

JAMES BISHOP

Metropol Kunstraum

JAMES BISHOP

Metropol Kunstraum

EINLEITUNG

Was will man zu Jim Bishop sagen? Seit langem hege ich eine tiefe Zuneigung zu den Arbeiten von Jim Bishop. Was mich besonders an ihnen interessiert, sind die Übergänge zwischen den Farben. Sie sind so spannungsgeladen, dass sie wie Magnete für die Augen wirken: welche Räume beschreiben sie, in welchem Verhältnis stehen die Flächen und Konstruktionselemente zueinander?

Jim Bishop folgt der Ausstellung von Suzan Frecon, deren Arbeiten auch an die 50er Jahre der amerikanischen Kunst anschließen. So ist es mit Jim Bishop auch – anders als die Minimalisten, die im Metropol Kunstraum in den letzten Jahren vorgestellt wurden, hat er aber den Mut, den Weg weiterzugehen und keine radikale Abkehr intellektuell wie formal zu unternehmen. Es ist vielmehr so, als wäre er noch ein wenig tiefer eingestiegen. MM

INTRODUCTION

Jim Bishop's work first caught my eye many years ago. I was intrigued by his method of painting on canvas—the layers of color, poured one over another, edging up like lapping waves to create a powerful tension. Looking at his work, I often find myself pondering the spaces created at the borders of opposing elements. What is the relationship between one color field and another? What's the interplay between an element of color and the raw white canvas it cuts across or pushes up against?

Interestingly, this exhibition of Bishop's work follows an exhibition of works by Suzan Frecon. Although they are of different generations, the works of both artists can be seen as a reaction to mid-century American art. Bishop in particular provides in these marvelous works a profound response to the questions raised by Minimalism and reductive painting. MM

DER DICHTER SPRICHT SALUT AN JAMES BISHOP

Den seit nunmehr über einem halben Jahrhundert in Frankreich lebenden Amerikaner James Bishop könnte man als den wahren, vielleicht einzigen noch lebenden Poeten der Malerei seiner Generation bezeichnen. Er scheint wie aus der Zeit gefallen, ein Meister des Intimen, der Resonanzräume zu berühren vermag, in denen sich Konstruktion und Poesie in der Schwebe halten.

Nachdem der Dreißigjährige 1957 erstmals nach Europa reiste und England, Frankreich, die Schweiz, Italien und Griechenland besuchte, war ein Jahr darauf sein Entschluss gereift, sich in Paris niederzulassen. 1966 besuchte er erstmals wieder New York. Schließlich zog Bishop 1973 von Paris weg in ein altes Haus auf dem Land, das nach eigener Aussage sein Leben verändert hat, welches äußerlich so gänzlich ohne große Ereignisse war.¹ Lesen, Sehen und Hören bezeichnete der Künstler als für ihn am wichtigsten und der umfassende Radius seiner hierauf bezogenen Erlebnisse lässt einen bei jeder Begegnung von neuem staunen. Wie Bishop selbst bekannte, habe er stets einen intensiveren Kontakt zu Schriftstellern und Dichtern als zu Malern gepflegt², und sein ausgeprägtes Sensorium für die Musik hat ihn zeitlebens beflügelt. Auch in diesem Bereich sind es in stärkerem Maß die lyrischen Gefilde der Klavierkunst, des Liedgesangs und der Kammermusik, denen sich der Künstler nahe fühlt. Kommt das Gespräch etwa auf Mozarts Violinsonaten,

auf Chopins Préludes oder Schumanns „Dichterliebe“ und nennt man dann Künstler wie Clara Haskil und Artur Grumiaux, Alfred Cortot oder Gérard Souzay, dann leuchten Bishops Augen. Dieser Künstler ist über Jahrzehnte fähig gewesen, aus seiner selbst gewählten Isolation, aus einer bisweilen beinahe mönchisch anmutenden Abgeschlossenheit heraus Verbindungen zu halten und Anregungen zu beziehen, die fruchtbar für sein eigenes Schaffen waren. Nie hat er sich als Teil einer Künstlergruppe vereinnahmen lassen. Bishop „verarbeitete“, was er „gesehen“ und was er „mitgebracht“ hatte, und dies „in einer Weise“, wie er das „in New York wohl nicht getan hätte“. Er selbst sieht sich „als einen Maler, der von Robert Motherwell und später von Barnett Newman, Mark Rothko und Ad Reinhardt ausgehend nach Neuem suchte“.³

Wesentliche Eindrücke in seinen ersten Jahren in Frankreich waren Ausstellungen in Paris – Jackson Pollock und die abstrakten Expressionisten, Mark Rothko, und Franz Kline, vor allem aber die 1961 gezeigte Ausstellung mit Henri Matisse's „Papiers découpés“, die er als „absolute Offenbarung“ empfand.⁴ Die Kunst des Franzosen sollte sowohl unmittelbar als auch nachhaltig auf Bishops Arbeit wirken. So leitete sich beispielsweise das Blau-Weiß seines Gemäldes „Bathing and Fading“ von 1963 nach eigener Aussage „direkt von Matisse's „Papiers découpés – den blauen Akten – her“⁵, die er zwei Jahre zuvor gesehen hatte. Neben dieser spontanen Inspiration durch die Farbe waren es aber vor allem der artistische Geist und die spezifische Ästhetik der geschnittenen Papiere, zu

welchen der Künstler eine geradezu sinnliche Nähe empfand. Seine raren Collagen aus den siebziger Jahren zählen in ihrem eher stillen Konversationsston zu seinen im höchsten Maß poetischen Schöpfungen, denn sie vermeiden jede Evokation des Materials. Niemals sind die bei Bishop dominierenden Medien „Malerei auf Leinwand“ und „Malerei auf Papier“ scharf voneinander getrennt, sondern erhellen sich permanent gegenseitig. Bishops Arbeiten vermitteln den Eindruck, als würden sie sich in ihrer künstlerischen Essenz immer wieder aus der assoziativen Nähe zum Material „Papier“ speisen. Nicht selten suggeriert der Künstler mit ihnen den Eindruck einer „geklebten“ Faktur, als ob in deren ästhetische Erscheinung spezifische Usancen seines Hantierens mit und seines Arbeitens auf Papier phrasenlos eingeflossen wären. Unterschwellig scheinen auch in den großen Gemälden die Grenzlinien und Schnittstellen zwischen hellem Grund und dunkler Farbfläche durch ihre unregelmäßige Ausfransung auf gerissenes, aufgeklebtes Papier anzuspielen. In einer Reihe von vornehmlich seit 1970 entstandenen Miniaturblättern erzielte Bishop durch die unebene Beschaffenheit der Ränder gerade jener Felder, die auf dem Grund liegende Strukturen im Papierton überblenden, die Wirkung von fingierter Collage. Ähnliches gilt für die wundervoll intime, 1974 geschaffene Serie „Ohne Titel (Spielkarten)“, die 25 Blätter von der Größe einer Handspanne umfasst. Sie tragen auf ihrer Bildseite jeweils in Farbe und Textur verwandte, variationsartig abgewandelte Formgebilde. Diese in Blau gemalten disparaten Konglomerate mit ihren an gerissene

Papierfragmente erinnernden, collageartig ausgefranst Rändern werden vom Bildgrund immer wieder durchbrochen. So bleiben Formteile wie Inseln stehen, die sich nur teilweise zaghaft berühren und durch den unterschiedlichen Abstand zueinander ein subtiles Wechselspiel zwischen Positiv und Negativ bewirken. Das Auge vermag oftmals kaum mehr zwischen „Körper“ und „Leere“ zu differenzieren. Noch stärker als an Matisse's späte Papiere fühlt man sich in diesem Fall etwa an Hans Arps „Papiers déchirés“ von 1933/34 erinnert. Auf höchst individuelle Weise führt Bishop hier mit den Mitteln trompe-l'oeil-artiger Imitation einen imaginären Dialog mit den europäischen Meistern der klassischen Moderne und ebenso mit jenen des lyrisch-abstrakten Expressionismus Amerikas, was nur ein Blick auf manche Arbeit des von ihm so hoch geschätzten Robert Motherwell zu bezeugen vermag.⁶

In Bishop's Oeuvre schuf die auffällige Diskrepanz zwischen „Groß“ und „Klein“, zwischen „Monumental“ und „Intim“ im Bereich der von ihm gehandhabten Bildmaße ein spezifisches Spannungsfeld. Dieser Künstler „begannt“ quasi mit großen Gemälden, unter denen quadratische Riesenformate von annähernd zwei Metern Seitenlänge bis in die siebziger und achtziger Jahre hinein keine Seltenheit waren. Auch die Maße seiner Arbeiten auf Papier sind in den sechziger Jahren durchaus nicht als klein zu bezeichnen. Rasch sollte sich dies ins Gegenteil verkehren und die insbesondere bei den Papierarbeiten vereinzelt bereits ab Mitte der sechziger Jahre einsetzende Tendenz zur

Reduktion hielt sich bis in die jüngste Zeit konstant. Dabei resultiert Bishop's latente Vorliebe für das Intime der Miniatur keinesfalls aus Einschränkungen physischer Natur. Konträr zu „den großen Bildern, die alle in einem Zug fertig gestellt wurden“, wobei er im voraus eher wusste, „wie es werden sollte“, empfindet Bishop die kleinen Malereien als für ihn überraschender und meistens „vielschichtiger“. ⁷ Je länger je eindringlicher spielen sich bei diesem Künstler die essentiellen Dinge in der Spanne der Hand ab. Die von ihm erstrebte Verdichtung entsteht aber nicht etwa „aus der Hand heraus“, im produktiven Sinn sprudelnd oder gar leichtfüßig, sondern im langsamen, bedächtigen Zeitmaß strenger Erarbeitung. Dies bedingt einen schöpferischen Prozess, der mit höchster Selbstkritik einher geht und dazu führt, dass Bishop während eines Jahres oft nicht mehr als ein halbes Dutzend Arbeiten als gültig erachtet.

James Bishop war von Anbeginn auf der Suche nach einem ästhetischen Gleichgewicht der gegensätzlichsten Faktoren. Um einer Poetisierung des Heterogenen näher zu kommen, entschied er sich, in seine Bilder einfache, tektonische Elemente einzubauen bzw. diese wie aus dem Grund hervor tauchend das Bild bestimmen zu lassen, um dann erst im Dialog mit einer klaren „Struktur“ die fluktuierende Farbe einzusetzen. Die „neutralste“ Form, das dem menschlichen Maß entsprechende Quadrat, und eine „fiktive Konstruktion“ oder ein „unsicheres Gerüst“ ⁸ bildeten für den Maler den Ausgangspunkt, um zu einer spezifischen „Art der Farbe“ zu gelangen, „ihre Schwere

oder Leichtigkeit, ihre Transparenz und damit die räumliche Vieldeutigkeit, eine Art von Licht, eine Stimmung“ zu erforschen. ⁹ Wie John Ashbery bereits 1966 schrieb, sind Bishops frühe Bilder „von machtvoller, unwiderstehlicher Beredsamkeit; sie scheinen gleichsam zu sprechen. Sieht man einmal von Rothko ab, kann man sich nur schwer einen anderen Maler vorstellen, der die Farbe mit einem ähnlichen intuitiven Wissen um ihre Möglichkeiten handhabte wie Bishop.“ ¹⁰ In die Zeit dieser künstlerischen Entfaltung fiel nicht zuletzt eine erneute, fast viermonatige Reise nach Italien, auf welcher der Künstler seine schon länger bestehende Affinität zu den frühen italienischen Meistern, zu Licht, Kolorit und Bildräumlichkeit der von ihm bewunderten Venezianer Giovanni Bellini und Lorenzo Lotto, zu Piero della Francesca und den Ferraresen Cosmè Tura und Francesco del Cossa vertiefen konnte. Auf dem so eingeschlagenen Weg und nicht zuletzt vor dem prägenden Hintergrund der großen wahlverwandten europäischen Maler des 19. und 20. Jahrhunderts – von Camille Corot und Henri Fantin-Latour über Paul Cézanne, Pierre Bonnard und Edouard Vuillard bis hin zu Giorgio Morandi – begann sich etwas auszuprägen, was damals kaum einem zweiten lebenden Maler der Generation Bishops zu Gebote stand: eine Bildarchitektur, in der die Farbe zum Atmen kommen konnte, jene fast unmerkliche Osmose an den Nahtstellen der Farbfelder, jener unvergleichlich fluktuierende Farbraum, der gleichzeitig auch Lichtraum ist.

Mit seinen Papiermalereien seit den Achtziger-

jahren – diesen manchmal nur aphoristischen Fragmenten, deren hauchartige Geheimnisse wohl kaum je ergründet werden dürften – hat Bishop gerade im zurückgenommenen Spektrum der Erdfarben, die den feinsten Grau-Braun-Umbratönen huldigt, eine weitgehende Verabsolutierung der Bildmittel erreicht. Von einem fast verzehrenden Empfindungsvermögen ist der Duktus ihrer formalen Verläufe geprägt, die zuweilen als fragile Anspielungen auf Buchstaben oder Zahlen, unregelmäßigen Gesteinsadern vergleichbar, die Papiere durchziehen bzw. in deren Grund versinken. Indem sie flächige Ausdehnung und räumliche Emanation verschränken, herrscht etwas Meditatives, ein Zug lautlosen Schwebens in diesen Blättern, woraus jene komplexe bildräumliche „Vieldeutigkeit“ entsteht, der James Bishop sein ganzes Malerleben lang auf der Spur war.

Michael Semff

¹ James Bishop, „Künstler sollte man weder sehen noch hören: James Bishop im Gespräch mit Dieter Schwarz“, in: Ausst.Kat. James Bishop, Bilder und Arbeiten auf Papier, Kunstmuseum Winterthur, Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, Westfälisches Landesmuseum Münster 1993 – 1994 (hrsg. von Dieter Schwarz), Düsseldorf 1993, S. 20 – 21

² James Bishop (Anm.1), S. 15

³ Alle Zitate in: Maurice Poirier / Jane Necol, The 60s in Abstract: 13 Statements and an Essay, in: Art in America, Bd. 71, Nr. 9 (Oktober 1983), S. 134 – 135; wiederabgedruckt in: Ausst.Kat. James Bishop (Anm.1), S. 87 – 89

⁴ James Bishop (Anm.1), S. 15

⁵ James Bishop (Anm.3), S. 89

⁶ Zu diesem Phänomen siehe Michael Semff, „Formen, Farben, Echos, Düfte. Nahe oder ferne, helle oder dunkle Dinge. Malereien auf Papier von James Bishop“, in: Ausst.Kat. James Bishop, Malerei auf Papier, Staatliche Graphische Sammlung München, Josef Albers Museum Quadrat Bottrop, The Art Institute of Chicago, 2007 / 2008, S. 29 und 31

⁷ James Bishop (Anm. 1), S. 19 – 20

⁸ James Bishop (Anm. 1), S. 16

⁹ James Bishop (Anm. 1), S. 17

¹⁰ John Ashbery, „Post-Painterly Quattrocento“, in: Art News, Bd. 65, Nr. 8 (Dezember 1966), S. 40 – 41, 61 – 62. Wiederabgedruckt in: Ausst.Kat. James Bishop (Anm. 1), S. 81 – 84 (83)

THE POET SPEAKS A SALUTE TO JAMES BISHOP

James Bishop, an American artist who has spent over half a century of his life in France, might be called the true poet of painting, perhaps the only one in his generation still living. He seems to have fallen out of time, a master of the intimate who is capable of activating the echo chambers where structure and poetry exist in equilibrium. After going to Europe for the first time in 1957, at the age of thirty, visiting England, France, Switzerland, Italy and Greece, Bishop decided the following year to settle in Paris. It was not until 1966 that he returned to New York for the first time. Finally, in 1973, Bishop moved away from Paris to an old country house, which he says changed his life, a life superficially lacking in auspicious events.¹

Reading, looking and listening, the artist explains, mark the most important and farthest radius of his life, and every new meeting with him reveals the astonishing aspects this encompasses. As Bishop once said, he has always had more intensive contacts with writers and poets than with painters,² and his extraordinary sense for music has inspired him throughout his life. In this field, too, it is the lyrical aspects of piano music, lieder and chamber music that have been closest to him. When conversation turns on Mozart's violin sonatas, Chopin's preludes, or Schumann's *Dichterliebe*, and one mentions musicians such as Clara Haskil and Artur Grumiaux, Alfred Cortot or Gérard Souzay, Bishop's eyes sparkle. This is an artist

who has been capable for decades of deriving, out of his self-chosen isolation, his almost monkish reclusiveness, connections and impulses that have borne fruit for his own creativity. Never has Bishop let himself be appropriated by any artists group. He has „used“ what he „saw“, and this „in a way“ he „might not have in New York.“ He thinks of himself „as somebody who tried to go on from Motherwell and later on Newman, Rothko and Reinhardt“, searching for new things.³

Key impressions during his first years in France were exhibitions in Paris – Jackson Pollock and the Abstract Expressionists, Mark Rothko, Franz Kline, but above all the 1961 show of Henri Matisse's *papiers découpés*, which came as an „absolute revelation“ to him.⁴ The Frenchman's art would affect Bishop's work both immediately and lastingly. For instance, the blue and white of his painting *Bathing and Fading*, 1963, derived „directly from Matisse's cut-outs – the *Blue Nudes*,“⁵ which he had seen two years previously. In addition to this spontaneous inspiration by color it was especially the artistic spirit and specific aesthetic of the cut-out papers to which the artist felt a veritably sensual attraction. His rare collages from the 1970s, with their quiet conversational tone, count among his highly poetic creations, because they avoid any evocation of the material *per se*. Never have Bishop's dominant media, „painting on canvas“ and „painting on paper,“ been strictly separated; instead, they mutually fructify each other. Bishop's works convey the impression that their essence again and again derives from an associative proximity to the material of paper. The artist not rare-

ly suggests the presence of a „pasted“ facture, as if specific treatments of the works on paper had flowed into the aesthetic effect of the paintings. Subliminally, the irregular fraying of the contours and intersections between light ground and dark color area in even the large paintings seem to evoke torn, pasted paper.

In a series of miniature sheets done primarily since 1970, Bishop used the irregular character of the edges of precisely those fields that overlay the fundamental textures of the paper tone to evoke a collage-like effect. Much the same can be said of the wonderfully intimate 1974 series *Untitled (Playing Cards)*, which comprises 25 sheets the size of a hand span. These feature configurations in similar colors and textures, related yet taken through variations. The blue, disparate conglomerates with their edges frayed to recall collage-like torn paper fragments, are in many passages open to reveal the picture ground. As a result, the formal elements stand on the paper like islands, partially gently impinging, and in various distances from one another that effect a subtle interplay between positive and negative. Often the eye can no longer differentiate between „volume“ and „void“. Even more strongly than Matisse's late paper cut-outs, this series puts one in mind of Hans Arp's *Papiers déchirés* of 1933-34. In a highly individual way, Bishop here employs the means of *trompe-l'oeil* to induce an imaginary dialogue with the European masters of classical modernism, as also with those of lyrical Abstract Expressionism in America, as indicated by a glance at many works by Motherwell, whom Bishop so admires.⁶

In Bishop's oeuvre, a distinct discrepancy between „large“ and „small“, „monumental“ and „intimate“ formats, sets up a specific force field. This artist began with large paintings, among which large square formats of nearly two meters on a side were not seldom during the 1970s and 80s. Nor can the dimensions of his 1960s works on paper be truly called small. Yet soon this would tip over into its opposite, and the tendency to reduction from the mid 1960s onwards, especially in the case of works on paper, remained constant until just recently. Still, Bishop's latent preference for the intimacy of the miniature by no means entails physical limitations. In contrast to „the large paintings, which were all finished in one session,“ thanks to knowing beforehand „what it was sposed do be,“ Bishop considers the small paintings generally more suprising and „more complex“. ⁷ With this artist, the essential things happen, the longer the more penetrating, within the span of a hand. Yet the condensation he strives for does not emerge „from a flick of the wrist,“ spontaneously or fleetingly in the productive sense, but in the course of a slow, thoughtful time measure and stringent working out. This implies a creative process that goes hand in hand with the greatest self-criticism, resulting in the fact that Bishop often views no more than half a dozen works done during a year to be valid. From the start, Bishop has been on a search for an aesthetic equilibrium between opposed factors. In order to approach more closely to a poetization of the heterogenous, he decided to incorporate simple, tectonic elements in his pictures, or to let these,

emerging from the ground, dominate the composition, only then entering a dialogue with the lucid „structure“ of the fluctuating paint. The „most neutral“ form, the square corresponding to human proportions, and a „fictive construction“ or „uncertain scaffolding“⁸ form the points of departure to achieve a specific “kind of colour“, its „heaviness or lightness in weight, its transparency, and thus spatial ambiguities“ needed to explore „a kind of light, a mood.“⁹ As John Ashbery wrote back in 1966, Bishop’s early paintings „have a powerful, magnetic eloquence; they seem almost to speak. Except for Rothko, it is hard to think of a modern painter who has used color with so intuitive aknowledge of what it can and cannot do.“¹⁰

Not lastly, this period of artistic development saw a further, almost four-month trip to Italy, during which the artist had an opportunity to deepen his affinity with the early Italian masters, with the light, colors and visual spaces of his admired Venetians Giovanni Bellini and Lorenzo Lotto, Piero della Francesca, and with the Ferrarese Cosmè Tura and Francesco del Cossa. By taking this path, and against the shaping background of great affinities with European artists of the 19th and 20th centuries – from Corot and Fantin-Latour through Cézanne, Bonnard and Vuillard to Morandi – something began to emerge which was hardly accessible to any other painter of Bishop’s generation: a pictorial architecture in which color could breathe, that almost subliminal osmosis at the junctures between color areas, the incomparably fluctuating color space which is simultaneously a space of light.

With the works on paper since the 1980s, occasionally no more than aphoristic fragments whose evanescent mysteries are likely never to be solved, Bishop has explored the subtle spectrum of earth colors, based on the finest grey-brown-umbra tones, to achieve a highly autonomous treatment of pictorial means. The ductus of their formal courses is marked by an ardent sensibility, sometimes resembling fragile allusions to letters or numbers or irregular veins in stone that suffuse the paper or sink into its ground. By combining extension in the plane and emanation of space, these works on paper have something meditative about them, a sense of soundless hovering, producing that complex „ambiguity“ of pictorial space for which James Bishop has been striving for his entire life in art.

Michael Semff

Translation from German by J.W. Gabriel

¹ James Bishop, „Artists should never be seen nor heard: James Bishop in conversation with Dieter Schwarz,“ exh. cat. James Bishop, Bilder und Arbeiten auf Papier, Kunstmuseum Winterthur; Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris; Westfälisches Landesmuseum Münster, 1993 – 94 (ed. Dieter Schwarz), Düsseldorf, 1993, p. 37

² James Bishop, *ibid.*, p. 33

³ All quotations in Maurice Poirier / Jane Nicol, „The Sixties in Abstract: 13 Statements and an Essay,“ *Art in America*, vol. 71, no. 9 (October 1983), pp. 134 – 35; repr. in exh. cat. James Bishop (*op. cit.*, note 1), p. 121

⁴ James Bishop, *op. cit.*, note 1, p. 33

⁵ James Bishop, *op. cit.*, note 3, p. 121

⁶ Concerning this phenomenon. see Michael Semff, „Forms, Colors, Echoes, Fragrances. Things near or far, light or dark. Paintings on paper by James Bishop,“ exh. cat. James Bishop, Malerei auf Papier, Staatliche Graphische Sammlung Munich; Josef Albers Museum Quadrat Bottrop; The Art Institute of Chicago, 2007 – 08, pp. 28 and 30

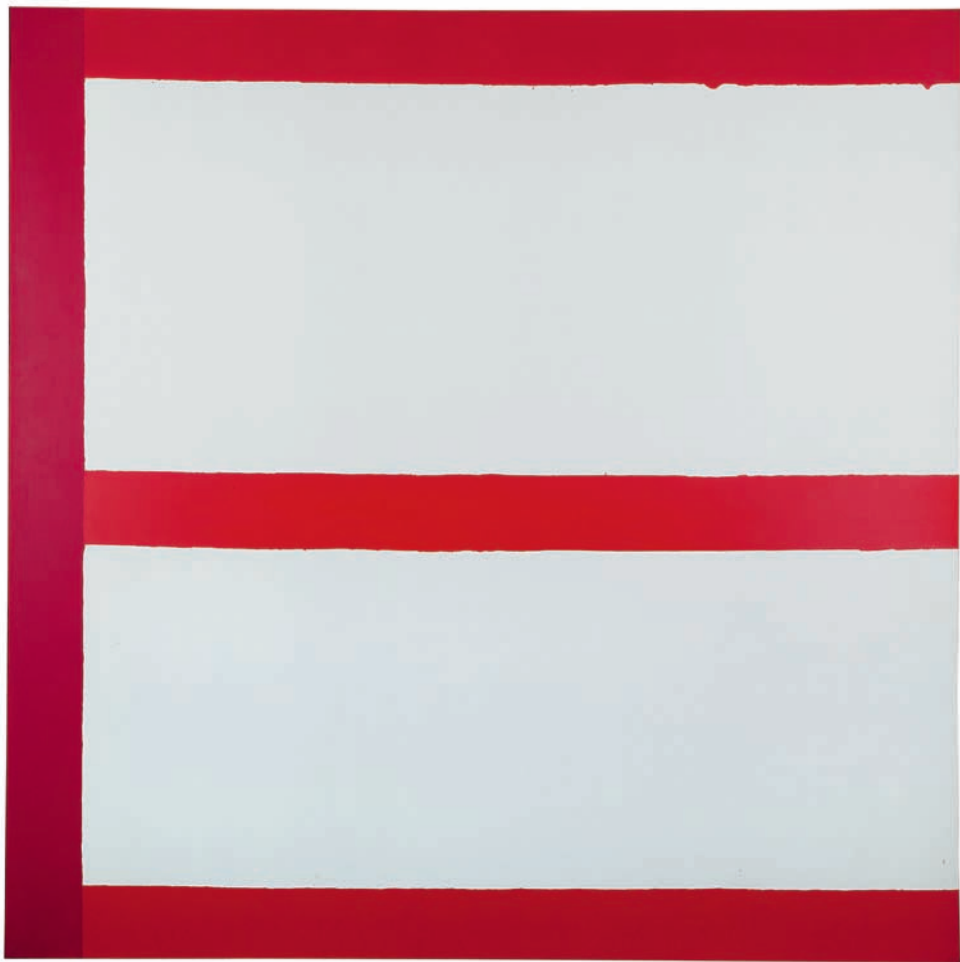
⁷ James Bishop, *op. cit.*, note 1, p. 36

⁸ James Bishop, *op. cit.*, note 1, p. 34

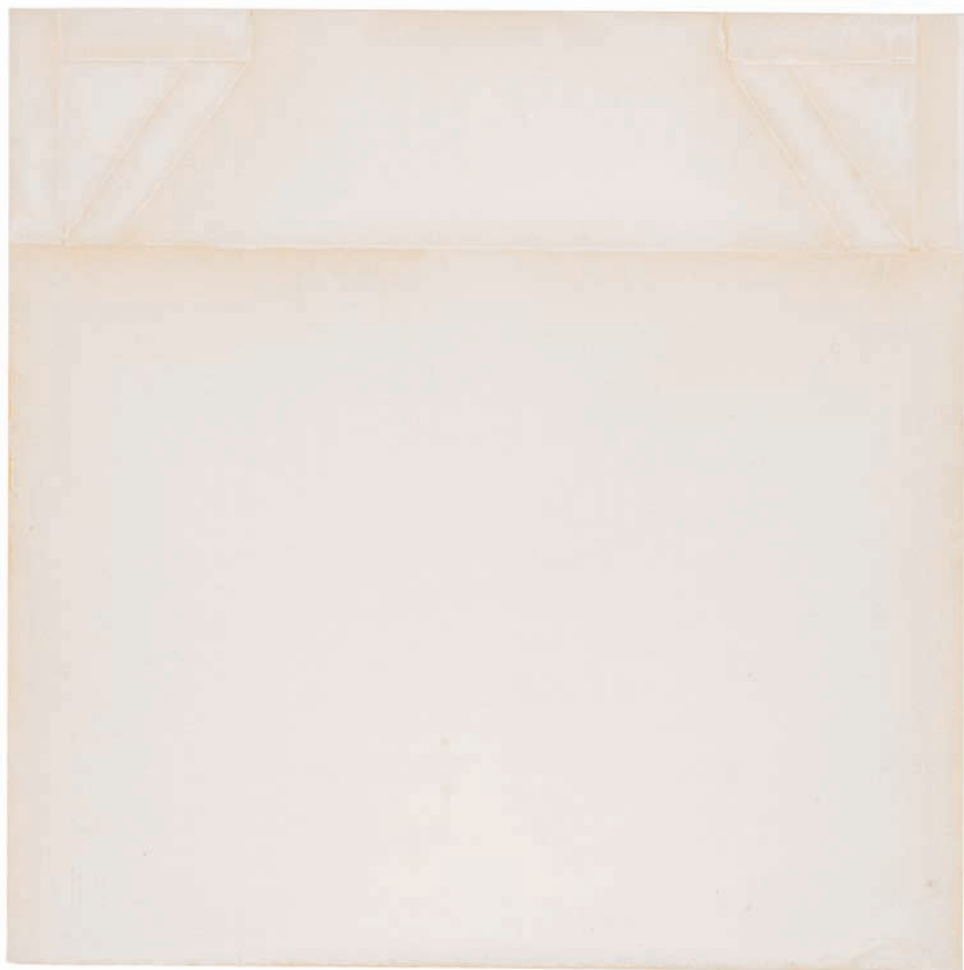
⁹ James Bishop, *op. cit.*, note 1, p. 35

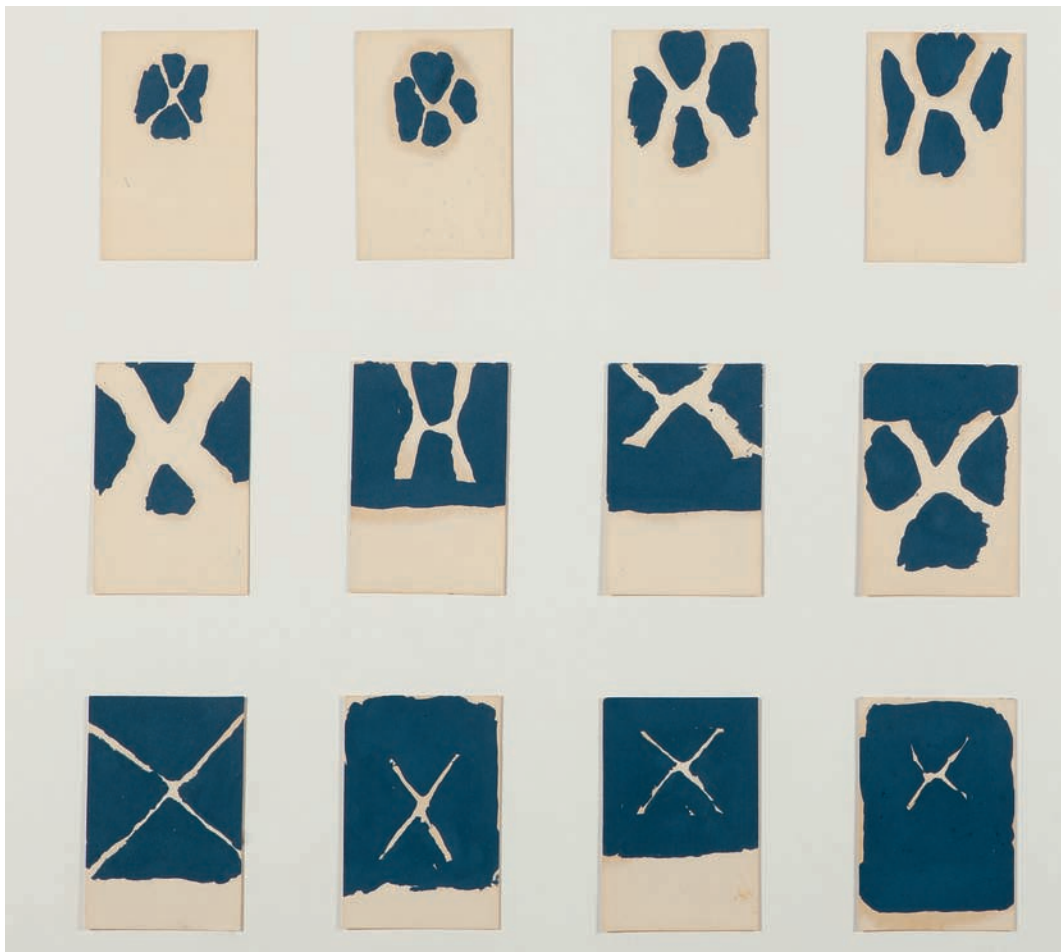
¹⁰ John Ashbery, „Post-Painterly Quattrocento,“ *Art News*, vol. 65, no. 8 (December 1966), pp. 40 – 41, 61 – 62; repr. in exh. cat. James Bishop, *op. cit.*, note 1, pp. 116 – 118 (117)

FRONT, ÖL AUF LEINWAND, 194 x 194 cm, JB10, 1967



UNTITLED, ÖL UND FARBIGE KREIDE AUF PAPIER, 55,5 x 55,5 cm, JB1, 1973





ENCORE A CET ASTER, (24 SPIELKARTEN), ÖL AUF PAPIER, JE 11,5 x 7,6 cm, JB 11, UNDATIERT





UNTITLED, ÖL AUF PAPIER, 21 x 30 cm, JB3, 1993

UNTITLED, ÖL AUF PAPIER, 22,9 x 29,4 cm, JB2, 1993



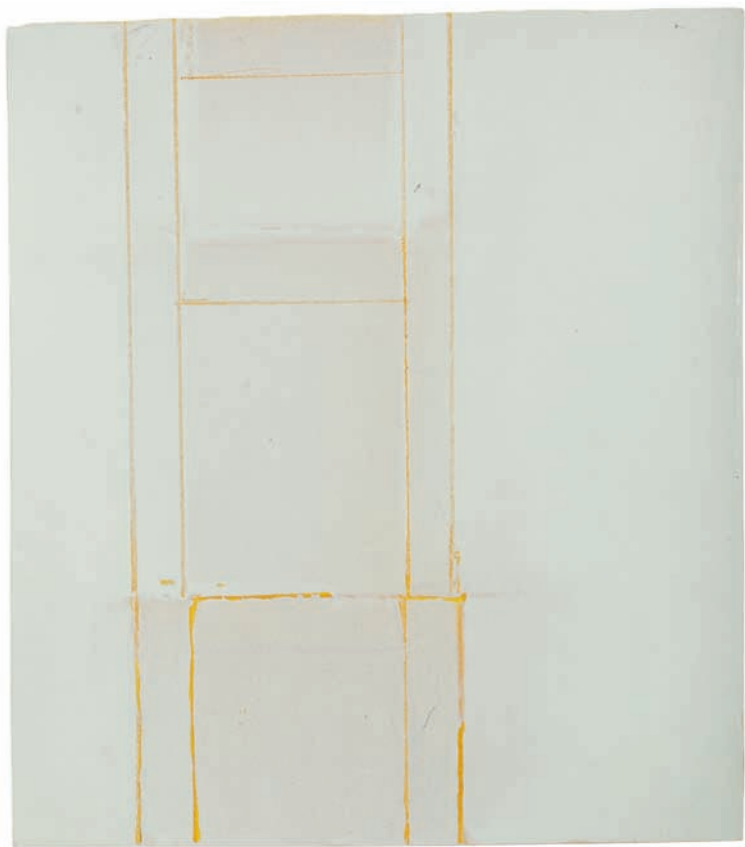
UNTITLED, ÖL AF PAPIER, CA, 19,3 x 17 cm, JB8, 1986 / 87





UNTITLED, ÖL UND FARBIGE KREIDE AUF PAPIER (B2), 20,5 x 18,5 cm, JB5, UNDATIERT

UNTITLED, ÖL UND FARBIGE KREIDE AUF PAPIER (B3), 16,5 x 14,3 cm, JB6, UNDATIERT



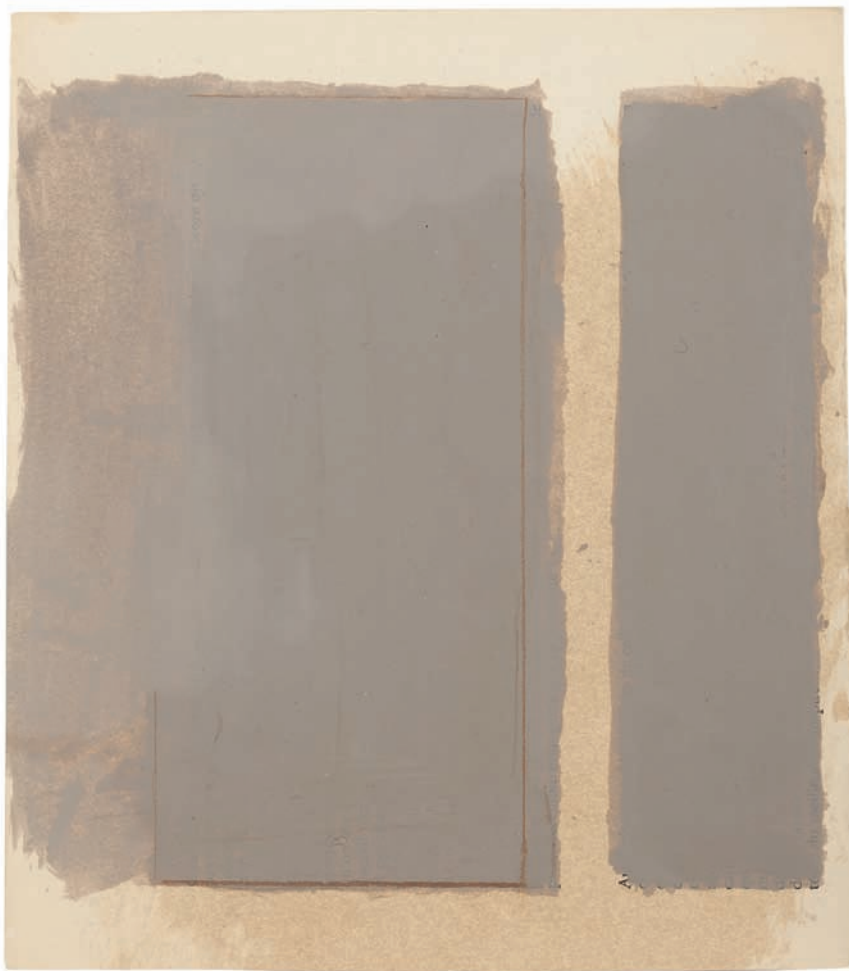
UNTITLED, ÖL UND BUNTSTIFT AUF PAPIER, 10,5 x 12 cm, JB4, 1993



UNTITLED, ÖL UND FARBIGE KREIDE AUF PAPIER, 7 x 10,1 cm, JB7, 2001



UNTITLED, ÖL UND KREIDE AUF PAPIER, 20,9 x 18,3 cm, JB12, 2011



JAMES BISHOP

1927 Geboren am 07. Oktober in Neosho, MO, USA
Lebt und arbeitet in Blévy, Frankreich

BIOGRAPHIE

1946 – 50 Syracuse University, New York, NY, USA
1951 – 54 Washington University, Saint Louis, MO, USA
1953 Black Mountain College, NC, USA
1955 – 56 Columbia University, New York, NY, USA
1958 Übersiedlung nach Paris
1961 James Bishop, Galerie de Haut-Pavé, Paris, Frankreich
1966 James Bishop: Dix tableaux récents, Galerie Jean Fournier, Paris, Frankreich
James Bishop, Fischbach Gallery, New York, NY, USA
1976 James Bishop, Annemarie Verna Galerie, Zürich, Schweiz
1993 – 94 James Bishop, Kunstmuseum Winterthur, Schweiz; Galerie Nationale de Jeu de Paume, Paris, Frankreich;
Westfälisches Landesmuseum, Münster, Deutschland
2007 – 08 James Bishop. Malerei auf Papier / Paintings on Paper 1959 – 2007,
Staatliche Graphische Sammlung, München, Deutschland; Josef Albers Museum, Quadrat Bottrop, Deutschland,
The Art Institute of Chicago, IL, USA

BIBLIOGRAPHIE

Dieter Schwarz & Alfred Pacquement (Hg.): James Bishop, Bilder und Arbeiten auf Papier, 1993 (Ausstellungskatalog Winterthur)
Michael Semff & Heinz Liesbrock & James Rondeau (Hg.):
James Bishop, Malerei auf Papier / Paintings on Paper, 2007 (Ausstellungskatalog München)

