



VON BARTHA
QUARTERLY REPORT 01/10



EINLEITUNG

01 10

NICHT OHNE STOLZ DARF ICH VERKÜNDEN: **UNSERE GALERIE BESTEHT SEIT 40 JAHREN** – UND MIT DIESER AUSGABE HABEN WIR DIE 6. AUSGABE DES QUARTERLY REPORT VERÖFFENTLICHT. DIE NEUE WEBSITE WURDE ZUM JUBILÄUM AUCH FERTIG. ES IST DER ERSTE (VON VIER!) VERSUCHEN, MIT DEM WIR ZUFRIEDEN SIND.

IN DER GARAGE FÄNGT DAS NEUE JAHRZEHT MIT EINER **GRUPPENAUSSTELLUNG** AN. SECHS UNSERER KÜNSTLER: **ANDREW BICK, DANIEL ROBERT HUNZIKER, KARIM NOURELDIN, MAGNUS THIERFELDER, JENS WOLF** UND **BEAT ZODERER** WERDEN ZUSAMMEN IN DER GARAGE

AUSSTELLEN. BEGLEITET VON **PERRINE LIEVENS**, DIE IM VORDEREN TEIL DER GALERIE IHRE NEUEN ARBEITEN ZEIGEN WIRD. DANIEL MORGENTHALER UND KAROLINA DANKOW HABEN SICH FÜR DIESE AUSGABE MIT DEN KÜNSTLERN AUSEINANDERGESETZT.

DIE NÄCHSTE AUFGABE FÜR UNS WIRD DANN DIE **TEFAF** SEIN. WIR BATEN JANINE GUNTERN, ÜBER DREI OBJEKTE AUS DEM MESSEANGEBOT ZU SCHREIBEN; EINEN PINGUIN VON HEMMERLE JUWELIERE, EINEN GOLDENEN POMANDER AUS DER SONG DYNASTIE BEI BEN JANSSENS ORIENTAL ART UND EIN MONUMENTALES BILD VON KONRAD KLAHECK, DAS WIR SELBST AN DIE MESSE MITNEHMEN WERDEN.

SCHNEE IST FÜR UNS GANZ ALLTÄGLICH UND UNSERE VERTRAUTHEIT MIT DER WEISSEN PRACHT – MIT DER WIR ROMANTIK, SCHNEESPORT UND DERGLEICHEN ASSOZIIEREN – LÄSST SCHNELL VERGESSEN, DASS DIE WAHRNEHMUNG NICHT IMMER SCHON DIESELBE GEWESEN IST. MIT IHR HAT SICH AUCH DAS VERHÄLTNISS DER KUNST ZUM SCHNEE ALS MOTIV UND GEGENSTAND VERÄNDERT. GERHARD STROHMEIER SCHREIBT EBEN DARÜBER UND NIMMT UNS MIT AUF EINE WINTERLICHE REISE QUER DURCH DIE KUNSTGESCHICHTE.

ÜBER **MEXICO CITYS KUNSTLEBEN** ZU SCHREIBEN KANN NUR SPANNEND WERDEN. MICHAEL SCHÄR WAR DORT UND BERICHTET DAVON; ZUSAMMEN MIT MARIANA PEREZ AMOR UND MIT AKTUELLEM BILDMATERIAL. HOT STUFF!

CHARLOTTE MATTER HAT SICH MIT **DAVID ROW** UNTERHALTEN UND FÜHRT UNS EIN IN DIE NÄCHSTE AUSSTELLUNG **IM CHESA**. WIR HABEN DAVIDS ENTWICKLUNG ÜBER JAHRZEHNTE VERFOLGT UND IHN BEREITS MEHRMALS AUSGESTELLT. IN S-CHANF WIRD ER ARBEITEN AUS VERSCHIEDENEN WERKPHASEN ZEIGEN.

DER FOTOGRAF **ROBERT BERGMAN** IST HIER IN EUROPA NOCH WENIG BEKANNT. ABER NACHDEM SIE DEN ARTIKEL VON CHRISTIAN SCHAERNACK GELESEN HABEN, WERDEN SIE BESTIMMT NACH IHM AUSSCHAU HALTEN. VIELLEICHT WIRD AUS DEM KÜNSTLER NIEMALS EIN «BLOCKBUSTER»; ABER DIESE ZEITEN SIND FÜR DIE MUSEEN SOWIESO VORBEI, MEINT MARKUS STEGMANN IN SEINEM ARTIKEL, IN DEM ER ÜBER DIE ZUKUNFT UND DIE MÖGLICHKEITEN DER MUSEEN IN UND NACH DER FINANZKRISE NACHDENKT.

GERADE HATTE DAS **BAUHAUS** JUBILÄUM. ZUM ABSCHLUSS DES JUBILÄUMS (UND QUASI ALS AUFTAKT FÜR EINE FORTLAUFENDE BESCHÄFTIGUNG MIT DIESER NACH WIE VOR ENTSCHEIDENDEN KUNSTEPOCHE) BESCHREIBT BENJAMIN ADLER EINEN GANZ **UNTYPISCHEN ENTWURF VON MIES VAN DER ROHE**. MAN KENNT VON DER ROHES EHER NÜCHTEREN STIL VON DEN BERÜHMTESTEN, TAUSENDFACH PRODUZIERTEN STÜHLEN – ABER DAS HIER IST GANZ ANDERS. GUT ZU SEHEN, DASS AUCH DIE BAUHÄUSLER GELEGENTLICH «AUSFLIPPEN» KONNTEN.

MARGARETA VON BARTHA

INTRODUCTION

IT'S NOT WITHOUT PRIDE THAT I MAY ANNOUNCE: **OUR GALLERY TURNS FOURTY** – AND IN ADDITION, THIS IS THE 6TH ISSUE OF THE QUARTERLY REPORT. ON THE OCCASION OF THE ANNIVERSARY, THE NEW WEBSITE IS UP AND RUNNING. IT IS THE FIRST (OF A TOTAL OF FOUR!) APPROACHES THAT WE ARE ACTUALLY HAPPY WITH.

THE GARAGE WILL START THE NEW DECADE WITH A **GROUP EXHIBITION**. SIX OF OUR ARTISTS WILL JOIN FOR A SHOW IN THE GARAGE: **ANDREW BICK, DANIEL ROBERT HUNZIKER, KARIM NOURELDIN, MAGNUS THIERFELDER, JENS WOLF** AND **BEAT ZODERER**. THEY WILL BE ACCOMPANIED BY **PERRINE LIEVENS**, WHO WILL SHOW HER NEW WORK IN THE ENTRANCE AREA OF THE GALLERY. DANIEL MORGENTHALER AND KAROLINA DANKOW HAVE TALKED TO THE ARTISTS AND TELL US ABOUT IT IN THEIR ARTICLE.

OUR NEXT ENDEAVOUR WILL BE **TEFAF**. WE HAVE ASKED JANINE GUNTERN TO WRITE ON THREE OBJECTS THAT WILL BE ON DISPLAY; A PENGUIN BY HEMMERLE JUWELIERE, A GOLD POMANDER DATING FROM THE SONG DYNASTY BY BEN JANSSENS ORIENTAL ART, AND A MONUMENTAL PAINTING BY KONRAD KLAHECK WHICH WE OURSELVES WILL BRING TO THE FAIR.

WE ARE VERY MUCH USED TO **SNOW** AND OUR FAMILIARITY WITH THE WHITE STUFF – WHICH WE ASSOCIATE WITH ROMANCE, WINTER SPORTS AND THE LIKE – MAKES US FORGET ALL TOO OFTEN THAT THE WAY WE PERCEIVE SNOW IS RATHER NOVEL. ALONG WITH THE NEW PERCEPTION, THE RELATIONSHIP OF ART TOWARDS SNOW AS A MOTIF AND AS A TOPIC HAS CHANGED. THIS IS EXACTLY WHAT GERHARD STROHMEIER WRITES ABOUT AS HE TAKES US ON A WINTER TRIP THROUGH ART HISTORY.

WRITING ABOUT **LIFE IN THE ARTS IN MEXICO CITY** WILL IN ANY CASE BE EXCITING. MICHAEL SCHÄR WAS THERE AND TELLS US ABOUT HIS VISIT; TOGETHER WITH MARIANA PEREZ AMOR AND ACCOMPANIED BY THE LATEST PICTURE MATERIAL. HOT STUFF!

CHARLOTTE MATTER HAS TALKED TO **DAVID ROW** AND INTRODUCES THE NEXT SHOW **IN CHESA**. WE HAVE BEEN FOLLOWING DAVID'S CAREER FOR DECADES AND WE HAVE HAD HIM FOR A NUMBER OF EXHIBITIONS. IN S-CHANF, HE WILL SHOW PIECES FROM VARIOUS PERIODS OF HIS WORK.

THE PHOTOGRAPHER **ROBERT BERGMAN** IS HARDLY KNOWN HERE IN EUROPE. BUT AFTER READING THE ARTICLE BY CHRISTIAN SCHAERNACK, YOU WILL KEEP AN EYE ON HIM. PROBABLY THIS ARTIST WILL NEVER BE A "BLOCKBUSTER". BUT THE TIMES OF THE BLOCKBUSTERS ARE GONE FOR MUSEUMS ANYWAY, AS MARKUS STEGMANN STATES IN HIS ARTICLE, IN WHICH HE REFLECTS ON THE FUTURE AND OPPORTUNITIES OF MUSEUMS DURING AND AFTER THE FINANCIAL CRISIS.

THE **BAUHAUS** HAS ONLY RECENTLY CELEBRATED ITS ANNIVERSARY. AS A CONCLUSION OF THIS ANNIVERSARY (AND AS A PRELUDE TO AN ONGOING PURSUIT OF THIS STILL VITAL ERA IN ART), BENJAMIN ADLER DESCRIBES A VERY ATYPICAL DESIGN BY MIES VAN DER ROHE. VAN DER ROHE'S RATHER CLEAN STYLE IS WELL KNOWN BY HIS FAMOUS CHAIRS, PRODUCED IN THOUSANDS – BUT THIS ONE IS COMPLETELY DIFFERENT. IT'S GOOD TO SEE THAT EVEN THE BAUHAUS DESIGNERS WENT WILD AT TIMES.

MARGARETA VON BARTHA

GET IN TOUCH: LESERBRIEFE@VONBARTHA.COM

TITELSEITE/FRONTCOVER:
DAVID ROW, GROUND ZERO, 1992, OIL AND WAX ON CANVAS, 195.6 X 304.8 CM (VIEW ROTATED -90°)

TEXT: DANIEL MORGENTHALER

WINKELADVOKATEN

FÜR LANGE ZEIT WAR IN DER KUNST FAST NUR DER BILDERRAHMEN RECHTWINKLIG. DAS ZWANZIGSTE JAHRHUNDERT ABER STROTZTE DANN NUR SO VON ECKEN UND KANTEN. UND DAS 21. SECHS KÜNSTLER ERMÖGLICHEN IN EINER GRUPPENAUSSTELLUNG EINEN AKTUELLEN AUGENSCHEIN.



ANDREW BICK, #16 2005/2009, INK, MARKER PEN, PENCIL AND WATER COLOUR ON PAPER AND GLASSINE PAPER, 44.5 X 54.5 CM (EACH)

Daniel Morgenthaler ist freier Kunstkritiker und lebt in Zürich. Er schreibt regelmässig für den Quarterly Report.

Das «Schwarze Quadrat» des russischen Suprematisten Kasimir Malewitsch liess 1915 nicht viel übrig. Es war das schwarze Loch, das beinahe sämtliche Abbildungsversuche des Menschen ein für allemal verschluckt hätte. Doch etwas liess selbst dieses letzte Gemälde – immerhin ein Quadrat – leben: den rechten Winkel. War es die Erleichterung darüber, dass wenigstens etwas übriggeblieben war, die so viele Künstler des 20. Jahrhunderts – von den Kubisten bis zu den Konkreten – dazu brachte, mit dem rechten Winkel zu arbeiten?

Jedenfalls scheint diese Erleichterung bis heute, fast hundert Jahre danach, anzuhalten. Noch immer malen Künstler den rechten Winkel neu ab, setzen ihn zu skulpturalen Würfeln zusammen, oder stauchen ihn zu Dreiecken. Nun könnte man sagen, nur weil der Winkel damals als Einziger überlebt hat, braucht man ihn nicht dermassen zu beanspruchen, wie es auch heute noch geschieht. Irgendwann ist auch er erschöpft. Aber: Das ist noch kein Grund, ihn und das sich aus ihm ableitende Formenvokabular einfach ruhen zu lassen und sich nicht auch im 21. Jahrhundert weiter damit zu beschäftigen, findet Andrew Bick (*1963 in Coleford, England):

«IN IHRER HEUTIGEN ARBEIT SIND SICH KÜNSTLER BEWUSST, DASS DER KLASSIZISMUS VON FRÜHER ABSTRAKTER KUNST SEINE EIGENEN WIDERSPRÜCHE IN SICH TRÄGT, DIE AUF SPIELERISCHE UND SCHRÄGE ART AUFGENOMMEN WERDEN UND DABEI IHRE EIGENE NARRATION ENTWICKELN KÖNNEN. WARUM ABER SOLCHE STRATEGIEN, WENN MUSEEN SCHON GANZE SAMMLUNGEN MIT DEN HELDEN ABSTRAKTER FORM BESITZEN? GANZ EINFACH, WÜRDE ICH SAGEN, WEIL JEDE GENERATION AUF DIE PHÄNOMENE, DIE SIE UMGIBT, AUFMERKSAM GEMACHT WERDEN MUSS. IN EINER ZEIT, IN DER FRAGEN DES UMWELTSCHUTZES, DES GESCHLECHTS, DER ETHNIE UND DER IDENTITÄT DOMINIEREN, MUSS SICH ABSTRAKTION GENAU SO WIE ALLES ANDERE RE-FORMIEREN. INDEM SIE UNS LEHRT, DASS DIE DINGE KOMPLEXER SIND ALS SIE SCHEINEN, MACHT SIE EINE WICHTIGE SOZIALE UND POLITISCHE AUSSAGE, DIE MIT VERLANGSAMUNG, MIT DER WIEDERVERWERTUNG VON IDEEN UND BILDERN UND MIT DEM VERZICHT AUF VOREILIGE SCHLÜSSE ÜBER IDENTITÄT ZU TUN HAT.»

ANDREW BICK

Es ist dieser stetige Wille zur Re-Formation, die den rechten Winkel und seine verwandten abstrakten Ausformungen auch heute noch weiterleben lässt. Und tatsächlich stellen sich bei ihm Fragen der Identität und deren allzu rascher Zuweisung besonders dringlich: Kaum etwas ist so schnell verwechselt wie zwei Linien, die rechtwinklig aufeinandertreffen. Oder wer könnte schon die vier Ecken des «Schwarzen Quadrats» auseinanderhalten? Karim Noureldin (*1967 in Zürich) vielleicht:

«Es gibt Werke von anderen Künstlern, bei denen ich das Gefühl habe, dass sie etwas zeigen, was ich in meiner eigenen künstlerischen Arbeit ebenfalls auszudrücken versuche. Und darum bin ich manchmal fast etwas enttäuscht, dass es nun schon existiert: Die Wandarbeit «RLF_30» von Daniel Robert Hunziker, die «Kringel»-Zeichnungen von Beat Zoderer, das Werk «Variant (take away the memories)» von Andrew Bick, «08.71» von Jens Wolf oder einige aktuelle Zeichnungen von Magnus Thierfelder: Schade, existieren sie schon!

Aus Erfahrung weiss ich aber auch, dass sich diese Werke trotz einigen ähnlichen Ecken und Kanten von meiner eigenen Arbeit doch wesentlich unterscheiden: Zum Glück!» Eine Unterscheidbarkeit, die sich auch in einem Gedankenexperiment zeigt: Was sähe wohl jeder einzelne dieser Künstler, wenn er das schwarze Quadrat vor sich hätte? Und wie könnte er diesen vermeintlichen Endpunkt aller Kunst als Ausgangspunkt für eigene Arbeiten verwendet haben?

IKONISCHES HÄUSCHEN. Karim Noureldin selbst würde in Malewitschs Werk vielleicht am ehesten einen Baustein erkennen, der sich beliebig vervielfältigen, drehen und wenden und ergänzen lässt. Wie er es für seine typisch ortsspezifische Wandmalerei «Jetty» (2009) in der Chesa von Bartha in S-chanf getan hat: Ein schwarzes Viereck balanciert hier auf einer Ecke, wurde ausgehöhlt und durch ein Gerüst roter Linien mit zig anderen verstrebt. Auch Magnus Thierfelder (*1976 in Glumslöv, Schweden) baut quasi am Quadrat weiter: Er setzt ihm für die Installation «Disintegration» von 2008 ein Dach in Form eines schwarzen Dreiecks auf – schon ist alle Ultra-Abstraktion verfliegen, und das Nichtbedeutende schlechthin wird zum ikonischen Häuschen. Oder er kombiniert vier schwarze Quadrate an der Wand und macht daraus ein Fenster, das vielleicht den tiefdunklen Nachthimmel zeigt. Das Schwarz Malewitschs ist schliesslich nicht das einzige Schwarz auf der Welt.

Für Beat Zoderer (*1955 in Zürich) wäre es wohl ausserdem eindeutig zu schwarz. Zwar hat er mit «Transparente Ordnung» 1991 ebenfalls ein Quadrat geschaffen. Allerdings ging er dabei noch ökonomischer vor als Malewitsch – der einfach schwarze Farbe auf die Leinwand strich – und steckte schlicht drei Sichtmappchen zu einer beachtlichen Farbskala zusammen. Und auch heute lässt Zoderer der Farbe lieber freien Lauf, als sie in einem Quadrat einzusperren: In «Kaskade No.



3/09» von 2009 kanalisiert er zwar die Farbe in den Wellen einer Polyesterwellplatte, fliessen darf sie aber ruhig unregelmässig. Jens Wolf (*1967 in Heilbronn) bringt ebenfalls Farbe ins Spiel, indem er das epochale Werk Malewitschs wohl als das versteht, was es nach allen esoterischen Deutungsversuchen halt immer noch ist: Eine grundierte Leinwand. In «08.71» von 2008 benutzt er eine schwarze Fläche, um darauf mit Farbe und Winkeln herumzuhantieren. Auch hier gelingt es dem schwarzen Grund nicht, alles Gemalte zu verschlucken, sondern er schafft vielmehr ein von jeglicher Figuration befreites Feld, das unbelastet neu bespielt werden kann – auch wenn eine weiss grundierte Leinwand natürlich benutzerfreundlicher wäre.

SPRACHE UND ABSTRAKTION. Daniel Robert Hunziker (*1965 in Walenstadt) wiederum könnte im schwarzen Quadrat auch einen ins Riesenhafte vergrösserten typografischen Punkt erkannt haben. Was aber ebenfalls nicht heisst, dass der Fliesstext der Abstraktion bei Malewitschs übergrosem Satzzeichen aufzuhören hat: Hunziker schreibt ihn nämlich mit dem Wort «Neon» in seiner gleichnamigen Arbeit von 2009 weiter. Obwohl die Wandkonstruktion aus rohen Metallrohren auf den ersten Blick als reine, verwinkelte Formsache erscheint, lässt der Titel der Arbeit darin plötzlich die Buchstaben N, E und O erkennen. Die geschriebene Sprache ist ja auch nichts als eine weitere Form von Abstraktion.

Andrew Bick schliesslich lässt dem kompromisslosen schwarzen Viereck Bartstopplern wachsen. Wie bitte? Ja genau, er ergänzt die harten Kanten und Winkel, die Malewitsch übrig gelassen hat – die «glattrasierten» Formen, wie er sie nennt – mit gestischen, «unrasierten» Figuren. Und weicht

damit das Spielverbot, das die Verbotstafel Malewitschs so plakativ vorgibt, wieder durch spielerische Elemente auf. Nur konsequent, dass er mit «Variant (take away the memories)» von 2007 ein gräulich-weisses Rechteck geschaffen hat: Ein solcher Bart würde dem fast hundertjährigen Malewitsch-Werk mittlerweile wachsen.

Wahnsinn, wie viel ein simples schwarzes Quadrat eben doch noch übrig lässt.

MAGNUS THIERFELDER, THE GREAT IN THE SMALL, 2008, RUBBER, SIZE VARIABLE



FAIR AND SQUARE

FOR A LONG TIME IN ART, THE FRAME USED TO BE THE ONLY RECTANGULAR THING IN ART. THE 20TH CENTURY, THEN, WAS OVERFLOWING WITH NOOKS AND EDGES. AND WHAT ABOUT THE 21ST? IN A GROUP EXHIBITION, SIX ARTISTS MAKE FOR AN INSPECTION OF THE CURRENT.

The “Black Square” by Russian surrealist Kasimir Malevich in 1915 did not leave much space. It was the black hole that was just next to swallowing all mankind’s approaches to illustrate. But there is something that this last painting – a rectangle – always left room for: the right angle. Was it the relieve that something had been left that made so many 20th century artists – from cubists to the concretists – work with right angles?

At any rate, this relieve seems to have lasted until today, almost a hundred years later. Still, artists depict the right angle, compose it in sculptural cubes or compress it in triangles. Now, what you could say is that only because the angle is the only thing that survived back then, there is no reason to strain it as much as it is the case today. Even the angle will be exhausted eventually. But: that is no reason to just leave it and with it the vocabulary of form that derives from it. And there is no reason either to restrain from dealing with it in the 21st century, as Andrew Bick (*1963 in Coleford, England), states:

«WORK BEING MADE NOW REALIZES THAT THE CLASSICISM OF EARLY ABSTRACTION CONTAINS ITS OWN CONTRADICTIONS AND THESE CAN BE REVISITED IN WAYS THAT ARE PLAYFUL, STRANGE AND MAY EVEN CONTAIN THEIR OWN NARRATIVE. SO WHAT MIGHT BE THE USE OF SUCH STRATEGIES WHEN MUSEUMS ALREADY HAVE COLLECTIONS OF THE CANONICAL HEROES OF THE ABSTRACT FORM? SIMPLY, I WOULD SUGGEST THAT EVERY GENERATION NEEDS A NEW CALL TO PAY ATTENTION TO THE PHENOMENA THAT ARE AROUND THEM. IN AN AGE WHERE QUESTIONS ABOUT THE ENVIRONMENT, GENDER, RACE AND IDENTITY ARE THE DOMINANT ONES, ABSTRACTION HAS HAD TO RE-FORM ITSELF ALONG WITH EVERYTHING ELSE. TO THIS END ITS USE IN LEARNING TO SEE THAT THINGS ARE MORE COMPLEX THAN THEY INITIALLY SEEM CARRIES AN IMPORTANT SOCIAL AND POLITICAL MESSAGE THAT IS TO DO WITH SLOWING DOWN, RECYCLING IDEAS AND IMAGES AND REFUSING TO MAKE ASSUMPTIONS ABOUT IDENTITY.»

ANDREW BICK

JENS WOLF, 08.71, 2008, ACRYLIC ON PLYWOOD, 240 X 172 CM



pointing, to see that it already exists: the wall piece “RLF_30” by Daniel Robert Hunziker, the curl drawings by Beat Zoderer, the piece titled “Variant (take away the memories)” by Andrew Bick, “08.71” by Jens Wolf and some of Magnus Thierfelder’s recent drawings: a pity that they exist already! However, by my own experience I know that these works differ from my own despite of some similar angles and nooks: lucky me!.”

“There are pieces by other artists that make me feel as if they showed something that I myself am trying to express. At times, this is almost disapp-

them have utilized this seeming dead end for all art to go on with his own work?

ICONIC HOUSE. Karim Noureldin would most probably see Malevich’s piece as a component which can be duplicated, turned around, flipped and complemented at will. Just like he did in his typical site-specific mural “Jetty” (2009) in the Chesa von Bartha in S-chanf: a black square balances on one corner, has been hollowed out and struted to dozens of others by a structure of red lines. Magnus Thierfelder (*1976 in Glumslöv, Sweden) builds on the basis of the rectangle as well: in “Disintegration” (2008), he fits it with a black triangular roof – and all of a sudden, all ultra-abstract is gone, the symbol of insignificance becomes an iconic house. Or he combines four black rectangles on the wall and turns them into a window through which you seemingly see the pitch-black night sky. Malevich’s black, after all, is not the only black in the world. Beat Zoderer (*1955 in Zurich) would probably just find it clearly too black. He may have created a rectangle as well in “Transparent Order” (1991). But he approached the matter in an even more economic way than Malevich – who did nothing but apply black color to a canvas – by simply assembling three transparent folders to create a remarkable multitude of colors. And still today, Zoderer prefers releasing color to confining it to a rectangle: in “Kaskade No. 3/09” (2009), he channels color within the surges of a corrugated polyester sheet, but he leaves it to flow on its own. Jens Wolf (*1967 in Heilbronn), introduces color as well, by understanding Malevich’s epochal piece to be what it is in the end, even after all attempts of esoteric interpretation: a

Daniel Morgenthaler is an art critic living in Zurich. He is a regular contributor to the Quarterly Report.

GARAGE

GROUP SHOW
06.02.2010 – 24.04.2010
ANDREW BICK, DANIEL ROBERT HUNZIKER
KARIM NOURELDIN, MAGNUS THIERFELDER
JENS WOLF AND BEAT ZODERER
OPENING: 05.02.2010, 6 – 9 P.M.



DANIEL ROBERT HUNZIKER, NEON I, 2009, METALLROHRE ROH, 128 X 220 X 19 CM

primed canvas. In “08.71” (2008), he uses a black surface as a ground for playing with color and angles. Here as well, the black priming does not manage to swallow up all that is painted on it, but Wolf creates an area that is free of the figurative and which can be utilized anew – although a canvas primed in white might have probably been more usable.

LANGUAGE AND ABSTRACTION. Then again, Daniel Robert Hunziker (*1965 in Wallenstadt) could have perceived the black spare as a giantically scaled typographic dot. However, this does not mean that the continuous text of abstraction necessarily stops with Malevich’s outsized punctuation mark: Hunziker continues to write it, by the word “Neon” in the same-named piece from 2009. Although the wall installation consisting of raw metal tubes may seem like a pure matter of form full of nooks and crannies at first sight, the title of the piece makes the letters N, E and O appear within. Written language is nothing but another way of abstraction.

Andrew Bick, finally, has stubbles grow on the merciless black square. Come again? Yes, indeed, he complements the hard edges and angles left by Malevich – the “clean-shaven” forms, as he puts it – by gestural, “unshaved” figures. And thus, by playful elements, he dissolves the ban to play that was set so boldly by Malevich’s prohibition sign. And it is as a consequence that he has created a greyish-white rectangle in “Variant (take away the memories)”: a beard that a piece like the one by Malevich, almost a hundred years old, would have grown until now.

Remarkable, how much room a simple black square can leave for others nonetheless, isn’t it?

EIN THRON FÜRS BAUHAUS

Im Ernst: Hätten Sie diesen Stuhl als Bauhausentwurf erkannt? Erst vor wenigen Jahren war es dem Bauhausarchiv in Berlin möglich, das bis dahin nur auf Fotografien überlieferte und längst verschollen gelaubte Möbelstück zu erwerben. Marcel Breuer, der das Holzgestell entworfen und in Handarbeit gefertigt hatte, diente der wuchtige Sessel als Ausgangspunkt für seine Fotomontage «Bauhaus Film, fünf Jahre lang». Darauf dokumentiert er die Entwicklung des Sitzmöbels mit fünf eigenen Entwürfen – unter anderem auch mit dem berühmten Clubfauteuil aus Stahlrohr für Kandinsky als Vorstufe zur leicht ironischen Vision einer Luftsäule, die das Sitzmöbel in Zukunft ganz ersetzen soll. Wie aber kann Breuer dieser klobige thronartige Stuhl als Grundlage für die leichten und klaren Bauhausklassiker dienen?

Der neunzigste Geburtstag des Staatlichen Bauhauses in Weimar gab im letzten Jahr mit nicht weniger als drei Ausstellungen Gelegenheit, sich von den Anfängen des Bauhauses einen Eindruck zu verschaffen – einer Ausbildungsstätte, die keine fünfzehn Jahre Bestand hatte, 1933 ihre Tore für immer schliessen musste und dennoch wie keine andere Institution als Synonym für die Moderne steht: Ihre Errungenschaften sind als Bilder und Skulpturen, als Architektur, Möbel und Alltagsgegenstände zu festen Bestandteilen unserer Umgebung geworden.

BALLAST-FREI. Als ihr leitendes Gestaltungsprinzip wird immer wieder der Funktionalismus genannt – die Vorstellung also, dass sich die Formgebung aus den funktionalen Anforderungen an einen Gegenstand ableiten lasse. Damit erklärt sich dann auch der als modern empfundene Verzicht auf Ornamente und die Schlichtheit der Entwürfe. Zu dieser Auslegung haben die Bauhäusler zu einem guten Teil selbst beigetragen, indem sie für sich in Anspruch nahmen, die Lebenswelt des Menschen vom repräsentativen Ballast zu befreien und stattdessen die Brauchbarkeit in den Vordergrund zu stellen.

Breuers Afrikanischer Stuhl scheint diesen Anspruch freilich in keiner Weise zu erfüllen. Gerade deshalb gibt er Anlass, die Vorstellung von der Funktionalität als dem Grundprinzip des modernen Möbelentwurfs zu hinterfragen.

Breuer bearbeitete die Planken mit einfachem Schnittwerkzeug und verwendete grobe Dübel für die Holzverbindungen. Gunta Stölzl zog die Kettfäden für die textile Sitz- und Rückenlehne direkt ins Holz ein, so dass die

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

Holzkonstruktion gleichsam zum Webstuhl wurde, auf dem sie den in erdigen Farbtönen gehaltenen Stoff weben konnte. Am fertigen Möbelstück bleiben die einfachen Mittel, mit denen der Stuhl geschaffen wurde, sichtbar. Ganz im Gegensatz zur später angestrebten seriellen Herstellung, kehren Breuer und Stölzl bewusst die handwerkliche Fertigungsweise nach aussen. Der Afrikanische Stuhl wird damit von der Überzeugung beseelt, dass ein Möbelstück Ausdruck einer unverstellten und wahrhaftigen Gesinnung sein soll, die sich in einer bestimmten Form der Herstellung manifestiert.

AUTHENTIZITÄT DES DESIGNS. Breuer und Stölzl finden die Vorbilder für diesen authentischen Ausdruck in den Erzeugnissen der sogenannten «Wilden» und «Primitiven», deren Masken und Idole Picasso und viele andere Künstler bereits einige Jahre vorher beeindruckt hatten. Diese vom religiösen Kult geprägten Objekte entzogen sich den Kategorien abendländischer Kunst und verkörpern in den Augen der westeuropäischen Avantgarde ein echtes und zugleich freies Kunstschaffen. Nicht zufällig orientieren sich deshalb die jungen Bauhausauschüler, sowohl beim Entwurf als auch bei der Herstellung, an archaischen Vorlagen. In der Rückbesinnung auf diese ursprünglichen Formen versuchen sie, den Stilzweigen ihrer Zeit zu entgehen und setzen zugleich die Grundlage für einen Neuanfang. Vor diesem Hintergrund liegt das Hauptanliegen des modernen Möbelentwurfs nicht primär in seiner Funktionalität, sondern im Bemühen, ein Gefühl der Authentizität zu vermitteln.

TEXT: BENJAMIN ADLER

A THRONE FOR BAUHAUS

BAUHAUS HAS CELEBRATED ITS 90TH ANNIVERSARY LAST YEAR. A LONG-LOST DESIGN FOR AN “AFRICAN CHAIR” THAT SOMEHOW DOES NOT FIT OUR IMAGE OF THE CLEAR CONSTRUCTIVIST TENDENCIES OF THIS STYLE PROVES THAT DISCOVERIES DATING FROM THIS ERA ARE STILL POSSIBLE EVEN TODAY.

Seriously, would you have recognized that this chair is a Bauhaus design? It was only a few years ago that the bauhaus-archive in Berlin had the opportunity to buy this piece of furniture of which, up until then, only photographic prove existed and which had long believed to be lost. For Marcel Breuer, who had designed and manufactured the wooden frame, the weighty armchair was a point of departure for his montage titled “Bauhaus Film, fünf Jahre lang”. In it, he documents the development of seating furniture by reference to five of his own designs – among others the famous steel tube club chair made for Kandinsky as a preliminary stage of the slightly ironic vision of an air hose which was to entirely replace seating furniture in the future. But how can this massive throne-like chair be a basis for the light and clear classics of Bauhaus design? The 90th anniversary of the Bauhaus-University in Weimar last year provided, in no less than three exhibitions, the opportunity to get an overview of the beginnings of Bauhaus – an education institution which did not last for more than 15 years, which had to be closed in 1933 and which yet keeps on being

DAS BAUHAUS FEIERTE LETZTES JAHR SEINEN 90. GEBURTSTAG. DASS ENTDECKUNGEN NACH SO LANGER ZEIT AUCH IN DIESER EPOCHE IMMER NOCH MÖGLICH SIND, ZEIGT EIN LANGE VERSCHOLLENER ENTWURF FÜR EINEN «AFRIKANISCHEN STUHL». DER NICHT SO RECHT IN UNSER BILD DES KLAREN UND FUNKTIONALISTISCHEN DIESER STILS PASSEN WILL.



GALT ÜBER 80 JAHRE LANG ALS VERSCHOLLEN – MARCEL BREUERS UND GUNTA STÖLZLS «AFRIKANISCHER STUHL»
© BAUHAUS-ARCHIV BERLIN, PHOTO BY HARTWIG KLAPPERT

synonymous for modernity all the same: its achievements, paintings and sculptures, architecture, furniture and objects for everyday use have become an inherent part of our environment.

FREE OF BALLAST. As its leading design principle, time and again, functionalism comes up – the imagination that the form of an object is derived from its functional requirements. Thus the abdication of ornaments, perceived as modern, as well as the simplicity of the designs finds its explanation. The Bauhaus designers themselves have contributed a fair share to this interpretation by claiming to strip mankind’s Lebenswelt of its representational ballast and to concentrate on usability instead.

Breuer’s African Chair, however, does not seem to fulfil this requirement in any way. This is exactly why it can serve to question the interpretation of functionality as a basic principle of modern furniture design.

Breuer treated the planks using simple carving tools and used rough pegs for the wood joints. Gunta Stölzl inducted the warps for the textile seating and backrest into the wood directly, turning the construction into a loom to weave the earth-tone-colored fabric. The finished piece of furniture still shows the simple means of its production. Entirely contrary to the ideal of serial production aimed for in later years, Breuer and Stölzl deliberately turn the mechanic production technique to the outside. The African Chair is thus animated with the conviction that a piece of furniture should be an expression of an unobstrued and truthful attitude manifested in a particular way of production.

AUTHENTICITY OF DESIGN. Breuer and Stölzl find their role models in the objects created by the so-called “savages” and “primitives”, the masks and idols by which had impressed Picasso and many other artists few years earlier already. These objects, coined by religious cults, were not identifiable to the categories of occidental art and, in the eyes of Western Europe avant-garde, were a symbol for authentic and at the same time free artistic work. It is not by coincidence, then, that the still young Bauhaus disciples, in design as well as in production, orient themselves by archaic references. In the return to these aboriginal forms, they strive to escape their days’ constraints of diction while at the same time setting the basis for a fresh start. With this background in mind, the main concern of modern furniture design is not primarily in its functionality, but in the aim to mediate a feeling of authenticity.

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

SNOW LANDSCAPES

SNOW DOES NOT HAVE, AND HAS NEVER HAD, THE SAME CONNOTATIONS IN ALL CULTURES. IN THE EUROPEAN HISTORY OF LANDSCAPES, YOU WILL NOT FIND MUCH PROVE OF A POSITIVE CONNOTATION OF THE WHITE STUFF. FOR CENTURIES, THE COLD AND THE LIFE-THREATENING ASPECTS HAVE DOMINATED.



PIETER BRUEGHEL THE ELDER, RETURN OF THE HUNTERS, 1565, OIL ON OAK, 117 X 162 CM

© GEMÄLDEGALERIE DES KUNSTHISTORISCHEN MUSEUMS, WIEN

Melbourne, November 2009, in roaring heat at 39 degrees centigrade, preparations are being made for Christmas, for the big “Christmas Pagan” parade. The Santa Claus stockings read “Let it snow! Let it snow! Let it snow”. Christmas in Down Under: an ironization of the cultural and economic meaning of snow in the Western World!

tures, snow has experienced manifold meanings and ratings and has been provided with the respective symbolic significance.

One of the famous landscape paintings of Europe is dedicated to the relationship of man towards snow at the time. Pieter Bruegel’s *Return of the Hunters* (Ill. 1) shows us an ambivalent relationship of mankind towards

pack of dogs rather big. The center of the painting sets the stage for a wintery game: snow can be fun, too! The children’s play on the ice, sledding, ice shooting, ice hockey, dancing on ice, makes for a compact compilation of all playful activities involving snow and ice practised at the time, around 1565. Behind them, the alpine idols of rugged wintery mountains, dangerous and beautiful at the same time, frame the painting in the background, anticipating the longing which, centuries later, shall attract humans into exactly those mountains. Bruegel’s painting corresponds to the arising interest in landscapes in the early days of modern times. In this interest in landscapes, an aesthetic interest really, the reckoning and the collecting of special – in the sense of the word: outstanding – landscapes plays a very central role.

In the European history of landscapes, you will hardly ever find signs of a positive connotation of snow. The focus is mostly on the cold and life-threatening aspects of snow. Descrip-

tions of avalanches which threatened the pilgrims’ travels from the North to Rome, as well as the Roman descriptions of Hannibal’s crossing of the alps who allegedly, enraged over his losses, rammed his lance into the snow of an alpine pass. Or Livius’ report of Caesar’s voyage over the Alps who, abhorred of mountains, permanent snow and ice, had drawn the curtains of his palanquin.

SNOW, PAINTED INTO ROCK. But there are older paintings, approximately four thousand years old, in which snow plays a role. Stone paintings and petroglyphs, discovered in northwestern Russia and in northern Norway, show humans on long boards, presumably hunters; sticks, spears and bows and arrows in the drawings indicate this. The gliding movement on snow and ice which in some cultures is still practised as a facilitation for transport and locomotion, forms an important part of the adaptation to nature. The clearing of the path for sleds and carts, the “breaking” of the snow, was necessary to make traffic possible for loads and persons in winter, the gliding nature of snow was utilized for the transport of heavy loads – logs and hay bales – using sleds, and it is still, until today, being practised in some alpine valleys. These everyday practices in connection with common kinds of perception of snow, though, are – with few exceptions in the newer production of art (like Margeritha Spiluttini’s architectural photography) – not subject to the artistic production of paintings and to the romantic connotation of snow.

MICROSCOPIC BEAUTY. The beautiful aspect of snow became apparent in the aesthetics of natural sciences soon after Bruegel’s winter landscapes: the snow crystal as an object of examination and research. In 1611, Johannes Kepler wrote a small essay titled *Of hexagonal snow*, = *Strena seu de nive sexangula*, in which he did not only describe the form but went further to pose the natural scientific question of the formation of snow. The microscope, invented around that time, provided the means to look at the infinite variations of snowflakes; it was only later that, in the 19th century, accompanying the spread of photography, a literal flood of images of snow crystals

ROBERTSON KÄPPELI, UNTITLED, 2009, INDIAN INK AND WATERCOLOUR ON PAPER, 97,5 X 146 CM



was unleashed. A museum in Vermont is dedicated to Wilson Bentley, probably the most renowned snow crystal photographer. Bentley’s perception of the snow star includes Christian aspects – God’s noble creation – as well as the fascination of scientific revelation and the experienceability of the world on the basis of the senses.

The perception of snow, then, includes diverse aspects which at times may be contradictory, even within a single culture. While reports on the Rocky Mountains of the 19th century predominantly focus on the dangers of snow and the threat of the cold, we find, at the same time, both danger and fascination in the texts of John Muir, founder of Sierra Club and deeply religious mountain writer. Besides winter adventures in which he barely managed to survive, he describes the aesthetic quality of the mountain experience. Muir, for instance, makes avalanches sing like birds, but come down in roaring thunder as well: “After snowstorms come avalanches, varying greatly in form, size, behaviour and in the songs they sing... Most delightful it is to stand in the middle of Yosemite on still clear mornings after snowstorms and watch the throng of avalanches as they come down, rejoicing, to their places, whispering, thrilling like birds, or booming and roaring like thunder.” (John Muir, *The Yosemite*, New York 1962, p. 33).

GLACIAL GLOW. The exaggeration of perception in the mode of the sublime can be found in songs and hymns as well, an excellent example of which is the Swiss psalm, that combines snow, alps and the noble and stylizes them into an element of Swiss national identity.

“When the morning skies grow red, and over us their radiance shed Thou, O Lord, appeareth in their light when the alps glow bright with splendor, pray to God, to Him surrender”

The alpine glow, a lighting phenomenon taking place in snow and glaciers, is not only a sign of a special cultural charge of the perception of snow, but of the simple fact that snow does not always come in white, too. Reflected by the snow, light allows for the sensation of a fascinating multitude of colours and becomes a multifarious inspiration for painting. Claude Moner’s *Magpie* shows the role of light in the perception of snow. Snow, in his paintings, becomes a glistening source of light. And truly, up in the north, snow brightens the long nights: Monet had followed snow all the way up to Norway; spectacular light studies were the result.

Giovanni Segantini painted mountain landscapes in radiantly colourful light, but provided them with a symbolic skin, too, made them an emotional happening, for instance in the painting titled *Death*. The gleaming snow landscape bears a mourning soul. Snow, in his paintings, becomes a carrier of moral implications as well, like in *The Bad Mothers*, a landscape of cold emotion.

But especially the arts allow for a humorous distance to the fascination, to accumulated emotional charges, which snow landscapes were aesthetically cast with. Mass winter sports have provided motives not only for Tirolian snow painter Alfons Walde in his ironization of the *Bergfexen*. Franz Sedlaceks *Übungswiese* makes the viewer smile at the clumsy hurly-burly in the snow. And Peter Fischli and David Heubels free snow from the perceptual mode of the sublime: *In the Mountains* (Ill. 2), an installation with feather-beds and bolsters, puts the winter sport industry, an industrial tourism landscape, re-enacted by lift facilities and cable cars, to bed. The artists indicate that it is really us who in our perception bring landscapes, snow landscapes, to life, like philosopher Lucius Burckhardt put it: “Landscape is a trick of perception which allows us to perceive heterogeneous things as being a unity.”

SCHNEELANDSCHAFTEN

SCHNEE BEDEUTETE UND BEDEUTET NICHT IN ALLEN KULTUREN SEIT JEHER DASSELBE. IN DER EUROPÄISCHEN GESCHICHTE DER LANDSCHAFT ETWA IST NUR WENIG VON EINER POSITIVEN BEDEUTUNG DER WEISSEN PRACHT ZU FINDEN. FÜR JAHRHUNDERTE STANDEN DIE KÄLTE UND DAS LEBENSBEDROHENDE IM VORDERGRUND.



PETER FISCHLI/DAVID WEISS: IN THE MOUNTAINS, 1979, PHOTOGRAPHY, EDITION 2/3, 68 X 98,5 CM

KUNSTHAUS ZÜRICH VEREINIGUNG ZÜRCHER KUNSTFREUNDE, GRUPPE JUNGE KUNST © 2009 KUNSTHAUS ZÜRICH

Melbourne, November 2009: bei 39 Grad Celsius brütender Hitze werden die Vorbereitungen für Weihnachten, für die grosse Parade «Christmas Pagan» getroffen. Auf den Santa-Claus-Stockings ist zu lesen: «Let it snow! Let it snow! Let it snow». Christmas Down Under: eine Ironisierung der kulturellen und ökonomischen Bedeutung von Schnee in der westlichen Welt!

Schnee ist eine Klimaerscheinung: Niederschlag in Form von Wasserkristallen, auf ca. 80% des Festlandes der Erde möglich. Für viele Menschen ist Schnee daher eine reale Erfahrung. Schnee ist aber auch eine Vorstellung und Imagination, wie uns Weihnachten auf der südlichen Hemisphäre zeigt, und dadurch ebenso ein Kulturgegenstand: in der Geschichte vieler Kulturen hat Schnee ganz unterschiedliche Bedeutungen und Bewertungen erfahren, hat jeweilige symbolische Signifikanz erhalten.

Eines der berühmten Landschaftsgemälde Europas ist dem Verhältnis der Menschen seiner Zeit zum Schnee gewidmet. Pieter Breughels *Die Heimkehr der Jäger* (Abb. 1) zeigt uns eine ambivalente Beziehung der Menschen zum Schnee. Die heimkehrenden Jäger mühen sich durch tiefen Schnee, durch die Kälte gebeugt, eingemummelt stapfen sie an einer Schenke vorbei, vor der gerade eine winterliche Arbeit erledigt wird, Schlachten und Verarbeiten eines Schweines. Das Schild der Schenke hängt schief, nach einem Wintersturm? Die Beute der Jäger scheint eher mager, die Hundemeute gross. Im Zentrum des Bildes ist die Bühne winterlichen Spiels: Schnee kann auch vernüchlich sein! Das Spiel der Kinder auf dem Eis, Schlittenziehen, Eisschiessen, Eishockey, Eistanzen, stellt eine kompakte Zusammenstellung aller möglich zu dieser Zeit, um 1565, praktizierten spielerischen Umgangsformen mit Schnee und Eis dar. Dahinter sind die schroffen winterlichen Berge alpiner Vorbilder zu sehen, gefährlich und gleichzeitig schön rahmen sie das Bild im Hintergrund ein, die Sehnsucht vorwegnehmend, die Jahrhunderte später die Menschen auf eben diese Berge locken wird. Breughels Bild entspricht dem aufkommenden Interesse an Landschaften in der frühen Neuzeit. In diesem Interesse an Landschaft, einem eigentlich ästhetischen Interesse, spielt das Betrachten und das Sammeln von Bildern besonderer – im Wortsinn: herausragender – Landschaften eine ganz zentrale Rolle.

In der europäischen Geschichte der Landschaft ist wenig von einer positiven Bedeutung von Schnee zu finden. Zumeist stehen die Kälte und das Lebensbedrohende des Schnees im Vordergrund. Beschreibungen von Lawinenabgängen, die die Pilgerreisen aus dem Norden nach Rom bedrohten, ebenso wie die römischen Beschreibungen des Zugs Hannibals über die Alpen, der angeblich, voll Zorn über seine Verluste, den Schnee auf einem Alpenpass mit seiner Lanze durchbohrte. Oder der Bericht von Livius über Caesars Reise durch die Alpen, der, voller Abscheu vor den Bergen, vor ewigem Schnee und Eis, die Vorhänge vor die Fenster seiner Sänfte gezogen hatte.

SCHNEE, IN DEN FELS GEMALT. Doch es gibt auch ältere Bilder, etwa viertausend Jahre alt, in denen Schnee eine Rolle spielt. Felsmalereien und -zeichnungen, wie in Nordwesten Russlands und in Nord-Norwegen gefunden wurden, zeigen Menschen auf langen Brettern, vermutlich Jäger; darauf weisen Stöcke, Speere und Pfeil und Bogen in den Felszeichnungen hin. Die gleitende Bewegung im Schnee und auf Eis, in manchen Kulturen bis heute eine Erleichterung für Transport und Fortbewegung, ist wichtiger Teil der Anpassungsleistung an die Natur. Das Freimachen des Weges für Schlitten und Karren, das «Brechen» des Schnees, war erforderlich für den Verkehr von Lasten und Personen im Winter, die Gleitfähigkeit von Schnee und Eis wurde für den Transport schwerer Lasten – Baumstämmen und Heuballen – auf Schlitten genutzt und wird bis heute in manchen alpinen Tälern praktiziert. Diese alltagspraktischen Umgangsformen in Verbindung mit alltäglichen und gewöhnlichen Wahrnehmungsweisen von Schnee sind indes – mit wenigen Ausnahmen der neueren Kunstproduktion (etwa Margherita Spiluttinis Architektur fotografie) – nicht Gegenstand von künstlerischer Bildproduktion und der romantischen Besetzung von Schnee.

MIKROSKOPISCHE SCHÖNHEIT. Dass Schnee schön sein kann, wurde nicht lange nach Breughels Winterlandschaften auch in der naturwissenschaftlichen Ästhetik deutlich: der Schneestern als Gegenstand von Betrachtung und Forschung. Johannes Kepler schrieb im Winter 1611 eine kleine Abhandlung *Vom sechsseitigen Schnee*, = *Strena seu de nive sexangula*, in der er nicht nur die Form beschrieb, sondern auch die naturwissenschaftliche Frage nach der Entstehung des Schnees stellte. Das damals erfundene Mikroskop machte es möglich, die unendliche Vielfalt der Schneeflocken zu betrachten; erst später, im 19. Jahrhundert, setzte mit der Verbreitung der Fotografie eine regelrechte Bilderflut von Schneekristallen ein. Dem vielleicht berühmtesten Fotografen von Schneekristallen,

Wilson Bentley, ist ein Museum in Vermont gewidmet. Bentley’s Wahrnehmung des Schneesterns enthält sowohl christliche Momente – die erhabene Schöpfung Gottes – als auch die Faszination der auf die Sinne aufbauenden wissenschaftlichen Erkenntnis und Erfahrbarkeit der Welt.

Die Wahrnehmung von Schnee beinhaltet also mehrere Aspekte, die durchaus widersprüchlich sein können, selbst innerhalb einer einzigen Kultur. Während Berichte über die Rocky Mountains aus dem 19. Jahrhundert in erster Linie die Gefahren des Schnees und die Bedrohung durch Kälte betonten, finden wir etwa gleichzeitig bei John Muir, Gründer des Sierra Clubs und tiefreligiöser Bergschriftsteller, beides: Gefahr und Faszinosum. Neben Winterabenteuern, bei denen er knapp dem Tod entgangen ist, beschreibt er die ästhetische Qualität der Bergerfahrung. Muir lässt beispielsweise Lawinen wie Vögel singen, aber auch unter brüllendem Donner zu Tal sausen: «After snowstorms come avalanches, varying greatly in form, size, behaviour and in the songs they sing... Most delightful it is to stand in the middle of Yosemite on still clear mornings after snowstorms and watch the throng of avalanches as they come down, rejoicing, to their places, whispering, thrilling like birds, or booming and roaring like thunder.» (John Muir, *The Yosemite*, New York 1962, p. 33)

GLETSCHERLEUCHTEN. Die Überhöhung der Wahrnehmung im Modus des Erhabenen finden wir auch in Liedern und Hymnen, wofür der Schweizerpsalm ein herausragendes Beispiel ist, der schon in der ersten Strophe Schnee, «Firn», mit dem «Hoherhabenen» verbindet und zu einem Element Schweizer Nationalidentität stilisiert:

*«Trittst im Morgenrot daher
Seh’ ich Dich im Strahlenmeer,
Dich, Du Hoherhabener, Herrlicher
wenn der Alpen Firn sich rötet:
Betet, freie Schweizer, betet!»*

Das Alpenglühen, ein Lichtphänomen von Schnee und Gletschern, weist nicht nur auf eine besondere kulturelle Aufladung der Wahrnehmung von Schnee hin, sondern auch auf die einfache Tatsache, dass Schnee nicht immer weiss ist. Im Licht, durch Schnee reflektiert, ist eine faszinierende Wahrnehmung von Farben möglich und wird zu vielfältiger Inspiration für die Malerei. Claude Monets *Magpie* zeigt die Bedeutung von Licht in der Wahrnehmung des Schnees. Schnee wird in seinen Gemälden zur strahlenden Lichtquelle. Im Norden erhellt ja der Schnee auch die langen Nächte: Monet war dem Schnee bis nach Norwegen gefolgt; eindrucksvolle Studien zu Licht waren das Ergebnis.

Giovanni Segantini hat Berglandschaften mit strahlendem Licht in vielfältiger Farbbigkeit gemalt, ihnen aber auch eine symbolischen Haut übergezogen, sie zu einem emotionalen Ereignis gemacht, etwa im Gemälde *Der Tod*. Die lichtgleisende Schneelandschaft ist von Trauer besetzt. Der Schnee wird bei ihm auch zum Träger moralischer Implikationen, wie in *Die bösen Mütter*, einer Gefühlslandschaft der Kälte.

Gerade die Kunst ermöglicht aber auch die humorvolle Distanzierung von der Faszination, von den geballten Gefühlsladungen, mit denen Schneelandschaften ästhetisch besetzt wurden. Der massenhafte Wintersport hat nicht nur dem Tiroler Schneemaler Alfons Walde Motive für eine Ironisierung der *Bergfexen* geliefert. Franz Sedlaceks *Übungswiese* lässt Schmunzeln über das unbeholfene Getümmel im Schnee aufkommen. Und Peter Fischli und David Weiss befrieren den Schnee aus dem Wahrnehmungsmodus des Erhabenen: *In den Bergen* (Abb. 2), einer Installation mit Federbetten und Polstern, wird die Wintersport-Industrie, mit Liften und Seilbahnen nachgestellt, eine industrielle Tourismuslandschaft, ins Bett gebracht. Die Künstler weisen darauf hin, dass wir es sind, die Landschaften, Schneelandschaften, in unserer Wahrnehmung entstehen lassen, wie der Philosoph Lucius Burckhardt es formulierte: «Landschaft ist ein Trick der Wahrnehmung, der uns erlaubt, heterogene Dinge als Einheit wahrzunehmen».

Gerhard Strohmeier ist seit 2003 Leiter der Abteilung Stadt, Region und räumliche Entwicklung der IFF (Fakultät für Interdisziplinäre Forschung und Fortbildung; Klagenfurt – Graz – Wien). Er hat zahlreiche Bücher und Aufsätze zu Themen der Regionalentwicklung, Evaluierung, Kulturlandschaftsforschung und der Raumwahrnehmung verfasst.

TEXT: CHARLOTTE MATTER

DAVID ROW

DIE GANZHEIT UND DIE VIELHEIT, DER BLICK FÜR DAS GESAMTE UND DAS FRAGMENTARISCHE SPIELEN FÜR DAVID ROW EINE WICHTIGE ROLLE. DABEI IST ES DEM KÜNSTLER GELUNGEN, ZU EINER GANZ EIGENEN FORMENSPRACHE ZU FINDEN, DIE IMMER WIEDER AUF DIESELBEN FRAGEN ZURÜCKKOMMT.

Kurvenförmige Elemente scheinen in den Bildern von David Row als Momentaufnahme auf der Leinwand eingefangen zu sein und sich über die Bildränder hinaus in einer hypothetischen Unendlichkeit fortzusetzen. Ähnlich einem Blick durch ein Mikroskop sehen wir vergrösserte Ausschnitte geometrischer Anordnungen, die an genetische Strukturen erinnern. Ebenso gut könnte es sich aber auch um Teleskopansichten von Galaxien handeln – die Ambivalenz der Bilder verunmöglicht eine eindeutige Zuordnung und weckt assoziative Erinnerungsfragmente. Row bedient sich der Natur als Modell und scheint die Frage beantworten zu wollen, wie grössere Systeme funktionieren.

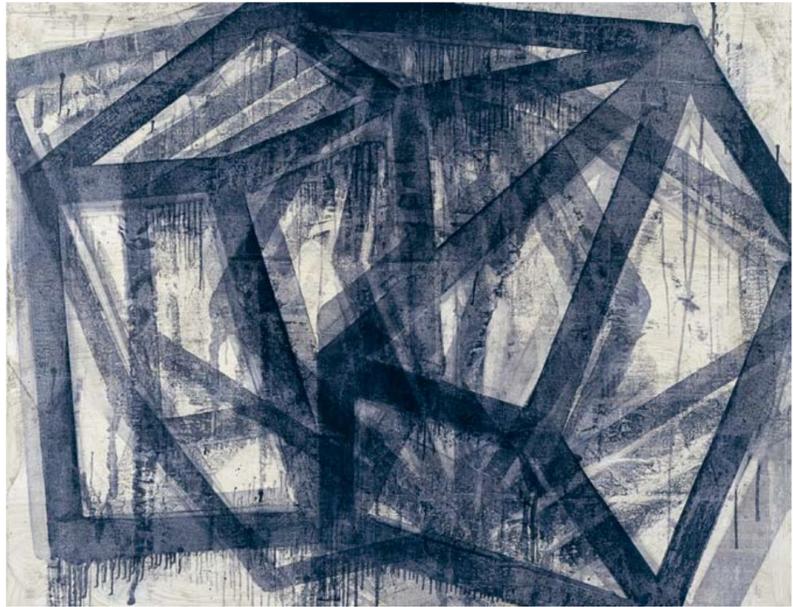
Bereits als junger Student entdeckte David Row anlässlich einer Ausstellung über amerikanische Kunst im Metropolitan Museum of Art die Möglichkeiten der Abstraktion und deren ikonisches Wirkungsvermögen. Seither beschäftigt er sich in seinen Gemälden mit geometrischen Formen und untersucht das Zusammenspiel von Linie, Fläche und Farbe durch Gegenüberstellungen und Überlagerungen.

SEHNSUCHT. David Row setzt sich mit der steten Divergenz zwischen der Sehnsucht nach Gesamtheit und dem fragmentarischen Erlebnis auseinander. Sein Vater war Stadtplaner, wes-

sen architektonische Gerüste, deren klar definierte Formen im Kontrast zum lebendigen Farbauftrag stehen. Bereits in den 80er Jahren begann Row mit aneinander geschobenen Leinwänden zu experimentieren, die er als vereintes Gesamtbild behandelte, deren Trennlinie er aber auch als kompositorisches Mittel einsetzte.

Nach einer eingehenden Auseinandersetzung mit Farben- und Formverhältnissen verlegte Row Anfang der 90er Jahre den Fokus auf die maximale Reduktion. In diesem Kontext entwarf er eine Werkgruppe mit zwei angrenzenden, gleich grossen Leinwänden, die jeweils eine senkrechte, bildfüllende Null zeigen. Sowohl das einzelne Element der Ellipse als auch die Spiegelung der Leinwände tragen zu einer scheinbaren Regelmässigkeit bei, die durch die formal strenge Anordnung unterstrichen wird. Die vermeintliche Symmetrie steht jedoch immer kurz vor der Kippe und wird durch leichte Verschiebungen, störende Rasterlinien oder das Wechselspiel zwischen Positiv und Negativ gebrochen.

BILD UND GRUND. In den folgenden Jahren entwickelte Row wieder einen vermehrt malerischen Umgang mit seinem Formenvokabular und erprobte eine beeindruckende Vielfalt an Kompositionen. Eine treibende Dyna-



DAVID ROW, CUBIST BLUES, 2007, OIL ON CANVAS, 121.9 X 152.4 CM



DAVID ROW, WIND COOLS ITSELF, 1996, OIL ON CANVAS, 228.6 X 365.8 CM

halb seine Kindheit von vielen Umzügen und urbanen Einflüssen geprägt wurde. Vielleicht verdeutlicht er darum sein Interesse anhand eines städtischen Beispiels: Manhattan könne man nur aus dem Flugzeug als Ganzes wahrnehmen. Im Alltag beschränke sich die Wahrnehmung der Stadt in ihrer Gesamtheit auf ein höchst synthetisches Erlebnis.

Rows abstrakte Bilder sind sowohl von einem graphischen Interesse für serielle Strukturen als auch vom unmittelbaren malerischen Gestus geprägt. Durch Überlagerungen entse-

mik leitet diese Gemälde, in denen der Künstler das Spannungsverhältnis zwischen Bildelementen und vorgegebener Fläche auslotet. Horizontale und vertikale Kräfte kollidieren in Höchstgeschwindigkeit, als befände sich der Betrachter auf einer schwindelerregenden Achterbahn. Durch die Überlagerung und teilweise Übermalung von Linien und Flächen verdich-

ten sich die Spuren zu vermeintlich figurativen Momenten fotografischer Unschärfe.

Rows neueste Bilder zeigen fließende, ineinander locker verflochtene Bänder, die sich grosszügig über die gesamte Leinwand erstrecken. Die Formensprache dieser organisch anmutenden Elemente ist bereits in früheren Werken angedeutet, findet hier

aber durch die Schlichtheit und Kohärenz der Komposition zu einer neuen Lebendigkeit. Der malerische Akt wird durch die dünn aufgetragenen Schichten offen gelegt und ermöglicht eine nuancierte Farbpalette. Durch die beständige Auseinandersetzung mit geometrischen Grundelementen und deren Vielfalt an potentiellen Anwendungen und Zusammensetzungen hat er seine

visuelle Sprache so weit ausgefeilt, dass sie beinahe kalligraphisch wird. Kontinuität ist nicht bloss ein Wesensmerkmal der einzelnen Werke von David Row, sondern eine bezeichnende Eigenheit seines künstlerischen Schaffens, in dem er über die Jahre ein äusserst eigenständiges und konsequentes Formenvokabular entwickelt hat.

Charlotte Matter studierte Visuelle Kommunikation an der Hochschule für Gestaltung & Kunst in Luzern und arbeitete danach unter anderem für [Plug.in] und die Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia. Zurzeit studiert sie Kunstgeschichte in Zürich und lebt in Basel.

DAVID ROW
16.02.2010 - 24.04.2010
OPENING: 13.02.2010, 6 - 8 P.M.



TEXT: CHARLOTTE MATTER

DAVID ROW

THE ENTIRETY AND THE MULTITUDE, THE VIEW OF THE WHOLE AND THE FRAGMENTS PLAY AN IMPORTANT ROLE FOR DAVID ROW. THE ARTIST HAS MANAGED TO FIND HIS VERY OWN FORMAL LANGUAGE WHICH RETURNS TO THE SAME QUESTIONS OVER AND OVER AGAIN.

Curved elements, in David Row's works, seem to be caught like snapshots on canvas, and they seem to expand beyond the paintings' margins into a hypothetical infinity. Similar to the view through a microscope, we see magnified clippings of geometric arrays which remind of genetic structures. It could be telescopic views of galaxies just as well – the ambivalence of the pictures renders the clear assignment impossible while at the same time arousing associative fragments of memory. Row utilizes nature as his model and seems to be trying to answer how larger systems work.

When still being a young student, David Row, in an exhibition by the Metropolitan Museum of Art on the subject of American art, discovered the possibilities of abstraction and their iconic potential for effect. Starting from that time, in his paintings, he has examined geometric shapes and the interplay of lines, shapes and color when juxtaposed or overlapped.

LONGING. David Row deals with the constant divergence of the longing for entirety and the experience of the fragmentary. His father was a city planner, and hence Row's childhood was determined by numerous relocations and by urban influence. This is perhaps why he chooses an urban example to illustrate his interest: It is only while

sitting in a plane that you can perceive Manhattan in its entirety. In everyday life, however, the perception of the entire city is reduced to a highly synthetic experience.

Row's abstract paintings are coined by a graphic interest for serial structures on one hand and on the other by the immediacy of the painterly gestus. The interleaving creates architectural frameworks, the clearly defined shapes of which stand in contrast to the vivid colors. As early as in the 80s, Row started to experiment with canvases moved together, which he treated as a united overall painting, the break between which, however, he used as means of composition.

After an intensive study of the relationship of colors and shapes, Row went on to have a close look at maximum reduction in the beginning of the 90s. This context brought forth a work series of two adjacent canvases, each one of which showing a vertical, full-size zero. The separate element of the ellipsis as well as the reflection of the canvases add up to an apparent continuity underlined by the formal rigidity of the array. The seeming symmetry, however, is always on the brink of being tipped over and is being overridden by slight shifting, by disruptive grid lines or by the interplay of the positive and the negative.

IMAGE AND REASON. In the following years, Row went back to approaching his vocabulary of shapes in a predominantly pictorial way and tested an impressive variety of compositions. These paintings are driven by a propelling dynamic that the artist uses to examine the tension between image elements and the predefined borders of the canvas. Horizontal and vertical forces collide at greatest speeds, and to the viewer, it seems as if he were on a staggering roller coaster ride. By the interleaving and partial painting-over of lines and shapes, the traces are compressed into seemingly figurative moments of photographic fuzziness.

Row's most recent paintings show loosely interweaving floating ribbons, generously spreading over the entire canvas. The design vocabulary of these seemingly organic elements finds its origin in earlier works, but here, it is revealed by the composition's simplicity and coherence. The pictorial act is revealed by the thin layers and enables a well-nuanced color palette. By constantly examining geometric elements and their variability in terms of potential application and combination, he has elaborated his visual vocabulary to an extent that, as a result, it appears almost calligraphic. The continuity is not confined to being a feature of the works by David Row, but goes on to be a distinctive mannerism of his artistic work, in which, over the years, he has been developing an outstandingly distinct and consistent vocabulary of forms and shapes.

Charlotte Matter has studied Visual Communication at the Lucerne University of Applied Sciences and Arts. She has worked, among others, for [Plug.in] and the Swiss cultural foundation Pro Helvetia. At the moment, she is a student of art history in Zurich living Basel.

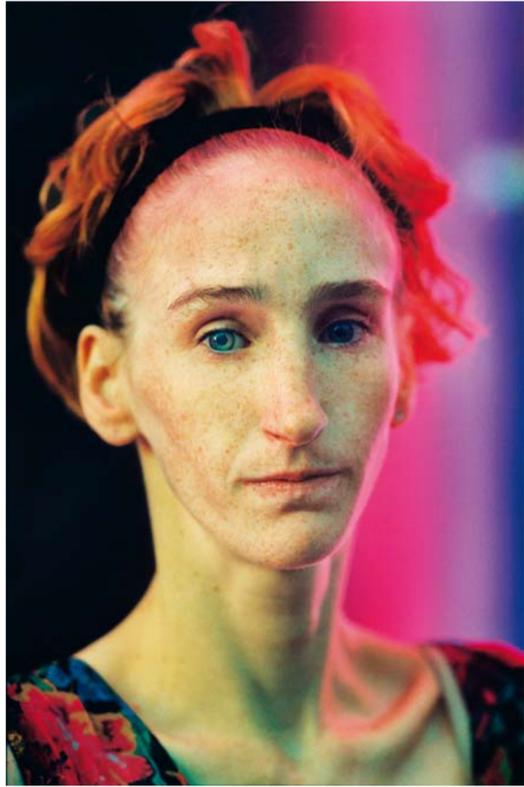
MARKT-GEFLÜSTER
TEXT: CHRISTIAN SCHAERNACK

ROBERT BERGMAN

«I am an artist and I like your face.» Schnörkelloser geht es kaum. Künstler und Modell, ein gutes Auge – und viel Intuition. «Konzeptkunst», «Appropriation Art», «Strategie»? Fehlanzeige: «I never work from the intellect.»

Im offiziellen Raum des zeitgenössischen Kunstbetriebes scheint Robert Bergman der personifizierte Anachronismus. Der 65-jährige Fotograf macht einfach gute Bilder. Portraits von Unbekannten – die dennoch so vertraut wirken. Menschen-Bilder. Zeitlos, bewegend, von monumentaler Präsenz. Fast möchte man sagen «authentisch», aber was heisst das schon? Bergmans Portraits bilden zwar Gesichter ab, geben Einblicke ins komplexe Geflecht der Seele. Doch bleibt das Kunstwerk letztlich stets Geheimnisträger. So entsteht jene faszinierende Spannung, die Einladung zum Tanz von Betrachter und Portraitiertem, das ewige Hin und Her zwischen Preisgabe und Zurückhalten emotionaler Zustände. Und auch wenn es sich nicht selten um Randfiguren der Gesellschaft handelt – Prostituierte, Drogenabhängige, Transvestiten – sind die Aufnahmen doch frei von jeglichem Voyeurismus. Die Würde des Menschen ist unantastbar, so steht es geschrieben. Ein Satz, der in den Portraits von Robert Bergman seine fotografische Entsprechung findet. Selten kannte der Fotograf seine Modelle länger als 30 Minuten. Zufallsbegegnungen – glaubt man an solche – auf den Strassen Amerikas. Wie «zufällig» entstanden sehen Bergmans Bilder freilich nicht aus, im Gegenteil. Die Kompositionen bestechen durch ihre geradezu altmeisterlich formale Einheit.

Es gibt sie immer wieder, diese Entdeckungen, die scheinbar aus dem Nichts kommen und den Kunstmarkt im Sturm nehmen. So arbeitete auch Bergman über Jahrzehnte im Stillen, weit ab vom hektischen Betrieb New Yorks, im US-Bundesstaat Minnesota. Und nur wenigen Insidern, vor allem Kuratoren, waren seine grossformatigen Arbei-



ROBERT BERGMAN, UNTITLED, 1993, DIGITAL C-PRINT
© ROBERT BERGMAN, 1993. COURTESY OF THE ARTIST AND YOSHI HILO GALLERY, NEW YORK.

MARKET RUMORS
TEXT: CHRISTIAN SCHAERNACK

ROBERT BERGMAN

«I am an artist and I like your face.» You can hardly think of a way to put it more straightforwardly. Artist and model, a good eye – and lots of intuition. «Concept art», «Appropriation art», «Strategy»? Wrong again: «I never work from the intellect.»

In the official area of the contemporary art scene, Robert Bergman appears to be a personified anachronism. The 65-years-old photographer just makes brilliant pictures. Portraits of unknown people which nevertheless seem familiar. Human-Picture. Timeless, moving and of monumental pres-

ence. «Authentic», you are tempted to say, but what does that mean? Bergman's portraits picture faces, provide insights into the complex network of the soul. But nevertheless, the artwork remains the bearer of a secret. This is how the fascinating suspense is created, the invitation to the viewer to dance with the portrayed, the eternal back and fourth between exposure and withhold of emotional states. And even if the depicted are often marginal figures of society – prostitutes, drug addicts, transvestites – the photographs lack any kind of voyeurism.

The human's pride is untouchable, so it is written. Hardly ever had the photographer known his models for more than 30 minutes. Chance acquaintances – if you believe that there is such a thing – in the streets of America. Bergman's photographs, however, do not seem to have been created by chance, not at all. The compositions appeal by their almost old-school formal unity.

From time to time, discoveries like this keep coming up, seemingly out of the blue, and take the art market by storm. Bergman himself was working in silence for decades, far away from New York's frenetic bustle, in the state of Minnesota. His large-format pieces were known but to a handful of insiders, curators mainly. Now there are as many as two important museums, the Washington National Gallery and the MoMA-offshoot P.S.1, honoring the artist with impressive exhibitions.

And even accomplished collectors have to ask themselves these days why this work has managed to escape their attention in all these years. Accordingly, the interest is large – prints from unnumbered editions are being sold at a price of 12'500 US Dollars.

It is not that Bergman missed to look for opportunities to exhibit himself, only he did not succeed. But the artist was never part of contemporary trends – to see this, you only have to compare the American's empathic nature that you will find for instance in the portraits of Thomas Ruff.

One of the central figures, to Bergman, is Robert Frank, born in 1924 in Zurich. His classic «The Americans», just dating from 1958, has remained one of the most influential photography books up until now. But even Frank was overshadowed for a long time by colleagues like Walker Evans or Diane

Arbus, at least in terms of the art market's weighting; it is only now that the entire material from «The Americans» is being presented to the New York public in a big show by the Metropolitan Museum.

The lion's share of Robert Bergman's color portrait series that cut a dash these days originate from the period between the mid-80s and around 1996. During that time, the photographer went on long trips to visit the decayed industrial towns of the Middle West. Detroit, Cincinnati, Youngstown or Gary in the state of Indiana. Equipped with a 35 millimeters Nikon, the artist knew what he was looking for as soon as he stumbled across it. The rest is photographic history. Just as disarming as approaching a nameless stranger at America's street corners with the words: «I am an artist and I like your face.»

BESICHTIGT UND FÜR GUT EMPFUNDEN

DIE TEFAF BRINGT ZUSAMMEN, WAS SONST NUR SELTEN NEBENEINANDER ZU STEHEN KOMMT: KUNST UND KUNSTHANDWERK AUF ALLERHÖCHSTEM NIVEAU. KOSTPROBE GEFÄLLIG?



GLITTERING FEATHERY SPLENDOR: NO LESS THAN FOUR METALS ARE USED TO ADORN THE PAIR OF PENGUINS. ACTUAL SIZE 5.7 CM

Als kleiner Vorgeschmack auf die Vielfalt der TEFAF begeben wir uns auf eine kurze Reise und begegnen einem edlen Pinguin, einer duftenden Kugel und einer modernen Interpretation des Kampfes zwischen den Gewalten.

Erneut werden die Massen nach Maastricht an die grösste und längste Kunst- und Antiquitätenmesse der

Welt strömen, wo auch dieses Jahr über 230 Aussteller rund 30000 Objekte in neun Kategorien zeigen werden; von Malerei über Skulptur, Antiquitäten, Juwelen bis hin zu Kunstobjekten unterschiedlichster Art. Auf keiner anderen Messe werden Arbeiten aus allen Zeitaltern, von der klassischen Antike bis ins 21. Jahrhun-

dert, auf einem vergleichbar hohen Niveau präsentiert. Trotz – oder gerade wegen – der Fülle an Exponaten wird penibel auf deren Qualität geachtet. Rund 150 Experten untersuchen jedes einzelne Objekt auf Qualität, Zustand und Authentizität. Objekte, die den hohen Ansprüchen nicht Stand halten, werden bis zum Ende der Messe weggeschlossen.

tionen bis heute aus. In dritter Generation wird das Haus heute von Stefan und Sylveli Hemmerle geführt.

Anregungen für die Kreationen werden aus der Natur und Kunst geholt und mittels unterschiedlichster Materialien zu Goldschmiede-Objekten verarbeitet. An der diesjährigen TEFAF zeigen Hemmerle Juweliere unter anderem einen *Königspinguin mit Jungem* (Abb. **1**). Nicht weniger als vier Metalle wurden in dieser Brosche verarbeitet; brüniertes Eisen beim Frack, gesudetes und teils vergoldetes Silber an Bauch und Kopf, eingelegtes, rot patiniertes Kupfer am Schnabel und Weissgold an der Rückseite und beim Verschluss. Die Verbindung dieser Metalle ist optisch reizvoll und goldschmiedetechnisch eine extreme Herausforderung. Das Spiel mit Farben, Licht und Schatten wird beim Pinguin durch die feinen Farbverläufe aus orangenen Saphiren sowie gelben,

crème-farbenen, weissen und grauen Brillanten erreicht. Er erhält dadurch eine faszinierende Dreidimensionalität, einer Kleinskulptur ähnlich.

CHINA & JAPAN. Im Bereich *Antiques and Works of Art* präsentieren **Ben Janssens Oriental Art**, eine 1996 in London gegründete Galerie, ihre Arbeiten. Die junge Galerie hat ihren Fokus auf den Handel mit antiker chinesischer und japanischer Kunst gelegt. Das Feld der chinesischen Kunst ist bekanntermassen ausserordentlich breit gefächert und führt von früher Keramik und Bronze über Porzellan und Jade hin zu Lack und Glas; Objekte, die eine Zeitspanne von 300 v. Chr. bis ins 17. Jahrhundert belegen. Doch damit nicht genug. In jüngster Zeit handelt Ben Janssens auch vermehrt mit japanischer Kunst, hauptsächlich mit Skulpturen, Arbeiten aus Lack, Metall und Porzellan.

Ein Beispiel aus diesem breiten Betätigungsfeld, das an der diesjährigen TEFAF zu sehen sein wird: ein *goldener Pomander* – auch Bisamapfel genannt – aus der chinesischen Song Dynastie (960–1176) (Abb. **2**). Gerne umgaben sich im alten China vornehme Damen und Herren mit einer Duftwolke; zu diesem Zweck wurden unter anderem Duftkugeln verwendet. Diese wurden entweder an Ständern aufgehängt oder am Gewand getragen, um so die Kleidung des Trägers aufzufrischen. Beim Bisamapfel legte man grossen Wert auf schöne Gestaltung und die Verwendung edler Materialien wie Gold oder Silber; Kupfer oder andere unedle Metalle wurden nur vereinzelt verwendet – nahe liegend, dass solch edle Behälter also schon damals hauptsächlich reichen Zeitgenossen vorbehalten waren. Gefüllt wurden die Pomander mit unterschiedlichsten Duftstoffen wie Rosen-

INSPECTED AND APPROVED

TEFAF UNITES WHAT OTHERWISE WILL HARDLY EVER STAND SIDE-TO-SIDE: ART AND ART CRAFT ON THE HIGHEST LEVEL. CARE FOR A TASTE?

As a small teaser of TEFAF's diversity, we take you on a small trip and encounter a noble penguin, a fragrant globe and a modern interpretation of the battle of the powers.

Once again, the masses will invade Maastricht for the largest and lengthiest art and antiques fair in the world, where again over 230 exhibitors will show around 30000 objects in nine categories: Paintings, sculptures, antiques, jewellery and art objects of highly diverse kinds. No other fair presents works from all eras, starting with the antique world up until the 21st century, on a similarly high level. Despite – or because of – the variety of exhibits, their quality is being rigidly controlled. A total of 150 experts examine every single object for quality, state and authenticity. Objects that do not meet the high requirements will be locked away until the end of the fair.

FANCIFUL. The family business **Hemmerle Juweliere**, founded in 1893, first became known for fanciful drafts for the royal house of Ludwig II of Bavaria. The bold designs and the working with sometimes unusual materials such as burnished iron and patinated copper have distinguished the creations to this day. The manufacture is run today by the third generation, Stefan and Sylveli Hemmerle. Their creations are inspired by nature and art, which are processed to goldsmith objects using a wide range of materials. On the occasion of this year's TEFAF, Hemmerle Juweliere will show, among others, a *king penguin with chick* (Ill. **1**). As many as four types of metal were used

to create this broche; burnished iron for the coat, liquid and partly gilded silver for the head and stomach, inlaid red patinated copper for the beak and white gold for the back side and the release. The combination of these metals appeals to the eye while posing an extreme challenge to the goldsmith. The interplay of colours, light and shadow on the penguin is produced by the subtle gradients of orange sapphires as well as yellow, creme-coloured, white and gray brilliants. This produces a fascinating three-dimensional appearance, and the object appears like a small sculpture.

CHINA & JAPAN. In the area of *antiques and works of art*, **Ben Janssens Oriental Art**, a gallery founded in 1996 in London, presents its works. The young gallery focuses on the trade of antique Chinese and Japanese art. Chinese art, as is generally known, is exceptionally diverse, leading from ceramics and bronze, porcelain and jade to enamel and glass; the objects date from 300 b.c. until the 17th century. But that's not all. Recently, Ben Janssens have started to trade Japanese art as well, mainly sculptures, works in enamel, metal and porcelain.

One example from this broad field of activity on display at TEFAF: a *gold pomander* from the Chinese Song dynasty (960–1176) (Ill. **2**). Noble ladies and gents in old China used to surround themselves with fragrances; fragrant globes, among others, were used for this. They were either hung on racks or worn as an accessory to freshen up the wearer's clothing. In the manufacture of pomanders, beautiful design and the use of precious metals like gold or silver used to be very important; copper and other non-precious metals were used but very rarely – and so it is obvious that these pouch receptacles were reserved mainly to rich people. The pomanders were filled with the most diverse scents such as rose petals, musk and amber and often, they were complemented by fragrant

blättern, Moschus, Ambra, oftmals ergänzt durch Kräuter und Gewürze. Mehrheitlich wurden die Duftkugeln mit Vögeln, Blumen oder Drachen dekoriert. Das abstrakte Design dieses Pomanders ist daher eher selten. Das tropfenförmige Objekt aus Gelbgold besteht aus zwei durchbrochenen Hälften, welche sich genau zusammenfügen, und so einen Hohlraum für das Aufbewahren der aromatischen Blätter bilden. Sowohl Vorder- wie Rückseite sind detailreich gearbeitet. Das Design besteht aus fein ziselierten gewundenen Strängen, bei denen die Enden mit falschen Perlen versehen

sind. Das spitze obere Ende des Pomanders ist durchbohrt, damit er als Anhänger oder an einem Gurt oder Schal getragen werden konnte. Die flachen Seiten haben falsche Perlen an den Enden und sind mit kleinen floralen Motiven gestanz. Das hochkarätige Gold verleiht dem Objekt einen glänzenden Schein.

KAMPFESLUSTIG. Im Bereich *Modern Art* zeigt von **Bartha** ihre Werke. Das grossformatige Werk des Düsseldorfers Konrad Klapheck (Abb. **3**) ist tatsächlich monumental zu nennen. Der 1935 geborene Künstler absolvierte

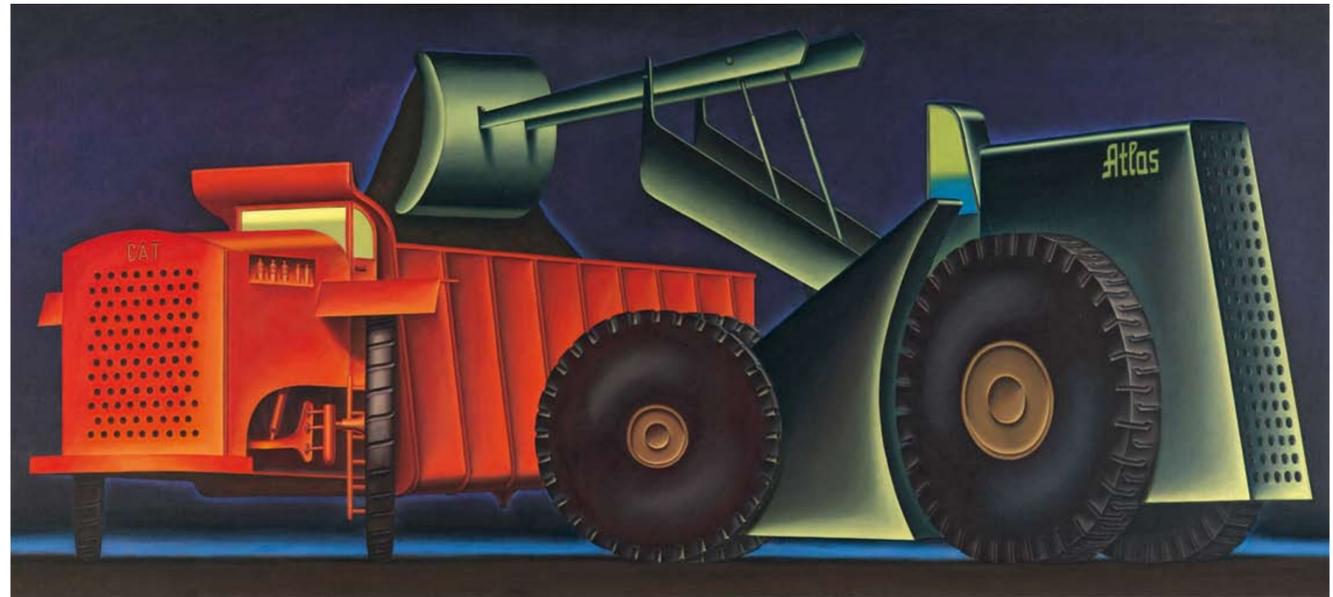
seine Lehrjahre an der Düsseldorfer Kunstakademie. Klaphecks Malstil vereint Merkmale des Neo-Realismus, des Surrealismus, der Neuen Sachlichkeit und der Pop Art zu einem eigenen Stil. Seit den 1950er Jahren malt er präzise, gegenständlich, oft grossformatig und scheinbar realistisch technische Geräte – Maschinen, Apparate und Alltagsgegenstände – doch seltsam verformt und neu komponiert. Die technischen Geräte treten uns als Ikonen oder Monumente entgegen und werden zu Chiffren des modernen Zeitalters. Wesentlich sind auch die Titel der Gemälde, die oftmals die ge-

malten Gegenstände zu Darstellern, gleichsam surrealistischen Personen werden lassen. Stets sucht Klapheck nach dem Wesen der Maschinen. Seine Bilder, obgleich menschenleer, handeln von der Gegenwart, kreisen unterschiedlich um den Menschen selbst im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit.

In dem vorliegenden Werk *Im Zeitalter der Gewalt I* aus dem Jahr 1994 bekämpfen sich zwei riesige, sich gegenüberstehende Maschinen, ein Bagger und ein Lader. Mit hoher malerischer Präzision erfasst der Künstler den polierten Glanz der Metallflächen,

den exakten Verlauf ihrer Konturen. Die präzise, detailreiche Malerei suggeriert augenscheinliche Objektivität. Jedoch nimmt Klapheck kleine, absurde Veränderungen vor, was die Gegenstände verfremdet und sie mit psychischem Eigenleben auflädt.

Oft sieht Klapheck seine aktuelle Lebenssituation in einem Gemälde spiegelt, erkennt in ihnen die Gegenwart von Freunden, Angehörigen seiner Familie oder von sich selbst. Die Maschine wird zum Dämon, zur rätselhaften Sphinx des technischen Zeitalters.



TECHNICAL DEVICES FACE EACH OTHER FIGHTING AS ICONS OF MODERNITY. KONRAD KLAPHECK, IM ZEITALTER DER GEWALT I, 1994, ACRYLIC ON CANVAS, 109.6 X 253 CM

THE POMANDER (LENGTH: 8.2 CM) DATING FROM THE SONG DYNASTY (960-1176 N. CHR.) WAS DESIGNED TO SURROUND THE SIRS AND LADIES IN OLD CHINA WITH A CLOUD OF SCENT. PHOTO BY ALAN TABOR © BEN JANSSENS ORIENTAL ART



Janine Guntern is an art historian living in Zurich.

TEFAF 2010 IN MAASTRICHT

**GALLERY VON BARTHA
BOOTH 443
12.03. - 21.03.2010**

herbs and spices. Most of the scented balls were decorated with birds, flowers or dragons. The design of this particular pomander, however, is extraordinarily abstract. The drop-shaped object made of yellow gold consists of two separated halves which fit perfectly and thus provide a cavity for storing the fragrant leaves. The front as well as the back side are made with a high degree of detail. The design shows delicately chased wound threads finished with fake pearls. The pomander's upper pointed tip is pierced in order to hang it on a girth or a shawl. The flat sides, embossed with small floral motifs, end in fake pearls. The high-carat gold bestows the object with a shiny touch.

BELLIGERENT. In the area of *Modern Art*, von **Bartha** shows its works. The large-format piece by Düsseldorf-born artist Konrad Klapheck (Ill. **3**) is indeed what you can call monumental. The artist, born in 1935, passed his years of apprentice at the Düsseldorf Academy of Art. Klapheck's style of painting combines neo-realist, surrealist, New Objectivity and Pop Art elements to form an own original style. Since the 1950s, he has been painting precise, concrete, often large-format and seemingly realistic technological devices – machines, apparatuses and everyday objects – but always strangely alienated and recomposed. The technological devices face us as icons or monuments and thus become codes of the modern era. An important part of the works are their titles which make the objects become protagonists, surreal persons so to speak. Klapheck is constantly on the lookout for the character of the machines. His paintings, although they do not include humans, illustrate the presence, subconsciously revolve around mankind even in the age of mechanical reproduction.

In the presented work *Im Zeitalter der Gewalt I*, dating back to 1994, two huge machines, an excavator and a truck, are opposing each other. With the highest pictorial accuracy, the artist captures the polished shine of the metal surfaces and the exact course of their contours. The precise and detailed painting suggests an apparent objectivity. However, Klapheck applies small, absurd changes to alienate the objects and to charge them with an independent psychological existence. Klapheck often, in his paintings, reflects his own current life situation, recognizes in them the presence of friends, relatives or himself. The machine becomes a demon, an enigmatic sphinx of the modern era.

¹ Galerie von Bartha (ed.), *The Fascination with the Mechanical*, Edition Galerie von Bartha, Basel, 2005

² Hofmann Werner (ed.), *Konrad Klapheck. Retrospektive 1935–1985*. Hamburger Kunsthalle, Kunsthalle Tübingen, Staatsgalerie Moderner Kunst München, Prestel Verlag München, 1985

DAS NEUE

Nichts ist konstanter als die Sehnsucht nach dem Neuen. Diese Sehnsucht hat einen Wert, der will bewirtschaftet und muss also behauptet werden. Dummerweise fehlen uns die Worte, und so ist «neu» ein Adjektiv, das schnell abgegriffen wirkt. Nichts ist so alt wie die News von gestern, sagen Medienleute, und jagen aufs Neue den News nach. In rasendem Tempo werfen sie sie auf den Markt. Damit wir das auch mitbekommen, kreieren Medien- und Marketingleute stets härtere Ausdrücke und schnellere Kanäle. Neu, das Neueste, jetzt Neu – natürlich geht es noch stärker. Aktuell: das verkürzt die Halbweitszeit des Neuen dramatisch. Weltneuheit: Das bekräftigt den Anspruch globaler Reichweite. Twitter: stets online.

Wer Distinktion will, wählt das Adjektiv «avantgardistisch». Das macht das Produkt nicht neu, sondern behauptet Elite. Beispiele? Aus dem Mercedes Tuning-Shop: «Schalthebelgriff «avantgarde» für mech. und autom. Schaltgetriebe lieferbar. In Wurzelness, echt Carbon oder Chrom verfügbar. Bitte wählen Sie aus. Ein Spitzenprodukt, echte Handarbeit.» Oder von Bausep: «Das neue Gerätehaus AvantGarde ist das erste Metallgerätehaus, das den Ansprüchen moderner Architektur gerecht wird.» Küchenhersteller H.G. Sulzer AG wirbt für die Küchenlinie avantgarde: «Anders sein als andere. Genau wissen, was man will. Das Exklusiv lieben.» Als avantgardistisch gelten Skihelme, Sakral-Orgeln, Kaffeemaschinen, Golfschlägerhauben, Haustür-Systeme, ein Rollstuhl, Damenstrümpfe, Parfums, Eierbecher-Sets, Trierierjacken fürs Tauchen, Pinot Noir, Satinbetwäsche, Schmuck, Porzellangeschirr und, und – es nimmt kein Ende. Diese Produktparade marschiert natürlich nirgends vorneweg, sondern tut nur so als ob.

Wer wirklich vornewegnehmen will, was uns demnächst beschäftigt und deshalb gekauft wird, muss das Versprechen einlösen, neu zu sein. Wirklich neu. Keine einfache Sache. Die Übereinkunft, was neu und nicht nur verschieden ist, wurde in der Postmoderne bekanntlich brüchig. So bleibt die Medien- wie die Konsumgüterindustrie auf die wahren Konsum-Avantgardisten angewiesen, auf die Early Adopters. Erste sie machen aus einem Produkt ein NEUES Produkt. Sie leisten harte Arbeit, nützigen im Schlafsack vor dem Geschäft, in dem ein neuer Mac, ein neues iPhone lanciert wird. Haben die Kritik an der Betaversion des Nachfolgers längst in die Diskussionsforen gestellt, wenn wir anderen uns erst überlegen, das immer noch neue Modell zu kaufen.

Wieso tun die das? Sie denken animistisch: Wer wahrhaft avantgardistische Produkte kauft, verleiht sich damit die ursprüngliche Bedeutung des Begriffs ein und übernimmt militärische Sicherungstendenzen. So wie die Avantgarde im Vorrücken für das nachfolgende Heer einst leisten musste. Diesen Vergleich zwischen der Avantgarde und dem Mängelwesen Mensch zog schon der Psychologe Alfred Adler in seinem Buch «Über den nervösen Charakter» (1912), worauf Hannes Böhringer in seiner Studie zur Avantgarde verwies. Wenn ich weiss, was kommt, kann ich mich darauf vorbereiten. Die Wahl des neuesten aller neuen Produkte ist nichts anderes als Kontingenzbewältigung, Garant für ein überrauschungsfreies Leben. Diese Wahl überhaupt erst zu ermöglichen, ist der tiefere Sinn all der neuen Produkte, die auf uns eindringen. Und nicht die totale Verwirrung, wie wir einfachen Gemüter protestieren.



THE NEW THING

There is nothing more constant in the world than the longing for the new. This longing has a value which requires cultivating, which needs to be maintained. Unfortunately we have a lack for words, and thus “new” is an adjective which tends to wearing out rapidly. Nothing is older than yesterday’s news, as media representatives like to say, and they take this as an incentive to go hunt for news anew. At a mindboggling speed, news are thrown on the market. To make this speed visible, media and marketing representatives tend to create stronger expressions and faster channels. New, The Newest, Now Out – of course, there is still room for more. Recent News: an expression which dramatically shortens the news’ half life. World News: this, in turn, enforces a global entitlement. Twitter: we are online 24/7.

Whoever seeks distinction uses ‘avant-garde’ as an adjective. It does not renew a product, but it helps keeping up its elitist image. Examples? Taken from Mercedes tuning shop: “Gear knob ‘avantgarde’”, available for mech. and autom. gearbox. In burr walnut, real carbon fibre or chrome. Please choose. A hand-made, top-of-the-line product.” Or another example from Bausep: “The new tool shed AvantGarde is the first metal tool shed that meets the requirements of modern architecture.” Kitchen manufacturer H.G. Sulzer AG advertises the product line ‘avantgarde’: “Different from the others. Know what you want. And love the exclusive”. Ski helmets are avant-garde, digital organs, coffee machines, golf club caps, frontdoor systems, a wheelchair, stockings, perfumes, egg cup sets, buoyancy cells for diving, Pinot Noir, satin bed linen, jewellery, porcelain and so on and so forth – there is no end to the list. This parade of products, of course, is not marching ahead of the rest, it only pretends to be doing so.

Whoever, then, wants to anticipate what will be of concern to us in the near future and what will hence be bought, is obliged to keep the promise of being new. Really new. Not that easy. The agreement on what is new and not just slightly different has become a bit fragile in postmodern times. The media and consumer goods industry is thus forced to rely on the real consumption avant-garde, to early adopters. It’s only those who can make a product a NEW product. They do hard work, spend their nights in sleeping bags in front of the store in which a new MAC or a new iPhone is about to be released. By the time we think about buying the still new model, they will by long have posted their review on the beta version of its successor in discussion forums.

Why do they do this? They think animistic: those who buy the real avant-garde products incorporate the original meaning of the term and follow military securing tendencies. Just the same thing the avant-garde, in moving forward, used to do for the army following behind. This comparison of the avant-garde with man as a deficient being was what the psychologist Alfred Adler drew in his book “On the Nervous Character” (1912) which was referenced by Hannes Böhringer in his study on avant-garde. As long as I know what will be coming next, I will be prepared. To choose the newest of all products is nothing but a way to handle contingency, to ensure a surprise-free life. The deeper purpose of all the new products that besiege us in every moment is to provide this choice in the first place. And not, as one might say, to create the total confusion that we, being the simple minds we are, protest against.

DIE GÄNSEHAUT DES RAUMES

INTERVIEW MIT PERRINE LIEVENS: KAROLINA DANKOW

DIE SKULPTUREN VON PERRINE LIEVENS ENTWICKELN IHRE SUBTILE POESIE DURCH EINE UNGEWÖHNLICHE VERSCHRÄNKUNG VON FORM UND MATERIAL. DIE 28-JÄHRIGE FRANZÖSIN ZIEHT LEISE TÖNE LAUTEN PAUKENSCHLÄGEN VOR. AUF DIESE WEISE KOMMT SIE ZU IHRR GANZ EIGENEN FORMENSPRACHE, DIE GEPRÄGT IST VON SINNLICHKEIT EBENSOWIE VON EINER ALLDURCHDRINGENDEN, QUASI-WISSENSCHAFTLICHEN BETRACHTUNGSWEISE VON OBJEKTEN DES ALLTAGS.

KAROLINE DANKOW: Woher kommt Deine Faszination für alltägliche Objekte?

PERRINE LIEVENS: *Ich bin noch jung, unerfahren, könnte man sagen. Es käme mir falsch vor, über die grossen Themen dieser Welt philosophieren zu wollen. Viel näher stehen mir die Dinge, die ich kenne und die mich täglich umgeben. Dabei ist erstaunlich, wie viel sich in den einfachsten Gegenständen entdecken lässt. Gerade da, wo wir denken: Das kenne ich, lassen sich bisweilen die grössten Geheimnisse entdecken. Denn es gibt immer die unterschiedlichsten Möglichkeiten, Dinge zu betrachten und Verbindungen zwischen einzelnen Objekten herzustellen. Die tiefgründige Auseinandersetzung mit dem Alltäglichen interessiert mich.*

KD: In Deinen Skulpturen verschmelzen alltägliche Formen mit scheinbar unpassenden Materialien, zum Beispiel hast Du Füsse aus Fischhaut gemacht, ein Geweih aus Seife oder ein tischähnliches Objekt aus Zuckerwatte. Wie kommt es zu diesen seltsamen Verschränkungen?

PL: *Es geht in meinen Arbeiten oft darum, einen fluktuierenden Zustand von alltäglichen Objekten festzuhalten. Ein «mehr» oder «weniger» als das, was wir eigentlich zu kennen glauben. «Vue» (2006) stellt einen Balkon aus Neonröhren dar. Dies ist kein funktionales Objekt, sondern der Stellvertreter für die Idee der Aussicht. «Weather Report» (2005) besteht aus Zuckerwatte, die zu einer Wolke auf Tischbeinen arrangiert ist. Hier habe ich die Zuckerwatte sozusagen aus den Kinderhänden in die Gegenwart wachsen lassen. Daraus ist die Wolke entstanden. Ein weiteres Beispiel ist «Whisper» (2007), eine Papierarbeit an der Wand, die von einem Ventilator bewegt wird, so dass sie zu atmen scheint. Hier hat mich der Status des Werkes zwischen Zeichnung und Skulptur interessiert. Es geht mir stets um diese Zwischenräume, eine unbenehbare Ebene zwischen zwei Sphären.*

KD: Wie kam es konkret zu der Arbeit «Woods» (2007), wo Du ein Geweih aus Seife angefertigt hast?

PL: *Seife interessiert mich, weil sie durch die tägliche Benutzung und Verformung bereits skulpturalen Charakter hat. Übrigens wird oft deutlich, dass die Form und das Material meiner Arbeiten, die auf den ersten Blick so unterschiedlich scheinen, dieselbe Sprache sprechen. Beispielsweise bei «Vue»: Der Balkon ist eine Art Verschränkung von Innen- und Aussenraum. Und das Licht, das durch seine Strahlkraft den eigentlichen Raum, den die Neonröhre einnimmt, überragt, hat denselben Charakter.*

KD: Viele Deiner Arbeiten spielen mit dem räumlichen Aspekt. Wie wichtig ist Dir der Ausstellungsraum?

PL: *Er ist insofern wichtig, als dass er der Raum ist, in*



PERRINE LIEVENS, WEATHER REPORT, 2007, CANDY FLOSS ON TABLE LEGS, ANALOG PRINT ON GLASS, 120 X 160 CM

dem sich die Ausstellungsbesucher bewegen. Also versuche ich, mit feinen, schüchternen Eingriffen darauf einzuwirken. Grosse und laute Gesten interessieren mich nicht, sondern die subtilen Töne. Ich sehe den Raum als eine Haut und was ich versuche, ist darauf eine Gänsehaut zu erzeugen.

«Grosse und laute Gesten interessieren mich nicht, sondern die subtilen Töne.»

KD: Du hast sechs Monate an der Ecole supérieure des Beaux-Arts in Vietnam studiert. Erzähle von dieser Zeit.

PL: *Ich denke jeden Tag an Hanoi. Besonders beeindruckt hat mich die Tatsache, dass alles draussen hergestellt wird – beim Umherstreifen durch die Stadt sieht man ganze Manufakturen auf der Strasse. Transportiert werden sämtliche Materialien mit dem Fahrrad. Diese kontinuierliche Bewegung von unterschiedlichsten Dingen, vom Goldfisch im Aquarium bis zum Türarmen, auf dem Fahrrad durch die Stadt – das hat meinen Zugang zu Objekten und Materialien geprägt.*

KD: Woran arbeitest Du im Moment?

PL: *Ich habe die Idee einer Bibliothek, wobei jedes Buch ein Archiv über Themen enthält, die mich interessieren. Zum Beispiel versuche ich, alle Farben des Tages zu erfassen oder alle Formen, die Schatten werfen können. Auch diese Arbeit ist ein Versuch, die Dinge, die mich faszinieren, besser zu verstehen. Und auch hier geht es um die unfassbaren Zwischenräume, denn das Projekt ist selbstverständlich eine Utopie.*

Karolina Dankow führt seit 2006 die Galerie Karma International in Zürich. Sie verfasst regelmässige Textbeiträge für Kataloge, Zeitungen und Kunstzeitschriften.

GOOSEBUMPS OF A ROOM

INTERVIEW WITH PERRINE LIEVENS: KAROLINA DANKOW

PERRINE LIEVENS’ SCULPTURES DEVELOP THEIR SUBTLE POETRY BY AN UNUSUAL INTERLACING OF FORM AND MATERIAL. THE 28-YEARS-OLD FRENCH ARTIST PREFERS QUIET SOUNDS TO LOUD DRUM BEATS. THIS IS HOW SHE REACHES HER VERY OWN LANGUAGE OF FORM, COINED BY SENSUALITY AS WELL AS BY AN ALL-PENETRATING, QUASI-SCIENTIFIC WAY OF LOOKING AT EVERYDAY OBJECTS.

KAROLINE DANKOW: Where does your fascination of everyday objects come from?

PERRINE LIEVENS: *I am still young, inexperienced, you could say. I consider it inappropriate to philosophise on the big questions of this world. I have a much closer connection to the things that I know, the things that surround me. It’s remarkable, how much you can discover in the most simple objects. It is exactly when we think: I know that, that the biggest secrets can be discovered. Because there are always very diverse ways to look at things and to make connections between objects. The profound examination of the trivial is what I take the most interest in.*

“I am not interested in large and loud gestures, I prefer subtle sounds.”

KD: In your sculptures, common forms amalgamate with seemingly inappropriate materials, you have for instance made a set of antlers of soap or a table-like objects of candy floss. How do these strange entanglements emerge?

PL: *My works often try to retain a fluctuating state of everyday objects. A “more” or “less” to what we believe to know. “Vue” (2006) represents a balcony made of neon tubes. This is not a functional object, but a representative of the idea of a view. “Weather Report” (2005) is made of candy floss, which builds a cloud on table legs. Here, I have made the candy floss grow from the children’s world into the presence, so to say. This is how the cloud emerged. A further example is “Whisper” (2007), a work in paper on a wall which is moved by a fan which makes it look as if it was breathing. Here, the status of the piece between a drawing and a sculpture was what fascinated me. I am always looking for these interstices, a level between two spheres that cannot be denominated.*

KD: How did the piece “Woods” (2007) emerge, in which you have produced a set of antlers using soap?

PL: *I am interested in soap as a material because it has an*

inherent sculptural character due to the daily use and deformation. By the way, you can often see that the form and the material of my pieces, which at first sight seem so different from each other, talk the same language. Take “Vue”: the balcony kind of interlaces the inner and outer space. And the light, which by its luminosity overtops the actual neon tube, does the same.

KD: Several of your pieces play with a spatial aspect. How important is the exhibition room to you?

PL: *It is important in so far that it is the space in which the visitors circulate. I try to influence it by delicate and coy interventions. I am not interested in large and loud gestures, I prefer subtle sounds. I understand a room as a skin on which I try to cause goosebumps.*

KD: You have studied at the Ecole supérieure des Beaux-Arts in Vietnam. Tell us about that time in your life.

PL: *I think of Hanoi every day. I was particularly taken in by the fact that everything is produced outdoors – while roaming through the city, you see entire manufactures in the streets. All materials are transported by bike. This continuous flow of highly diverse things, from the goldfish in an aquarium to a door frame, by bicycle across the city – that’s what has coined my approach to objects and materials.*

KD: What are you working on at the moment?

PL: *I have the idea of a library, every book in which contains an archive on topics that I am interested in. For instance, I try to record all colors of a day or all forms that can cast a shadow. This work as well is an attempt to better understanding the things I am fascinated in. And this, as well, is about the intangible interstices, because the project is of course utopian.*

Karolina Dankow has managed the Galerie Karma International in Zurich since 2006. She writes texts for catalogues, newspapers and art newspapers on a regular basis.

TOT ODER LEBENDIG?

KUNSTMUSEEN IN ZEITEN VON ANGST UND BANGE

Ist alles schon wieder vorbei, die Krise bereits ausgestanden? In welcher Zeit leben wir, die alles, was ihr wichtig ist, an Geld und Konsum festmacht? Und wo stehen, in dieser bizarren Landschaft aus Angst und Bange, Fun und Entertainment, die Kunstmuseen, diese Enzyklopädien des kulturellen Gedächtnisses, ersonnen in einer zeitlich längst verschwundenen Epoche erwachenden Bürgersinns und endlich erungener Freiheit gegenüber Adel und Klerus zu Beginn des 19. Jahrhunderts? Und was wird aus den Museen heute, wenn das Bürgertum, das sie einmal erbaute, sich mehr und mehr auflöst? Die in bürgerlichen Kreisen gepflegte Loyalität zu kulturellen Einrichtungen erodiert unaufhaltsam, weil eine jüngere, heute notwendigerweise viel mobilere Generation sich nicht mehr langfristig binden kann oder will. Die Kunstmuseen selbst kämpfen mit schwindenden Budgets, schrumpfender Personaldecke und stetig steigenden Kosten. Der Ausstellungsbetrieb hat sich in den letzten Jahrzehnten derart aufgelplustert, dass er sich zunehmend selbst blockiert: Vieles, was früher noch möglich war, ist heute aus Kostengründen nicht mehr denkbar. Umgekehrt lässt sich die Zahl der Sponsoren und Gönner nicht beliebig erweitern, im Gegenteil. Und schliesslich trägt die Krise ihren Teil zur erschweren Mittelbeschaffung bei. Im letzten Jahr brückelten die Sponsoren, in diesem die Steuereinnahmen von Städten und Kantonen, was unweigerlich zu weiteren Sparmassnahmen führen wird. Schlechte Zeiten für die (Kunst-)Museen. Da ist nicht viel zu beschönigen.

GUTE IDEEN SIND GEFRAGT. Was tun? Woher das notwendige Geld nehmen und nicht stehlen? Natürlich, ohne Geld sind keine Ausstellungen möglich, ohne Ausstellungen kein Pu-

blikum. Doch eine genauere Betrachtung der Situation zeigt, dass in der «Not» nicht nur die Mittel entscheidend sind, sondern auch gute Ideen. Mit Blick auf den eigenen Standort geht es darum, dass die Museen Ideen und Konzepte entwickeln, die mit Unverwechselbarkeit, Erfindungsgeist und Humor das Publikum neugierig machen. Natürlich, Patentrechte gibt es nicht. Schon deshalb nicht, weil jedes Museum seine eigene Geschichte, sein eigenes Publikum und vor allem seine eigenes, gewachsenes kulturelles Umfeld hat. Doch genau diese Unverwechselbarkeit wird nun zur Chance, weil in einer sich immer stärker globalisierenden Gesellschaft das Einmalige vor Ort plötzlich wieder als kostbar wahrgenommen wird. Ich möchte nur vier Aspekte herausgreifen, die für meine Arbeit am Museum zu Allerheiligen Schaffhausen von zentraler Bedeutung sind:

1 Die (Wieder-)Entdeckung der Sammlung als höchst spezifisches kulturelles Reservoir bietet die Möglichkeit, die **Unverwechselbarkeit des Museums** herauszuarbeiten. Das Potential der Sammlungen besteht einerseits darin, von «innen» heraus Ideen für Ausstellungen entwickeln zu können, andererseits sind sie durch ihre Unverwechselbarkeit für die Museen in hohem Masse identitätsstiftend. Darüber hinaus vermeiden Sammlungsausstellungen enorme Kosten. Und ausserdem tut es den Werken auf Dauer gut, weniger oft um den halben Erdball zu reisen. Aber dies funktioniert nur, wenn die Sammlungsausstellungen erfindungsreiche Ansätze verfolgen und eine gute Portion Eigensinn und Humor nicht vermissen lassen. Beispielsweise kann das bedeuten, auch einmal Arbeiten von weniger

2 Innerhalb thematischer oder sammlungsorientierter Ausstellungen ist der **Blick über die Epochen hinweg** gerade in unserer Zeit der Atomisierung von Wissen besonders aufschlussreich. Wenn Arbeiten aus verschiedenen Zeiten geschickt einander gegenübergestellt werden, können Themen freigelegt und sichtbar gemacht werden, die sich wie rote Fäden durch die Zeiten ziehen. Dies führt beispielsweise zum Erkenntnisgewinn, dass frühere Generationen nicht minder ihr «Bündel» zu tragen hatten, wodurch sich die Schwierigkeiten unserer Tage in einem grösseren Zusammenhang relativieren.

3 Immer mehr Kunstmuseen arbeiten mit neuen Formen der Vermittlung. Weg von der monologischen «Führung», hin zum gemeinsamen Erleben der Werke und zu einem Austausch der Eindrücke, so könnte eine generelle Tendenz umschrieben werden. Es geht um eine **Reise ins Innere der Kunst**. Wenn diejenigen, die kommen, begeistert wieder nach Hause gehen und davon erzählen, werden aus den Teilnehmern wertvolle Multiplikatoren, die nicht zuletzt den gesellschaftlichen Rückhalt eines Museums vor Ort sichern helfen. (Für Schaffhausen habe ich beispielsweise das Veranstaltungsgefäss *Sichtbar/unsichtbar* entwickelt: Ausgehend von einem Werk der Sammlung wird ein Thema «hinter den Kulis-

sen» angesprochen, das mit dem gewählten Werk direkt zusammenhängt (z.B. künstlerischer Erfolg, Ausstellungsstrategien, Depotfragen etc.). Es geht darum, das Publikum mit auf eine Reise ins Innere der Kunst zu nehmen, was deshalb so spannend ist, weil normalerweise verborgene Zusammenhänge sichtbar gemacht werden können.)

4 Im Bereich der zeitgenössischen Kunst kommt, nicht nur aus finanziellen Erwägungen heraus, sondern auch hinsichtlich einer vergrösserten öffentlichen Wirkung, (internationalen) **Ausstellungs-kooperationen** immer mehr Bedeutung zu. Dies ist für die beteiligten Kunstschaffenden genauso von Interesse wie für die organisierenden Institutionen und für die Politik vor Ort. Und schliesslich führt die Vernetzung zu einem Erfahrungsaustausch, der sich fruchtbar auf die eigene Museumsarbeit auswirkt. Nur wer sich und seine Arbeit selbstkritisch hinterfragt, bleibt aufmerksam und risikobereit; im eiten Kunstbetrieb leider nicht selbstverständlich.

Angesichts der bedrückenden Wirklichkeit einerseits und der nicht unrealistischen Möglichkeiten andererseits, dieser innovativ und erfindungsreich zu begegnen, erleben die Kunstmuseen eine Zeit zwischen Hoffen und Bangen, zwischen notwendigen Risiken und der Gefahr abzustürzen. Was jedoch nicht wegzudiskutieren ist: Die Sammlungen sind als kulturelles Gedächtnis der Gesellschaft Dreh- und Angelpunkt unser Identität, auch wenn sich diese heute extrem verändert. Denn die Kernfragen menschlicher Existenz bleiben: Woher und wohin, Liebe und Tod, Macht und Ohnmacht, Glaube und Hoffnung. Die Themen lassen sich fortsetzen. In den Kunstwerken spiegelt sich dieses fortwährende Drama und bleibt für folgende Generationen sichtbar, wenn wir, ja wenn wir nur Sorge tragen zu unserem kulturellen Erbe.

Markus Stegmann ist Kurator der Kunstabteilung des Museum Allerheiligen in Schaffhausen. In dieser Funktion setzt er sich bereits seit Längerem intensiv mit der Frage der Zukunft der Museen auseinander.

DEAD OR ALIVE?

ART MUSEUMS IN FEAR AND DREAD

So, it’s all over now already and the crisis overcome? What times are we living in, when everything that is important to us has to do with money and consumption? And where, in this landscape of fear and dread, fun and entertainment, stand the art museums, these encyclopaediae of cultural memory, invented so long ago in times of the awakening of the bourgeoisie and a gained freedom, at last, over aristocracy and clergy, at the beginning of the 19th century? And what is to become of the museums, back then built by a bourgeoisie which now is dissolving more and more? The loyalty of bourgeoisie circles to cultural institutions is eroding unstoppable, because a younger and inevitably more mobile generation cannot or does not want to commit on a long-term basis anymore. The art museums themselves are forced to put up with dwindling budgets, reduced personnel and steadily rising costs. The exhibition business has been inflated in the past decades to the extent that now, it obstructs itself: a lot of things that were possible in the past are now more and more unfeasible for cost reasons. In reverse, the number of sponsors and benefactors is far from rising. And then, the crisis is one of the reasons for the problems in the finding of financial means. In the last year, sponsors have crumbled, with them the tax incomes of cities and cantons, and this in turn will inevitably result in even more drastic budget cuts. Bad times for museums (of art). Not much to whitewash there.

GOOD IDEAS REQUIRED. What to do? Where take the necessary money without stealing it? Without money no exhibitions, of course, and without exhibitions no visitors. But if you look closely at the situation, you will see that it is not only means but ideas as well that are needed in dire times. With the own location always in the back of the mind, museums need to develop concepts and ideas which make the public curious because they are unique and full of ingenuity and humor. And again, there is no patent remedy. Not least because each museum has its own history, its own audience and, above all else, its own grown cultural environment. But it is also exactly this uniqueness that now proves to be a chance, as the locally unique is perceived as something valuable in an evermore globalizing society. Let me pick just four central aspects of my work at the Museum zu Allerheiligen in Schaffhausen:

1 The (re-)discovery of the collection as a highly specific cultural reservoir provides the grounds for elaborating the museum’s uniqueness. The potential of the collections bases on the ability to develop ideas for exhibitions from inside out on one hand and on the other, the collections, through their uniqueness, provide a large part of the museums’ identities. In addition, collection exhibitions are very cost-efficient. And not least, the works will profit from being in one place instead of being shipped around the world all the time. This, however, only works if the collection exhibitions base on ingenious concepts and don’t lack a good share of pertinacy and humor. This may for instance result in showing works by artist who are a bit less known. A cutting-edge piece of art does not necessarily have to be an indicator for contemporary self-conception. A fair share of this self-conception only becomes apparent beneath the shimmering surface of cliist untouchability.

2 In topic-driven or collection-oriented exhibitions, the view across the borders of epochs is particularly insightful, especially in our era of knowledge atomization. When pieces from different

epochs are skillfully juxtaposed, subjects leading through the eras like golden threads can be revealed and made visible. This, in turn, can lead to the insight that former times had their own burden to bear, for instance, and the difficulties of our times are put into perspective within a larger context.

3 More and more museums work with new ways of mediation. Down with monologic guided tours, up with a collective experience of pieces of art and with an exchange of impressions. This might be the description of a general tendency. It’s all about a journey to the inner life of art. When those who have visited return home excited and tell others about their experience, the participants become valuable multipliers who assist in securing the museum’s support in the local society. (In Schaffhausen, I developed the exhibition series “Visible/Invisible”: on the basis of one piece of art, a “behind-the-scenes” topic is addressed, e.g., artistic success, exhibition strategy, storage issues etc. The public is taken along into the inner world of art, and this is particularly interesting as otherwise hidden relations can be made visible.)

4 In the area of contemporary art, (international) exhibition cooperation becomes more and more important, not just for financial reasons but for enhanced public impact as well. This is of equal interest to the artists involved and to the organizing institutions, as well as to local politics. And eventually, networking leads to an exchange of experience which has a fostering effect on one’s own museum work. Only those who dare to question themselves and their own work can stay alert and ready to take risks; this, unfortunately, is not a given in the vain world of the art market.

THE ORIGINAL IS STILL SOUGHT FOR. Even with so much to worry for art museums, there is at least one interesting tendency: digitalization and globalization cannot replace the encounter with the original. On the contrary, there is a growing wish of the public to encounter and exchange with originals, in order to find opportunities in art to develop an awareness of oneself and the times we are living in. Who else than museums can provide a better platform for this?

In the face of this depressing reality but also of the far from unrealistic opportunities to meet it in an innovative and ingenious way, art museums experience times of hope and fear, of necessary risks and the danger of crashing. But either way, what remains is that the collections, in their role as a cultural memory of society, are the linchpin of our identity, even if this identity is changing in extreme ways nowadays. The fundamental questions of human existence remain: Where do we come from, where do we go, love and death, power and impotence, belief and hope. The list of topics is endless. The arts reflect this continuing drama and conserve it for the next generations if we just keep on taking care of our cultural heritage.

Markus Stegmann is the curator of the Museum Allerheiligen in Schaffhausen. This position has lead him into dealing with the question of the future of museums for a long time.

MEXICO... KUNST IM ALLTÄGLICHEN WAHNSINN EINER MILLIONENSTADT

IN MEXICO CITY BEGLEITET EINEN DIE KUNST AUF SCHRITT UND TRITT. ZWISCHEN EINEM NICHT ENDEN WOLLENDEN NEBEN- UND DURCHEINANDER HAT SIE EINE ZENTRALE DASEINBERECHTIGUNG UND SPIEGELT DIE LEBENSBEDINGUNGEN EINER RIESENSTADT.



IN THE MUSEO DE JUGETE ANTIGUO YOU CAN SEE STREET ART OF THE MOST DIVERSE KINDS...

Mexico City ist ein brodelnder Tiegel der Superlative. Alles ist hier mehr als irgendwo sonst auf der Welt. Große Künstler haben die Geschichte dieser Stadt geprägt, genau so wie ihre oft blutige Vergangenheit, und durch einen uferlos wuchernden, informellen Sektor wächst die Stadt ins Unkontrollierbare. Hier stehen Gegensätze auf engstem Raum nebeneinander, die Kontraste könnten krasser nicht sein und auf Schritt und Tritt begegnen dem Besucher Bilder, die die Emotionen in Wallung bringen. Ein idealer Nährboden für Ausdruck, Auseinandersetzung und Kreativität.

Schon beim Anflug auf den Flughafen von Mexico City, mitten in der Stadt, erhält man eine erste Ahnung von der schieren Grösse dieser Megalopolis. Eine fünfspurige Autobahn führt vom Flughafen weg, und über sie hinweg donnern in wenigen Dutzend Metern Höhe die Flugzeuge.

Mexico City verschluckt den Besucher, unweigerlich und sofort, und man wird zu einem ihrer geschätzten 25 Millionen Bewohner.

GROSSE SPIELER UND LOKALE SZENE. Der kunstinteressierte Tourist kommt um die grossen Spieler der lokalen Kunstszene und um die Ikonen der mexikanischen Kunstgeschichte nicht herum. Das Museo de Arte Moderno, mit seiner Sammlung von Werken von Kahlo, Rivera, Costa, Carrington, Orozco und vielen mehr. Die Kreuz und quer über die Stadt verteilten Häuser, Ateliers und Museen von Kahlo und Rivera. Das Museo de Arte Popular, das einen wunderbaren Einblick in die mexikanische Geschichte der Kunst und des Kunsthandwerks gibt. Alleine in ihnen könnte man Tage, fast Wochen verbringen.

Wer die aktuelle Kunstszene von Mexico City kennenlernen will, der

musst jedoch die ausgetretenen Touristenpfade verlassen. Denn abseits erst entfaltet sich das ganze Potential des unfassbaren Nebeneinanders: gläserne Türme stehen direkt neben Armenvierteln; während ein Strassenzug von der Policia Federal dauerhaft gesperrt ist, weil protestierende Landbewohner ihre Zelte vor Monaten dort aufgestellt haben, wird um die Ecke auf offener Strasse in leuchtenden Abendroben Tango getanzt.

AVANTGARDE. Und wenn man ein bisschen weiss, wohin man den Blick richten muss, dann erscheinen einem auf Schritt und Tritt die Spuren der zeitgenössischen Avantgarde. Ein Beispiel? Die zentralen Stadtteile Roma, Condesa und San Miguel Chapultepec. Hier finden sich etablierte Galerien wie die Galeria de Arte Mexicano, die Galeria OMR, Kurimanzutto und Hilario Galguera. Gerade Roma und Condesa sind aber auch die Orte, wo die neue, aufsteigende Kunst ihre Bühnen hat, beispielsweise im Border, einem kulturellen Zentrum, das sich vorwiegend elektronischen Künsten verschrieben hat und in dem man an zwei bis drei Events pro Woche den Kopfsprung in die junge Szene wagen kann. Man muss nur die Augen offen halten: in jeder Bar wird ausgestellt, jede Mezcaleria ist auch Galerie, und fast überall kann man nicht nur die neueste Kunst betrachten, sondern mit den Künstlern sofort und ohne Umwege über einem Tequila ins Gespräch kommen. 2009, im Dezember, hat in Roma und Condesa der zweite Corredor Cultural stattgefunden, eine mexikanische Art von Museumsnacht, zu der bereits über 30 Galerien, Kunsttreffpunkte und Designershops während einer ganzen Nacht geöffnet sind, verbunden durch Shuttles.

Doch auch in anderen Stadtteilen ist die junge Kunstszene im Aufbruch. Zum Beispiel das Museo de Jugete

... ON AN EXPANSE OF 6000 SQM



Michael Schär ist Texter, Kommunikationsberater und Ethnologe. Seine Texte erscheinen sporadisch in Ausstellungskatalogen, und seine Rezensionen publiziert er auf writeronart.com.

Antiguo im Stadtteil Doctores, das nicht nur das Spielzeugmuseum beherbergt. Auf einer Fläche von 6000 Quadratmetern gibt es hier auch Ateliers, Ausstellungsräume und Junggalerien, jede Mauer des Komplexes ist freigegebene Fläche für Street Art, selbst die Lucha Libre, Mexicos so typische Kampfsportkunst, findet hier ihre Räumlichkeiten. Das gesamte Areal wirkt wie ein Bienenstock, in dem rund um die Uhr Hunderte von Künstlern ihre Disziplinen ausüben, einander gegenüberstellen, in Dialog treten und ihrer Kreativität über alle Grenzen hinweg freien Lauf lassen. Im kleinsten Massstab wird hier gelebt, was

vor den Türen täglich vor sich geht: ein grosses Neben- und Durcheinander, gespickt und bis zum Bersten aufgeladen mit dem Drang, zu verarbeiten – ein einziges riesiges künstlerisches Ventil für die Reizüberflutungen des alltäglichen Wahnsinns in der Millionenstadt.

UNDERGROUND. So, wie man von der Stadt verschlungen wird, wenn man sich in ihr befindet, so wird man auch in die aufsteigende Underground-Kunstszene hineingezogen. Und es ist lediglich eine Frage der Zeit, bis auch auf dem internationalen Kunstmarkt von dieser Szene die Rede sein wird.



GAM DISPOSES OF THE MOST COMPREHENSIVE COLLECTION OF MODERN, MEXICAN AND CONTEMPORARY ART

TEXT: MARIANA PÉREZ AMOR

VERSTECKTE BEZÜGE IN MEXICOS KUNST VON HEUTE

GAM-GALERÍA DE ARTE MEXICANO

Mexico City, 2010: eine Monsterstadt mit extremen Bedingungen und tiefen Gegensätzen, die in ihrer Kunstszene zum Ausdruck kommen. Ateraberuandens-Landschaften: die Geografie und die Geschichte machen die Identität dieses Landes zu einem immer wiederkehrenden Wunder einer vergessenen Welt.

Die GAM, Galeria de Arte Mexicano, ist Mexicos älteste Galerie. Seit ihrer Gründung hat sie einige der bekanntesten Künstler des Landes repräsentiert und ihre künstlerische Arbeit gefördert.

Mitte der 30er Jahre hatten Ines und Carolina Amor – meine Mutter und ihre Schwester, in ihren Twenties – ein Netz von Bekanntschaften zu den herausragendsten Künstlern ihrer Zeit aufgebaut und entschlossen sich, ein verlässliches Zentrum für die Promotion ihrer Kunst aufzubauen. Die GAM wurde zu einer Zeit eröffnet, als mexikanische Wandmalerei international eine wichtige Rolle spielte. Die Ersten, die mexikanische Kunst sammelten, waren Nordamerikaner oder Ausländer, die zu dieser Zeit in Mexico lebten. Die beiden jungen Galeristinnen reisten also auf eigene Faust in Zügen durch die Wildnis nach Nordamerika, beladen mit 40 und mehr Gemälden. Unter diesen Gemälden befanden sich Werke von Siqueiros, Kahlo, Rivera, Orozco und anderen – von praktisch allen großen mexikanischen Künstlern dieser Zeit, von den Figuren also, die den Grundstein für die mexikanische Kunst des 20sten Jahrhunderts gelegt haben.

Zum 75jährigen Jubiläum der Galerie wird die Generation von Künstlern, die heute in Mexico City arbeitet und von der GAM repräsentiert wird, in einer Gruppenausstellung Bezüge zu den Künstlern der damaligen Zeit herstellen; zu Kunstwerken, die auch heute noch Mexikos Kunst beeinflussen. Alvaro Castillo, beispielsweise, wird das Verhältnis von Juan O'Gorman, Diego Rivera und Salvador Toscano gegenüber prähispanischen Artefakten kritisch reflektieren. In einer Video-Wandarbeit taucht Jens Kull auf digitalem Weg in Gunther Gerzogs Welt der abstrakten Landschaften ein und versucht, sie mit «Raum und Zeit» in Verbindung zu bringen. Diego Pérez wandelt Goeritz' ikonisch urbane Skulptur «Torres de Satélite» (im Norden von Mexico City) in einen temporären Squashcourt und hält das Resultat in einer Videoarbeit fest. Edgar Orlaineta untersucht den jenseitigen Kosmos von Leonora Carrington, während Miguel Monroy eine Exkursion in das wegweisende Werk von David Alfaro Siqueiros unternimmt, das noch heute immer wieder Fragen aufwirft. Fernando García Correa betritt Luis García Guerreros Wunderwelt, und Mari Jose de la Macorra deckt die geheimen Bezüge zwischen ihrem Werk und dem der Malerin María Izquierdo auf.

Sie sehen schon, es wird viel Austausch geben, zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart, zwischen dem traditionellen und dem neuen Programm der Galerie, und ich selbst bin gespannt auf das Resultat. Die Ausstellung wird nicht nur eine Retrospektive der Vergangenheit der GAM sein, sondern gleichzeitig eine Bühne für die Künstler von heute, die sie einlädt, ihre kreativen Vorgänger in einem Raum ausserhalb der Zeit zu treffen.

TEXT: MICHAEL SCHÄR

MEXICO... ART AND THE DAILY MADNESS OF A MEGACITY

IN MEXICO CITY, ART HAPPENS AT EVERY TURN. IN ENDLESS COEXISTENCE AND CHAOS, IT HAS FULL RIGHT OF EXISTENCE AND MIRRORS THE CONDITIONS OF LIFE IN A MEGACITY.



EXHIBITIONS AS WELL AS...



LUCHA LIBRE, THE CHARACTERISTIC WRESTLING ART ARE ACCOMMODATED IN THE MUSEO DE JUGETE ANTIGUO

TEXT: MARIANA PÉREZ AMOR

HIDDEN REFLECTIONS IN MEXICAN ART TODAY

GAM-GALERÍA DE ARTE MEXICANO

Mexico City, 2010: a monster town with extreme conditions and deep paradoxes, subject to become manifest in its art scene. Sizzling landscapes: the geography and history render this country's identity an ever-growing maze of forgotten memory.

GAM, the Galeria de Arte Mexicano, is the oldest gallery in Mexico City. Since its foundation, it has been representing and encouraging the artistic production of some of the country's most renowned artists.

It was in the mid-1930s when Inés and Carolina Amor – my mother and her sister in their twenties – had developed relationships with the most outstanding artists of their time, and decided to set up a reliable centre for the promotion of their work. The opening of the GAM took place at a time when Mexican muralism played a major international role in art. The first collectors of Mexican art were North Americans or foreigners living in Mexico at the time. Thus, the young gallerists would travel alone through the wilderness in trains to North America, carrying 40 or more paintings in their luggage. Among the paintings carried with them were works by Siqueiros, Kahlo, Rivera, Orozco, and practically all the major Mexican artists of the day, the figures who have actually provided the basis of Mexican 20th century art.

On the occasion of the gallery's 75th anniversary, the generation of artists currently working in Mexico City and represented by GAM will explore the connections with those artists of yesterday that still influence today's Mexico so much through their artwork. Thus, Alvaro Castillo will expand and critically reflect on the relationship that Juan O'Gorman, Diego Rivera and Salvador Toscano hold with artifacts of pre-Hispanic production. With a video-mural, Jens Kull will digitally submerge into Gunther Gerzogs world and abstract landscapes and try to relate them to "time and space". Diego Pérez will produce a video on the transformation of Goeritz' iconic urban sculpture known as "Torres de Satélite" (in the north end of Mexico City) into an ephemeral space for front tennis. Edgar Orlaineta explores the otherworldly cosmos of Leonora Carrington, while Miguel Monroy proposes an excursion into the groundbreaking work of David Alfaro Siqueiros, a revolutionary man whose work today is still being wondered at. Fernando García Correa steps inside the mirages of Luis García Guerrero, and Mari Jose de la Macorra reveals the secret links between herself and painter María Izquierdo.

You can see, there will be a lot of exchange between the past and the present, between the traditional and the new program of the gallery, and I myself am tense to see what the final result will look like. The exhibition will not only be a retrospective of GAM's past, but also provide a stage for the artists of today, inviting them to join their creative predecessors in a space beyond time.

© PHOTOS BY JENS KULL

Mexico City – a boiling pot of superlatives. Everything here is more than anywhere else in the world. Famous artists have coined the city's history as well as an often bloody past, and an irresistibly proliferating informal sector makes for an uncontrollable growth. Within the smallest spaces you find the most blatant contrasts, and at every turn, the visitor is confronted with images that stir the emotions. It is, frankly spoken, an ideal breeding ground for expression, controversy and creativity.

Upon arriving at Mexico City Airport, located in the middle of the city, you can catch a first glimpse of the sheer size of the megalopolis. A five-lane highway leads into town and above it, in a height of a few dozen meters, planes are thundering in. Mexico City swallows the visitor, inevitably and immediately, and he becomes but one of an estimated 25 million inhabitants.

BIG PLAYERS AND LOCAL ART SCENE. Tourists with an interest in art cannot forgo to meet the big players of the local art scene and neither the icons of Mexican art history. The Museo de Arte Moderno, with its collection of works by Kahlo, Rivera, Costa, Carrington, Orozco and many more. The houses, studios and museums dedicated to Kahlo and Rivera, scattered over the entire city. The Museo de Arte Popular, which provides a wonderful insight into the Mexican history of art and artefact. You can spend days, if not weeks in these institutions only.

But whoever seeks to discover Mexico City's recent art scene will have to leave the beaten tourist tracks. It's off those tracks where the outrageous helter skelter reveals its full potential: glass buildings rise into the sky next to slums; while one street is permanently closed down by the Policia Federal because months ago, a crowd of protesting peasants has set up their tents there, you only have to go around the corner to witness Tango dancers in evening gowns in the middle of the street.

AVANTGARDE. And if you happen to know what to look for, the traces of contemporary avant-garde will appear at every turn. An example? The central districts of Roma, Condesa and San Miguel Chapultepec. Here you find established galleries such as the Galeria de Arte Mexicano, the Galeria OMR, Kurimanzutto and Hilario Galguera. Especially Roma and Condesa, however, are also where the new, uprising art scene takes place, for instance in Border, a center for culture which predominantly focuses on electronic art and where you can plunge heads-on into the young scene on two to three events a week. Just keep your eyes open: every bar is an exhibition space, every Mezcaleria happens to be a gallery, too, you will not only see the most recent art but also have the opportunity to talk to the artists, face to face over a Tequila. In 2009, in December, the second edition of Corredor Cultural took place in Roma and Condesa, a Mexican kind of Nuit Blanche, in which over 30 galleries, meeting points and design shops, connected by shuttles, open their doors until dawn.

Yet the young art scene emerges in other districts as well. The Museo de Jugete Antiguo in the district of Doctores is not just, as the name indicates, a museum for antique toys. On an expanse of around 6000 sqm, you will encounter dozens of studios, exhibition spaces and young galleries, every wall of the complex is open for street art, and even Lucha Libre, Mexico's most famous wrestling art, finds its premises here. The entire complex appears like a beehive with hundreds of artists exerting their disciplines, juxtaposing, exchanging and allowing full bent to their creativity, across all borders. On a small scale you find here a model of what goes on out in the streets: coexistence and chaos, charged to the brim by the urge to express – one big artistic outlet for the sensory overload of the daily madness of life in the megacity.

UNDERGROUND. Just in the same way that you are swallowed by the city as soon as you set foot in it, the uprising underground art scene will draw you in. And it remains a question of time until the international art market set its eye on this scene as well.

Michael Schär is a texter, a communication consultant and an anthropologist. His texts appear sporadically in exhibition catalogues, and his reviews are published on writeronart.com.

EXHIBITION OVERVIEW

KUNSTRAUM ALEXANDER BÜRKLE

ROBERT-BUNSEN-STR. 5, D-79108 FREIBURG
WWW.KUNSTRAUM.ALEXANDER-BUERKLE.DE

MARCIA HAFIF PALE PAINTINGS 2007-2009 BIS 28. FEBRUAR 2010

Eine Einzelausstellung der amerikanischen Künstlerin Marcia Hafif

MEDIUM PAPIER - PAPIERARBEITEN AUS DER SAMMLUNG ROSSKOPF Eine Gruppenausstellung mit u. a. Frank Badur, Werner Haypeter, Katharina Hinsberg, Shirin Kretschmann, Christoph Meckel, Thomas Müller, Susanne Roth und Peter Tollens **21.03. - 20.06.2010**

ZENTRUM PAUL KLEE

MONUMENT IM FRUCHTLAND 3, POSTFACH, 3000 BERN WWW.PAULKLEEZENTRUM.CH

AUSSTELLUNGSRAUM UG PAUL KLEES GRAFIK DIE PASSION DES EBERHARD W. KORNFELD 28.08.2009 - 21.02.2010

AUSSTELLUNGSRAUM UG PAUL KLEE SELTENE FRÜCHTE 13.03.2010 - 05.09.2010

AUSSTELLUNGSRAUM EG PAUL KLEE LEBEN UND NACHLEBEN 19.09.2009 - 24.05.2010

KINDERMUSEUM CREAIVA INTERAKTIVE AUSSTELLUNG «OFFENE TATSACHEN» BIS 30.05.2010

CIRCUIT

CENTRE D'ART CONTEMPORAIN, 9, AVENUE DE MONTCHOISI, 1006 LAUSANNE WWW.CIRCUIT.LI

IN THE FACE OF SPATIAL GRANDEUR

Robert Breer, Sophie Calle, Peter Downsbrough, Peter Friedl, Hreinn Fridfinnsson, Douglas Gordon, Roman Ondák
VERNISSAGE le vendredi **22 JANVIER 2010** à 18h
OUVERTURE du **23 JANVIER AU 27 FÉVRIER 2010**

KUNSTHALLE BASEL

STEINBERG 7, 4051 BASEL WWW.KUNSTHALLEBASEL.CH

JOS DE GRUYTER & HARALD THYS PROJEKT 13 16.01. - 14.03.2010

NASREEN MOHAMED NOTES. REFLECTIONS ON INDIAN MODERNISM 07.02. - 04.04.2010

KUNSTMUSEUM LUZERN

EUROPAPLATZ 1, 6002 LUZERN WWW.KUNSTMUSEUMLUZERN.CH

INGEBORG LÜSCHER ZAUBERFOTOS 06.02. - 18.04.2010

SUSANNE HOFER/JOHN WOLF BRENNAN **INNER AND OUTER SPACES** Eine Video- und Klanginstallation
06.02. - 18.04.2010

REFERENZ UND NEIGUNG KUNST DES 21. JAHRHUNDERTS AUS DER SAMMLUNG

27.02. - 27.06.2010

PROJEKTRAUM KUNSTVERMITTLUNG 27.02. - 27.06.2010

KUNST HALLE SANKT GALLEN

DAVIDSTRASSE 40, 9000 ST. GALLEN WWW.K9000.CH

PATRICK GRAF, SUSAN PHILIPSZ 20.02. - 02.05.2010

PLUG IN

ST. ALBAN-RHEINWEG 64, 4052 BASEL WWW.IPLUGIN.ORG

BEAM ME UP 15.01. - 14.03.2010

AGENDA

GARAGE

**PERRINE LIEVENS
GROUPSHOW**

ANDREW BICK, DANIEL ROBERT HUNZIKER, KARIM NOURELDIN,
MAGNUS THIERFELDER, JENS WOLF AND BEAT ZODERER

FEB 06.02.2010 - 24.04.2010

OPENING 05.02.2010, 6 - 9 P.M.

TUE - FRI 2 P.M. - 7 P.M., SAT 11 A.M. - 5 P.M.

DAVID ROW

16.02.2010 - 24.04.2010

OPENING 13.02.2010, 6 - 8 P.M.

OPENING HOURS FEBRUARY 16 - MARCH 6:

TUE - SAT 4 - 6.30 P.M. OR BY APPOINTMENT

MARCH 9 - APRIL 24: ONLY BY APPOINTMENT

THE ART TO WEAR (JEWELLERY SHOW)

03.03. - 06.03.2010

OPENING TUESDAY 02.03.2010, 7 - 9 P.M.

WED - FRI 2 P.M. - 7 P.M.

FINISSAGE SATURDAY 06.03.2010, 7 - 9 P.M.

TEFAF MAASTRICHT, BOOTH 443

12.03. - 21.03.2010

OPENING THURSDAY 11.03.2010, NOON - 9 P.M.

DAILY 11 A.M. - 7 P.M.

SUNDAY 21 MARCH 11 A.M. - 6 P.M.

IMPRESSUM

REDAKTION: MARGARETA VON BARTHA/RETO THÜRING | ÜBERSETZUNG: MICHAEL SCHÄR | KONZEPT/GESTALTUNG: HARTMANNSCHWEIZER.CH | LITHOGRAFIE: BILDPUNKT AG | DRUCK: B&K OFFSETDRUCK GMBH | PAPIER: CYCLUS, 70GM2 | NÄCHSTE AUSGABE NR. 02/2010: MAI 2010 | EDITORS: MARGARETA VON BARTHA/RETO THÜRING | TRANSLATION: MICHAEL SCHÄR | CONCEPT/DESIGN: HARTMANNSCHWEIZER.CH | LITHOGRAPHY: BILDPUNKT AG | PRINT: B&K OFFSETDRUCK GMBH | PAPER: CYCLUS, 70GM2 | NEXT EDITION NR. 02/2010: MAY 2010

PHOTO BY MARK NIEDERMANN

TONY BERLANT, CRITICALITY (BROOCH), 1993. METAL PLATE WITH DESIGN IN ENAMEL AND TWO SMALL OBJECTS MOUNTED ON THE SURFACE, 6 CM X 5.1 CM, UNIQUE



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