

THINGS

THAT

LOOK

LIKE

ART

EINLEITUNG

EINEN **JOHN WOOD UND PAUL HARRISON** TEXTPRINT SEHEN SIE AUF DER TITELSEITE. DIE BEIDEN KÜNSTLER STELLEN GEGENWÄRTIG IM CHESA IN S-CHANF IHRE VIDEOARBEIT **10X10** (2011) AUS. MIT DEM MEDIUM VIDEO NEHMEN SIE IN DER CHESA EINE ART VORREITERROLLE EIN UND BILDEN DAMIT EINEN WICHTIGEN BEITRAG ZU DEN DIESJÄHRIGEN ST. MORITZ ART MASTERS.

DIE **ART BASEL** UND DIE **ART UNLIMITED** HABEN WIR IN BESTER ERINNERUNG – NICHT ZULETZT, WEIL **CHRISTIAN ANDERSSON** UND **DANIEL ROBERT HUNZIKER** MIT IHREN INSTALLATIONEN BLEIBENDE ZEICHEN GESETZT HABEN. MIT DER FOTOSTRECKE VON UNSEREM **ART DINNER IN DER GARAGE** WOLLEN WIR IHNEN ZEIGEN, WIE VIEL SPASS DIE MESSEZEIT MIT SICH BRINGT. WANN KANN MAN SONST SO VIELE KONTAKTE KNÜPFEN UND FREUNDSCHAFTEN PFLEGEN? **ANNA ROSSINELLI** HAT UNS NACH DEM ESSEN MIT IHRER WUNDERBAREN STIMME UNTERHALTEN. SIE BRAUCHTE KEINE TECHNISCHEN HILFSMITTEL UND WIRKTE SO NATÜRLICH UND UNPRÄTENTIÖS, DASS MAN IHR HOFFENTLICH EINE GROSSE KARRIERE VORAUS-SAGEN KANN.

VOR DER ART BESUCHTE ICH EINE VERNISSAGE IM **SCHLOSSPARK VERSAILLES**. **BERNAR VENET** ZEIGT DORT SIEBEN TEILS GIGANTISCHE SKULPTUREN. SEHEN SIE HIER EINIGE IMPRESSIONEN ALS VORGESCHMACK AUF UNSERE GROSSE VENET-RETROSPEKTIVE IN DER GARAGE IM NOVEMBER! DERWEIL WIRD **TERRY HAGGERTY** MIT EINER ONE-MAN-SHOW DIE HERBSTSAISON ERÖFFNEN. ER SPRACH MIT URSULA STRÖBELE IN BERLIN ÜBER DIE AUSSTELLUNG UND SEINE KUNST IM ALLGEMEINEN.

DAVIDE CASCIO, EINER DER KÜNSTLER, DER AUCH IN DER GRUPPENAUSSTELLUNG «WALL FLOOR PIECE» VERTRETEN WAR, WIRD IM KUNSTMUSEUM THUN NEBEN **PETER STÄMPFLI** AUSSTELLEN. MEINE FREUNDIN HELEN HIRSCH HAT DIE BEIDEN KÜNSTLER ZUSAMMENGEFÜHRT. DIE STADT THUN MAG VIELLEICHT ALS RUHIG UND ETWAS VERSCHLAFEN GELTEN, ABER IHR KUNSTMUSEUM SCHLÄFT NICHT!

BRUNO BISCHOFBERGER, NICHT WENIGER BERÜHMT ALS ERNST BEYELER, HAT AUSSER EINEM FULMINANTEN KUNSTWISSEN AUCH VERSCHIEDENE SAMMLUNGEN UND NOCH DAZU SEHR BEGABTE KINDER. MICHEL FREI HAT **NINA BISCHOFBERGER** UND IHREN MANN **FLORIAN BAIER** BESUCHT UND BERICHTET VON DEM SPEKTAKULÄREN BAUVORHABEN, DAS AM UFER DES ZÜRICHSEES LANGSAM GESTALT ANNIMMT UND DAS WOHL IRGENDWANN EINMAL ZU EINEM KUNSTMESSE AVANCIEREN WIRD.

SONST SIND WIR DIESMAL TOTAL ASIATISCH. ZUERST CHRISTIAN SCHAERNACKS BERICHT VON DER **HONG KONG ART FAIR** UND DEM ASIATISCHEN KUNSTMARKT. DIE MESSE ENTWICKELT SICH ZU EINEM WICHTIGEN KUNSTTERMIN, DEN WOHL BALD JEDER WICHTIGE GALERIST UND SAMMLER FETT IN SEINEN TERMINKALENDER EINZUTRAGEN HABEN WIRD. DANN DAVID ISELIN'S REISEBERICHT VON **SEOUL**. AUCH DIESE STADT WIRD IMMER WICHTIGER ALS KUNSTMETROPOLE UND DAVIDS AUSFÜHRUNGEN SOLLEN IHNEN EINEN EINDRUCK VON DER VERRÜCKTHEIT UND DEM TEMPO GEBEN, MIT DER DIESE STADT VORANSCHREITET!

WAREN SIE SCHON AN DER **BIENNALE IN VENEZIG**? JÖRG SCHELLER GIBT EINEN EINBLICK IN DIE GESCHICHTE UND DIE HINTERGRÜNDE EINER DER WICHTIGSTEN AUSSTELLUNGEN WELTWEIT UND SCHLÄGT GLEICHZEITIG EINEN BOGEN ZU DER DIESJÄHRIGEN AUSGABE, DIE ÜBRIGENS VON BICE CURIGER, EINER SCHWEIZERIN, KURATIERT WURDE.

KÜRZLICH GAB DIE GARAGE DEN RAHMEN FÜR EIN SEHR SPANNENDES PING-PONG-TURNIER. NATALIE, ADRIAN, BETTY, RETO, ROLI, STEFAN, FLORIAN, DAISUKE, GINA UND RONNIE GABEN ALLES... NICE PICTURE! ENJOY!

MARGARETA VON BARTHA

INTRODUCTION

ON THE FRONT PAGE YOU CAN SEE A **JOHN WOOD AND PAUL HARRISON** TEXT-PRINT. BOTH ARTISTS ARE CURRENTLY EXHIBITING THEIR VIDEO WORK **10X10** (2011) AT THE CHESA IN S-CHANF. THEY HAVE ASSUMED A KIND OF PIONEERING ROLE WITH THE VIDEO MEDIUM AT THE CHESA AND WITH IT THEY ARE MAKING AN IMPORTANT CONTRIBUTION TO THIS YEAR'S ST. MORITZ ART MASTERS.

WE HAVE FOND MEMORIES OF **ART BASEL** AND **ART UNLIMITED** – NOT LEAST BECAUSE **CHRISTIAN ANDERSSON** AND **DANIEL ROBERT HUNZIKER** BOTH SET A LONG-LASTING EXAMPLE WITH THEIR INSTALLATIONS. WITH OUR PHOTO SPREAD OF OUR **ART DINNER IN THE GARAGE**, WE WANT TO SHOW YOU HOW MUCH FUN FAIR-TIME CAN BE. WHEN ELSE CAN ONE SOCIALISE SO MUCH AND CULTIVATE SO MANY FRIENDSHIPS? AFTER DINNER, **ANNA ROSSINELLI** ENTERTAINED US WITH HER LOVELY VOICE. SHE DIDN'T REQUIRE ANY TECHNICAL EQUIPMENT AND ACTED SO NATURALLY AND UNPRETENTIOUS THAT ONE CAN HOPEFULLY PROPHECY A GREAT CAREER FOR HER.

BEFORE ART, I HAD VISITED A VERNISSAGE IN THE **VERSAILLES PALACE GARDENS**. **BERNAR VENET** IS DISPLAYING SEVEN SCULPTURES THERE, SOME OF WHICH ARE GIGANTIC. HERE YOU WILL SEE A FEW IMPRESSIONS AS A TASTE OF OUR LARGE VENET-RETROSPECTIVE TO BE HELD IN NOVEMBER AT THE GARAGE! MEANWHILE, **TERRY HAGGERTY** WILL OPEN THE AUTUMN SEASON WITH A ONE-MAN SHOW. HE SPOKE TO URSULA STRÖBELE IN BERLIN ABOUT THE EXHIBITION AND HIS ART IN GENERAL.

DAVIDE CASCIO, ONE OF THE ARTISTS WHO WAS ALSO REPRESENTED IN THE GROUP EXHIBITION "WALL FLOOR PIECE", WILL BE EXHIBITING AT THE KUNSTMUSEUM THUN ALONGSIDE **PETER STÄMPFLI**. MY FRIEND HELEN HIRSCH BROUGHT THE TWO ARTISTS TOGETHER. THE CITY OF THUN MAY APPEAR A BIT SEDATE AND SLEEPY, BUT ITS ART MUSEUM IS SURELY NOT ASLEEP!

BRUNO BISCHOFBERGER, NOT LESS RENOWNED THAN ERNST BEYELER, APART FROM HAVING A FULMINANT KNOWLEDGE OF ART AND VARIOUS COLLECTIONS, ALSO HAS VERY TALENTED CHILDREN. MICHEL FREI VISITED **NINA BISCHOFBERGER** AND HER HUSBAND **FLORIAN BAIER**. HE REPORTS ABOUT THE SPECTACULAR CONSTRUCTION PROJECT THAT IS SLOWLY TAKING SHAPE ON THE SHORES OF LAKE ZURICH WHICH WILL ADMITTEDLY BECOME A MECCA FOR ART.

APART FROM THAT, OUR FOCUS IS COMPLETELY ASIAN THIS TIME. FIRST, THERE IS CHRISTIAN SCHAERNACK'S REPORT ON THE **HONG KONG ART FAIR** AND THE ASIAN ART MARKET. THE FAIR IS EVOLVING TO BECOME A MAJOR ART EVENT WHICH EVERY GALLERY OWNER AND COLLECTOR WILL SOON HAVE TO SCHEDULE INTO THEIR DIARIES. THEN THERE IS DAVID ISELIN'S TRAVEL REPORT FROM **SEOUL**. THIS CITY IS ALSO BECOMING INCREASINGLY IMPORTANT AS AN ART METROPOLIS AND DAVID'S DISPATCHES SHOULD GIVE YOU AN IMPRESSION OF THE CRAZINESS AND PACE THE CITY IS ADVANCING WITH.

HAVE YOU BEEN TO THE **BIENNALE IN VENICE** YET? JÖRG SCHELLER PROVIDES AN INSIGHT INTO THE HISTORY AND THE BACKGROUND TO ONE OF THE MOST IMPORTANT EXHIBITIONS WORLDWIDE, WHILE CONCOMITANTLY REFERRING TO THIS YEAR'S DISPLAY WHICH WAS INCIDENTALLY CURATED BY A SWISS CURATOR, BICE CURIGER.

RECENTLY, THE GARAGE WAS THE VENUE OF A VERY EXCITING PING-PONG TOURNAMENT. NATALIE, ADRIAN, BETTY, RETO, ROLI, STEFAN, FLORIAN, DAISUKE, GINA AND RONNIE GAVE THEIR ALL... NICE PICTURE! ENJOY!

MARGARETA VON BARTHA



ART BASEL
OPENING
DINNER
VON BARTHA
GARAGE

PHOTOS BY PHILIPP VOELLMY



“IT’S AS MUCH ABOUT WHAT’S NOT THERE.”

Ursula Ströbele: In February, von Bartha invited you to make your first solo show at von Bartha Chesas in S-chanf. Now, you’re preparing an exhibition for their gallery in Basel, which will open on September, 3rd. In comparison to the chalet in the Swiss Alps you now have to deal with a different kind of surrounding.

Terry Haggerty: I will show wall paintings and a series of panel paintings in different dimensions. They are all new works specifically made for the space and in some ways a reaction to the proportions and scale of the space. I look to make a body of work that is hopefully an engagement with the space, not a banging of works, but an exhibition. I plan to make some large diptych works, long skinny panels and various shaped works and hopefully a site specific wall drawing.

US: How would you describe the importance of the space itself for the concept of your show? What are the main challenges of this special architecture?

TH: The space is quite unusual in shape and size and feels a little bit like you’re in a space ship that’s moving so slow you can’t feel it. All the walls are different in size and there’s nothing regular about it. There are elements about the space that one can’t ignore, like the length from the entrance to the back wall.

US: How do you prepare an installation in advance?

TH: Usually, I like to visit the space and to spend some time there. I made a few visits this year with different exhibitions installed so could see how the space holds different works. I’ll also make a model.

US: In the past you have become known for huge site-specific wall paintings, for example at the Cowboys Stadium in Dallas (2009). For Basel you have decided to integrate the glass facade of the entrance. Have you ever made a work on a window? What was your intention to make these two wall paintings here?

TH: Yes, I made one window work in 2008 also in Switzerland, Zurich. I only make window works in Switzerland (laughs). It’s not definitive that I will make a window piece but it’s something I am really interested to explore, as the space sits on a very busy intersection with trams, buses and all kinds of transport passing through. In front of the space you can also fill up your car with petrol so it’s in the thick of it and in some way quite a curious location for a gallery. From the glass wall which is the entrance to the gallery it’s possible to see deep into the space and so my idea would be to land an image that rests in this space between the outside and the inside.

US: That sounds interesting. In your recent works you’ve made more shaped canvases instead of classical rectangular formats. But in opposition to the abstract paintings of Stella, Noland, Kelly or Mangold, the canvas is sometimes just slightly shaped at one side. How do you describe the background of this development within your work?

TH: I think what I am trying to do is to place the painting in-between being an object and a painting, whereas Frank Stella’s earlier works place the picture as the object. In some way the image is making the shape or vice versa! I like the idea of there being a contradiction. In a lot of the rectangular works the image distorts the rectangular format and so by making a slight shift in the angles of the panel, it’s an image and an object at once.

US: Do you think the paintings of the Geometric abstract artists, the Mini-

malists or Hard-edge painters of the 60s and 70s are important sources for you?

TH: Yes, of course, but I am also looking at lots of different artists of this generation not only in painting like Donald Judd, Dan Flavin, Gordon Matta Clark, Lawrence Wiener etc. What’s interesting for me as an artist and a viewer is the clarity of the language and the delivery of the idea. All of these artists worked in a very narrow field of exploration and I’m also working this way.

US: Due to the slight shift of the typical panel form, I think a moment of irritation is evoked and the recipient’s eye tries to verify the asymmetry. A



TERRY HAGGERTY, INFINITE MASK, 2011, ACRYLIC ON CANVAS, 200 X 170 CM

contrast full of suspense between the plane surface of the painting itself and the illusionistic three-dimensionality which is created by the rhythm of the colored stripes determines the perception. Is this kind of dialogue between the recipient and the painting intended? How does your work guide and influence the viewer?

TH: Up to a point the works set up a perceptual situation where certain areas are activated to create a slippage in the information track, lines becoming form, but it’s not just about the lines forming a dimensional object, it’s as much about the space between, the negative, where pockets are formed. This is why the paintings are made with so many layers to create a smooth surface where the background and foreground operate on the same level.

US: Although you do not imitate a special motif in the classical form of mimesis, you also deal with the perception of the viewer by exploring the effects of a spatial illusion. May your work be seen in the tradition of “trompe l’oeil” and its abstract development?

TH: As a student I have been looking at a lot of these works, mainly the images of letters, prints and other flat objects by Edward Collier, Cornelis Norbertus Gysbrechts and Johann Heinrich Füssli. What interested me with these works was that the objects depicted were flat objects made on a flat surface. The illusion is very shallow and the early line paintings I made were really about this shallow space



of the panel. Flat lines on the surface, dipping out of view into the structure of the panel. It goes back to this idea of contradiction, where on one level there is the illusion, but at the same time the lines are very much flat on the surface and the mere question this image could be or not opens up a more conceptual dialogue.

US: Is it rather that you are interested in the typical parameter of a painting, like surface, form, shape and color? I think in a way you try to figure out the boundaries of a classical painting.

TH: In some ways I’m drawing attention to those boundaries by taking the image to the edges of the panel for example. The whole painting surface is activated from top to bottom and side-to-side. Illusions are created and flattened. I’m fascinated by the space in painting and what it can be.

US: In some pieces the stripes even go beyond the edges of the work and thus underline the three-dimensionality. The spatial presence also increases due to the thickness of the support and it changes into an object. In what sense are these cross-genre questions interesting for you?

TH: I think for a long time I have avoided the shaped canvas. Couldn’t find a way in, should it be about the shape or the image, but now I just blur the two and distort the perimeter. Even though the works are also becoming somewhat shaped I’m still drawn to this rectangular picture plane. There’s something about the limitation and possibility that keeps me there. I try to hide something with

US: Similar to the abstract artists of the 60s and 70s your personal signature, the brush stroke and all gestural dynamic, has disappeared and the recipient’s eye is faced with pure painting. I just wondered whether this might be influential for you.

TH: I’m not sure this is pure painting, but there is something about wanting the image to stand on its own and for there not to be any distraction. I want the image to be clear and direct. To allow the viewer to see the image without thinking too much about there being an artist behind it. I have a lot of affinity for the artists from this period and how they moved away from the more gestural painting of the time into a perceptual dialogue.

US: According to the paradigm “The power of images”, which is discussed in visual culture but also in politics and social science, an image has the power to determine or to create a space. Do you try to integrate your work in the space by emphasizing its contours? Or do you think it is more exciting to evoke a disruption within the local conditions, maybe to change the architectural frame and to deny them in a visual way?

TH: Every space has a different quality and for this particular show I’m not quite there yet with what I will do. There are some interesting viewing angles in the space that I look to explore. Obviously this is a gallery space and people are entering the space to look at art. I try to find another dimension.

US: Is it possible to say that the painting itself becomes part of the architecture and manipulates our viewing habits?

TH: The wall paintings take on the dimensions of the space in a very physical way and allow the viewer to experience the illusionistic image in a real setting. We are forced to re-evaluate the plane between the real and the imagined somehow and are no longer looking at a picture but an abstraction of real space where the image changes, shifts and distorts the structural elements.

US: And the perspective changes, depending on the location of the viewer...

TH: Exactly, you are moving around the different visual spaces, with the image changing in shape and form. There is no point at which it’s fixed.

US: Since our first meeting at “Konsortium” in Düsseldorf in 2005 you have been primarily focused on painting and drawing. Have you ever thought of working in other media, such as sculpture?

TH: Yes, I recently started to think about making some objects that are in the early stages of development which I am very excited about. I hope to start work on these at the end of the year, large gigantic metal folds with thin colored edges! Still early days...

US: Sometimes a stripe composition calls associations to serial structures or all-over patterns of the urban context, such as facades of skyscrapers and radiators. The color and the sequence of stripes in Lungs (2011) for instance, remind the viewer of an abstract pair of lungs. Do you refer to similar objects as an essential source of inspiration? Or would you say that the process of the image conception is mainly underlined by Frank Stella’s radical diction “What you see is what you see”?

TH: Some of the images are born out of familiar objects, places and physical experiences. You maybe recognize an element in the work that reminds you of a grill, filing cabinet or whatever and then it’s also possible that the work reads like an abstract arrangement that has more to do with a spatial arrangement. Like I said earlier a lot of the fabricated image is out of view and so it’s really not what you see, it’s what you’re not seeing. I like the duality of the image existing on two different planes at once illusionistic and flat, figurative and abstract. In some ways I like the idea that the images don’t remind you of anything – they are their own form.

US: Similar to the abstract artists of the 60s and 70s your personal signature, the brush stroke and all gestural dynamic, has disappeared and the recipient’s eye is faced with pure painting. I just wondered whether this might be influential for you.

TH: I’m not sure this is pure painting, but there is something about wanting the image to stand on its own and for there not to be any distraction. I want the image to be clear and direct. To allow the viewer to see the image without thinking too much about there being an artist behind it. I have a lot of affinity for the artists from this period and how they moved away from the more gestural painting of the time into a perceptual dialogue.

US: According to the paradigm “The power of images”, which is discussed in visual culture but also in politics and social science, an image has the power to determine or to create a space. Do you try to integrate your work in the space by emphasizing its contours? Or do you think it is more exciting to evoke a disruption within the local conditions, maybe to change the architectural frame and to deny them in a visual way?

TH: Every space has a different quality and for this particular show I’m not quite there yet with what I will do. There are some interesting viewing angles in the space that I look to explore. Obviously this is a gallery space and people are entering the space to look at art. I try to find another dimension.

US: Is it possible to say that the painting itself becomes part of the architecture and manipulates our viewing habits?

TH: The wall paintings take on the dimensions of the space in a very physical way and allow the viewer to experience the illusionistic image in a real setting. We are forced to re-evaluate the plane between the real and the imagined somehow and are no longer looking at a picture but an abstraction of real space where the image changes, shifts and distorts the structural elements.

US: And the perspective changes, depending on the location of the viewer...

TH: Exactly, you are moving around the different visual spaces, with the image changing in shape and form. There is no point at which it’s fixed.

US: Since our first meeting at “Konsortium” in Düsseldorf in 2005 you have been primarily focused on painting and drawing. Have you ever thought of working in other media, such as sculpture?

TH: Yes, I recently started to think about making some objects that are in the early stages of development which I am very excited about. I hope to start work on these at the end of the year, large gigantic metal folds with thin colored edges! Still early days...

US: Sometimes a stripe composition calls associations to serial structures or all-over patterns of the urban context, such as facades of skyscrapers and radiators. The color and the sequence of stripes in Lungs (2011) for instance, remind the viewer of an abstract pair of lungs. Do you refer to similar objects as an essential source of inspiration? Or would you say that the process of the image conception is mainly underlined by Frank Stella’s radical diction “What you see is what you see”?

«ES GEHT EBENSO DARUM, WAS NICHT DA IST.»

Ursula Ströbele: Im Februar hat Von Bartha Dich eingeladen, Deine erste Soloshow in der Von Bartha Chesas in S-chanf auszurichten. Momentan bereitest Du eine Ausstellung für die Galerie in Basel vor, die am 3. September beginnt. Verglichen mit dem Chalet in den Schweizer Alpen ist das jetzt eine ganz andere Umgebung, mit der Du umgehst.

Terry Haggerty: Ich werde Wandgemälde und eine Serie von Bildern in unterschiedlichen Dimensionen zeigen. Es sind allesamt neue Werke, die eigens für den Raum erstellt wurden und die in mancher Hinsicht eine Reaktion auf die Proportionen und Masse des Raumes sind. Ich achte darauf, ein Werk zu schaffen, das hoffentlich in Verbindung mit dem Raum steht, und das eine Ausstellung ist und nicht eine blossre Reihung von Bildern. Ich plane einige grosse Diptycha, lange, schmale Tafeln und diverse Shaped Works, und hoffentlich auch eine ortsspezifische Wandarbeit.

US: Wie würdest Du den Stellenwert des Raumes für das Konzept Deiner Ausstellung einordnen? Was sind die grössten Herausforderungen dieser besonderen Architektur?

TH: Die Form und Grösse des Raumes sind recht ungewöhnlich und es kommt einem so vor, als sei man in

etwas, was ich gerne erforschen und entdecken möchte, weil der Raum sich an einer sehr belebten Kreuzung mit Trams, Bussen, und anderem Strassenverkehr befindet. Vor dem Ausstellungsraum kann man sein Auto tanken, man ist also mittendrin. Ein sehr ausgefallener Ort für eine Galerie ist das. Von der Glaswand aus, die den Eingang der Galerie bildet, kann man weit in den Raum hinein sehen. Ich habe die Idee von einem Bild, das sich im Raum zwischen dem Aussen und Innen befindet.

US: Das klingt interessant. In Deinen letzten Arbeiten hast Du mehr Shaped Canvases anstelle von klassischen rechteckigen Formaten gemalt. Aber im Gegensatz zu den abstrakten Bildern von Stella, Noland, Kelly oder Mangold ist die Leinwand bei Dir manchmal nur ein wenig auf einer Seite verformt. Wie würdest Du den Hintergrund dieser Entwicklung innerhalb Deines Werks beschreiben?

TH: Ich denke, was ich zu tun versuche, ist das Bild zwischen dem Dasein eines Objekts und eines Gemäldes zu positionieren, während Frank Stellas frühere Werke das Bild als Objekt darstellen. Auf eine gewisse Art gestaltet das Bild die Form oder umgekehrt! Mir gefällt die Idee, dass es da einen Widerspruch gibt. In vielen rechteckigen Werken verzerrt das Bild das

TH: Bis zu einem gewissen Punkt ordnen die Werke eine Wahrnehmungssituation an, in der bestimmte Gebiete aktiviert werden, um eine Verzögerung in der Informationsspur zu bewirken: Linien werden Form; aber es geht nicht nur um die Linien, die ein dimensionales Objekt formen, es geht genauso um den Raum dazwischen, das Negative, wo Einschüsse gebildet werden. Deshalb werden die Gemälde mit so vielen Schichten gemacht, um eine weiche Oberfläche herzustellen, auf der Hinter- und Vordergrund auf der gleichen Ebene funktionieren.

US: Obwohl Du kein spezielles Motiv in der klassischen Form der Mimesis darstellst, beschäftigst Du Dich auch mit der Wahrnehmung des Betrachters, indem du die Effekte einer räumlichen Illusion erforschst. Könnte Dein Werk in der Tradition des Trompe l’oeil und dessen abstrakter Entwicklung verortet werden?

TH: Als Student habe ich viele dieser Werke angesehen, hauptsächlich Bilder von Buchstaben, Drucke, und andere flache Objekte von Edward Collier, Cornelis Norbertus Gysbrechts und Johann Heinrich Füssli. Mich hat an diesen Werken interessiert, dass die wiedergegebenen Objekte flach und an eine flache Oberfläche angepasst waren. Die Illusion ist leicht und meine frühen Linienbilder haben sich mit

TH: Ich glaube, ich habe für eine lange Zeit Shaped canvases gemieden. Ich konnte keinen Weg hinein finden. Ging es um die Form oder das Bild? Aber jetzt verweise ich die Grenzen zwischen den beiden und verzerre den Umriss. Obwohl die Werke auch irgendwie geformt werden, fühle ich mich nach wie vor zu dieser rechteckigen Bildscheibe hingezogen. Die Begrenzung und Möglichkeit lassen mich dort bleiben. Ich versuche, mit den gefalteten Werken etwas zu verstecken. Es geht vielmehr darum, was nicht da ist.

US: Glaubst Du, dass die Titel die Wahrnehmung der Werke verändern?

TH: Nicht, dass ich wüsste! Ich hoffe, dass die Leute neue Bedeutungen finden, nicht durch den Titel, sondern vielmehr durch das Hinsehen.

US: Manchmal weckt eine Komposition aus Streifen Assoziationen mit seriellen Strukturen oder gleichmässigen Mustern aus dem urbanen Kontext, wie denen von Fassaden von Wolkenkratzen und Heizkörpern. Die Farbe und Sequenz der Streifen in Lungs (2011) zum Beispiel erinnern den Betrachter an ein abstraktes Paar der Lunge. Ist der Bezug auf ähnliche Objekte eine grundlegende Quelle der Inspiration für Dich? Oder würdest Du sagen, dass der Prozess der Bildkon-

zeption hauptsächlich von der radikalen Aussage Frank Stellas “What you see is what you see” bestimmt wird?

TH: Manche der Bilder beziehen sich auf konkrete Objekte, Orte und physische Erfahrungen. Man erkennt vielleicht ein Element in dem Werk, das einen an einen Grill, einen Akten-schrank oder was auch immer erinnert, und dann wiederum ist es möglich, dass das Werk wie ein abstraktes Arrangement, das eher mit einer räumlichen Anordnung verbunden werden kann, gelesen wird. Wie ich vorher gesagt habe: Vieles innerhalb des Bildes ist ausser Sicht, und so geht es nicht um das, was man sieht, sondern um das, was man nicht sehen kann. Mir gefällt die Dualität des Bildes, die auf zwei unterschiedlichen Ebenen – gleichzeitig illusionistisch und flach, figurativ und abstrakt – existiert. Auf eine gewisse Art mag ich die Vorstellung, dass die Bilder einen an nichts erinnern; sie bilden ihre eigene Form.

US: Ähnlich den abstrakten Künstlern der 60er und 70er haben sich Deine persönliche Handschrift, der Pinselstrich und alle gestischen Kräftespiele, verflüchtigt und das Auge des Betrachters ist mit purer Malerei konfrontiert. Ich habe mich gefragt, ob Dich das beeinflussen könnte.

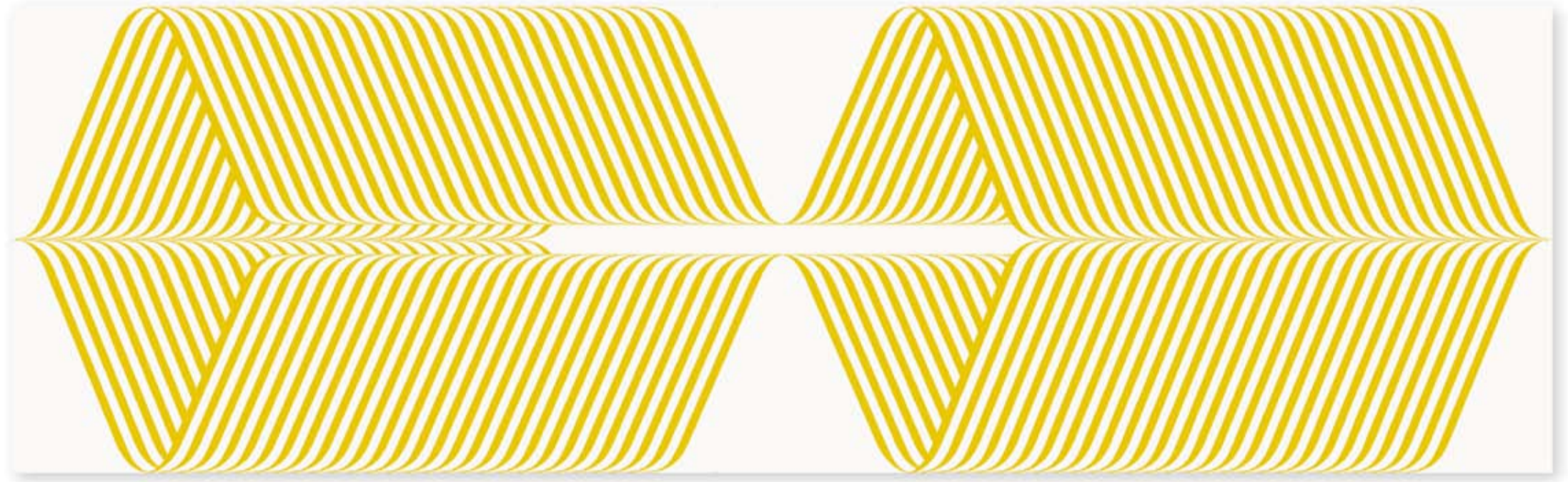
TH: Ich bin nicht ganz sicher, ob es pure Malerei ist, aber es geht um den Willen, das Bild allein stehen lassen zu wollen, ohne jegliche Ablenkung. Ich möchte, dass das Bild klar und direkt ist. Ich möchte so dem Betrachter die Gelegenheit geben, das Bild ohne zu viele Gedanken über den Künstler

dahinter wahrzunehmen. Ich habe eine grosse Affinität für die Künstler dieser Zeit und wie sie von der gestischen Malerei zum wahrnehmenden Dialog wechselten.

US: Nach dem Paradigma «Macht der Bilder», das in der visuellen Kultur diskutiert wird, aber ebenso in der Politik und in den Sozialwissenschaften, hat ein Bild das Vermögen, einen Raum zu begrenzen oder ihn neu zu schaffen. Versuchst Du, Dein Werk in den Raum zu integrieren, indem Du seine Konturen betonst? Oder findest Du es spannender, eine Unterbrechung innerhalb einer Umgebung zu verursachen, vielleicht, um den architektonischen Rahmen zu verändern und so die Konturen auf visuelle Art und Weise zu verlegen?

TH: Jeder Raum hat eine andere Qualität und für diese besondere Ausstellung in der Von Bartha Garage weiss ich noch nicht genau, was ich tun werde. Es gibt einige interessante Sichtwinkel in dem Raum, die ich erkunden möchte. Natürlich ist es ein Ausstellungsraum und Leute kommen herein, um sich Kunst anzusehen. Ich versuche, eine andere Dimension zu finden.

US: Kann man festhalten, dass das Bild selbst ein Teil der Architektur wird und unsere Betrachtungswohnheiten manipuliert?



TERRY HAGGERTY, CONNECTOR, 2011, ACRYLIC ON CANVAS, 85 X 280 CM

einem Raumschiff, das sich so langsam bewegt, dass man es nicht bemerkt. Die Wände sind alle unterschiedlich gross und es gibt auch sonst kaum eine verlässliche Ordnung. Es gibt Elemente in dem Raum, die man nicht ignorieren kann, wie beispielsweise die Länge vom Eingang zur Rückwand.

US: Wie bereitest Du eine Installation vor?

TH: Gewöhnlich mache ich es so, dass ich den Raum vorher besichtige und dort auch etwas Zeit verbringe. Ich habe einige Ausstellungen in der Von Bartha Garage in diesem Jahr besucht, um mir ein Bild davon zu machen, wie der Raum mit unterschiedlichen Werken zusammenwirkt. Ausserdem fertige ich einen Entwurf an.

US: Du bist für riesige, ortsspezifische Wandgemälde wie dasjenige im Dallas Cowboys Stadion (2009) bekannt geworden. Für Basel hast Du Dich dazu entschlossen, die Glassfassade des Eingangs zu integrieren. Hast Du schon einmal ein Werk auf einem Fenster gemacht?

TH: Ich habe schon ein Werk auf einem Fenster platziert; das war 2008 in Zürich. Ich mache das offenbar nur in der Schweiz (lacht). Es steht noch nicht ganz fest, ob das Werk an einem Fenster sein wird, aber das ist ganz sicher

rechteckige Format, sodass eine leichte Veränderung der Ecken der Fläche bewirkt, dass es sich auf einmal um ein Bild und ein Objekt zugleich handelt.

US: Glaubst Du, dass die Gemälde der Künstler der Geometrischen Abstraktion, des Minimalismus oder der Hard-Edge-Malerei der 60er und 70er wichtige Quellen für Dich sind?

TH: Ja natürlich. Aber ich sehe mir nicht nur die Gemälde von vielen unterschiedlichen Künstlern dieser Generation an, sondern interessiere mich auch sehr für Donald Judd, Dan Flavin, Gordon Matta Clark, Lawrence Wiener etc. Für mich als Künstler und Beobachter sind die Klarheit der Sprache und der Bezug zur Idee interessant. Alle dieser Künstler haben in einem sehr schmalen Erkundungsgebiet gearbeitet und ich tue das ebenso.

US: Durch die leichte Veränderung der typischen Tafel-Form wird, so glaube ich, ein Moment der Irritation erweckt und das Auge des Betrachters versucht, die Asymmetrie zu überprüfen. Es entsteht ein Kontrast voller Spannung zwischen der glatten Oberfläche des Gemäldes und der illusorischen Dreidimensionalität, die durch den Rhythmus der farbigen Streifen die Wahrnehmung bestimmt. Ist diese Art von Dialog zwischen dem Betrachter und dem Gemälde gewollt? Wie lenkt und beeinflusst Dein Werk den Betrachter?

US: Du bist für riesige, ortsspezifische Wandgemälde wie dasjenige im Dallas Cowboys Stadion (2009) bekannt geworden. Für Basel hast Du Dich dazu entschlossen, die Glassfassade des Eingangs zu integrieren. Hast Du schon einmal ein Werk auf einem Fenster gemacht?

TH: Ich habe schon ein Werk auf einem Fenster platziert; das war 2008 in Zürich. Ich mache das offenbar nur in der Schweiz (lacht). Es steht noch nicht ganz fest, ob das Werk an einem Fenster sein wird, aber das ist ganz sicher

eben diesem seichten Raum des Bildes beschäftigt. Flache Linien auf der Oberfläche, die in die Struktur des Bildes tauchen. Das geht auf die Idee des Widerspruchs zurück, dass es einerseits diese Illusion gibt, dass aber andererseits die Linien sehr flach auf der Oberfläche liegen. Alleine die Frage, was dieses Bild sein könnte oder nicht, eröffnet einen weiteren konzeptionellen Dialog.

US: Ist es eher so, dass Du an den typischen Parametern eines Gemäldes interessiert bist, wie Oberfläche, Form, Gestalt und Farbe? Ich denke, auf eine Art versuchst Du, die Grenzen des klassischen Gemäldes auszuloten.

TH: In mancherlei Hinsicht lenke ich die Aufmerksamkeit auf diese Grenzen, indem ich das Bild an die Ecken des Gemäldes bewege. Die gesamte Oberfläche des Gemäldes ist aktiviert, von oben bis unten, von der einen bis zur anderen Seite. Illusionen werden geschaffen und geübt. Ich bin fasziniert von dem Raum beim Malen und dem, was er alles sein kann.

US: In manchen Arbeiten gehen die Streifen sogar über die Ecken hinaus und unterstreichen so die Dreidimensionalität. Die räumliche Präsenz erhöht sich ausserdem durch die Dicke der Lagen und wird zum Objekt. In welcher Hinsicht sind diese grenzübergreifenden Fragen interessant für Dich?

TEXT: CHRISTIAN SCHAERNACK

DIE SONNE GEHT IN HONG KONG AUF

HONG KONGS AUFSTIEG ZUM HAUPTUMSCHLAGPLATZ FÜR KUNST AUS CHINA IST ATEMBERAUBEND. NACH DEN GROSSEN AUKTIONSHÄUSERN STEHT JETZT AUCH DIE ART BASEL VOR DER TÜR.

PHOTOS BY SOTHEY'S HONG KONG PRESS OFFICE

Wer heute auf dem internationalen Kunstparkett präsent sein will, verliert schon mal den Überblick. Und macht am besten gleich den Flugschein. Basel, London, Dubai – Miami, Maasricht und zurück: Endgültig vorbei die Zeiten, als sich der Betrieb – ganz elitär entschleunigt – den Takt selbst vorgab, die Kunstwelt in ihrer eigenen entrückten Zeitzone zu operieren schen. So gleichen die Reisepläne von Galeristen, Kuratoren und Auktionshausprofs denen ausgewachsener CEOs. Und als ob all dies nicht schon genug wäre, drängt sich nun auch noch Hong Kong ins Kalendarium. Was noch vor Jahren als eher exotischer Zwischenstopp gegolten hätte, wurde über Nacht zum Standort in der ersten Liga. Den Strategien im Kunsthandel gilt die 7 Millionen-Metropole inzwischen als Stadt der

Christian Schaernack ist Kunstjournalist und lebt in New York. Seine Beiträge erscheinen regelmässig in der NZZ.

Zukunft, als Tor zu einem explosionsartig wachsenden Markt in China. Schon die aktuellen Zahlen sind beeindruckend: So gingen etwa 2010 bei Christie's bereits 20 Prozent des Gesamtumsatzes von 5 Mrd. Dollar auf das Konto von Sammlern aus Hong Kong, dem chinesischen Festland sowie Taiwan, und damit 16 Prozent mehr als im Vorjahreszeitraum; und für den gesamten asiatischen Raum konnte das Unternehmen die Summe seiner Zuschläge gegenüber 2009 gar mehr als verdoppeln. Dabei waren im vergangenen Jahr fast 30 Prozent aller weltweiten Neukunden von Christie's Chinesen. «Das Wachstum ist exzeptionell und besonders stark in Asien» bestätigt denn auch der Regionalchef des Auktionshauses Francois Curiel.

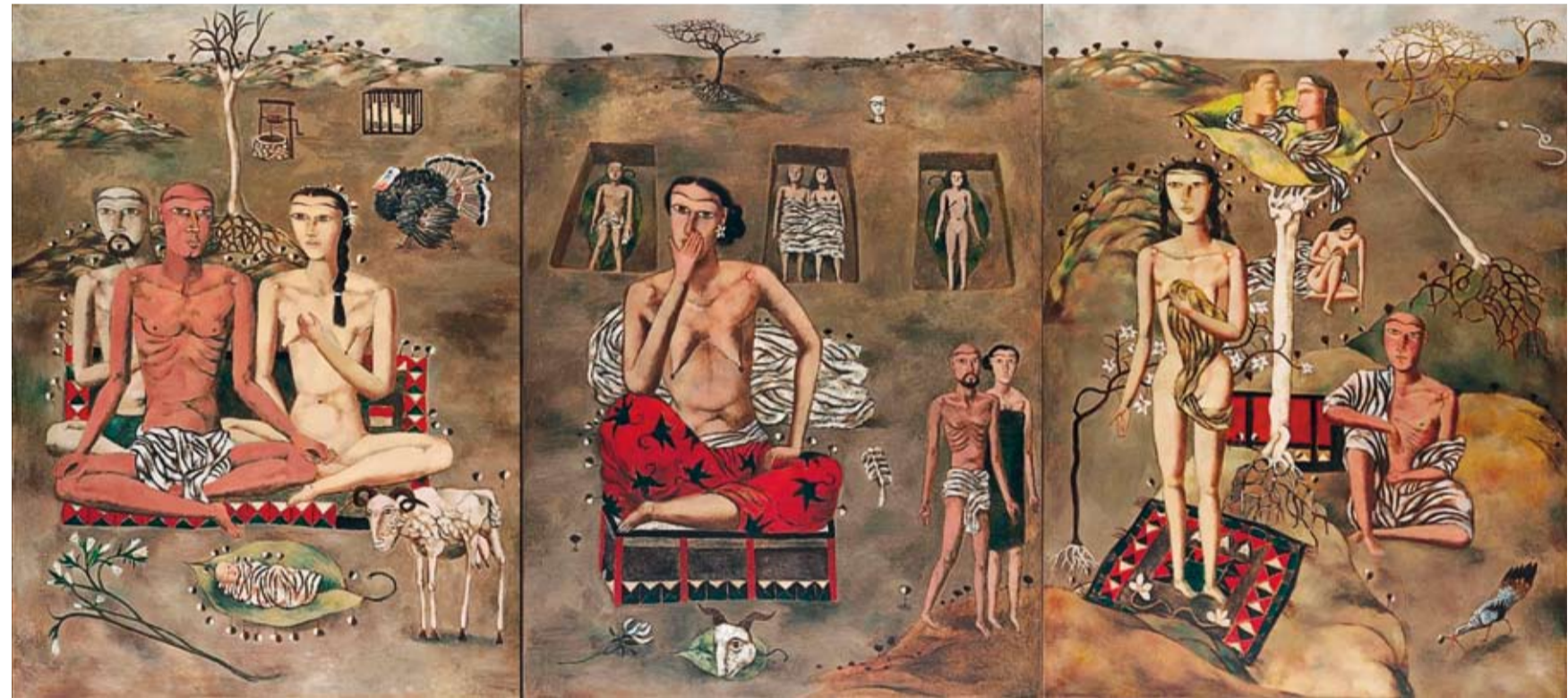
Bei aller Euphorie gilt dennoch zu beachten: Das Käuferverhalten der neuen Sammlerschichten aus Fernost ist eigen. Vor allem kauft man gern chinesisches. Klassische Gemälde und Kalligraphien des 10. und 11. Jahrhunderts stehen derzeit besonders hoch im Kurs, aber eben auch zunehmend die Zeitgenossen. «Amerikani-

sche und europäische Sammler wissen exakt, was sie suchen – und genauso die chinesischen. Man kann den Leuten schliesslich nicht verkaufen, was sie nicht wollen», so Curiel.

Dementsprechend ungehemmt geht es auf den einschlägigen Auktionen mit Kunst aus China zu – und zwar nicht mehr nur bei archaischen Bronzen oder Ming-Vasen. Nachdem die Konkurrenz von Sotheby's erst im vergangenen Herbst in Hong Kong mit ihrer Auswahl zeitgenössischer Malerei sämtliche Rekorde gebrochen hatte, sollte sich nun auch im April so manche Taxe schnell als reine Makulatur erweisen. Geradezu historisch dabei der Verkauf der Sammlung des Belgiers Guy Ullens. Fast 55 Millionen Dollar brachte das Spektakel ein. Allein 10 Millionen entfielen allein auf Zhang Xiaogang's Triptychon *Forever Lasting Love* aus dem Jahre 1995 – der höchste Preis, der je für eine Arbeit eines jungen Chinesen berappt wurde. Und bezeichnenderweise ging fast alles aus den Top Ten bei Sotheby's an asiatische Bieter. Hatten die Versteigerungen von zeitgenössischer Kunst aus

China einst in New York ihren Anfang genommen, hat sich das Geschäft gerade deshalb fast ausschliesslich nach Hong Kong verlagert.

Logisch, dass da auch eine hochkarätige Messe nicht fehlen durfte. Und hierfür gilt spätestens seit diesem Frühjahr die Hong Kong International Art Fair (Art HK), bereits seit 2008 im Geschäft, als aussichtsreichster Kandidat. So gab nämlich die Schweizer Messengesellschaft MCH Anfang Mai bekannt, sich mehrheitlich an der asiatischen Konkurrenz beteiligen zu wollen. Im Klartext: Die Art Basel, deren Ausrichter eben jene MCH ist, bekommt neben Miami Beach ein drittes Standbein am südpazifischen Meer. Dass sich die Basler in Hong Kong engagieren wollten, war gerüchtereise schon seit Monaten im Gespräch. Wohl auch deshalb hatte sich schon zur diesjährigen Ausgabe so manches Branchenschwergewicht aus Europa und den USA angemeldet. So befinden sich unter den 260 Galerien aus 38 Ländern Namen wie Gagosian, David Zwirner, Sprüth Magers, White Cube oder die New Yorker Pace Gallery.



ZHANG XIAOGANG, FOREVER LASTING LOVE (TRIPTYCH), OIL ON CANVAS, 1988, 125 X 97.5 CM EACH

COURTESY OF SOTHEY'S HONG KONG

TEXT: CHRISTIAN SCHAERNACK

THE SUN IS RISING OVER HONG KONG

HONG KONG'S ASCENT TO BECOME THE MAIN HUB FOR ART IN CHINA IS BREATHTAKING. FOLLOWING THE MAJOR AUCTION HOUSES, ART BASEL IS NOW FOLLOWING SUIT.

Nowadays, an overview is quickly lost for whoever wants to maintain a presence on the international art scene. It would be best to get a return ticket: Basel – London – Dubai – Miami – Maasricht. The times are finally over when the art trade – very elitist and decelerated – set the pace and the art world seemed to operate within its own time zone in which it was caught up. The travel itineraries of gallery owners, curators and auctioneer professionals are identical to those of fully-fledged CEOs. And as if that were not enough, Hong Kong is also thrusting itself on to the agenda. What used to be regarded as a rather exotic stop-over years ago has become a premier location overnight. For the strategists in the art trade, the 7 million-metropolis is considered the city of the future – as the gateway to an explosively growing market in China.

The current figures are already impressive: in 2010 already about 20 per cent of Christie's total revenue of 5 billion dollars came from collectors from Hong Kong, the Chinese mainland and Taiwan, which is a 16 per cent increase from the previous year. Christie's has even more than doubled its increases throughout Asia compared to 2009.

Thereby last year, almost 30 per cent of Christie's new customers worldwide were Chinese. "Growth is exceptional and particularly strong in Asia," Francois Curiel, regional manager of the auction house, confirms. Notwithstanding all the euphoria, it is important to respect the typical purchasing behaviour of the new collector classes. They especially like to buy Chinese art. Paintings and calligraphy from the 10th and 11th Centuries are currently being paid for at a high premium but the sales for contemporaries are also increasing. "American and European collectors know exactly what they are looking for – and the Chinese do so, too. Finally, you cannot sell to the people what they do not want", says Curiel.

The relevant auctions with art from China are accordingly uninhibited – and not only with the archaic bronzes and Ming vases. After the competition, Sotheby's, broke all records last autumn in Hong Kong with its selection of contemporary paintings, many taxes would have proven to be a pure waste in April. At the same time, the sale of the collection belonging to the Belgian Guy Ullens was downright historical. The spectacle almost brought in 55 million dollars. 10 million alone were dispensed with for Zhang Xiaogang's triptych *Forever Lasting Love*, from 1995 – the highest price ever forked out for a work by a young Chinese artist. And significantly, almost everything from the Top Ten at Sotheby's went to Asian bidders. Even if the auctions – a population of a billion



PAUL MCCARTHY, DADDIES TOMATO KETCHUP INFLATABLE, 2007
PRESENTED BY HAUSER & WIRTH AT ART HK 11. PHOTO: GEORGE R. WALDRON IV

Christian Schaernack is an art correspondent and lives in New York. His articles are regularly published in the NZZ.

Deren Angebote sind über weite Strecken freilich noch immer am westlichen Geschmack ausgerichtet. Vielleicht waren auch deshalb die Verkaufserfolge eher durchwachsen. Es zählt vorerst dabei zu sein, ein Standbein im Markt zu haben. «Momentan geht es noch in erster Linie darum, das ansässige Publikum an neue Kunst heranzuführen» analysierte Messebesucher Brett Gorvy, Chef der Zeitgenossen-Abteilung bei Christie's. «Doch es wird nicht lange dauern, bis man auch hier anfängt, Westkunst zu kaufen.» Auch Galerie-Veteran Arne Glimcher von Pace war zuversichtlich: «Die Menschen sind aufgeschlossen und wissbegierig. Den Chinesen gehört das 21. Jahrhundert. Die Stimmung erinnert mich an die sechziger Jahre, als ein vergleichbarer Optimismus zum enthusiastischen Sammeln amerikanischer Kunst führte.»

Wie viele europäische oder gar US-Käufer es künftig nach Hong Kong ziehen wird, bleibt derweil abzuwarten. Schliesslich haben bis jetzt nur wenige der in Fernost gehypten Stars hier nachhaltige Resonanz erzeugt. Im New Yorker Galerienbetrieb etwa, der in den Boomjahren vor Ausbruch der Finanzkrise von chinesischen Künstlern kurzzeitig nur so wimmelte, hat das Interesse deutlich nachgelassen. Auch die Entscheidung von Pionier Ullens sich von seinen Beständen zu trennen, sorgte für Unruhe und Spekulationen über die Beständigkeit des Marktes. Schliesslich hat sich die SH Contemporary, eine Messe in Shanghai, bis heute nicht recht durchsetzen können.

Umso ermutigender sind dafür Hong Kongs Bestrebungen, der Stadt eine komplette Kunstmeile inklusive Museum und ein Quartier für Galerien zu verpassen, also auch kulturellen Resonanzraum zu schaffen. Das Megaprojekt vom Reissbrett, der «West Kowloon Cultural District», soll unter Leitung von Star-Baumeister Norman Foster bis 2016 fertiggestellt sein, wobei als Herzstück der 2,8 Milliarden teuren Anlage in Hafennähe ein Museum für zeitgenössische Kunst mit Namen M+ in Planung ist. In China wird bekanntlich nicht gekeckert.

Ob nun im Mai nächsten Jahres die West-VIPs zur Art HK strömen, ob sich umgekehrt Chinesen für Jeff Koons und Damien Hirst erwärmen: Der unaufhaltsame Aufstieg Hong Kongs wird seine eigenen Gesetze schreiben. Denn dass sich ein Milliardenvolk mit achttausendjähriger Geschichte in Sachen Kunst auf lange Sicht den Geschmack von Pace & Co. vorschreiben lässt, scheint sowieso recht zweifelhaft.

of contemporary Chinese art had once begun in New York, the trade has since relocated almost exclusively to Hong Kong.

Logically, a high-profile exhibition could no longer be done without. No later than last spring, the Hong Kong International Art Fair (Art HK), in business since 2008, was considered to be the most promising candidate. Thus, the Swiss exhibition corporation MCH made it known at the beginning of May that it wanted to be a major participant in the Asian competitor. In plain English: Art Basel, whose organiser is precisely MCH, is obtaining, besides Miami Beach, yet a third pillar – in the South China Sea. For months, rumour has it that the Basel-based company wanted to become involved in Hong Kong. That is possibly also the reason why so many big players from Europe and the U.S. registered for this year's exhibition. Amongst the 260 galleries from 38 countries, names such as Gagosian, David Zwirner, Sprüth Magers, White Cube and the New York Pace Gallery were there.

Admittedly, their range is still extensively aligned with Western tastes. That is perhaps why sales performances were rather subdued. For the moment, it is important to gain a foothold in the market. "Right now, it is primarily about introducing new art to the resident audience" analysed Brett Gorvy, exhibition visitor and head of the contemporary department at Christies. "But it will not take long, even here, before they start buying Western art". Gallery veteran Arne Glimcher from Pace was confident: "the people are open-minded and inquisitive. The 21st Century belongs to the Chinese. The atmosphere reminds me of the 1960s, when similar optimism led to the enthusiastic collecting of American art".

For now, it remains to be seen how many European or American buyers will be drawn to Hong Kong in the future. Ultimately, only a few of the hyped starts in the Far East have produced a sustainable resonance here. For example, in the New York galleries, temporarily teeming with Chinese artists in the boom years prior to the outbreak of the financial crisis, interest has considerably waned. Even the decision by pioneer Ullens to divest himself of his assets has been cause for concern and speculation about the stability of the market. Finally, SH Contemporary, an exhibition in Shanghai, has to this day not been able to establish itself.

Hong Kong's endeavours to give the city an "art-mile", including a museum and even a neighbourhood for its galleries and to create a cultural resonating cavity are thus all the more encouraging. The mega-project on the drawing-board for the "West Kowloon Cultural District" shall be completed by 2016 under the direction of star architect Norman Foster. The heart of the 2.8 billion-complex in vicinity of the harbour, a museum for contemporary art named M+ is in the works. In China, they think big.

Will the Western VIPs flock to Art HK in May next year; and conversely, will the Chinese warm up to Jeff Koons and Damien Hirst? The unstoppable rise of Hong Kong will write its own laws, for it seems rather doubtful that Pace & Co. will be able to dictate its taste in the long run to with an eight thousand year history in art.



ON THE LEFT: CHRISTIAN ANDERSSON, TO R.M. FOR EVER, 2011, STYROFOAM, STEEL, PLASTER, PAINT, 680 X 820 X 200 CM
ON THE RIGHT: DANIEL ROBERT HUNZIKER, GRAT, 2011, PRESSBOARD, SQUARED TIMBER, DISPERSION PAINT, SIZE VARIABLE

PHOTO BY ANDREAS ZIMMERHANN

TEXT: STEFAN VON BARTHA

ART UNLIMITED 2011

Christian Andersson und Daniel Robert Hunziker: Das war schon von der Ausgangslage her vielversprechend! Sehr amüsant fand ich auch, dass die beiden Projekte in der Ausstellung nebeneinander platziert wurden. Auf diese Weise konnten wir als Galerie die Geschehnisse gut überschauen. Der Aufbau lief bei beiden Projekten reibungslos. Dies ist der unglaublichen Arbeit der Teams von Daniel und der Galerie Guerra zu verdanken, welche bei Christian mitgeholfen haben. Christian war etwas überrascht über die Tatsache, dass man von oben auf seine fast 7 Meter hohe Skulptur schauen konnte. Im hinteren Teil der Halle befand sich eine Aussichtsplattform. Das erzeugte für einen kurzen Moment doch eine leichte Nervosität, da die Arbeit auf der Oberseite nicht

bemalt war. Graue Farbe und ein sehr motivierter Künstler konnten das Problem jedoch rasch beheben. Bei Daniels Projekt waren wir alle von der unglaublichen Präsenz begeistert. Beide Projekte, so unterschiedlich sie auch sind, haben gut miteinander harmoniert!

Die Präsentation von Christian und Daniel an der Art Unlimited war schliesslich auch ein sehr wichtiges Zeichen der Galerie. Damit konnten wir nicht nur zeigen, dass wir verschiedene Künstler nun im Programm führen und dass sich diese durchaus gegenseitig bereichern. Die beiden unterstreichen auch deutlich das zeitgenössische Gewicht in unserem Galerieprogramm. Nach langer Vorbereitung, fast 5 Tagen Aufbau, 7 Tagen Messe und ca. 35000 Besuchern

haben wir uns auf etwas Ruhe gefreut. Nach so einer Messe sind die Batterien einfach nur noch leer und man versucht, den Abbau so unkompliziert wie möglich zu gestalten. Das ist uns auch fast gelungen, aber eine liebe Mitarbeiterin der Securitas wollte uns dann doch noch das Leben schwer machen. Das Tor für die Abholung wollte diese wundervoll übermotivierter Mitarbeiterin, trotz OK von der Chefetage(!), nicht öffnen, und als sie es dann doch endlich begriffen hatte, da haben alle Tore gestreikt und die Technik versagt. Zu diesem Zeitpunkt befand ich mich aber, Gott sei Dank, bereits an einer Sitzung in Zürich, so dass ich den beeindruckenden Schreikrampf unserer Mitarbeiterin Lea leider verpasst habe...

Christian Andersson and Daniel Hunziker: that has already sounded promising from the beginning on. I also found it very amusing that both projects were placed next to one another at the exhibition. In this way, we – the gallery – could oversee events well. For both projects, the assembly ran smoothly. This was due to the incredible work done by Daniel's team and the Guerra Gallery, which in Christian's case also helped. Christian was a little surprised by the fact that one could see on his almost 7-meter-high sculpture from above. At the back of the hall there was a viewing platform. For a brief moment this created a slight nervousness because his work was not painted on the upper surface. However, grey paint and a very motivated artist were able to quickly solve the problem.

We were thrilled by the incredible presence of Daniel's project. Both projects, as diverse as they may be, harmonised well with one another. After all, the presentation by Christian and Daniel at Art Unlimited was also a very important token of the gallery. We did not only show that we have diverse artists in our programme now but also that they enrich each other by all means. They have both clearly underlined the contemporary emphasis in our gallery programme. After lengthy preparation; almost 5 days of construction, 7 days of art fair, and approx. 35 000 visitors, we were looking forward to a little bit of rest. After such an exhibition, one's batteries are completely empty; so we tried to make the disassembly as uncomplicated as possible. We almost succeeded but a dear Securitas employee then tried to make our lives difficult. The wonderfully overzealous employee would not allow the pick-up door to be opened, despite the all-clear from the executive suite (!), and when she did finally understand, all the doors went on strike and technology failed. At this point, thank goodness, I was already sitting in a meeting in Zurich, so that I unfortunately missed out on Lea's (our employee's) formidable screaming fit.

JOHN WOOD & PAUL HARRISON

26.08. – 04.09.2011

John Wood (*1969 in Hong Kong) und Paul Harrison (*1966 in Wolverhampton, England) haben beide am Bath College of Higher Education studiert und arbeiten seit 1993 zusammen. Ihre Videarbeiten dokumentieren eigentliche Performances, die sich zwischen Tragödie und Komödie bewegen. Die Arbeiten lesen sich als Versuchsarrangierungen, die Momente des Scheiterns und des Zufalls von Beginn weg mitdenken.



JOHN WOOD AND PAUL HARRISON, STILLS FROM 10 X 10, 2011

John Wood (*1969 in Hong Kong) and Paul Harrison (*1966 in Wolverhampton, England) have both studied at the Bath College of Higher Education and been working together since 1993. Their video work documents basic performances ranging from tragedy to comedy. The works read as experimental designs, keeping in mind moments of failure and coincidence from the beginning on.

TEXT: MICHEL FREI

KUNSTHALLEN IM DIALOG

EIN EHEMALIGES INDUSTRIEAREAL AUF DER GEMEINDEGRENZE VON MÄNNEDORF UND UETIKON AM SEE MACHT AUF SICH AUFMERKSAM. STÜCK FÜR STÜCK TRANSFORMIERT DAS ARCHITEKTURBÜRO BAIER BISCHOFBERGER DAS KONGLOMERAT AUS ALTEN WERKHÄLLEN IN EIN ZEITGEMÄSSES GALERIE- UND VERWALTUNGSGELÄNDE. INHALT UND AUSGANGSPUNKT BILDEN DABEI DIE BESTÄNDE DES KUNSTHÄNDLERS UND SAMMLERS BRUNO BISCHOFBERGER.

Nicht viel deutet darauf hin, welch bedeutende Kunstschätze sich hinter den Fassaden der ehemaligen Werkhallen der Wirz-Kipper AG verbergen. Und doch lässt bereits der erste Blick auf die innerhalb der letzten Jahre entstandenen Fassaden erahnen, dass mit dem erhöhten architektonischen Anspruch eine grundlegende Transformation des Geländes einhergeht. Der renommierte Galerist und Sammler Bruno Bischofberger erwarb das rund 20 000 Quadratmeter grosse ehemalige Industrieareal zwischen 1998 und 2003 in mehreren Etappen. Ziel ist es, die zurzeit noch an verschiedenen Orten verteilten Bestände in verschiedenen Hallen zusammenzuführen.

PREHISTORY TO THE FUTURE. Neben der Galerie besitzt Bruno Bischofberger eine umfangreiche, der Öffentlichkeit weitgehend unbekannt Privatsammlung, deren Wurzeln tief in seine Biografie zurückreichen. Bereits als 13-Jähriger erstand er seine ersten Werke der Appenzeller Volkskunst. Diese Erwerbungen bilden den Grundstock einer der bedeutendsten Sammlungen von Appenzeller Kunst überhaupt. Als passionierter Sammler tragen er und seine Frau Christina alles zusammen, was für sie von künstlerischem Wert ist, von prähistorischen

wurde nie ein verbindlicher Masterplan für das gesamte Areal festgelegt. Dieser Umstand erschwert zwar eine langfristige Planung, eröffnet dabei jedoch Potentiale durch eine prozesshafte Entwicklung und zwingt zur situativen Anpassung der Entwurfsstrategien. Monotonie ist damit von vornherein ausgeschlossen und Fragen der Kommunikation zwischen den einzelnen Bauten werden in den Vordergrund gestellt. Diese offene Planung hat viel mit dem Bauherrn selbst zu tun. So wurde einmal mitten in der Planung beschlossen, eine andere als die zuvor vorgesehene Halle für den anstehenden Umbauschritt zu bearbeiten. Wie Florian Baier einräumt, brauche es jedoch diese «Widerstände» im Entwurfsprozess. Erst dadurch wird ein einmal gefasster Gedanke herausgefordert, wird der Architekt gezwungen, den Entwurf zu hinterfragen und sich kreativ mit den Restriktionen und Rahmenbedingungen auseinanderzusetzen. Was in Männedorf entsteht, ist nicht aus einem Guss. Stück für Stück werden die bestehenden Hallen saniert und umgestaltet. Mit dieser Strategie wird die Geschichte des Industrieareals weitergeschrieben. Wie zur Zeit des industriellen Betriebs, wird je nach Bedarf da und dort am Areal weitergebaut, was letztlich der gewachsenen Situation ge-



1 NOPPENHALLE
2 KGB (KUNSTGEWERBEBÜRO)
3 WAREHOUSE 1
4 HALL 8

AREA BRUNO BISCHOFBERGER

M 1:2500

Artefakten, über Kunsthandwerk aus unterschiedlichen Zeitepochen bis zu Möbelentwürfen von bedeutenden Vertretern der Moderne. International bekannt wurde Bischofberger Mitte der 1960er Jahre, als er als einer der ersten Galeristen Werke der amerikanischen Pop Art nach Europa brachte, darunter Werke von Andy Warhol, Robert Rauschenberg und Roy Lichtenstein. Sein Sohn Magnus Bischofberger bringt diese breit gefächerte Faszination für Kunst und Kunsthandwerk seines Vaters auf den Punkt: «In seinem Herzen ist er ein Kunstwissenschaftler, ein Sammler und ein Kunstgeniesser.»

recht wird und die diverse Morphologie lebendig zu halten vermag.

“THE MOST EXCITING ATTRACTIONS ARE BETWEEN TWO OPPOSITES THAT NEVER MEET”. Das Galeriegelände ist kein öffentlicher Ort. Der Zutritt beschränkt sich vornehmlich auf eine potentielle Käuferschaft, die sich für die in den Ausstellungshallen präsentierten Werke interessiert. Trotz dieser Beschränkung kann man nicht von einem leblosen Ort sprechen. Ein wesentlicher Grund hierfür liegt wohl darin, dass die Setzung der ehemaligen Produktionsstätte eine unerwartete räumliche Dichte zu erzeugen vermag, die dem Ort einen menschlichen Massstab verleiht die Nachbarschaften erzeugt und die einzelnen Bauten zueinander in einen Dialog setzt. Vielfältige Kommunikation, nicht nur zwischen Alt und Neu, sondern auch zwischen den neu hinzukommenden Gebäuden, darin liegt eine der wesentlichen Qualitäten des Ortes. Eine wohlthuende Dichte also, die Geschichte lebendig hält und auch für die Zukunft lesbar macht.

SOFT-HARD. Zurzeit sind auf dem Gelände drei Projekte realisiert. Der bislang spannendste Beitrag ist dabei die 2008 vollendete, sogenannte «Noppenhalle». Vier grosse, durch das bestehende Sheddach belichtete Ausstellungsräume mit zwei an den Seitenfassaden angelagerten Eingangs- und Servicezonen bilden die innere Raumstruktur. Losgelöst von der schützenden Hülle, gewissermassen als eigenständige Raumfigur lesbar, erinnert sie entfernt an ephemere Ausstellungenwände, die sich hier in Beton verfestigt haben. In warmem Grauton gehalten, fliessen die Wände optisch mit dem gegossenen Betonboden zusammen. Der Blick wird entlassen, sich dem eigentlichen Inhalt des Raumes, den an den



VIEW ALONGSIDE THE MAIN AXLE OF THE GALLERY SPACE, ON THE LEFT THE KGB (KUNSTGEWERBEBÜRO), IN THE BACKGROUND THE NOPPENHALLE

PHOTO BY BAIER BISCHOFBERGER

Wänden hängenden, grossformatigen Bildern, zuzuwenden.

Im Aussenraum ist es vor allem die sprechende Hülle aus in Beton gegossenen Noppen, die fasziniert. Ambivalent zwischen weich und hart übersetzt sie den Gedanken einer schützenden Luftpolsterfolie in eine architektonische Sprache. Damit versinnbildlicht sie das zeitgenössische Verhältnis von Architektur und Kunst. Die Ausstellungshalle als geschützter Ort, als exklusiver Raum der Kunst, der Alltagswelt entrückt, als Ummantelung einer Leere, die sich gegenüber den Kunstwerken zurücknimmt, diese nicht konkurrenziert. Sowohl die Noppen, als auch die Öffnungen innerhalb der Fassaden, die als Übersetzung von Anlieferungsrampen und Fabrikatoren verstanden werden können, beschäftigen sich mit der Transformation industrieller Bilder in einen neuen Kontext. Interessant bleibt die Feststellung, dass heute allgemein diesem Erbe einer weitgehend überlebten industriellen Vergangenheit ein derart grosses Potential in Verbindung zur zeitgenössischen Kunst zugetraut wird. In der Interpretation von Baier Bischofberger sind es jedoch nicht der abgefallene Verputz oder die rostigen Stahlträger, sondern vielmehr das Raumgefühl an sich und die in die heutige Zeit übersetzten Bildzitate, mit denen dieses Potential in Verbindung gebracht werden.

SHOW DON'T SHOW. Bei den beiden anderen sanierten Gebäuden sahen sich die Architekten mit der Aufgabe konfrontiert, mehrere bestehende Hallen zusammenzufassen und durch eine in-

ne Neuorganisation für den Lager- und Verwaltungsbetrieb nutzbar zu machen. Daraus entwickelte sich die Idee, diese Geste des Zusammenfassens gegen Aussen über die Fassaden zu versinnbildlichen. Diese wurden, wie auch bei der Noppenhalle, im weitestgehenden Sinne als textile, gleichwohl räumliche Schicht aufgefasst. Beim Verwaltungsgebäude «KGB» (Kunstgewerbebüro) spannt sich eine elastisch wirkende Haut unter spürbarer Spannung über die bestehende Gebäudestruktur. Auch hier zeugt das Resultat von einer minuziösen Planung und der hochpräzisen Ausführung der involvierten Fassadenbauer. Aus Metall gefräst, mit der Präzision der Maschinenindustrie gefertigt, wird das Gebäude in seinem Erscheinungsbild veredelt und in einen mehrdeutigen, offenen Dialog mit den umgebenden Bauten gesetzt.

Das «Lagerhaus 1», rückwärtig an das KGB angebaut und parallel zur Grundstücksgrenze verlaufend, nimmt sich ebenfalls einem Thema im Spannungsfeld zwischen Architektur und Kunst an, dem Vorhang. Zeigen und verhüllen, eine dramatische Geste, die seit jeher mit dem Theater in Verbindung steht, die aber auch in der bildenden Kunst ihre Assoziationen hervorruft. In beiden dieser Sinnbilder dient der Vorhang als hauchdünne Trennung zwischen einer inneren Welt der Kunst

Michel Frei ist Architekt und Architekturkritiker sowie Redaktionsmitglied der Zeitschrift Trans. Er lebt in Zürich.



SIDE FRONT NOPPENHALLE, COMPOSITION OF NEW HORIZONTAL BUILDING AND PRESENT, EXPRESSIVE SEEMING SHED ROOF

PHOTO BY ROGER FREI

und einer breiteren Öffentlichkeit. In Analogie dazu bildet die Fassade des Lagerhauses genau dieses komplexe Verhältnis ab, indem sie über die Metapher des Vorhangs zwischen der Nachbarschaft und der Galerie vermittelt. Ein ähnliches Thema soll auch bei der zurzeit in Planung befindlichen «Halle 8» umgesetzt werden. Ausgehend vom Wunsch des Bauherrn nach einer Kolonnade, entwickelten die Architekten den Vorschlag, mit verdrehten Bändern eine Art Vorhang zu schaffen, der wiederum damit spielt, Einblick zu gewähren und gleichzeitig, von einer anderen Position aus gesehen, diesen zu verweigern.

“I THINK EVERYBODY SHOULD LIKE EVERYBODY”. Gleichzeitig mit der Halle 8 beschäftigen sich Baier Bischofberger mit einer weiteren Halle, in welcher zukünftig der Galeriebetrieb untergebracht werden soll. Angesichts der verschiedenen noch nicht sanierten Gebäude dürfte jedoch die Entwicklung des Galeriegeländes auch darüber hinaus noch längst nicht abgeschlossen sein.

Die Herausforderung, die sich den Architekten dabei stellt, wird neben der Komplexität der einzelnen Objekte darin bestehen, die heute spürbaren Qualitäten des Ortes, die stark auf den vielschichtigen Spannungen der einzelnen Bauten untereinander beruhen, mit in die Zukunft zu tragen. Erst wenn auch das letzte der alten Gebäude umgebaut sein wird, wird sich die Qualität des Gesamtprojekts ganzheitlich bewerten lassen, das als städtebauliches Konglomerat mehr ist als die Summe der Einzelbauten.

TEXT: MICHEL FREI

ART MUSEUMS IN DIALOGUE

A FORMER INDUSTRIAL SITE ON THE BORDER BETWEEN MÄNNEDORF UND UETIKON AM SEE IS CALLING ATTENTION. ONE BY ONE THE ARCHITECTURAL FIRM, BAIER BISCHOFBERGER HAS BEEN TRANSFORMING THE CONGLOMERATE OF OLD FACTORY BUILDINGS INTO A CONTEMPORARY GALLERY AND ADMINISTRATION AREA. THE ASSETS OF THE ART DEALER AND COLLECTOR BRUNO BISCHOFBERGER CONSTITUTE THE SOURCE AND THE CONTENTS.

Not much indicates which important art treasures are hidden behind the façades of the former factory buildings of Wirz-Kipper AG. Yet at first glimpse, the façades that have been created within the last few years let you guess that an elevated architectural standard has accompanied the transformation of the site. Renown gallery owner and collector Bruno Bischofberger acquired the approximately 20 000 square metre former industrial area between 1998 and 2003 in several stages. His aim is to consolidate his assets currently kept in various places in separate buildings.

PREHISTORY TO THE FUTURE. Besides the gallery, Bruno Bischofberger owns an extensive private collection widely unknown to the public whose roots can be traced far back into his biography. He bought his first works of Appenzeller folk art when he was only 13 years old. These acquisitions constitute the basis of one of the most important collections of Appenzeller art overall. As passionate collectors, he and his wife Christina compile everything of artistic value to them, from prehistoric artefacts; to handicrafts from diverse time periods; to furniture designs by important representatives of modernity. Bischofberger became internationally known in the 1960s when he was one of the first gallery owners to bring works of American Pop Art to Europe, amongst them works by Andy Warhol, Robert Rauschenberg and Roy Lichtenstein. His son, Magnus Bischofberger, gets to the heart of his father's diversified fascination for art and handicrafts: “In his heart, he is an art historian, a collector and art connoisseur”.

RETROSPECTIVE. To give this collection an appropriate home – that is the task that Bruno Bischofberger has set himself in Männedorf. The architectural firm Baier Bischofberger from Zurich is behind all of the projects which have been realized on the industrial site until now. The firm is run by Florian Baier and Nina Baier-Bischofberger, daughter of the owner of the building site. After their studies that inter alia led both of them to Columbia University in New York, U.S.A, they have both worked independently from one another in renowned, internationally active architecture and engineering firms, respectively, such as Asymptote and Arup. Since then, both young architects were preoccupied with the issues of innovative integration of the computer in architectural design and the search for opportunities in digital representation of information. These influences and a palpable fascination for the use of new technologies also characterise their completed buildings.

Michel Frei is an architect and architecture critic and on the editorial staff of Trans Magazine. He lives in Zurich.

A MANO A MANO (LITTLE BY LITTLE). Due to the specific situation and contrary to normal, a binding master plan for the whole area has never been defined. This circumstance may make long-term planning difficult, but it does open up potential through its process-based development and constrains one to make situational adjustments to the design strategies. Monotony is thereby eliminated from the outset and communication issues between the individual buildings are placed in the forefront. This open planning has a lot to do with the building-site owner himself. Once, it was even decided in the middle of the planning stages to work on another building than the previously designated building for the upcoming conversion stage. Florian Baier admits that this “resistance” is necessary in the design process. Only through resistance is a once envisaged thought challenged, and the architect is compelled to question the design and to grapple with the restrictions and parameters creatively. What is coming into being in Männedorf, is not all of one piece. One by one, the existent buildings are being redeveloped and revamped. With this strategy, the history of the industrial site will continue to be written. Like at the time of industrial operation, depending on demand; they will continue to build here and there on the site, ultimately meeting the requirements of the situation and maintaining the ability to keep the diverse morphology alive.

“THE MOST EXCITING ATTRACTIONS ARE BETWEEN TWO OPPOSITES THAT NEVER MEET”. The gallery area is not a public area. Access is primarily limited to a potential customer base, interested in the works presented in the exhibition halls. Despite this limitation, one cannot speak of an inanimate place. A crucial reason for this is that the settlement of the former production site is able to generate an unexpected spatial density, giving the place a human scale, creating neighbourhoods and setting the individual buildings in dialogue with one another. Multi-faceted communication, not only between old and new, but also between the newly added buildings – therein lies one of the essential qualities of the place. In this case, the density is soothing and keeps history alive and also makes it readable for the future.

SOFT-HARD. Three projects are currently being realised on the premises. The most exciting contribution until now is the so-called “Noppenhalle”, completed in 2008. The inner room structure is made up of four large exhibition rooms, exposed to the existing shed roof with two entrance- and service zones situated at the side walls. Detached from the protective shell, to some extent readable as a self-contained spatial figure, it is distantly reminiscent of ephemeral exhibition walls made from solid concrete here. A warm shade of grey, the walls optically flow together with the poured concrete floors.

The eyes are set free to devote their gaze on to the actual content of the room, the large format paintings hanging on the walls. Outside, it is the “talking” cover, made from knobs of cast cement that is most fascinating. Ambivalent between soft and hard, it translates the idea of a protective bubble wrap into an architectural language. Thus, it symbolizes the contemporary relationship between architecture and art: the exhibition hall as a protected area; as an exclusive domain for art; removed from the everyday world; it sheathes a void; withdraws itself from the artworks and does not compete with them. Both the knobs and the openings within the façades, which can be understood as a translation of delivery ramps and factory gates, deal with the transformation of industrial images in a new context.



A “PULLED UP CURTAIN” AS A MEDIATING THEME BETWEEN GALLERY AND SURROUNDING CONSTRUCTION, DEPOT 1

PHOTO BY ROGER FREI

It is interesting to note that today generally this legacy of a largely survived industrial past is now widely credited with such a large potential in connection to contemporary art. In the case of Baier Bischofberger's interpretation, however, it is not the falling plaster or the rusty steel beams; it is much more the feeling of the space itself and the translated image citations, transferred into the present day with which this potential can be associated.



ENFILADE OF THE EXHIBITION ROOMS IN THE NOPPENHALLE

PHOTO BY ROGER FREI

SHOW DON'T SHOW. With the other two redeveloped buildings, the architects were confronted with the task of pooling several existing buildings and, by means of a new internal organisation, preparing them for warehouse and administration operations. From this, the idea was developed to symbolize this gesture of amassing, towards the exterior over the façades. These were, just as with the knobbed building, in the broadest sense, seen as textiles, or even a spatial layer.

An elastic-looking skin under tangible tension spans over the existing building structure of the administration building “KGB” (Kunstgewerbebüro). Here, too, the result demonstrates meticulous planning and the highly precise execution of the façade-builders who were involved. Cut from metal, manufactured with the precision of the engineering industry, the building's appearance is refined and is set in an equivocal and open dialogue with the surrounding buildings.

“Warehouse 1”, attached to the rear of the KGB, running parallel to the perimeter of the property also adopts a topic in the area of tension between architecture and art: the curtain. To show and to shroud – a dramatic gesture – that has always been associated with the theatre but also evokes associations in the visual arts. In both of these symbols, the curtain serves as a sheer separation between an inner world of art and a wider public. Analogously, the façade of the warehouse exactly illustrates this complex relationship, by mediating between the neighbourhood and the gallery via the metaphor of the curtain. A similar theme shall also be implemented in “Hall 8” which at the moment is still in the planning stages. Based on the owner's desire for a colonnade, the architects developed a proposal to create a kind of curtain with twisted tapes which then again plays on granting insight while simultaneously denying it when viewed from another position.

“I THINK EVERYBODY SHOULD LIKE EVERYBODY”. While dealing with Hall 8, Baier Bischofberger is simultaneously preoccupied with another building, in which in future the operation of the gallery will be housed. Given the umpteen as yet unrestored buildings, the development of the gallery grounds beyond is likely far from being complete.

The challenge, which the architects must face, besides the complexity of the individual objects, will consist of carrying the perceptible qualities of the place, strongly reliant on the complex tensions of the individual buildings amongst one another, into the future. Only when the last of the old buildings will have been renovated, will the quality of the entire project be able to be evaluated holistically, for the entire project as an urban conglomerate is more than the sum of the individual buildings.

NUTZEN STATT BESITZEN

Viele Dinge brauchen wir nur ab und zu. Das Ferienhaus, die Segelyacht, die Bohrmaschine. Den Rasenmäher, teure, weil zu selten genutzte Sportgeräte. Wirklich Spass machen sie nur, wenn wir sie in Betrieb nehmen. Doch unter dem Strich bereiten sie uns mehr Kopfweh als Freude, weil sie nach Unterhalt, Platz, Zuwendung verlangen und Ressourcen aller Art verschlingen. Abhilfe schafft ein einfaches, uraltes Prinzip: Teilen statt besitzen.

Geteilte Nutzung bringt Vorteile, vermitteln etwa Carsharing-Konzepte. Sie setzen dort an, wo der Unsinn des Besitzens offensichtlich wird: im Pendlerstau. Hätte jeder Pendler drei Mitfahrerinnen und Mitfahrer, käme er schneller ans Ziel. Nutzte er den öffentlichen Verkehr im Wissen darum, dass er für unabdingbare Fahrten jederzeit ein Auto mieten könnte, das um die Ecke steht, würde er sein Portemonnaie entlasten. Solche Angebote sind erfolgreich. Ebenso wie Fahrräder, die für wenige Minuten oder ganze Tage gemietet werden können – in der Stadt ist das Fahrrad immer noch das schnellste Verkehrsmittel. Installiert sind sie sogar in Städten wie Paris, das nicht gerade als Fahrradparadies gilt.

Dass die Nutzung durch geteilten, gemeinsamen oder zeitlich gestaffelten Gebrauch optimiert werden kann, zeigen auch komplexe Dinge wie Rechnerkapazitäten. Werden sie zu kurz benötigt, um deswegen ein milliometres Rechenzentrum aufzubauen, werden sie dank Cloud-computing verfügbar. Konzepte wie Desksharing oder Coworking nutzen die Tatsache, dass das Internet die Arbeit vom festen Büroarbeitsplatz befreit hat. Solche Konzepte bedienen mobile Selbständige, die nicht mehr brauchen als ein W-LAN und eine kurzzeitige Gemeinschaft, die zu nichts verpflichtet.

Unter dem Stichwort Service Design heissen solche Konzepte Preise ein, denn wie jedes System, das uns zu Diensten sein soll, muss es gestaltet werden. Je besser es konzipiert und umgesetzt ist, desto erfolgreicher wird es genutzt. Voraussetzung dafür ist eine Designhaltung, die sich nicht an besonderen Bedürfnissen ausrichtet, sondern Produkte, Prozesse und Dienstleistungen gestaltet, die allen offen stehen. Heiss: Idiotsicher in der Handhabung, leicht zugänglich und perfekt betreut. Nichts ärgerlicher als eine missverständliche Gebrauchsanweisung oder ein kaputtes Leihrad. Geteilte Nutzung bleibt eine konzeptuelle und gestalterische Herausforderung, und jedes schlecht gemachte Sharing-Konzept verhindert drei andere. Doch der Grund, dass sie sich nur punktuell durchsetzen, liegt anderswo. Teilen verlangt eine Disziplin, die uns abhandeln gekommen ist. Das Beste, was Design tun kann: uns lehren, dass Teilen sinnvoller als besitzen ist. Nicht mal so sehr, weil es uns von einer «Ökonomie der Aneignung» zu einer «Ökonomie der Grosszügigkeit» führen könnte, wie Peter Sloterdijk fordert. Auch nicht, weil es ökologisch sinnvoll ist oder uns in neue Gemeinschaften führt. Sondern ganz einfach deshalb, weil es uns entlastet.

USERSHIP INSTEAD OF OWNERSHIP

There are many things we only use occasionally: the holiday home, the yacht, and the drill; the lawn-mower and extremely expensive sports equipment, because seldomly used. They are only really fun when we put them to use. But the bottom line is, they give us more headaches than pleasure because they require maintenance, space, attention, and consume resources of all kinds. One solution is the simple, age-old principle of sharing instead of owning.

Car sharing concepts, for example, convey that shared utilization brings advantages. They specify where the nonsense of possession becomes obvious: in the commuter traffic jam. If every commuter had three passengers with him, then they would all reach their destination faster. If he would use public transport, knowing that he could rent a car, parked around the corner, at any time for essential trips, he would relieve his wallet. Such propositions are successful. Likewise, bicycles that can be rented for a few minutes or entire days – in town a bicycle is still the fastest mode of transport. Bikes can even be found in cities such as Paris which is not exactly considered a bike paradise.

That usage by shared, conjoint or time-staggered use can be optimised, is also demonstrated by complex things such as computer capacity. If it is only to be used for too short a while to build a million-dollar data centre, it is still available thanks to cloud computing. Concepts such as desk-sharing and co-working utilise the fact that the internet has liberated work from a defined office workstation. The self-employed, which need nothing more than a W-LAN and a short-term community, which commits to nothing, make use of such concepts.

Under the heading of Service Design, such concepts reap the rewards, for like every system, which should be of service to us, it has to be designed.

The better designed and implemented, the more successfully it will be used. This requires a design attitude that does not cater towards special needs but is one that creates products, processes and services open to all – meaning: fool proof to use, easily accessible and perfectly cared for. There is nothing more aggravating than an unclear instruction manual or a broken rental bike.

Shared use remains a conceptual and creative challenge and every poorly conceived sharing concept impedes three others. But the reason why they are only selectively successful lies elsewhere. Sharing requires discipline which has been lost. The best thing that design can do: teach us that sharing is more expedient than possession. Not because it could lead us from an "economy of appropriation" to an "economy of generosity", as Peter Sloterdijk demands. Also not because it makes sense ecologically or leads us to new communities; but just simply because it disburdens us.

POP ART HEUTE?



DAVIDE CASCIO, PIN-UPS COSMOGONY, DODECAEDRO, 2007, COLLAGE ON PAPER, 42 X 29.7 CM

COLLECTION MUSEO CANTONALE D'ARTE LUGANO

Das Verhältnis von Kunst und Populärkultur ist ungleich komplexer geworden, als das in der Nachkriegszeit der Fall war. Es stellt sich die Frage, wie sich Pop überhaupt noch manifestieren kann oder woran sich das Erbe der Pop Art in der zeitgenössischen Kunst festmachen lässt? Anlass zu dieser Fragestellung gab die zurzeit noch in Vorbereitung stehende Ausstellung *Daive Cascio und Peter Stämpfli: James Bond & Pin Ups* im Kunstmuseum Thun. Die Ausstellung mit Davide Cascio (*1976) und Peter Stämpfli (*1937) verbindet zwei Künstler-Generationen, die beide der Pop Art auf eigene Weise verpflichtet sind. Nach einer aufwühlenden Begegnung mit dem abstrakten Expressionismus in der Ausstellung *New American Painting* (1958) in der Kunsthalle Basel beschliesst Peter Stämpfli, seinen Horizont zu erweitern und wandert nach Paris aus. Dort versucht er sich für kurze Zeit in der neu entdeckten Malsprache, wendet sich jedoch schon bald von der Abstraktion ab, die er

grösserte Ausschnitte, etwa von einer Hand, die eine Zigarette hält (*La Cigarette*, 1964) oder isolierte Objekte, wie eine Tomate (*Tomate*, 1964) auf monochromem Grund. Die Gegenstände oder Körperausschnitte sind mal flächiger, mal dreidimensionaler ausgearbeitet und ähnlich der Werbefotografie durch die Reduktion zugespitzt auf eine maximale Bildwirkung. Im Gegensatz zur Werbefotografie kommt es in Stämpflis Malerei jedoch zu einer Entfetischisierung des Objekts; dieses wird nicht als attraktives Konsumprodukt inszeniert. In der malarischen Übersetzung der fotografischen Vorlage bleiben eher spröde, gegeneinander klar abgegrenzte Flächen zurück, die zwar einen eindeutigen gegenständlichen Bezug haben, aber immer auch auf die Gemachtheit und Komponiertheit des Bildes verweisen.

Das Interesse an einer bildnerischen Gratwanderung zwischen einem erkennbaren Motiv und der autonomen abstrakten Gesamtstruktur hat sich in

stellungsraum (*Royal*, 1971). Ab den 1980er Jahren werden sie von immer stärker abstrahierten geometrischen Studien der Reliefstruktur des Reifens abgelöst. Stämpfli wandte, im Gegensatz zu anderen Pop Art Künstlern, nur in seltenen Fällen mechanische Reproduktion an. Er blieb dem Handwerk in Malerei, Zeichnung und Skulptur bis heute verpflichtet. Mit der Abbildung von Autoreifen und dessen Abdruck – dem Druckverfahren ähnelnd – führt er indirekt eine mechanische Bewegung in sein Schaffen ein.

Peter Stämpfli hat als einer von wenigen Schweizern als Pop Art Künstler internationale Anerkennung gewonnen. Typischerweise nennt auch er die Allgegenwart massenmedial reproduzierter Bilder als einen Auslöser für seine Bildfindungen. Während uns heute die starke Präsenz massenmedialer Bilder gar nicht mehr auffällt, hat sie in den 1950er und 1960er Jahren zu einer neuen Wahrnehmung des öffentlichen Raums geführt, die von den Künstlern nicht länger ignoriert wer-

Noëlle Pia studierte Kunstgeschichte, Soziologie und Filmwissenschaft an den Universitäten Basel und Zürich. Danach arbeitete sie als wissenschaftliche Assistentin am Kunstmuseum Thun.

nicht mehr für zeitgemäss hält. Danach macht er sich auf die Suche nach einer geeigneten Art und Weise, die Figuration wieder in die Malerei einzuführen. Ein wichtiger Impuls in diesem Prozess sind die grossen Werbellakate in der Pariser Metro. Seine Aufgeschlossenheit neuen Strömungen gegenüber führt schliesslich dazu, dass er 1962 auf die englische und amerikanische Pop Art aufmerksam wird. Unter diesem Einfluss beginnt Stämpfli, sich alltäglichen Gegenständen zuzuwenden. Seine grossformatigen Leinwände aus jener Zeit zeigen ver-

den konnte und in irgendeiner Form verarbeitet werden musste. Dies führte dazu, dass in die vermeintlich autonome Sphäre der modernistischen Hochkultur eine gegenständliche, populärkulturelle Sprache Einzug hielt. Gegenüber dieser kommerziellen Massenbildwelt entwickelte die Pop Art eine enigmatische Haltung, indem sie sich ihre Bildsprache aneignete, ohne jedoch eine klare Stellung zu beziehen. Damit gelang es, in einer Art mehrwertigen Logik zu operieren. Historisch betrachtet war die Pop Art demnach eine Reaktion auf die

Massenkonsumentkultur der Nachkriegszeit. Heute sehen wir uns zwar einer noch nie gekannten ökonomischen Durchdringung beinahe jeglicher Lebensbereiche gegenüber, doch kann eine eigentliche Massenkultur darin nicht mehr festgemacht werden. Denn seit dem Zerfall des Realsozialismus sind auch die sowjetischen und amerikanischen Konstruktionen von Massenutopien überflüssig geworden und es ist unklar, was an die Stelle der zerfallenen Traumwelten der Industrialisierung, der Massenkultur und des Fortschrittsglaubens getreten ist. Die Digitalisierung und damit das Internet haben allenfalls eine fragmentierte und globalisierte Kultur hervorgebracht: es gibt weltweite Anhänger des Zen-Buddhismus, des Hard Rock, der zeitgenössischen Kunst. Doch diese Communities bilden keine eigentlichen Massen oder bringen Bilder hervor, die Massen anziehen. Auch gibt es keine kulturellen Hierarchien mehr zwischen den verschiedenen globalen (virtuellen) Communities, denn zumindest symbolisch ist allen alles zugänglich. Auf der anderen Seite ist die Popkultur auch in den akademischen Diskurs eingeflossen.

Bedeutet das nun, übertragen auf die zeitgenössische Kunst, die ja ihrerseits eine enorme Popularisierung erfahren hat, dass zwischen High und Low gar nicht mehr unterschieden werden kann? Bettina Funcke entwickelt in ihrem Buch *Pop oder Populär. Kunst zwischen High und Low* eine mögliche Antwort auf diese Frage: Im Gegensatz zur Populärkultur, die sich strategisch grundsätzlich an jeden richtet, entwickle die Kunst ihre Positionen aus der Ambivalenz zwischen den kulturellen Diskursen der vergangenen Jahrhunderte, aus denen sie hervorging, und die sie ständig auf ihre aktuelle Relevanz hin befragt, sowie der Gegenwart einer zutiefst einflussreichen Populärkultur. Funcke entwickelt also für den Ort der künstlerischen Praxis ein Dazwischen.

Auch Davide Cascio arbeitet im Spannungsfeld zwischen den kulturellen Diskursen der Vergangenheit und einem Jetzt, das von einer fragmentierten und stark enthierarchisierten Kultur geprägt ist. Im Zentrum seiner Reflexion stehen Theorien utopischer und alternativer Gesellschaftsentwürfe. In der Werksreihe *E.N.* etwa setzt sich Cascio mit dem *Esprit Nouveau Pavillon* auseinander, den Le Corbusier 1925 an der *Exposition Internationale des Arts Décoratifs* in Paris als ein idealistisches Gesamtkunstwerk von Funktionalität und Form in Bezug auf das moderne Wohnen propagierte. In verschiedenen Versionen der Werksreihe setzt Cascio die Buchstaben E und N emblematisch und in Analogie zur Beschriftung des Pavillons ein. Die

Buchstaben erscheinen zum einen in der Form einer modularen, an die Minimal Art gemahnenden Holzskulptur, zum anderen in der Form einer Tapete, collagiert aus Wohn- und anderen Magazinen der 1960er Jahre. Die Buchstaben dienen quasi als Ausgangspunkt für ein assoziatives Verweben verschiedener Diskurse, die vom Gedankengut Le Corbusiers ausgehen und weiter über Mode- und Stilfragen sowie die Kunstgeschichte führen. In ihrer Verflechtung beginnen sich die verschiedenen Diskurse gegenseitig zu kommentieren und imitieren damit auch ihre tatsächliche Verwobenheit und gegenseitige Beeinflussung.

Cascios Formenvokabular speist sich aus verschiedenen kunsthistorischen Strömungen, so auch der Pop Art. Dies kommt vor allem in seinen, von konstruktivistischen Formelementen geprägten Collagen, etwa in der Arbeit *Pin Up Cosmogony* (2007) zur Geltung, in welcher er sich quasi beim Primärmaterial der Pop Art bedient, indem er auf Magazine aus den 1950er und 1960er Jahren zurückgreift. Verwiesen wird mit dieser Aneignung von kommerziellen Massenbildern aus der Zeit der Pop Art auch weniger auf eine Popkultur, die sich ohnehin nicht mehr als ein Ausserhalb festmachen lässt, als vielmehr auf einen Teil eines komplexen Verweissystems, auf eine Art Meta-Pop.



PETER STÄMPFLI, BRANDY, 1967, 188 X 133 CM

COLLECTION KUNSTMUSEUM THUN PHOTO BY MARIO TSCHABOLD

POP ART TODAY?

The relationship between art and popular culture has become much more complex than in the post-war period. The question how pop can manifest itself at all is raised or onto what the legacy of Pop Art can affix itself in contemporary art. The reason for raising this question is the exhibition: *Daive Cascio and Peter Stämpfli: James Bond & Pin Ups*, currently in preparation at the Kunstmuseum Thun. The exhibition with Davide Cascio (*1976) and Peter Stämpfli (*1937) connects two artist generations both indebted to Pop Art in their own way.

After a stirring encounter with Abstract Expressionism in the exhibition *New American Painting* (1958) in the Kunsthalle Basel, Peter Stämpfli decides to expand his horizons and emigrated to Paris. There, for a short while, he tries out the newly discovered art style, but soon turns away from abstraction which he no longer considers in keeping with the times.

Thereafter, he sets off to find an acceptable way of reintroducing figuration into painting. The large advertising posters in the Paris Metro give major impetus to the process. His openness to new currents finally leads him to become aware of English and American Pop Art in 1962.

Under their influence, Stämpfli starts turning to everyday objects. His large format canvases from that period depict enlarged sections, for example of a hand, holding a cigarette (*La Cigarette*, 1964), or isolated objects, such as a tomato (*Tomate*, 1964) on a monochrome base.

The objects or body parts are sometimes drawn two-dimensional, sometimes three-dimensional, and similar to commercial photography, are sharpened by means of reduction for a maximum

Noëlle Pia studied art history, sociology and film studies at the universities of Basel and Zurich. She then worked as a research assistant at the Kunstmuseum Thun.

visual impact. Unlike in promotional photography, the objects in Stämpfli's paintings are devoid of fetishism; they are not orchestrated as an attractive consumer product. In the pictorial translation of the photographic template rather brittle, well-defined areas of colour remain, albeit on distinct representational terms, and they always refer to the way the picture was composed.

The interest in a pictorial tightrope-walk between a recognizable motif and an autonomous and abstract overall structure has intensified in Stämpfli's work and still accompanies the artist to this day. Simultaneously interesting and very obstinate is the fact that Stämpfli has exclusively focused on the car tyre since 1969. This utterly profane template inspires the artist to an implemental diversity, which is fascinating in its scope. In the 1970s, it ranges from shaped canvases to monumental interventions, for example a thirty-metre long and two-metre wide car tyre track, made by a serigraphic process, through the exhibition room (*Royal*, 1971).

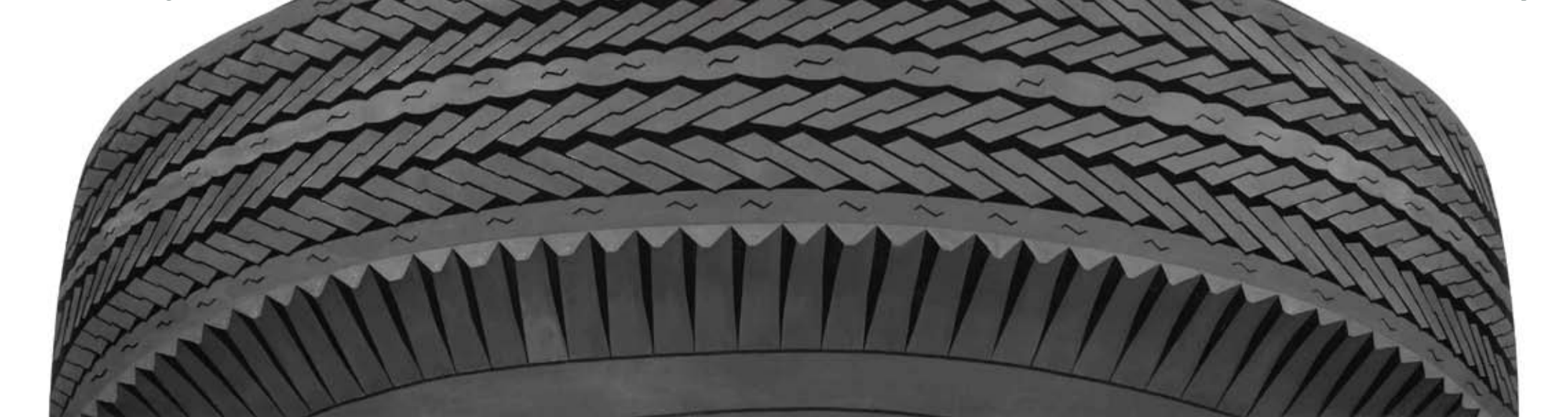
From the 1980s, they are replaced by successively more abstract geometric studies of the relief structure of the tyre. In contrast to other Pop Artists, Stämpfli only turned to mechanical reproduction in rare cases. He has remained committed to the craft of painting and drawing to this day. With the depiction of car tyres and their imprints – similar to the printing process – he indirectly introduces a mechanical movement into his work.

Peter Stämpfli is one of a few Swiss artists to have gained international recognition as a Pop Artist. Typically, he also mentions the ubiquity of images reproduced by the mass media as a trigger for finding his images. While today the strong presence of images of the mass media no longer attract attention, in the 1950s and 1960s it led to a new perception of public space, which could no longer be ignored by the artists and had to be processed in some sort of way. This meant that an objective, popular-cultural language made an entry into the supposedly autonomous sphere of modernistic high

the ambivalence between the cultural discourses of the past centuries from which it emerged – constantly questioning its current relevance – and the present, with its profoundly influential pop culture. For the place of artistic praxis, Funcke thus developed an in-between.

Daive Cascio also works in the area of conflict between the cultural discourses of the past and present which is characterised by a highly fragmented and non-hierarchical society. Utopian theories and alternative models of society are at the centre of his reflexion. In the working series, *E.N.*, for example, Cascio grapples with the *Esprit Nouveau Pavilion* which Le Corbusier propagated in 1925 at the *Exposition Internationale des Arts Décoratifs* in Paris as an idealistic and integrated work of art of functionality and form in relation to modern living. In various versions of his working series, Cascio inserts the letters E and N emblematically and analogous to the inscription of the pavilion. The letters first appear in the shape of a modular wooden sculpture reminiscent of Minimal Art, and then in the form of wall paper, a collage made from Living Magazines and others from the 1960s. The letters quasi serve as a starting point for an associative interweaving of various discourses, emanating from the ideas of Le Corbusier to questions regarding fashion and style and further to art history. In their complexity, the divergent discourses begin to comment on one another and also imitate their actual interlacing and reciprocal influence.

Cascio's formal vocabulary draws on various art-historical currents, such as the Pop Art movement. This mainly comes into its own in his collages, characterised by constructivist formal elements, for example in his work *Pin Up Cosmogony* (2007), in which he avails himself of the primary material of Pop Art, by reverting to magazines from the 1950s and 1960s. With the acquisition of commercial mass images from the period of Pop Art, less reference is made to Pop culture, which in any case can no longer be exemplified elsewhere, than to part of a complex reference system – a kind of Meta-Pop.



PETER STÄMPFLI, CHAMPION DE LUXE, 1970, 190 X 520 CM

COLLECTION KUNSTMUSEUM THUN. PHOTO BY KUNSTMUSEUM THUN

IM DIALOG MIT DEM ZEITGEIST

EIN BLICK ZURÜCK IN DIE GESCHICHTE DER VENEDIG-BIENNALE.

Auch in diesem Jahr wurden die üblichen Stimmen laut. Die 54. Biennale di Venezia sei zu brav, zu harmlos, zu angepasst. Nicht radikal, nicht avantgardistisch genug. Durchaus interessant und hintersinnig, aber doch vornehmlich ein Tummelplatz des Establishments, eine aufwändig behelderte Schaubühne des Geldadels einerseits, des real existierenden Tourismus andererseits. Wie um den konservativen Charakter der internationalen Kunstausstellung symbolisch zu zementieren, zeigte die diesjährige Direktorin Bice Curiger Werke Tintoretos im zentralen Pavillon – als ob man diese nicht auch in der nahen Scuola Grande di San Rocco bestaunen könnte!

Während der Eröffnungswoche der Biennale hatte der russische Oligarch Roman Abramowitsch zu allem Überfluss seine Mega-Yacht direkt vor den Giardini geparkt, wo sie sich, bewacht von Polizisten, selbst in ein Exponat zu verwandeln schien, das die alte Liaison von Kunst, Kapital und Macht kongenialer veranschaulichte als alle herkömmlichen Artefakte. Immerhin war zum Ausgleich die österreichische Künstlergruppe Gelitin mit von der Partie. Doch nur am äussersten Rand des 1999 angekauften Ausstellungsgeländes Arsenal, gewissermassen als dionysisches Alibi, durften sich die Herren die nackten Hintern blutig schlagen, die leeren Flaschen ihrer Sauforgien zu unförmigen Plastiken einschmelzen und dazu den Punkrock der Band Japanther geniessen.

Indes, wer von der Biennale di Venezia revolutionäre Impulse erwartet, der missversteht oder unterschätzt das Echo ihrer Geschichte. Die Klagen über ihre hohen ästhetischen Hemmschwellen und ihre zögerliche Öffnung zu den kontroversen Strömungen des Zeitgenössischen sind so alt wie die Ausstellung selbst. Picasso etwa wurde erst 1948 gezeigt. Bereits 1899 protestierten Künstler gegen die müde Ausstellungspolitik, forderten mehr wilde junge Kunst, beklagten bürgerlichen Mief. Und von ihrem Standpunkt aus betrachtet hatten sie durchaus Recht.

Gegründet wurde die Biennale 1895 in einem primär ökonomisch motivierten Akt des Aufbegehrens gegen den erbärmlichen Zustand der einstigen Weltmacht Venedig. Bis zur Zeit um 1500 war die Serenissima Repubblica di San Marco, dieses gleichsam aus dem maritimen Nichts geschaffene Phantasiekonstrukt, ein Global Player, eine Handels- und Militärmacht, die mitunter sogar Papst und Kaiser die Marschrouen vorgab. Die neuen Seewege seit Kolumbus und final die Eroberungen Napoleons stützten Venedig auf die Rolle einer vor sich hin dümpelnden Lagunenprovinz zurück.

Mit der Kunstbiennale wollte die Stadt wenigstens kulturell an die alten Glanzzeiten anknüpfen – und natürlich den Tourismus ankurbeln. Verständlich, dass man zu diesem Zweck zwar durchaus auf publikumswirksame Skandalbilder wie Giacomo Grossos kryptopornographisches *Il Supremo Convegno* (1895) setzte, nicht aber auf die verstörenden Interventionen der Avantgarde. Die Biennale war, ist und bleibt vermutlich auf immer ein affirmatives Medium des Zeitgeists. Daran ändert nichts, dass der heutige Zeitgeist die Avantgarde zum Dauerzustand erklärt hat. Zeitgeist ist nie avantgardistisch. Ein Zeitgeist, der

Jörg Scheller ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft in Zürich. Er promovierte über Arnold Schwarzenegger als Mythos der Postmoderne und forscht derzeit zur polnischen Beteiligung an der Venedig Biennale.



JACOPO TINTORETTO, ST MARK'S BODY BROUGHT TO VENICE, 1548, OIL ON CANVAS, 421 x 306 CM ACCADEMIA DI VENEZIA

der Zeit voraus wäre, wäre eben dies nicht: Zeitgeist.

In diesem Zusammenhang sei an Theodor W. Adorno erinnert, der zwar selbst dem Neuen und dem Materialfortschritt huldigte, aber in seiner *Ästhetischen Theorie* ermahnt feststellte: «Das Meer des nie Geahnten, auf das die revolutionären Kunstbewegungen um 1910 sich hinauswagten, hat nicht das verheissene abenteuerliche Glück beschieden. [...] Mehr stets wurde in den Strudel des neu Tabuierten hineingerissen; allerdings freuten sich die Künstler weniger sich des neu gewonnenen Reiches der Freiheit, als dass sie sogleich wieder nach vorgebildet, kaum je tragfähiger Ordnung trachteten.» Auf's Meer des nie Geahnten hatte sich Venedig bereits im Mittelalter hinaus gewagt, als die Pfahlbauten in der Lagune entstanden. Ein paar Jahrhunderte später

hatte die Serenissima nasse Füsse bekommen. Nun galt es, zumindest in der Kunst wieder festen Boden zu gewinnen.

Drei grosse Vorbilder hatten die venezianischen Politiker, Geschäftsleute und Kulturschaffenden vor Augen, als sie die Mutter aller Kunstbiennalen aus der Taufe hoben. Erstens den Pariser Salon, der im 17. Jahrhundert gegründet wurde und sich zur wichtigsten Drehscheibe des internationalen Kunsthandels und Kunstdiskurses entwickelte. Zweitens die internationalen Kunstausstellungen des 19. Jahrhunderts wie jene im Münchener Glaspalast, die 1869 zum ersten Mal stattfanden. Drittens die gigantomanischen Weltausstellungen, welche seit 1851 unter anderem in London, Paris und Chicago stattfanden. Auf deren Gliederungssystem nach Nationen beruhen auch die Länderpavillons in den



GELITIN, GELATIN PAVILION, BIENNALE DI VENEZIA, ARSENALE, 2011

Wirkt das Alleinstellungsmerkmal der Biennale di Venezia, das Pavillonssystem der Giardini, in den Augen ihrer Kritiker hoffnungslos anachronistisch, so grenzt es die Ausstellung doch von jüngeren, weitaus homogenen Kunstereignissen ab – im positiven Sinne, wie gezeigt werden soll. Nicht, weil die Biennale die besseren Werke zeigt. Sondern weil sie ihnen eine vertracktere Bühne bietet.

Der globalisierte Kunstbetrieb hat die Tendenz, Gegenwartskunst als geschichtslose Universalie zu inszenieren, selbst wenn diese Geschichte thematisiert. Der modische Typus der internationalen Grossausstellung mit seiner unüberschaubaren Fülle von Werken aus allen Teilen der Welt versimbildlicht dabei etwas, was man die Erhabenheit des Globalen nennen könnte. Er stellt dar, was in seiner Totalität eigentlich nicht dargestellt werden kann. Der Exzess der Sichtbarkeit mündet auf paradoxe Weise in Unsichtbarkeit – wie gleissendes Licht, das blendet. Die Biennale di Venezia hingegen ist ein heterogener, heterochroner Themenpark verträumlicher Geschichte. Wer sie durchwandert, erfährt nicht nur die Erhabenheit globaler Simultaneität, sondern auch jene Sukzession, welche erst zu dieser geführt hat. Vom modernen, längst museal wirkenden Pavillon-Prinzip geht es über das postmoderne Sammelbecken des Arsenal hin zur typisch zeitgenössischen Präsentation der Kunstwerke ausserhalb der offiziellen Ausstellungsgelände. Erinnert sei etwa an die viel beachtete Schau *In-finitum*, welche die Fondazione Musei Civici di Venezia gemeinsam mit der Vervoordt Foundation anlässlich der 53. Biennale im Palazzo Fortuny ausrichteten.

Durch die Ausstellung ihrer eigenen Genealogie entgeht die Biennale der Gefahr, das Gewordensein und damit die Kontingenz des Zeitgenössischen auszublenden. Der Stachel der Vergangenheit löckt hier, ungeachtet des allgegenwärtigen Celebrity-Kults und des Marktkonformismus, wider das Fleisch der Gegenwart. In letzteres hat sich der posthistorische Kollektivsingular «Globalisierung» als fait accompli eingebrannt wie «Gott» ins Fleisch des Mittelalters oder «Geschichte» ins Fleisch der Moderne. Zwar ist die Biennale als «Weltausstellung der Nationen» (Beat Wyss) ihrerseits Effekt wie auch Motor der Globalisierung als nivellierende Kraft. Sie fächert diese jedoch in die sie erst konstituierenden geschichtlichen Elemente auf und bietet durch ihre unterschiedlichen «Zeitzone» eine Übungsapparatur für vergleichendes Sehen, das nicht die Teile von der Summe, sondern die Summe von den Teilen her denkt. Hätte man die unzeitgemässen Pavillons abgerissen, wie mitunter gefordert wurde, so wäre die Biennale wenn nicht gesichts-, so doch geschichtslos. *La Biennale di Venezia* zeigt somit nicht nur Kunst, sondern auch, dass die heutige Zeit nun mal unter Bedingungen entstanden ist, die ihr selbst ein Ärgernis sind: Nationalchauvinismus, Kolonialismus, Konservatismus. Diese Dialektik sollte man, auch ohne vorige Hegel-Lektüre, ertragen können.

Giardini. Durch ihre strukturelle Nähe zu den Weltausstellungen fusst die Biennale auf einem Fanal der Globalisierung, wie Beat Wyss es am Beispiel der *Exposition Universelle de Paris 1889* beschrieben hat: «Die Weltausstellung bildet den utopischen Vorschein einer Welt jenseits der riesigen Distanzen, die den Erdball geografisch voller natürlicher Hindernisse erscheinen lassen. Die Abschaffung der physischen Distanz bringt ... zunächst keine Nähe, sondern verdichtet die unmittelbare Wahrnehmung von Fremdheit.» Genau darum geht es auch im globalisierten Kunstsystem der Gegenwart, dem die Biennale eine der traditionsreichsten Plattformen bietet: um die Abschaffung der Distanzen einerseits, um die Injektion abgeschwächter Fremdheitswären in Form kunstgeographischer Labels wie «Young Polish Artists» andererseits.



WORLD'S COLUMBIAN EXPOSITION, EXHIBITION GUIDE, CHICAGO, 1893

ENTERING INTO A DIALOGUE WITH THE ZEITGEIST

A LOOK BACK INTO THE HISTORY OF THE VENICE BIENNALE.

Jörg Scheller is a researcher at the Swiss Institute for Art History in Zurich. He wrote his doctoral dissertation on Arnold Schwarzenegger as a postmodernist myth and is currently researching the Polish participation at the Biennale in Venice.

This year, the usual voices were heard, too. The 54th Biennale di Venezia was too subtle, too harmless, too adjusted. Not radical, not avant-garde enough. By all means interesting and cryptic, but principally a playground for the establishment, a lavishly illustrated stage of the moneyed nobility on one hand, and of real existing tourism on the other. As if to symbolically cement the conservative character of the international art exhibition, this year's director, Bice Curiger, showed works by Tintoretto in the central pavilion – as if one could not also marvel at them at the Scuola Grande di San Rocco nearby!

To crown it all, Russian oligarch Roman Abramowitsch anchored his mega-yacht directly in front of the Giardini during the opening week of the Biennale, where it, guarded by the police, seemed to turn into an exhibit itself and more congenially exemplified the old liaison between art, capital and power than any of the other traditional artefacts. At least the Austrian artistic group *Gelitin*, also played a part in it. But only on the outer edges of the Arsenal exhibition grounds, annexed in 1999, in some measure as a Dionysian alibi, were people allowed to have a real go at one another, melt down empty bottles from their drinking orgies to shapeless sculptures and enjoy listening to the punk rock band *Japanther*.

However, whoever expects revolutionary impulses from the Biennale di Venezia misunderstands or underestimates the echoes of its history. The complaints about its elevated aesthetic inhibitions or its hesitant opening to contemporary controversial currents are as old as the exhibition itself. For example, Picasso was only exhibited in 1948. Already in 1899, artists complained against the weary exhibition policy, demanded more wild and young art, complained about bourgeois pong. And viewed from their standpoint, they were absolutely right.

The Biennale was founded primarily as an economically motivated act of protest against the abject condition of the former world power, Venice. Until around 1500, the Serenissima Repubblica di San Marco, as it were, arose as a fantasy construct from a maritime nothing into a global player, a trade and military power which every now and then predefined the pope's and emperor's marching routes. The new sea routes since Columbus and ultimately the conquest of Napoleon lopped Venice's role back to one of a slowly preceding lagoon province.

The city wanted to build on the old glory days at least culturally with the art biennial – and naturally also revive tourism. It is understandable that for this purpose one indeed gravitated towards crowd-pleasing and scandalous paintings such as Giacomo Grosso's crypto-pornographic *Il Supremo Convegno* (1895), but not towards the unsettling interventions of the Avant-garde. The Biennale was, is and remains presumably forever an affirmative medium of zeitgeist. The fact that today's



HUNGARIAN PAVILLION IN THE GIARDINI OF THE VENICE BIENNALE, 1909

zeitgeist has declared the avant-garde as a permanent condition, will change nothing. Zeitgeist is never avant-garde. Zeitgeist that is ahead of its time just would not be zeitgeist.

In this context, one is reminded of Theodor W. Adorno, who indeed paid tribute to innovation and material progress, but in his *Aesthetic Theory* soberly stated: “the sea of the never-divined, on to which the revolutionary art movements around 1910 ventured, was not destined to be the promised adventurous fortune [...] More was always dragged into the vortex of the newly tabooed; everywhere artists rejoiced less over the new found realm of freedom, and immediately strove after the alleged, hardly ever sustainable order”. Venice had already ventured out to the sea of the never-divined in the Middle Ages when stilt houses were built in the lagoon. A few centuries later, the Serenissima got wet feet. Now it was deemed necessary, at least in art, to win firm ground.

The Venetian politicians, business people and cultural workers had three great role models in mind when they launched the mother of all art biennials. Firstly, the Parisian Salon founded in the 17th Century and developed to become the most important hub of the international art trade and art discourse. Secondly, the international art exhibitions of the 19th Century, such as in the Munich Glass Palace which took place for the first time in 1869. Thirdly, the world exhibitions, with a love for all things big, and which since 1851 have taken place in London, Chicago and Paris amongst other places. The nation pavilions in the Giardini are based on the same classification system according to nations. Through its structural proximity to the world exhibitions, the Biennale is based on a beacon of globalisation, as Beat Wyss described in the *Exposition Universelle de Paris 1889*. “The World Expo forms a utopian appearance of a world beyond the vast distances, which lets the globe appear geographically full of natural obstacles. The abolition of physical distance brings...a priori no vicinity but condenses the instant perception of foreignness”. That is exactly what it is about in today's globalised art world which provides the Biennale with one of the most traditional platforms: on the one hand the abolition of distances, and on the other, the injection of attenuated strangeness-viruses in the form of art geographic labels like “Young Polish Artists”.

The unique characteristic of the Biennale di Venezia, the pavilion system of the Giardini, is hopelessly anachronistic in the eyes of its critics; however, it does distinguish the exhibition from the newer, by far more homogenous art events – in a positive sense, as shall be demonstrated. Not because the Biennale exhibits better works, but because it offers them a dodgy stage.

The globalised art trade has the tendency to stage contemporary art as universality without history, even when history is a central theme. The fashionable type of major international exhibitions with their unmanageable abundance of works from all over the world typifies something, which one can call global illustriousness. It epitomizes that which in its totality actually cannot be represented. The excess of the conspicuity paradoxically flows into invisibility – like glistening light, which is blinding. The Biennale di Venezia, however, is a heterogeneous, heterochronic theme park of spatialized history.

Whoever wanders through it, not only discovers the loftiness of global simultaneity, but also the succession that has led to it. From the modern, long museum-like pavilion principle, it cuts across to the post-modern melting pot of the Arsenal to the typical contemporary presentation of art works outside of the official exhibition grounds. One is reminded of the much regarded show *In-finitum*, which the Fondazione Musei Civici di Venezia hosted together with the Vervoordt Foundation on the occasion of the 53rd Biennale in the Palazzo Fortuny.

By exhibiting its own genealogy, the Biennale escapes the danger of having “become” and thereby also of masking the contemporary contingency. The gods of history are kicking, notwithstanding the omnipresent celebrity cult and market conformity, against the flesh of the present. In the latter, the post-historical collective singular “globalisation” has etched itself as a fait accompli, like “God” in the flesh of the Middle Ages, or “history” in the flesh of modernity. Indeed, the Biennale, as a “world exhibition of art nations” (Beat Wyss), is for its part, both as effect and motor of globalisation, a levelling force. However, it arranges the only constituent historical elements, and through its different “time zones” offers an exercise apparatus for comparable vision, which does not think from the perspective of the parts of the whole but from the sum of the parts. If the out-dated pavilions had been demolished, which has been called for every once in a while, then the Biennale would not be faceless but it would be without history. *La Biennale di Venezia* thus not only shows art, but also that the present day was created under conditions, which are even a nuisance to it: national chauvinism, colonialism, conservatism. One should be able to endure this dialectic without previously reading Hegel.

DIE AKTE BARNES

DIE BARNES COLLECTION MUSS UMZIEHEN – GEGEN DEN WILLEN IHRES GRÜNDERS. EIN AMERIKANISCHER KUNST-SKANDAL MIT MÖGLICHERWEISE WEIT REICHENDEN FOLGEN.

Es geschah am 3. Juli, an einem Datum, das als «Day of Infamy» – als Tag der Schande – in die Annalen der jüngeren Museumsgeschichte eingehen sollte: Nach jahrzehntelangem Rechtsstreit musste die legendäre Barnes Collection umziehen. Das Aus für eines der eigenwilligsten – und beeindruckendsten – Museen überhaupt, ein tiefer Einschnitt in Amerikas Kulturlandschaft.

Jeder Kunst-Fan kennt sie, oder hat zumindest von ihr gehört – die beispiellose Sammlung des sonderbaren «Doktor Barnes» aus Philadelphia. Unzählige Cézannes, Renoirs, Gauguins, van Goghs und Modiglianis, dazu unbestrittene Schlüsselwerke der Moderne wie *La bonheur de vivre* von Henri Matisse aus dem Jahre 1906. Angehäuft um exzentrischen Arzt und Pharma-Unternehmer Alfred Barnes (1872 – 1951) und mit einem geschätzten Marktwert von heute mindestens 25 Mrd. Dollar. Der einzige Haken an dem der Nachwelt hinterlassenen Traum in Öl: Das Testament des alten Mannes.

Der hatte nämlich verfügt, die Sammlung nach seinem Ableben stets in seiner neoklassizistischen Prachtvilla in einem Vorort Philadelphia zu belassen. Jeder Gast war hier seither willkommen, wenn auch nur nach vorheriger Anmeldung und so mancher Warteschleife. Man musste sich bemühen, quasi auf Pilgerreise gehen. Die Belohnung war dafür umso ergiebiger.

Nicht nur phantastische Bilder gab es zu sehen, sondern auch ein geradezu märchenhaftes Umfeld. Man bewege sich von Raum zu Raum des alten Gemäuers, treppauf, treppab, die Wände wie tapetiert mit Meisterwerken. Ein verwunschener Tempel für die Künste. Von Barnes persönlich gehängt, übereinander und penibel nach ganz eigenen Kriterien aufeinander abgestimmt. Ein Ambiente, enträubert, verzaubert, wie aus einer anderen Zeit. Und daher einzigartigster Teil amerikanischer Sammlungsgeschichte.

Damit ist jetzt Schluss. Denn die «Barnes Collection» zieht nach Downtown Philadelphia.

In einen Neubau an der «Museumsmeile». Weiss und steril. Ein grosser Besucherparkplatz. Starbucks und Supermarkt gleich neben. Ein Museum, das so auch in Dubai, Düsseldorf oder Los Angeles stehen könnte.

Der Grund für die bis heute heftigst umstrittene Entscheidung ist eine toxische Mischung aus Kleinmut und Gier. Zum einen war den Nachbarn von Barnes' altem Anwesen der Publikumsverkehr im Wohnviertel Merion von je her ein Dorn im Auge. Man wollte eben seine Ruhe. Dazu kam die Ignoranz der Verantwortlichen in einer Universität, der Barnes per Testament sein Erbe im Rahmen einer Stiftung übertragen hatte. Denn dort erkannte man, welches wirtschaftliche Potential die Hinterlassenschaft hatte. Anstatt sich also konsequent für die Erhaltung des alten Ensembles stark zu machen, setzte man hier schon früh auf einen möglichen Umzug. Das Kalkül gleicht einer Milchmädchenrechnung: Je mehr Besucher, desto höher die Gewinne.

Nicht nur, dass die Entscheidung zum Umzug die Zerstörung eines wichtigen Kulturdenkmals billigend in Kauf nimmt. Von ungleich grosserer Tragweite ist der Bruch eines eindeutig formulierten Testaments. Alfred Barnes war Zeit seines Lebens ein Aussenseiter, der von der feinen Gesellschaft Philadelphia geschnitten wurde. Dazu kam seine Abneigung gegenüber dem Museums-Establishment. Die Aussicht, die «Barnes Collection» künftig in direkter Nachbarschaft ausgerechnet des alteingesessenen Philadelphia Museum of Art zu finden, markiert auch insofern einen persönlichen Affront: Künftig wird – zumindest in den USA – kein stiftungswilliger Sammler mehr sicher sein können, dass sein letzter Wille in Sachen Kunst auch tatsächlich honoriert wird.

TEXT: CHRISTIAN SCHAERNACK

MARKET RUMOURS

THE BARNES FILE

THE BARNES COLLECTION HAS TO RELOCATE – AGAINST THE WISHES OF THE FOUNDER. AN AMERICAN ART SCANDAL WITH POSSIBLY FAR-REACHING CONSEQUENCES.

It happened on 3rd July, a date that will go down in the annals of recent museum history as a “day of infamy”. Following a lawsuit that went on for decades, the legendary Barnes Collection has had to move: the end of one of the most unconventional – and impressive – museums of all and a deep indentation in America's cultural landscape.

Every art-fan knows, or has at least heard of the unparalleled collection of the unusual “Doctor Barnes” from Philadelphia: countless Cézannes, Renoirs, Gauguins, van Goghs and Modiglianis, and also untested key works of modernity such as *La Bonheur de vivre* by Henri Matisse from 1906. Accumulated by the eccentric physician and pharmaceutical entrepreneur, Alfred Barnes (1872 – 1951), today it has an estimated market value of at least 25 billion dollars. The only catch left behind for posterity's dream in oil: the will and testament of the old man.

It decreed that after his death the collection had to be left at all times in his neoclassical mansion in a suburb of Philadelphia. Since then, every guest has been welcome, even only if by appointment and after a considerable waiting period. One had to make an effort; one almost had to go on pilgrimage. The reward was thus even more yielding.

One could not only see fantastic paintings, but also an almost magical environment. One moved from room to room in the old masonry, up the stairs, down the stairs, the walls papered with masterpieces. A cursed temple for the arts.

Hung personally by Barnes, one on top of one another, and fastidiously matched according to his very own criteria. An ambience – removed and enchanted – as if from another time. And thus a unique part of American collection history.

This has now come to an end, for the “Barnes Collection” is now moving to downtown Philadelphia – in a new building on the “museum mile”. White and sterile. A large car park for visitors. Starbucks and a supermarket immediately next door. A museum that could be standing in Dubai, Düsseldorf or Los Angeles.

The reason for the most disputed decision to this day is a toxic mixture of cowardice and greed. For one, the public traffic in the residential area of Merion had always been a thorn in the side of Barnes' old estate neighbours. They just wanted their peace. Add to this, the ignorance of the authorities of a university to which Barnes had transferred his legacy by testament in the framework of a foundation. This is where they realized the economic potential of the bequeathment but instead of campaigning rigorously for the preservation of the old ensemble, they already reckoned with a possible relocation from early on. The calculation resembled a pipe dream: the more visitors, the higher the profits.

Not only is the decision to move an endorsement and acceptance to destroy an important cultural monument; of incomparably greater significance is the breach of an explicitly formulated testament. During his life, Alfred Barnes was an outsider, cut off from Philadelphia's high society. He also had an aversion to the museum establishment. The prospect of finding the Barnes Collection, of all places, in the direct vicinity of the old-established Philadelphia Museum of Art in the future inasmuch marks a personal affront. In the future – at least in the U.S. – no collector, disposed to set up a foundation, will be sure that his will in art matters shall indeed be honoured.

DIE FIEBRIGE

GEHÖRT HAT VON SEOUL JEDER, GESEHEN HABEN ES NUR WENIGE.



THE LAID OPEN RIVER CHEONGGYEcheon (IN THE BACKGROUND: THE SEOUL TOWER ON TOP OF THE MOUNTAIN NAMSAN)

PHOTO BY SEOUL METROPOLITAN GOVERNMENT

David Iselin ist Ökonom und freier Autor. Er lebt in Basel.

SEOUL. Stadt am Fluss Han. Weiche Vokalfolge (E, O, U) gerahmt von zwei harten Konsonanten (S, L). Koreanisch ist eine lautmalereiche Sprache. CHONG, GYONG, GYE, EO, SEO. Oder eben SEOUL. Klimatisch. Im Winter Bise, eisig. Im Sommer Hitze, schwül. Geographisch. In 40 Kilometern Entfernung Nordkorea. Der 38. Breitengrad trennt Korea seit 1953 in zwei Hälften. Im Vorgarten Krieg. Topologisch. Im Norden abgeschottet von Gebirgsketten. Vier innere und vier äussere Berge. Eingezwängt in die dazwischen liegenden Täler. Gegen Süden offen. Architektonisch. Abseits von Vergangenheit – trotz 600-jähriger Geschichte als Hauptstadt. Die Vergangenheit fand am 10. Februar 2008 ihr Ende. Ein 69-Jähriger legte im Dach des *Sungnyemun*-Stadttors Feuer. Es brannte vollständig nieder. Viele Koreaner – sowohl Männer wie Frauen – würden den Brandstifter lynchen, wenn sie ihn in die Finger kriegen – sofort. Ein Brand wie jener der Luzerner Kapellbrücke, in gross-asiatischen Dimensionen. National-kollektive Tragödie. Das Tor aus dem 14. Jahrhundert, *Namdaemun* (Südtor) genannt, war eines der letzten Monumente, die die japanische Besetzung (1910 – 1945) und den Koreakrieg (1950 – 1953) überstanden. Seoul – wie Tokio oder Shanghai und unzählige Städte Asiens – ist vor allem eines. Modern. Hypermodern. Hyperhässlich. Hyperschön. Dazu kommt etwas, das man mit Hyperkoreanisch umschreiben könnte, das rasch in etwas Hyperfebriges umschwenken kann.

Die Jahrhunderte währenden Bedrohungen und Invasionen von Aussen haben zu einer Verdichtung nach Innen geführt. In der Verteidigung koreanischer Werte steckt immer Fieber. Es wird virulent, sobald sich das Land benachteiligt fühlt.

DAS WACHSTUMSFIEBER. Das Wort Seoul kommt von *shabol*, grosse Stadt, Hauptstadt. Die Hauptstadt «Hauptstadt». Nach dem Koreakrieg hatte Seoul noch knapp 1 Million Einwohner. 10 Jahre später 1.5 Millionen. Dann 10 Millionen. Bald 25 Millionen, wenn man Seoul zur Metropolregion *Sudogwon* macht. Jeder zweite Südkoreaner lebt in *Sudogwon*. Der Virus Seoul hat ein ganzes Land erfasst. 50 Millionen Menschen. Südkorea ist relativ klein. Kaum grösser als Ungarn oder Portugal. Zweieinhalb mal die Schweiz. Somit ausserordentlich dicht besiedelt. Und das Wachstum der Stadtbevölkerung hätte weltweites Staunen ausgelöst, wäre Korea grösser und nicht zwischen Riesen wie China, Japan (oder Russland) eingeklemmt. Und (noch grösseres) Staunen hätte die wirtschaftliche Entwicklung auslösen müssen. Bis zur Asienkrise 1997 ist die südkoreanische Wirtschaft jahrelang mit 8% pro Jahr in den Reichtum gleichsam, ja, gestürzt. Die *Südkorea AG* hat Weltfirmen wie Samsung hervorgebracht.

DAS KUNSTFIEBER. Alles kumuliert in Seoul. Südkoreas Kopf, Herz, Bauch. Südkorea = Seoul. Wirtschaftspolitisches Zentrum. Modezentrum. Schönheitsoperationszentrum (Klinik an Klinik in *Apujong*. Grössere Augen, grössere Brüste, längere Beine). Kunstzentrum. Galerienzentrum, ja eher -zentren. Eines der kompaktesten im Nordosten, direkt beim *Cheonggyecheon*-Palast. *Samcheong-dong*. Cafés. Kleine Boutiquen, einige Häuserzeilen mit stehengebliebenen *Hanok*, traditionellen koreanischen Häusern. Alles hübsch, sogenannt zugänglich. Gross dagegen die *Kukje Gallery*, regelmässig an der *Art Basel* (in Sichtdistanz zur *von Bartha Galerie*). Daneben die *Gallery Hyundai*. Von *Hyundai* gesponsert. Beim letzten Aufenthalt zeigte die Galerie Arbeiten des deutschen Fotografen Thomas Struth, *Korea 2007 – 2010*: Gewaltige Hafenanlagen, Containermeere (Korea

ist einer der wichtigsten Produzenten von Frachtschiffen weltweit), Häuser als Raumschiffe. Menschenleer. Menschenleere, etwas Unvorstellbares in Seoul. Menschen überall. Auf den Nachtmärkten (Hausfrauen), in *Insadong* (Touristen aus China und Japan). Im Universitätsquartier *Hongik* (Studenten). Hunderte, Tausende auf der Strasse. Farbige, grell. Es wird gesund gegessen (*Bibimbap* oder *Samgyetang*) und ungesund getrunken (*Soju*). Beim Anstossen macht es *Chang*. Koreanisches Lachen schallt durch die Nacht. Das Lachen ist laut, betrunken, energetisch, fröhlich.

(*Hangeul*) einführte. Und – dem König gleichsam seinen Allerwertesten zeigend, der Admiral – und Nationalheld – *Yi Sun-sin*, der Ende des 16. Jahrhunderts eine japanische Invasion abgewehrt hat (später übernahmen die Japaner Korea).

DAS RAUSCHFIEBER. Eindunkeln. Dem Lauf des *Cheonggyecheon* folgend, den Han überquerend, gelangt man nach *Chungdam-dong*. Ein nächtlicher Höllenritt mit dem Taxi. Mit 120 km/h auf den Brücken, die sich über den Han strecken. *Chungdam-dong*. Dort steht eine der archi-

tektonischen Ikonen Seouls, das *Galleria Kaufhaus*. Das passende ikonographische Einkaufszentrum zur Einkaufsstadt. Nachts leuchtet die mit LED-Schuppen verkleidete Fassade des Kubus halluzinatorisch. Auf einen Sprung in die *Platoon Kunsthalle*. Adresse für Performances/Barbesuche! Ausstellungen in einem. In der Nähe des Galerienhaus *Nature Poem*. Vier Etagen. Im Parterre die *Opera Gallery*, die dank der grossen Schaufensterfront ihre Künstler auf die Strasse bringt. Im zweiten Stock das *Nam June Paik Museum*. Der 2006 verstorbene Paik war einer der Urväter der Videokunst. Koreanischer Kunstsuperstar. Gebaut hat das *Nature Poem* Minsuk Cho. Von seinem Büro stammt



THE GALLERIA KAUFHAUS

PHOTO BY DAVID ISELIN

der koreanische Pavillon (riesige *Hangeul*-Buchstaben) der letztjährigen Weltausstellung in Shanghai. Ekkektisches Bauen, z.B. auch die pompöse *Boutique Monaco*, die einen etwas unschlüssig zurücklässt.

DAS ARCHITEKTURFIEBER. Chos Büro liegt in *Itaewon*, nördlich des Han. Gemeinsames Mittagessen. Kimchi, Reis und Suppe. (Cho isst unfassbar schnell. Bevor man zweimal schluckt, hat er drei Verdauungszigaretten geraucht.) In *Itaewon* liegt der amerikanische Armeestützpunkt. Die Präsenz der USA in Seoul ist unübersehbar. 2015 soll der Stützpunkt an einen neuen Standort wechseln. Raus aus der Stadt. Eine riesige Fläche – wohl Milliarden wert – inmitten Seouls wird dann frei werden. Die rundherum angesiedelten Lokale und Bars galten lange als unschick. Heutzutage ist das anders. Gegenüber Chos Büro steht eine neue Boutique von *Comme des Garçons*, einem japanischen Modedesigner, mit einer *Rose Bakery* und einem *Guerilla Shop* im Parterre. Oberhalb davon das *Leeum Samsung Museum of Art*. Umfassendste und bedeutendste Sammlung moderner aber auch «antiker» koreanischer Kunst. Drei Europäer haben das Museum für ein Familienmitglied der Lee-Familie, die den Samsung-Konzern beherrscht, konzipiert: Mario Botta, Rem Koolhaas und Jean Nouvel. Familie Lee gehört halb Seoul (die andere Hälfte gehört Hyundai, LG und den übrigen mächtigen *Chaebol*-Firmen).

2010 wurde Seoul der Titel *Design Capital of the World* verliehen. Die Karawane der internationalen Stararchitects zieht durch die Stadt. Zaha Hadids neuer Kulturpalast *Dongdaemun Design Plaza & Park* steht vor der Vollendung. Daniel Libeskind plant seinen *Dream Hub Yongsan IBD*. Herzog & de Meuron werden bald ihr erstes Seoul-Gebäude bauen. Und während die Karawane weiterzieht, fesselt einen das Fieber an Seoul wie an ein Krankenbett. Man verliert sich. Wie im filigranen Kunstwerk *Reflection* des Koreaner Do-ho Suh. *Reflection* zeigt ein aus Nylonfäden geschaffenes Tor, das sich selbst zu spiegeln scheint. Man bleibt unschlüssig, ob man nun eine Spiegeltür oder das richtige Tor vor sich hat.

THE FEBRILE

EVERYONE HAS HEARD OF SEOUL BUT ONLY A FEW HAVE BEEN THERE.



SEOUL. City on the Han River. Soft vowel sequence (E, O, U) framed by two hard consonants (S, L). Korean is an onomatopoeic language. CHONG, GYONG, GYE, EO, SEO or just SEOUL. Climate: icy, north-easterly winds in winter; hot and humid summers. Geography: North Korea is 40 km away. The 38th degree of latitude has divided Korea into two halves since 1953. War in the front yard. Topology: the north is sealed off by mountain ranges. Four inner and four outer mountains. Wedged into the interjaent valleys. Open to the south. Architecture: Absence of the past, despite a 600-year history as capital. The past came to an end on February, 10th 2008. A 69-year old set the roof of the *Sungnyemun* city gate on fire. It burned down completely. Many Koreans – both men and women – would lynch the arsonist if they could get their hands on him – immediately. A fire like the one at the Chapel Bridge in Lucerne – in a larger Asian dimension. A national-collective tragedy. The gate, dating from the 14th Century, called *Namdaemun* (South Gate), was one of the last monuments that had survived the Japanese occupation (1910 – 1945) and the Korean War (1950 – 1953). Seoul, like Tokyo or Shanghai and countless cities in Asia – is primarily one thing: modern. Hyper-modern. Hyper-ugly. Hyper-beautiful. One could also add something that can be described as hyper-Korean, which might very rapidly become something hyper-febrile.

NATIONAL FEVER. Korea is a homogenous country. Koreans rarely marry non-Koreans. Being Korean begins earlier than elsewhere; at procreation. At birth, Koreans are already one year old. The Christian faith is widespread. The churches were important in the resistance towards the dictatorships after the Korean War. The identification of Koreans with their country runs deep. The centuries of threats and invasions from the outside have led to an inward concentration. There is always fever in the defence of Korean values and it becomes virulent as soon as the country feels it is at a disadvantage.

GROWTH FEVER. The word Seoul comes from *shabol*, big city, capital. The capital “capital city”. After the Korean War, Seoul had a population of barely 1 million inhabitants. 10 years later there were 1.5 million – then 10 million. Soon there will be 25 million if one considers Seoul to include the metropolitan region *Sudogwon*. Every second Korean lives in *Sudogwon*. The whole country has caught the Seoul virus: 50 million people. South Korea is relatively small. It is barely larger than Hungary or Portugal. Two and half times the size of Switzerland; therefore, it's extraordinarily densely populated. The growth of the urban population would have triggered worldwide astonishment if Korea were bigger and not jammed in between giants like China, Japan (or Russia). Economic development prompted even greater astonishment. Until the Asian crisis in 1997, South Korea's economic growth rate of 8% per annum over years quasi toppled it into affluence. *South Korea Inc.* has given rise to global companies such as Samsung.

ART FEVER. Everything accumulates in Seoul, South Korea's head, heart and stomach. South Korea = Seoul. Economic-political centre. Fashion centre. Plastic surgery centre (clinic after clinic in *Apujong*. Bigger eyes, larger breasts, longer legs). Art centre. Galleries etc – or rather centres: one of the most compact is in the northeast, directly next to the *Gyeongbokgung* Palace. *Samcheong-dong*. Cafés. Small boutiques, some rows of *Hanok*, traditional Korean houses, left standing. Everything is quaint, and allegedly accessible. Large in comparison is the *Kukje Gallery*, regularly at Art Basel (in sight distance from *von Bartha Galerie*). Alongside: the *Hyundai Gallery*; sponsored by Hyundai. At the last visit, the gallery showed works by the German photographer, Thomas Struth, *Korea 2007 – 2010*: formidable port facilities, seas of containers (Korea is one of the most important producers of freighters worldwide), and houses as spaceships. Deserted. “Deserted” is something unimaginable in Seoul. People are everywhere: at the night markets (housewives); in *Insadong* (tourists from China and Japan), in the university area, *Hongik* (students). Hundreds, thousands are on the road: colourful; garish. Healthy food is eaten (*Bibimbap* or *Samgyetang*) and unhealthy drinks (*Soju*) are drunk. When you clink glasses, you say *Chang*. Korean laughter echoes through the night. The laughter is loud, drunk, energetic, and joyous.

HERO FEVER. On the west side of the *Gyeongbokgung* Palace, there is a niche for studios, smaller galleries. An emergence. The source of the *Cheonggyecheon*, a river exposed a few years ago, is to the south of the *Gyeongbokgung* Palace. The *Cheonggyecheon* meanders through the city. After six

David Iselin is an economist and freelance author. He lives in Basel.



THE KUKJE GALLERY

PHOTO BY JAE-HYUN KIM



THE GOLDEN KING SEJONG IN FRONT OF THE GYEONGBOKGUNG PALACE

PHOTO BY SUNGKUN HONG

kilometres, it gushes into the Han. Claes Oldenburg and Coosje van Bruggen's *Spring* (2006) stands conspicuously at its source. A colourful spiral shell winds its way 20 metres up into the Seoul sky. Behind, the sentries of Seoul keep vigil on *Sejong* Boulevard. The golden King Sejong (1418 – 1450) introduced *Hangeul*, the Korean handwriting, which is still in use today. And showing his backside to the King, so to speak, the admiral and national hero, *Yi Sun-sin*, who at the end of the 16th Century fended off a Japanese invasion. (However, the Japanese later overran Korea).

INTOXICATION FEVER. Dusk. Following the course of the *Cheonggyecheon*, crossing the Han, one reaches *Chungdam-dong*. A nocturnal hell ride by taxi: 120 km/h over bridges stretching across the Han. *Chungdam-dong*. One of Seoul's architectural icons of Seoul stands there: the *Galleria Department Store*: an appropriate iconographic shopping centre for this shopping city. At night, the façade of the cube, clad with LED scales, emits a hallucinatory glow. At a stone's throw, the *Platoon Kunstballe* – address for performances/bar hopping/exhibitions in one. Nearby is the gallery house, *Nature Poem*. Four floors. On the ground floor: the Opera Gallery, which thanks to its large showcase windows, brings its artists to the streets. On the second floor: the *Nam June Paik Museum*. Paik, who died in 2006, was one of the founding fathers of video art. Korean art superstar. Minsuk Cho built *Nature Poem*. The Korean Pavilion (giant *Hangeul* letters) from last year's world exhibition in Shanghai was designed in his office. Eclectic construction, even for example, the pompous *Boutique Monaco*, leaves one a little irresolute.

ARCHITECTURE FEVER. Cho's office is located in *Itaewon*, north of the Han. Lunch together. Kimchi, rice, and soup. (Cho eats incredibly fast. Before one swallows twice, he has already smoked three cigarettes for digestion). The American army base is located in *Itaewon*. The presence of the U.S. is highly visible in Seoul. In 2015, the army base shall move to a new location. Away from the city. A large area – probably worth billions – will then become available in the middle of Seoul. The surrounding pubs and bars had long been considered unhip. Today, it is different. Across from Cho's office, there is a new *Comme des Garçons* shop, a Japanese fashion label, with a *Rose Bakery* and a *Guerilla Shop* on the ground floor. Above, is the *Leeum Samsung Museum of Art*; the most comprehensive and important collection of modern but also of “antique” Korean art. Three Europeans conceptually designed the museum for a family member of the Lee family, which dominates the Samsung Group: Mario Botta, Rem Koolhaas and Jean Nouvel. Half of Seoul belongs to the Lee family (the other half belongs to Hyundai, LG, and whatever the remaining powerful *Chaebol*-companies are called).

In 2010, Seoul was awarded the title, “Design Capital of the World”. Caravans of international star architects are pulling ahead through the city. Zaha Hadid's new culture palace, *Dongdaemun Design Plaza & Park*, is nearing completion. Daniel Libeskind is planning his *Dream Hub Yongsan IBD*. Herzog & de Meuron will soon build their first Seoul-building. And as the caravans push along, the fever letters one to Seoul like to a sickbed. One loses oneself; like in the filigree work of art, *Reflection*, by the Korean artist, Do-ho Suh. *Reflection* shows a gateway made from nylon threads, which seems to mirror itself. It remains uncertain whether one can only see the reflection or the real gateway in front of oneself.

BERNAR VENET AT VERSAILLES

JUNE 1 – NOVEMBER 1, 2011



85.8° ARC X 16, 2011, CORTEN STEEL, HEIGHT: 22 METERS



EFFONDREMENT: 225.5° ARC X 16, 2011, CORTEN STEEL, SITE-SPECIFIC DIMENSIONS



9 OBLIQUE LINES, 2011, CORTEN STEEL, HEIGHT: 980 CM *



FOUR INDETERMINATE LINES, 2011, CORTEN STEEL, 270 (H) X 550 X 320 CM



219.5° ARC X 28, 2011, CORTEN STEEL, HEIGHT: 400 CM

ALL PHOTOS BY PHILIPPE CHANCEL
EXCEPT *: PHOTO BY FRANÇOIS TRAVAUX

IMPRESSUM

REDAKTION: MARGARETA VON BARTHA/RETO THÜRING | ÜBERSETZUNGEN: KATHARINA HUTTER DOSHI/ANJA-ELENA BRANDIS | LEKTORAT: ANJA-ELENA BRANDIS | KONZEPT/
GESTALTUNG: HARTMANNSCHWEIZER.CH | LITHOGRAFIE: BILDUNKT AG | DRUCK: B&K OFFSETDRUCK GMBH | PAPIER: CYCLUS, 70GM2 | NÄCHSTE AUSGABE NR. 04/2011:
NOVEMBER 2011 | EDITORS: MARGARETA VON BARTHA/RETO THÜRING | TRANSLATIONS: KATHARINA HUTTER DOSHI/ANJA-ELENA BRANDIS | EDITORIAL OFFICE: ANJA-
ELENA BRANDIS | CONCEPT/DESIGN: HARTMANNSCHWEIZER.CH | LITHOGRAPHY: BILDUNKT AG | PRINT: B&K OFFSETDRUCK GMBH | PAPER: CYCLUS, 70GM2 | NEXT EDITION
NR. 04/2011: NOVEMBER 2011

PING-PONG COMPETITION AT VON BARTHA GARAGE, 2011



VON BARTHA

VON BARTHA | **GARAGE** | KANNENFELDPLATZ 6 | 4056 BASEL | SWITZERLAND | T +41 61 322 10 00
VON BARTHA | **COLLECTION** | SCHERTLINGASSE 16 | 4051 BASEL | SWITZERLAND | T +41 61 271 63 84
VON BARTHA | **CHESA** | CHESA PERINI | VIA MAISTRA | 7525 S-CHANF | SWITZERLAND | T +41 79 320 76 84
F +41 61 322 09 09 | INFO@VONBARTHA.COM | WWW.VONBARTHA.COM