



VON BARTHA  
QUARTERLY REPORT 03/10



# EINLEITUNG INTRODUCTION

WIE SIE IM ARTIKEL VON FRANZ KRÄHENBÜHL LESEN KÖNNEN, WIRD **DANIEL ROBERT HUNZIKER** DIESEN HERBST DIE VON BARTHA GARAGE EINNEHMEN. ER WIRD MIT DER ARCHITEKTUR EINEN DIALOG FÜHREN, MIT FARBEN UND FORMEN DIE WIRKLICHKEIT DER RÄUME VERÄNDERN – UND ICH KANN VERSICHERN, DASS ES FESSELND WIRD.

VON DANIEL KAM DIE IDEE ZU EINEM UMSCHLAG, DER SICH ÜBER VORDER- UND RÜCKSEITE ERSTRECKT – EBEN: UMSCHLAG! ERST BEIM ZWEITEN ANBLICK MERKT MAN, DASS DIE FALTEN GEDRUCKT SIND. DIESES PHÄNOMENS BEDIENT SICH HUNZIKER HÄUFIG IN SEINEN ARBEITEN. GLEICHZEITIG MIT DER AUSSTELLUNG IN BASEL WIRD DANIEL IM KUNSTHAUS LANGENTHAL EINE EINZELAUSSTELLUNG GEWIDMET, DIE VON EINEM UMFANGREICHEM KATALOG BEGLEITET WIRD.

**BUENOS AIRES** WURDE IN DEN VERGANGENEN JAHREN WIEDERHOLT MIT BERLIN IN SEINER BESTEN, DYNAMISCHSTEN ZEIT VERGlichen. MARIANNA GARIN NIMMT UNS MIT IN EINE STADT, DEREN KUNSTLEBEN INTERNATIONAL VIEL AUFMERKSAMKEIT ERHÄLT. MARIANNA IST EINE SCHWEDISCHE KUNSTHISTORIKERIN, DIE SEIT VIELEN JAHREN IN DIESER VOM LEBEN SPRUDELNDEN STADT WIRKT.

«**CULTURESCAPES CHINA – CHINAS KULTURSZENE**» – IN DIESEM HERBST VON PRO HELVETIA VERANSTALTET – ZEIGT UNTER ANDEREM OPERN VON ZWEI WELTBERÜHMTE KÜNSTLERN: CAO FEI UND WAN JIANWEI. GERADEZU SENSATIONELL IST DIE MÖGLICHKEIT, IN DER KASERNE IN BASEL DIE «RMB CITY OPERA» ZU SEHEN. CARENA SCHLEWITT (DIREKTORIN DER KASERNE, BASEL) SCHILDERT DIE HINTERGRÜNDE DIESER AUFFÜHRUNG ZWEIER TÄNZER IN EINER VIRTUELLEN STADT «AN DER GRENZE ZWISCHEN VERGANGENHEIT UND ZUKUNFT».

MEINE BEWUNDERUNG FÜR **GUIDO HAGERS GÄRTEN UND PARKANLAGEN** IST GROSS. ALS ICH SEIN NEUESTES BUCH ZUM ERSTEN MAL IN DEN HÄNDEN HIELT, WAR ICH SOFORT GEBANNT! DOROTHEA STRAUSS UND CHRISTOPH DOSWALD HABEN GUIDO HAGERS LEIDENSCHAFT FÜR SEINE ARBEIT BESCHRIEBEN.

**ENZO MARI** HAT DEN ULTIMATIVEN SELBSTBAU-STUHL KONSTRUIERT. MAN KAUF T 1 BRETT, LÖST DIE TEILE AUS UND KANN DANN SEHR EINFACH NACH ANLEITUNG EINEN SCHÖNEN STUHL ZUSAMMENBAUEN. (GANZ ANDERS ALS BEI DEN PRODUKTEN DES MÖBELHAUSES AUS DEM NORDEN!). MERET ERNST SCHREIBT, WIE IMMER UNTERHALTEND, ÜBER EIN SEHR AKTUELLES THEMA. MARI SCHAUT SEHR ERNST AUS, WIE ER DA SITZT, ABER ICH DENKE, ER KANN MIT DEM RESULTAT ZUFRIEDEN SEIN!

CRASH BOOM BANG! GLEICH DREI TEXTE WIDMEN SICH DEM **AUTO IN DER BILDENDEN KUNST**. VON KARIM NOURELDIN KOMMEN ZWEI SEHR WITZIGE ARTIKEL ÜBER KÜNSTLER UND IHRE AUTOS. ANNETTE HOFFMANN S TEXT ILLUSTRIRT GABRIEL OROZCOS ZUSAMMENGESTAUCHTEN CITROËN; IN KARIMS ARTIKEL STEHEN EIN BMW BEZIEHUNGSWEISE EIN RANGE ROVER IM MITTELPUNKT: DER EINE BEMALT, DER ANDERE HEISS GELIEBT UND UNVERWÜSTLICH.

MARGARETA VON BARTHA

# 0310

AS YOU CAN READ IN THE ARTICLE BY FRANZ KRAEHEBUEHL, **DANIEL ROBERT HUNZIKER** IS GOING TO OCCUPY THE VON BARTHA GARAGE THIS FALL. HE WILL HAVE A DIALOG WITH THE ARCHITECTURE AND CHANGE THE REALITY OF THE SPACES VIA COLOURS AND SHAPES – I PROMISE IT TO BE INTRIGUING. DANIEL HAS HAD THE IDEA OF A COVER REACHING FOR THE FRONT AND BACK – FOR THAT REASON: A COVER! IT ONLY BECOMES PERCEIVABLE AT SECOND SIGHT THAT THE COLOURS HAVE BEEN PRINTED. HUNZIKER OFTEN EMPLOYS THIS PHENOMENON IN HIS WORKS. CONTEMPORANEOUSLY WITH THE SHOW IN BASEL, A SOLO EXHIBITION HAS BEEN DEDICATED TO DANIEL IN THE KUNSTHAUS LANGENTHAL, COMPLEMENTED BY A SUBSTANTIAL CATALOGUE.

IN THE PAST YEARS, **BUENOS AIRES** HAS BEEN REPEATEDLY COMPARED TO BERLIN IN ITS BEST, DYNAMIC TIMES. MARIANNA GARIN TAKES US ON A TOUR OF A CITY WHOSE ART LIFE IS CONSIDERED WITH WORLDWIDE RESPECT. MARIANNA IS A SWEDISH ART HISTORIAN WORKING IN THIS EXUBERANT CITY SINCE MANY YEARS.

“**CULTURESCAPES CHINA – CHINAS CULTURAL SCENE**” – HOSTED BY PROHELVETIA THIS FALL – SHOWS AMONGST OTHER THINGS OPERAS BY TWO WORLD-FAMOUS ARTISTS: CAO FEI AND WAN JIANWEI. IT IS NOTHING LESS THAN SPECTACULAR TO HAVE THE OPPORTUNITY TO SEE THE ‚RMB CITY OPERA‘ IN THE KASERNE IN BASEL. CARENA SCHLEWITT (DIRECTOR OF THE KASERNE BASEL) PORTRAYS THE BACKGROUND OF THE PLAY PERFORMED BY TWO DANCERS IN A VIRTUAL CITY AS “AT THE LIMITS BETWEEN PAST AND FUTURE”.

I DEEPLY ADMIRE **GUIDO HAGER’S GARDENS AND PARKS**. I WAS IMMEDIATELY MESMERIZED WHEN I HELD HIS LATEST BOOK IN MY HANDS FOR THE FIRST TIME! DOROTHEA STRAUSS AND CHRISTOPH DOSWALD HAVE CHARACTERIZED GUIDO HAGER’S PASSION FOR HIS WORK.

**ENZO MARI** HAS CONSTRUCTED THE ULTIMATIVE MAKE-IT-YOURSELF CHAIR. YOU BUY 1 PLANK, LOOSEN ITS PARTS AND AFTER THAT GO ON AND EASILY BUILD A NICE CHAIR WITH THE HELP OF A MANUAL. (ENTIRELY DIFFERENT THAN DEALING WITH PRODUCTS FROM A NORTHERN-BASED FURNITURE SHOP!). MERET ERNST AS ALWAYS AMUSINGLY WRITES ABOUT A CURRENT TOPIC. I AM CONFIDENT THAT ALTHOUGH MARI SEEMS A LITTLE SERIOUS SITTING THERE THE WAY HE DOES, HE MIGHT BE PLEASED BY THE RESULT!

CRASH BOOM BANG! THREE TEXTS AT A TIME ARE DEDICATED TO THE **AUTOMOBILE IN FINE ARTS**. TWO QUITE AMUSING ARTICLES HAVE BEEN CONTRIBUTED BY KARIM NOURELDIN ON ARTISTS AND THEIR CARS. ANNETTE HOFFMANN’S TEXT ILLUSTRATES GABRIEL OROZCO’S SHRUNK CITROËN; IN KARIM’S ARTICLE, A BMW RESPECTIVELY A RANGE ROVER ARE IN THE CENTRE OF ATTENTION: ONE COLOURED, THE OTHER ONE DEEPLY LOVED AND UNBREAKABLE.

MARGARETA VON BARTHA

TEXT: FRANZ KRÄHENBÜHL

## DANIEL ROBERT HUNZIKER ZWISCHEN MODELLHAFT UND MONUMENTAL

**DANIEL ROBERT HUNZIKER (\*1965, WALENSTADT) ZEIGT IN DER VON BARTHA GARAGE EINE SERIE NEUER ARBEITEN. MIT PRÄZISEN SETZUNGEN GIBT ER DEM GALERIERAUM EINEN NEUEN RHYTHMUS UND EINE PACKENDE DRAMATURGIE.**

Das Werk *Abhang* (2010) bietet zwei völlig unterschiedliche Ansichten an, ist jedoch nur aus einer Perspektive nahbar. Die Platzierung des Werks ist geschickt gewählt, denn die Positionierung der Installation ans Eingangsfenster der Galerie gewährt die Möglichkeit, hinter die in der Galerie sichtbaren Seite des Werks zu blicken. Die ungewohnte Konstellation, dass von ausserhalb der Galerie etwas erkennbar ist, das von innerhalb nicht gesehen werden kann, zeugt vom Witz und der Fähigkeit des Künstlers, eine aktive Betrachterhaltung einzufordern. Die Werke in der Ausstellung sind vom Künstler präzise gesetzt, um der Ausstellung einen Rhythmus und eine Dramaturgie zu verleihen. Gleichzeitig offenbart die Disposition am Fenster eine im gesamten Schaffen inhärente Ambivalenz, die nicht zwingend gegensätzliche, aber oftmals kontrastierende Elemente verhandelt.

**ABSTRAHIERTE LANDSCHAFT.** Die in unterschiedlichen Ausrichtungen aneinander gefügten, lackierten rhombischen und dreieckigen Pressspanplatten wirken als Fläche wie eine stark abstrahierte Landschaft. Die verschiedenen Farben der einzelnen Tafeln stellen sich bei näherer Betrachtung als Ergebnis der Beschneidung des natürlichen und künstlichen Lichts heraus. Je nach Reflexion und Winkel zur Lichtquelle wirken die Flächen andersfarbig, obwohl sie allesamt mit demselben Farbton gestrichen sind. Aus Distanz betrachtet wirkt die Konstruktion regelmässig und präzise. Die raumgreifende Platzierung der schematischen Landschaft, die einen grossen Teil des vorderen Galerieraums beansprucht, lässt die geforderte Distanz jedoch kaum zu. Der Betrachter wird aus unmittelbarer Nähe mit dem Werk konfrontiert. Die mangelnde Distanz verhindert die Werkübersicht von einem Standpunkt aus; erst über das aktive räumliche Abschreiten des Betrachters erschliesst es sich. Die vormalig parallel aneinander gefügten Nahtstellen er-



**GROSSES GEHEGE, 2004, INSTALLATION KUNSTHAUS GLARUS, CA. 350 X 980 X 1140 CM, DIV. MATERIALIEN**  
PHOTO BY MARTIN STOLLENWERK

fragt Geoffrey Batchen im Artikel «Does Size Matter?» nach dem Einfluss der Bildmasse auf die Wirkung der Arbeit<sup>1</sup>. Er stellt mit der zunehmenden Grösse einen Verlust an Intimität fest und verweist auf die absurden Bauelementen an Gebäuden, bar jeglicher Funktion. Imitierende Fassaden täuschen mal Nostalgisches mal Futuristisches vor und versuchen so, die präzise Form entwickelt ihre Präsenz gerade durch das raumfüllende Format. Der Be-

renns und benutzte vorfabrizierte Elemente, die ein modulares Bauen ermöglichen. Gesellschaftliche Individualisierung, gepaart mit wenig verbindlichen architektonischen Prinzipien, führten zu absurden Bauelementen an Gebäuden, bar jeglicher Funktion. Imitierende Fassaden täuschen mal Nostalgisches mal Futuristisches vor und versuchen so, die pragmatische, zweckreduzierte Betonstruktur zu überspielen.

**SUGGESTION EINER ENORMEN MASSE.** In der Technik der Verblendung, dem Schützen oder Kaschieren darunter liegender, meist minderwertiger Materialien, mittels präzise gefalteter Metallbleche wurde *Building* (2010) hergestellt. Diese industriell geformten Bleche nehmen durch die Repetition und die Rhythmisierung Ideen des Elementbaus wieder auf. Die daraus hervorgehende Zuschreibung, dass unter der Verblendung sich etwas Massives befinden müsse, suggeriert eine enorme Masse. Die sichtbaren Teile, die ohne erkennbaren Zweck etwas zu verdecken vorgeben, werden zur Hülle einer unfassbaren und suspekten, darunter liegenden Anlage.

Die engste Stelle in der Galerie, welche den vorderen mit dem hinteren Ausstellungsraum verbindet, wird von einem Körper versperrt, der mit seiner Ausdehnung exakt in den Raum eingepasst ist. Zwei spitze Ecken des Ke-

gels berühren Seitenwand und Decke, die dritte zeigt horizontal in den hinteren Ausstellungsraum und macht deutlich, dass der Galerienboden in besagtem Abschnitt ein leichtes Gefälle aufweist. Mit nur einer Kante auf dem Boden aufliegend, scheint *Sperre* (2010) in den Raum eingeklemmt und nimmt damit die Raumvoraussetzungen wieder auf. Die präzise Form macht Unregelmässigkeiten der unmittelbaren Umgebung sichtbar. Reduziert auf eine geometrische Grundform kokettiert die Installation mit minimalistischen Prinzipien eines Donald Judds. Das Werk Hunzikers bezieht sich immer wieder auf räumliche Gegebenheiten des Ausstellungsorts. So prägen minimale Rauminterventionen seine frühen Arbeiten. Generell basieren seine Arbeiten nicht auf einem schnellen Effekt, sondern entwickeln ihre Stärke aus dem Interesse des Künstlers, allgegenwärtige Elemente und Phänomene zu isolieren und in einer reduzierten Form wiederzugeben. Hunziker schenkt unbeachteten, kleinen Details Beachtung, denen im Alltag der ästhetische Gehalt abgesprochen wird und zeigt die Faszination und Vielfältigkeit dieser Formensprache auf.

<sup>1</sup> Batchen in: *Konsthistorisk Tidskrift* 2003, Vol. 72, No. 4, S. 250-255.

*Franz Krähenbühl studierte Kunst und Vermittlung an der Hochschule für Gestaltung und Kunst Luzern und Kunstgeschichte an der Universität Bern. Er arbeitet als freier Kritiker und wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Zürcher Hochschule der Künste.*

weisen sich aus der Nähe betrachtet als leicht verschoben und verdreht. Als hätten innere Kräfte die Flächen verrückt, stossen die Enden aneinander, türmen sich auf und unterstützen damit den Eindruck einer noch nicht abgeschlossenen Verdichtung und Dynamik. Dies verleiht dem Werk eine hohe Spannung und physische Präsenz. Ähnlich dem tektonischen Aufbau des Erdmantels, bei welchem gewaltige Kräfte zu Absenkungen und Überwerfungen führen, die sich in Brüchen und Verschiebungen manifestieren, artikuliert sich diese gespeicherte Energie in den Verbindungsstellen der Flächen.

**KULISSENHAFT.** Die gerade durch die starke Vereinfachung und Abstraktion

Die Irritation, die hier aus der Kombination von artifizierlicher Landschaft und vertrauten Elementen aus dem Alltag entsteht, lässt sich in vielen seiner Arbeiten ausmachen. Die Dimension des Zauns bot dem Betrachter ansatzweise einen Massstab an, um die Grösse der abstrahierten Landschaft zu definieren. Diejenige in Basel entbehrt jeglicher erkennbaren Relation. Die formale und materielle Entfremdung überführt die Installation in eine Ambivalenz, die zwischen Monumentalität und Modellhaftigkeit changiert.

**PRÄSENZ.** In Anbetracht der immer grösser werdenden Abzüge von Fotografien, massgeblich beeinflusst durch die Bernd und Hilla Becher Schüler,

trachter ist dem Volumen des Werks weit unterlegen und kann es erst durch dessen Umgebung als ein Gesamtes erfassen. Zur Vorbereitung der Ausstellungen baut der Künstler die Räume in verkleinertem Massstab nach, um Wirkung und Anordnung der Werke im Raum zu überprüfen und zu simulieren. Viele seiner Arbeiten nehmen diesen Modellcharakter auf. Als Resourcenseines Formenrepertoires dienen dem Künstler architektonische Entgleisungen, die verstärkt während des postmodernen Immobilienbooms in der Schweiz Ende der sechziger, Anfang der siebziger Jahre stattfanden. Der exzessive Häuserbau, unter den Aspekten schnell und billig, bediente sich wesentlich der Mittel des Kaschie-

TEXT: FRANZ KRÄHENBÜHL

## DANIEL ROBERT HUNZIKER FROM MODEL TO MONUMENTAL

**DANIEL ROBERT HUNZIKER (\*1965, WALENSTADT) IS EXHIBITING A SERIES OF NEW WORKS AT THE VON BARTHA GALLERY. HE GIVES THE GALLERY SPACE A NEW RHYTHM AND A THRILLING DRAMATURGY WITH PRECISE SETTINGS.**

His work *Abhang* (2010) offers two entirely different points of view but is only approachable from one perspective. The placement of his work has been cleverly chosen; by positioning the installation at the entrance window of the gallery, it provides one with the opportunity to see behind the side of the work that is visible from the gallery. The unusual constellation, somewhat evident from outside the gallery, and which cannot be seen from inside, bears witness to the wit and the ability of the artist to demand an active observer stance. The artworks in the exhibition have been precisely placed by the artist to give the exhibition rhythm and drama. Simultaneously, the disposition at the window reveals an inherent ambivalence in its entire creation, not necessarily contradictory, but often negotiating contrasting elements.

**ABSTRACT LANDSCAPE.** The lacquered rhombic and triangular chip board panels, fitted together, looking in different directions, on the whole, give the impression of a highly abstract landscape. On

closer inspection, the different colours of the individual panels turn out to be the result of the illumination by natural and artificial light. Depending on the reflection and angle to the light source, the surfaces take on different colours even though all of them are painted in the same hue. Viewed from a distance, the construction seems regular and precise. The widespread placement of the schematic landscape, which claims a large portion of the front gallery space, hardly allows for the distance required to view it. The observer is confronted with the work from direct proximity. The lacking distance prevents the observer from viewing the work from one angle; and it discloses itself only after the viewer has begun to actively pace around it. The seams, previously joined parallel to one another, prove to be slightly displaced and distorted. As if disarranged by internal forces, the ends push against one another; they pile up, supporting the impression of an ongoing and dynamic compaction. This gives the work elevated tension and physical presence. Similar to the tectonic composition of the Earth’s mantle, in which powerful forces lead to subsidence and uplift, and manifest as fractures and displacement, this stored energy is articulated in the joints of the surface.

**LIKE A COULISSE.** The surface, which through its keen simplification and abstraction of details acts vibrant and varied, evokes an opportunity to view the underlying framework and its associations to the scenery because the front and back differ one from another. Hunziker explores the interaction

*Franz Kraehenbuehl has studied art and mediation at the Lucerne School of Design and art history at the University of Bern. He works as a freelance critic and research assistant at the University of Fine Arts in Zurich.*



between artificial and natural, static and dynamic, precision and displacement, surface and matter. From outside the window, the construction *Abhang* is perceived to be a compact meshwork of roof battens. As with a canopy in a forest, the panels are held

in place by a crisscross of strutting columns and beams. The installation, which in the gallery appears to be a surface with a lot of inner tension, suddenly appears much more fragile and vulnerable. The representation turns out to be an illusion. The play

on visibility, appearance and suggestion is intensified through the enhanced view because it directs one's attention from the surface to the volume. The hollow body makes visible how much space is taken up by the installation, which extends from the ceiling to the floor.

**RADICALIZATION.** Already in 2004, at his solo exhibition "There's no other world out there...there's just one" at the Kunsthaus Glarus, Hunziker presented the stylized space, *Grosses Gebege* (2004) in the Seitenlichtsaal. While Hunziker's abstraction of the landscape could be negotiated there with the real mountains of Glarus, the artist has radicalized his artistic language for the current exhibition. His landscapes do not follow a natural model; rather, they use a natural vocabulary and interpret it with new materials. In addition to a multi-coloured surface, a neutral base and a massive fence differentiate the installation in Glarus from the current work. The irritation, which arises here by combining an artificial landscape with familiar daily elements, comprises much of his work. The dimension of the fence provided the observer with a rudimentary scale with which to define the abstract landscape. The one in Basel, however, is devoid of such discernable relations. The formal and material alienation converts the installation into an ambivalence changing between being monumental and a model.

**PRESENCE.** Considering the ever-increasing photographic prints significantly influenced by the Bernd und Hilla Becher School, Geoffrey Batchen questions the influence of the size on the impact of the work in his article "Does size matter?"<sup>1</sup>

He detects a loss of intimacy with an increase in size and refers to the absurdity of the absolutism, given by the art world, that photographs with this format are automatically good and meaningful. Hunziker's work develops its presence precisely due to its

space-filling format. The observer is by far inferior to the volume of the work and can only comprehend it after going around it. In preparation for the exhibition, the artist builds the premises to a smaller scale in order to assess and simulate the impact and the arrangement of his art works. Many of his works assimilate this character. Architectural blunders, mainly dating from the post-modern building boom in Switzerland at the end of the Sixties and early Seventies, provide the artist with the resources for his repertoire of forms and shapes. The excessive construction of housing, which was fast and cheap, provided much of the resources needed for lamination and allowed the use of prefabricated elements, which made modular building

accurately folded metal sheets were used to produce *Building* (2010). These industrially made metal sheets, through repetition and rhythm, restate the ideas of elemental building. The resulting attribution that something massive must be situated under the sheathing is suggested by an enormous mass. The visible parts, which without perceptible purpose purport to conceal something, become a casing for the intangible and suspect arrangement underneath. The narrowest point in the gallery, connecting the front and the back of the exhibition room, is blocked by a body, the dimensions of which fit exactly into the room. Two sharp corners of the cone touch the side wall and the ceiling, the third points horizontally to the rear exhibition room, making it clear that the gallery floor has a gentle gradient in the said section. With only one edge resting on the floor, *Sperre* (2010) seems to be trapped in the room and thereby once again takes up the prerequisites of space. The precise shape makes the irregularities in the immediate area visible. Reduced to a basic geometric shape, the installation flirts with the minimalist principles of Donald Judd. The work by Hunziker always refers back to the spatial conditions of the exhibition area. Similarly, minimal space interventions also shaped his earlier works. Generally, his works are not based on a speedy effect; rather, they develop their strengths from the artist's interests to isolate ubiquitous elements and phenomena and to reproduce them in reduced form. Hunziker observes disregarded and small details whose aesthetic contents are arranged in everyday life. He then depicts the fascination and the diversity of this language of shape and form.

**GARAGE**

**DANIEL ROBERT HUNZIKER**  
04.09.2010 – 06.11.2010  
SEASON OPENING: 03.09.2010,  
6–9 P.M.

possible. Social individualization, coupled with few binding architectural principles, led to absurd devices being placed on buildings, bereft of any function. Imitative façades feign first nostalgia then futurism and thus attempt to override the pragmatic concrete structure reduced to its intended purpose.

**THE SUGGESTION OF AN ENORMOUS MASS.** Using the technique of sheathing, shielding or laminating suba-cent and mostly inferior materials,

<sup>1</sup> Batchen in: *Konsthistorisk Tidskrift* 2003, Vol. 72, No. 4, S. 250–255.

MARKT-GEFLÜSTER//MARKET RUMORS

TEXT: CHRISTIAN SCHAERNACK

## DAS LEBEN IMITIERT DIE KUNST

Nun sage noch jemand, Kunst habe nichts mit dem wahren Leben zu tun – «Life imitates Art» wusste schliesslich schon Oscar Wilde. Oder war es womöglich doch andersherum?

Zumindest gibt es Auffälliges: Da implodiert das Weltfinanzsystem wie eine alte Bildröhre, nur um schnurstracks mit aberwitzigen Steuersummen im Wachkoma gehalten zu werden; da verabschieden sich ganze Nationen in die Pleite; vom Währungs-Kollaps ist die Rede; von einer Strukturkrise westlicher Demokratien; und, und, und ...

Und plötzlich scheint vieles, was der Kunstmarkt während der letzten fünfzehn Jahre aussprie irgendwie ... belanglos. Gewiss, die ikonische Präsenz eines Neo Rauchs mag sich als nachhaltig erweisen, vielleicht sogar der Mythos, der sich um Peter Doig garnt, und auch Damien Hirst und Takashi Murakami werden es wohl in die Geschichtsbücher schaffen – als frivole Beispiele der dekadenten Auswüchse einer Epoche. Aber die Heerscharen der Epigonen, all die zweitklassigen Figurenmalerei, die blutjungen Hochschulabsolventen, um deren Tinnel sich Sammler einst wie um Frischfleisch rangelten?

Seit Monaten ist auf dem Parkett des zeitgenössischen Kunstmarktes ein tiefgreifender Stimmungswandel auszumachen. Ernsthaftigkeit ist wieder Trumpf. Der exzessive Partyrausch ist passé, genauso der Run auf dekorative Oberflächlichkeiten mit hippen «Shock Value». Wie könnte es auch anders sein angesichts der tiefen Verunsicherung – stehen wir nicht am Rande einer Zeitenwende? Dabei scheint das Neue Grübeln seine Entsprechung im gesteigerten Interesse an einer be-

sonderen Art der «Krisen-Kunst» zu finden: Nicht «larmoyant» lautet hier allerdings die Devise, sondern «kompliziert», oder anders ausgedrückt – «profund». Was die westlichen Gesellschaften derzeit an akuten Sinnfragen umtreibt, übersetzen ihre Künstler also in Arbeiten, wie es scheint, die nicht minder an den Grundlagen rütteln.

Beispiel Malerei: Trotz prominenter Ausnahmen wie Gerhard Richter und Martin Kippenberger war das Medium seit den Siebzigern so gut wie tot gesagt, mit dem Boom des Retro-Chics aus der «Leipziger Schule» von weiten Teilen der seriösen Kunstkritik endgültig als reaktionäre Pinselei begraben. Doch nun darf man in einschlägigen Kreisen wieder hoffen. So konnte im Windschatten der hochdotierten Salonkünstler eine Generation von Malern gedeihen, die das Medium neu aufmischen. Und auch der Kunstmarkt schaut inzwischen hin und notiert die Namen – R.H. Quaytman, Blake Rayne, Cheyney Thompson, Jutta Koether, Wade Guyton oder auch Heimo Zobernig.

Dabei geht es in den betreffenden Positionen immer wieder – scheinbar ganz zeitgemäss – um Grosses, um «Systemrelevantes» sozusagen. Wohlgemerkt nicht unmittelbar im politisch-ökonomischen Sinne, wohl aber hinsichtlich zentraler Fragen der Malerei selbst. Der 35-jährige Thompson etwa verflechtet seine abstrakten Bilder, Zeichnungen und Sockel, die in ihrer Formensprache ein Minimal-Plastik erinnern, zu komplexen Installationen, die nicht nur verschachtelte kunsthistorische Referenzen aufweisen, sondern klassische Problemstellungen wie die Beschränkungen einer zweidimensionalen Oberfläche, aber auch Volumen, neu konzeptualisieren; dass diese Maler Fragen der Kategorisierung wie Abstraktion und Figuration längst hinter sich gelassen haben, zeigt hingegen die Amerikanerin R. H. Quaytman, die in ihren Gemälden – oft als verkettete Ensembles konzipiert – mühelos zwischen Gegenständlichem sowie abstrakten Ersatzgegenständen hin- und her-springt. Dafür heisst das Zauberwort des Tages: «Network». Gemeint ist damit das Überwinden des herkömmlichen Einzelbildes zugunsten verzweigter netzwerkartiger Strukturen, der Übergang des individuellen Bildträgers als fixer Speicher von Inhalten hin zum transitiven Medium für zirkulierende Informationsströme.

Lange war «Systemkritik» nicht mehr derart spannend anzusehen.

TEXT: CHRISTIAN SCHAERNACK

## LIFE IMITATES ART

Can it still be said that art has nothing to do with real life? Oscar Wilde already knew that "life imitates art". Or is it rather the other way around? The following is obvious: the world financial system is imploding like an old television set only to be kept in a persistent vegetative state by ludicrous amounts of tax revenue; nations are going bankrupt; there is talk of currency collapse and of a structural crisis in Western democracies, etc. etc. ... Suddenly, much of what the art world spewed out in the last fifteen years seems insignificant. Certainly, the iconic presence of Neo Rauch has proved to be enduring; and perhaps even the myth that surrounds Peter Doig, Damien Hirst and Takashi Murakami will also make it into the his-

tory books as frivolous examples of decadent excesses of the era. But what of the army of epigones, all the second-rate figure painters, the very young university graduates for whose junk collectors would wrangle?

For months now, one can detect a profound mood change on the art market scene.

Once again, sincerity is trump. The excessive party rush is passé. So too is the run on decorative superficialities with hip "shock value". How could it be any different in view of deep uncertainty? Are we standing on the verge of a new era? At the same time, the new brooding appears to have found a counterpart in an increased interest in "Crisis Art". However, the slogan is not "lachrymose" but "complicat-

ed", or in other words "profound". The acute sensory issues currently afflicting Western societies are transferred by the artists in to work which equally shakes the foundations.

Take the example of painting. Despite prominent exceptions like Gerhard Richter and Martin Kippenberger, the medium has been as good as dead since the Seventies. With the boom of retro-chic from the "Leipziger School", reactionary daubing was considered irrevocably buried by the majority of art critics. But now there is new hope in relevant circles.

In the slipstream of prestigious salon artists, a generation of artists, who shook up the medium in a new way, has flourished. Even the art market has become aware and is taking note

of names such as R.H. Quaytman, Blake Rayne, Cheyney Thompson, Jutta Koether, Wade Guyton and also Heimo Zobernig.

It is once again concerned with the large format – apparently in keeping with current trends – and "with relevance to the system", so to speak. This is not meant in a politico-economic sense but it is concerned with the central issues of painting itself. The 35-year old Thompson, for example, interlaces his abstract paintings, drawings and pedestals, the artistic language of which reminds us of minimal sculptures, with complex installations. These do not only feature convoluted art historical references; they also re-conceptualize classical problems such as the limitations of a

two-dimensional surface, and also volume. In contrast, the American artist, R. H. Quaytman, proves that painters have left questions of categorization, such as abstraction and figuration, far behind them. Her paintings, often created as tightly enmeshed ensembles, effortlessly jump between representational and abstract set piec-

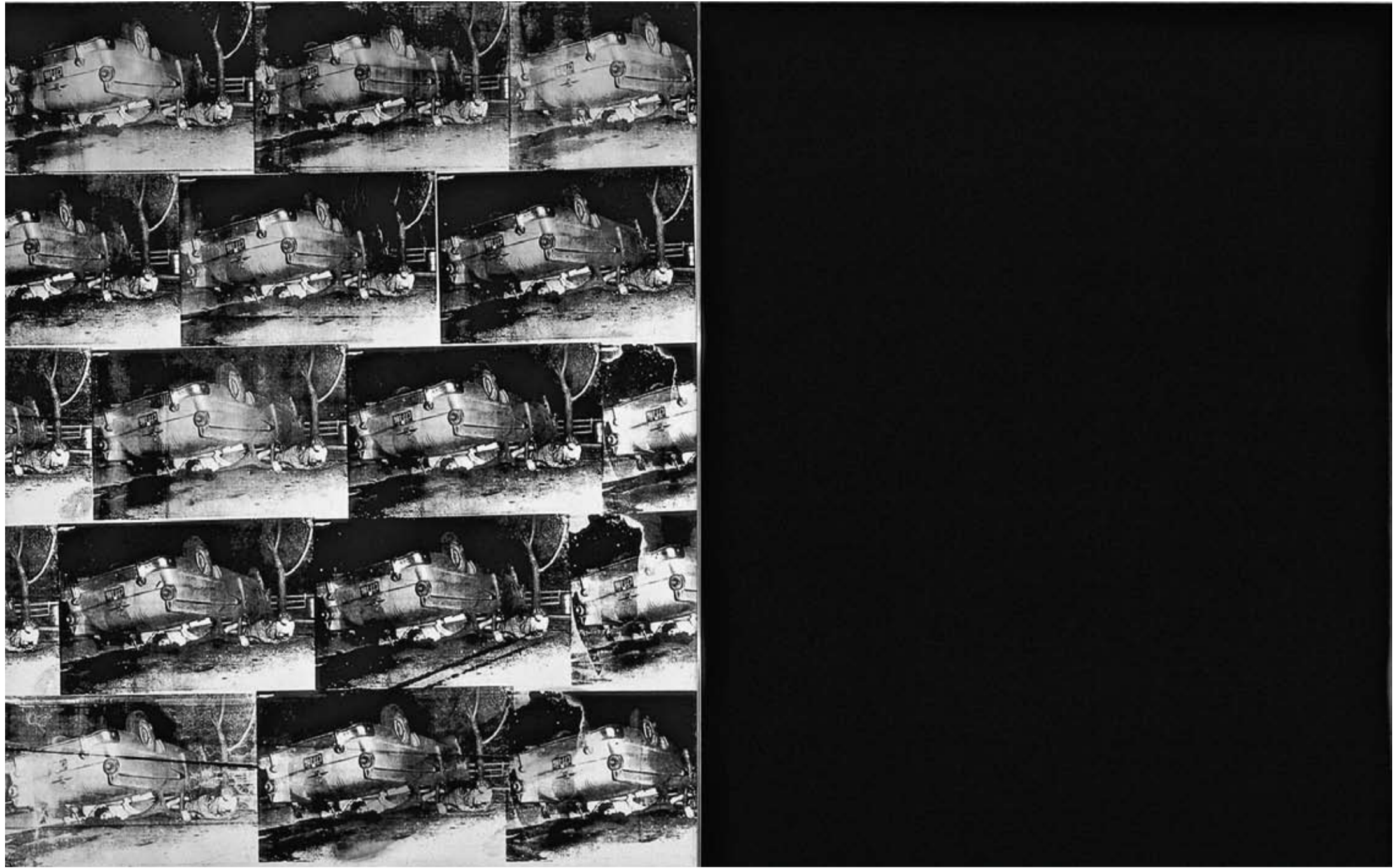
es. The magic word of the day is "network". What is meant by this is the overcoming of traditional single image and in favour of branched network-like structures; the transition of the individual image carriers as a fixed repository for content to a transitive medium for circulating informational streams.

System criticism has not been this exciting for a long time.

TEXT: ANNETTE HOFFMANN

# CRASH! BOOM! BANG!

DAS AUTO IN DER ZEITGENÖSSISCHEN KUNST



ANDY WARHOL, BLACK AND WHITE DISASTER #4, [5 DEATHS 17 TIMES IN BLACK AND WHITE], 1963, ACRYL, SIEBDRUCKFARBE UND BLEISTIFT AUF LEINWAND, ZWEI TAFELN (JE 261,6 X 208,9 CM)

KUNSTMUSEUM BASEL, ANKAUF 1972. FOTO: KUNSTMUSEUM BASEL, MARTIN P. BÜHLER

ALS DAS SCHWEDISCHE DUO ROXETTE 1994 DEN SONG «CRASH! BOOM! BANG!» HERAUSBRACHTE, KONNTE ES GANZ SELBSTVERSTÄNDLICH AUF DAS AUTO ALS METAPHER FÜR DEN BLITZSCHLAG DER LIEBE UND FÜR DESSEN KOLLATERALSCHÄDEN ZURÜCKGREIFEN. DENN IST DAS AUTO NICHT IN WAHRHEIT EIN ANTHROPOMORPHES WESEN?

Der Blick ist auf eine Wüstenlandschaft gerichtet, links und rechts von der Fahrbahn sind mehr Steine als Büsche zu sehen. Ein Hügel wirft einen mächtigen Schatten auf die Strasse, wohin sie führt, ist nicht zu erkennen. Doch auch nach der nächsten Kurve wird es weitergehen. Andrea Zittels Intarsienarbeit aus der Serie «These things I know for sure» zeigt den Blick aus einem Auto. Rückspiegel und Scheibenwischer heben sich satt schwarz auf dem Querformat ab. Keine Frage, der Betrachter ist der Fahrer. Und dort, wo der Horizont zu vermuten wäre, steht Zittels 14. Binsenwahrheit zu lesen: «Wir sind dann am glücklichsten, wenn wir auf etwas zugehen, das wir bislang noch nicht erreicht haben. Dieses Gefühl breitet sich zu einer körperlichen Bewegung im Raum aus... wir sind glücklicher in einem Auto, weil wir uns auf ein Ziel hin bewegen, das wir erkennen und erreichen können». Für die amerikanische Künstlerin ist das Auto Fluchthühel und schützende Hülle zugleich. In ein Auto passt all das, was notwendig ist zum Leben.

**WEITER KOMMEN.** Es ist das Auto, das uns weiterbringt. Im kalifornischen Joshua Tree, wo Andrea Zittel einen Teil des Jahres lebt, auf Bus oder Bahn zu vertrauen, scheint wenig ratsam. Nicht zuletzt liegt es am Vorherrschen des Individualverkehrs in den USA, dass das Auto derart mit dem amerikanischen Traum von Weite und Fortkommen – auch sozialem – verbunden ist. Von Beginn an gehört das Auto zur Geschichte des Fortschritts und treibt ihn voran. Vorne ist, wo das Lenkrad sitzt. Wer Auto fährt, wird von seinen Fahrplänen gegängelt und kann jederzeit ausscheren und sich auf

Nebenwege begeben. Und wenn Roland Barthes 1955 vom Auto als Äquivalent der grossen gotischen Kathedralen des Mittelalters spricht, greift er auf die Vorliebe der Futuristen zurück, die die Schönheit eines Autos nicht hinter die der Nike von Samothrake stellen wollten. Der Anlass für Barthes' Essay war ein besonderer, im gleichen Jahr wurde der Citroën DS 19 vorgestellt. La DS, sprich La Déesse: ein Auto mit dem Namen einer Göttin. Gut 50 Jahre später entkernte Gabriel Orozco diesen Mythos. Für seine Ausstellung in der Pariser Galerie Chantal Crousel zersägte er das französische Nationalsymbol in drei Teile und setzte die beiden Seitenflügel wieder zusammen. Ein Zweisitzer war es, aber keinen Platz mehr für einen Motor hatte.

**FETISCH AUTO.** Autos stehen für Potenz. Nicht grundlos lässt Mel Ramos Pin-ups vor Zündkerzen posieren und Richard Prince spielt in seiner Arbeit «Creative Evolution» mit den Ähnlichkeiten von Hecks amerikanischer Strassenkreuzer und den fletschenden Zähnen von Haien. Das Design stellt die Kraft der Automobile aus und bündigt sich mal gerade so. Dass die Begeisterung für das Auto keine Frage des Testosterons ist, zeigen die Bilder von Tatjana Doll. Doll überträgt die Ästhetik der Autoindustrie auf die Leinwand, insofern sie mit Lackfarben mal und die Grösse ihrer Leinwände sich an Billboards und den Originalen motiven – Ferraris, Lamborghini, Hummers, Jeeps und Hochgeschwindigkeitstzüge – orientiert. In Sylvie Fleury's Video «Drastic Make-up» fährt ein im Chicano-Stil getunter Lowrider-Car über Lippenstifte sowie

Lidschatten- und Puderrosen und hüpfte auf ihnen dank Hydraulikvorrichtung bis sie zerbrechen und bunte Flecken hinterlassen. Dabei entsteht nicht nur auf dem Boden eine Art Farblächenmalerei, Fleury greift auch mit viel Witz männliche und weibliche Geschlechtsrollen auf. Um diese geht es auch in Pipilotti Rists Video «Ever is Over All». Es zeigt eine junge Frau in einem Sommerkleid, die beschwingt das Trottoir entlang läuft, in der Hand einen langen Blütenstängel. Gut gelaut schlägt sie mit diesem immer mal wieder die Seitenfenster parkierender Autos ein. Gegen diesen autonomen Körper haben selbst Pferdestärken keine Chance.

**IRONIE UND FASZINATION.** Ironie und Faszination liegen nahe beieinander, wenn Künstler sich des Themas Auto annehmen. «Kein Capri bei Nacht» hat Martin Kippenberger eines seiner Bilder genannt. Die Marke des mit Schnee bedeckten geparkten Wagens ist zwar nicht zu erkennen, aber auf dessen Windschutzscheibe ist in den Schnee «kein Capri» geschrieben. In den 1980er Jahren galt das Coupé als Vorstadt-Ferrari. Der Ferrari selbst wie auch die Insel Capri bleiben Suchtschziele. Und auch Tobias Rehberger machte sich 2004 über den Fetisch Auto lustig, als er eine Spielkarte aus einem Autoquartett mit der Abbildung des legendären Sportwagen C111 nach Thailand schickte. Dort wurde das Auto, das nie in Serie ging, als handgefertigte Kopie hergestellt. Die Arbeit ist nach dem thailändischen Salutar «Som-Tam-Po» genannt und ist bei aller Ironie auch eine Huldigung an das Auto-Design und den menschlichen Erfindergeist. «Diese Rennwagen sind eigentlich keine Automobile

mehr, sondern Kunstwerke», sagt Andreas Gursky über die Wagen der Formel-1-Rennen. Mehrere Jahre hat sich der Fotograf mit der Serie «Boxenstop» befasst und die Teams bei ihrer Arbeit beobachtet bis er die für ihn passende Bildkomposition fand. Die Fotos sind zweigeteilt, oben stehen die Zuschauer des Autorennens auf einer Art Galerie, unten drängen sich die jeweiligen Teams um das Auto. Auch die Lichtregie folgt einer derartigen Hierarchisierung. Wie auf der Bühne ist das Geschehen am Boxenstop ins Licht gesetzt, während von den Zaungästen kein Licht ausgeht. Was Gursky darstellt, ist ein theatralischer Akt, eine Art Mysterienspiel um das Drama der Geschwindigkeit und dem Spiel mit der Gefahr, in den Rollen das Auto und der Mensch, in einer Nebenrolle das Boxenluder.

**DER CRASH – VOM ABSOLUTEN STILLSTAND.** Radikaler gibt sich da Dirk Skreber, der ein Maler von Untergangsszenarien ist. Überschwemmungen, Vorstadtbugalows und vor allem Unfälle. Eine Leitplanke hat sich durch die Karosserie in die Fahrerseite gehöhrt, rechts davon ist auf «It rocks you so hard-Ho, Ho 3.0.» von 2002 ein Motorrad auf dem Boden zu sehen, überall liegen Blechteile herum. Menschen, also Opfer sind nicht zu sehen und auch die Szenerie, in die Skreber diesen Unfall setzt, bleibt unwirklich. Die Geschwindigkeit, der Rausch, der mit ihr einherging, können allenfalls erahnt werden.

Im Katalog zur Ausstellung «Ich bin mein Auto» schreibt Thomas Lischied: «Denn im öffentlichen Bewusstsein scheinen die grossen Katastrophen moderner Fahrzeuge den Massentransportmitteln wie Eisenbahn,

*Annette Hoffmann ist freischaffende Journalistin und Kunstkritikerin und lebt in Freiburg, Deutschland.*

Schiff oder Flugzeug vorbehalten, während der Autounfall als Unfall eines individuellen Beförderungsmittels nicht die gleiche Aufmerksamkeit erfährt.» Neben dem elektrischen Stuhl und Selbstmorden ist der Auto-Crash eines der Motive von Andy Warhols Siebdruckserie «Death and Disaster», die trotz ihres dramatischen Titels unbeteiligt wirkt. Auf eine ganz andere Gefahr wies Gustav Metzger mit seinem «Stockholm-Projekt» hin, das zwar 1972 anlässlich der UNO-Konferenz über die menschliche Umweltentgangsszenarien ist. Überschwemmungen, Vorstadtbugalows und vor allem Unfälle. Eine Leitplanke hat sich durch die Karosserie in die Fahrerseite gehöhrt, rechts davon ist auf «It rocks you so hard-Ho, Ho 3.0.» von 2002 ein Motorrad auf dem Boden zu sehen, überall liegen Blechteile herum. Menschen, also Opfer sind nicht zu sehen und auch die Szenerie, in die Skreber diesen Unfall setzt, bleibt unwirklich. Die Geschwindigkeit, der Rausch, der mit ihr einherging, können allenfalls erahnt werden.

Im Katalog zur Ausstellung «Ich bin mein Auto» schreibt Thomas Lischied: «Denn im öffentlichen Bewusstsein scheinen die grossen Katastrophen moderner Fahrzeuge den Massentransportmitteln wie Eisenbahn,



TEXT: ANNETTE HOFFMANN

# CRASH! BOOM! BANG! THE CAR IN CONTEMPORARY ART

WHEN THE SWEDISH DUO, *ROXETTE*, RELEASED THE SINGLE "CRASH! BOOM! BANG!" THEY NATURALLY RELIED ON THE CAR AS A METAPHOR OF THE LIGHTENING BOLT OF LOVE AND ITS COLLATERAL DAMAGE. FOR, IS THE CAR, IN REALITY, NOT AN ANTHROPOMORPHIC THING?



GABRIEL OROZCO, LA DS, 1993, MODIFIED CITROËN DS, 140.1 X 482.5 X 115.1 CM

FONDS NATIONAL D'ART CONTEMPORAIN (CNAF), MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, PARIS, FNAC 94003 ©2010 GABRIEL OROZCO

The view is of a desert landscape; to the left and the right of the road, one can see more rocks than bushes. A hill casts a huge shadow on to the road; where it leads cannot be discerned. But it will continue beyond the next curve. Andrea Zittel's intarsia work from the series 'These things I know for sure' shows the view from a car. The rear-view mirror and the windscreen wipers stand out in black from the landscape. There is no question; the viewer is the driver. At the point where one would assume the horizon to be, one can read Zittel's 14th truism: "we are most happy when we attain something, which we have not yet achieved". This feeling is transferred to a physical movement in that space. We are happiest in a car because we are moving towards a goal that we can identify and reach. For the American artist, the car is both escape vehicle and protective cover. Everything that is necessary for living can fit into a car.

**PROGRESSING.** It is the car that helps us progress. In Joshua Tree, California, where Andrea Zittel lives for part of the year, it appears inadvisable to rely on a bus or train. It is ultimately due to the preponderance of private transport in the U.S. that the car is so much associated with the American dream of space and progress – even socially. From the beginning, the car belongs to the history of progress and advancement. The front is where the steering wheel is. Whoever drives is not con-

*Annette Hoffmann is a freelance journalist and art critic living in Freiburg, Germany.*

strained by timetables and can veer off on to byways at any time. When Roland Barthes said in 1955 that cars were the equivalent of the great gothic cathedrals of the Middle Ages, he drew on the preference of the futurists, who did not want to subordinate the beauty of a car to the beauty of Nike of Samothrace. Barthes wrote his essay for a special occasion: in the same year, the Citroën DS 19 was launched. The DS, *La Déesse* so to speak, was a car bearing the name of a goddess. A good 50 years later, Gabriel Orozco dispersed this legend. For his exhibition in the Chantal Crousel Gallery in Paris, he sawed the French national symbol into three parts and put the wings back together. A two-seater was developed, which indeed looked dynamic, but no longer had space for an engine.

**CAR FETISH.** Cars stand for power. Not without reason, Mel Ramos makes pin-ups pose in front of spark plugs, and Richard Prince plays with the similarities between Heck's American street cruisers and sharks' bared teeth in his work *Creative Evolution*. The design displays the power of the automobile while also subduing it. Pictures by Tatjana Doll show that enthusiasm for cars is not only a question of testosterone. Doll transfers the aesthetics of the car industry on to canvases by painting with gloss paint on canvas the size of billboards to accommodate her original motifs – Ferraris, Lamborghinis, Hummers, Jeeps and bullet trains. In Sylvie Fleury's video "Drastic Make-up" a Chicano-style low-rider car drives over lipsticks and eye shadow and powder boxes and hops around on them, thanks to a hydraulic device, until they shatter and create colourful spots. It does not only create a kind of the solid colour painting on the ground – in this way Fleury also accesses male and female gender roles with a lot of wit. Pipilotti Rist's video "Ever is Over All" also deals with this. It shows an elated young woman wearing a summer dress, running along the pavement, holding a long flower stalk in her hand. She is in a good mood and uses the stalk to beat on the side windows of parked cars. Horsepower itself has no chance against this autonomous body.

**IRONY AND FASCINATION.** Irony and fascination are juxtaposed when artists embrace the subject of the car. Martin Kippenberger called one of his paintings "Kein Capri bei Nacht" (No Capri by Night). The make of the parked car covered in snow cannot be ascertained; however, "Kein Capri" (No Capri) is written in the snow on the windscreen. In the 1980s, the coupé was considered the suburban Ferrari. The Ferraris itself and also the Isle of Capri remain goals to aspire. In 2004, Tobias Rehberger also made fun of the car fetish when he sent a playing card, depicting the legendary sports car C111, from a card game, called *Quartet*, to Thailand. There, the car, which never went into production, was produced as a handmade copy. The work is named after the Thai salad Som-Tam-Po and is, in all irony, a tribute to car design and human ingenuity. "As a matter of fact, these racing cars are no longer automobiles, but works of art" says Andreas Gursky about Formula One

racing cars. For several years, the photographer has studied the "pit-stop" series and observed teams doing their work until he found the right pictorial composition for his artwork. The photos are divided into two parts: above, the spectators of the car race are standing on a type of gallery; below, the respective teams are crowding around the cars. The lighting control also follows the same hierarchy. As on stage, events taking place at the pit-stop are placed in the light, whereas no light emanates from the onlookers. What Gursky depicts is a theatrical act, a kind of mystery about the drama of speed and playing with danger. The car and man occupy the main roles; the supporting role goes to pit-stop teams.

**THE CRASH – THE ABSOLUTE STANDSTILL.** Dirk Skreber, a painter of apocalyptic scenarios, issues a more radical statement with floods, suburban bungalows and above all accidents. A guard rail has drilled its way through the body of the car to the driver's side. To the right, one can see "It rocks us so hard-Ho, Ho 3.0" from 2002 on the motorbike, lying on the ground, sheet metal lying all around it. Humans, thus victims, cannot be seen and the setting in which Skreber places this accident, remains surreal. The speed, and if need be, the intoxication that accompanied it, can be surmised. In the catalogue of the exhibition "I am my car", Thomas Lischeid writes, "For in public consciousness, the great disasters of modern vehicles seem reserved to mass transport – such as rail, ship or aircraft – while the car crash – as an accident involving an individual means of transport – does not receive the same attention". In addition to the electric chair and suicides, the car crash is one of the themes of Andy Warhol's screen painting series "Death and Disaster", which despite its dramatic title appears uninvolved. Gustav Metzger alluded to a completely different threat with his "Stockholm Project", which was in fact planned in 1972 on the occasion of the UN Conference on the Human Environment, but was only realised at the Sharjah Biennale in 2007. It was Metzger's idea to arrange 120 cars (which then became 100 cars), along the four sides of a plastic box, into which the exhaust emissions would be directed. In a second phase, the cars in the container would explode and portend the auto-aggressive pollution of the environment through road traffic.

Only two years after Gustav Metzger created the Stockholm Project, thus in the midst of the oil crisis, the American artist collective, Ant Farm, half-buried ten Cadillacs, nose-first in a wheat field. It was a burial ground and also a nursery. It would not be the last oil crisis that the car would have to endure.



DIRK SKREBER, IT ROCKS US SO HARD HO HO HO 3.0, 2002  
ÖL AUF LEINWAND, 170 X 290 CM

PRIVATSAMMLUNG/COURTESY GALERIE LUIS CAMPARA

03/2010 VONBARTHA.COM

TEXTE//TEXTS: KARIM NOURELDIN

# LA GRANDE VITESSE

ALEXANDER CALDER MUSSTE LANGE SUCHEN, BIS ER EINEN HERSTELLER FAND, DER BEREIT WAR, SEINE VISION VON EINEM AUTO ZU BAUEN. IN ZUSAMMENARBEIT MIT BMW BAUTE ER SCHLIESSLICH EINEN RENNWAGEN – DIE PERFEKTE SYNTHESE UND EINE GELUNGENE METAPHER SEINER KUNST.



Im Juni 2006 fuhr auf dem französischen Rundkurs von Le Mans, einem kinetischen Objekt gleich, ein Sportwagen mit über 280 km/h Runden mit einer choreografischen Präzision von Ent- und Beschleunigungen und ohrenbetäubendem Sound. Als ich am erwähnten Sommertag dieses Gefährts vorbeiziehen sah und einige Stunden später erneut als rot/gelb/blau aufblitzendes Geschoss in einer schwarzen Nacht, nur kurz durch die Scheinwerfer der Fahrzeuge aufgehellt, wurde mir der Bezug zu einer Skulptur von Alexander Calder schlagartig bewusst.

Bekanntlich ist die Höchstgeschwindigkeit eines jeden Objekts physikalisch immer das Ergebnis zwischen der bestmöglichen Geschwindigkeit des Objekts sowie dessen Luftwiderstand, welcher das Gefährt – einem Mobile vergleichbar – irgendwann immer ab-

bremst wird.

Ähnlich seinen, nur durch den Wind bewegten kinetischen Skulpturen und Mobiles, kann dieser, mit einem 450 PS starken Sechszylinder-Motor, 1000 kg leichter Karosserie und einer maximalen Höchstgeschwindigkeit von 291 km/h ausgestattete BMW 3.0 CSL (L steht für «leicht» und definiert die aus Aluminium gefertigte Struktur des Fahrzeuges) fast als eine Apotheose aller Ideen gelten, die Calder während seiner langen Künstlerkarriere beschäftigt hatten – anfänglich vom

Pariser Surrealismus und später von der Abstraktion eines Piet Mondrian beeinflusst, nachdem er ursprünglich eine Ausbildung als Ingenieur für Mechanik und Hydraulik abgeschlossen und später einige Zeit auf einem Ozeandampfer gearbeitet hatte.

Hervé Poulain, Anwalt, Rennfahrer und ein Freund von Calder, gelangte 1975 mit der Bitte an den Künstler, für das 24-Stunden Rennen in Le Mans ein Rennfahrzeug zu gestalten, hatte aber zunächst grosse Mühe, überhaupt einen Autohersteller für seine Idee zu finden. Letztendlich wurde er an BMW vermittelt, wo die Ehefrau des Motorsportdirektors eine Kunstgalerie leitete, und erhielt dadurch ein Rennfahrzeug zur Verfügung gestellt, das zu den Besten und Elegantesten seiner Zeit gehörte.

Zwar hatte Calder in den letzten Jahren seines Lebens neben Schmuck und Teppichentwürfen auch zwei Grossraumflugzeuge (eine DC-8-62 sowie Boeing 727-77) bemalen lassen, aber, abgesehen von Start und Landung, waren diese fliegenden Objekte ihren Betrachtern leider stets weitgehend entschwunden, wenn sie endlich ihre prekäre Balance aus Fortbewegung und Luftwiderstand erreicht hatten.

Der BMW 3.0 CSL hingegen kurvte 1975 mit seinem Rennfahrer vor grossem Publikum volle 8 Stunden auf dem Strassenkurs der «24 h du Mans» herum, bis ein Getriebeschaden das Auto stoppte und es seitdem im BMW-Museum in München als «Art-Car» gezeigt wird.

30 Jahre später fuhr ein historischer Nachbau am gleichen Ort fast identische Rundenzeiten und diese rot/gelb/blaue Abstraktion auf Rädern hätte ich am liebsten sofort angehalten, eigenhändig pilotiert und dann schleunigst in meine Garage gefahren.

*Karim Noureldin (\*1967) lebt heute in der Westschweiz. Er unterrichtet u.a. an der ECAL/Hochschule für Kunst und Design, Lausanne.*

# DONALD JUDD'S KISTE

**DONALD JUDD WUSSTE WORAUF ES ANKOMMT. IN DER TEXANISCHEN WÜSTE SETZTE ER AUF EIN AUTO, DAS SO GAR NICHT DEM TYPISCHEN AMERIKANISCHEN FORTBEWEGUNGSMITTEL ENTSPRACH.**

Als ich Mitte der neunziger Jahre, kurz nachdem Donald Judd gestorben war, den Ort Marfa in Texas besuchte, hatte ich die Möglichkeit, zusammen mit Judd's Kindern Rainer und Flavin das Wohnhaus «La Mansana», die Räumlichkeiten der Chinati Foundation sowie eine seiner insgesamt drei, nahe dem Rio Grande und der Grenze zu Mexiko liegenden Ranches zu besuchen. Im Garten der «La Mansana» fiel mir auch ein Fahrzeug auf: ein sandfarbener Land Rover, der Donald Judd gehört hatte. Wie eine Skulptur stand dieser Wagen – scheinbar unberührt – vor den beigen Adobe-Mauern der Hofumrandung.

Judd erwarb den Wagen 1969 – einen Land Rover Serie II – fast gleichzeitig mit dem New Yorker Loftgebäude Spring Street No.101, welches er einige Jahre später wieder verliess, um sich mit seinen Kindern in der kleinen Stadt Marfa niederzulassen und fortan nur noch für geschäftliche Dinge und Ausstellungen nach Manhattan zurückzukehren.

In den USA der 60er Jahre einen englischen Land Rover zu fahren, wo man entweder amerikanische Pick-up Lastwagen oder grosse Strassenkreuzer fuhr, war ein klares Statement. Zum Zeitpunkt, als Judd den Wagen gekauft hatte, gab es aber kein anderes ähnlich funktionales Fahrzeug, welches darüber hinaus praktisch war und – vielleicht auch gerade deshalb – überaus ästhetisch. Es besitzt keine überflüssigen Details, keine Verzierungen, keine Zugeständnisse an Geschmack oder



DONALD JUDD'S LAND ROVER SERIE II IN MARFA

kulturelle Formempfindungen, sondern stellt eine reine Zweckform dar, die doch viel mehr ist, als sie auf den ersten Blick zu sein scheint: ein wenig wie eine Skulptur von Donald Judd.

Das Konzept des Fahrzeugs, welches 1948 als Serie I durch die Firma Rover auf den Markt kam, kombinierte Aluminium- und Leichtmetallbleche mit einem rostfreien Stahlrahmen. Und ähnlich dem Lastenheft des französischen Citroën 2CV, der ebenfalls 1948 präsentiert wurde, und für den festgelegt wurde, das Auto solle vier Personen sowie einen Sack Kartoffeln ohne Probleme über holprige Feldwege transportieren können, war der Land Rover ursprünglich als Landwirtschaftsfahrzeug konzipiert, so dass Bauern weiterhin ihre durchnästen Felder in Wales, Schottland oder Irland erreichen konnten. Aber der Land Rover konnte noch viel mehr. Er wurde zum Prototyp des vierradangetriebenen Vehikels und zum Servicefahrzeug von Ambulanz, Feuerwehr, Polizei, Förstern, Jägern, Handwerkern und Bauern, Zöllnern und Safari-Unternehmern, Globetrottern und Hippies, des Militärs, der UNO, des Roten Kreuzes und, fast 60 Jahre später, auch der sogenannten «In-people». Trotzdem strahlt das Fahrzeug, welches weiterhin produziert wird, heute noch eine seltsame Neutralität aus, die keinen di-

rekten Hinweis auf Nutzung oder Status zulässt, ausser dass es ungemein praktisch wirkt und ziemlich gut aussieht.

Donald Judd seinerseits hat den Wagen mit einer speziellen, für ihn massgeschneiderten Innenausstattung versehen; eine Edelstahlkonstruktion aus klappbaren Tablaren, Schubladen

und einer ausziehbaren Ladezone, so dass er wohl wahlweise Werkzeuge, Ranchutensilien, Ziegelsteine, Metallkisten oder Möbel von Alvar Aalto, Rudolf Schindler oder Gerrit Rietveld transportieren konnte, oder auch bis zu 10 Personen, für die die als Langversion bezeichnete Variante ursprünglich konzipiert war.

Mag sein, dass für den Künstler der Land Rover letztendlich doch nur Mittel zum Zweck war, aber Judd hatte mit seiner Wahl präzise jenes Fahrzeug ausgewählt, das mit seiner minimalistischen und funktionellen Sprache eines der emblematischsten Objekte in der Geschichte des Autodesigns überhaupt wurde.

**DONALD JUDD KNEW ALL THAT MATTERS. IN THE TEXAN DESERT, HE HAS RELIED ON A CAR THAT DID NOT CORRESPOND TO THE TYPICAL AMERICAN VEHICLE AT ALL.**

# DONALD JUDD'S BOX

When I visited the Texan town of Marfa in the mid-nineties, shortly after Donald Judd's death, I, accompanied by his children, Rainer and Flavin, had the opportunity to visit "La Mansana" House; the premises of the Chinati Foundation; and one of his three ranches, which lie on the border with Mexico near Rio Grande. In the garden of "La Mansana", I noticed a vehicle, a sand-coloured Land Rover, which belonged to Donald Judd. The car stood there like a sculpture, apparently untouched, in front of the beige adobe walls of the courtyard.

Judd bought the car – a series II Land Rover – in 1969, almost at the same time he purchased the loft building at 101 Spring Street in New York, which he abandoned a few years later to settle down with his children in the small town of Marfa, henceforth only to return to Manhattan for business matters and exhibitions.

To drive an English Land Rover in the U.S. in the 1960s, when everyone drove either a pick-up truck or large street cruiser, was a bold statement.

At the point in time when Judd bought the car, there was no other similar functional vehicle, which was also practical – and perhaps because of it – very aesthetic.

It possesses no superfluous details, no embellishments, no concessions to taste or perceptions to cultural form. It represents a pure form that is much more than it seems at first glance – similar to a sculpture by Donald Judd.

The concept of the vehicle, which was launched on to the market by Rover in 1948 as Series 1, combined aluminium and aluminium alloy sheets with a stainless steel frame.

Similar to the specifications set for the French Citroën, also launched in 1948, it was determined that it should be able to transport four people plus a sack of potatoes over bumpy dirt roads without any problems. The Land Rover was thus designed as an agricultural vehicle so that farmers could still reach their sodden fields in Wales, Scotland or Ireland. However, the Land Rover could do much more. It became the prototype of the four-wheel drive vehicle and service vehicles for the ambulance, fire engine, police, forest wardens, hunters, trades people, farmers, customs officers, safari operators, globe-trotters and hippies, the military, the U.N., the Red Cross, and almost 60 years later, also the so-called "in people". Nevertheless, the vehicle, which is still being manufactured today, emanates strange neutrality that allows no direct reference to use or status, except that it is extremely practical and looks quite good.

Donald Judd had his car fitted with a customized interior: a stainless steel construction of foldable shelves; drawers; and a pull-out loading zone so that he could selectively transport tools, ranch utensils, bricks, metal boxes, or furniture by Alvar Aalto, Rudolf Schindler or Gerrit Rietveld; or even up to 10 people for the purposes of which the long version was originally designed.

It could be that for the artist the Land Rover was ultimately only a means to an end, but with his choice, Judd specifically chose a vehicle, that, with its minimalist and functional language, became one of the most emblematic objects in the history of car design.

# LA GRANDE VITESSE

ALEXANDER CALDER HAS HAD A LONG WAY FINDING A MANUFACTURER WHO WAS WILLING TO BUILD HIS VISION OF A CAR. IN ASSOCIATION WITH BMW, HE FINALLY BUILT A RACING CAR – A PERFECT SYNTHESIS AND AN APT METAPHOR OF HIS ART.



ALEXANDER CALDER IN FRONT OF HIS DESIGNED BMW CAR AND SOME OF HIS SCULPTURES

We know that the speed of every physical object is always the result of the difference between the object's best possible speed and its aerodynamic drag, which, similar to a mobile, will always slow it down.

The car mentioned above, is a BMW designed by Alexander Calder, and it was one of his last works before his death in 1976. His artistic blueprint materialized step by step; first he used a painted children's toy and then he produced a model at a scale of 1:5, until finally he reached the scale of the car he was commissioned to professionally paint.

Similar to his mobiles and kinetic sculptures, which moved in the wind, this BMW 3.0 CSL – (L standing for "light" and defining the aluminium structure of the vehicle), with its 450 hp six-cylinder engine, 1000 kg light body, and a maximum speed of 291 km/h – could almost qualify as an apotheosis of all his ideas, with which Calder preoccupied himself in his long career as an artist. His career spanned from his early Parisian surrealism to later influences by Piet Mondrian's abstract art, after having already completed a degree as a mechanical and hydraulic engineer and having spent some time working on an ocean liner.

Hervé Poulain, lawyer, racing driver, and friend of Calder, commissioned the artist to design a racing car for the 24 hour race in Le Mans. Initially, he had great difficulty in finding a car manufacturer for his idea. Finally, he was introduced to BMW, through the motor sports director's wife, who ran an art gallery there, and thereby a racing car, the best and most elegant of its time, was made available to him.

In the last years of his life, Calder also designed two wide-bodied aircrafts (a DC-8-62 and a 727-77) in addition to designing jewellery and carpets. Unfortunately, however; these flying objects, apart from at take-off and landing, always disappeared from viewers' sight as soon as they finally reached their precarious balance between transportation and air resistance.

However, in 1975, the driver of the BMW 3.0 CSL veered in front of a large audience for a full eight hours on the road circuit of the "24h du Mans" before a gearbox failure stopped the car. Since then, it has been on display as the "Art-Car" in the BMW Museum in Munich. Thirty years later at the same place, a historical replica drove almost identical lap-times and I would have loved to have stopped this red/yellow/blue abstraction on wheels, personally driven it, and then promptly driven it into my garage.

*Karim Noureldin (\*1967) lives in French-speaking Switzerland. Amongst other things he teaches at ECAL/University of Art and Design, Lausanne.*







# 11 KEYWORDS TO GUIDO HAGER'S LANDSCAPE ARCHITECTURE\*

\* DOROTHEA STRAUSS AND CHRISTOPH DOSWALD BOTH HELD THE OPENING SPEECHES AT THE GUIDO HAGER EXHIBITION AT THE ZÜRICH ARCHITECTURFORUM (22.10. – 14.11.2010) AND THE BERLIN GALLERY, DIE TANKSTELLE (27.3. – 17.4.2010). THE BY-ANDO ESSAY IS A REMIX OF BOTH SPEECH TEXTS. THE EXHIBITIONS PRESENT PICTURES BY ROBIN FORSTER AND THE BOOK "ÜBER LANDSCHAFTSARCHITECTUR – GUIDO HAGER" (HATJE/CANTZ PUBLISHING).



THE SMALL TÜRLIGARTEN IN CHUR

**1. SPACE AND TIME EXPERT.** Guido Hager is an expert of space and time. He is an expert in understanding historical backgrounds – how to appreciate, to love and to understand a historically cultivated landscape, garden, or area. He knows how to revive the past as much as necessary to correspond with the present. A space and time expert is someone, who in relation to such topics as landscape areas, architectural areas and cultural areas, transfers something old, something that once was and maybe still is, into something that touches us today; something that sustains us today; and has been set for the future. Such an expert understands the conflicts between yearning and reality; he knows about the neuralgic zones between the happiness of mental conditions and processing the details.

- 2. DEFINITION OF LANDSCAPE.** When looking at the etymological origins of the word landscape, it means so much more than only trees, lakes and meadows. Landscape means an inner and outer connection, a unity, or in other words, a complex system between man and nature, in which the individual is acting, as it were, as a kind of adjusting piece between an urban and rural relationship. Landscape, even if this definition has been evolving since the Renaissance, has only had its deeper meaning since modern times. Only then did the definition of landscape become standardized. There are four basic and interesting interpretations, which are possibly revealing in understanding Guido Hager's work.
- "Landscape is an in rem a filled part of an area, which is geographically relevant". Minted to Guido Hager's work, this means that his projects show his attention on understanding how landscapes work; therefore, what landscapes can also promote or hinder.
  - "Landscape is a picturesque view of a spatial object, which is contained by a horizon". In a figurative sense, we can understand Hager's work as a painting, i.e. he creates a space in which the relations between reason, colour and shape are relevant.
  - "Landscape is a visible section of the Earth's surface, which can be clearly seen from one point". Guido Hager's projects work on axes of visibility. Therefore, one of Guido Hager's important role models is Peter Joseph Lenné, garden designer and landscape architect from German classicism, who died in Potsdam in 1866. Characteristic features of his landscapes designs are the many lines of sight on the one hand and on the other, his high level of connoisseurship of horticultural expertise.
  - "Landscape is a symbol of aesthetics for the modern subject, who aesthetically takes in its meaning externally". The projects by Guido Hager create spaces, which can be experienced by the soul and in which aesthetic questions meet philosophical questions.

**3. OPEN SPACE/OPEN WORK OF ART.** The reflective discussion is about the evolved cultural space, of a landscaped area and of an urban space, with a subject who needs to move in this space, and above all also wants to move in this space, and the master builder, capable of bringing these areas closer together, thereby creating a new space. Hager creates this both in a private sphere, when one considers the many magnificent gardens, and also in the public sphere, considering places such as the Public Parc Tripoli, or Gleisbogen Zurich. And how does Guido Hager do it? We would like to explain his basic strategy by consulting the arts. We will formulate it as Umberto Eco did in the 1960s. In his projects, Guido Hager creates an open work of art. A citation from Eco's book rings true about Hager's work method: "We speak of a work of art as a form, i.e. as an organic whole, which as an amalgamation of different prior experiences (ideas, emotions, dispositions to act, materials, organisational patterns, themes, arguments)".

**4. CONNECTION AS AN ART STRATEGY.** In his operation method, Guido Hager relies on an artistic strategy which has become increasingly important since the 1960s; namely finding connectivity between the different areas. Pop art, conceptual art, land art and even the so-called context art in the 1990s looked for and is still looking for connections between art and society, between spirit and intellect and even between nature and man. In Hager's projects the connections are called: "the story"; "actual place" and "purpose"; "the visual axes and viewing perspectives"; "the wide-ranging knowledge of botanical topics"; "the individual"; "the yearning landscape"; and "habitat". Hager's projects take place within an interaction of these relationships, deal with these topics carefully and yet are at the same time oriented to the current day. For example, for the Joachimstalerplatz in Berlin, once a so-called decorative square, Guido Hager envisaged a gently shining surface in the dark, a yearning image of the lost greenery in cities.

**5. FLOWER SEX.** For Hager, nature is not just a piece of legerdmain with plants and flowers, but today is also a broken commodity, which is worth preserving in different ways. Hager himself said, "the reconstruction of an old garden does not bring it back for us, but rather creates a new one". Therefore, what is special about Hager's method of operation is the versatility of his reference system. He completed a landscape architecture apprenticeship, and then additionally did a florist apprenticeship, before finally studying landscape architecture. It is important to know this for we shall soon see that Hager is not only interested in the large and discursively created gesture and project complex, which he masterfully executes as can be seen from his completed projects worldwide. Hager is also interested in the flower itself. Guido Hager loves flowers; he knows them, he knows how they tick, he can assess their temporal and process dimensions correctly and he knows how they grow.

**6. PARADOX: LANDSCAPE VS. ARCHITECTURE.** Landscape architecture – the definition is a mouthful but also a beautiful paradox. It is a neologism, linking contrary topics and activities. Landscape architecture joins things together, which are full of contradictions – here the landscape, there the architecture; nature here, creatural there; exuberant procedural aspects here, the final version there. The paradox in the job description creates a lot of room for interpretation and many possibilities for design in Guido Hager's work – and potential from which he repeatedly displays new perspectives for the disposition.

**GUIDO HAGER CREATES GARDENS FROM ZÜRICH TO TRIPOLI. DOROTHEA STRAUSS AND CHRISTOPH DOSWALD HAVE DEALT WITH HIS LANDSCAPE ARCHITECTURES FULL OF FASCINATING BEAUTY AND CAPTIVATING DEPTH.**

Mit bis zu tausend Stichen pro Minute rattert die Maschine das Motiv in den eingespinnnen Stoff. Vor und zurück arbeitet die Nadel das Muster ab. Verfolgen lässt sich ihr Weg im virtuellen Fadenkreuz, das im Display über die Vorlage ruckelt. Noch 56 Minuten bis zum Glück. So lange dauert es, bis das letzte gestickte Röschchen den Stoff schmücken wird. Vor dem Einfädeln stand die Qual der Wahl: gegen 150 Stickmuster sind auf dem Näh- und Stickcomputer Bernina 830 einprogrammiert. Auf dem Display sind die Muster abrufbar und können eins zu eins auf den Stoff übertragen werden. Man kann die Motive vergrössern, kombinieren, in der Farbgebung verändern. Wer sich in seinem Willen zum Ausdruck damit eingeschränkt fühlt, entwirft mit Hilfe zweier Programme eigene Muster und lädt sie per USB-Anschluss auf die Maschine. Dazu braucht es zwar etwas Entwurfs- und Programmierkenntnisse, und die Benutzerführung auf dem Display will erst gelernt sein. Doch das sollte kein Problem sein für diejenigen, die sich diesen semi-professionellen Näh- und Stickcomputer anschaffen. Ein Gerät, das über 10 000 CHF kostet, und dessen Entwicklung 50 Millionen Franken verschlang, fünfzehn angemeldete Patente zeitigte und 800 neu konstruierte Teile benötigte. Und das alles, um selber seine Jeans besticken zu können.

Do-it-Yourself bedient einen Markt, der den Ausdruckswillen eines jeden, einer jeden abschöpft. Und dieser Markt ist gross. «Alle Menschen sind Designer. Fast alles, womit wir uns beschäftigen, ist Design, Planung, Entwurf, denn Design ist die Grundlage jeder menschlichen Tätigkeit», meinte der amerikanische Designer Victor Papanek bereits 1972 – in jenem Jahr, in dem der Bericht «Die Grenzen des Wachstums» des Club of Rome erschien. Und er formulierte das als Kritik gegen alle Designer und Architekten, die mit ihrem professionellen Entwurfswissen den Überfluss mehren. Denn Entwerfen können alle, und nicht immer braucht es dazu eine teure Nähmaschine.

Was machen Designerinnen und Designer mit einer solchen grundsätzlichen Kritik? Wir, die wir alle gescheiterte Bastlerinnen und Bastler sind, wissen natürlich, dass die Sache komplizierter ist. Denn: Wir brauchen eine Anleitung, ohne geht nichts. Das realisierte auch Papanek, der ein Jahr später mit James Hennessey den ersten von zwei Bänden zu selber hergestellten Möbeln aus Pappe, Holzlatzen, Weinkisten, Plastikflaschen herausgab – Möbel für Nomaden, so der Titel,

**7. PHOTOGRAPHED GARDENS.** The affinity between art and landscape architecture does not only manifest itself in Guido Hager's pronounced interest in work, thoughts and concepts. Cross-fertilisation can also be seen from the photographic documentation of his work, which he used as a dual method of comparison in book form. He let the London photographer Robin Forster photograph his gardens – first as a freelance photographer, with all the artistic freedom granted to Forster. Subsequently, Hager commissioned Forster; but Hager determined the perspective, the aperture and the light setting to the tiniest detail. A comparison of both photographic realities – the artistic and the documentary – can be found in the Guido Hager Monograph, published by Hatje/Cantz in Stuttgart.

**8. SUBTLY MONUMENTAL.** As a Swiss, one has a broken relationship with large dimensions. One simultaneously admires and fears the monumental. And as a result thereof, great gestures are indeed discussed, yet seldom realised. Hager says in his book, "the labelling by the centre is a sign of a monumental and therefore undemocratic system." Fortunately, times have changed slightly. In Switzerland, too, we will be, and will have to be, increasingly concerned with issues of the monumental the centrally symmetrical, the awesomely spectacular, and the unstandardised. Hager has already taken a stake in the discussion, which has ignited over the question of standardisation, with two different projects. He thereby also touches upon the question of art in the public domain, which serve him equally as an instrument of perspective and scaled localisation. To some extent, he thus serves as a curator. He dedicates a specific role to the art that he incorporates in his projects, which is realised in line with his superior conceptual designs for his gardens, squares and parks.

**9. CHEWING THE CUD.** Processing the predecessors is a more than familiar task for the artist. For the re-contextualisation of an already artificially produced reality belongs to the constant repertoire of the art discourse since the 1960s, at the latest, and currently finds itself in a repeated period of rumination. Guido Hager is merited for having brought these deconstruction- and re-contextualising processes as strong arguments for the care and preservation of historical gardens. This attitude also characterizes how he dealt with the General-Guisan-Quay site on Lake Zurich, which required an extensive survey of the original concepts of 1887 and 1920 and necessitated a review of the needs of today. An important element of design is the opening-up of the viewing axis; firstly from the city to the lake, secondly, parallel to the promenade. A sculpture by the Zurich artist, Christoph Haerle, stands on the interface of the viewing axes and it holds the balance between the various grand views. The sculpture creates space and orientation and thereby gives the site gravity. Guido Hager operated in a similar way in the "Public Parc Tripoli". Even though the site is significantly bigger than the lakeside quay in Zurich, a gravitational centre had to be created in the Libyan capital. On the intersection of various such axes, Hager planned the erection of a sculpture by the English artist, Tony Cragg. The twelve meter-high work of art, reminiscent of a morphed human, will be erected on the lakeshore of the park and will be completely detached. "Monumentalisation is thus treated with irony," says Guido Hager, who renders the Cragg sculpture a setting with content in Gaddafi country.

**10. SITE SPECIFIC.** Guido Hager develops complex reference systems based on conceptual rigour rather than aesthetic personal style. The specificity of the place, which Guido Hager integrates in his concepts, is reflected by many aspects:

- Literary context: the Chinese narrative "Three Friends in winter" in which the house builder was bewitched by the three friends, inspired Guido Hager to choose pine, ornamental cherry and bamboo for his Berlin garden.
- Anecdotal context: the relic of a balustrade-type iron sculpture on the property of the artist is partially buried and thus serves as a mysterious reference to a "secret garden".
- Geographic context: the lake, providing monumental views, and extending from the foot of the building, is doubled up by a mirror in the sky – a shallow pool of water.
- Biographical context: a context reference, which is clearly manifested at the landscape architect's home. There, the guests naturally want to visit their host's garden and may, depending on the circumstances, encounter quite a lot of weeds. "I let them grow for as long as possible", says Hager, "and I only pull them out when the paths are overgrown. My friends do not understand the contrast between the colourful border areas and the completely weed-free lawn. For me it is the perfect image of culture and nature."

**11. THE PROCESS.** The incomplete, thus steady progress and the permanent, almost independent progression are somewhat genetically inscribed in landscape architecture. When a landscape architect develops a project, he must take into consideration its future appearance, which is influenced by the growing plants. Nevertheless, these temporal development processes with somewhat uncertain results are appealing. And they can be harnessed to make a new cohesion visible in the long run. Guido Hager worked with artists for various projects. Amongst others, he worked with Beat Zoderer, who has become well known for his reinterpretation of everyday goods. Guido Hager has "the empathy to adapt artistic processes and to sensitively develop them further", Zoderer says about their collaboration.

For the conversion of the SBB rail tracks in Kreis 5, Guido Hager and Beat Zoderer have developed a joint project, which is currently being carried out. Because the realisation of the entire project is being completed over a longer period of time, Hager and Zoderer have agitated for a solution including a procedural aspect. They have developed three compositional elements: the basic kit, the action tools and the park tools, which in their modular system and within the prescribed design guidelines, can be variably introduced. The park is a "work in progress".

die sich mit dem Nomadisieren verändern und deshalb keine ewigen Werte sein müssten. Das Do-it-Yourself-Design war geboren, welches Selbermachen als Kritik am Überfluss verstand und politisch wirksam hielt. Seither geben uns Designer die Anleitung in die Hand, und wir sind froh, diese zu haben. Nicht jede ist freilich so schön wie Enzo Maris Serie «Proposta per autoprogettazione» (1974), eine Serie von Anleitungen, wie man selber Tische, Betten, Schränke herstellen und so die bestehenden Vertriebskanäle umgehen kann. Was stets aktuell war, wurde am diesjährigen Salone am Stand von Artek wieder gezeigt. Man konnte zusehen, wie Enzo Mari gemäss seiner eigenen Anleitung den Stuhl Sedia 1 zusammennagelte. Und man sah grosszügig darüber hinweg, dass die Kritik in der Zwischenzeit auf einen Möbelproduzenten angewiesen ist, der das Bastelset inklusive Anleitung als Produkt verkauft.

The machine rattles a motive into the fixed fabric with up to thousand stitches a minute. Back and forth, the needle implements the pattern into the fabric. Its way is traceable via a virtual cross hairs juddering over the draft in the display. 56 more minutes till bliss. That's how long it takes until the last embroidered rose is going to embellish the fabric.

Before contriving the fibre, one is spoilt for choice: there are approximately 150 embroi-

dery designs programmed on the sewing and embroidery computer Bernina 830. The patterns are available via the display and transferable one-on-one onto the fabric. Motives can be enlarged, combined and the colouring can be changed. Whoever feels restricted in his or her creative power can also design own patterns with the help of two programmes and download them via USB onto the machine. Admittedly, design and programming skills are needed for this purpose and the menu prompt on the display needs to be learned. However, this should not be a problem for those purchasing this semi-professional sewing and embroidery machine. A device worthy 10 000 Swiss Francs and another 50 million for its development, bringing about 15 declared patents and requiring 800 newly constructed parts. All that effort in order to embroider a pair of ones jeans.

Do-it-Yourself serves a market exploiting everyone's expressive power. And this market is big. "Everyone is a designer. Anything we have to do with is design, planning, an abstract, because design is the basis of all human activities", American designer Victor Papanek has already said in 1972 – the publishing year of the report "The Limits of Growth" of the Club of Rome. Papanek phrased this as a critique against all designers and architects enhancing exuberance with their professional

knowledge of design since designing is something anyone can do and an expensive sewing machine is not essential.

What do designers make of such a fundamental critique? Us who are all failed tinkers certainly know that the case is more complicated since we need a manual, it won't work without it. Papanek has realised that, too. A year later, he published the first of two volumes on self-made furniture made from cardboard, wood laths, wine cases and plastic bottles – furniture for nomads was the title, since the furniture change due to nomadism and no need to be of eternal value. Do-it-Yourself-Design was born, handling do-it-yourself as a critique on exuberance and considering it politically effective. Since then, designers have provided us with manuals and we are happy to have them. Certainly, not every manual is as beautiful as Enzo Mari's series "Proposta per autoprogettazione" (1974), a sequence of instructions on how to manufacture tables, beds and cupboards, so to avoid established sales channels. What has always been contemporary has again been presented at this year's Salone at the Artek booth. One could watch Enzo Mari tacking together the Sedia 1 chair according to his own manual. The audience generously accepted the craft that meanwhile the critique is dependent from a furniture manufacturer selling the crafting set as a product including a manual.



ENZO MARI FOR ARTEK: SEDIA 1 – CHAIR, HOMAGE TO AUTOPROGETTAZIONE. THE SEDIA 1 – CHAIR IS THE FIRST OBJECT FROM THE FAMOUS AND THOUGHT-PROVOKING PROJECT "AUTOPROGETTAZIONE" (1974) TO GO INTO PRODUCTION WITH ARTEK.

## DO IT YOURSELF



# WANG JIANWEI

## MEISTER DER POETISCHEN ERINNERUNG// MASTER OF THE POETIC REMEMBRANCE

WANG JIANWEI, EINEN DER WICHTIGSTEN CHINESISCHEN KONZEPTKÜNSTLER DER JÜNGEREN CHINESISCHEN KUNSTGESCHICHTE KENNEN ZU LERNEN, HEISST, EINEM GESPRÄCHSPARTNER GEGENÜBER ZU SITZEN, DER SICH INTENSIV MIT KUNST, POLITIK, PHILOSOPHIE, GESCHICHTE UND GEGENWART, GLOBALEN ENTWICKLUNGEN UND MIT GESELLSCHAFTLICHEN ZUSTÄNDEN IN CHINA, EBENSOWIE IM «WESTEN» AUSEINANDERSSETZT.

So vielfältig Wang Jianwei seine Antworten und Argumente zu unterschiedlichen tagesaktuellen Fragen formuliert, so fundiert und anspruchsvoll sind seine Kunstwerke. Keine seiner künstlerischen Arbeiten genügt einer linearen Beschreibung oder einfachen Interpretation. Wang Jianwei benutzt Motive, Themen, Alltagsereignisse und füttert diese dann mit Material aus der Philosophie, Politik, Geschichte und mit Formen und Ästhetiken anderer Kunstgattungen an, bis ein schillerndes Kunstwerk entsteht und der Zuschauer sich die Zeit, die in seinen Werken ein wesentliches Element ist, nehmen muss, die Arbeiten zu entschlüsseln.

Wang Jianwei beschäftigt die Frage, wie die trotz einer offiziellen Erinnerungskultur unzureichend bewusste Geschichte Chinas aufgearbeitet wird, welche Orte es dafür gibt, wie Quellen ausgegraben und archiviert werden – er beschreibt die Situation im Westen inklusive ihrer laufenden Neubeschreibung der Geschichte als mustergültig.

**SPIEGEL EINER GESELLSCHAFT.** Die Parallelität verschiedener Kulturen und Zeiten – eines ländlichen, eines sozialistischen und eines turbo-kapitalistischen Chinas war in der jüngsten Weltgeschichte so in keinem anderen Land – auch nicht in Osteuropa nach dem Fall der Mauer – zu erleben. Für seine Arbeit «Symptom», die Wang Jianwei für das Festival «Umweg über China» 2007 (Berlin, Theater Hebbel am Ufer) produzierte, verwendete er die verschiedenen sozialen Milieus und Schichten, um ein vielfältiges Bild der chinesischen Gesellschaft und ihrer Geschichte zu erstellen. In das Bühnenportal des alten Hebbel Theaters Berlin spannte er eine grosse Leinwand, um mit der Projektion einer bühenähnlichen

chen Situation die Doppelbändigkeit von Geschichte und Gegenwart herauszustricken. Die anfangs leere Bühne im Film wird von unterschiedlichen Figuren der chinesischen Gesellschaft aus Vergangenheit und Gegenwart bevölkert, die ihrer Tätigkeit nachgehen – Bauarbeiter, Heiler, Bauern, Geschäftsleute etc. Fein choreografierte Bewegungen und Handlungen führen zu Beziehungen zwischen einigen Figuren oder zu Clashes, die im Gefüge der gesamten überhöhten Situation empfindliche Störungen hinterlassen. Genauo langsam wie die Figuren – Alltagshelden der Geschichte – die Bühne betreten, gehen sie am Ende wieder ab. Wang Jianwei erreicht eine hohe Eindringlichkeit durch das Zusammenspiel einer verformten Theaterszene, mit klar gezeichneten Figuren, farblich in eine leicht schwarz-blaue Stimmung getaucht, unterstützt von einer Musik, die sich in dunklen Tönen schützend um die Szene legt. So realitätsnah, philosophisch oder traditionell das Material für seine Arbeiten ist, Wang Jianwei ist in der künstlerischen Umsetzung und in seiner Wahl der Formen ein Meister der düsteren und schönen Poesie.

**RÜCKKEHR IN DEN THEATERRAUM.** Für seine neueste Arbeit «Welcome you to the true desert» verlässt er die Leinwand als Theaterbühne und kehrt wieder in den Theaterraum zurück. Wang Jianwei präsentiert mit dieser Arbeit ein multimediales Theater, welches auf einer wahren Geschichte beruht: Ein 16-jähriger Junge zieht mit seinen Eltern vom Land in die Stadt. Erschlagen von den neuen Einflüssen, sucht er nach seinem Platz im Leben und findet in der Welt der Internet-spiele Zuflucht vor der Realität. Bald darauf vermischen sich die Welten.



**DIE BEIDEN GASTSPIELE «WELCOME YOU TO THE TRUE DESERT» VON WANG JIANWEI (15.9.) UND «RMB CITY OPERA» VON CAO FEI (11. UND 12.11.) FINDEN IM RAHMEN DES FESTIVALS CULTURESCAPES CHINA (WWW.CULTURESCAPES.CH) IN DER KASERNE BASEL STATT.**

Gestützt auf die falschen Annahmen einer imaginären Welt, bringt er in der realen Welt seine Mutter um. In einer Kombination aus Video, Performance, Sound und Installation entführt uns Wang Jianwei in Jacques Lacans psychoanalytisches Universum und schafft einen grenzübergreifenden Raum, der den Performern auf der Bühne als Spielfläche dient.

BECOMING ACQUAINTED WITH WANG JIANWEI, ONE OF THE MOST IMPORTANT CHINESE CONCEPTUAL ARTISTS OF RECENT CHINESE ART HISTORY MEANS TO SIT OPPOSITE A CONVERSATIONAL PARTNER WHO ALTERCATES INTENSIVELY ON ART, POLITICS, PHILOSOPHY, HISTORY AND THE PRESENT; GLOBAL DEVELOPMENTS; SOCIAL CONDITIONS IN CHINA AND IN THE WEST.

Wang Jianwei's artwork is as sound and sophisticated as his multifaceted formulations for his answers and arguments on various current issues. His art works do not satisfy a linear description or a simple interpretation. Wang Jianwei uses motifs, themes, everyday events and then feeds them with material from philosophy; politics; history; and with forms and aesthetics from other genres, until a dazzling work of art is created and the observer must take the time, a fundamental element in his work, to decipher his artwork.

Wang Jianwei is concerned with the question of how the conscious history of China is reprocessed insufficiently despite an official culture of remembrance; the places available for this purpose; how sources are dug out and archived. He describes the situation in the West, including its current rewriting of history, as exemplary.

**MIRROR OF A SOCIETY.** The parallelism of different cultures and times – a rural, a socialist and a turbo-capitalist China could be experienced in recent world history. This was not the case in any other country (also not in Eastern Europe after the fall of the Berlin Wall).

For his work «Symptom», which Wang Jianwei produced for the festival «Umweg über China» (Detour through China) in 2007 (Berlin, Theater Hebbel am Ufer), he used different social milieus and strata to construct a varied picture of Chinese society and its history. In the proscenium arch of the old Hebbel Theatre in Berlin, he harnessed a big screen to highlight, by projecting a stage-similar situation, the ambiguity of history and the present. The stage in the film, which is initially empty, is populated by various figures of Chinese society going about their business – construction workers, healers, farmers, business people, etc., from both the past and present. Fine choreographed movements and actions lead to relationships between some characters or clashes that in the arrangement of the totally excessive situation leave susceptible disruptions. Just as slowly as the figures – the everyday heroes of history – come on stage, they go off again at the end. Wang Jianwei achieves a high level of intensity by the interaction of an alienated theatre scene, with clearly delineated figures, colourfully dipped into a light black-blue mood, supported by music whose dark tones are carefully put into the scene. As close to reality – philosophical or traditional – the material for his works is, Wang Jianwei is a master of disjunct and beautiful poetry in his artistic implementation and his choice of forms.

**THE RETURN TO THE THEATRE SPACE.** For his latest work, «Welcome you to the true desert», he abandons the screen as a theatre stage and returns to the theatre itself. With his work, Wang Jianwei presents a multimedia theatre based on a true story. A 16-year old boy moves with his parents to the city from the countryside. Stricken by the new influences, he looks for his niche in the world and finds refuge from reality in the world of internet games. Soon thereafter, the worlds intermingle. Based on the false assumptions of an imaginary world, he murders his mother in the real world. In a combination of video, performance, sound and installation, Wang Jianwei abducts us to Jacques Lacan's psycho-analytical universe and creates a cross-border space, which serves as a playing area for the performers on stage.

TEXT: CARENA SCHLEWITT

TEXT: CARENA SCHLEWITT

IN HER VIDEO FILMS AND SCULPTURAL INSTALLATIONS, CAO FEI COMBINES INFLUENCES OF A GLOBAL POST POP CULTURE WITH TRADITIONAL ELEMENTS OF OPERA, THEATRE OR DANCE.

In autumn 2005, I visited the second Guangzhou Triennial to prepare for the «Umweg über China» (Detour through China) Festival at Berlin's Theater Hebbel am Ufer. It was my first trip to China and to this day I can remember the impressions that the hot city in southern China made upon me. There were many people on the streets; in buses; on bicycles; the odours from the food stalls and markets; an infinite number of construction sites covered with green netting; the noise of the growing metropolis, and the impellent haste of its inhabitants. I could feel an urgency of life there, which I have seldom encountered in any other city or country before. Guangzhou is regarded in China to be one of the most important centres of contemporary art with, inter alia, its renowned Guangzhou Academy of Fine Arts and its Guangdong Modern Dance Company.

At the Guangzhou Triennial, I became acquainted with the then 27-year old visual artist, Cao Fei, whose work lies somewhere between video art, installation and performance. For the opening act, she staged the piece entitled «PRD Anti-Heroes» that deals with the history of the southern Chinese Pearl River Delta. Immediately after the opening speeches, the piece began with a traditional dragon dance in front of the museum doors so that the audience was led into the theatre in a traditional-folkloristic mood.

**A WORLD OF PAPIER-MÂCHÉ.** Cao Fei made a stage collage, making use of contemporary visual language by utilising documentary material and interviews with the inhabitants of the Pearl River Delta. The new China, in the form of a papier-mâché world, rose from the stage floor – flamboyant and colourful. Themes such as the construction boom; the life of construction workers; beauty pageants; tea-house conversations; money and family-life were rapidly dealt with in a string of pictures, played by young students and friends of the artist.

In her work entitled «Whose Utopia», the artist went even further than in her performance «PRD Anti-Heroes». As part of the series «What are you doing here?» by the Siemens Arts Programme, she developed an art project in 2005-2006 with the labourers of OSRAM China Lighting for the site in Foshan. Cao Fei spent half a year with the workers, learning about their reality, their wishes, and inspired them to become artistically active as well. Cao Fei produced an art-house film, depicting the labourers in their every-day production life. In the process, she takes on the environment, alienates it slightly and creates a poetic environment with the sounds and spaces at the work-place. The workers, who dance through the production facilities and warehouses, are the stars of the film.

**A PARALLEL WORLD.** As a next step, Cao Fei forcefully took to the virtual world of Second Life. For two years, Cao Fei built a virtual, utopian-Dadaist city in Second Life, which she herself visits in the form of her avatar, «China Tracy». With RMB City, Cao Fei reflects the changes in the big Chinese cities and cultural urban life. There, we meet icons of the old and new China – new architecture, rapidly growing industries, natural images and historical figures. In her new performance «RMB City Opera», which celebrated its premiere at the Artissima in Turin in 2009, Cao Fei advances the spiralling relationship between fiction and reality, searching for community-building social criteria, by converting the virtual community into a theatre company. Cao Fei's «RMB City Opera» stages a Chinese culture clash, which traces the traditions and the new challenges of technology and pop-culture, marketing and consumption in a Chinese metropolis. With «RMB City Opera» she links the processes of her virtual city to two real dancers on stage. On the border between the past and the future, between classical and contemporary realities, the physical and virtual realities advance on stage for the interaction between actors and avatars to take place.

CAO FEI VERBINDET IN IHREN VIDEOFILMEN UND SKULPTURALEN INSTALLATIONEN DIE EINFLÜSSE EINER GLOBALEN POST-POP-KULTUR MIT TRADITIONELLEN ELEMENTEN DER OPERA, DES THEATERS ODER DES TANZES.



**DIE BEIDEN GASTSPIELE «WELCOME YOU TO THE TRUE DESERT» VON WANG JIANWEI (15.9.) UND «RMB CITY OPERA» VON CAO FEI (11. UND 12.11.) FINDEN IM RAHMEN DES FESTIVALS CULTURESCAPES CHINA (WWW.CULTURESCAPES.CH) IN DER KASERNE BASEL STATT.**

Im Herbst 2005 besuchte ich die 2. Guangzhou Triennale, um das Festival «Umweg über China» für das Berliner Theater Hebbel am Ufer vorzubereiten. Es war meine erste China-Reise und bis heute erinnere ich mich an die Eindrücke, die die heisse Stadt im Süden Chinas hinterlassen hat: ihre vielen Menschen auf den Strassen, in den Bussen, auf den Fahrrädern, die Gerüche der Garküchen und Märkte, unendlich viele mit grünen Netzen verhüllte Baustellen, der Lärm der wachsenden Millionenstadt, die treibende Hast ihrer Bewohner. Hier war eine Dringlichkeit des Lebens zu spüren, die ich selten zuvor in anderen Städten und Ländern erlebt hatte. Guangzhou

gilt in China als eines der wichtigsten Zentren zeitgenössischer Kunst – unter anderem mit der renommierten Guangzhou Academy of Fine Arts und der Guangdong Modern Dance Company. Auf der Guangzhou Triennale lernte ich die damals 27-jährige Cao Fei kennen, eine bildende Künstlerin, die ihre Arbeiten zwischen Video-Kunst, Installation und Performance entwickelt. Sie hat für den Eröffnungsakt das Stück «PRD Anti-Heroes» inszeniert, das sich mit der Geschichte des südchinesischen Pearl-River-Deltas beschäftigt. Das Stück begann unmittelbar nach den Eröffnungsreden mit einem traditionellen Drachentanz vor den Türen des Museums und damit wurde das Publikum, traditionell-folkloristisch eingestimmt, in den Theateraum geleitet.

**PARALLELWELT.** In einem nächsten Schritt begibt sich Cao Fei nun konsequenterweise in die virtuelle Welt des Second Life. Während zwei Jahren baute Cao Fei in Second Life eine virtuelle, utopisch-dadaistische Stadt, die sie selber in Form ihres Avatars «China Tracy» besucht. Mit RMB City reflektiert Cao Fei die Veränderungen der grossen Städte Chinas und ihres kulturellen urbanen Lebens. Ikonen des alten und neuen Chinas begegnen uns hier – neue Architekturen, rasant gewachsene Industrien, Naturbilder und geschichtliche Figuren. Mit ihrer neuen Performance «RMB City Opera», welche bei der Artissima in Turin 2009 Premiere gefeiert hat, entwickelt Cao Fei die Spirale des Verhältnisses von Fiktion und Realität, der Suche nach Gemeinschaft bildenden gesellschaftlichen Kriterien weiter, in dem sie die virtuelle Community nun in eine Theater Community überführt.

**PAPPMACHÉ-WELT.** Aus dokumentarischem Material und Interviews mit den Bewohnern des Pearl-River-Deltas entwickelte Cao Fei eine Bühnencollage, die sich einer zeitgenössischen Bildsprache bediente. Das neue China wuchs als Pappmaché-Welt aus dem Bühnenboden – grell und bunt. Themen wie der Bau-Boom, das Leben der Bauarbeiter, Schönheitswettbewerbe, Teehausgespräche, Geld und Familienleben wurden rasant und wie in einem Bilderbogen abgehandelt, gespielt von jungen Studenten und Freunden der Künstlerin.

In ihrer Arbeit «Whose Utopia» ging die Künstlerin noch weiter als in ihrer Performance «PRD Antiheroes». Im Rahmen der Reihe «What are you doing here?» des Siemens Arts Programm entwickelte sie 2005-2006 ein Kunstprojekt mit den Arbeitern von OSRAM China Lighting für den Standort Foshan. Ein halbes Jahr lang verbrachte Cao Fei mit den Arbeitern, lernte ihre Realität, ihre Wünsche kennen und regte sie an, selbst künstlerisch tätig zu werden. Cao Fei schuf einen Kunstfilm, der die Arbeiter in ihrem Produktionsalltag zeigt – dabei greift sie die Umgebung auf, verfremdet sie leicht und schafft ein poetisches Umfeld aus den Geräuschen und Räumen der Arbeit. Die Hauptrollen spielen die damals 27-jährige Cao Fei kennen, eine bildende Künstlerin, die ihre Arbeiten zwischen Video-Kunst, Installation und Performance entwickelt. Sie hat für den Eröffnungsakt das Stück «PRD Anti-Heroes» inszeniert, das sich mit der Geschichte des südchinesischen Pearl-River-Deltas beschäftigt. Das Stück begann unmittelbar nach den Eröffnungsreden mit einem traditionellen Drachentanz vor den Türen des Museums und damit wurde das Publikum, traditionell-folkloristisch eingestimmt, in den Theateraum geleitet.

Carena Schlewitt, Dramaturgin, ist seit 2008 Künstlerische Leiterin der Kaserne Basel. Davor war sie als Kuratorin für das Theater Hebbel am Ufer in Berlin tätig.

Carena Schlewitt is a dramatic adviser and works as a director at the Kaserne Basel. Before, she had been engaged as a curator at the Theater Hebbel am Ufer in Berlin.



WANG JIANWEI, «HOSTAGE», VIDEO, 32 MIN, 2008



CAO FEI, «RMB CITY OPERA», VIDEO, 2010

COURTESY OF ARTIST AND VITAMIN CREATIVE SPACE



# BUENOS AIRES A CULTURAL METROPOLIS IN TRANSITION

**RIGHT BY THE RIVER PLATE IN THE SOUTHERN HEMISPHERE, LIES THE COSMOPOLITAN CITY, ONCE CALLED THE PARIS OF LATIN AMERICA, SO FULL OF CONTRADICTIONS.**

The Argentinean capital is intense, excessive, potent, and alternately culturally expanding or falling into distress. The present is what counts, planning and predictions become very precarious.

Following the dramatic economic collapse in Argentina in December 2001, the urban structure slowly changed, and the gentrification of traditional *barrios* such as Palermo and historic San Telmo accelerated, and new city districts such as Puerto Madero evolved with its skyscrapers full of luxurious apartments and open office spaces, the bridge by Calatrava and the marina. In the nearby Retiro district, on the other hand, the so called de-gentrification is growing with the precarious emergency settlement Villa 31. The contrast between urban modernity and marginalized city also influences the re-organization of culture. The crisis transformed the city's art life and changed the rules: "It was evident that the art field was inserted according to the rhythm of these changes with a capability of ductility that was explained by history and at the same time, exceeded it. After the crisis the city became collectivized as well as the ways of artistic production. The figure of the artist creating isolated in his studio lost legitimacy for a while, in order to inscribe his name, he had to act from a collective".<sup>1</sup> Some of those collectives later on also travelled to biennials and international exhibitions.<sup>2</sup>

But in late 2004 it was evident that things were once again changing: the artist returned to the studio, yet again defining a new art scene, but this time with an aesthetic formal language permitting investigations of an inner personal or imaginary world. At that time the art market started to grow, against all predictions. But already in 2002 the low prices, the devalued peso and the influx of US tourists was a good year for the major art fair ArteBa, and even the 2010 global recession is not too visible in ArteBa<sup>10</sup>.

During the last two years private institutions and new galleries have emerged as a growing art market, and are becoming part of the art establishment. Perhaps even more so because of the vacuum created by the continuing lack of government funding – the important city museum Museo de Arte Moderno (MAMBA), is for instance yet to be reopened.



FUNDACIÓN PROA PHOTO BY FACUNDO DE ZIVIOVA, GENTILEZA FUNDACIÓN PROA.



"WHAT FIRE BROUGHT ME", RUTH BENZACAR GALLERY, NOVEMBER 2008

**THE INSTITUTIONALISED ART SCENE – RESIDENCIES AND GALLERIES GROWING IN A SLOW PROCESS OF PROFESSIONALIZATION.** When looking at art institutions, it's rather hard to find what we would call the "new institution" that implements new and progressive models of thinking art exhibitions in for instance an expanded field, with spaces for experimentation or for production of knowledge within the institutional agenda, or even creating space for self-critique. The public art institutions have played a rather traditional role during the last decades, i.e. for instance that of preserving the cultural heritage by their collections, and have therefore been inaccessible to new radical tendencies both in art and in institutional structures. The institutional critical discourse with its roots back in the North American radical 1960s never got a foothold in the Argentinean lost years of military dictatorship, Falklands War, and pragmatic reconstruction of the collapsed state and economy.<sup>3</sup>

The residency programs are seldom thought of as part of institutional programs, nor as spaces of exchange for art production and opportunities to enable a public debate that might well be as important as art on display. They are instead a quite recent phenomenon, mainly developed as a separate initiative by artists themselves, such as *International Residence for Argentine*



JULIE MASVERNAT, "THE GESTURES OF TEXTILES", 2009, CUT OUT PAPER, PROA PHOTO BY JULIA MASVERNAT

<sup>1</sup> From: Andrea Giunta Poscrisis; *Arte argentino después de 2001*, p. 26 (own translation).

<sup>2</sup> An example is the show *Collective Creativity* by the Croatian curatorial team WHW in Fridericianum, Kassel 2005, where groups as Etceterá, GAC- Grupo de Arte Callejero, TPS Taller Popular de Serigrafía among others participated.

<sup>3</sup> Even though pivotal institutions like Centro de Artes Visuales in Instituto Di Tella, a dynamic space runned by prominent theorist Jorge Romero Brest, shown far more experimental participatory projects for its time.

<sup>4</sup> Fundación Proa was re-inaugurated in November 2008 with a new exclusive building made by the Italian architects Caruso-Tornicella. It was first founded 1996 in an old classical building, situated in the harbour area La Boca and an Italian immigrant neighbourhood.

<sup>5</sup> They have involved the so-called *cartoneros* cardboard collectors working in the street, phenomenon that belongs to the economic collapse 2001 and the extension of poverty. It works as corporative, where the initiator pays the *cartoneros* five times the recycling companies for their cardboard, and then they print and produce small edition of books with hand painted cardboard covers, mainly by emerging authors and also well established.

<sup>6</sup> Washington Cucurto in an interview about the future of the project Eloisa Cartonera, in "Profile of Eloisa Cartonera", interview with by Tomás Bril for The New Internationalist.

international high-level standards in terms of the exhibition production depends on the permanent support of the Italian multinational company Techtint.<sup>4</sup> In Proa's bookshop you find books by the publishing house *Eloisa Cartonera*, a self started progressive publishing project next door, initiated by artist Javier Barilaro, Fernanda Laguna and the poet Washington Cucurto in 2003 as a response and challenge to a neoliberal economic hegemony.<sup>5</sup>

**"I ONLY THINK ABOUT THE WORK OF TODAY, FROM ONE DAY TO THE NEXT."**<sup>6</sup> The modest support from the Fondo Nacional de las Artes/ National Art Fund, from the Secretary of Culture, or from the diverse ministries or municipal offices to socially related projects, can change according to political shifts and governmental disagreements, and all of a sudden people are replaced by other government employees that might not support the idea of a project etc. This results in a culture of hurried and low budget productions, and since nothing is for certain and it's hard to plan long-term projects, most of the artists' collective and independent art spaces are to a great part realized by their own investments.

Situated in an early 20th century office building in downtown street Peru, *Oficina Proyectista* is a small exhibition space well off the beaten path. This artist run space, founded by Sonia Neuburger and Pablo Caracuel, is an active room for encounters and diverse shows that open continuously on a monthly basis.

In Avenida Santa Fe, a former primitive shopping centre has been converted into an open space for artistic production, hosting graphic fashion designers, artist's studios, textile workshops, art galleries, bookshops and a

*Marianna Garin, independent curator and writer, currently lives and works in Buenos Aires/Stockholm. She is a frequent contributor to various magazines, books and exhibition catalogues.*

bal, who opened there in 2008, supported their underground artist colleagues in the early years by promoting them through their own more established reputations. But many more interesting galleries are popping up, like for instance the newly opened gallery Ignacio Liprandi Arte Contemporáneo (2009), with its selection of interesting artists such as Tomas Espina, Pablo Accinelli and Adriana Bustos, of who the both latter had solo-shows at the last edition of ArteBa.

A gallery that has up to now been strong in promoting young Argentinean art is the legendary Ruth Benzacar Gallery, founded in the mid 60s. Last year's seductive installation "Lo que el fuego me trajo" (What fire brought me) by emerging artist Adrian Villar Rojas, and the recent exhibition on paintings in the expanded field by the talented Valentina Liernur, are both good examples of the gallery's dynamic and challenging exhibitions.

"The gallery circuit has come to play an important place to show young art, for the lack of public institutions", says Mariano Luna, director of The Gallery Jardín Oculto/The "Secret Garden" in historic San Telmo, where art galleries seem to grow like wild mushrooms. Directors and artists Mariano Luna and Moira Aguirreza-

Inaugurated in 2001, the MALBA Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, has become an important place of stability for the art scene in the years of economic crisis. This glass façade building, the first custom built museum ever, holds an important Latin American collection, and mainly works to promote the general public's knowledge of Latin American artists, not only with costly international exhibition, but also with a sophisticated film program containing classical film history as well as contemporary experimental independent film productions.

Even though the process of building international links to the foundations is slow, large scale private museums emerge as established art institutions, like for instance Fundación Federico Jorge Klemm, Fundación Telefónica, and Amalia Fortabat. The latter, opening its doors in 2008 in Puerto Madero under a magnificent purpose built glassed vaulted roof, is one of the key benefactors of the arts in Argentina, holding important national and international collections from various epochs.

An important institution for the internationalisation of the scene, with a dynamic program of education and exhibitions, is the CCEBA- Centro Cultural España en Buenos Aires. Other state funded cultural centres are Centro Cultural Recoleta and Centro Cultural Borges, with their many galleries, diverse and broad programming, and impressive visitor figures.

The private Fundación Proa, a La Boca *kunstballe* that can compete with

small clothing shop called greens. In this creative space the gallery Mite serve as the working space of graphic designer Nicolás Barraza. When he together with Marina Alessio thought of the idea of having a space for art close to the street, they founded a playful space "where everything could happen". The need was there, they saw, among others, their friends wanting to exhibit, and this was a way to create the space that the institutions are not providing. The energy of the duo now fuels a busy schedule of shows that change on an almost monthly basis. They finance their exhibitions by their own work. On a wall of the Purr bookshop in the opposite door there is space for another exhibition. Purr is Marina Alessio's own company, and besides catalogues, art-design and photography books also sells small very nice editions of independent publications, fanzines.

The production cost for art is very low in Argentina, but this doesn't stop the vivid and constant growth of new art places and initiatives. The professionalized art scene in terms of working conditions needs to be more developed and just, so that artists get paid for the work, as well as the curator and the critics that work independently, and also possibilities to receive travel grants and not having to depend on only private corporative funding, in order to be less controlled and more free. If a commercial gallery commissions an art critic, it could also risk to undermine the potential role of art to be critical. As well as when a curator works for the same private institutions over and over, or as well as commercial galleries, at one hand diminish their own curatorial ideas to test other limits. These are processes that are in transition, and as more exchange projects are generated, it enables education and communication in between fields, that could only nourish the scene to develop hopefully into a more open and internationalized scene.

# BUENOS AIRES EINE KULTURELLE METROPOLIS IM UMBRUCH

**AM RÍO DE LA PLATA IN DER SÜDLICHEN HEMISPHERE LIEGT DIE KOSMOPOLITISCHE STADT, DIE EINMAL ALS PARIS LATEINAMERIKAS GALT UND VOLLER GEGENSÄTZE STEHT.**

Die Argentinische Hauptstadt ist intensiv, exzessiv, potent und abwechselnd dabei, sich kulturell zu entfalten oder dann vom Elend heimgesucht zu werden. Die Gegenwart ist das, was zählt – Pläne und Prognosen sind sehr heikel.

Nach dem dramatischen ökonomischen Kollaps Argentiniens im Dezember 2001 hat sich die urbane Struktur langsam verändert, die städtebauliche Aufwertung der traditionellen *barrios*, darunter Palermo und das historische San Telmo, hat sich beschleunigt und neue Stadtteile wie etwa Puerto Madero mit seinen Wolkenkratzern voller luxuriöser Appartements und offener Büroräume, der Brücke bei Calatrava und dem Jachthafen haben sich herausgebildet. Im nahe gelegenen Bezirk Retiro hingegen nimmt die sogenannte De-Gentrifikation – die soziale Abwertung – mit der prekären Situation des Barackenviertels Villa 31 weiter zu.

Die Argentinische Hauptstadt ist intensiv, exzessiv, potent und abwechselnd dabei, sich kulturell zu entfalten oder dann vom Elend heimgesucht zu werden. Die Gegenwart ist das, was zählt – Pläne und Prognosen sind sehr heikel.



BOOKSHOP PURR



VALENTINA LIERNUR, SOLO SHOW: FIEBRE, RUTH BENZACAR GALLERY

Der Kontrast zwischen städtischer Modernität und Marginalisierung beeinflusst auch die kulturelle Umstrukturierung. Die Krise hat das Kunstleben der Stadt und seine Regeln transformiert: «Es war offensichtlich, dass – dem Rhythmus dieser Veränderungen entsprechend – eine Fähigkeit zur Formbarkeit in den Bereich der Kunst eingebracht wurde, die durch die Geschichte erklärt wurde und gleichzeitig über sie hinausging. Nach der Krise wurde die Stadt sowie die Art und Weise der Kunstproduktion kollektiviert. Das Bild des Künstlers, der isoliert in seinem Studio arbeitet, verlor für einige Zeit an Legitimation. Um sich einen Namen zu machen, musste der Künstler aus einem Kollektiv heraus agieren».<sup>1</sup> Einige dieser Kollektive reisten später auch an Biennalen und internationale Ausstellungen.<sup>2</sup>

Ende 2004 war jedoch klar, dass die Lage sich einmal mehr verändertete: Der Künstler kehrte zurück in sein Studio, um wieder eine neue Kunstszene zu definieren, aber diesmal mit einer ästhetisch formalen Sprache, die es erlaubte, eine innere persönliche oder imaginäre Welt zu erkunden. Zu dieser Zeit begann der Kunstmarkt zu wachsen, entgegen aller Vorhersagen. Doch hatte sich schon 2002 dank tiefer Preise, dem abgewerteten Peso und dem Zufluss an US-Amerikanischen Touristen als ein gutes Jahr für die bedeutende

Die Residenzprogramme werden selten als Teil eines institutionellen Programms angesehen, auch nicht als Orte des Austausches für Kunstproduktion oder als Gelegenheit, zu einer öffentlichen Debatte zu verhelfen, die vielleicht genau so wichtig ist, wie ausgestellte Kunst. Stattdessen handelt es sich um ein eher neues Phänomen, das als unabhängige Initiative vor allem von den Künstlern selbst ausgeht, wie etwa die

Kunstmesse ArteBa erwiesen, und sogar die weltweite Rezession 2010 wurde in der ArteBa<sup>10</sup> kaum sichtbar.

Während den letzten zwei Jahren sind private Institutionen und neue Galerien im Zuge des wachsenden Kunstmarkts aufgetaucht und sind dabei, Teil des Kunstestabliments zu werden. Vielleicht gerade wegen des Vakuums, das durch den anhaltenden Mangel an Unterstützung durch Regierungsgelder entstand – das bedeutende Stadtmuseum Museo de Arte Moderna (MAMBA) steht beispielsweise noch davor, wiedereröffnet zu werden.

**DIE INSTITUTIONALISIERTE KUNSTSZENE – RESIDENZEN UND GALERIEN WACHSEN IN EINEM LANGSAMEN PROZESS DER PROFESSIONALISIERUNG.** Betrachtet man die Kunstinstitutionen, so ist es ziemlich schwierig eine «neue Institution» zu finden, die frische und progressive Denkmodelle



COCO POSIBLE, "COPLA SUPER FURRIE", 2010, ACRYLIC AND VARNISH ON WOOD, 50 X 80 CM, MITE GALLERY

für Kunstaustellungen etwa in einem ausgehobten Bereich implementiert, die Platz für Experimente oder die Produktion von Wissen innerhalb der institutionalisierten Tagesordnung zur Verfügung stellt oder sogar Raum für Selbstkritik schafft. Die öffentlichen Kunsteinrichtungen haben während den letzten Jahrzehnten eine eher traditionelle Rolle gespielt, beispielsweise als Bewahrerinnen des kulturellen Erbes in ihren Sammlungen, und waren deshalb für neue radikale Tendenzen sowohl im Bezug auf die Kunst als auch auf institutionelle Strukturen nicht zugänglich. Der institutionelle kritische Diskurs, der seine Wurzeln in den radikalen 1960ern Nordamerikas hat, konnte sich während den verlorenen Jahren Argentinens nie etablieren, die von militärischer Diktatur und internationalen Ausstellungen.<sup>3</sup>

Die Residenzprogramme werden selten als Teil eines institutionellen Programms angesehen, auch nicht als Orte des Austausches für Kunstproduktion oder als Gelegenheit, zu einer öffentlichen Debatte zu verhelfen, die vielleicht genau so wichtig ist, wie ausgestellte Kunst. Stattdessen handelt es sich um ein eher neues Phänomen, das als unabhängige Initiative vor allem von den Künstlern selbst ausgeht, wie etwa die

Die Residenzprogramme werden selten als Teil eines institutionellen Programms angesehen, auch nicht als Orte des Austausches für Kunstproduktion oder als Gelegenheit, zu einer öffentlichen Debatte zu verhelfen, die vielleicht genau so wichtig ist, wie ausgestellte Kunst. Stattdessen handelt es sich um ein eher neues Phänomen, das als unabhängige Initiative vor allem von den Künstlern selbst ausgeht, wie etwa die

Internationale Residenz für Argentinische Künstler (RIAA), El Basílico, das in 2009 schloss, oder das Residenzprogramm Urra, das seit 2010 existiert.

Aber auch hier zeichnet sich eine Veränderung ab: langsam schaffen Programme wie das CIA (Centro de Investigación Artística) eine interdisziplinäre Bildungsplattform für das Schaffen von Wissen, und auch das auf Workshops basierte Programm LIPAC (Laboratorio de Investigación en Prácticas Artísticas; Labor für die Investigation von Gegenwarts Kunst) am Centro Cultural Rojas an der Universität Buenos Aires spielt nun eine wichtige Rolle für den internationalen Austausch und dient als Forum für die Diskussion von Kunstproduktion allgemein.

Seit seiner Einweihung 2001 ist das MALBA (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires) in den Jahren der Wirtschaftskrise für die Kunstszene zu einem wichtigen Ort der Stabilität geworden. Das Gebäude mit der Glasfassade war das erste, speziell zu diesem Zweck gebaute Museum. Es herbergt eine wichtige Lateinamerika-

riano Luna und Moira Aguirrezabal, die ihre Galerie im Jahr 2008 eröffneten, haben ihre Kunstkollegen aus dem Untergrund in frühen Jahren unterstützt, indem sie ihre eigene, weitreichendere Reputation einsetzten. Daneben sind viele weitere ansprechende Galerien aufgetaucht, wie etwa die kürzlich eröffnete Galerie Ignacio Liprandi Arte Contemporáneo (2009), die eine Auswahl an interessanten Künstlern wie etwa Tomas Espina, Pablo Accinelli und Adriana Bustos bietet, von welchen die beiden Letztgenannten Solo-Shows an der letzten ArteBa zeigen konnten.

Obwohl der Prozess, internationale Beziehungen zu Stiftungen aufzubauen, langsam verläuft, haben sich grossräumige private Museen wie etwa die Fundación Federico Jorge Klemm, die Fundación Telefónica und Amalia Fortabat als renommierte Kunstinstitutionen etabliert. Letztere hat ihre Türen 2008 unter einem prachtvollen, speziell angefertigten Glasgewölbe in Puerto Madero geöffnet und gilt als eine der grossen Gönnerinnen für Kunst in

terstützung für sozial ausgerichtete Projekte von Seiten des Fondo Nacional de las Artes (Nationaler Kunstfonds), des Kulturministeriums oder der diversen Ministerien und Stadtämter kann sich aufgrund politischer Wechsel und behördlicher Uneinigkeiten ändern; plötzlich werden Leute ersetzt von anderen Angestellten, die vielleicht die Idee eines Projekts nicht mehr unterstützen etc. Dies führt zu einer Kultur der überstürzten und billigen Produktionen, und da nichts sicher ist und es schwierig ist, langfristige Projekte zu planen, müssen die meisten Künstler ihre Kollektive und unabhängigen Kunsträume zu einem grossen Teil mit eigenen Investitionen realisieren.

In einem Bürogebäude aus dem frühen 20. Jahrhundert in der zentralen Strasse Peru befindet sich das *Oficina Proyectista*, ein kleiner Ausstellungsraum abseits ausgetretener Pfade. Dieser von Künstlern geführte Raum, der von Sonia Neuburger und Pablo Caracuel gegründet wurde, ist ein reger Begegnungsort und bietet Platz für diverse Schauen, die kontinuierlich auf monatlicher Basis stattfinden.

In der Avenida Santa Fe wurde ein vormals karges Einkaufszentrum in einen offenen Raum für künstlerisches Schaffen umgewandelt, in dem sich grafische Modedesigner, Studios von Künstlern, textile Workshops, Kunstgalerien, Buchhandlungen und ein kleiner Kleiderladen namens greens befinden. An diesem kreativen Ort dient die Galerie Mite dem Grafikdesigner Nicolás Barraza als Arbeitsplatz. Als er zusammen mit Marina Alessio auf die Idee kam, einen Kunstraum nahe der Strasse zu schaffen, grünten sie einen spielerischen Ort, «wo alles passieren kann». Die Nachfrage war da, das sahen sie, unter anderem wollten ihre Freunde ausstellen, und hier bot sich ihnen die Möglichkeit, einen Platz zu schaffen, wie er von institutioneller Seite nicht bereitgestellt wurde. Die Energie des Duos treibt nun ein reges Programm an Ausstellungen an, das fast monatlich wechselt. Sie finanzieren ihre Ausstellungen mit ihren eigenen Arbeiten. An einer Wand des Purr Buchladens hinter der gegenüberliegenden Tür befindet sich ein weiterer Ausstellungsraum. Purr ist Marina Alessios eigene Firma und bietet neben Katalogen, Kunststempel und Fotobüchern auch kleine, feine Ausgaben unabhängiger Verlage, Fanzine, zum Verkauf.

Die Produktionskosten für Kunst sind sehr tief in Argentinien, aber das hält neue Kunstplätze und Initiativen nicht von lebhaftem und konstantem Wachstum ab. Die professionalisierte Kunstszene muss sich in punkto Arbeitsbedingungen entwickeln und fairer werden, so dass Künstler wie auch unabhängige Kuratoren und Kritiker für ihre Arbeit entlohnt werden. Zudem sollen Reisestipendien eingerichtet werden und es sollte möglich werden, nicht nur auf private korporative Fonds zurückzugreifen, damit weniger kontrollierter und freierer Arbeiten verwirklicht werden kann. Wenn eine kommerzielle Galerie einen Kunstkritiker beauftragt, bringt dies möglicherweise auch das Risiko mit sich, dass die potentiell kritische Rolle der Kuratoren, die immer wieder für die gleichen privaten Institutionen arbeiten oder auch für kommerzielle Galerien, die ihre eigenen Ideen herabsetzen, um andere Grenzen auszuloten. Diese Prozesse befinden sich im Wandel; während mehr und mehr Projekte des Austauschs geschaffen werden, wird Bildung und Kommunikation zwischen den verschiedenen Bereichen ermöglicht, und dies kann die Szene hoffentlich soweit begünstigen, dass sie sich zu einer offeneren und internationaleren entwickeln wird.

Die private Fundación Proa, eine La Boca *Kunstballe* die sich mit hohen internationalen Standards messen kann, ist im Rahmen ihrer Ausstellungsproduktion auf die permanente Unterstützung des Italienschen multinationalen Unternehmens Techtint angewiesen.<sup>4</sup> Im Buchladen der Fundación Proa findet man Bücher des Verlagshauses Eloisa Cartonera, einem im Nebenhaus gelegenen progressiven Publikationsprojekt, das 2003 vom Künstler Javier Barilaro, Fernanda Laguna und dem Dichter Washington Cucurto als Reaktion auf und Kampfansage an die neoliberale wirtschaftliche Vorherrschaft initiiert wurde.<sup>5</sup>

«ICH DENKE NUR AN DIE ARBEIT VON HEUTE, VON EINEM TAG ZUM NÄCHSTEN»<sup>6</sup>. Die bescheidene Un-

<sup>1</sup> Aus: Andrea Giunta Poscrisis; *Arte argentino después de 2001*, p. 26 (freie Übersetzung).

<sup>2</sup> Ein Beispiel ist die Schau *Collective Creativity* des Kroatischen Kuratorenteams WHW im Fridericianum, Kassel 2005, an dem unter anderem Gruppen wie Etceterá, GAC (Grupo de Arte Callejero) und TPS (Taller Popular de Serigrafía) teilnahmen.

<sup>3</sup> Obwohl eine Schlüsselinstitution wie das Centro de Artes Visuales im Instituto Di Tella, einem dynamischen Raum unter der Leitung des prominenten Theoretikers Jorge Romero Brest, weitaus experimentellere partizipative Projekte für die damalige Zeit gezeigt hat.

<sup>4</sup> Die Fundación Proa wurde im November 2008 in einem neuen, exklusiven Gebäude der Italienschen Architekten Caruso-Tornicella wiedereröffnet. Sie wurde 1996 in einem alten klassischen Gebäude gegründet, das im Hafenbezirk La Boca und in der Nachbarschaft eines Italienschen Einwandererquartiers liegt.

<sup>5</sup> Sie haben die sogenannten *cartoneros* eingebunden – Kartonsammler, die auf der Strasse arbeiten, ein Phänomen, das auf den ökonomischen Kollaps 2001 und die Zunahme der Armut folgte. Das Projekt ist genossenschaftlich, die Initiatoren bezahlen den *cartoneros* für ihren Karton das Fünffache dessen, was ihnen Recyclingfirmen bieten. Dann drucken und produzieren sie eine kleine Anzahl Ausgaben von Büchern mit handgemalten Kartoneinbänden, vor allem von aufsteigenden, aber auch von bereits etablierten Autoren.

<sup>6</sup> Washington Cucurto zur Zukunft des Projektes Eloisa Cartonera, in «Profile of Eloisa Cartonera», in einem Interview mit Tomás Bril für den New Internationalist.

*Marianna Garin ist freischaffende Kuratorin und Autorin und lebt in Stockholm und Buenos Aires. Sie schreibt regelmässig für Zeitschriften, Bücher und Ausstellungskataloge.*



## AGENDA

GARAGE

CHESA

DANIEL ROBERT HUNZIKER | SEASON OPENING: SEPTEMBER 3, 6-9 P.M.  
EXHIBITION: SEPTEMBER 4-NOVEMBER 6  
OPENING HOURS: TUE-FRI 2 P.M.-7 P.M., SAT 11 A.M.-5 P.M.

JAMES HOWELL | OPENING: AUGUST 6, 6-8 P.M. | EXHIBITION: AUGUST 7-SEPTEMBER 5  
OPENING HOURS: TUE-SAT 4-6.30 P.M. OR BY APPOINTMENT

IMPRESSUM  
REDAKTION: MARGARETA VON BARTHA/RETO THÜRING | ÜBERSETZUNGEN: KATHARINA HUTTER DOSHI/SIBYLLE BLÄSI/ANJA-ELENA BRANDIS  
LEKTORAT: ANJA-ELENA BRANDIS | KONZEPT/GESTALTUNG: HARTMANNSCHWEIZER.CH | LITHOGRAFIE: BILDPUNKT AG | DRUCK: B&K OFFSET-  
DRUCK GMBH | PAPIER: CYCLUS, 70GM2 | NÄCHSTE AUSGABE NR. 04/2010: OKTOBER 2010 | EDITORS: MARGARETA VON BARTHA/RETO THÜRING |  
TRANSLATIONS: KATHARINA HUTTER DOSHI/SIBYLLE BLÄSI/ANJA-ELENA BRANDIS | EDITORIAL OFFICE: ANJA-ELENA BRANDIS | CONCEPT/  
DESIGN: HARTMANNSCHWEIZER.CH | LITHOGRAPHY: BILDPUNKT AG | PRINT: B&K OFFSETDRUCK GMBH | PAPER: CYCLUS, 70GM2 | NEXT EDITION  
NR. 04/2010: OKTOBER 2010

# 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