

VON BARTHA
QUARTERLY REPORT 04/12



ALS «WORK IN PROGRESS» KÖNNTE MAN UNSER TITELBILD BESCHREIBEN. ES VERRÄT WENIG VON DEM, WAS SIE IN DER LANGE ERWARTETEN EINZELAUSSTELLUNG VON BEAT ZODERER ERWARTET. «ZWISCHEN KALKÜL UND ZUFALL» HEISST DIE AUSSTELLUNG; UND ALS UNTERTITEL «NEUE ARBEITEN IN BLECH UND BETON» – UND DAS IST ES DENN AUCH, WAS ABGEBILDET IST: EIN GUSSMODELL ZU EINER BETON-SKULPTUR. EINEN VORGESCHMACK AUF DIE AUSSTELLUNG BEKOMMEN SIE IN NATALIA HUSERS ARTIKEL, DIE BEAT ZODERERS INTENTIONEN SEHR EMPHATISCH SCHILDERT.

ONE MIGHT DESCRIBE OUR TITLE PAGE AS “WORK IN PROGRESS”. IT ACTUALLY REVEALS RATHER LITTLE OF WHAT IS GOING TO BE EXHIBITED IN THE LONG-AWAITED ONE-MAN SHOW OF BEAT ZODERER. “BETWEEN INTENT UND COINCIDENCE” IS THE TITLE OF THE EXHIBITION WITH THE SUBTITLE “NEW WORKS IN SHEET METAL AND CONCRETE”. THIS THEN IS WHAT YOU SEE ON THE TITLE PAGE, A CASTING MODEL FOR A CONCRETE SCULPTURE. YOU CAN GET ANOTHER FORETASTE OF THE SHOW BY READING NATALIA HUSER’S ARTICLE, WHICH DESCRIBES BEAT ZODERER’S INTENTIONS MOST EMPHATICALLY.

HANS ARPS UMFANGREICHES OEUVRE WIRD BEKANNTLICH VON MEHREREN INSTITUTIONEN VERWALTET. DAVID RHODES BERICHTET ÜBER DEN NEU ERSCHEINENEN WERKKATALOG.

AS IS KNOWN, THE PROLIFIC WORK OF HANS ARP IS BEING HELD IN TRUST BY SEVERAL INSTITUTIONS. DAVID RHODES REPORTS ON THE NEWLY-PUBLISHED OEUVRE CATALOGUE.

CATHERINE WALSH TRAF ICH AUF EINER KUNSTMESSE – UND WOW! SIE IST WIRKLICH EINE SCHILLERENDE PERSÖNLICHKEIT. DERART SCHILLERN, DASS SIE BEINAHE DIE STARS, FÜR DIE SIE DÜFTE KREIERT, IN DEN SCHATTEN STELLT. SIMONE EYMANN BESUCHTE MS WALSH IN IHREM BÜRO IN NEW YORK UND SPRACH MIT IHR ÜBER INNERE UND ÄUSSERE SCHÖNHEIT.

I RAN INTO CATHERINE WALSH AT AN ART FAIR – WOW! WHAT A FASCINATING PERSONALITY – SO FASCINATING THAT SHE NEARLY ECLIPSES SOME OF THE STARS FOR WHOM SHE CREATES PERFUMES. SIMONE EYMANN VISITED MS WALSH IN HER OFFICE IN NEW YORK AND DISCUSSED WITH HER ABOUT INNER AND OUTER BEAUTY.

DIE AVO SESSION BRINGT GUTE MUSIK UND VIELE STARS NACH BASEL. NICK JOYCE UNTERHIELT SICH MIT MATHIAS MÜLLER, DER ZUSAMMEN MIT BEATRICE STIRNIMANN ZUM 15. MAL DAS FESTIVAL ORGANISIERT. DER ERFOLG BERUHT SICHER AUCH AUF DER ANGENEHMEN, INTIMEN ATMOSPHERE UND NATÜRLICH AUCH AUF DEN GROSSEN NAMEN DES SHOWBUSINESS – WIE ETWA ROD STEWART UND ALICE COOPER, DIE BEIDE IM PROGRAMM DER DIESJÄHRIGEN AUSGABE VERTRETEN SIND.

THE AVO-SESSION BRINGS EXCELLENT MUSIC AND MANY STARS TO BASEL. NICK JOYCE SPOKE WITH MATHIAS MÜLLER WHO IS ORGANISING THE FESTIVAL TOGETHER WITH BEATRICE STIRNIMANN FOR THE 15TH TIME THIS YEAR. THE GREAT SUCCESS OF THE FESTIVAL HAS A LOT TO DO WITH THE PLEASANT INTIMATE ATMOSPHERE THAT ONE FINDS THERE AND, OF COURSE, WITH THE BIG NAMES OF SHOW BUSINESS THAT PERFORM – AS FOR EXAMPLE ROD STEWART AND ALICE COOPER IN THIS YEAR’S PROGRAMME.

BASEL WILL SEINEN RUF ALS KULTURSTADT BEHAUPTEN UND REALISIERT IN EILTEMPO DEN ERWEITERUNGSBAU DES KUNSTMUSEUMS. AUCH IN ZÜRICH WILL MAN WACHSEN UND PLANT FLEISSIG AN EINEM NEUBAU. MICHEL FREI HAT DIE BEIDEN PROJEKTE UNTER DIE LUPE GENOMMEN.

BASEL IS KEEN ON PRESERVING ITS REPUTATION AS A CITY OF CULTURE AND IS THEREFORE PRESSING FORWARD IN BUILDING THE EXTENSION OF THE KUNSTMUSEUM. IN ZÜRICH ONE WOULD ALSO LIKE TO EXPAND AND IS WORKING EQUALLY HARD ON A MUSEUM EXTENSION. MICHEL FREI TAKES A CLOSE LOOK AT THE TWO PROJECTS.

MARGARETA VON BARTHA

MEINE KÜNSTLERFREUNDIN ANNA DICKINSON BEKOMMT DIE MÖGLICHKEIT, IHRE ENTWICKLUNG IN IHRER HEIMATSTADT BEI BARTHA CONTEMPORARY VORZUSTELLEN. DIE 25 MARGARET STREET IN LONDON WIRD FÜR EINE WOCHE ZUM «MEKKA» FÜR GLAS-LIEBHABER.

MY ARTIST FRIEND ANNA DICKINSON IS GOING TO HAVE THE POSSIBILITY OF SHOWING HER ARTISTIC DEVELOPMENT IN HER “HOMETOWN” AT BARTHA CONTEMPORARY. 25 MARGARET STREET IN LONDON WILL FOR ONE WEEK BE THE MEKKA OF LOVERS OF GLASS.

DIE WINTERAUSSTELLUNG IN S-CHANF TRÄGT DEN TITEL «SCHOOL STUDIES: AN ARCHITECTURAL PROBLEM». DAS AUSSTELLUNGSKONZEPT BASIERT AUF MALEWICH’ MODELL FÜR EIN WERK, DAS ÜBER ECK HING. ANDREW BICK HAT DIESE IDEE WEITER ENTWICKELT UND INS HEUTE TRANSFORMIERT.

THE WINTER EXHIBITION IN S-CHANF HAS AS A TITLE “SCHOOL STUDIES: AN ARCHITECTURAL PROBLEM”. THE CONCEPT UNDERLYING THE EXHIBITION IS BASED ON MALEWICH’S MODEL FOR A WORK HANGING ACROSS A CORNER. ANDREW BICK HAS TAKEN THE IDEA FURTHER AND TRANSFORMED IT FOR OUR TIME.

EINE VIELLEICHT UNERWARTETE INSPIRATIONSQUELLE FÜR VIELE KUNST-SCHAFFENDE BILDEN CARTOONS. WENN SIE EVA WATTOLIKS ARTIKEL LESEN, WERDEN SIE VERSTEHEN, WARUM ICH DAS THEMA AUFGREIFEN WOLLTE. ZULETZT HAT CHRISTIAN ANDERSSON EINE EPISODE AUS BATMAN IN EINEM WERK IN SEINER GARAGE-AUSSTELLUNG «THE GREAT AND SECRET SHOW» VERWENDET. DOCH WARUM EIGENTLICH SPIELEN CARTOONS SO EINE WICHTIGE ROLLE? EIN GRUND SIND VIELLEICHT UNSERE EIGENEN KINDHEITSERINNERUNGEN. AUCH IM ERWACHSENENALTER LEBT MAN WEITER MIT DEN PARALLELWELTEN, DIE COMICS JEDEM VON UNS IRGENDWANN ERÖFFNET HABEN.

CARTOONS ARE PERHAPS A SOMEWHAT UNEXPECTED SOURCE OF INSPIRATION FOR MANY ARTISTS. WHEN YOU HAVE READ EVA WATTOLIK’S ARTICLE YOU WILL UNDERSTAND WHY I WANTED TO TOUCH ON THIS SUBJECT MATTER. RECENTLY CHRISTIAN ANDERSSON USED AN EPISODE FROM BATMAN IN A WORK SHOWN IN HIS GARAGE EXHIBITION “THE GREAT AND SECRET SHOW”. WHY DO CARTOONS ACTUALLY PLAY AN IMPORTANT ROLE? PERHAPS ONE REASON IS THAT THEY RECALL CHILDHOOD MEMORIES. EVEN AS AN ADULT ONE LIVES ON WITH THE PARALLEL WORLDS THAT COMICS HAVE OPENED TO ALL OF US AT ONE TIME OR ANOTHER.

SYDNEY. DIE STADT HINGEGEN IST REALITÄT, ABER SO WEIT WEG! INTERESSANT WIE ANNE LOXLEY AUF DIE RIVALITÄT ZWISCHEN MELBOURNE UND SYDNEY ZU SPRECHEN KOMMT (EIN PHÄNOMEN DAS WIR IN BASEL KENNEN).

SYDNEY. THE CITY, BY CONTRAST, IS A REALITY, BUT SO FAR AWAY. INTERESTING HOW ANNE LOXLEY SPEAKS ABOUT THE RIVALRY BETWEEN MELBOURNE AND SIDNEY – A PHENOMENON WE KNOW IN BASEL.

ESEL KÖNNEN TATSÄCHLICH GEWICHTPROBLEME BEKOMMEN. AUF DEM KULTURWEG DIREKT UNTERHALB EINER AUTOBAHN HAT DANIEL ROBERT HUNZIKER DEN SATZ «(ESEL HAT STARKES UEBERGEWICHT)» MIT VIEL HUMOR IN STEIN GEMEISSELT.

DONKEYS CAN ACTUALLY GET WEIGHT PROBLEMS. ON THE CULTURE PATH DIRECTLY UNDERNEATH A FREEWAY DANIEL ROBERT HUNZIKER HAS DEMONSTRATED HIS WIT BY ENGRAVING THE PHRASE “(THE DONKEY IS VERY MUCH OVERWEIGHT)” ON A CONCRETE WALL.

A FINELY FOCUSED INVENTORY OF HANS ARP’S SCULPTURAL PRODUCTION

IN 2010 THE STIFTUNG HANS ARP UND SOPHIE TAEUBER-ARP E.V. OPENED ITS ARCHIVES FOR THE FIRST TIME. ONE CONSEQUENCE OF THIS IS A VERY IMPORTANT ADDITION TO SCHOLARSHIP ON ARP.



HANS ARP, KONKRETIION AUF OVALER SCHALE, 1935

PHOTO BY RÜDIGER LUBBRICHT, 2010

Only last July an article by Patricia Cohen in the New York Times outlined the increasing risks faced by experts who offer their learned opinions on the authenticity of a particular work of art. Lawsuits have often ensued because of the increasing value of art as an investment, and it has to be said – these days art is traded as a sound financial investment. Until that is, the work is rejected as not being genuine; be it a fake or a case of misattribution: “As a result catalogue raisonné authors have been the targets of bribes and even death threats.” Let’s hope the compilers of the excellent *Hans Arp – A Critical Survey* don’t encounter any such experience! As clear as it is thorough, this new publication by Hatje Cantz is a major contribution to the appreciation and knowledge of Strasbourg born artist Hans/Jean Arp (1886–1966) and his prodigious sculptural output.

Specific difficulties haunting any pursuit of a comprehensive study of this sculptural output are described in editor Arie Hartog’s Preface to the survey. These have been, namely, the issue of editioned sculpture and status of the plaster forms, in other words, how many sculptures were produced and which plasters were independent works in themselves. Although the existing two catalogues raisonnés (published in 1957 and 1968) remain an essential basis toward any critical assessment of the artist’s oeuvre, the first only accounts for editions already cast at the time of its writing, and the second, in mentioning a proposed bronze edition for every sculpture, opens more doors for research and clarification than it closes. The evaluation of Arp’s complete oeuvre with all the current data available is not only an aesthetic question, it is an art-historical and legal question as well.

The authors of this critical survey do not aim in any way to compete with the forthcoming catalogue raisonné to be compiled by the three foundations that house Arp’s oeuvre: the Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp e.V. in Remagen, Germany; the Fondation Arp in Clamart, France; and the Fondazione Marguerite Arp in Locarno, Switzerland. Unfortunately, in the present case, only the Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp e.V. offered unlimited access to their archive, the other foundations did not make their data available. What the authors have given us is a highly astute annotated inventory, containing not only consistently fine images of the sculptures – in some cases, and always noted, a photograph is not available of the exact sculpture so the image used is the same form, for identification – together with exhaustive details of their individual histories: not only date, size, material, provenance, and current location, but also acknowledgement of any craftsmen involved.

The essay on Arp’s process, one not always unique to him, illuminates both Arp’s approach to sculpture, and the conditions for production in his era, and in such a way that it is impossible not to make comparisons with sculptural production today. Issues of originality and the role of assistants are two current preoccupations in contemporary art. Questions about the involvement of the artist’s hand with methods of fabrication are re-visited as the workshop and academy of the 19th century has been replaced by the factory and industrial capacity of the 20th and 21st. Some commentators underestimate these issues in assessing sculpture. Arp himself said that he believed artists should work together, like those of the Middle Ages. The bottom line, however, is still that if an object leaves the studio as art at the behest of the artist, then it is art – everything is clear. Or is it? Of course, after the artist’s death, this is not an option, and it is a particular problem when it comes to Arp’s method of using plaster; not only as a basis for molding and sculpting, but also for casting. Consequentially a great deal of care has to be taken in identifying sculptures and editions at a later date.

Arp’s sculpture has recently been exhibited (October 2011 – April 2012) at Donald Judd’s Chinati Foundation in Texas. Judd, as an important art writer as well as sculptor, wrote eloquently of Arp’s relevance for Minimalism. What particularly interested Judd was the wholeness of an Arp sculpture, the way in which none of the parts are secondary to the whole. From our present perspective Arp is an important artist for Judd in helping to clarify his artistic vision and for both artists the involvement of craftsmen was frequent in the fabrication of their sculptures.

This publication forms a formidable resource for anyone interested in Arp’s sculpture, whether they are an academic, artist or enthusiast for art of this period. It is an exciting book to use. Clear in design and layout, it references the previous catalogue raisonnés in design, whilst also remaining modern in feel. Altogether, *A Critical Survey* is a great job done.

EINE FEIN ABGESTIMMTE INVENTUR VON HANS ARPS SKULPTURALEM SCHAFFEN

2010 ÖFFNETE DIE STIFTUNG HANS ARP UND SOPHIE TAEUBER-ARP E.V. IHR ARCHIV ZUM ERSTEN MAL. DADURCH KONNTE EIN BEMERKENSWERTER BEITRAG ZUR ARP-FORSCHUNG REALISIERT WERDEN.

Erst im letzten Juli hat Patricia Cohen in einem Artikel in der New York Times das steigende Risiko erläutert, dem Expertinnen und Experten ausgesetzt sind, wenn sie ihre fundierte Meinung über die Authentizität eines bestimmten Kunstwerks äussern. Zu Gerichtsverfahren kommt es häufig aufgrund des steigenden Werts von Kunst als Investition, und es muss gesagt sein: Heute wird Kunst als sichere Anlage gehandelt. Bis dem so ist, wird das Werk aber als unecht zurückgewiesen, egal ob es sich um eine Fälschung oder einen Fall von Fehlattribution handelt: „Deshalb sind Autoren von Catalogue raisonnés zu Zielscheiben für Be-



HANS ARP, CLAMART AROUND 1950

PHOTO BY MICHEL SIMA

© STIFTUNG HANS ARP & SOPHIE TAEUBER-ARP E.V.

stechung und sogar Todesdrohungen geworden.“ Hoffen wir, dass den Verfassern der exzellenten Publikation *Hans Arp – A Critical Survey* nicht Ähnliches widerfahren wird! Die Publikation von Hatje Cantz, die so klar wie umfassend ist, leistet einen bedeutenden Beitrag zur Anerkennung und besseren Kenntnis des in Strasbourg geborenen Künstlers Hans/Jean Arp (1886–1966) und seiner erstaunlichen bildhauerischen Leistung.

Die charakteristischen Schwierigkeiten, die jeden Versuch einer umfassenden Studie über dieses skulpturale Schaffen begleiten, werden vom Herausgeber Arie Hartog im Vorwort der Publikation beschrieben. Dazu zählt die Frage nach Skulpturen aus limitierter Edition und nach dem Status der Gipsform. Mit anderen Worten ausgedrückt, geht es um die Zahl der produzierten Skulpturen und jene Gipsmodelle, die eigenständige Werke darstellen. Die bestehenden zwei Werkverzeichnisse, die 1957 und 1968 erschienen sind, liefern zwar eine wesentliche Grundlage für eine kritische Bewertung von Arps bildhauerischem Werk. Dennoch enthält der erste Katalog lediglich jene Editionen, die zur Zeit seiner Aufzeichnung bereits gegossen waren, während der zweite mit der Erwähnung einer geplanten Bronze-Edition für jede Skulptur mehr Türen für die Forschung und Aufklärung öffnet, als er zu schliessen vermag. Die Auswertung von Arps bildhauerischem Gesamtwerk mit den aktuell zur Verfügung stehenden Daten ist letztlich nicht nur eine ästhetische, sondern auch eine kunsthistorische und juristische Frage.

Die Autoren dieser kritischen Übersicht beabsichtigen auf keinerlei Weise, sich mit dem neu erscheinenden Werkverzeichnis messen zu wollen, das von drei Stiftungen erarbeitet wird, die Arps Werk beherbergen: die Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp e.V. in Remagen in Deutschland, die Fondation Arp in Clamart in Frankreich und die Fondazione Marguerite Arp in Locarno in der Schweiz. Leider gewährte im vorliegenden Fall nur die Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp e.V. unlimitierten Zugang zu ihrem Archiv. Die anderen Stiftungen zogen es vor, ihre Daten nicht zur Verfügung zu stellen. Die Autoren liefern uns eine äusserst scharfsinnige, kommentierte Bestandsaufnahme, die nicht nur mit ausnahmslos hochwertigen Abbildungen der Skulpturen aufwartet – in manchen Fällen, und immer vermerkt, ist keine Photographie einer bestimmten Skulptur vorhanden, weshalb das gebrauchte Bild der Identifikation halber die selbe Form hat –, sondern auch mit ausführlichen Details zur jeweiligen Geschichte: Neben Datum, Grösse, Material, Herkunft und aktuellem Standort sind auch die Namen der involvierten Kunsthandwerker aufgeführt.

Das Essay über Arps Entwicklung, das sich nicht nur auf ihn ausschliesslich bezieht, illuminiert sowohl seinen Zugang zur Bildhauerei als auch die Bedingungen für die Kunstproduktion seiner Ära. Dies geschieht auf solche Weise, dass es unmöglich ist, keine Vergleiche mit dem bildhauerischen Schaffen von heute zu ziehen.

Originalität und der Stellenwert von Assistenten sind zwei Gesichtspunkte, welche die zeitgenössische Kunst beschäftigen. Nun da die Werkstätten und Akademien des 19. Jahrhunderts von den Fabriken und der industriellen Leistung des 20. und 21. Jahrhunderts ersetzt worden sind, stellt sich die Frage vermehrt, inwiefern die Hand des Künstlers noch teil hat am Fabrikationsprozess. Einige Kommentatoren unterschätzen diesen Aspekt bei der Beurteilung der Bildhauerei. Arp selbst glaubte, dass Künstler zusammenarbeiten sollten – wie es im Mittelalter üblich gewesen war. Unter dem Strich ist es aber nach wie vor so, dass ein Objekt das Studio auf Geheiss des Künstlers oder der Künstlerin als Kunst verlässt; dann ist es Kunst – alles ist klar. Oder etwa doch nicht? Natürlich, nach dem Tod des Künstlers ist eine solche Definition keine Option mehr. Was Arps Methode der Gipsverwendung angeht, stellt sich hier ein besonderes Problem, denn er verwendete Gips nicht nur als Basis für das Formen und Herstellen einer Skulptur, sondern auch für das Giessen. Deshalb ist grosse Sorgfalt gefragt, wenn Skulpturen und Editionen zu einem späteren Zeitpunkt identifiziert werden.

Arps Plastiken wurden kürzlich in Donald Judds Chinati Foundation in Texas ausgestellt (Oktober 2011 – April 2012). Als bedeutender Kunstkritiker und Bildhauer hat Judd sehr eloquent über Arps Bedeutung für den Minimalismus geschrieben. Was Judd speziell interessiert hat, ist die Geschlossenheit von Arps Skulpturen, die Art, wie keines ihrer Teile sekundär ist für das Ganze. Aus der heutigen Perspektive ist Arp deshalb wichtig für Judd, weil er zur Verdeutlichung seiner eigenen künstlerischen Vision beigetragen hat. Beide Künstler haben bei der Herstellung ihrer Skulpturen häufig mit Kunsthandwerkern zusammengearbeitet.

Diese Publikation stellt eine erstklassige Quelle dar für alle, die sich für Arps Skulpturen interessieren, unabhängig davon, ob sie nun AkademikerInnen, KünstlerInnen oder EnthusiastInnen für die Kunst dieser Epoche sind. Es ist ein aufregendes Buch. Das klare Design und Layout verweisen einerseits auf die Macht der vorhergehenden Catalogue raisonnés, lassen die Publikation aber auch modern erscheinen. Insgesamt ist mit *A Critical Survey* grossartige Arbeit geleistet worden.

David Rhodes is an artist and writer who lives and works in Berlin. He is a regular contributor to the Brooklyn Rail, New York. David Rhodes ist Künstler und Schriftsteller und lebt in Berlin. Er schreibt regelmässig Beiträge für Brooklyn Rail, New York.

BEAT ZODERER – EIN UNGEZWUNGENER GEIST

AUCH NACH DREISSIG JAHREN VERMAG BEAT ZODERER DAS PUBLIKUM NOCH ZU ÜBERRASCHEN. DER BEWEIS: SEINE NEUE AUSSTELLUNG «ZWISCHEN KALKÜL UND ZUFALL» IN DER VON BARTHA GARAGE.

Beat Zoderer gehört mit seinen dreidimensionalen Objekten und spektakulären Installationen zu den führenden Kunstschaffenden der Schweizer Kunstszene. Woran mag es liegen, dass er auch noch nach über 30-jähriger Tätigkeit das Publikum mit seinen Arbeiten zu überraschen versteht, zu verführen und zu begeistern weiss? Worin unterscheiden sich seine Kreationen und künstlerischen Strategien im Vergleich zu seinen Zeitgenossen sowie jüngeren Künstlerkollegen? Fragen, deren Antworten nicht leicht zu ermitteln sind, bewegen sich doch die Begründungen in einem weiten Feld unbewusst beeinflusster Faktoren und Richtwerte, die nicht immer eindeutig zu verifizieren sind. Und dennoch mag eine Erklärung für die ungebrochene Faszination an seinem Werk darin liegen, dass Beat Zoderer einen Weg der Wandlung eingeschlagen hat, diesen in seiner Arbeitsphilosophie konsequent verfolgt und dabei gleichzeitig ein Zoderer'sches Formenvokabular etablierte, das einen Erkennungswert garantiert. Anders formuliert, ist er ein Künstler, der sich der Bedeutung der Tradition durchaus bewusst ist, diese jedoch einer frischen und sub-

spür im Umgang mit traditionsreichen Themen und Konzepten – ein ungezwungener Geist, der eine lustvolle Liaison zwischen Idee und Material entfacht.

Betrachtet man seine verschiedenen Schaffensphasen so hat sich das Spektrum des Materials laufend verändert. In den 1980er-Jahren waren es hauptsächlich Gebrauchsgegenstände, beispielsweise Möbelstücke von der Strasse, die ihren Weg in eines seiner Kunstwerke fanden. Zwar dekontextualisierte Beat Zoderer die ursprüngliche Funktion der Objekte durch das Auseinandernehmen, Zersägen und Remontieren, dennoch war der Assoziationsraum nach wie vor stark vom anekdotischen Moment geprägt. Und da es ihm in seinen Arbeiten in erster Linie nicht um das Recycling und Erzeugen von Nostalgieeffekten ging, folgte Anfang der 1990er-Jahre eine Zäsur. Seine Interessen verlagerten sich auf ungebrauchtes, aber immer noch billig zu erwerbendes Material, solches, das nicht die den Objekten eingeschriebenen Geschichten weiterführt. Fortan bezog er das Material aus dem grossen Fundus der Schreibwarenläden, Kaufhäuser oder Baumärkte. Aus Prospekthüllen, Aktenordnern, Holzrücken, Metallstangen, Wollfäden und Klebändern entstehen seither durch subtile Kombinationen oder Eingriffe leuchtend farbige Gitterasterbilder, serielle Schichtungen oder elementare Kubus- und Wür-



BEAT ZODERER, *FOLDED RING (DETAIL)*, ACRYLIC ON ALUMINUM, 2012

versiven Neuinterpretation unterzieht. Die Skeptiker unter den passionierten Kunstkenner würden fragen: «Ist das heutzutage überhaupt noch möglich, die Kunst trotz ihres Erbes immer wieder neu zu erfinden und damit ein Stück weit zu revolutionieren?».

Es gibt sie, die Überraschungsmomente. Dann, wenn Kunst humorvoll und experimentierfreudig mit der Vergangenheit umgeht und mit den Erwartungen spielt, wenn, wie bei Beat Zoderer eine Zusammenführung von «High and Low»¹ stattfindet und ein ehrlicher Umgang mit den Ideen und Motiven angestrebt wird. Nicht Imitation, sondern Innovation.

Die Materialität hat einen hohen Stellenwert innerhalb Beat Zoderers Werkrezeption. Nichts scheint ihm zu

felformen. Neben der unglaublich vielfältigen Gestalt, die das Material annehmen kann, schwingt immer wieder eine Aura der Nachhaltigkeit mit. Man könnte in diesem Zusammenhang von einer «Ökonomie der Mittel»² und «Demokratie des Materials»³ sprechen. Überreste, die aus einem Arbeitsprozess entstanden, werden zu einem späteren Zeitpunkt zum Original und Kunstwerk. Im Prozess der Wiederverwertung und «Aufwertung» öffnet sich ein Denkraum, der weitaus mehr als den materiellen Kreislauf thematisiert. Erinnern und Vergessen und das Hinterlassen von Spuren sind Assoziationen, die ebenso wachgerufen werden.

Als Forscher konfrontiert Beat Zoderer das Material mit formalen



THE ARTIST'S STUDIO, 2012

alltäglich oder gar zu abwegig, als dass es nicht für eine künstlerische Idee in Frage käme. Diese erfrischende Leichtigkeit, mit welcher er bei der Wahl seiner Materialien vorgeht, spiegelt sich auf inhaltlicher bzw. formalästhetischer Ebene wider. Dort beweist er experimentierfreudiges Ge-

Fragestellungen, die in geistreiche und ironische Seherlebnisse münden. Auffallend dabei ist die authentische und unmittelbare Geste, mit welcher er seine Ideen materialisiert und sich der Begeisterung leuchtender Farben oder der Diversität in der Materialbeschaffenheit hingibt. So ist Zoderer nicht

danach bestrebt, ein strenges Formenvokabular vollständig zu deklinieren – was an die Rationalität und Perfektion der konkreten und konstruktiven Kunst oder an den Minimalismus erinnert –, sondern zu zeigen, wie und woraus die Arbeiten entstanden sind. Das Sichtbarmachen der Konstruktion, die Imperfektion, ist ein wesentliches Merkmal in Zoderers über 30-jähriger Schaffensphase. Kleine Unebenheiten oder sogenannte Überraschungen sind Teil des Entstehungsprozesses und gehören zum Werk: eine Subjektivität, die den puristischen Kern relativiert und einen zärtlichen Blick auf das Material zulässt, es gar besetzt.

In den Räumlichkeiten der von Bartha Garage präsentiert Beat Zoderer Arbeiten, die er eigens für die Basler Ausstellung geschaffen hat. So kombiniert er unter anderem eine spektakuläre Rauminstallation aus Plexiglasgugeln mit zwei Werkgruppen, die sich im philosophischen Spannungsfeld von Kalkül und Zufall bewegen und in der Heterogenität formalen Lösungen die Poesie des Materials betonen.

Ratio und Zufall oder Kalkül und Sinnlichkeit bilden in ihren diametral entgegengesetzten Bedeutungen ein Gedankengerüst, das sich wie ein roter Faden durch die Kunst des

20. Jahrhunderts und bis heute zieht. Wo fängt Zufall an und wo hört er auf? Wann lenkt der Künstler ihn in eine bestimmte Richtung und wann nutzt er ihn als willkommenen Gehilfen, der für ihn Entscheidungen trifft, der konstruiert, zerstört und transformiert? Fragestellungen, ob sich die Antipoden «Zufall und Kalkül» klar voneinander abgrenzen lassen oder ob der Zufall nicht auch immer kalkulierbar sei, haben in der Vergangenheit Theoretiker wie Kunstschaffende gleichermaßen beschäftigt.

Ohne dabei in einen philosophischen Diskurs abzuschweifen, ist es Beat Zoderer einmal mehr gelungen, ein bedeutendes Thema der Kunst der Gegenwart mit viel Witz und Verve zu

bearbeiten und zu eigentümlichen Ergebnissen zu gelangen. So lässt er konstruierte Faltungen aus bunten Blechstreifen, die trotz ihres Abstraktionsgehalts noch Erinnerungen an einen Pinselstrich wachrufen, oder Faltungen, die sich der «Quadrat des Kreises» annehmen, auf skulpturale Betonarbeiten treffen. Eleganz begegnet Rohheit, Farbigkeit prallt auf Monochromie. In der Gegenüberstellung der Arbeiten wird jedoch weitaus mehr als ein blosses Wechselspiel der visuellen Eindrücke und Materialästhetik thematisiert. Es geht um Gegensätze wie Strenge und Verspieltheit, Unvorhersehbares und Planbares, um akkurate Linien und amorphe Strukturen – und um die räumliche Wahrnehmung.

TEXT: NATALIA HUSER

BEAT ZODERER – A FREE SPIRIT

EVEN AFTER THIRTY YEARS BEAT ZODERER CAN STILL SURPRISE THE PUBLIC! NEW EXHIBITION "BETWEEN INTENT AND COINCIDENCE" IN THE VON BARTHA GARAGE.

With his three-dimensional objects and spectacular installations Beat Zoderer is one of the leading figures in the Swiss art scene. What is the secret in his work that has enabled him to still surprise, seduce and fascinate the public after thirty years of artistic endeavour? What differentiates his creations and his artistic strategies from those of his contemporaries and younger colleagues? These are difficult questions to answer, because the reasons must be sought in



BEAT ZODERER, *CASTED RINGS, CONCRETE*, 2012

a greater sphere of subconscious influences and guidelines that are not always easily verifiable. However, *one* explanation for the continuing fascination with his work may be found in the fact that he has chosen a consequent path of transformation in his work while at the same time establishing a personal "vocabulary" of forms that makes his work recognisable. Or, to put it differently, he is an artist who is aware of the importance of tradition while he subjects it to a fresh and subversive new interpretation. The sceptics among art connoisseurs would be inclined to ask: "Is it still possible at all nowadays to re-invent art in spite of its heritage and thus to a certain extent revolutionise it?"

Surprises are actually possible – when art treats its past with a sense of humour and love of experiment, playing around with expectations, when, as we see in Zoderer's works, "high" and "low" are brought together, when ideas and motifs are treated in an honest manner. Not imitation but innovation.

Materiality plays a major role in the work of Beat Zoderer. For him nothing is too mundane, too odd, too absurd, too out of the way for an artistic idea. The refreshing lightness of heart which he manifests in the choice of his materials is mirrored in the contents and formal aesthetics of his work. There he demonstrates his pleasure with trying out new things, intuitively finding new approaches to traditional themes and concepts – a free spirit, creating a sensual liaison between idea and material.

When one regards the various phases of Zoderer's work one notices that the spectrum of the materials he uses has changed continuously. In the eighties it was mainly everyday objects, for example, discarded pieces of furniture found on the street which appeared in his works. Although he de-contextualised their original function by taking them apart, cutting them up and remounting them, the associations produced had a largely anecdotal character. Because his main aim was really not recycling or appealing to nostalgia, there was a rupture in his work in the early nineties when he turned to other materials. Henceforth he directed his interest to unused, but cheaply available material that did not tell a story of its own. He found it in stationery shops, department stores or do-it-yourself stores. Out of prospectus jackets, ring binders, pieces of wood, metal rods, wool threads and adhesive tape, subtly combined and/or altered, he has since then created luminous coloured cross-hatch patterns, serial layerings, and elementary cube forms. Aside from the incredible variety of characteristics that the material he uses can assume, the works present time and again an additional aspect of sustainability. One could speak of an "economy of means"² and a "democracy of materials"³ in this context. Materials that have come about or have been left over in a production process become originals and works of art. The process of recycling and valorisation opens a realm of thought that thematises much more than a material circuit. Other associations arise, reflections about remembering, about forgetting and about leaving traces.

Beat Zoderer explores the possibilities of the material, posing formal questions that lead to ingenious and ironic visual experiences. It is striking how he materialises his ideas with authentic and direct gestures and how he indulges in his enthusiasm for luminous colours or for the diverse characteristics of the material. His works do not seek to decline a strict set of art forms completely – which would call to mind the rationality and perfectionism of concrete and constructive art or of minimalism – but attempt instead to show how and out of what they have originated. Making the construction visible, its imperfection, is an essential characteristic of Zoderer's 30-years of creative work. Small surface irregularities or so-called "surprises" are part of the creative process and an integral part of a work – a subjectivity that relativises the puristic core and allows an endearing look at the material, infusing it with a kind of soul.

On the premises of the von Bartha Garage Beat Zoderer is showing new works which he has created especially for the Basel exhibition. Among them one can see a spectacular installation made out of plexiglas balls. Additionally, he is presenting two groups of works that oscillate between the poles of intention and accidental result, works that in the heterogeneity of their formal solutions emphasise the poetry of the material used.

**BEAT ZODERER
ZWISCHEN KALKÜL UND ZUFALL
24.11.2012 – 26.01.2013**

Rational intent and happenstance or calculated effect and spontaneous sensuality – these diametrically opposed approaches demarcate a framework of thought that encompasses the art of the 20th century as well as contemporary art. Where does happenstance begin and where does it stop? When does the artist guide it in a particular direction, when does it become a helpmate that makes decisions for him, that constructs, destroys and transforms? Questions as to how the antipodes of intention and accidental result can be clearly delineated or whether the accidental result is not also calculated or intended – these questions have preoccupied artists as well as art theory for a very long time.

Without wanting to engage in philosophical reflections, one can ascertain that Beat Zoderer has once more succeeded in working on an important theme of contemporary art and has produced unique results with a great deal of humour and verve. Constructed foldings out of coloured sheet-metal strips call to mind brushstrokes – in spite of the abstraction involved. Foldings that attempt "to square the circle" meet up with sculptural works made of concrete. Elegance confronts roughness, colourfulness clashes with monochromy. The contrasting juxtaposition of the works thematises much more than an interaction of material aesthetics. It is a matter of contrasting severity and playfulness, intention and happenstance, accurate lines and amorphous structures – and sensitising spatial perception.

¹ The combination of elevated and commonplace is a concept that the art historian Elisabeth Grossmann has introduced in reference to the work of Beat Zoderer.

² Cf. Conversation between Beat Zoderer and Dorothea Strauss in: *Beat Zoderer, New Tools for Old Attitudes*, Haus Konstruktiv, Zürich; Hatje Cantz, Ostfildern, 2008, S. 185.

³ A phrase used by Beat Zoderer in a conversation with the author of this article.

Natalie Huser lives in Zurich. She is an art historian and has worked for the Museum zu Allerheiligen Schaffhausen as well as for the Design Museum Zurich. Since 2011 she has been responsible as curator for the exhibition programme of the Art Platform akku in Emmenbrücke, Luzern.

PHOTOS BY ANDRÉ HUBER, WETTINGEN



BEAT ZODERER, *SQUARE OF THE CIRCLE (DETAIL)*, SHEET ALUMINUM, FOLDED, 2012

TEXT: MICHEL FREI

CONTEMPORARY CLASSIC

MIT DEN ERWEITERUNGEN DES KUNSTMUSEUMS BASEL UND DES KUNSTHAUSES ZÜRICH BESCHÄFTIGEN GLEICH ZWEI MUSEUMSERWEITERUNGEN EINE ÖFFENTLICHKEIT, DIE WEIT ÜBER DAS ÜBLICHE FACHPUBLIKUM HINAUSREICHT. VON VERGLEICHBAREN AUFGABENSTELLUNGEN GEPRÄGT, ZEIGEN DIE BEIDEN PROJEKTE INTERESSANTE DIFFERENZEN, DIE IN UNTERSCHIEDLICHEN, WENN AUCH NICHT GRUNDVERSCHIEDENEN ARCHITEKTURAUFFASSUNGEN WURZELN.



VISUALIZATION OF THE EXTENSION TO THE KUNSTMUSEUM BASEL

© CHRIST & GANTENBEIN

Die Ausgangslagen sind ähnlich. Sowohl das Kunsthaus Zürich, wie auch das Kunstmuseum Basel sehen sich zunehmend mit einer akuten Platznot konfrontiert. Eine Situation, die in beiden Fällen zur Folge hat, dass grosse und wichtige Teile der Kunstbestände der Öffentlichkeit nicht gezeigt werden können und in den Magazinen liegen. Auch hinsichtlich der städtebaulichen Ausgangslage zeigen sich Parallelen. So wurde in Basel wie auch in Zürich ein Weiterbauen am Bestand ausgeschlossen, und es wurden Parzellen für einen Erweiterungsbau erworben, die durch stark befahrene Strassen vom Haupthaus getrennt liegen. Damit ergeben sich nicht nur funktionale und programatische Herausforderungen des Zusammenspiels von Alt und Neu, sondern vor allem auch

Nettogeschossfläche mussten auf einer Parzelle von 5 500 Quadratmetern Platz finden. Eine Vorgabe, die unweigerlich zu massigen Volumina führt. Wo Chipperfields Projekt sicherlich einen wertvollen Beitrag leisten kann, ist im Abschluss des Heimplatzes nach Norden. Das neue Kunsthaus komplettiert damit den bereits durch den Moserbau im Süden, den Kunsthausflügel der Gebrüder Pfister im Westen und das Schauspielhaus im Osten gefassten Platz. Ein Ort entsteht, der das Potenzial in sich trägt, zu einem urbanen, lebendigen Platz in der Stadt Zürich zu werden. Darüber hinaus bildet das neue Kunsthaus einen prägnanten Eckstein, der die geplante Bildungs- und Kulturmeile entlang der Rämistrasse hinaus zu den Universitätsbauten eröffnet.

spektakulären Museumsprojekten medienwirksames Stadtmarketing zu betreiben. Es spricht wiederum für die Stadt Basel, die sich dieses Umstands sehr wohl bewusst ist, und weiss, dass sie keines derartigen Eyecatchers bedarf. Mit Christ & Gantenbein zeichnet für das Erweiterungsprojekt ein ortsanässiges Büro verantwortlich, das sich bereits mit dem Wettbewerbsfolge für die Erweiterung des Landesmuseums in Zürich vor nunmehr zehn Jahren einen Namen gemacht hat. Auch jenes Projekt soll in den nächsten Jahren realisiert werden. Vor dem Hintergrund einer anderen Ausgangslage beschäftigen sich die Architekten auch dort mit der Frage der Erweiterung eines prägnanten, eigenwilligen Museumsbaus.

Michel Frei ist Architekt und Architekturkritiker. Er lebt und arbeitet in Basel.

architektonische. Wie schafft man es, dem Mutterhaus ein Gegenüber zu geben, das auf dieses Bezug nimmt, gleichzeitig aber eigenständig bleibt, das Verwandtschaft ausdrückt, aber doch seine eigene Charakter besitzt und für eine andere Zeit steht?

DIE ZUKUNFT DER VERGANGENHEIT.

Für die Erweiterung des Kunsthaus Zürich beantwortete der britische Architekt David Chipperfield diese Fragestellung im Wettbewerb von 2008 mit einem würdevoll in sich ruhenden, massigen, palazzo-artigen Kubus, der dem bedeutenden Kunsthaus von Karl Moser aus dem Jahr 1910 gegenübersteht. Mit seiner Setzung hart an der Strassenkreuzung, seinen historisierenden Bezügen und der klaren Dreigeschossigkeit der Fassade (die in der aktuellen überarbeiteten Fassung leicht aufgelöst wurde) erinnert es entfernt an einen simplifizierten Palazzo Strozzi, der durch seine Mächtigkeit und Präsenz alle umliegenden Gebäude auf sich konzentriert. Dies ist sicherlich eine valable Haltung. Allerdings trägt der Bau von David Chipperfield damit auch die Last, diesem Anspruch architektonisch gerecht zu werden. Ein Anspruch, den das Projekt, wie es zur Zeit vorliegt, kaum richtig angemessen erfüllen können. Zu konservativ und starr erscheint es, zu stark nach innen gewandt und zu planologisch innerhalb des ansonsten feingliedrig gestalteten Kontexts. Problematisch ist zudem, dass das Kunsthauskonglomerat von Karl Moser mit dem 1957 hinzugefügten westlichen Anbau der Gebrüder Pfister vom jüngsten Geschwister durch dessen städtebauliches Gewicht in den Schatten gestellt zu werden droht. Allerdings, und dies darf nicht unerwähnt bleiben, hatten sämtliche Wettbewerbsprojekte mit dem überzogenen Raumprogramm der Bauherrschaft zu kämpfen – über 12 000 Quadratmeter

BEWUSST OHNE DAS GROSSE SPEKTAKEL.

Im vielbeachteten Wettbewerb für die Erweiterung des Kunstmuseum Basel setzte sich das Projekt von Christ & Gantenbein Anfang 2010 erfolgreich gegen eine äusserst hochkarätig besetzte Liste von Konkurrenten durch. Selten zuvor haben derart viele mit dem renommierten Pritzker-Preis ausgezeichnete Architekten an einem Wettbewerb teilgenommen. Allerdings, so musste enttäuscht festgestellt werden, fehlten deren Beiträgen grossmehreithald das notwendige Einfühlungsvermögen in die spezifische Morphologie am Bauort, die einen Spannungsbogen aufbaut zwischen mittelalterlicher Parzellenstruktur und den Grossbauten des 20. Jahrhunderts. Zu einschürend und zu determinierend wurden wohl auch die Wettbewerbsvorgaben empfunden, weswegen viele der eingeladenen Architekten einen radikalen Befreiungsschlag versuchten. Der Entscheid der Wettbewerbsjury bezeugt jedoch ein Vertrauen in die heute bereits bestehenden Qualitäten des Ortes und ein Ablehnen von spektakulären Grossbauten, die sich selbst das Anrecht genommen hätten, den Ort neu zu definieren. Nicht zu vernachlässigen ist in dieser Hinsicht der Umstand, dass es weltweit gewissermassen zum Standard geworden ist, mit

Das Projekt von Christ & Gantenbein für den neuen Museumsteil in Basel zeichnet sich auf der städtebaulichen Ebene durch eine ausgesprochen präzise, fein kalibrierte Setzung aus. Das Volumen bildet einerseits einen kräftigen Abschluss der beiden Strassenzüge von St. Alban-Vorstadt und Dufourstrasse und nimmt andererseits durch die eingezogene Westecke Bezug auf den sich biegenden St. Alban-Graben. Eine volumetrische Entscheidung, die auch für den architektonischen Ausdruck prägend wird. Anders als bei Chipperfields neuem Kunstmuseum, wo das Gebäudevolumen bereits von der Wettbewerbsjury als zu massig und gross beurteilt wurde, scheint sich das Volumen des Basler Erweiterungsbaus wie selbstverständlich in den Bestand einzufügen.

Ähnlich wie in Zürich interpretiert auch der neue Basler Museumsbau seine Aufgabe als schützende Ummauerung der Kunst, die in seinem Inneren geborgen liegt. Interessant sind allerdings die Nuancen. Obwohl das Gebäude von Christ & Gantenbein als massiver, scharfkantiger Monolith in Erscheinung tritt, vermittelt die eingezogene Ecke dem Besucher eine einladende Geste des Empfangs. Das hohe Eingangsportale seinerseits verweist in einer offenen Deutung auf die Loggia des neoklassizistischen Ursprungsbaus von Paul Bonatz und Rudolf Christ von 1936. Anders der Bau von David Chipperfield, seine Fassaden sind zwar durchgehend von vertikalen Lisenen und horizontalen Simsen gegliedert, letztlich wirken sie aber dennoch etwas hermetisch und unnahbar. Der Eingang, der leicht gegenüber dem Portikus des Moserbauers Grossbauten, die sich selbst das Anrecht genommen hätten, den Ort neu zu definieren. Eine repräsentativ wirkende Geste vermag er in seiner Ausformulierung nicht aufzubauen. Genauso verhält es sich auch mit den Fenster-

öffnungen der beiden Projekte. In Anlehnung an die klassizistischen, stehenden Fensterformate des Kunstmuseums von Bonatz und Christ, bilden Christ & Gantenbein durch grossflächige, ebenfalls stehende Öffnungen eine Mittelzone in den seitlichen Ziegelsteinfassaden aus, die den Passanten Einblicke in die Museumsräume gestatten. In der Zürcher Erweiterung finden sich keine derartigen Motive, die zwischen Aussen und Innen vermitteln. Zwar lockern auch hier grosse Glasflächen die monotonen Fassaden auf. Sie werden jedoch gleich wieder durch die darüber hinweglaufenden Lisenen in die Fassadenstruktur eingebunden und ihr untergeordnet.

KLASSISCHES IM ZEITGEMÄSSEN.

Auffallend ist, dass in beiden Projekten der Symmetrie eine tragende Rolle zukommt, einem Gestaltungsmittel, das auch bei den beiden Mutterhäusern von grosser Bedeutung ist. Durch Symmetrien oder vielmehr durch deren bewusste Störung entstehen Spannungen innerhalb der Fassade, feststehende Ordnungen werden scheinbar in Bewegung versetzt – eine Kunst, die Karl Moser in der Hauptfassade des Kunsthaus Zürich bereits wirkungsvoll eingesetzt hat. Verglichen mit Chipperfield setzen Christ & Gantenbein das bewusste Brechen von Symmetrien weit Spannungsvoller ein. Die eingezogene Ecke mit den nur scheinbar gleichen Fronten fällt dabei besonders ins Auge. Das Verhältnis, in welchem die beiden Wandflächen der Ecke zueinander stehen und in ihrer Proportion eine Beziehung zu den zwei Öffnungen der Zugänge aufspannen, vermag eine ungeheure Energie aufzubauen.

Eingeschränkt durch das rigide Raster, das Chipperfield wählt, beschränkt sich bei ihm das Austarieren einer Balance innerhalb der Fassaden auf die Komposition unterschiedlich grosser Glasflächen auf dem homogenen Grund. Damit bleiben die Fassaden in einer starken Zweidimensionalität verhaftet.

In einer möglichen Analogie zu den Bändern des Christ-Bonatz-Gebäudes

setzen Christ & Gantenbein einen markanten umlaufenden Fries als weiteres Gliederungselement ein. Als zeitgemässe Transformation eines kanonischen Architekturmotivs wird der Fries zu einem leuchtenden Schriftband. Mittels in die Ziegelsteinwand integrierter LED-Leuchten soll dieses sprechende Band dem Erweiterungsbau einen charakteristischen Akzent verleihen und gleichzeitig die massive Schwere seiner Sichtsteinmauern auflockern. Plötzlich wird der klassische Ziegelsteinbau zu einer flirrenden Pixelwand.

AUSSEN/INNEN. In seinem Innenraum verspricht das neue Kunsthaus Zürich mit einer halböffentlichen, zentralen Halle einen Ort zu schaffen, wo Publikum und Kunst ungezwungen in Berührung kommen können. Nicht gerade die Turbinenhalle der Tate Modern, die zwischen Aussen und Innen vermitteln, hat sie durch ihre Abmessungen trotzdem das Potenzial, Kunstwerke aufzunehmen, die in Dimension oder Konzept konventionelle Massstäbe überschreiten und nach grossen, charakterstarken Räumen verlangen. Als Verbindungsraum zwischen Heimplatz und dem nordseitigen Kunstgarten konzipiert, dient die Halle der Orientierung und macht Blickbezüge innerhalb des Museums möglich. In wieweit sich die Vorstellungen des Planungsgremiums bezüglich dieses öffentlichen Treffpunkts in der Realität erfüllen, wird sich zeigen. Erst dann werden wir auch wissen, ob die grosse zentrale Halle zu einem gesellschaftlichen Bezugspunkt in der Stadt werden kann.

Die Aufgabe eines verbindenden, in gewissem Sinne öffentlichen Raumes kommt beim Projekt von Christ & Gantenbein interessanterweise stärker beim funktional notwendigen Verbindungsgang zwischen Alt- und Neubau zum Tragen. Er soll auch architektonisch zu einem Thema werden. Im Foyer des Verbindungstraktes sollen künftig Vernissagen und Anlässe für bis zu 1000 Personen stattfinden können. Damit kommt ihm nicht nur funktional eine verbindende Rolle zu. Das Verbindungsfoyer wird zu einem unerwarteten Mittelpunkt des neuen Museumskonglomerats.

VON DER STADT UND DER ARCHITEKTUR.

Beiden Projekten ist sicherlich eines gemeinsam. Beide verstehen sich nicht als Solisten, die im Scheinwerferlicht zwischen schemenhaften Statisten auf der Bühne stehen. Beide begreifen sich vielmehr als neuen Baustein innerhalb einer gewachsenen Stadt.

Beide suchen die Nähe zu den Ursprungshäusern, denen sie gegenüberstehen, und beide arbeiten mit klassischen Elementen der Architektur, die sie aufnehmen, die sie hinterfragen und in einem zeitgenössischen Bau neu interpretieren. Unterscheiden tun sie sich im Grad der Transformation dieser Elemente.

Der Erweiterungsbau des Kunstmuseums Basel soll 2016 eröffnet werden, derjenige des Kunsthauses Zürich im Jahr 2017.

EXTENSION KUNSTHAUS ZÜRICH VIEW ACROSS HEIMPLATZ TO THE FAÇADE WITH THE NEW MAIN ENTRANCE. STATUS: 2011 AFTER CONCLUSION OF PRELIMINARY DESIGN PROJECT

© DAVID CHIPPERFIELD ARCHITECTS



TEXT: MICHEL FREI

CONTEMPORARY CLASSIC

NOT JUST ONE BUT TWO ON-GOING MUSEUM EXTENSIONS ARE ATTRACTING PUBLIC INTEREST WELL BEYOND THE PROFESSIONAL AUDIENCE: THE EXTENSION OF THE KUNSTMUSEUM IN BASEL AND THE EXTENSION OF THE KUNSTHAUS IN ZÜRICH. DRIVEN BY COMPARABLE GOALS, THE TWO PROJECTS MANIFEST INTERESTING DIFFERENCES THAT ARE BASED ON DIVERGENT THOUGH NOT DISPARATE ARCHITECTURAL CONCEPTS.

The points of departure are similar. Both the Kunsthaus Zurich and the Kunstmuseum Basel are faced with an acute lack of space – a situation that has made it impossible to show large and important parts of the existing stock of art works in their depots. There are also parallels in respect to aspects of urban planning. In Basel as well as in Zurich it was impossible to add on to the existing building. In both cases lots were acquired for the extension, which are separated from the main buildings by much-frequented streets. As a consequence, there are particular architectural challenges beyond the functional and programmatic challenges of bringing together old and new. How can one provide a counterpart for the main building that relates to it but is independent, that expresses affinity but has a character of its own, expressive of a different time?

and too platonic in the otherwise delicately constructed context. In addition, it is a problem that the conglomerate of Karl Moser's Kunsthaus with the extension of 1957 by the Pfister brothers threatens to be overshadowed by the new addition with its weighty urban aspect. It must be mentioned, however, that all of the projects entered in the competition had to battle with the space demands of the authorities. 12 000 square metres net usable floor space had to be created on a lot of 5 500 square metres – a requirement which unavoidably led to massive volumes. Nevertheless, Chipperfield's project certainly contributes very positively to rounding off the Heimplatz toward the north. The new museum building will complete the square which is defined by the Moser building in the south, the Kunsthaus-wing of the

interest among exceptionally high-profile architects. At the beginning of 2010 the project of Christ & Gantenbein was chosen. Hardly ever before had so many recipients of the renowned Pritzker-Prize participated in such a competition. Regrettably, it must be said that their contributions were for the most part lacking in the necessary sensibility for the specific morphology of the site, a morphology that creates a tension in the interaction of medieval plot structure and the large-scale buildings of the 20th century. The competition guidelines and requirements were perhaps perceived as too restrictive and too determined, enticing some of the invited architects to try for a radical, liberating solution.

in. But there are subtle differences. Although the building of Christ & Gantenbein appears as a massive sharp-edged monolith, the retracted corner is inviting to the visitor, drawing him in so to speak. In turn, the high entrance portal alludes to the loggia of the 1936 neo-classicist museum building of Paul Bonatz and Rudolf Christ. Quite different Chipperfield's building: its facades, although structured throughout with vertical pilaster strips and horizontal ledges, transmit nevertheless a somewhat hermetic, aloof impression. The entrance, a bit offset across from the portal of the Moser building, appears as a rather arbitrarily placed opening in the facade. It does not succeed in

introduce a further structural element in the form of a distinctive encircling frieze. As a fitting contemporary transformation of a canonical architectural motif the frieze becomes a luminous scroll. By means of LED-lamps which will be integrated into the brick walls this scroll with flexible display options is to give the extension a signature feature and at the same time convey openness and transparency in spite of the massive aspect of the walls. Thus the classical brick building suddenly functions as an animated pixel wall.

OUTSIDE/INSIDE. In its interior the new Kunsthaus Zurich promises to create a semi-public central hall, where visitors and art can meet casually. Though not as large as the turbine hall of the Tate Modern, it has, due to its size, the potential of displaying works of art whose dimensions or

Michel Frei is an architect and architecture critic. He lives and works in Basel.



KUNSTMUSEUM: 1:1 MOCK-UP OF ONE OF THE EXHIBITION ROOMS

© CHRIST & GANTENBEIN

THE FUTURE OF THE PAST. In the 2008 competition for the extension of the Kunsthaus Zurich the British architect David Chipperfield found a solution for these challenges in proposing a stately, massive, palazzo-like cube, resting in itself, that will stand across from the impressive main building created by Karl Moser in 1910. Set very close to the street intersection, it reminds one with the historicizing features and the clearly defined three storeys of its facade (something attenuated in its current revised form) to some degree of a simplified Palazzo Strozzi, which by its powerful presence draws attention away from all the other surrounding buildings to itself. This is certainly legitimate. As a consequence, however, one expects David Chipperfield's building to live up to this aspiration architecturally – an expectation which the project as it presents itself currently can hardly fulfil adequately. It appears as too conservative, too rigid, too introverted

Pfister brothers in the west and the Schauspielhaus-Theater in the east. Thus a plaza will be created that has the potential of becoming a lively, urban meeting place in Zurich. Beyond that, the new museum building will present an imposing cornerstone for the Zurich University District Master Plan of creating an appealing "education and culture mile". The renowned architect David Chipperfield has created an impressive number of important museum buildings, among them the reconstruction of the Neue Museum Berlin, the Museum of Literature in Marbach and the Anchorage Museum. His experience in building museums manifests itself in an excellently functional, operationally flawless architectural plan that has already been praised as such by the jury in the competition.

DELIBERATELY NOT SHOWY. The competition for the extension of the Kunstmuseum received a great deal of

The decision of the jury evidences faith in the existing qualities of the site and a rejection of spectacular large buildings that claim the right to redefine the site. It is not to be ignored in this context that it has practically become a world-wide phenomenon of urban marketing to try to catch the attention of the media with spectacular museum projects. It speaks for the city of Basel that – although it is very much aware of this phenomenon – it feels confident about doing without such an eye-catcher.

With the choice of Christ & Gantenbein the project of the extension has been taken on by a local architecture firm that already made itself a name ten years ago with its success in the competition for the extension of the Swiss National Museum in Zurich. That project is to be realized as well in the next few years. In spite of a different starting situation, the architects are dealing in Zurich as well as in Basel with the extension of a striking, unconventional museum building.

In terms of urban planning, the project of Christ & Gantenbein for the new addition to the museum in Basel is characterized by particularly precise, finely calibrated positioning. With its volume the building, on the one hand, strongly marks the end of two streets, St. Alban-Vorstadt and Dufourstrasse, while, on the other hand, its retracted west corner relates to St. Albangraben curving in. This is a volumetric decision that defines the architectural impression of the whole building. By contrast to Chipperfield's museum extension where the jury already judged the building to be too massive and too big, the volume of the Basel extension appears to fit without any problem into the existing urban context.

As in Zurich, the purpose of the Basel extension is to provide encompassing walls to protect the art with-

making an effective representative statement.

In a similar fashion this is true of the window openings in both projects. Christ & Gantenbein allude to the classicist upright window formats of the Kunstmuseum of Bonatz and Christ by proposing large, also upright openings which constitute a middle zone in the brick facades on the sides and allow passers-by to get a glimpse into the museum. In the Zurich extension one finds no such features that communicate between outside and inside. Although big glass surfaces interrupt the monotonous facades, the pilasters running over them re-incorporate them into the structure of the facade and subordinate them to it.

CLASSIC ELEMENTS IN CONTEMPORARY FORM.

In both projects symmetry plays a major role, a design tool of great importance in the lay-out of the existing museums. Symmetries or, more so, the conscious disruption thereof create tensions in the facade so that a set alignment will appear to be in motion – a device that Karl Moser already implemented most effectively. Compared to Chipperfield, Christ & Gantenbein use the conscious breaking of symmetries in a more exciting fashion. The retracted corner with its only seemingly identical fronts is particularly striking. The way in which the two walls of the corner stand in respect to one another and by their proportion relate with the two openings of the entrances builds up an enormous energy.

Limited by the stationary grid that he has chosen, Chipperfield's efforts to achieve a balance in the facades are restricted to arranging different size glass surfaces on a homogenous base. Because of this the facades remain two-dimensional. In an allusion to the bands on the Kunstmuseum Christ & Gantenbein

concepts transcend conventional standards and demand large definitive spaces. Conceived as a connection between Heimplatz and the art garden on the north side, the hall serves the purpose of orientation and offers various vistas on the interior of the museum. It is to be seen if the hall will actually fulfil the expectations of the planning committee by becoming a public meeting place of social import for the city. One will know when the extension opens its doors to the public.

Interestingly enough, the task of creating a connective and, in a certain sense, public space is more successfully carried out in the project of Christ & Gantenbein with the underground link that provides the necessary connection between the existing museum and its extension. It is of particular architectural interest. The planners foresee vernissages and events with up to a thousand visitors in the foyer of the connecting wing, which thus receives a functional as well as a connecting role. The connecting foyer will become the unexpected social hub of this new museum conglomerate.

ABOUT THE CITY AND ARCHITECTURE.

The two projects certainly have something in common. They do not consider themselves as soloists on a stage among insignificant extras. Both want to be a new building block in a historically evolved city. Both seek affinity to the existing museums, across from which they will be situated and both of them work with classic elements of architecture, taking them up, critically examining them, and interpreting them in a new way in clearly contemporary buildings. They differ in the degree of transformation of these elements.

The extension of the Kunstmuseum Basel is to open in 2016, the extension of the Kunsthaus Zurich in 2017.

CATHERINE WALSH – ZWISCHEN KUNST UND KOSMETIK

CATHERINE WALSH IST DIE VISIONÄRIN DER DESIGNER- UND CELEBRITY-DÜFTE DES INTERNATIONALEN KOSMETIK-GIGANTEN COTY PRESTIGE. IHR PORTFOLIO UMFASST DIE DÜFTE DER STARS JENNIFER LOPEZ, GWEN STEFANI, SARAH JESSICA PARKER UND DER LUXUS-DESIGNER MARC JACOBS, VERA WANG, CALVIN KLEIN UND BALENCIAGA. 2010 WURDE IHR DER «ART OF PACKAGING AWARD» DES RENOMMIERTEN NEW YORKER PRATT INSTITUTES VERLIEHEN.



CATHERINE WALSH WITH VERA WANG AT THE FASHION GROUP INTERNATIONAL NIGHT OF STARS 2009

Schon als kleines Mädchen interessierte sich Catherine Walsh für Kunst, Mode und Kosmetik und wusste, dass sie es einmal mit den schönen Dingen des Lebens zu tun haben will. Aufgewachsen in einem verschlafenen Dorf in Pennsylvania, wo es laut Walsh nicht einmal eine Strassenampel gab, hat sie ihren Traum verwirklicht: Hollywood Stars, Pop-Ikonen und Luxus-Labels suchen die sympathische und auf dem Boden gebliebene Senior Vice President, American Fragrances, *Coty Prestige* in ihrem Büro im New Yorker Empire State Building auf, wenn es um die Kreation eines Duftes geht. «Das Schöne an meinem Beruf ist, dass ich mich jeden Tag künstlerisch betätigen kann.» Wenn sie nicht in New York oder beruflich unterwegs ist, findet man sie mit ihrem Lebenspartner an ihren zwei Lieblingsorten, Marfa in Texas, und Telluride in Colorado.

DER WERDEGANG. Walsh studierte Kommunikation und Kunstgeschichte und brach nach dem Studium nach New York auf, wo sie eigentlich in einer Galerie oder in einem Museum arbeiten wollte. «1985 konnte ich es mir nicht leisten, in New York zu leben, also musste ich eine Stelle finden.» Nachdem sie etliche Bewerbungen ohne Erfolg an den Kosmetikkonzern Estée Lauder geschickt hatte, fand sie bei American Express eine Stelle in deren Kunststiftung. Schon nach einem Jahr wechselte sie jedoch in die besser bezahlte Kosmetikbranche, wo sie für Revlon Lippenstiftfarben entwarf und benannte, bevor sie es endlich zu Estée Lauder schaffte. Dort verbrachte sie elf Jahre damit, amerikanische Marken in anderen Ländern bekannt zu machen. Als sie benspartner an ihren zwei Lieblingsorten, Marfa in Texas, und Telluride in Colorado.

ternationale Durchbruch: Ein neues Parfum-Genre war geboren. «Alle waren skeptisch. Wir sind unserem Instinkt gefolgt, haben ein grosses Risiko auf uns genommen, und es hat sich ausbezahlt.»

DER MIX. Walsh erklärt, dass es bei einem Parfum um den sogenannten Mix, einer Kombination aus Duft, Name, Flakon, Verpackung und Werbung, geht. «Wenn mich ein Celebrity oder ein Modedesigner für einen Duft beauftragt, erhält er zuerst eine Liste mit zehn Fragen, da es sehr wichtig ist, dass die Persönlichkeit des Stars oder der Marke respektiert wird. Der Duft muss authentisch sein und soll nie und nimmer nach *Coty* riechen oder aussehen.» Die zehn Fragen versuchen Aufschluss über Lieblingsfarben, bevorzugte grafische Stile, Formen und Muster zu geben. Bei Modemarken geschieht dies meist im Einklang mit der laufenden Kollektion. Walsh kann sehr viel von ihrer Kreativität in die Entwicklung des Mix einfliessen lassen. Die zehn Fragen, die sie den Auftraggebern stellt, sind mehr für sie selbst gedacht, zur Inspiration, bevor sie ein Team bildet, das sich unter ihrer Leitung um die verschiedenen Komponenten des Produktes kümmert. «Manche der Kunden haben ziemlich klare Vorstellungen, da geht es dann vor allem um die Umsetzung.» *Coty's* Duftkreatoren befinden sich in Genf, in der sogenannten Duftakademie, die Walsh regelmässig mit ihren Kunden besucht. Bei Designerdüften ist es auch Catherine Walshs Aufgabe, den passenden Star für die Werbekampagne zu finden, wie zum Beispiel zuletzt mit der Schauspielerin Kristen Stewart für Balenciaga.

DAS DESIGN. «Celebrity-Düfte sind oft sehr kurzlebig, da die Konsumenten sehr jung und in der Regel nicht sehr loyal sind. Jeder Star will etwas Klassisches, doch ich glaube an den Design-geleiteten Ansatz: Um aufzufallen, muss man den Konsumenten im Laden förmlich «umhauen.» Deswegen wird nicht nur der Duft, sondern auch dem Flakon und der Verpackung grosse Beachtung geschenkt. Für Jennifer Lopez' neuesten Duft «Glowing» liess Walsh einen Flakon

entwerfen, der beim Sprühen aufleuchtet. Wenn man die liebevoll designten Parfümflaschen in Walshs Portfolio betrachtet, erstaunt es nicht, dass sie 2010 den «Art of Packaging Award» des New Yorker Pratt Institute entgegennehmen durfte. Catherine Walsh entwirft ihre Flakons von Hand in Notizbüchern, die sie immer mit sich trägt. Es kommt auch vor, dass sie ihren Kunden Objekte in verschiedenen Formen zeigt, um herauszufinden, wie der Flakon aussehen soll. Sie bringt viel Zeit damit, die perfekte Form zu finden, die dem Kunden entspricht. Bei Jennifer Lopez' erstem Flakon war dies nach langem Überlegen die Silhouette ihres Körpers. Walsh skizziert aber auch privat sehr gerne. «Ich liebe es, etwas von Grund auf zu gestalten.» Seien es ihre Häuser oder ihr Schmuck, ihr eigener Stil und Ihre Ausstrahlung bestätigen, dass sie auch im Privaten Erfüllung im kreativen Prozess findet.

da laut Judds Philosophie, Kunst im Einklang mit der Architektur und der Landschaft sein soll, um zur vollen Geltung zu gelangen. In Marfa ist sie in der Verwaltung des von Judd gegründeten zeitgenössischen Kunstmuseums, der Chinati Foundation. «Das hilft mir, mich von der Arbeit komplett abzulenken und meinen Kopf zu lüften.» Sie ist nun daran, ihr eigenes Haus in Marfa zu entwerfen. Bei der vielen Arbeit und dem Reisen ist es der zierlichen Powerfrau wichtig, in Form zu sein. Sie hat einen persönlichen Trainer und schwört auf Gewichtstemen. «Es ist die einzige Zeit, wo ich alleine bin.» In Telluride verbringt sie ihre Freizeit mit Wandern, Fahrradfahren, Hauptsache in der Natur.

DIE ZUKUNFT. Auf die Frage, welchen Duft sie denn rein theoretisch für sich selbst kreieren würde, sagt sie überraschenderweise und ohne gross zu überlegen: «Er müsste nach Kirche



“LOVELY” (SARAH JESSICA PARKER)

PHOTO BY COTY PRESTIGE

DIE INSPIRATION. Catherine Walsh ist eine Frau, die durch ihre natürliche Art und ihre Visionen inspiriert. Wo aber findet sie selbst ihre Inspiration? «Ich liebe die Kunstwelt und bringe deshalb so viel Zeit wie möglich in Galerien und Museen, aber auch an internationalen Kunstmesse, wie der TEFAF in Maastricht, der Art Basel oder etwa der Frieze in London.» Zu ihren Lieblingskünstlern zählen Judd, Reimann und Richter. «Ich mag die gesamte Schule der Minimalisten, auch wenn sie nicht gerne so genannt werden.» (Richter ist kein «Minimalist»). Das Reisen gehört zwar zu ihrem Alltag, ist aber eine ihrer wichtigsten Inspirationsquellen. Schon als Kind reiste sie viel mit ihren Eltern. Letzthin entdeckte sie Zumthors Therme in Vals und war begeistert von diesem Ort der Schönheit und Ruhe. Ihre Häuser in Texas und Colorado bezeichnet sie als ihre wichtigsten Orte der Ruhe und Inspiration. Dasjenige in Telluride, Colorado, hat sie zusammen mit ihrem Lieblingsarchitekten, John Pawson, von Grund auf gebaut. Diese Zusammenarbeit hat sie in ihrem kreativen Schaffen enorm geprägt. «Irving oder Judds Werke machen nur Sinn in einem Pawson-Haus,

riechen.» Interessanterweise sei sie das nun in ihrer ganzen Karriere erst zum zweiten Mal gefragt worden. Da sie eine katholische Erziehung genossen habe, könne sie sich sehr gut an die verschiedenen Gerüche der Kirche erinnern: Eine Kombination von kaltem Marmor, gemischt mit Metall, Holz, Kerzen, Wachs, Rauch und einem Hauch von Gold. «Obwohl ich nicht weiss, wie Gold riecht», sagt sie und lacht. «Und dabei dachte ich immer, dass mein eigener Duft etwas mit meinem Haus in Telluride zu tun haben würde.» Tiefes Rot ist ihre Lieblingsfarbe. Der Flakon müsste sehr einfach sein, ganz nach der Muji-Schule, und bestünde sicher zu einem Teil aus Holz. Ein eigener Duft stehe aber momentan nicht zur Diskussion. Auf die Frage, ob sie denn ein Traumprojekt habe, antwortet sie, dass jedes ihrer Projekte ein Traumprojekt sei und sie immer mit Herzblut dabei sei. Das spürt man. Im Moment sei sie an einem sehr spannenden Projekt. Sie entwerfe einen Duft für eine bekannte Marke, die nichts mit Kosmetik oder Mode zu tun habe, sagt sie begeistert. Mehr verrät sie nicht. Wir dürfen gespannt sein.

Simone Eymann arbeitet für die UNO. Sie lebt zurzeit in New York City. Simone Eymann works for the UN. She currently lives in New York City.



“HARAJUKU LOVERS” (GWEN STEFANI)

PHOTO BY COTY PRESTIGE

CATHERINE WALSH – BETWEEN ART AND COSMETICS

CATHERINE WALSH IS THE VISIONARY OF THE DESIGNER AND CELEBRITY FRAGRANCES PRODUCED BY THE INTERNATIONAL COSMETIC GIANT COTY PRESTIGE. HER PORTFOLIO INCLUDES THE PERFUMES OF SUCH STARS AS JENNIFER LOPEZ, GWEN STEFANI, SARAH JESSICA PARKER AND SUCH LUXURY DESIGNERS AS MARC JACOBS, VERA WANG, CALVIN KLEIN, AND BALENCIAGA. IN 2010 SHE RECEIVED THE “ART OF PACKAGING AWARD” FROM THE RENOWNED PRATT INSTITUTE IN NEW YORK.

Already as a small girl Catherine Walsh was interested in art, fashion and cosmetics and felt sure that she would one day occupy herself with the beautiful things of life. Raised in a sleepy village in Pennsylvania, which, according to Walsh, did not even have a traffic light to show for, she managed to fulfil her dream. When it is a matter of creating a new fragrance, Hollywood stars, pop-icons and luxury labels seek out the amiable, down-to-earth Senior Vice President, American Fragrances, *Coty Prestige* in her office in the Empire State Building. “The great thing about my job is that I can be artistically creative every day.” When Walsh is not in New York or on a business trip she spends time with her life partner at her favourite hideaways, Marfa in Texas or Telluride in Colorado.

PROFESSIONAL DEVELOPMENT. Walsh studied communication and art history. Upon finishing her studies she headed for New York in the hope of finding work in a gallery or a museum. “In 1985 I could not afford to live in New York without finding a job.” After numerous unsuccessful applications for a job at the cosmetic company Estée Lauder she found a job in the art foundation of American Express. Already after a year she changed to the better-paid cosmetic industry, designing and naming lipstick colours for Revlon before she finally managed to get the long sought-after job at Estée Lauder. There she spent eleven years, working on making American brands better known and more successful in foreign countries. When she changed to *Coty Prestige* her job was to do the reverse. She was sent to Paris for six years in order to develop a portfolio of new brands for the American market. Back in the United States, she managed her first big breakthrough by launching the first fragrance of Jennifer Lopez, “Glow,” in 2002. A new genre – the celebrity fragrance – was born. “Everyone was sceptical. We followed our instinct, took a big risk, and it paid off.”

THE MIX. Walsh explains that for creating perfumes the right mix is absolutely essential – a combination of scent, name, bottle shape, packaging, and advertising. “When a celebrity or a fashion designer asks me to design a fragrance, he or she first receives a list of ten questions. It is extremely important that the personality of the star or the brand be respected. The fragrance must be authentic. It should not smell or look like *Coty*.” The ten questions attempt to find out about favourite colours, preferred graphic styles, forms and patterns. In the case of fashion labels the object is to arrive to a harmony with the on-going collection. Walsh can and does contribute extensively and creatively to the development of the mix. Actually, the ten questions that she poses to her clients mainly serve her own purpose, to inspire her before she forms a team that will – under her leadership – find the various components of the product to be developed. “Some of our customers have quite clear ideas of what they want; it is a matter of realising and implementing them.” *Coty's* fragrance creators are located in Geneva at the so-called “Fragrance Academy” which Walsh visits regularly with her customers. With designer fragrances it is also part of Catherine Walsh's responsibilities to find the right star for the advertising campaign, as for example recently, Kirsten Stewart for Balenciaga.

THE DESIGN. “Celebrity fragrances are often very short-lived, because the consumers are very young and not loyal. Every star wants a classical fragrance, but I actually believe in the design-oriented approach: To be noticed you practically have to “bowl over” the customer in the store.” Because of this, a great deal of attention is given to the flacon and the packaging. For Jennifer Lopez's latest fragrance, “Glowing,” Walsh had a flacon designed that lit up when one sprayed. In perusing Walsh's portfolio and looking at the lovingly designed perfume bottles in it, one is not in the least surprised that in 2010 she should have received the “Art of Packaging Award” from the New York Pratt Institute. Catherine Walsh designs her flacons by hand in notebooks that she always carries around with her. Occasionally she will show her clients objects of varying forms to help her find out what the flacon should look like. She spends a lot of time on finding the perfect form that fits the client. In the case of Jennifer Lopez's first flacon it ended up, after long reflection, being the silhouette of her body. Walsh likes to sketch and design privately as well. “I love to create something from scratch.” Whether it be in the design of her houses or her jewellery, she demonstrates with her own style and aura that she has also found creative happiness in her private life.

THE INSPIRATION. Catherine Walsh is a woman who inspires because of her natural demeanour and her visions, her ideas. Where does she actually find inspiration? “I love the art world and spend as much time as possible in galleries and museums, but also visiting international art fairs such as the TEFAF in Maastricht, the Art Basel or the Frieze in London.” Among her favourite artists are Judd, Reimann, and Richter. Although travelling is routine to her, it is always a source of inspiration. Already as a child she travelled a lot with her parents. Recently she discovered the Zumthor thermal bath in Vals and was deeply impressed by the beauty and peacefulness of the place. Her own most important havens for peace and inspiration, she says, are her houses in Texas and Colorado. The one in Telluride she built completely together with her favourite architect John Pawson. The collaboration with him has had a significant influence on her creative work. She agrees with Judd's philosophy that art should be in harmony with architecture and landscape to reach full expression and come into its own. In Marfa she is a member of the administration of the art museum that Judd has founded, the Chinati Foundation. “That helps to distract me from my work completely and to aerate my head.” At present she is designing her own house in Marfa. With her heavy workload and extensive travelling it is important for this petite, high-powered career woman to keep in shape. She has a personal trainer and believes in the benefits of weight lifting. “It's the only time I am alone.” In Telluride she spends her free time with hiking and cycling – the main thing being closeness to nature.

THE FUTURE. Asked which fragrance she would create for herself, she answers spontaneously and surprisingly: “It would have to smell like church.” Interestingly enough, in her whole career she has only been asked this question two times. Having been raised in the Catholic faith, she can very well remember all the different smells in a church: a combination of cold marble, mixed with metal, wood, candles, wax, incense and a whiff of gold. “Although I don't know how gold smells”, she says and laughs. “And actually I always thought that my own fragrance would have something to do with my house in Telluride.” Deep red is her favourite colour. The flacon would have to be extremely simple and at least partially made of wood. But a fragrance of her own is not under consideration at the moment. When asked what her dream project might be, she answers that every one of her projects is a dream project that she takes on with every fibre of her being. One can sense this. At present she is apparently working on a very exciting project. She is creating a fragrance for a well-known brand that has nothing to do with cosmetics or fashion. She speaks of it with great enthusiasm but refuses to give anything away.



“FLORBOTANICA” (BALENCIAGA)

PHOTO BY COTY PRESTIGE

BRENNPUNKT LOS ANGELES

Viel wurde gejubelt über das neue US-Mekka für die Künste – eine sprissende Galerieszene, die Museen, Sammler, nicht zuletzt die Künstler selbst, die Kaliforniens Mega-Metropole neu für sich entdecken. Sogar der gemeinsamen Vergangenheit versuchte man kürzlich kunsthistorische Struktur zu geben. «Pacific Standard Time» hiess ein kuratorisches Grosseignisse, das – verteilt über zahllose Veranstaltungsorte – über Monate die Entstehung der regionalen Szene ab 1945 beleuchtete. Für eine Stadt, die sonst nur den Vorwärtsgang zu kennen scheint, ist dies keine Selbstverständlichkeit.

Und dennoch rumort es unter der Smoglocke von Los Angeles. Ausgerechnet im Museum of Contemporary Art (MOCA) hängt der Hausseege schief. Die Ursache ist eher kleingewachsen, drahtig und fiel in der Vergangenheit öfter durch lustige Anzüge und Brillengestelle auf. Und heisst Jeffrey Deitch.

Es war ein echter Coup, als Deitch 2010 die Führung des angeschlagenen Hauses an der Grand Avenue übernehmen sollte. Ein Mann ohne ausgewiesene Museumserfahrung; vielmehr ein New Yorker Galerist und obendrein einer der schillerndsten Figuren der Szene – jemand, der frischen Wind bringen sollte. Die internationale Kunstwelt horchte auf. Inzwischen freilich ist klar, die Personalie hatte die Wirkung eines Eissturms, zumindest innerhalb der seriösen Kritikergemeinde.

Was also ist geschehen? Schon an der Ostküste hatte der smarte und versierte Sozializer den Ruf, mehr durch Parties und eine exzentrische Entourage aufzufallen als durch ein nachhaltiges Galerieprogramm. So ging es auf den Vermissagen der gleichnamigen «Deitch Projects» nicht selten zu wie auf einem Jahrmarkt durchgeknallter Selbstdarsteller. Nicht die schlechtesten Voraussetzungen für einen Job in L.A., möchte man meinen. Doch der Ex-Kunsthändler und Berater – seine Ausstellungsräume im New Yorker Stadtteil SoHo

musste er schliessen, das war Voraussetzung des neuen Arbeitgebers – hat mit seinem Hang zum Rummel den Bogen überspannt.

Der (so wird gemunkelt, provozierte) Rückzug des in der akademischen Fachwelt hoch angesehenen MOCA-Kurators Paul Schimmel brachte das Fass im Sommer dann zum überlaufen. Gleich reihenweise quitierte die Künstler-Elite der Stadt ihre Posten im Vorstand des Museums: John Baldessari, Barbara Kruger, dann auch noch Ed Ruscha. Gleichzeitig sorgten die Pläne des 61-jährigen Direktors, eine Ausstellung zum Phänomen von Disco («Fire in the Disco») auszurichten, für Kopf-schütteln. Eines renommierten Hauses unwürdig; zu oberflächlich und nur auf Masse schiegend, so die Vorwürfe – und das will gerade in Los Angeles schon etwas heissen. Und um die grosse Masse geht es Deitch und seinen Mentoren natürlich, allen voran der kalifornische Philanthrop Eli Broad. Die erste Grossechau unter neuer Führung («Art in the Streets») brach 2011 mit über 200'000 Besuchern denn auch alle Rekorde des Hauses.

Das MOCA unter Deitch ist freilich nicht das erste US-Museum, das sich derartigen Anforderungen gegenüber gestellt sieht. Nur allzu gut noch in Erinnerung die Stürme der Entrüstung, die in den Neunzigern über das New Yorker Guggenheim hereinbrachen – damals unter Leitung des umstrittenen Thomas Krens – als man die Klamotten Giorgio Armanis zeigte; geschweige denn von «The Art of the Motorcycle». Doch seit dem Ausbruch der Finanzkrise 2008 haben sich eben auch in der amerikanischen Kunstwelt die Befindlichkeiten geändert. Zu viel Spektakel, Glitz und Glamour guggenheim hereinbrachen – damals unter Leitung des umstrittenen Thomas Krens – als man die Klamotten Giorgio Armanis zeigte; geschweige denn von «The Art of the Motorcycle». Doch seit dem Ausbruch der Finanzkrise 2008 haben sich eben auch in der amerikanischen Kunstwelt die Befindlichkeiten geändert. Zu viel Spektakel, Glitz und Glamour guggenheim hereinbrachen – damals unter Leitung des umstrittenen Thomas Krens – als man die Klamotten Giorgio Armanis zeigte; geschweige denn von «The Art of the Motorcycle». Doch seit dem Ausbruch der Finanzkrise 2008 haben sich eben auch in der amerikanischen Kunstwelt die Befindlichkeiten geändert. Zu viel Spektakel, Glitz und Glamour guggenheim hereinbrachen – damals unter Leitung des umstrittenen Thomas Krens – als man die Klamotten Giorgio Armanis zeigte; geschweige denn von «The Art of the Motorcycle».

Jeffrey Deitch denn auch wahrlich nicht der erste, der bei drehenden Winden plötzlich im Regen stände.

IN THE SPOTLIGHT: LOS ANGELES

There was great jubilation about the new American Mecca for the arts – a burgeoning gallery scene, museums, art collectors, not to forget the artists themselves, all felt motivated to discover California's mega-metropolis anew. One even attempted recently to present the common developments of the past decades in terms of art history: the curatorial mega-event, called “Pacific Standard Time”, took place in numerous venues over several months and illuminated the emergence of the regional art scene since 1945. For a city that normally only looks toward the future this is hardly self-evident, if not to say, unusual.

And yet there is growing unrest in the city of angels. Trouble is brewing in the Museum of Contemporary Art (MOCA) of all places. The cause of it is not very tall, wiry, and in the past received a lot of attention for his amusing attire and spectacle frames. His name is Jeffrey Deitch.

It was a real coup when Deitch was asked to take over the ailing museum on Grand Avenue in 2010. A man without proven experience in running a museum, rather, a New York gallery owner and, on top of that, one of the most ambivalent and colourful figures in the art scene – but someone who was to breathe new life into the venue. The international art world pricked up its ears. In the meantime it has become clear that this personnel choice has had the effect of an ice storm, at least in the community of serious art critics.

So what happened? Already on the East Coast the smart and well-versed socialiser had the reputation of attracting more attention by partying and cultivating his contacts with an eccentric entourage than by presenting a sustainable gallery programme. At times the verisimilitudes of his “Deitch Projects” presented a kind of vanity fair for freaked-out narcissists. If one wanted to be cheeky, one could see a certain qualification therein for a job in Los Angeles. But the ex-art dealer and art advisor – he was

TEXT: ANNA MCNAY

ART, NOT CRAFT

HOME GAME: ANNA DICKINSON SHOWS HER WORKS AT BARTHA CONTEMPORARY IN LONDON.

Before I went to meet Anna Dickinson in her spacious Dulwich studio the other week, I have to confess to having little knowledge of the intricate processes involved in glass artistry. I also had a fairly fixed image of what the works must look like: perhaps something a little chintzy, or kitsch, or exaggeratedly flamboyant like Dale Chihuly's Rotunda chandelier at the V&A. But this is not Dickinson's style at all. Firmly rooted in the ethos of art, not craft, her largely monotone vessels may be devoid of function, but certainly not of feeling. She described her methods and inspirations to me with a contagious enthusiasm, explaining at the outset: "I just love making things, and I've always really liked vessels, right from the beginning. I think it's because they are very approachable. There's nothing scary about a vessel. Everyone understands a vessel, and yet they're quite intriguing as well."

Dickinson is well known for her curious combinations of materials and methods. Trained originally as a glass blower, she soon wanted to explore further possibilities, and learnt how to cast as well. She also works with various experts in other fields, including engineers and silversmiths, whom she visits to discuss her ideas, providing them with very exact drawings and details of what she needs for her latest work. "Whenever I make pieces, I tend to have a certain thing I'm exploring," she says, "but that may just be a certain material, or a certain idea within a material. I'm always looking for something new to explore technically." Nevertheless, aesthetics play an important role for her as well, and it's that delicate balance between technical complexity and beauty in apparent simplicity which Dickinson achieves so well, setting her apart from her contemporaries.

Having previously worked with metal liners in her vessels, she has recently begun incorporating synthetic materials into the mix as well. "By something becoming habitual, you tend to lose a certain amount of emotional content, so I'm continually setting myself new challenges," she says. "There's a dishonesty in creating something that is so repetitive that you're almost not thinking." Nevertheless, she believes in a certain degree of continuity, and tends to produce "families" of work: "There's got to be a certain continuity of thought and process. One piece tends to inform the next."

Although glass is typically a transparent material, it is often not so in Dickinson's works, where it's all about diffusing, and making it gentle and subtle. She seeks to create a kind of mystery which will pull the viewer in. "I really believe that the work should talk to you. So, when you see a piece, as soon as you've set eyes on it, you've entered a conversation, there's a dialogue going on." And, indeed, it would be almost impossible to look at one of her vessels without encountering myriad questions. Luckily, I have the artist on hand to talk me through one of her recent and most complex pieces, *Large Grey Vessel with Cut Liner*.

As the title suggests, this work is largely composed of a grey toned glass. However, there's more to it than first meets the eye, and, as one looks more closely, and explores the vessel inside and out, it becomes clear just how technically challenging it was to make. Smooth and shiny on the outside, it draws you in, and, Dickinson hopes, looks good enough to touch. Not to pick up, however, as it is extremely heavy, weighing in at nearly 30kg, a fact belied by the bubbles floating in the cast glass of the main cylinder. The vertical ribbed pattern was created by placing a tube of blown glass inside, cut by hand, and held in place by the aluminium ring around the top, which, conveniently, also acts to hide the various edges, since, with glass, nothing is ever precise. Peering inside, light is reflected from a handmade antique mirror with a dome on top, beautiful and sleek, like a moon. Both of these elements were made out of float glass, usually used for windowpanes. The mirroring process is very quick and spontaneous, using a silver solution, and then backing it with paint, before flicking chemicals on top to distress it. The dome was made by a process known as "slumping", in the kiln. In total, the



ANNA DICKINSON, *LARGE GREY VESSEL*, 2012, CAST, CUT AND MIRRORED GLASS WITH ALUMINIUM RIM
H: 20 CM/W: 36 CM

PHOTO BY ROBERT HALL

work took two years to complete. "I don't believe in rushing," Dickinson confesses. "When I'm making pieces, they tell me what they want. This took me two years because it took me an awfully long time to get to know what the piece needed to be successful." During this process, she will set a piece up in various constellations, photograph it, live with it, and wait until she finds a set up with which she feels comfortable. Often she will have several pieces on the go at once to allow her to leave a piece sitting on the side for a while without having to do anything to it.

Where does her inspiration come from? Well, it can be quite multifarious. Pieces often refer quite simply to things she likes. So, for example, when she began the grey piece, she had been reading a novel by Japanese author Haruki Murakami in which he made multiple references to a well. In Dickinson's mind, a well has much the same appeal as a vessel – it is something you are drawn towards and compelled to peer inside. "The outside of a vessel is important, but that's only part of it. It's always slightly disappointing if you look inside and the story ends. For me, the story continues. Once you've been drawn in, it's got to be fascinating inside too." Hence the mirror and dome: there is certainly no disappointment there.

Dickinson also likes turbines and jet engines, which have led her to replicate their ribs with her vertical cuts. She has always really enjoyed London's urban landscape and architecture too. A lot of her inspiration, especially for the cylindrical, heavy pieces, comes from gasometers: "They're containers, but incredibly decorative; they're purely functional, but they're unbelievably beautiful." I am almost a convert myself after Dickinson's animated tour through a book of her favourites amongst these "living and breathing" gas tanks.

In spite of using manifold complex techniques, Dickinson's works, in the end, are all about feelings: "My works are containers, but they are containers of space, and containers of many other things – probably of emotions more than anything. I have an idea of what I want people to feel when they look at them, but whether they feel that or not is another thing." Ultimately, it is up to each individual viewer to engage in the dialogue and to seemingly fill the empty vessel with their own feelings and experience as they explore it.

BARTHA CONTEMPORARY, 25 MARGARET STREET, LONDON W1W 6RX

ANNA DICKINSON 16.11. – 24.11.2012

«Ich liebe es einfach, Dinge zu machen. Und Gefässe habe ich immer gemocht, von Anfang an. Ich denke, das liegt daran, dass sie sehr zugänglich sind. Ein Gefäss hat nichts Beängstigendes. Jeder versteht es – und trotzdem haben Gefässe auch etwas Faszinierendes an sich.»

Dickinson ist bekannt für ihre eigentümlichen Kombinationen verschiedener Materialien und Methoden. Die ausgebildete Glasbläserin wollte schon früh neue Möglichkeiten erproben und lernte auch das Giessen. Sie arbeitet zudem mit verschiedenen Experten aus anderen Fachbereichen zusammen, etwa mit Ingenieuren und Silberschmiedern. Mit ihnen diskutiert sie ihre Ideen und lässt ihnen exakte Zeichnungen und Details dessen zukommen, was sie für ihre Arbeit benötigt. «Wenn ich ein Stück herstelle, ergründe ich meist etwas Bestimmtes», meint sie, «das kann ein bestimmtes Material oder eine bestimmte Idee im Zusammenhang mit einem Material sein. Ich suche immer nach etwas Neuem, das ich technisch ausloten kann.» Nichtsdestotrotz spielt die Ästhetik auch eine wichtige Rolle für Dickinson, und so ist es das delicate Gleichgewicht zwischen technischer Komplexität einerseits und Schönheit in scheinbarer Einfachheit andererseits, das Dickinson so gut gelingt und das sie von ihren ZeitgenossInnen absetzt.

Nachdem sie ihre Gefässe bisher mit Metallauskleidungen versehen hat, bezieht Dickinson neuerdings auch synthetische Materialien in ihre Kombinationen ein. «Wenn etwas gewöhnlich wird, geht auch ein Teil des emotionalen Inhalts verloren. Deshalb suche ich immer wieder neue Herausforderungen», sagt Dickinson. «Es liegt eine Unehrlichkeit darin, etwas zu schaffen, das so repetitiv ist, dass man fast nicht mehr nachzudenken braucht.» Trotzdem glaubt Dickinson an ein bestimmtes Mass an Steigkeit und neigt dazu, ihre Arbeiten als «Familien» zu produzieren: «Es bedarf einer bestimmten Kontinuität des Denkens und Vorgehens. In der Tendenz prägt ein Werk das nächste.»

Obwohl Glas typischerweise ein transparentes Material ist, gilt dies meist nicht für Dickinsons Werke, bei denen sich alles darum dreht, Glas diffuser erscheinen zu lassen, es dezent und subtil zu machen. Die Künstlerin strebt danach, eine Rätselhaftigkeit zu erzeugen, die den Betrachter fesselt. «Ich denke in der Tat, dass ein Werk zu einem sprechen soll. In dem Moment, in dem man ein Kunstwerk erblickt, geht man ein Gespräch mit ihm ein; es entsteht ein Dialog.» Es scheint wirklich fast unmöglich, Dickinsons Gefässe zu betrachten, ohne dabei einer Myriade von Fragen zu begegnen. Zum Glück habe ich die Künstlerin an meiner Seite, die mir eines ihrer neuesten und komplexesten Stücke – *Large Grey Vessel with Cut Liner* – erläutern kann.

Wie der Titel nahelegt, ist das Werk weitgehend aus grau getöntem Glas gefertigt. Es steckt aber mehr dahinter, als man auf den ersten Blick erahnen würde. Betrachtet man das Gefäss näher und untersucht die Innen- und Aussenseite, wird klar, wie technisch anspruchsvoll es gefertigt ist. Glatt und glänzend auf der Aussenseite, zieht es einen in seinen Bann und lädt dazu ein – so hofft Dickin-

Anna McNay is a freelance art writer and editor, based in London, with a background in academic linguistics (MPhil Oxon). She is a regular contributor to Studio International, Photomonitor and DIVA magazine, amongst others, and has a particular interest in art and text, art and the body, and art and gender.



"COLOUR IS TERRIBLY IMPORTANT TO ME. OFTEN IT IS THE BEGINNING..."

PHOTO BY DIRK VAN DOOREN

son –, es zu berühren. Aber nicht so, dass man das Gefäss sogleich aufheben wollte, denn mit beinahe 30 kg ist es extrem schwer – eine Tatsache, über welche die im gegossenen Glas des Hauptzylinders schwebenden Luftblasen hinwegzutäuschen scheinen. Das vertikal geriffelte Muster rührt daher, dass ein braunes, handgeschnittenes Glasrohr eingelassen wurde, das am Kopfenle von einem Aluminiumring fixiert ist, der praktischerweise auch einige Kanten verdeckt; mit Glas lässt sich nun einmal nie absolut präzise arbeiten. Blickt man in das Gefäss hinein, wird das Licht von einem handgemachten, antiken Spiegel zurückgeworfen, an dessen Spitze eine Kuppel prangt – sie ist wunderschön und geschmeidig, wie ein Mond. Beide Elemente sind aus Floatglas gemacht, das gewöhnlich für Fensterscheiben verwendet wird. Der Spiegelprozess ist äusserst schnell und spontan. Es wurde eine Silberlösung verwendet, die erst mit Farbe versehen und dann mit Chemikalien besprüht wurde, um den Spiegel zu trüben. Die Kuppel entstand im Brennofen in einem Verfahren, das «Slumping» genannt wird. Ingesamt beanspruchte die Arbeit zwei Jahre. «Ich halte nichts von Eile», gesteht Dickinson. «Die Werke sagen mir, was sie wollen. Ich habe deshalb zwei Jahre gebraucht, weil es mich unglaublich viel Zeit gekostet hat, herauszufinden, was die Arbeit braucht, um zu glücken.» Im Verlauf dieses Prozesses stellt Dickinson ihr Stück in verschiedenen Konstellationen auf, fotografiert es, lebt mit ihm und wartet, bis sie eine Komposition findet, mit der sie zufrieden ist. Oft arbeitet sie gleichzeitig an mehreren Werken, um es sich erlauben zu können, eines für eine bestimmte Zeit auf die Seite zu legen und nichts daran zu machen.

Wie findet sie ihre Inspiration? Nun, auf sehr unterschiedlichen Wegen. Dickinsons Werke weisen meist einfach auf Dinge, die sie mag. Als sie zum Beispiel mit dem grauen Gefäss begann, hatte sie gerade einen Roman des Japanischen Autors Haruki Murakami gelesen, in dem mehrfach auf einen Brunnen verwiesen wird. Dickinson zufolge geht von einem Brunnen ein ähnlicher Reiz aus wie von einem Gefäss – man fühlt sich dazu hingezogen und möchte hineinblicken. «Das Äussere eines Gefässes ist wichtig, aber das ist nur die eine Seite. Es ist immer etwas enttäuschend, wenn man hineinschaut und dann die Geschichte endet. Für mich geht die Geschichte weiter. Nachdem man sich verlocken hat lassen, sollte auch das Innere faszinierend sein.» Deshalb der Spiegel und die Kuppel – hier stellt sich ganz sicher keine Enttäuschung ein.

Dickinson mag auch Turbinen und Triebwerke, deren Rippen sie mit senkrechten Schnitten nachzuzahlen versucht. Auch an Londons urbaner Landschaft und Architektur findet sie Gefallen. Für ihre zylindrischen, schweren Stücke hat sie sich besonders von Gasometern inspirieren lassen: «Sie sind Behälter, dabei aber unglaublich dekorativ; sie sind völlig funktional und doch unglaublich schön.» Ich bin nach Dickinsons angeregter Entdeckungsreise durch ein Buch mit ihren «lebenden und atmenden» Lieblingsgastanks selbst auch beinahe bekehrte worden.

Obwohl sie auf verschiedenen komplexen Techniken beruhen, handeln Dickinsons Werke im Endeffekt von Gefühlen: «Meine Arbeiten sind Behälter, aber sie sind Behälter für Raum und für viele andere Dinge – in erster Linie wohl für Gefühle. Ich habe eine Vorstellung davon, was die Betrachter fühlen sollen, wenn sie ihren Blick auf meine Werke richten. Ob sie jedoch wirklich so fühlen oder nicht, ist eine andere Frage.» Letztlich liegt es beim Betrachter, sich auf einen Dialog mit dem vermeintlich leeren Gefäss einzulassen, es anzuschauen und zu entdecken und so mit eigenen Empfindungen zu füllen.



"VARIOUS ELEMENTS AND PROTOTYPES LIE AROUND MY STUDIO, I LIKE TO LOOK AT THEM."

PHOTO BY DIRK VAN DOOREN

Anna McNay ist freischaffende Kunstautorin und -redaktorin mit akademischem Hintergrund in Linguistik (MPhil Oxon) und lebt in London. Sie schreibt regelmässige Beiträge, unter anderem für Studio International, Photomonitor und DIVA Magazine, und hat ein besonderes Interesse für Kunst und Text, Kunst und Körper sowie Kunst und Gender.

TEXT: NICK JOYCE



IMMER RÜHIG BLUT

2012 IST EIN GANZ BESONDERES JAHR FÜR MATTHIAS MÜLLER UND BEATRICE STIRNIMANN, DIE MÄCHER DER AVO SESSION BASEL. SEIT SEINER GRÜNDUNG 1985 ALS RHEINKNIE-SESSION WAR DAS STETS MIT ILLUSTERTEN NAMEN BESETZTE HALLEN-FESTIVAL NOCH NIE SO STARK IM UMBRUCH WIE JETZT.

Wenige Wochen trennen Matthias Müller und Beatrice Stirnimann von der nächsten Ausgabe der AVO Session Basel. Beim Gespräch in der Bar des neu renovierten «Volkshauses» strahlen die Festivalmacher aber Gelassenheit aus. Schliesslich hat das tatkräftige Duo gerade viel wichtige Vorarbeit abgeschlossen: Nach langer Suche konnten sie die Basler Versicherungen als neue Hauptsponsoren gewinnen, das diesjährige Musikprogramm ist bestätigt und der Vorverkauf für die zwölf illustert besetzten Abende lanciert.

Nach fünfzehn Jahren findet das Festival zum letzten Mal unter dem Patronat der AVO Cigars statt. Ab 2013 heisst der Event Baloise Session. Der Namenswechsel ist nur einer von vielen Gründen, warum Müller und Stirnimann 2012 als besonderer Jahrgang in Erinnerung behalten werden. Wegen des Umbaus am Messeplatz Basel ziehen sie für eine Saison ins nahegelegene Musical-Theater, nächstes Jahr werden sie in der neu errichteten Event-Halle ihren alten Stamplatz wieder einnehmen.

Anders als im abgerissenen Festsaal der Messe Basel stehen Müller und Stirnimann im Musical-Theater vor neuen Herausforderungen: Aus Platzgründen kann das Equipment der anreisenden Musiker nicht in der Halle ein- und ausgeladen werden, die Sitzreihen im Zuschauerraum verunmöglichen das traditionelle Festival Ambiente mit Tischen und Kerzen, und irgendwie müssen die Kameras des Schweizer Fernsehens auch noch geschwenkt werden können. «Wir gehen ans Limit vom Vertretbaren», sagt Festivalpräsident und -gründer Müller. «Darum ziehen wir früher als sonst in die Halle, damit wir am Eröffnungsabend auf einem möglichst hohen Level loslegen können»

Gleichzeitig geht es ans Kleingedruckte: Müller und Stirnimann sind dabei, die so genannten Riders durchzugehen; das sind die Listen mit den technischen, logistischen und kulinarischen Bedürfnissen der Künstler. Diese Aufstellungen stecken voller Eigenheiten: Für Rod Stewart müssen beispielsweise 50 Fussbälle sowie das Trikot eines lokalen Fussballklubs beschafft werden. «Ich stehe diesen Forderungen ganz pragmatisch gegenüber», sagt Müller. «Wenn die Künstler merken, dass wir ihre Wünsche erfüllen, spüren sie unsere Wertschätzung und geben dann tolle Konzerte.»

Für Müller und Stirnimann beginnt der Service aber nicht erst mit dem Eintreffen der Künstler, auch die Techniker wollen richtig empfangen werden: «Wenn die Crew aus dem Bus steigt, gleich Kaffee trinken und duschen kann, ist das viel Wert», sagt Stirnimann. «Entsteht bei den Technikern Missmut, kann das den ganzen Konzerttag vermissen.»

Bis zum Festivalbeginn wird das Team um Müller und Stirnimann auf 220 Helfer, Techniker, Sicherheitsleute, Köche und Ticketverkäufer anwachsen. Um vor und hinter den Kulissen einen möglichst reibungslosen Ablauf zu garantieren, muss dieser Stab sorgfältig koordiniert und geführt werden. «1988, als das Festival noch Rheinknie Session hiess, hatten wir Miles Davis zu Gast», erinnert sich Müller. «Damals habe ich zu spüren gekriegt, wie es sich anfühlt, wenn der Künstler eine Organisation mitbringt, die der eigenen überlegen ist. So etwas will ich nie wieder haben.»

Dank langjähriger Erfahrung und eingespielter Routine lassen sich Müller und Stirnimann durch nichts mehr aus der Ruhe bringen. Ein Beispiel: Am Eröffnungsabend 2010 traf Jay Kay, Frontmann der britischen Funk-Band Jamiroquai, erst nach 20 Uhr in Basel ein. Er war auf dem Weg zum Flugplatz im Pendelverkehr von London streckengeblieben und konnte seine Anreise per Privatflugzeug erst verspätet antreten. Stirnimann war trotz der Zitterpartie um Konzert und Fernsehübertragung die Ruhe in Person. «Wenn Beatrice und ich ins Hyperventilieren kämen, würden die Probleme um sich greifen», sagt Matthias Müller. «Wenn wir einander nach bestem Wissen und Gewissen unterstützen, kommt alles gut.»

Kleine Pannen können grosse Konsequenzen haben, das wissen die Festivalmacher. Weil Elton John 2006 nicht durch den regulären Zoll einreisen wollte, mussten sie rasch mit den Behörden am Euroairport verhandeln, damit der als Diva verschriene Brit nicht auf der Stelle kehrt machte und seinen Auftritt platzen liess. «Egal, ob Agent oder Zollbeamter, man muss jeden, mit dem man zu tun hat, Respekt entgegenbringen», so Müller. «Dann ist es auch keine Katastrophe mehr, wenn der Lastwagen mit den Instrumenten erst am Nachmittag und dazu noch ohne die nötigen Zollpapiere an der Grenze auftaucht.»

Elton John, Jamiroquai, Lionel Richie, Pink, Simply Red und Mark Knopfler: Seit Beginn ihrer Zusammenarbeit Ende der 90er-Jahre haben Müller und Stirnimann viele grosse Namen nach Basel geholt. Und das, obwohl die AVO Session mit 20000 auf zwölf Abende verteilte Zuschauer und Zuschauerinnen eine eher intime Angelegenheit ist. Da hilft natürlich die Tatsache, dass Müller und Stirnimanns Festival per Fernsehen in 140 Länder übertragen wird.

«Künstler, die im Herbst ein Album am Start haben, nutzen unsere Verknüpfung mit dem Fernsehen gerne als Chance, für das neue Werk zu werben», erklärt Stirnimann. Gleichzeitig gibt es Musikgrössen, für die die Gegenwart des Fernsehens am Festival eher abschreckend wirkt. Auf einen Zuschlag von ihren Wunschkünstlern Bob Dylan und Tom Waits werden Müller und Stirnimann wohl ewig warten müssen. Denn die beiden Amerikaner gelten als notorisch fernsehfeindlich.



ROD STEWART WILL PERFORM TWICE AT THE AVO SESSION (14./15.11.2012)

TEXT: NICK JOYCE

KEEP YOUR SHIRT ON

2012 IS A VERY SPECIAL YEAR FOR MATTHIAS MÜLLER AND BEATRICE STIRNIMANN. THE ORGANIZERS OF THE AVO SESSION BASEL, SINCE ITS BEGINNINGS IN 1985 UNDER THE NAME "RHEINKNIE-SESSION", THIS INDOOR FESTIVAL, WHICH HAS ALWAYS FEATURED ILLUSTRIOUS PERFORMERS, HAS NEVER UNDERGONE SUCH RADICAL CHANGES AS JUST NOW.



Only a few weeks are left before the next AVO Session starts. But the festival makers Matthias Müller and Beatrice Stirnimann appear calm and composed during an interview in the bar of the newly renovated "Volkshaus". For good reasons: After all, the two go-getters have just finished important preparatory work. After a long search they have found in the insurer Basler Versicherungen a new main sponsor; the programme for this year has been confirmed; and advance ticket sales for the twelve evenings with top-class performers have been launched.

After fifteen years of the same sponsorship the Festival will take place for the last time under the patronage of AVO Cigars. From 2013 onwards the Festival will carry a new name – "Ba-loise Session". The change of names is just one of several reasons why the year 2012 will remain in Müller's and Stirnimann's memory as a special year. Because of current building and renovation on Messeplatz, the event has to exceptionally take place in the Musical Theatre close-by. Next year it will again move back to its traditional location on the Messeplatz to a new "Event-Hall".

The Musical Theatre presents new challenges unlike the former venue, the ceremonial hall of the Basel Fair. There is not enough room to load and unload the equipment of the performing musicians in the hall itself, the rows of seats in the theatre make it impossible to create the traditional festival atmosphere with tables and candlelight, and somehow the cameras of Swiss Television must be installed so that they can move around. "We are at the limit of what is acceptable", says Festival founder and president Müller. "That is why we are moving into this year's venue earlier than usual so as to be able to start on opening night at the highest possible level."

At the same time Müller and Stirnimann are working on the small print. They are going through the "riders", i.e. the lists with the technical, logistic and culinary wishes of the artists. These lists are full of idiosyncrasies. For example, Rod Stewart would like to have 50 soccer balls and a tricot of the local soccer club. "I regard these demands pragmatically", says Müller. "When the artists see that we are willing to fulfil their wishes, they realize that we value them and, in consequence, give marvellous concerts."

But serviceability starts even before the artists arrive. The technicians have to be welcomed properly as well. "If the crew gets out of the bus and can get a coffee and a shower right away, it counts a lot", Stirnimann says. "If the technicians get to be unhappy, it can ruin the whole day of a concert."

Until the beginning of the Festival the team around Müller and Stirnimann will grow to around 220 helpers, technicians, cooks, and ticket sellers. In order to make sure that everything runs as smoothly as possible in front of the stage and backstage, this staff must be carefully coordinated and guided. "In 1988, when the Festival was still called 'Rheinknie-Session', Miles Davis was our guest", Müller remembers. "I realized then how it feels if an artist brings along an organisation better than one's own. I don't ever want to have that happen again."

Thanks to long experience and a great deal of routine Müller and Stirnimann do not lose their composure easily. An example: on opening night 2010, Jay Kay, frontman of the British funk band Jamiroquai, only arrived after 8:00 p.m. He had been stuck in commuter traffic in London, not able to start on time with his private plane. Stirnimann stayed cool as a cucumber in spite of her nail-biting worries about the concert and its television transmission. "If Beatrice and I were to hyperventilate, the problems would only get bigger", says Matthias Müller. "When we support one another in every way we can, things work out fine in the end."

Small mishaps can have grave consequences. This the organizers know all too well. Because Elton John did not want to go through regular customs in 2006, they had to negotiate with the custom authorities at the Euro-Airport in order to prevent the diva in Elton John from calling everything off and going back home. "It doesn't matter who you are dealing with, an agent or a duty officer, one has to treat everyone with respect", so Müller. "Then it is not even a catastrophe if the truck with the instruments arrives only in the afternoon before the concert and, on top of that, without the proper papers for the customs."

Elton John, Jamiroquai, Lionel Richie, Pink, Simply Red and Mark Knopfler. In the many years that they have been working together Müller and Stirnimann have brought many big names to Basel – this, although the AVO Session is a rather intimate affair with its total of only 20 000 visitors for the twelve evenings of its duration. It helps, of course, that Müller's and Stirnimann's Festival is transmitted via television to 140 countries.

"Artists that have an album coming out in the fall like to use the television coverage as an opportunity to advertise their new production", Stirnimann explains. At the same time there are well-known musicians that are scared away by it. Thus, Müller and Stirnimann will probably have to wait forever to fulfil their wish to get Bob Dylan and Tom Waits to come. Both of them are known for their aversion to television.

Nick Joyce was born in England, has studied psychology, is an active rock musician and pop editor of the Basler Zeitung. Nick Joyce ist gebürtiger Engländer, studierter Psychologe, aktiver Rockmusiker und Popredakteur der Basler Zeitung.



ALICE COOPER

© DOMINIK PLUS

CARTOONS, MANGA UND ANIME HABEN LÄNGST EINEN FESTEN PLATZ IN DER WELT DER KUNST. DOCH WIE KAM ES EIGENTLICH DAZU?

Knallig bunt und überdimensional gross lachen Mickey Mouse und Donald Duck aus Roy Lichtensteins erstem, 1961 entstandenen Comic-Gemälde «Look Mickey» heraus. Das Bild markiert einen besonderen Wendepunkt im Schaffen des Künstlers und gleichzeitig den Beginn einer grossartigen Karriere. Dass dieses Bild ein besonderes Wagnis für den Maler bedeutete, ist heute kaum noch nachzuvollziehen. Indem «Look Mickey» die Kopie eines billigen Kinder-Comics zu sein schien, verletzte es auf den ersten Blick alle Normen der sogenannten hohen Kunst, die durch die Vertreter des Abstrakten Expressionismus und die Kunstkritik – vor allem repräsentiert durch Clement Greenberg – etabliert worden waren. Malerei hatte nach Greenberg ausschliesslich ihre medien-spezifischen Möglichkeiten, die Behandlung von Bildträger, Farbpigmenten und Malwerkzeug, auszuloten. Räumlich-illusionistische Darstellungen oder die Einbettung von Schriftelmenten erschienen fehl am Platz, da sie der Plastik, der Architektur oder der Literatur zugeordnet wurden. Abstrakte Malerei wurde auch als Gegenteil zum vorherrschenden Realismus der kommunistisch geprägten Staaten verstanden und damit ideologisch aufgeladen.

Doch trotz des Tabubruchs schuf Lichtenstein in den Jahren 1961 bis 1964 zahlreiche Bilder mit Comic-Motiven. Er konzentrierte sich dabei auf Liebes- und Kriegs-Comics, die vor dem Hintergrund des Kalten Krieges und der sich formierenden Frauenbewegung soziopolitische

Dr. Eva Wattolik forscht und lehrt an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. Ihr Schwerpunkt liegt auf den künstlerischen bzw. medialen Bildfindungsstrategien vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart sowie deren theoretischer Reflexion.

Tragweite erhielten und überkommene geschlechtliche Rollenbilder ironisch offenlegten. Genau betrachtet haben diese Gemälde dabei kaum noch etwas mit Comics gemein. Letztere integrieren nämlich nicht nur Textelemente in die dominante Bildsprache, sondern erzählen auch anhand einer Folge von Zeichnungen Geschichten, sind seriell angelegt und technisch reproduziert. Bei «Look Mickey» aber handelt es sich nicht um gedrucktes Papier, sondern um ein gemaltes Original. Auch wird keine fortlaufende Geschichte erzählt, vielmehr liegt der Fokus auf der formalen Komposition. Selbst die Sprechblase wird bildhaft aufgefasst. Die



TAKASHI MURAKAMI, MISS K02, 1996, PAINTED FIBERGLASS, 188 X 61 X 88.9 CM

POST WAR AND CONTEMPORARY ART (EVENING SALE)/LOCATION: NEW YORK, ROCKEFELLER PLAZA SALE DATE: MAY 14, 2007/LOT NUMBER: 004/SALE NUMBER: 1232/ESTIMATE: 300,000 - 400,000 U.S. DOLLARS/PRICE REALIZED: 567,500 U.S. DOLLARS © CHRISTIE'S

Kunstkritik war dennoch nicht überzeugt. Michael Fried schrieb 1993 in der Dezemberausgabe von «Art International»: «This is not to say, that Lichtenstein fails to give pleasure; on the contrary, he is one of the most amusing artists working today; but I remain unconvinced that he is something more.»

Lichtenstein war nicht der einzige us-amerikanische Künstler, der sich in der ersten Hälfte der 1960er Jahre mit dem Comic auseinandersetzte. Aber er vermied am konsequentesten den Ansehen einer eigenen Handschrift und verwendete aus diesem Grund Magna, eine Farbe, die in Terpentin löslich ist und deshalb komplett wieder von der Leinwand entfernt werden kann. Andy Warhols Umsetzung von Comic-Motiven hingegen war durch eine dezidiert malerische Auffassung geprägt. So zeigt «Popeye» (1961) den charakteristischen Umriss der gleichnamigen Comic-Figur als weisse Auslassung vor blauem Hintergrund. Auch hier bestimmen abstrakte Chiffren, nämlich Bewegungslinien und Sterne, die auf einen schmerzhaften Hieb schliessen lassen, das Motiv. Im Hintergrund sind ausserdem Fragmente eines Kreuzworträtsels zu sehen, was auf den Kontext einer Tageszeitung hinweist. Damit verweist er allgemein auf den ursprünglichen Erscheinungsort des Comic-Strips, markiert doch Richard Felton Outcaults «Yellow Kid», das seit 1895 wochentags in Schwarzweiss und sonntags gelb gewandt in der «World» herauskam, die Geburtsstunde des Mediums. Die Superhelden der frühen Comic-Hefte, die erst Mitte der 1930er Jahre als eigene Publikationsform entstanden, nahm hingegen Mel Ramos auf. Dieser malte an der Westküste zur gleichen Zeit wie Lichtenstein und Warhol «Batman» (1961), «Superman» (1961) und «Wonderwoman» (1962) ganzfigurig und mit pastosem Pinselstrich vor monochromem Hintergrund.

Weder waren Lichtenstein, Warhol und Ramos die ersten, noch waren sie die letzten, die sich mit der Bildsprache der Comics auseinandersetzten. So hatte der Engländer Edouardo Paolozzi bereits zehn Jahre zuvor in seinen Montagen, beispielsweise in «Real Gold» (1950), Papierausschnitte der Mickey Mouse verarbeitet. Da aber Comics amerikanische Erfindungen sind, auch wenn sie nicht ohne ihre europäischen Vorformen, wie die politische Karikatur und die Bildergeschichte, denkbar sind, wurden sie in der Regel auch als «typisch amerikanisch» wahrgenommen. Mickey Mouse stand bei Paolozzi deshalb, zusammen mit den anderen Elementen des Bildes, als Versatzstück einer aus europäischer Sicht exotisch wirkenden Kultur. Dies bewirkte auch eine Abmilderung des Schockeffekts, der bei dem us-amerikanischen Publikum ungleich grösser ausfiel.

Dass die Künstler der Pop Art trotz der heftigen Ressentiments schon Anfang der 1960er eine breitere Öffentlichkeit erhielten, ist gewiss nicht einem Einzelnen zuzuschreiben. Mit Blick auf einen transatlantischen Brückenschlag kann jedoch auf Lawrence Alloway hingewiesen werden. So war dieser 1955 bis 1960 Assistant Director am Institute of Contemporary Arts in London und gründete dort zusammen mit anderen Personen des Kunstbetriebs die Independent Group, die sich mit den Entwicklungen der Massenkultur auseinandersetzte. Als er 1961 an das Solomon R. Guggenheim Museum in New York ging, kuratierte er die Ausstellung «Six Painters and the Object» (1963), die dem breiteren Publikum die noch heute massgeblichen Positionen der us-amerikanischen Pop Art nahebrachte.

Erst in den 1990er Jahren entstanden Werke von japanischen Künstlern, die sich auf die triviale Welt der Mangas und Anime bezogen. Das Wort Manga, das ursprünglich mit zwei chinesischen Schriftzeichen (Kanji) geschrieben wurde, wovon das erste «komisch, lustig, deformiert», und das zweite «gemaltes, gezeichnetes oder gedrucktes Bild» bedeutet, wurde zuerst von Katsushika Hokusai – besonders bekannt ist er durch den Holzschnitt «Die grosse Welle vor Kanagawa» (ca. 1830) – zur Bezeichnung seiner ab 1814 veröffentlichten Skizzenbücher verwendet. 1899 übernahm ihn der Zeichner Kitazawa Rakuten, um seine Cartoons und Comicstrips, die er für die Sonntagsbeilage der Zeitung «Jiji Shinpō» zeichnete, aufzu-

TEXT: EVA WATTOLIK

MICKEY, POPEYE, MISS KO & CO.



ROY LICHTENSTEIN, LOOK MICKEY, 1961, OIL ON CANVAS, 121.9 X 175.3 CM

GIFT OF ROY AND DOROTHY LICHTENSTEIN IN HONOR OF THE 50TH ANNIVERSARY OF THE NATIONAL GALLERY OF ART © NATIONAL GALLERY OF ART, USA

werten. Zu den bekanntesten Kunstwerken, die sich auf Mangas beziehen, gehört wohl «Miss Ko?» (1997), eine lebensgrosse Plastik aus Eisen und Fiberglas von Takashi Murakami. Die Figur ahmt die übersteigerten weiblichen Attribute einer Kindfrau nach, wie sie typischerweise in den Mädchen-mangas (sh jo manga) vorkommt. Mit gerüscher Servierschürze über knappem Kleid, weit aufgerissenen Augen und Mund sowie präsentierend ausgestrecktem Arm erscheint sie wie ein groteskes Monument kapitalistischer Dienstleistungsattitüde. Murakami ist auch die öffentlichkeitswirksame Einführung einer Gruppe japanischer Künstler in den breiteren us-amerikanischen Kunstdiskurs zu verdanken. So organisierte seine Firma Kaikai Kiki Co. zusammen mit dem damaligen Chefkurator Paul Schimmel 2001 die Ausstellung «Superflat», die die Gallery at the Pacific Design Center des Museum of Contemporary Art in Los Angeles einweihte. Zu sehen waren dort auch Arbeiten von Yoshitomo Nara, der gerne zu der Kultur der Mangas in Bezug gesetzt wird. Seine gleichermassen aggressiven wie niedlichen Kindwesen, die in einem Durchlauf bei lauter Punk-Musik gemalt werden, haben damit formal jedoch kaum etwas gemein. Allein die pastellige Farbigekeit unterscheidet die Malereien von den ausschliesslich in Schwarzweiss publizierten Mangas, zudem fehlen die typischen Lichtreflexe der Augen. Nara scheint vielmehr von Kinderbüchern und solchen Mangas, die ergänzend zu Fernsehanimationen herausgegeben wurden, inspiriert zu sein. Dazu gehören Erich Kästners «Das doppelte Lottchen» und die Bildergeschichten Wilhelm Buschs, genauso wie «Daria», eine amerikanische Fernsehanimation, die erstmals 1997 gesendet wurde, oder «Hi Hi Puffy Ami-Yumi», eine andere Fernsehanimation, die 1996 ihr Debut in Japan hatte. Natürlich ist auch «Tetsuwan Atomu (Mighty Atom/Astro Boy)», das als die erste japanische Fernseh-Animationsserie 1963 begann, im Bücherregal Naras zu finden. Die grösste Begeisterung des Künstlers gilt allerdings «Ukiyo-e», dem traditionellen Japanischen Holzschnitt. Ihm widmete er 1999 eine Serie mit dem Titel «In the Floating World», eine englische Übersetzung des Begriffs «Ukiyo-e».

TEXT: EVA WATTOLIK

MICKEY, POPEYE, MISS KO & CO

CARTOONS, MANGA UND ANIME LONG AGO FOUND THEIR PLACE IN THE ART WORLD. BUT HOW DID THIS ACTUALLY COME ABOUT?

In bold colours and oversized, Mickey Mouse and Donald Duck pop out of Roy Lichtensteins first comic painting of 1961, «Look Mickey». The painting marks a particular turning point in the artist's work and at the same time the beginning of a fabulous career. From today's point of view it is difficult to surmise that this work represented a daring venture for the artist at the time. Seemingly a copy of a cheap children's comic strip, it violated at first glance all the norms of what was considered as art properly speaking. These norms had been established by the artists of abstract expressionism and the art critics – in particular Clement Greenberg. According to Greenberg, painting was supposed to content itself with exploring the specific possibilities of its medium, that is, with the treatment of the painting surface, the colour pigments and the painting tools. Creating spatial illusions or integrating script elements appeared to be out of place, since these effects were assigned to sculpture, architecture or literature. In addition, abstract painting was interpreted as an antidote to the realism that predominated in Communist states and thus had an ideological function.

In spite of the taboo Lichtenstein created numerous paintings with motifs from comics during the following three years. He limited himself to comics dealing with love and war that acquired particular socio-political relevance given the background of the Cold War and the beginnings of the feminist movement. Traditional sexual role models were exposed ironically. If one regards these works more closely it becomes evident that they actually have little in common with comics. The dominant imagery of comics not only integrates textual elements but tells stories in a sequence of pictures. It is constructed serially and technically reproduced. «Look Mickey» is not on printed paper: It is a painted original. It does not tell a continuing story but presents a formal composition. Even the speech bubbles are part of the pictorial elaboration. Art critics were nevertheless not convinced. Michael Fried wrote in the 1993 December edition of «Art International»: «This not to say that Lichtenstein fails to give pleasure; on the contrary, he is one of the most amusing artists working today; but I remain unconvinced that he is something more.»

Lichtenstein was not the only American artist that dealt with comics in the first half of the sixties. But he was the one who most consequently avoided giving the impression of a personal hallmark by using magna, a colour that is soluble with turpentine and could therefore be completely removed from the canvas. By contrast, Andy Warhol's artistic implementation of comics was characterised by a decidedly painterly approach. Thus «Popeye» (1961) presents the characteristic silhouette of the comics figure as a white blank on a blue background. Here too, the motif is defined by abstract ciphers, i.e. lines of movement and stars that indicate a painful blow. In the background one can see fragments of a crossword puzzle, indicating the context of a newspaper. He thereby makes a reference to Richard Felton Outcault's «Yellow Kid», which appeared in the «World» from 1895 onwards, on weekdays in black and white, on Sundays clad in yellow, marking the beginning of comics as a medium. The superheroes of the early comic books, which only appeared in the mid-thirties as separate publications, were taken up on the other hand in the work of Mel Ramos. At the same time as Lichtenstein and Warhol he painted on the West Coast «Batman» (1961), «Superman» (1961) and «Wonderwoman» (1962), whole figures with a pasty brushstroke on a monochrome background.

Lichtenstein, Warhol and Ramos were neither the first nor the last artists that used the pictorial expression of comics in their work. Thus, already ten years earlier the British artist Edouardo Paolozzi had worked paper cut-outs of Mickey Mouse into his montages, for example, in «Real Gold» (1950). But since comics are an American invention – though not imaginable without early European predecessors such as political caricatures and illustrated stories –, they were also generally perceived as «typically American». Mickey Mouse therefore serves Paolozzi together with other elements in the montage as a commonplace image from a different culture, exotic from a European point of view. This mitigated the shock effect that was much greater with the American public.

It can certainly not be ascribed to one individual that in spite of strong resentments the artists of pop-art already received broad attention in the early sixties. Bridging the trans-Atlantic gap, one should mention Lawrence Alloway. He was Assistant Director of the Institute of Contemporary Arts in London from 1955 until 1960 and founded there together with other members of the art scene the Independent Group, which concerned itself with developments of mass culture. In 1961, when he came to work at the Solomon R. Guggenheim Museum in New York, he curated the exhibition «Six Painters and the Object» (1963), which familiarized a broad public with the tenets of American pop-art as we still know them today.

The works of Japanese artists that related to the trivial world of the mangas and anime only appeared in the nineties. The word manga was originally written with two Chinese characters (Kanji), the first meaning, «amusing, comical, deformed» and the second, «painted, drawn or printed picture». It was first used by Katsushika Hokusai, renowned for his woodcut «The Great Wave of Kanagawa» (ca. 1830), to designate his sketch books, which were published from 1814 onwards. The term was taken over by the draughtsman and illustrator Kitazawa Rakuten in 1899 to upgrade the cartoons and comic strips he created for the Sunday edition of the newspaper «Jiji Shinpō». One

Dr. Eva Wattolik is doing research and teaching at the Friedrich-Alexander Universität in Erlangen-Nürnberg. Her work focuses on artistic and media strategies of pictorial invention from the 19th century to the present as well as the theoretical reflexion thereof.

of the best-known works of art related to mangas is probably «Miss Ko» (1997), a life-size sculpture made out of iron and fibreglass by Takashi Murakami. The figure shows the exaggerated feminine attributes of a Lolita as they typically appear in the girl-mangas (sh jo manga). With a ruffle-trimmed service apron over a short, tight dress, wide-open eyes and mouth as well as self-offering outstretched arms she appears as a grotesque monument to capitalistic serviceability. Thanks to Murakami a group of Japanese artists received excellent and broad publicity and was able to enter the American art scene. In the year 2001 his Kaikai-Kiki Company organised together with the then head curator Paul Schimmel the exhibition «Superflat» that opened the Gallery at the Pacific Design Center of the Museum of Contemporary Art in Los Angeles. On display there were among others the works of Yoshitomo Nara, whom one likes to associate with the culture of the mangas. His at the same time aggressive and cute childlike figures, which are painted all in one go while listening to loud punk music, actually have nothing formally in common with mangas. Already the pastel colouration differentiates them from the mangas that are published exclusively in black and white. In addition, the typical light reflexes are missing in the eyes. Nara appears to have been inspired more by children's books and the mangas that were published as supplements for television animation shows. Among the noticeable influences to be found are those coming from Erich Kästner's «Das doppelte Lottchen», from the illustrated stories of Wilhelm Busch, as well as from «Daria», a television animation show, first sent in 1997, or «Hi Hi Puffy Ami-Yumi», another television animation show, that debuted in Japan in 1996. Naturally, «Tetsuwan Atomu (Mighty Atom/Astro Boy)», the first Japanese television animation series, is also to be found on Nara's bookshelf. His greatest love was, however, directed toward the traditional Japanese woodcut, «Ukiyo-e». In the year 1999 he devoted a series to it and titled it «In the Floating World», an English translation of the term «Ukiyo-e».



CHRISTIAN ANDERSSON, THE KILLING OF JASON TODD (INSTALLATION VIEW)



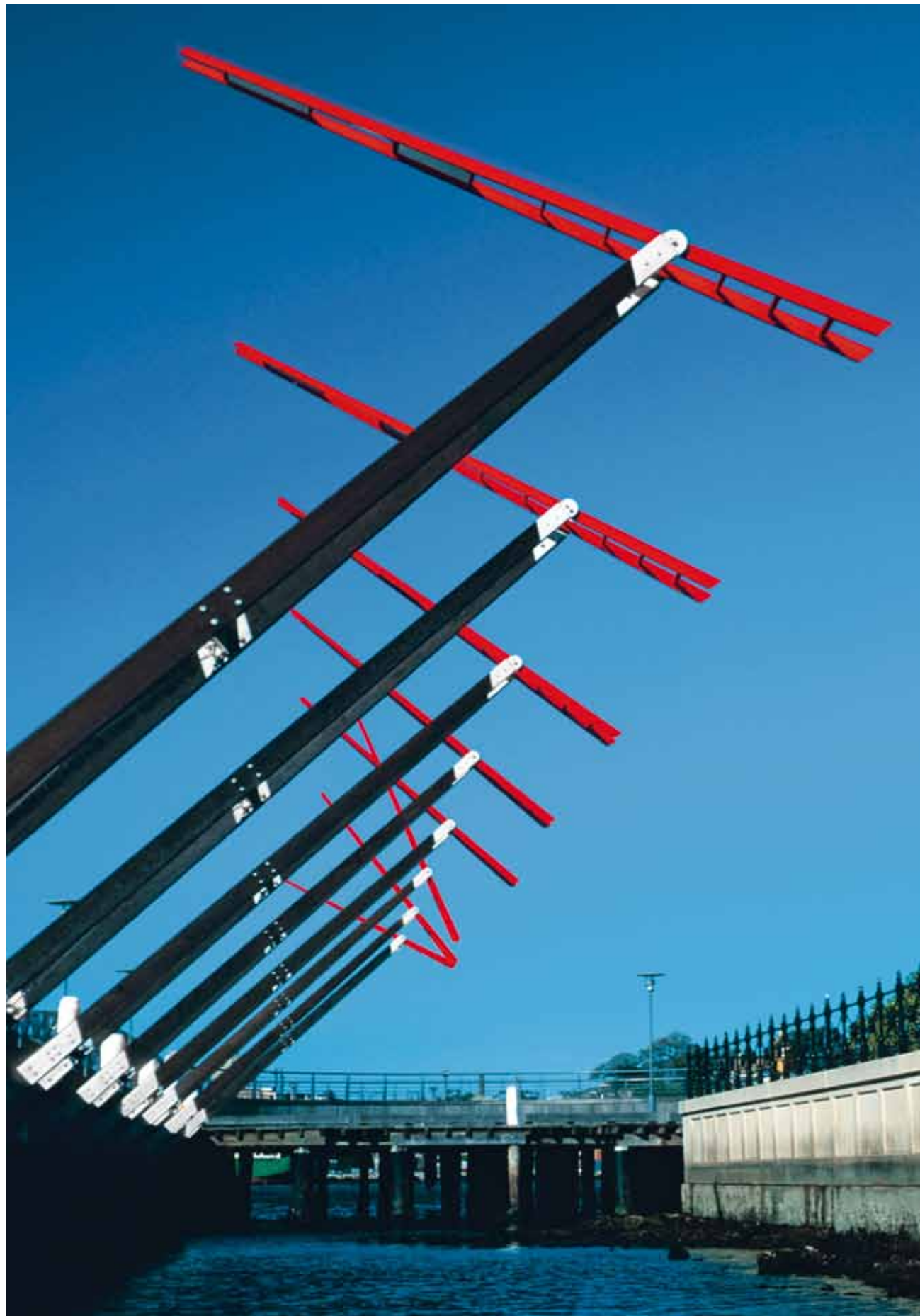
CHRISTIAN ANDERSSON, THE KILLING OF JASON TODD (DETAIL), 2012 WOOD, GLASS, MIRROR, PAPER, 305 X 72 X 9 CM

PHOTOS BY ANDREAS ZIMMERMANN

TEXT: ANNE LOXLEY

EASY TO LOVE

SYDNEY'S ART SCENE HAS MORE TO OFFER THAN BEAUTIFUL VIEWS



JENNIFER TURPIN AND MICHAELIE CRAWFORD, *TIED TO TIDE*, 1999, HARDWOOD TIMBER, STAINLESS STEEL, FIBREGLOSS, ALUMINIUM, PYRMONT POINT PARK, SYDNEY HARBOUR

PHOTO BY IAN HOBBS

The elephant in the room of any discussion of the Sydney art scene is the uneasy fact that the Australians *that matter*, the so-called intelligentsia and cultural commentators, tend to deride Sydney as brassy, hedonistic and lightweight. We are less intellectual, flashier, sillier, than... well... Melbourne. In music circles, the difference between the sunny harbour-side city and the bleaker southern capital is often summarised "Melbourne is Nick Cave, Sydney is Kylie Minogue". After all, this is the town that leads the world in New Year's Eve fireworks.

As always, the truth is far more complex. Yes Sydney's art scene can be flash and lightweight and decadently sparkly, but it is also innovative, vital, diverse and gritty.

Sited at Sydney's tourist hub, Circular Quay, the Museum of Contemporary Art delivers an energetic program that is both international and local in focus, while maintaining a public image which is often suspiciously glamorous. Since reopening in March 2012 after a major (AUS\$ 54 million) upgrade, the Museum has further capitalised on its spectacular location.

MCA attendances have exploded since re-opening. The kick-off suite of exhibitions was impressive: the thematic exhibition *Marking Time* was accompanied by Christian Marclay's *The Clock* and a selection from the collection (which features Australian artists). The new-look museum is invigorated by a suite of commissions by Australian artists Brook Andrew, Hany Armanious, Helen Eager, Emily Floyd and Grant Stevens. The most obdurate of the inaugural commissions, Armanious' *Fountain*, is a reassuring instance of glamour-resistance: a marble and bronze sculpture based on the anatomy of the inner ear and a plastic outdoor table situated on the new café terrace with its jaw-dropping views. *Fountain* sits against its backdrop of Sydney tourist icons – Harbour, Opera House and Bridge – with ironic disdain.

Just across the Quay, a stroll through the Royal Botanical Gardens will take you to the Art Gallery of New South Wales. A visit to this handsome building is always enjoyable – especially for its fine collections of Australian and Asian art. Its most famous exhibition is probably the annual national portrait competition, the Archibald Prize, often compared to our famous horse race, the Melbourne Cup. Subjects must be distinguished in the arts, and perhaps because artists' interpretation

Anne Loxley is a curator and writer who works with contemporary artists both inside and outside gallery contexts and in public spaces. Since January 2011 she has been the Curator of C3West, for Sydney's Museum of Contemporary Art.

Redfern to Circular Quay. *Eora Journey* curator is Sydney-based Hettie Perkins, for many years senior curator of Aboriginal and Torres Strait Islander Art at the Art Gallery of New South Wales, and who advised Carolyn Christov-Bakargiev on the inclusion of ten Australian artists at Documenta this year.

One of the most consistently interesting of the Sydney galleries is 4A Centre for Contemporary Asian Art, which was established by New York's Asia Society director, Melissa Chiu. Begun in 1996, 4A, like Queensland Art Gallery's Asia Pacific Triennale, which began in 1993, is a reflection of an over-due maturation of the Australian art scene in embracing the contemporary visual cultures of our Asian neighbours.

One of Sydney's most interesting curators is the artist Tom Polo, whose group show *YES I CAN/NO CAN DO* at Blacktown Arts Centre (February – June 2011) explored striving, succeeding and failing through the work of some of Sydney's freshest emerging artists. Particularly memorable was Jodie Whalen's endurance video featuring the artist pushing herself to extreme limits while exercising under the direction of a relentless personal trainer. Polo's most recent curatorial undertaking *There's a hole in the sky* at Campbelltown Arts Centre (August – October 2012) was an inspired selection of emerging artists from around the globe with a couple of senior artists to create a meditation around tentative experiences and fragile entities.

In Redfern, Carriageworks Arts Centre boasts Anna Schwartz Gallery where the size of the elegant space constitutes a challenge to the artists and curators working there. The gallery frequently presents museum quality work, some of it breathtaking, such as Marco Fusinato's *THERE IS NO AUTHORITY*, a gigantic carpet featuring the eponymous text, a quote from 1970s punk band Crass. Other important Sydney commercial galler-

ies are Sarah Cottier and Roslyn Oxley, and the newest addition to the scene, run by Oxley's former manager Amanda Rowell, *The Commercial*, which opened in June, is already punching way above its weight.

Artist run initiatives have a long history in Sydney, the oldest being First Draft which was established in 1985. This institution is distinguished by not just its longevity but also by being consistently staffed by Sydney's most interesting emerging artists. In the 1980s it was artists like the now internationally recognised petit point and installation artist Narelle Jubelin, in more recent years First Draft has been invigorated by the likes of Agatha Gothe-Snape whose practice crosses various media including performance.

A newer artist run space, which combines grit and glam in a way that only the thirty-somethings can, is Kings Cross's Alaska, surely one of very few galleries in the world to operate from a car park basement. Since opening in late 2011, Alaska has attracted some of the most interesting emerging artists working in Sydney.

Then there's the Biennale of Sydney, which of course, varies from curator to curator, but is distinguished by another absurdly scenic venue, Cockatoo Island in Sydney Harbour. Speaking of the Biennale, it is time to return to our southern rival. There is one substantial visual arts asset that Melbourne boasts and which Sydney sorely lacks, Juliana Engberg, arguably Australia's best curator of contemporary art. Engberg's program at the Australian Centre for Contemporary Art, where she is artistic director – and the scores of exhibitions she has curated, especially Melbourne's only, now fabled, biennial *Signs of Life* (1999) – showcase great artists from Australia and the world while exploring ideas of genuine currency. When she was announced artistic director of Biennale of Sydney 2014 the local response was virtually unanimous. Engberg's Biennale will be easy to love.

TEXT: ANNE LOXLEY

LEICHT ZU LIEBEN

SYDNEYS KUNSTSZENE HAT MEHR ZU BIETEN ALS SCHÖNE AUSSICHTEN

Das offenkundige Problem jeder Diskussion über Sydneys Kunstszene ist die unbehagliche Tatsache, dass die wichtigen Australier – die sogenannte Intelligenzija und die Kulturkommentatoren – Sydney tendenziell als ordinär, hedonistisch und leichtgewichtig belächeln. Wir sind weniger intellektuell, dafür prahlischer, alberner als... nun ja... Melbourne. Unter Musikern wird die Differenz zwischen der sonnigen Hafenseite und der raueren, südlichen Metropole oft zusammengefasst mit dem Vergleich: "Melbourne ist Nick Cave, Sydney ist Kylie Minogue". Immerhin ist Sydney die Stadt, welche die Weltrangliste der Neujahrsfeuerwerke anführt.

Wie immer ist die Wahrheit um einiges komplexer. Ja, Sydneys Kunstszene mag protzig und leichtgewichtig und dekadent funkeln erscheinen, aber sie ist auch innovativ, lebhaft, vielgestaltig und draufgängerisch.

Am Circular Quay, dem touristischen Zentrum Sydneys, wartet das Museum of Contemporary Art mit einem energiegeladenen, international wie lokal ausgerichteten Programm auf und wartet gleichzeitig ein öffentliches Image, das oft verächtlich glanzvoll anmutet. Nach einer grossangelegten (und 54 Millionen AUS\$ teuren) Aufrüstung hat das Museum seit seiner Neueröffnung im März 2012 noch mehr Kapital aus der spektakulären Lage schlagen können.

Seither sind die MCA-Besucherzahlen explodiert. Die Kick-off-Ausstellungsserie vermochte zu beeindrucken: Die thematische Show *Marking Time* wurde begleitet von Christian Marclays *The Clock* und einer Auswahl aus der auf einheimische Kunst ausgerichteten Sammlung. Bereichert wird das neugestaltete Museum von einer Reihe baulicher Kommissionen der australischen Künstlerinnen und Künstler Brook Andrew, Hany Armanious, Helen Eager, Emily Floyd und Grant Stevens. *Fountain* von Armanious, ein ermutigendes Beispiel für die Auflehnung gegen den Glamour, dürfte die eigensinnigste der Eröffnungskommissionen sein. Die Skulptur aus Marmor und Bronze verquert die Anatomie des Innenohrs mit einem Plastikstich. Sie steht auf der neuen, mit umwerfendem Ausblick aufwartenden Terrasse des Museumscafés und hebt sich mit ironischer Verachtung von den grossen touristischen Ikonen der Stadt ab – Hafen, Opernhaus, Brücke.

Dem Quai gegenüber führt ein Spaziergang durch die Royal Botanical Gardens zur Art Gallery of New South Wales. Ein Besuch in diesem ansehnlichen Gebäude ist immer vergnüglich, insbesondere wegen der schönen Sammlungen australischer und asiatischer Kunst. Am bekanntesten ist die Art Gallery of New South Wales für den alljährlichen, nationalen Porträtwettbewerb, den Archibald-Preis, der oft mit dem Melbourne Cup, unserem berühmten Pferderennen, verglichen wird. Die Sujets in der Kunst müssen erlesen sein, und weil die Interpretation dieses Kriteriums durch die Künstler vermutlich sagenhaft umfassend ist, leistet der Archibald auf eigenartige Weise eine Verdichtung der gegenwärtigen australischen Konventionen.

Ein weiteres populäres, jährlich stattfindendes Kunstereignis ist *Sculture by the Sea*. Die temporäre Skulpturenausstellung ist auch auf einem erstklassigen Grundstück Sydneys installiert, und zwar auf dem felsigen Küstenweg zwischen Bondi und Bronte. Hier zeigen australische und internationale Künstler und Künstlerinnen ihre Werke im Wettstreit mit der prächtigen Kulisse. Im Gegen-



HANY ARMANIOUS, *FOUNTAIN*, 2012, INSTALLATION VIEW, MARBLE, POLYURETHANE RESIN, BRONZE

IMAGE COURTESY THE MUSEUM OF CONTEMPORARY ART AUSTRALIA AND © THE ARTIST

satz zum Modell des zeitlich befristeten Skulpturenparcs setzt sich die Stadt Sydney für eine strategischere Haltung im öffentlichen Bereich ein. Ungefähr während der letzten acht Jahre hat das Team für öffentliche Kunst der Stadt eine Reihe von temporären Kunstprojekten im Hauptgeschäftszentrum verwirklicht. Im Rahmen der diesjährigen Ausgabe von *City Spaces* haben die australischen Künstler Diego Bonetto und Tega Brain mit dem Architekten Mark Gerada ihre urbanen Wildnisparc realisiert, ein Nationalpark-System mit Schildern und Führungen zu Teilgebieten von Sydneys Flora und Fauna. Tieren wie der Ratte und dem Aal, die allgemein als Schädlinge angesehen werden, wurde so zum Status geschätzter Mitglieder innerhalb des städtischen Ökosystems verholfen. Eines der besten öffentlich zugänglichen Kunstwerke weltweit ist mit Sicherheit *Tied to Tide* von Jennifer Turpin und Michaelie Crawford. Die an der Uferpromenade des Pyrmont Point Parks befestigten Holzelemente tanzen nach den Kapriolen von Wasser und Wind.

Für die erste Station von *Eora Journey*, einem Projekt im öffentlichen Raum, das die Geschichte der australischen Ureinwohner von Redfern bis Circular Bay sichtbar machen will, hat der Stadtrat fünf Millionen AUS\$ gesprochen. Kuratiert wird *Eora Journey* von der in Sydney lebenden Hettie Perkins. Sie war während vieler Jahre Hauptkuratorin für Aboriginal und Torres Strait Islander Art in der Art Gallery of New South Wales und hat Carolyn Christov-Bakargiev bei der Aufnahme von zehn australischen Künstlern für die diesjährige Documenta beraten.

Eine der konsequent interessantesten Galerien Sydneys ist 4A Centre for Contemporary Asian Art, das 1996 von der Leiterin der Asia Society New York, Melissa Chiu, ins Leben gerufen wurde. Wie die seit 1993 bestehende Asia Pacific Triennale der Queensland Art Gallery widerspiegelt A4 den überfalligen Reifungsprozess der australischen Kunstszene, zeitgenössische visuelle Kulturen unserer asiatischen Nachbarn einzubeziehen.

Der Künstler Tom Polo zählt zu den bemerkenswertesten Kuratoren der Stadt. Seine Gruppenausstellung *YES I CAN/NO CAN DO* am Blacktown Arts Centre (Februar bis Juni 2011) durchleuchtete das Streben, den Erfolg und das Scheitern basierend auf den Werken einiger der frischesten Nachwuchskünstler Sydneys. Besonders einprägsam war Jodie Whalens Ausdauer-Video, welches zeigte, wie sich die Künstlerin unter der Anweisung eines rücksichtslosen Personal Trainers beim Sport an ihre äussersten Grenzen treiben liess. Polos jüngster kuratorischer Streich, *There's a hole in the sky* im Campbelltown Arts Centre (August bis Oktober 2012), präsentiert eine inspirierte Auswahl an junger Kunst aus der ganzen Welt sowie Arbeiten von einigen erfahrenen Künstlern. Entstanden ist eine Meditation über zaghafte Erfahrungen und fragile Entitäten.

In Redfern trumpft Carriageworks Arts Centre mit der Anna Schwartz Gallery auf. Die Grösse des eleganten Raums stellt die dort arbeitenden Künstler und Kuratoren vor eine Herausforderung. Die Galerie zeigt häufig Werke von Museumsqualität. Einige davon sind atemberaubend, wie etwa Marco Fusinatos *THERE IS NO AUTHORITY*, ein gigantischer Teppich, der den gleichnamigen Text – ein Zitat der Punkband Crass aus den 1970ern – abbildet. Weitere wichtige kommerzielle Galerien in Sydney sind Sarah Cottier und Roslyn Oxley sowie *The Commercial*, die jüngste Ergänzung der Szene, die von Oxleys ehemaliger Geschäftsführerin Amanda Rowell geleitet wird. *The Commercial* öffnete die Türen im Juni und schlägt sich bereits weit über ihrer Gewichtsklasse.

Von Künstlern geführte Initiativen blicken in Sydney auf eine lange Geschichte zurück. First Draft, die älteste dieser Institutionen, wurde 1985 eröffnet und zeichnet sich nicht nur durch ihre Langlebigkeit aus, sondern auch dadurch, dass sie jeweils die interessantesten Nachwuchskünstler der Stadt für sich gewinnen kann. In den 1980er-Jahren waren es Künstlerinnen und Künstler wie die jetzt international renommierte, auf Installationen und Petit Point spezialisierte Narelle Jubelin, in den letzten Jahren wurde First Draft unter anderem von Agatha Gothe-Snape bereichert, in deren Praxis sich verschiedene Medien verschränken, darunter auch Performance.

Ein neuer, von Künstlern geführter Raum ist Alaska im Stadtviertel Kings Cross. Hier werden Entschlossenheit und Glamour auf eine Art und Weise gekoppelt, die nur Menschen in ihren Dreissigern gelingen dürfte. Alaska ist mit Bestimmtheit eine der ganz wenigen Galerien auf diesem Planeten, die von einer Tiefgarage aus operiert.

Bleibt die Biennale of Sydney, die natürlich von Kurator zu Kurator variiert, sich aber durch einen weiteren, unfassbar malerischen Schauplatz auszeichnet: Cockatoo Island im Hafen Sydneys. Apropos Biennale, es ist Zeit, zu unserem südlichen Rivalen zurückzukehren. In der bildenden Kunst gibt es eine substantielle Bereicherung, mit der sich Melbourne schmückt und die Sydney schmerzhaft vermissen lässt: Juliana Engberg, die wohl beste Kuratorin für Gegenwartskunst in Australien. In ihren Programmen am Australian Centre for Contemporary Art, wo sie die künstlerische Leitung inne hat, und den vielen, von ihr kuratierten Ausstellungen – darunter Melbournes einzige, mittlerweile legendäre Biennale *Signs of Life* (1999) – präsentiert Engberg grosse Künstler aus Australien und der Welt und lotet gleichzeitig Ideen genuiner Aktualität aus. Als Engberg mit der künstlerischen Leitung der Biennale of Sydney 2014 betraut wurde, war das lokale Echo so gut wie einstimmig: Ihre Biennale wird leicht zu lieben sein.



CITY WILDERNESS TRAIL BY DIEGO BONETTO, TEGA BRAIN AND MARK GERADA, CURATED BY VI GIRGIS AND ADAM PORTER. CITY SPACES, ART & ABOUT 2012.



Anne Loxley ist eine Kuratorin und Autorin, die mit zeitgenössischen Kunstschaaffenden innerhalb und ausserhalb von Galerien zusammenarbeitet und in öffentlichen Raeumen. Seit 2011 ist sie Kuratorin von C3West fuer Sydneys Museum of Contemporary Art.

DESIGNKOLUMNE

TEXT: MERET ERNST

GRUNDLAGEN DER GESTALTUNG

Was begründet Gestaltung? Es gibt viele Bücher, die die Grundlagen der Grafik, des Designs aller Disziplinen, der Architektur oder der szenischen Gestaltung behandeln. Meist vermitteln sie in normativer Absicht, auf welchen Elementen eine gute gestalterische Arbeit in diesem oder jenem Feld beruhen sollte. Doch was begründet diese Grundlagen? Was tun Gestalter aller Disziplinen, wenn sie gestalten? Diese Frage stellte sich André Vladimir Heiz. Er nahm sich dafür Zeit: Das Projekt hat gut zehn Lebensjahre des Designtheoretikers, Schriftstellers und Semiotikers beansprucht. Heiz, der unter anderem an der Lausanner ECAL Ästhetik und Designtheorie unterrichtet, machte daraus ein Forschungsprojekt. Nun ist das vierbändige Werk «Grundlagen der Gestaltung» erschienen.

Gegliedert ist die Reihe nach den Perspektiven, mit denen Heiz von allen Seiten und in einer Spirale fortschreitend den gesamten kreativen Prozess in den Blick nimmt – von der Wahrnehmung bis hin zum Kundengespräch. Mit dem ersten Band «Prozesse und Programme» beschreibt er, wie der Übergang vom Denken zum gestalterischen Tun bewältigt wird und was danach im Designprozess folgt. Schritt für Schritt. Der zweite Band widmet er den «Strukturen und Systemen». Hier zeigt der Autor, dass gestalterische Prozesse nicht voraussetzungslos geschehen. Selbst ein weisses Blatt Papier strukturiert den Entwurf, den es aufnimmt. Der dritte Band «Zeichen und Kontext» untersucht, wie Zeichen die Beziehung zwischen Gestalter und Betrachter regeln, und dass es in der Gestaltung um nichts anderes als um diese Beziehung gehen kann. Der letzte Band führt unter dem Titel «Identitäten und Differenzen» vor Augen, dass Gestaltung auf die Frage «Was ist das?» Identitäten herstellt und Differenzen behauptet. Das geschieht, indem sie beides sichtbar und greifbar macht.

Den archimedischen Punkt setzt André Vladimir Heiz bei der Wahrnehmung. Sie ist Voraussetzung aller Gestaltung. Beispielhaft für sein Vorgehen ist der Anfang. Womit beginnt Gestaltung? Eine Frage kann zu einem Anfang führen. Oder der Griff zum weissen, leeren Blatt. Das Blatt ist Prototyp einer Grundlage, es ist etwas, mit dem wir etwas anfangen können. Daran zeigt Heiz drei Dinge: Grundlagen sind erstens gegeben, Gestaltung schreibt sich in eine Welt ein, die es schon gibt. Im Fall des Blattes sind sie sogar gemacht, ist es doch Resultat von Ent- und Unterscheidungen, die lange vor uns getroffen wurden. Gestalterische Grundlagen dagegen sind immer eine Frage der Wahrnehmung. Sie liegen dort, wo wir das Blatt zweitens als Bedingung der Möglichkeit für gestalterische Interventionen wahrnehmen: Wir erkennen, wie wir das Blatt falten, wie wir es beschriften, bezeichnen, beschneiden, verändern können. Wir tun das gezielt, und manchmal hilft der Zufall. Diese erlernte und eingeübte Kompetenz verbündet sich mit der Performanz, der tatsächlichen, individuell gefärbten Ausführung. Und drittens können wir auch nachträglich das Blatt vom gestalterischen Resultat unterscheiden, so wie wir die Figur vom Grund oder die Kompetenz von der Performanz unterscheiden können.

Aufgebaut sind «Grundlagen der Gestaltung» wie ein Lehrbuch. Doch man darf sich nicht täuschen lassen: Man muss sie nicht durcharbeiten. Man kann sie aufschlagen, wo man will. Wie aus einer Werkzeugkiste greift man sich Antworten auf Fragen, für deren Beantwortung im Alltag die Zeit fehlt. Heiz' Beobachtungen gründen auf seiner jahrzehntelangen professionellen Nähe zum und aus einer ungeborenen Empathie für das Feld der Gestaltung. Dem grossartigen Didakten und humorvollen Autor gelingt es, die Grundlagen der Gestaltung auch uns Nicht-Gestalter «vor Augen zu stellen und in die Hand zu legen». Auf dass wir etwas fürs Leben lernen.

André Vladimir Heiz, Grundlagen der Gestaltung/Les bases de la création, Verlag Niggli, Sulgen. 4 Bände im Schuber, CHF 168.–

DESIGN COLUMN

TEXT: MERET ERNST

FUNDAMENTAL PRINCIPLES OF DESIGN

What is the basis of design? Many books have been written on the fundamentals of graphics, the design of all the various disciplines, of architecture or of scenic composition. In most cases they convey normatively which elements determine good design in the various fields. But on what are the fundamental principles based that define these elements? What do designers of various disciplines do when they design? André Vladimir Heiz posed this question. The theorist of design, writer and semiologist took ten years to answer it. While teaching, among other things, aesthetic theory and design methodology at the ECAL of Lausanne he made a research project out of the question. Now the results, the four volumes "Fundamental Principles of Design", have been published.

The volumes have been structured according to the perspectives with which Heiz regards the entire creative process from all sides, proceeding as if in a kind of spiral – from perception to the discussion with the customer. In the first volume "Processes and Programmes" he describes how the transition from thought to design activity occurs and what happens then in the design process itself, one step after another. The second volume is devoted to "Structures and Systems". Here Heiz shows that design processes do not occur without prerequisites. Even an empty white piece of paper structures the design made on it. The third volume "Signs and Contexts" examines how signs govern the relationship between designer and beholder and that this relationship is the only thing that matters for design. The last volume, titled "Identities and Differences" shows that in answering the question "What is that?" design creates identities while it maintains differences. It does so by making both visible and tangible.

The Archimedean point of departure lies for André Vladimir Heiz in perception. It is the prerequisite for all design. For example, the beginning: where does design start? A question can lead to a beginning. Or taking the empty white piece of paper in one's hand, the piece of paper is the prototype of a basis, it is a thing we can start, do something with. Heiz thereby clarifies three things: basics are first of all given, design inscribes itself in a world that already exists. In the case of the sheet of paper these basics have even been created, since it is the result of decisions and differentiations that have been made long before. Design fundamentals, on the other hand, are always a question of perception. They are to be found where we perceive the piece of paper as a prerequisite for the possibility of design interventions: we realize how we can fold it, how we can write on it, draw on it, cut it, change it. We do this with a goal in mind, sometimes accidental occurrences help. The competence we have learned and trained allies with the performance of the actual, individually influenced execution. Thirdly, we can even retroactively differentiate between the sheet of paper and the design results in the same way that we can differentiate a figure from a background and competence from performance.

The four volumes of "The Fundamental Principles of Design" are structured like textbooks. But one does not have to work through them chronologically. One can open them wherever one wants. Like in a toolbox one will find answers to questions that one has ordinarily not found the time to reflect upon. Heiz's observations are based on decades of professional proximity to and unabated empathy for the field of design. The grandiose and witty pedagogy and author manages to make even non-designers understand the fundamental principles of design. Teaching for life.

André Vladimir Heiz, Grundlagen der Gestaltung/Les bases de la création, Verlag Niggli, Sulgen. 4 Volumes in a boxed set, CHF 168.–

SCHOOL STUDIES: AN ARCHITECTURAL PROBLEM

For this new project at von Bartha Chesa I am revisiting my ideas of architectural “problems” seen through art, taking Malevich’s model of hanging a “painting” across a corner as a primer, but in this case making a Perspex construction CNC machined with a grid reprised from the *Variant* series of my own works since 2005 based on the unit size 135 x 100 cm. This new piece, made specifically for a project space *Index*, run by an ex-student of mine in Gloucestershire will be installed with other works dealing with ideas of how abstraction might be architectural in ways that are contingent on “the space” and the artist’s traditional negotiation with the white cube. Repetition and reprise, material presence and its failings, hesitation, humour, the shadow of Modernism, Dada-Construction, the question of being in the space, light and translucency; these are echoes that preoccupy me, a celebration of an approach that, despite a degree of eccentricity, is consistent with my ongoing exploration of the roots of constructive art and their implications for contemporary practice.



KASIMIR MALEVICH, 0.10 EXHIBITION, 1915

TEXT: ANDREW BICK

SCHULSTUDIEN: EIN ARCHITEKTONISCHES PROBLEM

Für das neue Projekt in der von Bartha Chesa habe ich mich aus der Perspektive der Kunst mit architektonischen «Problemen» auseinandergesetzt. Als Ausgangspunkt dient Malevichs Modell, bei dem ein «Bild» über eine Ecke gehängt wurde. In diesem Fall habe ich eine Perspex-Konstruktion angefertigt und sie mit CNC bearbeitet. Das verwendete Raster geht auf meine *Variant*-Werkserie zurück, welche seit 2005 auf dem Einheitsmass 135 x 100

cm basiert. Das neue Werk ist eigens für den Projektraum *Index* konzipiert, der von einem meiner ehemaligen Studenten in Gloucestershire geführt wird. Daneben werden weitere Werke gezeigt, die sich damit befassen, auf welche Weise Abstraktion – bedingt durch «den Raum» und das traditionelle Aushandeln des White Cube durch den Künstler – architektonisch sein kann. Repetition und Reprise, körperliche Präsenz und ihr Scheitern,

Zögern, Humor, der Schatten des Modernismus, Dada-Konstruktion, die Frage nach dem Im-Raum-Sein, Licht, Lichtdurchlässigkeit; das sind die Echos, die mich beschäftigen. Zelebriert wird ein Zugang, der trotz einer gewissen Exzentrik im Einklang steht mit meiner fortlaufenden Untersuchung der Wurzeln der konstruktiven Kunst und ihrer Implikationen für die zeitgenössische Praxis.

ANDREW BICK
SCHOOL STUDIES: AN ARCHITECTURAL PROBLEM
28.12.2012 – 04.01.2013



ANDREW BICK, DETAIL: LEFT PANEL, MIRROR VARIANT EXIT VERSION 2008–2012, OIL PAINT ON PERSPEX, 138 X 269 CM



TEXT: RETO THÜRING

KUNST AM WEGRAND

Der Ausgangspunkt von Daniel Robert Hunzikers Arbeit bildete ein gedruckter, A4-grosser Hinweiszettel, den der Künstler an einem Zaun entdeckt hatte. Auf liebevolle Weise war darauf festgehalten, wie zwei Tiere, die auf einer kleinen Wiese weideten, von den Spaziergängern gefüttert werden sollen resp. dürfen. Sowohl die Lage der Weide, die Art der Tierhaltung, wie auch die Formulierung des Textes sind Ausdruck dafür, wie surreal sich entlang des Kulturweges Baden Wettingen Neuenhof vielerorts Natur und Kultur aneinander reiben. Das Herauslösen des in Klammern geschriebenen Textausschnittes «Esel hat starkes Übergewicht» aus seinem Zusammenhang und die Übertragung auf die nahe gelegene, moosüberwachsene Betonstützmauer, unterstreicht das unterschwellig Absurde, das dem Text wie auch dem Ort an sich anhaftet. In seiner überraschenden Erscheinung – der 38 Meter lange und 2 Meter hohe Schriftzug wurde quasi natürlich in die Betonwand eingeschrieben – haftet dem Satz durch seine Ausführung auch etwas Selbstverständliches an. Die vertrackte Beziehung zwischen Mensch, Kultur und Natur kommt in der Arbeit ebenso zum Ausdruck wie die Komik einer zufälligen Begegnung.

DANIEL ROBERT HUNZIKER, (WENN ICH NICHT WILL, STEHE ICH STILL), 2012
CHASED IN CONCRETE, 38 X 2 M, KULTURWEG BADEN WETTINGEN NEUENHOF

TEXT: RETO THÜRING

ART BY THE WAYSIDE

The point of departure for this work by Daniel Robert Hunziker was an A4-size, printed note that the artist discovered attached to a fence. In the note someone had lovingly given directions as to how passers-by should – if they cared to do so – feed the two animals grazing on the adjacent small meadow. The location of the meadow alongside the “Culture Path Baden-Wettingen-Neuenhof”,

the manner in which animals are kept there, and the formulation of the text – all these express very nicely the surreal manner in which nature and art interact time and again along the way. Removing the phrase in parentheses “The donkey is very much overweight” from its context and transferring it to a moss-covered, supporting concrete wall close-by underlines the subtle absurdity that characterises the text as well as the place. The 38 meter-long and 2 meter-high phrase has been inscribed into the concrete wall so as to appear natural. Its surprising appearance thus assumes a certain self-evident quality. The work expresses the complicated relationship between human beings, culture and nature very well – not to forget the comical aspect of the accidental encounter.

IMPRESSUM

REDAKTION: MARGARETA VON BARTHA | ÜBERSETZUNGEN: INGRID LECOQ-GELLERSEN/SIBYLLE BLÄSI | KONZEPT/GESTALTUNG: HARTMANNSCHWEIZER.CH | LITHOGRAFIE: BILDUNKT AG | DRUCK: B & K OFFSETDRUCK GMBH | PAPIER: CYCLUS, 70GM2 | NÄCHSTE AUSGABE NR. 01/2013: FEBRUARY 2013 | EDITORS: MARGARETA VON BARTHA | TRANSLATIONS: INGRID LECOQ-GELLERSEN/SIBYLLE BLÄSI | CONCEPT/DESIGN: HARTMANNSCHWEIZER.CH | LITHOGRAPHY: BILDUNKT AG | PRINT: B & K OFFSETDRUCK GMBH | PAPER: CYCLUS, 70GM2 | NEXT EDITION NR. 01/2013: FEBRUARY 2013

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