliaedition.com  
www.thaliaedition.com

Tous droits réservés  
© THALIA EDITION 2006  
ISBN 2-35278-010-1

Verlag Galerie Welz, Salzburg, 2006  
ISBN 3-85349-288-6

# GOTTFRIED SALZMANN

Pascal Bonafoux

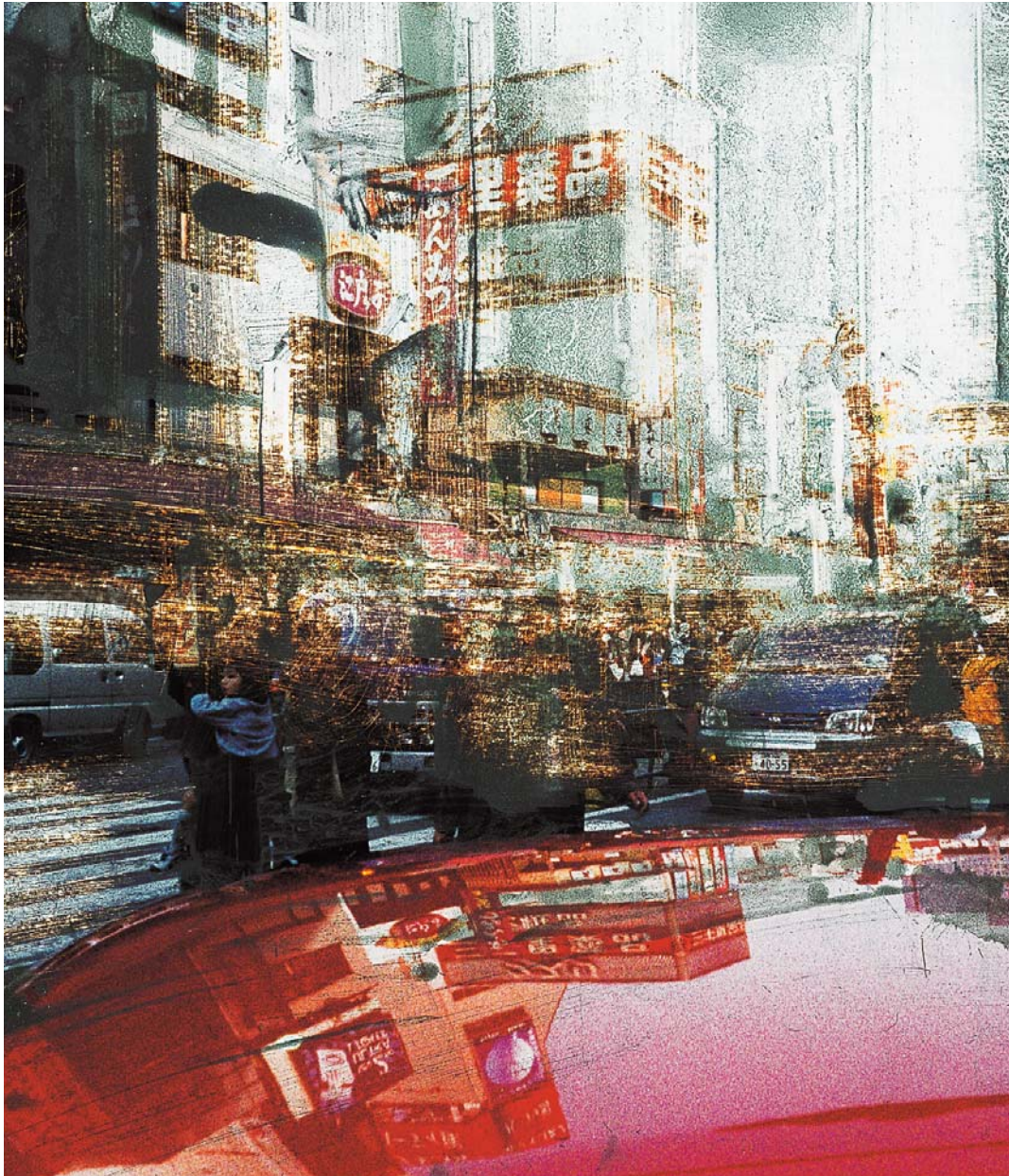
Nikolaus Schaffer

Préface de

Klaus Albrecht Schröder



THALIA  
E D I T I O N



Klaus Albrecht Schröder

Nikolaus Schaffer

Textes  
de Pascal Bonafoux

7  
Préface  
Vorwort  
Foreword

11  
Des rêves en pleine réalité  
Träume diesseits des Realen  
Dreams this side of the real

43  
Paysages  
Landschaften  
Landscapes

77  
Reflets  
Spiegelungen  
Reflections

113  
Villes  
Städte  
Cities

141  
New York  
New York  
New York

183  
Biographie  
Biographie  
Biography

## Avant-propos

page 4

Détail de *Tokyo red taxi*, 2005, technique mixte sur photo, 78 x 50 cm

pages 10-11

Détail de *Paris, Pigalle la Nuit II*, 1977, aquarelle, 47 x 59,8 cm

page 19

Détail de *Passage - Reflet*, 1980, triptyque, aquarelle, 114 x 160 cm x 3

page 25

Détail de *New York, Soho Reflection*, 2001, aquarelle, 29,5 x 23 cm

page 32

Détail de *Tokyo, Ebisu Night*, 2005, technique mixte, 75,2 x 50,6 cm

page 39

Détail de *New York, January 21*, 2005, aquarelle, 74 x 54 cm

pages 42-43

Détail de *Bessancourt*, 1976, aquarelle, 32,5 x 47,7 cm

pages 76-77

Détail de *Venise – Reflet*, 2000, aquarelle, 47,1 x 29,3 cm

pages 112-113

Détail de *Tokyo, from Tokyo Tower*, 2005, technique mixte sur photo, 50 x 75 cm

pages 140-141

Détail de *New York, East River I*, 1984-1985, 47,2 x 29,7 cm

Dans le domaine de l'art à la fin du xx<sup>e</sup> siècle, il existe une technique tabou aux yeux des avant-gardistes : l'aquarelle. Cela est d'autant plus étonnant que le développement de l'art, depuis les années 1960, ne connaît absolument plus de limites esthétiques ni technologiques. La liberté de création permet à l'artiste de recourir à tous les matériaux et à toutes les techniques allant des formes d'expression industrielles aux formes d'expression artisanales traditionnelles. Seule l'aquarelle semble être corrompue par l'abus des cours sans originalité destinés aux peintres amateurs, de la Toscane au nord de l'Allemagne. Cela accroît aussi le sentiment d'une injustice historique, laquelle est d'autant plus inexplicable que la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle a vu encore quelques-uns des artistes les plus remarquables démontrer leur talent d'aquarellistes, Paul Klee ouvrant la marche avec d'autres artistes du *Cavalier Bleu* (der Blauer Reiter).

Faire de l'aquarelle dans ce contexte typique de l'époque semble donc tout aussi risqué que de se spécialiser dans les vues topographiques : *vedute urbaines* et *paysages*. Gottfried Salzmänn lève radicalement un tabou en se consacrant à ces motifs si longtemps dédaignés. Il utilise en effet une technique frappée d'un verdict esthétique qui a toutefois déjà trouvé son grand maître, dans un autre style, en la personne du vieil Oskar Kokoschka. Et pourtant, on ne pourrait pas s'imaginer plus grande différence entre les dessins de Kokoschka à l'aquarelle et la technique humide sur humide, unique en son genre, de Gottfried Salzmänn. Salzmänn est en effet beaucoup plus proche d'Emil Nolde et de William Turner, parfois également de Rudolf von Alt, et du peintre de Graz, toujours autant sous-estimé, Wilhelm Thöny. Salzmänn reste cependant unique, tant sur le plan de la composition qu'au niveau des couleurs. Bien que la virtuosité ne soit plus depuis longtemps gage de qualité artistique, on ne peut s'empêcher de considérer Gottfried Salzmänn comme l'aquarelliste probablement le plus virtuose et le plus complexe des dernières décennies. Salzmänn sait faire du papier blanc exempt de tout pigment un support expressif aussi important que la couleur et dans le même temps un élément stabilisateur pour ses compositions. Ses éclaboussures d'eau et de couleurs, comme réparties au hasard sur le papier, sont d'une délicatesse qui n'a rien de doux ou de superficiel en soi, pour la simple raison que celle-ci fait partie, dans un équilibre japonais, de la conception d'ensemble : elle n'est jamais une fin en soi.

Pour l'Albertina, la collection d'aquarelles de Salzmänn, propriété du musée, compte parmi les plus précieux trésors. Salzmänn s'affirme, dans la lignée d'Albrecht Dürer en passant par Rudolf von Alt jusqu'à l'œuvre tardive de Klee, comme un héritier et successeur légitime, et non comme un épigone. Gottfried Salzmänn n'a pas seulement contribué à réhabiliter un genre en apparence dépassé depuis longtemps, à l'image des peintures de paysages et des *vedute urbaines*, il est également à l'origine de la redécouverte des possibilités inépuisables d'une technique injustement reléguée au second plan.

Klaus Albrecht Schröder  
Conservateur en chef du Musée de l'Albertina - Vienne

## Vorwort

Wenn es in der Kunst des fortgeschrittenen 20. Jahrhunderts eine Technik gibt, die mit einem Tabu der Avantgarde belegt ist, dann ist es das Aquarell. Das ist umso erstaunlicher, als die Expansion der Kunst seit den 60er Jahren schlechterdings keine ästhetischen und technologischen Begrenzungen mehr kennt. Die Freiheit des Schaffens erlaubt dem Künstler, auf alle Materialien und Techniken zurückzugreifen – von industriellen bis zu handwerklich traditionellen Ausdrucksformen. Allein das Aquarell scheint korrumpiert zu sein durch den hartnäckigen Missbrauch, den Allerweltskurse für Laienmaler von der Toskana bis Norddeutschland anrichten. Auch dies wirkt wie eine historische Ungerechtigkeit, die umso unbegreiflicher ist, als noch die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts einige der bedeutendsten Künstler als ausgewiesene Aquarellisten kennt, allen voran Paul Klee und andere Künstler des *Blauen Reiters*.

Vor diesem epochaltypischen Hintergrund Aquarelle zu machen erscheint daher genauso riskant wie die thematische Spezialisierung auf topographische Ansichten: Stadtveduten und Landschaften. Es scheint geradezu wie ein radikales Gegenteil, wenn Gottfried Salzmann sich dieser so lange verschmähten Motive in einer mit einem ästhetischen Verdikt belegten Technik zuwendet, die zuletzt, doch vollkommen anders den alten Oskar Kokoschka als ihren großen Meister kannte. Doch der Unterschied zwischen Kokoschkas Zeichnen mit dem Aquarell und der einzigartigen Nass in Nass Technik Gottfried Salzmanns könnte nicht größer gedacht werden. Salzmann schließt viel mehr an Emil Nolde und William Turner, auch an manches des Rudolf von Alt und des immer noch so unterschätzten Grazer Malers Wilhelm Thöny. Doch sowohl kompositionell als auch koloristisch ist Salzmann unverwechselbar. Obwohl Virtuosität längst nicht mehr als Ausweis künstlerischer Qualität gilt, kann man nicht umhin, Gottfried Salzmann als den wahrscheinlich virtuosesten und komplexesten Aquarellisten der letzten Jahrzehnte zu würdigen. Salzmann versteht es, das vom Pigment unbedeckte weiße Papier zu einem der Farbe gleichrangigen Ausdrucksträger und zugleich zum Stabilisator der Kompositionen zu machen. Seine wie zufällig auf das Papier verteilten Wasser- und Farbspritzer sind von einer Delikatesse, die nur deshalb nichts Süßes oder Oberflächliches an sich hat, weil sie in einer geradezu japonistischen Equilibristik Teil der Gesamtkonzeption ist: Sie ist nie Selbstzweck.

Für die Albertina zählt die museumseigene Sammlung an Salzmann Aquarellen zum kostbarsten Schatz. Salzmann behauptet sich in der Kette von Albrecht Dürer über Rudolf von Alt bis zum späten Klee als legitimer Erbe und Nachfolger, nicht als Epigone. Mit Gottfried Salzmann wurden nicht nur eine scheinbar längst abgegraste Gattung wie jener der Landschaftskunst und Stadtvedute, sondern auch die unerschöpflichen Möglichkeiten einer zu Unrecht in den Hintergrund getretenen Technik rehabilitiert.

Klaus Albrecht Schröder  
Direktor der Albertina - Wien

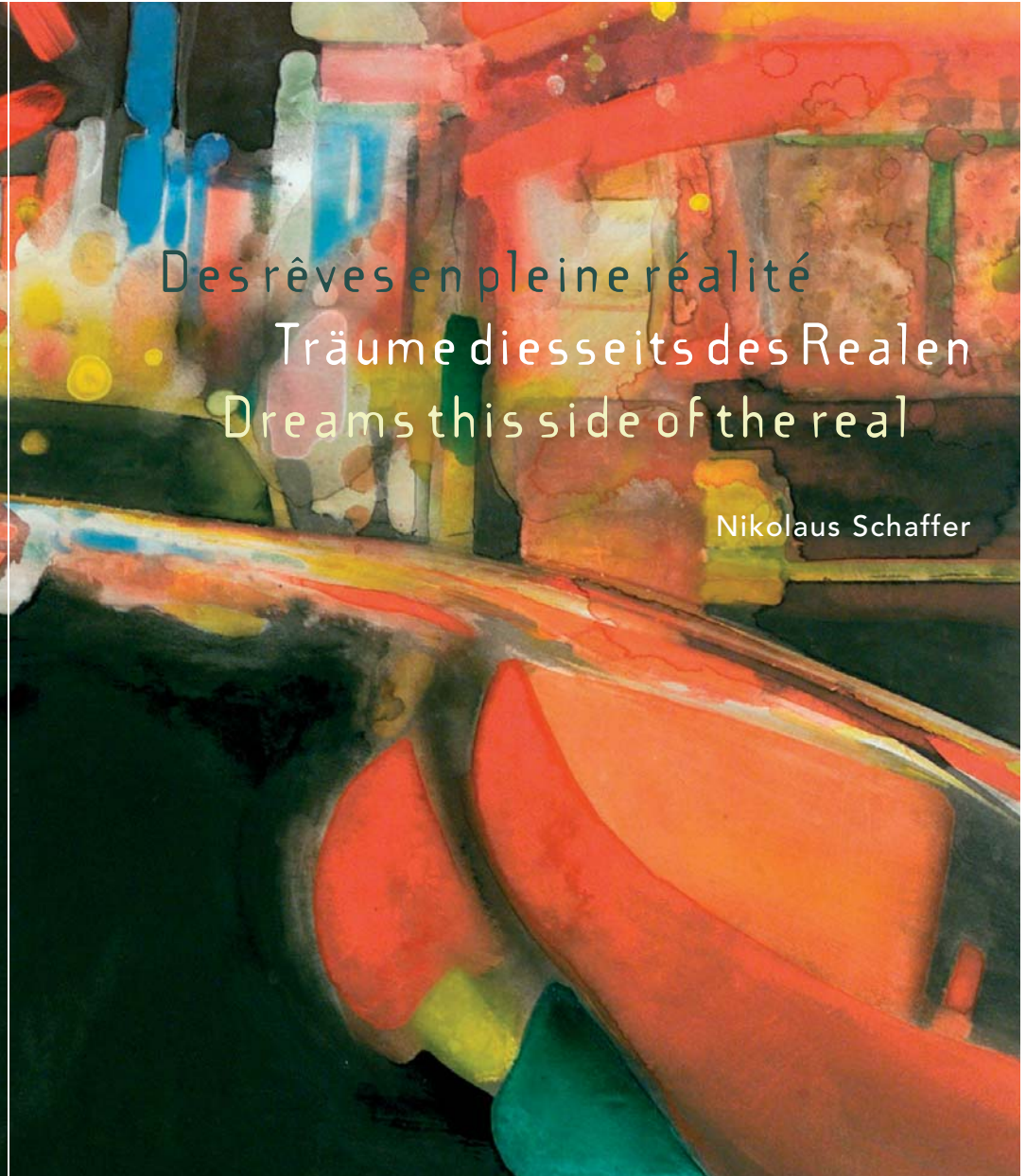
## Foreword

If there is one technique of late 20<sup>th</sup>-century art that is taboo to the avant-garde, it has to be watercolour. This is even more surprising considering the fact that art's expansion since the 60s surely knows no aesthetic and technological bounds. Creative freedom allows the artist to make full use of all materials and techniques – from industrial to traditional artisan forms of expression. Only watercolour seems to have been tainted by the persistent abuse caused by evening classes and suchlike for lay-artists from Tuscany to northern Germany. This acts as a historical injustice, which becomes even more inconceivable considering that, in the first half of the 20<sup>th</sup> century, some of the most important artists were dedicated watercolourists, led by Paul Klee and other Blue Rider (der Blauer Reiter) group artists.

Inevitably, creating watercolours when their background is so closely linked to a certain era appears risky – just as risky as specialising in topographical views: urban vedutas and landscapes. Thus it appears almost as a radical counter-taboo when Gottfried Salzmann turns towards these motives using a technique that is heavily laden with an aesthetic verdict. A technique that had its last grand master in the old Oskar Kokoschka – the same technique as Gottfried Salzmann's, yet so completely different. But the difference between Kokoschka's watercolour drawings and Gottfried Salzmann's unique wet in wet technique could not be starker. Salzmann is much closer to Emil Nolde and William Turner, as well as to some of the creations of Rudolf von Alt and the still much underestimated painter Wilhelm Thöny of Graz, Austria. However, both compositionally and colouristically, Salzmann is unmistakable. Even though virtuosity is not anymore being considered a mark of artistic quality, one cannot help but honour Gottfried Salzmann as the possibly most virtuous and complex watercolourist of the last few decades. Salzmann skillfully turns the virgin white paper into an expressional statement equal to colour whilst also using it to stabilise his compositions. His water and paint splashes appear to have been applied accidentally. Yet they are of such an exquisiteness that does not appear sweet or superficial because, in an almost Japonistic balance, it is merely a part of the complete concept: it never exists just for its own sake.

For the Albertina, the collection of Salzmann watercolours owned by the museum is one of the most important treasures. Following the line from Albrecht Dürer, Rudolf von Alt and the later Klee, Salzmann establishes himself as rightful heir and successor, not as epigone. Gottfried Salzmann rehabilitated not only a seemingly long exhausted genre such as that of landscape art and urban vedutas, but also the limitless possibilities of a technique that, for unjustified reasons, has remained in the shadows for too long.

Klaus Albrecht Schröder  
Curator Albertina Museum - Vienna



Des rêves en pleine réalité  
Träume diesseits des Realen  
Dreams this side of the real

Nikolaus Schaffer



Les tableaux de Gottfried Salzmann sont des invitations à l'apesanteur, car ils privent le spectateur de sa notion habituelle d'espace et de temps. La sensation de flotter au ras du sol ou de planer à des altitudes vertigineuses est inhérente au travail de l'artiste. Outre cet agréable état de suspension, celui-ci peut aussi déclencher des impressions troublantes, proches du vertige et faire perdre le sens de l'orientation. C'est comme si on était proche de réaliser le rêve des hommes : pouvoir se déplacer dans l'espace sans offrir de résistance, un espace où sont annulées les lois de la gravité et invalidés les rapports avec son vis-à-vis dictés par la vie quotidienne. S'ouvre alors un monde d'innombrables possibilités visuelles. Le regard peut s'étendre dans toutes les directions et surmonter les limites physiques et les distances spatiales. Toutes les zones du tableau sont empreintes de cette légèreté aérienne qu'on retrouve éventuellement dans les parties réservées au ciel de la peinture paysagiste traditionnelle. Fascinantes symphonies en vert, les premiers paysages poétiques de Salzmann déjà ne gravitent pas vers la terre ; ils ne focalisent pas l'œil du spectateur, mais lui font effleurer la surface du tableau en bas vol plané ; ils l'attirent vers les bords et lui laissent entrevoir une profondeur difficile à évaluer. Par la suite, le peintre devient petit à petit un maître des vues aériennes, à qui rien ne plaît autant que de contempler le monde d'en haut. Tel un Icare moderne, il plane au-dessus des terres et des mers, concurrençant ainsi les satellites avec leurs appareils d'enregistrement ultrasophistiqués.



Gottfried Salzmanns Bilder sind eine Aufforderung, sich schwerelos zu fühlen, sie entheben den Betrachter des gewohnten Raum- und Zeitgefühls. Das Gefühl, knapp über dem Erdboden oder in schwindelnden Höhen zu schweben, gehört untrennbar zu seiner Kunst. Neben angenehmen Schwebeständen kann sie aber auch verwirrende, dem Schwindel verwandte Empfindungen auslösen und den Orientierungssinn vor Rätsel stellen.

Man fühlt sich dem Menschheits Traum der widerstandslosen Fortbewegung im Raum nahe, in dem die Gesetze der festen Materie aufgehoben, die vom Alltag diktierten Beziehungen zum Gegenüber außer Kraft gesetzt sind. Ein Land der unbegrenzten Seh-Möglichkeiten tut sich auf. Der Blick kann sich nach allen Richtungen ausdehnen und überwindet Körpergrenzen und räumliche Distanzen. Eine Luftigkeit, wie sie in traditioneller Landschaftsmalerei höchstens den Himmelszonen zukommt, durchwirkt alle Bereiche des Bildes. Schon die frühen lyrischen Landschaften Salzmanns, diese faszinierenden Symphonien in Grün, gravitieren nicht zur Erde; sie fokussieren das Auge des Betrachters nicht, sondern lassen es im niederen Gleitflug über die Bildfläche schweifen, locken es an die Ränder, bieten ihm Durchblicke in eine schwer einschätzbare Tiefe. In der Folgezeit entwickelt sich Salzmann immer mehr zu einem „Höhenjäger“, der am liebsten von hoch oben auf die Welt herabschaut, zu einem modernen Ikarus, der über Länder und Meere segelt und den Satelliten mit ihren hoch entwickelten Aufnahmegeräten Konkurrenz macht.

Diese vertikale Tendenz – von der Frosch- oder Vogelperspektive in beinahe sphärische Dimensionen – ist der auffallendste Zug seiner künstlerischen



Gottfried Salzmann's pictures are an invitation to defy gravity, detaching the viewer from normal feelings of space and time. The impression of hovering just above the ground or at a dizzy height is not to be separated from his art, as it can unleash pleasant feelings of floating as well as other sensations closer to fainting or a puzzling loss of bearings. We feel close to mankind's dream of unhindered motion in space, where the laws of gravity are suspended and the normal everyday relations to things are disjointed. A terrain of unlimited perspectives is revealed. The eyes are drawn in all directions, transgressing corporeal limits and spatial distances. An airiness normally only found in the representation of the skies in traditional painting permeates all areas of the picture. Even Salzmann's early lyrical landscapes, those beguiling symphonies in green, do not gravitate towards the earth, do not focus the eye of the beholder but allow it to glide over the surface of the image, drawing it off to the side, offering glimpses of incalculable depths. In the years that followed Salzmann developed more and more into a soaring eagle, preferring to look at the world from on high, a modern Icarus floating above land and sea, a rival to the satellites with their high definition recording devices.

This vertical tendency – looking from the worm's or bird's eye view in almost spherical dimensions – is the most remarkable characteristic of his development as an artist. This stretching of space evokes an unusually strong vision of the "outer world", triggering a

La tendance à la verticalité – allant de la perspective à ras de terre ou aérienne jusqu'à des dimensions quasi cosmiques – est ce qui marque le plus l'évolution artistique de Salzmann. Sa soif d'espace débordante fait appel à une incroyable imagination du « monde extérieur » et suscite chez le spectateur des états d'âme jamais atteints par la plus audacieuse peinture de paysages. Car, au fond, y a-t-il à strictement parler un seul paysage rural et urbain qui nous fasse totalement oublier les conditions régnant en espace clos ? D'une part, cette ouverture relève d'une conception picturale fondamentale, d'autre part, elle est inhérente à la technique de l'aquarelle, plus ample et plus « transparente » qu'aucune autre, qu'il affectionne particulièrement. Enfin, l'aisance avec laquelle il pratique cette technique stimule encore plus le spectateur à « s'envoler » pour suivre l'artiste dans des régions plus aériennes.

Toutefois, ne comparons pas les vols d'altitude de Salzmann à des « flâneries dans l'immensité ». L'artiste n'autorise pas que les images perçues se volatilisent et entrent dans la zone incontrôlable de l'introspection spirituelle, comme tend à le faire la peinture d'atmosphère. À nul autre pareil, il allie la méditation rêveuse au froid regard de l'analyse. Même si nous constatons qu'il nous est devenu impossible de nous poser dans ce monde de légèreté et d'une formidable extension de notre aptitude visuelle, le terrain d'atterrissage n'est jamais hors de vue. Avec Salzmann, il ne fait aucun doute, le seul champ



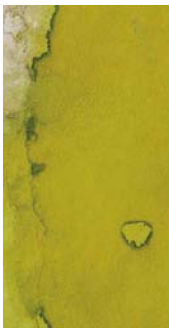
de développement. Der expansive Raumdrang rief eine ungewöhnlich starke Imagination von „Außenwelt“ hervor, er löst im Betrachter eine Befindlichkeit aus, die die kühnsten Bemühungen der plein-air Malerei übertrifft. Finden wir doch, genau genommen, kaum Darstellungen von Landschaften und Städten, die uns die in einem abgeschlossenen Raum herrschenden Verhältnisse völlig vergessen lassen. Bei Salzmann gehört diese Öffnung einestheils zu einem durchgreifenden Bildkonzept, sie liegt aber auch schon in der Natur des von ihm so eindeutig favorisierten Aquarells, das raumhaltiger und „hellsichtiger“ ist als jedes andere Medium. Und schließlich wirkt sich auch die Leichtigkeit, mit der er seine Technik handhabt, befähigend aus auf die Bereitschaft des Betrachters abzuheben, dem Künstler in luftigere Regionen zu folgen.

Allerdings sind Salzmanns Höhenflüge nicht mit einem „Flanieren im Unendlichen“ gleichzusetzen. Er lässt nicht zu, dass sich die Wahrnehmungsbilder verflüchtigen und in das unkontrollierbare Gelände seelischer Innenschau hinüberwechseln, wie es die Stimmungsmalerei stets anstrebt. Er versteht es wie kein zweiter, ein träumerisches Sich-Versenken mit einem kühl-analytischen Blick zu verbinden. Wir stellen zwar fest, dass wir in dieser Welt der Leichtigkeit und des wunderbar erweiterten Sehvermögens nicht mehr Fuß zu fassen vermögen, doch der Landeplatz gerät nie außer Sichtweite. Salzmann lässt keinen Zweifel daran, dass das Terrain seiner „erhebenden“ visuellen Streifzüge ausschließlich die sichtbare Außenwelt ist. Der Blick wird zwar weit über das hinaus, was man früher als Vedute bezeichnete, geweitet und dezentriert, doch bezieht er sich immer



sensitivity in the viewer which exceeds the boldest endeavours of Plein Air painting. We rarely encounter portrayals of landscapes and cities that allow us to completely forget the governing conditions of an enclosed space. With Salzmann this distension stems partly from a radical concept of the image, but it also is rooted in the aspect of watercolour that he so clearly favours, the spaciousness and "clear-sightedness" which it enjoys over every other medium. The lightness of his technique ultimately encourages the viewer to ascend and follow the artist into aerial regions.

But these high-altitude flights are not those of an airborne flâneur exploring the infinite. Unlike the perpetual attempts of Stimmungsmalerei, Salzmann does not allow images to dissolve and be shifted to the uncontrollable terrain of the exploration of the soul. Uniquely, he understands how to combine an introspective descent into the self with a cool analytical gaze. We realise that we cannot set foot in this ethereal world where sight is miraculously extended, but the landing place never disappears from view. Salzmann leaves no doubt that the territory of these "elevated" visual forays is exclusively the visible external world. The gaze extends above and beyond that which had earlier been designated a veduta, broadened and de-centred, but always related to an easily located section, remaining – so to speak – umbilically connected to a particular site.





de ses « exaltantes » incursions visuelles est celui du monde extérieur visible. Si le regard s'est considérablement élargi et décentré par rapport aux « vues » d'antan, il reste néanmoins cantonné à une zone délimitée et relié à un lieu bien précis comme par un cordon ombilical.

La possibilité d'identification topographique réduit l'utilisation de la peinture comme « drogue » donnant une perception élargie de l'espace, ce que nous jugeons, toutefois, comme une concession anachronique à la peinture de voyage. Salzmann reste attaché à la reproduction, bien que localisant ses « vues » dans l'expérience de l'infini cosmique. C'est en cela que réside la magie de son double visage. Il nous fait remarquer qu'en se concentrant sur la perception, on obtient plus que par l'imagination la plus fertile.

Par le passé, les artistes étaient volontiers classés selon qu'ils travaillaient surtout « d'après nature » ou « de tête », c'est-à-dire en puisant dans leur imagination. La distinction subsiste malgré la rupture provoquée par l'art « moderne ». On cherche maintenant à démarquer l'« invention » totale d'un art « peu imaginaire » qui se contente de représenter l'existant. Des barrières insurmontables ont été périodiquement dressées entre ces deux conceptions, bien qu'elles constituent évidemment les deux faces d'une même médaille. Même ceux qui prétendent ne peindre que ce qu'ils voient, effectuent forcément tant

de manipulations autonomes en reportant leurs impressions sur la toile, que leur tableau finit par être une construction presque plus que ne l'est la production d'un peintre *a priori* non figuratif.

Ce qu'il faut d'abstraction pour obtenir une image calquée sur la réalité est généralement sous-estimé et l'œuvre trop facilement qualifiée d'imitation. Contrairement à l'art classique, où la transposition de perceptions visuelles en structures équivalentes est un processus tacite et inapparent dans le résultat final, dans les tableaux de Gottfried Salzmann, décomposition et reconstruction font partie de la stratégie picturale. Notre artiste a sa méthode propre, extrêmement allusive, pour relativiser à la fois la figuration et l'abstraction, pour satisfaire et en même temps infirmer les attentes de la vision quotidienne. La différence entre la vue « pure » et la reconnaissance constitue son domaine d'« investigation » favori.

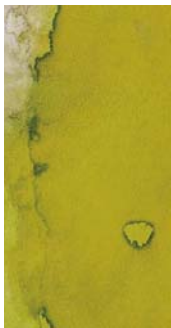
Il est intéressant d'observer que, dans les années 1960, le jeune Salzmann a repris des positions avant-gardistes issues pour la plupart de l'expressionnisme abstrait américain, de l'op art et de la peinture informelle pour les adapter à ses idées personnelles. L'esthétique de la surface pure, qui exclut tout renvoi à ce qui est extérieur au tableau et fait parler la matérialité pour soi, trouve place dans ses aquarelles. Cette démarche représente alors une immense innovation pour un genre le plus souvent tenu à l'écart des grandes évolutions et volontiers laissé aux amateurs. La façon dont Salzmann réalise ses peintures en



auf einen überschaubaren Ausschnitt und bleibt sozusagen mit einer Nabelschnur an eine ganz bestimmte Örtlichkeit verbunden.

Die Anwendung der Malerei als „raumerweiternde Droge“ erfährt durch diese Möglichkeit der topografischen Identifikation eine Einengung, in der wir allerdings nichts weniger als ein anachronistisches Zugeständnis an das Metier der Reismalerei zu sehen haben. Salzmann hält am Modus des Abbildens fest und verortet seine „Ansichten“ dennoch in der Erfahrung des Kosmisch-Unbegrenzten. Das macht ihre magische Doppelgesichtigkeit aus. Und er weist uns darauf hin, dass die Konzentration auf die Wahrnehmung mehr vermag als die abenteuerlichste Formfantasie.

In der Vergangenheit hat man Künstler gerne danach eingeteilt, ob sie vorwiegend „nach der Natur“ oder „aus dem Kopf“, d. h. nach der Vorstellung, produzieren – eine Unterscheidung, die auch nach dem Einschnitt, den die „Moderne“ verursacht hat, noch weiterwirkt. Hier geht es dann darum, das selbstherrliche „Erfinden“ gegenüber einer „fantasiearmen“ Kunst abzugrenzen, die sich mit dem Darstellen von Vorgefundenem beschäftigt. Zeitweise hat man unübersteigbare Barrieren zwischen diesen beiden Auffassungen errichtet, obwohl es auf der Hand liegt, dass es sich nur um zwei Seiten einer Medaille handelt. Auch jene, die vorgeben, nur das zu malen, was sie sehen, müssen schon bei der bloßen Übertragung ihrer Eindrücke auf die Leinwand oder auf Papier zwangsläufig so viele eigenständige Manipulationen vornehmen, dass ihr Bild einem Konstrukt gleichkommt – beinahe mehr als das Ergebnis eines Malers, der sich von vornherein nicht gegenständlich bindet.



The use of painting as a "space-expanding drug" is restricted by this possibility of topographic identification, in which we perceive nothing less than an anachronistic concession to the métier of travel painting. Salzmann holds fast to his method of making pictures and yet de-locates his "views" in the experience of the unlimited cosmos. This is what makes their magical ambivalence. And he indicates to us that the concentration on perception may well bring us more than the most adventurous fantasy in form.

In the past it was usual to divide artists according to whether they produced work "drawn from nature" or "from the mind" (in other words, from the imagination). It's a distinction that is still valid today, even after the caesura caused by the "modern". Here it's a question of demarcating autocratic "invention" from a "fantasy-impoverished" art that concerns itself with the portrayal of what has been discovered. From time to time impassable barriers have been erected between these two concepts, even though it's perfectly obvious that they are two sides of the same coin. Even those that profess that they only "paint what they see" must inevitably undertake so much manipulation in order to transfer their impressions to canvas that the resulting picture amounts to a construct almost more than that of the painter who eschews objectivity from the beginning.

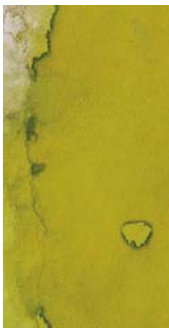
Im allgemeinen werden die Abstraktionsvorgänge, die notwendig sind, um ein an die Wirklichkeit angelehntes Abbild herzustellen, unterschätzt und allzu leichtfertig als Nachahmung klassifiziert. In den Bildern von Gottfried Salzmann ist das Übersetzen von Wahrnehmungsbildern in äquivalente Strukturen nicht, wie in der älteren Kunst, ein stillschweigender, im Endergebnis unterdrückter Vorgang, sondern dieser Prozess des Zerlegens und Zusammenfügens gehört hier ganz entscheidend zum Bildkalkül. Salzmann hat seine eigene, ungemein hintersinnige Methode, das Abbildenden genauso wie die Gegenstandslosigkeit zu relativieren, Erwartungshaltungen des Alltagssehens zu erfüllen und gleichzeitig zu entkräften. Die Differenz zwischen „reinem“ Sehen und Erkennen ist sein bevorzugtes „Forschungsgebiet“.

Es ist interessant zu beobachten, wie Salzmann in den sechziger Jahren avantgardistische Positionen, die hauptsächlich aus dem amerikanischen abstrakten Expressionismus, der optical art und der informellen Malerei kamen, aufgriff und für seine anders gelagerten Intentionen adaptierte. Die Ästhetik der puren Fläche, die jede Erinnerung an Außerbildliches ausblendet und die Materialität für sich sprechen lässt, fand Eingang in seine Aquarelle. Das bedeutete einen gewaltigen Innovationsschub für diese Gattung, die meistens abseits maßgeblicher Entwicklungen lag und die man gern den Amateuren überließ. Wie Salzmann seine Blätter radikal aus dem Farbfluss heraus gestaltete, wie er das richtungslos über die Fläche verteilte Aquarell mit strukturbildenden Elementen durchsetzte, das hatte zweifellos etwas mit den Prinzipien des all-over-paintings und der Farbfeldmalerei zu tun.



The process of abstraction required in order to create an image taken from reality is generally undervalued, all too lightly dismissed as imitation. In Salzmann's oeuvre the translation of images into equivalent structures does not resemble the mute process of older art forms whereby the end product determines everything; here rather, a procedure of dismantling and piecing together belongs quite decisively to the *modus operandi*. Salzmann has his own mysteriously idiosyncratic methods to think in relative terms about images as well as about non-representation, to simultaneously fulfil and deflate the expectations of everyday appearances. The difference between "pure" seeing and recognising is his preferred "field of study".

It is interesting to see how the young Salzmann took up avant-garde positions of the sixties, mainly from American abstract expressionism, optical art and informal painting and adapted them for his somewhat different aims. The aesthetic of the pure surface found its way into his watercolours, where every suggestion beyond the frame is masked to let the material speak for itself. This meant a huge innovative boost for the genre which mostly lay outside significant developments in the field and which was gladly left to the amateurs. The radical way in which Salzmann directed the flow of colours, the manner in which he applied watercolours across the canvas, without direction but employing structuring elements, owed something unquestionably to the principles of all-over and colour field painting.





s'abandonnant totalement au flot de couleur et la façon dont il parsème d'éléments structurants l'aquarelle étalée indistinctement sur le papier, ont un rapport indubitable avec les concepts de l'*all-over-painting* et la peinture à champs colorés.

Ces influences contemporaines ont coïncidé avec « la révélation » ressentie par Salzmann devant la peinture de William Turner, où les paysages se fondent dans l'interaction des éléments. Certains de ses travaux de jeunesse présentent ce genre de fusion totale avec le paysage. Mais, très vite, le côté romantique et mystique cède la place à une peinture plus analytique. On commence à voir se dessiner de fragiles structures, de préférence en négatif dans les blancs et les « espaces ».

Certains travaux semblent composés de plusieurs morceaux de surface irréguliers formant, presque par hasard et spontanément, un paysage. Une certaine conception de la peinture remettant en cause la tradition part du principe que montrer le matériau dans sa valeur intrinsèque conduit à supprimer ses ultimes effets d'illusion. Cela aboutit à un aplanissement uniforme qui nous empêche de reconnaître, quand il y en a, des configurations ressemblant à des paysages. Un tronc d'arbre, un poteau de clôture, un pignon de maison ne se distinguent pas d'une rayure, d'une fissure qui rythme la surface ou d'un ornement pictural abstrait. Devant un tableau qui lui paraît énigmatique, le spectateur ressent, en général, l'impérieux besoin de tester sa



Diese aktuellen Einflüsse überschritten sich mit dem „Offenbarungserlebnis“, das Salzmann vor der Malerei William Turners hatte, die die Landschaftsformationen in ein Spiel der Elemente auflöst. Manche seiner frühen Arbeiten zeugen von einem solchen kosmischen Aufgehen in der Landschaft. Bald aber wird der mystisch-romantische Anteil zugunsten einer mehr analytischen zurückgenommen, und es beginnen sich fragile Strukturen abzuzeichnen, die vorzugsweise im Negativbild als ausgesparte Stellen und „Zwischenräume“, auftreten. Manche Arbeiten wirken aus losen, unregelmäßigen Flächenstücken zusammengesetzt, die fast zufällig und zwanglos einen Landschaftseinblick ergeben.

Eine traditionskritische Auffassung von Malerei geht davon aus, dass die Hervorkehrung des Materials in seinem Eigenwert auch die letzten Reste von Illusionswirkung zum Verschwinden bringt. Das hat eine gleichmäßige Verflachung zur Folge, die, wenn dennoch landschaftsähnliche Konfigurationen auftauchen, diese verfremdet. Ein Baumstamm, ein Zaunpfahl, ein Dachgiebel ist dann von einem Streifen, einem die Fläche rhythmisierenden Einschnitt, einem abstrakten Bildornament nicht zu unterscheiden. Im Allgemeinen hat der Betrachter vor einem ihm rätselhaft erscheinenden Bild kein sehnlischeres Bedürfnis, als sein Wiedererkennungsvermögen dennoch unter Beweis zu stellen, und er sucht nach Anklängen an Vertrautes. Während die Vertreter einer puristischen Auffassung dies peinlichst zu verhindern trachten, indem sie eindeutige, meist sehr reduzierte Formkonstellationen schaffen, hat sich Salzmann auf das spielerisch-subtile Aufspüren und Auskosten von



These contemporary influences coincided with Salzmann's "revelation" before the paintings of William Turner, where landscape formations are playfully dissolved; many of his early works display such a cosmic convergence. But soon the mystical-romantic element disappears in favour of a more analytical one, fragile structures start to be delineated and are allocated preferentially to negative space, to appear in gaps and "interstices". Many works appear to be made up of loose, irregular surfaces, resulting in an almost accidental landscape.

A critique of the traditional approach to painting starts from the point that the revelation of the material in its own essence also causes the last vestiges of the "illusion effect" to disappear. This results in a uniform flattening and an alienating effect, even if landscape contours appear. A tree trunk, a fence post, a gable end of a house cannot be distinguished from a stripe, a rhythmic element or an abstract ornament. Generally the viewer is presented with a visual puzzle and has no more pressing need than to put his powers of perception to the test and look for echoes of the familiar. Inasmuch as they create clear, mostly reduced formal set-ups (which a purist, regarding with embarrassment, would aspire to prevent), Salzmann loses himself in a playful, subtle search, savouring double meanings and ambiguities. Thus accents are set differently each time, even transposing paradoxically, so that the combinational intelligence is continually presented with new challenges.

faculté de recognition en cherchant des réminiscences de choses familières. Tandis que les partisans d'une conception puriste s'efforcent le mieux possible d'empêcher ce phénomène en peignant des formations précises et pour la plupart très minimalistes, Salzmann a choisi de chercher les ambiguïtés et incertitudes et de s'en délecter avec une subtilité toute ludique. Les accents peuvent alors se répartir sans cesse différemment, mais aussi s'intervertir de manière paradoxale, de sorte à solliciter indéfiniment l'intelligence combinatoire.

Salzmann réintroduit la dimension abstraite du paysage dans la peinture à champs colorés non délimités que l'on voit en grand format chez un Mark Rothko par exemple ; une peinture qui suscite – non sans une certaine ressemblance avec son aîné Turner – une sorte de « sentiment océanique ». Donner un caractère de reproduction à un environnement « étranger » peut paraître une hérésie pour certains. Mais, pratiquée à doses homéopathiques, la méthode obtient des combinaisons inattendues, voisines parfois du dessin-devinette et de l'expérience psychophysique, mais également proches des techniques exactes de reproduction et des productions de la peinture concrète et informelle. Dans les paysages, il s'avère que le caractère impressionniste conventionnel est presque totalement absorbé par le système de référence abstrait et plan. S'installe alors une froideur que l'on pourrait qualifier de laboratoire. À cette neutralité justement s'attache un charme singulier, un



Doppelsinnigkeiten und Uneindeutigkeiten verlegt. Dabei lassen sich die Akzente immer wieder anders verteilen, aber auch auf paradoxe Weise vertauschen, sodass die kombinatorische Intelligenz stets aufs Neue gefordert ist.

In die gestaltlose Demonstration unbegrenzter Farbflächen, wie man sie im Großformat etwa bei Mark Rothko findet, und die – dem so viel früheren Turner nicht ganz unähnlich – eine Art „ozeanisches Gefühl“ hervorruft, bringt Salzmann die landschaftliche Dimension wieder ein. Diese Rückholung des Abbild-Charakters in eine „fremde“ Umgebung mag für manchen etwas Häretisches an sich haben, aber sie geschieht in Form von sorgfältig bemessenen Dosen und führt zu unerwarteten kombinatorischen Ergebnissen, die sich gelegentlich dem Vexierbild und dem wahrnehmungspsychologischen Experiment nähern, und die den exakten Reproduktionstechniken ebenso nahe kommen wie den Erscheinungsformen konkreter und informeller Malerei. Bei den Landschaften zeigt es sich, dass der konventionelle stimmungshafter Charakter vom flächig-abstrakten Bezugssystem fast vollständig absorbiert wird – es macht sich eine eher laboratorische Kühle breit. Doch heftet sich gerade an diese Neutralisierung ein besonderer Zauber, eine eigentümliche Verwunschenheit, eine Poesie jenseits des Romantischen. Diese Landschaften wirken so unberührt und rein, als hätte noch nie ein Maler an Ähnliches Hand angelegt.

Dem Auge genügen bereits minimale Andeutungen – inselhafte Spuren, geringfügige Schärfen in einem Nebel von Farbe –, damit eine „neutrale“



Salzmann reintroduces the dimension of landscape with a formless demonstration of unlimited areas of colour, as one might find in the large format works of Mark Rothko – not unlike the early Turner as well – a sort of "oceanic feeling". This reclamation of the image-creating character in a "foreign" environment may have something of the heretical about it, but it happens in the form of carefully measured doses and results in unexpected combinations that occasionally come close to an optical illusion or an experiment in cognitive psychology, and come as close to exact reproduction techniques as the appearances of concrete and informal painting. It is manifested in the landscapes in the way that the conventional atmospheric character is almost completely engulfed by the extensively abstract frame of reference – it is more at home in the cool of the laboratory. Yet there is a particular magic in this neutralisation, an idiosyncratic enchantment, a poetry beyond romanticism. These landscapes seem untouched and pristine as though they had never been touched by a painter.

The eye requires only a minimal clue – isolated traces, a marginal focus in a haze of colour – to associate a "neutral" surface with objects which become a wall, a slope, a meadow, a plane. Basically, a horizontal line already suggests the layout of a landscape. Salzmann likes to "reserve" a part of the canvas for such a strict and clear treatment and places them alongside hazy indistinct areas.





enchantement étrange, une poésie au-delà du romantisme. Ces paysages apparaissent aussi intacts et propres que s'ils n'avaient jamais connu la main d'un peintre.

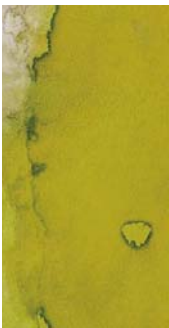
Il suffit à l'œil d'infimes allusions – des traces isolées, quelques points nets dans un brouillard de couleur – pour qu'une surface « neutre » se meuble d'associations concrètes. Elle devient alors mur, haie, pré ou plaine. Une ligne horizontale suffit à suggérer le plan d'un paysage. Salzmann aime « réserver » un endroit du tableau pour le travailler avec rigueur et clarté en contraste avec des parties plus diffuses et moins faciles à interpréter. Cette organisation de la surface sans aucune dimension spatiale se rapproche un peu des paysages de Gustave Klimt et de la Sécession, que Salzmann aura forcément bien connus pour avoir étudié à Vienne.

En même temps, il utilise aussi la tendance naturelle de la peinture à l'eau à se répandre, en parsemant la planimétrie claire de toutes sortes de coulures, taches et autres motifs informels en forme de stries et de gouttes. On constate alors que ces « aquarellismes » apparemment fortuits, qui, avec leurs profondes indentations et effilochures, créent un paysage « subversif » bien particulier, s'intègrent parfaitement dans un tableau de paysage. Les motifs « reconnaissables » se trouvent emmêlés dans un enchevêtrement de formes inextricables sans pour cela provoquer de ruptures esthétiques.



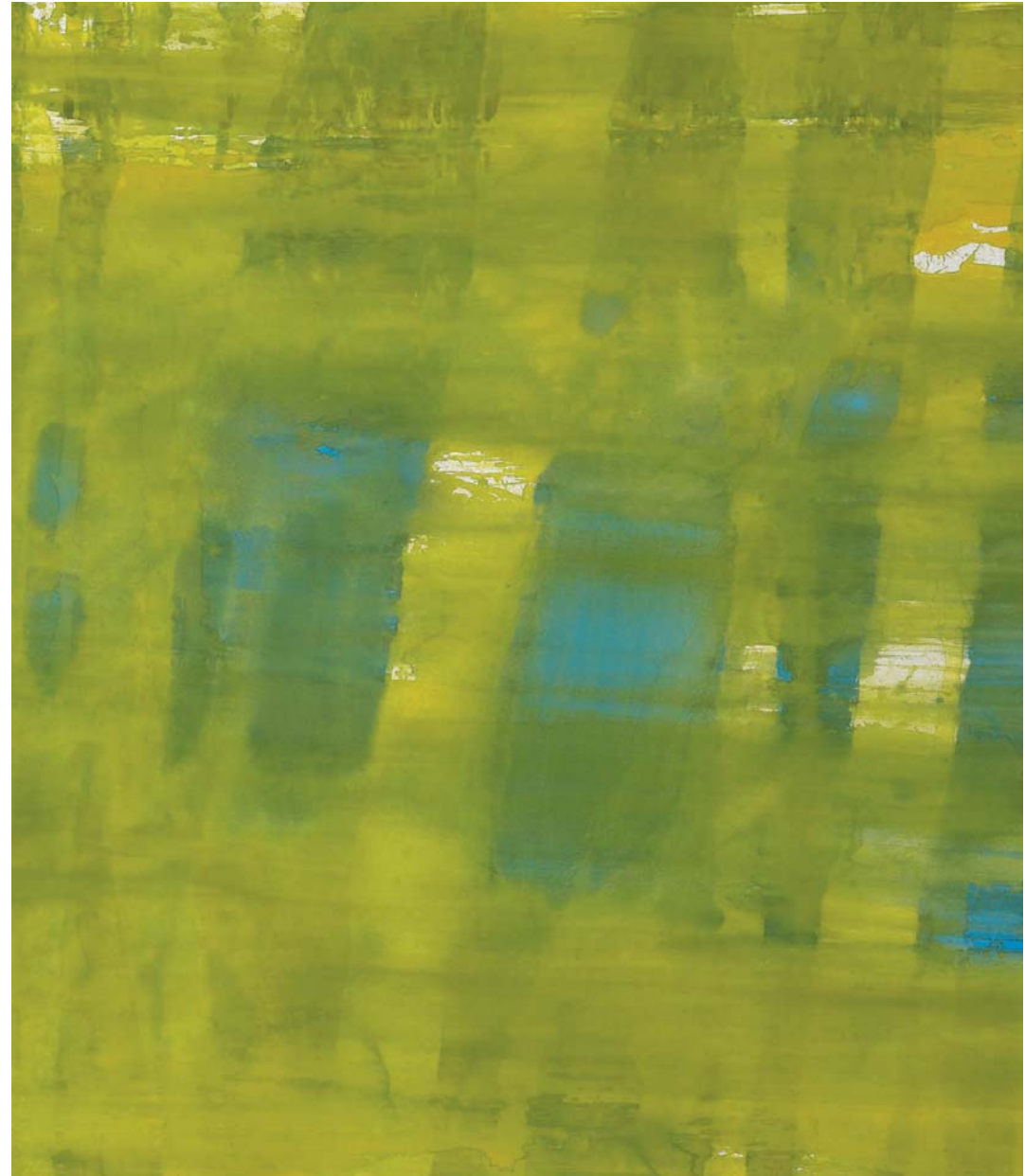
Fläche mit gegenständlichen Assoziationen besetzt wird. Sie wird zur Mauer, Böschung, zur Wiese, zur Ebene. Im Grunde suggeriert schon eine horizontale Linie die Anlage einer Landschaft. Salzmann „reserviert“ gern einen Teil der Bildfläche für eine solche strenge und übersichtliche Behandlung und setzt sie zu mehr verfließenden, schwer durchschaubaren Partien in Bezug. Das einer räumlichen Deutung entgegenwirkende Flächenkalkül stellt eine gewisse Nähe zu dem Landschaftsstil Gustav Klimts und der Secession her, die Salzmann in seiner Wiener Studienzeit besonders vertraut geworden sein müssen. Gleichzeitig bedient er sich aber der natürlichen Ausbreitungstendenz der Wasserfarben, indem er die klare Planimetrie mit allerlei Gerinnsel, Flecken, schlieren- und tropfenförmigen informellen Bildmustern durchsetzt. Dabei stellt sich heraus, dass diese scheinbar ganz absichtslos gesetzten „Aquarellismen“, die mit ihren tiefen Ausbuchtungen und ausgefransten Rändern eine „subversive“ Landschaft eigener Fassung bilden, in ein landschaftliches Szenario reibungslos integrierbar sind. Die „erkennbaren“ Motive sind in ein undurchschaubares Dickicht der Formen eingesponnen, ohne dass ästhetische Brüche entstehen.

Ganz ähnlich, aber unter umgekehrt gesetzten Vorzeichen, verhält es sich mit den exakten Würfelformen und Rasterstrukturen in den Städtebildern, die vordergründig etwas Konkretes, Festgefügtes abbilden. Auch hier wächst die – in diesem Fall rationalistisch angelegte – Struktur über das rein Motivische hinaus, sodass wir nicht so sehr eine konkrete Stadtlandschaft, sondern ein faszinierendes labyrinthisches,



An opposite approach to the treatment of the surface with regards to spatial construction lends the work a certain proximity to the landscape style of Gustav Klimt and the Secession, to which Salzmann must have become particularly familiar with during his studies in Vienna. Simultaneously he makes use of the natural tendency of watercolours to spread, achieving a strong surface composition in which informal patterns are created by all kinds of spots, streaks and drops. From this it became clear that these apparently unintentional effects of the application of watercolours, with their deep indentations and frayed edges create a “subversive” landscape of their own and can be smoothly integrated into a calculated representation of landscape. The “recognisable” motifs are woven into an impenetrable jungle of forms without causing aesthetic ruptures.

Albeit in a reverse direction, this approach is comparable to the exact cube forms and grid structures of cityscapes which depict something concrete in the foreground. Here also the structure – in this case arranged in a rational manner – grows beyond the pure motif, so that we have before us not so much a concrete cityscape, but a fascinating labyrinth brimming over in all directions in a conglomerate of forms; a sort of quarry, as the artist once put it himself. The abstract paint stroke and the function of representing an object merge, leaving no trace wherein one could perceive an act of subjective arbitrariness.





Il en va de même – quoique inversement configurés – des cubes et grilles rigoureusement géométriques des paysages urbains qui représentent *a priori* du concret et du solide. La structure – ici rationnelle – dépasse le motif pur, si bien que nous nous trouvons en face, non pas d'un paysage urbain concret, mais d'un conglomérat labyrinthique et fascinant de formes qui débordent dans toutes les directions : une sorte de « carrière » pour reprendre le terme de l'artiste. Le signe abstrait et la fonction spécifique de l'objet concourent en un point, sans rien laisser qui fasse présumer un acte subjectif et arbitraire.

Salzmann travaille avec de fortes oppositions qui s'annulent, toutefois, à un quelconque endroit du tableau : le flou et la précision, le fondu informe et le parfaitement structuré, la planéité absolue et l'effet de profondeur modulé. Il fait contraster ces éléments tout en montrant la fluctuation de leurs limites, le passage latent d'une forme à l'autre et établit un équilibre en mettant en œuvre des stratégies contraires. D'apparentes incompatibilités entre les conceptions picturales abstraites et figuratives sont pour lui l'occasion de combinaisons ludiques.

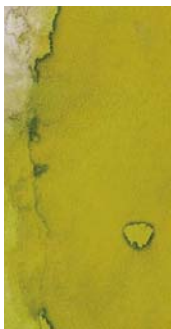
Dans une série d'œuvres appelée *Jalousien* (Jalousies), il fait alterner des champs monochromes et des rayures suggérant un regard derrière une fenêtre. La vue s'en trouve « perturbée » : elle est réduite à des claires-voies et la « fenêtre » s'aplanit partiellement en une surface rayée. Sous le « couvert » de persiennes, ce sont deux systèmes picturaux opposés qui luttent,



nach allen Richtungen ausuferndes Formenkonglomerat vor uns haben; eine Art Steinbruch, wie es der Künstler selbst einmal formulierte. Das abstrakte Zeichen und die gegenstandsbezeichnende Funktion fallen in einem Punkt zusammen, sie hinterlassen keinen Rückstand, in dem man einen Akt subjektiver Willkür vermuten müsste.

Salzmann arbeitet mit starken Gegensätzen, die sich aber an irgendeiner Stelle des Bildes aufheben: die Unschärfe und das Präzise, das formlos Verfließende und das regelmäßig Strukturierte, die absolute Flächigkeit und die modulierende Tiefenwirkung. Er kontrastiert sie, zeigt aber gleichzeitig die fließenden Grenzen, die latenten Übergänge auf, schafft einen Ausgleich durch gegenläufige Strategien. Scheinbar unvereinbare Positionen des abstrakten und gegenständlichen Bilddenkens werden für ihn zum Anlass spielerischer Verknüpfung.

In einer „Jalousien“ bezeichneten Werkgruppe setzt er monochrome Felder in rhythmischem Wechsel gegen Bildstreifen, die einen illusionistischen Fensterblick suggerieren. Die Aussicht ist „gestört“, sie reduziert sich auf Sehschlitze. Das „Fenster“ verflacht partiell zu einer gestreiften Fläche. Unter dem „Deckmantel“ des Jalousie-Motivs kämpfen sozusagen zwei konträre Bildsysteme um die Vormacht. Das Verhältnis kehrt sich so weit um, dass die geschlossenen Flächen nicht mehr als Rolläden, sondern gerade diese als Träger der räumlichen Illusion, als



Salzmann works with strong opposites, which however cancel each other out somewhere in the picture: blurring and precision, amorphous dissolves and regular structures, absolute two-dimensionality and the modulating effects of depth. He contrasts them, but at the same time shows the evaporating borders, the latent transitions, achieving a balance between contrary strategies. Seemingly irreconcilable positions of abstract and figurative imagery become an excuse for playful combination. In a work described as “window-blinds”, he alternates rhythmically between monochrome fields and stripes, suggesting the illusion of a view from a window. The view is “interrupted”, reduced to slits, the “window” is partially flattened to a striped surface. Under the “guise” of the motif of the window-blind two contrary image systems are fighting for dominance, so to speak. The relationship is so far turned on its head that the closed surface is seen no longer as shutters, but precisely these are the bearers of the spatial illusion, to be read as a transparent medium. It is not possible to ascertain whether this perfect blue rectangle represents a window-blind or part of the sky.

Salzmann enjoys making use of such “deceptive manoeuvres”. One could even accuse him of conscious provocation in his use of paradoxical transitions and playing with ambiguity. His deployment of forms is ambivalent, one must always reckon with the possibility that it could topple – from a flat to a spatial perspective, from a high degree of illusion of the image of the window to an autonomous