VON BARTHA

QUARTERLY REPORT 04/11

04//11

EINLEITUNG ZU DER AKTUELLEN AUSGABE UND AUS SPEZIELLEM ANLASS WERDE EINMAL ICH SO ETWAS WIE EIN VORWORT SCHREIBEN. DIE EINLEITUNG IST DENN AUCH ETWAS LÄNGER GEWORDEN ALS ÜBLICH, ABER DIES NICHT OHNE GRUND. DOCH LESEN SIE SELBST...

2006 war ein spezielles Jahr für mich und die Galerie. Nach einem intensiven Jahr in Berlin bei der Galerie Nordenhake habe ich mich entschieden nach Basel zurückzukehren und den zeitgenössischen Teil der Galerie zu führen. Kein einfacher Entschluss, war doch die Zeit in Berlin besonders spannend und der Schritt nach Basel ein wichtiger Entscheid in meinem Leben. Doch die Galerie befand sich im Umbruch und der Moment erschien mir ideal und nach der Eröffnung der VON BARTHA CHESA war der Wunsch nach einem weiteren Raum in Basel drängend.

Durch einen Glücksfall und einen sehr engen Freund der Familie stiessen wir auf die Garage am Kannenfeldplatz. Im Oktober 2006 besichtigten wir zum ersten Mal die still gelegte, etwas herunter gekommene Garage am Kannenfeldplatz und sofort war mir klar, dass der Raum schlicht perfekt war für eine Galerie und Visionen waren schnell geboren. Der Kauf der Liegenschaft wurde Mitte Oktober verwirklicht.

Nun liegt dieser Schritt inzwischen ganze 5 Jahre zurück. Es war eine Entscheidung von grosser Tragkraft, für die Galerie und mich, aber es ging sehr lange, bis uns das allen klar wurde. Am Anfang stand der Wunsch nach

THE VON BARTHA GARAGE DURING THE RENOVATION, JULY 2007 PHOTO BY LUKAS VOELLMY

einer kleinen Renovation mit geringem Aufwand. Wer die Garage kennt, der weiss, dass uns dies nicht gelungen ist. Gott sei Dank! In kurzer Zeit wurden viele Entscheidungen unter hohem Zeitdruck gefällt und es erstaunt mich bis heute, dass wir keinen davon bereuen oder jemals das Gefühl aufgekommen wäre, etwas falsch gemacht zu haben. Es liegt bestimmt auch an sehr wichtigen Menschen in meinem Leben, welche diesen Weg mit uns gegangen sind und immer mit Rat und Tat zur Seite standen. So ist es zum Beispiel Claes Nordenhake zu verdanken, dass die Avia Tankstelle bis heute vor der Galerie steht und nicht nach meinem Wunsch entfernt wurde. Ich erinnere mich noch sehr gut daran, wie ich mit Claes in der Garage stand, wir beide nach aussen blickten und ich meinte, diese Tankstelle würden wir entfernen, es ginge ja nicht, dass man eine Tankstelle vor der Galerie hätte. Claes, energiegeladen wie er ist, hat mich daraufhin ziemlich energisch angefahren und mir erklärt, dass diese Tankstelle ein Teil der Geschichte dieses Ortes, der städtischen Architektur und als Objekt wundervoll sei. Und weiter: Ich dürfte Sie unter keinen Umständen entfernen, das verbiete er mir. Nun gut, ich gebe zu, sehr viel Respekt vor ihm zu haben, und aus diesem Grund wurde dieser Diskussionspunkt sofort begraben und heute steht die Tankstelle wie ein Aushängeschild vor unserer Galerie.

Auch die Arbeit der jungen Architekten Chasper Schmidlin und meinem guten Freund Lukas Voellmy war hervorragend. Bis heute finden wir keine Fehler an der Galerie. Lukas macht mich zwar ab und zu auf etwas aufmerksam, das man noch besser hätte machen können, aber dabei handelt es sich eher um Details als um grosse architektonische Eingriffe. Die Galerie ist ein Traum zum Arbeiten und hat es uns ermöglicht, in den letzten 3 Jahren viele wichtige nationale und internationale Künstler nach Basel zu holen.

Der Einzug war eine logistische Grosstat und ich vergesse niemals den ersten Tag in der Galerie. Bis zu diesem Tag hatte ich keine grossen Zweifel, dass es ein erfolgreiches Projekt wird. Die Räume waren fast fertig, die erste Ausstellung bereits komplett geplant und die Art Basel stand auch vor der Türe. Aber als ich mich plötzlich im leeren Raum wiederfand, und ich gerade sehr viele schlaflose Nächte hinter mir hatte, wurde mir die Dimension dieses Projektes bewusst. «This is it», dachte ich nur. «Alright, jetzt kannst du nicht mehr einfach ins Flugzeug steigen und in einer anderen Stadt arbeiten. Hier und jetzt fängt es an». In diesem Moment war ich froh, dass mir Lukas Voellmy, meine damalige Partnerin und wichtige Freunde zur Seite standen. Ein leichtes Gefühl von Angst machte sich breit. Es fehlte mir aber die Zeit, um mich allzu lange damit beschäftigen zu können und ich musste einen idiotisch engen Zeitplan erfüllen.

Wir haben uns für den Raum entschieden, weil wir alle den Wunsch hatten, die Galerie nach aussen zu öffnen und zu zeigen, was wir machen. Das Ziel ist es bis heute geblieben, das zeitgenössische Programm Schritt für Schritt anzupassen und ein international angesehenes Profil zu entwickeln. Kein einfaches Unterfangen, wenn man bedenkt, dass sich die Galerie hauptsächlich mit der klassischen Moderne in der Kunstwelt etabliert hat. Es war uns deshalb auch bewusst, dass wir mit der VON BARTHA COLLECTION zwar ein wundervolles Stadthaus besitzen, dass sich an der Schertlingasse aber keine zeitgenössischen Künstler wie Bernar Venet oder Beat Zoderer zeigen lassen. Die Räume am Kannenfeldplatz hingegen eignen sich perfekt, um verschiedene Formate und Projekte zu verwirklichen. In den Jahren sind viele Künstler nach Basel gekommen um die Garage zu besichtigen und die Reaktionen könnten positiver nicht sein. Auch der Schwerpunkt im Programm auf Schweizer Positionen hat sich verstärkt. Wir haben unser Ausstellungskonzept immer wieder überarbeitet und alle unsere Künstler sind in alle Prozesse stark eingebunden. Viele Entscheidungen für neue Künstler, Messen oder auch Ausstellungen werden zusammen besprochen und es ist für mich einer der schönsten Aspekte meiner Arbeit, die Künstler immer wieder in Basel zu sehen um mit Ihnen Zeit in der Garage zu verbringen! Es werden so viele grossartige Ideen geboren.

Es ist eine Sache, einen grossen Raum zu haben und diesen mit grossen Installationen zu bespielen, es ist aber eine noch viel grössere Herausforderung, ein Programm zu führen, in dem die Künstlerpositionen einen spannenden Diskurs untereinander und miteinander entwickeln. Die Geschichte der Galerie schrieb lange einen sehr minimalen und auch etwas klassisch ausgelegten Kurs vor. Das zu durchbrechen hat Jahre gedauert, aber inzwischen haben wir ein sehr facettenreiches Programm. Das beweisen auch die verschiedenen Projekte an der Art Unlimited. Mit BEAT ZODERER und SARAH OPPENHEIMER in 2009 und mit CHRISTIAN ANDERSSON und DANIEL ROBERT HUNZIKER 2011 konnten wir einmal mehr vor grossem Publikum zeigen, wohin die Reise gehen soll.

Jede neue Ausstellung stellt die Garage wieder vor eine neue Herausforderung. Natürlich gibt es Ausstellungen, welche man im Nachhinein anders konzipiert hätte, aber die Erfahrungen tragen dazu bei, jede neue Ausstellung anders anzugehen. Mit der aktuellen Ausstellung von Terry Haggerty und der folgenden Ausstellung von Bernar Venet wird die Garage zweimal komplett anders anzutreffen sein. Das erhöht die Spannung und den Reiz für unsere Sammler und Freunde, die Garage zu besuchen – und falls sie den Weg noch nicht in die Garage gefunden haben sollten: wir liegen am Kannenfeldplatz, gleich hinter der Avia Tankstelle.

Nun gut, fünf Jahre Garage. Aber das ist nicht das einzige Jubiläum! Vor drei Jahren erschien die erste Ausgabe des Quarterly Report. Unglaublich, wie schnell die Zeit vergeht!
Ihr Stefan

CONTENT Karim Noureldin: About the history of the the Avant-garde 4 | Meret Ernst: Design column 5 | Laura Tansini: Bernar Venet 6 Gwendolin Kremer: Sebastian Hempel 9 | Quinn Latimer: Example: Switzerland. Unbounding and Crossing Over as Art 10 | Benjamin Adler: Rudolf Steiner 12 | Christian Schaernack: Market Rumours 13 | Kate Sutton: Moscow 14

GET IN TOUCH: LESERBRIEFE@VONBARTHA.COM TITELSEITE/FRONTCOVER: BERNAR VENET, GRIB 1, 2011, TORCH-CUT, WAXED STEEL, 248 X 246 X 3.5 CM

INTRODUCTION I AM WRITING KIND OF A PREFACE FOR THE CURRENT ISSUE – FOR A SPECIAL OCCASION. THEREFORE, THE INTRODUCTION IS A LITTLE LONGER THAN USUAL BUT THIS IS NOT WITHOUT REASON. READ ON FOR YOURSELVES...

2006 was a special year for me and the gallery. After an intense year in Berlin at the Nordenhake Gallery, I decided to return to Basel to lead the contemporary section of the gallery. It was not an easy decision because my time in Berlin was most exciting and the move to Basel was an important decision in my life. Yet the gallery was in upheaval and the time seemed ideal as, after the opening of VON BARTHA CHESA, there was a pressing desire for another gallery in Basel.

Through a stroke of luck and a very close family friend, we came across the Garage at Kannenfeldplatz. In October 2006 we looked around the somewhat run-down and abandoned garage; it was immediately clear to me that the space was simply perfect for a gallery and visions were quickly born. The purchase of the property occurred in mid-October.

It has been a full five years since we took this step. It was a decision of great significance for both the gallery and me, but it was a long time before it became clear to us all. At the beginning, we envisaged a small renovation with little effort. However, whoever knows the garage, knows that this did not work! Thank Goodness! In a short time many decisions were made under extreme time pressure and it amazes me to this day that we do not regret any of them and that the feeling we did something wrong never came up. Certainly, this is also due to the very important people in my life, who accompanied us on this path and always supported us with their advice and their deeds. For example, it is thanks to Claes Nordenhake that the Avia petrol station still stands in front of the gallery to this day and was not removed upon my request. I still remember very well, how I was standing in the Garage with Claes and how we were both looking outside. I said that we would be removing the petrol station; it was simply not right to have a petrol station in front of a gallery. Claes, as energetic as he is, challenged me and explained to me quite forcefully that the petrol station was part of the history of the place, of the city's architecture and that is was wonderful as an object. Furthermore, I should not remove it under any circumstances; he even forbade me doing it. Well, I have to admit that I do have a lot of respect for him, and it is for that reason that this discussion point was immediately buried and the petrol station stands like a flagship in front of our gallery today.

The work by the young architects Chasper Schmidlin and my good friend Lukas Voellmy was also outstanding. To this day, we have not found any faults within the gallery. Lukas sometimes draws my attention to something which could have been done better. Yet it is always more about the details than any major architectural intervention. The gallery is a dream to work in and has enabled us to bring many important artists, both national and international, to Basel in the past three years.

Moving in was a logistical feat and I shall never forget the first day in the gallery. Until that day, I did not have any major doubts that it would be a successful project. The rooms were almost finished, the first exhibition was already completely planned and Art Basel was also imminent. Yet, as I suddenly found myself in the empty room, after many sleepless nights, I became aware of the dimension of the project. "This is it", I said to myself. "Alright, now you cannot just get on an airplane and work in another city. It is beginning here and now". At that moment, I was glad that Lukas Voellmy, my former girlfriend and important friends were by my side. A slight feeling of anxiety took hold. Yet, I did not have the time to worry about it for too long, as I had to work according to an idiotically tight schedule.

We opted for this space because we wanted to open up the gallery to the public and show you what we do. To this day, the goals of adjusting the contemporary programme step by step and developing an internationally esteemed profile has remained. Not an easy undertaking considering that the gallery established itself in the art world mainly with classical modernity. We were indeed also aware that despite possessing a beautiful town house for the VON BARTHA COLLECTION, we were not able to exhibit any contemporary artists such as Bernar Venet or Beat Zoderer at Schertlingasse. The rooms at Kannenfeldplatz, however, were perfectly suited to realize various formats and projects. In the past years, many artists have come to Basel to view the Garage and the reactions could not have been more positive. The focus on Swiss positions has also grown in the programme. We have consistently revised our exhibition concept and all our artists are very involved in all the processes. Many decisions for new artists, fairs or even exhibitions are discussed together. For me, one of the most pleasant aspects of my work is to see artists in Basel time and again and to spend time with them in the Garage! So many great ideas are born there!

SARAH OPPENHEIMER, *OE-154511,* 2010, ALUMINIUM, CORIAN, VENEER, PLYWOOD, TENSION CABLE, EXISTING ARCHITECTURE, DIMENSIONS VARIABLE
PHOTO BY ANDREAS ZIMMERMANN

It is one matter to have a large room and create large installations in it, but it is an even greater challenge to arrange a programme, in which the artists' positions develop an exciting discourse together and amongst one another. For a long time, the history of the gallery prescribed a very minimal and also a somewhat classically-construed course. It took years to break through this, but in the meantime we have developed a multifarious programme. The various projects at Art Unlimited prove this. With BEAT ZODERER and SARAH OPPENHEIMER in 2009 and CHRISTIAN ANDERSSON und DANIEL ROBERT HUNZIKER in 2011, we have been once again able to show to a large crowd where the journey is heading.

Each new exhibition creates a new challenge for the Garage. Of course, there are exhibitions which in hindsight could have been conceived in another way, but experience teaches us to address every new exhibition differently. With the current exhibition by Terry Haggerty and the following exhibition by Bernar Venet, the Garage will be completely different both times. This increases the excitement and the attraction for our collectors and friends to visit the Garage – and in case you have not yet found your way to the Garage: we are at Kannenfeldplatz, right behind the Avia petrol station.

Five years of the Garage is not the only jubilee we are celebrating! Three years ago the first edition of the Quarterly Report was issued. It's unbelievable how fast time goes by!
Yours, Stefan

TEXT: KARIM NOURELDIN

WIE DER ADLER LANDETE ODER DIE GESCHICHTE DER AVANTGARDE

Wie in der Kunst gab es im Autodesign Entwürfe, die ihrer Zeit weit voraus waren und somit vom Publikum nie, oder wenigstens lange nicht verstanden wurden. Eine dieser Konzeptionen eines Fahrzeugs entstand Mitte der Siebziger Jahre bei American Motors Corporation, kurz AMC. Die Firma, aus einem Konglomerat heute längst vergessener Marken wie Nash, Hudson und Willys/Jeep entstanden, war schon immer der «Underdog» der amerikanischen Automobilhersteller gewesen – und entsprechend auch fast immer pleite. So entstanden aus der Not heraus, keine richtig neuen Fahrzeuge entwickeln zu können, wunderbar skurrile Objekte wie der AMC Gremlin, der als Kleinwagen dem VW Käfer Konkurrenz machen sollte; und da AMC kein Geld hatte, sägte die Firma kurzerhand das Heck Ihrer Limousine ab und verkaufte das Auto so als Stadtwagen (den aber nur wenige haben wollten). AMC wollte es danach besser machen und brachte später den noch skurrileren AMC Pacer heraus, welcher zwei verschieden breite Türen besass, denn der Beifahrer sollte mehr Platz zum Aussteigen erhalten als der Fahrer. Auch dieses Modell, so speziell und neuartig sein Design auch war, blieb ein Ladenhüter. Und als AMC schliesslich wirklich kein Geld mehr hatte um ihre altgediente Limousine Concord (die mit dem abgeschnittenen Heck…) neu zu entwickeln, entstand wiederum, diesmal sozusagen aus noch grösserer, geradezu existenzieller Not heraus, ein neues Fahrzeug. Aber dieses Mal sollte es ein epochaler und wegweisender Autoentwurf werden, der noch heute Bestand hat und – vor allem als Serienauto – einzigartig war: der AMC Eagle.

1987 AMC EAGLE, BROOKLYN 1999

Ich mochte die Marke AMC schon immer. (Wie auch leichte Rennvelos, die ich die letzten 20 Jahre fuhr, während alle Moutainbikes benutzten, und ich kürzlich mit Schrecken feststellen musste, dass sich nun alle ein Rennvelo oder Fixies kaufen; oder Carhartt-Bauarbeiterhosen, die ich in NY im Atelier benützte, weil sie mit $18 nicht nur die billigsten sondern auch die widerstandsfähigsten Arbeitshosen waren, bis sie später Skateboarder entdeckten und noch viel später, und heute noch, als ultracooles Label sechsmal so teuer wurden). AMC war jedenfalls so eine Firma, die spezieller war als alles Andere, und die mich deshalb naturgemäss (um ein Wort meines Lieblingsschriftstellers Thomas Bernhard zu benützen) faszinierte. Doch was machte den AMC Eagle so speziell? Das Auto sah gut aus, war robust, hatte als Kombi eine Heckklappe, die an ein sportliches Coupé erinnerte, hatte breite Kotflügel, Zweitonlackierung und die Karrosserie des Concord, aber nun Vierradantrieb. Das gab es vorher noch nie! Mitte der siebziger Jahre war dieser Antrieb landwirtschaftlichen Fahrzeugen vorbehalten, einem Unimog, einem Landrover und kurz danach Range Rover, aber niemand bot dies in einem ganz normalen Auto an. Subaru und Audi bastelten zwar an einem ähnlichen Konzept, aber AMC bot neben einem Kombi auch eine Limousine und ein Coupé an, und dies alles schon 1980. Ich fand meinen AMC Eagle am Strassenrand in Brooklyn parkiert, mit einem «For sale»-Schild. Und nachdem ich jeden Morgen meinen Bagel mit Creamcheese und Kaffee bestellte, während der Besitzer vorfuhr, sagte ich mir, wenn der Wagen ja noch fährt, dann muss ich ihn kaufen. Der Wagen war hellblau, genauer gesagt, alles daran war hellblau: Aussen und Innen, Sitze, Armaturenbrett, Teppiche, Dachhimmel, Gangschaltung, Türbezüge, Kofferraum, Werkzeugkasten, Kopfstützen und selbst das Cover der Bedienungsanleitung war: hellblau. Dazu ein dunkelblaues Vinyldach und die passende dunkelblaue Kontrastlackierung im unteren Bereich der Karrosserie: Es war ein wunderbares Kunstwerk, eine Hommage an die Farbe Blau, wie sie wohl nur noch Yves Klein besser hinbekommen hat. Der Wagen mit den riesengrossen Rädern bewährte sich nicht nur als ultracooles Gefährt für Vernissagen, sondern auch im tiefsten New Yorker Winter, wenn die Subway blockiert und mein Loft in Brooklyn nur per 4x4 zu erreichen war. Im Sommer cruiste man Richtung Meer, Montauk oder in die Hamptons, und konnte selbst im Sand weiter- oder Dünen hochfahren, was ich – leider – nur einmal ausprobieren durfte. Mit seinem hochgelegten Fahrwerk sah das Auto, obwohl ganz Limousine, wirklich sehr seltsam aus und das beste Kompliment, das ich dazu je erhalten habe, kam von einem Coca-Cola nippenden Amerikaner, der mich fragte, wie ich es geschafft habe, den Wagen so cool zu tunen… den AMC Eagle kannte definitiv niemand.

Die Schweizer übrigens liebten ihn und man sah ihn oft in Graubünden oder im Wallis: er hatte lange Zeit keine Gegenspieler, keine Konkurrenz: Avantgarde eben. Ich verkaufte den Wagen später an einen Freund, denn es wäre zu umständlich gewesen, den Eagle per Container zu verschiffen. (Jener Freund hielt sich leider nicht an den Rat, nie in voller Fahrt von Zweirad- auf Vierradantrieb umzuschalten; das Getriebe zerbröselte und, wie er mir mit trauriger Stimme erzählte, man konnte den Wagen nicht mal mehr anschieben. Der Eagle musste schliesslich per Kran auf einen Abschlepper gehievt werden, um in die ewigen Jagdgründe zu verschwinden.) Und wie gings mit der Firma AMC weiter? Sie wurde von Renault gekauft, später an Chrysler weitergereicht, welche AMC endgültig pleite gehen liessen, da sie nur an Jeep interessiert waren. Aber auch Chrysler ist heute nicht mehr eigenständig…

«History repeats itself», sagt man. Aber warum sollte Audi die gleichen Fehler wie AMC machen und erst noch ein ähnliches Auto wie den AMC Eagle auf die Beine stellen? Audi war, wie AMC, aus einem Konglomerat von vier Marken entstanden: DKW, Wanderer, Horch und NSU. Alle gingen pleite und VW kaufte darum alle auf. Audi war eine biedere, langweilige Marke, gekauft von langweiligen und biederen Leuten, die aber immerhin gut rechnen konnten, denn fürs Geld gab es ausgesprochen progressive Autos. So progressiv, dass VW – die Ende der sechziger Jahre dem Publikum mit dem VW Käfer immer noch ein Produkt verkaufte, welches in den frühen dreissiger Jahren entwickelt wurde und noch keinen Nachfolger bereit hatte – Audi den neuen Kleinwagen Audi 50 kurzerhand wegschnappte, um ihn als VW Polo zu vermarkten. Und als Audi eine moderne Limousine, den Audi 80 hinstellte, klaute ihn VW erneut und nannte ihn VW Passat. «So kann es nicht weitergehen», sagte sich wohl Audi-Chef Ferdinand Piech, (immerhin Enkel von Ferdinand Porsche, welcher für VW den Käfer entwickelt hatte), «wir brauchen einen Vorsprung durch Technik, um endlich diese Kopisten in Wolfsburg auszutricksen». Er erinnerte sich an ein allradangetriebenes Militärfahrzeug, das er bei Porsche mitentwickelt hatte und spendierte das Fahrwerk einer Limousine : das Konzept des Audi Quattro war geboren und der AMC Eagle hatte einen Bruder im Geist bekommen. Soweit so gut, denn anders als AMC wurde Audi damit mehr und mehr zu einer angesehenen Marke, aber auch sie machten Fehler: Ende der neunziger Jahre hatte Audi den Geländewagen/SUV-Trend total verschlafen und noch kein Produkt in Reichweite. Man kann sich moralisch über diese grossen Fahrzeuge auslassen wie man will, Tatsache war, Audi hatte ein Problem und sein Vorsprung durch Technik verkleinerte sich merklich und schnell. Und, wie bei AMC 20 Jahre früher, entstand aus diesem Dilemma heraus ein wirklich eigenständiger, epochaler Designentwurf: der Audi allroad. Audi nahm einen ziemlich normalen A6 Kombi und baute jenen in ein absolut unverwechselbares Gefährt um, das ohne Konkurrenz war und ist, weil niemand damit gerechnet hatte. Das Auto hat einen funktionalen Charme, welcher an Dieter Rams' Objekte für Braun erinnert (die ja als Inspiration für die meisten Apple/Mac-Produkte angesehen werden) – ein echtes «Form follows function»-Auto. Wenn schon, denn schon, sagten sich wohl die Entwickler und spendierten dem allroad eine Schaltung, die von Porsche für den 911er entwickelt wurde, Zweitonlackierung, Bose Soundsystem, ein V6 mit zwei Turbos, permamentem Allradantrieb und, das Beste, eine höhenverstellbare Luftfederung, welche man unter Anderem vom Citroën DS oder Mercedes 600 her kannte.

Kürzlich fuhr ich mit dem Audi allroad in die Waadtländeralpen und ein regnerischer Julitag verwandelte die Gegend in eine einzige Kuhweide; von Strasse weit und breit nichts mehr zu sehen. Die Luftfederung des allroads hob auf Knopfdruck sein Niveau um 10 cm und mutierte nun zum Unimog, auf dem Rückweg hingegen senkte sich das System auf der Autobahn automatisch um 15cm, um, einem Sportwagen gleich, mich schnellstmöglicht wieder nach Hause zu bringen. Dekadent vielleicht, aber auf jeden Fall sehr angenehm. Die seltsame Kombination von Attributen, die eigentlich nicht zusammengehören und doch so gut funktionieren, und die mittlerweile unsere heutige, klassenlose Gesellschaft definieren, das haben der AMC Eagle und der Audi allroad gemeinsam. Sie waren darin gleichsam Avantgarde, jeder auf seine Weise.

Karim Noureldin lebt heute in der Westschweiz. Er unterrichtet u.a. an der ECAL/Hochschule für Kunst und Design, Lausanne.

1985 AMC EAGLE, NEBRASKA 2005

TEXT: KARIM NOURELDIN

HOW THE EAGLE LANDED OR THE HISTORY OF THE AVANT-GARDE

Just like in art, in car design there have been also designs that were way ahead of their time and thus never or at least not understood for a long time by the public. One of these conceptions for a vehicle was developed in the middle of the Seventies by American Motors Corporation or in short AMC. The company, a conglomerate – an accrual of now long-forgotten brands such as Nash, Hudson, Willys/Jeep, had always been the underdog of the American automobile industry and therefore almost always broke. Thus, out of need and the inability to develop any real new cars – wonderfully bizarre objects came into being, such as the AMC Gremlin, a small car that should have been a competitor to the VW Beetle. Because AMC had no money, the company cut off the rear end of its sedan without further ado and sold the car as a city car (of which only a few wanted to buy). AMC then wanted to do better and launched the even more bizarre Pacer, which possessed two doors with different widths so that the passenger had more space to alight than the driver. Even that model, with its special and innovative design, remained a slow seller. Only once AMC had no more money to redevelop its long-serving Concord sedan (the one with a truncated rear), a new vehicle emerged again – this time, so to speak, from even greater or even an existential need. But this time it would become an epochal and trailblazing car design, which still endures today and was especially unique as a car series – the AMC Eagle.

I have always liked the AMC brand. (Just as I have always liked light racing bikes, which I have been riding for the last 20 years while everyone was riding mountain bikes and I recently noticed with horror that everyone is now buying a racing bike or a fixie; or Carhartt construction-worker pants, which I wore in my studio in NY because at $18 they were not only the cheapest but also the most durable work pants until they were later discovered by skateboarders and much later, became an ultra cool label – and still are today – and they became six times more expensive). AMC was in any case one of those companies, which was more special than all the others and which, therefore, naturally (to use a word from my favourite author, Thomas Bernhard) intrigued me. But what made the AMC Eagle so special? The car looked cool and was robust; as a station wagon it had a hatchback, reminiscent of a sporty coupé; it had wide fenders, two-tone varnishing and the body of the Concord but now with four-wheel drive. That never existed before! In the mid-Seventies it was reserved for farm vehicles, for Unimog, Land Rover and shortly thereafter, Range Rover but no one offered this in a completely normal car. Subaru and Audi were, however, tinkering with a similar concept but AMC offered it not only for the station wagon but also for the sedan and coupé – all this already back in 1980.

I found my AMC Eagle, parked at the curb of the road in Brooklyn with a "For Sale" sign on it. And after watching the owner drive up with it while I ordered my bagel with cream cheese and coffee every morning, I said to myself, if the car still runs then I have to buy it. The car was light blue; to be more precise, everything about it was light blue: the exterior, the interior, the seats, dashboard, carpets, the roof lining, the gearbox, steering wheel, the door covers, boot, toolbox, the headrests – even the cover of the manual was light blue. There was a matching dark blue vinyl top and corresponding dark blue contrasting varnish in the lower part of the body. It was a wonderful work of art – paying tribute to the colour blue which only Yves Klein probably had done better. The car with its mammoth wheels proved itself not only as an ultra cool ride to go to openings in, but even in the deepest New York winter when the subway was blocked and my loft in Brooklyn could only be reached by 4x4. In summer, we cruised towards the sea, to Montauk or the Hamptons, and we could even carry on driving on the sand or up the dunes, which unfortunately, I only got to try once. With its high-lying chassis, the car, which was quite sedan, looked very strange indeed and the best compliment I ever received for it came from a Coca-Cola sipping American, who asked me how I had managed to make the car look so cool. The AMC Eagle was definitely unknown.

Incidentally, the Swiss loved the AMC Eagle and it was often seen in the Grisons or in the Valais – for a long time it had no opponent, no competition; it was simply avant-garde. I later sold the car to a friend, as it would have been too complicated to ship the Eagle in a container. (My friend didn't follow my advice never to change from

Karim Noureldin lives in the French-speaking part of Switzerland. Amongst other activities he teaches at ECAL/Univerity of Art and Design in Lausanne.

2001 AUDI ALLROAD, 2005

two-wheel to four-wheel drive while in motion; the transmission fell apart and according to what he told me in a sad voice, the car couldn't even be push-started. The Eagle finally had to be heaved on to a tow truck by crane only to disappear into the afterworld). And what happened to AMC? The company was bought by Renault, later passed on to Chrysler ultimately allowing AMC to go bankrupt as it was only interested in the jeep. However, even Chrysler is no longer independent today…

"History repeats itself" one says. But why should Audi repeat the same mistakes that AMC made and also produce a similar car to the AMC Eagle? Audi, like AMC, emerged from a conglomeration of four brands: DKW, Wanderer, Horch and NSU. All of them went bankrupt and therefore VW bought them all up. Audi was a conventional and boring brand, bought by boring and conventional people, who at least were good with numbers, because they got exceptionally progressive cars for their money. They were so progressive, that VW, which at the end of the Sixties was still selling the Beetle, a product developed in the early Thirties, to the public without a successor to replace it, snatched away Audi's new small car, the Audi 50, and without further ado marketed it as the VW Polo. When Audi manufactured a modern sedan, the Audi 80, VW filched it again and called it the VW Passat. "It cannot continue like this" said Audi Chairman Ferdinand Piech to himself. (He was, after all, the grandson of Ferdinand Porsche, who had developed the Beetle for VW). "We need a competitive edge through technology in order to finally trick the copy cats in Wolfsburg". He remembered the four-wheel-drive military vehicle he had co-developed at Porsche and gave it the chassis of a sedan: the concept of the Audi Quattro was born and the AMC had a brother from another mother. So far so good, because unlike AMC, Audi increasingly became a respected brand but it also made mistakes. In the late Nineties, Audi totally slept through the cross-country/SUV trend and still had no product in that range. One can morally vent about these large vehicles as much as one wants, but the fact was that Audi had a problem and its competitive edge through technology was diminishing perceptibly and quickly. And just as with AMC 20 years earlier, a truly independent, epochal design grew out of this dilemma: the Audi allroad. Audi took a pretty normal A6 station wagon and turned it into a completely distinctive vehicle that had and still has no competition because no one was expecting it. The car has functional charm, reminiscent of Dieter Rams' Objects for Braun (which are indeed regarded as the inspiration for most Apple/Mac products) – a real 'form follows function' car. "Let's go the whole hog", the developers must have said to themselves and gave the allroad a gearbox which originally had been developed by Porsche for the 911, two-tone varnishing, a Bose sound system, a V6 engine with two turbo engines, four-wheel drive, and best of all, a height-adjustable air suspension which we know from the Citroën DS or the Mercedes 600 among others.

Recently, I drove the Audi allroad in the Swiss Alps on a rainy day in July, which had transformed the area into a single cow paddock; one could no longer see anything of the road for far and wide. The air suspension of the allroad raised its level by 10 cm at the touch of a button and mutated into a Unimog; on the way back, however, the system automatically lowered itself by 15 cm to bring me home as quickly as possible, just like in a sports car.

Perhaps it's decadent, but it's definitely very pleasant. The strange combination of attributes which actually do not belong together and yet still work so well and define our present classless society; this is what the AMC Eagle and the Audi allroad have in common. They are both so to speak avant-gardes, each in their own way.

DESIGN COLUMN TEXT: MERET ERNST

DAS SCHÖNE DING

Kürzlich war ich eingeladen, über schöne Dinge zu sprechen, was mich völlig auf dem falschen Fuss erwischte. Über das Ding, das ginge in Ordnung. Doch über schöne Dinge? Sie erleichtern unseren Alltag, sind uns Mittel zum Zweck, sie tun ihren Dienst unbemerkt – doch der alltägliche Umgang lässt uns ihre Schönheit «übersehen». Wir tun, wozu sie uns aufrufen: Wir benutzen sie, statt über ihre ästhetischen Qualitäten nachzudenken.

Etwas komplizierter liegt der Fall bei einer besonderen Kategorie von Gegenständen. Dinge, deren Form und Funktion bewusst gestaltet sind und die aus dieser Tatsache ihre Wirkung beziehen: gescheit konzipierte, gut gemachte, handliche, interessant materialisierte, ökologisch einwandfreie, recyclebare, auch formschöne Dinge – im besten Fall. Aber eben auch Dinge, die schlecht zu handhaben sind, Geräte, derer man schnell überdrüssig wird, die leicht kaputt gehen, Objekte, die ihren formalen Reiz mit keinerlei Funktion unterfüttern. Designobjekte.

Frage ich meine Kritikerkollegen, ist «schön» kein Kriterium, nach dem sie ihre Bewertung von Design ausrichten. Sie überlassen solche Auszeichnung den Herstellern und PR-Agenturen. Die behaupten gerne die Schönheit des «Designersofas» oder der «Designerleuchte». Nicht interesselos, gilt doch: Hässlichkeit verkauft sich schlecht. Schöne Dinge? Die Designkritik ist da etwas vorsichtiger.

Trotzdem bewerten wir Dinge ästhetisch. Nicht nur ihre Form, auch ihre Funktion. Damit unterscheiden wir Designobjekte einerseits von Kunstwerken, die zwecklos schön sind, wenn sie es denn sind. Anderseits grenzen wir damit Designobjekte von natürlich vorkommenden Dingen und von einfachen Gebrauchsgegenständen ab – ähnlich wie man Architektur vom Bau unterscheiden kann. Doch realisiert sich Architektur im Prototyp, bewährt sich Design erst in der Reproduktion. (Die Schönheit nicht allein in der Aura des Einzigartigen zu suchen, dazu regte uns Walter Benjamin an). Zugleich schliesst die ästhetische Bewertung der Funktion das Ding in das Zeichensystem «Design» mit ein – konstituiert ein Objekt als Designobjekt.

Ob ein Designobjekt schön sei, entscheidet sich nicht so sehr an der Funktion, die allein die Form bestimme, wie der oft missverstandene Satz «form follows function» suggeriert. Sondern daran, wie die Funktion konzipiert wird. In der «Reinschrift des Bedingungsprogramms und damit in der Formulierung der so genannten Zweckmässigkeit» drücke sich schliesslich die «gestaltende Persönlichkeit» aus, meinte Hans Hilfiker, der Ingenieur und Formgestalter der SBB-Bahnhofsuhr. Und weil sich die Zeiten und mit ihnen die Bedingungen ändern, entstehen neue Dinge. Dinge, die schön sein können. Weil jemand über die wechselnden Bedingungen ihrer Funktionalität nachgedacht hat – auf besondere, überraschende, poetische, sinnvolle, nachhaltige, welterschütternde Weise.

WHOEVER THINKS SOMETHING IS BEAUTIFUL BECAUSE IT FULFILS ITS PURPOSE WITH EASE, HAS NOT UNDERSTOOD WHAT CONSTITUTES A BEAUTIFUL THING.
A C E COLLECTION 1.

PHOTO BY NICOLAS HAENI

DESIGN COLUMN TEXT: MERET ERNST

THE BEAUTIFUL THING

Recently, I was invited to talk about beautiful things and it caught me completely off-guard. To talk about things is easy, but beautiful things? They make our lives easier. They are means to an end and they fulfil their duties unnoticed. Handling them every day, however, makes us "oversee" their beauty. We do what they ask of us; we use them instead of thinking about their aesthetic qualities.

The case is more complicated when it comes to a special category of objects. Items, whose form and function are consciously conceived and derive their impact from that fact. At best there are cleverly-conceived, well-made, handy, well-materialised, ecologically-sound, recyclable, and aesthetically-pleasing things. But there are also things that are not easily managed, devices that one quickly becomes tired of and that break easily. There are objects which do not underpin their formal appeal with any kind of functionality: design objects.

I ask my fellow critics whether "beauty" is a criterion according to which they focus on in their evaluation of design objects. However, they leave such accolades to manufacturers and PR agencies. They like to allege the beauty of a "designer sofa" or a "designer lamp". Interestingly, "ugliness does not sell" well. And beautiful things? Here, design critics are more cautious.

Nonetheless, we do evaluate things aesthetically – not only their shape, but also their function. On the one hand we differentiate between design objects and art works, which are beautiful without a purpose – if they are beautiful at all. On the other hand, we distinguish between design objects and naturally occurring things and simple objects of utility similar to the way one separates architecture from construction. While architecture is materialized in prototypes, design only proves its worth when reproduced. (Walter Benjamin inspired us not to look for beauty in the aura of uniqueness alone). At the same time, the aesthetical evaluation of the function encompasses the thing in the sign system of "design"; the object is constituted as a designer object.

Whether a design object is beautiful is not decided so much by its function, determined solely by its shape, as the often misunderstood phrase "form follows function" suggests. It is decided by how the function is designed. The "creative personality" ultimately expresses itself in the "fair copy of the programme of conditions and thereby also in the formulation of so-called expediency", Hans Hilfiker, engineer and designer of the SBB railway station clock, maintained. And because times and the conditions along with them have changed, new things are created. Things which can be beautiful because someone has thought about the changing conditions of their functionality – in a special, surprising, poetic, meaningful, sustainable, earth-shattering way.

"AESTHETICS AND CONCEPT GO HAND IN HAND."

A CONVERSATION WITH BERNAR VENET.

FIRST PUBLISHED IN *SCULPTURE*, VOL. 23, NO. 4, MAY 2004, A PUBLICATION OF THE INTERNATIONAL SCULPTURE CENTER.

GARAGE

BERNAR VENET
19.11.2011–18.02.2012

For Bernar Venet, being an artist means not only to paint or to make sculptures, but also to speculate – in art, science, philosophy, mathematics, geometry and music. He is an internationally recognized painter, sculptor, and composer (of concrete music) and his main interest in art is to raise questions, to push his work further and farther and to search for new approaches. At the end of the '60s, Venet went through a strict rational moment that brought him to what he thought was a dead end. He was saved by the "benefit of doubt", the necessity to question himself, and the capacity to face changes. In 1967 Venet frequented the Mathematics and Physics Department at Columbia University. He was a conceptual artist then and created non-visual works on magnetic tape: "My interest in art was focused on the content, not on the visual side". He set a 3.5-year program of work and decided that at its completion he would stop artistic production. For six years he focused on lecturing and writing. Of course that was not enough: he needed to move ahead, to make new experiments and have new experiences, and to find new ways in art. In 1976 he again began to paint and make sculptures.

Laura Tansini: After *Coal Piles* (1963), which you consider your first sculpture, you abandoned sculpture until 1979.

Laura Tansini is a writer based in Rome.

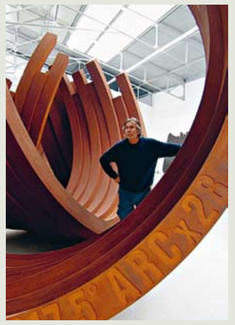
Bernar Venet: *Not exactly. Three years after* Coal Piles, *I created and exhibited my* Tube *sculptures in Nice. These works are less known because they were not exhibited as much, and yet they fit quite logically into my evolution. They even play an essential role because they are at the origin of my industrial drawings (tube plans), which marked the passage towards a work in which the object was abandoned in favor of the diagrams of my conceptual period. In the spirit of the cardboard relief paintings, which preceded them, I sought to develop a work with an industrial character, as impersonal as possible and devoid of imagination, a work that underscores the rupture with the understanding of the art work as an expression of its author. My propensity for neutrality led me to present sculptures without getting involved in the production stage. The buyer could thus choose the length of the "tube" the ends of which were cut according to his wishes, in slants, or more simply still, perpendicular to its length. These "tube" sculptures made with cardboard rolls were painted in an industrial Kodak yellow. Others were made out of cylindrical gray polyvinyl chloride pipes commonly used for industrial purposes. The smallest of these were considered as models which I later reproduced definitively on a larger scale in steel. These sculptures were empty, that is to say that their surfaces were visible both from the inside and the outside (Donald Judd was also interested by transparency and, in 1966, he too created open parallelepipeds). The position of my sculptures was directly dependent on the laws of gravity because the slanted cuts determined their position. One can say that the Lodz Museum (Poland) tube, whose ends are cut at 90% has neither top nor bottom, neither front nor back. These considerations are not only theoretical. They add nothing to the aesthetic of the work but they are interesting insofar that they create new experiences by each time compelling one to learn how to look in a new way. This was my main interest at the time.*

LT: At the end of the '60s you stopped making art for six years.

BV: *Yes, and to be more precise, I stopped my activity at the end of the year 1970.*

LT: What does it mean for you to be an artist?

BV: *To be an artist is to ask questions about the very nature of art, it is to have a creative activity that allows one to ask these questions. Unfortunately, total confusion reigns in the public mind which associates any painting or sculpture whatsoever with an artistic product. These objects are devoid of real cultural value, without any formal originality or substantial innovative content, they are only painting or sculpture and don't, in my view, merit the status of a work of art. Their authors, these chameleon actors, are faithful to a program and base themselves on the foundations of*



the past, on a repertory of known forms, and it is through a resemblance with this art of the past that they believe to be making artistic work. They act according to the principle of duplication, of repetition, of multiplication when true artistic activity should be conceived as an uninterrupted construction of innovative events. You have understood that I have little respect for looking back, for rediscovering primitive or primal sources of expression. I understand the logic of this for those who can no longer advance to a higher degree of abstraction. They need to breathe and reassure themselves on foundations that are concrete, certain, accepted and above all understood by all. Increasing levels of abstraction and complexity frighten those for who art is a means to attain the comfortable expression of calm, luxury, and delight.

LT: Were you confused about your role as an artist?

BV: *No, my position and my convictions were very clear. If one understands the ideas from which my work evolved, if one accepts its rational, methodical, depersonalized, almost scientific character one can then comprehend the logic that led me to cease all activity. One must also remember that from 1967 onwards, I established a work program, a list of disciplines susceptible to be explored within the text of my artistic activity in order to broaden its sphere. This program was to end in 1970. That is what I did.*

LT: And was that the end of your strictly conceptual phase?

BV: *Yes, of this period during which my work was developed around the principle of monosemy. That is the use of texts and mathematical diagrams that have only one level of signification. This principle can be found in my sculptures on which the measure of degrees is systematically inscribed. I lived this end without emotion and in a definitive manner! There was no way around it, there was a logic to it and I had to respect it. I thought that I had pushed my process to its extreme limits and this called for an end. One either speaks of art, or one lets oneself slip into a production that suffers in quality. At thirty one has convictions. An artist explores, he does not exploit.*

LT: During the time you stopped making art you continued your activity as an art theoretician, writing and giving lectures. You could not escape art.

BV: *Art theoretician is saying a lot. No, I don't master abstract thought sufficiently to deserve such a title. It is true that I taught at the Sorbonne on the subject of Theory in 20th century art, and that I wrote and gave several lectures. It is true that I wasn't abandoning the artistic field, but teaching and thinking about this discipline did not make an artist of me. To the famous statement "This is art if I say so", I countered: "I am not an artist if I say so"* (smile).

LT: In 1976 in New York you started using mathematical data again in your paintings, a very unusual subject for an artist. You were not interested in the comprehension of equations, you simply used them as subject matter to give new forms to your paintings. Did that happen by chance or because you were searching for a new language?

BV: *When I resumed my activity in the fall of 1976, the mathematical subjects that I used were different from those I used in the '60s. Notably the* Straight Lines, *the* Angles, *and the* Arcs, *became the basis for my investigation into the theme of the line. First translated onto canvas then in relief form, these subjects, to which the* Indeterminate Lines *were added, took on a central place in the context of my sculptures. Motivated by the desire to constantly enrich what I had previously created, over the years a shift occurred which allowed me to move from the "dematerialized" art of the '60s to today's rather large scale sculptural activity.*

LT: Do you agree that scientists, mathematicians, and artists are similar in that they are all researchers?

BV: *I read many books written by some of the most prominent scientists and researchers. I think that their intuitive process is very similar to that of artists. It happens that the most implausible hypotheses are at the origin of original ideas that are among the richest in potential. One must then prove the validity of these first intuitions. Intuitions which may perhaps bear fruit or which deviate to become something else that is even more unpredictable. Some think that scientific thought is more oriented towards reason, demonstration and objectivity. I admit that I sometimes feel quite close to these methods that have the advantage of short-circuiting the awaiting of inspiration.*

LT: Does aesthetics have any role in your work?

BV: *Aesthetics and concept go hand in hand because it is in the aesthetic field that my activity and ideas co-exist and stimulate each other.*

LT: What do you consider to be aesthetics?

BV: *All that which, in my eyes, has a profound intrinsic beauty. All that which provides me with a satisfaction, an intellectual pleasure and which often transcends the field of the visual. It is a vast territory which of course covers all of art history from the first artistic expressions of humanity all the way to today. Even when it is enriched by knowledge, the aesthetic feeling remains profoundly subjective and cultural. Nobody will ever provide a definitive definition. My aesthetic feelings are satisfied far more successfully by Piero Manzoni's "Merda d'artisti" than Marie Laurencin's "Bouquets de fleurs". But the aesthetics I am most interested in is the one that remains to be discovered, the one whose meaning needs still to be formulated. All these objects or phenomena that I am not yet sensitive to, that which surrounds me without my even taking notice of it. Objects or events that remain foreign to me, to which I am deaf or blind, like these people who pass by an Ad Reinhardt without feeling its charge. The aesthetic sense is that which allows me to move to another level of perception. It is a more subtle perception when I am familiar with the theoretical or contextual knowledge. In this case, the black painting on which one can barely distinguish a cross, becomes the site where the subtlety and originality of Ad Reinhardt's vision is concretely exteriorized.*

BERNAR VENET, *EFFONDREMENT: ANGLES*, 2011, ACIER CORTEN, DIMENSIONS VARIABLES

LT: Your sculptures have their own strong beauty, based on balance, the strength of the material, and changes in spatial perception. When you create a new sculpture do you start with a drawing or a small model?

BV: *I never make preparatory drawings, and if you are alluding to the* Indeterminate Lines, *each one was the result of an improvised, intuitive, empirical work. I am uncertain of the result during the entire elaboration process. Steel imposes its limits. I must yield to this and accept its nature.*

LT: Would you say the work creates itself?

BV: *No, these sculptures don't create themselves. One must witness their production to understand how difficult it is to cold twist these full steel bars that measure 4 inches and a half the square section. One then understands the dangers to which I expose myself and the physical efforts that I am subjected to. At each instant it is necessary to find improvised solutions so that I can attain the desired goals. Despite the mastery I have acquired over the material, there is always an element of surprise that awaits me each time that I finish a "line". It is in the most recent* Indeterminate Lines *that I best handle these unexpected results. I now create installations with* Indeterminate Lines *of variable configurations. I can propose five, six, or seven lines tangled up in each other. The same lines are then used for different configurations according to the available spaces.*

LT: When you create monumental works, you make a maquette: form, weight, and balance are calculated and decided in advance. Do you do everything by yourself or do you work with engineers?

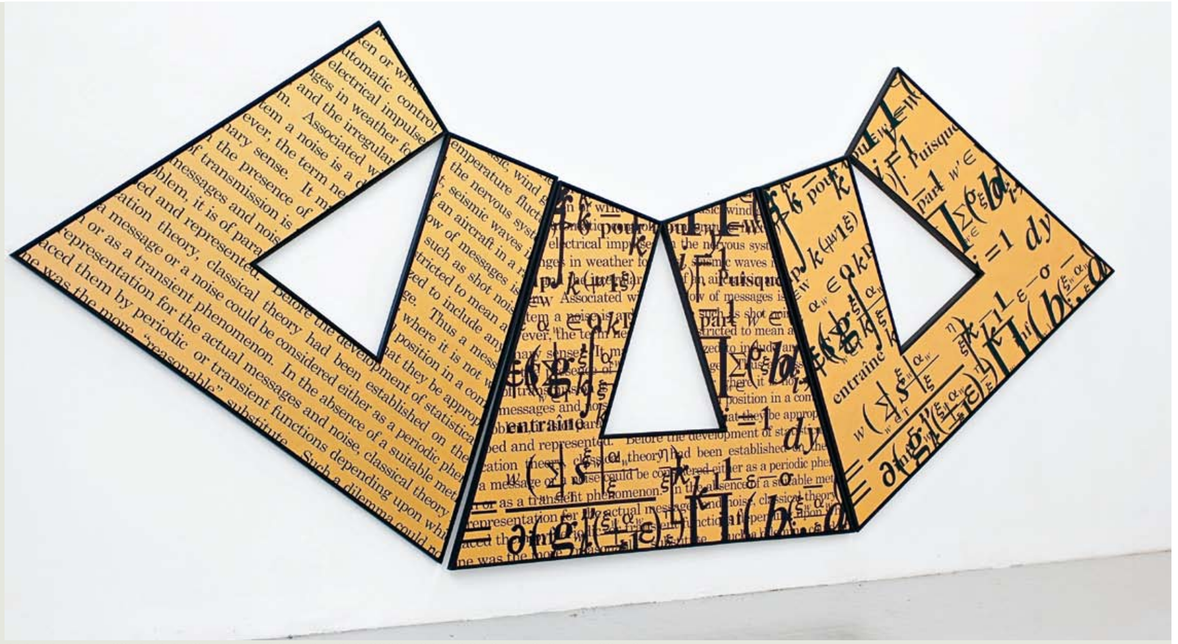
BV: *According to the importance of the project and the installation difficulties that I expect to encounter, I sometimes create several different models. I then choose the one that best corresponds to the chosen site and to the limits that I must work within. The role of the engineers is limited to "wind testing" problems. This is true for my big vertical arcs and straight lines, which are subject to vibration phenomena (galloping). They also study the volume of the foundations and some technical details that I know nothing about and which don't really interest me very much.*

LT: Do you make changes between the maquette and the final work?

BV: *Only the details that were not well resolved by the workers during the production stage in the case of monumental sculptures. My greatest difficulty consists in properly calculating the square section of the line in accordance with the work's dimensions. There is an element of uncertainty that I have a hard time getting used to when I tackle large scale formats and more particularly new subjects which I do not yet master.*

LT: The titles of your works often suggest contrasting meanings-for example, order-disorder.

BV: *That's true, my sculpture is based on concepts that appear to be divergent, but which in the context of my activity organize themselves in a complementary manner: order and disorder, the determinate and indeterminate We know that matter, nature and life organize themselves at all times according to complementary principles (organization, disorganization) and my work is no exception within this universal model. We know how important a role the negative and conflict play in surpassing something. My works* Accident – 1995 *obey the "disintegration" principle, the result of the falling bars is "unpredictable". This presents another sort of assemblage which no longer depends on the controlled organization of the artist and I have to accept the completely "unexpected". Some may be tempted to speak of a "contradiction" between works where randomness intervenes and the very simple determinate lines such as* Diagonals *or the* Arcs, *the Nice* Arc de 115Â° *for example. I need these oppositions to move forward, it is this complementary that is vital for my sculpture. I understand that my work may appear incoherent at times. That is because the observer bases his reading on frameworks from the past, on explanatory schemes that I no longer subscribe to.*



BERNAR VENET, *GOLD TRIPTYCH WITH TWO SATURATIONS*, 2009, ACRYLIC ON CANVAS, 247 X 592.5 CM

In your sculptures you use different forms. Are they all originated by the line?

BV: *Generally yes. The better part of my sculpture originated by taking the "line" as a point of departure. Four variations: the straight line (the Diagonals), the curved line* (the Arcs), *the broken line* (the Angles) *and the line freed from mathematical constraints* (the Indeterminate lines). *In 1979, I created an "Indeterminate Surface" in wood. A relief that was covered in graphite. It is later, in 1995, that I had more success in solving the problem of "surface" by creating an entire series of steel* Indeterminate Surfaces *that were cut with a blowtorch and were on a very large scale. The "Point" is a subject that I have also focused on, something which allowed me to create an installation in 1984 at the Musée de Villeneuve d'Ascq where I showed the relation that the "volume", "surface", "line" and "point" maintain between each other. It is there that I exhibited the* coal pile *and on the walls a painting* Tar, *an* Indeterminate Line *and a* Random combination of points.

LT: Do you like to create outdoor works?

BV: What *I take as much pleasure in installing my sculptures in interior, more neutral. The relation to the landscape can affect the identity of the sculpture. Observation can be deformed by the beauty or richness of the surrounding nature. In the same way, on a neglected or too cluttered a site, the sculpture will be diminished and lose all its impact. Sometimes the situation is different. Right now I am working on the installation of a large "Straight line" that leans against a chateau in France. In this example, it is only the integration of the steel bar into this environment that legitimates its status as a work of art.*

LT: When you develop a new sculpture, what is your main interest, material, form, balance, spatial perception?

BV: *I am interested in is to discover how, from certain starting principles that are mine, from these concepts we mentioned before like order/disorder, the chaotic and the unpredictable, my sculpture can evolve and be enriched. The best moments are not those of official inauguration, but rather those when, either through chance discovery or systematic study, I discover other conceptual or formal options to advance my work.*

LT: Besides your many current projects-concrete music, exhibitions such as the one in spring 2004 on Park Avenue – you are also working on a very special project, *Global Diagonals*.

BV: Global Diagonals, subtitled Global Art – Global Communication – Global Humanity, *is a very ambitious project I have been working on for several years. The idea came to me in 1989, when the French Minister of culture asked me and four or five other artists to think about a gesture to commemorate the bicentennial of Declaration of the Rights of Man. Generally my work does not identify itself with particular events that are exterior to it, however, for this occasion I immediately thought of proposing a large scale straight line that would virtually link two continents. The two ends of this line were to be visible (about a 110 yards long), one in France and the other in a country chosen for its respect of "Human Rights". My idea was not accepted, but with time, I was able to develop another aspect of the project which concerns the interior spaces that are attached to it. Since then a catalogue was put together in which a link between New York and Shanghai is proposed. It illustrates and describes, in greater detail than I can go into here, the underground part of the project where people can go and communicate directly and in real time with their counterparts on the other side of the earth. We have planned to use giant screens to give the illusion that you are in the other country. "Virtual Reality" has also been considered as a possibility (one can imagine virtual trips to China, to Sydney or Pretoria) to make communication between people of different cultures and races possible. This project goes far beyond the creation of a sculpture. It goes beyond it through its symbolism and its humanist goal. The Eiffel Tower makes it possible to see distant Parisian suburbs,* Global Diagonal *would put the world virtually at our reach.*

LT: What is your definition of art?

BV: *There are artists, who in taking themselves for Louis XIV, would answer "L'art, c'est moi". I am not so self centered and think that art is multiple because it is there where expression grants the greatest freedom. My personal definition would be too restrictive and limited because I can only speak of it up to now. What is art? When one speaks of it we all fall prey to too many personal appreciations, sensations which are difficult to communicate; there is too much vagueness in the interpretation. Only traditional aesthetic theories attempted to define art. They attempted to formulate criteria that were sufficiently open to be definitive. Today we know that this is impossible, that the concept of art is an open concept. We have to be prepared for new creations, new entities which will contribute to extending this category called aesthetics. The paradox is that in order to make art one must each time move beyond the sphere of art. For those who believe that they can define what art is and what its goals are, I would like to remind them that, as philosophy teaches us, "the world is intrinsically devoid of meaning, foundation and finality," so how could it be any different for art?*

«ÄSTHETIK UND KONZEPT GEHEN HAND IN HAND.»

EIN GESPRÄCH MIT BERNAR VENET.

ERSTPUBLIKATION IN *SCULPTURE*, AUSGABE 23, NUMMER 4, MAI 2004, EINE PUBLIKATION DES INTERNATIONAL SCULPTURE CENTER.

Für Bernar Venet bedeutet Künstler zu sein nicht nur zu malen oder Skulpturen zu gestalten, sondern auch nachzudenken über Kunst, Wissenschaft, Philosophie, Mathematik, Geometrie und Musik. Das künstlerische Hauptinteresse des international renommierten Malers, Bildhauers und Komponisten (konkreter Musik) liegt darin, Fragen aufzuwerfen, seine Arbeit zu erweitern und voranzutreiben, nach neuen Herangehensweisen zu suchen. Ende der 1960er erlebte Venet einen äusserst rationalen Moment, der ihn – wie er glaubte – in eine Sackgasse zu führen drohte. Gerettet wurde er vom «Nutzen des Zweifels», der Notwendigkeit, sich selbst zu hinterfragen, und der Fähigkeit, sich Veränderungen zu stellen. 1967 frequentierte Venet das Mathematische und Physikalische Institut der Columbia University. Als Konzeptkünstler schuf er zu jener Zeit nicht-visuelle Werke auf Magnetband: «Mein Interesse in der Kunst galt in erster Linie dem Inhalt, nicht der visuellen Seite.» Er stellte ein dreieinhalbjähriges Arbeitsprogramm auf und beschloss, seine künstlerische Leistung nach dessen Abschluss einzustellen. Während sechs Jahren konzentrierte er sich auf das Dozieren und Schreiben. Natürlich war das nicht genug: Er musste sich weiterentwickeln, neue Experimente und Erfahrungen machen und neue Wege in der Kunst finden. 1976 begann er wieder zu malen und Skulpturen zu schaffen.

Laura Tansini: **Nach dem Werk *Coal Piles* (1963), das du als deine erste Skulptur bezeichnest, hast du der Bildhauerei bis 1979 den Rücken zugewandt.** Bernar Venet: *Nicht ganz. Drei Jahre nach* Coal Piles *habe ich meine* Tube-*Skulpturen geschaffen und in Nizza gezeigt. Diese Werke sind weniger bekannt, weil sie nicht so oft ausgestellt wurden, und doch fügen sie sich auf logische Weise in meine Entwicklung. Sie spielen sogar eine wesentliche Rolle, denn sie bilden den Ursprung meiner industriellen Zeichnungen (Röhrenpläne), die einen Übergang zu einem Werk darstellen, in dem ich das Objekt zu Gunsten der Diagramme aus meiner konzeptuellen Phase aufgegeben habe. Im Geist der vorangehenden Kartonrelief-Zeichnungen versuchte ich, ein Werk mit industriellem Charakter zu entwickeln, das so unpersönlich wie möglich und bar jeglicher Imagination war, ein Werk, das den Bruch mit dem Verständnis des Kunstwerks als Ausdruck seines Urhebers hervorhebt. Meine Tendenz zur Neutralität brachte mich dazu, Skulpturen zu präsentieren, ohne in die Produktionsphase involviert zu sein. Der Käufer konnte demnach die Länge der Röhre wählen, deren Enden nach seinen Wünschen zugeschnitten wurden, als Schrägen oder, noch einfacher, senkrecht zu ihrer Länge. Diese aus Kartonrohren gefertigten* Tube-*Skulpturen wurden in industriellem Kodak-Gelb gestrichen. Andere wurden aus zylindrischen grauen Polyvinylchlorid-Rohren gemacht, die gewöhnlich für industrielle Zwecke verwendet werden. Die kleinsten davon waren als Modelle gedacht, die ich später definitiv in grösserem Massstab aus Stahl nachbildete. Diese Skulpturen waren leer, das heisst, ihre Oberflächen waren sowohl von Aussen als auch von Innen sichtbar (Donald Judd war auch interessiert an Transparenz und schuf 1966 ebenfalls offene Parallelepipede). Die Position meiner Skulpturen war direkt abhängig von den Gesetzen der Schwerkraft, denn die schrägen Schnitte bestimmten ihre Lage. Man kann sagen, dass die Röhre des Lodz Museums (Polen), deren Enden 90% geschnitten wurden, weder Kopf noch Boden, weder Rück- noch Vorderseite hat. Diese Betrachtungen sind nicht nur theoretisch. Sie tragen nichts zur Ästhetik der Arbeit bei, sind aber insofern interessant, als dass sie neue Erfahrungen erzeugen, indem sie einen jedes Mal dazu bringen, auf eine neue Art zu sehen. Dem galt damals mein hauptsächliches Interesse.*

LT: Gegen Ende der 1960er-Jahre hast du sechs Jahre keine Kunst gemacht. BV: *Ja, genau genommen habe ich Ende 1970 damit aufgehört.*

LT: Was bedeutet es für dich, Künstler zu sein? BV: *Ein Künstler zu sein bedeutet, Fragen zu entwickeln über die Natur der Kunst – eine kreative Aktivität zu haben, die es erlaubt, diese Fragen zu stellen. Leider herrscht totale Verwirrung in der öffentlichen Meinung: jedes Gemälde, jede Skulptur wird mit einem künstlerischen Produkt assoziiert. Dabei tragen diese Objekte keinen realen kulturellen Wert, denn ohne formale Originalität oder substantiellen, innovativen Inhalt sind sie eben nur Gemälde oder Skulptur und verdienen meines Erachtens den Status als Kunstwerke nicht. Ihre Schöpfer, diese chamäleonartigen Schauspieler, bleiben einem Programm treu und verlassen sich auf das Fundament der Vergangenheit, auf ein Repertoire bekannter Formen, und sie glauben, durch die Ähnlichkeit zur Kunst der Vergangenheit selber Kunst zu schaffen. Sie gehen*

Laura Tansini ist Autorin und lebt in Rom.

nach dem Prinzip der Duplikation vor, der Repetition, der Multiplikation, wo doch künstlerisches Schaffen als eine ununterbrochene Konstruktion innovativer Ereignisse verstanden werden sollte. Man merkt, dass ich wenig Respekt für das Zurückblicken, für das Wiederentdecken primitiver oder ursprünglicher Ausdrucksformen aufbringen kann. Ich verstehe die Logik dieser Strategie bei denen, die keine höhere Abstraktionsstufe erreichen können. Sie müssen atmen und sich bestätigen, indem sie sich auf ein Fundament stellen, das konkret, sicher und akzeptiert ist und vor allem von allen verstanden wird. Eine höhere Stufe der Abstraktion und Komplexität verängstigt jene, für die Kunst ein Mittel ist, um eine bequeme Ausdrucksform für Ruhe, Luxus und Vergnügen zu finden.

LT: **Warst du dir unsicher über deine Rolle als Künstler?** BV: *Nein, meine Position und meine Überzeugungen waren sehr klar. Wenn man die Ideen versteht, aus denen mein Werk hervorgegangen ist, wenn man seinen rationalen, methodischen, entpersonalisierten, fast wissenschaftlichen Charakter akzeptiert, kann man die Logik nachvollziehen, die mich dazu veranlasste, jegliche Aktivität einzustellen. Man darf nicht vergessen, dass ich 1967 ein Arbeitsprogramm aufstellte, eine Liste von Disziplinen, die sich für eine Erforschung im Kontext meines künstlerischen Schaffens anboten und dessen Sphäre erweitern würden. Dieses Programm sollte 1970 beendet werden. Und genau das tat ich.*

BERNAR VENET, (LEFT) *GRIB 1,* 2011, TORCH-CUT, WAXED STEEL 280.5 X 438 X 3.5 CM (RIGHT) *GRIB 1,* 2011, TORCH-CUT, WAXED STEEL, 248 X 246 X 3.5 CM

LT: **Und war dies das Ende deiner strikt konzeptuellen Phase?** BV: *Ja, das war das Ende einer Periode, während der ich meine Arbeit auf das Prinzip der Monosemie ausgerichtet hatte, also auf den Gebrauch von Texten und mathematischen Diagrammen mit ausschliesslich einer Bedeutungsebene. Dieses Prinzip findet sich in jenen Skulpturen, denen das Gradmass systematisch eingeschrieben ist. Ich lebte dieses Ende emotionslos und in endgültiger Manier! Es führte kein Weg daran vorbei, es lag eine Logik darin und die musste ich respektieren. Ich glaubte, dass ich meinen Prozess an seine äussersten Grenzen gebracht hatte, und das verlangte nach einem Ende. Entweder man spricht von Kunst oder man gleitet in eine Produktion ab, bei der die Qualität leidet. Mit dreissig hat man Überzeugungen. Ein Künstler erkundet Möglichkeiten, er schlachtet sie nicht aus.*

LT: **In der Zeit, als du mit deiner Arbeit als Künstler aufgehört hattest, führtest du deine Tätigkeit als Kunsttheoretiker schreibend und dozierend weiter. Du konntest der Kunst nicht entfliehen.** BV: *Kunsttheoretiker ist etwas viel gesagt. Ich meistere abstrakte Gedanken nicht in ausreichendem Mass, um einen solchen Titel zu verdienen. Es stimmt, dass ich an der Sorbonne über das Thema der Theorie in der Kunst des 20. Jahrhunderts doziert habe und dass ich geschrieben und mehrere Vorlesungen gehalten habe. Und es trifft zu, dass ich das Gebiet der Kunst nicht verlassen habe, aber das Dozieren und Nachdenken innerhalb dieser Disziplin hat keinen Künstler aus mir gemacht. Auf die bekannte Aussage «Das ist Kunst, wenn ich es sage», entgegnete ich, «Ich bin kein Künstler, wenn ich es sage»* (Lächeln).

LT: **1976 hast du in New York begonnen, mathematische Daten in deinen Werken einzusetzen – ein sehr unübliches Thema für einen Künstler. Du warst nicht interessiert am Verständnis von Gleichungen, sondern brauchtest sie ganz einfach als Gegenstand, um deinen Bildern neue Formen zu verleihen. Hat sich das zufällig so ergeben oder hast du nach einer neuen Sprache gesucht?** BV: *Als ich meine Arbeit im Herbst 1976 wieder aufnahm, beschäftigten mich andere mathematische Themen als in den 1960ern. Insbesondere die* Straight Lines, *die* Angles *und die* Arcs *wurden zur Basis meiner Erkundung der Linie als Gegenstand. Zuerst auf Leinwand, dann auf ein Relief übertragen, nahmen diese Themen, zu denen die* Indeterminate Lines *hinzukamen, einen zentralen Platz im Rahmen meines bildhauerischen Werks ein. Motiviert vom Verlangen, meine bisherige Arbeit konstant zu bereichern, vollzog sich über die Jahre hinweg eine Verlagerung, die es mir erlaubte, von der entmaterialisierten Kunst der 1960er zum heutigen, eher gross angelegten bildhauerischen Schaffen überzugehen.*

LT: **Stimmst du zu, dass WissenschafterInnen, MathematikerInnen und KünstlerInnen sich darin ähnlich sind, dass sie alle Forschende sind?** BV: *Ich habe viele Bücher von prominenten Wissenschaftern und Forschern gelesen und denke, dass ihr intuitiver Prozess viel mit demjenigen von Künstlerinnen und Künstlern gemein hat. Es kann passieren, dass die unglaubwürdigsten Hypothesen den Ursprung von jenen originären Ideen bilden, die das meiste Potential in sich tragen. Es gilt dann, die Validität dieser ersten Intuitionen zu beweisen – Intuitionen, die vielleicht Früchte tragen werden oder die sich vielleicht wandeln, um zu etwas anderem zu werden, das noch unabsehbarer ist. Einige denken, dass wissenschaftliches Denken sich mehr an der Ratio orientiert, an Beweisführung und Objektivität. Ich gebe zu, dass ich mich diesen Methoden manchmal sehr nahe fühle, denn sie haben den Vorteil, dass das Warten auf Inspiration abgekürzt werden kann.*

LT: **Spielt die Ästhetik eine Rolle in deinem Werk?** BV: *Ästhetik und Konzept gehen Hand in Hand, weil mein Schaffen und meine Ideen im ästhetischen Feld koexistieren und einander stimulieren.*

LT: **Was verstehst du unter Ästhetik?** BV: *Alles, was in meinen Augen eine tiefgründige, immanente Schönheit birgt. Alles, was mir Befriedigung, intellektuelles Vergnügen verschafft und das visuelle Feld oft transzendiert. Es ist ein weites Gebiet, das natürlich die gesamte Kunstgeschichte von den ersten künstlerischen Ausdrucksformen der Menschheit bis in die Gegenwart umfasst. Auch wenn es mit Wissen angereichert wird, bleibt das ästhetische Empfinden zutiefst subjektiv und kulturell. Niemand wird jemals eine endgültige Definition liefern können. Mein ästhetisches Empfinden wird viel eher von Piero Manzonis «Merda d'artisti» befriedigt als von Marie Laurencins «Bouquets de fleurs». Aber die Ästhetik, die mich am meisten interessiert, ist jene, welche es noch zu entdecken gilt, deren Bedeutung noch zu formulieren ist – all jene Objekte und Phänomene, für die ich noch kein Empfinden habe, die mich umgeben, ohne von mir je wahrgenommen worden zu sein; Objekte oder Ereignisse, die mir fremd sind, denen ich taub oder blind gegenüber stehe, ähnlich wie bei jenen Menschen, die an einem Ad Reinhardt vorbeigehen, ohne seine Last zu fühlen. Der ästhetische Sinn erlaubt es mir, zu einer anderen Wahrnehmungsebene vorzustossen. Es ist eine subtilere Wahrnehmung, wenn ich mit dem theoretischen oder kontextuellen Wissen vertraut bin. In diesem Fall wird das schwarze Gemälde, auf dem man beinahe ein Kreuz erkennen kann, ein Ort, an dem Ad Reinhardts Subtilität und Originalität auf konkrete Weise veräusserlicht werden.*

LT: **Deine Skulpturen besitzen eine starke Schönheit, die auf Gleichgewicht, der Stärke des Materials und den Veränderungen der räumlichen Wahrnehmung beruht. Wenn du eine neue Skulptur schaffst, beginnst du mit einer Zeichnung oder einem kleinen Modell?** BV: *Ich fertige nie vorbereitende Zeichnungen an, und falls du auf die* Indeterminate Lines *anspielen solltest, so war jedes Werk dieser Reihe ein Resultat eines improvisierten, intuitiven und empirischen Vorgehens. Ich bin im Bezug auf das Ergebnis während des ganzen Ausarbeitungsprozesses unsicher. Stahl zwingt Grenzen auf. Ich muss dem nachgeben und seine Natur akzeptieren.*

LT: **Würdest du sagen, dass das Werk sich selbst erzeugt?** BV: *Nein, diese Skulpturen bringen sich nicht selbst hervor. Man muss Zeuge ihrer Produktion sein, um zu verstehen, wie schwierig es ist, diese Stahlstangen kalt zu biegen, die vier Zoll und die Hälfte eines Vierkantstücks messen. Dann versteht man die Gefahren und körperlichen Anstrengungen, denen ich ausgesetzt bin. In jedem Moment ist es notwendig, improvisierte Lösungen zu finden, um die angestrebten Ziele zu erreichen. Trotz der Herrschaft, die ich über das Material gewinnen konnte, gibt es immer ein Überraschungselement, das mich nach der Fertigung einer «Line» erwartet. In den letzten* Indeterminate Lines *bin ich mit diesen unerwarteten Resultaten am besten umgegangen. Ich schaffe nun Installationen mit* Indeterminate Lines *verschiedener Konfigurationen. Ich kann von fünf, sechs oder sieben Linien, die ineinander verschlungen sind, ausgehen. Die gleichen Linien werden dann für verschiedene Konfigurationen verwendet, je nach verfügbarem Raum.*

LT: **Wenn du monumentale Werke schaffst, produzierst du eine Maquette, in der Form, Gewicht und Gleichgewicht kalkuliert und von vorneherein festgelegt sind. Machst du alles allein oder arbeitest du mit Ingenieuren?** BV: *Je nach Wichtigkeit des Projekts und den zu erwartenden Schwierigkeiten bei der Installation kreiere ich mehrere verschiedene Modelle. Dann wähle ich das Modell aus, das dem ausgewählten Ort und den Grenzen, innerhalb derer ich arbeiten muss, am besten entspricht. Die Rolle des Ingenieurs beschränkt sich auf Probleme des «Windtestens». Das gilt für meine grossen vertikalen Bogen und geraden Linien, die Vibrationsphänomenen (Gallopieren) ausgesetzt sind. Die Ingenieure studieren auch das Volumen der Fundamente und einige technische Details, die ich nicht verstehe und die mich nicht sehr interessieren.*

LT: **Nimmst du zwischen der Maquette und dem fertigen Werk Änderungen vor?** BV: *Änderungen gibt es nur bei Details monumentaler Skulpturen, die während der Produktionsphase von den Arbeitern nicht gut gelöst werden konnten. Die grösste Schwierigkeit liegt darin, das Vierkantstück der Linie gemäss den Dimensionen des Werks richtig zu berechnen. Eine Unsicherheit, an die ich mich nur mit Mühe gewöhnen kann, ist, wenn ich gross angelegte Formate und insbesondere neue Themen anpacke, die ich noch nicht beherrsche.*

LT: **Die Titel deiner Werke legen oft kontrastierende Bedeutungen nahe, zum Beispiel Ordnung – Unordnung.** BV: *Das ist wahr, meine Skulpturen basieren auf Konzepten, die divergent erscheinen, die sich aber im Kontext meiner Arbeit auf komplementäre Weise ineinander fügen: Ordnung und Chaos, das Determinierte und Nichtdeterminierte. Wir wissen, dass Materie, Natur und Leben sich stets aufgrund komplementärer Prinzipien (Organisation, Desorganisation) arrangieren und mein Werk bildet in diesem universellen Modell keine Ausnahme. Wir wissen, welche wichtige Rolle Negatives und Konflikte dabei spielen, über etwas hinauszugehen. Meine Werke* Accident – 1995 *befolgen das Prinzip der «Desintegration», denn das Ergebnis der fallenden Balken ist «unvorhersehbar». Dies stellt eine andere Art der Assemblage dar, die nicht mehr länger von der kontrollierten Organisation des Künstlers abhängt. Ich muss also das völlig «Unerwartete» akzeptieren. Manche mögen vielleicht einen «Widerspruch» sehen zwischen Werken, in denen sich Beliebigkeit einstellt, und den auf sehr simple Art determinierten Linien wie* Diagonals *und* Arcs *(der* Arc de 115Â° *in Nizza, zum Beispiel). Ich brauche diese Gegensätze, um mich weiter zu entwickeln; es ist gerade das Komplementäre, das für meine Skulpturen unverzichtbar ist. Ich verstehe, dass meine Arbeit vielleicht manchmal inkohärent erscheinen mag. Das liegt daran, dass die Betrachter ihr Verständnis auf Bezugssysteme aus der Vergangenheit begründen, auf erklärende Schemata, die ich nicht mehr länger anerkenne.*

LT: **In deinen Skulpturen verwendest du unterschiedliche Formen. Gehen sie alle auf die Linie zurück?** BV: *Im Allgemeinen schon. Der grössere Teil meiner Skulpturen geht auf die Linie als Ausgangspunkt zurück. Vier Variationen: die gerade Linie* (the Diagonals), *die geschwungene Linie* (the Arcs), *die durchbrochene Linie* (the Angles) *und die von mathematischen Beschränkungen befreite Linie* (the Indeterminate Lines). *1979 habe ich* Indeterminate Surface *aus Holz gefertigt. Ein Relief, das mit Graphit bedeckt war. Erst später, 1995, hatte ich mehr Erfolg dabei, das Problem der «Oberfläche» zu lösen, indem ich eine ganze Serie von «Indeterminate Surfaces» aus Stahl fertigte, die in grossem Massstab mit einem Schneidbrenner zugeschnitten wurden. «Point» ist ein weiteres Thema, auf das ich mich konzentriert habe, und das mir ermöglichte, 1984 eine Installation im Musée de Villeneuve d'Ascq zu gestalten, in der ich die Beziehung zwischen «Volume», «Surface», «Line» und «Point» zeigen konnte. Dort habe ich die* Coal Pile *ausgestellt und an den Wänden jeweils ein Werk «Tar»,* Indeterminate Line *und* Random Combination of Points.

LT: **Magst du es, Arbeiten im Freien zu schaffen?** BV: *Mir macht es genausoviel Freude, meine Skulpturen drinnen – neutraler – zu installieren. Die Beziehung zur Landschaft kann die Identität der Skulptur beeinflussen. Die Betrachtung kann von der Schönheit oder Vielfalt der umliegenden Natur deformiert werden. In gleicher Weise wird die Skulptur an einem vernachlässigten oder zu überladenen Ort herabgesetzt und kann ihre Wirkung verlieren. Manchmal ist die Situation anders. Im Moment arbeite ich an der Installation einer grossen* Straight Line, *die gegen ein Château in Frankreich gelehnt ist. In diesem Beispiel ist es nur die Integration des Stahlträgers in diese Umgebung, die seinen Status als Kunstwerk legitimiert.*

LT: **Wenn du an einer neuen Skulptur arbeitest, worauf zielt dein hauptsächliches Interesse: Material, Form, Gleichgewicht, räumliche Wahrnehmung?** BV: *Ich interessiere mich dafür herauszufinden, wie sich meine Skulpturen – von bestimmten Prinzipien ausgehend – entwickeln und bereichern lassen. Der beste Moment ist nicht die offizielle Einweihung, sondern es sind vielmehr jene Momente, in denen ich entweder durch zufällige Entdeckung oder systematischer Analyse andere konzeptuelle und formale Möglichkeiten für die Entwicklung meines Werkes aufspüre.*

LT: **Neben deinen zahlreichen aktuellen Projekten – konkrete Musik oder Ausstellungen wie jene im Frühling 2004 an der Park Avenue – arbeitest du auch an einem sehr speziellen Projekt, Global Diagonals.** BV: Global Diagonals trägt den Untertitel Global Art – Global Communication – Global Humanity *und ist ein sehr ambitioniertes Projekt, an dem ich seit mehreren Jahren arbeite. Die Idee kam mir 1989, als der Französische Kulturminister mich und vier oder fünf weitere Künstler ersuchte, über eine Geste zum zweihundertjährigen Andenken an die Deklaration der Menschenrechte nachzudenken. Im Allgemeinen identifiziert sich meine Arbeit nicht an spezifischen Ereignissen, die ausserhalb des Kunstwerks liegen, aber für diesen Anlass kam mir sofort der Gedanke, eine grossmassstäbliche, gerade Linie vorzuschlagen, die gewissermassen zwei Kontinente verbinden würde. Die zwei Enden dieser Linie sollten sichtbar sein (etwa 100 Meter lang), das eine in Frankreich, das andere in einem Land, das wegen seines Respekts gegenüber den Menschenrechten ausgewählt werden sollte. Meine Idee wurde nicht akzeptiert, aber mit der Zeit gelang es mir, einen anderen Aspekt des Projekts weiter zu entwickeln, der sich mit den anliegenden Innenräumen auseinandersetzt. Seither wurde ein Katalog zusammengestellt, in dem eine Verbindung zwischen New York und Shanghai vorgeschlagen wird. Er illustriert und beschreibt – auf ausführlichere Weise als ich das hier tun kann – den unterirdischen Teil des Projektes, wo Menschen hingehen können, um direkt und in Echtzeit mit einem Gegenüber auf der anderen Seite der Erde zu kommunizieren. Wir haben die Verwendung von riesigen Bildschirmen geplant, um die Illusion zu erzeugen, dass man sich im anderen Land befindet. «Virtuelle Realität» wurde auch als Möglichkeit in Betracht gezogen (vorstellbar wären virtuelle Reisen nach China, Sydney oder Pretoria), um Kommunikation zwischen den Menschen verschiedener Kulturen und Völker möglich zu machen. Dieses Projekt übersteigt die Kreation einer Skulptur bei weitem, und zwar durch seine Symbolik und sein humanistisches Ziel. Vom Eiffelturm sind die entfernten Vororte von Paris zu sehen, Global Diagonal würde die Welt quasi in unsere Reichweite rücken.*

LT: **Was ist deine Definition von Kunst?** BV: *Es gibt Künstler, die sich für Louis XIV halten und antworten würden: «L'art, c'est moi». Ich bin nicht so egozentrisch; in meinen Augen ist Kunst vielgestaltig, weil sie dort ist, wo der Ausdruck die grösste Freiheit gewährt. Meine persönliche Definition wäre viel zu restriktiv und limitiert, weil ich nur bis zum jetzigen Zeitpunkt darüber sprechen kann. Was ist Kunst? Wenn wir davon sprechen, werden wir Opfer unseren vielen persönlichen Beurteilungen, Empfindungen, die sich nur schwer kommunizieren lassen; es liegt zuviel Vagheit in der Interpretation. Nur traditionelle ästhetische Theorien haben versucht, Kunst zu definieren. Sie wollten Kriterien formulieren, die ausreichend offen waren, um definitiv zu sein. Heute wissen wir, dass dies ein unmögliches Unterfangen darstellt, dass das Konzept der Kunst ein offenes Konzept ist. Wir müssen bereit sein für neue Kreationen, neue Entitäten, die zur Erweiterung dieser Kategorie, welche Ästhetik heisst, beitragen werden. Das Paradoxon liegt darin, dass man, um Kunst zu machen, jedesmal über die Sphäre der Kunst hinausgehen muss. Jene, die glauben, man könne Kunst und ihre Ziele definieren, möchte ich daran erinnern, dass «die Welt an sich» – wie uns die Philosophie lehrt – «frei von Bedeutung, Grundlage und Finalität» ist. Wie also kann es sich mit der Kunst anders verhalten?*

PHOTOS BY ARCHIVES BERNAR VENET, NEW YORK

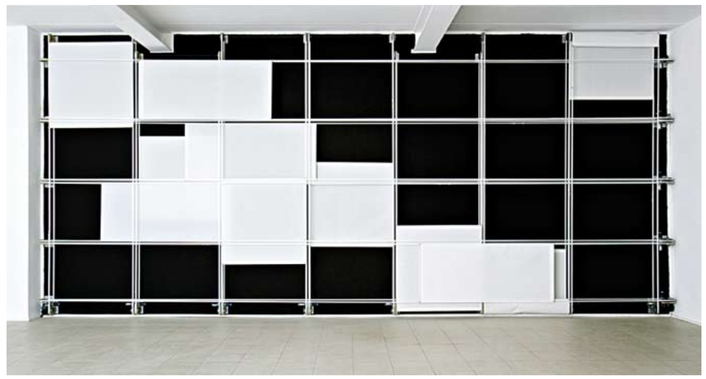
TEXT: GWENDOLIN KREMER

CHESA

SEBASTIAN HEMPEL
28.12.2011 – 07.01.2012

«PASSAGES». KINETISCHE WAND-OBJEKTE VON SEBASTIAN HEMPEL

«ICH BETRACHTE MICH TATSÄCHLICH NACH WIE VOR ALS BILDHAUER. DENN ICH BESCHÄFTIGE MICH MIT RÄUMLICHEN PROZESSEN. DAS EINZIGE, WAS FÜR MICH NICHT IN FRAGE KOMMT, IST EBEN, DEN RAUM AUSZUDRÜCKEN, INDEM ICH ETWAS HINSTELLE UND SAGE, DAS IST JETZT EIN GEGENSTAND IM RAUM. DAS FUNKTIONIERT HEUTE NICHT MEHR […].»[1]



SEBASTIAN HEMPEL, *BLACK MOVEMENT,* 2007, KINETIC WALL OBJECT, 7,1 M X 3 M, POLYESTER FABRIC, PLASTIC STRAP, DRIVE

INSTALLATION VIEW GALERIE BAER, DRESDEN
PHOTOS BY JULIANE MOSTERZ

Die amerikanische Kunsthistorikerin Rosalind E. Krauss würde diese Sätze des 1971 in Dresden geborenen Künstlers Sebastian Hempel sofort unterschreiben. In ihren Schriften zur Skulptur im 20. Jahrhundert befasst sich Krauss intensiv mit der Frage, wie der Begriff der Skulptur nach Auguste Rodin, nach der Avantgarde-Bewegung sowie Minimal Art und Land Art in den 1970er Jahren zu bewerten ist und ob und in welchem Kontext dieser überhaupt noch zur Anwendung kommen kann.

So konstatiert Krauss in *Passages in Modern Sculpture* (1977)[2], dass entwicklungsgeschichtlich eine «zunehmende Verzeitlichung der Skulptur»[3] stattgefunden habe; Skulptur nach Rodin stünde nicht mehr der Sinn, im Hier und Jetzt eine verdichtete Darstellungsform von Zeitlichkeit auszudrücken, vielmehr sei eine «Prozessualisierung der Objektformation»[4] vordergründig.

Für die Minimal Art hielt Krauss fest: «Although responsive to the same considerations, the temporal values that were built into the Minimalist sculpture of the 1960s were primarily engaged with questions of perception. The viewer was therefore involved in a temporal decoding of issues of scale, placement, or shape-issues that are inherently more abstract than, say, the contents of memory.»[5]

Gwendolin Kremer lebt und arbeitet als Kunsthistorikerin und Kuratorin in Dresden/Göttingen. Hier promoviert sie zum Thema Generation und Kunstgeschichte am Beispiel der «Malstrom-Gruppierung».

Zeit, Material und Raum stellen sich folglich als die drei bestimmenden Parameter des erweiterten Skulpturbegriffs dar; diese haben wiederum eine zentrale Bedeutung für die Wahrnehmung und das Verhältnis von Betrachter und Werk.

Skulptur primär als Zeiterfahrung ist vielleicht auch eine Definition, die Sebastian Hempel für seine Arbeiten gelten lässt. Hempel, der nach einer Steinbildhauerlehre ein Studium der Bildhauerei an der Hochschule für Bildende Künste Dresden aufnahm, wurde schon im Grundstudium klar, dass er keinen Hammer und Meissel mehr in die Hand nehmen wollte, um ein eigenständiges künstlerisches Werk zu schaffen. Vielmehr wandte er sich motorbetriebenen Apparaturen und physikalischen Phänomen wie dem Lichtvolumen und der Schwerkraft zu und ist damit nun einer ganz eigenen Form kinetischer Objekte und Rauminstallationen auf der Spur. Damit steht der Dresdner Bildhauer in einer vergleichbaren Traditionslinie wie Krauss sie in *Passages* eröffnet.

Auch Hempel hat sich in seinen Arbeiten darauf verlegt, Bewegung nicht in einem zeitlich verdichteten Verlauf sichtbar zu machen. Zwar spielt Bewegung, Be- und Entschleunigung, eine zentrale Rolle in seinem Werk, doch geht es ihm vorrangig um die Generierung einzelner Bilder, die er mithilfe komplexer technischer Apparaturen und unter Bezugnahme auf physikalische Gesetzmässigkeiten unserer Wahrnehmung konzipiert. Stoffbahnen befestigt, die in einer linearen Bewegung vertikal und horizontal hin und her fahren. Im Zwanzig Sekunden-Takt wechselt die Ansicht zwischen Bewegung und Stillstand. Da sich die Motoren unterschiedlich schnell drehen, bewegen sich die weissen Rechtecke in einer ihnen eigenen Geschwindigkeit, so entstehen bereits im On-Modus variable Darstellungen der sich überlappenden Felder vor dem schwarzen Hintergrund. Stoppen die Motoren, zeigt sich dem Betrachter das Gesamtbild ebenfalls jedes Mal aufs Neue verändert. Und erst mit dem einsetzenden Moment der Entschleunigung wird der Betrachter auch der technischen Konstruktion gewahr: Denn solange die weissen Felder zügig durch die Halterungen gleiten – nur vom Rascheln des Stoffs begleitet – stellt sich *Black Movement* als minimalistische wandfüllende Farbfeld-Installation dar, die vor allem über den Schwarz-Weiss-Kontrast und die in

Geschwindigkeit dient ihm dabei mehr als eine Art Vehikel, um eine veränderte Raumerfahrung sinnlich erfahrbar zu machen oder auf den umgebenden Raum zu reagieren und zugleich unsere Sehgewohnheiten zu hinterfragen.

Am Beispiel der wandfüllenden Arbeit *Black Movement*, die ab 27. Dezember im White Cube der Bartha Chesa in S-chanf im Engadin gezeigt wird, sollen Hempels originäre Bildfindungen, die auf Errungenschaften der kinetischen Kunst und der Light Art spielerisch rekurrieren, sich dabei aber zugleich auf Wahrnehmungsmodi beziehen, die der digitalen und technisierten Welt des 21. Jahrhunderts eingeschrieben sind, im Folgenden erläutert werden.

Für die Arbeit *Black Movement* von 2007 hat Sebastian Hempel eine Verspannung aus Plastikbändern und motorbetriebenen Rollen konzipiert, die vor einer schwarzen Wand angebracht ist. Auf den Bändern sind zehn weisse Bewegung gesetzten Flächen Aufmerksamkeit auf sich zieht.

Die sich stets unvorhersehbar formierende Ansichtigkeit der kinetischen Wandarbeit setzt mithilfe des Zufallssprinzips auf die visuelle Neugier des Rezipienten. Hat man bei den ersten Stop-and-Gos die zugrundeliegende Methode der aleatorischen Setzung verstanden, möchte man dennoch ein ums andere Mal die zielstrebigen Wendungen der weissen Flächen verfolgen und versucht zu erahnen, in welcher Abfolge sich diese zu einer kurzen Rast einfinden, bevor sie erneut ihre rasanten Bahnen ziehen. In diesem Zusammenhang spricht Sebastian Hempel von einer «Bild-Dramaturgie»: Bewegte und unbewegte Bilder wechseln sich mit der von ihm bestimmten, also einer vorhersehbaren Regelmässigkeit ab, die allerdings zu unkalkulierbaren Ergebnissen in der Fläche und folglich «zu einer Vielzahl von spannenden und auch langweiligen Konstellationen» führen können. Hempel sucht sich häufig einen Rahmen für seine Arbeiten. In *Black Movement* ist das die vorgefundene Grösse der Wand, die als ‹Bild›hintergrund fungiert. Anklänge an das konventionelle Tafelbild bleiben so erkennbar, geht es ihm doch auch immer um das – zugegebenermassen flüchtige – Einzelbild und dessen mechanischer antriebsgesteuerten Reihung.

Den Objekten ist ein immer wiederkehrendes Thema eingeschrieben: das Sichtbarmachen und Verschliessen unterschiedlicher Bild- und Raumebenen, wenn Überlappungen und Rotationen zu einem sich ständig verändernden visuellen Eindruck führen. Das Davor und Dahinter, das Sehen und Nichtsehen, Zeigen und Verbergen spielt auch in früheren Arbeiten wie «Innen Aussen» von 1999 eine zentrale Rolle, wenn motorbetriebene Jalousien den strassenseitig verglasten Eingang eines Ausstellungsraumes blickdicht verriegeln und dann wieder freigeben. Auch hier liegt der visuelle Reiz im Wechselspiel der sich schnell schliessenden und öffnenden Jalousien auf der in Form eines Triptychons angeordneten Fensterfront. Zugleich erfolgt damit ein direkter Eingriff in die bestehende Architektur und die spezifische örtliche Gegebenheit, die von Hempel als verstärkender Irritationsfaktor eingeplant wird. In dieser frühen Arbeit aus den 1990er Jahren geht es noch vorrangig um das Finden von objekthaften Metaphern, um die Grenzen von Innen- und Aussenraum darzustellen, auch um die Gegenüberstellung von privatem und öffentlichem Raum für die Hempel eine eigenständige Bildsprache findet. Charakteristisch hierfür ist die Reduktion bei der darstellenden Umsetzung auf nur wenige Materialien und die gleichzeitige technisch ausgefeilte Realisierung, die auch für *Black Movement* kennzeichnend ist. Allerdings erreicht Hempel hier immer komplexere Fertigkeiten, um das Verhältnis von Geschwindigkeit zu Bildvordergrund und Bildhintergrund zu kontrollieren, wobei dabei der Moment des Zufalls bewusst eingeplant ist und das spielerisch-humorvolle Element, das den meisten seiner Objektfindungen zu eigen ist, zum Tragen kommt.

Sebastian Hempels kinetische Objekte stehen in einer künstlerischen Tradition, die Rosalind E. Krauss erstmals in dieser Form für die Minimal Art theoretisch fasste. Dem Dresdner Künstler gelingt es aber darüber hinaus, die in den 1960er und 70er Jahren gewonnenen Freiheiten der Skulptur fruchtbar zu machen, indem er mittels der bestimmenden Parameter Zeit, Material und Raum neue ästhetische Verknüpfungen herzustellen vermag. Hempel denkt das Verhältnis von Betrachter und Werk immer wieder neu und setzt dabei auch physische Wahrnehmungsprozesse in Gang, die dem Rezipienten Erscheinungen des medialisierten Zeitalters vor Augen halten. Nach Maurice Merleau-Ponty wird der Körper in Hempels Werk selbst zum «Grund skulpturaler Erfahrung».[6]

[1] Sebastian Hempel im Gespräch mit Ulrike Lorenz, in: Sebastian Hempel (Ausst.-Kat.), Gerhardt-von-Reutern-Haus Willingshausen, Gera 2001, S. 8 – 24, hier S. 15.
[2] Rosalind E. Krauss, Passages in Modern Sculpture, London 1977, S. 188.
[3] Michael Lüthy, Expanded Field/Rosalind Krauss, in: skulptur projekte münster 07, hrsg. von Brigitte Franzen et. al, Köln 2007, S. 356 – 357, hier S. 356.
[4] Ebda.
[5] Rosalind E. Krauss, Video: The Aesthetics of Narcissism, in: October, Vol. 1. (Spring, 1976), S. 50 – 64, hier S. 64.
[6] Krauss 1977, S. 188.

TEXT: GWENDOLIN KREMER

«PASSAGES». KINETIC WALL OBJECTS BY SEBASTIAN HEMPEL

"I ACTUALLY STILL CONSIDER MYSELF A SCULPTOR BECAUSE I PREOCCUPY MYSELF WITH SPATIAL PROCESSES. THE ONLY THING THAT IS BEYOND QUESTION FOR ME IS SPATIAL EXPRESSION; ERECTING SOMETHING AND SAYING, THIS IS AN OBJECT IN A ROOM. TODAY, THAT NO LONGER WORKS FOR ME […]".[1]

SEBASTAN HEMPEL, *WHEN THE SAINTS GO MARCHING IN*, 2011, INTERACTIVE AUDIO INSTALLATION IN KRAFTWERK MITTE, DRESDEN, APPROX. 50 M LONG, 2 AUDIO TRACKS: LOUIS ARMSTRONG "WHEN THE SAINTS GO MARCHING IN", HARD PVC, NEEDLE, MEMBRANE, ACOUSTIC HORN (GRAVE VASE)

PHOTOS BY SEBASTIAN HEMPEL

American art historian Rosalind E. Krauss would immediately subscribe to the sentences spoken by the artist Sebastian Hempel, born in Dresden in 1971. In her writings on sculpture in the 20th Century, Krauss is concerned with the question of how to evaluate the concept of sculpture by Auguste Rodin, by the avant-garde movement and also by Minimal Art and Land Art in the 1970s. She also explores whether and in which context this may still be applicable.

Krauss stated in *Passages in Modern Sculpture* (1977)[2], that an evolutionary "increase in the temporalization of sculptures"[3] has taken place and there is no longer an appreciation of expressing a condensed display format of temporarily as was the case in sculpture by Rodin. Instead, "an active process of object formations"[4] has become apparent.

Gwendolin Kremer lives and works in Dresden/Göttingen as an art historian and curator. There she is writing her doctoral thesis on the topic "Generation and art history based on the example of the "Malstrom" Group.

With regard to Minimal Art, Krauss adheres to her statement "Although responsive to the same considerations, the temporal values that were built into the Minimalist sculpture of the 1960s were primarily engaged with questions of perception. The viewer was therefore involved in a temporal decoding of issues of scale, placement, or shape-issues that are inherently more abstract than, say, the contents of memory".[5]

Time, materials and space consequently constitute the three defining parameters of the expanded concept of sculpture; which in turn play a central role in the perception and the relationship between viewer and art work.

Sculpture as a primary experience of time is perhaps also a definition, which can be applied to Sebastian Hempel's works. Hempel, who studied sculpture at the Academy of Fine Arts (Hochschule für Bildende Künste) in Dresden after completing his apprenticeship as a stone mason, realized early in his basic studies that he would no longer take up hammer and chisel to create an original work of art. Instead, he turned to motor-driven equipment and physical phenomena, such as the volume of light and gravity, and is now creating completely unique types of kinetic objects and space installations. The sculptor from Dresden comes from a comparable tradition as is referred to by Krauss in the opening paragraph of *Passages*.

In his works, Hempel has resorted to making movement imperceptible in a temporally compressed progression. Movement, acceleration and deceleration indeed play a central role in his work, but he is primarily concerned with the generation of individual images that he conceptually designs with the aid of complex technical equipment and by referring to the physical laws of our perception. Speed serves him more as a kind of vehicle to create a modified sensory experience of space or as a vehicle to react to the surrounding space. He hereby simultaneously challenges our viewing habits.

With the example of the wall-covering work, *Black Movement* which will be on display at the White Cube of the Bartha Chesa in S-chanf in the Engadine from December 27th, Hempel's original image-finding will be outlined below. His imagery playfully refers to the accomplishments of kinetic- and light art and also relates to modes of perception, inscribed in the digital and technological world of the 21st Century.

For the work *Black Movement* from 2007 Sebastian Hempel developed a restraint of plastic belts and motor-driven rollers that he mounted in front of a black wall. Ten white fabric panels were attached to the tapes which moved linearly backwards and forwards, both vertically and horizontally. At twenty-second intervals the view changed from one of motion to one of immobility. Because the motors turned at different speeds, each white rectangle moved at its own pace. Thus various depictions of the overlapping fields were created in front of the black background, while still in the "switched-on" mode. Each time the motors stopped, a new and different image was portrayed to the viewer. The viewer was made aware of the technical construction only with the onset of deceleration. As long as the white panels glided uninterruptedly through the brackets – accompanied only by the rustling of the fabric – *Black Movement* was portrayed as a minimalist, colourful, wall-filling installation. It drew attention upon itself mainly using the contrast between black and white and the panels that were set in motion.

The constantly unpredictable sights that were formed in the kinetic wall work used the principle of randomness to focus on the visual curiosity of the recipients. As soon the underlying method of the aleatoric setting at the first stop-and-go was understood, recipients wanted to repeatedly follow the single-minded turns of the white panels again and again. Recipients also attempted to anticipate in which sequence these panels would stop for a short respite, before rapidly continuing to run their course. In this context, Sebastian Hempel speaks of an "image dramaturgy". The still and moving images were alternated with a predictable regularity, which the artist defined, thus leading to incalculable results on the surface and consequently to a "variety of exciting but also boring constellations". Hempel often looks for a framework for his works. In *Black Movement* it was the size of the given wall, which acted as an "image" background. Echoes of the conventional panel remained recognizable, even though for him it was always about the individual image – admittedly volatile – and its mechanical control-driven sequence.

A recurring theme is always inscribed in the objects: they uncover and occlude different levels of images and spatial planes. Overlaps and rotations lead to a constantly changing visual impression.

The before and after, the seem and unseen, revelation and concealment also played a central role in earlier works, such as *"Innen Aussen"* from 1999, where motorized-blinds closed tight and then reopened to make the glazed street-facing entrance of the exhibition space opaque and then clear again. Here too, the visual appeal lies in the interplay of the rapidly closing and opening blinds on a window frame, arranged in the form of a triptych. At the same time, a direct intervention occurred in the existing architecture and the specific local reality, which Hempel included as a cumulative factor of irritation. In the early works from the 1990s, his work was still primarily about finding object-like metaphors; to display the boundaries of interior- and exterior space; the contrast between private and public spaces, for which Hempel found an independent pictorial language. Characteristic of this was reduction and the use of only a few materials in the design and its simultaneous technically-sophisticated implementation. This was also true of *Black Movement*. However, Hempel achieved increasingly complex skills there to control the relationship between speed and the image fore- and background. The moment of chance was consciously included in it and the playful-humorous element, inherent in most of his object discoveries, took effect.

Sebastian Hempel's kinetic objects are part of an artistic tradition, which Rosalind E. Krauss theoretically composed for the first time for Minimal Art. The artist from Dresden succeeds in making sculptures beyond the freedoms won in the 1960s and 1970s, by managing to establish new aesthetic links. He does this by defining the parameters of time, materials and space. Hempel continuously rethinks the relationship between viewer and his works and in so doing also sets physical perception processes in motion, which the recipients see as manifestations of our mediaage. According to Maurice Merleau-Ponty, the body in Hempel's work itself becomes "the reason of sculptural experience"[6].

[1] Sebastian Hempel in an interview with Ulrike Lorenz, in: Sebastian Hempel (Ausst.-Kat.), Gerhardt-von-Reutern-Haus Willingshausen, Gera 2001, p. 8–24, here p. 15.
[2] Rosalind E. Krauss, Passages in Modern Sculpture, London 1977, p 188.
[3] Michael Lüthy, Expanded Field/Rosalind Krauss, in: skulptur projekte münster 07, Ed: Brigitte Franzen et. al, Köln 2007, p. 356–357, here. p. 356.
[4] ibid.
[5] Rosalind E. Krauss, Video: The Aesthetics of Narcissism, in: October, Vol. 1. (Spring, 1976), S. 50–64, here p. 64.
[6] Krauss 1977, p. 188.

TEXT: QUINN LATIMER

EXAMPLE: SWITZERLAND. UNBOUNDING AND CROSSING OVER AS ART

"Space now is not just where things happen; things make space happen." This acute observation made by artist and critic Brian O'Doherty in his seminal 1999 treatise *Inside the White Cube,* might be considered the subtle manifesto behind "Example: Switzerland. Unbounding and Crossing Over as Art," a recent group survey of spatiality-concerned Swiss art from the 18th century until today. Indeed, the show's organizer, Roman Kurzmeyer, quotes O'Doherty's remark in his essay in the accompanying catalogue, and the Basel-based curator's exhibition of works by some 40 artists – Sophie Taeuber-Arp, Latifa Echakhch, Fischli/Weiss, Sylvie Fleury, Emma Kunz, Roman Signer, Hannah Villiger, and Caspar Wolf, among them – ably illustrates the critic's remark, as such replacing his second instance of "things" with "artist and artwork," as in: "Artist and artwork make space happen." Not surprisingly then, Kurzmeyer's spatial (and, following, temporal) investigation concerns itself with Swiss visual art's formal, material, and conceptual borders – their identification and consequent blurring and breaking. Which somehow falls in line with the fact that this survey of Swiss art is on view just over the actual border, at the Kunstmuseum Liechtenstein in Vaduz.

Also in line with its breakage with traditional notions of space and time is the survey's organization, which resists chronological categorization and instead posits radically disparate works – in both content and chronology – against each other by installing them in, yes, the same space. Thus "Example: Switzerland" opens with Adrian Schiess's glossy installation of monochromatic and fauna-photo-printed floor panels – which instantly conjure the shiny 1980s, from which the ongoing work stems – placed in conversation with Hans Emmenegger's wonderfully lucid and discursive oil paintings from the early decades of the 20th century. The breadth of subject and style of the late Küssnachtborn artist's paintings is perhaps owed to his neglect – he was barely recognized in his lifetime, dying unremarked in 1940 – but his discursiveness is wonderfully suggestive and alluring. Reductionist landscapes of wheat and sky find allegiance with Van Gogh as well as the Color Field painting to come; darkly figurative works have a more Surrealist touch. How these evocative paintings profit from Schiess's more mannered floor works is harder to discern, though their very reflection in the shiny, illumined panels is a nod to O'Doherty's aforementioned remark, and to the show's larger concerns.

If the next room is even more prolix and omnivorous in its reach, its various juxtaposed artworks test each other in odd and unexpected ways. Their debt to and investigation of space is obvious, but Caspar Wolf's Alpine paintings – commissioned in 1774 by Bern printer-publisher Abraham Wagner – were also boundary breaking.

Quinn Latimer is an American poet and art critic currently based in Basel, Switzerland. She is a regular contributor to Artforum and frieze, and her first collection of poetry, entitled Rumored Animals, *will be published later this year.*

Preceding artists like Giovanni Segantini, Wolf was the first Swiss painter to sketch the high Alps *in situ*, and his frequent inclusion of himself in the mountainscapes offers a frankly self-reflexive and proto-modernist assessment of man's relationship with his landscape – the very space that engulfs him and that he chooses to depict, using himself as its measure. The Paris-based Conceptualist painter Niele Toroni, meanwhile, breaks the frame, making his grid of dots – which erase the gestural subjectivity of AbEx's macho mark-making by simply being a brush pressed automatically against the wall like a print – directly on the walls. Rising from the floor, Roman Signer's *Film für einen Fluss* (1985) stretched itself out like a snake. Charming as usual, his "event-sculpture" left the painting frame for the filmic and sculptural one, an apt extension of the artwork's possibilities and his antic sensibility a welcome corrective to the self-seriousness elsewhere.

The subsequent galleries became ever larger in scope. One room held works by Bruno Bertozzi, Latifa Echakhch, Alberto Giacometti, Bruno Jakob – he of the magical, mostly invisible painting practice – and others. Giacometti's small bronze figure from 1949, set on a pedestal, stalked away from Echakhch's wonderful if familiar recent installation of broken Moroccan tea glasses in cerulean and purple hues, which stained the wall and floor like a delicate, pithy response to Richard Serra's inescapable thrown lead works of the 1960s. Jakob's seemingly empty 2011 painting, meanwhile, swayed overhead. The take on space and time here, as elsewhere, was palpable, drawing an invisible line from Giacometti's groundbreaking sculptural and psychological investigations to Echakhch's smart conflation of 1960s experimental practices with more contemporary mores and geographical and identity politics, to, finally, Jakob's reassessment of painting – and the frame's – potentialities, which he imbues with the performative acts of Serra and company. Each work here prompted the spectator's awareness of one's self as somehow part and parcel of the performance enacted by the artwork – turning the time of its making into a perpetual present, as well as including the actual space (and spectator) into the material of the very artwork itself.

The following room was ever-more beguiling and cohesive, however, perhaps because it began with work by Geneva-based artist Mai-Thu Perret and then offered a constellation of counter-cultural-tinged pieces – by John Armleder, Max Bill, Thomas Hirschhorn, Sophie Taeuber-Arp, and others – in discourse with it. Perret's works included a ceramic *Mescaline Tea Service* (2002) and a purple carpet splashed with a Rorschach-blot-like image, above which a female mannequin in overalls sat pensively; this figure stood at the center of the gallery like an outrageously oblique and punk pieta. Around the mannequin the accompanying works offered collaboration or difference: Sylvie Fleury's funny and feminist *First Spaceship on Venus* (1999) slouched like an exhausted and silvery pioneer in the corner, Taeuber-Arp's wonderful costumed dress forms (tricked out in Hopi meets Bauhaus couture) predated Perret's own, and the Art Concrete paintings of Bill and Verena Loewensberg held the hard-edge germination of the Armleder school to come.

Finally, the exhibition presented a number of more monumental works that toyed with the idea of their very monumentality. These included one of Shirana Shahbazi's large paintings – done from her own photographs by billboard painters from Tehran – which offer a sensory disconnect due to their scale and photorealism. Karin Hueber's lovely untitled 2011 work featured an enormous piece of origami-like folded paper that mimicked the dimensions of the smallest livable room, folded in upon itself. This elegant and enormous simulacrum fell from the ceiling like a studied waterfall, playfully conflating Japanese aesthetics and architectonics with the studious post-minimalism of so much Swiss art. Elsewhere, Christian Marclay's *Musical Chairs* (1996), lined an entire room with seats upholstered with musical notation, quiet but not sober.

Despite the delight of such works, however, and the cogency of certain galleries, the exhibition's larger idea – space and time in Swiss art of a long, long arc – begged more questions than it answered. Indeed, the show seemed more theme than thesis, an intelligent showing of consequential Swiss art from more than 250 years that yet lacked an essayistic armature and forward motion that might turn the collected works, collectively, into or *onto* some new idea. Perhaps this stasis stemmed from the central motif's universal acknowledgement and acceptance as a profound theme and turn in the visual arts since modernism. Maybe the issue of spatiality is simply too familiar to have any estimable impact. But if the breakdown of space and time united the works on view, so could have any number of similarly contemporaneous, immense, and recurring subjects of modernist and contemporary visual art.

Perhaps then one had to look elsewhere for the exhibition's unique value. I was pleasantly surprised by the number of forgotten Swiss artists that Kurzmeyer pulled like a magician from his hat – Emmenegger, with his lost and lovely paintings, first among them – as well as the curator's ambitious and adept juxtaposition of flagrantly disparate works. Also of worth was a Swiss survey in and of itself: as Kurzmeyer and others have long pointed out, artists from Switzerland are rarely seen and contextualized as such. They and their work are instead placed in transnational art movements or the larger nations and cities to which they immigrate and work. In that, a show of Swiss art – in all its germane and yet profound multivalency, from its most famous practitioners to its less known ones – is worth one's admission alone.

KARIM NOURELDIN, OHNE TITEL, (1058 ZEICHNUNGEN), 1997, SAMMLUNG RICOLA (AUSSTELLUNGSANSICHT KUNSTMUSEUM VADUZ)

PHOTOS BY STEFAN ALTENBURGER
© KUNSTMUSEUM LIECHTENSTEIN

TEXT: QUINN LATIMER

BEISPIEL SCHWEIZ. ENTGRENZUNGEN UND PASSAGEN ALS KUNST

BEISPIEL SCHWEIZ. ENTGRENZUNGEN UND PASSAGEN ALS KUNST
KUNSTMUSEUM LIECHTENSTEIN 29.9.2011 – 15.1.2012

«Raum ist nicht nur dort, wo Dinge geschehen; die Dinge lassen Raum geschehen.» Diese scharfsinnige Feststellung des Künstlers und Kritikers Brian O'Doherty aus einer bahnbrechenden Abhandlung Inside the White Cube aus dem Jahr 1999 könnte als subtiles Manifest für «Beispiel Schweiz. Entgrenzungen und Passagen als Kunst» aufgefasst werden, einer aktuellen Ausstellung über raumorientierte Schweizer Kunst vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart.

Der aus Basel stammende Kurator Roman Kurzmeyer zitiert O'Dohertys Äusserung denn auch in seinem Aufsatz im Ausstellungskatalog und auch die Ausstellung mit Werken von rund 40 Künstlerinnen und Künstlern – darunter Sophie Taeuber-Arp, Latifa Echakhch, Fischli/Weiss, Sylvie Fleury, Emma Kunz, Roman Signer, Hannah Villiger und Caspar Wolf – veranschaulicht die Aussage des Kritikers gekonnt. Die zweite Nennung der «Dinge» wird hier gleichsam mit «KünstlerIn und Kunstwerk» ersetzt: «KünstlerIn und Kunstwerk lassen Raum geschehen». Es ist also nicht überraschend, dass Kurzmeyers räumliche (und demzufolge auch zeitliche) Untersuchung sich mit den formalen, materiellen und konzeptuellen Grenzen bildender Kunst aus der Schweiz befasst – mit ihrer Bestimmung wie mit den daraus resultierenden Unschärfen und Brüchen. Und so scheint es auch durchaus passend, dass dieser Überblick über Schweizer Kunst jenseits der realen Grenze zu sehen ist, nämlich im Kunstmuseum Liechtenstein in Vaduz.

Dem Bruch mit traditionellen Auffassungen von Ort und Zeit entspricht auch die Anordnung der Ausstellung, die sich einer chronologischen Kategorisierung widersetzt und stattdessen in Bezug auf Inhalt und Zeitfolge radikal unterschiedliche Werke im selben Raum aufstellt. So eröffnet «Beispiel Schweiz» mit Adrian Schiess' Hochglanz-Installation monochromatischer und mit Faunafotografien bedruckter Bodenplatten – die sofort die glänzenden 1980er aufbeschwören, auf die dieses Werk zurückgeht – im Gespräch mit Hans Emmeneggers wunderbar luziden und diskursiven Ölbildern aus den frühen Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts. Die thematische und stilistische Fülle der Gemälde des verstorbenen Künstlers aus Küssnacht ist wahrscheinlich seiner Vernachlässigung zu verdanken – er wurde zu seinen Lebzeiten kaum wahrgenommen und starb 1940 unbekannt – aber seine Diskursivität ist auf wunderbare Weise suggestiv und verlockend. Reduktionistische Landschaften aus Weizen und Himmel stehen Van Gogh und dem später folgenden Farbflächenbild nahe; die düstere Symbolik einiger Werke zeigt einen surrealistischeren Ansatz. Wie diese atmosphärischen Bilder von Schiess' etwas manierlicheren Bodenplatten profitieren sollen, ist etwas schwieriger auszumachen, wenngleich ihre Spiegelung in den glänzenden, beleuchteten Platten als Wink auf O'Dohertys oben erwähnte Aussage und die wesentlichen Belange der Ausstellung aufgefasst werden kann.

Der folgende Ausstellungsraum ist noch weitschweifiger und alles fressender, denn hier fordern sich die unterschiedlichen, einander gegenübergestellten Kunstwerke auf sonderbare und unerwartete Weise heraus. Ihre Verpflichtung gegenüber dem Raum und seiner Erforschung ist offensichtlich, Caspar Wolfs Alpenbilder jedoch – 1774 vom Berner Drucker und Verleger Abraham Wagner in Auftrag gegeben – sind auch grenzüberschreitend. Noch vor Künstlern wie Giovanni Segantini war Wolf der erste Schweizer Maler, der die Hochalpen in situ zeichnete, und dass er sich selbst oft in die Berglandschaft einschloss, zeugt von einer unumwunden selbstreflexiven und urmodernen Beurteilung der Beziehung des Menschen zur Landschaft – jenem Raum also, der ihn einnimmt, und den er abzubilden beschliesst, indem er sich selbst zum Massstab nimmt. Derweil bricht der in Paris lebende Konzeptkünstler Niele Toroni mit seinen direkt auf die Wände gemalten Punktrastern aus dem Rahmen aus und löscht die gestische Subjektivität, mit der sich der Abstrakte Expressionismus so machohaft profiliert, indem er –einem Druckverfahren ähnlich – einfach einen Pinsel mechanisch an die Wand drückt. Roman Signers aus dem Boden ragendes Werk Film für einen Fluss (1985) streckt sich aus wie eine Schlange. Beeindruckend wie immer verlässt seine «Event-Skulptur» den Bildrahmen zugunsten eines filmischen oder skulpturalen Rahmens, eine geschickte Erweiterung der Möglichkeiten des Kunstwerks, genauso wie seine groteske Sensibilität ein willkommenes Korrektiv für den andernorts geltenden Selbsternst darstellt.

Die folgenden Galerien sind von nochgrösserem Ausmass. In einem Raum sind Werke von Bruno Bertozzi, Latifa Echakhch, Alberto Giacometti, Bruno Jakob – ein Vertreter der magischen, meist unsichtbaren Malerei – und weiteren Künstlern untergebracht. Giacomettis auf einem Sockel stehende, kleine Bronzefigur von 1949 stelzt weg von Echakhchs wunderbarer, wenn auch bereits bekannter Installation zerbrochener Marokkanischer Teegläser in cölinblauen und violetten Schattierungen, welche Wand und Boden überzieht und wie eine delikate, gehaltvolle Antwort auf die unausweichlichen und verformten Bleiwerke Richard Serras aus den 1960ern wirkt. Gleichzeitig schwebt Jakobs scheinbar leeres Gemälde aus dem Jahr 2011 darüber. Der Bezug zu Raum und Zeit ist hier greifbar, genau wie anderswo, und zieht eine unsichtbare Linie von Giacomettis revolutionären bildhauerischen und psychologischen Erkundungen zu Echakhchs kluger Verschmelzung experimenteller Praktiken der 1960er mit moderneren Ansätzen sowie geographischer und identitätsbezogener Politik, bis hin zu Jakobs Neubewertung der Möglichkeiten der Malerei und des Rahmens, durchwirkt von den performativen Aktionen von Serra und Co. Jedes Werk hier steigert das Bewusstsein des Betrachters dafür, irgendwie Teil der Performance des Kunstwerks zu sein – somit wird die Zeit seiner Erschaffung zur unendlichen Gegenwart und bezieht den tatsächlichen Raum (und die Betrachterin, den Betrachter) in die Substanz des Kunstwerks mit ein.

Quinn Latimer ist eine amerikanische Dichterin und Kunstkritikerin, die aktuell in Basel lebt. Sie schreibt regelmässig für Artforum und frieze. Ihre erste Gedichtsammlung mit dem Titel Rumored Animals *wird Ende dieses Jahres erscheinen.*

Der nächste Raum zeigt sich noch verführerischer und geeinter, vielleicht weil er mit Werken der Genfer Künstlerin Mai-Thu Perret eröffnet wird, die im Diskurs mit einer Konstellation von gegenkulturell-angehauchten Arbeiten von John Armleder, Max Bill, Thomas Hirschhorn, Sophie Taeuber-Arp und anderen steht. Zu Perrets gezeigten Arbeiten zählen ein Mescaline Tea Service (2002) aus Keramik und ein violetter Teppich mit einer Art Rorschach-Klecksographie, neben dem ein weibliches Mannequin im Overall gedankenversunken sitzt; diese Figur bildet als unerhört schiefe und punkige pieta das Zentrum der Galerie. Um das Mannequin gruppieren sich Werke, die der Kollaboration oder der Differenz verpflichtet sind: Sylvie Fleurys komisches und feministisches First Spaceship on Venus (1999) flätzt wie ein erschöpfter, silberner Pionier in der Ecke, Taeuber-Arps zauberhaft kostümierte Schneiderbüsten (geschmückt mit Hopi-trifft-Bauhaus-Couture) gehen Perret voraus und die Konkreten Bilder von Bill und Verena Loewensberg verweisen auf das kompromisslose Aufkeimen der nachfolgenden Armleder-Schule.

Zum Schluss präsentiert die Ausstellung ein paar monumentalere Werke, die mit der Idee der Monumentalität an sich spielen. Darunter ist auch ein Exemplar von Shirana Shahbazis grossflächigen Gemälden – nach ihren eigenen Fotografien von Teheraner Plakatmalern gemalt – die mit ihrer Grösse und ihrem Fotorealismus einer sensorischen Unterbrechung entsprechen. Karin Huebers schönes Werk ohne Titel aus dem Jahr 2011 zeigt ein gigantisches, im Stil von Origami gefaltetes Stück Papier, welches die Dimensionen des kleinstmöglichen, in sich selbst gefalteten Lebensraums nachahmt. Dieses elegante, riesige Simulakrum fällt von der Decke wie ein einstudierter Wasserfall, der auf spielerische Weise Japanische Ästhetik und Architektonik mit dem gelehrten Postminimalismus verbindet, der für so viel Schweizer Kunst prägend ist. Andernorts stehen Christian Marclays Musical Chairs (1996), deren Sitzflächen mit Notenschrift bezogen sind, leise, aber nicht nüchtern über einen ganzen Raum verteilt.

Trotz des Vergnügens, das solche Werke bereiten, und der Stringenz einiger Galerien wirft die Ausstellung bezüglich ihres zentralen Themas – Raum und Zeit in der Schweizer Kunst entlang eines sehr weitläufigen Bogens – mehr Fragen auf, als sie beantwortet. Die Schau scheint eher Thema als These zu sein; konsequente Schweizer Kunst aus mehr als 250 Jahren wird auf intelligente Weise gezeigt, die Ausstellung lässt aber ein essayistisches Gerüst und eine Vorwärtsbewegung vermissen, die vielleicht die gesammelten Werke als Kollektiv in eine neue Idee hätten überführen können. Vielleicht hängt diese Stasis mit der universellen Anerkennung des zentralen Motivs und seiner Akzeptanz als tiefgreifendem Thema und Wendung in der bildenden Kunst seit der Moderne zusammen. Vielleicht ist das Thema Raum einfach zu gewöhnlich, um einen tiefen Eindruck zu hinterlassen. Auf die Weise, wie die gezeigten Werke hier unter dem Gesichtspunkt von Raum und Zeit zusammengefasst werden, könnten sie auch durch eine Vielzahl ähnlich aktueller, gewichtiger und wiederkehrender Themen der modernen und zeitgenössischen bildenden Kunst verbunden werden.

Vielleicht muss man den Blickwinkel ändern, um den einmaligen Wert der Ausstellung zu erkennen. Ich war angenehm überrascht über die zahlreichen vergessenen Schweizer Künstlerinnen und Künstler, die Kurzmeyer wie ein Zauberer aus seinem Hut gezogen hat – an erster Stelle Emmenegger mit seinen verlorenen und bezaubernden Bildern – und über die ambitionierte und versierte Gegenüberstellung von offenkundig disparaten Werken durch den Kurator. Von besonderer Bedeutung ist sicher auch die Schweizer Studie in und über sich selbst: Wie Kurzmeyer und andere schon seit längerem zu bedenken gegeben haben, werden Schweizer Künstlerinnen und Künstler selten als solche gesehen und kontextualisiert. Viel eher ordnet man sie zusammen mit ihren Werken den transnationalen Kunstbewegungen sowie den grossen Nationen und Städten zu, in die sie immigrieren und in denen sie arbeiten. Insofern ist diese Ausstellung über Schweizer Kunst – in ihrer ganzen relevanten und tiefgreifenden Multivalenz und mit all ihren bekannten und weniger bekannten Vertreterinnen und Vertretern – einen Eintritt wert.

TEXT: BENJAMIN ADLER

BESEELTE GESTALTUNG

EIN NEUER BLICK AUF RUDOLF STEINERS LEHREN EBNET DEN WEG FÜR EINE OBJEKTIVE WÜRDIGUNG. DIESE ZEIGT: DER ANTROPOSOPH IST, UNTER NEUEN VORZEICHEN, AKTUELLER DENN JE.

Gross war das Echo auf den 150. Geburtstag von einem, der von seinen Anhängern bis heute verehrt wird und dessen Lehre von den andern schon zu Lebzeiten mit Skepsis beäugt wurde. Umso bemerkenswerter ist die Resonanz, die Rudolf Steiner, der Begründer der Anthroposophie, gegenwärtig von nicht anthroposophischen Kreisen erfährt. Mehrere der im letzten Jahr erschienenen Biographien entstanden ausserhalb des Steinerschen Dunstkreises – ebenso die unter dem Titel «Rudolf Steiner. Die Alchemie des Alltags» dem künstlerischen Schaffen gewidmete Ausstellung, die nach Zwischenstopps in Stuttgart, Wolfsburg und Wien ab Mitte Oktober im Vitra Design Museum in Weil zu sehen ist.

Woher kommt dieses scheinbar plötzliche Interesse? Oder müsste man eher nach den Gründen fragen, warum es so lange gedauert hat, bis es zu einer Auseinandersetzung mit Steiner kommen konnte, bei der er weder als Messias hochstilisiert, noch als «Astral-Marx» diffamiert wird?

Eine der Hauptursachen dürfte letztlich mit dem Erfolg der von Steiner in Gang gesetzten Bewegung zusammenhängen. Seine esoterisch durchdrungene Philosophie war zum Zeitpunkt ihrer Entstehung keineswegs eine Einzelerscheinung. Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts waren die Kritik am durch den ersten Schub der Industrialisierung bedingten materialistischen Weltbild und die Suche nach einer Alternative verbreitet. Bis in die Zwanziger Jahre hinein entstanden verschiedene Gemeinschaften, die ihren Mitgliedern versprachen, sie in ein mit der menschlichen Natur in Einklang stehendes Leben zurückzuführen. Aber kaum eine dieser Lehren wurde so tatkräftig umgesetzt wie Steiners Anthroposophie. Sie konnte ihren Fortbestand nicht nur bis heute sichern, sondern ihren Einfluss stetig vergrössern und deckt mittlerweile praktisch alle menschlichen Belange ab: Sie prägt pädagogische Einrichtungen, Heilmittel, Ernährung und vieles andere mehr. Sie wird sichtbar in Material, Form- und Farbgebung von Bildern, Skulpturen, Architektur und Design. Und sie macht dies auf eine derart auffällige Weise, dass sie zunächst kaum anders kann, als zu polarisieren. Die exponierte Lage eines der prominentesten Beispiele anthroposophischen Schaffens – das Goetheanum in Dornach – verunmöglicht ein Übersehen schlichtweg. Kaum jemand kommt umhin, in diesem Tempel irgendetwas zwischen einer Architektur gewordenen Skultpur oder einem lauernden Betonungeheuer zu sehen.

Benjamin Adler studierte Philosophie, Kunstgeschichte und Germanistik. Er ist Mitinhaber der designbutik, einem Laden für Wohnobjekte des 20. Jahrhunderts in Basel.

Aber trotz all dieser Vorbelastung könnte gerade das gestalterische Werk Steiners und seiner Anhänger die Gelegenheit zu einer nicht von Euphorie und Antipathie geprägten Beschäftigung bieten. Denn wo die theoretischen Lehren an ihrer esoterischen Begrifflichkeit kranken, scheint es grundsätzlich möglich, Gebäude und Alltagsgegenstände mehr noch als die bildende Kunst an dem zu messen, was sie letztlich sind: Wohnhaus, Stuhl und Bilderrahmen. Motiviert wird dieser neutrale Zugang auch durch eine äussere Verwandtschaft, die etwa von den Ausstellungsmachern zwischen der anthroposophischen Formensprache und einigen Entwürfen der Gegenwart wie Konstantin Grcics Stuhl «One» oder Herzog & de Meurons Schaulager in Münchenstein ausmachen wollen. Die Legitimation eines solchen Vergleichs hängt allerdings davon ab, inwieweit ein rein äusserlicher Blick zur Erfassung der Steinerschen Entwürfe ausreicht. In Steiners Augen wäre allerdings bereits die dieser Betrachtungsweise zugrunde liegende Unterscheidung ketzerisch, geht es ihm doch bei der Gestaltung um die Überwindung der oberflächlichen Grenze zwischen Aussen und Innen, zwischen Materie und Geist.

RUDOLF STEINER'S FIRST BOILER HOUSE IN DORNACH, 1913–1915

PHOTO BY DEIDI VON SCHAEVEN

MIT DER BEHÄBIGKEIT EINES ELEFANTEN. Bleibt man trotz allem einmal bei der blossen Erscheinung der Objekte, fällt auf, wie ähnlich sie sich sehen. Möbel und Alltagsgegenstände sind fast immer mühelos als anthroposophisch identifizierbar. Sie besitzen offensichtlich einen bestimmten, eben anthroposophischen Stil. Dessen Merkmale sind relativ leicht zu benennen. Die Ausstattung privater Innenräume konzentriert sich praktisch ausschliesslich auf Holz. Wobei mit Holz natürlich noch kein Stilmittel genannt, aber immerhin die Grundlage für die typische Oberflächengestaltung anthroposophischer Gegenstände gegeben ist. Im Zusammenhang mit metallenen Flächen könnte man von einer Punzierung sprechen – gemeint sind damit kleine, leicht plastische, zum Oval neigende Flächen, die durch die Bearbeitung mit einem Hammer mit gerundeten Enden zustande kommen. Ein vergleichbarer Effekt kann beim Holz durch die handwerkliche Bearbeitung mit einer halbmondförmigen Klinge des Stechbeitels erzeugt werden. Wie nach innen gewendete Schuppen eines Tannenzapfens überziehen diese Dellen ganze Schrankwände, Stuhllehnen oder Handläufe. Indem sie sich über alle Teile der Gegenstände erstrecken, steigern sie den bereits durch die Formgebung vermittelten Eindruck eines organischen Ganzen, bei dem die einzelnen Bestandteile kaum differenziert werden. Mit Louis Kahns Unterscheidung von Mücken- und Elefantendesign ausgedrückt, hätten wir es also eindeutig mit sensibeln Dickhäutern zu tun. Die Herausforderung dieser Objekte besteht nicht in der Verbindung ihrer einzelnen Teile, die je eine bestimmte Funktion erfüllen, sondern in der plastischen Gestaltung eines Formganzen. Auf Steiners Möbel trifft diese Beschreibung alleine schon deshalb zu, weil sie, abgesehen von wenigen frühen Entwürfen, durch ihre Masse und Behäbigkeit dem Bild des Elefanten nahe kommen.

WILHELM VON HEYDEBRAND, THREE CHAIRS OF DIFFERENT STYLE FOR THE HOUSE DE JAAGER, AROUND 1923

ORIGIN AND RIGHTS BY KUNSTSAMMLUNG GOETHEANUM

Wie schon bei der Architektur des Goetheanums wird versucht, das Begrenzende von Flächen und Wänden zu unterlaufen, indem sich diese in konvex-konkaven Schwüngen auf den Betrachter zu und von ihm weg bewegen. Diese Dynamisierung erstreckt sich über Beine, Seitenwände und Rückenlehnen und lässt so organische Gebilde entstehen, die zuweilen wirken, als wären sie aus lebendiger Materie gehauen. Typisch für die dabei häufig auftretende kristalline Form ist eine nach oben strebende Bewegung, die gerade bei Schränken und Stühlen in einer höchsten Erhebung kulminiert. An diesen nach oben hin in geometrischen Formen zulaufenden Kopfteilen kommt es in der Regel zu einer Verdichtung der gegenläufig verdrehten Flächen.

GEGEN GÄNGIGE VORSTELLUNGEN. Unterschiedslos ob in der Architektur, im Innenraum oder beim Einzelmöbel kommen diese Stilmerkmale zur Anwendung. Fast zwanghaft wirkt zuweilen das Bemühen, jeden rechten Winkel zugunsten einander zugeneigter Flächen selbst dort aufzugeben, wo es der Funktionalität der Sache zudienen würde. Dadurch wird der Eindruck eines auf jedes Objekt anwendbaren Stils zusätzlich verstärkt. Gleichzeitig provoziert gerade dieser gleichförmige Umgang auch die Frage nach dem Sinn der einzelnen Stilmerkmale.

Wie kann sich dem Nichteingeweihten ein anthroposophischer Innenraum erschliessen, wenn ihm die tiefere Bedeutung der Formgebung verborgen bleibt? Die höhlenartigen Gebilde laufen offensichtlich dem gängigen Verständnis von Design zuwider, indem sie zentrale Anliegen wie beispielsweise Zweckorientierung, einen innovativen Materialumgang oder die Forderung der sich kurz nach Steiners Tod formierenden frühen Moderne nach Licht, Luft und Öffnung mit Füssen treten. Es scheint praktisch unmöglich, unabhängig von Steiners Lehre ein Verständnis für die anthroposophische Formgebung zu entwickeln.

Tatsächlich sind die beschriebenen Merkmale nicht beliebig, sondern in jedem einzelnen von ihnen liegt ein tieferer Sinn. Bereits das Material Holz bietet von einem anthroposophischen Standpunkt aus gesehen den einzigartigen Vorteil einer selbst gewachsenen Struktur. Die für das Wachstum nötige Kraft wohnt dem verarbeiteten Material weiterhin inne und bringt es so in Einklang mit der Vorstellung einer sich stets im Wandel befindlichen Welt. Die für Steiner so zentrale, von Goethe stammende Idee der Metamorphose, der ständigen Bildung und Umbildung der Natur, soll sich in der Formgebung spiegeln, ohne dass es zu einem naiven Abbildungsverhältnis von gestaltetem Objekt und Natur kommt. Die dynamische Gestalt ist Ausdruck der belebenden Kräfte, die Übergänge statt Begrenzungen schaffen. Steiners Vorstellung, dass das sorgfältig und liebevoll ausgeführte Werkstück einen Teil der Seele seines Verfertigers in sich trägt, erklärt die sichtbar gemachte handwerkliche Herstellung. Die punzierte Oberfläche ist der lebendige Beweis für die seelischen Investitionen des Handwerkers.

DER GEISTIGE KERN. Noch einen Schritt weiter geht die Begründung der gewundenen Flächen und der besonders akzentuierten oberen Abschlüsse: Beides soll nämlich einen Blick auf den geistigen Gehalt des Gegenstandes ermöglichen, den dieser kraft des Materials und seiner Bearbeitung besitzt. Die Vitalität des Baumes und die Liebe des Gestalters werden also nicht bloss physisch sichtbar, sondern führen zu einer echten Beseelung des Objekts. Die von Steiner empfohlene Formgebung garantiert dem Betrachter die Teilhabe an letzterem. Das Kopfteil eines Möbels imitiert dabei nicht einfach den menschlichen Kopf als geistiges Zentrum, sondern die nach oben strebende Position, die das Geistige nach Steiners Vorstellung ganz generell einnimmt. Die auf verschiedene geometrische Figuren anspielenden Formen dieser Abschlüsse sollen uns ausserdem dazu bringen, mathematische Operationen auszuführen und uns so rein geistigen Tätigkeiten hinzugeben. Dieser Prozess wird beim Anblick der Möbel unbewusst in Gang gesetzt, gewährt uns aber auch hier wieder einen beglückenden Blick auf die Ordnung, die letztlich den ganzen Kosmos zusammenhält.

Die kurzen Andeutungen lassen erahnen, wie stark der anthroposophische Stil auf einer bestimmten Weltsicht aufbaut und nur durch diese verständlich werden kann. Die im modernen Design klassischerweise auf bestimmte Zwecke rückführbaren Formen werden hier durch ein ganz spezifisches Weltverständnis bestimmt, das in der Architektur, aber auch im Möbelentwurf ein Fenster auf die kosmologische Ordnung öffnen will. Aber öffnet sich dieses Fenster auch demjenigen, der nichts von alledem weiss? Zumindest nach Steiners eigener Auffassung müsste ein rein intuitiver Zugang möglich sein. Und in einem gewissen Sinn beweist ja gerade die gegenwärtig stattfindende Auseinandersetzung, dass eine gewisse Anziehungskraft von diesen Gegenständen auszugehen scheint.

Wir sind noch immer im Zeitalter der Industrialisierung und erlebten gerade in der jüngsten Vergangenheit die Grenzen und die Einseitigkeit dieser Epoche. Insofern wird vielleicht verständlich, dass den spirituellen Bedürfnissen, die Steiner so umfassend zu bedienen wusste, auch in der Gestaltung von Alltagsgegenständen wieder mehr Gewicht beigemessen wird. Ob man allerdings seinen inneren Frieden nicht genauso gut auf einem industriell hergestellten Sessel finden kann, ist damit zum Glück noch nicht entschieden.

TEXT: BENJAMIN ADLER

INSPIRED DESIGN

A NEW LOOK AT RUDOLF STEINER'S TEACHINGS OPENS A PERSPECTIVE FOR AN OBJECTIVE APPRECIATION. THIS SHOWS THAT ANTHROPOSOPHY UNDER NEW AUSPICES IS MORE RELEVANT TODAY THAN EVER.

The 150th birthday of the man, who until this day is revered by his followers and whose teachings were regarded with scepticism by others during his life time, was met with great response. The resonance, which Rudolf Steiner, the founder of the anthroposophical movement, is currently receiving from non-anthroposophic circles is even more remarkable. Numerous biographies published in recent years, have emerged outside the Steiner society. This is true of the exhibition entitled "Rudolf Steiner. Everyday Alchemy" dedicated to his artistic works. After stopping off in Stuttgart, Wolfsburg and Vienna, the exhibit will be on display at the Vitra Design Museum in Weil from mid-October. Where does this seemingly sudden interest in Steiner come from? Or should one rather be looking for answers as to why it took so long for a debate – in which Steiner is neither highly stylized as a messiah nor defamed as an Astral-Marx – to occur?

One of the main reasons could ultimately be related to the success of the movement that Steiner founded. At the time of its emergence, his esoterically imbued philosophy was by no means an isolated phenomenon. In the last third of the 19th Century, the criticism of the materialistic world view, conditioned by the first thrust of industrialization, and the search for an alternative, were widespread. Until the 1920s, different communities emerged, which promised to lead their members back to a life, in which man was in tune with nature. However, none of these teachings were as energetically put into practice as Steiner's anthroposophy. It could not only secure its continuity until today, but even increased its influence continuously so that it now covers all human affairs. It shapes pedagogical institutions, natural remedies, nutrition and much more. It is made visible in materials, the shaping and colouration of images, sculptures, architecture and design. It happens in such a conspicuous manner that it initially causes nothing but polarisation. The exposed location of one of the most prominent examples of anthroposophic creations – the Goetheanum in Dornach – simply makes it impossible to be overseen. Hardly anyone can get around seeing this temple as something in between a piece of sculpture-become-architecture and a lurking concrete monster. Despite this handicap, Steiner and his followers' creative work offers us an opportunity for preoccupation not coined with euphoria and antipathy. Steiner's theoretical teachings suffer from esoteric terminology; however, it seems possible, in principle, to measure buildings and everyday objects, (more so than the visual arts), by what they ultimately are: a house, a chair and a picture frame. This neutral access is also motivated by an external relationship. The relationship the curators wanted to highlight is between the anthroposophical language of forms and several contemporary designs, such as Konstantin Grcic's chair, "One" or Herzog & de Meuron's Schaulager in Münchenstein. The legitimization of such a comparison, however, depends on the extent to which an external view suffices to survey Steiner's designs. In Steiner's eyes, the approach underlying the distinction would already be considered heretical. For him, design is about overcoming the superficial boundaries between outside and inside, between matter and spirit.

Benjamin Adler has studied philosophy, art history and German philology. He is a Co-owner of designbutik, a shop in Basel for furniture objects of the 20th century.

WITH THE CORPULENCE OF AN ELEPHANT. If despite everything, one keeps to the mere appearance of the objects, it becomes conspicuous how similar they are. Furniture and everyday objects are often effortlessly identified as being anthroposophic. They obviously possess a particular, even anthroposophic style. The features of the anthroposophic style are relatively easily identified. The décor of private interiors concentrates almost exclusively on wood. Although the use of wood naturally does yet imply it is used as a stylistic device, the foundation of the typical surface design of anthroposophic objects has been identified. Speaking of metal surfaces, one would speak of hallmarks. These are the small, slightly three-dimensional oval-inclined surfaces which are created in a process using a hammer with a rounded edge. A comparable effect can be produced with wood in a manual process, using the crescent-shaped blade of a chisel. Like the inward-looking scales of a pine cone, these indentations coat entire cupboard doors, backs of chairs or handrails. They augment the impression of an organic whole already conveyed by the shape, and extend over all of the objects. The individual components can hardly be differentiated. Expressed in terms of Louis Kahn's differentiation between mosquito design and elephant design, we would clearly be dealing with the sensitive pachyderms. The challenge of these objects is not inherent in the connection between the individual components, each fulfilling a specific function. The challenge lies in the sculptural design of the whole shape. This description also holds true for Steiner's furniture. Apart from a few earlier designs, the furniture alone closely resembles the image of an elephant due to its mass and corpulence.

As with the architecture of the Goetheanum, attempts are made to undermine the limits of surfaces and walls, by moving with convex-concave momentum towards the observer and then receding again. These dynamics extend to the legs, the side walls and the backs and thus give rise to organic shapes that sometimes look as though they were made from living matter. Typical for the frequently-occurring crystalline form is an upward-striving movement, which especially in cabinets and chairs culminate in the highest elevations. A consolidation of the counter-wound contorted surfaces usually occurs at the top, where geometric shapes taper in an upward direction.

AGAINST ESTABLISHED NOTIONS. These features are applied indiscriminately whether to architecture, to the interior or to a single piece of furniture. At times the efforts to relinquish each right angle in favour of another canting surface, precisely where it would serve a purpose, seems almost obsessive. The impression of the style, applicable to each and every object, is thus further enhanced. Simultaneously, this uniformity provokes an inquiry into the sense of the individual features of the style.

How can the uninitiated develop an anthroposophic interior, if the deeper meaning of the shapes remains obscure? The cavernous structures obviously run counter to the common understanding of design, by booting central concerns such as purpose of orientation, innovative management of materials or the demand for light, air and openings. These demands arose shortly after Steiner's death on the advent of modernity. It seems virtually impossible to develop an understanding for anthroposophic shapes independent of Steiner's teachings.

In fact, the described features are not arbitrary; in every single one of them there is a deeper meaning. Seen from an anthroposophical perspective, wood, as a material, already offers the unique advantage of a being self-grown structure. The energy required for growth still resides within and thus brings it into line with the idea of an ever-changing world. Borne from Goethe's idea of metamorphosis, Steiner's central idea of the constant development and transformation of nature should be reflected in the shapes, without it becoming a naïve reproduction ratio between the designed object and nature. The dynamic design is an expression of the animating forces that create transitions instead of limitations. Steiner's vision of the carefully and lovingly executed piece of work carries a part of its maker's soul, and explains the visible artisan production. The hallmarked surface is living proof of the spiritual investment of the craftsman.

THE SPIRITUAL CORE. The reason for the convoluted surfaces and the especially accentuated endings goes a step further. Namely, both allow a view of the spiritual contents of the object as they possess the strength of the material and the manual crafting process. The vitality of the tree and the love of the designer thus do not merely become visible, they lead to a real animation of the object.

The shape recommended by Steiner guarantees the observer's participation in the latter. The headpiece of a furniture item does not simply imitate the human head as a spiritual centre, but also emulates an upward-striving position, which according to Steiner's perception, an intellectual generally adopts. The allusions to various geometric shapes that these forms end in at the top should help us to perform mathematical operations and to abandon ourselves to purely intellectual activities. This process is unconsciously set into motion when one looks at the furniture. Again, it grants us a blissful view of the order, which ultimately holds together the entire cosmos.

The brief references give us an idea of how profoundly the anthroposophic style is built upon a particular world view and can only be made comprehensible through it alone.

Shapes in modern design which can be classically traced back to specific purposes are defined here by a very specific understanding of the world. It wants to open a window on to the cosmological order in architecture and also in furniture design. Yet is this window also open to all those who know nothing about all this? At least according to Steiner's own perception, a purely intuitive access should indeed be possible. In a certain sense, the debate currently taking place proves there is a definite attraction that appears to emanate from these objects.

We are still living in the age of industrialisation and have in recent history experienced the boundaries and the one-sidedness of the era. Perhaps in this respect, it becomes clear that more importance should be attached to spiritual needs, (which Steiner knew how to comprehensively service), also when designing everyday objects. Fortunately, however, it has not yet been decided whether it is not equally possible to find one's inner peace on an industrially designed armchair as well.

KONSTANTIN GRCIC
CHAIR ONE, 2001

© VITRA DESIGN MUSEUM, WEIL AM RHEIN
PHOTO BY ANDREAS SÜTTERLIN

MARKT-GEFLÜSTER
MARKET RUMOURS

BERLIN UND SEINE KÜNSTLER

DER HYPE UM BERLIN ALS KÜNSTLERHAUPTSTADT KANN NICHT DARÜBER HINWEGTÄUSCHEN, DASS ES UM DIE BERLINER KUNSTSZENE NICHT ZUM BESTEN STEHT.

«Arm aber sexy» – eine eher peinliche Parole, die um die Welt ging. Ausgegeben 2006 vom Berliner Dauer-Bürgermeister Klaus «Wowi» Wowereit spiegelt der Slogan auch eine Geisteshaltung wider, die Teile der ansässigen Kunstszene umweht: Provinziell, borniert und selbstgefällig. Sicher, die Spree-Metropole hat viel zu bieten in ihren Galerien und Museen, hat sich zur unbestrittenen Kulturhauptstadt der Deutschen gemausert; die Veränderungen der vergangenen zwanzig Jahre sind schwindelerregend, die Attraktivität Berlins gerade für junge Menschen aus aller Welt ist mit den Händen zu greifen. Der grosse «Hype» im Kunstbetrieb ist derweil vorerst verzogen. Das Credo, vor wenigen Jahren noch vollmundig verkündet, Berlin sei das neue New York, provoziert heute bestenfalls ein wohlwollendes Schmunzeln. Man ist auf dem Boden der Tatsachen angelangt. Und wer es noch immer nicht begriffen hat, lernt hoffentlich schnell dazu: Bis der Berliner Kiez der Hudson-Metropole vielleicht das Wasser reichen kann, dürfte noch eine Generation vergehen.

Wie könnte es schliesslich auch anders sein. Sind doch die Strukturprobleme hinlänglich bekannt. So ist es vor allem der Mangel an gutbezahlten Jobs – Berlin hat eine Arbeitslosenquote von 13,5 Prozent – der auch dem zeitgenössischen Kunstbetrieb einen wichtigen Teil des Humus entzieht. Denn auch wenn man es im Spree-Biotop nicht wahrhaben will: Zu einer funktionierenden Szene gehören nun einmal Sammler, Macher und Mäzene, deren finanzielle Mittel als Schmierstoff dienen. Und mit einer Handvoll Ausnahmen sieht es da in Berlin eher düster aus. Nimmt man dazu noch das praktisch nicht existente Hinterland, ist die Malaise perfekt. Kein Wunder also, dass wohl jede Galerie der Stadt längst pleite wäre, gäbe es nicht den Zugang zu überregionalen Sammlern, zu internationalen Messeplätzen wie Basel oder London.

Und auch im institutionellen Sektor hapert es, zumindest im Bereich des Zeitgenössischen. Denn die fulminante Wiederauferstehung einer Museumsinsel oder private Grosstaten wie die Einrichtung der Sammlung Scharf-Gerstenberg mit Kunst des Surrealismus dürfen nicht darüber hinwegtäuschen, dass Häuser wie etwa der Hamburger Bahnhof hier längst keine ausreichende Infrastruktur bieten; und dass gerade Hunderte Millionen Euro für einen weitgehend sinnfreien Wiederaufbau des Berliner Stadtschlosses bewilligt wurden, man an gleicher Stelle jedoch seit fast zwanzig Jahren vergeblich für die Errichtung einer eigenen Kunsthalle wirbt, zeigt wo in der Gemeinde die Prioritäten liegen.

Dabei ist so manche Unzulänglichkeit des zeitgenössischen Kunstbetriebs auch selbstverschuldet. Vor allem sind es die kleinkarierten Grabenkriege und Cliquenbildungen unter den ansässigen Galeristen, die dem Standort mehr Schaden zufügen, als dass der kreative Wettbewerb befördert wird. Da wird gehauen und gestochen, unliebsame Konkurrenten werden ausgebootet und wie auf dem Dorfplatz Intrigen geschmiedet. Nicht einmal auf die Ausrichtung einer halbwegs vernünftigen Kunstmesse in der Stadt konnte man sich einigen, die öffentlich vorgetragene Implosion des «Art Forums» vor wenigen Monaten glich einer Posse. So wird als einzig namhafte Veranstaltung wohl nur das «Gallery Weekend» bleiben, das Ende April 2012 wieder ein internationales Publikum locken soll. Denn auch das Überleben der gerade erst neu aufgestellten «abc» dürfte nach der desaströsen Ausbeute beim diesjährigen Auftritt am Gleisdreieck fraglich sein.

So klammert sich Berlin an seine Künstler. Die kommen nach wie vor, schwärmen von den Freiräumen – und den niedrigen Kosten. Doch auch ein liebenswertes Provisorium kommt langfristig nicht ohne eine kritische Masse an Professionalität aus. Ansonsten droht dem jungen Kunstbetrieb der Stadt das Schicksal ewig-studentischer Un-Dynamik.

TEXT: CHRISTIAN SCHAERNACK

BERLIN AND ITS ARTISTS

THE HYPE ABOUT BERLIN AS AN ARTIST CAPITAL CANNOT HIDE THE FACT THAT THE BERLIN ART SCENE IS NOT IN ITS BEST CONDITION.

"Poor but sexy" is a rather embarrassing slogan that went around the world. Coined by the perpetual mayor of Berlin, Klaus "Wowi" Wowereit, the slogan mirrored a mentality that enveloped parts of the local art scene: it is provincial, narrow-minded, and complacent. Certainly, the Spree-metropolis has a lot to offer in its galleries and museums and it has blossomed into the undisputed German cultural capital. Furthermore, the changes in the last twenty years are staggering. The attraction of Berlin, especially for young people from around the world, is also palpable. Yet the great "hype" in the art scene has dwindled. The credo, grandiosely announced a few years ago that Berlin was the new New York provokes, at best, a benevolent smile today. Berlin has been brought back down to Earth. And whoever has still not understood, will hopefully learn quickly that a whole generation will probably pass before Berlin's Kiez will be fit to hold a candle to the Hudson-metropolis.

After all, how could it be any different? The structural problems are well-known. Firstly, there is a dearth of well-paying jobs. Berlin has an unemployment rate of 13.5 per cent – which extracts an important part of the humus from the contemporary art scene. Even if those in the Spree-biotope want to disavow it, an efficient scene requires collectors, doers and patrons, whose financial means act as a lubricant. With a handful of exceptions, it looks rather bleak in Berlin. If you add to it the practically non-existing hinterland, the malaise is complete. It would not be a surprise if almost every gallery in the city went bankrupt, were it not for access to supra-regional collectors and international exhibition centres like Basel or London.

Even in the institutional sector there are shortages; at least in the area of contemporary art. The brilliant resurrection of a museum island or private mighty deeds, such as the establishment of the Scharf-Gerstenberg Collection of Surrealist art, do not belie that buildings such as the Hamburger Bahnhof no longer offer sufficient infrastructure.

The sanctioning of hundreds of millions of Euros for the largely mindless reconstruction of the Berlin City Palace, and the simultaneous campaign for the establishment of an art gallery of its own, which has lasted for almost twenty years to no avail, shows where priorities lie within the community.

However, many of the shortcomings of the contemporary art scene are self-inflicted. Especially the petty in-fighting and the formation of cliques amongst the resident gallery owners inflict more damage than promoting creative competition. They beat and they stab; unwelcome rivals are booted out, village-square-like plots are forged. They could not even agree on the development of a semi-reasonable art fair in the city. The very public implosion of the "Art Forum" a few months ago looked like a farce. Therefore, the only notable event that remains is the "Gallery Weekend", which will once again draw an international crowd at the end of April 2012. Even the survival of the newly established "abc" is questionable after the disastrous yield at this year's appearance at the Glasdreieck station. Therefore, Berlin clings to its artists. They still come and romanticise about the open spaces and the low costs. But even an endearing temporary arrangement does not get by in the long run without a critical mass of professionalism. Otherwise, the young art scene of the city will be threatened with a destiny of collegiate adynamics.

TEXT: KATE SUTTON

WHO IS ANDREI MONASTYRSKI?

THE MOSCOW ART SCENE HAS QUICKLY DEVELOPED IN THE PAST FIVE YEARS. HOWEVER, ITS PLAYERS ARE STILL INTERNATIONALLY UNKNOWN.

Every September marks the start of the art world calendar, when galleries, museums and other institutions jump-start their programs after the shrugged shows of summer. September has also become a popular month for biennials, with exhibitions temporarily taking over locations like Istanbul, Lyon, Dublin, Gothenburg, Thessaloniki and Moscow. Long touted as an up-and-coming Art World Destination (rumors fed by tales of art collecting oligarchs and undiscovered underground masters), Moscow affirmed its place as capital of the Russian art world, with the simultaneous September openings of the 4th Moscow Biennale of Contemporary Art, ArtMoscow, Artchronika Foundation's Kandinsky Prize exhibition, and a host of other events showcasing the scene at its best.

Entitled *Rewriting Worlds*, the fourth installment of the Moscow Biennale gave Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM)'s Peter Weibel a chance to rewrite art history, offering a version much more inclusive of new media. Works by artists like EVOL, Rafael Lozano Hammer and Susan Hiller were integrated alongside paintings by Gerhard Richter and Neo Rauch. Frequent biennial-goers identified with local Electroboutique's Cross (2011), a cross cut from an LED airport arrivals board. The collective's *Big Green Gas Mask* (2011) was slightly more complicated: its sensors could somehow detect nudity, and would reward those viewers who stripped down for the camera ("returned to nature," as the exhibition text goaded) with a vision of themselves in a forest paradise.

The massive biennale was spread across the top-floor of TsUM (The Central Department Store, which is now run by Mercury Group, the same luxury company who owns Phillips de Pury) and the industrial complex ArtPlay (a space so sprawling, its barracks could have accommodated all the other biennials of September and had space to spare.) One of the collateral benefits to any biennial is that it gives a city a chance to show off its exhibition venues, spawning expansive parallel programs and "Special Projects." Moscow was no exception. The recent fluctuations in the housing market – particularly that of elite residential areas – has pockmarked Moscow with an abundance of apartment projects that have been abandoned before they could be fully developed. These now join existing industrial complexes that have temporarily been converted into privately funded cultural centers, in attempts to accumulate cultural cache while renters are scarce. Winzavod, the collective of galleries inhabiting a former Wine Factory, was the first such endeavor, opening in 2007. It was followed shortly after in 2008 with Red October, whose sole tenant at the time was Baibakov Art Projects; now Red October is the home of culture in Russia, boasting multiple galleries, creative stations, a television station, and the Strelka Institute of Media Art and Design.

Also launching in 2008 was Dasha Zhukova's Garage Center for Contemporary Culture, which transformed the cavernous Bakhmetevsky bus station (designed in the 1920s by Constructivist Konstantin Melnikov) into an outpost for the international art world. In its first year, the venue played an enormous role in bringing in works like François Pinault's collection but also turning its top-of-the-line lighting systems on local heroes such as Ilya Kabakov. As the current venue loses its lease, Zhukova's Iris Foundation already has its sights on another building in the center of Gorky Park (which Zhukova's partner, Roman Abramovich, has helped to develop this past year, in collaboration with the urban planners at Strelka.) In the meantime, the Iris Foundation is also embarking on the reconstruction of New Holland, an island in St Petersburg that was once home to the Admiralty, with a series of naval barracks, a prison, and a water tank for testing out new ship designs, including the submarine.

With all of these spaces, the question turns to what to put in them. While Moscow's gallery scene has evolved from the five-gallery system of a decade past, it is still struggling to establish a middle market. As Sputnik Art Foundation's Christina Steinbrecher explains, "We need to concentrate on bringing up a new generation. There is many a collector who would love something in the 5000€range to take home and tack up on their walls, but so many of the Moscow gallerists catapult young artists to unrealistic prices, simply because they cannot afford to sell work for less."

Who are these young artists? While information about Moscow's most prominent artists may still be painfully slow to reach a global audience (this year's pick at the Venice Biennale, Andrei Monastyrski, caught many art-workers off guard, despite his inclusion in the most recent Documenta), the youngest, typically tech-savvy artists have found their voice through social media. International attention has recently picked up on a rowdy group of juvenile delinquents and would-be political provocateurs, working under the name Voina ("War"). The performances from this St Petersburg-based group skirt the borders of Youtube highjinks. Previous actions ranged from staging fake lynchings of migrant workers in the aisles of a mega-store outside of Moscow to tipping police cars on Palace Square to conducting an orgy in the State Museum of Biology (explained away as "making more little bears *(medvedi)* for President Medvedev.") In 2010, a particularly daring piece involved spray-painting a giant penis on the Palace Bridge in St Petersburg, only discovered when the drawbridge opened at night, right in the face of the state police. Entitled *A Dick Held Prisoner at the FSB*, the piece raised eyebrows as well, when it was nominated for the 2010 state-funded Innovation prize, awarded by the National Center for Contemporary Art. Shortly after, two members of the collective were arrested, attracting an international outcry from the media when none other than British street sensation Banksy stepped up to pay their bail. Since that time, the collective has dissolved into factions, given to infighting about who can use the name "Voina" (as one of the special projects of the Moscow Biennale would find out when the collective's inclusion on the artist roster brought venom from the other factions.)

While Voina may fit the mold for provocateuring and the scandal-mongering Moscow knew ten years ago (when the Dog-Man Oleg Kulik and Aleksandr Brener were the crude kings of the scene), they are, for the most, not the rule. The members of the Radek community – an early 90's association whose most well known work, *Demonstrations* (2000), unfurled meaningless protest banners in front of gathering crowds at cross-walks – has spawned promising talents like David Ter-Oganyan, Valery Chtak and Alex Buldakov.

Alex Buldakov continues to be one of the foremost talents to watch. He first distinguished himself from Radek with crude animations of Constructivist paintings set to a porn soundtrack and given titles like *SexLissitsky* (2007) and *XXXMalevich* (2007). He honed his digital editing skills with *Mute* (2008), a rapid fire montage of images of newscasters, caught in moments of silence, their tickers and tags all wiped clean. In his most recent video, *attentionwhores* (2011), the artist and co-author Anastasia Ryabova pan general street scenes, only to abruptly zoom in on a seemingly random element, such as a pothole or pigeon. The camerawork and accompanying music pay humorous homage to Hitchcock, while the increasing unlikely selection of the "attention whores" testifies to the artist's own easy wit.

A video artist of another direction, Taus Makhacheva is a Dagestani native whose politically invested work is very heavily rooted in performance, pushing the edge of discourse on gender and ethnicity. A recent transplant to Moscow, she was one of the dozen Russians included in Weibel's 80+ artist-exhibition *Rewriting Worlds*. For her piece *The Fast and the Furious* (2011), she attempted to infiltrate the street racing subculture that has blossomed along the new highway to the airport in Dagestan's capital of Makhachkala. To fit in amongst the veteran racers, she "tricked-out" her vehicle with pieces of fur coats gathered at flea markets in Moscow. Her work *Bullet* (2010) – in which the artist fires a rifle into the dessert sand, then tries in vain to dig out the bullets – has secured her the nomination for the Kandinsky Prize 2011 Media Project of the Year.

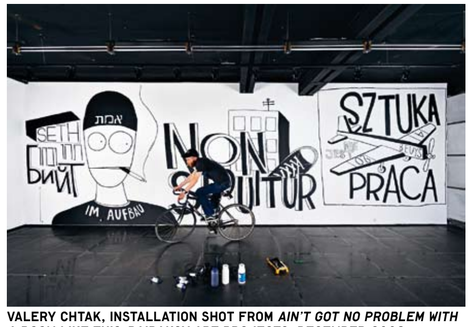
A 2010 Kandinsky Prize nominee, Taisia Korotkova inflects her painting with a distinct Soviet spin, applying techniques of Socialist Realist to portray often unsung aspects of labor and technology. Early series included *Technology,* which explored the marvelous machines of space travel, and *Competition,* which focused on athletes in the heat of their striving. Her most recent series, *Reproduction* (2009 – 2010), tracks the mundane realities behind "the miracle of life." In the paintings, doctors steady ultrasound wands while medical students hone their skills on plastic dummies.

The Kandinsky Prize 2009 Young Artist was awarded to dark horse Evgeny Antufiev, whose work is permeated by a nostalgia that differs heavily from Korotkova's. His works sing of the domestic, but the domestic gone awry; his handcrafted creatures, alluring and odd, are patchworks of stained cloth and lost buttons, embedded with animal teeth or bits of skin. This particular kind of craft might be ascribed to Antufiev's origins (he hails from Tuva, a region steeped in shamanism), but the works are all very much his own, flights of fancy as only the artist could have imagined. Several of his objects were presented in a glass archival case as part of Massimiliano Gioni's "Ostalgia" project, currently on display at New York's New Museum.

Fellow Siberian (she was born in Kemerovo, a mining town in the Urals) Tanya Akhmetgalieva also incorporates craft, literally threading yarn through her canvas. Sometimes multiple canvases are laced together with red string; other times the spools dangle downward, rolling out into the exhibition space. Regardless of the strategy, the materials inscribe the works within the discourse of the "feminine" even when the yarn itself makes a more aggressive impression, linking canvases like so many arteries.

Valery Chtak thrives on disconnects. His total installations take a page from Kabakov, but then spray-paint it with street art and cast-off philosophy. His formal language is highly graphic, highly intelligent and highly elegant. His grayscale palette recalls early computer animations or cheaply printed zines, but the images themselves are crisply executed with black outlines. His subject matter selects from "second-hand" languages like Yiddish or Finnish; he uses snatches of text and emptied images as found objects, linking him to the Conceptualist tradition but incorporating the deceptive slickness of advertising.

As these artists evolve, so must Moscow's art scene; while tremendous growth has been witnessed in the gallery scene (with no-longer-newcomers like GMG Gallery or Pobeda Gallery holding their own against titans Aidan Gallery, Regina and XL Gallery,) this same type of reform has yet to reach state venues like the New Tretyakov, the Center for Contemporary Art, and the Moscow Museum of Modern Art. Privately financed non-profit venues like the Garage, Baibakov Art Projects and the Moscow Multimedia Art Museum are filling in where they can, but their dependence on the political climate threatens the long-term potential for development. The next barometer for the Moscow scene will come in December, when the 2011 Kandinsky Prize winners are announced and the alternative art fair, Cosmoscow, returns for its second year. One hopes that recent announcements and escalating political tension only feed the creative life of the city, sustaining the growth of the last five years.



VALERY CHTAK, INSTALLATION SHOT FROM *AIN'T GOT NO PROBLEM WITH A ROOM LIKE THIS,* BAIBAKOV ART PROJECTS, DECEMBER 2008

COURTESY OF BAIBAKOV ART

RED OCTOBER FACADE, 2008

COURTESY OF BAIBAKOV ART PROJECTS

Kate Sutton is a writer and curator of contemporary art. Associate curator of Baibakov Art Projects, Moscow, she is also a regular contributer to Artforum.com.

TAUS MAKHACHEVA, *THE FAST AND THE FURIOUS,* 2011 STILL FROM THE VIDEO

COURTESY OF THE ARTIST

TEXT: KATE SUTTON

WER IST ANDREI MONASTYRSKI?

DIE MOSKAUER KUNSTSZENE HAT SICH IN DEN LETZTEN FÜNF JAHREN SCHNELL ENTWICKELT. TROTZDEM SIND IHRE PROTAGONISTEN INTERNATIONAL NOCH WENIG BEKANNT.

Der September markiert jedes Jahr den Beginn des Kunstweltkalenders, wenn Galerien, Museen und andere Institutionen ihre Programme nach den lauen Ausstellungen des Sommers in Gang bringen. Ausserdem ist der September zu einem beliebten Monat für Biennalen geworden, die für kurze Zeit Orte wie Istanbul, Lyon, Dublin, Göteborg, Thessaloniki oder Moskau erobern.

Das lange als eine aufsteigende Kunstdestination angepriesene Moskau (die Gerüchte wurden von Legenden über Kunst sammelnde Oligarchen und unentdeckte Meister des Untergrunds genährt) hat seinen Platz als Hauptstadt der Russischen Kunstwelt behaupten können. Im September sind die vierte Moskauer Biennale der zeitgenössischen Kunst, ArtMoscow, die Kandinsky Preisausstellung der Artchronika Foundation und eine Reihe weiterer Events, welche die Szene in Bestform zeigten, zeitgleich eröffnet worden.

Unter dem Titel *Rewriting Worlds* hat die vierte Ausgabe der Moskauer Biennale Peter Weibel vom Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM) die Möglichkeit gegeben, Kunstgeschichte neu zu schreiben, da ein viel stärkerer Einbezug neuer Medien geboten wurde. Werke von Künstlerinnen und Künstlern wie EVOL, Rafael Lozano Hammer und Susan Hiller wurden neben Bildern von Gerhard Richter und Neo Rauch gezeigt. Häufige Biennalebesucher identifizierten sich mit *Cross* (2011), einem Werk der heimischen Elektroboutique, das ein Kreuz zeigte, welches aus einer LED-Ankunftstafel eines Flughafens ausgeschnitten worden war. Die *Big Green Gas Mask* (2011) des Kollektivs gestaltete sich etwas komplexer, denn ihre Sensoren konnten irgendwie Nacktheit erkennen und belohnten Betrachter, die sich für die Kamera auszogen («zurückgekehrt zur Natur», wie der Ausstellungstext neckte), mit einem Bild ihres Körpers in einem Waldparadies.

Die wuchtige Biennale erstreckte sich über das oberste Stockwerk des TsUM (das zentral gelegene Kaufhaus, das nun von der Mercury Group betrieben wird, demselben Luxusgüterkonzern, der auch Phillips de Pury besitzt) und den Industriekomplex ArtPlay (einem so ausufernden Raum, dass man darin alle anderen September-Biennalen hätte unterbringen können und noch immer Platz frei geblieben wäre). Eine positive Begleiterscheinung jeder Biennale besteht darin, dass die Stadt die Möglichkeit erhält, sich mit ihren Ausstellungsräumen hervorzutun und gleichzeitig umfangreiche parallele Programme und «spezielle Projekte» zu realisieren. Moskau bildet hier keine Ausnahme. Die jüngsten Fluktuationen im Immobilienmarkt – speziell im Hinblick auf auserlesene Wohngegenden – haben mit einer Vielzahl von Wohnbauprojekten, die vor ihrer Fertigstellung bereits aufgegeben wurden, ihre Narben in Moskau hinterlassen. Diese kommen zu den bereits existierenden Industriekomplexen hinzu, die mit der Absicht, kulturellen Speicher anzuhäufen, solange Mieter rar sind, vorübergehend in privat finanzierte kulturelle Zentren umfunktioniert worden sind. Winzavod, ein 2007 in einer ehemaligen Weinfabrik eröffnetes Galerien-Kollektiv, gehörte zu den ersten, die dieses Wagnis eingingen. Kurze Zeit später, im Jahr 2008, schloss sich Red October an, dessen einziger Mieter damals Baibakov Art Projects war; heute ist Red October ein Zuhause für die Kultur in Russland und trumpft mit zahlreichen Galerien, kreativen Stationen, einem Fernsehsender und dem Strelka Institute of Media Art and Design auf.

Ebenfalls 2008 eröffnet wurde Dasha Zhukovas Garage Center for Contemporary Culture, das die höhlenartige Bakhmetevsky-Bushaltestelle (in den 1920ern vom Konstruktivisten Konstantin Melnikov entworfen) in einen Vorposten der internationalen Kunstwelt verwandelt. Im ersten Jahr spielte die Garage eine enorm wichtige Rolle, um Werke wie François Pinaults Sammlung einzubringen, aber auch, um ihre erstklassigen Lichtsysteme auf heimische Helden wie Ilya Kabakov auszurichten. Weil die Pacht für den aktuellen Raum ausläuft, hat Zhukovas Iris Foundation schon ein Auge auf ein anderes Gebäude geworfen, das im Zentrum des Gorky Parks liegt (diesen hat Zhukovas Partner, Roman Abramovich, im letzten Jahr zusammen mit den urbanen Planern von Strelka erschliessen lassen). Inzwischen verfolgt die Iris Foundation auch die Wiederinstandsetzung von New Holland, einer Insel in St. Petersburg, die einst dem Marineamt mit einer Reihe von Schiffsbarracken, einem Gefängnis und einem Wassertank für das Testen von neuen Schiffsdesigns, mitunter auch von U-Booten, Platz bot.

Angesichts all dieser Räume stellt sich die Frage, was darin gezeigt werden soll. Moskaus Galerieszene ist aus dem Fünf-Galerien-System des vorangehenden Jahrzehnts hervorgegangen und ringt nach wie vor um die Etablierung eines mittleren Marktsegmentes. Christina Steinbrecher von der Sputnik Art Foundation erklärt: «Wir müssen uns auf die Entwicklung einer neuen Generation konzentrieren. Es gibt viele Sammler, die gerne etwas im Bereich von 5000€nach Hause nehmen und es dort an die Wand hängen würden, aber viele von Moskaus Galeristen katapultieren ihre jungen Künstler auf unrealistische Preisniveaus, nur weil sie es sich nicht leisten können, Werke weniger teuer zu verkaufen.»

Wer sind diese jungen Künstler? Während noch immer quälend viel Zeit verstreicht, bis Informationen über Moskaus prominenteste Künstler ein globales Publikum erreichen (Andrei Monastyrski, der diesjährige Auserkorene der Biennale in Venedig, hat viele Kunstkenner überrascht, trotz seiner Aufnahme in die letzte Documenta), haben sich die jüngsten, typischerweise technisch versierten Künstlerinnen und Künstler über Social Media Gehör verschafft. Die internationale Aufmerksamkeit richtet sich neuerdings auf eine rüpelhafte Gruppe von jugendlichen Delinquenten und politischen Möchtegern-Provokateuren, die unter dem Namen Voina («Krieg») arbeiten. Die Auftritte der aus St. Petersburg stammenden Gruppe umspielen die Grenzen von Youtube-Lausbubenstreichen. Kürzliche Aktionen reichen von inszenierten Lynchmorden an arbeitenden Migranten in den Gängen eines Mega-Store ausserhalb Moskaus über das Umkippen von Polizeiwagen auf dem Schlossplatz bis zu einer im Staatsmuseum für Biologie abgehaltenen Orgie (erklärt als «noch mehr kleine Bären (medvedi) machen für Präsident Medvedev»). Ein besonders gewagtes Werk aus dem Jahr 2010 bestand darin, einen gigantischen Penis auf die St. Petersburger Schlossbrücke zu sprayen, der erst entdeckt wurde, als am Abend die Zugbrücke vor den Augen der Staatspolizei geöffnet wurde. Diese Aktion mit dem Titel *A Dick Held Prisoner at the FSB* führte auch zu hochgezogenen Augenbrauen, als sie 2010 für den staatlich geförderten Innovationspreis nominiert wurde, der vom nationalen Zentrum für zeitgenössische Kunst vergeben wird. Kurz darauf wurden zwei Mitglieder des Kollektivs festgenommen, was einen internationalen Aufschrei seitens der Medien auslöste, als kein geringerer als der sensationelle Street Artist Banksy vortrat, um für sie die Kaution zu bezahlen. Seither hat sich das Kollektiv wegen Streitereien darüber, wer den Namen «Voina» benützen darf, in Splittergruppen aufgespalten (wie man bei einem der speziellen Projekte der Moscow Biennale zur Kenntnis nehmen musste, als die Aufnahme des Kollektivs in die Künstlerliste dazu führte, dass die anderen Splittergruppen Gift und Galle spuckten).

Während Voina dem provozierenden und skandalträchtigen Bild entsprechen mag, das Moskau vor zehn Jahren prägte (als der Hund-Mensch Oleg Kulik und Aleksandr Brener als krude Könige

Kate Sutton ist Kunstkritikerin und Kuratorin für zeitgenössische Kunst. Sie arbeitet als Associate curator bei Baibakov Art Projects in Moskau und schreibt regelmässig für Artforum.com.

A VISITOR INTERACTS WITH ELECTROBOUTIQUE, *BIG GREEN GAS MASK*

AT REWRITING WORLDS, THE 4TH MOSCOW BIENNALE OF CONTEMPORARY ART, 2011
PHOTO BY MURASHKIN

A VISITOR INTERACTS WITH A SUSAN HILLER WORK

AT REWRITING WORLDS, THE 4TH MOSCOW BIENNALE OF CONTEMPORARY ART, 2011
PHOTO BY MURASHKIN

der Szene gefeiert wurden), sind solche Gruppen im Grossen Ganzen dennoch nicht die Regel. Die Anhänger von Radek – eine Gruppierung aus den frühen 90ern, in deren meistbeachtetem Werk *Demonstrations* (2000) Menschenmengen auf Zebrastreifen bedeutungslose Protestbanner enthüllten – hat vielversprechende Talente wie David Ter-Oganyan, Valery Chtak und Alex Buldakov hervorgebracht.

Alex Buldakov ist weiterhin eines der herausragendsten Talente, das es zu beobachten gilt. Mit seinen derben Animationen konstruktivistischer Bilder, die er mit Porno-Soundtracks hinterlegte und denen er Titel wie *SexLissitsky* (2007) und *XXXMalevich* (2007) gab, grenzte er sich von Radek ab. Er verfeinerte sein Können in der digitalen Bearbeitung mit *Mute* (2008), einer Schnellfeuer-Montage mit Bildern von Nachrichtensprechern, die in Momenten des Schweigens mit leeren Ticker- und Schlagwortzeilen ertappt wurden. In seinem neusten Video *attentionwhores* (2011) filmen der Künstler und seine Mitstreiterin Anastasia Ryabova alltägliche Strassenszenen, nur um dann abrupt auf ein scheinbar beliebiges Element, etwa ein Schlagloch oder eine Taube, zu zoomen. Die Kameraarbeit und die Begleitmusik zollen humoristisches Tribut an Hitchcock, während die zunehmend merkwürdige Auswahl der «Aufmerksamkeits-Huren» den unbefangenen Witz des Künstlers bescheinigt.

Eine Videokünstlerin anderer Richtung ist Taus Makhacheva, eine Dagestani, deren politisch aufgeladenes Werk sehr stark in der Performance-Kunst verwurzelt ist und die Diskurse über Gender und Volkszugehörigkeit bis an ihre Grenzen ausmerzt. Sie hat sich kürzlich in Moskau niedergelassen und gehörte zu jenem Dutzend Russinnen und Russen, die bei Weibels 80+ Künstlerausstellung *Rewriting Worlds* mitmachten. Für ihr Werk *The Fast and the Furious* (2011) hat sie versucht, die Subkultur des Streetracings zu infiltrieren, die mit der neu erbauten Flughafenautobahn in Dagestans Hauptstadt Makhachkala aufgeblüht ist. Um zu den Rennfahrerveteranen zu passen, hat sie ihr Fahrzeug mit auf Moskauer Flohmärkten aufgestöberten Stücken aus Pelzmänteln geschmückt. *Bullet* (2010) – in dem die Künstlerin mit einem Gewehr in den Wüstensand schiesst, um dann vergeblich zu versuchen, die Patronen auszugraben – hat ihr die Nomination für den Kandinsky-Preis 2011 für das Medienprojekt des Jahres gesichert.

Taisia Korotkova wurde 2010 für den Kandinsky-Preis nominiert. Sie verleiht ihrer Malerei einen unverkennbar Sowjetischen Dreh, indem sie Techniken des Sozialen Realismus einsetzt, um unbesungene Aspekte der Arbeit und Technologie zu porträtieren. Zu den frühen Serien gehören *Technology,* welches die phantastischen Maschinen der Raumfahrt erkundet, und *Competition,* das Athleten in der Hitze des Augenblicks zeigt. Ihre jüngste Serie, *Reproduction* (2009–2010), deckt die profanen Realitäten hinter «dem Wunder des Lebens» auf. In diesen Bildern hantieren Ärzte mit Ultraschallgeräten, während Studierende der Medizin ihre Fertigkeiten an Plastik-Attrappen verfeinern.

TAISIA KOROTKOVA, *TECHNOLOGY,* 2008 COURTESY OF SPUTNIK ART FOUNDATION

Der Kandinsky-Preis 2009 für junge Künstler ging an den Aussenseiter Evgeny Antufiev, dessen Arbeit von einer Nostalgie durchdrungen ist, die sich stark von jener Korotkovas unterscheidet. Seine Werke besingen das Häusliche, das aber aus den Fugen geraten ist. Seine handgefertigten Kreaturen – verlockend und sonderbar zugleich – sind Flickwerke aus beschmutztem Stoff und verlorenen Knöpfen, die mit Zähnen oder Hautfetzen von Tieren eingefasst sind. Diese spezielle Art von Handwerk kann vielleicht Antufievs Herkunft zugeschrieben werden (er stammt aus Tuva, einer Region, die vom Schamanentum geprägt ist), aber seine Werke sind alle sehr stark seine eigenen – Hirngespinste, die nur er sich hätte ausdenken können. Einige seiner Objekte sind im Rahmen von Massimiliano Gionis «Ostalgia»-Projekt, das zurzeit im New Museum in New York zu sehen ist, in einer archivarischen Vitrine ausgestellt worden.

Seine sibirische Landsfrau Tanya Akhmetgalieva (sie ist in Kemerovo geboren worden, einer Minenstadt im Ural) widmet sich auch dem Handwerk, indem sie Garn förmlich in die Leinwand einflechtet. Manchmal werden mehrere Leinwände mit roter Schnur aneinandergeschnürt oder die Spulen baumeln herunter und rollen in den Ausstellungsraum. Unabhängig von der verwendeten Strategie verorten die Materialien die Werke in einem Diskurs über das «Weibliche», auch wenn das Garn selbst einen eher aggressiven Eindruck hinterlässt, da es die Leinwände mit zahllosen Arterien zu verbinden scheint.

Valery Chtak ist erfolgreich mit Disparität. Seine totalen Installationen verweisen auf Kabakov, sind aber mit Street Art und abgelegter Philosophie besprayt. Seine formale Sprache ist höchst graphisch, höchst intelligent und höchst elegant. Seine Graustufenpalette erinnert an frühe Computeranimationen oder billig gedruckte Heftchen, aber die Bilder selbst sind mit schwarzen Konturen klar ausgeführt. Sein Thema bedient sich verschiedener «Secondhand»-Sprachen wie Yiddisch oder Finnisch; er verwendet Textfetzen und entleerte Bilder als Fundstücke, was ihn mit der Konzept-Tradition verbindet, zugleich aber auch auf die irreführende Glätte der Werbung verweist.

Wie diese Künstler und Künstlerinnen muss sich auch Moskaus Kunstszene entfalten. Während in der Galerieszene ein enormes Wachstum beobachtet werden kann (mit den einstigen Newcomern GMG Gallery oder Pobeda Gallery, die sich gegen Titanen wie Aidan Gallery, Regina und XL Gallery behaupten), hat diese Art von Reform staatliche Institutionen wie New Tretyakov, das Zentrum für zeitgenössische Kunst und das Moskauer Museum für moderne Kunst noch nicht erreicht. Privat finanzierte, nicht am Profit orientierte Räume wie die Garage, Baibakov Art Projects und das Moskauer Multimedia-Kunstmuseum versuchen, diese Leerstellen zu füllen, aber ihre Abhängigkeit vom politischen Klima bedroht das langfristige Entwicklungspotential. Das nächste Barometer für die Moskauer Szene ist auf Dezember angesetzt, wenn die Gewinner und Gewinnerinnen des Kandinsky-Preises 2011 bekannt gegeben werden und die alternative Kunstmesse, Cosmoscow, zum zweiten Mal ihre Tore öffnet. Es ist zu hoffen, dass die jüngsten Ankündigungen und die eskalierende politische Spannung das kreative Leben der Stadt weiter nähren werden, sodass das Wachstum der letzten fünf Jahre erhalten bleibt.

CHRISTIAN ANDERSSON

FROM LUCY WITH LOVE
06 OCTOBER – 06 NOVEMBER 2011

A small scale solo presentation at Palais de Tokyo under the "Special Projects" banner. The installation "From Lucy with love" will be presented at the White Block between the 6th of October and the 6th of November.

Eine kleine Einzelausstellung im Palais de Tokyo unter dem «Special Projects» Banner. Die Installation «From Lucy with love» wird im White Block vom 6. Oktober bis 6. November gezeigt.

IMPRESSUM
REDAKTION: MARGARETA VON BARTHA/RETO THÜRING | ÜBERSETZUNGEN: KATHARINA HUTTER DOSHI/ANJA-ELENA BRANDIS | LEKTORAT: ANJA-ELENA BRANDIS | KONZEPT/GESTALTUNG: HARTMANNSCHWEIZER.CH | LITHOGRAFIE: BILDPUNKT AG | DRUCK: B&K OFFSETDRUCK GMBH | PAPIER: CYCLUS, 70GM2 | NÄCHSTE AUSGABE NR. 01/2012: FEBRUAR 2012 | EDITORS: MARGARETA VON BARTHA/RETO THÜRING | TRANSLATIONS: KATHARINA HUTTER DOSHI/ANJA-ELENA BRANDIS | EDITORIAL OFFICE: ANJA-ELENA BRANDIS | CONCEPT/DESIGN: HARTMANNSCHWEIZER.CH | LITHOGRAPHY: BILDPUNKT AG | PRINT: B&K OFFSETDRUCK GMBH | PAPER: CYCLUS, 70GM2 | NEXT EDITION NR. 01/2012: FEBRUARY 2012

JOHN WOOD AND PAUL HARRISON, PRODUCTION STILL FROM *BORED ASTRONAUTS ON THE MOON*, 2011 PHOTO BY RUAIDHRI RYAN

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**