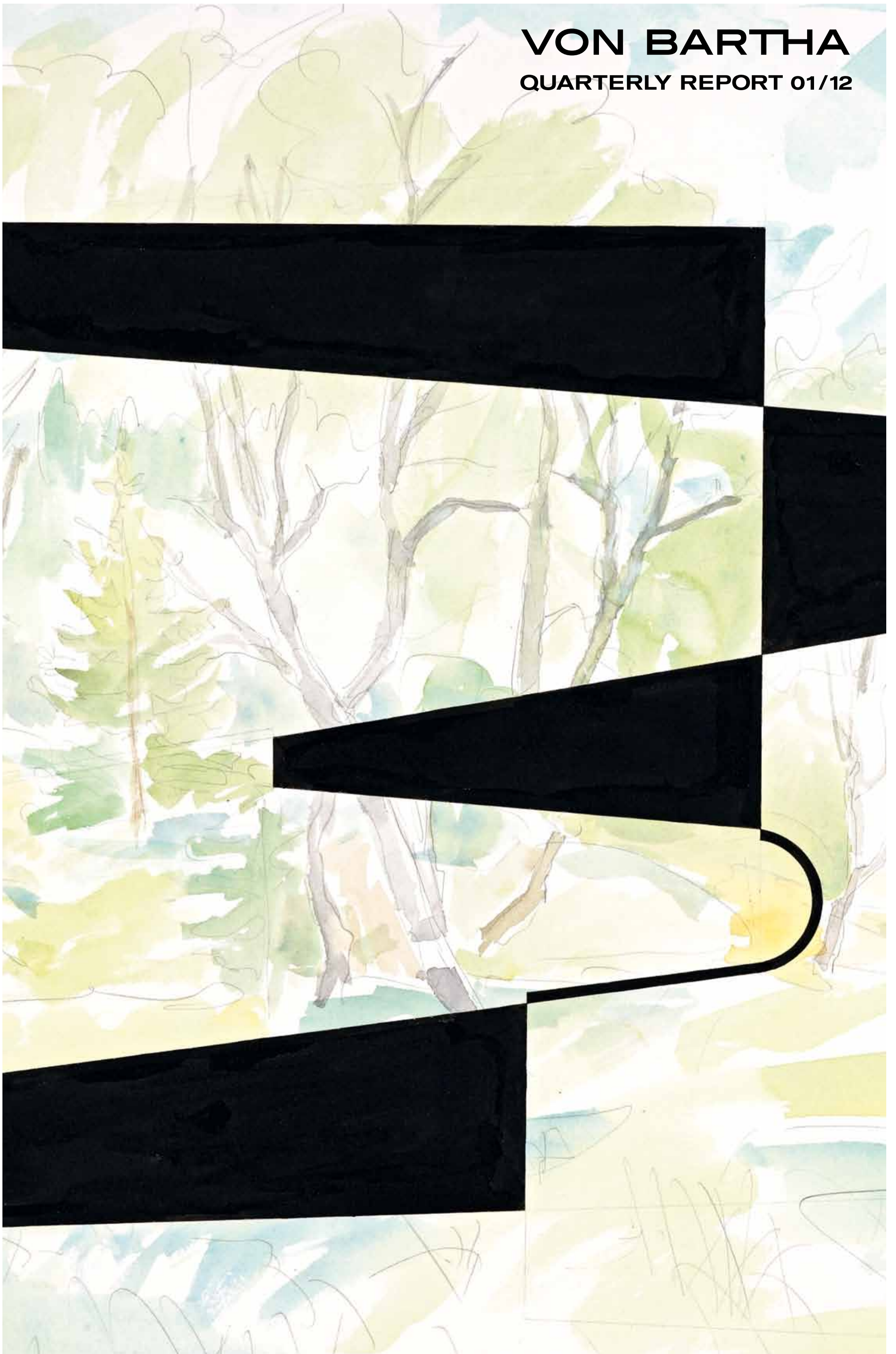


VON BARTHA

QUARTERLY REPORT 01/12



EINLEITUNG INTRODUCTION

NUR EINE SCHWEDIN KANN SO VERRÜCKT SEIN, IM JANUAR NACH STOCKHOLM ZU REISEN. ES WAR ABER ERSTAUNLICH SCHÖN UND DIE MUSEEN WAREN SEHR GUT BESUCHT. SO AUCH DIE VIEL GELOBT E AUSSTELLUNG «TURNER, MONET, TWOMBLY» IM MODERNA MUSEET. DIE TATE GALLERY HAT WOHL NICHT IHRE ALLERBESTEN TURNERS GESCHICKT, ABER UNTER DEN MONETS GAB ES MEHRERE AUSSERORDENTLICHE UND DAZU WENIG BEKANNTE BILDER ZU SEHEN. DIE SPÄTEN ARBEITEN VON CY TWOMBLY SPRÜHTEN REGELRECHT VOR UNBÄNDIGER FARBIGKEIT. JO WIDOFF, ASSISTENZKURATORIN AM MODERNA MUSEET, ERZÄHLT VON DEN VIELEN SPANNENDEN BEZÜGEN, DIE SICH IN DIESER AUSSTELLUNG AUFTUN.

ONLY A SWEDISH WOMAN WOULD BE SO CRAZY TO TRAVEL TO STOCKHOLM IN JANUARY. IT WAS SURPRISINGLY BEAUTIFUL AND THE MUSEUMS WERE WELL-FREQUENTED. THIS WAS ALSO TRUE FOR THE HIGHLY PRAISED EXHIBITION "TURNER, MONET AND TWOMBLY" IN THE MODERNA MUSEET. THE TATE GALLERY PROBABLY DID NOT SEND ITS VERY BEST TURNER PAINTINGS, BUT AMONGST THE MONETS, ONE COULD SEE SOME EXTRAORDINARY AND YET STILL LITTLE-KNOWN PAINTINGS. THE LATE WORKS BY CY TWOMBLY POSITIVELY SPARKLED WITH OVERWHELMING COLOURFULNESS. JO WIDOFF, ASSISTANT CURATOR AT THE MODERNA MUSEET, TELLS US ABOUT THE MANY THRILLING REFERENCES THAT OPEN UP AT THE EXHIBITION.

MAGNUS THIERFELDER IST ZURÜCK IN MALMÖ NACH EINEM JAHR STUDIENAUFENTHALT IN NEW YORK. STEFAN HAT DIESE GELEGENHEIT GENUTZT, UM MAGNUS EIN PAAR FRAGEN ZU STELLEN ÜBER SEINE ERFAHRUNGEN WÄHREND DIESER JAHRES UND ÜBER DIE EINFLÜSSE, DIE SIE AUF SEINE ARBEIT HABEN.

MAGNUS THIERFELDER IS BACK IN MALMÖ AFTER SPENDING A YEAR IN NEW YORK ON A STUDY VISIT. STEFAN TOOK THE OPPORTUNITY TO ASK MAGNUS A FEW QUESTIONS ABOUT HIS EXPERIENCES DURING THE YEAR AND ABOUT THE INFLUENCES THEY HAVE EXERTED ON HIS WORK.

IN BERLIN SPIELT EIN THEATERSTÜCK ÜBER MARK ROTHKO: «ROT». DEM REGISSEUR JOHN LOGAN IST DAMIT EIN MEISTERWERK ÜBER GENIALITÄT UND BESESSENHEIT GELUNGEN. UND SELTEN HAT MICH EINE SCHAUSPIELERISCHE LEISTUNG SO GEFESSELT WIE DIEJENIGE VON DOMINIQUE HORWITZ, DER IN DER ROLLE VON ROTHKO BRILLIERT! WER SICH MIT EINEM ZUGANG ZU ROTHKOS WERK VIELLEICHT SCHWER TUT, DEM KÖNNTEN MIT DIESEM STÜCK DIE AUGEN AUFGEHEN.

IN BERLIN, A PLAY ABOUT MARK ROTHKO HAS BEEN PUT ON STAGE: "RED". JOHN LOGAN, THE DIRECTOR, HAS SUCCEEDED IN PRODUCING A MASTERPIECE ABOUT INGENIOUSNESS AND OBSESSION. AN ACTOR'S PERFORMANCE HAS RARELY CAPTIVATED ME AS MUCH AS THE ONE BY DOMINIQUE HORWITZ, WHO DELIVERS A BRILLIANT PERFORMANCE IN THE ROLE OF ROTHKO! FOR THOSE OF YOU WHO MAY HAVE DIFFICULTIES FINDING ACCESS TO ROTHKO'S WORK, THE PLAY COULD BE A REAL EYE-OPENER.

JOHANNESBURG IST DIESES MAL ZIEL DES STÄDTEBERICHTS. FIONA SIEGENTHALER ZEICHNET EIN BILD WEIT ENTFERT VON DEN ELEGANTEN ZENTREN DES KUNSTMARKTS. IN DER EHEMALIGEN GOLDGRÄBERSTADT PRÄGEN SOZIALE UNGLEICHHEITEN UND POLITISCHE UMBRÜCHE DAS LEBEN UND DIE KUNST NOCH IMMER IN HOHEM MASSE.

IN THIS ISSUE, JOHANNESBURG IS THE DESTINATION OF OUR CITY REPORT. FIONA SIEGENTHALER PAINTS A PICTURE FAR REMOVED FROM THE ELEGANT CENTRES OF THE ART MARKET. IN THE FORMER GOLD-MINING CITY, SOCIAL INEQUALITIES AND POLITICAL UPHEAVALS STILL AFFECT LIFE AND ART TO A GREAT EXTENT.

BEVOR WIR MITTE MÄRZ ZUR TEFAP AUFBRECHEN, WOLLEN WIR ZWEI AUSSTELLUNGEN ERÖFFNEN. BORIS REBETEZ BAUT SEINE ERSTE AUSSTELLUNG MIT UNS IM CHESA IN S-CHANF AUF. ER WIRD EINE SKULPTUR ZEIGEN, DIE MIT DER ARCHITEKTUR DES HAUSES ZUSAMMENSPIELT UND GLEICHZEITIG MIT IHR KONKURRIERT. AM 1. MÄRZ FINDET ANDREW BICKS ERÖFFNUNG IN DER GARAGE STATT. DER BRITISCHE UNABHÄNGIGE KURATOR DAVID THORP TRAF ANDREW IN SEINEM STUDIO FÜR EIN SPANNENDES INTERVIEW: KEIN STREITGESPRÄCH, SONDERN ZWEI PERSONEN, DIE SICH IN DER KONVERSATION GEGENSEITIG ERGÄNZEN.

BEFORE WE GO TO TEFAP IN MID-MARCH, WE WANT TO OPEN TWO EXHIBITIONS. BORIS REBETEZ IS BUILDING UP HIS FIRST EXHIBITION WITH US IN THE CHESA IN S-CHANF. HE WILL BE EXHIBITING A SCULPTURE PLAYING ALONG WITH THE ARCHITECTURE OF THE HOUSE, WHILE SIMULTANEOUSLY COMPETING AGAINST IT. ON 1 MARCH, ANDREW BICK'S OPENING WILL BE TAKING PLACE AT THE GARAGE. BRITISH INDEPENDENT CURATOR DAVID THORP MET ANDREW IN HIS STUDIO FOR A FASCINATING INTERVIEW: NOT A DEBATE BUT TWO PEOPLE WHO COMPLEMENT ONE ANOTHER IN CONVERSATION.

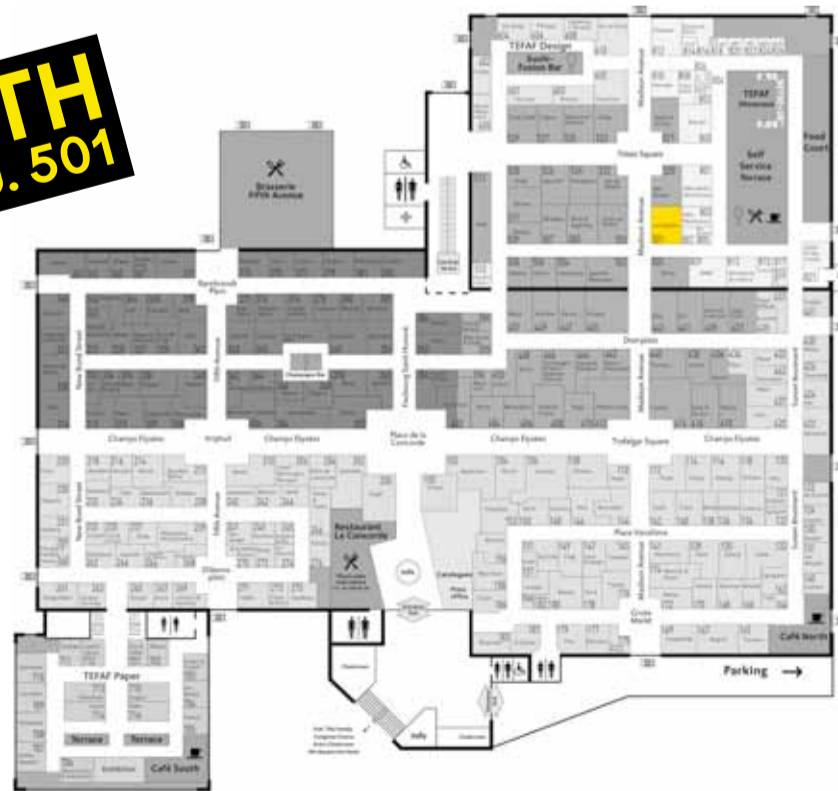
ETWAS KULINARISCHES HILFT IMMER, UM DURCH DIE KALTEN WINTERMONATE ZU KOMMEN. WENN MAN SICH DURCH SUE STYLES BUCH ÜBER SCHWEIZER KÄSE DEGÜSTIERT HAT, IST MAN WOHL ETWAS MOLLIGER ALS ZUVOR, ABER AUCH ERFREUT ÜBER DIE (KÄSIGE) VIELFÄLTIGKEIT, DIE DIESES LAND BIETET.

MARGARETA VON BARTHA

SOMETHING CULINARY ALWAYS HELPS ONE TO GET THROUGH THE COLD WINTER MONTHS. WHEN ONE HAS DEGUSTED ONE'S WAY THROUGH SUE STYLE'S BOOK ABOUT SWISS CHEESE, ONE MIGHT BE A LITTLE PLUMPER THAN BEFORE, BUT ALSO DELIGHTED ABOUT THE CHEESE VARIETY THIS COUNTRY HAS TO OFFER.

MARGARETA VON BARTHA

TEFAP 2012
NEW BOOTH
VON BARTHA NO. 501



0112

TEXT: UDO BADELT

DAS INNERE LEUCHTEN INNER LUMINANCE

STARREGISSEUR JOHN LOGAN HAT SICH MIT «ROT» EINES STOFFS DER KLASSISCHEN KUNSTGESCHICHTE ANGENOMMEN. EINE EPISODE AUS MARK ROTHKOS LEBEN BESCHREIBT EIN SUBTILES DRAMA ÜBER DAS MENSCHLICHE SCHEITERN UND GROSSE HOFFNUNGEN.

Dominique Horwitz sitzt einfach nur da. Starrt nach vorne, ins Publikum. Aber eigentlich taxiert er ein imaginäres Gemälde, das an einer imaginären Wand hängt. Ein Bild, das gerade fertig geworden ist. Bald muss er es loslassen – und es der Öffentlichkeit, der Meute, die dahinter lauert, zum Frass vorwerfen. Horwitz spielt den amerikanischen Maler Mark Rothko (1903–1970), und hinter ihm, im Atelier, hängen noch mehr jener grossformatigen, rötlich schimmernden Farbflächenbilder (nachgemalt von Vasilis Triantafilopoulos), die Rothko so berühmt gemacht haben. Gleich wird ein junger Mann hereinkommen, der sich als neuer Assistent vorstellt. Aber im Moment prüft Horwitz alias Rothko noch das Werk, und in dem Blick, mit dem er das tut, blitzt bereits sein ganzer

Udo Badelt lebt in Berlin und arbeitet als Kulturjournalist mit Schwerpunkt Musik und Theater für den Berliner Tagesspiegel und die Fachzeitschrift Opernwelt.

Charakter auf: selbstherrlich, egomanisch, grössenwahnsinnig, aber auch brüchig, kindlich, verletzlich, manisch-depressiv.

Der wahre Rothko hat sich die Pulsadern aufgeschnitten. Man fand ihn in der Küche, blutüberströmt. Getaucht in Rot. Das Wort steckt nicht nur in Rothkos Namen (er wurde als Marcus Rothkowitz im zaristischen Russland geboren), es war die dominierende – obwohl bei weitem nicht die einzige – Farbe in seinem Schaffen. Logisch, dass John Logan, amerikanischer Schriftsteller, sein neues Rothko-Stück «Rot» («Red») taufen würde. Entstanden 2009, wurde es im Oktober 2011

erstmals im deutschsprachigen Raum im Berliner Renaissance-Theater aufgeführt. Logan, geboren 1961 in San Diego, hat seine Karriere mit Theaterstücken begonnen, ist dann aber auf Hollywood-Drehbücher umgeschwenkt, etwa «Gladiator» (2000), «Star Trek: Nemesis» (2002), «Aviator» (2004). Auch das Drehbuch zum neuen, 23. James Bond-Film «Skyfall», der im Herbst 2012 in die Kinos kommt, hat er geschrieben, für «Gladiator» und «Aviator» war er für einen Oscar nominiert. «Rot» erscheint da wie ein Ausrutscher, ein Sprung zurück in die eigene Vergangenheit, zur Bühnenkunst. Doch das Stück war kein Ausrutscher, und es war sehr erfolgreich. Uraufgeführt von Michael Grandage im Dezember 2009 im kleinen Londoner Donmare Warehouse Theater, war es schon drei Monate später auch am Broadway zu sehen. Die Inszenierung erhielt 2010 sechs Tony Awards, das Pendant zum Oscar, mit dem Broadway-Stücke ausgezeichnet werden.

Logans Kunstgriff: Er versucht nicht, in 90 Minuten Rothkos ganzes Leben abzubilden. Sondern greift nur eine Episode heraus, die besondere Berühmtheit erlangt hat. 1958 erhält Rothko den 35 000-Dollar-Auftrag, das First-Class-Restaurant des von Mies van der Rohe und Philip Johnson entworfenen Seagram Buildings in Manhattan mit Wandbildern («Murals») auszustatten. Es ist für ihn die langersehnte Chance, erstmals einen ganzen Raum mit seinen Bildern zu prägen. Rothko malt drei Serien mit fast 40 Werken. Doch dann besucht er das Restaurant, das er zuvor noch nicht gesehen hat – und ist angewidert von der hektischen, profanen, monetären, banalen Atmosphäre. Er gibt den Auftrag zurück, was rätselhaft bleibt. Denn Rothko muss gewusst haben, dass die Bilder in einem teuren Restaurant hängen würden, wo die Besucher sich nicht in kontemplativer Kunstbetrachtung ergehen, sondern – essen würden. Die *Seagram Murals* überlebten ihn, heute ist ein Teil von ihnen im Kawamura Memorial Museum of Art in Japan und ein anderer Teil in der Tate Gallery in London zu sehen, wo sie am Tag von Rothkos Selbstmord ankamen.

Logan platziert das Stück mitten in die Entstehungsphase der *Seagram Murals* und erfindet einen jungen Assistenten dazu, Ken, der Essen holt und Leinwände spannt. Beide reden, streiten, arbeiten, vor allem aber messen sie sich im blitzschnellen, argumentativen Austausch, ein Kräfte-messen der Generationen, die erzählte Zeit umfasst mehrere Jahre. Das Stück ist arm an Handlung, aber reich an exzellent pointierten Dialogen, die Rothkos Entsetzen über die nachdrängende Pop-Art-Generation zuspitzen («DIE WOLLEN MICH UMBRINGEN!», schreit er nach dem Besuch einer Ausstellung) und seine Kunsttheorie wie in einem Brennglas bündeln. Etwa der Glaube, dass seine Bilder schwach und verletzlich seien. «Ein Bild zu verkaufen ist, als ob man ein blindes Kind in einen Raum voller Rasierklingen schickt», sagt er. Seine Werke müssten sich gegenseitig stützen und stärken, am besten an einem zentralen, tempelähnlichen Ort, wo sich der Betrachter ganz auf sie einlassen, sie aufschliessen kann, um sich dem subtilen Spiel der Farben, ihrem inneren Leuchten hinzugeben. Rothko lehnte das Label «abstrakter Expressionist» ab, es ging ihm nicht um abstrakte Beziehungen zwischen Farbe und Form, sondern um elementare menschliche Empfindungen, die in seinen Bildern ausgedrückt werden sollten: Schmerz, Freude, Trauer, Ekstase, Tragödie, Schicksal. Zwischen Bild und Betrachter sollte eine Bewegung entstehen, die eine Wirklichkeit hinter der Farbe vermittelt. Logan verarbeitet im Stück die Tatsache, dass viele (aber nicht alle) von Rothkos Bildern mit zunehmendem Alter immer dunkler wurden, etwa die *Black on Gray-Serie* von 1967–1970. Wie in Nietzsches «Geburt der Tragödie» würde in seinen Bildern das Dionysische (Rot) mit dem Apollinischen (Schwarz) kämpfen, lässt er Rothko sagen. Seine grosse Furcht: «Eines Tages wird das Schwarz das Rot verschlingen.» Ken glaubt ihm nicht, hält das für romantisch, für ein Klischee. Aber Rothko weiss zu diesem Zeitpunkt schon, dass er sich umbringen wird.

Dominique Horwitz trifft mit seiner Darstellung diese Stimmung genau, expressiver noch als Alfred Molina, der die Figur in London und New York gespielt und sie überlegter, reflektierter, weltweiser angelegt hat. Den beiden zur Seite stehen Benno Lehmann in Berlin und, in der Uraufführung, Eddie Redmayne als Ken: Sehr viel mehr als nur Assistent und Stichwortgeber, nämlich Gegenspieler und vielleicht sogar Alter Ego von Rothko, möglicherweise dessen Imagination entsprungen, sein eigenes Gewissen, das ihm ständig widerspricht, ein klassischer Fall von verinnerlichter Dialektik.

AB 23. MÄRZ 2012 ZEIGT DAS THEATER BADEN-BADEN SEINE VERSION VON JOHN LOGANS «ROT». AUCH DIE HAMBURGER KAMMERSPIELE WOLLEN DAS STÜCK HERAUSBRINGEN. ES WIRD TEIL DES REPERTOIRES UND ROTHKOS NAMEN NOCH BERÜHMTER MACHEN. DAS ROT BEHÄLT, WIE ES AUSSIEHT, DOCH DIE OBERHAND.

TEXT: UDO BADELT

WITH "RED", STAR DIRECTOR JOHN LOGAN HAS INTERNALISED MATERIAL FROM CLASSICAL ART HISTORY. AN EPISODE FROM MARK ROTHKO'S LIFE DESCRIBES A SUBTLE DRAMA ABOUT HUMAN FAILURE AND HIGH HOPES.

Dominique Horwitz just sits there. He stares out in front of him into the crowd. But he is actually assessing an imaginary painting he hangs at an imaginary wall. It is a painting which has just been finished. Soon he has to let go of it, throws it into the crowd, to the pack of hounds lurking behind so it can be devoured. Horwitz is playing the role of American artist Mark Rothko (1903–1970). Behind him in the studio there are many more of those lustrous, reddish large-format paintings of coloured areas (copied by Vasilis Triantafilopoulos) which have made Rothko so famous. Soon a young man will enter and introduce himself as the new assistant. But at the moment Horwitz, alias Rothko, is still checking his work and with the expression with which he does it, his entire person-

Udo Badelt lives in Berlin and works as a journalist focused on music and theatre for the Berlin Tagesspiegel and the journal Opernwelt.

ality is already coming to life: egomaniacal, megalomaniacal, but also fragile, infantile, vulnerable and manic-depressive.

The real Rothko cut his wrists. He was found in the kitchen, covered in blood – immersed in red. The German word for red (rot) is not only contained in Rothko's name (he was born in Tsarist Russia as Marcus Rothkowitz); it was the dominant but by no means only colour in his work. It is thus logical that American playwright John Logan would christen his new Rothko play "Red". Produced in 2009, it was performed for the first time in the German-speaking countries at Berlin's



BENNO LEHMANN AS KEN (LEFT), DOMINIQUE HORWITZ AS MARK ROTHKO (RIGHT)
© BARBARA BRAUN/DRAMA-BERLIN.DE



believed his paintings were weak and vulnerable. "To sell a painting is like sending a blind child into a room full of razor blades", he said. His works had to mutually sustain and strengthen one another, at best in a central, temple-like place, where observers could engage with and open up to them in order to devote themselves to the subtle play of colour and their inner luminance. Rothko dismissed the label "abstract expressionist". For him, it was not about abstract connections between colour and shape; it was much more about expressing basic human feelings in his paintings: pain, joy, sorrow, ecstasy, tragedy and destiny. A movement, a vibration should arise between the painting and the observer, conveying a reality behind the colour. In his play, Logan processes the certainty that many (but not all) of Rothko's paintings become darker as his age progressed, for example the *Black on Gray series* from 1967–1970. Like in Nietzsche's "Birth of Tragedy", Dionysian red fights with the Apollonian black, he lets Rothko explain. His great dread was that "one day the black would engulf the red." Ken does not believe him; he thinks he is being romantic and it is just a cliché. But at this point Rothko already knows he is going to kill himself.

With his portrayal, Dominique Horwitz just struck the right mood. He was even more expressive, invested less deliberation, reflection and world-wisdom than Alfred Molina who played the role in London and New York. Their co-stars as Ken were Benno Lehmann in Berlin and Eddie Redmayne at the premiere. Much more than just an assistant and cue giver, namely an antagonist and perhaps even Rothko's alter ego possibly originating from his imagination; his own conscience constantly contradicts him – in a classic case of internalised dialectic.

FROM 23 MARCH 2012, THE THEATRE BADEN-BADEN WILL BE PERFORMING ITS VERSION OF JOHN LOGAN'S "RED"; THE HAMBURGER KAMMERSPIELE THEATRE IS ALSO PLANNING TO RELEASE THE PLAY. IT WILL BECOME PART OF THE REPERTOIRE AND MAKE ROTHKO'S NAME EVEN MORE FAMOUS. IT SEEMS THAT RED WILL KEEP THE UPPER HAND AFTER ALL.

UNTIMELY MEN

THE EXHIBITION TURNER, MONET, TWOMBLY: LATER PAINTINGS BRINGS TOGETHER THREE PAINTERS FROM THREE DIFFERENT CENTURIES, BOUND TOGETHER BY SENTIMENT AND TONE – NOT IN COMPETITION, BUT TO REFLECT ON COMMON PRE-OCCUPATIONS AND COMMON APPROACHES TO PAINTING AND IN MANY WAYS ALSO TO LIFE. MEMORY, LOSS, MYTH AND TIME ARE IN VARIOUS DEGREES AN OCCUPATION OF ALL THREE ARTISTS; AS IS THEIR NEVER FADING BELIEF IN LANDSCAPE AS A FORMAL SUBJECT.

As the exhibition presents only later works, it is also an attempt to see what constitutes late style. How do artists deal with older age and what occupies them at this stage of life? How does the biographical inflict on painting? Old age may be a time when the stride of the struggling artist is long gone; one is instead left to reflect on past times and questions of legacy, mortality and purpose. Physical fatigue, fear of death and the passing of loved ones are bound to leave a mark on a painter's work. These questions take unexpected form in the later works of William Turner, Claude Monet and Cy Twombly, reflecting

relief but also urgency. For Turner, his work turned lighter, essential almost, with the fading sun as the centre of composition. Monet instead turned to inverted landscapes and to repetition. Twombly takes yet another route, leaving his ever-white paintings and nervous line for a passionate, vibrating crescendo in colour and energy.

Curator Jeremy Lewison writes in the first paragraphs of the catalogue how Cy Twombly referred to himself as a Romantic Symbolist. The romantic notions of melancholy, the irrational, and the subjective experience were later mirrored in the abstract expressionist's interest in the sublime

and the nostalgia so often displayed in Twombly's work. Both Turner and Twombly often dealt with classical subjects and myths. Monet, instead, was one of the first to derail from such motifs. For Twombly the practice of taking up myths as well as a form of history painting was very much at odds with contemporary interests.

This revival of classical themes must be read through our contemporary understanding, or rather loss of understanding, of these subjects. While Turner shrouds the classical, employing only the most obscure myths, Twombly instead mourns the loss of the same.

The notion of finalization is acute when discussing the later works by Turner as well as those of Monet, but also those of Cy Twombly. While Turner's unfinished work is a question of art-historical discussion and the very notion of modernity, Monet's work is a question of the image as constantly being in the making while Twombly's work deals with the sketch itself. Turner's unfinished works were first on view only after 1905 and at that time took an important part in forming the impressionist history writing. Later, when MoMA in the 1950s acquired a large mural by Monet and in 1966 organised an infamous exhibition of Turner presenting the late unfinished works, a lineage was constructed between Turner, Impressionism and Abstract Expressionism. Of course, this sort of aftermath is highly inflicted by contemporary liking as well as the need to confirm the present day in past times. We should be careful to propose either Turner or Monet as solely modern artists concerned with abstract qualities. Turner was first and foremost a narrative painter with a clear aim to elevate landscape painting in the hierarchy where history painting laid claim as the only genre reflecting the human soul. Monet was foremost a painter of scenes drawn from life. Cy Twombly, although often thought of as a second generation abstract expressionist, was not only satisfied with the abstract qualities in his work, but was very much engaged in the narrative qualities and required "a history behind the thought".

The exhibition lays out the works in seven themes or sections, dealing with in turn; the notion of the sublime and the void; the atmospheric as predomi-

Since 2009 Jo Widoff is working as Assistant Curator at the Moderna Museet, Stockholm where she has worked on exhibitions such as Reality Revisited – Photography from the Moderna Museet Collection (2009), Anthony McCall (2009, co-curated with Lars Nittve) and Lee Lozano (2010).

nant within all three artists' work; mourning, loss and the passage of time; the seasons and nature as allegory; the elements; the return of sexuality in the late works; and lastly mortality and the imposing outside world. At the very heart of the exhibition, Twombly's magnificent *Four Seasons* prevail. Reaching almost to the ceiling, they force the spectator to a sweet surrender. At once violent, passionate and subtle, they mourn the passage of time and fragility of life, echoing the sad loss of Cy Twombly in July 2011.

The exhibition Turner, Monet, Twombly: Later Paintings was displayed till 15 January in the Moderna Museet in Stockholm. From 11 February on, the exhibition will get at the Staatsgalerie Stuttgart. Tate Liverpool is going to be the third place.

CY TWOMBLY, QUATTRO STAGIONI (A PAINTING IN FOUR PARTS). PART III: AUTUNNO, 1993–1995. ACRYLIC, OIL PAINT (PAINT STICK), WAX CRAYON AND LEAD PENCIL ON CANVAS, 313.6 X 215 CM
© CY TWOMBLY FOUNDATION/TATE, LONDON 2011



UNZEITGEMÄSSE MÄNNER



INSTALLATION VIEW FROM TURNER, MONET, TWOMBLY: LATER PAINTINGS AT MODERNA MUSEET
© PHOTO BY MODERNA MUSEET/ASA LUNDÉN

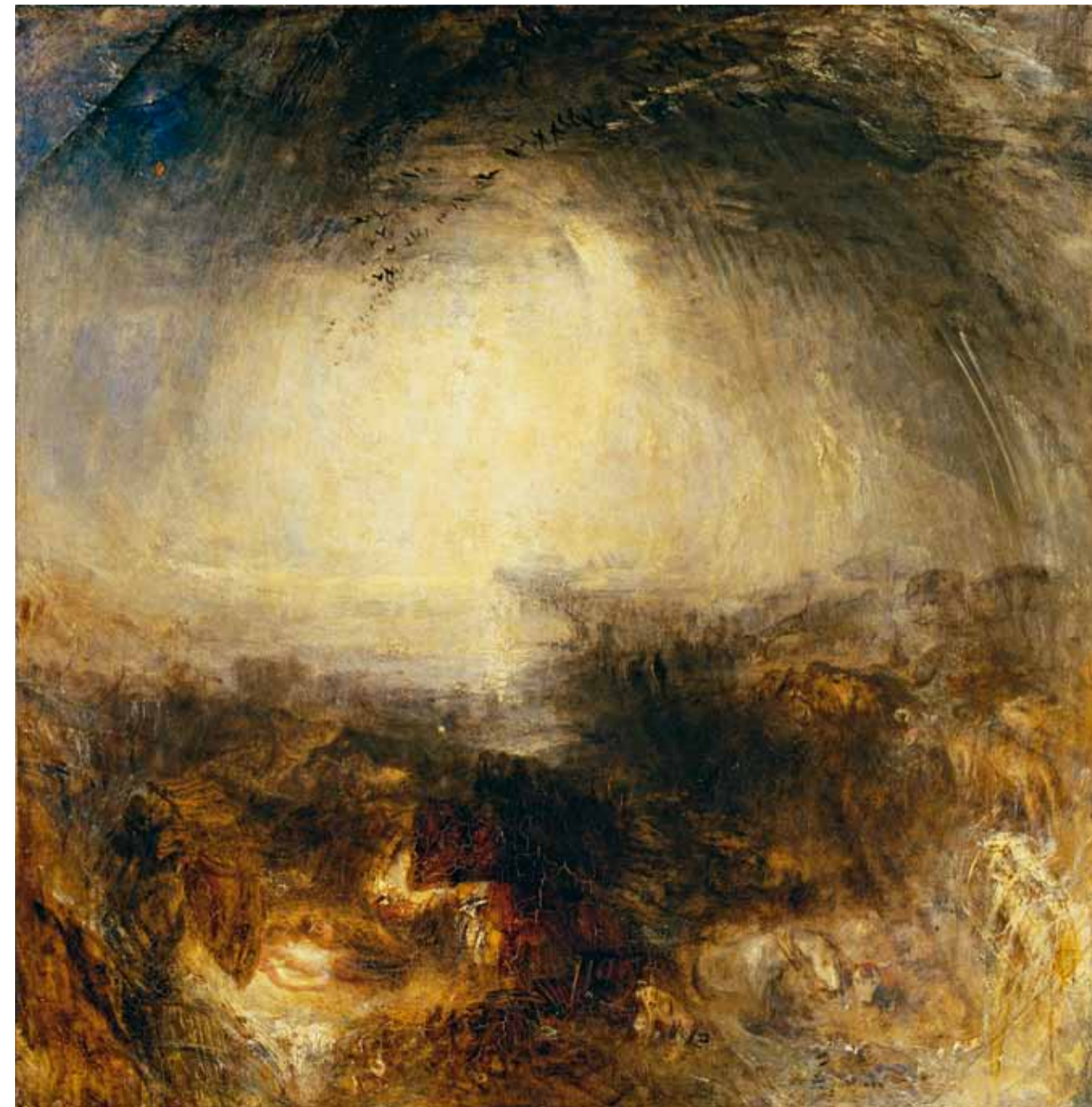
DIE AUSSTELLUNG TURNER, MONET, TWOMBLY: LATER PAINTINGS BRINGT DREI MALER AUS DREI JAHRHUNDERTEN ZUSAMMEN, DIE DURCH STIMMUNG UND TON VERBUNDEN SIND. DABEI GEHT ES NICHT UM EINEN WETTKAMPF, SONDERN DARUM, GÄNGIGE AUSEINANDERSETZUNGEN UND ZUGÄNGE ZUR MALEREI – UND IN VIELFACHER HINSICHT AUCH ZUM LEBEN – ZU REFLEKTIEREN. ERINNERUNG, VERLUST, MYTHOS UND ZEIT SIND ZU UNTERSCHIEDLICHEM GRAD THEMENFELDER ALLER DREI KÜNSTLER, GENAU WIE IHR FORTWÄHRENDER GLAUBE AN DIE LANDSCHAFT ALS FORMALS MOTIV.

Da die Ausstellung nur die Spätwerke zeigt, wirft sie auch die Frage auf, was späten Stil ausmacht. Wie gehen Künstler mit dem höheren Alter um und was beschäftigt sie in dieser Lebensphase? Welchen Einfluss hat das Biographische auf die Malerei? Das hohe Alter könnte eine Zeit sein, in welcher der Schritt des sich mühenden Künstlers schon lange vorüber ist; vielmehr findet dieser sich konfrontiert damit, über vergangene Zeiten, Fragen des Erbes, der Sterblichkeit und des Sinns nachzudenken. Körperliche Ermüdung, Todesangst und der Verlust geliebter Menschen hinterlassen zwangsläufig ein Mal im Werk des Künstlers. Diese Fragen nehmen eine unerwartete Form an in den späten Werken von William Turner, Claude Monet und Cy Twombly und spiegeln sich in Erleuchtung, aber auch in Dringlichkeit. Turners Werk wurde leichter, fast essentiell, mit der verblässenden Sonne als kompositorischem Mittelpunkt. Monet hingegen wandte sich invertierten Landschaften

Jo Widoff arbeitet seit 2009 als Assistentzkuratorin am Moderna Museet in Stockholm, wo sie u.a. an den Ausstellungen Reality Revisited – Photography from the Moderna Museet Collection (2009), Anthony McCall (2009, co-kuratiert mit Lars Nittve) und Lee Lozano (2010) gearbeitet hat.

und der Wiederholung zu. Twombly wiederum schlug eine andere Richtung ein, indem er seine immerweissen Gemälde und seine nervöse Linie gegen ein leidenschaftliches, vibrierendes Crescendo der Farbe und Energie eintauschte.

Kurator Jeremy Lewison schreibt im ersten Absatz des Katalogs, dass Cy Twombly sich selbst als Romantischen Symbolisten verstand. Die romantischen Ideen der Melancholie, des Irrationalen und der subjektiven Erfahrung spiegeln sich später im Interesse des abstrakten Expressionismus für das Erhabene und die Nostalgie, die in Twomblys Arbeiten immer wieder sichtbar werden. Sowohl Turner als auch Twombly haben sich oft mit klassischen Themen und Mythen auseinandergesetzt.



CLAUDE MONET, NYMPHÉAS (WATER LILIES), 1907. OIL ON CANVAS, 106 X 73.5 CM
© GOTHENBURG MUSEUM OF ART. PHOTO BY HOSSEIN SEHATLOU

Demgegenüber war Monet einer der ersten, der von diesen Motiven Abstand nahm. Für Twombly stand die Praxis, Mythen und eine Form der Historienmalerei aufzugreifen, in starkem Widerspruch zu zeitgenössischen Belangen. Das Wiederaufblühen klassischer Motive muss durch unser heutiges Verständnis – oder eher den Verlust dieses Verständnisses – für diese Themen gelesen werden. Während Turner sich nur der obskuren Mythen bediente und so das Klassische verhüllte, beklagte Twombly dagegen dessen Verlust.

Der Gedanke an die Endgültigkeit drängt sich auf, wenn man über die späten Werke Turners und Monets spricht, und dies gilt auch im Bezug auf die Arbeiten Cy Twomblys. Während Turners unvollendetes Werk Fragen der kunsthistorischen Erörterung und des Begriffs der Moderne als solcher aufwirft, verfolgt Monet in seinem Werk die Frage nach dem Bild, das stets im Werden begriffen ist. Twomblys Werk wiederum dreht sich um die Skizze selbst. Turners unvollendete Arbeiten waren erst nach 1905 zum ersten Mal zu sehen und spielten zu jener Zeit eine wichtige Rolle für die Herausbildung der impressionistischen Geschichtsschreibung. Später, als das MoMA in den 1950er Jahren ein grosses Wandgemälde Monets erwarb und 1966 die berühmte Ausstellung mit Turners unvollendetem Spätwerk zeigte, bildete sich eine Erbline zwischen Turner, dem Impressionismus und dem Abstrakten Expressionismus heraus. Natürlich ist diese Nachwirkung stark bedingt durch die zeitgenössische Affinität und das Bedürfnis, die Gegenwart in vergangenen Zeiten zu bestätigen. Wir sollten vorsichtig damit sein, entweder Turner oder Monet zu ausschliesslich modernen Künstlern zu erklären, die sich mit abstrakten Eigenschaften befassen. Turner war in erster Linie ein narrativer Maler mit dem klaren Ziel, die Landschaftsmalerei in jene Hierarchie zu heben, in welcher die Historienmalerei bislang ihren Anspruch darauf erhob, als einziges Genre die menschliche Seele zu widerspiegeln. Monet war führend darin, Szenen aus dem Leben zu malen. Obwohl oft als Künstler der zweiten Generation des abstrakten Expressionismus angesehen, war Cy Twombly nicht nur mit der abstrakten Eigenschaft seines Werks zufrieden, sondern räumte auch den erzählerischen Qualitäten einen hohen Stellenwert ein, indem er «eine Geschichte hinter dem Gedanken» voraussetzte.

Die Ausstellung ist in sieben Themen oder Bereichen angelegt, die sich reihum beschäftigen mit der Idee der Erhabenheit und des Nichts; dem Atmosphärischen als dominantem Aspekt in den Werken aller drei Künstler; der Trauer, dem Verlust und dem Vergehen der Zeit; den Jahreszeiten und der Natur als Allegorie; den Elementen; der Rückkehr der Sexualität im Spätwerk; und zuletzt der Vergänglichkeit und der imposanten Aussenwelt. Das Herzstück der Ausstellung bilden Twomblys überwältigende *Four Seasons*. Die fast bis zur Decke reichenden Bilder zwingen den Betrachter zur süßen Unterwerfung. Zugleich brachial, leidenschaftlich und subtil, beklagen sie die Flüchtigkeit der Zeit und die Fragilität des Lebens und sind so ein Echo des traurigen Verlusts von Cy Twombly im Juli 2011.

Die Ausstellung Turner, Monet, Twombly: Later Paintings war bis zum 15. Januar im Moderna Museet in Stockholm zu sehen und gastiert ab 11. Februar an der Staatsgalerie Stuttgart. Als dritte Station folgt die Tate Liverpool.

J.M.W. TURNER, SHADE AND DARKNESS – THE EVENING OF THE DELUGE, EXHIBITED 1843, OIL ON CANVAS, 78.7 X 78.1 CM
© TATE, LONDON 2011

“I THINK I’VE QUITE DELIBERATELY LOOKED AT CERTAIN THINGS BACK TO FRONT.”

THE CONSCIOUS MANIPULATION OF ART HISTORY – ESPECIALLY OF GEOMETRIC ABSTRACTION IN ENGLAND – IS CONSTANTLY PRESENT IN ANDREW BICKS’ PAINTINGS. THE BRITISH CURATOR, DAVID THORP, MET ANDREW IN HIS STUDIO AND TALKED TO HIM ABOUT HIS ART.

David Thorp: What I wanted to start by talking about is the way in which abstraction has developed in Britain specifically since the end of the Second World War, because there have been geographic centres outside that have had a bearing on the way in which abstraction has developed within the UK. One of course is Paris and the other New York. To a certain extent the conversation with these two centres, particularly in the 1950s, affects UK abstraction to this day. What do you think about that notion in relation to your own work?

Andrew Bick: I think I would go further than Paris. Obviously, Paris has been a capital [of art] in the way that New York has but there have also been other focuses of attention around Holland and Switzerland, particularly for the constructive tradition. To me, the relationship this has to what happened in Paris makes things much more interesting and complicated. But when I first went to art college in the early 1980s, I remember going to the Tate and not understanding [because no one had ever told me] that there was any difference between Mary Martin and Donald Judd.

DT: So how would you sum up that difference now?

AB: I think there is a sense in which the reputation of people like Judd is internationally accepted and understood. At the same time when I talk to fellow artists, curators and people interested in art about Kenneth and Mary Martin and other British Constructivist artists, they tend to focus on the ‘home made’ quality of their work. The question is often why didn’t they make it as well as or get it fabricated as well as people like Judd and Levitt did? So there’s a fundamental...

DT: Misunderstanding?

AB: Misunderstanding yes, but there is also a fundamental thrust to that question which falsely implies that somehow those British Artists were outgunned, that they were overrun and might have been interesting at some point but something better got taken up somewhere else and pushed them to the margins.

DT: ... and when we think about it, if we go back a little bit before that to, say, the arrival of the abstract expressionists in major London exhibitions in the late 50s, which really began to establish a dialogue for a while between British and American artists, with people like Patrick Heron being at first wildly enthusiastic about the new American painting and then later much more hostile to it... At that point, it seems to me, there was a mainstream interest among younger painters in the UK with that development. Now when I think about you and your work it seems to me that the abstraction that you have developed has been to one side of that conversation, that it has been following a slightly different trajectory. What do you think?

AB: I think I’ve quite deliberately looked at certain things back to front. To start with, when I was first at art school there was a moment when a lot of the old ideological hegemonies in British Art Schools were being dismantled. So at a point when I was graduating many people were saying abstraction was over, there was barely any acceptance of a need for a new way to address it. Also, I was taught by Construction artists or Constructivists, therefore I saw myself, when I finished my degree, as making constructions. I was told by many people, after finishing my Masters, that I ought to make up my mind whether I was making painting or sculpture, so a lot of what was regarded by me as the logical route to what I was doing was being swept aside.

DT: But you made this commitment to abstraction very early on, ...

AB: Yes...

DT: ... right from the outset, and why to, you think that was?

AB: If something is going to have an object quality and sit on a wall, then I see abstraction as a bit like the poetry within language, something where syntax could be stripped right down and reassembled, challenged even. Because of all the shifts and changes that have gone on in the period where I have had a career, I’ve always needed to re-evaluate, reconsider and renegotiate what making abstraction meant for me, against everything else that was going on. I suppose fundamentally I have never been any sort of a hard-liner, so never adopted a defensive position, rather one that absorbs what is around me without letting go of the fundamental desire to make abstract work.

DT: Well let’s talk about the object nature of the paintings, because in your earlier works, [those ones we’re looking at reproductions of here] which had pigmented wax layered on wood, they had a substantial physical bulk. They were things in a world of other things and that makes me think, of course, of Jasper Johns and the way in which he was using encaustic and the way in which he was making his two dimensional images in to three dimensional things. I can still see something of his attention to surface in the way that you deal with surface. Do you think that’s a fair observation, a fair question?

AB: The interesting thing about Jasper Johns is also for me what is interesting about Robert Ryman; that the attention to the surface of things is also about how those objects interrogate themselves. So typically in Jasper Johns, where you might have something like a ruler that has been screwed down to the surface of the painting and swished through a quarter turn in order to make a smear in the still wet paint, he is creating a narrative of materials, yet it’s not in the figural tradition of generating images which tell a story. And yes, I think that this interests me a great deal.

DT: But the paintings you are making now don’t have that same sort of materiality that the ones you were making in the 1990s do. These paintings we are looking at in the studio are all painted on canvas, are they not?

AB: They’re canvas over wood, but there are also some paintings which are pure wood panels, so the ones which are only plywood would be the most like the earlier work you were talking about. The big difference is that I no longer make them as deep box sections and I no longer paint around the sides. So the attention has shifted completely to the frontal address of a painting.

DT: OK, so with these we are looking at in the studio today the surface functions in a very different way, maybe, one might say, in a more painterly way, where the forms are suggesting an illusion of space, so that they move back and forwards in relation to each other within the paintings, rather than the earlier works which sat solidly, more in real space than these do.

AB: Everything that was built up in the earlier work has been broken down and reassembled. In those ear-

liever ones, with the building up of many layers of wax, there was always a sense of looking through, like looking down into a frozen pond; details got more obscured the deeper you looked. I wanted to analyze what that visual process was. In a very perverse way I found myself coming back to what could seem more like traditional painting or more like composition, where that element of looking through layers is now sometimes blocked or completely obscured, so more contradictions come into play in them, so that what would be optically the furthest part of the image in terms of its colour temperature or use of quasi perspective is often, conversely, the nearest element physically, because it is the thickest layer of the encaustic. In essence, the fact that they then look more like a conventional painting is a nice irony. But there are always caveats. Here I am enjoying the uncertainty, the doubt... I’m trying to take on board the instability of the process of realizing work, as a part of how it is finished.

DT: Being an abstract artist through the 90s, and in the last twenty years has not been a very easy position to be in. I would say that a lot of the time the attention has been elsewhere, with different kinds of art making. But now it seems to me that there has for a little while been a reappraisal of what it means to make abstract images of one kind or another. I think that your paintings are challenging paintings. When you talk about the contradictions between wide sensibility and elitism, that’s not something [although I think about it] that really worries me very much, because I think that as I get older I become more selfish in my desire for what I get back from art. I want to look at art that is challenging and takes me to places I’ve not been to before. One thing that is interesting about your work, although it’s using a language with which one is familiar, nevertheless it does something with that which seems to take abstract painting/abstract object making in to a new realm. As I am looking at these paintings now I am just trying to put my finger on what that is, and it’s partly the way one responds to their aesthetic presence.

AB: That makes complete sense and from my point of view is incredibly encouraging. I suppose two things came in to my mind as you were saying that; one is the idea which a lot of the older Construction and Systems artists I have been talking to think of a lot which is *facture*, touch, and the other is what Jeffrey Steel talks about in particular as material syntax, a syntactical art. Now within a systematic Modernist approach these ideas are clearly aligned to how a system operates in determining the work’s final outcome, but coming from the generation I come from and aware of the difficulties that my generation encounters, there is always a sense of needing to know what the caveats are, having to deal with checks and balances against the structure. In a sense, for

me this connects to the obsession with taking materials in a very wide scope and trying to put them together within a complex material syntax. This is the way in to what I am thinking about, the way in to what I am trying to do with this work... Once that process starts to gel, the paintings can be very accessible, very seductive pieces of work but there will always be a sense in which there are contradictions interwoven within them, because being problematic is how they were thought of and how they emerged.

DT: Well let’s talk a little bit about intuition then and the place that has in your painting. Looking at this painting on the wall at the moment, which has a lot of different colours in it, tell me a little bit about how you arrive at those colours?

AB: There is a counterpoint going on of ‘not quite complimentary colour’. There’s also sense in which I am quoting in which I am quoting in which I am setting up easy binaries, but I am quite happy to put together set-ups of complementary colours, which then have to be adjusted so that they are not quite right.

DT: It’s far simpler in its appearance than any other painting in this studio now, but it seems to me that in you’re leaving quite a lot of things behind, this one would seem to me to be a less concrete statement, in terms of its physical substance, than any other painting here and its aesthetic dimension is perhaps heightened as a result. Would you agree with that?

AB: I would agree with everything you have seen in this painting but only add one thing, and that is that its complexity is offstage...

DT: No that’s right...

AB: ... and that is very, very deliberate.

DT: Agreed, so its complexity is off-stage and so are you returning to a Modernist frame of mind, where what appears is a reductive essence of what is internalised, what is within? And even if you were, does it matter these days, whether we are concerned with these Modernist, Post-Modernist, Post Post-Modernist categories at all?

AB: I would say it really is not a worry for me. More than that it is something to play with, to savour.

DT: Ich würde weiter gehen als nur bis nach Paris. Es ist offensichtlich, dass Paris genau wie New York eine Hauptstadt (der Kunst) ist, aber darüber hinaus finden sich in Holland und der Schweiz weitere Zentren der Aufmerksamkeit, besonders im Hinblick auf die konstruktive Tradition. Für mich macht die Beziehung, die zwischen diesen Orten und Paris besteht, alles viel interessanter und komplizierter. Doch ich erinnere mich daran, dass ich, als ich in den frühen Achtzigern zum ersten Mal an die Kunsthochschule ging, in der Tate nicht wusste (denn niemand hatte mich darüber aufgeklärt), dass es zwischen Mary Martin und Donald Judd irgendwelche Unterschiede gab.

DT: Wie würdest du diese Differenz denn heute zusammenfassen?

AB: Ich denke, dass die Reputation von Leuten wie Judd in gewisser Hinsicht international akzeptiert und verstanden wird. Gleichzeitig ist es so, dass andere Künstler, Kuratoren und Kunstinteressierte bei Kenneth und Mary Martin und anderen Britischen Konstruktivisten ihr Augenmerk eher auf die «hausgemachte» Qualität dieser Kunst richten. Die Frage ist oft, warum sie ihre Werke nicht so gut gemacht oder gleich gut fertigen gelassen haben wie Judd und Levitt. Es gibt also ein grundlegendes...

DT: Dann lass uns über die Objekteigenschaft deiner Bilder sprechen, denn deine früheren Werke (deren Reproduktionen wir gerade betrachten), bei denen pigmentierter Wachs auf Holz geschichtet wurde, hatten eine substantielle physische Masse. Es waren Dinge in einer Welt von anderen Dingen. Und das erinnert mich natürlich an Jasper Johns und die Art und Weise, wie er die Enkaustik einsetzte, um seine zweidimensionalen Werke in dreidimensionale Objekte zu verwandeln. In deinem eigenen Umgang mit Oberflächen kann ich noch immer etwas von seiner Aufmerksamkeit gegenüber der Oberfläche erkennen. Denkst du, das ist eine angemessene Beobachtung, eine angemessene Fragestellung?

AB: Das Interessante an Jasper Johns ist für mich zugleich das, was mich an Robert Ryman fasziniert; dass die Aufmerksamkeit für die Oberfläche von Dingen auch damit zu tun hat, wie diese Objekte sich selbst befragen. Bezeichnend für Jasper Johns ist, dass er eine Geschichte aus Materialien kreiert – zu sehen ist vielleicht so etwas wie ein Lineal, das auf der Oberfläche des Bildes festgeschraubt und um ein Viertel gedreht wird und so die noch nasse Farbe verschmiert. Und dennoch steht dies nicht in einer figuralen Tradition, die darauf angelegt ist, Bilder zu generieren, die eine Geschichte erzählen. Und ja, ich glaube, das interessiert mich sehr.

DT: Aber die Bilder, die du jetzt malst, weisen nicht mehr die gleiche Art von Materialität auf wie jene, die du in den 1990ern geschaffen hast. Die Bilder, die wir hier im Studio sehen, sind alle auf Leinwand gemalt, nicht wahr?

AB: Auf Leinwand, die auf Holz gespannt ist, ja. Aber es finden sich auch einige Bilder darunter, die auf blossen Holzplatten gemalt sind. Somit sind

DT: Während den 1990ern und in den letzten zwanzig Jahren als abstrakter Künstler zu arbeiten, ist sicher kein leichtes Unterfangen gewesen. Ich

DT: Dann lass uns ein bisschen über Intuition sprechen und den Platz, den

würde sagen, dass die Aufmerksamkeitsmeistens auf anderen Bereichen lag, auf anderen Zweigen der Kunstproduktion. Nun scheint aber – zumindest für kurze Zeit – eine Neubewertung dessen eingetreten zu sein, was es bedeutet, abstrakte Bilder der einen oder anderen Art zu schaffen. Ich denke, dass deine Bilder anspruchsvoll sind. Wenn man über die Widersprüche zwischen umfassender Sensibilität und elitärem Denken spricht, so ist das nichts, was mich wirklich beunruhigt (obwohl ich darüber nachdenke), denn das Älterwerden macht mich auch egoistischer in meinem Verlangen danach, was ich von der Kunst will. Ich will Kunst anschauen, die fordernd ist und die mich an Orte führt, an denen ich zuvor noch nicht gewesen bin. Obwohl sie eine vertraute Sprache verwendet, ist es interessant, dass deine Kunst dennoch etwas damit anzustellen vermag und so die abstrakte Malerei / Bildhauerei in eine neue Sphäre zu bringen scheint. Während ich diese Bilder hier betrachte, versuche ich, genau zu benennen, was es ist, und das ist zu einem Teil die eigene Reaktion auf ihre ästhetische Präsenz.

AB: Das macht vollkommen Sinn und ist aus meiner Sicht unglaublich ermutigend. Zwei Dinge sind mir eben eingefallen, während du gesprochen hast: zum einen das, womit viele der älteren konstruktiven und System-Künstler beschäftigt sind, die Machart, der Art. Während ich das Bild neu bearbeite, erinnere ich mich an mehr und mehr Lösungsansätze, die ich bei anderen Bildern eingesetzt habe – die zitiere ich, oder ich korrigiere sie sogar und passe sie an. Falls es sich dabei um einen intuitiven Prozess handelt, so ist die Intuition auf dieser Stufe eine zusammengesetzte Form, und das wiederum zieht für mich die Frage nach sich, wie viele Male man eine Intuition revidieren kann, bevor sie nicht mehr intuitiv ist, sondern systematisch wird.

DT: Und ich vermute ein anderer Punkt ist, dass du nicht reduzierst, sondern aufbaust, und die Bilder so noch komplexer werden... Andererseits: Das Bild dort drüben, ist das fertig?

AB: Ja, ich bin mit diesem Bild fertig, es ist sehr neu, aber...

DT: Ja, der Unterschied zu dem Bild, von dem wir vorher gesprochen haben, scheint in erster Linie mit der Art und Weise zusammenzuhängen, wie du die Oberfläche auf diesem neuen Bild bearbeitet hast... Es ist wirklich ein grossartiges Bild, nun, da ich es näher betrachte...

AB: Toll!

DT: Es hat einen viel simpleren Anschein, als alle anderen Bilder in diesem Studio, aber mir scheint, als würdest du in diesem Bild ziemlich viele Dinge hinter dir lassen. In diesem Sinne scheint mir dieses Bild hinsichtlich seiner physischen Substanz ein etwas weniger konkretes Statement zu sein, als die anderen Bilder hier. Das hat wahrscheinlich zur Folge, dass seine ästhetische Dimension gesteigert wird. Würdest du dem zustimmen?

AB: Ich würde in allen Punkten zustimmen, die du in Bezug auf dieses Bild vorgebracht hast, aber ich würde einen weiteren Aspekt hinzufügen wollen, und zwar, dass die Komplexität dieses Bildes hinter den Kulissen verborgen liegt.

DT: Ja, das stimmt...

AB: ...und das ist überaus beachtlich.

DT: Einverstanden, seine Komplexität liegt also hinter den Kulissen verborgen. Kehrst du damit zu einer modernen Geisteshaltung zurück, bei der das, was erscheint, eine reduktive Essenz dessen ist, was internalisiert ist, was im Inneren steckt? Und sogar wenn du ein moderner Künstler wärst: Ist es denn heutzutage überhaupt noch von Bedeutung, ob wir uns mit nach modernen, postmodernen und post-postmodernen Kategorien auseinandersetzen?

AB: Ich würde sagen, dass ich mir darüber keine Sorgen mache. Ich denke, dass es vielmehr darum geht, mit diesen Kategorien zu spielen, sie auszukosten.

DT: David Thorp ist freier Kurator und lebt in London. Er war Mitglied der Turner Prize Jury 2004.



DAVID THORP (LEFT) ANDREW BICK (RIGHT)

liert, was es bedeutet, abstrakte Bilder der einen oder anderen Art zu schaffen. Ich denke, dass deine Bilder anspruchsvoll sind. Wenn man über die Widersprüche zwischen umfassender Sensibilität und elitärem Denken spricht, so ist das nichts, was mich wirklich beunruhigt (obwohl ich darüber nachdenke), denn das Älterwerden macht mich auch egoistischer in meinem Verlangen danach, was ich von der Kunst will. Ich will Kunst anschauen, die fordernd ist und die mich an Orte führt, an denen ich zuvor noch nicht gewesen bin. Obwohl sie eine vertraute Sprache verwendet, ist es interessant, dass deine Kunst dennoch etwas damit anzustellen vermag und so die abstrakte Malerei / Bildhauerei in eine neue Sphäre zu bringen scheint. Während ich diese Bilder hier betrachte, versuche ich, genau zu benennen, was es ist, und das ist zu einem Teil die eigene Reaktion auf ihre ästhetische Präsenz.

AB: Alles, was in den früheren Werken errichtet worden ist, habe ich eingegrissen und neu zusammengesetzt. In diesen früheren Werken, bei denen mehrere Schichten Wachs aufeinander geschichtet wurden, gab es immer ein Gefühl des Hindurchschauens, als

ich mir etwas weiter zurückgehen, sagen wir in die Zeit, als die abstrakten Expressionisten in den grossen Londoner Ausstellungen der 1950er ankamen und sich für einen gewissen Zeitraum wirklich ein Dialog zwischen Britischen und Amerikanischen Künstlern etablierte, mit Leuten wie Patrick Heron, die von der neuen Amerikanischen Malerei zuerst wahnsinnig begeistert, später dann aber viel ablehnender ihr gegenüber eingestellt waren... Zu diesem Zeitpunkt, scheint mir, existierte unter jungen Künstlern in Grossbritannien ein allgemeines Interesse an dieser Entwicklung. Wenn ich heute über dich und deine Kunst nachdenke, so kommt es mir so vor, als sei die abstrakte Kunst, die du ausgearbeitet hast, eher einer Seite dieser Unterhaltung zuzuschreiben, als verfolge sie eine leicht abgewandelte Entwicklungslinie. Wie siehst du das?

AB: Ich denke, ich habe ziemlich absichtlich gewisse Dinge verkehrt herum angeschaut. Als ich an der Kunst-



ANDREW BICK. STUDIO VIEW. WORK IN PROGRESS: VARIANT T/S [DS] F, 2010-2012. MARKER PEN, PENCIL, WATERCOLOUR, OIL PAINT, WAX AND LINEN ON WOOD, 135 X 100 CM



ANDREW BICK
01.03.-12.05.2012

prompts the question in my own mind, how many times can you revise an intuition before it doesn’t become intuitive but systematic?

DT: And I suppose another thing is that you are not reducing down, you are building up and so they become more complex as... but then that one over there, is that finished?

AB: Yes, I have finished with that painting, its very new but...

DT: Yes, the difference with the one we spoke of earlier that you have been reworking and this new work seems to be largely to do with the way in which you have attended to the surface on this new one... it’s a really lovely painting now I am looking closely at it...

AB: Great!

DT: It’s far simpler in its appearance than any other painting in this studio now, but it seems to me that in you’re leaving quite a lot of things behind, this one would seem to me to be a less concrete statement, in terms of its physical substance, than any other painting here and its aesthetic dimension is perhaps heightened as a result. Would you agree with that?

AB: I would agree with everything you have seen in this painting but only add one thing, and that is that its complexity is offstage...

DT: No that’s right...

AB: ... and that is very, very deliberate.

DT: Agreed, so its complexity is off-stage and so are you returning to a Modernist frame of mind, where what appears is a reductive essence of what is internalised, what is within? And even if you were, does it matter these days, whether we are concerned with these Modernist, Post-Modernist, Post Post-Modernist categories at all?

AB: I would say it really is not a worry for me. More than that it is something to play with, to savour.

DT: Ich würde weiter gehen als nur bis nach Paris. Es ist offensichtlich, dass Paris genau wie New York eine Hauptstadt (der Kunst) ist, aber darüber hinaus finden sich in Holland und der Schweiz weitere Zentren der Aufmerksamkeit, besonders im Hinblick auf die konstruktive Tradition. Für mich macht die Beziehung, die zwischen diesen Orten und Paris besteht, alles viel interessanter und komplizierter. Doch ich erinnere mich daran, dass ich, als ich in den frühen Achtzigern zum ersten Mal an die Kunsthochschule ging, in der Tate nicht wusste (denn niemand hatte mich darüber aufgeklärt), dass es zwischen Mary Martin und Donald Judd irgendwelche Unterschiede gab.

DT: Wie würdest du diese Differenz denn heute zusammenfassen?

AB: Ich denke, dass die Reputation von Leuten wie Judd in gewisser Hinsicht international akzeptiert und verstanden wird. Gleichzeitig ist es so, dass andere Künstler, Kuratoren und Kunstinteressierte bei Kenneth und Mary Martin und anderen Britischen Konstruktivisten ihr Augenmerk eher auf die «hausgemachte» Qualität dieser Kunst richten. Die Frage ist oft, warum sie ihre Werke nicht so gut gemacht oder gleich gut fertigen gelassen haben wie Judd und Levitt. Es gibt also ein grundlegendes...

DT: Dann lass uns über die Objekteigenschaft deiner Bilder sprechen, denn deine früheren Werke (deren Reproduktionen wir gerade betrachten), bei denen pigmentierter Wachs auf Holz geschichtet wurde, hatten eine substantielle physische Masse. Es waren Dinge in einer Welt von anderen Dingen. Und das erinnert mich natürlich an Jasper Johns und die Art und Weise, wie er die Enkaustik einsetzte, um seine zweidimensionalen Werke in dreidimensionale Objekte zu verwandeln. In deinem eigenen Umgang mit Oberflächen kann ich noch immer etwas von seiner Aufmerksamkeit gegenüber der Oberfläche erkennen. Denkst du, das ist eine angemessene Beobachtung, eine angemessene Fragestellung?

AB: Das Interessante an Jasper Johns ist für mich zugleich das, was mich an Robert Ryman fasziniert; dass die Aufmerksamkeit für die Oberfläche von Dingen auch damit zu tun hat, wie diese Objekte sich selbst befragen. Bezeichnend für Jasper Johns ist, dass er eine Geschichte aus Materialien kreiert – zu sehen ist vielleicht so etwas wie ein Lineal, das auf der Oberfläche des Bildes festgeschraubt und um ein Viertel gedreht wird und so die noch nasse Farbe verschmiert. Und dennoch steht dies nicht in einer figuralen Tradition, die darauf angelegt ist, Bilder zu generieren, die eine Geschichte erzählen. Und ja, ich glaube, das interessiert mich sehr.

DT: Aber die Bilder, die du jetzt malst, weisen nicht mehr die gleiche Art von Materialität auf wie jene, die du in den 1990ern geschaffen hast. Die Bilder, die wir hier im Studio sehen, sind alle auf Leinwand gemalt, nicht wahr?

AB: Auf Leinwand, die auf Holz gespannt ist, ja. Aber es finden sich auch einige Bilder darunter, die auf blossen Holzplatten gemalt sind. Somit sind

DT: Während den 1990ern und in den letzten zwanzig Jahren als abstrakter Künstler zu arbeiten, ist sicher kein leichtes Unterfangen gewesen. Ich

DT: Dann lass uns ein bisschen über Intuition sprechen und den Platz, den

würde sagen, dass die Aufmerksam-

meistens auf anderen Bereichen lag, auf anderen Zweigen der Kunstproduktion. Nun scheint aber – zumindest für kurze Zeit – eine Neubewertung dessen eingetreten zu sein, was es bedeutet, abstrakte Bilder der einen oder anderen Art zu schaffen. Ich denke, dass deine Bilder anspruchsvoll sind. Wenn man über die Widersprüche zwischen umfassender Sensibilität und elitärem Denken spricht, so ist das nichts, was mich wirklich beunruhigt (obwohl ich darüber nachdenke), denn das Älterwerden macht mich auch egoistischer in meinem Verlangen danach, was ich von der Kunst will. Ich will Kunst anschauen, die fordernd ist und die mich an Orte führt, an denen ich zuvor noch nicht gewesen bin. Obwohl sie eine vertraute Sprache verwendet, ist es interessant, dass deine Kunst dennoch etwas damit anzustellen vermag und so die abstrakte Malerei / Bildhauerei in eine neue Sphäre zu bringen scheint. Während ich diese Bilder hier betrachte, versuche ich, genau zu benennen, was es ist, und das ist zu einem Teil die eigene Reaktion auf ihre ästhetische Präsenz.

AB: Das macht vollkommen Sinn und ist aus meiner Sicht unglaublich ermutigend. Zwei Dinge sind mir eben eingefallen, während du gesprochen hast: zum einen das, womit viele der älteren konstruktiven und System-Künstler beschäftigt sind, die Machart, der Art. Während ich das Bild neu bearbeite, erinnere ich mich an mehr und mehr Lösungsansätze, die ich bei anderen Bildern eingesetzt habe – die zitiere ich, oder ich korrigiere sie sogar und passe sie an. Falls es sich dabei um einen intuitiven Prozess handelt, so ist die Intuition auf dieser Stufe eine zusammengesetzte Form, und das wiederum zieht für mich die Frage nach sich, wie viele Male man eine Intuition revidieren kann, bevor sie nicht mehr intuitiv ist, sondern systematisch wird.

DT: Und ich vermute ein anderer Punkt ist, dass du nicht reduzierst, sondern aufbaust, und die Bilder so noch komplexer werden... Andererseits: Das Bild dort drüben, ist das fertig?

AB: Ja, ich bin mit diesem Bild fertig, es ist sehr neu, aber...

DT: Ja, der Unterschied zu dem Bild, von dem wir vorher gesprochen haben, scheint in erster Linie mit der Art und Weise zusammenzuhängen, wie du die Oberfläche auf diesem neuen Bild bearbeitet hast... Es ist wirklich ein grossartiges Bild, nun, da ich es näher betrachte...

AB: Toll!

DT: Es hat einen viel simpleren Anschein, als alle anderen Bilder in diesem Studio, aber mir scheint, als würdest du in diesem Bild ziemlich viele Dinge hinter dir lassen. In diesem Sinne scheint mir dieses Bild hinsichtlich seiner physischen Substanz ein etwas weniger konkretes Statement zu sein, als die anderen Bilder hier. Das hat wahrscheinlich zur Folge, dass seine ästhetische Dimension gesteigert wird. Würdest du dem zustimmen?

AB: Ich würde in allen Punkten zustimmen, die du in Bezug auf dieses Bild vorgebracht hast, aber ich würde einen weiteren Aspekt hinzufügen wollen, und zwar, dass die Komplexität dieses Bildes hinter den Kulissen verborgen liegt.

DT: Ja, das stimmt...

AB: ...und das ist überaus beachtlich.

DT: Einverstanden, seine Komplexität liegt also hinter den Kulissen verborgen. Kehrst du damit zu einer modernen Geisteshaltung zurück, bei der das, was erscheint, eine reduktive Essenz dessen ist, was internalisiert ist, was im Inneren steckt? Und sogar wenn du ein moderner Künstler wärst: Ist es denn heutzutage überhaupt noch von Bedeutung, ob wir uns mit nach modernen, postmodernen und post-postmodernen Kategorien auseinandersetzen?

AB: Ich würde sagen, dass ich mir darüber keine Sorgen mache. Ich denke, dass es vielmehr darum geht, mit diesen Kategorien zu spielen, sie auszukosten.

DT: David Thorp ist freier Kurator und lebt in London. Er war Mitglied der Turner Prize Jury 2004.

AB: Ich würde sagen, dass die Aufmerksam-

«ICH DENKE, ICH HABE GANZ ABSICHTLICH GEWISSE DINGE VERKEHRT HERUM ANGESCHAUT.»

DER BEWUSSTE UMGANG MIT DER KUNSTGESCHICHTE – GANZ BESONDERS DER GEOMETRISCHEN ABSTRAKTION IN ENGLAND – IST IN ANDREW BICKS’ BILDERN STETS PRÄSENT. DER BRITISCHE KURATOR DAVID THORP HAT SICH MIT ANDREW IN SEINEM ATELIER GETROFFEN UND SICH MIT IHM ÜBER SEINE KUNST UNTERHALTEN.

David Thorp: Als erstes möchte ich gern darauf zu sprechen kommen, wie sich die abstrakte Kunst in Grossbritannien seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs spezifisch entwickelt hat, denn es gibt einige externe geographische Zentren, die einen Einfluss auf die Ausbildung der abstrakten Malerei innerhalb des Vereinten Königreichs hatten. Eines ist natürlich Paris, das andere New York, und zu einem gewissen Grad hat der Dialog mit diesen beiden Zentren, insbesondere in den 1950ern, die abstrakte Kunst Grossbritanniens bis heute beeinflusst. Was hältst du im Hinblick auf deine eigene Kunst von dieser Auf-

AB: Great!

DT: It’s far simpler in its appearance than any other painting in this studio now, but it seems to me that in you’re leaving quite a lot of things behind, this one would seem to me to be a less concrete statement, in terms of its physical substance, than any other painting here and its aesthetic dimension is perhaps heightened as a result. Would you agree with that?

AB: I would agree with everything you have seen in this painting but only add one thing, and that is that its complexity is offstage...

DT: No that’s right...

AB: ... and that is very, very deliberate.

DT: Agreed, so its complexity is off-stage and so are you returning to a Modernist frame of mind, where what appears is a reductive essence of what is internalised, what is within? And even if you were, does it matter these days, whether we are concerned with these Modernist, Post-Modernist, Post Post-Modernist categories at all?

AB: I would say it really is not a worry for me. More than that it is something to play with, to savour.

DT: Ich würde weiter gehen als nur bis nach Paris. Es ist offensichtlich, dass Paris genau wie New York eine Hauptstadt (der Kunst) ist, aber darüber hinaus finden sich in Holland und der Schweiz weitere Zentren der Aufmerksamkeit, besonders im Hinblick auf die konstruktive Tradition. Für mich macht die Beziehung, die zwischen diesen Orten und Paris besteht, alles viel interessanter und komplizierter. Doch ich erinnere mich daran, dass ich, als ich in den frühen Achtzigern zum ersten Mal an die Kunsthochschule ging, in der Tate nicht wusste (denn niemand hatte mich darüber aufgeklärt), dass es zwischen Mary Martin und Donald Judd irgendwelche Unterschiede gab.

DT: Wie würdest du diese Differenz denn heute zusammenfassen?

AB: Ich denke, dass die Reputation von Leuten wie Judd in gewisser Hinsicht international akzeptiert und verstanden wird. Gleichzeitig ist es so, dass andere Künstler, Kuratoren und Kunstinteressierte bei Kenneth und Mary Martin und anderen Britischen Konstruktivisten ihr Augenmerk eher auf die «hausgemachte» Qualität dieser Kunst richten. Die Frage ist oft, warum sie ihre Werke nicht so gut gemacht oder gleich gut fertigen gelassen haben wie Judd und Levitt. Es gibt also ein grundlegendes...

DT: Dann lass uns über die Objekteigenschaft deiner Bilder sprechen, denn deine früheren Werke (deren Reproduktionen wir gerade betrachten), bei denen pigmentierter Wachs auf Holz geschichtet wurde, hatten eine substantielle physische Masse. Es waren Dinge in einer Welt von anderen Dingen. Und das erinnert mich natürlich an Jasper Johns und die Art und Weise, wie er die Enkaustik einsetzte, um seine zweidimensionalen Werke in dreidimensionale Objekte zu verwandeln. In deinem eigenen Umgang mit Oberflächen kann ich noch immer etwas von seiner Aufmerksamkeit gegenüber der Oberfläche erkennen. Denkst du, das ist eine angemessene Beobachtung, eine angemessene Fragestellung?



CHEESE MAKER STEPHAN FORRER WITH FTAN'S GEMEINDE-PRÄSIDENT (MAYOR) WHO SUPPLIES HAY FOR THE COWS IN WINTER

TEXT: SUE STYLE

SCHWEIZER KÄSEKUNST

KÄSE WIRD – MIT MEISTERLICHER UNTERTREIBUNG – ALS «EIN NAHRUNGSMITTEL AUS GERONNENER, GEPRESSETER KUHMLICH» DEFINIERT. DAS IST ZWAR EINE AUSREICHEND GENAUE DEFINITION, ABER IRGENDWIE SCHIESST SIE AM ZIEL VORBEI.

Während zehn Monaten habe ich die Schweiz kreuz und quer bereist, um Menschen zu treffen, die Käse machen. Im Sommer, Herbst und Winter bin ich im Morgengrauen aufgestanden, um ihnen in winzigen alpinen Chalets und Dorfkäsereien bei der Arbeit zuzuschauen und bin dabei ein paar Geheimnissen ihres Handwerks auf die Spur – und während dieser Zeit auch in den Genuss einiger epischer Frühstücke – gekommen. Am Schluss war ich mit grossem Staunen erfüllt über die Meisterschaft, Kunstfertigkeit und schiere Magie, die mit der Käseherstellung verbunden sind.

Wenn man es genau bedenkt, beginnt alles mit einem scheinbar einfachen, rohen Material – mit frischer Milch von Kühen, Ziegen oder Schafen – aus dem schliesslich ein Produkt entsteht, das von einem kleinen, frisch geformten, weichen, weissen Rund bis hin zu einem riesigen, rauen Rad aus extrahartem und -gereiftem Käse reicht.

Es ist nicht weiter verwunderlich, dass die Schweizer als Meister in der Kunst des Käsemachens gelten – sie üben ja bereits seit Jahrhunderten. Wo auch immer es einen in diesem kleinen, gebirgigen Land hinverschlägt, findet man Beweise für die Wichtigkeit des Käses für die schweizerische Kultur. Im Musée Gruérien in Bulle im Kanton Fribourg finden sich zwischen der reichhaltigen Sammlung von Kunstwerken und Artefakten aus dem Bereich der Landwirtschaft und der Käseherstellung in der Region auch einige prächtige *Poyas* – stilisierte, naive Bilder, die ehemals Bauernhäuser überall im Kanton zierte. Sie zeigen Alpaufzüge: Menschen und Kühe machen sich für die sommerliche Käseherstellung auf den Weg hinauf zu den hochgelegenen Alpweiden.

Eines der berühmtesten dieser Bilder stammt von Sylvestre Pidoux und entstand um 1840. Es zeigt einen von Pferden gezogenen Wagen, der sich am Kopf eines Alpaufzugs befindet und von einem adrett mit Hut ausgestatteten *maitre-armaili* (Meisterkäser) gelenkt wird. Der Wagen ist beladen mit allen für das Käsemachen auf der Alp benötigten Utensilien: Melkstühle, einem umgedrehten, russgeschwärtzten Kupferkessel, Käsetüchern und hölzernen Rahmen.

Seit jener Zeit hat sich überraschend wenig geändert, zumindest was die Geräte anbelangt; so wird im Sommer in zahllosen alpinen Chalets noch immer Milch in Kupferkesseln über dem offenen Holzfeuer erhitzt und Käse daraus geformt, der in hölzerne Formen eingefasst und dann auf Holzbohlen reifen gelassen wird. Mindestens genauso überraschend ist, dass in der Welt des Schweizer Käses etwas am Gären zu sein scheint.

Eine wegweisende Entwicklung war der Niedergang der Schweizerischen Käseunion in den 1990ern, eine Gesellschaft, die bis dahin jeglichen Aspekt der Käseproduktion und des Käsevertriebs kontrollierte und regulierte. Die Deregulierung setzte grosse Veränderungen in Gang – Michel Beroud, ein talentierter Käseproduzent aus Rougemont nahe Gstaad, bezeichnet die postderegulative Periode – nur halb scherzend – als «après la libération». Heute experimentiert eine Generation unlängst befreiter Handwerker mit verschiedenen Käsesorten: hart, halbhart, weich, blau, aus Kuh-, Ziegen- und Schafmilch.

Es hat noch nie eine aufregendere Zeit gegeben, um die Welt des Schweizer Käses zu erkunden. Am besten beginnt man, indem man sich einmal mehr mit den «Golden Oldies» (Gruyère, Emmentaler, Sbrinz, Appenzeller & Co.) anfreundet, welche das Ansehen der Schweiz begründet haben. Seit der Deregulierung haben diese Käsesorten neuen Schwung gewonnen und den Stolz auf ihre Identität wiederentdeckt. Man sollte nach Käse Ausschau halten,

Sue Style wohnt im Elsass und schreibt über Ess- und Weinkultur sowie über ihre Reisen. Zuletzt von ihr erschienen: Cheese: slices of Swiss culture, hrsg. von Bergli Books in Basel. www.bergli.ch.



COVER OF SUE STYLE'S LATEST BOOK

der das AOC-Etikett trägt, denn diese Käsesorten haben sich den Status Appellation Contrôlée erworben. Diese Bezeichnung garantiert, dass der Name den lange überfälligen Schutz erhält und strikte Kontrollen bezüglich der Herkunft und Herstellungsweise durchgeführt werden.

Der Sommer ist die ideale Jahreszeit, um die Welt des Alpkäses kennenzulernen. Dabei ist man konfrontiert mit einem *embarras de choix*, denn es gibt schätzungsweise mehr als 1200 verschiedene Alpkäsesorten. Einige davon, etwa Gruyère d'alpage, L'Étivaz und Berner Alpkäse, bedürfen keiner einleitender Bemerkungen. Andere wiederum, die in sehr kleinen Mengen hergestellt werden, sind einfach nach der Alp benannt, von der sie stammen, und gelangen nur selten über die Grenzen ihrer Heimat hinaus.

Herbst bedeutet Vacherin Mont d'Or, ein köstlicher Käse mit gewaschener Rinde, der zwischen August und März im waadtländischen Jura hergestellt wird. Er wird in einer Holzschachtel verpackt und immer mit einem Löffel serviert. Jegliche Versuche, ihn auf irgendeine andere Weise aus seiner Schachtel zu kriegen und anzuschneiden, werden sicher tränenreich enden, denn in seinem Inneren besteht der Vacherin Mont d'Or aus nichts anderem als geschmolzenem Gold.

Für eine Kostprobe des Schweizer «New Wave»-Käses sollte man nicht zuletzt nach dem Namen Willi Schmid Ausschau halten. Dieser innovative Käser hat seine kleine Käserei in Lichtensteig in der Ostschweiz vor knapp fünf Jahren eröffnet und produziert mittlerweile mehr als 25 verschiedene Käsesorten. Schmid's Jersey Blue, ein üppiger Blauschimmelkäse aus Jersey-Milch, und der Bergmatter, ein halbharter Käse mit einer tiefbraunen, faltigen Rinde und einer unvergleichlichen Würze, sind zeitgemässe Exempel der aktuellen Schweizer Käsekunst.

THE ART OF SWISS CHEESE

CHEESE HAS BEEN DEFINED, WITH MASTERLY UNDERSTATEMENT, AS "A FOOD MADE FROM THE PRESSED CURDS OF MILK". IT'S AN ACCURATE ENOUGH DEFINITION, BUT IT SOMEHOW COMPLETELY MISSES THE MARK.

TEXT: SUE STYLE/PHOTOS: NIKOS KAPELIS

Sue Style writes on food, wine and travel from her base in Alsace. Her most recent book is Cheese: slices of Swiss culture, published by Bergli Books in Basel. www.bergli.ch



PETER AND CHATRINA MAIR WITH SOME OF THEIR CHEESES

I recently spent 10 months travelling the length and breadth of Switzerland to meet people who make cheese. In summer, autumn and winter I rose at dawn to watch them at work in tiny alpine chalets and village dairies, learning some of the secrets of their trade – and enjoying some epic breakfasts along the way. At the end of it all, I came away marvelling at the skill, artistry and sheer magic involved in cheese making.

Just think about it: you start out with an apparently simple raw material like fresh milk – cow's, goat's or sheep's – and you end up with anything from a tiny freshly formed, soft white round to a huge, gnarled wheel of extra-hard, extra-aged cheese.

It's hardly any wonder that the Swiss are masters of the art of cheese making – they've been practising for centuries. Wherever you go in this small, mountainous country, you'll find evidence of the importance of cheese in Swiss culture. In the Musée Gruérien in Bulle, canton Fribourg, amongst the rich collection of works of art and artefacts relating to farming and cheese making in the region are some superb *poyas*, stylised naïf paintings which were formerly affixed to farmhouses throughout the canton. They depict processions of people and cows as they make

their way up to the high pastures for the summer cheese making.

One of the most famous, painted by Sylvestre Pidoux in around 1840, shows a horse-drawn cart at the head of the procession, driven by a smartly top-hatted *maitre-armaili* (master-cheese maker). The cart is laden with all the equipment necessary for making cheese on the alp – milking stools, an inverted, smoke-blackened copper vat, cheese-cloths and wooden moulds.

Surprisingly little has changed, at least as far as the hardware is concerned – in countless alpine chalets in summer, you'll still find milk being heated in copper vats over open wood fires, cheeses shaped and braced in wooden moulds and aged on wooden planks. Yet, equally surprisingly, there's something of a ferment going on in the world of Swiss cheese.

A key development was the demise in the 1990s of the Schweizerische Käseunion, a government body that formerly controlled and regulated every aspect of cheese making and marketing. Deregulation brought huge changes – Michel Beroud, a talented cheese maker in Rougemont, near Gstaad, refers to the post-deregulation period – only semi-jokingly – as «après la libération». Today a genera-

tion of newly liberated artisans is experimenting with different varieties: hard, semi-hard, soft, blue, and from cow's, goat's and sheep's milk.

There's never been a more exciting time to explore the world of Swiss cheese. Start by re-acquainting yourself with the "Golden Oldies" (Gruyère, Emmentaler, Sbrinz, Appenzeller & Co.) that have made Switzerland's reputation. Since deregulation they have a new spring in their step and a rediscovered pride in their identity. Look out for cheeses that have AOC after their name. These are the ones that have now secured Appellation Contrôlée status for themselves, giving them long overdue protection of their names and strict controls on where and how these cheeses may be produced.

Summer is the time to explore the world of alpine cheeses. There's an *embarras de choix*, since there are estimated to be upwards of 1200 of them. Some, like Gruyère d'alpage, L'Étivaz and Berner Alpkäse, need no introduction. Others, made in tiny quantities, are simply named after the alp on which they were born and seldom stray far from their homeland.

Autumn means Vacherin Mont d'Or, a delectable washed-rind cheese made between August and March in



the Jura mountains of canton Vaud. It comes in a wooden box, and is always served with a spoon. Attempts to release it from its box or to broach it with anything other than a spoon will certainly end in tears, for inside it's nothing but a pool of molten gold.

Finally, for a taste of Switzerland's new wave cheeses, watch out for the name Willi Schmid. This innovative cheese maker opened his tiny dairy in Lichtensteig, eastern Switzerland, barely 5 years ago, and now makes over 25 different cheeses. Schmid's Jersey Blue, luscious, blue-veined and made from Jersey milk, and Bergmatter, semi-hard with a deep brown wrinkled rind and incomparable flavour are two state-of-the-art examples of Swiss cheese making today.



CHEESE MAKER ERNST KÜBLI PATTING THE CURD IN PLACE IN ITS WOODEN MOULD

“I LIKE TO READ THE CITY AS AN ORGANISM, NOT SO DIFFERENT FROM A HUMAN BEING WITH A BODY AND A STATE OF MIND.”

MAGNUS THIERFELDER SPENT A YEAR IN NEW YORK. FOR AN ARTIST, WHO IS PERPETUALLY SEARCHING FOR SOMETHING PECULIAR, FOR THE EXTRAORDINARY AND FOR THE OVERLOOKED DETAILS, HIS VISIT TO THE CITY DENOTED A UNIQUE OPPORTUNITY TO FURTHER DEVELOP HIS WORK.



MAGNUS THIERFELDER IN HIS NEW YORK STUDIO



MAGNUS THIERFELDER IN FRONT OF HIS WORK STRESS, 2011 (NAILS HAMMERED TO THE WALL)



MAGNUS THIERFELDER, STILL, STAND, 2011 (LEATHER SHOES, MODIFIED SHOELACES)

Stefan von Bartha: Dear Magnus, you seem to be someone who really likes to go for walks in town. I understand that much inspiration is won during this journey and the images that you take in. How does that influence the different works we get to see in the end at the gallery or an exhibition at a museum?

Magnus Thierfelder: You are right, I do like to go for a walk; walking is perhaps one of my most useful tools. I'm constantly collecting details and observations, making sort of field notes when I am wandering around exploring my interest in the urban anatomy of a city and its psycho logics, meaning how certain things and structures work and are connected (as well as do not work or are disconnected), both in a physical and a mental way. I like to read the city as an organism, not so different from a human being with a body and a state of mind. In this sense urban details like pipes, cables and bricks, among other things, that I often use as components in my works point out the connection between what the works presented in an exhibition are addressing and my broader field of interest and points of inspiration. In this way I see my works as parts of a larger sentence, like words, developing through a constant process.

SvB: A year in New York. Quiet a large city to go for walks. Do you have the feeling that the difference in the local architecture and the atmosphere has changed your work?

MT: It has indeed meant quite a contrast for me, and a perfect surrounding of course, with its large distances and ever-changing movements. In that sense New York has been an inspiring environment for me with its significant constant pulse, like a beat that never ends. It is under you, above you, on your side and very soon, it gets inside of you too. I honestly thought it was a cliché what Sinatra sings; you become a part of it!

But if it has changed my work? It probably has, but it might be too soon for me to tell. But it has indeed changed my perspectives where my interest in the small affects the bigger picture and the other way around.

SvB: Do you think that the people you've met in New York have a different understanding of your work than those of your actual surrounding in Malmö? Have you maybe had completely different feedbacks than before which might also change your way of how you think about your work in the past?

MT: I think that the understanding of my work has become a bit different, as I have somehow been without a past to people that I've met, in a good way. So when speaking about and showing my works it has

been much more about where I am now and not so much about what I've done before. In that sense it has been very challenging and down to the point to speak about the actual content and the meaning of my work.

SvB: What was the biggest change during your year in New York?

MT: I think I have managed to shorten the distance between my thoughts and the outcome of it; where I before perhaps knew a little too well how I was going to formulate myself when I was doing my works. Over the year I was trying to loose that up a bit and to challenge myself to try things out more, to use different materials and to focus on what these components were giving me and how they could be used to formulate myself.

SvB: At the moment you have a show in Malmö. What can you say about this show? Is it a result of one year in New York? I got the feeling that your works speak more for themselves than they did before and you started to use different media.

MT: The exhibition I have done is made with several new works I made during my year in New York, but I

wouldn't like to call it a result, it sounds so definite. And, as I see it, my work is part of a constant process and that process is longer than the period between two dates. But as I explained before, I think my work has developed a lot and I feel much more playful in terms of using various media and tempos where this exhibition includes moving images, sculptures and more site specifically installed works.

SvB: How do you envisage the future of your work? Have you got a lucid view of your development and if so, has your residence improved your confidence?

MT: What I want to envisage for the future of my work is the importance of and confidence to let myself be more playful in the way I build my visual language, but also in finding the right tone in order to focus on the content and the meaning of what I want to speak about and how I want to speak about it through my work. I think that what I have become more certain of this last year is that my insisting on the knowledge living in the small details holds another and very significant way of seeing and understanding the world. In this regard the residency period meant that I was

given the luxury of time to concentrate, develop, rethink and move towards new(er) grounds which has been very valuable. Consequently, this process has definitely strengthened my confidence. To have been given time to completely focus on my work is incomparable as an experience and in addition to be able to meet lots of fantastic people has really inspired and enriched my thoughts for future works to come. I'm looking forward to it!



MAGNUS THIERFELDER, ROUND AND ROUND, HANGING INFINITY, 2011 (RUBBER AND NAIL)

«ICH MAG ES, DIE STADT ALS EINEN ORGANISMUS ZU LESEN, DER GAR NICHT SO ANDERS IST ALS EIN MENSCH MIT SEINEM KÖRPER UND SEINER GEISTESVERFASSUNG.»

MAGNUS THIERFELDER HAT EIN JAHR IN NEW YORK VERBRACHT. FÜR EINEN KÜNSTLER, DER STÄNDIG AUF DER SUCHE NACH DEM SONDERBAREN, DEM AUSSERGEWÖHNLICHEN UND DEN ÜBERSEHENEN DETAILS IST, BEDEUTETE DER AUFENTHALT IN DER STADT EINE EINZIGARTIGE MÖGLICHKEIT, UM DIE EIGENE ARBEIT WEITERZUENTWICKELN.

Stefan von Bartha: Lieber Markus, du scheinst jemand zu sein, der sehr gerne in der Stadt spazieren geht. Wie ich verstehe, gewinnst du viel Inspiration auf diesen Reisen und den Bildern, die du dabei aufnimmst. Welchen Einfluss hat das auf deine verschiedenen Werke, die wir schliesslich in der Galerie oder an einer Museumsausstellung sehen?

Magnus Thierfelder: Du hast Recht, ich bin gern zu Fuss unterwegs und das Geben ist wahrscheinlich eines meiner nützlichsten Instrumente. Ich bin konstant damit beschäftigt, Details und Beobachtungen zu sammeln und mache mir Notizen, während ich umherschweife und die urbane Anatomie der Stadt und ihre Psychologie erkunde. Damit meine ich, wie bestimmte Dinge und Strukturen funktionieren und wie sie miteinander verbunden sind (und auch wie sie oft nicht funktionieren und unzusammenhängend sind), sowohl auf physischer als auch mentaler Ebene. Ich mag es, die Stadt als einen Organismus zu lesen, der gar nicht so anders ist als ein Mensch mit seinem Körper und seiner Geistesverfassung. In diesem Sinne verdeutlichen urbane Details wie Röhren, Kabel, Bausteine und ähnliches, die ich oft als Komponenten in meinen Werken verwende, die Verbindung zwischen dem, was die Werke in einer Ausstellung thematisieren, und meinem umfassenderen Interessenfeld und meinen Inspirationsquellen. Ich verstehe meine Arbeiten als Teile eines längeren Satzes – wie Wörter; sie entwickeln sich im Verlauf eines kontinuierlichen Prozesses.

SvB: Ein Jahr in New York. Eine ziemlich grosse Stadt, um spazieren zu gehen! Hast du das Gefühl, dass die Unterschiede in der lokalen Architektur und der Atmosphäre deine Arbeit verändert haben?

MT: Tatsächlich erlebe ich die Stadt als einen ziemlich Kontrast, und mit ihren grossen Distanzen und den sich ständig verändernden Bewegungen natürlich als eine perfekte Umgebung. In diesem Sinn ist New York ein sehr inspirierendes Milieu für mich, insbesondere wegen des konstanten Pulses, der sich wie ein endloser Rhythmus anfühlt. Die Stadt ist unter dir, über dir, neben dir und sehr bald auch in dir. Ich dachte wirklich, was Sinatra singt, wäre ein Klischee: "You become a part of it! Du wirst ein Teil davon!"

Aber ob das meine Arbeit verändert hat? Wahrscheinlich schon, aber vielleicht ist es noch zu früh, um das zu beurteilen. Aber es hat bestimmt meine Perspektiven verändert bezüglich der Art und Weise, wie mein Interesse für das Kleine das grosse Ganze beeinflusst und umgekehrt.

SvB: Glaubst du, dass deine Arbeit von den Menschen, die du in New York kennen gelernt hast, anders wahrgenommen wird als von deinem Umfeld in Malmö? Könnte es auch

sein, dass du ganz andere Rückmeldungen erhältst als früher und dass sich damit vielleicht auch dein eigener Blick auf deine früheren Werke verändert?

MT: Ich denke, dass meine Kunst durchaus etwas anders aufgenommen wird, da ich in den Augen der Leute, die ich hier kennengelernt habe, keine

Vergangenheit habe – im positiven Sinn. Wenn ich also über meine Werke spreche und sie zeige, geht es in erster Linie darum, wo ich jetzt bin, und weniger darum, was ich zuvor gemacht habe. Somit ist das Sprechen über den tatsächlichen Gehalt und die Bedeutung meiner Arbeit heute viel anspruchsvoller und auf das Wesentliche ausgerichtet.

SvB: Was war die grösste Veränderung während deines Jahres in New York?

MT: Ich denke, ich habe es geschafft, die Distanz zwischen meinen Gedanken und dem Ergebnis daraus zu verkleinern; vielleicht wusste ich vorher ein bisschen zu gut, wie ich mich formulieren wollte, während ich an meinen Werken arbeitete. In diesem Jahr

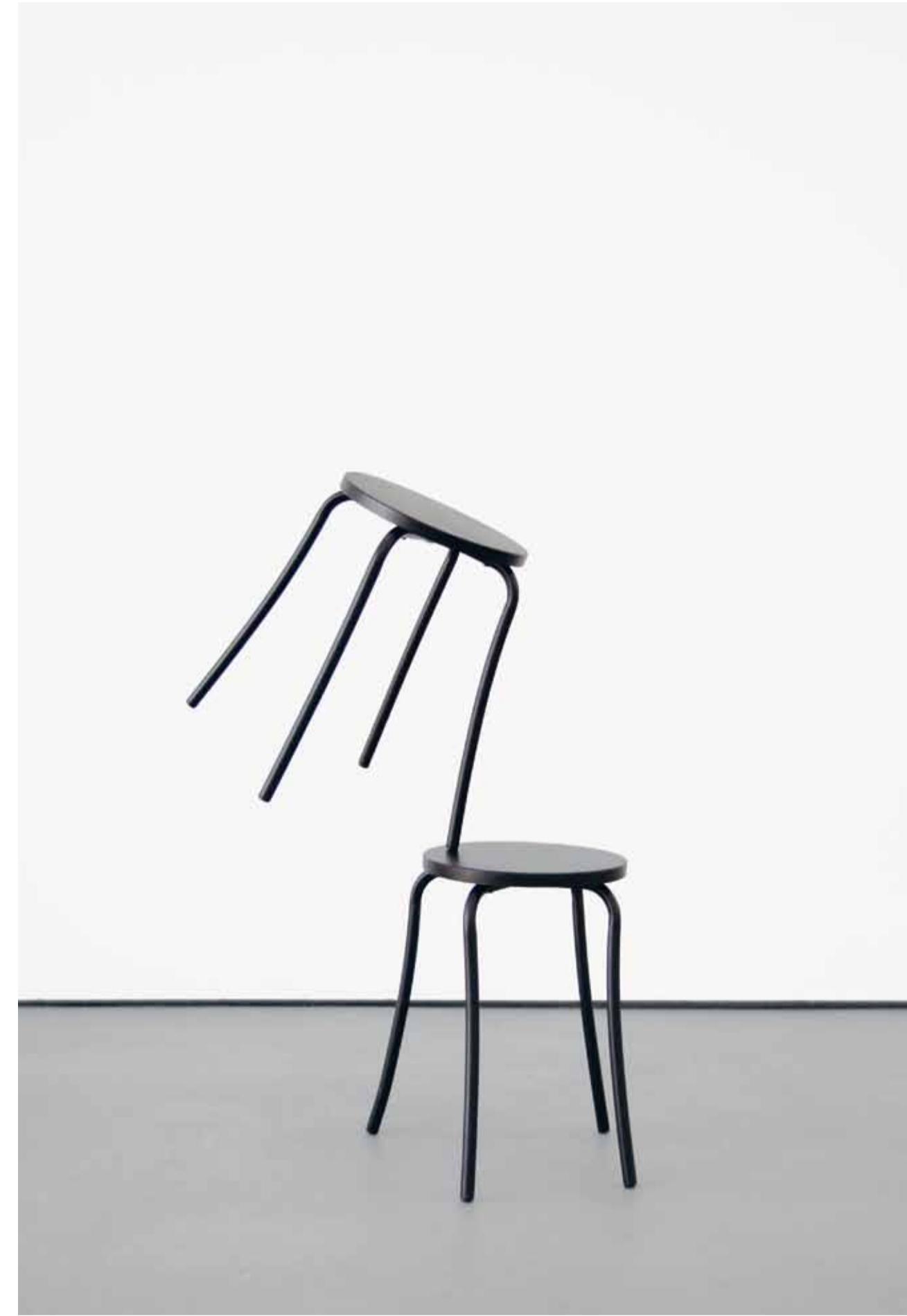
habe ich versucht, in dieser Hinsicht etwas mehr Lockerheit an den Tag zu legen und mich selbst herauszufordern, indem ich Dinge ausprobiere, verschiedene Materialien verwende und mich darauf konzentriere, was diese Komponenten mir geben können und wie ich sie verwenden kann, um mich selbst auszudrücken.

SvB: Im Moment hast du eine Ausstellung in Malmö. Was kannst du darüber sagen? Ist sie ein Resultat deines Jahres in New York? Bei mir ist der Eindruck entstanden, dass deine Werke mehr für sich sprechen, als sie es früher getan haben, und dass du begonnen hast, verschiedene Medien einzusetzen.

MT: Die Ausstellung zeigt einige neue Werke, die ich während meines Jahres in New York gemacht habe, aber ich würde sie nicht als Resultat bezeichnen, denn das klingt zu endgültig. So wie ich das sehe, ist meine Arbeit Teil eines fortwährenden Prozesses und der ist länger als der Zeitraum zwischen zwei Daten. Doch wie ich vorher schon erklärt habe, hat sich meine Arbeit durchaus entwickelt. Ich bin viel ausgelassener geworden bezüglich der Verwendung verschiedener Medien und Tempi in den Bereichen, in denen die Ausstellung bewegte Bilder, Skulpturen und eher standortspezifische Installationen umfasst.

SvB: Wie siehst du die Zukunft deiner Arbeit? Hast du eine klare Vorstellung deiner weiteren Entwicklung und falls ja, hat dein Aufenthalt zu deiner Zuversicht beigetragen?

MT: Für die Zukunft meiner Arbeit scheint mir wichtig, dass ich es mir erlaube, meine visuelle Sprache auf verspieltere Weise zu entwickeln. Zudem ist mir daran gelegen, den richtigen Ton zu finden, um auf den Inhalt und die Bedeutung meiner Werke zu fokussieren. In diesem Jahr habe ich gemerkt, dass in meinem Insistieren auf dem Wissen, das in kleinen Details lebt, ein weiterer, sehr bedeutender Weg des Sehens und Verstehens der Welt liegt. Die Residenzzeit war für mich ein Luxus, weil sie mir Zeit zur Konzentration, Entwicklung und Neubewertung und auch zum Betreten von Neuland gegeben hat, und das war sehr wertvoll. Letztlich hat dieser Prozess mein Vertrauen definitiv gestärkt. Zeit bekommen zu haben, mich komplett auf die Arbeit einzulassen, ist eine unvergleichliche Erfahrung gewesen. Ausserdem habe ich viele fantastische Leute kennen gelernt, die mich sehr inspiriert und meine Ideen für zukünftige Werke bereichert haben. Ich freue mich darauf!

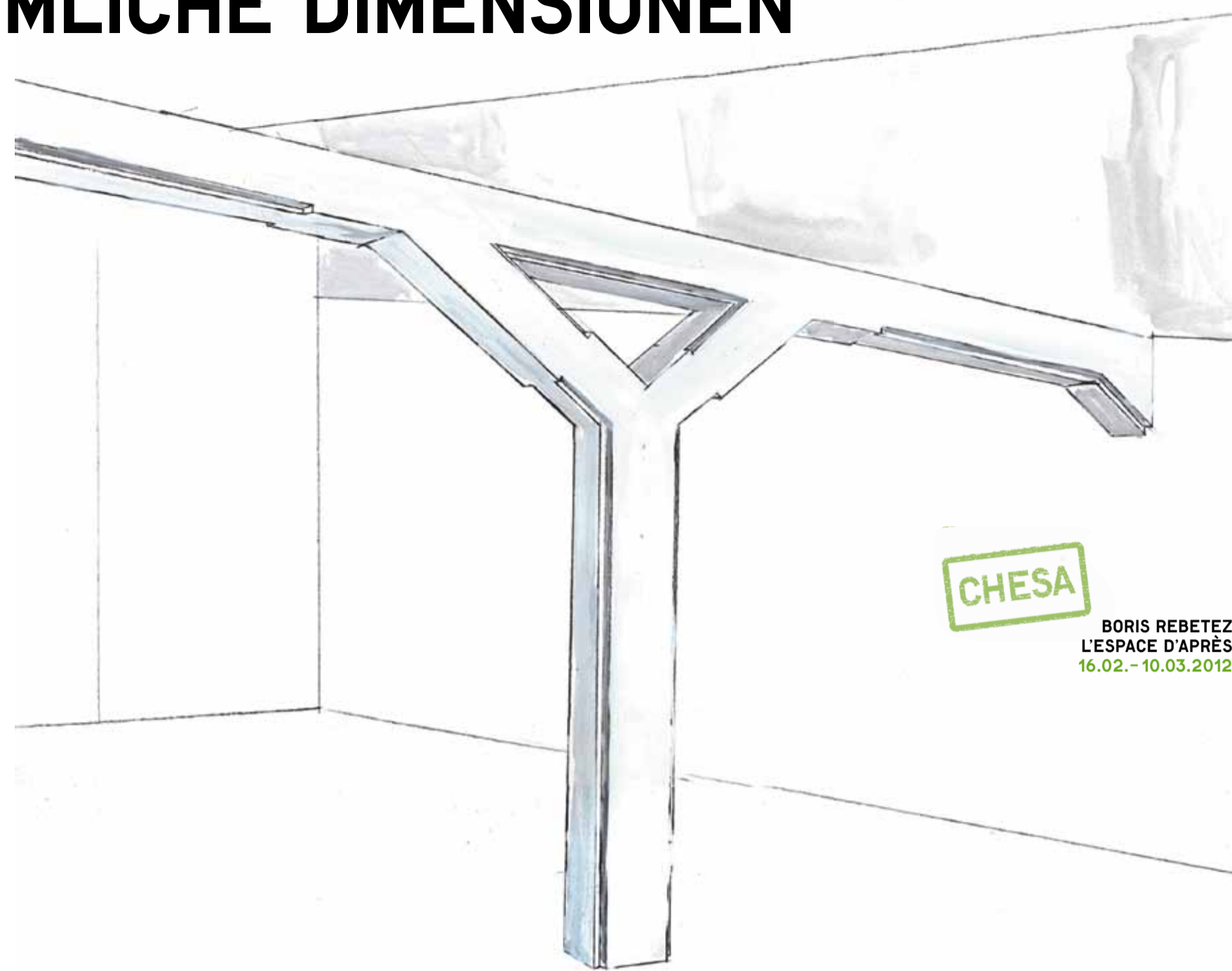


MAGNUS THIERFELDER, AWAITING CHANGE, 2010 (STOOLS IN WOOD AND METAL)

WALKS



RÄUMLICHE DIMENSIONEN



BORIS REBETEZ
L'ESPACE D'APRÈS
16.02.-10.03.2012

BORIS REBETEZ, OHNE TITEL, 2010, PENCIL AND GOUACHE ON PAPER, 42 X 29.7 CM

BORIS REBETEZ ZEIGT IN DER VON BARTHA CHESA EINE INSTALLATION, DIE MEHRERES IST. EINE ANTWORT AUF DEN RAUM, DEN SIE UMGIBT, UND EIN RAUM AN SICH.

Nur wenigen Begriffen wurde im 20. und 21. Jahrhundert vergleichbar viel Aufmerksamkeit zuteil wie demjenigen des Raumes. Entsprechend hat der Raumbegriff unzählige Erweiterungen, Einschränkungen und Vertiefungen (auch: Beulen und Löcher) erfahren. Der Raum wurde gebogen und ins Negative verkehrt, er wurde geglättet, eingekerbt und aufgebrochen, subjektiviert und relativiert. Kurz: er wurde in seiner ganzen Komplexität und Vieldimensionalität erkannt und beschrieben, wobei die Vielschichtigkeit der Diskurse auch mit der Beteiligung sehr unterschiedlicher Disziplinen zusammenhängt.

Wenn man in dem vielseitigen Werk von Boris Rebetez, das Zeichnungen, Collagen, Skulpturen, Installationen und Fotografie umfasst, eine Konstante benennen kann, gleichsam einen Punkt, der die unterschiedlichen Arbeiten zusammenhält, so ist dies das Interesse des Künstlers an räumlichen Konzepten. Raum tritt dabei nicht nur als jenes Ausserhalb in Erscheinung, das uns umgibt, sondern meint auch theoretische und historische Gebilde. Für Boris Rebetez ist der Raum ebenso das Faktische um uns herum wie das Innerliche, das subjektiv erfahrbare und das gedanklich Konstruierte.

Die Arbeit von Boris Rebetez für seine Einzelausstellung in der von Bartha Chesa in S-chanf knüpft konzeptuell an eine Skulptur (*Le Logis*, 2011) an, die der Künstler 2011 für den Eingangsbereich des Brüsseler Ausstellungsraumes Komplot realisiert hat und führt diese Intervention gleichzeitig weiter, indem sie Charakteristika der Chesa aufnimmt und darauf antwortet. Die monumentale Holzstruktur füllt den White Cube des Chesa aus und lässt dem Betrachter dennoch genügend Platz, um sich pro-

blemlos darin bewegen zu können. Es ist eine Struktur in einer Struktur in einer Struktur. Diese Abfolge von drei eigentlich autonomen architektonischen beziehungsweise skulpturalen Teilen (die Aussenwand des ehemaligen Stalles, die darin hineingesetzte monolithische Bausubstanz des Ausstellungsraumes und schliesslich die Skulptur selbst), die jedoch alle aufeinander bezogen sind, ist entscheidend für die Wirkung von Rebetez' Intervention. In der unteren Hälfte bildet sie einen Durchgang, dessen transitorische Komponente im Sinne der Schwelle durch die Beleuchtung auf der Unterseite des Querbalkens zusätzlich betont wird.

In deutlichem Kontrast zum unteren Durchgangsmoment steht die obere Hälfte als verbarrikierte Fläche. Auf der Oberseite der Skulptur gehen von einer weiteren Balkenkonstruktion zusätzliche Bewegungsrichtungen aus. Insgesamt scheint sich die obere Hälfte gegen die geschlossene Nüchternheit und die Leere des White Cube zu verhalten, während der untere Teil der Struktur als Durchgang und rite de passage vielmehr mit seiner Umgebung harmonisiert. Das unhierarchische Übereinander der Skulptur schafft einen eigenen Raum und verhält sich gleichzeitig zum Raum, der sie umgibt. Es ist diese Gleichzeitigkeit, die Raum als vielgestaltige, faktische wie geistige Grösse erfahrbar werden lässt.

BORIS REBETEZ, LE LOGIS, 2011
WOOD, ACRYLIC, PLEXIGLAS,
NEON LIGHT, 420 X 480 X 37 CM



SPATIAL DIMENSIONS

IN THE VON BARTHA CHESA, BORIS REBETEZ PUTS AN INSTALLATION ON DISPLAY THAT IS SEVERAL THINGS: AN ANSWER TO THE SPACE SURROUNDING IT AND A SPACE OF ITSELF.

In the 20th and 21st Centuries, only a few definitions were given such a comparable amount of attention as the concept of space. Accordingly, the notion of space has experienced countless extensions, restrictions and depressions (also: dents and holes). Space has been bent and negatively inverted; it has been straightened, notched, and broken up, subjectified and relativized. In short: it has been identified and described in all its complexity and multidimensionality; however, the complexity of the discourse is also related to the participation of various disciplines.

If one were able to name a constant in the eclectic works by Boris Rebetez, comprising drawings, collages, sculptures, installations and photography, or quasi a point that holds the various works together, then it would be the artist's interest in spatial concepts. In so doing, space not only makes an appearance as that which is outside and surrounds us, but it also implies theoretical and historical entities. For Boris Rebetez, space is equally about what is factually around us as that which can be experienced internally and notionally designed.

The work by Boris Rebetez for his solo exhibition in the von Bartha Chesa in S-chanf ties in conceptually with a sculpture (*Le Logis*, 2011) that the artist realised in 2011 for the foyer of the Komplot Exhibition Space in Brussels, simultaneously continuing with this intervention, by absorbing the characteristics of the Chesa and responding to them. The monumental wooden structure fills the White Cube of the Chesa, still leaving enough space for the observer to move around in it effortlessly. It is a structure within a structure within a structure. The sequential arrangement of the three autonomous architectural structures which are alternatively sculptural parts as well (the exterior wall of the former stable; the monolithic basic structure of the exhibition room and ultimately the sculpture itself) are nevertheless related to one another. This fact is decisive for the effect of Rebetez's installation. At its lower half, the installation creates a passage way whose transitory components, in terms of a groundsel, are additionally emphasized by the illumination of the underside of the crossbeam.

In stark contrast to the lower moment of passage, the upper half appears as a barricaded area. On the upper surface of the sculpture, additional movements of directions emanate from another beam construction. All in all, the upper half seems to act against the closed sobriety and the emptiness of the White Cube, while the lower part of the structure harmonises much more with its surroundings as a passage and a rite of passage. The non-hierarchical superimposition of the sculpture creates its own space and simultaneously comports itself towards the room surrounding it. It is this simultaneity, which allows space to be experienced in its polymorphic, factual and intellectual dimensions.



BORIS REBETEZ
LE LOGIS,
2011
(AT DAWN)



BORIS REBETEZ, MODEL, 2010, STYROFOAM, PAPER, ACRYLIC,
42 X 85 X 63 CM



HELLA JONGERIUS, COLOURED VASES (SERIES 3), 2010, PORCELAIN, 300 SELF-MADE COLOURS THROUGH A PROCESS OF MIXING OLD AND NEW GLAZES. EACH VASE: 41 X Ø 16 CM
PRODUCTION BY ROYAL TICHELAAAR MAKKUM

FARBSEHEN

Schwarz ist die Farbe der Trauer, Trauer wird im Buddhismus durch Weiss symbolisiert. Schwarz meint Protest oder das Absolute, Apple war weiss, bevor das Unternehmen auf Schwarz setzte. Coca-Cola-Rot ist überall auf der Welt dasselbe, Rot ist die Farbe der Kraft, der Liebe oder des Kommunismus, Grün meint Hoffnung, Blau die Sehnsucht, Rosa ist für Mädchen oder Homosexuelle. Violett dient der Frauenbewegung als Erkennungszeichen, weil schon Sappho die Mischung aus Rot und Blau als Zeichen der Unabhängigkeit und Frauenliebe erwähnte. Zuschreibungen wechseln, so wie die Farben in unendlichen Schattierungen unser Auge treffen. Farbe trägt Bedeutung. Farben richtig zu benennen und interpretieren, lernen wir spätestens im Kindergarten. Und haben doch nie ausgemerkt. Sehen wir diesen Ton noch als Lila oder schon als Violett? Der Farbcode, wie er im Web benutzt wird bringt Gewissheit: Lila trägt den Code #9932CC, das sekundärfarbige Violett ist #a146ff. Doch auch das ist trügerisch, denn die Farbe wirkt je nach Kalibrierung des Monitors anders. Wer Farben einsetzt, weiss um solche Kodierungen, die unser Farbempfinden oft auf die Probe stellen.

Aus einer reichen Palette auswählen zu können, ist nicht nur das Privileg des klassischen Malers, sondern vieler Gestalterinnen und Architekten. Mit Farben lassen sich Konventionen brechen, Klischees überwinden. Müssen Wände weiss sein? Nein, fand Le Corbusier, strich sie farbig und entwickelte seine eigene Farbkaviatur. Doch wie steht es um die Farbe im Design? Design basiert auf Rationalisierung des Entwurfs und der Produktion. Die verwendeten industriellen Farben sind gleichfalls dieser Rationalisierung unterworfen. Systematisiert werden sie in Normen wie etwa dem RAL-Fächer, der jeden häufig verwendeten Farbton mit

einem Wert für Helligkeit und mit je einem Wert auf der Rot-Grün Achse sowie der Gelb-Blau-Achse genau beschreibt. Ebenso wichtig wie die Systematisierung der Farben ist ihre rationalisierte Produktion. Industrielle Farben bestehen aus Erdölderivaten und synthetischen Pigmenten, die nach genau festgelegten Rezepturen gemischt werden – es sind ihrerseits Serienprodukte, die in gleichbleibender Qualität hergestellt werden müssen.

Was unterscheidet diese Farbe von Naturfarben? Der Anteil der Pigmente wird aus ökonomischen Gründen möglichst gering gehalten und die Pigmente selber sind so fein gemahlen, dass die Farbe kaum mehr eine lichtbrechende oder -streuende Struktur hat. Das macht die Farbe flach, dafür bleibt sie stabil in ihrer Wirkung: Dahinter steht die Haltung, wonach Produkte und Corporate Identities sowohl im Morgen- wie im Abendlicht, im Kunst- wie im Tageslicht möglichst gleich wirken sollen. Dabei liege die Qualität einer Farbe gerade darin, dass sie sich mit dem wechselnden Licht verändert und immer wieder neu erscheine, meint Hella Jongerius. Eine Frage der Individualisierung, findet sie. Dringend nötig ist es, der industriellen Fertigung zu einer grösseren Farbenvielfalt zu verhelfen: «Die Palette, die im Produktdesign zur Verfügung steht ist zu armelig. Es fehlt die Vielfalt, die ich aus der Kunst kenne.» Für ein dunkles Rot werden lediglich schwarze Pigmente beigefügt, Weiss ist stets Titanweiss, was oft zu hart wirkt. Eine Malerin dagegen dunkelt ihr Rot mit der Kontrastfarbe Grün ab, um zu einer vielschichtigen, interessant wirkenden Farbe zu kommen. Schwarz ist nicht nur schwarz, sondern bunt und wird dadurch lebendig. Beginnen wir mit der Farbe, so die Designerin, um das Design lebendiger zu machen. Keine schlechte Aufforderung.

SEEING COLOUR

Black is the colour of mourning; in Buddhism white symbolizes mourning. Black signifies protest or the absolute; Apple was white before the company changed to black. Coca-Cola red is the same everywhere in the world; red is the colour of strength, love or communism. Green symbolises hope; blue stands for yearning; pink is for girls or homosexuals. Violet is used by the women's movement for identification because Sappho already mentioned the mixture of red and blue as a mark of independence and for the love of women. Attributions change just as the colours, in their infinite shades, meet our eyes. Colour carries meaning. We learn how to name and interpret colours properly in kindergarten at the latest. And yet we never finish learning them. Do we see this shade as being purple or already violet? The colour code, as is used on the web, gives us certainty: the code for purple is #9932CC, the code for the secondary colour, violet, is #a146ff. Yet even that is deceptive because the colours appear different, depending on how the monitor is calibrated. Those who use colour know about such codifications, which often test our sense of colour.

To be able to choose from a large palette of colours is not only the privilege of a classical painter, but also of many designers and architects. With colour, conventions can be broken and clichés overcome. Do walls have to be white? Le Corbusier did not think so; he painted them in colour and developed his own gamut of colours. However, what about colour in design? Design is based on the rationalisation of both the design and the production. The industrial colours used are also subject to this rationalisation. They are systemized in norms, for instance the RAL colour swatch, which describes each fre-

quently used hue exactly with a value for luminosity and a value on both the red-green axis and a value on the yellow-blue axis. Rationalised production is just as important as the systematization of colours. Industrial colours consist of petroleum derivatives and synthetic pigments which are mixed according to precisely specified formulas – they, in turn, are series productions that need to be produced with consistent quality.

What distinguishes these colours from natural dyes? Due to economic reasons, the proportion of the pigment is minimized; the pigments themselves are ground so fine, that the colour has hardly any light-refracting or light-scattering structure left. This makes the colour flat; however, it thus remains stable in its effect. This is based on the attitude that products and corporate identities, whenever possible, have to remain the same whether in morning or evening light, in artificial or daylight. The quality of a colour precisely lies in its ability to constantly change and appear anew with the fluctuating light, Hella Jongerius assumes. It is a question of individualisation, she thinks. It is of utmost importance to provide industrial manufacturing with a wider variety of colours. "The palette available to product design is too paltry". The variety I know from art is missing. For a dark red, merely black pigments are added; white is always titanium white, which often has a much too harsh effect. However, an artist makes her red darker with a contrasting green colour to attain a multi-layered colour that has an interesting effect. Black is not only black, but colourful and thereby comes to life. According to the designer, to make design livelier, we should begin with colour. Not a bad appeal!

KUNSTSZENE JOHANNESBURG – EINE FRAGMENTIERTE MOMENTAUFNAHME

JOHANNESBURG IST EIN ORT DER HOFFUNG, ABER AUCH DER SOZIALEN UND WIRTSCHAFTLICHEN HERAUSFORDERUNG FÜR ALLE, DIE HIERHER KOMMEN UM IHR LEBEN ZU VERBESSERN. UND ANDERS ALS ANDERE AFRIKANISCHE LÄNDER, HABEN SÜDAFRIKAS STÄDTISCHE ZENTREN, INSBESONDERE KAPSTADT UND JOHANNESBURG, AUCH PLATTFORMEN UND GELD FÜR DIE KUNST.

STADT DER MÖGLICHKEITEN. «Ich kam für die Arbeitssuche nach Johannesburg» erklärte mir der Fotograf Sabelo Mlangeni, als ich ihn im Frühling 2008 interviewte. Nach Abschluss der Schule musste er die finanzielle Verantwortung für die mehrköpfige väterlose Familie übernehmen. Verschiedene Gelegenheitsjobs halfen ihm in Johannesburg, sich und seine Mutter und Geschwister im rund 300 km entfernten Dorf Driefontein über Wasser zu halten, als er eines Tages auf den Market Photo Workshop (MPW) stiess. Der MPW wurde um 1989 vom weltweit renommierten Fotografen David Goldblatt gegründet mit dem Ziel, unterprivilegierten Studierenden unabhängig von ihrer Hautfarbe eine Fotografie-Ausbildung zu ermöglichen. Während der Apartheid waren dies vor allem Schwarze, die aufgrund der rassistischen Bildungspolitik an staatlichen Universitäten keine Berechtigung zum Kunststudium hatten. Im Unterschied zu den Universitäten ist das MPW wie andere Institutionen seiner Art stärker anwendungsorientiert und fördert die Studierenden in Hinblick auf berufliche Karrieren im Fotojournalismus oder für andere Berufsprofile in den Creative Industries. Auch nach dem Ende der Apartheid und der erfolgreichen Einführung der Demokratie Mitte der 1990er-Jahre funktioniert der MPW als vollauf autonome Institution. Er wird auf Stiftungsbasis von privaten Spenden finanziert, die für die Dozierendenlöhne, Infrastruktur wie Dunkelkammer und Kameras, aber auch für Teilstipendien für finanzschwache Studierende aufkommen.

Mit viel Durchhaltewillen absolvierte Sabelo Mlangeni die Ausbildung, während er nebenbei jobbte und mit einem Kollegen eine kleine Casting-Agentur eröffnete. Er fand bald eine breite Anerkennung in der Kunstszene und eine Galerie, die 2008 seine erste Einzelausstellung organisierte. Heute kann er von seiner Fotografie im Kunst- und Modebereich leben – eine Laufbahn, die er sich nicht einmal zu erräumen wagte, als er 2001 wie viele andere Männer und Frauen aus ländlichen Regionen oder Nachbarländern Südafrikas sein Glück in der Metropole suchte.

MYTHOS JOHANNESBURG UND KUNST IM DIENSTE DER STÄDTISCHEN ERNEUERUNG. Johannesburg strahlt eine Faszination auf der Kunstschaffende aus, vielleicht gerade weil sie keine atemberaubende Landschaft zu bieten hat wie Kapstadt, sondern quasi aus dem «Nichts» entstanden ist. Die Stadt ist ein Mythos

Fiona Siegenthaler ist Forschungsassistentin und Dozentin mit Schwerpunkt Visual Culture am Ethnologischen Seminar der Universität Basel. Für ihre interdisziplinäre Dissertation Imageries of Johannesburg. Visual Arts and Spatial Practices in a Transforming City hat sie zwischen 2006 und 2011 insgesamt mehr als ein Jahr in Johannesburg gelebt.

geworden. Stadt des Goldes, geteilte Stadt, Modell-Apartheid-Stadt, befestigte Stadt – ihre Bezeichnungen haben sich mit ihrer Geschichte gewandelt. In jedem Fall ist sie eine Stadt der Widersprüche. Hatte sie im 20. Jahrhundert noch den Zauber des westli-



ISMAIL FAROUK, GOD'S LAND, 2009
COURTESY OF THE ARTIST. IN RECENT YEARS AN INCREASING AMOUNT OF RELIGIOUS SERVICES HAVE BEEN TAKING PLACE UNDER THE OPEN SKY IN JOHANNESBURG. THE CHURCH FOLLOWERS, HOWEVER, ARE REPEATEDLY DIVERTED AWAY OR EVEN ARRESTED BY THE POLICE ON THE BASIS OF RESTRICTIVE REGULATIONS. FAROUK PROTESTED AGAINST THIS BY REPLACING A PROHIBITION SIGN WITH A SIGN THAT DENOTES THE PIECE OF LAND AS GOD'S LAND THIS MAKING IT AVAILABLE TO ALL USERS.

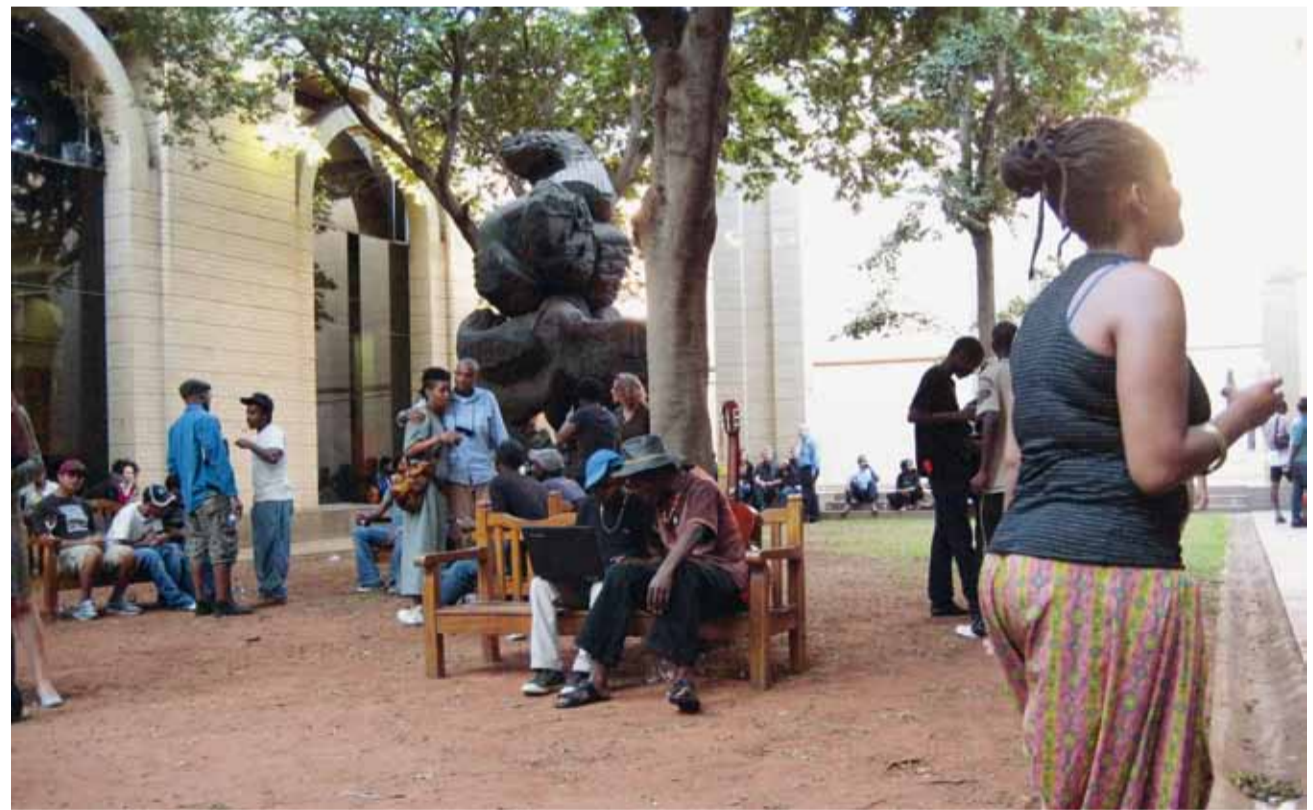
nen Identität herbeiführen können. Der Wandel der Stadt ging parallel mit dem politischen Wandel einher, und er war stärker und einschneidender als in jeder anderen Stadt Südafrikas. Zahlreiche Künstler haben sich damit beschäftigt – nicht nur neu Zugezogene wie Sabelo Mlangeni, sondern auch Kunstschaffende die bereits ihre Kindheit hier verbracht haben oder gar ihre Familiengeschichte zu den Goldgräbern im späten 19. Jahrhundert, zu den litauischen Flüchtlingen der antijüdischen Programme im frühen 20. Jahrhundert, oder zu den kosmopoli-

tionen und experimentellen Videoarbeiten setzen sich alle mit Johannesburg und der Auflösung modernistischer Ästhetik und Werte in der Postapartheid auseinander. Später eröffnete er einen Projektraum mit Marcus Neustetter, in dem diese Auseinandersetzung weitergeführt wurde, oft mit Kunstschaffenden, die auch in ihrer Arbeitsweise und in ihren Medien neue Wege suchten. Heute sind die beiden unter dem Namen Trinity Session als Kuratoren für Kunst im öffentlichen Raum Johannesburg zuständig und sind damit Teil eines

neuen Bevölkerung Rechnung tragen.
KÜNSTLERISCHE PRAXIS UND SOZIO-POLITISCHE SENSIBILITÄT. Sabelo Mlangeni und Stephen Hobbs sind nur zwei Künstler in der vielfältigen Kunstszene Johannesburgs. Performance-Kunst beispielsweise geniesst trotz ihrer jungen Geschichte in Südafrika eine Kontinuität durch Profis wie Myer Taub, Johan Thom oder Anthea Moys, die mit verspielten Performances im öffentlichen Raum auf die frappanten Veränderungen der Stadt und die bleibenden Brüche in der Gesellschaft hinweisen. Lawrence Lemaaoana und Kudzanai Chiurai nehmen die neue politische Elite auf die Schippe, die mit der Zurschaustellung ihres Reichtums nicht geizt und dabei die Gemüter des Landes mit dem weltweit krassesten Wohlstandsgefälle erhitzt. Künstlerinnen wie Mary Sibande oder Senzeni Marasela spüren dem Leben ihrer Mütter und Grossmütter nach und transferieren ihre Geschichten, die oft stellvertretend für das Schicksal schwarzer Frauen während der Apartheid stehen, in die Gegenwart. Minnette Vári hat sich von der Reflexion ihrer eigenen Identität als weisse Südafrikanerin zunehmend in Richtung universaler Themen der Melancholie und der Dystopie zugewandt, und in der Malerei erkundend Künstlerinnen und Künstler wie Mary Wafer oder Wayne Barker Bildsprachen, die dem politischen, sozialen und individuellen Befinden der Post-Apartheid nachspüren. Unterschiedlichste Gattungen der Druckgrafik haben in Johannesburg nach wie vor eine wichtige Rolle inne, und sie wird von Novizen der Kunst ebenso erkundet wie von Weltstars wie William Kentridge. FotografInnen wie Zanele Muholi engagieren sich für die soziale Anerkennung homosexueller Beziehungen, die juristisch vollständig anerkannt und gleichberechtigt, in der Gesellschaft aber meist stigmatisiert sind. Ismail Farouk, der neuerdings in Cape Town lebt, setzte sich mit aktivistischen Taktiken für die Rechte der informellen Händler ein, als die Stadtbehörden mit neo-liberalen Strategien die Innenstadt zu regenerieren begannen.

completted his training, while working on the side, opening up a small casting agency with a colleague. He soon found wide recognition in the art scene and at a gallery that organised his first solo exhibition in 2008. Today, he can survive on his photography in the art and fashion scene. It is a career, which he had not even dared dreaming of, when back in 2001, like so many other men and women from rural regions or South Africa's neighbouring countries, he went in search of his fortune in the metropolis.

FROM GOLD-MINING SETTLEMENT TO AFRICA'S ART-CONSCIOUS ECONOMIC CENTRE. Johannesburg is a place of hope, but also of social and economic challenge for everyone coming here to improve life. Within less than 100 years, the city developed from a gold-mining settlement in the late 1880s into one of the most important global economic centres in the southern hemisphere. Its existence in the dry savannah 1700 metres above sea level is solely due to the gold deposits and its access to the global economy deriving from them. Johannesburg is the economic hub not only of Southern Africa; it also enjoys a special status on the whole continent. And where there are capital markets, art collectors, galleries and art fairs are quite close. In contrast to other African countries, South Africa's urban centres, especially Cape Town and Johannesburg, have platforms and money for art. However, due to the drastic cuts to the national and municipal art institutions, almost everything happens in the private sector. The development of art collections, the funding of cultural events and the tendering of art prizes or the financial support of independent art galleries almost exclusively lie in the hands of large corporations, banks or foreign cultural foundations such as Pro Helvetia or the Goethe Institute facilitating lively international exchanges through studio residencies worldwide. For example, Standard Bank's annual budget for exhibitions allows regular large monographic exhibitions with catalogues by artists such as Cecil Skotnes; the South African exile, Marlene Dumas (both in 2008), or even the blockbuster "Picasso & Africa" (2006). In contrast, even the international transport of art for the Johannesburg Art Gallery (JAG) is not possible. Budget constraints are also one of the reasons why the JAG can only exhibit international art in travelling exhibitions financed by third parties – such as the exhibition "Africa Remix" (2007) curated by Simon Njami. An even greater role is thus played by the Michael Stevenson or the Goodman Galleries which with their presence at international art fairs represent South African art on the one hand and on the other bring international art home to South Africa. In contrast, the national presence of South Africa at large exhibitions, such as at the last Biennale in Venice, was formulated with more difficulty. Although there was a South African pavilion there, all the artists on display were represented by the same gallery owner, who – nota bene – more or less singlehandedly planned the exhibition with the blessing of the Department of Arts and Culture.



VERNISAGE CROWD IN THE INNER COURTYARD OF THE JOHANNESBURG ART GALLERY DURING THE OPENING OF A LARGE EXHIBITION OF WORKS BY TRACEY ROSE
PHOTO BY FIONA SIEGENTHALER, 20.2.2011

chen Fortschrittsglaubens, der «europäischen Stadt auf dem afrikanischen Kontinent» repräsentiert, musste sie sich im Übergang zum 21. Jahrhundert neu orientieren. Der Quasi-Bankrott am Ende der Apartheid, die Flucht des Kapitals mit dem darauf folgenden baulichen Zerfall der Innenstadt und die Nachwehen der rassistischen Apartheid-Politik zeigten nur zu deutlich, wie schnell neue politische und soziale Voraussetzungen die althergebrachte Identität in Frage stellen und die Notwendigkeit zum Aufbau einer

einer Zeit als Kurator an den Market Galleries im Herzen Johannesburgs engagiert, als niemand mehr interessiert daran war, in die Stadt zu investieren, geschweige denn eine Galerie zu eröffnen. Er machte aus der Not eine Tugend und lud junge Künstler ein, sich in den Ausstellungsräumen bewusst mit der Innenstadt, ihrer Geschichte und ihrer Gegenwart zu beschäftigen. Aus dieser Tätigkeit erwuchs seine eigene künstlerische Arbeit, die von Johannesburg nicht zu trennen ist – seine Fotografien, Instal-

ser ihnen kaum jemand über die Kompetenz zur Koordinierung und Planung eines solchen Grossauftrages verfügt. Zudem kann in Johannesburg wie in jeder anderen Grossstadt keine Rede vom Publikum im Singularen sein. Johannesburg war von Beginn an eine Stadt von Migranten mit unterschiedlichen kulturellen Werten und Ästhetiken, doch während in der Kolonialzeit hegemonische Werte dominierten, müssen die Stadtverwaltung und die engagierten Künstler in der neuen Demokratie stets der hete-

JOHANNESBURG ART SCENE – A FRAGMENTED SNAPSHOT

JOHANNESBURG IS A PLACE OF HOPE, BUT ALSO OF SOCIAL AND ECONOMIC CHALLENGE FOR EVERYONE WHO COMES HERE TO IMPROVE LIFE. AND IN CONTRAST TO OTHER AFRICAN COUNTRIES, SOUTH AFRICA'S URBAN CENTRES, IN PARTICULAR CAPE TOWN AND JOHANNESBURG HAVE PLATFORMS AND MONEY FOR ART.



TRINITY SESSION: RENOVATION AND DESIGN OF THE DE VILLIERS PARK, JOHANNESBURG, IN COOPERATION WITH THE JOHANNESBURG DEVELOPMENT AGENCY
COMMISSIONED MOSAIC IN THE FOREGROUND, AUTONOMOUS GRAFFITI IN THE BACKGROUND
PHOTO BY FIONA SIEGENTHALER, 20.8.2008

CITY OF POSSIBILITIES. «I came to Johannesburg to look for a job», photographer Sabelo Mlangeni explained to me in the spring of 2008 when I interviewed him. After leaving school, he had to assume the financial responsibility for his large and fatherless family. Various odd jobs in Johannesburg were helping him to scratch a living for himself, his mother and siblings, who lived in Driefontein, a village about 300 km away, when one day he came across the Market Photo Workshop (MPW). The MPW was founded in 1989 by worldwide renowned photographer, David Goldblatt, with the goal of enabling underprivileged students irrespective of their skin colour to train as photographers. During the Apartheid era, students were mainly black because they were not permitted to study art at state universities due to the racist educational policy. In contrast to universities, the MPW and other institutions of its kind are more practice-oriented and assist students in terms of their professional careers in photojournalism or other professional profiles in the creative industries. Even after the end of Apartheid and the successful introduction of democracy in the mid-1990s, the MPW functions as a fully autonomous institution. It was created as a foundation and private donations finance lecturers' wages, infrastructure, such as a dark-room and cameras, and also partial bursaries for financially weak students. With a lot of perseverance, Sabelo Mlangeni

Fiona Siegenthaler, whose emphasis is on Visual Culture, is a research assistant and lecturer at the Ethnology Department at the University of Basel. In total she spent more than a year living in Johannesburg for her interdisciplinary dissertation: Imageries of Johannesburg. Visual Arts and Spatial Practices in a Transforming City.

social and individual conditions in the post-Apartheid era. Different types of printmaking still occupy an important role in Johannesburg and they are being explored by novices to the art as well as worldwide stars such as William Kentridge. Photographers such as Zanele Muholi are involved with social acceptance of homosexual relationships completely recognised and equal before the law but remain mostly stigmatised in society. Ismail Farouk who of late lives in Cape Town, campaigned with activist tactics for the rights of informal merchants when the city authorities began regenerating the city centre with neo-liberal strategies.

Not all art is socially or politically motivated but it is conspicuous that artists in Johannesburg often show greater socio-political sensitivity than in other South African cities. Aside from other

myth. City of gold, divided city, model Apartheid City, fortified city – its labels have changed together with its history. In any case, it is a city of contradictions. While in the 20th Century it still had the magic of the Western belief in progress, representing a “European city on the African continent”, it had to reorient itself in the transition to the 21st Century. The quasi-bankruptcy at the end of Apartheid, the flight of capital with the subsequent structural collapse of the city centre and the aftermath of the racist Apartheid policy showed only too clearly how quickly new political and social preconditions challenge the traditional identity and can precipitate the necessity of developing a new identity. The transformation of the city paralleled the political change, and it was greater and more incisive than in any other city in South Africa. Numerous artists dealt with the issue – not only newcomers like Sabelo Mlangeni, but also artists, who already spent their childhood there. Or those who could trace back their family histories to the gold miners in the late 19th Century; to the Lithuanian refugees of the anti-semitic pogroms in the early 20th Century or to the cosmopolitan economic migrants in the middle of the 20th Century.

Stephen Hobbs for instance was born and raised in Johannesburg. He studied art at Wits University and in 1994 was hired as curator of the Market Galleries in the heart of the city, at a time when no one was interested in investing in the city any longer, let alone in opening up an art gallery. He made a virtue out of necessity; he invited young artists to consciously deal with the city centre, its history and its presence in the exhibition gallery. His own artistic work, inseparable from Johannesburg, accrued from this activity: his photographs, installations and experimental video work deal with Johannesburg and the dissolution of modernist aesthetics and values in the post-Apartheid era. Later, he opened up a project room with Marcus Neustetter, in which the debate was continued, often with artists, who were also searching for new ways in their methods of operation and their media. Today, they can both be found under the name “Trinity Session”. They work as curators responsible for art in public spaces in Johannesburg and are thus part of a large-scale municipal programme for urban redevelopment. The curatorial programme is controversial in many ways; critique ranges from blunders in the choice of commissioned artists to the exploitation of a monopoly position, since apart from them hardly anyone possesses the competence to coordinate and plan such a large project. In addition, in Johannesburg as in any other metropolis, one cannot speak of the public in the singular. Right from the beginning, Johannesburg has been a city of migrants with different cultural values and aesthetics; yet while hegemonic values were dominant in colonial times, in the new democracy the municipality and the artists involved have to perennially accommodate the heterogeneous population.

ARTISTIC PRACTICE AND SOCIO-POLITICAL SENSITIVITY. Sabelo Mlangeni and Stephen Hobbs are only two artists in Johannesburg's multi-faceted art scene. Performance-Art, for example, despite its young history in South Africa, enjoys continuity through professionals such as Myer Taub, Johan Thom or Anthea Moys, who with playful performances in public spaces allude to the striking changes in the city and the persistent fractures in society. Lawrence Lemaaoana and Kudzanai Chiurai parody the new political elite who are not discreet about the ostentation of their wealth, thereby causing feelings to run high in the country with the most flagrant wealth gap in the world. Artists such as Mary Sibande or Senzeni Marasela empathise with the lives of their mothers and grandmothers and transfer their stories, often epitomizing the fate of black women during Apartheid, into the present. Minnette Vári, through reflection of her own identity as a white South African, has increasingly turned towards the universal themes of melancholy and dystopia. In painting, artists such as Mary Wafer or Wayne Barker are exploring pictorial languages, tracing the political,



JOHAN THOM, EXODUS. PERFORMANCE DURING A PERFORMANCE FESTIVAL IN THE BAG FACTORY ARTISTS STUDIOS
PHOTO BY FIONA SIEGENTHALER, 29.7.2008

THE MYTH OF JOHANNESBURG AND ART IN THE SERVICE OF URBAN REDEVELOPMENT. Johannesburg is fascinating to artists, perhaps precisely because it does not have such breath-taking scenery as Cape Town does and it has virtually emerged from “nothing”. The city has become a

regional differences in South African art, Johannesburg obviously distinguishes itself as the place where the dispute about social inequalities and political upheavals finds its greatest expression. This is why the city and its art are permanently in motion and undergoing modification – thus the snapshot always remains fragmented.

CARIOU GEGEN PRINCE

«Gute Kuenstler kopieren, Genies stehlen» – so oder ähnlich soll es Pablo Picasso einmal gesagt haben. Und er wäre wahrlich nicht der erste gewesen, sollte sich der Meister – in einem für ihn typischen Anflug von Unbescheidenheit – zur zweiten Gruppe gezählt haben. Wo wären wir wohl heute mit unserer Kunst, wenn nicht Tintoretto von Tizian, Cézanne von Poussin oder aber Picabia von allen «gestohlen» hätten?

Wohl nirgend sonst ist die Grenze zwischen inspirierter Eingebung und handfestem Kopieren derart fließend wie in den Zünften der bildenden Kunst. Doch was da in der Vergangenheit meist als Kavaliersdelikt auf der Suche nach höheren Wahrheiten abgetan wurde, erhält im digitalen Internetzeitalter plötzlich eine ganz andere Qualität. «Copy & Paste» ist nicht nur bei bayrischen Politikern längst Volkssport; auch in Künstlerkreisen bedient man sich mehr und mehr des bequemen Tricks mit dem Mausclick. Kein Wunder also, dass Copyright-Anwälte derzeit vielbeschäftigt sind. Signalwirkung kommt dabei einem Fall zu, der derzeit bei New Yorks Gerichten anhängig ist.

Beschuldigt ist kein Geringerer als Richard Prince. Als wohl prominentester Vertreter der sogenannten «Picture Generation» steht der Name Prince seit den siebziger Jahren förmlich für die hohe Kunst des Kopierens. «Appropriation Art» heisst das in Fachkreisen und beschreibt die Wiederverwendung vorhandenen Bildmaterials – meist anderer Künstler und Fotografen wohlgerne. Ikonischen Status erreichte etwa sein (ab-)fotografiertes Bild der kindlichen Brooke Shields in lasziver Räkellstellung («Spiritual America») aus dem Jahre 1983. Schon damals gab es Ärger um Plagiatvorwürfe, heute ist die Sache freilich ernster. So klagte der französische Künstler Patrick Cariou, da Prince dessen Fotos von Rastafaris für eine eigene Gemäldeserie verwendete, ohne eine Erlaubnis dafür einzuholen. Einzelne Werke, ausgestellt 2008 in der New Yorker Gagosian Gallery, sollen bis zu 2,5 Millionen Dollar gekostet haben. Bereits im März 2010 hatte ein Gericht gegen Prince und für die Einforderung von Schadenersatz entschieden, was nicht nur die amerikanische

Galeriengemeinde, sondern auch Museen wie das MoMA aufschreckte, die sich allesamt unter dem Banner der künstlerischen Freiheit zum Protest sammelten. Der Druck zeigte vorerst Wirkung, Prince durfte nun immerhin Berufung einlegen.

Dabei wirkt der Streit um die eher altmodische Collagetechnik des Kunststars geradezu anachronistisch verglichen mit den Herausforderungen des Internets. Gehörte in der Generation Prince, darunter auch andere Prominente wie Cindy Sherman, Barbara Kruger oder Sherrie Levine, der kunstvolle Umgang mit dem Plagiat noch zur bewussten Strategie subversiver Unterwanderung, sind sich viele junge Künstler einer möglichen Copyright Verletzung schlichtweg gar nicht mehr bewusst. Aufgewachsen im Rauschen endloser Bilderfluten, ist die Mentalität klar: Was einmal online ist, steht zur freien Verfügung – Copyright hin oder her.

«Free» lautete denn auch der programmatische Titel einer Ausstellung im New Yorker New Museum, die sich ebenfalls 2010 mit dem Phänomen und den Folgen des hemmungslos freizügigen Umgangs zeitgenössischer Künstler mit fremden Inhalten beschäftigte. Mit von der Partie war damals auch der amerikanische Star-Fotograf Roe Ethridge, der immer wieder die Grenzen zwischen klassischer Fotografie und der pixelhaltigen jpeg-Ästhetik frei zugänglicher Internet-Dateien neu auslotet. «Kollektive Erfahrungen beruhen heutzutage auf einer Vielzahl simultan stattfindender Erfahrungen im privaten Umfeld, verteilt über alle Medien, miteinander verwoben durch den öffentlichen Diskurs, Publicity und Promotion. Öffentlichkeit heute hat ebenso viel zu tun mit den Orten von Produktion und Reproduktion wie mit dem eigentlichen physischen Raum», fasste der Künstlerkollege Seth Price anlässlich der Schau in einem Essay zusammen. Und weiter: «In diesem Sinne kann ein Pop Album also durchaus ein erfolgreicheres öffentliches Kunstwerk darstellen als ein Denkmal auf einem städtischen Platz.» Kein Wunder, dass sich bei dieser Logik Copyright-Rechtler nicht nur die Haare raufen – sondern auch die Hände reiben.



ORIGINAL
IMAGE FROM
YES RASTA BY
PATRICK CARIOU
PUBLISHED BY
POWERHOUSE BOOKS

TEXT: CHRISTIAN SCHAERNACK

MARKET RUMOURS

CARIOU VS. PRINCE

«Good artists copy, geniuses steal» – something like it or similar is what Pablo Picasso is reported to have once said. And he really would not have been the first, had the master, with a touch of immodesty typical of him, counted himself amongst the latter group. Where indeed would we be today in art, if Tintoretto had not stolen from Titian, Cézanne from Poussin or even, as in the instance of Picabia, from all of them?

Probably nowhere else lies the boundary between intuitive inspiration and stalwart copying so blurred as in the guilds of the fine arts. Yet what was in the past mostly dismissed as a trivial offence in search of higher truths, has suddenly assumed a different quality in the digital internet era. «Copy & Paste» has not only been a national pastime for Bavarian politicians for a long time, in artistic circles one is also increasingly helping oneself to the convenient tricks that are only a mouse click away. Thus, it is no wonder copyright lawyers are very busy these days. A case which is currently pending in the New York courts is having a signalling effect.

The defendant is none other than Richard Prince. As probably the most prominent representative of the so-called «Picture Generation», Prince's name has formally stood for the fine art of copying since the Seventies. In professional circles, it is called «Appropriation Art» and describes the re-

utilisation of existing graphic material, mostly and notably by other artists and photographers. For instance, his copy of the photograph of a childlike Brooke Shields in a lascivious and reclining pose, («Spiritual America») from 1983 reached iconic status. Already then, there was trouble about plagiarism; today the case is much more serious. French artist Patrick Cariou sued Prince because he used his photographs of Rastafarians for his own painting series without obtaining his permission. Several works, exhibited in 2008 in New York's Gagosian Gallery, are believed to have cost up to 2.5 million dollars. Already in March 2010, a court ruled against Prince and decided in favour of a settlement for damages alarming not only the American gallery community, but also museums such as the MoMA which all gathered in protest under the banner of artistic freedom. At first, the pressure seemed to have an effect; and Prince was at least allowed to appeal.

It seems that the controversy about the rather old-fashioned collage technique used by the star artist is in all honesty rather anachronistic, when compared to the challenges of the internet. If the artistic manipulation of plagiarism belonged to the conscious strategy of subversive infiltration in Prince's generation, which also included prominent artists such as Cindy Sherman, Barbara Kruger or Sherrie

Levine, then many young artists are simply no longer even aware of possible copyright violations. Growing up with the gush of the endless floods of images, the mind-set is clear: what has been put online is freely available – copyright or not.

«Free» was the name of the programmatic title of an exhibition in the New Museum of New York, which in 2010 also dealt with the phenomenon and the consequences of unrestrained and liberal contemporary artists handling foreign content. At the time American star photographer Roe Ethridge who continuously explored the boundaries between traditional photography and the pixel-containing jpeg aesthetics of freely accessible internet files, was in on it. «Nowadays collective experiences are based on a variety of simultaneously occurring experiences in a private environment, across all media, interwoven with public discourse, publicity and promotion. Today, the public has just as much to do with places of production and reproduction as the actual physical space» fellow artist Seth Price summarised in an essay, marking the exhibition event. Furthermore, «in this sense, a Pop Album can by all means constitute a more successful public work of art than a monument in an urban setting». With this sense of prevailing logic, it is no wonder that copyright lawyers not only tear their hair but also rub their hands.

IMPRESSUM

REDAKTION: MARGARETA VON BARTHA/RETO THÜRING | ÜBERSETZUNGEN: KATHARINA HUTTER DOSHI/SIBYLLE BLÄSI | LEKTORAT: ANJA-ELENA BRANDIS | KONZEPT/ GESTALTUNG: HARTMANNSCHWEIZER.CH | LITHOGRAFIE: BILDPUKNT AG | DRUCK: B&K OFFSETDRUCK GMBH | PAPIER: CYCLUS, 70GM2 | NÄCHSTE AUSGABE NR. 02/2012: MAI 2012 | EDITORS: MARGARETA VON BARTHA/RETO THÜRING | TRANSLATIONS: KATHARINA HUTTER DOSHI/SIBYLLE BLÄSI | EDITORIAL OFFICE: ANJA-ELENA BRANDIS | CONCEPT/DESIGN: HARTMANNSCHWEIZER.CH | LITHOGRAPHY: BILDPUKNT AG | PRINT: B&K OFFSETDRUCK GMBH | PAPER: CYCLUS, 70GM2 | NEXT EDITION NR. 02/2012: MAY 2012



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