



VON BARTHA  
QUARTERLY REPORT 03/09



## EINLEITUNG

Wieso war die Art Basel so erfolgreich? Vielleicht hatte man einfach genug des Trübsinns und wollte sich eine Freude bereiten. Ist Kunst also ein Mittel gegen Depression? Sie ist auf jeden Fall mehr als bloss Statussymbol und scheint damit – in ihrer Qualität als «intellektuelle Nahrung» und Kapitalanlage zugleich – krisenresistenter als andere Bereiche.

Für die «Season Opening» in der Garage wird **BEAT ZODERER** die Räume bespielen. Er wollte nichts Genaueres darüber verraten, wie er die Ausstellung gestalten will, aber ich habe etwas von Eternit (ein echt Schweizerisches Material!) gehört und habe Isabel Zürcher gebeten mehr herauszufinden. Ihren Text über Beat Zoderer finden Sie ab Seite 4.

Auf Beat Zoderer wird eine Ausstellung des Britischen Künstlerduos **WOOD & HARRISON** folgen, die kürzlich Ausstellungen in Birmingham und im Musée départemental d'art contemporain de Rochechouart hatten. Es werden neue Videos und Stills zu sehen sein.

Kein Bildmaterial – weil es der Künstler so will – gibt es zu dem Artikel über **TINO SEHGAL**. Gianni Jetzer schreibt über dessen viel beachtete Performance-Kunst, die durch Laiendarsteller ausgeführt wird – zuletzt im Kunsthaus und im Haus Konstruktiv in Zürich.

Die **KUNSTSZENE VON TIFLIS** ist wohl den meisten unbekannt – ein Grund um darüber zu berichten: Nino Chogoshvili schreibt aus Georgien und gibt einen Einblick in eine Szene, die nur selten auf dem Kunst-Radar auftaucht. Und **WAS MACHT EINEN SAMMLER AUS?** Annette Hoffmann hat sich mit dieser Frage beschäftigt und darüber einen Essay geschrieben.

Es war schon lange geplant und jetzt kam es zu Stande: Stefan und Reto verbrachten **24 STUNDEN VOR DER GALERIE**. Entstanden ist eine ernsthaft-komische Bildstrecke. Die Galerie befindet sich nicht gerade im elegantesten Teil der Stadt; umso abwechslungsreicher zeigt sich das Leben auf der Strasse vor den Türen der Galerie. In der Zeitspanne von Freitag 7 Uhr bis Samstag 7 Uhr morgens entstanden Eindrücke in Bildern, die die Garage einmal von einer anderen Seite beleuchten.

Und jetzt haben Sie bis im November Ihre Ruhe...

Margareta von Bartha

## INTRODUCTION

Why was Art Basel so successful? Perhaps people were simply tired of all the gloominess and wanted to cheer themselves up. Is art then an antidote to depression? It is in any case more than a status symbol and seems therefore – with its quality as intellectual nourishment and capital investment at the same time – more crisis-resistant than other fields.

For the Season Opening at the Garage **BEAT ZODERER** will give free rein to his creativity in the rooms. He did not want to be any more specific about what kind of exhibition he wants to put together, but I have heard mention something about eternit (a truly Swiss material!) and have asked Isabel Zürcher to find out more. You can find her text on Beat Zoderer from page 4 on.

Beat Zoderer will be followed by an exhibition of the British artist duo **WOOD & HARRISON** who recently had exhibitions in Birmingham and at the Musée départemental d'art contemporain de Rochechouart. There will be new videos and stills to see.

As to the article about **TINO SEHGAL** it does not, at the request of the artist, include pictorial material. Gianni Jetzer writes about Sehgal's widely noticed performance art which performed by non-professional actors could most recently be seen at the Kunsthaus and in the Haus Konstruktiv in Zurich.

Not many people will be familiar with the **ART SCENE OF TBILISI** – a good reason to write about it. Nino Chogoshvili reports from Georgia and gives an insight into a scene which only rarely appears on the art radar. And **WHAT CHARACTERIZES A COLLECTOR?** Annette Hoffmann has looked into this question and written an essay about it.

It had been planned a long time and now it has happened: Stefan and Reto spent **24 HOURS IN FRONT OF THE GALLERY**. The result is a serious-comic photo gallery. The gallery is not exactly located in the most elegant part of the city; but life on the street in front of the doors of the gallery therefore proves to be all the more diverse. A collection of impressions in pictures obtained in the period from 7 o'clock on Friday until 7 o'clock on Saturday sheds light on the Garage from another side.

And now I shall leave you in peace until November...

Margareta von Bartha

TEXT\*: NIGEL PRINCE

# UNSETTLING ORDER – JOHN WOOD AND PAUL HARRISON

JOHN WOOD AND PAUL HARRISON HAVE NEVER LIVED IN THE SAME PLACE AT THE SAME TIME. PERHAPS THAT IS THE REASON WHY THE ARTIST DUO SUCCEEDS IN EXPLORING THE INTERPLAY BETWEEN DIFFERENT ELEMENTS.

Wood and Harrison are best known for their screen-based works evoking a range of references. Characteristically shot within a “neutral” constructed space often redolent of a white walled studio/gallery or quasi-domestic interior, here sequences of events unfold, sometimes involving the artists directly, everyday exchanges with a variety of recognisable objects. These are selected for their ubiquity, through standardisation or familiarity assuming a kind of anonymity; for example, the nondescript clothes worn or the unadorned sheet of paper in *Fan/Paper/Fan* (2007) from the international “A” format. This strategy arguably operates as a means of dealing with the essence of things rather than recall inappropriate associations. We recognise things for what they are or are transformed into rather than a brand.

Early videos were originally present-



FAN/PAPER/FAN, 2007

Nigel Prince is a Curator at IKON Gallery and currently lives and works in Birmingham, UK

\* EXTRACT FROM THE ESSAY “MAKING NOTES”, ORIGINALLY PUBLISHED IN “A 1 2 3 4 5 6”, IKON GALLERY/JOHN WOOD AND PAUL HARRISON, 2009



NIGHT AND DAY, 2008

ed on monitors whereby the play between the two-dimensional screen – how something is represented – and the pictured three-dimensional space – what is represented – was often a major consideration. As a duo, the theatre of Samuel Beckett (in particular *Waiting for Godot* with its implications of co-dependency, both supportive and antagonistic) was an oft-quoted touchstone. The multi-monitor arrangements featured in exhibitions such as *Twenty Six (Drawing and Falling Things)* in 2002 introduced a



TWENTY SIX (DRAWING AND FALLING THINGS), 2001

dynamic encouraging the audience to move physically around the gallery. Latterly more recent pieces such as *The Only Other Point* (2005) or *Night and Day* (2008) have increased this ambition, in structure and scale. The use of projection or large-scale flat screens has expanded the relationship with the viewer while amplifying key concerns, despite featuring the pair less and less. Such works are increasingly housed in constructed spaces themselves, a more physical presence

extending the essentially sculptural enquiry of their practice. Mirroring the rooms depicted in the work, this proposition draws out complex correspondences between individual pieces and the actual space occupied by the audience.

**INDIVIDUAL/SERIAL.** Recent photographs, poster-like prints and drawings play with the visual and conceptual potential of language. *Some words, some more words* is a series of giclée prints formatted across three sizes – the internationally recognised A1, A2, A3 – and utilising carefully chosen muted colours. Each piece comprises a text on a coloured ground; each phrase used only once and produced in a single colour, therefore making every work unique despite its reproductive process. The written passages speak collectively of Wood and Harrison’s ongoing fundamental propositions; their off-kilter however creating a tension that moves them away from straightforward poster presentation, the usual kind for reception of such information.

Individual prints offer up countless open-ended possibilities, at times intimate, a form of quiet statement, or the diametric opposite, a proclamation or imperative order. Far from the expected typographical consideration, the graphic layout is arranged awkwardly, oscillating between clunky scales or spacing and even making visual patterns. This is especially true of one which repeats line after line of “1+1+1+1...” into a block of text.

**ABSTRAKTION.** “NO BEGINNING NO MIDDLE NO END”, “OUT OF SYNC”, “OVER AND OVER”, “THIS AND THAT”, “TWO WORDS FOUR WORDS”, “A MILLIONS MILES AWAY”, “SHUT UP DO THINGS”, “ONE LINER” and “NO TIME” are just some of the 365 phrases intended to eventually complete the work, the abstraction of each text allowing for imagination to fill space with meaning.

Wood and Harrison have also moved beyond the exclusive use of a static camera, now incorporating cinematic tracking. Consistent however is the way in which their practice speaks to our everyday concerns. While there is an immediate absurdity to their endeavours, poignantly and paradoxically there is also an all-pervading optimism. Their interventions with ordinary items continually attempt to make sense of our interaction with the world around us.

## VERSTÖRENDE ORDENTLICHKEIT – JOHN WOOD UND PAUL HARRISON

JOHN WOOD UND PAUL HARRISON HABEN NOCH NIE ZUR GLEICHEN ZEIT AN DEMSELBEN ORT GELEBT. VIELLEICHT GELINGT ES DEM KÜNSTLERDUO GERADE DESHALB, DAS ZUSAMMENSPIEL VERSCHIEDENER ELEMENTE ZU HINTERFRAGEN.

Wood und Harrison sind vor allem für ihre AV-Projekte bekannt, die verschiedene Bezüge hervorrufen. In der Regel in einem neutralen, speziell angelegten Raum aufgenommen, der meistens stark an ein(e) Studio/Galerie mit weißen Wänden oder einen ganz gewöhnlichen Wohnraum erinnert, entfalten sich hier die Ereignisfolgen vor dem Betrachter. Gelegentlich treten die beiden Künstler selbst vor die Kamera. Gegenstand vieler Szenen sind verschiedene Dinge, die wir aus dem täglichen Leben kennen. Diese sind deshalb ausgewählt, weil sie weit verbreitet auftreten und aufgrund ihrer Standardisierung oder Bekanntheit praktisch als anonym angesehen werden, wie zum Beispiel die von den Künstlern getragene Kleidung oder das graue Blatt Papier in *Fan/Paper/Fan* (2008) im international standardisierten «A»-Format. Diese Strategie dient als ein Mittel, um sich dem Wesen der Dinge zu widmen, ohne dass unerwünschte Assoziationen hervorgerufen werden. Wir erkennen die Dinge als das an, was sie sind oder wozu sie transformiert werden, und nehmen sie weniger als eine Marke wahr.

Früher wurden die Videos auf einem Monitor präsentiert, wobei dem Spiel zwischen dem zweidimensionalen Bildschirm – wie etwas repräsentiert wird – und dem abgebildeten dreidimensionalen Raum – was repräsentiert wird – häufig eine große Bedeutung zukam. Als Duo beziehen sie sich oft auf das Theater von Samuel Beckett, insbesondere auf *Waiting for Godot* mit seinen Implikationen hinsichtlich der gegenseitigen Abhängigkeit (sowohl unterstützend als auch antagonistisch). Die Verwendung mehrerer Monitore in bestimmten Ausstellungen, wie z.B. *Twenty Six (Drawing and Falling Things)* im Jahr 2002 führte eine Dynamik ein, die das Publikum dazu veranlasste, sich durch die Galerie zu bewegen. Neuere Werke, wie z.B. *The Only Other Point* (2005) oder *Night and Day* (2008) haben diese Ambition in Struktur und Umfang erhöht. Der Einsatz von Projektionswänden oder großformatigen Flachbildschirmen hat die Beziehung mit dem Betrachter erweitert, während man – obwohl das Paar immer seltener selbst auftrat – auf die schwerwiegendsten Bedenken näher eingehen konnte. Solche Werke sind zunehmend in speziell konstruierten Räumen untergebracht, wodurch eine stärkere physische Präsenz erzielt wird, die das im Grunde bildnerische Wesen ihrer Praxis erweitert. Unter Widerspiegelung der im Werk dargestellten Räume erweitert diese Absicht die komplexen Analogien zwischen den einzelnen Stücken und dem von den Betrachtern eingenommenen Raum.

**INDIVIDUELL/SERIELL.** Auf ähnliche Weise verhält es sich mit neueren Fotografien, posterähnlichen Drucken und Zeichnungen, die ebenfalls mit dem visuellen und konzeptionellen Potential der Sprache spielen. *Some words, some more words* ist eine Reihe von Giclée-Drucken in den international anerkannten Formaten A1, A2 und A3 und sorgfältig ausgewählten, gedeckten Farben. Jeder Druck enthält einen Text auf farbigem Hintergrund; alle Texte werden nur einmal und nur in einer Farbe benutzt, wodurch die Individualität der Arbeiten trotz des sich wiederholenden Prozesses erhalten bleibt. In den Textpassagen geht es insgesamt um Wood und Harrisons’ laufende, grundlegende Absichten; die unsymmetrische Textanordnung auf dem Blatt schafft zwar eine Spannung, gestattet es den Künstlern

jedoch, von der üblichen Posterdarstellung abzuweichen.

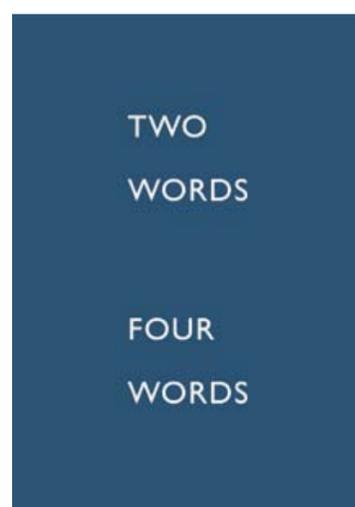
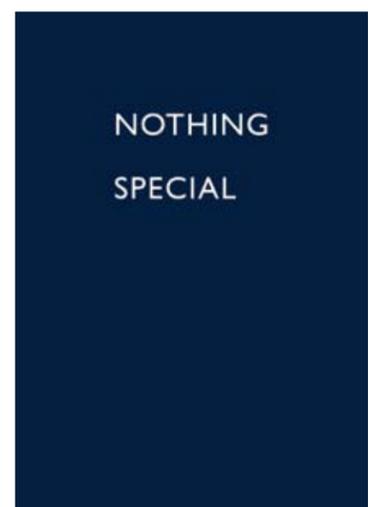
Die einzelnen Drucke bieten zahlreiche Möglichkeiten für ein offenes Ende, gelegentlich vertraulich, in Form eines ruhigen Statements, oder das diametrische Gegenteil, eine Proklamation oder ein dringendes Gebot. Weit entfernt von dem erwarteten typographischen Standard, ist das Grafiklayout eigenartig angelegt – irgendwo zwischen klobigen Maßstäben oder Abständen und gleichmäßigen visuellen Mustern. Dies gilt insbesondere für eines, das Zeile für Zeile «1+1+1+1...» wiederholt und dadurch einen Textblock bildet.

**ABSTRAKTION.** «NO BEGINNING NO MIDDLE NO END», «OUT OF SYNC», «OVER AND OVER», «THIS AND THAT», «TWO WORDS FOUR WORDS», «A MILLIONS MILES AWAY», «SHUT UP DO THINGS», «ONE LINER» und «NO TIME» sind nur einige der 365 Wendungen, die da-

für vorgesehen sind, das Stück schließlich zu beenden. Die Abstraktion jedes Textes gestatten es der Vorstellung, Raum mit Bedeutung zu füllen.

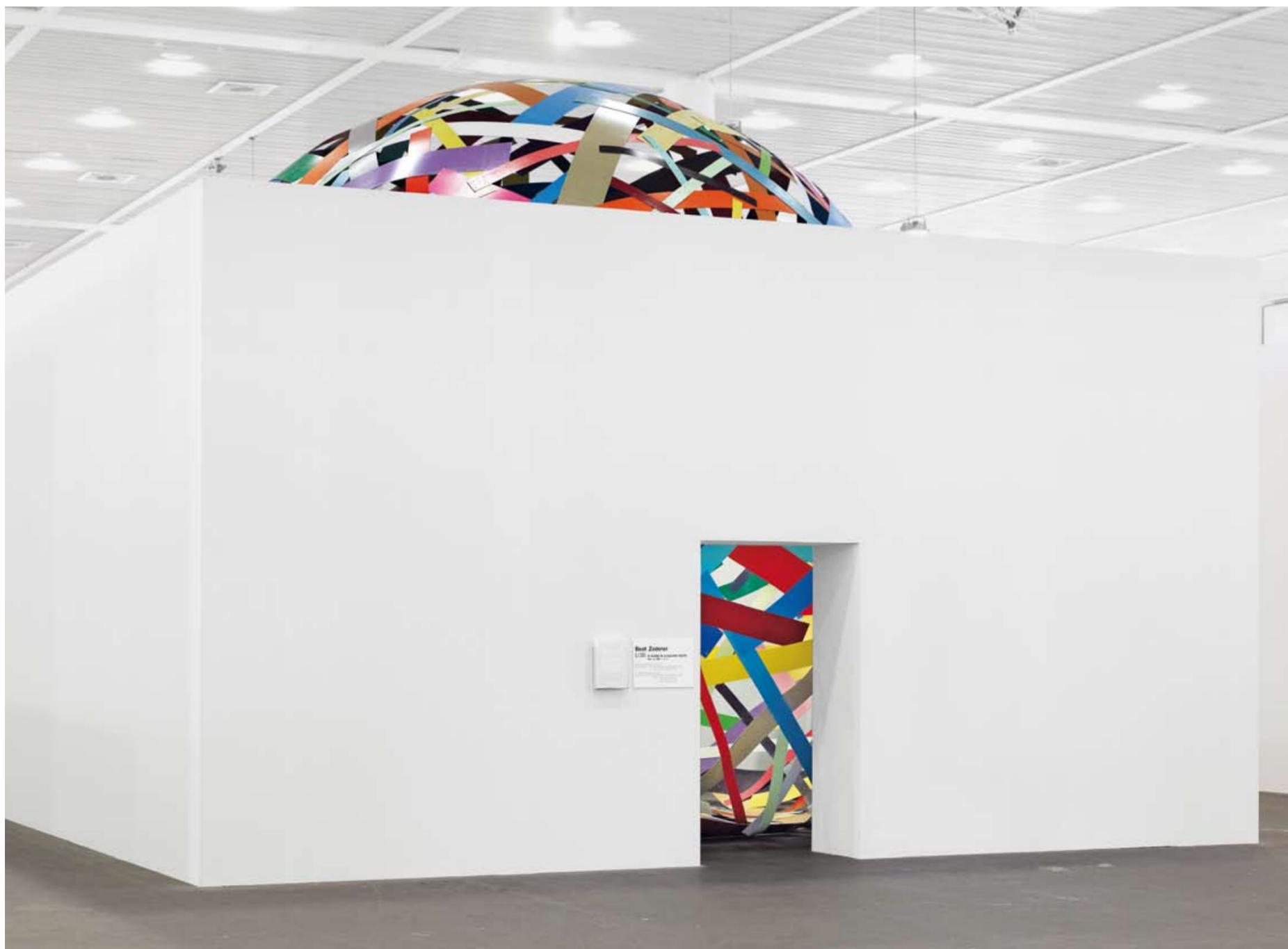
Inzwischen benutzen Wood und Harrison nicht mehr ausschließlich eine statische Kamera, sondern auch die in der Filmindustrie verwendete Kameranachführung. Beständig ist jedoch die Art und Weise, auf die ihre Werke unsere alltäglichen Bedenken ansprechen. Selbst wenn man ihr Bestreben zunächst für absurd hält, hart an der Schmerzgrenze und paradox, begegnet man einem Optimismus, der sich wie ein roter Faden durch die einzelnen Szenen zieht. Ihre Interventionen mit ganz gewöhnlichen Objekten versuchen ständig, die Bedeutung unserer Interaktion mit unserer Umwelt herauszufinden.

Nigel Prince ist Kurator bei der IKON Galerie. Er lebt und arbeitet zur Zeit in Birmingham, England.



FROM THE SERIES “SOME WORDS, SOME MORE WORDS”, 2009

# BEAT ZODERER



A GLOBE IN A SQUARE ROOM NO. 1/09, 2009 (AT ART UNLIMITED – DURING ART BASEL, JUNE 2009), PAINTED METAL STRIPES, RIVETED, DIAMETER: 625 CM

Lieber Beat,

Basel, im Juni 2009

wir hatten uns verstanden: Für ein Recycling des bereits Gesagten ist hier nicht der richtige Ort. «B. Z. reagiert immer wieder neu auf gefundene Materialien...» Oder: «Mit grosser Kontinuität entwickelt B. Z. ein künstlerisches Vokabular an der Schnittstelle zwischen Malerei und Skulptur.» Sicher, das machst du alles, und ich könnte es in meinen Worten nochmals drehen und wenden (im Unterschied zu deinen Verschlaufungen im Material kommt beim Umschichten von bestehenden Sätzen selten etwas überraschend Neues heraus). Wir hatten einen Text im Auge, der sich an Irritationen abarbeitet. Damit würden wir ein bisschen Platz gewinnen für Provokation und Reibung. Was mir bei unserem Treffen in Baden allerdings nicht bewusst war, ist, dass gleich von Anfang an nicht ich dich, sondern deine Arbeit mich herausfordern würde.

Da gilt es jetzt erstmals, aufrichtig zu sein. Auf der Rückfahrt ist mir nämlich aufgefallen, dass ich mir den *Flying Quilt No. 1/09*, den du mit deinen Assistenten über dem Rasen des Gartens in der Langmatt auslegtest, gar nicht aus der Nähe angeschaut hatte. Die Kunstwissenschaftlerin trifft den Künstler zum Espresso auf der Veranda und will sich danach nicht einmal die Füße nass machen, um den neuen Zoderer in Entstehung anzuschauen! Was hat eine Kritik zu sagen, die das vermeintliche Wissen nicht an den sichtbaren Fakten überprüft? Ich war tatsächlich davon ausgegangen, dass ich die Arbeit bereits kenne. Die bemalten Aluminiumbänder hatte ich gesehen in deinem *Globe in a Square Room* an der Art Unlimited. Zum Planeten geflochten, wiesen sie den Raum unverhofft als kleine Schachtel aus und wölbten sich gleichzeitig zu seiner ornamentalen Kuppel. Jetzt entwickeln sie ihren bunten Wellengang über grünem Gras. Doch ich sehe: Dass es dieselben sind, entschuldigt nichts. Ich bin schlicht einem Missverständnis aufgesessen, das deine Arbeit wohl nicht zum ersten Mal trifft: dass deine Versuchsanordnungen immer wieder Ähnliches auslegen und die ästhetische Erfahrung schon von weitem zu erraten sei. Woher, meinst du, kommt dieser kurz-sichtige Verdacht?

Du sagst, du habest Bilder im Kopf, die du unbedingt realisieren musst, denn nur die Ausführung im Massstab 1:1 lasse ihre Tauglichkeit überprüfen. Dafür nimmst du einiges in Kauf, scheust weder Transporte noch den Aufwand für das Ineinander- und Übereinanderflechten, fügst das Material, das sich gegen das Biegen und Beugen sperrt, zur neuen Figur und gehst längst über jene Formate hinaus, die du allein im Atelier bewältigen könntest. Der Widerstand ist deinem Werk oft eingeschrieben, was dir entgegen kommt: Perforationen und Kratzer sind Signaturen deiner Um- und Neudeutungen. Auch den noch weichen Eternit nimmst du nicht in Schutz vor dem, was sich ihm zufällig einschreibt. Du rechnest damit, dass die Verschalung Spuren hinterlässt, dass es Lufteinschlüsse gibt und die behelfsmässig eingespannten Kugeln in der Biegung des schwerfälligeren Materials spürbar bleiben. Wenn ich mir deine kleinen Modelle anschau, dann nimmst mich wunder, ob sie dir (wie mir) auch gefallen? Ist das Modell für dich schon Werk? Oder: Ist jedes Werk Modell?

Das Rohe – du nennst es auch «brut» – ist dir lieb. Darin steckt eine provokante und im besten Fall produktive Irritation, die eine Kollegin bereits vor zehn Jahren präzise zu fassen wusste. Ich lasse sie mitreden aus dem Buch mit dem schönen Titel «Für alle Fälle», weil sie auch meine Unachtsamkeit entlarvt: «Durch das Switchen zwischen Arbeitswelt und Kunstbereich, zwischen dem Vulgären und dem Hermetischen, der Ökonomie und der Verschwendung wird eine permanente Auflösung der Hierarchien angestrebt.» Könnte es sein, dass ich dem ganz Durchschaubaren nicht

ganz den Status der hohen Kunst zuerkennen wollte? Wo ich stutzig bin gegenüber der wiederholten Präsenz des offensichtlich Gemachten, da dürftest du mich erwisch haben in (nicht nur bei mir) hartnäckig herumgeisternden Wunsch, dass die hehre Kunst uns doch bitte etwas verschlüsseln möge, was nur anhaltende Reflexion wieder preisgibt. Wo ich mir nicht sicher bin, ob es deine Konkretionen tatsächlich mit der Konkreten Kunst aufnehmen wollen, da setzt du mich auf jene Fährte, die jedes neue Werk an der Tradition messen will. Da kann ich mir dann entweder selber einen Irrlauf zugestehen oder aber die Unmöglichkeit des Vergleichs als Unvermögen der Kunst missdeuten.

Ich habe dich gefragt nach deinem Verhältnis zur Farbe. Das sei interessant, sagtest du, das habe bisher noch niemand eingehender untersucht. Farbe als solche ist nicht deine Sache. Du bestellst sie nach standardisierten Nummern, meidest das Mischen und entwickelst ein glückliches Verhältnis erst, wenn sie dir auf einen Körper aufgetragen entgegen kommt. Wenn Malerei, dann also bitte gleich auf einem feststofflichen Träger! Da möchte ich behaupten (bezeichnenderweise wieder weit weg vom Atelier, wo das Material seine Nistplätze bildet und dich zum Beugen, Bohren, Kleben herausfordert), du interessierst dich gar nicht wirklich für Malerei. Wenigstens nicht für den illusionistischen Raum, nicht für den Unterschied zwischen den Orten in der Malerei und jenen davor. Falscher Schluss, sagst du, sofern ich meine, der Einsatz von Farbe müsse einer autonomen Räumlichkeit verpflichtet sein. Ihre «Akkumulation», wie du sie nennst, hat etwas Ungehobenes, deine «bunte Monochromie» ist wie ein Lockruf: Hallo, hier findet Malerei statt. Sie hat reale Schatten, sie ist Flickwerk, Teppich, Tondo oder Schlaufe, die den Blick auf Achterbahnen schickt.

Lieber Beat, du merkst, ich bin ein bisschen hin und her gerissen zwischen dem Versuch, dir Fragen zuzuspielen, und der Vermutung, dass ich ausgerechnet mit den Fragen an dich mein eigenes Wertesystem in Frage stellen muss. Diese Verwirrung gefällt mir: mein Kompliment darum an deine Arbeit, die sich so selbstverständlich allen Spekulationen über das nur scheinbar Gesehene widersetzt.

Herzlich, Isabel Zürcher

FLYING QUILT NO. 1/09, 2009,  
PAINTED METAL STRIPES,  
1100 X 700 X 130 CM,  
VILLA LANGMATT, BADEN



<sup>1</sup> Elisabeth Grossmann, «Das Rohe und das Gekochte», in: Ausst. Kat. *Für alle Fälle*, Verlag für Moderne Kunst Nürnberg, 1999, S. 71



STUDY FOR A SCULPTURE, JUNE 2009

DREI SCHLAUFEN NO 1/09, 2009  
PAINTED METAL STRIPES, RIVETED, 120 X 55 X 50 CM

Dear Beat

Basel, June 2009

We had agreed: this was not the right place for recycling something that had been said before. "B. Z. always has a new reaction to found materials..." Or: "With steady continuity B.Z. develops an artistic vocabulary at the interface between painting and sculpture". Certainly, you do all this and I could turn it around and inside out once more in my words (unlike your loops with material the reshuffling of existing sentences rarely produce anything surprising and new). We were thinking of a text that would challenge irritations. That way we would have a little room for provocation and friction. What I did not realise during our meeting in Baden was that, from the very beginning, it would not be me challenging you but your work challenging me.

To begin with, it behoves me to be honest. On the way back it occurred to me that I had not even looked close up at the *Flying Quilt No. 1/09* that you and your assistants had spread out on the lawn at the Langmatt Foundation. The art historian meets the artist for an espresso on the veranda and afterwards doesn't even want to get her feet wet to look at the new Beat Zoderer in the making! What does a critique have to say that doesn't examine presumptions on the basis of visible facts? I had in fact assumed that I already knew the work. I had seen the painted aluminium bands in your *Globe in the Square Room* at Art Unlimited. Plaited into a planet they turned the room unexpectedly into a small box while at the same time arching into an ornamental cupola. Now they are turning into colourful waves across green grass. But I see, the fact that they are the same bands is no excuse. I have simply been taken in by a misunderstanding, probably not the first your work has met with. A misunderstanding that your arrangements time and again comprise similar units and that the aesthetic experience can be guessed at already from afar. Where, do you think, does this short-sighted suspicion come from?

You say that you have pictures in your head, that their realisation is an absolute must because only the execution in a scale of 1:1 will do to verify whether they work or not. For that you put up with many things, you shy not away from transports nor the efforts involved in highly complex braiding, you shape material that balks at being bent into a new shape and you tackle formats now that you cannot manage by yourself in the studio. Resistance is frequently inherent in your work, something that suits you fine, the perforations and scratches signify new or re-interpretations. You do not protect the still soft eternit from accidentally inscriptions. You count on the fact that the casing will leave traces, that there will be air bubbles and that the makeshift restrained balls in the bend of the more unwieldy material remain perceptible. When I look at the small models I wonder whether you like them (as I do)? Is the model for you already the work? Or: is every work a model?

You like the rough aspect – what you call "brut". That comprises a provocative and optimally a productive irritation, one that a colleague of mine already knew how to articulate precisely. I am quoting her from a book with the appealing title "Für alle Fälle" because here she also reveals my lack of attentiveness. "By switching between the world of work and that of art, between the vulgar and the hermetic, between economy and waste the permanent dissolution of hierarchies is targeted".<sup>1</sup> Is it possible that I did not want to grant the status of high art to the completely transparent? Where I am taken aback by the repeated presence of something obviously fabricated you may have caught me (not only me) nagged by the dimly persistent wish that high art should kindly encrypt something that only determined reflection would reveal. Where I am not altogether sure whether your concrete

tions really want to take on concrete art you put me on the track that wants to measure each new work against tradition. In that case I can either admit to barking up the wrong tree or misinterpret the impossibility of a comparison as a failure of art.

I asked you about your relationship with colour. That is interesting, you answered, no one has so far examined this in depth. But colour as such is not your thing, you said. You order colour by standardised numbers, avoid mixing and only develop a happy relationship once colour applied onto an object comes at you. If painting, then please right away on a solid carrier. Here I would like to claim (typically again far away from the studio where material has settled in and challenges you to bending, drilling and gluing) that painting does not really interest you. At least not for the illusionist space, not for the difference between areas *in* painting and those in front. Wrong conclusion, you say, if what I mean is that the use of colour has to be committed to an autonomous space. There is something coarse about the "accumulation", as you call it, of colour; your "colourful monochromy" is like a siren call: hello, painting is going on here! It has real shadows, it is patchwork, carpet, tondo or loop, with the latter sending the eye to follow a roller coaster.

Dear Beat, you can tell, I am torn between the attempt to pass questions to you and the suspicion that it is precisely the questions to you that will question my own system of values. I like this confusion: therefore my compliments for your work that resists as a matter of course all speculations about what only appears to have been seen.

Affectionately, Isabel Zürcher

STUDIES FOR 2 SCULPTURES, JUNE 2009



<sup>1</sup> Elisabeth Grossmann, «Das Rohe und das Gekochte», in: Exhibition Catalogue *Für alle Fälle*, Verlag für Moderne Kunst Nürnberg, 1999, p. 71

Isabel Zürcher is an art historian and freelance author. She lives in Basel.

# PERFORMANCE ALS SYSTEM

**IN DEN LETZTEN JAHREN HAT SICH EIN NEUES VERSTÄNDNIS VON PERFORMANCE HERAUS KRISTALLISIERT. URSPRÜNGLICH ALS VERWEIGERUNG VON MUSEUM UND MARKT GEDACHT, ENTWICKELT SIE SICH IMMER MEHR ZUM ÄQUIVALENT VON EVENTKULTUR – UNMITTELBAR, FRISCH, AUTHENTISCH, UND UNTERHALTSAM. DER VERZICHT AUF IDEOLOGIE ERÖFFNET NEUE DIMENSIONEN.**

Kämpferisch wurde der Leser des *Fluxus Manifest* einst aufgefordert: «...purge the world of bourgeois sickness, 'intellectual', professional & commercialized culture ... PROMOTE A REVOLUTIONARY FLOOD AND TIDE IN ART, ... promote NON ART REALITY to be grasped by all peoples, not only critics, dilettantes and professionals ... FUSE the cadres of cultural, social & political revolutionaries into united front & action.» George Maciunas und seine Mitstreiter hatten es auf die Repräsentationskultur abgesehen und betrachteten ihr Tun als ideologisch. Ihre Performances im New Yorker Stadtteil Soho rissen Barrieren nieder, vermischten Genres, brachten Tanz, Musik und Kunst zusammen. Sie waren einmalig und für einen kleinen Kreis von Eingeweihten gedacht. Ob schon heute legendär, waren viele Performances auf Verweigerung aufgebaut. Bisweilen gab es nichts zu sehen oder zu hören. Oder aber das Geschehen war so enigmatisch und reduziert, dass man vor allem die Ausdehnung von Zeit am eigenen Leib erfuhr.

Während der diesjährigen Art Basel wurde auf die traditionelle Art Party verzichtet und dafür die Schweizer Premiere von «Il Tempo del Postino»

finanziert. Die Einladung an namhafte Künstler, eine Theater- und Opernbühne für jeweils 15 Minuten zu okkupieren, baute auf der kuratorischen Formel auf: «Was passiert, wenn eine Ausstellung nicht Raum beansprucht, sondern Zeit?». Die Kunst hat ihre Scheu vor der bürgerlichen Repräsentationskultur offenbar verloren. Fischli/Weiss liessen Ratte und Bär auftreten, Anri Sala eine Arie aus *Madame Butterfly* durch den

**«BEI DER PERFORMANCE GING ES IMMER DARUM, DEM MARKT UND DEM MUSEUM ZU ENTKOMMEN. ICH HINGEGEN VERSUCHE, INNERHALB VON MARKT UND MUSEUM ZU OPERIEREN.»**

TINO SEHGAL

Zuschauerraum hallen. Tino Sehgal den Vorhang tanzen. Das Programm war abwechslungsreich und kurzweilig, jede Viertelstunde gab es einen neuen Versuch, die Modalitäten der Theaterbühne umzudisponieren oder aber Bekanntes aus der Kunst ins Theatralische kippen zu lassen.

Ein Meister in der Neuausdeutung von Performance ist der in Berlin lebende Künstler Tino Sehgal. Wer 2005 den deutschen Pavillon an der Biennale di Venezia betrat, wurde durch tanzendes Aufsichtspersonal jäh aus dem Trott des Kunsttouristen herausgerissen. In kleinen Schrittfolgen steuerten die uniformierten Frauen und Männer auf den Besucher zu, verfehlten ihn nur knapp, um alsbald in eine andere Richtung zu beschleunigen, unentwegt rufend: «This is so contemporary, contemporary, contemporary!?! Tino Sehgal.»

Die Luftsprünge erheiterten das Publikum und machten es gleichzeitig betroffen – wie wenn man bei einem Strassentheater spontan aufgefordert wird, eine Statistenrolle einzunehmen. Im fragilen Umfeld der Kunstaustellung sorgte der performative Umgang mit Institution und Betrachter für Irritation. Es ging nicht so sehr darum, die Zugehörigkeit von Sehgal's Choreo-

grafie zur Diskussion zu stellen – mittlerweile hat man sich daran gewöhnt, dass jede fremde Handlung Kunst sein kann und dass alleine der Kontext darüber entscheidet, wie etwas zu deuten ist. Irritierend war vielmehr, dass es sich nicht etwa um eine Performance handelte, wie der Künstler bekräftigte, sondern um eine besonders kundenfreundliche Weise, den Besucher zu erreichen. Anstatt sich selbst auf das Kunstwerk hinzubewegen, bewegt sich dieses auf ihn zu, richtet Körper auf und Worte an ihn. In fast allen Aktionen von Tino Sehgal spielt die körperliche Präsenz und Bewegung eine zentrale Rolle. Der Verzicht auf materielle Objekte als Kunstwerke rückt die Akteure in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit – sie werden zum künstlerischen Medium: Sehgal's Kunst materialisiert sich ausschliesslich in den Körpern der Interpreten.

Die institutionskritische Haltung früher Performancekunst hat Sehgal bewusst aufgegeben: «Bei der Performance ging es immer darum, dem Markt und dem Museum zu entkommen. Ich hingegen versuche, innerhalb von Markt und Museum zu operieren.» Er benutzt existierende Konventionen und füllt sie mit neuer Bedeutung. Performancekunst zu Zeiten

von Fluxus hingegen wollte Konventionen zerstören und war ideologisch eingefärbt. Sehgal betont, dass er ausschliesslich an ästhetischen und nicht an ideologischen Fragen interessiert sei. Dennoch macht er sich Strategien zunutze, die in den Sechzigern entwickelt wurden. Die Dematerialisation des Kunstwerks war einst in den ephemeren Performances und Happenings ein zentrales Element. Heute werden historische Fotos dieser Performances oder Handlungsanweisungen für teures Geld als Substitut einer geistigen Haltung auf dem Kunstmarkt gehandelt. Die Lösung von Tino Sehgal ist da ungemein viel eleganter. Seine Interventionen dürfen weder gefilmt noch fotografiert werden. Dennoch werden sie auf Messen zum Verkauf angeboten. Ein Verkaufszertifikat oder eine Rechnung fehlen, dafür muss ein Notar herbeigerufen werden. Den Verkaufsakt gibts nur verbal. Und auch der Sammler ist gefordert, da er sein Werk letztendlich selbst aufführen muss. Im Gegensatz zu Fluxuszeiten ist es nicht mehr bloss der Künstler, der performt, sondern ein ganzes System. Sehgal fordert seine Mitspieler auf, an ihre Grenzen zu gehen. Kunstmessen sieht er als geradezu ideale Plattformen dazu.

*Gianni Jetzer ist seit 2006 Direktor des Swiss Institute in New York (SI).*

*Gianni Jetzer has been director of the Swiss Institute New York (SI) since 2006.*

# PERFORMANCE AS SYSTEM

**IN THE LAST FEW YEARS A NEW UNDERSTANDING OF PERFORMANCE ART HAS EVOLVED. CONCEIVED ORIGINALLY AS A REBUFF TO MUSEUMS AND THE MARKET, PERFORMANCE ART IS INCREASINGLY DEVELOPING INTO THE EQUIVALENT OF EVENT CULTURE – IMMEDIATE, FRESH, AUTHENTIC AND ENTERTAINING. THE ABSTENTION FROM IDEOLOGY IS OPENING UP NEW DIMENSIONS.**

Readers of the *Fluxus Manifest* had once been boldly called upon to: «...purge the world of bourgeois sickness, 'intellectual', professional & commercialized culture ... PROMOTE A REVOLUTIONARY FLOOD AND TIDE IN ART, ... promote NON ART REALITY to be grasped by all peoples, not only critics, dilettantes and professionals ... FUSE the cadres of cultural, social & political revolutionaries into united front & action.» The target of George Maciunas and his supporters had been representative culture; they thought of their actions as being ideologically motivated. Their performances in New York's Soho tore down barriers, mixed genres and brought together dance, music and art. They were unique and performed for a small circle of insiders. Although legendary by now, many of the performances were based on renunciation. Occasionally there was nothing to see or to hear. Or the action was so enigmatic and pared down that the primary experience was the physical feeling of time spreading out.

This year's Art Basel abandoned the traditional art party, sponsoring instead the Swiss premiere of «Il Tempo del Postino». The invitation of renowned artists to occupy a theatre or opera stage for 15 minutes respectively was based on the curatorial formula: «What happens when an exhibition does not take up space but time?» Art has apparently lost its timidity vis-à-vis bourgeois representative culture. Fischli/Weiss appeared as rat and bear on stage, Anri Sala had an aria from *Madame Butterfly* ring out through the auditorium, Tino Sehgal had the curtain do a dance. The programme was varied and entertaining, every fifteen minutes there was a new go at rearranging the modalities of the stage or at turning familiar aspects of art into the theatrical.

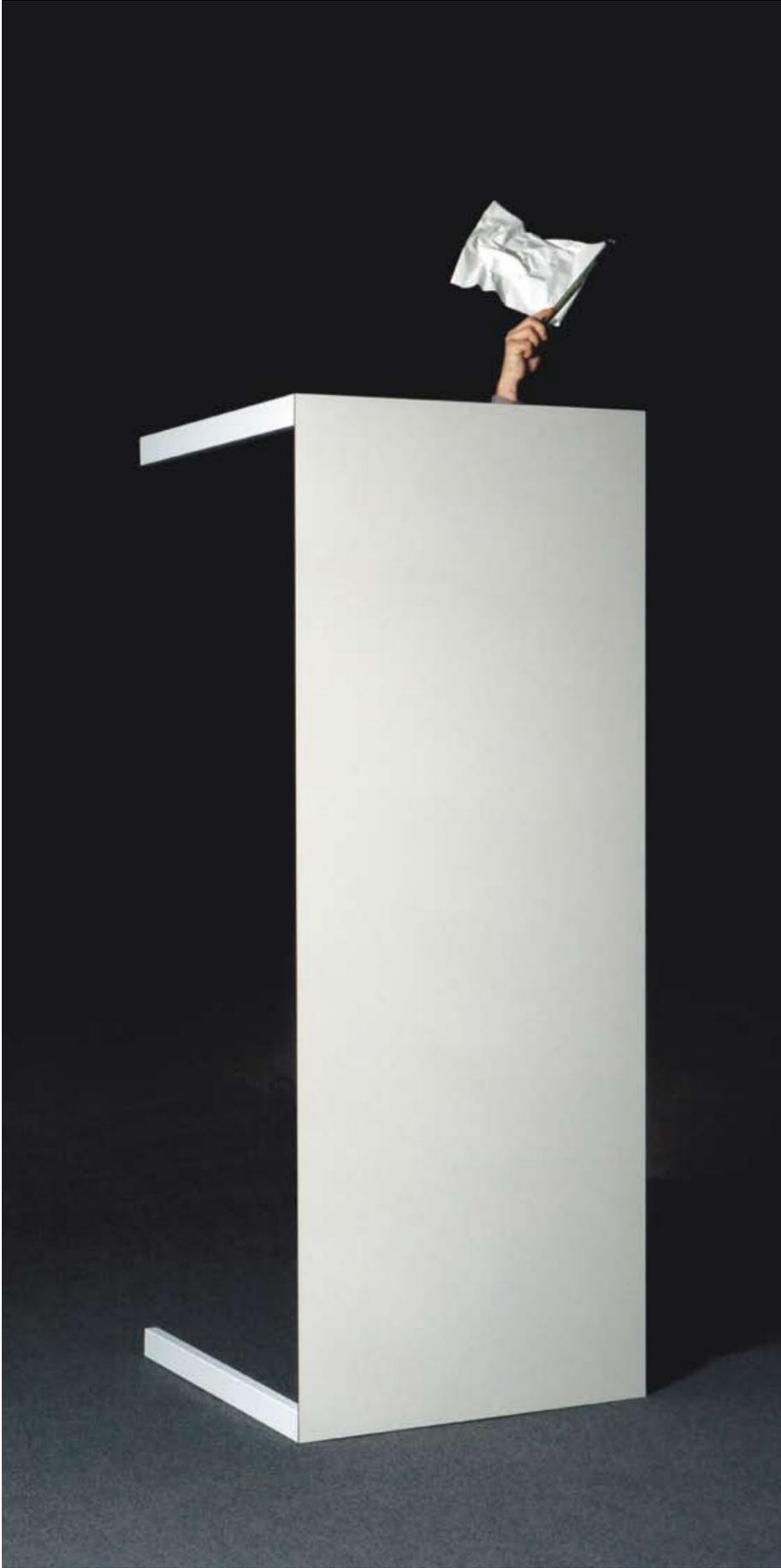
The Berlin artist Tino Sehgal is a master of the new definition of performance. If you entered the German Pavilion at the Venice Biennale in 2005 you were jolted out of the art tourist's amble by dancing guards. In short step sequences uniformed men and women approached the visitors, barely missed them, then changed to a new direction, all the while calling out: «This is so contemporary, contemporary, contemporary!?! Tino Sehgal!»

These capers amused the audience and made them at the same time self-conscious – as if called upon during a street theatre performance to take on the role of an extra. In the fragile environment

of the exhibition the theatrical approach to institutions and viewers caused irritation. The issue was not so much whether the appropriateness of Sehgal's choreography should be discussed – one has become used to the fact that any strange act can be art and that it is solely the context which determines how something is to be interpreted. What was irritating here was that it was not, as the artist emphasised, a performance but a particularly customer-friendly way to reach visitors. Instead of the visitor moving to the art work the work goes to him, it directs bodies and words at him. In almost all actions by Tino Sehgal physical presence and motion play a central role. By disallowing material objects as art works the actors are moved to the centre of attention – they become the artist's medium. Sehgal's art is realised exclusively in the bodies of the interpreters.

Sehgal has deliberately parted with the critical stance towards institutions characteristic of earlier performance art: «The point of performances was always to dismiss the market and museums. I, on the other hand, try to operate inside the market and museums». He uses existing conventions and gives them new meaning. Performance art at the time of Fluxus, on the other hand, wanted to destroy conventions and pursued ideological aims. Sehgal stresses that he is only interested in aesthetic questions, not ideology. Nevertheless he makes use of strategies that were developed in the sixties. The dematerialisation of art was at one time a central element in ephemeral performances and happenings. Today old photographs of these performances or action diagrams are to be had on the art market for good money as evidence of an intellectual position. Tino Sehgal's solution is infinitely more elegant. His interventions may not be filmed or photographed. Nevertheless they are on offer for sale at art fairs. As there is no certificate of sale nor an invoice a solicitor must be called in. The act of sale is only verbal. For the collector it is a challenge as well since in the end he himself has to perform the work. Contrary to the time of *Fluxus* it is not only the artist who performs but a whole system. Sehgal challenges his co-players to go to their limits. He considers art fairs the ideal stage for that.

# SCHÖNER FREILICH DARF DIE WELT STETS WERDEN



EIN ARBEITSTISCH IST MEHR, ALS ER ZU VERSTEHEN GEBEN WILL.  
A DESK THAT IS MORE THAN IT SEEMS.

© PATRICK HARI, ZÜRICH

Wer über Design schreibt, steht vor dem Problem zu zeigen, worüber geschrieben wird. Geht es um die Dinge des täglichen Gebrauchs müssen Produktaufnahmen her. Egal ob Fön, Stichsäge, Sofa oder Badewanne. Dummerweise haben die Bilder, die davon zirkulieren, eine Herkunft, die sie selten verdrängen können: Sie stammen in den meisten Fällen von Herstellern oder Agenturen, die das Produkt ins beste, also Verkauf fördernde Licht setzen lassen. Das Marketing gibt vor, wie wir über die Aufnahme gelenkt das Produkt sehen sollen. Schon öffnet sich die Schere zwischen affirmativem Bild und einem Text, der doch andere Ansichten eröffnen wollte.

Was die Art der Bildinszenierung betrifft, gibt es verschiedene Wege. Die einen Bilder reihen sich in die Tradition der sachlichen Produktaufnahmen, wie sie in den 1920er Jahren entwickelt wurden. Sie pflegen erstens die technische Perfektion, wie sie sich im bilderverwöhnten 20. Jahrhundert durchsetzen sollte, was also heute nicht weiter der Rede wert ist. Zweitens führen sie fort, was einst eine durchaus aufklärerische Absicht hatte: die Feier der formalen Schönheit eines seriell hergestellten Produkts, und sei es noch so profan. Darum geht es allerdings längst nicht mehr. Sondern darum, mit den gleichen Mitteln die Verführung zu perfektionieren.

Blicken wir zurück: Albert Renger-Patzsch versammelte 1928 eine Reihe von hundert Aufnahmen in einem Buch, die keinen Unterschied zwischen dem Bild von Pflanzen, Menschen, Landschaft, Bauten, Maschinen und industriell hergestellten Produkten macht, denn er löste sie alle aus dem Kontext ihres natürlichen Vorkommens und gab sie in knappen Ausschnitten wieder. Rein und sachlich, klar und augenfällig wirkt, was ihm vor die Linse geriet. Und als hätte es dessen noch bedurft: Erschienen ist das Werk unter dem programmatischen Titel «Die Welt ist schön».

Und weil die Welt noch schöner werden sollte, kombinieren die anderen das gereinigte Bild des Gegenstandes mit einem Versprechen, das flüstert: Genau so wirst Du sein, wenn Du mich kaufst. Sie verwandeln das Bügeleisen in das Symbol eines abgesicherten Lebensentwurfs, das Parfum ins Liebesglück, das italienische Sofa in den sozialen Aufstieg. Solche Versprechen bieten die meisten aller zirkulierenden Bilder des Designs. Und langweilen damit.

Doch es geht auch anders. Wenn man die Dinge so nimmt, wie sie uns begegnen. Im Gebrauch, im Zusammenhang, für den sie einst entworfen wurden. Interessant wird es dann, wenn das Bild mehr leistet als eine dokumentarische Bestandesaufnahme. Indem die Gegenstände wie in einer Psychoanalyse auf ihr Verdrängtes hin gelesen werden. Das leisten die Bilder, die der Zürcher Künstler Patrick Hari für die Architektur- und Designzeitschrift *Hochparterre* macht. Zum Beispiel das Bild des Arbeitstisches «Lean», den Richard Wassmann für den Büromöbelhersteller Bigla entworfen hat. Der Tisch macht seinem Namen alle Ehre, macht sich schlank und rank. Drei Zargen aus abgekantetem, 0,8 Millimeter dünnem, zu einem C-Profil gebogenem Blech tragen eine Platte, die – wie in der Autoindustrie, sagt der Designer – auf die Zargen geklebt sind. Ein Arbeitstisch ist in der Dienstleistungsindustrie weit mehr als eine funktionale Selbstverständlichkeit. Auch im flächenoptimierten Grossraumbüro bleibt der Tisch das *Pièce de résistance*, das dem Ort seinen Namen gegeben hat. Er dient nicht nur als Fläche, auf der Papiere geordnet werden, sondern als Territorium, als letzter Rest einer mühsam verteidigten Privatsphäre im Arbeitsalltag.

Manchmal braucht es ein Bild, um einen Entwurf verstehen zu können.

## CLEARLY, THE WORLD'S BEAUTY CAN ALWAYS INCREASE

In writing about design one always has the problem of showing what one actually writes about. If it concerns objects of everyday use photographs are in order, regardless whether it is a hair dryer, keyhole saw, sofa or bathtub. Unfortunately, the pictures that circulate of these items can rarely hide where they come from. They originate in most cases from manufacturers and agencies which like to show the product in its most favourable, sale-promoting light. Marketing dictates how we, steered by the picture, should see a product. Already a discrepancy emerges between the affirmative picture and a text that was meant to disclose other aspects.

There are different types of approach to the staging of pictures. Some fall in line with the tradition of objective product photographs as was developed in the 1920s. The first goal here is technical perfection, something that has become common practice in the 20<sup>th</sup> century overrun by images and today is no longer worth mentioning. Secondly, pictures are to continue what at one time had been a decidedly educational aim: the acknowledgement of the formal beauty of a serially manufactured product no matter how profane. But that ceased being an aim some time ago. Instead the objective now is to use the same means for the perfection of seduction.

Let us look back: in 1928 Albert Renger-Patzsch collected a series of one hundred photographs in a book that did not differentiate between pictures of plants, people, landscapes, buildings machines and industrially manufactured products because they were all taken out of the context of their natural occurrence and presented in concise details. Whatever came before his lens appeared pure and objective, clear and distinct.

And as if it was still needed, the book appeared under the programmatic title “Die Welt ist schön” (The World is Beautiful).

And because the world should become even more beautiful, the others now combine the sanitized picture of an object with the promise that whispers: You will be exactly like this if you buy me. They turn the iron into a symbol of a carefully guarded life plan, the perfume into happiness in love, the Italian sofa into social ascent. The majority of all pictures of design in circulation offer these promises. And are therefore boring.

But another way is possible, if one takes things as they are, in the way they are used, in the context for which they have been designed. What is interesting then is when the picture does more than documentary stock-taking, when it reads the objects as in psychoanalysis in terms of what is concealed. That is what the photographs taken by the Zurich artist Patrick Hari for the architecture and design journal *Hochparterre* accomplish. For instance, the photograph of the desk “Lean”, designed by Richard Wassmann for the office furniture manufacturer Bigla AG. The desk does its name proud, it is lean and sleek. Three frames made of C-shaped folded 0.8 millimetre thin tin carry a desktop that is glued – like in the automobile industry, the designer states – onto the frames. A desk in the service industry is of course much more than a necessary functional object. Even in the efficient open-plan office the desk remains the *pièce de résistance*. It serves not only as a desktop where papers are arranged but also as territory, as a last remnant of a strenuously defended private sphere in the workday.

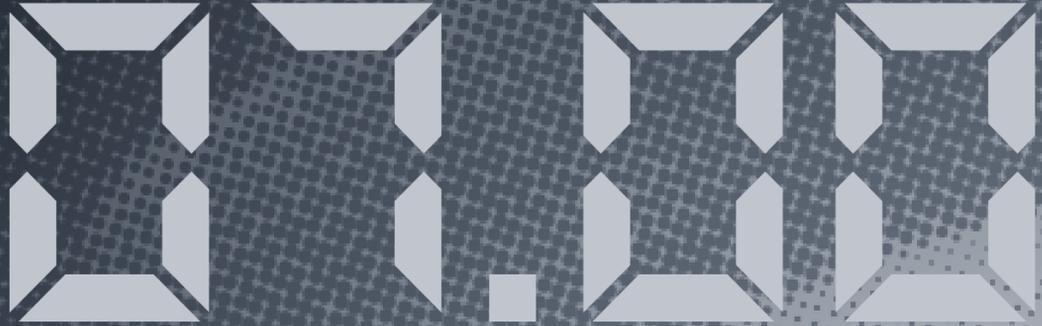
Sometimes one needs a picture to be able to understand a design.

# 24 H VON BARTHA

TEXT/FOTOS: RETO THÜRING & STEFAN VON BARTHA

## FRIDAY 10 | 7 | 2009

Wir wollten eine Hommage an die grossen 24-Stunden-Rennen dieser Welt machen. Le Mans, Daytona, Nürburgring, und nun der Kannenfeldplatz. Nur dass wir uns dabei eigentlich überhaupt nicht fortbewegt haben und stattdessen die Welt – oder zumindest einen winzig kleinen Teil von ihr – quasi an uns vorbei ziehen liessen. 24 Stunden oder 1440 Minuten haben wir draussen vor der Galerie verbracht; die meisten davon auf einem Sofa beziehungsweise in einem Puch. Dabei haben wir interessante Begegnungen gemacht. Ein Alvar Aalto-Experte wollte uns unser Sofa abkaufen. Jemand wurde verhaftet (wir wissen bis heute nicht warum). Wir wurden von allen Seiten in liebevoller Fürsorge mit Kaffee und Essen eingedeckt. Menschen mit tiefen Autos und solche hoch oben auf Motorrädern haben vorbei geschaut. Passanten sind an uns vorbei gelaufen, haben sich für die Galerie interessiert oder noch nie etwas davon gehört (vielleicht wird sich dies in den nächsten 5 Jahren ändern). Viele sind grusslos durchgelaufen, ein paar haben sich angeregt mit uns unterhalten. Freunde haben uns besucht und zum Lachen gebracht. Und dann haben wir gepokert; einige haben gewonnen und andere verloren. Und dann wurde die Nacht doch noch lang und die letzten 3 Stunden zum Kampf und die Morgendämmerung zum verheissungsvollen Lichtblick.



07:10



08:10



08:15



09:05



09:10



09:15



09:55



10:00



10:15



11:00



11:05



11:45



11:46



13:30



14:30



15:15



16:00



16:30



17:00



18:05



19:20

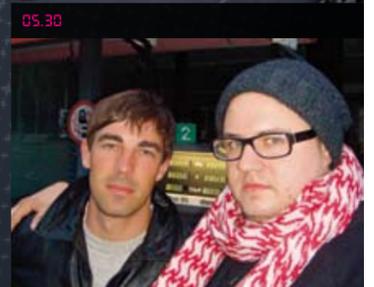
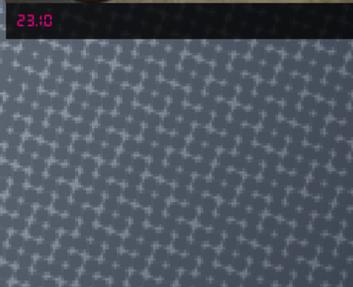
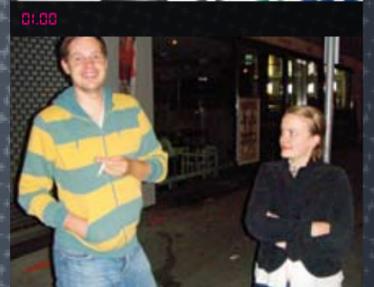
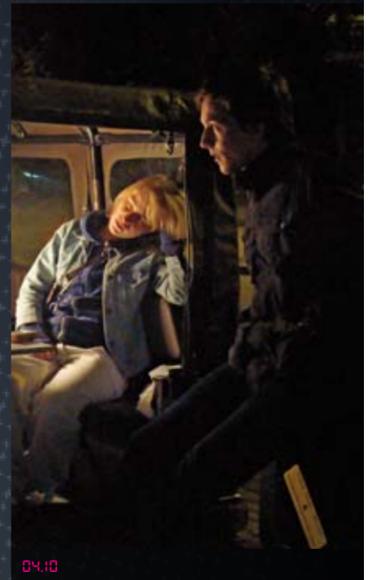


19:00

SATURDAY 11 | 7 | 2009

TEXT/PHOTOS: RETO THÜRING & STEFAN VON BARTHA

We wanted to pay homage to the great 24-hour car races of the world: Le Mans, Daytona, Nürburgring and now Kannenfeldplatz. Only, we didn't actually move, instead we let the world – or at least a minuscule part of it – pass by in front of us. We spent twenty-four hours or 1440 minutes outside in front of the gallery, most of them on a sofa or in a Puch. In the course of these hours we had some interesting encounters. An Alvar Alto expert wanted to buy our sofa. Someone was arrested (we still don't know why). We were looked after and treated to coffee and food from all sides. People with lowered cars and others up high on motorcycles stopped by. Pedestrians passed by, were interested in the gallery or had never heard of it (perhaps that will change in the next 5 years). Many walked through without so much as a greeting, others engaged us in lively conversation. Friends came by and made us laugh. And then we played poker, some won and some lost. But in the end the night did drag on; the last 3 hours became a battle with dawn finally an auspicious glimmer of light.



# NEW YORK NOW

From London via Düsseldorf and Leipzig to Beijing: trends in contemporary art have always been categorized with the help of geographic grids and subsequently a little too conveniently given labels such as “Young British Artists” or “The New Leipzig School”. Noticeably underrepresented in the group-dynamic wrangling of the past years had been New York. In spite of a massive exodus by the art scene, especially from expensive Manhattan to neighbouring Brooklyn, the city in its entirety is home to an impressive number of artists – the important positions of many individual artists are proof of that. But there is little indication of clearly defined “groups” let alone “schools”, instead one finds a dissonant array of voices. On the other hand the metropolis has become

increasingly a synonym for the commercial escapades of a speculative art market as the unprecedented hype of the galleries in Chelsea moved into the limelight from the 90s onwards. As a result the city suffered a significant loss in the public perception as a place of artistic production. With the far-reaching disturbances arising from the collapse of Wall Street the focus is shifting yet again. Already in relevant circles the theory of a curative catharsis is making the rounds and one talks again of the creative potential of New York.

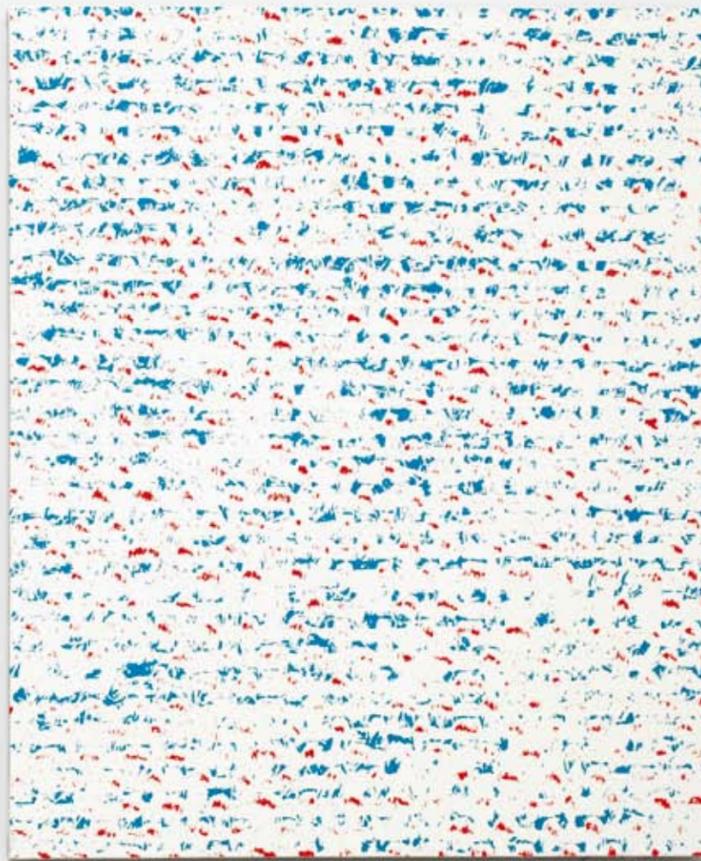
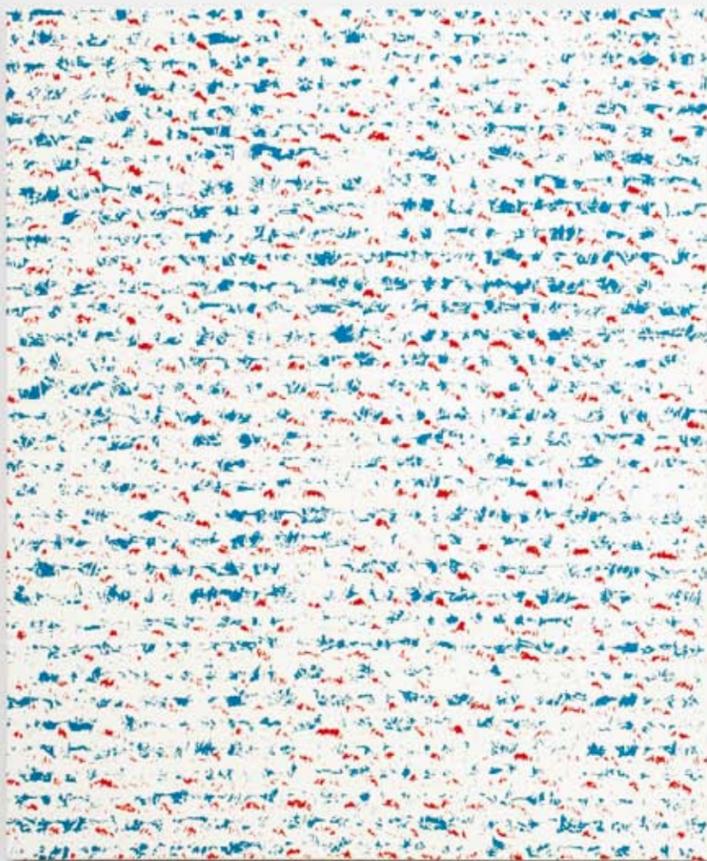
As if on order a clique of young artists appears on the scene who over the years had gathered in Brooklyn, among them Cheney Thompson, Eileen Quinlan, Sam Lewitt, Scott Lyall and Liz Deschenes. The protagon-

ists reject the idea that they constitute a “group”. But the intellectual exchange among them is lively – and collectors and curators have long since recognised that there are connections in regard to content. A group show of the young Americans titled “Collateral” can be seen this summer at Le Confort Moderne in Poitiers, France. All the artists share a radical questioning of the prevailing production and marketing principles in contemporary art; time and again subversion of exhibition practices is incorporated in their own presentation. Although a broad spectrum of media is being used – Cheney Thompson is a painter, Quinlan and Deschenes are photographers, Lyall uses computer-generated drawings as well as elements of instal-

lation art – all these artists use strategies for the deconstruction of the individual creative process, in the course of which traditional boundaries of materials and techniques are systematically and in depth explored. They also share a self-assured coyness in dealing with the requirements of the market without giving up any of their fundamental criticism. Thompson, for instance, withholds himself on one hand while producing sought-after paintings on the other. All the more rigorous then the investigation of modernism. One does not settle like the post-modern generation did for the ironic quote or the “appropriation” of pictorial contents by other artists but engages in informed exploration.

To what extent the individual artists have been influenced by their environ-

ment must remain speculation. Fact is that Thompson, Lewitt and others belong to a generation of New Yorkers who as a result of 9/11 and the crash of 2008 have seen political and economic cornerstones tumble. In the intervening years, however, the young art community in Brooklyn, originally driven out by the ruthless spiral of rising prices in Manhattan real estate, was able to find its own identity in an alternative setting. Now the “Collateral” artists are in the process of creating with their conceptual persistence and visual ingenuity a language that may leave its mark far beyond the borders of Brooklyn. The international art market is increasingly taking note.



CHEYNEY THOMPSON, CHROMACHROME 8 (5BG/5R) DIPTYCH, 2009, OIL ON CANVAS, DIPTYCH, 60.96 X 50.8 CM

COURTESY ANDREW KREPS GALLERY, NY

TEXT: CHRISTIAN SCHAERNACK

# NEW YORK NOW

Von London über Düsseldorf und Leipzig nach Beijing: Trends in der zeitgenössischen Kunst wurden schon immer mit Hilfe geographischer Raster verortet – und anschließend allzu bequem als «Young British Artists» oder «Leipziger Schule» etikettiert.

Auffallend unterrepräsentiert im gruppenspezifischen Gerangel der vergangenen Jahre war dabei New York. Trotz eines massiven Exodus der Szene, vor allem vom teuren Manhattan in den Nachbarstadtteil Brooklyn, verfügt die Stadt in ihrer Gesamtheit immerhin über eine beeindruckende Dichte an Künstlern – zahlreiche wichtige Einzelpositionen belegen dies. Klar definierte «Gruppen» oder gar «Schulen» traten hingegen kaum zu Tage, eher eine dissonante Stimmenvielfalt. Dafür wucherte die Metropole umso mehr zum Synonym für die kommerziellen Kapriolen eines spekulativen Kunstmarkts, rückte der beispiellose Hype der Galerien Chelseas ab den Neunzigern ins Rampenlicht; derweil büßte die Stadt in der öffentlichen Wahrnehmung als Ort künstlerischer Produktion massiv ein. Mit den weitreichenden Verwerfungen in Folge des Wall Street-Kollaps verschiebt sich der Fokus nun aufs Neue. Schon macht in einschlägigen Kreisen das Wort der heilsamen Katharsis die Runde, besinnt man sich auf das kreative Potential New Yorks.

Wie bestellt kommt da eine Clique junger Künstler daher, die sich über Jahre in Brooklyn zusammengefunden hat – darunter Cheney Thompson, Eileen Quinlan, Sam Lewitt, Scott Lyall und Liz Deschenes. Dass es sich um eine «Gruppe» handelt, weisen die Protagonisten zwar von sich. Doch der intellektuelle Austausch ist rege – und Sammler wie Kuratoren machen längst inhaltliche Zusammenhänge aus. So war erst im Sommer eine Gruppenschau der jungen Amerikaner mit dem Titel «Collateral» im Confort Moderne im französischen Poitiers zu sehen. Sämtlichen Positionen ist dabei ein radikales Hinterfragen der gängigen Produktions- und Vermarktungsprinzipien zeit-

genössischer Kunst gemein; immer wieder findet auch die Subversion des Ausstellungsbetriebs selbst Einzug in die eigenen Präsentationen. Obwohl ein breites Spektrum von Medien zur Anwendung kommt – Cheney Thompson ist Maler, Quinlan und Deschenes Fotografen, Lyall benutzt computer-generierte Zeichnungen ebenso wie Elemente der Installationskunst – verwenden doch allesamt Strategien zur Dekonstruktion des individuellen Schaffensprozesses, wobei die hergebrachten Grenzen von Materialien und Techniken konsequent aufs Neue ausgelotet werden. Auch zählt das selbstbewusste Kokettieren mit den Bedürfnissen des Marktes, bei gleichzeitiger Fundamentalkritik, zu den gemeinsamen Merkmalen. Thompson etwa verweigert sich zwar einerseits – und schafft dennoch begehrte Gemälde. Umso rigorosere dann die systematische Auseinandersetzung mit der Moderne. Man begnügt sich nicht wie die Generation der Postmodernen mit dem ironischen Zitieren oder der «appropriation», der Aneignung von Bildinhalten anderer Autoren, sondern pflegt die fundierte Auseinandersetzung.

Inwieweit Einzelkünstler von ihrem Umfeld beeinflusst sind, muss Spekulation bleiben. Tatsache ist jedoch, dass Thompson, Lewitt & Co. zu einer Generation von New Yorkern zählen, die in Folge von 9/11 und dem Crash von 2008 politisch-ökonomische Eckpfeiler taumeln sahen – Jahre, zwischen denen aber auch die junge Kunst-Gemeinde Brooklyns, einst selbst von der schonungslosen Preisspirale des Manhattaner Immobilienmarktes ins Abseits vertrieben, ihre eigene Identität in einem alternativen Umfeld finden konnte. So sind die «Collateral»-Künstler dabei, mit ihrer konzeptuellen Konsequenz und visuellen Schlagfertigkeit einen Dialekt zu finden, der weit über die Grenzen Brooklyn hinaus Schule machen könnte. Und der internationale Kunstmarkt nimmt zunehmend Notiz.

KARIM NOURELDIN.  
MEIN ARTIST'S HOBBY ODER...

# WARUM COELACANTHIFORMES IMMER NOCH MIT UNS IST



**EIN FISCH UND EIN AUTO, DAS SIND GRUNDSÄTZLICH VERSCHIEDENE SACHEN. WELCHE GEMEINSAMKEITEN ZWISCHEN EINEM PORSCHE 911, BAUJAHR 1971, UND EINEM QUASTENFLOSSER BESTEHEN, ERKLÄRT UNS KARIM NOURELDIN.**

Vor einigen Jahren entdeckte die südafrikanische Wissenschaftlerin Marjorie Courtenay-Latimer einen seltsamen Fisch, welcher bei Indonesien in den Gewässern des Indischen Ozeans lebt. Es war ein Coelacanthiformes (Quastenflosser), ein lebendes Fossil. Während Fische in ihrer langen Evolution ihre Form perfektionierten, konnte dieser Fisch mit seinen Schwimmlappen auch auf dem Land watscheln und behielt so – seit über 400 Millionen Jahren – seine urzeitlichen Attribute bei, um sich Millionen Jahre später daran zu machen, als Quastenflosser neu entstandene Landzonen zu erobern und erneut, viel später, unter anderem auch Kunstwerke zu gestalten.

Nur wenige Connoisseurs wissen, dass der Porsche 911 ebenfalls ein

solch fossiles automobiles Objekt ist. Einmal hat der 911 seinen Motor hinten im Heck und den Kofferraum vorne, unter seiner flachen Fronthaube, ziemlich ungewöhnlich. 1963 dem Publikum vorgestellt, wurde der Wagen während praktisch 30 Jahren unverändert weitergebaut; die gleiche gerundete Karosserieform mit identischem Grundkonzept und eine weitgehend von Hand ausgeführte Montagelinie, geleitet von einem kleinen Familienbetrieb in Stuttgart, gegründet von Ferry Porsche.

Doch war 1963 das anscheinend neue Konzept des Wagens vom Typ 901/911 fast identisch mit dem ebenfalls mit Heckmotor angetriebenen Vorgängermodell Typ 356, den die Firma bereits seit 15 Jahren baute. Und auch dieses Vorgängermodell Typ 356 war im Grunde genommen nur eine sportlichere Variante eines wiederum älteren, ebenfalls mit einem Heckmotor angetriebenen Autos: Dem Porsche Typ 32 oder VW Käfer, entwickelt in den 30er Jahren, vom Vater des Firmengründers Ferry Porsche, Ferdinand Porsche senior.

Aber auch dieser, zugegebenermaßen später ebenfalls berühmte Wagen, basierte seinerseits auf Konzepten der frühen 20er Jahre, welche vom Österreich-ungarischen Techniker Béla Barényi, dem ungarischen Techniker Josef Ganz wie auch vom Chefindenieur der tschechischen Firma Tatra, Hans Ledwinka, entwickelt wurden und mit dem Ferdinand Porsche (die Porsches stammen aus Böhmen) eng befreundet war. So kann man also behaupten, dass der Porsche 911 ebenfalls eine Art Coelacanthiformes ist, der mit einem urtümlichen Konzept bis weit in die 1990er Jahre hinein alle technologisch moderneren Konzepte überdauerte.

Das Design seiner wunderbaren Leichtmetallräder der Marke Fuchs (die ersten, die 1967 an einem Serienwagen montiert waren) wurden vom ehemaligen Konditormeister Heinrich Klie gestaltet, welcher nach dem 2. Weltkrieg seinen ursprünglichen Beruf mit Torten, Kuchen und anderen Süßigkeiten nicht mehr weiterführen konnte und 1953 in der Firma als Designer angestellt wurde, nachdem

er vorher einige Jahre lang ein Studio für Kunstkeramik geführt hatte. Und obwohl ich leider nie seine – wohl ebenfalls kreisrunden – Torten probieren konnte, bin ich fest davon überzeugt, dass Klie mit der Gestaltung der Fuchs Räder eine wahre Meisterleistung vollbracht hat. Während Heinrich Klie nie die später berühmt gewordene Hochschule für Gestaltung und Kunst in Ulm («die gute Form», Direktor: Max Bill) absolviert hatte, besuchte der Designer der Karosserieform des Porsches 911 und Sohn von Firmengründer Ferry Porsche, Ferdinand Alexander Porsche, seinerzeit jene famose Gestalterschule. Währenddessen besuchte F. A. Porsche's Cousin, Ferdinand Piech die ETH Zürich und entwickelte in den Semesterferien als Entwicklungschef den Motor und die Fahrwerksteile des 911.

Dieses seltsame Auto kann demnach nicht nur einen eindrucksvollen Familienstammbaum nachweisen, es belegt darüber hinaus, dass ein ehemaliger Konditormeister und Absolventen der besten Techniker- und Gestalterschulen in perfekter Harmonie arbei-

teten, als es darum ging, gemeinsam ein Objekt von selten hoher Qualität zu realisieren.

Mein Porsche ist fast gleich alt wie ich selber. Er trägt seine blutorange Farbe genau wie ihn das Werk 1971 seinerzeit ausgeliefert hatte. Und obwohl er fast wie neu aussieht wurde er nie restauriert und hat – aus mir unerfindlichen Gründen – die lange Zeit seither fast unbeschadet überstanden. Damals wurde seine orange Lackierung Sicherheitsfarbe genannt, aber ich glaube eher, der erste Besitzer hatte Geschmack: wahrscheinlich ein Kunstliebhaber. Für mich ist es die absolute Skulptur des 20. Jahrhunderts; eine Skulptur, in die man sich hineinsetzen und mit der man sich fortbewegen kann.

---

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

---

KARIM NOURELDIN. MY ARTIST'S HOBBY OR...

## WHY COELACANTHIFORMES IS STILL WITH US

**A FISH AND AN AUTOMOBILE, THESE ARE TWO FUNDAMENTALLY DIFFERENT THINGS. KARIM NOURELDIN POINTS OUT SIMILARITIES BETWEEN THE PORSCHE 911, 1971 MODEL, AND A COELACANTH.**

A few years ago the South African scientist Marjorie Courtenay-Latimer discovered a strange fish living in the waters of the Indian Ocean off Indonesia. It was a coelacanthiformes (lobe-finned fish), a living fossil. While fish perfected their form in the long course of evolution, this fish could also waddle on land with its fins and thus was able to retain – over a period of 400 million years – its primeval attributes in order to be busy millions of years later in conquering as a lobe-finned fish newly emerging land areas and, much later, to inspire works of art.

Only a few connoisseurs know that in the history of automobiles the Porsche 911 is also such a fossil. To start with the engine of the car is in the rear and the boot under the flat hood in front, a rather unusual arrangement. Presented to the public in 1963, the car was built without any changes for practically 30 years; the same rounded form of the body based on the same concept and an assembly line largely worked on by hand, run by a small family business founded by Ferry Porsche.

But the seemingly new concept of the Type 901/911 of 1963 was almost identical to the previous model Type 356 which the firm had been building already for 15 years. And this previous model Type 356 was basically only a sportier version of another older car also propelled by a rear engine. This was the Porsche Type 32 or VW Beetle, developed in the 30s by Ferdinand Porsche Sr., the father of the company's founder Ferry Porsche. But this car too, which became famous later, was based on designs from the early 20s developed by the Austrian-Hungarian technician Béla Barényi, the Hungarian technician Josef Ganz, as well as by the chief engineer of the Czech company Tatra, Hans Ledwinka, a close friend of Ferdinand Porsche (the Porsches came originally from Bohemia). One can therefore claim that the Porsche 911 is a coelacanthiformes of sorts, a car that with its original concept has outlasted all technologically more modern concepts way up into the 1990s.

The wonderful Fuchs light-metal wheels (the first that were mounted on a production car in 1967) were designed by the former master pastry chef Heinrich Klie, who after World War II could no longer continue as a creator of gateaus, cakes and confectionary. He was hired by the firm as a

designer in 1953 after he had run an atelier for studio ceramics for a few years previously. Although I unfortunately never had the opportunity to taste one of his – likely to be also circular – gateaus I am firmly convinced that Klie's design of the Fuchs Wheel was a master stroke. While Klie never attended the later renowned Hochschule für Gestaltung und Kunst in Ulm (Ulm School of Design, Director Max Bill), the designer of the body of Porsche 911 and son of the firm's founder Ferry Porsche, Ferdinand Alexander Porsche, was a student of the famous school at that time. Meanwhile F.A. Porsche's cousin, Ferdinand Piech studied at the Zurich ETH (Swiss Federal Institute of Technology) and developed during semester breaks, as chief of development, the engine and parts of the chassis of the 911. This strange automobile can thus not only reflect an impressive family pedigree it can attest furthermore that a former pastry chef and two graduates of the best technical and design schools were working together in perfect harmony when the shared goal was the realisation of an object of rare quality.

My Porsche is almost as old as I am. Its colour is a deep orange, still exactly how it came out of the factory in 1971. And although the car looks almost new it has never been restored and has come through this long period of time – for reasons that are a mystery to me – almost unblemished. At the time its orange paintwork had been called a safety colour, but I rather believe that the first owner had good taste, probably an art lover. For me it is the absolute sculpture of the 20<sup>th</sup> century, a sculpture in which one can sit and take off with.



---

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

---

# TBILISI

TBILISI IS NOT EXACTLY THE CENTRE OF THE INTERNATIONAL ART WORLD. BUT A VISIT TO THE CAPITAL OF GEORGIA AND ITS LOCAL ART SCENE IS WELL WORTH THE EFFORT.

Lying at the intersection of Europe and Asia, Tbilisi counts back over 1,500 years. The capital of Georgia was founded by King Vakhtang in the 5<sup>th</sup> century. Legend has it that the king called the city Tbilisi (i.e. Warm City “tbili” meaning “warm” in Georgian) due to the sulphur springs found there. The fate of Tbilisi was essentially defined by its location. The Silk Road, connecting the East to the West, a caravan route and a road leading to the Near East was what attracted merchants and travellers at different times. Being a melting pot of the East and West the city developed a multicultural landscape and an original atmosphere. Many travellers, writers and artists of the 19<sup>th</sup> century tried to get the insight into the city, further explore and explain it. In the 1910–20s Tbilisi became a centre of avant-garde art. 41° was the name given to a group of Georgian avant-garde poets and artists founded in Tbilisi in 1918 highlighting that Tbilisi lied on the same geographical parallel as did Istanbul, Rome, Barcelona, Chicago and New York. Art, which is now evolving in Tbilisi, encompasses multi-century Georgian cultural traditions and at the same time reflects contemporary reality.

The processes unfolding in the country in the last twenty years have had a major influence on contemporary Georgian culture. Beginning from 1989, political and social crises have found reflection in the works of local artists. Despite many of the artists having left the country, the spark of cultural life in Tbilisi has not faded. The opening of borders facilitated the exchange of information and building contacts. Soviet-time establishments failed to respond to the requirements of the new epoch. Very often they were replaced by private initiatives and non-governmental organisations. International organisations, such as Goethe-Institut Tbilisi, British Council, Centre Culturel Français and SDC – Swiss Agency for Development and Cooperation supporting intercultural and art projects, entered Georgia. A number of international exchange programmes, such as IAAB (Internationale Austausch Ateliers Region Basel) international exchange workshops between Basel and Tbilisi, in which dozens of Swiss, Georgian and German artists took part from 1991 to 2008. Contacts between artists have in many cases developed into friendship and cooperation, which eventually led to numerous significant international projects (e.g. “Appendix” – International Exhibition of Contemporary Art, 2003 and Research without Boundaries: Curating and Cultural Exchange in the Intercultural Age, 2004). In 2007, the Ministry of Culture of Georgia initiated *Georgian Season*, a programme which serves to promote Georgian culture worldwide. It has already supported a number of interesting projects with the involvement of Georgian artists (Georgian pavilions 52 and 53, Venice Art Biennial; Atmosphere 41° City, Siemens Sanat Gallery Istanbul, 2007; “Voyage a Tbilissi”, Musée des Beaux-Arts de Nantes, 2008, “Born in Georgia”, Cobra Muzeum, 2009, etc).

**MIXED.** At present Georgian art is characterised by the co-existence of various trends. Contemporary artists use a wide range of media and take part in international art projects though many issues faced by the Georgian art scene remain unsettled. Time and contacts with arts circles are needed to get to know the Georgian art scene. Contemporary art is essentially confined to artists’ workshops instead of being represented in galleries and museums. Unfortunately Tbilisi still lacks a centre that would trace the recent history of art and host temporary exhibitions. Neither public nor private galleries manage to develop a system responding to modern standards. However, it is still possible to find several interesting venues for a contemporary art project in Tbilisi. Accommodated in the Tbilisi History Museum (Georgian National Museum), originally de-



CHARDIN STREET

PHOTOS BY NINO CHOGOSHVILI



“KARVASLA”, TBILISI HISTORY MUSEUM



OLD TBILISI CORNER



PURPUR CAFÉ



EXHIBITION AT PURPUR CAFÉ

signed as a caravanserai, *Karvasla* is the place that has long established itself as one of the chief exhibition spaces in Tbilisi hosting both Georgian and international projects. The first floor has exhibition halls encircling an oval-shaped courtyard, which are used for temporary exhibitions.

The National Gallery (part of the Georgian National Museum), which is now closed due to a major repair, is thought to host temporary exhibitions in future. Designed as a museum it was built between 1885 and 1888 to the designs of Albert Salzman. Begin-

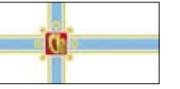
ning from the early 20<sup>th</sup> century the National Gallery in Rustaveli Avenue has been involved in all important artistic processes. The Tbilisi society has therefore been looking forward to its opening.

The Museum of Art (Georgian National Museum) which keeps numerous unique exhibits, including the gold treasure, medieval Georgian artworks, pieces of Oriental art, Qajar art, works of the so-called Tbilisian portrait schools, Pirosmiani and Georgian modernists is now hosting an exhibition of Picasso’s works.

**PROBLEMATIC ART MARKET.** Tbilisi also has several small galleries which are to be found mostly in the central part of the city. Some of the galleries, exhibition halls and art cafés, which gained fame thanks to interesting projects in the past, closed down due to financial difficulties and underdeveloped art market. Most of the functioning galleries are more salon-like and engaged in holding commercially viable exhibitions. Chardin Street, one of the oldest and bustling streets in Tbilisi, has two galleries: *Baia Gallery*, one of the oldest among the contem-

porary galleries and *Academia+ Gallery* at the Tbilisi State Academy of Art. The latter has been running for several months a project “Free Space” enabling Academy students and young artists exhibit their works without having to pay a rent.

**POSITIVE RESONANCE.** It is the second year since “Artisterium” – International Exhibition of Contemporary Art, “Modus Operandi – In Quest of a Different Way” ([www.artisterium.org](http://www.artisterium.org)) has been conducted in Tbilisi. This exhibition has encompassed all-



most all exhibition spaces of the city and earned positive reviews. Last year young art historians and artists founded "Archidrom" – Contemporary Art Archive, which serves the goal of organising periodical presentations of contemporary art.

*PurPur Café* is a beloved place of Tbilisi residents and city guests. Distinguished by exceptional artistic design it offers a pleasant atmosphere. Recently an exhibition hall was opened on one of the floors of the café to serve as a venue for contemporary art exhibitions and arts events.

Of note is that the absence of a contemporary art museum or a centre on one hand, and the lack of topical art, on the other, hinder the presentation of contemporary world art. This, in its turn, hampers communication and discourages interest in contemporary art. Added to this is the shortage of well-trained art managers and curators. It can be said that the Georgian art scene is still engaged in exploring its own path and is making efforts to establish itself both on the local and contemporary global art map.

**Nino Chogoshvili (\*1973) studied history of art in Tbilisi, Basel and Bonn. She's been professor at the Djavachishvili Tbilisi State University since 2007.**

ersetzt. Internationale Organisationen wie etwa das Goethe-Institut Tiflis, der British Council, das Centre Culturel Français und SDC, das Schweizerische Departement für Entwicklung und Zusammenarbeit, die interkulturelle und künstlerische Projekte unterstützen, haben sich in Georgien niedergelassen. Es gibt auch einige internationale Austauschprogramme, wie etwa die internationalen Austausch-Workshops zwischen Basel und Tiflis der IAAB (Internationale Austausch-Ateliers Region Basel), an denen zwischen 1991 und 2008 Dutzende von Künstlern aus der Schweiz, Georgien und Deutschland teilgenommen haben. Kontakte zwischen Künstlern haben sich in vielen Fällen zu Freundschaft und Zusammenarbeit entwickelt, was schliesslich zu zahlreichen bedeutenden internationalen Projekten (z.B. «Apendix» – International Exhibition of Contemporary Art, 2003 und «Research without Boundaries: Curating and Cultural Exchange in the Intercultural Age», 2004) geführt hat. Im Jahr 2007 hat das georgische Ministerium für Kultur eine *Georgian Season* initiiert, ein Programm, das georgische Kultur weltweit fördern soll. Seither sind so schon einige interessante Projekte unter Einbezug georgischer Künstler unterstützt worden (Georgische Pavillions 52 und 53, Biennale Venedig; Athmosphäre 41° City, Siemens Sanat Galerie Istanbul, 2007; «Voyage a Tbilissi», Musée des Beaux-Arts de Nantes, 2008; «Born in Georgia», Cobra Muzeum, 2009, usw.).



**PLAKAT AUSSTELLUNG VON STUDENTEN IN DER STAATLICHEN KUNSTAKADEMIE IN TIFLIS**

*Nino Chogoshvili (\*1973) studierte Kunstgeschichte in Tiflis, Basel und Bonn. Sie ist seit 2007 Professorin an der Staatlichen Djavachishvili Universität Tbilissi.*

# TIFLIS

**TIFLIS LIEGT NICHT UNBEDINGT IM FOKUS DES INTERNATIONALEN KUNSTGESCHEHENS. DABEI LOHNT ES SICH DURCHAUS, DER HAUPTSTADT GEORGIENS AUCH WEGEN DER DORT ANSÄSSIGEN KUNSTSZENE EINEN BESUCH ABZUSTATTEN.**

An der Schnittstelle zwischen Europa und Asien gelegen, blickt Tiflis auf eine über 1500-jährige Geschichte zurück. Die georgische Hauptstadt wurde im 5. Jahrhundert von König Vakhtang gegründet. Die Legende besagt, dass der König die Stadt Tiflis (also «warme Stadt», «tbili» bedeutet warm auf georgisch) nach den dortigen Schwefelquellen benannte. Das Schicksal Tiflis' wurde im Wesentlichen von seiner Lage bestimmt. Die Seidenstrasse, die den Osten mit dem Westen verband, war eine Karawanenroute und eine Strasse zum Nahen Osten, die zu verschiedenen Zeiten Händler und Reisende anzog. Als ein Schmelztiegel des Ostens und Westens entwickelte Tiflis eine multikulturelle Landschaft und eine ursprüngliche Atmosphäre. Viele Reisende, Schriftsteller und Künstler des 19. Jahrhunderts versuchten die Stadt zu durchleuchten, sie zu erkunden und zu definieren. Von 1910 bis 1920 wurde Tiflis zum Zentrum der avantgardistischen Kunst. 41° hiess die Gruppe georgischer avantgardistischer Dichter und Künstler, die 1918 in Tiflis gegründet wurde und deren Namen betonte, dass Tiflis auf dem selben Breitengrad liegt wie Istanbul, Rom, Barcelona, Chicago und New York. Kunst wie sie heute in Tiflis entsteht umfasst jahrhundertalte georgische Kulturtraditionen und spiegelt gleichzeitig die Realität der Gegenwart.

Die Prozesse, die sich während der letzten zwanzig Jahre in Georgien entfaltet haben, haben grossen Einfluss auf die gegenwärtige georgische Kultur. Seit 1989 haben sich politische und soziale Krisen in den Werken von lokalen Künstlern niedergeschlagen. Obwohl viele Künstler das Land verlassen haben, ist der Funke des kulturellen Lebens in Tiflis nicht erloschen. Die Grenzöffnung hat den Informationsaustausch und das Aufbauen von Kontakten vereinfacht. Einrichtungen aus der sowjetischen Zeit haben es verpasst, auf die Ansprüche der neuen Epoche zu reagieren. Sehr oft wurden diese von privaten Initiativen und nichtstaatlichen Organisationen

**DURCHMISCHT.** Zurzeit ist georgische Kunst durch die Koexistenz verschiedener Trends gekennzeichnet. Zeitgenössische Künstler setzen eine breite Palette von Medien ein und beteiligen sich an internationalen Kunstprojekten; dennoch bleiben viele der Themen, mit denen die georgische Kunstszene konfrontiert ist, ungeklärt. Zeit und Kontakte zu Kunstkreisen sind notwendig, um mit der georgischen Kunstszene vertraut zu werden. Die hiesige Gegenwartskunst ist hauptsächlich auf Kunstateliers eingeschränkt, anstatt in Galerien und Museen präsentiert zu werden. Leider fehlt Tiflis noch immer ein Zentrum, das der jüngeren Kunstgeschichte nachspüren und temporäre Ausstellungen ausrichten würde. Weder öffentliche noch private Galerien haben es geschafft, ein System zu etablieren, das den modernen Standards entspricht. Trotzdem ist es in Tiflis durchaus möglich, diverse interessante Schauplätze für Projekte im Bereich der Gegenwartskunst zu finden.

Im historischen Museum (georgisches Nationalmuseum), das ursprünglich als Karawanserei angelegt wurde, befindet sich das *Karvasla*, ein seit langem etablierter Ausstellungsraum, in dem sowohl georgische als auch internationale Kunstprojekte gezeigt werden. Die Ausstellungshallen im ersten Stock, die einen ovalen Innenhof umranden, werden für temporäre Ausstellungen genutzt.

Die Nationalgalerie (Teil des georgischen Nationalmuseums), die momentan wegen einer grösseren Instandsetzung geschlossen ist, soll künftig als Ausstellungsraum für Gegenwartskunst dienen. Als Museum gestaltet, wurde die Galerie zwischen 1885 und 1888 nach den Entwürfen Albert Salzmanns gebaut. Seit dem frühen 20. Jahrhundert ist die Nationalgalerie an der Rustaveli-Avenue involviert in alle wichtigen Prozesse im Bereich der Kunst. Die Tifliser Gesellschaft hat sich deshalb auf ihre Eröffnung gefreut.

Das Kunstmuseum (georgisches Nationalmuseum), das zahlreiche einmalige Ausstellungsstücke besitzt, darunter einen Goldschatz, mittelalterliche georgische Kunstwerke, orientalische Kunst, Quajar-Kunst, Werke der sogenannten Tiflis Portrait-Schule, sowie der pirosmatischen und georgischen Moderne, beherbergt zurzeit eine Picasso-Ausstellung.

**PROBLEMATISCHER KUNSTMARKT.** Tiflis verfügt auch über einige kleinere Galerien, die sich hauptsächlich im

Zentrum der Stadt befinden. Einige der Galerien, Ausstellungshallen und Kunst-Cafés, die dank spannender Projekte in der Vergangenheit zu Ansehen kamen, mussten inzwischen wegen finanzieller Probleme im Zusammenhang mit dem unterentwickelten Kunstmarkt schliessen. Die meisten funktionierenden Galerien sind eher salonartig und auf die Durchführung kommerziell rentabler Ausstellungen ausgerichtet. An der Chardinstrasse, einer der ältesten und lebendigsten Strassen Tiflis', finden sich zwei Galerien: Die *Baia Gallery*, eine der ältesten Galerien für zeitgenössische Kunst, und *Academia+ Gallery* der Tifliser Staatsakademie der Künste. Letztere hat über einige Monate hinweg das Projekt «Free Space» durchgeführt, das Studierenden der Akademie und jungen Künstlern die Möglichkeit bot, ihre Werke kostenlos auszustellen.

**POSITIVE RESONANZ.** Es sind zwei Jahre vergangen seit «Artisterium» – International Exhibition of Contemporary Art, «Modus Operandi – In Quest of a Different Way» ([www.artisterium.org](http://www.artisterium.org)) in Tiflis stattgefunden hat. Diese Ausstellung hat fast alle Kunsträume der Stadt einbezogen und ist auf positive Resonanz gestossen. Im letzten Jahr haben Historiker und Künstler «Archidrom» – Contemporary Art Archive gegründet, das sich zum Ziel gesetzt hat, periodische Ausstellungen zeitgenössischer Kunst zu organisieren.

Das *PurPur Café* ist ein beliebter Ort der Tifliser Bevölkerung und seiner Gäste. Durch sein aussergewöhnliches künstlerisches Design ausgezeichnet, bietet das Café eine angenehme Atmosphäre. Kürzlich ist auf einer Etage des Cafés ein Ausstellungsraum eröffnet worden, welcher Platz für zeitgenössische Kunstausstellungen und Kunst-Events bietet.

Anzumerken bleibt, dass einerseits die Abwesenheit eines Museums für Gegenwartskunst oder eines Zentrums, und andererseits der Mangel an zeitgemässer Kunst den Zugang zur Kunstwelt behindern. Dies wiederum erschwert die Kommunikation und entmutigt das Interesse an zeitgenössischer Kunst. Hinzu kommt der Mangel an gut ausgebildeten Kunstmanagern und -kuratoren. Man kann sagen, dass die georgische Kunstszene noch immer damit beschäftigt ist, ihren eigenen Weg zu finden und sich sowohl auf der lokalen als auch globalen Landkarte der Gegenwartskunst zu etablieren.

**IMPRESSIONS OF THE EXHIBITION**  
**“STOP WAITING GEORGIA”**  
AT Tbilisi Historical Museum  
THE EXHIBITION PRESENTED THE EXPANSION, THE VIDEO AND A CROSS-SECTION OF SCULPTURE, OBJECT, PHOTOGRAPHY, AND MIXED MEDIA.



“STOP WAITING GEORGIA”. PHOTOGRAPHY BY SOPHIA CHERKEZISHVILI 2009. HORIZON IS LIKE OUR LIFE. IT IS ALL THE TIME WAITING. THERE IS NO TIME TO BE JUST A BRIDE.

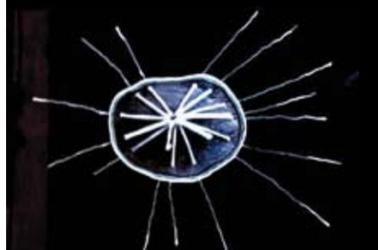
**PARTICIPATING ARTISTS** SOPHIA CHERKEZISHVILI, THEA TELIA, MAKA BATIASHVILI, LEVAN KAKABADZE, ERNA DOLMAZOVA, LIZA OSEPHAISHVILI, IRINA GABIANI, NINO BINIASHVILI, OLEG TIMCHENKO.



“REFLECTION OF STORY” 2009. PHOTOINSTALLATION BY LIZA OSEPHAISHVILI



“EYE” 2009. SCULPTURE BY THEA TELIA (METAL, VIDEO)



“COMMON SYSTEM” BY IRINA GABIANI 2009 (MIXED MEDIA ON PAPER)



THE STATUE OF THE “BIRD” IS MADE BY MAKA BATIASHVILI FROM THE PIECE OF RUSSIAN BOMB, WHICH ONE SHE TOOK FROM GORI. (GORI GEORGIAN REGION, WAS BOMBED IN AUGUST 2008)



“SIXTY DROPS WITHOUT OXYGEN” 2009. ONE MINUTE VIDEO BY MAKA BATIASHVILI  
THIS IS A PORTRAIT OF A SWIMMING WOMAN UNDER THE WATER. FOR THE ARTIST, THE WATER PLAYS AN IMPORTANT ROLE, AS IT SYMBOLIZES OBSTACLE AND AIRLESS SPACE. “YOU WILL SURVIVE IN ALL THE POSSIBILITIES”. THIS SENTENCE IS WHAT SHE (THE SWIMMING MODEL) WILL IMPLY WHEN SHE SWIMS OUT.

# SAMMELN, MIT EINEM RIESENAUFWAND

WER SAMMELT, SCHÖPFT DIE WELT IM KLEINEN NEU. DESHALB GILT: WILL DER SAMMLER DEM LEBEN NÄHER KOMMEN, MUSS ER ES SEZIEREN.



PUBLIC AND PRIVATE BUILDINGS, EXECUTED BY SIR J. SOANE BETWEEN 1780 & 1815.

COURTESY OF THE TRUSTEES OF SIR JOHN SOANE'S MUSEUM

AQUARELL VON JOSEPH MICHAEL GANDY – MIT SOANE WINZIG KLEIN AN EINEM TISCH./WATERCOLOUR BY JOSEPH MICHAEL GANDY – SHOWING SOANE TINY AT A TABLE.

Als der Kölner Kunstverein die Ausstellung «38 Sammlungen in Köln» plante, konnten die Organisatoren noch nicht ahnen, was 1981 auf sie zukommen sollte. Karnevalsorden waren in dieser Stadt zu erwarten ge-

sehen ihre Aufmerksamkeit richten, es wird ihnen unweigerlich zur Welt.

Bei der kulturhistorischen Unterscheidung zwischen Jäger und Sammler muss es sich wohl um ein anthropologisches Missverständnis handeln.

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

wesen, Erotika auch, aber Christbaumständer, die kobaltblauen Glasgefäße von Willi Meyer-Osburg oder die 595 japanischen Streichholzschachtelketten, denen die Reihe «Die bibliophilen Taschenbücher» sogar einen eigenen Band widmete? Wohl kaum. «Neue Stücke: erst mal hinstellen, wie Weihnachtsgeschenke, dann verschwinden sie; Pflichtübung, in Geschäften nachzusehen; wo Qualität, wo Gesamtwerk überblickt, da vielleicht Jagd auf Stücke», gibt der Sammler Hannes Jahn zu Protokoll.<sup>1</sup> Der Katalog zu dieser Ausstellung ist als lose Blattsammlung in einer Pappschachtel konzipiert, ein Sammelsurium von Texten, Ideen und Bildern, die für jeden, der die Schau verpasst hat, zur Trouville wird. Und es hätte gar nicht Daniel Spoerri's Materialbild mit den über 90 Kartoffelschälern im Kölner Kunstverein gebraucht, um die anderen Sammlungen zu nobilitieren. Auf was auch immer die Men-

Denn der Mensch sammelt als sei er besessen. Der Furor hat mehrere Gründe. Wer auf der Suche nach dem besonderen Objekt ist, das die eigene Sammlung über jede andere herausheben könnte, dem dürfte bei dessen Anblick ebenso viel Adrenalin ins Blut schiessen wie dem Jäger angesichts der Beute. Und solche Kicks, Momente, in denen sich das Leben wirklich lebendig anfühlt, sind im Alltag eher selten geworden. Ein anderer ist: wer zerstreute ähnliche oder gar gleiche Dinge an einem Ort vereint – und um nichts anderes handelt es sich beim Sammeln – schöpft die Welt im Kleinen neu. Eine Sammlung folgt dem alten Gedanken der Entsprechung von Mikro- und Makrokosmos. «Dem Sammler ist in jedem seiner Gegenstände die Welt präsent. Und zwar geordnet.», schrieb Walter Benjamin in «Über Kinder, Jugend und Erziehung»<sup>2</sup>. Im Lauf der Kulturgeschichte haben sich diese Systeme jedoch als

sehr zeitabhängig erwiesen. Von den Kategorien der Artificialia, Naturalia und Scientifica, die den Wunderkammern der Renaissance ihre Ordnung gaben, spricht heute niemand mehr. Mit ausreichendem zeitlichem Abstand muten manche Ordnungssysteme ähnlich willkürlich oder gar manisch an wie das Aufzeichnen von Autokennzeichen nach ausgeklügelten Gesichtspunkten. Und doch ist der Gedanke verführerisch, dass sich die Variationen der Natur linear darstellen ließen. Lang ging man von einer Hierarchie der Schöpfung aus, bei der ein Glied sich nur um ein Weniges, aber Entscheidendes vom nächsten abhebe. Und da eine Sammlung ausser zum ästhetischen und intellektuellen Vergnügen zu nichts nützt, ist ihr eigenes Prestige entsprechend hoch<sup>3</sup>.

**GRÖßER ALS ER SELBST.** Will der Sammler dem Leben näher kommen, muss er es sezieren. Wer jedoch das Londoner Museum von John Soane in Lincoln's Inn Fields 13 betritt, ahnt, dass manchmal die Dinge, die wir sammeln, uns töten. 1833 übergab der Londoner Architekt sein Haus und seine Sammlung dem Staat «zum Nutzen der Kunstliebhaber und Studenten der Architektur, Malerei und Skulptur». Ein zeitgenössisches Aquarell seines Assistenten Joseph Michael Gandy zeigt Soane winzig klein an ei-

nem Tisch, an dem er an Entwürfen arbeitet. Hinter ihm stehen übermächtig Bilder mit Architekturdarstellungen und unzählige Modelle, darunter auch die Bank of England, Soanes bekanntestes Gebäude. Soanes Lebenswerk seine Sammlung, ist eindeutig grösser als er selbst. Eine Erfahrung, die jeder Besucher physisch nachvollziehen kann. Die Fülle der Exponate erzählt von Selbstvergewisserung durch die Historie, dem Hang zur Exzentrik und dem *Horror Vacui*.

**VERRÄUMEN.** Um der Sammlung Herr zu werden, muss man sie verräumen. Während Soane im zentralen Raum des Museums seine antiken Statuen in dritter Reihe um einen ägyptischen Sarkophag platzierte, kam er was seine Gemäldesammlung angeht, an Grenzen. Eigens für seine Hogarths und Füßlis schuf er Kabinettschränke, in denen sich die Bilder verstauen ließen. Um sie zu betrachten, musste er sie herausziehen. Ähnlich ging es einem anderen bekannten Sammler, berichtet Philipp Blom in «Sammelwunder, Sammelwahn». Eines Tages soll sich J. Pierpont Morgan bei seinem Bibliothekar nach dem Verbleib einer Herkulesstatue erkundigt haben, nur um zu erfahren, dass sie sich seit einem Jahr gegenüber seinem Arbeitsplatz befinde und er sie also tägliche sehen müsste.<sup>4</sup> Eingehenden Kunstge-

nuss stellt man sich anders vor. Sammeln setzt vor allem Leidenschaft voraus, auch in Gelddingen. So beklagt Adolph Donath: «Man sammelt. Sammelt mit einem Riesenaufwand an Mitteln, der im Moment verblüfft, schafft Preise, die oft enorm und phantastisch sind, und erobert so, da die Geldkräfte nicht versiegen, Kunstwerte, die sonst unbezahlbar scheinen.»<sup>5</sup> Donath schrieb diese Zeilen vor der Weltwirtschaftskrise – wohlgerneht der von 1929.

**INNOVATION.** Auch wenn sich in der Geschichte des Sammelns alles zu wiederholen scheint, liegt ihr ein innovativer Impuls zugrunde. So wie die Sammler nach Merkwürdigkeiten aus der Neuen Welt und den Kolonien gierten, so erweiterten die Künstler der Moderne den Kunstbegriff durch Objekte aus Alltagsgegenständen. Frisches Blut und ein neuer Motor für die Sammler, die Museen, aber auch für die Künstler. Boris Groys setzt das Schaffen von Kunst mit dem Sammeln von Kunst in eins.<sup>6</sup> Nicht nur Kunstsammler mögen ihm Recht geben. Wie um Groys' These zu belegen, geben sich zeitgenössische Künstlerinnen und Künstler wie Susan Hiller, Fischli/Weiss oder Peter Piller dem Sammeln hin. Susan Hiller etwa widmet ihre Sammlung von Ansichtskarten mit dem Motiv der stürmischen See den

PETER PILLER, AUS DEM SAMMELGEBIET «BAUERWARTUNGSFLÄCHEN (NOCH IST NICHTS ZU SEHEN)»



Ruhe vor dem (Bau-)Sturm? Ein Einkaufszentrum soll entstehen, so lauten jedenfalls die Gerüchte. Bei den Stadtplanern ist über ein solches Vorhaben nichts bekannt.



Noch ist nichts zu sehen: Auf dem Bolzplatz in Süderwalsede soll das Grillhaus entstehen.



Neues Bauland in den „Steigäckern“ und „Hinter den Gärten“



Auf dieser Koppel sollen in der nächsten Zeit 15 bis 16 Grundstücke entstehen.

COURTESY GALERIE MICHAEL WIESEHÖFER, KÖLN

<sup>1</sup> 38 Sammlungen in Köln, Kölner Kunstverein, 23.1. – 22.2.1981, Köln 1981.

<sup>2</sup> Walter Benjamin, Über Kinder, Jugend und Erziehung, in: 38 Sammlungen in Köln, Kölner Kunstverein, 23.1. – 22.2.1981, Köln 1981, S. 40.

<sup>3</sup> Andrea Gnam, Mustermessen des Universums, in DU 795, April 2009, S. 34.

<sup>4</sup> Philipp Blom, To Have and to Hold, An Intimate History of Collectors and Collecting, Allan Lane, 2002.

<sup>5</sup> Adolph Donath, Psychology des Kunstsammelns, Berlin 1917, S. 11.

<sup>6</sup> Boris Groys, Logik der Sammlung, in: Ders., Logik der Sammlung. Am Ende des musealen Zeitalters, München 1997, S. 33.

unbekannten Künstlern, die sie geschaffen haben. «Dedicated to the unknown artists» heisst ihre Installation. Und Peter Piller durchforstet gar deutsche Lokalzeitungen und verschlagwortet Pressefotos unter Begriffen wie «Bauerwartungsfläche», «durchschnittene Einweihungsbänder» oder «ungeklärte Fälle», worunter er gleichermaßen rätselhafte Fahrzeugspuren auf Wiesen subsumiert als auch den Parcours eines Skateboardfahrers. Peter Piller's Archiv ist nichts anderes als gesammelter Alltag gesehen als Comédie humaine. Mit ähnlicher Ironie haben sich der Welt des Kleinteiligen David Fischli und Peter Weiss genähert, die sich bereits in ihrer Arbeit «Der Lauf der Dinge» als Experten ausgewiesen haben, das Chaos in prekärer Balance zu halten. Knapp 3.000 Dias umfasst ihre Serie «Sichtbare Welt», darunter touristisch anmutende Aufnahmen von den Sehenswürdigkeiten der Erde. Auf das Göttliche sind zeitgenössische Kunst-Sammlungen nicht mehr ausgerichtet. Es sind eher sehr menschliche Geschichten, von denen sie berichten. Einen besonderen Fund machte der belgische Künstler Kris Martin. Auf einem seiner Streifzüge entdeckte er eine antiquarische Naturgeschichte, deren enzyklopädische Ambition durch einen Buchstabenverdrehung als Hybris entlarvt wird. Prägnanter als in dieser «Encyclopédie» lässt sich Anspruch und Wirklichkeit des Sammelns kaum fassen.

TEXT: ANNETTE HOFFMANN

## COLLECTING, WITH A MASSIVE OUTLAY

**THE COLLECTOR CREATES, ON A SMALL SCALE, THE WORLD ANEW. HENCE: IF HE WANTS TO BE CLOSER TO LIFE HE MUST ANALYSE IT.**

When the Kölnische Kunstverein (Cologne Art Society) was planning the exhibition "38 Collections in Cologne" the organisers had no idea what they were in for. Carnival medals could be expected in this city, erotica also, but Christmas tree stands, cobalt blue glass vessels by Willi Meyer-Osburg or the 595 Japanese matchbox labels to which even a whole volume in the series "Die bibliophilen Taschenbücher" (Bibliophile Pocket Books) was devoted? Not quite. "New items: put them out, like Christmas presents, then they'll go; obligatory: to check stores; where quality, where a whole collection can be seen, perhaps now a hunt for items", the collector Hannes Jahn states<sup>1</sup>. The catalogue of this exhibition had been put

Annette Hoffmann is a free-lance journalist and art critic and lives in Freiburg, Germany.

together as a loose-leaf collection in a cardboard box, an assemblage of texts, ideas and pictures providing a treasure chest for those who missed the exhibit. And there would have been no need for Daniel Spoerri's montage of more than 90 potato peelers in the Cologne Kunstverein for the other collections to be ennobled.

Whatever people focus their attention on, that to them inevitably becomes the world.

As to the cultural-historical differentiation between hunters and collectors there must be an anthropological misunderstanding. Because man collects as if possessed. There are several reasons for this mania. If one is looking for that special object that would raise one's collection above all others it is likely that at the sight of it as much adrenalin would be entering the blood stream as it would be in that of the hunter catching sight of his prey. And such kicks, such moments when life feels to be really alive have become rather rare in everyday life. Another reason is: by putting together in one place otherwise dispersed similar or even same objects – and collecting is



SUSANNE HILLER, DEDICATED TO THE UNKNOWN ARTISTS 1972–1976, 305 POSTCARDS, CHARTS, MAPS, ONE BOOK, ONE DOSSIER, MOUNTED ON 14 PANELS, EACH: 66 X 104.8 CM

COPYRIGHT, THE ARTIST; COURTESY, TIMOTHY TAYLOR GALLERY, LONDON

nothing else but this – one creates, on a small scale, the world anew. A collection abides by the old notion of the correspondence between micro and macro cosmos. "For the collector the world is present in each one of his objects. An ordered world at that", Walter Benjamin wrote in "Über Kinder, Jugend und Erziehung"<sup>2</sup> (On Children, Youth and Education). In the course of cultural history, however,

house and his collection in 1833 to the state "for the benefit of amateurs and students in architecture, painting and sculpture". A watercolour by his assistant Joseph Michael Gandy shows a very small Soane sitting at a table and working on his designs. Behind him stand enormous paintings of architectural projects and countless models, among them that of the Bank of England, Soane's best-known building.

serious art appreciation to be different. Collecting requires most of all a willingness to suffer, including in financial matters. Thus Adolph Donath complains: "One collects. One collects with a massive outlay of money that at the time is startling, one creates prices that are often enormous and hard to believe and thus captures, since the money source does not run dry, works of art that otherwise appear unaffordable".<sup>5</sup> Donath wrote these lines before the world financial crisis – the one of 1929.

Peter Piller's archive is nothing other than a collection of everyday life scenes seen as a comédie humaine. With similar irony David Fischli and Peter Weiss have approached the world of small details. They had already in their work "Der Lauf der Dinge" (The Way Things Go) proven themselves to be experts in keeping chaos in a precarious balance. Their series "Sichtbare Welt" (Visible World) comprises almost 3000 slides, among them tourist-oriented photographs of noteworthy sights of the world. The divine no longer figures in contemporary art collections. It is the very human stories which they illustrate instead. The Belgian artist Kris Martin came across a special find. On one of his excursions he discovered an antiquarian natural history whose encyclopaedic ambition was exposed as hubris by misplaced spelling. Claim and reality of collecting can hardly be more succinctly summed up than by this "Encyclopédie".

these systems turn out to have been dependent on the period. No one speaks today of categories like artificialia, naturalia and scientifica, according to which the cabinets of curiosities of the Renaissance were organised. At sufficient temporal distance various classification systems appear just as arbitrary or even manic as does the recording of licence plate numbers according to an elaborate criteria. Yet one is tempted by the thought that a linear presentation of the variations of nature can be possible. For a long time the assumption of a hierarchy of creation was held where one link differed only slightly but crucially from the next<sup>3</sup>. And since a collection has no use other than that of aesthetic and intellectual gratification its prestige is accordingly high.

**LARGER THAN HE HIMSELF.** If the collector wants to take a firmer hold on life he must examine it. But on entering the London museum of Joan Soane at No. 13 Lincoln's Inn Fields one comes away with the feeling that sometimes the things we collect can kill us. The London architect gave his

The collection, his life's work, is decidedly larger than he himself. An experience that any visitor can physically sense. The abundance of exhibits reflect a need for self-validation through history and a proneness to eccentricity and *horror vacui*.

**TO ARRANGE.** In order to control a collection it must be arranged. While Soane placed his statues of antiquity in three rows around an Egyptian sarcophagus in the main room of the museum he came up against the museum's limitations as far as the collection of his paintings was concerned. For his paintings by Hogarth and Füssli he designed special cabinets in which the art works could be stored. In order to look at them he had to pull them out. A similar situation occurred with another well-known collector as Philipp Blom writes in "To Have and to Hold". One day J. Pierpont Morgan asked his librarian about the whereabouts of a Hercules statue, only to be told that for the last year the statue had been standing across from his desk and that he would have had to be looking at it every day<sup>4</sup>. One expects

**INNOVATION.** Even if everything seems to repeat itself in the history of collecting there is an underlying innovative impulse. Just as collectors hankered after curiosities from the new world and the colonies modernist artists have expanded the concept of art by creating works of art out of mundane things. Fresh blood and new impetus for collectors and museums but also for the artists. Boris Groys puts the creation of art on the same level as the collecting of art<sup>6</sup>. Not only collectors of art may agree with him. As if to prove Groys's claim contemporary artists like Susan Hiller, Fischli/Weiss or Peter Piller are also collectors themselves. Susan Hiller for one dedicates her collection of postcards of stormy sea scenes to the unknown artists who painted them. "Dedicated to the unknown artists" is what she calls her installation. And Peter Piller sifts through regional German newspapers and indexes press photos under labels such as "building project areas", "cut ceremonial ribbons", or "unsolved cases", under which he includes mysterious vehicle tracks in fields as well as the parcours of a skate board rider.

<sup>1</sup> 38 Sammlungen in Köln, Kölnische Kunstverein, 23.1.–22.2.1981, Köln 1981.

<sup>2</sup> Walter Benjamin, Über Kinder, Jugend und Erziehung, in: 38 Sammlungen in Köln, Kölnische Kunstverein, 23.1.–22.2.1981, Köln 1981, p. 40.

<sup>3</sup> Andrea Gnam, Mustermessen des Universums, in DU 795, April 2009, p. 34.

<sup>4</sup> Philipp Blom, To Have and to Hold, An Intimate History of Collectors and Collecting, Allan Lane, 2002.

<sup>5</sup> Adolph Donath, Psychologie des Kunst-sammelns, Berlin 1917, p. 11.

<sup>6</sup> Boris Groys, Logik der Sammlung, in: Ders., Logik der Sammlung. Am Ende des musealen Zeitalters, München 1997, p. 33.

# IMI KNOEBEL

Imi Knoebels vielschichtiges Werk war im Sommer Gegenstand von gleich zwei bedeutenden Ausstellungen in Berlin. Zum einen zeigte die Deutsche Guggenheim eine von der Deutschen Bank konzipierte «Schau in zwei Akten»: Unter dem Titel «Ich nicht» wurden zuerst neue Arbeiten des Künstlers gezeigt. Die Fortsetzung «Enduros» zeigte danach Werke aus der Samm-

lung von 1968 bis 2005. Daneben präsentierte die Neue Nationalgalerie die Ausstellung «Zu Hilfe, zu Hilfe...». Ausgangspunkt dieser Ausstellung war der Akt, die Glasfassade durch Bemalung zu schließen mit der Arbeit «Potsdamer Strasse 50». Die der Ausstellung den Titel gebende, aus dem Privathaus extrahierte Wandscheibe mit drei Durchgängen «Zu Hilfe, zu Hilfe,

sonst bin ich verloren» war bereits 1987 für die Documenta in Kassel entstanden. Daneben zeigte die Neue Nationalgalerie «Raum 19-III» - als work in progress - in seiner letzten, erweiterten dritten, man könnte fast sagen, vierten Fassung, mit dem Knoebel ein Grundprinzip seines Schaffens erstmals vorstellte: das Prinzip der Schichtung von Einzelementen.



IMI KNOEBEL, ZU HILFE, ZU HILFE..., 23.5. - 9.8.2009, NEUE NATIONALGALERIE BERLIN

PHOTO BY IVO FABER

## IMI KNOEBEL

Imi Knoebel's multilayered work was subject of two important exhibitions this summer. The Deutsche Guggenheim Berlin presented a "show in two acts" conceived by Deutsche Bank. The first part under the title "Ich nicht" (Not me) showed new works by the artist. The sequel "Enduros" then presented the collection's works from 1968 to 2005. Concurrently the

Neue Nationalgalerie hosted the exhibition "Zu Hilfe, zu Hilfe..." (Help, help). The starting point of this exhibition was the task of closing the glass façade by painting it with the work "Potsdamer Strasse 50". The wall panel with three openings "Zu Hilfe, zu Hilfe, sonst bin ich verloren", extracted from the private house and giving the exhibition its title, was

made already in 1987 for the Documenta Kassel. In addition the Neue Nationalgalerie showed "Raum 19" (Room 19-III) - as work in progress - in its last expanded third, one could almost say fourth, version. Here Knoebel had initially introduced a basic principle of his work: the principle of layering individual elements.

# AGENDA

**GARAGE**

BEAT ZODERER  
04.09.2009 - 07.11.2009  
TUE - FRI 2 P.M. - 7 P.M., SAT 11 A.M. - 5 P.M.

JOHN WOOD & PAUL HARRISON  
13.11.2009 - 23.01.2010  
TUE - FRI 2 P.M. - 7 P.M., SAT 11 A.M. - 5 P.M.

DREAMACHINE  
OCTOBER 2009 - JANUARY 2010  
BY APPOINTMENT

**COLLECTION**

ABOUT OP ART  
UNTIL AUGUST 16, 2009  
WITH WORKS BY SOTO, VASARELY,  
VON GRAEVENITZ, OLSON,  
ZODERER, WOLF, A.O.  
BY APPOINTMENT

**CHESA**



### IMPRESSUM

REDAKTION: MARGARETA VON BARTHA/RETO THÜRING | ÜBERSETZUNG: GUNHILD MUSCHENHEIM/SIBYLLE BLÄSI | KONZEPT/GESTALTUNG: HARTMANNSCHWEIZER.CH | LITHOGRAFIE: BILDPUNKT AG | DRUCK: B & K OFFSETDRUCK GMBH | PAPIER: CYCLUS, 70GM2 | NÄCHSTE AUSGABE NR. 04/09: NOVEMBER 2009 | EDITOR: MARGARETA VON BARTHA/RETO THÜRING | TRANSLATION: GUNHILD MUSCHENHEIM/SIBYLLE BLÄSI | CONCEPT/DESIGN: HARTMANNSCHWEIZER.CH | LITHOGRAPHY: BILDPUNKT AG | PRINT: B & K OFFSETDRUCK GMBH | PAPER: CYCLUS, 70GM2 | NEXT EDITION NR. 04/09: NOVEMBER 2009

PHOTO BY IVO FABER



IMI KNOEBEL  
ZU HILFE, ZU HILFE..., 23.5. - 9.8.2009, NEUE NATIONALGALERIE BERLIN

## 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