



VON BARTHA
QUARTERLY REPORT 01/09



EINLEITUNG INTRODUCTION

ES GAB SO VIEL LOB UND ANERKENNUNG FÜR DIE ERSTE AUSGABE UNSERER ZEITSCHRIFT, DASS ICH ERRÖTE. THERE HAD BEEN SO MUCH PRAISE AND APPRECIATION FOR THE FIRST ISSUE OF OUR MAGAZINE THAT I BLUSHED. NUR EIN NEGATIVER KOMMENTAR: JEMAND HATTE BEIM VERSUCH, DEN UMSCHLAG ZU ÖFFNEN, EINE SCHERE HOLEN MÜSSEN, DA SICH DIE VERPACKUNG NICHT MIT DEN ZÄHNEN (!) ÖFFNEN LIESS. ONLY ONE NEGATIVE COMMENTARY: ONE PERSON HAD TO GO AND GET A SCISSOR BECAUSE HE WAS UNABLE TO TEAR OPEN THE WRAPPER WITH HIS TEETH (!). ES IST WAHR, ER HAT DAFÜR EXTRA ANGERUFEN! IT'S TRUE, HE SPECIALLY TELEPHONED ON ACCOUNT OF THIS. JETZT PACKEN WIR DIE ZEITUNG IN PAPIER – ABER SENDEN DIESER PERSON KEINE ZU. NOW WE ARE WRAPPING THE MAGAZINE IN PAPER – BUT WE WILL NOT SEND ON TO THIS PERSON. MAN BEREITET SICH AUF HÄRTERE ZEITEN VOR UND ERHÄLT NUR SCHLECHTE NACHRICHTEN AUS DER PRESSE. PREPARATIONS FOR MORE DIFFICULT TIMES ARE UNDER WAYS, WHILE THE NEWS IN THE MEDIA IS ALL BAD. IN KRISENGESCHÜTTELTEN ZEITEN ZUMINDEST FÜR EINEN MOMENT DER LIEBENSWÜRDIGEN LEICHTIGKEIT DES SEINS VERFALLEN; FÜR DIESES UNTERFANGEN HABEN WIR GABRIELE THULLER DAZU EINGELADEN, SICH IN DIESER AUSGABE MIT DEM THEMA «KITSCH» AUSEINANDERZUSETZEN. TO SUCCUMB IN THESE CRISIS-RIDDEN TIMES FOR A MOMENT TO THE CHARMING LIGHTNESS OF BEING WE HAVE IN THIS ISSUE INVITED GABRIELE THULLER TO TAKE A CLOSER LOOK AT THE SUBJECT OF “KITSCH”. UNTER DER SCHILLERNDEN OBERFLÄCHE DES KITSCHS VERBIRGT SICH EIN PHÄNOMEN, DAS ENG MIT UNSEREM ALLTAG VERWOBEN IST UND MANCHERLEI BERÜHRUNGSPUNKTE MIT DER BILDENDEN KUNST AUFWEIST. BENEATH THE GLOSSY SURFACE OF KITSCH HIDES A PHENOMENON THAT IS CLOSELY INTERTWINED WITH OUR EVERYDAY LIFE AND WHICH FEATURES VARIOUS POINTS OF CONTACT WITH THE FINE ARTS. ALS NEUE KORRESPONDENTIN DÜRFEN WIR MERET ERNST BEGRÜSSEN, REDAKTORIN FÜR KULTUR UND DESIGN BEI DER RENOMMIERTEN SCHWEIZER ZEITSCHRIFT «HOCHPARTERRE». AS A NEW CORRESPONDENT WE WELCOME MERET ERNST, EDITOR FOR CULTURE AND DESIGN AT THE NOTED SWISS MAGAZINE “HOCHPARTERRE”. SIE WIRD MIT IHRER DESIGN-KOLUMNE DAS SPEKTRUM DER ZEITSCHRIFT SINNVOLL ERWEITERN UND KNÜPFT DAMIT AN EIN INTERESSENSGEBIET AN, DAS – NEBEN DER KUNST – UNSERE ZWEITE PASSION UND EIN ELEMENTARER BESTANDTEIL DER GALERIE VON BARTHA IST. WITH HER COLUMN ON CULTURE AND DESIGN SHE WILL EXPAND THE SPECTRUM OF OUR MAGAZINE APPROPRIATELY AND SET UP A LINK TO A FIELD OF INTEREST THAT – NEXT TO ART – IS OUR SECOND PASSION AND A CONSTITUENT PART OF THE GALERIE VON BARTHA. GERRY JOHANSSON WAR LARS ENGLUNDS FAVORIT FÜR DIE FOTOGRAFIEN SEINER ARBEITEN; JOHANSSON DOKUMENTIERTE AUCH ENGLUNDS GROSSE RETROSPEKTIVE IM MODERNA MUSEET IN STOCKHOLM 2005 UND ES FREUT UNS SEHR, SEINE BILDER IN DIESER AUSGABE ZEIGEN ZU KÖNNEN. GERRY JOHANSSON WAS LARS ENGLUND'S FAVOURITE PHOTOGRAPHER FOR HIS WORK. JOHANSSON DOCUMENTED ENGLUND'S MAJOR RETROSPECTIVE AT THE MODERNA MUSEET IN STOCKHOLM IN 2005; WE ARE VERY PLEASED THAT WE ARE ABLE TO SHOW HIS PICTURES IN THIS ISSUE OF THE MAGAZINE.

MARGARETA VON BARTHA

GET IN TOUCH:
LESERBRIEFE@VONBARTHA.COM

TITELSEITE/FRONTCOVER:
ANDREW BICK, LONDON-CUT OUTS OF
BALINSKELLIGS-WRAPPED#4 (DETAIL),
PENCIL, MARKER PEN AND WATERCOLOUR
ON CUT PAPER, 2008, 30.5 X 40.5 CM

TEXT: ANNETTE HOFFMANN

AUF DER BESCHLEUNIGUNGSBAHN DER ABSTRAKTION



JENS WOLF, «OHNE TITEL. 08.73», ACRYL AUF SPERRHOLZ, 2008, 170 X 250 CM

JENS WOLF SIND VIELE ABSTRAKTE ARBEITEN ZU GLATT. DESHALB RAMPONIERT ER SEINE WERKE ABSICHTLICH: ALS OB DAS ZERSTÖREN NUR EINE ANDERE FORM DES GESTALTENS SEI.

Jens Wolf kann sich freuen. Das Revival der abstrakten Malerei hat auch eine Revision der Moderne und der 1950er und 60er Jahre mit sich gebracht. Ausstellungen und Kataloge sind die Folge. So schnell werden dem in Berlin lebenden Künstler also nicht die Motive ausgehen. Er selbst nennt einige seiner Arbeiten ein wenig deskriptiv «Coverversionen». Aber vielleicht muss man Musik gemacht haben, um dies sagen zu können. Jens Wolf jedenfalls hat als Schlagzeuger in einer Band gespielt.

Wen der 1967 geborene Jens Wolf covert, ist so offensichtlich, dass mehr dahinter stecken muss. Seine akkurat gemalten Kreissegmente, die spitz zulaufenden Strahlenbündel und perspektivisch verkürzte Winkel erinnern an die geometrische Abstraktion, an Hardedge, an Maler wie Frank Stella, Kenneth Noland, aber auch an Max

Bill. Immer sind es Stilrichtungen, die auf jede persönliche Handschrift verzichten und sich auf wenige Farben beschränken. Eine Werkreihe Wolfs setzt sich konkret mit Josef Albers' «Hommage to the square» auseinander. Jens Wolfs Bilder sind ähnlich grafisch wie die von Tomma Abts, Peter Peri oder Florian Pumhösl. Man hat der zeitgenössischen Abstraktion schon des Öfteren vorgeworfen, nur dekorativ zu sein. Und schön, geradezu unwahrscheinlich schön, sind die Arbeiten von Jens Wolf wirklich. Wer das flache Querformat «Ohne Titel. 08.73» betrachtet, aus dessen linker oberer Ecke schwarze, helle und orangefarbene Strahlenbündel hervorschiessen, fühlt sich ein wenig wie ein Teilchen auf einer Beschleunigungsbahn, so atemberaubend ist die Dynamik. So ästhetisch sie sein mögen, glatt sind die Werke von Jens Wolf nie. Wolf malt mit Acryl, seltener mit Lack auf mehrere Millimeter dickem Sperrholz. Markierungen vom Grafitstift bleiben ebenso sichtbar wie die Maserung des Holzes, die Jens Wolf als eigenen Farbwert einsetzt. Manchmal bearbeitet er den Untergrund mit

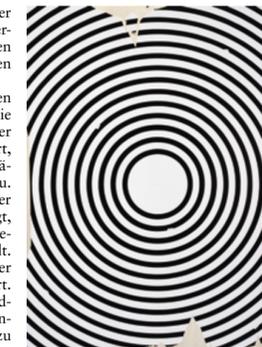
Spraylack und Holzleim, so dass eine Patina entsteht, als würde das Bild Gebrauchsspuren aufweisen. Die Motive wirken fragmentarisch, es scheint, dass er nach dem Malen beim Abziehen der Klebebänder gleich die Farbe mitgenommen hätte. Viele der Holzplatten hat Wolf mit Absicht beschädigt und die Kanten der Bildträger abgebrochen. Als ob das Zerstören nur eine andere Form des Gestaltens sei.

ZUKUNFT DES GESEHENWERDENS. Die Bilder der «Cold Abstraction» seien ihm zu glatt und wenn er sie ramponiere, sei das eine Form der Kritik, sagt Jens Wolf. Mit Ironie hat seine Malweise dennoch wenig zu tun. Ziemlich konsequent bildete sich diese bereits am Ende seines Studiums bei Helmut Dörner an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe aus. Ende der 90er Jahre entdeckte er Noland, Stella und Ryman für sich und begann mit Pappe, Silikon und Klebeband Wandarbeiten zu schaffen. Die Dünne des Sperrholzes, mit dem er mittlerweile arbeitet, ist nichts anderes als die grösstmögliche

Annäherung an die Wand. Indem er die Kanten des Bilduntergrundes zerstört, wird die Wand zur logischen Fortsetzung des Bildes in den offenen Raum.

Überhaupt sind Wolfs Arbeiten denkbar paradox. So überträgt er die schablonenartigen Motive aus der Kunstwissenschaft in die Gegenwart, fügt ihnen aber, indem er sie beschädigt, eine eigene Vergangenheit hinzu. Es ist, als ob er dem Versprechen der Moderne einen Kommentar hinzufügt, der von ihrem Scheitern und der Begrenztheit ihrer Autonomie erzählt. Wolf selbst jedoch entscheidet, was er covert und dass er es wieder zerstört. Dadurch scheinen die Bilder irgendwie im Zwischenbereich von Vergangenheit und Gegenwart verortet zu sein; vielleicht in der Zukunft des Gesehenwerdens. Clyfford Still hat 1952 über die Tradition in der Malerei geschrieben: «Die Huldigung, die man ihr entgegenbringt, ist eine Totenfeier.» Jens Wolf bricht mit ihr und öffnet die Tradition gleichermassen zur Zeit und zum Raum hin.

PHOTOS BY JENS ZIEHE



JENS WOLF
«OHNE TITEL. 08.70»
ACRYL AUF SPERRHOLZ, 2008
237 X 172 CM

TEXT: ANNETTE HOFFMANN

RIDING THE ACCELERATOR OF ABSTRACTION

JENS WOLF THINKS THAT MANY WORKS ARE TOO SLICK. THEREFORE, HE PURPOSELY DEMOLISHES HIS ART, AS IF THE ACT OF DESTRUCTION WERE ANOTHER FORM OF DESIGN.

Jens Wolf can be pleased. The revival of abstract painting has brought with it a revision of Modernism and of the 1950s and 60s. Exhibits and catalogues have come in its wake. It will be some time before the Berlin artist will be short of subjects. He himself refers to some of his works a little cheekily as “cover versions”. But perhaps one needs to have made music to be able to say this. Jens Wolf, in any case, used to play drums in a band.

What Jens Wolf, born in 1967, covers is so obvious that there must be more to it. His precisely painted circle segments, bands of colour tapering to a point and angles shortened in perspective call to mind geometric abstraction and hard-edge painting, as well as painters like Frank Stella and Kenneth Noland, but also Max Bill. These are always styles that forego any personal signature and that limit themselves to only a few colours. In one work series Wolf specifically engages with Josef Albers' “Hommage to the Square”.

Jens Wolf's paintings are graphic, similar to those of Tomma Abts, Peter Peri or Florian Pumhösl. Occasionally one has accused contemporary abstraction of being only decorative. And beautiful, in fact incredibly beautiful, is what the works of Jens Wolf really are. Looking at the flat horizontal format of the painting “Untitled. 08.73” where from the left upper corner a bunch of black, bright and orange rays burst forth one is apt to feel like being a particle on an acceleration lane, that's how breathtaking the dynamics are. As aesthetic as Jens Wolf's works may be they are never slick. Mark paintings with acrylic paints, less frequently with lacquer on plywood several millimetres thick. Marks made by the lead pencil remain visible as does the grain of the wood which Wolf uses as a colour

value in its own right. Sometimes he works the painting ground with spray lacquer and wood glue thereby creating a patina suggesting previous use of the picture. The subjects appear fragmented, it appears as if on finishing the painting he had pulled off also some of the colour when he removed the adhesive tapes. Wolf deliberately damaged many of the wooden boards and broke off the edges. As if destroying was only another form of creating.

FUTURE OF BECOMING VISIBLE. The paintings of cold abstraction Jens Wolf finds too slick; when he vandalises them it is a form of critique, he says. Nevertheless there is little irony apparent in his painting style. That had emerged already quite distinctly towards the end of his studies with Helmut Dörner at the Staatliche Akademie der Bildenden Künste in Karlsruhe. In the late 90s he discovered Noland, Stella and Ryman and started to make wall paintings with cardboard, silicone and adhesive tape. The thinness of plywood, with which he now works, is nothing else but the greatest possible closeness to the wall. By tearing the edges of the painting ground the wall becomes the logical continuation of the picture.

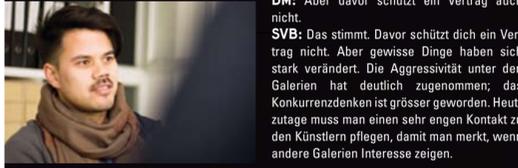
As it is Jens Wolf's works are exceedingly paradoxical. He transposes fixed motifs from art history into the present, but by damaging them he adds to them a particular past. It is as if he were adding a commentary to the promise of Modernism that tells of its failure and the limitation of its autonomy. Wolf himself, however, decides what he covers and the fact that he destroys it again. As a result his paintings seem to be situated somewhere between past and present, perhaps in the future of becoming visible. Clifford Still wrote in 1952 about tradition in painting: “The veneration one brings to it is a requiem mass”. Jens Wolf breaks with tradition, opening it up equally to time and space.

GALERIESYSTEME



DEUTSCH

RT: Welches sind die Grundvoraussetzungen, die gegeben sein müssen, damit Ihr mit einem Künstler eine Zusammenarbeit beginnt?
SVB: Meinst Du, wie ein Künstler den Weg zur Galerie findet?
RT: Nein, ich will über die Faktoren sprechen, die bei der Entscheidung für eine langfristige Zusammenarbeit mit einem Künstler wichtig sind.
DM: Grundsätzlich sind wir bei der Künstlerauswahl sehr zurückhaltend. Inhaltlich müssen die Werke durch eine spannende Auseinandersetzung mit der Gegenwart überzeugen.
RT: Muss ein Künstler in ein bestehendes Programm hinein passen, oder reicht es, wenn seine künstlerische Arbeit überzeugt?
JCG: Beide Aspekte spielen eine Rolle. Oft fehlen gewisse Notwendigkeiten, die wichtig sind, um in diesem Geschäft erfolgreich zu sein. Andere Künstler dagegen bieten vielleicht alles, was man objektiv zum Erfolg braucht, zwischenmenschlich würde es auch funktionieren, aber für meine Galerie kommen sie dennoch nicht in Frage, weil sie mich einfach persönlich, um Inhalt der Arbeit her, zu wenig interessieren.



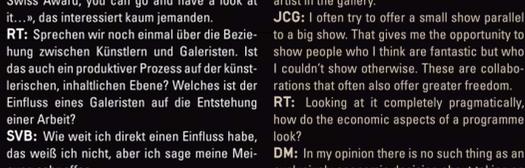
DM: Dass es auch zwischenmenschlich klappt ist enorm wichtig.
JCG: Ein weiterer, dritter Aspekt: das Programm sollte in der Art seiner Zusammenstellung eine gewisse Vielfalt bieten.
SVB: Man muss spüren, dass der Künstler den Drang hat, weiter zu machen und dass die Kunst für ihn nicht einfach ein zeitlich beschränktes Ausprobieren ist.
JCG: Es gibt zum Beispiel Personen, die eine fantastische Diplomarbeit schaffen...
SVB: ... und dann merkt man, da kommt einfach nichts mehr Neues.
DM: Man kann die Künstler auch über eine gewisse Zeit hin beobachten und mit ihnen in Kontakt bleiben.
SVB: Jede Galerie hat diejenigen Künstler, die sie repräsentiert, und dann viele Künstler, die man auf die unterschiedlichsten Arten kennengelernt hat. Man beobachtet dann weiter und merkt vielleicht an einem gewissen Punkt, dass man sich vorstellen könnte, in der Galerie ein Projekt mit diesem Künstler zu realisieren.
JCG: Ich versuche oft, parallel zu einer großen Show, auch eine kleinere Show laufen zu lassen. Das gibt mir die Möglichkeit, Leute zu zeigen, die ich fantastisch finde aber sonst nicht zeigen könnte. Kollaborationen, bei denen man oft auch mehr Freiheit hat.
RT: Wie sieht es, ganz pragmatisch gesehen, mit der wirtschaftlichen Ebene eines Programms aus?
DM: Einen rein wirtschaftlichen Entscheid, ob man einen Künstler aufnimmt oder nicht, gibt es meiner Meinung nach nicht.
JCG: Man macht vielleicht wirtschaftlichere Ausstellungen.
DM: Man muss sicher auch kommerziellere Ausstellungen machen, um damit auch die nicht so kommerziellen Künstler finanzieren zu können.

(Zustimmung)
RT: Es gibt heute Galerien, die Künstler mit Verträgen zu binden versuchen.



ENGLISH

SVB: Ich erschrecke immer, wenn ich solche Verträge oder Consignments sehe.
DM: Im Normalfall sind solche Verträge überflüssig. Schlussendlich muss das zwischenmenschliche Verständnis stimmen. Die einzige Ausnahme ergibt sich, wenn eine andere Galerie und Produktionskosten im Spiel sind.
RT: Aber dann macht man diese Verträge mit einer anderen Galerie und nicht mit den Künstlern.
SVB: Es gibt Galerien, die Verträge mit ihren Künstlern machen. Da steht dann immer wahn-sinnig viel drin: zum Beispiel, dass diese Galerie die Hauptvertretung in der Schweiz hat. Der Kommissionsprozentsatz wird festgelegt etc. Das gibt es oft, aber wir verzichten darauf.
JCG: Je mehr Galerien es gibt, desto größer wird der Druck. Ich merke durchaus, dass sich am Anfang so etwas wie einen «Chaotenbonus» bekommen habe. Jetzt muss man gewisse Sachen einfach beherrschen. Wenn man mit einem Künstler eine Zusammenarbeit startet – mit oder ohne Vertrag – dann muss man heute schon sehr professionell arbeiten.
SVB: Heute ist es doch viel eher so, dass, wenn ein Künstler einen gewissen Status erreicht hat, sich auch andere Galerien für ihn zu interessieren beginnen. Es kommt dann auch manchmal dazu, dass ein Künstler eine Galerie verlässt.
DM: Aber davor schützt ein Vertrag auch nicht.
SVB: Das stimmt. Davor schützt dich ein Vertrag nicht. Aber gewisse Dinge haben sich stark verändert. Die Aggressivität unter den Galerien hat deutlich zugenommen; das Konkurrenzdenken ist grösser geworden. Heutzutage muss man einen sehr engen Kontakt zu den Künstlern pflegen, damit man merkt, wenn andere Galerien Interesse zeigen.



DM: Dass es auch zwischenmenschlich klappt ist enorm wichtig.
JCG: Ein weiterer, dritter Aspekt: das Programm sollte in der Art seiner Zusammenstellung eine gewisse Vielfalt bieten.
SVB: Man muss spüren, dass der Künstler den Drang hat, weiter zu machen und dass die Kunst für ihn nicht einfach ein zeitlich beschränktes Ausprobieren ist.
JCG: Es gibt zum Beispiel Personen, die eine fantastische Diplomarbeit schaffen...
SVB: ... und dann merkt man, da kommt einfach nichts mehr Neues.
DM: Man kann die Künstler auch über eine gewisse Zeit hin beobachten und mit ihnen in Kontakt bleiben.
SVB: Jede Galerie hat diejenigen Künstler, die sie repräsentiert, und dann viele Künstler, die man auf die unterschiedlichsten Arten kennengelernt hat. Man beobachtet dann weiter und merkt vielleicht an einem gewissen Punkt, dass man sich vorstellen könnte, in der Galerie ein Projekt mit diesem Künstler zu realisieren.
JCG: Ich versuche oft, parallel zu einer großen Show, auch eine kleinere Show laufen zu lassen. Das gibt mir die Möglichkeit, Leute zu zeigen, die ich fantastisch finde aber sonst nicht zeigen könnte. Kollaborationen, bei denen man oft auch mehr Freiheit hat.
RT: Wie sieht es, ganz pragmatisch gesehen, mit der wirtschaftlichen Ebene eines Programms aus?
DM: Einen rein wirtschaftlichen Entscheid, ob man einen Künstler aufnimmt oder nicht, gibt es meiner Meinung nach nicht.
JCG: Man macht vielleicht wirtschaftlichere Ausstellungen.
DM: Man muss sicher auch kommerziellere Ausstellungen machen, um damit auch die nicht so kommerziellen Künstler finanzieren zu können.

(Zustimmung)
RT: Es gibt heute Galerien, die Künstler mit Verträgen zu binden versuchen.

ROUND TABLE

- JEAN-CLAUDE FREYMOND GUTH (JCG)
- DAVIA MAAG (DM)
- RETO THÜRING (RT)
- STEFAN VON BARTHA (SVB)

JCG: Ich finde es wichtig, dass man einen jungen Künstler günstig verkaufen kann. Man muss die Sammler, welche die Kunst früh kaufen, vielleicht nicht gerade belohnen, aber sie sollten die Arbeiten des Künstlers zu einem günstigen Preis erwerben können.
JCG: Both aspects play a role. Often certain necessary aspects that are important in order to be successful in this business are lacking. Other artists on the other hand offer perhaps everything that an artist, seen objectively, needs in order to be successful, the interpersonal relations would also be working well, but for my gallery they are still out of the question because in terms of the content of the work they do not personally interest me enough.
DM: It's very important that the interpersonal relations work.
JCG: There is a further, a third aspect: a programme should in the way it is put together offer a certain variety.
SVB: One must sense that the artist has the desire to further develop and that it is not only a temporary experiment for him.
JCG: For instance, there a people who produce a fantastic thesis...
SVB: ... and then one realises that nothing new follows.
DM: One can observe the artists for a while and stay in contact with them.
SVB: Every gallery has the artists it represents and then a large number of artists one has met in a variety of ways. One continues to observe and then perhaps realises at a certain point that one can imagine doing a project with this artist in the gallery.
JCG: I often try to offer a small show parallel to a big show. That gives me the opportunity to show people who I think are fantastic but who I couldn't show otherwise. These are collaborations that often also offer greater freedom.
RT: Looking at it completely pragmatically, how do the economic aspects of a programme look?
DM: In my opinion there is no such thing as an exclusively economic decision about taking an artist on or not.
JCG: Perhaps one does more commercial exhibits.
DM: One has to do more commercial exhibits also in order to be able to finance the less commercial artists.



THEOREM, STABIL, 2008, SINTERED STAINLESS STEEL, H: 40 CM

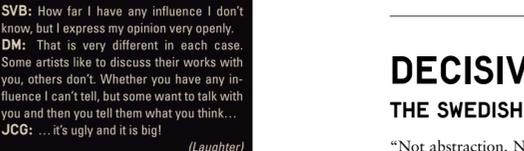
CHESA
 LARS ENGLUND
 03.04.2009 - 30.04.2009

TEXT: CHRISTOPH SCHÜTTE

ENTSCIEDEN ZWISCHEN ALLEN STÜHLEN

DER SCHWEDISCHE KÜNSTLER LARS ENGLUND

»Not abstraction. Not concretism. Not minimalism. Not even post-minimalism.« Lars Nitve, Direktor des Moderna Museet in Stockholm und einstiger Leiter der Tate Modern, brachte es zur Eröffnung der großen Retrospektive vor ein paar Jahren gleichsam ex negativo auf den Punkt: Das Werk Lars Englunds lässt sich eben nicht auf einen eingängig plakativen und den Kriterien des Kunstmarkts konformen Nenner bringen. Und ist doch in der ihm eigenen Konsequenz, in der mit spielerischer Leichtigkeit sich artikulierenden Konzentration auf Raum und Volumen, Transparenz und Verdichtung, Leichtigkeit und Schwere und also auf genuin bildhauerische Fragen alles andere als unentschieden. Zwar sind die Bezüge vornehmlich zum Minimalismus einerseits und zur konstruktiv-konkreten Kunst andererseits nicht zu übersehen. Folgt die Struktur seiner filigranen, zugleich raumgreifenden wie schwebend leichten Skulpturen stets klaren und nachvollziehbaren Regeln; vertraut der 1933 geborene Künstler, der Schweden 1978 bei der Biennale in Venedig vertreten durfte, im Kern dem ebenso überschaubaren wie variationsreichen Vokabular der Geometrie und der Verwendung von – nicht selten indus-



SVB: How far I have any influence I don't know, but I express my opinion very openly.
DM: That is very different in each case. Some artists like to discuss their works with you, others don't. Whether you have any influence I can't tell, but some want to talk with you and then you tell them what you think...
JCG: ... it's ugly and it's big!
(Laughter)
DM: Others know exactly what they are happy with, what they want to exhibit and what not.
SVB: There are galleries where the gallerist has no longer any personal contact with the artists, but has only co-workers who have been employed to look after the artists. I think that is no longer what a gallery is about, that's a business then.
DM: It is your space and the artist is the person who produces work for it, that brings about collaboration. And that which emerges at the end is the result of his and your work.
JCG: For me this discussion with the artists is extremely important. After all I have to be the broker for their works, I have to be able to talk to other people about them. For that I need a unique story and that is what will then interest people or not.



TEXT: CHRISTOPH SCHÜTTE

ENTSCIEDEN ZWISCHEN ALLEN STÜHLEN

DER SCHWEDISCHE KÜNSTLER LARS ENGLUND

triel gefertigten – Materialien und einmal gefundenen, in unterschiedlichen Kontexten molekularer Strukturen gleich wiederholt zur Anwendung gebrachten Elementen. Bei genauerer Betrachtung freilich zeigt sich Englund mit seinem nach malerischen Anfängen gleichsam ex negativo auf den Punkt: Das Werk Lars Englunds lässt sich eben nicht auf einen eingängig plakativen und den Kriterien des Kunstmarkts konformen Nenner bringen. Und ist doch in der ihm eigenen Konsequenz, in der mit spielerischer Leichtigkeit sich artikulierenden Konzentration auf Raum und Volumen, Transparenz und Verdichtung, Leichtigkeit und Schwere und also auf genuin bildhauerische Fragen alles andere als unentschieden. Zwar sind die Bezüge vornehmlich zum Minimalismus einerseits und zur konstruktiv-konkreten Kunst andererseits nicht zu übersehen. Folgt die Struktur seiner filigranen, zugleich raumgreifenden wie schwebend leichten Skulpturen stets klaren und nachvollziehbaren Regeln; vertraut der 1933 geborene Künstler, der Schweden 1978 bei der Biennale in Venedig vertreten durfte, im Kern dem ebenso überschaubaren wie variationsreichen Vokabular der Geometrie und der Verwendung von – nicht selten indus-

DECISIVELY BETWEEN ALL LABELS

THE SWEDISH ARTIST LARS ENGLUND

TEXT: CHRISTOPH SCHÜTTE

»Not abstraction. Not concretism. Not minimalism. Not even post-minimalism.« Lars Nitve, director of the Moderna Museet in Stockholm and previously head of the Tate Modern, put it *ex negativo* in a nutshell at the opening of the big retrospective a few years ago: Lars Englund's work does not lend itself to be put in an easily comprehensible category conforming to the criteria of the art market. And yet the work is in its constancy, in the with playful lightness articulated concentration on space and volume, transparency and density, lightness and heaviness, thus on the essence of sculpture, anything but indecisive. It is true that references primarily to minimalism on one hand and constructive-concrete art on the other can not be overlooked. While the structure of his filigree sculptures, large yet light as if floating, is always based on clear and replicable rules, the artist, who was born in 1933 and who was chosen to represent Sweden at the Venice Biennale in 1978, fundamentally trusts the in its core manageable but also varied vocabulary of geometry and the use of – at times industrially produced – materials and elements of molecular structures in various contexts, which having them found once he has then used repeatedly. On closer examination, however, it becomes obvious that Englund, who started out as a painter, does indeed not fit in with any label with his work that since the 1960s has steadily developed in its relationship to and exploration of space. And he is obviously feeling perfectly fine right here: beyond stylistic, thematic or genre-specific conventions. While the formally reduced, bent, folded and lacquered aluminium sheets of the "Stabil" works automatically point to minimalism and not least to certain late, only recently at the Documenta in Kassel rediscovered works of Charlotte Posenske, the "Borderlines" or the "Kluster" with their balls dancing like soap bubbles in space appear in spite of their strictly rational analytical structure as delicate and potentially freely organisable drawings in space, pure poetry in action.



TEXT: CHRISTOPH SCHÜTTE

ENTSCIEDEN ZWISCHEN ALLEN STÜHLEN

DER SCHWEDISCHE KÜNSTLER LARS ENGLUND

triel gefertigten – Materialien und einmal gefundenen, in unterschiedlichen Kontexten molekularer Strukturen gleich wiederholt zur Anwendung gebrachten Elementen. Bei genauerer Betrachtung freilich zeigt sich Englund mit seinem nach malerischen Anfängen gleichsam ex negativo auf den Punkt: Das Werk Lars Englunds lässt sich eben nicht auf einen eingängig plakativen und den Kriterien des Kunstmarkts konformen Nenner bringen. Und ist doch in der ihm eigenen Konsequenz, in der mit spielerischer Leichtigkeit sich artikulierenden Konzentration auf Raum und Volumen, Transparenz und Verdichtung, Leichtigkeit und Schwere und also auf genuin bildhauerische Fragen alles andere als unentschieden. Zwar sind die Bezüge vornehmlich zum Minimalismus einerseits und zur konstruktiv-konkreten Kunst andererseits nicht zu übersehen. Folgt die Struktur seiner filigranen, zugleich raumgreifenden wie schwebend leichten Skulpturen stets klaren und nachvollziehbaren Regeln; vertraut der 1933 geborene Künstler, der Schweden 1978 bei der Biennale in Venedig vertreten durfte, im Kern dem ebenso überschaubaren wie variationsreichen Vokabular der Geometrie und der Verwendung von – nicht selten indus-

DECISIVELY BETWEEN ALL LABELS

THE SWEDISH ARTIST LARS ENGLUND

TEXT: CHRISTOPH SCHÜTTE

»Not abstraction. Not concretism. Not minimalism. Not even post-minimalism.« Lars Nitve, director of the Moderna Museet in Stockholm and previously head of the Tate Modern, put it *ex negativo* in a nutshell at the opening of the big retrospective a few years ago: Lars Englund's work does not lend itself to be put in an easily comprehensible category conforming to the criteria of the art market. And yet the work is in its constancy, in the with playful lightness articulated concentration on space and volume, transparency and density, lightness and heaviness, thus on the essence of sculpture, anything but indecisive. It is true that references primarily to minimalism on one hand and constructive-concrete art on the other can not be overlooked. While the structure of his filigree sculptures, large yet light as if floating, is always based on clear and replicable rules, the artist, who was born in 1933 and who was chosen to represent Sweden at the Venice Biennale in 1978, fundamentally trusts the in its core manageable but also varied vocabulary of geometry and the use of – at times industrially produced – materials and elements of molecular structures in various contexts, which having them found once he has then used repeatedly. On closer examination, however, it becomes obvious that Englund, who started out as a painter, does indeed not fit in with any label with his work that since the 1960s has steadily developed in its relationship to and exploration of space. And he is obviously feeling perfectly fine right here: beyond stylistic, thematic or genre-specific conventions. While the formally reduced, bent, folded and lacquered aluminium sheets of the "Stabil" works automatically point to minimalism and not least to certain late, only recently at the Documenta in Kassel rediscovered works of Charlotte Posenske, the "Borderlines" or the "Kluster" with their balls dancing like soap bubbles in space appear in spite of their strictly rational analytical structure as delicate and potentially freely organisable drawings in space, pure poetry in action.

IT'S JUST PERFECT! REALLY!:

On the vessels of Anna Dickinson

BEAUTY HAS TO DO WITH PERFECTION; AND WITH ETERNITY. ANNA DICKINSON'S VESSELS ARE CONCERNED WITH ALL THREE CATEGORIES.

In the last century, it seems that the idea of beauty in the visual arts was pushed aside in the ever onward march of Modernism and post-Modernism. Why? Modernism seemed to want to be more; more rational, yet enigmatic; more pure, yet mystical; and finally, in some cases more sublime, but in all generally less beautiful. After all it was the cultural movement of the industrial revolution. For the 18th century philosopher Immanuel Kant, the beautiful elicits a "disinterested satisfaction". By the 20th century, the Modernist critic Clement Greenberg, inspired by Kant and paraphrasing Matisse, would compare painting to being merely an arm-chair for the tired businessman.

On the whole, beautiful things today seem to be really quite useless, or at least are considered rather frivolous. It gets worse; these things usually cost a lot of money, so they are beautiful, frivolous, and expensive. But beautiful things can also be perfect, otherwise why call them "beautiful". In some cases they are so perfect that one wishes to put them on a plinth or in a display case, thus further underlining their lack of function.

In the critical language today, "pretty" or "beautiful" do not play much of a part and could even be considered pejorative. Notions of beauty now seem best advanced in Hollywood and fashion rather than through Art. This does not seem to be really a rational argument; then again Beauty is regarded as being far too frivolous to be rational. Yet the vast majority of people seem to equate art with beauty. The painter and theorist, Jeremy Gilbert-Rolfe sets beauty in a differential relationship to a contemporary technological sublime; it is frivolous and, thus, uncontrollable. He says "Derrida, following Condillac, has discussed the frivolous as the one concept which the dictionary cannot manage, since a serious definition of frivolity is an oxymoron, which means that it is literally the only idea which the fundamental institution of serious discourse – the dictionary being seriousness as such – can't contain. To theorize beauty as frivolous, then, is to describe it as that which one can't get past quickly except by forgetting that it's the one element in one's thinking that eludes the regime of definition under which every other concept that one knows and uses is happy to labour."

NOT FASHIONABLE. Anna Dickinson's vessels are also beautiful, yet they are not fashionable. In fact these objects are really quite straight forward. They are vessels. Note that I use the word "vessels" rather than "vases"; a vase suggests a use value, and this is not Dickinson's intent. Some may mistake them for vases, as they take the structure of something that contains, that holds, but vessels have historically been objects for far more than just holding mere flowers – beautiful as they are. They have been carriers for water, holders of ashes, wine receptacles and, most importantly, vessels of communication from this mortal coil to that other more ethereal place. Yes, we call them pots, vases, receptacles, jars, urns and so on, but they embody meaning and purpose; they are artworks. A quick tour of the British Museum will show you that the vessel has been more than just a functional object; though you should note that through the ages all these things have been nothing less than beautiful. So it is with Dickinson's.

A vast majority of these structures come from the tradition of ceramics, with the stories painted on their clay surfaces. Here Dickinson foxes us by not emerging from that particular tradition, rather she trained at the Royal College to work with glass, and it is the obdurate nature of this particular material – both solid and fragile – that imbues her objects with their particular gravitas. Constantly experimenting with other materials (e.g. wood and metal), with a core of glass, her vessels are self-contained (no pun), unyielding, physical and silent. Hence on one level, they somewhat resemble the high Modernist idea of a thing; and even more so, when you consider the industrial appearance of some of the pieces. There is a timelessness quality to be found here, yet they also recall the "styles" and ideas of other modern periods: Art Deco, Vasarely. These things have no use value except to be.

Unlike painting, sculpture and other contemporary modes of Art, Dickinson's artmaking falls very much into the category of "applied art" because of the material and her adherence to this structure. In Greece, vessels have had names like *amphora* (storage), *krater* (wine or water bowl), *kylix* (cup) and *hydra* (water jar), each denoting the specific function of that form, but Dickinson's names are descriptive of their form; for example, *Purple Vessel with*



▲ ANNA DICKINSON'S DESK WITH SKETCHPAD
▲ ANNA DICKINSON IN HER STUDIO



ANNA SHOWING US A PAGE OF HER IDEA BOOK

Cocobolo Lid or Hexagonal Vessel with Steel or Cast Vessel with Zinc. They name what they are. This provides some insight into Dickinson's thinking. They have no use; which is one of the work's great ironies. Like the high Modernist artwork, where narrative has been displaced for a heightened awareness of materiality and form becomes part of the discourse, these vessels' structure take their nature from a functional everyday object (vases, mugs, jars) and call into question its very own history and identity. It is Dickinson's skill that renders such things useless, yet the structure recalls the history of this object. Hence these vessels stand uneasily between form and function, and it is here that Dickinson subverts our thinking. Despite the fact that they appear functional, the ideas embodied in these objects, which have been described as "expressiveness and monumental [in] character", call into question their identity as vessel and reach towards being thing-in-itself.

Does this uncertainty make the work any less beautiful? Does the solid nature of these things make them less frivolous? Can we even say they are frivolous because of their lack of use value? Isn't it better to just say that beautiful things can be surprisingly "unproductive"? Can one even associate beauty with production? To return to Kant, who is today deeply unfashionable, beauty, he says, is "the object of an entirely disinterested satisfaction." And that I believe is what we find in Dickinson's vessels; they are beautiful.

In Gilbert-Rolfe's view, the "history of beauty is a history of reason feeling threatened by it. The beautiful has always been irredeemable. Detached from what it fascinates by what makes it fascinating, it persists in being resistant to (whatever) power that seeks to administer it, in terms which have remained essentially the same if not from the start then from very early on. Schiller may claim that beauty falls short of the achievements of reason, but does not see that as a moral shortcoming."

In this world that we inhabit today, we still need the beautiful things to locate and differentiate against the sublime (in Gilbert-Rolfe's theoretical thinking), but also to remind us that in our increasingly digitized world beauty is a very much earth-bound desire. Sure there is digitized joy to be found in the ether, but things reassure us that it is all there. Here and now.

In the "White Cube" in the Chesa in S-chanf, Anna Dickinson's works were shown to their best advantage. An exhibition in February 2009 presented five particularly large vessels; it was "the finest exhibition I have ever done", said Anna afterwards.

ES IST EINFACH PERFECT! WIRKLICH!

Über die Gefässe Anna Dickinsons

SCHÖNHEIT HAT MIT PERFEKTION ZU TUN; UND MIT DER EWIGKEIT. ANNA DICKINSONS GEFÄSSE HANDELN VON ALLEN DREI KATEGORIEN.

Im letzten Jahrhundert scheint die Idee der Schönheit in den visuellen Künsten vom steten Vormarsch der Moderne und Postmoderne an den Rand gedrängt worden zu sein. Warum? Der Modernismus will mehr sein: rationaler, und doch rätselhafter; puristischer, und dennoch mystischer; und schliesslich in mancher Hinsicht erhabener, aber im Allgemeinen weniger schön. Letztlich handelt es sich um die kulturelle Bewegung der industriellen Revolution. Für Immanuel Kant, Philosoph des 18. Jahrhunderts, evoziert das Schöne ein «Wohlgefallen ohne alles Interesse». Im 20. Jahrhundert vergleicht der moderne Kritiker Clement Greenberg – von Kant inspiriert und Matisse paraphrasierend – die Malerei mit dem Sessel eines müden Geschäftsmanns.

Insgesamt scheinen schöne Dinge heute ziemlich nutzlos zu sein oder zumindest als eher frivol zu gelten. Es kommt noch schlimmer; das Schöne kostet üblicherweise viel Geld, so dass es nicht nur schön, und belanglos, sondern auch teuer ist. Aber schöne Dinge können auch vollkommen sein – wieso sonst sollte man sie «schön» nennen? In manchen Fällen sind sie so perfekt, dass man sich wünscht, sie auf einen Sockel oder in eine Vitrine zu stellen, um ihre Zwecklosigkeit noch zusätzlich hervorzuheben.

In der heutigen kritischen Sprache spielen die Begriffe «hübsch» oder «schön» keine grosse Rolle, ja sie werden sogar pejorativ verwendet. Der Schönheitsbegriff scheint nun vorwiegend von Hollywood und der Mode gepachtet, statt von der Kunst. Dies scheint kein wirklich vernünftiges Argument zu sein; andererseits wird Schönheit als etwas angesehen, das viel zu frivol ist, um vernünftig zu sein. Dennoch scheint eine grosse Mehrheit der Leute Kunst mit Schönheit gleichzusetzen. Der Maler und Theoretiker Jeremy Gilbert-Rolfe setzt Schönheit in eine differentielle Beziehung zum gegenwärtigen technologischen Erhabenen; es ist belanglos, und darum uneindämmbar. Er sagt: «Derrida, Condillac folgend, hat das Frivole als ein Konzept diskutiert, das vom Wörterbuch nicht bewältigt werden kann, weil eine Definition einem Oxymoron gleichkommen würde, denn das Frivole ist buchstäblich die einzige Idee, die von der bestimmenden Institution des ersten Diskurses – dem Wörterbuch als Inbegriff der Seriosität – nicht eingebunden werden kann. Schönheit als frivol zu denken heisst demnach, sie als etwas zu beschreiben,



BLACK CUT VESSEL WITH ALUMINIUM ANODISED RIM, 2008, H: 39.5 CM, W: 19.5 CM



CLEAR CUT VESSEL WITH SOLID SILVER LINER, 2008, H: 34 CM, W: 36 CM

das man nicht überwinden kann, ausser indem man vergisst, dass es das eine Element im eigenen Denken ist, das sich jenem Regime des Definierens unter dem jedes andere Konzept, das man kennt und gebraucht, freudig arbeitet, entzieht.»

NICHT MODISCH. Die Gefässe von Anna Dickinson sind auch schön, aber nicht modisch. Diese Gegenstände sind vielmehr relativ geradlinig, direkt. Sie sind Gefässe. Beachten Sie, dass ich den Begriff des Gefässes und nicht jenen der Vase verwende; der zweite Begriff legt einen Nutzwert nahe, und das entspricht nicht Dickinsons Absicht. Manche mögen ihre Objekte als Vasen missverstehen, als Gebilde, die etwas beinhalten, die etwas in sich fassen, bei Gefässen aber handelt es sich um historische Perspektiven um Objekte, die höheren Zwecken dienen, als nur Blumen zu fassen – schön, wie sie sind. Sie fanden Verwendung als Behältnisse für Wasser und Asche, als Weinkrüge und, was am allerwichtigsten ist, als Kommunikationsgefässe zwischen den Wirren des irdischen Lebens und jenem anderen, himmlischeren Ort. Ja, wir nennen sie Töpfe, Vasen, Behälter, Tiegel, Urnen und so weiter, aber sie tragen eine Bedeutung und einen Zweck; sie sind Kunstwerke. Ein kurzer Gang durch das British Museum zeigt, dass das Gefäss mehr gewesen ist, als nur ein funktionales Objekt; obwohl bemerkt werden muss, dass diese Gegenstände über die Jahrhunderte hinweg zweifellos prächtig gewesen sind. Das selbe gilt für Dickinsons Gefässe.

Der grösste Teil dieser Objekte ist verankert in der Tradition der Keramik, in der Geschichten auf tönernen Oberflächen gemalt wurden. Dickinson aber verwirrt uns, indem sie nicht aus dieser Tradition schöpft, sondern sich auf ihre Zeit am Royal College

beruft, als sie sich auf Arbeiten mit Glas spezialisierte. Es ist die unangenehme Natur dieses Materials – zugleich solid und fragil – das ihre Objekte mit einer besonderen Gravitas auszeichnet. Stets mit anderen Materialien (wie etwa Holz und Metall) experimentierend und mit einem Kern aus Glas, schafft Dickinson Gefässe, die im wahrsten Sinne des Wortes in sich geschlossen, unangenehm, körperhaft und still sind. Auf der einen Ebene scheinen Dickinsons Objekte somit der Idee des Dinges nach dem Verständnis des High Modernism zu entsprechen, erst recht wenn man das industrielle Aussehen einiger ihrer Stücke bedenkt. In ihnen offenbart sich eine Qualität der Zeitlosigkeit, aber andererseits erinnern sie auch an die Stilrichtungen und Ideen verschiedener moderner Epochen: Art Deco, Vasarely. Diese Objekte haben keinen anderen Zweck als zu sein.

Anderer als die Malerei, Bildhauerei und andere Modi der Gegenwartskunst fällt Dickinsons Schaffen wegen des Materials und ihrem Festhalten an einer Struktur eindeutig in die Kategorie «angewandte Kunst». In Griechenland trugen Gefässe Namen wie *amphora* (Aufbewahrung), *krater* (Wein oder Wasserschale), *kylix* (Becher) und *hydra* (Wasserkrug), und diese Namen bezeichneten die spezifische Funktion der jeweiligen Form. Dickinsons Namen jedoch sind deskriptiv: *Purple Vessel with Cocobolo Lid* oder *Hexagonal Vessel with Steel* oder *Cast Vessel with Zinc*. Sie benennen, was sie sind. Dies gibt einen Einblick in Dickinsons Denken. Ihre Objekte haben keinen Nutzen – eine der grossen Ironien ihres Werks. Wie die Kunstwerke der hohen Moderne, die das Erzählen durch ein gesteigertes Bewusstsein für Materialität ersetzen und die Form zum Teil des Diskurses machen, so findet die Struktur dieser Gefässe ihren Ursprung in einem alltäglichen

Objekt (Vase, Becher, Krug) und stellt seine Geschichte und Identität in Frage. Es ist Dickinsons Können, das ihre Gefässe zwecklos erscheinen lässt, aber die Struktur erinnert dennoch an die Geschichte des Objekts. Damit stehen die Gefässe unruhig zwischen Form und Funktion, und genau hier scheint Dickinson unser Denken zu untergraben. Trotz der Tatsache, dass sie zweckmässig erscheinen, verkörpern ihre Gefässe Ideen, die – beschrieben als «expressiv und monumental in ihrem Wesen» – ihre eigene Identität als Gefäss in Frage stellen und danach streben, ein Ding an sich zu sein.

Macht diese Unbestimmtheit das Werk weniger schön? Macht die solide Natur diese Objekte weniger frivol? Können wir sogar sagen, dass sie frivol sind wegen ihres fehlenden Nutzwerts? Ist es nicht besser einfach zu sagen, dass schöne Gegenstände überraschend «unproduktiv» sein können? Kann man Schönheit überhaupt mit Produktivität assoziieren? Um zu Kant zurückzukehren, der heute als zutiefst unmodern gilt, ist Schönheit das Objekt eines «Wohlgefallens ohne alles Interesse». Und das ist, wie ich glaube, was wir in Dickinsons Gefässen finden; sie sind schön.

Nach der Auffassung Gilbert-Rolfes ist «die Geschichte der Schönheit eine Geschichte des Verstandes, der sich durch das Schöne bedroht fühlt. Das Schöne ist schon immer «unentwirrbar» gewesen. Losgelöst von dem, was es fasziniert, und dem, was es faszinierend macht, besteht das Schöne darin, sich jedweder Gewalt zu widersetzen, die es zu verwalten versucht, und dies auf eine Art und Weise, die im Wesentlichen immer gleich geblieben ist, wenn nicht von Beginn weg, dann doch von sehr früh an. Schiller behauptet zwar, dass Schönheit die Leistungen der Ratio nicht erreichen kann, aber er sieht dies nicht als ein moralisches Defizit.»

In der Welt, in der wir heute leben, brauchen wir noch immer schöne Dinge, um (gemäss Gilbert-Rolfes Theorem) das Erhabene zu lokalisieren und einzugrenzen, aber auch um uns selbst daran zu erinnern, dass Schönheit in unserer zunehmend digitalisierten Welt ein zutiefst erdgebundenes Verlangen ist. Natürlich lassen sich im Äther digitale Freuden finden, aber es sind *die Dinge*, die uns versichern, dass wirklich alles da ist. Hier und jetzt.

IM «WHITE CUBE» IM CHESA IN S-CHANF KAMEN ANNA DICKINSONS ARBEITEN GANZ BESONDERS ZUR GELTUNG. EINE AUSSTELLUNG IM FEBRUAR 2009 ZEIGTE FÜNF SPEZIELL GROSSE GEFÄSSE; ES WAR «DIE SCHÖNSTE AUSSTELLUNG, DIE ICH JE GEMACHT HABE» MEINTE ANNA DANACH.

SHERMAN SAM IS AN ARTIST AND WRITER BASED IN LONDON AND SINGAPORE.



RED CUT VESSEL WITH SOLID SILVER LINER AND BLACK STEEL LINER, 2008, H: 23 CM, W: 28.5 CM

PHOTOS OF THE VESSELS BY ALAN TABOR

LAUFTRAINING FÜRS KUNSTWERK



IM RÜCKBEZUG AUF DIE KINETISCHE KUNST DER 60ER UND 70ER JAHRE KONSTATIERTE DER IN DRESDEN LEBENDE SEBASTIAN HEMPEL PRÄZISIERUNGSBEDARF. NICHT ETWA DER KUNSTGESCHICHTLICHEN REZEPTION DER WERKE, SONDERN DER WERKE SELBST MIT IHREN TECHNISCHE UNZULÄNGLICHKEITEN.

In der Kunst lief auch schon mehr. Genau genommen ist sogar alles enorm starr: Im Tafelbild gezwungenermaßen, eine Skulptur bleibt ohnehin immer am selben Ort stehen, und Performance- und Videokünstler entscheiden sich oft willentlich für den Stillstand. Das war auch schon anders: In den 60er und 70er Jahren etwa, als die kinetischen Künstler Bewegung in die Kunststasis brachten. Jesus Rafael

Soto, Victor Vasarely oder der noch aktive François Morellet liessen ihre Werke hin- und herrumpeln oder durch Drehung dröhnen. Und genau das war gleichzeitig das Problem: «Die Exponenten der kinetischen Kunst waren oft so enthusiastisch über ihre neuen, beweglichen Ideen, dass sie vergassen, diese auch ästhetisch passend und nicht als höllische Krachmacher umzusetzen. Es gibt nichts Schlimmeres als eine kinetische Gesamtschau!» Das sagt ausgerechnet der in Dresden lebende Sebastian Hempel, dessen Werke selbst nicht still sitzen können: «Ich habe da Präzisionsbedarf gesehen und mir eine Wiederaufnahme dieser Strategien mit neueren technischen Mitteln vorgenommen – kinetische Kunst hat heute ohnehin eine viel bessere technische

Grundlage.» Auf dieser hat Hempel ein Werk entwickelt, in dem die Kunst nach fast vierzigjährigem Stillstand wieder ganz unzerlegt laufen lernt.

Auch schon mal so gut, dass sie einem entkommt: Bei der Arbeit «Display 45» (2007) etwa, die in der Ausstellung «The Spell of Systems» bei von Bartha zu sehen war, werden runde Elemente in einem Flachtank durch eine Pumpe in Umlauf gebracht. Die Polarisationsfolie auf dem Glas sorgt dafür, dass die Kreise so plötzlich sichtbar werden, wie sie wieder verschwinden. Während diese Tafelbildmutation bei aller visuellen Unberechenbarkeit noch harmlos daherkommt – und wieder geht –, können einem Hempels Skulpturen ganz schön nahe kommen. Der 1971 Geborene ist nicht umsonst ausgebildeter Bildhauer,

nur dass seine Bildnisse manchmal zurückhauen: Der «Kubus» von 2002 etwa bewegt sich bedrohlich rumpelnd – hier gehört der Ton integral zur Arbeit – auf den Besucher zu. Der White Cube zeigt hier Zähne, die Hebelkräfte des Mechanismus hebeln gleichzeitig den ganzen Raum aus.

PROMPTE REAKTION. Weniger physisch herausfordernde Skulptur als vielmehr «ein einziges Gewusel, ein Plasma», wie es Hempel nennt, stellt die Arbeit «Strom» von 2006 dar. Hier werden gelbe Trassenbänder durch einen Mechanismus zum Wadeln gebracht. Würde die an sich feste Form des «Kubus» nur durch die Bewegung aus den Angeln gehoben, formt hier erst die raschelnde Bewegung einen Körper aus dem schlaffen Bändergewirr. Gar auf die Bewegung des Betrachters als Auslöser angewiesen ist eine weitere Arbeit, die neben «Strom» in der aktuellen Ausstellung zu sehen ist: Hier hat Hempel das Tafelbild auf die Panoramalänge von zehn Metern aufgezogen: «Ich will damit auf die ungeheure Länge der Galerie reagieren.» Geht man daran vorbei, bricht die Oberfläche des monochrom weissen Wandbildes plötzlich in Lamellen auf und wird schwarz – ein dunkler Streifen läuft dem Betrachter durchs Bild nach. Eigentlich das perfekte Gegenstück zu Martin Creeds «Work No. 850», das aus einem Sprinter bestand, der letztes Jahr regelmässig durch die Tate Britain rannte. Während sich dort die alten Meister vom vorbeiziehenden Sportler nicht aus der ölgetränkten Ruhe bringen liessen, würde Hempels Bild bei jeder Runde prompt reagieren.

Es bleibt nicht die einzige Arbeit Hempels, die mit dem Schaffen des Briten korrespondiert: Hatte Hempel bei «Innen/Aussen» (1999) Fenster mit Jalousien in strenger Kadenz durchsichtig und undurchsichtig gemacht, besteht eine aktuelle Arbeit Creeds aus einem Vorhang, der kontinuierlich auf- und zugeht. Den Turner Prize hatte Creed 2001 gewonnen, indem er im Ausstellungsraum das Licht an- und ausgehen liess; mit der neuen, viereinhalb Meter hohen «Lichtwand» aus Neonröhren will Hempel dagegen das natürliche Licht, das durch das Sheddach in den Galerieraum am Kantenfeldplatz fällt, «herabsaugen», wie er es nennt: In regelmässigen Ab-

ständen zuckt ein Lichtreflex von oben herab durch die Skulptur hindurch.

Während aber bei Creed der maschinelle Aspekt hinter das Konzept zurücktritt, bleibt die Faszination für das Technische in den Arbeiten des Dresdners sichtlich eingeschrieben, wenn auch nicht auf Anhieb sichtbar: «Es macht mir einfach Spass, solche Dinge zu bauen», so Hempel. Und während Hempels Werke Strom brauchen, braucht Creeds Londoner «Werk» Puste. Das ist nicht der einzige Unterschied zwischen Mensch und Maschine: Wir können noch so lange trainieren, ein Bewegungsmelder hat immer noch die bessere Reaktion. Und wir können noch so fest die Augen zusammenkniffen, aus dem Gewusel der Trassenbänder von «Strom» werden wir nie das einzelne Band aussortieren können – der Effekt solcher Arbeiten beruht ganz unverfroren auf der Langsamkeit unserer Augen. Statt uns entgegenzulaufen ist uns Hempels Kunst immer einen Schritt voraus und die Skepsis an der Maschinität der heutigen Zeit schwingt und rattert unweigerlich mit. Denn auch in dieser Hinsicht hat die kinetische Kunst aktuell noch mehr Berechtigung als in den 60er und 70er Jahren: Vom Farbmischen bis zum Geigenspiel – Maschinen und Computer erledigen heute die meisten Arbeiten viel präziser als das ungenaue Tier Mensch. Das wird den Genuss der Präzision und die Freude an den visuellen Überraschungscoups der Arbeiten Hempels nicht mindern. Aber man wird sich doch bewusst, dass uns seine Werke, wenn es hart auf hart käme, bald überrunden würden.

- 1 STROM, 2006/2009, DRIVES, ALUMINIUM, TRACE BAND, 300 X 420 X 120 CM/ LICHTTURM, 2009, NEON LAMPS, ALUMINIUM, 4300 X 160 X 20 CM/ SCHATTENWAND, 2008/2009, MOTION DETECTOR, DRIVES, 206 X 10000 X 6 CM
- 2 ARTIST DURING BUILD UP
- 3 PARAVANT, 2006, PLEXIGLASS, POLARISATIONFOIL, ALUMINIUM, DRIVES, 225 X 300 X 40 CM
- 4 LICHTTURM, 2009, NEON LAMPS, ALUMINIUM, 4300 X 160 X 20 CM



PHOTOS BY MARK NIEDERMAN

TRAINING FOR ART

LOOKING BACK TO THE KINETIC ART OF THE 1960S AND 70S SEBASTIAN HEMPEL IN DRESDEN EXPRESSED A NEED FOR GREATER PRECISION. NOT OF THE RECEPTION OF THE WORKS BY ART HISTORY, BUT OF THE WORKS THEMSELVES WITH THEIR TECHNICAL SHORTCOMINGS.

Time was when more was going on in art. Strictly speaking, everything is exceedingly rigid: in a panel painting of necessity, a sculpture stays always in the same spot, and performance and video artists often deliberately choose motionlessness. Times have not always been like this: in the 1960s and 70s, for instance, when the kinetic artists brought movement to stasis in art. Jesus Rafael Soto, Victor Vasarely or the still active François Morellet let their works clatter back and forth or drone owing to rotating elements. And exactly that was also the problem. «The exponents of kinetic art often were so enthusiastic about their new ideas about movement in art that they forgot to transform them into something aesthetically fitting and not just into hellish noise makers. There is nothing worse than a kinetic group show!». This is coming from, of all people, Sebastian Hempel in Dresden whose works themselves can not sit still: «I saw a need for precision and decided to take these strategies up again, using newer technical means – kinetic art has today a far better technical foundation.» Based on this Hempel has developed a work in which art, after standing still for almost 40 years, is uninhibitedly learning to move again.

So quickly at times that it can't be caught: in the work «Display 45» (2007) for instance, seen in the exhibition «The Spell of Systems» at the von Bartha gallery, movement generated by a pump makes round elements circulate in a shallow tank. The polarisation sheet adhering to the glass

causes the circles to become as suddenly visible as suddenly as they disappear. While this panel painting mutation in spite of its visual unpredictability still appears and disappears again without causing any disquiet, Hempel's sculptures can be another matter. The artist, who was born in 1971, is not for nothing a trained sculptor, only that his sculptures sometimes strike back. The «Kubus» of 2002 moves towards the viewer while rumbling threateningly – here the sound is an integral part of the work. The «White Cube» displays teeth, the leverage forces of the mechanism at the same time lever the entire room.

PROMPT REACTION. A less physically challenging sculpture but rather «a singular teeming mass, a plasma», as Hempel calls it, is the work «Strom» from 2006. Yellow marking tapes are made to sway mechanically. If the solid form of the «Kubus» was lifted only through motion out of its hinges, the rustling movement here forms a body out of the tangle of limp tapes. A further work, seen next to «Strom» at the current exhibit, even depends on the viewer to trigger the movement. Here Hempel has stretched out the panel painting to a panorama length of ten meters. «I want to react with this to the incredible length of the gallery». As one walks past the monochromatic white picture the surface suddenly opens up into slats and turns black – a dark stripe follows the viewer

GARAGE

SEBASTIAN HEMPEL
13.02.09 – 17.04.09



along the picture. It is a perfect counterpart to Martin Creed's «Work No. 850» which featured a sprinter who ran through the Tate Modern last year at regular intervals. While old masters were not perturbed there in their oil-drenched calm by the sportsman running past, Hempel's picture would have promptly reacted on each round.

It is not the only work by Hempel that corresponds with what the British artist does: if Hempel had with «Innen/Aussen» made windows with blinds of rhythmically alternating transparent and opaque slats, Creed has a work of a curtain which continually opens and closes. Creed won the 2001 Turner Prize for letting the light go on and off in the exhibition space; with the new 4.5 m high «Lichtwand» made of neon tubes Hempel wants to «suck down», as he calls it, the natural light that falls from the shed roof of the gallery space at Kantenfeldplatz. At regular intervals a light reflex flashes from above into and through the sculpture.

But while Creed subordinates the mechanical part to the concept, Hempel remains fascinated by the technical aspect featuring in his works, although they may not be at first glance perceptible. «I just enjoy building these things», Says Hempel. And while Hempels works need electricity, Creed's London «Werk» needs puffs of air. That is not the only difference between man and machine: we can be training as long as we want a movement indicator will still have the better reaction. And we can screw up our eyes as much as we want we will never be able to single out an individual tape from the tape mass of «Strom» – the effect of works such as these relies simply on the slowness of our eyes. Instead of coming towards us Hempel's art is always one step ahead, without fail vibrating and rattling with scepticism about the ubiquity of machines in our time. Even on this level there is more justification for kinetic art today than in the 60s and 70s. From mixing colours to playing the violin, machines and computers perform most work processes much more precise than the not so accurate animal that is man. That will not diminish the appreciation of the precision and the enjoyment of the visual surprises offered by Hempel's works. But one can't help being aware that if push came to shove his works would soon cut ahead of us.

WELTSICHT DESIGN// WORLD VIEW DESIGN



PHOTO BY PIET HENDRIKSE

Q DRUM – WATER TRANSPORTATION MADE EASIER

d

Wieso entwerfen die weitaus meisten Designer Produkte, Dienstleistungen und Prozesse, die höchstens 10 Prozent der Weltbevölkerung erreichen? Was ist mit den anderen 90 Prozent, mit geschätzten 6,03 Milliarden Menschen? Seit zwei Jahren tourt in Amerika und Kanada eine Ausstellung durch Designmuseen, die diese dringende Frage an eine ganze Berufsgruppe stellt: «The Other 90%», kuratiert von Cynthia E. Smith vom Cooper-Hewitt National Design Museum New York. Die Fakten sind bekannt. Mindestens drei Milliarden Menschen haben keinen Zugang zu sauberem Wasser und Nahrung, verfügen über keine Behausung, sind von den weltumspannenden Märkten des Wissens und der Waren ausgeschlossen. Wie befriedigt man in dieser Welt des asymmetrisch verteilten Wohlstands Bedürfnisse, die grundlegender nicht sein können: Die nach frischem Grundwasser, am auch in der Trockenperiode die Felder zu pflügen. Nach Schutz vor Malaria. Nach Kochgelegenheiten, ohne die letzten Bäume dafür abzufackeln. Nach Zugang zum World Wide Web. Ist das eine Frage des Designs? Ja. Design ist weit mehr als die Suche nach der schönen, funktionalen Form. Bietet aber auch nicht die eine Lösung des Problems, die in einer komplexen Welt sowieso kaum je gefunden wird, ohne gleich neue Probleme zu schaffen. Design kann die Welt nicht retten, keine Angst, und nicht jede Designerin soll ihre Kunden aufgeben und in die Entwicklungszusammenarbeit einsteigen. Die von Cynthia E. Smith zusammengetragenen Projekte – Wasserpumpen, Transportmöglichkeiten, Notunterkünfte, Hörgeräte, der 100-Dollar Computer von One Laptop per Child, solarbetriebene Leuchten, Malaranetze und viele mehr – verfolgen denn auch unterschiedliche Absichten, und gewiss sind nicht alle frei von Widersprüchen. Zuallererst der einer jeden Zusammenarbeit: Wer definiert das Bedürfnis und das Angebot, wer spricht mit, wer wird aussen vor gelassen? Welcher Wert wird ihm beigemessen? Was kostet es?

Dinge, die in jedem Designprozess geklärt werden müssen, lang bevor ein Vorschlag auf den Tisch kommt. Auch das macht «The Other 90%» deutlich. Design muss sich als diejenige Disziplin behaupten, die den Unterschied macht. Klingt banal, wenn man das nur auf den Marktvorteil bezieht, die es einem Auftraggeber verschafft. Aber nicht, wenn Design wie bei einigen gezeigten Projekten den Unterschied zwischen Abhängigkeit und Selbsthilfe herstellen kann. Setzt allerdings voraus, dass sich diese Designer auf ihnen völlig fremde Lebenswirklichkeiten einlassen können.

Deshalb beendeten es, wenn an den einschlägigen Nachwuchsshows wie etwa an der Internationalen Möbelmesse Köln junge Designer in erster Linie das eigene Leben als Modell nehmen, um ihr Können daran zu beweisen. Dann liest man an ihren Entwürfen ab: Sie sind jung, unabhängig, leben in der Stadt, sind gut vernetzt, mobil, ebenso gut informiert, rechnen sich zur kulturellen Elite, wissen, wie man Aufmerksamkeit weckt und vielleicht schon bald einen Produzenten. Statt dass sie sich nur schon, sagen wir, den Grossbauern auf dem Land vornehmen, seine Bedürfnisse erfragen und mit ihm zusammen neue Angebote entwickeln. Oder mit der alkoholkranken Pflegerin in der Wohnung gegenüber, dem LKW-Fahrer oder der Kanzlerin.

Hinter den von Designern vernachlässigten 90 Prozent steckt vielleicht etwas, was für die Disziplin höchst beunruhigend ist: eine zu enge Weltsicht.

e

Why do most designers design products, services and processes which reach at most 10% of the world's population? What about the other 90% with an estimate of 6.03 billion people? For the last two years an exhibition has been touring the design museums of the US and Canada which addresses this question to an entire profession: «The Other 90%», curated by Cynthia E. Smith of the Cooper-Hewitt National Design Museum in New York. The facts are known. At least 3 billion people have no access to clean water and food, have no shelter and are excluded from the worldwide markets of knowledge and goods. How in our world of asymmetrically distributed prosperity are needs met that could not be more basic? The need for fresh drinking water that does not cause sickness, for ground water so that fields can be ploughed during dry spells. The need for protection against malaria. For cooking facilities, without having to burn the last trees for it. For access to the world wide web. Is that a question for design? Yes. Design is more than the search for the beautiful functional form. But does not a solution to the problem, which in a complex world cannot be found anyway, create right away new problems? Design cannot save the world, have no fear, and not every designer should give up her clients and enter development work. The projects brought together by Cynthia E. Smith – water pumps, transport solutions, emergency shelter, hearing aids, the 100 dollar computer from One Laptop per Child, solar powered lights, malaria nets and many more – pursue a variety of aims and not all are without contradictions. There is foremost the issue important to any kind of cooperation: who determines needs and supplies, who has a say, who is left out? How is the need evaluated? What are the costs? These are aspects that need to be sorted out in any design process long before a proposal is put on the table. That too is made clear by «The Other 90%». Design must assert itself as the discipline making a difference. That sounds banal if one only applies it to the market advantage benefiting the client. But not if design, as shown in some of the projects in the exhibit, is able to create the difference between dependency and self-help. The prerequisite for this, however, is the ability of the designer to be open to a completely different way and condition of life.

It is distressing therefore when at prominent young designer shows such as the International Cologne Furniture Fair the young designers take primarily their own lives as the model to demonstrate their proficiency. It can be read off their designs: they are young, independent, they live in the city, are well connected, mobile, well informed, they consider themselves part of the cultural elite, know how to get attention and soon perhaps a producer. Instead of only, let's say, talking with the large-scale farmer in the country, asking about his needs and then together with him developing new offers. Or talking with the alcoholic caretaker in the flat across the hall, or with the lorry driver or the chancellor.

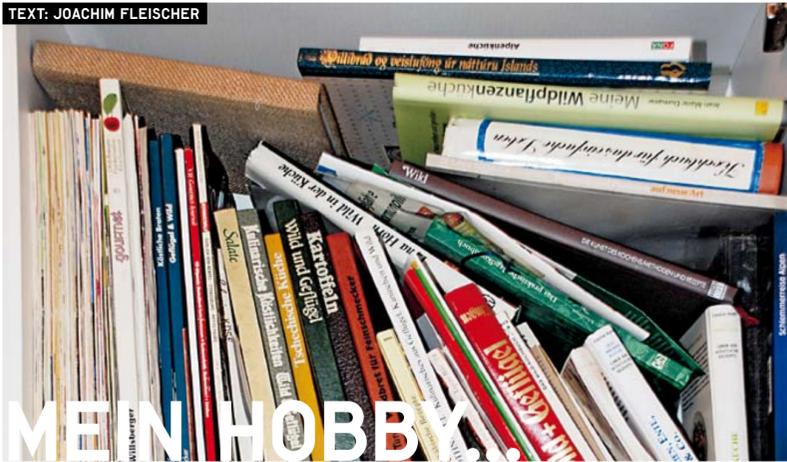
Behind the 90% neglected by the designers there is something that is extremely disquieting for the profession: a too narrow world view.

--> [HTTP://OTHER90.COOPERHEWITT.ORG/](http://OTHER90.COOPERHEWITT.ORG/)

--> [HTTP://BLOG.COOPERHEWITT.ORG/CATEGORY/DESIGN-FOR-THE-OTHER-90/](http://BLOG.COOPERHEWITT.ORG/CATEGORY/DESIGN-FOR-THE-OTHER-90/)

--> WWW.CENSUS.GOV/MAIN/WWW/POPCLOCK.HTML

TEXT: JOACHIM FLEISCHER



...ODER WARUM ICH WAHRSCHEINLICH DOCH KEIN HOBBY HABE...

Über den mir angetragenen Wunsch über mein Hobby zu schreiben, kam mir im ersten Augenblick kein Zweifel, dass ich ein solches hätte oder ausübe. Man hat ja seine Vorstellungen und Assoziationen durchaus im hobbykompatiblen Bereich. Das Betreiben eines Hobbys hat oft entspannende oder sonstige nützliche Nebenwirkungen. Dabei mutiert für mich der Begriff eher zu einem Begriff der Leidenschaft. Spontan kommen mir ein paar hobbyverdächtige oder leidenschaftsvoll ausgeübte Beschäftigungen in den Sinn.

Kochen? Irgendwas Entspannendes... vielleicht das *Wandern?* Oder doch das *Pflegen und Gärteln meiner 4 Rosenstöcke?*... die erhoffte Hobbyentspannung durch manuelle Tätigkeit und den direkten Kontakt zur Pflanze und Erde hält wirklich den ganzen Sommer an. Doch irgendwie wird dann ihre Hegung meist jäh durch andere Arbeit oder durch den Sommer an sich gestört. Die ständige Pflegepräsenz ist dann einfach nicht gewährleistet... es bleibt ein klägliches Hobbyversuch.

Oder ist es das *Sammeln von wichtigen Artikeln* aus Zeitungen und Zeitschriften in dem Glauben, irgendwann diese wichtigen Artefakte zu lesen... in Muße gar noch... ein Ideal in meiner Hobbyvorstellung. Es stapeln sich kleine Türmchen im Atelier und in der Wohnung; angefüllt mit komprimierter Interessantheit. Es sammelt sich fast alles wie von selbst an. Und bleibt auch über Jahre so: Unverrückt interessanter.

Bisher also keine wirklichen Hobbies. Ein Hobby bedarf der Leidenschaft und dem Interesse; zwei Grundvoraussetzungen für ihre Ausübung. Aber dann erliegt doch alles plötzlich wieder der Wiederholung oder dem Umstand, dass ein Hobby (zuviel) Zeit einfordert und einlagert. Selbst ausgeprägte Reinst-Hobby-Vorstellungen wie Erbauungen in Form von Naturerlebnissen, z.B. stundenlangen Wanderungen, scheitern an meiner Wunschprojektion: Der Vorstellung der reinen Leidenschaft... sie scheitern an Unvorhergesehenem.

Die Überlegung, dass Kochen mein Hobby sein könnte, widerlegt sich durch den Umstand, dass Kochen einfach unmittelbar mit der Nahrungsaufnahme verbunden ist... also mehr der Hunger zum Kochen zwingt... Die wenigen Anlässe zum «free cooking» sind wahrscheinlich dann auch kein Hobby mehr.

Aber doch... vielleicht das: Nicht das Kochen, sondern das

Sammeln von Kochbüchern

– das ist wirklich eine Leidenschaft. Eine Art Ritual ist entstanden durch die Ausstellungen, die mich in verschiedene Länder oder Städte führen...Von jedem Ort wird ein Kochbuch in der jeweiligen Landessprache als Trophäe mitgenommen... nach Möglichkeit mit den Spezialgebieten Wild oder Fisch.

Versuche ich dann Rezepte nachzukochen, hat dies den Umstand zur Folge, eine Mittelsperson und native speaker, einen dort gewonnenen Einheimischen, kontaktieren zu müssen um das Rezept zu übersetzen.

Und dann scheitert es an der Beschaffung der Zutaten... Aber das Sammeln der Bücher bleibt...

MY HOBBY...

...OR WHY I PROBABLY DO NOT HAVE A HOBBY AFTER ALL...

When the request was put to me to write about my hobby I had at first no doubt that I had and pursued one. After all, one has one's ideas and associations when it comes to hobbies. To follow a hobby has often relaxing or other useful side effects. But then the hobby concept rather mutates into a concept of passion for me. Hobby-suspect or passionately carried out activities come spontaneously to mind, like *cooking?* Something relaxing... perhaps *hiking?* Or the

tending and fussing over the four rosebushes I own? ...the hoped for relaxation through manual work and the direct contact with the plant and soil will last the whole summer. But tending the roses will usually be interrupted suddenly by other work or by the summer itself. An attentive presence can simply not be guaranteed... it remains a pitiful hobby attempt.

Or is it *collecting important articles* from newspapers and magazines with the belief of having to read these important artefacts one day... leisurely, at that... my ideal hobby fantasy. Small towers are stacking up in the studio and flat filled with compressed topics of interest. They seem almost to be collecting themselves. And will remain untouched and interesting like this for years.

So far one cannot talk of hobbies that are really acted on and followed. All of those require engagement with passion and interest, and consistency. But then all are subject to repetition and the fact that a hobby demands time and a persistent unshakable interest.

Even pronounced pure hobby fantasies and edifications such as to be had in nature, e.g. hours of walking with its incredible recharging of energies, fall victim to my wishful projections, the idea of simply indulging in passion... it is thwarted by the unforeseen.

It turns into an experience by chance.

The consideration that cooking could be my hobby is countered by the fact that cooking is directly connected with the intake of food... that it is more the hunger that forces one to cook. The few occasions for "free cooking" don't then count as a hobby either.

But... perhaps this: not cooking but the

collecting of cook books

that really is a passion.

Something like a ritual has evolved through the exhibitions that take me to different countries and cities... From every place a cook book in the national language is brought back as a trophy... if possible on the special subject of game or fish.

If I then try to cook the recipes the circumstances require that I contact a middle man and native speaker or a locally-met person to translate the recipe.

And then it all collapses trying to source the ingredients...

But the collecting of the books remains...

TEXT: CHRISTIAN SCHAEKNACK

MARKT-GEFLÜSTER

Erinnern Sie sich noch? An die «Goldenen Zeiten» des Kunstmarktes? Unbeschwertes City-Hopping, ausgebuchte Luxus-Suiten, glamouröse «VIP-Events»? Das Handgepäck entsprechend schlank und sorgenfrei: Zahnbürste und Champagnerflöte. Erst zu den Herbstauktionen nach New York, dann zur Art Basel nach Miami Beach, ein wenig Christmas-Shopping in den hippen Galerien von Berlin Mitte – und anschließend der wohlverdiente Ruhemonat an den Stränden auf St. Barth. «Oh, well...» mag man da heute seufzen. Und die Gedanken in weltmännischer Wehmüt schweiften lassen.

Was der Finanzwelt ihr Davos, ist seit 2002 der Kunstwelt ihr Miami. So schienen auch auf der Art Basel Miami Beach die Parties kein Ende zu nehmen. Doch dann sollte etwas dazwischen kommen – «Das verflixte siebte Jahr». Denn wer sich im vergangenen Dezember aufgemacht hatte ins Sonnenparadies von Florida, in hoffnungsvoller Erwartung auf den gewohnten Reigen, der mußte tatsächlich glauben, er sei im falschen Film. Ging es auf der Collins Avenue, an der sich die Edel-Herbergen wie an einer Perlenkette reihen, in den vergangenen Saisons noch zu wie auf den einschlägigen «Carwalks» von St. Tropez oder Punta del Este, stauten sich hier Highheels und Maseratis, war diesmal Katzenjammer angesagt. Auf Krepssohlen.

Die Tische im mondänen Setai-Hotel? Leer. Die Pool-Landschaft im Shore Club? Wie ausgestorben. Gewiß, das Kunstvolk feierte sich immer noch – wenn auch verhalten – und die Verkäufe auf der Messe liefen letztlich nicht so schlecht wie befürchtet. Doch im Vergleich zu Vorjahren war die Stimmung wie ausgetauscht. Und schließlich sind nur wenige Orte trübseliger als Ferien-Ressorts wie Miami Beach – mit leeren Liegestühlen. Für den erfolgsverwöhnten Messestandort drohen sich die Inkredenzien der aktuellen Finanzkrise zum «Perfect Storm» zusammenzubrauen. Nicht nur, daß gerade Florida massiv unter dem amerikanischen Immobilien-Kollaps leidet – in Miami stehen inzwischen ganze Apartment-Komplexe leer. Auch der Luxus-Tourismus, Hauptattraktion der Gemeinde, bricht in Krisenzeiten zunehmend weg. Dazu kommen die Turbulenzen beim Hauptsponsor der ABMB. Denn neben den derzeit branchenüblichen Milliardenlöchern sitzt der Großbank UBS zu allem Überfluß auch noch die US-Steuerfahndung im Genick. Vorwurf: Man sei reichen Amerikanern beihilflich gewesen, den Fiskus zu umgehen. Kein Wunder also, daß das traditionelle VIP-Kunden-Dinner der UBS zum Messe-Auftakt, mitten am Strand im abgeäuzten Partyzelt, diesmal geradezu atemberaubend fehl am Platz wirkte.

Dabei dürfte die Art Basel mit ihren Nöten kaum allein dastehen. Vielmehr kommt durch die internationale Krise das Geschäftsmodell des gesamten Messekarsusells ins Trudeln. Und das beruhte während der Boomjahre auf der simplen Formel «Kunst plus Geld plus Glamour». Gerade diejenigen Veranstaltungen, die sich vornehmlich über glitzernde Begleitprogramme für den globalen Jet-Set definierten – wie etwa die «Frieze» am gebeutelten Finanzplatz London – werden die Katerstimmung spüren. Ganz zu schweigen von Berlin. Schließlich hängen «Art Forum» und «Gallery Weekend», dazu große Teile der Galerieszene, in Ermangelung einer ansässigen Sammler-Community fast ausschließlich am Tropf zahlungskräftiger Auswärtiger, vor allem Amerikaner. Und die leisten sich momentan nicht einmal ein Wochenende in Miami. So geht in Zeiten implodierender Reisebudgets wohl auch die Ära unbeschwertes Messe-Hoppings vorerst zu Ende.

Nur einmal ging auf der ABMB denn auch kurz die Dezember-Sonne auf. Sam Keller, Ex-Art Basel Chef, kam zu Besuch. Schließlich steht der Strahlmann wie kein anderer für den schönen Schein der letzten Jahre. Und da war sie dann wieder, diese Wehmüt: Ach, die guten alten Zeiten...

MARKET RUMORS

Do you still remember? The “golden era” of the art market? Carefree city hopping, booked-up deluxe suites, glamorous VIP events? The carry-on bag accordingly slim and light: tooth brush and champagne flute. First to the fall auctions in New York, then to Art Basel in Miami, a little Christmas shopping in the hip galleries of Berlin Mitte, and afterwards the well-deserved restorative month on the beaches of St. Barth. “Oh, well...” one tends to sigh today and let one’s thoughts drift with urbane nostalgia.

What Davos is to the financial world, Miami has since 2002 been to the art world. At the Art Basel Miami Beach the parties seemed never to end. But then something got in the way – the “seven year itch”. If one left last December for sunny Florida expecting with high hopes the usual plethora one had to believe indeed that one was watching the wrong film. If Collins Avenue, where one high-end hotel follows another like a string of pearls, the previous year still resembled the pertinent cat walks of St. Tropez or Punta del Este while Maseratis and high heels clogged the street, it witnessed now the morning after the night before. The tables at the trendy Setai Hotel? Empty. By the pool of the Shore Club? Not a soul. Certainly, the art world people were still partying, although subdued, and sales at the fair finally did not go as bad as feared. But compared to previous years the atmosphere has totally changed. In the end there are few places more dismal than a holiday resort like Miami Beach with empty lounge chairs.

For the Miami Fair, used to success, the increments of the present financial crisis threaten to deliver a perfect storm. Not only that Florida suffers massively from the collapse of the American real estate market; entire apartment complexes in Miami are standing empty, but luxury tourism, the main attraction of the city, is also falling by the wayside in hard times. Added to this is the turmoil going on at the main sponsor of ABMB. Because in addition to suffering billion dollar losses at present, as do other banks, the Swiss banking giant UBS is investigated for tax offences in the US. The accusation: The bank supposedly helped rich Americans avoid taxes. No wonder then that the traditional VIP client dinner given by UBS at the opening of the fair – directly on the beach under a fenced-in party marquee – this time seemed breathtakingly out of place.

As it is, Art Basel is unlikely to be the only one having problems. Due to the international crisis the business model of the entire art fair circuit is becoming destabilised. During the boom years the model was based on a simple formula: “art plus money plus glamour”. Especially those events defined primarily by glittery exhibition programs for the global jet set – like the Frieze offers for instance in financially shaken London – will suffer from the malaise. And let’s not even mention Berlin. In the absence of a local collector community both “Art Forum” and “Gallery Weekend” together with a large number of galleries are dependent almost exclusively on solvent foreigners, especially Americans. And they don’t even treat themselves to a weekend in Miami right now. Thus in the times of imploding travel budgets the era of care-free art fair hopping seems to be coming to an end.

Only once, however, did the December sun at the ABMB come out briefly. Sam Keller, the former director of Art Basel, paid a visit. He after all stands like no one else for the beautiful glow of the past years. And there it is again, this nostalgia: ah, the good old days...

Die Kunst- und Wunderkammern entstanden im Europa des 16. Jahrhunderts, als vornehmlich die fürstlichen Höfe von der Sammelleidenschaft ergriffen wurden. Die TEFAF knüpft an diese Tradition an; auf der Maastrichter Messe können noch heute Schätze jeder Kunstrichtung bewundert und theoretisch gekauft werden.

TEXT: ANNA DUQUE Y GONZALEZ

Die Tefaf läßt sich mit der Hagia Sophia in Istanbul vergleichen. Zwar liegt dieser Behauptung zumindest eine geografische Ungereintheit inne, wer jedoch nach dem Besuch der Maastrichter Traditionsmesse nicht ein Stück der heiligen Weisheit erfahren hat, trug vermutlich zu dunkel getönte Brillengläser. Schon in der Eingangshalle wird dem Besucher klar, Exzeptionelles wird geboten. Ausstellungsarchitektur und Dekor armen bis ins letzte Detail voluminöse Sinnesfreude und Maastricht läge nicht in den Niederlanden, wären die Gänge und kleinen Plätze der Messehallen nicht blumengeschmückt und baumumstanden. Hier läßt sich auch mit der Tulpe in krisengeschüttelten Tagen endlich wieder Vanitas assoziieren, gemahnt sie doch an die erste dokumentierte Spekulationsblase der Wirtschaftsgeschichte. Hat man sich in den Messehallen einmal orientiert, können Schätze jeder Kunstrichtung bewundert und theoretisch gekauft werden. Ob Alte Meister, Impressionisten, altes Silberhandwerk, spanisches Sattelzeug zur Eroberung der Neuen Welt, chinesische Preziosen, zeitgenössische Kunst, modernes

Möbeldesign und Schmuck, die Tefaf folgt einem enzyklopädischen Anspruch und beherbergt ein geballtes Wissen. Wo sonst kann man unter einem Mesседach neben Ikonen der bildenden Kunst auch angewandte Kunst ersehen, sich zwischen Jan Brueghel dem Älteren, Louise Bourgeois, Harry Bertoia, Pierre Bonnard oder Bulgari entscheiden? Yves Saint Laurent hätte hier seine wahre Freude gehabt. Die Tefaf hat den Zauber einer Kunstkammer, nur dass der Besucher dankbarerweise von naturkundlichen Exponaten verschont bleibt.

Heinrich IV, der sich im 16. Jahrhundert König von Frankreich und Navarra nennen durfte, sprach zwar eindeutig von Paris die «eine Messe wert» sei – auch wenn er damals



PHOTO BY LORAINÉ BODEWES



PHOTO BY LORAINÉ BODEWES



PHOTO BY PIETER DE VRIES



PHOTO BY LORAINÉ BODEWES



PHOTO BY BASTIAAN VAN MUSSCHER



PHOTO BY LORAINÉ BODEWES

TEFAF MAASTRICHT

13 – 22 MARCH 2009
BOOTH 443



PHOTO BY BASTIAAN VAN MUSSCHER

noch nicht ahnte welche zusätzliche Bedeutung dem Wort einmal zukommen würde – und Maastricht hat weder Londons level of sophistication, Madrids movida, noch New Yorks flow, doch können wir nun endlich den Bogen zur Hagia Sophia schlagen.

LÄNGSTE MESSE. Die Tefaf ist die längste Messe der Welt; kein schnelles Geld muß gemacht werden, in Maastricht wird vielmehr an den Warenmarkt mittelalterlicher Prägung angeknüpft bei dem ein gut besuchtes kirchliches Fest veranstaltet wurde, um für ausreichend Nachfrage zu sorgen. Hieraus leitete sich der Name aus dem Lateinischen missa (kirchlicher Festtag) ab. Trotz der sakralen Stimmung der Tefaf wurde die Kirche zwischenteilig im Dorf gelassen. Die neuen Gläubigen kommen dennoch und so heißt es, daß während der ersten Tage der Tefaf der Flughafen der Stadt das höchste Privat-Jet Aufkommen Europas misst. Demnach zu urteilen ist es um die Kaufkraft der Besucher gut bestellt und die jüngst bei Christie’s in London erzielten 16,4 Mio. GBP für einen historischen Diamanten, den «Blauen Wittelsbacher», zeugen von weiterhin existierender Ausgabebereitschaft für Ausnahmeobjekte.

Der Euphorie seiner Zeitgenossen über den Utrechter Frieden (1713) stellen wir den Maastrichter Vertrag (1992) gegenüber und so lassen Sie es uns mit Georg Friedrich Händel halten und statt in ein Utrecht, in Maastricht *Te Deum and Jubilate* einstimmen.

TEFAF MAASTRICHT

TEXT: ANNA DUQUE Y GONZALEZ

THE CHAMBERS OF ART WONDERS EMERGED IN 16TH CENTURY EUROPE WHEN PRIMARILY THE ROYAL COURTS DISCOVERED A PASSION FOR COLLECTING. TEFAF KEEPS TO THIS TRADITION: AT THE ANNUAL FAIR IN MAASTRICHT IT IS STILL POSSIBLE TO MARVEL AT – AND, THEORETICALLY, BUY – TREASURES OF VARIOUS ART MOVEMENTS AND PERIODS.

TEFAF, the European Fine Arts Fair, can be compared to the Hagia Sophia in Istanbul. While this claim is geographically at least somewhat incongruous, anyone who after a visit to the Maastricht Fair has not experienced a bit of holy wisdom was probably wearing heavily tinted eyeglasses.

Already in the entry hall the visitor realises: something exceptional is on offer here. The architecture of the exhibition space and the décor suggest in the smallest detail sumptuous sensual enjoyment. If Maastricht wasn’t in the Netherlands the corridors and small plazas of the exhibition halls would not be awash with flowers and lined with trees. Here, in these crisis-ridden days, it is also possible again to associate vanitas with the tulip, reminding us of the first documented speculative bubble in economic history. Once one has attained a sense of orientation in the exhibition halls, one can admire and theoretically buy treasures of any kind of art movement. Whether it is Old Masters, Impressionists, old silver, Spanish saddle works for the conquest of the New World, precious Chinese objects, contemporary art, modern furniture design or jewellery, TEF AF meets encyclopaedic demands and offers comprehensive information. Where else can one get hold of icons of fine art in addition to applied art, can choose between Jan Brueghel the Elder,

Louise Bourgeois, Harry Bertoia, Pierre Bonnard or Bulgari? Yves Saint Laurent would have been in heaven here. TEF AF offers the magic of a Kunstammer, the curiosities cabinet of the past, but the visitor is thankfully spared exhibits from natural history.

While Maastricht is not Paris and has neither the level of sophistication of London, the movida of Madrid or the flow of New York, we can finally now make the connection to the Hagia Sophia.

LONGEST FAIR. TEF AF is the longest fair in the world; money does not need to be made fast here. Maastricht rather calls to mind the medieval-style market which was held in order to provide sufficient demand in conjunction with heavily attended religious festivals. In spite of the spiritual atmosphere of the TEF AF the church is now left out. The new believers come all the same, rumour has it that on the first days of TEF AF the airport of the town boasts the greatest number of private jets in Europe. One may infer from that the purchasing power of the visitors is sound. The 16.4 million GBP recently achieved at Christie’s in London for the “Blue Wittelsbach”, a historic diamond, proves the continued readiness to pay for exceptional objects.

We think of the euphoria of his contemporaries over the Peace of Utrecht (1713) together with the Maastricht Treaty (1992) and join Georg Friedrich Händel in striking up – instead of a Utrecht – a Maastricht *Te Deum and Jubilate*.

GLASGOW

PRESENTLY, GLASGOW SEEMS QUITE GLOOMY. THOUGH THIS MAY BE THE CASE FOR THE WEATHER, IT CERTAINLY DOES NOT APPLY TO THE LOCAL ART SCENE. IN THE LAST COUPLE OF YEARS, THE CITY HAS EMERGED AS A VITAL AND INTERNATIONALLY APPEALING HUB OF THE ART WORLD.



OUTSIDE OF THE GALLERY AT ST MARGARET'S PLACE

As memories of 2008 fade into a new year there seems to be a sobering atmosphere settling on the streets of Glasgow. The gloomy weather, made worse by the current financial crisis, makes for a chilly year ahead so solace is sought in the warmth of the local art scene and the new round of exhibitions.

Glasgow has a small but vibrant artistic community largely developed out of the artist run scene. At the heart of this is Transmission Gallery, an artist run space with a rolling committee structure where artists volunteer as committee members serving a two-year term.

The gallery was set up in 1983 by graduates of Glasgow School of Art who were unhappy with the lack of exhibition spaces and opportunities for young artists in the city. Through sponsorship and support from the Scottish Arts Council the gallery has been able to provide an important resource for talks, screenings and exhibitions, thus fostering and developing a vibrant local community. The program ranges from projects with emerging local artists framed alongside established international peers. Ex-committee members include Christine Borland, Douglas Gordon, Toby Webster and Martin Boyce, amongst others, and the forthcoming exhibition is a project with recent Masters of Fine Art graduate Alex Gross.

The influence of Transmission in inspiring further generations to set up temporary and permanent spaces has been vast. The scene is known for hav-

ing a DIY (do it yourself) attitude, where instead of waiting for opportunities to happen artists generate them themselves, with many using their own homes and studios as temporary exhibition venues. The relationship with the Glasgow School of Art's undergraduate and postgraduate programs has allowed the city to develop an eclectic mix of local and international artists with many settling after studying and getting involved in the local scene. Notable artist run spaces over the years have been Market Gallery, Switchspace, Emerged and Low Salt and presently there is a vibrant mix of nomadic and permanent spaces such as Washington Garcia and A. Vermin. There are also exhibition spaces housed in artists studio provisions throughout the city at The Studio Warehouse, The Glasgow Sculpture Studios, W.A.S.P.S and Glasgow Independent Studios.

The legacy of the artists run scene is also felt in the small but vibrant commercial sector. Whereas the market locally is for more traditional portraits and highland scenes, internationally Glasgow has been at the cutting edge of the contemporary commercial scene. The originator of this is The Modern Institute, an organisation established in 1999 by Toby Webster, Charles Esche and Will Bradley as a provision to assist in producing public projects, editions and publications. Initially set up almost as an artist run space, gaining charitable status and public funding, it gradually developed into representation and focusing on



SORCHA DALLAS, DIRECTOR

more commercial activities. Now run solely by Toby Webster the gallery has achieved international importance and has further cemented Glasgow's reputation as a leader in contemporary art. Webster initially worked with artists pooled from his local peer group and gradually has developed to working with international artists of note, with the gallery now representing thirty eight artist. The gallery's reputation has been solidified through

several of the artists being nominated for the Turner Prize.

For over five years The Modern Institute was the only contemporary commercial gallery. My background in establishing my own gallery developed out of Switchspace, a Glasgow-based, artists-run moving gallery space which was committed to supporting artists at all stages of their careers. In April 2004 I established my own permanent gallery space with the view to creating commissioning, exhibiting and purchasing opportunities for artists on a local, national and international level and to offer another dimension to what was being supported already. The gallery has grown from an original roster of six to now fourteen, with plans to expand this number over the coming year. Many of the artists come from traditional training in drawing, painting and sculpture with many having strong art historical references within their work. The gallery has also developed to working with the estate of Alasdair Gray one of Scotland's most important writers and artist's and it is committed to supporting artists books.

MARY MARY. The third commercial gallery is Mary Mary, initially set up as an artists run space by three recent Glasgow School of Art painting graduates Hannah Robinson, Harriet Tritton and Sara Barker. Initially using the co-owners flats it staged a series of exhibitions before Tritton and Barker left and Robinson took over in 2006 both a permanent space and roster of young Glasgow based artists. Her current show is by probably the most well known artist of her stable, Karla Black.

KEY INSTITUTIONS. Glasgow also has key institutions in the form of the

Centre for Contemporary Art (CCA), Gallery of Modern Art (GoMA) and Tramway. CCA curates six major exhibitions a year, showing a wide range of Scottish and international contemporary art, as well as being home to Intermedia Gallery for emerging artists. Fast developing a reputation for world class improvised, experimental and electronic music, CCA also screens independent short, dance and documentary films otherwise unavailable across the city. Committed to supporting the development of new work, CCA offers a program of artist residencies providing studio space and mentoring support. The current show, "The Dirty Hands", is by two exceptional Glasgow based artists Clare Stephenson and Alex Pollard.

MODERN ART. GoMA is the second most visited contemporary art gallery outside London. It offers a thought-provoking program of temporary exhibitions and workshops. GoMA displays work by local and international artists. It also addresses contemporary social issues through its major biennial projects. The Gallery of Modern Art opened in 1996 and is housed in an elegant, neo-classical building in the heart of Glasgow city centre. The building was refurbished to house the city's contemporary art collection, and is an appealing combination of old and new architecture. It incorporates a number of artists' commissions.

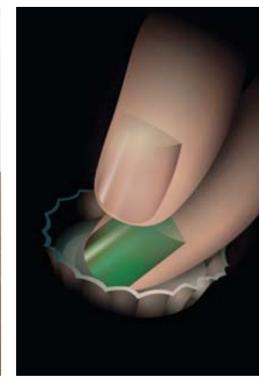
FLEXIBLE THEATER. Tramway was redeveloped by Zoo Architects and won the Scottish Design Awards prestigious Architecture Grand Prix in 2001. Its unique and versatile spaces inspire Tramway's visual and performing arts program and provide a permanent range of participation opportunities. Tramway 1 is normally asso-



ciated with large-scale performing arts projects. It is a flexible theatre space capable of meeting the needs of the most demanding projects and ambitious ideas through its ability to adapt and change from show to show. Tramway 2 is the principal exhibition space and one of the largest single galleries in Europe (approximately 1030 square meters). The original tramlines, steel pillars and the sheer scale of this space make it one of the most impressive visual arts spaces in Europe.

KING STREET. Most of the spaces mentioned above are within the cultural quarter of the Merchant City and city centre. Glasgow is an easy and small city to access so even spaces like Tramway which sits on the south-side are a short bus or bike ride away. One of the benefits of the local scene is

its constant development and regeneration. This has been the focus over the last few years in the King Street area of the city where Glasgow City Council and The Scottish Arts Council have been developing a million pound project of renovating the north block of this street to renovate artist's studios and gallery spaces for Transmission, The Glasgow Print Studio and Street Level amongst others. As a result most spaces have been temporarily rehomed until the grand opening in the autumn of 2009. Round the corner from this development is The Briggait, formerly an indoor market, which has been awarded funding for the independent artists studio provision W.A.S.P.S to renovate. Building work has begun and a date for 2010 has been set for this important facility to open. Sitting in amongst all of these



spaces is Mono, One of Glasgow's only vegan cafes which houses a mural by Lucy McKenzie and regularly puts on events and gigs. It is also home to Monorail records an important independent record shop. Many artists come here to shop, listen to music, play with their bands with many working behind the bar. The space typifies the Glasgow scene, the cross fertilization of music, art and culture which has truly made Glasgow a city of international regard. So come visit and see for yourself!

<<INSTALLATION VIEW GREGOR WRIGHT AT THE MODERN INSTITUTE < SEBASTIAN BUERKNER AT TRAMWAY

GLASGOW

IN GLASGOW ISTS ZURZEIT ZWAR ZIEMLICH DÜSTER; DAS HAT ABER MIT DEM WETTER ZU TUN UND GANZ BESTIMMT NICHT MIT DER DORT ANSÄSSIGEN KUNSTSZENE. DIESE HAT SICH NÄMLICH IN DEN VERGANGENEN JAHREN ZU EINEM VITALEN KNOTENPUNKT MIT INTERNATIONALER AUSSTRAHLUNG GEMAUERT.

Während die Erinnerungen an 2008 langsam verklungen und das neue Jahr beginnt, scheint sich in den Strassen Glasgows eine nüchterne Atmosphäre auszubreiten. Das trübe Wetter, verschlimmert durch die aktuelle Finanzkrise, kündigt ein frostiges Jahr an, und so sucht man in der Wärme der örtlichen Kunstszene und der neuen Ausstellungsrunde Trost.

Glasgow beherbergt eine kleine, aber lebendige art community, die grösstenteils aus einer von Künstlern initiierten Szene entstanden ist. Das Kernstück bildet die Transmission Gallery, die von Künstlern geleitet wird und über ein alternierendes Komitee verfügt, an dem sich Kunstschaffende für jeweils zwei Jahre freiwillig beteiligen können.

Die Transmission Gallery wurde 1983 von Abgängern der Glasgow School of Art eröffnet, die über den in der Stadt herrschenden Mangel an Ausstellungsräumen und Möglichkeiten für junge Künstler unglücklich waren. Durch Fördergelder und die Unterstützung des Scottish Arts Council ist es der Transmission Gallery gelungen, eine wichtige Plattform für Vorträge, Filmvorführungen und Ausstellungen zu bieten und damit zu einer pulsierenden örtlichen Community beizutragen. Das Programm beinhaltet Projekte von aufstrebenden lokalen, aber auch von renommierten internationalen Künstlern. Zu den ehemaligen Mitarbeitenden des Komitees gehören unter anderem Christine Borland, Douglas Gordon, Toby Webster und Martin Boyce. Bei der bevorstehende Ausstellung handelt es sich um ein Projekt des kürzlich promovierten Master of Fine Art Alex Gross.

Der inspirierende Einfluss der Transmission Gallery auf kommende Generationen ist gross, und so werden kontinuierlich neue temporäre und bleibende Kunsträume geschaffen. Die Szene ist bekannt für ihre DIY- (Do it yourself) Haltung. Anstatt untätig darauf zu warten, bis sich Gelegenheiten ergeben, werden die Künstler selbst aktiv, viele indem sie ihr Zuhause oder ihr Studio als vorübergehende Ausstellungsfläche nutzen. Die Beziehung zum Unter- und Postgraduiertenprogramm der Glasgow School of Art hat es der Stadt erlaubt, einen eklektischen Mix aus lokalen und internationalen Künstlern zu erzeugen. Viele Künstler lassen sich nach dem Studium in Glasgow nieder und widmen sich der lokalen Kunstszene. Über die Jahre haben sich die Market Gallery, Switchspace, Emerged und Low Salt als beachtenswerte, von Künstlern geleitete Einrichtungen etabliert, und so ergibt sich im Moment eine lebendige Mischung aus nomadenhaften und permanenten Räumen, wie Washington Garcia und A. Vermin. Ausstellungsflächen finden sich auch in Künstlerstudios überall in der Stadt. Zu erwähnen sind insbesondere The Studio Warehouse, The Glasgow Sculpture Studios, W.A.S.P.S und Glasgow Independent Studios.

Das Erbe der von Künstlern geführten Szene ist auch im kleinen, aber lebendigen kommerziellen Sektor spürbar. Während sich der lokale Markt eher auf traditionelle Porträtmalerei und Highland-Motive beschränkt, steht Glasgow international an der Spitze der zeitgenössischen kommerziellen Kunstwelt. Auslöser dieser Entwicklung ist The Modern Institute, eine Organisation, die 1999 von Toby Webster, Charles Esche und Will Bradley ins Leben gerufen wurde, um die Produktion öffentlicher Projekte, Editionen und Publikationen zu fördern. Ursprünglich als eine von Künstlern geleitete, auf Gemeinnützigkeit und öffentliche Förderung ausgerichtete Organisation, hat sich die Galerie mehr und mehr in eine repräsentative Richtung entwickelt und ihr Augenmerk auf kommerzielle Aktivitäten gelegt. Seit neuem unter der alleinigen Leitung Toby Websters hat The Modern Institute ein internationales Forum erreicht und damit Glasgows Führungsposition in zeitgenössischer Kunst gefestigt. Webster hat zuerst mit einem Pool von heimischen Künstlern gearbeitet, später aber auch internationale Künstler von Rang gewinnen können. Heute repräsentiert seine Galerie 38 Künstler. Die Reputation des Modern Institute ist mit der Nomination einiger seiner Künstler für den Turner Preis zusätzlich gefestigt worden.

Während über fünf Jahren galt The Modern Institute als die einzige zeitgenössische kommerzielle Galerie Glasgows. Meine Motivation eine eigene Galerie zu gründen hat sich aus Switchspace entwickelt, einer in Glasgow angesiedelten, von Künstlern geführten, beweglichen Galerie, die sich der Unterstützung von Künstlern auf unterschiedlichen Karriereestufen verschrieben hat. Im April 2004 habe ich eine eigene permanente Galerie eröffnet mit dem Ziel, Auftrags-, Ausstellungs- und Verkaufsmöglichkeiten für Künstler auf lokalem, nationalem und internationalem Niveau zu schaffen und das bereits bestehende Förderungsangebot damit um eine Dimension zu erweitern. Die Galerie ist von ursprünglich sechs auf vierzehn Kunstschaffende, die wir vertreten, gewachsen, und es besteht die Absicht, diese Zahl im kommenden Jahr weiter auszubauen. Ein grosser Teil der Künstler verfügt über eine klassische Ausbildung in Zeichen, Malerei und Bildhauerei, und viele der Werke weisen starke kunsthistorische Bezüge auf. Die Galerie verwaltet auch den Nachlass Alasdair Grays, einer von Schottlands wichtigsten Schriftstellern und Künstlern, und engagiert sich für Buchprojekte.

MARY MARY. Mary Mary, die dritte kommerzielle Galerie, wurde von Hannah Robinson, Harriet Tritton und Sara Barker, drei in Malerei promovierten Abgängerinnen der Glasgow School of Art, als selbstgeführte

galerie ausserhalb Londons und präsentiert ein stimulierendes Programm mit temporären Ausstellungen und Workshops. GoMA stellt Werke von lokalen und internationalen Künstlern aus und greift im Rahmen ihrer Zweijahresprojekte aktuelle gesellschaftliche Themen auf. Die Gallery of Modern Art öffnete ihre Tore 1996 und ist in einem eleganten, neoklassizistischen Gebäude im Herzen der Glasgower Innenstadt untergebracht. Das renovierte Gebäude beherbergt die städtische zeitgenössische Kunstsammlung und bildet eine ansprechende Kombination aus alter und neuer Architektur. Die GoMA umfasst verschiedene Auftragskünstler.

WANDELBARER THEATERRAUM. Tramway wurde von den Zoo Architekten umgestaltet und hat 2001 den renommierten Architektur Grand Prix der Schottischen Design Awards gewonnen. Seine einmaligen und wandlungsfähigen Ausstellungsräume inspirieren das Programm der bildnerischen und darstellenden Kunst und bieten eine Vielzahl an Projekten.

Tramway 1 wird normalerweise mit gross angelegten Projekten in darstellender Kunst assoziiert. Es handelt sich dabei um einen äusserst wandelbaren Theaterraum, der sich von Auf-

und überschaubare Stadt, sodass auch Orte wie Tramway im Süden leicht mit dem Bus oder Fahrrad zu erreichen sind. Eine der Vorzüge der lokalen Kunstszene ist ihr konstanter Entfaltungs- und Erneuerungsdrang. Im Fokus dieser Entwicklung stand in den letzten paar Jahren das King Street Viertel, in dem der Glasgower Stadtrat und der Schottische Kunsttrat ein Millionenprojekt lanciert haben, das durch die Neugestaltung des nördlichen Blocks Platz für Kunststudios und Galerieräume wie die Transmission, The Glasgow Print Studio und Street Level schaffen soll. Das Resultat ist, dass die meisten Galerien bis zur Wiedereröffnung im Herbst 2009 vorübergehend an einem anderen Ort untergebracht werden mussten. Gleich um die Ecke dieses sich im Aufbruch befindenden Viertels steht The Briggait, früher eine Markthalle, in der sich das unabhängige Künstlerstudio W.A.S.P.S einrichten wird, dem die Fördergelder zur Renovation zugesprochen wurden. Die Arbeiten am darstellenden Kunst und bieten eine Vielzahl an Projekten.

Tramway 1 wird normalerweise mit gross angelegten Projekten in darstellender Kunst assoziiert. Es handelt sich dabei um einen äusserst wandelbaren Theaterraum, der sich von Auf-



INSTALLATION IMAGES KARLA BLACK AT MARY MARY

sche Musik mit Weltklasseformat und zeigt darüber hinaus auch Independent-, Tanz- und Dokumentarfilme, die an keinem anderen Ort der Stadt zu sehen sind. Im Rahmen seines Engagements für die Entwicklung neuer Kunst bietet das CCA Künstlern ein Residenzprogramm inklusive Studio und Mentoring. Die aktuelle Ausstellung «The Dirty Hands» präsentiert Werke von Clare Stephenson und Alex Pollard, zwei aussergewöhnlichen Künstlern aus Glasgow.

MODERN ART. GoMA ist die am zweitmeisten besuchte zeitgenössische Kunst-

führung zu Aufführung anpassen und verändern lässt, und in dem sich deshalb anspruchsvolle Projekte und ambitionöse Ideen verwirklichen lassen. Tramway 2 gilt als der Hauptausstellungsraum und zudem als eine der grössten Einzelgalerien Europas (ca. 1030 Quadratmeter). Original-Strassenbahnschienen, Stahlträger und die schiere Grösse machen Tramway 2 zu einem von Europas beeindruckendsten Räumen für zeitgenössische Kunst.

Die meisten der genannten Orte sind im kulturellen Quartier der Merchant City und im Stadtzentrum angesiedelt. Glasgow ist eine leicht zugängliche

Events und Gigs veranstaltet werden. Mono ist zudem das Domizil der Monorail Records, einem wichtigen Indie-Musikladen. Viele Künstler kommen hierher um einzukaufen, Musik zu hören, oder mit ihren Bands zu spielen – und einige sogar, um hinter der Bar zu arbeiten. Der Ort ist typisch für die Glasgow Szene, diese Kreuzung aus Musik, Kunst und Kultur, die dieser Stadt zu internationaler Beachtung verholfen hat. Also besuchen Sie Glasgow und überzeugen Sie sich selbst!



KITSCH... DAS KLEBRIGE, NAMENLOSE, ALLGEGENWÄRTIGE



TEXT: GABRIELE THULLER

WENN KLEBRIGER KITSCH IN DIE HEILIGEN HÄLLEN DER KUNST GELANGT UND SICH SO MANCHER DARIIN VERFÄNGT, DANN IST DIES GRUND GENUG, ÜBER DIE SCHNITTSTELLEN ZWISCHEN «KUNST» UND «KITSCH» NACHZUDENKEN. EIN WEITERER GRUND: KITSCH HAT PER SE NICHTS MIT OBERFLÄCHLICHKEIT ZU TUN; TROTZDEM LEUCHTET ER IN DÜSTEREN ZEITEN UMSO GRELLER.

«Je grauer der Alltag, desto Bunteres wird gelesen», sinnierte einmal Ernst Bloch. Nach einem «Wunschleben» verlange es dem traurigen Individuum, um den harten Realitätsdruck des grauen Alltags zu mildern. Solch ein Wunschleben sei in Büchern, im Film und in der Malerei zu finden. Der Kitsch lauert überall.

«Jeder weiß, was Kitsch ist, und keiner kann es sagen», konstatierte Wolfgang Braungart. Kitsch entziehe sich (koboldhaft) jeder Definition, klagte auch schon Theodor W. Adorno. Er hatte den Kitsch mit dem Süßen, dem Klebrigen verglichen. Das Klebrige aber übt eine taktile Faszination aus, es saugt auf, es will besitzen. Jean-Paul Sartre billigt dem Klebrigen eine tiefe existentielle Erfahrung zu, die er auf den Honig bezieht. «Das Klebrige erscheint wie eine im Alptraum gesehene Flüssigkeit, deren Eigenschaften sich alle mit einer Art Leben besetzen und gegen mich richten. Das Klebrige ist die Rache des An-sich», meint er. Mit dem Kitsch ist es wohl ähnlich. Die Rache des An-sich, des Klebrigen richtet sich wie die Rache des Kitsches gegen alle jene, die sich seiner entledigen wollen. Je schärfer sie den Kitsch verurteilen, desto klebriger wurde seine Konsistenz.

GABRIELE THULLER LEBT UND ARBEITET IN KLAGENFURT ALS FREIE SCHRIFTSTELLERIN. ZULETZT ERSCHEIENEN VON IHR «WIE ERKENNE ICH? KUNST UND KITSCH» (2006) UND «KITSCH. BALSAM FÜR HERZ UND SEELE» (2007) IM BELSER VERLAG.

Die Kitsch/Kunst-Diskussion, wie sie noch in der Mitte des vorigen Jahrhunderts geführt wurde, war in erster Linie besetzt durch eine puristische Reinhaltungsabsicht auf dem Gebiet der Kunst. Doch ganz puristisch rein ist die Kunst nie gewesen, wie Hermann Broch in seiner Wendung vom «Tropfen Kitsch in jeder Kunst» zu bedenken gab. Immer waren da Übergänge zwischen den nur scheinbar unüberbrückbaren Bereichen von Kitsch und Kunst.

Der Paradigmenwechsel in der Kunst, beginnend mit Marcel Duchamp und Andy Warhol, der plötzlich das Triviale zum Kunstwerk machte, war konfliktreich. Kunstwerke wurden erklärungs- und kommentarbedürftig. Dann folgte Pop-Art, sie bedeutete geradezu das Gegenteil der «Selbstverpflichtung der Künste auf höchste Ansprüche», wie Adorno sie in seiner «Ästhetischen Theorie» gefordert hatte. Und, obwohl zuerst negiert, gelten die Werke von Andy Warhol, Roy Liechtenstein oder Claes Oldenburg heute als Meilensteine der Kunstgeschichte.

BUNTE BILDWELTEN. Die in den 1980er und frühen 1990er Jahren einsetzenden Tendenzen der grell-bunten

Bildwelten, wurden von der Fachwelt als eindeutige Reaktion auf die strenge Askese der hohen, elaborierten Kunstpraxis und auf die ehemals puristische Reinhaltungsabsicht gesehen. Klebriger Kitsch gelangte in die heiligen Hallen der Kunst. Plötzlich wurden Kitsch-Strategien in der Kunst, im Design und im Alltag salonfähig. «Kitsch-Art» nannte Gregory Fuller die neue Stilrichtung. Allerdings befürchteten Kritiker, dass nun alles als Kunst akzeptiert werde, und sie vermisten in manchen Werken den explizit nachzuvollziehenden, notwendigerweise «transformierenden und konfrontierenden Umgang»¹ mit dem Kitsch.

Wenn Kitsch-Strategien nun bewusst in der Kunst eingesetzt werden, zielen sie auf ganz bestimmte Reaktionen des Betrachters ab. Kitsch in der Kunst macht Politik. Kitsch in der Kunst will sich vom alltäglichen Kitsch ironisch distanzieren oder bekannte Bildausagen verfremden, will schockieren, provozieren, Grenzen überschreiten, bösen Zynismus beweisen, gesellschaftspolitische Standpunkte vertreten, Kitsch(-Liebhaber) verhöhnen, Sehnsüchte wecken, Tabus brechen, Utopien entwerfen, Alte Meister zitieren, Protest gegenüber althergebrachten Tendenzen des Akademismus ausdrücken, oder einfach nur die Banalität des – ansonsten grauen – Alltags höchste Ansprüche, wie Adorno sie in seiner «Ästhetischen Theorie» gefordert hatte. Und, obwohl zuerst negiert, gelten die Werke von Andy Warhol, Roy Liechtenstein oder Claes Oldenburg heute als Meilensteine der Kunstgeschichte.

JEFF KOONS zitiert Kitsch, weil er provozieren will und nicht nur das. Seine Gemälde und Objekte, die der Sprache der Warenästhetik zu entstammen scheinen, wirken eindringlich auf den Rezipienten ein und versprechen Wunschwelten und Paradiese. Wolfgang Ulrich sieht in Koons' Gemälden eine Art «Konsumfolklore», die als «Unendlichkeits-Illusionismus» Erfolg haben dürften. Koons' Kunst-Objekte überholen die üblichen Differenzierungskriterien der Kunst gegenüber dem Kitsch. «Puppy», sein ins Riesige vergrößertes Hündchen, das er im Sommer 1992 vor Schloss Arolsen bei einer Ausstellung präsentierte, war zwölf Meter hoch, das kleine Schloss dagegen hatte nur zwei Stockwerke. Sein Spiegel «Christ and

¹ Burghart Schmidt: Kitsch und Klatsch.

Kitsch

«Kitsch scheint der kürzeste Weg zur Versöhnung mit den Lebensumständen zu sein.»
 «Kitsch seems to be the shortest path to reconciling oneself with the conditions of life.»
 Burghart Schmidt

TEXT: GABRIELE THULLER

KITSCH... THAT STICKY, NAMELESS, OMNIPRESENT SOMETHING

AS STICKY KITSCH INVADÉS THE SACRED HALLS OF ART AND MANY BECOME ENTANGLED, THERE IS REASON ENOUGH TO REFLECT ON THE INTERFACES OF «ART» AND «KITSCH». A FURTHER REASON: KITSCH PER SE HAS NOTHING TO DO WITH SUPERFICIALITY; NEVERTHELESS, IT NEVER SHINES AS GLARINGLY AS IT DOES WHEN TIMES ARE SOMBER.

«The drearier everyday life, the more colourful the books we read», Ernst Bloch once mused. To escape from the pressure of a dismal reality a person feeling dejected would yearn for the ideal life. Such a life would be found in books, in movies and in painting. Kitsch lurks everywhere.

«Everyone knows what kitsch is, but no one can say what it is», Wolfgang Braungart stated. Already Theodor W. Adorno complained that kitsch evaded imp-like any definition. He compared kitsch to the saccharine and sticky. But the sticky exerts a tactile fascination, it absorbs, it wants to possess. Jean-Paul Sartre ascribes to the sticky a deep existential experience, which he associates with honey. «The sticky appears like a fluid seen in a nightmare, whose properties came somewhat to life and turned against me. The sticky is the revenge of the thing-in-itself», he says. With kitsch it is probably similar. The revenge of the thing-in-itself, of the sticky is directed like the revenge of kitsch against all those who want to disassociate themselves from it. The more acerbic they disavowed kitsch, the stickier became its consistency.

The kitsch/art discussion as it was conducted still in the middle of last century was primarily motivated by puristic intentions in the field of art. But art has never been completely puristic, as Hermann Broch indicated when he referred to «a drop of kitsch in all art». There have always been overlaps between the only seemingly unbridgeable domains of kitsch and art. The change of paradigm in art, starting with Marcel Duchamp or Andy Warhol, who suddenly turned the trivial into art, was rife with conflict. Art works now required explanations and commentary. Then came Pop Art which virtually meant the opposite of the «obligation of the arts to aim for the highest level» as Adorno had asked in his «Aesthetic Theory». And although originally disavowed, the works of Andy Warhol, Roy Liechtenstein or Claes Oldenburg are today considered milestones in art history.

COLOURED PICTORIAL WORLD. The tendency to a brilliantly coloured pictorial world starting in the 1980s and early 90s was considered by the art world as an unambiguous reaction to the rigid asceticism of an elevated, elaborate art and the previous intention to keep art puristic. Sticky kitsch entered the hallowed halls of art. Suddenly kitsch strategies were becoming socially acceptable in art, in design and everyday life. Gregory Fuller called the new style «kitsch art». But critics feared that everything would now be accepted as art and they missed in many of the works a necessarily



UWE HENNEKEN, «BURNING SHADOWS OF SILENCE», 2003. OIL ON CANVAS, 165 X 119 CM. SAMMLUNG THOMAS BORGMAN/KÖLN PHOTO BY PELZ



the Lamb» (1988) ist verführerisch vergoldet, was in all dieser Schönheit auch ein Zeichen von Kitsch sein könnte. Doch eigentlich ist er ein Bildausschnitt von Leonardos «Anna Selbdritt» und zugleich eine Skulptur und ein Bild des Raumes, in dem er sich befindet oder des Betrachters, der sich dem Bild nähert und sich selbst gefangen im goldenen Rahmen sieht. «Kunst meets Kitsch» titelte die Tagesschau als Jeff Koons' Werke im Sommer 2008 in Schloss Versailles ausgestellt wurden. Koons, der Künstler, der von Barock und Rokoko beseelt ist, befand sich (mit seiner Provokation so mancher Besucher) – nach eigenen Angaben – am Ziel seiner Wünsche.

MILAN KUNC benutzt «Kitsch gegen Kitsch», um die Lüge des grauen Alltags zu demaskieren. Seine Bilder zeichnen sich durch beinhardt Gesellschaftskritik aus. Auch wenn sich hier Fliegenpilze, scheinbar friedfertige Gartenzwerge tummeln, wenn Hirsche auf ihren Rücken Raketen aus dem Wald tragen, wenn hier bisweilen ein naiv gezeichnetes, sanftes Schlaraffenland assoziiert werden könnte, entdeckt man die Kritik an den herrschenden Zuständen erst nach einer gewissen Zeit; wie in einem Bilderrätsel, durch Deciffrieren. Einerseits verhöhnt Kunc die Sprache des Kitsches, gleichzeitig aber verspottet er auch die paradiesischen Zustände, die «Idee einer perfekten Gesellschaft», wie er sie als emigrierter Tscheche von Ost und West her selber kennt.

Die Ausstellung «Wunschwelten. Neue Romantik in der Kunst der Gegenwart» in der Schirn Kunsthalle in Frankfurt im Sommer 2005 erfragte den «Geist der Gesellschaft» und ihre Sehnsucht nach dem Paradiesischen, dem Wunschleben. Einige der Künstler griffen zu Kitsch-Elementen, wie z.B. **UWE HENNEKEN**. Besonders das Bild «Burning Shadows of Silence» (2003) weckt mit seiner süßlichen Farbgebung Assoziationen an Pop-Art, an Sweets und Lollipops. Klebrige Kitsch-Elemente blitzten durch als eine erfolgreiche Taktik, den Blick des Rezipienten sofort einzufangen. Hier finden sich alle möglichen Anleihen aus der Kunstgeschichte, «von der Betulichkeit des Biedermeier, der spätmittelalterlichen Naturmystik, (...) symbolistischen Bilderfindungen, den gleißenden Farben der amerikanischen Landschaftsmalerei», so Anke Kempkes. Uwe Henneken lässt seine Schmetterlingsfrau aus einem Strudel empor-schweben und weckt damit die Sehnsucht nach einem anderen Leben, in dem wir Flügel haben zu fliegen, in dem die Uhren stillstehen und wir alle Zeit der Welt besitzen.

Dass die Kitsch-Tendenzen in der Kunst, diese bunten Wunschwelten, obwohl schon des Öfteren torgesagt,

«transforming and confronting engagement» with kitsch which could be explicitly re-enacted¹. If kitsch strategies are now consciously used in art they aim at very specific reactions from the viewer. Kitsch in art is politics. Kitsch in art wants to ironically distance itself from kitsch in everyday life, it wants to alienate the familiar content of an art work, it wants to shock, provoke, cross boundaries, exhibit malicious cynicism, represent social and political positions, mock lovers of kitsch, arouse yearnings, break taboos, construct utopias, cite old masters, protest against traditional academic tendencies, or simply expose the banality of drab everyday life. Artists had aimed at and achieved that already before, but did it more often with kitsch elements since the 1980s and 90s. In addition to known artists like Jeff Koons or Pierre et Gilles, others like Rob Scholte, Vitali Komar/Alexander Melamid, Eric Bulatov, William Wegman, Haim Steinbach, Milan Kunc, John Currin and many others established themselves with the help of these new strategies.

JEFF KOONS uses kitsch because he wants to provoke and not only that. His paintings and objects which seem to employ the language and aesthetics of consumer goods have a strong effect on the viewer; they promise an ideal world, a garden of Eden. Wolfgang Ulrich sees in Koons' paintings something of a folklore of consumerism which is likely to be successful as an «illusionism of infinity». Koons' objects surpass the usual criteria of differentiation between art and kitsch. «Puppy», the giant-sized puppy dog he presented in the summer of 1992 in front of the Arolsen Castle measured 12 m in height while the small castle is only two storeys high. His mirror «Christ and the

¹ Burghart Schmidt: Kitsch und Klatsch.

Lamb» (1988) is seductively gilded, but something that in all its beauty could also be an example of kitsch. It actually is a detail from Leonardo's «Virgin with Child and St. Anne» and at the same time a sculpture and the picture of the space in which the mirror is and where the viewer who approaches the picture finds himself caught in the reflection in the golden frame. «Art meets Kitsch» the Tagesschau (German news programme) reported when in the summer of 2008 Jeff Koons' work was exhibited at the Chateau de Versailles. Koons, the artist who is inspired by Baroque and Rococo, claimed to have seen his fondest wishes come true (while provoking not a few of the visitors).

MILAN KUNC uses «kitsch against kitsch» to unmask the lie of dreary everyday life. His paintings are distinguished by their hard-nosed social criticism. Even if toadstools, seemingly harmless garden gnomes are seen frolicking, if stags come out of the forest with rockets on their backs, if occasionally a naively drawn peaceable land of milk and honey could be conjured up one does detect criticism of existing conditions after a while, like deciphering a picture puzzle. On one hand Kunc mocks the language of kitsch, at the same time he makes fun of the idyllic conditions, of the «idea of the perfect society», a notion he, a Czech having emigrated to the west from the east, is quite familiar with.

The exhibition «Wunschwelten. Neue Romantik in der Kunst der Gegenwart» (Ideal Worlds. Romanticism in Contemporary Art) in the Kunsthalle Schirn Frankfurt explored the spirit of society and its yearning for idyllic conditions and the ideal life. Some of the artists, e.g. **UWE HENNEKEN**, used kitsch elements. The painting «Burning Shadows of Silence» (2003), in particular, evokes with its saccharine colour scheme associations with Pop Art, with sweets and lollipops. There flashes of sticky kitsch elements prove to be a successful tactic in immediately catching the eye of the viewer.

KITSCH...

DAS KLEBRIGE, NAMENLOSE, ALLGEGENWÄRTIGE

immer noch sehr lebendig sind, erstaunt nicht, wenn man Ernst Blochs Diagnose der Zeit folgt. So lassen diese bunten Bilder auf einen wahrhaft grauen Alltag schließen. Tatsächlich verheißen Nachrichten aus aller Welt derzeit nichts Gutes. Fallende Aktienkurse, eine unerwartete Rezession und düstere Prognosen für die nächsten Jahre erschweren auch die persönlichen Lebensumstände. Umso näher und notwendiger ist der Kitsch. Auch in der Kunst; hier hat er politische Dimensionen. Burghart Schmidt meint, in jedem Menschen stecke Kitsch, weil «Kitsch der kürzeste Weg zur Versöhnung mit den Lebensumständen zu sein scheint.»

Und dass es nicht leicht sei, dieses Phänomen des Kitsches kurz und bündig zu erklären, das wusste auch schon Bertolt Brecht. Gefragt, was Kitsch für ihn sei, antwortete er im elaborierten Code des angesehenen Künstlers: «Sehr geehrte Damen und Herren, um Ihnen eine einigermaßen erschöpfende Auskunft über das, was ich für Kitsch halte, zu geben, müssten Sie mir, selbst wenn ich mich nur auf das Gebiet der Literatur beschränke, mehrere Nummern Ihrer Zeitung von vorn bis hinten freihalten, worauf ich doch wirklich nur schwer Anspruch erheben kann.»

Wie gesagt, jeder weiß, was Kitsch ist und keiner kann es sagen.



KITSCH...

THAT STICKY, NAMELESS, OMNIPRESENT SOMETHING

Here a variety of loans from art history can be found, as Anke Kempkes points out: “from Biedermeier fussiness, the nature mysticism of the late middle ages, (...) symbolic fantasy images, the glistening colours of American landscape painting”. Uwe Henken lets his butterfly woman rise from a whirlpool, stirring up yearning for another life, a life in which we have wings, where the clocks have stopped and we have all the time in the world.

It is no surprise that the tendencies towards kitsch in art, that these colourful ideal worlds, although frequently proclaimed dead, are still very

much alive if one considers Ernst Bloch's diagnosis of the times. These colourful pictures infer a truly dreary everyday life. In fact the news from around the world do not bode well. The falling stock market prices, an unexpected recession and ominous prognoses for the coming years also make one own life more difficult. Kitsch now moves closer and becomes more necessary. In art as well; here kitsch has a political dimension. Burghart Schmidt thinks that there is kitsch in everyone, because “kitsch seems to be the shortest path to reconciling oneself with the conditions of life”. And that it is not easy to succinctly and to

the point describe what kitsch is, is a fact known already by Bertolt Brecht. When asked what kitsch was for him he answered in the elaborate code of an established artist: “Ladies and Gentlemen, to give you a half-ways adequate answer to what I consider kitsch, you would have to allow me, even if I limit myself to the field of literature, several issues of your newspapers blank from the front to the back page, and that is really something that I can not demand”.

As we have said, everyone knows what kitsch is but no one can define it.

AGENDA

GARAGE

SEBASTIAN HEMPEL
13.02.2009 - 17.04.2009
TUE - FRI 2 P.M. - 7 P.M., SAT 11 A.M. - 5 P.M.

TEFAF MAASTRICHT, BOOTH 443
13.03.2009 - 22.03.2009
MON - SUN 11 A.M. - 7 P.M.,
SUNDAY 22 MARCH 11 A.M. - 6 P.M.

LARS ENGLUND
03.04.2009 - 30.04.2009
BY APPOINTMENT

CHESA

GARAGE

JENS WOLF
24.04.2009 - 30.05.2009
TUE - FRI 2 P.M. - 7 P.M., SAT 11 A.M. - 5 P.M.



IMPRESSUM

REDAKTION: MARGARETA VON BARTHA/RETO THÜRING | ÜBERSETZUNG: GUNHILD MUSCHENHEIM/SIBYLLE BLÄSI | KONZEPT/GESTALTUNG: HARTMANNSCHWEIZER.CH | DRUCK: B&K OFFSETDRUCK GMBH | PAPIER: CYCLUS, 70GM2 | NÄCHSTE AUSGABE NR. 02/09: MAI 2009 | EDITOR: MARGARETA VON BARTHA/RETO THÜRING | TRANSLATION: GUNHILD MUSCHENHEIM/SIBYLLE BLÄSI | CONCEPT/DESIGN: HARTMANNSCHWEIZER.CH | PRINT: B&K OFFSETDRUCK GMBH | PAPER: CYCLUS, 70GM2 | NEXT EDITION NR. 02/09: MAY 2009

PHOTOS BY MARK NIEDERMANN

CHARLOTTE BEAUDRY, UNTITLED, 2008, OIL ON CANVAS, 40 X 50 CM
CHARLOTTE BEAUDRY, UNTITLED, 2008, OIL ON CANVAS, 40 X 50 CM



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