

not feigned or pretended

- 2 Kommende Ausstellungen & Messen /
Upcoming Shows & Art Fairs
- 3 John Wood & Paul Harrison
Zusammen arbeiten / Working together
- 6 Die Kunstszene von Mexico-City /
Mexico City Art Scene
- 10 Bernhard Luginbühl
Skulpturen und Zeichnungen und
die Kollaborationen / Sculptures and
drawings and the collaborations
mit / with Jean Tinguely, Daniel Spoerri,
Dieter Roth, Alfred Hofkunst
- 12 Anna Dickinson
Harmonies de verre
- 13 Emanuel Hoffmann-Stiftung /
Emanuel Hoffmann Foundation
Future Present
- 14 Der Kunstvermesser / The Art Surveyor
Warum ist die Skulptur nicht mehr langweilig? /
Why isn't sculpture boring anymore? /
Wegen / Because of Richard Deacon
- 16 Q and A
3 Questions to Anna Dickinson

Nº 7 / 2015

Bernhard Luginbühl,
Dieter Roth & Björn Roth
Schuh, 1979—1994
Diverse Hölzer, geschraubt, auf eiserner
Schubkarre, auf Holzplatte, mit aufge-
leimten Farbdosen und -deckeln, Einweg-
gläsern, Karton, Rinderschädel /
Various wood mounted on iron wheel
barrow on wood panel with glued paint
cans and caps, glasses, cardboard, ox skull
343 x 180 x 170 cm

Editorial — Von der engen Freundschaft Bernhard Luginbühls mit Jean Tinguely wissen wir, aber dass auch Dieter Roth, Alfred Hofkunst und Daniel Spoerri mit ihm zusammenarbeiten, ist weniger bekannt. Diese Kollaborationen bilden einen der Höhepunkte unserer Ausstellung. Neben Plastiken zeigen wir das einmalige Werk *Tischzeichnung* (1985), eine Art Tagebuch auf beinahe 43 Metern, in seiner Gesamtheit. Ich erwähne dies nicht ohne Stolz! Die Arbeit vermittelt die grosse Bandbreite der Künstlerpersönlichkeit Luginbühl.

Für die kommende Ausstellung wird die Garage in intimere Räume unterteilt. Die Idee dazu entstand in den Gesprächen mit den Künstlern John Wood und Paul Harrison. Zunehmend stellen sie Modelle und Objekte als Begleiter neben ihre Videos. Ähnlich eines Labyrinth entstehen verschiedene Schauplätze und Bühnen. Debbie Hillyerd ist eine langjährige Freundin des Künstlerduos, dies merkt man ihrem herrlichen Text an.

Anfang 2016 reisen wir zum zweiten Mal an die Zona Maco in Mexico-City. Wir baten Maria Minera, eine Kunstkritikerin vor Ort, über die Geschichte dieser jungen Messe und die lokale Kunstszene zu schreiben. Entstanden ist ein lebendiges Porträt dieser Metropole.

Wer die Ausstellung *Future Present* im Schaulager noch nicht gesehen hat, sollte unbedingt hingehen! Es ist eine einmalige Möglichkeit, sich einen Überblick über diese erstklassige und einzigartige Sammlung zu verschaffen.

Absolut sehenswert ist auch Richard Deacons Schau *On The Other Side* im Kunstmuseum Winterthur. Ich schlug David Iselin für den «Kunstvermesser» vor, ausgehend davon Deacon in Kontext zu seinen britischen Zeitgenossen zu setzen. Sie werden unsere Begeisterung bemerken.

Nach ihrer erfolgreichen Ausstellung im Musée Ariana in Genf eröffnen wir mit Anna Dickinson im Februar in S-chanf eine Gegenüberstellung von Glas und Bild. Um Ihnen die Künstlerin etwas näher zu bringen, baten wir Andrew Bick, ihr drei Fragen für unsere Rubrik «Q and A» zu stellen.

Editorial — Bernhard Luginbühl and Jean Tinguely's friendship is an established fact, but only few people know that Luginbühl also worked with Dieter Roth, Alfred Hofkunst and Daniel Spoerri. These collaborations are among the highlights of our exhibition. In addition to sculptures, we are presenting the singular *Tischzeichnung* (1985), a kind of diary, 43 metres in length, in its entirety. It is not without pride that I mention this here! The piece truly demonstrates Luginbühl's wide artistic range.

For the upcoming show, the garage will be divided into more intimate rooms, an idea that arose in conversations with John Wood and Paul Harrison. The two artists increasingly complement their videos with models and objects. As in a maze, different settings and stages emerge. When reading Debbie Hillyerd's brilliant text, you can easily tell that she is a long-standing friend of the artist duo.

In early 2016, we are attending Zona Maco in Mexico City for the second time. We asked Maria Minera, an art critic on site, to write about the history of this young fair and the local art scene. The result is a vivid portrait of the megacity.

If you haven't seen the exhibition *Future Present* at Schaulager yet, I would highly recommend a visit! It provides an impressive overview of a superb and unique collection. *On The Other Side*, Richard Deacon's show at Kunstmuseum Winterthur, is another must see. For David Iselin's "Art Surveyor", I suggested taking it as a starting point to put Deacon in context with his British contemporaries. You will surely notice our enthusiasm.

After her successful exhibition at Musée Ariana in Geneva, Anna Dickinson has another show in S-chanf in February, juxtaposing glass and image. We asked Andrew Bick to pose three questions to Anna Dickinson in "Q and A" to give you a deeper insight into her artistic practice.

• Margareta von Bartha



**Bernhard
Luginbühl
Sep 5
— Oct 24
von Bartha
Basel**

**John Wood
& Paul
Harrison
Nov 7
— Jan 23
von Bartha
Basel**

**Groupshow
curated by
Boris
Rebetez
Jan 30
— Mar 26
von Bartha
Basel**

**Art Fair
Zona Maco
Feb 3
— Feb 7
Mexico City**

**Anna
Dickinson
Feb 17
— Feb 27
von Bartha
S-chanf**

**Zusammen
arbeiten**

**Working
together**

A film about a city, 2015
Sperrholz und Mischtechnik /
Plywood and mixed media
1 x 100 x 200 cm

PAGE 3



Ich habe John Wood und Paul Harrison vor 25 Jahren an der Kunstschule in Bath in Großbritannien kennengelernt. Zu jener Zeit befasste sich Pauls künstlerische Praxis mit Skulptur und Raum. Ich erinnere mich daran, wie er Räume in Räumen schuf und Umgebungen gestaltete, die in weitere unerwartete Umgebungen mündeten – vom realen hin zu einem imaginierten Raum. John arbeitete mit Video und schlüpfte oft selbst in die Rolle des Subjekts; seine Arbeiten waren minimal, repetitiv, nihilistisch. Damals galt Videokunst noch als relativ eingeschränktes Terrain für Studierende, während in unserer heutigen postdigitalen Welt das Aufnehmen von Bildern von sich selbst für viele alltäglich geworden ist.

Nach all diesen Jahren wähne ich mich heute in der Position, die Integrität von Wood und Harrison bescheinigen zu können. Das über zwei Jahrzehnte hinweg entstandene Resultat ihrer Zusammenarbeit ist ein wahres Amalgam ihrer Interessen sowie das Produkt ihrer Verbundenheit. Im Lexikon wird Aufrichtigkeit als «in keiner Weise verfälscht oder pervertiert» und «ohne Element der Heuchelei oder Täuschung; nicht vorgegeben oder vorgetäuscht» definiert. Wir stellen die Ehrlichkeit der Kunst oft in Frage, und oftmals wird genau dieser Gedanke zum künstlerischen Gegenstand. Von Duchamps Selbstportrait *With My Tongue in My Cheek* (1959) bis hin zu den glatten Annäherungen der Gegenwartskunst – einiges davon wirkt zweifelsohne über-intellektuell, im besten Fall entfernt ironisch. Im Kontext von Wood und Harrisons Werk jedoch manifestiert sich die Aufrichtigkeit in einer Form der emotionalen Beständigkeit, die über unsere Beziehung zum Gewohnten, zur Wiederholung, zum Banalen und zur Verzweiflung an der Perfektion entsteht.

Orange plastic chair (2015), eine Arbeit aus Papier, zeigt ein exakt gezeichnetes Bild eines Hartplastikstuhls, das mit einem orangefarbenen Permanentmarker «ausgemalt» wurde. Bei näherer Betrachtung wird eine Haltung erkennbar, die sich auf die Produktion des Werkes bezieht. Indem wir einen Einblick erhalten in die Ausführung – in das Ausmalen – offenbart sich ein Rhythmus, ein Zugang, der in konsistenter Weise über die ganze Oberfläche ausgespielt und wiederholt wird. Das Ausmalen von Hand über eine Fläche von einem Quadratmeter muss zeit- aufwändig, monoton und ausgesprochen langweilig gewesen sein. In *500 Pieces of Paper* (2010) sehen wir in einem Film einen Stapel aus blanken A4-Blättern, der sukzessive kleiner wird, während sich ein Blatt um das andere wendet. Dabei zeigt jedes Blatt ein anderes Bild oder nimmt eine andere Form an. Neben weiteren ausgemalten Flächen sind ein Raster, ein Diagramm, ein seitenlanger Text, das Alphabet, ein Augentest, ein Kalender, ein Papierflugzeug, eine Weihnachtskarte und 492 weitere Bilder zu sehen. Einige stehen miteinander in Beziehung, andere nicht. Bei beiden Werken richten wir den Blick letztlich auf das Vertraute: Über den Bildschirm oder das handgefertigte Bild werden wir konfrontiert mit jenen alltäglichen Dingen, die uns Behaglichkeit vermitteln.

JOHN WOOD & PAUL HARRISON

I first met John Wood and Paul Harrison twenty-five years ago at art school in Bath, UK. At that time, Paul's practice was concerned with sculpture and space. I recall him formulating spaces within spaces; environments that led you into further unexpected environments – from real space to an imagined space. John worked in video, often using himself as the subject; his work was minimal, repetitious and nihilistic. At that time, video was still fairly limited territory for students, yet now, in our post digital culture, capturing images of oneself is quotidian practice for many.

Today, after all those years I feel that I am in a position to authenticate their integrity; the outcome of their working relationship over two decades is a genuine amalgamation of their interests as well as the outcome of that union. The dictionary defines sincerity as 'not falsified or perverted in any way,' 'containing no element of dissimulation or deception; not feigned or pretended'. We often question the sincerity of the arts and more than often, this becomes the subject of the artists' practice. From Duchamp's self portrait, *With my Tongue in my Cheek* (1959), to the slick approaches of contemporary art today – some of it is definitely over intellectual, at best distantly ironic. However, in this context sincerity in the work of Wood and Harrison is demonstrated through a form of emotional durability played out by our relationship with: the familiar, the repetitious, the banal and the desperation for perfection.

Orange plastic chair (2015) is a work on paper, an accurately drawn image of an institutional plastic chair simply 'coloured-in' with bright orange permanent marker. On closer inspection there is an attitude to its production as we get an insight into its execution – how to 'colour in'; there is a rhythm and an approach played out and repeated consistency across the surface. To 'colour in' by hand on a scale of one meter, this would have been timely, monotonous, even

JOHN WOOD & PAUL HARRISON

A film about a city (2015) mutet an wie ein dreidimensionales Architekturmodell, das aus der Ära des Modernismus stammen könnte. Das hauptsächlich aus Sperrholz gebaute Werk wird auf einer Tischplatte präsentiert. Schaut man genauer hin, so wird jedoch rasch klar, dass die Ähnlichkeit zu einer utopischen Standardkonstruktion aus dem architektonischen Bereich trügerisch ist. Nun fallen die weniger konventionellen Details auf: Die geparkten Autos sind nach Farben gruppiert, aneinandergereihte Winkelmesser bilden einen Bogengang, eine Kirche ist umgeben von Spiegeln, und die zwei weissgekleideten Figuren wirken wie vertraute Charaktere. Figuren bevölkern die Stadt in obskurer Aufstellung; sie blicken eher auf eine dystopische Landschaft denn auf die auf Hochglanz polierte Umgebung, in der sie sich in den Videos von Wood und Harrison wiederfinden. Zwischen dem Realen und dem Imaginierten entsteht so eine reizvolle Spannung. Die Realität des Architekturmodells steht der imaginierten Vision einer Stadt und den zweckentfremdeten Objekten gegenüber. Dabei vollzieht sich ein semiotischer Austausch und man stösst auf einen weiteren gemeinsamen Nenner von Wood und Harrisons Praxis: die offensichtlichen Verweise auf die augenfälligen Objekte und unseren eigentlichen Alltag.

Im Video *Car/Lake* (2014) blickt der Betrachter gespannt auf die Szene, in der eine Limousine langsam dem Steg eines idyllisch gelegenen Sees entlang fährt. Man wartet darauf, dass etwas passiert, darauf, dass das Auto wendet oder sogar in die Luft fliegt (so wie in *DIYVBIED* 2012), aber es fährt einfach gemächlich weiter. Man weiss nicht, wie man auf das Geschehen reagieren soll – ob mit Verzweiflung, Frustration oder einem Lachen. Fast alle von Wood und Harrisons Werken üben einen solchen Effekt auf das Publikum aus. Sie gleichen wissenschaftlichen Experimenten; in ihnen wird das Banale zum kontrollierten Spektakel.

In all ihren Werken lassen Wood und Harrison den Anschein entstehen, als ob die Welt eine Bühne wäre. Das Duo wird oft als Morecambe und Wise oder Laurel und Hardy der Kunstwelt beschrieben. Es ist faszinierend, zu wissen, dass sie ihre Werke stur von Hand herstellen und diese gleichzeitig makellos scheinen. Vielleicht ähneln Wood und Harrison weniger Laurel und Hardy, sondern vielmehr Lennon und McCartney: Sie arbeiten «Nase an Nase» und «Augapfel an Augapfel».

Was für Musik und gute Komik gilt, trifft auch hier zu: Das Timing ist entscheidend. Das Künstlerduo selbst ist von der Konzeption bis zur Umsetzung und als Subjekt, Darsteller und Herausgeber nie weit entfernt vom Werk. Wood und Harrison stehen für eine unverhohlenen formale Ästhetik und ihr unausgesprochener Dialog trägt zu einem sichtbar verblüffenden und fesselnden Oeuvre bei. Die Ehrlichkeit in ihrer Praxis ist unbestreitbar, die Qualität der Alltäglichkeit widerspruchsfrei; man kann ihre Verzweiflung fühlen und ihre Befriedigung teilen. Und das, denke ich, ist das eigentliche Prinzip ihres künstlerischen Bestrebens.

boring. In *500 Pieces of Paper* (2010), a film documents a ream of 500 blank A4 sheets of paper; it is as if they individually and independently turn over as the ream diminishes in size. Each has a different image or takes on a different form: more colouring in, a grid, a graph, a page of text, the alphabet, an eye test, a calendar, a paper airplane, a Christmas card and 492 related and unrelated other images. In both pieces we focus on the familiar; the everyday things that we feel comfortable with are presented back to us on screen or in a hand-made image.

A film about a city (2015) looks like an architect's 3D model, maybe something from the modernist era, made mostly in plywood and immaculately presented on a tabletop. On closer inspection, this is not a standardised utopian architectural construction; it includes less conventional details. The cars in the car park are arranged by colour, a stack of mathematical protractors form an arcade, a church is surrounded with mirrors and the two figures dressed in white seem like familiar characters. The figures occupy the city in obscure positions; looking on to more of a dystopian landscape than the polished environments they find themselves in within the videos of Wood and Harrison.

There is an interesting relationship between the real and the imagined. The real of the architect's model, here in plywood on a certain scale, compared to the imagined vision of a city, and that which has led to the substituted objects. Here such object mediation performs a clear semiotic exchange, and on reflection this is yet another consistency in their practice, the overt references to the conspicuous objects and our very everyday lives.

In the video *Car/Lake* (2014), a countryside landscape has a jetty reaching out into the lake. As a saloon car appears to be driving really slowly along the jetty, you watch in anticipation, waiting for something to happen, for the car to turn around, or even to blow

up (as in *DIYVBIED* 2012) but it just drives, slowly into the depths of the lake. You don't know how to respond: with despair, frustration, or laughter. Nearly all of Wood and Harrison's work could be described as working on the audience in this way, as being like scientific experiments; the banal to the controlled spectacular.

In all of the work produced by Wood and Harrison, they present themselves as if the world were a stage. Often described by others as the Morecambe and Wise or Laurel and Hardy of the art world. For me, there is something about the duality of their skills that involves not only making all of their work relentlessly by hand but the seamlessness of its presentation that makes it look so easy. Perhaps they are less Laurel and Hardy and more Lennon and McCartney: working 'nose to nose' and 'eyeball to eyeball'.

Just as with music and all good comedy the timing is crucial, and the artists themselves are never far from the work, from conception to realization, subject, actor and editor. An overtly formal aesthetic is developed by this double act whose unspoken conversation makes for visibly intriguing and arresting work. The sincerity of their practice is unquestionable, the quality of everydayness is consistent, you can feel their despair and share their satisfaction, and this I know is the very principle of their artistic endeavour.

• Debbie Hillyerd hat Kunst und Kunstgeschichte studiert und während über zwanzig Jahren an Universitäten in ganz Grossbritannien doziert. Sie ist Head of Education bei Hauser & Wirth. / Debbie Hillyerd studied Fine Art and Art History and for over twenty years has lectured at universities across the UK. She is now Head of Education for Hauser & Wirth.



The most sheepish

JOHN WOOD & PAUL HARRISON

Erdkunde, 2015
Some things take a second
Some things take a day
Some things take six days
Some things take 4.54 Billion years
Some things take 16:04
16'04" / HD / Single channel / 16:9

France 1994, 2015
Mischtechnik / Mixed media
81 x 102 x 102 cm



JOHN WOOD & PAUL HARRISON

Megalopolen haben eine Tendenz zu Chaos und Widersprüchlichkeit; sie stecken voller Paradoxien. Und Mexiko-City, eine der grössten Städte weltweit, stellt ganz sicher keine Ausnahme dar.

Zwar ist die Stadt umgeben von Bergen und Vulkanen, die an klaren Tagen den Blick freigeben auf ein unvergleichliches Panorama, welches an die prächtigen Landschaftsbilder des mexikanischen Malers José María Velasco aus dem 19. Jahrhundert erinnert. An weniger guten Tagen jedoch wird die Stadt vom Smog heimgesucht – und zwar ausgerechnet wegen dieses Gebirgszuges, der das Tal in einen eigentlichen Kessel verwandelt. Dennoch kennt Mexiko-City auch heitere Phasen: Die Regenzeit dauert beinahe sechs Monate und hilft, die Luft zu reinigen. Doch, grosser Gott, wie es hier regnen kann! Da gibt es keine Parallelen zum elegant prasselnden Regen Londons. Hier verwandeln andauernde tropische Wolkenbrüche die Stadt unverhofft in ein unkontrolliertes Venedig. Mexiko-City verfügte zu präkolumbianischer Zeit über Wasserkanäle, in die später Leitungen eingelassen wurden, und jeden Sommer scheint es, als wollten die alten Kanäle ihre Rückkehr proben. Paradoxiertweise ist aber gerade die Wasserknappheit ein ernsthaftes Problem und die Bewohner müssen sich deshalb mit periodischen Unterbrüchen in der Wasserversorgung abfinden. Wer jedoch das Vergnügen gehabt hat, Mexiko-City an einem warmen Aprilmittag zu besuchen, der weiss, dass sich nichts vergleichen lässt mit der Blütezeit der Jacaranda-Bäume, die überall in der Stadt wachsen. Der fliederfarbene Schimmer, der sich so plötzlich offenbart, bietet einen Anblick, den man wohl zumindest einmal im Leben gesehen haben muss. Und ja, in jeder Grossstadt kann einem das Portemonnaie gestohlen werden, während man gedankenverloren in einem der vielen Strassencafés sitzt. Aber glauben Sie mir, wenn ich sage, dass Frida Kahlos Blaues Haus oder das Anthropologische Museum die Reise sofort wieder lohnenswert machen.

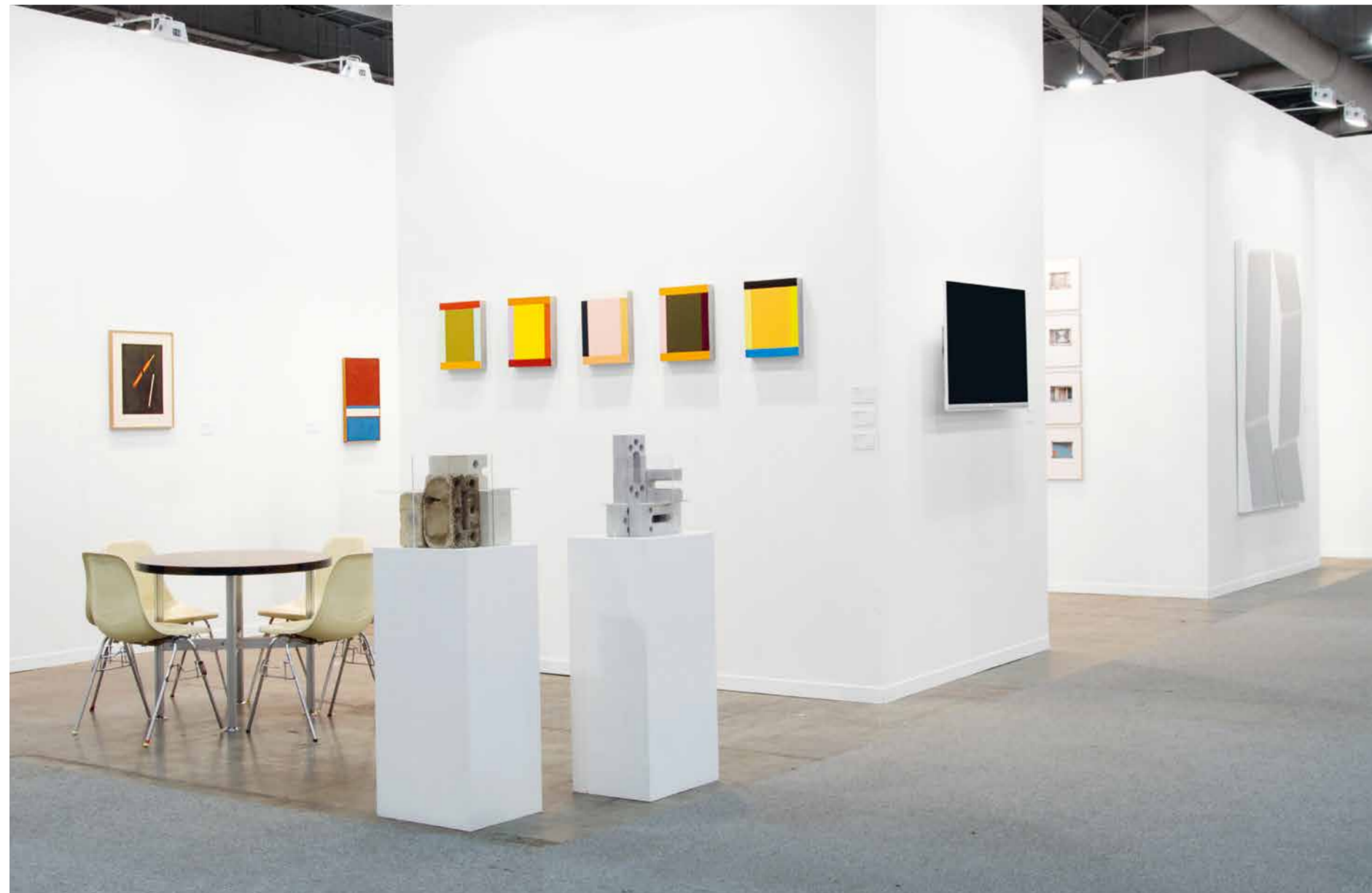
Wie es sich für eine Grossstadt gehört, verfügt Mexiko-City über eine rege zeitgenössische Kunstszene. Die Zeiten, als Kunst noch in privaten Garagen und Wohnungen gezeigt wurde, sind längst passé. Damals, in den Neunzigern, waren die von Künstlern betriebenen Räume zentral für die Entwicklung der Kunst, denn die öffentlichen Institutionen waren noch nicht im Stande, die neuesten und radikaleren künstlerischen Praktiken angemessen zu präsentieren. Inzwischen hat sich der mexikanische Kunstboom der frühen 2000er – ausgelöst übrigens durch die spontanen Bestrebungen von Kunstschaffenden, Kuratoren und einigen couragierten Museumsdirektoren – bereits wieder gelegt, und was mit aufstrebender Kraft begonnen hat, ist nun konkrete Wirklichkeit. Mexiko-City betreibt derzeit fünf öffentliche Museen, die sich ausschliesslich der zeitgenössischen Kunst widmen, und drei weitere, die von Zeit zu Zeit Neues ausstellen oder sogar in Auftrag geben.

Das künstlerische Ökosystem der Stadt ist entsprechend vielschichtig. Zusätzlich zu den gewichtigen Kunstgalerien wie Kurimanzutto und OMR sowie jüngeren Galerien wie Parque und Marso ist eine Serie von unabhängigen Räumen auf der Bildfläche erschienen. Sie verleihen der Kunstszene eine kulturelle Fülle, die dazu beiträgt, dass die Stadt sich zu einer entscheidenden Destination des internationalen Kunstzirkels mausert. Lulu beispielsweise ist ein winziger Raum, der unter der Leitung des Kuratoren Chris Sharp steht. Trotz der vergleichsweise bescheidenen Dimensionen sind bei Lulu einige der bemerkenswertesten lokalen Künstlerinnen und Künstler vertreten. Auch bei Bikini Wax lohnt sich ein Besuch: In einem Privathaus kommt man rund um die Uhr in den Genuss von Werken aufstrebender Kunstschaffender. Zu den Ausstellungen gehören oft auch performative Aktionen und Kunstexperimente aller Art.

Eines der wichtigsten Elemente der Szene bildet jedoch Zona Maco, jene Kunstmesse, die dieses Jahr den dreizehnten Geburtstag feiert und von einer Dynamik getragen wird, die eine Verfeinerung der Qualität und der Kriterien der Messe anstrebt. «Es ist nicht mehr länger eine Messe, an der Galerien den Restbestand aus ihren Lagern ausstellen», sagt Pablo del Val, ehemaliger künstlerischer Leiter von Zona Maco. Das Gegenteil trifft zu: Über die Jahre ist die Messe herangereift und präsentiert heute hochkarätige Kunst. Einige Zahlen lassen die Dimensionen der Messe erahnen. Während sie bei ihrer Eröffnung 2004 lediglich 22 Galerien und 3000 Besuchende zählte, beträgt ihre Fläche nun 12000 m². Sie bietet damit Platz für mehr als 1500 Kunstschaffende sowie 130 Galerien aus der ganzen Welt und lockt pro Jahr 40000 Besuchende an. Aber die Mathematik allein macht es nicht aus, so del Val: «Die Messe hat sich im Hinblick auf die Produktion und Professionalisierung des Projektes insgesamt enorm gesteigert. Dasselbe gilt für das Angebot an Galerien.» Fünf intensive Arbeitstage sorgen aus del Vals Sicht für «pures Adrenalin».

Während die Kunstmesse über das letzte Jahrzehnt hinweg stetig gewachsen ist, hat sich gleichzeitig auch eine neue Generation von Sammlern herausgebildet. «Mexikanische Sammlungen waren einst relativ endogam», erklärt del Val. Mit anderen Worten: Die Leute tendierten dazu, ausschliesslich mexikanische Kunst zu kaufen – ein Phänomen, das bei den ausländischen Galerien in den Anfangsjahren der Messe für Stirnrunzeln sorgte. Aber nun, meint del Val, «verfügen sie über mehr Referenzpunkte, und es sind bereits einige eindruckliche Sammlungen entstanden. Geld ist vorhanden; es wächst definitiv ein boomender Markt heran.» Mexikanische Sammler, betont del Val, hätten keine Kaufkomplexe: «Sie wollen mehr wissen und wenn sie können, dann kaufen sie.» So findet mittlerweile an der Zona Maco nicht mehr nur mexikanische Kunst guten Absatz. An der letztjährigen Messe stammten nur 35% der Galerien aus Mexiko.

von Bartha Messestand / booth
Zona Maco 2015



Es handelt sich also um eine ausgesprochen dynamische, lebendige Veranstaltung – das kann jeder Besucher bestätigen. Ohne Zweifel gilt die Zona Maco als die wichtigste Kunstmesse Lateinamerikas, wobei ihre relativ überschaubare Grösse es einem erlaubt, genüsslich über das Messegelände zu spazieren. Dabei stösst man auf eine anregende Kombination verschiedener Zugänge: Neben führenden Galerien wie David Zwirner oder Gladstone sind auch innovative Projekte vertreten, beispielsweise die guatemalteckischen Projectos Ultravioleta oder House of Gaga aus Mexiko. Sie alle existieren in harmonischem Nebeneinander, ungeachtet ihrer unterschiedlichen Strategien und Standpunkte. Das Management der Messe hat mit zwei neu konzipierten Programmen für experimentellere Projekte zudem einen Schritt in die richtige Richtung gemacht: Die beiden kuratierten Sektionen New Proposals und Zona Maco Sur zählen zu den Hauptattraktionen der Messe.

• María Minera ist unabhängige Wissenschaftlerin und Kunstkritikerin und lebt in Mexiko-City.

Mexico City Art Scene

Zona Maco, 2015
Centro Banamex

Megalopolises tend to be chaotic and conflicting. Full of paradoxical situations. And Mexico City, one of the world's largest, is by no means the exception.

Surrounded by mountains and volcanoes, that in the clearest days offer an unrivalled panoramic view reminiscent of the gorgeous landscapes of José María Velasco, the Mexican 19th century painter, the city has at the same time awfully polluted days, due to the same mountainous belt that basically convert the valley into a pot. It has, though, many bright moments, because the rain season is almost six months long, and that helps to cleanse the air a lot. But my god it rains and rains! And not the elegant London pitter-pattering rain: a most persistent Tropical rain-fall is what we have here, and what suddenly turns the city into an uncontrolled Venice – Mexico City used to have, in Pre-Columbian times, water canals, now intubated, that seem to be wanting to come back every summer. But, strangely enough, water shortage is a serious problem that has the inhabitants of the city dealing with periodical cuts in water usage. But someone that has been around on a warm April afternoon knows that nothing can be compared to the view of the blossoming of the Jacaranda trees that are planted all over the city. That lilac hue that suddenly appears is probably

one of the things that one must see at least once in a lifetime. And, yes, as in every big city, you may get your wallet stolen when seating absent-mindedly in one of the many sidewalk cafes. But believe me when I say that Frida Kahlo's Blue House or the Anthropological Museum, will make the visit worth it all the same.

As it should be, Mexico City has a buoyant contemporary art scene. The years when art was presented in private garages and apartments, way back in the nineties, are completely left behind now. Then, spaces run by artists were central to art's development, because public institutions were not ready to present yet the newest and more radical artistic practices. But the Mexican Art Boom of the early 2000, a response to a series of spontaneous efforts carried out by artists, curators, and a couple of courageous museum directors, has already settled down, and what was an emergent force is now a tangible reality. Mexico City features now five public museums completely devoted to contemporary art – and three more that from time to time present, and even commission, new things.

The artistic ecosystem of the city is very complex then, and along with strong art galleries, like Kurimanzutto and OMR, and younger galleries, like Parque and Marso, a series of independent spaces are beginning to appear, and to give the scene a diversified cultural wealth that contributes, more and more, to make of the city a must-

stop of the international art circuit. Take Lulu, for example, a tiny room, run by curator Chris Sharp, that in spite of its dimensions is now promoting some of the most interesting artists around. Or Bikini Wax, a private house where emergent artists are constantly presenting 24 hour shows that many times involve performative actions and artistic experiments of all kinds.

One of the main elements of the scene, though, is Zona Maco, an art fair that this year is turning 13 years old, fully immersed in a dynamic of polishing the quality and criteria of the event. "It is no longer a fair made by galleries presenting what was left on their warehouses," says Pablo del Val, the fair's former artistic director. On the contrary, it is now a mature fair that presents art at its best. The numbers reveal its dimension: from a reduced space that hosted 22 galleries, and no more than 3,000 visitors when it opened in 2004, the fair takes up by now 12,000 square meters, gathers more than 1,500 artists, and 130 art galleries from around the globe, and receives close to 40,000 visitors each year. But there is more than just math, according to del Val, "the fair has strengthened significantly on the level of production and professionalization of the project on the whole, and also on gallery proposals." Five days of intense work that, according to del Val, are "pure adrenalin."

And at the same time that the art fair was developing, a new generation of strong collectors emerged during

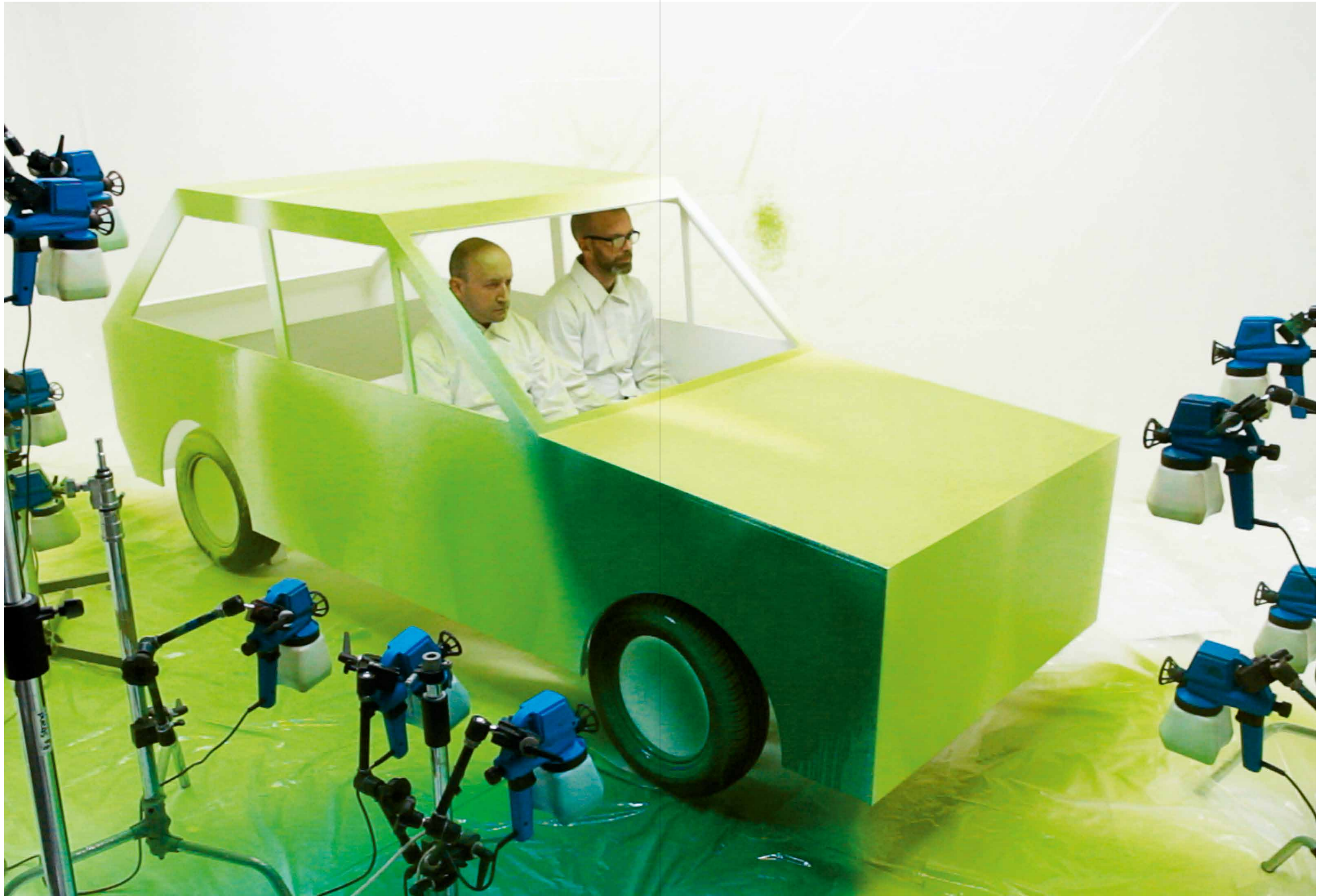
the last decade. "Mexican collecting used to be quite endogamous," as del Val explains, so people tended to buy only Mexican art – a thing that foreign galleries that come to the fair resented in the beginnings. But now "they have more references, and they have already built some impressive collections. There's money, and a booming market is definitely growing." Mexican collectors, as del Val points out, "have no buying complexes. They want to know and, if they can, they just buy." So at Zona Maco they are now far from buying solely Mexican art. In the last edition, only 35% of galleries attending the fair were Mexican.

It is, then, a very dynamic and lively event – as everyone that has attended would confirm. The most important fair of Latin America without a doubt, Zona Maco is nonetheless a modest-scale art fair, one which is very pleasant to go across, enjoying the combination of approaches that come from galleries as big as David Zwirner or Gladstone, to novel projects, as Guatemala's Projectos Ultravioleta or Mexican House of Gaga – and all coexisting harmoniously, in spite of the mélange of strategies and points of view. But the fair has surely managed well, by implementing two programs for showing the most experimental projects: New Proposals and Zona Maco Sur, both curated sections, that are among the main interests of the fair.

• María Minera is an independent scholar and art critic based in Mexico City.

Die Kunstszene von







Mit der aktuellen Ausstellung zur Saisonöffnung wird in der von Bartha Garage einer der ganz Grossen der Schweizer Kunstszene des vergangenen Jahrhunderts geehrt. Bernhard Luginbühl – obwohl in seiner Heimat manchmal fast vergessen – ist neben seinem Freund und Mitstreiter Jean Tinguely und allen voran Alberto Giacometti wohl einer der international renommiertesten Skulpteure der Schweiz.

Weniger bekannt sind seine Kollaborationen mit Künstlerfreunden wie Alfred Hofkunst, Daniel Spoerri oder Dieter Roth im In- und Ausland. Die so entstandenen Werke sind allesamt wunderbare Zeugnisse ihrer engen Freundschaften und die daraus entstandenen Materialuniversen Beweise ihrer sprudelnden Kreativität und Lebensfreude.

Die Zusammenarbeiten dokumentieren einen wichtigen Abschnitt der Schweizer Kunst der 1960er- und 1970er-Jahre: Luginbühl und Tinguely pflegten nicht nur eine intensive Freundschaft, sie schufen mit ihren gemeinsamen Überlegungen zu Kulturstationen wie *TILUZI* (1967) und *Gigantoleum* (1968) auch zwei Ikonen dieser Epoche.

Wir freuen uns, diese Kollaborationen in dieser Form dem Publikum hier in Basel zugänglich zu machen.

Our current season-opening exhibition at von Bartha Garage in Basel honours one of 20th century Swiss art's luminaries, Bernhard Luginbühl. Together with his friend and colleague Jean Tinguely and Alberto Giacometti, Luginbühl is perhaps one of the most renowned Swiss sculptors internationally – even though it seemed at times as if his home country had almost forgotten about him.

His collaborations with artist friends such as Alfred Hofkunst, Daniel Spoerri and Dieter Roth in Switzerland and abroad are perhaps lesser known. These works are not only visual proof of their close friendship, but also convey the artists' sparkling creativity and joie de vivre.

Documenting one of the key phases of Swiss art from the 1960s and 1970s, their collaborations confirm that Luginbühl and Tinguely were more than just close friends: Based on their shared considerations, they created two of the cultural icons of the era, *TILUZI* (1967) and *Gigantoleum* (1968).

We are excited to present these collaborations to our visitors.

• Miklos von Bartha

links / left:
Bernard Luginbühl & Jean Tinguely
Gigantoleum, Kulturstation I, 1968
Eisen, geschweisst und geschraubt /
Iron, welded and mounted
109 x 170 x 130 cm

rechts / right:
Bernhard Luginbühl
Flügelmutterstele mit Ankerkette, 1999
Eisen, geschweisst und geschraubt /
Iron, welded and mounted
267 x 120 x 100 cm

Bernhard Luginbühl & Daniel Spoerri
Künstlerpalette, 1989
Ein Tisch für Daniel Spoerri
Blechwerkzeuge, Holzwerkzeuge,
Tierknochen und -zähne,
Lampe, auf Holz / Tools, animal bones
and teeth, lamp, on wood
187 x 251 x 10 cm

PAGE 11



Bernhard Luginbühl

Skulpturen und Zeichnungen und die Kollaborationen Sculptures and drawings and the collaborations

mit / with Jean Tinguely Daniel Spoerri Dieter Roth Alfred Hofkunst

de verre Harmonies

ANNA DICKINSON

Inspiziert und motiviert von ihrer erfolgreichen Ausstellung in Musée Ariana in Genf, arbeitet Anna Dickinson zur Zeit an einer neuen Gruppe von Gefässen. Diesen ist unsere Ausstellung im Februar in S-chanf gewidmet. Ihren Glasobjekten stellt Anna Dickinson einige ausgewählte Werke anderer Künstler der Galerie gegenüber.

Inspired and motivated by her successful exhibition at Musée Ariana in Geneva, Anna Dickinson is currently working on a new series of vessels to which we are dedicating a show in S-chanf. Anna Dickinson will juxtapose her glass objects with a selection of works by other artists from the gallery.



Blue and Clear Fluted Vessel, 2014
Blaues und transparentes, gegossenes und geschliffenes Glas mit einer Einlage aus oxidiertem Kupfer / Blue and clear cast and ground glass with an oxidised copper liner
14,5 cm hoch / high, 21 cm breit / wide

Ausstellungsansicht / Exhibition view (salle contemporaine)
Anna Dickinson — Harmonies de verre
Musée Ariana, Ville de Genève
12.6.—1.11.2015

PAGE 12



ANNA DICKINSON



EMANUEL HOFFMANN-STIFTUNG

Ausstellungsansicht / Exhibition view
Fiona Tan, Correction, 2004
6-Kanal-Videoinstallation
(Farbe, Monoton) / 6-channel video installation (colour, monotonous),
6 Projektionsleinwände /

six projection screens,
je / each 145 x 110 cm, Ed. 2/4
Emanuel Hoffmann-Stiftung,
Depositum in der öffentlichen
Kunstsammlung Basel / Deposited
in the public art collection Basel

Future Present
Emanuel Hoffmann-Stiftung
Zeitgenössische Kunst von
der Klassischen Moderne bis heute
Schaulager Münchenstein/Basel
13.6.2015 — 31.1.2016

PAGE 13

EMANUEL HOFFMANN FOUNDATION

Future Present

Das Schaulager ist aktuell wirklich DAS SCHAULAGER. Zum ersten Mal seit seiner Eröffnung 2003 wird ein Gross-teil der herausragenden Sammlung der Emanuel Hoffmann-Stiftung in den fantastischen Räumlichkeiten in Münchenstein präsentiert. Nach dem plötzlichen Unfalltod ihres ersten Mannes rief Maja Hoffmann-Stehlin 1933 die Emanuel Hoffmann-Stiftung ins Leben. Als Leitsinn der Sammlung steht, wie in der Stiftungsurkunde festgehalten: «Die Bejahung der Gegenwart und die Zuversicht auf die Zukunft» sowie «die Darbietung von Kunstwerken von nur grösster Qualität ihrer jeweiligen Epoche». Dass dies den drei Generationen Emanuel Hoffmann Stiftung gelungen ist und immer noch gelingt, erklärt sich von selbst mit einem Besuch des Schaulagers: Es sind schlicht Juwelen aus der zeitgenössischen Kunstgeschichte vertreten.

Wir halten uns kurz: diese sensationelle Ausstellung sollte niemand verpassen! Es ist die einmalige Möglichkeit, eine einzigartige Sammlung, die weltweit ihresgleichen sucht, in ihrer Vielfalt zu erleben.

Currently, Schaulager is truly living up to its name. For the first time since the opening in 2003, it is presenting a major part of the excellent Emanuel Hoffmann collection in its fantastic space in Münchenstein.

Maja Hoffmann-Stehlin established the Emanuel Hoffmann Foundation in 1933, after her first husband's accidental death. The Foundation's maxims were laid down in the deed: "The affirmation of the present and confidence in the future" and "show-casing artworks of the highest possible quality from a specific period". A visit at Schaulager proves that the Foundation's three generations have clearly accomplished these objectives and continue to do so. The works on display are absolute gems of contemporary art history.

To put it simply, no one should miss this sublime exhibition! It provides a unique opportunity to experience a globally unrivalled collection in its full magnificence.

* Stefan von Bartha & Hester Koper

Warum ist die Skulptur nicht mehr langweilig?

/

Why isn't sculpture boring anymore?

DER KUNSTVERMESSER

PAGE 14

«Pourquoi la sculpture est ennuyeuse?» asked poet and art critic Charles Baudelaire in 1846 in his eponymous Salon report. Pourquoi?

Baudelaire thought that only 'barbarians and Caribs' concerned themselves with creating sculptures. In addition: because sculpture offered 'qu'un point de vue,' because it was 'exclusive et despotique.' Because it 'commands you, in the name of the past, to think of things that are not of the earth.' If Baudelaire is to be believed, it seems that the 19th century didn't exactly mark the heyday of sculpture. Then came the 20th century: It turned sculpture, this pariah, into an event, an eruption. Brancusi, Giacometti, Serra. They – and others – succeeded in wiping off the dust, constituting sculpture anew, warping it, pushing it to new dimensions, turning it on its head. And what about the 21st century? In a manner of speaking, it has adopted sculpture, meaning that it is no longer the outcast but has become omnipresent.

This adoption, one could argue, entails the reciprocal adoption of the viewer by the sculpture. In the face of the complexities of the 21st century, is it possible that sculpture provides us with comfort, a worldly connection, a certain weightiness and rigidity? Or is this just sentimental hokum? What contemporary sculpture has accom-

plished could perhaps be phrased as follows: It exists. It isn't post-internet. It is archaic. It is despot. To satirize Baudelaire, sculpture commands us to think of things that are not of the earth. Let's take Richard Deacon's sculpture *Footfall* (2013) as an example. Located between the old building and the annex of Kunstmuseum Winterthur, it is, on a formal level, reminiscent of an oversized Christmas star used to cut out cookies. It doesn't yield. It allows for a multitude of perspectives. It is accessible in the truest sense of the word. The sculpture virtually demands this access, these gazes. Depending on the weather its stainless steel surfaces behave differently, emerging or retracting. During my visit in late August, *Footfall* was braving the constant rain.

In its current exhibition entitled *On the Other Side*, lasting until November 15, Kunstmuseum Winterthur is showing works that the Welsh sculptor has created over the past ten years. The exhibition features eight rooms with sculptures in various forms, colours and materials – these are primarily made of wood, metal and ceramic. One specific series, *Infinity*, could be seen as exemplary of all the works on display: *Infinities* 33–35 from 2008 are situated in the very first room of the exhibition, covering the walls of the museum like a second skin made of stainless steel. The individual modules consist of punched steel plates that have been welded together. While reflecting the room, the glimmering

Wegen

/

Because of Richard Deacon

metal is at the same time absorbing it through its holes. It relies on a simple repetition of a specific motive, but through its infinite capability for expansion, and due to the reflecting light, this motive also refers to 'another side,' exerting a pull effect of reception and absorption, of rejection and attraction.

Deacon comes from a generation of British sculptors that caused a sensation especially at the beginning of the 1980s and still does so today, including artists such as Stephen Cox, Tony Cragg, Barry Flanagan, Antony Gormley, Shirazeh Houshiary, Anish Kapoor, Alison Wilding and Bill Woodrow. Deacon has much in common especially with the latter, and this is exemplified in a series of shared exhibitions that the two artists have used to question their own work. Similar to the painters who defied minimalism under the label 'neo expressionism' one decade earlier, the sculptors of this generation have experimented with a wide range of materials and, in rather pointed terms, brought poetry back into sculpture. Deacon has sometimes accomplished this simply by choosing titles that point far beyond the sculpture itself. Maybe this is, after all, what makes sculpture of this era so arresting: Its metal, wooden or ceramic poetry enables us to think of things that are not of the earth, but without commanding us to do so. It enables us to experience a specific story that, depending on the perspective, can turn into a completely different tale.

• David Iselin is a researcher in economics at the Swiss Institute for Business Cycle Research (KOF) of the ETH Zurich. He regularly contributes to *DAS MAGAZIN* of the newspaper *Der Tagesanzeiger*. In our column he surveys art on the basis of personal encounters, preferences and facts.

THE ART SURVEYOR

«Pourquoi la sculpture est ennuyeuse?», fragte der Dichter und Kunstkritiker Charles Baudelaire 1846 in einem identisch betitelten Salonbericht. Pourquoi?

Baudelaire meinte, weil die Skulptur nur noch von «Barbaren und Karäben» geschaffen werde. Weiter: weil die Skulptur «qu'un point de vue» biete, weil sie «exclusive et despotique» sei. Weil sie «im Namen der Vergangenheit befiehlt, an Dinge zu denken, die nicht von der Erde sind». Das 19. Jahrhundert, in dem Baudelaire lebte, scheint, schenkt man seinen Aussagen Glauben, bezüglich Skulpturen wenig erbaulich gewesen zu sein. Dann kam das 20. Jahrhundert: Es machte die Aussenseiterin Skulptur zu einem Ereignis, einer Eruption. Brancusi, Giacometti, Serra. Sie – und andere – haben die Skulptur entstaubt, neu konstituiert, verdreht, in neue Dimensionen gestossen, auf den Kopf gestellt. Und das 21. Jahrhundert? Dieses hat die Skulptur sozusagen adoptiert. Was damit gemeint ist: Die Skulptur ist keine Aussenseiterin mehr, sie ist allgegenwärtig.

Die Adoption, so liesse sich weiterführen, beinhaltet eine reziproke Adoption des Betrachters durch die Skulptur. Gibt uns womöglich die Skulptur im unübersichtlichen 21. Jahrhundert etwas Geborgenheit, Erdverbundenheit, Schwere, Unverrückbarkeit? Oder ist das sentimentaler Kitsch? Was die Skulptur heute leistet, vielleicht lässt es sich folgendermassen formulieren: Sie ist da. Sie ist nicht post-internet. Sie ist archaisch. Sie ist despotisch. Sie befiehlt uns, an Dinge zu denken, die von der Erde sind, um Baudelaire zu persiflieren. Nehmen wir die Plastik *Footfall* (2013) von Richard Deacon. *Footfall* erinnert formal an einen überdimensionierten Weihnachtsstern zum Kekse ausstechen. Sie steht zwischen Altbau und Erweiterungsbau des Kunstmuseums Winterthur. Unverrückbar. Sie lässt eine Vielzahl möglicher Blickwinkel zu. Sie ist zugänglich im wahrsten Sinne des Wortes.

DER KUNSTVERMESSER

PAGE 15

Ausstellungsansicht / Exhibition view
Richard Deacon — On The Other Side
Kunstmuseum Winterthur
22.8. — 15.10.2015

Sie verlangt diesen Zugang, diese Blicke aber auch geradezu. Die Oberflächen aus rostfreiem Stahl verhalten sich je nach Wetter unterschiedlich, treten heraus oder ziehen sich zurück. Bei meinem Besuch Ende August leistete *Footfall* dem Dauerregen Widerstand.

Aktuell und bis zum 15. November zeigt das Kunstmuseum Winterthur in acht Räumen Arbeiten der letzten zehn Jahre des walisischen Skulpteurs unter dem Ausstellungstitel *On The Other Side*. Es sind acht Räume mit Plastiken unterschiedlichster Formen, Farben und Materialien – vor allem Holz, Metall, Keramik. Konzentrieren wir uns auf eine Serie, die gleichsam für alle gezeigten Werke sprechen soll: Die *Infinity*-Serie. Gezeigt werden die *Infinities* 33–35 aus dem Jahr 2008, gleich im ersten Raum der Ausstellung. Die *Infinities* überziehen die Wände im Museum wie eine zweite Haut aus Edelstahl. Bei den einzelnen Modulen handelt es sich um zusammengesetzte Stahlplatten, die an den Zentrumsunkten gelocht sind. Die Wölbungen entstanden durch Wasser, das zwischen die Platten gepresst wurde. Die Serie bildet mathematische Zahlenfolgen ab, die sich leicht ins Unendliche fortsetzen liessen und den Betrachter zum Zählen animieren, beinahe zwingen. Die einzelnen Module können dabei zu immer neuen Konstellationen zusammengefügt werden. Das flimmernde Metall reflektiert den Raum und verschluckt ihn gleichzeitig wieder in den Löchern. Es ist eine einfache Repetition eines Motivs, das aufgrund der Lichtspiegelung doch wieder in unendlicher Erweitungsmöglichkeit auf «eine andere Seite» weist. Dadurch entsteht ein Sog von Rezeption und Absorption, von Wegweisung und Anziehung.

Deacon ist einer aus der Generation der britischen Skulpteure, die insbesondere Anfang der 1980er für Furore gesorgt haben und dies noch heute tun. Neben Deacon gehören dazu Künstler wie Stephen Cox, Tony Cragg, Barry Flanagan, Antony Gormley, Shirazeh Houshiary, Anish Kapoor, Alison Wilding und Bill

Woodrow. Vor allem mit letzterem verbindet Deacon viel, wie sich anhand einer Reihe gemeinsamer Ausstellungen zeigte, die beide dazu benutzten, ihre Arbeit in Frage zu stellen. Wie bei den Malern, die sich damals unter dem Label «Neo-Expressionismus» von der vorherigen Dekade des Minimalismus entsagten, versuchten sich die Skulpteure dieser Generation wieder an einer grossen Bandbreite von Material, und holten, um es möglichst pointiert zu sagen, die Poesie zurück in die Skulptur, sei es auch nur mit Titeln, wie bei Deacon, die weit über die Skulptur an sich hinausweisen. Vielleicht ist es das, was sie so anziehend für uns macht. Metallene, holzige, Keramik-Poesie, die uns ermöglicht, an Dinge zu denken, die von der Erde sind, uns aber nicht dazu zwingt. Die uns ermöglicht, eine bestimmte Geschichte zu denken, die aber, je nach Blickwinkel, auch eine völlig andere sein kann.

• David Iselin ist Wirtschaftsforscher an der KOF Konjunkturforschungsstelle der ETH Zürich und schreibt regelmässig für *DAS MAGAZIN* des *Tages-Anzeigers*. In dieser Kolumne vermisst er die Kunst anhand Begegnungen, Vorlieben und Fakten.

THE ART SURVEYOR



Q and A – 3 Questions to Anna Dickinson



NEXT ISSUE FEBRUARY 2016

von Bartha, T +41 61 322 10 00
info@vonbartha.com, www.vonbartha.com
von Bartha Basel, Kannenfeldplatz 6, CH-4056 Basel
Tue – Fri 2 – 6pm, Sat 11am – 4pm, or by appointment
von Bartha S-charnf, Somvih 46, CH-7525 S-charnf
by appointment

Bildnachweis / Image credits:
1, 10, 11: Andreas Zimmermann / von Bartha
3, 4, 5, 8: John Wood & Paul Harrison
6: Tobias Madorn
7: Mauricio Aguilar
12 oben / top: Robert Hall
12 unten / bottom: Courtesy Musée Ariana, Ville de Genève
13: Tom Eisig, Basel
15: Reto Kaufmann, Courtesy Kunstmuseum Winterthur
16: Dirk Van Dooren

Redaktion / Editors: Margareta von Bartha, Ba Berger
Übersetzung / Translation: Sibylle Blasi
Gestaltung / Design: Groenlandbasel, Basel
Lithographie / Lithography: Bildpunkt, Basel
Drucker / Printing: Gremper AG, Basel

Anna Dickinson in ihrem
Atelier / in her studio
Februar / February 2015

PAGE 16

3 QUESTIONS TO ANNA DICKINSON

1. Dein Werk ist bekannt für seine Materialität, insbesondere für das verwendete Glas, das du auf ungewöhnliche Weise mit verschiedenen Metallen und weiteren Materialien kombinierst. Hast du bereits vor Beginn der eigentlichen künstlerischen Arbeit eine gedankliche Vorstellung der einzelnen Werke? Und wie gross ist während des Entstehungsprozesses der Einfluss der Materialien auf dein Konzept?

Manchmal habe ich eine Vorstellung des Werks in seiner fertigen Form, manchmal erscheinen Teile einer Arbeit oder aber eine ganze Serie von Werken vor meinem inneren Auge. Ich sitze oft mit geschlossenen Augen im Studio und lasse meinen Gedanken, meinen Gefühlen und den inneren Bildern in meinem Kopf freien Lauf. Dieser Schritt steht meist am Beginn jedes Prozesses. Dann greife ich zu meinem Notizblock, um eine bestimmte Idee weiterzuentwickeln.

Oft konzentriere ich mich zuerst auf eine einzelne Komponente, bei der ich mir sicher bin. Anschliessend gestalte ich Modelle aus Karton oder verwende gefundene Objekte, um herauszufinden, in welche Richtung ich die Arbeit weiterentwickeln könnte. Bevor ich den nächsten Schritt mache, kombiniere ich manchmal zwei Materialien, um zu sehen, welche Energie sie erzeugen. Dass ich mich gern von meinen Werken leiten lasse, ist einer der Gründe, weshalb der Prozess bis zur Fertigstellung viel Zeit beanspruchen kann.

2. Wie bedeutsam ist das Licht für deine Wahrnehmung der Werke? Hast du bei jedem Werk eine Idealvorstellung bezüglich der Lichtbedingungen?

Das Licht ist mir wichtig und hat sicher einen beachtlichen Einfluss auf einige meiner Werke. Aber jede Arbeit ist anders. Bei Werken aus schwarzem Opakglas geht es nicht darum, dass sie das Licht passieren lassen, sondern darum, wie das Licht auf die Oberfläche fällt. Andere Werke wiederum werden erst durch die Beleuchtung lebendig und offenbaren dann die komplette Tiefe ihrer Transparenz und Farbe.

3. Wen bewunderst du in der modernen Kunst am meisten? Einen Künstler/eine Künstlerin, einen Designer/eine Designerin, einen Architekten/eine Architektin oder jemanden, der in allen diesen Bereichen tätig ist?

Es fällt mir schwer, eine spezifische Person zu nennen, denn es gibt etliche Künstlerinnen und Künstler, die ich verehere. Das wäre, wie wenn man sein liebstes Musikstück auswählen müsste – auch hier kann ich kein bestimmtes nennen, da ich jeweils aus unterschiedlichen Gründen viele verschiedene Stücke mag.

Von Alexander McQueen bin ich sehr beeindruckt, dessen Show ich hier in London und in New York gesehen habe – mich faszinieren seine Fähigkeit und sein Umgang mit seinem Material sowie sein Verlangen, Grenzen auszuloten, kreativ zu sein, anders zu sein.

Auch die Kunst von Lygia Clark, David Adjays *Dirty House*, Lisa Gerrards unglaubliche Stimme und die Skulpturen von Richard Serra in ihrer monumentalen Schlichtheit finde ich bewundernswert.

1. Your work is known for its materiality, its use of glass obviously, but combined in unusual ways with various metals and other materials; but how much of each piece is thought out in advance, prior to starting, and how much of the thinking happens through the materials themselves, as you make?

Sometimes a piece may come to me fully formed, other times parts of a piece or a whole series of works appear. I regularly sit in my studio with my eyes shut, just allowing thoughts, feelings and images to flow through my head, this is often the beginning of the process. I then use my sketchpad to develop an idea.

I may make a single component part that I feel sure about, then I make models from cardboard or use found objects to try to discover where I want to take the piece. I may put two materials together just to feel the energy they create before moving forward. This is one of the reasons work can take a long time to complete, as I like to allow the work to direct me.

2. How important is light in the way you look at your work and do you have ideal light conditions in mind for each piece?

Light is important to me and does affect some of the work considerably. But each piece is very different; pieces using opaque black glass are not about light travelling through them, but about how light hits the surface.

Other pieces come to life when lit, revealing the full depth of their transparency and colour.

3. Who do you admire the most in contemporary or modern visual art, an artist, designer, architect, or someone who works across all three?

It is difficult to choose one artist – there are many I admire. It's like trying to choose a favourite piece of music; I don't have one as I like so many different pieces for very different reasons.

I was very impressed with Alexander McQueen whose show I saw both here in London and in New York, with his skill and understanding of his material and his need to push the boundaries, to be creative, to be different.

Also: Lygia Clark's art. David Adjay's *Dirty House*, amongst others. Lisa Gerrard's incredible voice. And Richard Serra sculptures for their monumental simplicity.

• Die Fragen wurden gestellt von /
The questions were posed by
Andrew Bick.