

VON BARTHA
QUARTERLY REPORT 03/12



032012

EINLEITUNG WAREN SIE SCHON AUF DER DOCUMENTA (13) ODER GEHEN SIE NOCH? DIESES MAL HAT DIE AUSSTELLUNG SEHR VIELE KRITISCHE STIMMEN AUSGELÖST. WENIGER DIE AUSGEWÄHLTEN KÜNSTLER ODER IHRE WERKE WERDEN KRITISIERT, VIELMEHR IST ES DIE AUSSTELLUNGSMACHERIN SELBST, DIE ZU POLARISIEREN SCHEINT. MARIANNA GARIN WAR SCHON IN KASSEL – UND BERICHTET GLÜCKLICHERWEISE VORWIEGEND ÜBER SEHENSWERTE KUNSTWERKE.

ETWAS WENIGER GESCHRIEBEN WURDE BISHER ZUR MONUMENTA, DIE SICHER LEICHTER ZUGÄNGLICH IST UND SEHR ATTRAKTIV IN DEM WUNDERBAREN GRAND PALAIS JAHR FÜR JAHR IHRE STRAHLKRAFT ENTWICKELT. DIE PARISER AUSSTELLUNG HAT, IM GEGENSATZ ZUR DOCUMENTA, SEIT IHREM BEGINN IMMER SEHR ETABLIERTE KÜNSTLER EINGELADEN, WIE IN DIESEM JAHR DANIEL BUREN. SHERMAN SAM ZEIGT SICH ALLERDINGS KRITISCH GEGENÜBER EINER «BIG IS BEAUTIFUL»-TENDENZ IN DER HEUTIGEN KUNSTWELT.

WÄHREND DER ART BASEL KONNTE ICH EIN RENDEZVOUS ZWISCHEN ANTJE VON GRAEVENITZ UND GABRIEL FLÜCKIGER ORGANISIEREN. DANK GABRIELS ARTIKEL WERDEN SIE BESTENS VORBEREITET SEIN, WENN SIE GERHARD VON GRAEVENITZ' RETROSPEKTIVE IN DER COLLECTION IM AUGUST BESUCHEN.

GLEICHZEITIG FINDET IN DER GARAGE CHRISTIAN ANDERSSONS ERSTE EINZELAUSSTELLUNG MIT UNS STATT. CHRISTIAN FAND SICH VON ALICE HENKES GUT VERSTANDEN UND WIR ILLUSTRIEREN DIESE VORSCHAU MIT ZWEI FOTOS DES KÜNSTLERS BEI DEN AUSSTELLUNGSVORBEREITUNGEN. AUCH DAS TITELBILD SOLL INHN EINEN VORGESCHMACK AUF DIE «GREAT AND SECRET SHOW» GEBEN.

FITZROVIA – WAS IST DAS? EINE AUSGESTORBENE SCHOTTISCHE ADELSFAMILIE? EINE PRIVATSCHULE? TATSÄCHLICH IST FITZROVIA EIN STADTTTEIL IN LONDON, ZWISCHEN MARYLEBONE UND BLOOMSBURY LEGEN. IN DIESER GEGEND VERBRINGT MEIN SOHN NIKLAS SEINE ARBEITSTAGE UND DAS EHEMALIGE ARBEITERQUARTIER WIRD MEHR UND MEHR ZUM JÜNGSTEN «HOTSPOT» FÜR KUNSTGALERIEN. AUCH BARTHA CONTEMPORARY IST KÜRZLICH AN DIE MARGARET STREET IN FITZROVIA UMGEZOGEN. EIN GRUND MEHR, UM DIESE GEGEND ZU ERFORSCHEN!

TORONTO IST AUF DER KUNSTLANDKARTE SICHER WENIGER ROT MARKIERT ALS LONDON. DOCH WER GENÜGEND AUFMERKSAM HINSCHAUT, KANN ÄHNLICHE TRENDS WIE IN ENGLANDS HAUPTSTADT BEOBACHTEN. DIE STADT PULSIERT MIT IHRER INTERNATIONALEN BEVÖLKERUNG UND AUCH DAS KUNSTLEBEN BEKOMMT STETIG NEUEN AUFWIND – UND GIBT SICH DOCH BEDECKT. ROSE BOUTHILLIER GIBT UNS EINEN ÜBERBLICK.

IN DIESER AUSGABE PRÄSENTIEREN WIR AUCH EINE SEHR BEDEUTENDE KULTURPERSÖNLICHKEIT. DAVID ISELIN HATTE DAS GLÜCK, DIESE PERSON KENNENZULERNEN UND NOTIERTE EINIGE SEHR TYPISCHE UND AMÜSANTE ANEKDOTEN AUS DEREN LANGJÄHRIGER UND INTENSIVER SAMMELTÄTIGKEIT. EINIGE VON IHNEN WERDEN MERKEN, VON WEM DIE REDE IST...

ES IST SCHON TRADITION GEWORDEN, AUF DER RÜCKSEITE DES QUARTERLY REPORTS EINE AKTUELLE POSITION VON EINEM «UNSERER» KÜNSTLER ZU ZEIGEN. DIESMAL IST ES BORIS REBETEZ, DER IM KUNSTRAUM RIEHEN EINE KLEINE, REDUZIERTE, GLEICHZEITIG ABER EBENSO DICHTIE WIE FESSELNDE AUSSTELLUNG MIT DEM TITEL ANTICHAMBRE EINGERICHTET HAT.

MARGARETA VON BARTHA

INTRODUCTION HAVE YOU ALREADY BEEN TO DOCUMENTA (13) OR ARE YOU STILL GOING? THIS TIME, THE EXHIBITION HAS RECEIVED A LOT OF CRITICISM. IT IS NOT SO MUCH THE SELECTED ARTISTS OR THEIR ART WORKS THAT HAVE BEEN CRITICISED; RATHER, IT IS THE CURATOR HERSELF THAT APPEARS TO BE POLARISING. MARIANNA GARIN HAS ALREADY GONE TO KASSEL AND FORTUNATELY SHE REPORTS PREDOMINANTLY ON INTERESTING WORKS OF ART.

UNTIL NOW, LESS HAS BEEN WRITTEN ABOUT MONUMENTA. IT IS CERTAINLY MORE EASILY ACCESSIBLE AND IS DEVELOPING RADIANCE YEAR BY YEAR AS AN ATTRACTION IN THE MARVELLOUS GRAND PALAIS. IN CONTRAST TO DOCUMENTA, THE PARISIAN EXHIBITION HAS ALWAYS INVITED VERY ESTABLISHED ARTISTS SINCE ITS OUTSET, SUCH AS DANIEL BUREN THIS YEAR. SHERMAN SAM, HOWEVER, IS RATHER CRITICAL OF THE "BIG IS BEAUTIFUL" TREND IN TODAY'S ART WORLD.

DURING ART BASEL, I WAS ABLE TO ORGANISE A RENDEZ-VOUS BETWEEN ANTJE VON GRAEVENITZ AND GABRIEL FLÜCKIGER. THANKS TO GABRIEL'S ARTICLE, YOU WILL BE WELL PREPARED WHEN YOU VISIT GERHARD VON GRAEVENITZ'S RETROSPECTIVE AT THE COLLECTION IN AUGUST.

SIMULTANEOUSLY, WE WILL BE HOLDING CHRISTIAN ANDERSSON'S FIRST SOLO EXHIBITION IN THE GARAGE. CHRISTIAN THOUGHT THAT ALICE HENKES UNDERSTOOD HIM WELL AND WE ILLUSTRATE THE PREVIEW WITH TWO PHOTOS OF THE ARTIST DURING THE EXHIBITION PREPARATIONS. EVEN THE COVER PICTURE SHOULD GIVE YOU A TASTE OF THE "GREAT AND SECRET SHOW".

FITZROVIA – WHAT IS THAT? AN EXTINCT NOBLE SCOTTISH FAMILY? A PRIVATE SCHOOL? IN FACT, FITZROVIA IS A DISTRICT IN LONDON SITUATED BETWEEN MARYLEBONE AND BLOOMSBURY. MY SON NIKLAS SPENDS HIS WORKING DAYS IN THE AREA AND THE FORMER WORKING CLASS NEIGHBOURHOOD IS INCREASINGLY BECOMING THE LATEST "HOTSPOT" FOR ART GALLERIES. BARTHA CONTEMPORARY ALSO RECENTLY MOVED TO MARGARET STREET IN FITZROVIA. YET ANOTHER REASON TO GO AND EXPLORE THE AREA!

ON THE ARTIST'S MAP, TORONTO IS CERTAINLY NOT AS WELL MARKED AS IS LONDON. BUT IF YOU LOOK CLOSELY ENOUGH, YOU WILL OBSERVE SIMILAR TRENDS THERE AS YOU DO IN ENGLAND'S CAPITAL. THE CITY, WITH ITS INTERNATIONAL POPULATION, PULSATES AND ARTISTIC LIFE ALSO CONTINUOUSLY RECEIVES NEW IMPULSES BUT THERE IS STILL A LACK OF OPENNESS. ROSE BOUTHILLIER GIVES US AN OVERVIEW.

IN THIS EDITION, WE ALSO PRESENT A VERY IMPORTANT CULTURAL PERSONALITY. DAVID ISELIN WAS FORTUNATE ENOUGH TO BECOME ACQUAINTED WITH THIS PERSON AND NOTED DOWN SOME VERY TYPICAL AND AMUSING ANECDOTES ABOUT HER MANY YEARS AS A COLLECTOR. SOME OF YOU WILL KNOW WHOM I AM TALKING ABOUT...

IT HAS ALREADY BECOME A TRADITION TO DISPLAY A CURRENT POSITION BY ONE OF "OUR" ARTISTS ON THE REAR PAGE OF THE QUARTERLY REPORT. THIS TIME IT IS BORIS REBETEZ, WHO HAS INSTALLED A SMALL, CURTATE, BUT SIMULTANEOUSLY DENSE AND CAPTIVATING EXHIBITION IN THE KUNSTRAUM RIEHEN, ENTITLED ANTICHAMBRE.

MARGARETA VON BARTHA

TEXT: SHERMAN SAM

BIGGER IS, WELL, EVEN... BIGGER!!!

Dear collector (or young artist if you happen to be in your doctor or lawyer's waiting room reading this),

On a trip to Paris recently I had an epiphany: BIGNESS is truly for the 21st century, preferably big of the shiny variety. Think, for example, of Jeff Koons' big and shiny dogs of the last century. Animals however seem to belong to another moment already. You might be fooled by the small art thing which is sooooo much the fashion across the Atlantic right now, but really after "unmonumental" in New York's New Museum the moment has been drifting towards largeness and grandeur. The painter Tess Jarray, in discussing the current Royal Academy Summer Show, described the current situation as an "epidemic of giganticism in museums across the world." It is not just museums, art galleries are becoming wider, taller and generally shinier as well; witness a certain garage in Basel, and, of course, über-empires like Pace, Zwirner, Hauser + Wirth and, naturally, the ubiquitous Gagosian. White cubes are growing but also becoming more theatrical, even the White Cube itself went from a small compact boutique to four very large, ballroom-sized, parking lots for art. So it would seem that there is plenty of space for big things.

Take note however there is "big", and then there is "BIG"; rather lets think through the term "expansive" for the moment. Some forty years ago, the art theorist and critic Rosalind Krauss added an important document to the growing articulation of postmodernism. "Sculpture in the Expanded Field" captured a pivotal moment in the changes going on the genre that we call "sculpture". She describes the moment when "the field provides both for an expanded but finite set of related positions for a given artist to occupy and explore, and for an organization of work that is not dictated by the conditions of a particular medium." Her point very simply is that there is more than just the formal nature of the object, it implies there is a broader approach that an artist can take to the field of visual art production than previously considered. Her notion of "expanded" is really conditioned by a generation of formal thinkers and a modernist notion of progress. However the argument that there is more than just the dictates of the medium and a fixed but broader field of engagement not only holds today, but is very much the current model of art production.

Let's consider that a "wider" view. Her fellow Octoberist Yves Alain Bois, on the other hand, through Matisse, offers another conception: "more". In his "Matisse theory" Bois traces what Matisse describes as "the proportion of things which is the chief expression"; hence Matisse writes, "one square centimetre of any blue [is] not as blue as a square metre of the same blue", or that a "kilogram of green is greener than half a kilo." Basically Bois is suggesting that more surface or spacing creates more space for colour to be present, and for Matisse that idea of more colour allows his painting to carry emotion more effectively. It is "expansive" in a completely different sense to Krauss'.

I was in Paris to visit Daniel Buren's Monumenta, the annual "extra large" sculptural event that takes place at the Grand Palais. Unlike the singular spectacles of the previous entrants (Boltanski, Kapoor, Kiefer, Serra), Buren offers something more diffused, more romantic, and, perhaps, even more French. Brightly coloured circles held on black and white stilts span the floor of the exhibition hall, creating a light-filled, canopy: a circular forest of bright colour so to speak. It is inspired by the idea of a circle that forms the basis for the site itself; the Grand Palais was conceived with a compass and a circular plan in mind. When the sun came out, blue, green, yellow and orange circles would dance across the floor, while in the evening a roving spotlight brings about a whole other atmosphere. The palatial dome itself has been transformed into a blue checkerboard similar to his intervention in New York's Guggenheim at his 2005 retrospective, while the central area devoid of its coloured canopy creates a focal point in with circular mirrors allow one to gaze up at the checkered dome. Colour is expanded here to everywhere around, and in motion it changes as in a kaleidoscope...

Buren, as you well know, is the man who made stripes ubiquitous in the Sixties. And no, he's not to be confused with Frank Stella. However these 8.7cm strips of colour and white should not be considered the hallmark of his art, rather, his work has always been more about the diffusion of painting into its surrounds. The act of placing stripes in architectural space sensitize the latter while raising awareness in the viewer/participant, yet colour,

composition and form (in the guise of the space itself), which all originate from painting, are still key concepts in his work. Buren's art also, very cleverly, works closely to the space of decoration and design, yet it manages to resist falling into it. Rather it is that very tension between art and design that keeps his work on edge, and where it fails or succeeds depends very much on how tight he clings to this borderline.

Excentriques[s] *Travail in Situ*, his Monumenta contribution, also requires the viewer to enter and exit from different side entrances, making the visitor promenade the length of the entire space, and thus the piece itself. Here you realise that Buren has not actually sacrificed his stripe for a circle. The stilts that hold up the coloured discs have black tape stuck on them in alternation, and voila a discreet pattern emerges; a counter point of the circular pattern above it. The flag with a circle made up of blue stripes waving gently above the dome is the real sign of Buren's hand. This is not the only distinction for the Frenchman, what is unusual in his oeuvre is that he has created a space within the space. If his earliest work had been prominent in their anti-art or lack-of-art qualities that extended the possibility for painting to occur in a greater context, then by creating a place that was programmed with other cultural activities (circus, concerts, performance), Buren's art work has taken on an expanded (yes, that word again) and inclusive nature: a stage, set or even platform. Just like placing the stripes in the architectural surrounds, the focus of Buren's art is constantly diffused, and, yet, contradictorily, in focus. In this case it is all around. As his ideas have evolved, it has gained a certain luminosity, colour has taken on a more expansive quality, as if taking on the quality of light. It is not emotive like Matisse. By using mirrors, glass, stripes, sound, lights and colour in his work, Buren has created a tension between subject and object, that is environment and art, hence the gaze of the viewer is constantly being pulled between the two. It performs the work of a big painting, and in the case of Excentriques[s] it is painting that you can wander through, just like the rooms of Yayoi Kusama. However unlike the Japanese doyenne's hallucinogenic spaces, Buren's democracy (via other performers) allows the visitor to drift in and out of his work.

Yes, it is bigger, and yes there is more, and yes it is expansive, but Buren's displacement of painting to its environs is only one version of big. You can appear to have more if you bring Henry Moore from outdoors to indoors as Gagosian has recently done. There is Phyllida Barlow filling every level and space at Hauser & Wirth's Picadilly space with her eccentric, hand-built things. The term is neither more nor expansive, rather she has super-sized! Every thing today seems to be getting bigger; bigger Coke, bigger cinemas, bigger malls, bigger television, bigger people. So why should art not follow suit. For the longest time BIG ideas came in small sizes, think Morandi, now we can state the obvious, forget big, let's just have big things. More is better! Big things are... well, bigger!

I will peer at you around the next big object blocking our gazes....

Sherman

GRÖßER IST, NAJA, EINFACH ... VIEL GRÖßER!!!

Lieber Sammler (oder junger Künstler, wenn Sie dies gerade im Wartezimmer Ihres Arztes oder Anwaltes lesen),

kürzlich auf einem Ausflug nach Paris hatte ich eine Offenbarung: GRÖSSE ist wirklich etwas für das 21. Jahrhundert, am besten die strahlende Version davon. Man denke zum Beispiel an Jeff Koon's grosse, leuchtende Hunde aus dem letzten Jahrhundert. Tiere scheinen jedoch bereits zu einer ganz anderen Kategorie zu gehören. Vielleicht fallen Sie auf kleine Kunst herein, die momentan so trendy auf der anderen Seite des Atlantiks ist, aber eigentlich geht es seit «Unmonumental» im New Museum von New York eher wieder in Richtung Grösse und Erhabenheit. Der Maler Tess Jerry beschrieb die aktuelle Situation in einem Gespräch über die Sommerausstellung der Royal Academy als «Epidemie des Riesentums in Museen auf der ganzen Welt». Es sind nicht nur Museen; auch

Kunstgalerien werden breiter, grösser und strahlender; wie zum Beispiel eine bestimmte Garage in Basel, und natürlich Mega-Imperien wie Pace, Zwirner, Hauser + Wirth und der allgegenwärtige Gagosian. White Cube wächst, wird aber ebenfalls theatralischer. Sogar der White Cube selbst wurde von einer kleinen, kompakten Boutique zu vier grossen, ballsaalartigen Parkhäusern voller Kunst. Es mag scheinen, dass es eine Menge Platz für grosse Sachen gibt.

Aber denken Sie daran, es gibt «gross» und dann gibt es «GROSS»; denken Sie stattdessen für den Moment an den Begriff «ausgedehnt». Vor etwa vierzig Jahren leistete die Kunsttheoretikerin und Kritikerin Rosalind Krauss einen wichtigen Beitrag hinsichtlich der zunehmenden Artikulation des Postmodernismus. «Sculpture in the Expanded Field» fing einen Wendepunkt hinsichtlich der Änderungen im Skulptur-Bereich ein. Sie beschreibt diesen Moment, in dem «das Feld dem Künstler sowohl eine ausgedehnte aber auch endliche Anzahl an Positionen zur Beschäftigung und Erforschung bietet. Es bietet zudem die Organisation von Arbeit, die nicht abhängig von den Möglichkeiten eines bestimmten Mediums ist». Was sie damit sagen will, ist einfach, dass es mehr gibt als nur die

lassen. Die Technik, Steifen in Gebäuden zu platzieren, hebt die Umgebung hervor und macht den Betrachter/Teilnehmer aufmerksam auf Farbe, Komposition und Form (in der Verkleidung des eigentlichen Raums), die allesamt von dem Gemälde ausgehen. Dies sind noch immer die Grundkonzepte seiner Arbeit. Buren's Kunst arbeitetet zudem, auf geschickte Weise mit dem Design- und Dekorationsbereich, aber schafft es dennoch, sich nicht nur darauf zu konzentrieren. Es ist viel mehr die Spannung zwischen Kunst und Design, die seine Arbeit spannend macht, und ob sie erfolgreich ist oder nicht hängt sehr davon ab, wie stark er sich an diese Grenze hält.

Excentriques[s] *Travail in Situ*, sein Beitrag zur Monumenta, erfordert zudem, dass der Betrachter den Raum von verschiedenen Nebeneingängen betritt und verlässt, so dass der Besucher den gesamten Raum und somit das Kunstwerk selbst durchqueren muss. Hier erkennen Sie, dass Buren seinen Streifen nicht wirklich gegen einen Kreis eingetauscht hat. Die Stützen, welche die bunten Scheiben halten, wurden in einem Muster mit schwarzem Klebeband beklebt und schaffen auf diese Art ein diskretes Muster; ein Gegenstück zu dem runden Muster



DANIEL BUREN, EXCENTRIQUE(S), TRAVAIL IN SITU, 2012

PHOTO BY FLORENT DARRAULT

formelle Natur des Objektes, sondern einen weiter gesteckten Ansatz, mit dem ein Künstler den Bereich der visuellen Kunst weiter als zuvor gedacht nutzen kann. Ihre Idee von «ausgedehnt» wurde bestimmt von einer Generation formeller Denker und der modernistischen Idee des Fortschritts. Doch der Punkt dabei ist, dass es mehr gibt, als die Grenzen des Mediums, und dass ein festes, aber weiteres Beschäftigungsfeld nicht nur eine Eintagsfliege ist, sondern genau den aktuellen Schöpfungsprozessen entspricht.

Lassen Sie uns die «breitere» Ansicht überdenken. Yves Alain Bois, ein Kollege Krauss' beim Octoberist andererseits bietet durch Matisse das Konzept «mehr». In seiner «Matisse-Theorie» verfolgt Bois, was Matisse als «die Proportion der Dinge, als Hauptausdruck» nannte. Matisse schrieb «ein Quadratzentimeter von etwas blauen [ist] nicht so blau wie ein Quadratkilometer des selben blau», oder dass «ein Kilo grün grüner ist als ein halbes Kilo». Im Prinzip will Bois damit sagen, dass mehr Fläche eine Farbe präsentiert macht und dass für Matisse die Idee von mehr Farbe ermöglichte, seine Emotionen effektiver zu vermitteln. Diese Art von «ausgedehnt» steht im kompletten Kontrast zu Krauss' Version.

Ich war in Paris, um Daniel Buren's Monumenta, das jährliche «extra large» Skulptur-Event zu besuchen, das im Grand Palais stattfand. Im Gegensatz zu den vereinzelt spektakulären der vorherigen Teilnehmer (Boltanski, Kapoor, Kiefer, Serra), bietet Buren etwas Zerstreutes, Romantisches und vielleicht sogar Französischeres. Bunte Kreise auf schwarz-weißen Stützen bedecken den Boden der Ausstellungshalle und schaffen ein lichterfülltes Dach; sozusagen ein runder Wald aus bunten Farben. Die Idee des Kreises bietet die Basis für den Ort selbst; der Grand Palais wurde mit einem Kompass und einem runden Plan im Hinterkopf geplant. Als die Sonne hervorkam, tanzten blaue, grüne, gelbe und orange Kreise auf dem Boden. Am Abend hingegen schufen rotierende Scheinwerfer eine ganz andere Atmosphäre. Die Kuppel des Palastes hingegen wurde in einem blauen Schachbrettmuster, ähnlich der Intervention im New Yorker Guggenheim-Museum, zu seinem Rückblick im Jahr 2005 gestaltet. Der mittlere Bereich, ohne das bunte Dach, bat einen Mittelpunkt, indem runde Spiegel einem ermöglichten, zur karierten Kuppel hochzublicken. Farbe wird hier an jede Stelle ausbreitet und bewegt sich wie in einem Kaleidoskop...

Buren, wie Sie wissen, ist der Mann, der dafür gesorgt hat, dass in den 60ern Streifen allgegenwärtig waren. Und nein, er sollte nicht mit Frank Stella verwechselt werden. Doch diese 8,7 cm breiten schwarz-weißen Streifen sollten nicht als Aushängeschild für seine Kunst gesehen werden, bei der es immer mehr darum ging, die Gemälde in ihre Umgebung übergehen zu

darüber. Die Fahne mit einem Kreis, der aus blauen Steifen gemacht wurde, die sanft über die Kuppel weht ist Buren's wahres Markenzeichen. Es ist nicht das einzige Symbol des Franzosen, was in diesem Werk ebenfalls unübelich ist, ist dass er Raum im Raum geschaffen hat. Wo seine früheren Werke sich durch Anti-Kunst oder fehlenden Kunstqualitäten auszeichneten, die die Möglichkeiten des Malens in einem weiteren Kontext ermöglichten, und dann durch die Schaffung eines Ortes, in dem andere kulturelle Aktivitäten (Zirkus, Konzerte, Vorstellungen) stattfanden, hat sich Buren's Kunst inzwischen auf eine inklusive Art ausgedehnt (ja, wieder dieses Wort): eine Bühne, ein Set oder sogar eine Plattform. Genau wie die Platzierung von Streifen in einem architektonischen Umfeld wird Buren's Kunst dauerhaft zerstreut, und dennoch, auf widersprüchliche Art, konzentriert. In diesem Fall gilt das für alles. Mit der Weiterentwicklung seiner Ideen haben diese eine bestimmte Leuchtkraft angenommen, Farben sind ausgedehnter, als ob sie sich der Lichtqualitäten annähmen. Seine Arbeit ist nicht emotional wie die von Matisse. Mit Spiegeln, Glas, Streifen, Geräuschen, Lichtern und Farbe in seiner Arbeit hat Buren eine Spannung zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Umgebung und der Kunst geschaffen, so dass der Betrachter ständig zwischen beiden wechselt. Es funktioniert wie ein riesiges Gemälde und im Fall von Excentriques[s] ist es eines, durch das man durchlaufen kann, genau wie die Räume von Yayoi Kusama. Doch im Gegensatz zu den halluzinogenen Räumen der japanischen Meisterin ermöglicht Buren's Demokratie (durch andere Künstler) es dem Betrachter, in seine Arbeit hinein und heraus zu driften.

Ja, es ist grösser, und ja, es gibt mehr davon, und es ist ausgedehnt, aber Buren's Dislokation von Farben von ihrem Umfeld ist nur eine Version von gross. Sie können den Ansehen erwachen, mehr zu haben, wenn Sie Henry Moore von draussen nach drinnen bringen, so wie Gagosian es vor kurzem getan hat. Phyllida Barlow füllte jede Ebene und jeden Raum in Hauser & Wirth's Raumen am Picadilly mit Ihren exzentrischen, handgemachten Kreationen. Der Ausdruck dafür ist weder mehr noch ausgedehnt, sondern Super-Size! Es scheint, als ob heutzutage alles grösser wird: grössere Colas, grössere Kinos, grössere Einkaufszentren, grössere Fernseher, grössere Leute. Warum sollte die Kunst dem nicht folgen. Seit langem kamen GROSSE Ideen in kleinen Größen, wie bei Morandi. Jetzt können wir das Offensichtliche aussprechen. Vergessen Sie gross, lasst uns einfach grosse Dinge haben. Mehr ist besser! Grössere Dinge sind... na, grösser!

Ich stehe hinter dem nächsten grossen Objekt, das unsere Blicke voneinander abhält und beobachtet Sie ... Sherman

Sherman Sam is an artist and writer based in London. He exhibits with the Rubicon Gallery in Dublin and was recently included in Connected a group show at Feature Inc in New York.He contributes to Artforum. >

Sherman Sam ist Künstler und Autor in London. Er stellt in der Rubicon Gallery in Dublin aus und wurde kürzlich in Connected, eine Gruppenausstellung bei Feature Inc in New York, aufgenommen. Er schreibt für Artforum. >

KÜHLES GLÜCK DER KONTROLLIERTHEIT

CHRISTIAN ANDERSSON INSZENIERT IN SEINER AUSSTELLUNG EINE ART SPIEGELKABINETT DES KUNSTMARKTES VOLLER ANSPIELUNGEN UND SEITENBLICKE AUF DEN DISKURS ZWISCHEN RATIO UND ROMANTIK.



CHRISTIAN ANDERSSON WORKING ON HIS INSTALLATION 'WHITE VAN' OUTSIDE HIS STUDIO IN MALMÖ

GARAGE
CHRISTIAN ANDERSSON
THE GREAT AND SECRET SHOW
01.09. – 10.11.2012

Das Versprechen der Schönheit sei das Versprechen des Glücks. Seinen zeitlosen Wahrheitsgehalt entfaltet dieser Satz von Stendhal in geschmackvoll eingerichteten Zimmern, liebevoll gepflegten Gärten oder apart gestalteten Lounges, an Orten, die einen mit soviel Schönheit umgeben, dass es einem wohl sein muss. Denn bedeutet Räume gestalten nicht, das Glück einfangen zu wollen? So gesehen wohnt Architektur und Design eine magische Komponente inne.

Dies gilt, so widersprüchlich es erscheinen mag, auch für die klaren Formen, die seit Beginn der Moderne Lebens- und Denkräume prägen, und die nicht nur von einer kühnen und kühlen Eleganz künden, sondern auch vom Stolz auf technische Neuerungen und wissenschaftlichen Fortschritt, von Tempo, Effizienz und Rationalität. Die Welt, aus dem Freischwinger betrachtet ist eine andere, als jene, der man aus dem Plüschsessel heraus gemütlich zublinzelt. Die Architektur Ludwig Mies van der Rohes vermittelt mit ihrer formalen Strenge «das trügerische, doch für viele Menschen angenehme Gefühl, alles sei unter Kontrolle», sagt der schwedische Künstler Christian Andersson, der sich intensiv mit dem deutsch-amerikanischen Architekten beschäftigt hat.

Mit seiner auf das Wesentliche reduzierten Baukunst wurde Ludwig Mies

van der Rohe zu einem wegweisenden Formgeber der Moderne. Berühmt wurde vor allem sein so genannter Barcelona-Pavillon, der 1929 für die Weltausstellung in Barcelona entstand. 1930 wieder abgerissen, existierte das zweckfreie Gebäude lange Zeit nur in wenigen schwarz-weißen Fotografien sowie als Idee einer idealen Architektur. 1986 wurde der Pavillon erneut aufgebaut, als Kopie, die oft mit dem Original gleichgesetzt wird.

Die ikonische Aura des Pavillons und der ahistorisch-historische Charakter seines Nachbaus reizen Christian Andersson, sich in seiner künstlerischen Arbeit wiederholt mit Mies van der Rohe auseinanderzusetzen und in den klaren Linien des Barcelona-Pavillons dunkle Strömungen des Unbewussten aufzuspüren. 2009 zeigte in der Arbeit *are we not drawn onward, we few, drawn onward to new era* fotografische Reproduktionen der Marmor-Wand im Barcelona Pavillon. Die Maserungen im Stein erinnern auf den Fotos an die Muster der Rorschach-Tests. Das psychodiagnostische Testverfahren wurde 1921 von dem Schweizer Psychiater Hermann Rorschach erfunden. Zeitnah zu Mies van der Rohes Barcelona Pavillon als Huldigung an die kühle Ratio entstand hier der Versuch, in die geheimnisvollen Gefühlswelten des Menschen einzudringen.

In der Installation *Angel of the Hearth*, 2011, zerlegt Andersson einen Barcelona Stuhl, von Mies van der Rohe als Ausstattung des Pavillons entworfen, und arrangiert ihn in Form einer Skulptur, die ihn als Sitzmöbel unbenutzbar macht. Die klare

Linienführung der Moderne ist noch erkennbar, jedoch gebrochen. Die Demontage des Design-Sessels erinnert an Barnett Newmans Verdikt, der Impuls moderner Kunst sei es, Schönheit zu zerstören, geht jedoch weit über eine Destruktion als reine Abgabe und Ablösung hinaus. Der Titel der Arbeit verweist auf den Surrealisten Max Ernst, in dessen gleichnamigem Gemälde aus dem Jahr 1937 ein dunkler Engel über einer metaphorischen Landschaft tanzt. Max Ernsts Bild wird gern als Allegorie auf die heraufziehenden Schrecken von Krieg und Diktatur gelesen, Schrecken die die moderne Ratio nicht hat bannen können.

Indem er Elemente aus Moderne und Surrealismus verbindet, zielt Andersson auf den Kern des grossen, seit Jahrhunderten geführten kulturphilosophischen Diskurses, in dem sich rationale und romantisch-unergründliche Weltsicht gegenüberstehen. Aufklärung und Romantik, Moderne und Surrealismus: Die fortwährende Suchbewegung des Denkens, das abwechselnde Streben nach nüchterner Erkenntnis oder (Wieder-) Verzauberung der Welt erzeugt Bewegungen, die mal das eine, mal das andere Denkmodell höhere Wellen schlagen lassen. Und manchmal fahren die Kontrahenten im steten Kampf zwischen dem Licht der Erkenntnis und dem geheimnisvollen Schatten eine Weile nebeneinander her, wie zwei Züge, die, aus verschiedenen Richtungen kommend, verschiedenen Zielen zustrebend, den gleichen Bahnhof passieren. Andersson erkennt in Moderne und Surrealismus zwar starke Kräfte, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts beide wirk-

Alice Henkes lebt in Biel. Sie hat Germanistik und Soziologie studiert und eine journalistische Ausbildung absolviert und ist heute als freiberufliche Kunstkritikerin und Kuratorin tätig.

sam sind. Doch während die Moderne als eleganter Stil fortlebt und in die Postmoderne mündet, ist Surrealismus zu einer historischen Kunstbewegung geworden.

Der von Bartha Garage dient *Angel of the Hearth* als Brücke zwischen Anderssons bisherigem Schaffen und den für die Ausstellung entstandenen Arbeiten. Der Barcelona-Pavillon ist durch diese Skulptur als Idee präsent und verweist darauf, dass auch Ausstellungsräume vor allem repräsentative Funktionen erfüllen. Andersson treibt die Auseinandersetzung mit der Repräsentativität von Kunstorten noch weiter, indem er die gesamte Präsentation als Ausstellung in einer Ausstellung inszeniert. Moderne Klassiker aus der Sammlung der Galerie hängen im Eingangsbereich, zwei schnörkellos-elegante Sideboards spenden das von Andersson bereits erwähnte «Gefühl, alles sei unter Kontrolle», das gerade an Orten, an denen man sich auf die Unwägbarkeiten der Kunst einlässt, stets willkommen ist. Die Möblierung dient hier nicht nur der lässigen Selbstinszenierung des Kunstortes und der Kunstfreunde, sondern auch als Sockel für kleinere Objekte. Auf jedem der Sideboards liegt eine Hand aus Bronze, jenem klassischen Material der Plastik, das hier zu Bildern von Zeitlichkeit gegossen wurde. Eine der beiden Bronzhände hält eine ein abgebranntes Streichholz, die andere scheint im Begriff, eine Münze zu werfen. Im Kurz Davor und Just Da-nach begegnen sich Vergangenheit und Zukunft.

Das Zentrum der Schau bildet eine Bühne, auf der sich zwei schlichte Bänke befinden wie sie in Museen vor grossen Meisterwerke bereitstehen. Andersson kombiniert diese Ausstattungsgegenstände zeitgenössischer Ausstellungshäuser und Museen mit Glaslocken, die zwar ebenfalls zum Ausstellungs-equipment gehören, jedoch einer vergangenen Zeit entstammen. Unter den Glaslocken stecken Rorschach-Testbilder, die aus einer

Zeit stammen, in der Glaslocken in Museen noch üblich waren. Doch unter Anderssons Glaslocken geraten die Bilder, die das Unterbewusste ansprechen wollen, in Bewegung. Schnell um die eigene Achse rotierend, wirken die Bilder dreidimensional. Ein optischer Trick, der auf den Physiker und Funktechnik-Pionier Nikola Tesla hinweist, der im Alter mit metaphysischen Ideen wie der Energieübertragung von Mensch zu Mensch operierte. In Anderssons Kunst-Kosmos sind die Motive der Rorschach-Text zudem mit dem Barcelona-Pavillon verlinkt, wie bereits erläutert. Die Bühnen-Installation verbindet unterkühltes Salon-Feeling mit Motiven des Unterbewussten und knüpft damit an ältere Arbeiten Anderssons an, markiert dabei aber auch deutlich das Interesse des Künstlers an Ritualen und Inszenierungen des Kunstmarktes, auf dem sich die durch die Kunst repräsentierte Suche nach dem Sinnhaften und Idealen mit finanziellen Transaktionen mischt.

Anderssons Blick auf die Kunstwelt wirkt im letzten Raum leicht ironisch gebrochen. Dort richtet der Künstler eine Art Garage ein. Ein weisser VW-Bus erweckt den Anschein, er habe als Transport-Vehikel für die Werke der Ausstellung gedient. Um den Bus herum finden sich Arbeiten, die aussuchen, als seien sie hier zwischengelagert oder als hätten Künstler oder Galeristen entschieden, sie nicht in die Ausstellung mit aufzunehmen. Darunter ein kurzes Video, das Christian Anderssons Objekt *To R.M. for EVER* zeigt, einen sieben Meter hohen Nachbau der Gesteinsinformation die in René Magrittes Bild *The Art of Conversation* zu sehen ist und die im Felskorpus das Wort *rêve* erkennen lässt. In seiner 2011 geschaffenen dreidimensionalen Umsetzung ermöglicht Christian Anderssein einen Blick auf die Rückseite des Traumpfelsen. Mit seiner inszenierten Garage schafft er nun so etwas wie einen Blick auf vermeintliche Hinterräume einer Ausstellung.

TEXT: ALICE HENKES

A CHILLING JOY OF CONTROL

IN HIS EXHIBITION, CHRISTIAN ANDERSSON PRODUCES A KIND OF MIRROR CABINET OF THE ART MARKET THAT IS FULL OF ALLUSIONS TO, AND SIDEWAYS GLANCES ON, THE DISCOURSE BETWEEN RATIONALITY AND ROMANTICISM.

“The promise of beauty is the promise of happiness”. The timeless validity of the statement by Stendhal unfolds in tastefully furnished rooms, lovingly manicured gardens or distinctly designed lounges, in places surrounding you with so much beauty that you have to feel good. Does the designing of space not signify the ability to capture happiness? Seen from this perspective, a magical component is inherent in architecture and design.

As contradictory as it may seem, this is also true for the clean lines that have distinguished living- and thinking spaces since the beginning of modernism. They not only herald a bold and cool elegance, but also pride in technological innovation, scientific progress, tempo, efficiency and rationality. The world observed from a cantilever chair is different from the world blinked at from the comfort of a cosy armchair. With its formal severity, the architecture by Ludwig Mies van der Rohe conveys “a deceptive, but for many a pleasant feeling that everything is under control”, says the Swedish artist, Christian Andersson, who preoccupied himself extensively with the German-American architect.

With his architecture, reduced to the bare essentials, Ludwig Mies van der Rohe became a seminal shaper of modernism. Especially his so-called Barcelona-Pavilion, erected in 1929 for the World Exposition in Barcelona, became famous. Demolished in 1930, the purposeless building existed for a long time only in black-and-white photographs and as an idea of ideal architecture. In 1986, the pavilion was rebuilt as a copy and is often equated with the original.

The iconic aura of the pavilion and the ahistorical-historical character of its replica move Christian Andersson to deal with Mies van der Rohe repeatedly in his artistic work and to detect dark currents of unconsciousness in the clean lines of the Barcelona-Pavilion. In 2009, in his work, *are we not drawn onward, we few, drawn onward to a new era*, he showed a photographic reproduction of the marble wall of the Barcelona-Pavilion. The veining in the stone on the photos is reminiscent of the pattern of the Rorschach Test. The psychodiagnostic test procedure was invented in 1921 by the Swiss psychiatrist Hermann Rorschach.

The attempt to penetrate the mysterious world of human feelings arose temporarily to Mies van der Rohe's Barcelona Pavilion as homage to cool rationality.

In the installation *Angel of the Hearth* (2011) Andersson deconstructs a Barcelona chair, designed by Mies van der Rohe as a furnishing for the pavilion, and arranges it in the form of a sculpture – making it unusable as a seat. The clean line management of modernism is still recognizable, but broken. The dismantling of the design-chair reminds us of Barnett Newman's verdict that it is the impulse of modern art to destroy beauty but it goes far beyond destruction as sheer rejection or detachment. The title of the work refers to surrealist Max Ernst, in whose homonymous painting from 1937, a dark angel dances over a metaphorical landscape. Max Ernst's painting is often read as an allegory of the impending horrors of war and dictatorship – the horrors that could not be averted by modern rationality.

Alice Henkes lives in Biel. She studied German and sociology and has completed studies in journalism. Today she works as a freelance art critic and curator.

By combining elements from modernism and surrealism, Andersson focuses on the core of the large cultural-philosophical discourse held for centuries, in which rational and romantic world views confront one another incomprehensibly. Enlightenment and romanticism, modernism and surrealism. The perpetual search for reason, alternating aspirations towards sober awareness or (re-)enchantment of the world produce movements that allow first one and then another thinking-model make waves. Sometimes the opponents ride side by side for a while in a constant struggle between the light of realisation and the mysterious shadows; like two trains coming from different directions and going towards different destinations, passing one another at the same train station. In modernism and surrealism, Andersson finds two potent forces that are both active at the beginning of the 20th Century. Yet while modernism lives on as an elegant style and has led into post-modernism, surrealism has become a historical art movement.

In the von Bartha Garage, *Angel of the Hearth* functions as a bridge between Andersson's previous works and those he is creating for the exhibition. The Barcelona-Pavilion is represented by the sculpture as an idea and illustrates that exhibition rooms primarily fulfil representative functions. Andersson drives the debate on the representativeness of art places further, by staging the entire presentation as an exhibition within an exhibition. Modern classics from the gallery-collection hang in the entrance area. Two unfussy, elegant sideboards bestow the “pleasant feeling that everything is under control” already denominated by Andersson, precisely in spaces in which one engages in the imponderabilia of art and is always welcome. The furniture here does not only serve the casual self-promotion of art and art patrons, but also as a base for smaller objects. On each of the sideboards, lies a hand, made of bronze – that timeless classic material used in sculpture – cast into images of temporality. One of the bronze hands holds a burnt-down match, the other one seems about to toss a coin. The past and future meet in the “shortly-before” and the “just-after”.

The centre of the show is a stage on which there are two plain benches, like the ones made available in museums in front of great masterpieces. Andersson combines the furniture pieces from contemporary exhibitions and museums with glass covers, which in fact also belong to the exhibition equipment, yet come from a bygone age. Rorschach-test images are placed under the glass covers and date back to a time when glass covers were still common in museums, although they transcend beyond that time. However, the images under Andersson's glass covers, which appeal to the subliminal, are set in motion. Rapidly rotating around their own axes, the images appear three-dimensional. An optical sphere that might lead ones mind towards the work of Nikola Tesla, the physicist and radio-technology pioneer, who at an old age worked with metaphysical ideas, such as energy transfer from person to person. In Andersson's art cosmos, the motifs of the Rorschach test are also linked to the Barcelona-Pavilion, as already explained. The stage installation combines a reserved salon-feeling with motifs of the sub-conscious and ties in with older works by Andersson. It also clearly designates the artist's interest in the rituals and productions of the art market in which the search for meaningfulness and ideals, represented by art, mixes with financial transactions.

In the last room, Andersson's view of the art world, with a touch of irony, appears to be broken. There, the artist sets up a kind of garage. A white VW bus gives the impression that it served as a transport vehicle for the works in the exhibition. Surrounding the bus, there are works that look as if they are being stored there or as if the artists or gallery-owner had decided not to include them in the exhibition. Among them, is a short video, showing Christian Anderson's item, *To R.M. for EVER*, a seven-metre tall reproduction of the rock formation that is seen in René Magritte's painting, *The Art of Conversation*, and the word “rêve” (dream) can be seen in the body of the rock. In his three-dimensional realisation from 2011, Christian Andersson allows a glimpse on to the reverse side of that dream rock. With his staged garage, he thus creates a kind of glimpse on the alleged back rooms of an exhibition.



CHRISTIAN ANDERSSON WORKING IN HIS STUDIO

DESIGNKOLUMNE
TEXT: MERET ERNST

DIE JUNGDESIGNERIN, DER JUNGDESIGNER

Wann ist ein Talent jung? Im Design gibt es den Begriff Jungdesigner vor allem für Mode-, besser Fashion Designer, für Grafiker (der Begriff visueller Kommunikator setzt sich nicht so recht durch), für Möbeldesigner und etwas seltener, aber zunehmend auch für Industrial Designer. Kombiniert wird «Jungdesigner» gerne mit dem Adjektiv «erfolgreich». Verwendet wird der Begriff ähnlich bedenkenlos wie im entsprechenden Umfeld Jungschauspieler. Oder Stararchitekt. Wer das Etikett weg hat, hat Mühe, den Wechsel ins seriöse Fach zu schaffen. Es sei denn, sie oder er verwandle sich direkt vom Jung- in den Star designer. Das gibt es auch, wie Philippe Starck vormachte. Doch wer mit 42 Jahren als Jungdesigner bezeichnet wird, hat ein ernsthaftes Problem.

Was einen typischen «Jungdesigner» ausmacht, lässt sich Jahr für Jahr am Salone Satellite an der Möbelmesse in Mailand studieren: dort werden clevere Auftritte für Produktentwürfe inszeniert, die es kaum je in ein Prototypen-Stadium bringen. Daneben sind wahre Entdeckungen zu machen. Ungeschliffen, fröhlich, oft roh. Das Etikett «Jungdesigner» bekommen gehäuft Absolventen von bestimmten Schulen umgehängt, ob sie es wollen oder nicht.

Doch unbestritten: Als Begriff macht Jungdesigner – biologisch gesehen – etwas mehr Sinn als Jungarchitekt, die bis vierzig, fünfundvierzig als solche durchgehen. Designer setzen sich jung durch. Jünger, als viele, die an der ETH oder Universitäten studieren. Trotz Bologna-Reform, welche die Fachhochschulen akademisiert und die Universitäten verschult hat. Denn die meisten Jungdesigner sind eher Mitte als Ende zwanzig, wenn sie mit dem Bachelor in der Tasche nach nur drei Jahren auf der Welt losgelassen werden. Über den Daumen gepeilt finden Designer frisch ab Stange etwa zur Hälfte entweder in bestehenden Büros Arbeit oder gründen ihr eigenes Unternehmen. Rund ein Drittel arbeitet mal hier, mal dort, in freien Projekten und temporären Anstellungen, in designnahen Gebieten oder geht auf Reisen. Eine kleine Gruppe tut nach

der Ausbildung, die sie im besten Fall zu Generalisten gemacht hat, etwas ganz anderes. Gute Chancen, egal in welchem Bereich, haben junge Designer, wenn die Ausbildung sie zu fähigen Beobachtern reifen liess. Wenn die zukünftigen Berufsleute in den kurzen Jahren des Studiums gelernt haben, ihre eigene gestalterische Haltung zu entwickeln – denn das ist das Kapital, auf das sie, egal in welcher Anstellung, in welchem Projekt, bauen müssen. Selbst wenn sie sich als Dienstleister verstehen.

Eine gute Möglichkeit, frisch gebackene Designer zu studieren, bieten auch die Diplomausstellungen, die im Sommer an den sieben Schweizer Fachhochschulen stattfinden. Meist in eher beengten Platzverhältnissen zeigen die Studierenden mit Plänen, Renderings, Funktionsmodellen und Prototypen, was sie in drei Jahren gelernt haben. Die Diplomarbeit besteht aus einer theoretischen Auseinandersetzung und einem praktischen Teil, den jeder spontan kritisieren kann, weil es dafür wenig Lektüre braucht. Im Gegensatz zur theoretischen Arbeit, die meist etwas mehr Hingabe voraussetzt. Die Ausstellungsbesucher von Diplomausstellungen setzen sich zusammen aus a) Familien und Freunden mit glänzenden Augen und voller Unterstützungsbereitschaft, b) erleichterten Dozentinnen, der eigenen und denen der Konkurrenzschulen und c) ein paar versprengten Design- oder Kunstkritikern. Die Stimmung an den Vernissagen ist meist von grossem Wohlwollen geprägt, und etwas Champagnerlaune liegt in der Luft: man spürt, dass sich hier junge Menschen auf ihr Leben vorbereiten.

Die Diplomausstellung ist ein Initiationsritus, der die angehenden Designer aus der Schule in die Berufswirklichkeit entlässt. Aber dann: her mit dem Diplom. Kaum eine, kaum einer wird sich das Diplom rahmen und ins Atelier hängen, wie es Zahnärzte tun. Denn das Wissen, um das es geht, ist flüchtig: sie wissen, weil sie es erfahren haben, dass sie nun Jungdesigner, Jungdesignerinnen sind. Und das bleibt man nun einmal nicht für ein ganzes Leben.



PHOTO © ECAL

WOOD STOVE, ECAL/YANES WÜHL

DESIGN COLUMN
TEXT: MERET ERNST

YOUNG DESIGNERS

When is talent young? In design, one speaks of young designers especially when talking about fashion designers, graphic designers (the term 'visual communicator' is not yet well established), for furniture designers and a little less commonly, but increasingly also for industrial designers. Young designer is often combined with the adjective “successful”. The term is used with similar unscrupulousness as it is in the corresponding environment of young actors – and star architects. Whoever is not labelled as such, finds it difficult to make the transition into a reputable professional. Unless he or she is directly transformed from a young- into a star designer. That is also possible, just as Philippe Starck has shown us. Yet, whoever, aged 42, is still described as a young designer has a serious problem.

Year for year, one can see what typical young designers are made of at the Salone Satellite at the furniture fair in Milan: clever entries for product ideas are shown there but they hardly ever make it to the prototype stage. Alongside, there are real discoveries to be made. Unpolished, joyous, and often raw. The label “young designer” is often given to graduates from certain schools, whether they want it or not.

Yet undisputedly: seen biologically, the definition of ‘young designer’ makes a little more sense than ‘young architect’, often seen as such until forty or forty-five years old. Designers establish themselves while they are young. Much younger than many, who study at ETH or universities. Despite the Bologna reforms that made polytechnics more academic in nature and gave universities more of a classroom style. Most of the young designers tend to be in their mid- rather than late-twenties, when they are let loose on the world with their Bachelors in their pockets after only three years. As a rule of thumb, about half of the fresh design graduates find work in existing offices or they start up their own businesses. About a third finds work here and there, in freelance projects and temporary assignments, in design-related

fields; or they go travelling. On completing their training that makes them generalists at best, a small group of graduates does something else entirely. Young designers have good opportunities in any area if their education has let them mature into competent observers. If future professionals have learnt to develop their own creative stance in the short years of their studies, this is the capital on which they must build no matter in which employment or in which project. Even if they see themselves as service providers.

Graduation exhibitions, which take place in seven Swiss polytechnics in summer, provide a good opportunity to study recent design graduates. Students usually show in rather cramped conditions what they have learnt in the last three years: plans, renderings, functioning models and prototypes. The degree thesis consists of a theoretical examination and a practical part, which anyone can spontaneously criticise because little reading is required. In contrast to the theoretical work that usually requires a little more dedication. Visitors to the graduation exhibitions consist of a) family and friends with bright eyes and willing to provide support b) relieved lecturers of the school and others from competitor schools and c) a few scattered design- or art critics. The mood at the openings is usually marked by great goodwill, and the mood for champagne is in the air. You can feel that the young people there are preparing themselves for the rest of their lives.

The graduation exhibition is an initiation rite, which releases the prospective designers from the school into the reality of their professional careers. But they must show their diplomas! Hardly any designer will frame the diploma and hang it up in the studio, as dentists do. The knowledge, about which it was conferred, is fleeting. They know, for they have just learnt that they are now young designers. And you do not remain that for a lifetime.

DIE KUNST VON RHYTHMUS, LICHT UND BEWEGUNG

GERHARD VON GRAEVENITZ VERBAND MIT SEINER KUNST VERSCHIEDENE INTERESSEN UND FRAGESTELLUNGEN UND BEEINFLUSSTE DAMIT VIELE SEINER ZEITGENOSSEN.



GERHARD VON GRAEVENITZ IN HIS STUDIO, 1966, MUNICH

PHOTO © LO ORIGAT, MUNICH

Anfangs der 1950er Jahre war die europäische Malerei fest im Griff des Tachismus und des Informel. Beide Strömungen betonten die totale Spontantität im Schöpfungsprozess und die freie Gestaltung der Bildoberfläche. Malerische Formen sollten ohne intellektuelles Zutun mit der automatisierten Handbewegung entstehen und die psychische Verfasstheit des Künstlers sichtbar machen. In Nordamerika liess sich – wenn auch unter leicht anderen Vorzeichen – das Pendant im abstrakten Expressionismus ausmachen, welcher z.B. bei Jackson Pollock die intuitive, gedankenlose Bildgestaltung pointierte.

Auch Gerhard von Graevenitz' (1934–1983) früheste Werke aus der Ausbildungszeit an der Münchner Akademie sind von diesen offenen Gestaltungsprinzipien beeinflusst. 1956 hatte er eine Ausstellung von Jackson Pollock gesehen, welche ihn zu Zeichnungen mit Tuschtropfen inspirierten und seine Materialexperimente aus den Jahren 1957 bis 1959 probten chemische und physikalische Reaktionen aus: Er zündete Gemische aus Farbe, Sand und Gips samt dem Bildträger an oder liess flüssigen Teer über Holzplatten fliessen und trocknen. Doch war er an diesen Gestaltungsmethoden vor allem interessiert, um – ganz entgegen dem Informel und dem Tachismus – den persönlichen Anteil des Künstlers an der Entstehung des Bildes zu reduzieren. Anstelle des tief-sinnigen persönlichen Ausdrucks suchte er bewusst jene Momente der Bilderherstellung, welche er nicht beeinflussen konnte um vielmehr das Material in seiner Eigengesetzlichkeit in den Mittelpunkt zu rücken.

Bei der darauffolgenden Serie der weissen Strukturen (1958–1961) verlagerte sich zwar das Interesse von der Untersuchung von materiellen Eigenschaften hin zu rein visuellen Phänomenen, doch sein Wille, gegen das mystifizierende Künstlerpathos vorzugehen, steigerte sich noch weiter und von Graevenitz erstellte systematische Bildordnungen mit einer fast schon wissenschaftlichen Genauigkeit. Die weissen Strukturen waren jeweils nach vordefinierten Rastern, bzw. Bildprogrammen entstanden. Die Werke bestanden aus einer eigens angefertigten Substanz aus Holzmehl, Gips, Kreide und Schwerspat, in welche von Graevenitz danach Metallkugeln gepresst und konkrete Vertiefungen, oder durch Tropfarbeit hervorstellende, plastische Punkte erzeugt hat.

GERHARD VON GRAEVENITZ, DOUBLE SIDED PLAYING OBJECT WITH BLUE AND GREEN HEMISPHERES, 1966, Ø 60 X 11 CM

PHOTO BY PHILIPP VOELLMY

Gabriel Flückiger ist Kunstkritiker und Kurator in Bern.

GERHARD VON GRAEVENITZ
31.08. – 20.10.2012

und er stellte Piene und Mack sogar in seiner mit Jürgen Morschel geführten Galerie Nota in München aus. Auch mit Morellet und Le Parc von der GRAV stand er in regem Austausch, arbeitete er doch mit ihnen im Atelier in Cholet, beziehungsweise Paris als er 1962 ein Stipendium des Deutschen Akademischen Austauschdienstes erhielt.

Seine weissen Strukturen sind auf den ersten Blick statische Objekte, doch je nach Lichteinfall ändert sich ihre Erscheinung: Mal gibt es härtere Schattenschläge, mal weichere Übergänge; die Strukturen bekommen etwas Instabiles und Veränderliches. Diese Erkenntnis war für von Graevenitz der Startpunkt für seine kinetischen Objekte, welche ab 1960/61 entstanden. Die ersten Arbeiten zeigen eine Vielzahl von regelmässig auf einer schwarzen Fläche angeordneten, geometrischen Elementen (Rechtecke, Dreiecke), die sich durch einen Elektromotor drehen. Mit den unvorhersehbaren und nie synchronen Bewegungen erzeugen die teilweise über 300 Elemente eine vibrierende Unruhe und unerschöpfliche Bewegtheit. Bewegung und Licht waren in dieser Phase zentrale Inhalte seines Schaffens. Letzteres brachte von Graevenitz von Julio Le Parc aus Paris mit. Er intensivierte die Licht- und Schattenwirkungen der weissen Strukturen indem er in die kinetischen Objekte reflektierendes Material einbaute, die einen Lichtstrahl ins Unendliche brachen und so ihrerseits für Dynamik sorgten.

In gewisser Hinsicht scheinen von Graevenitz' Untersuchungen visueller Phänomene formalistisch streng und kontrolliert, doch begleitet sie immer auch eine Leichtigkeit und Verspieltheit. Gewisse Arbeiten bezeichnen von Graevenitz ganz explizit auch als Spielobjekte und grenzte sich so bewusst von der konkreten Kunst ab. Der Betrachter sollte mit den Formen interagieren können, Bewegungen induzieren und Teil des Werkes werden. Es ging ihm nicht um die reine Form, sondern die dem Betrachter eigenen Entdeckungen und um die Hinterfragungen der Wahrnehmung. Als jedoch 1966 bei der Vernissage in der Londoner Galerie Signals – die Beatles

waren auch zugegen – jemand vor seiner Lichtwand voller reflektierender Lamellen anfang zu meditieren und Tränen in den Augen hatte, begann er an seinen Lichtobjekten zu zweifeln. Und auch den Auftrag eines Tapetenfabrikanten für den Entwurf von Tapetenmuster lehnte er ab: Seine Arbeiten sollten Wahrnehmungsmodelle, Untersuchungen der Natur bleiben.

In den späteren Arbeiten – ab 1966/67 – konzentrierte er sich zunehmend auf die Bewegung. Nur noch wenige Bildelemente sind vorhanden, die sich dafür in umso komplexerer Weise bewegen. Kleine Ellipsen, Kreise und Balken, die auf grossen Kreisen und Quadraten umherwandern und die Grundfläche behutsam und eigen-tümlich abtasten.

In maximierendem Gestus installierte er dann 1977 riesige, kriechende Stäbe als Environments an die Wände des Stedelijk Museum in Amsterdam, 1961 he let his works be published in the third edition of the ZERO journals. He even exhibited works by Piene and Mack in the Galerie Nota, which he ran with Jürgen Morschel in Munich. There was also a lively exchange with Morellet and Le Parc from GRAV; he worked with them in the studio in Cholet and Paris, respectively, when in 1962 he received a grant from the German Academic Exchange Service.

At first glance, his white structures are static objects, but change their appearance depending on the light: sometimes harder shadows are cast and sometimes there are softer transitions. The structures thus obtain some instability and variability. For von Graevenitz, this realisation was the starting point for his kinetic objects, which he created from 1960/61 onwards. The first works depict a multiplicity of geometric elements (rectangles, triangles) regularly arranged on a black surface that are rotated by an electric motor. The sometimes more than 300 elements create an oscillating agitation and inexhaustible chopiness with their unpredictable movements that are never synchronised. In this phase, movement and light were the central components of his creations. Von Graevenitz brought the latter with him from Julio Le Parc in Paris. He intensified the light and

Herzlichen Dank an Antje von Graevenitz für das Gespräch.

THE ART OF RHYTHM, LIGHT AND MOVEMENT

GERHARD VON GRAEVENITZ COMBINED DIFFERENT INTERESTS AND QUESTIONS IN HIS ART AND THUS INFLUENCED MANY OF HIS CONTEMPORARIES.

At the beginning of the 1950s, Tachism and Art Informel had a tight grip on European painting. Both currents emphasized the total spontaneity of the creativity process and the liberal design of the image surface. Pictorial forms emerged without intellectual input but with automated movements of the hands that made the psychological nature of the artist visible. In North America, the counterpart, albeit under slightly different circumstances, amounted to abstract Expressionism, which in Jackson Pollock, for example, emphasised intuitive, thoughtless image-composition.

Gerhard von Graevenitz' (1934–1983) earliest works from his training period at the Munich Academy were also influenced by these open design principles. In 1956, he saw an exhibition by Jackson Pollock, which inspired him to create drawings with ink drops. Between 1957 and 1959, his experimentation with materials tested chemical and physical reactions: he set alight mixtures of paint, sand, and gypsum together with the image carrier, or he let liquid tar flow over wooden panels and dried them. Yet, quite contrary to Art Informel and

Tachism, he was especially interested in these design methods in order to reduce the artist's personal share in the creation of the image. Instead of profound personal expression, he consciously sought the moments of the image production that he could not influence so that in fact the materials' autonomous laws moved to the epicentre.

In the following series of white structures (1958–1961), his interest shifted from the examination of material properties to purely visual phenomena. Yet, von Graevenitz's will to override mystifying artistic pathos increased even more and he created systematic pictorial arrangements with an almost scientific precision. The white structures emerged according to predetermined grid and image programmes, respectively. They consisted of a specially-combined substance made of saw dust, gypsum, chalk and barite, into which von Graevenitz later pressed metal balls and concrete wells; or created protruding malleable points, by drip work.

But to liberate the works even more from their compositional aspects in later versions of the white structures,

he organised the settlement of the points according to random decisions, surrendered to the throwing of dice. Yet, the distribution of the points did not become chaotic; they were still structured in horizontal and vertical rows but no longer with decipherable patterns. He used randomness as an ordering principle with unknown rules.

At the time, Gerhard von Graevenitz' white structures were something new, since they connected monochromy and coincidental structures. However, his basic artistic approach was also articulated in a similar way by other artists, especially the ones in the ZERO movement from Düsseldorf, including Otto Piene, Heinz Mack and Günter Uecker and the Parisian Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV), including Julio Le Parc and François Morellet, amongst others.

Piene, Mack and Uecker shared with von Graevenitz the same weariness of the "spontaneous trickling and ingenious messages" of the Tachist artists and were searching for new opportunities in painting. Von Graevenitz was rather sceptical towards the ZERO movement in terms of its self-grandizement ("Zero is silence, zero is the beginning"). Its way of experimenting with unusual materials like nails or smoke was also too intuitive for him. Von Graevenitz organised his images much more clearly and, in a sense, more serenely. Nevertheless, in 1961 he let his works be published in the third edition of the ZERO journals. He even exhibited works by Piene and Mack in the Galerie Nota, which he ran with Jürgen Morschel in Munich. There was also a lively exchange with Morellet and Le Parc from GRAV; he worked with them in the studio in Cholet and Paris, respectively, when in 1962 he received a grant from the German Academic Exchange Service.

At first glance, his white structures are static objects, but change their appearance depending on the light: sometimes harder shadows are cast and sometimes there are softer transitions. The structures thus obtain some instability and variability. For von Graevenitz, this realisation was the starting point for his kinetic objects, which he created from 1960/61 onwards. The first works depict a multiplicity of geometric elements (rectangles, triangles) regularly arranged on a black surface that are rotated by an electric motor. The sometimes more than 300 elements create an oscillating agitation and inexhaustible chopiness with their unpredictable movements that are never synchronised. In this phase, movement and light were the central components of his creations. Von Graevenitz brought the latter with him from Julio Le Parc in Paris. He intensified the light and

shadow effects of the white structures by incorporating reflective material into the kinetic objects. The material refracted rays of light unto infinity, in turn creating its own dynamics.

To some extent, von Graevenitz's investigations of visual phenomena appear to be formalistically strict and controlled but they are always accompanied by lightness and playfulness. Von Graevenitz quite explicitly described certain works as play objects and thus consciously distanced himself from concrete art. The observer had to be able to interact with the shapes, induce movements and become a part of the work. For him, it was not about the pure form but about the observer's own discoveries and the questioning of perception. Yet, he began to doubt his light-objects, when in 1966 someone began meditating with tear-filled eyes in front of his wall of light, full of reflective drop-wires, at the vernissage held at the Signal Gallery in London – at which the Beatles were also present.

He also declined an order by a wallpaper manufacturer to design wallpaper patterns: his works were to remain models of perception and studies of nature.

In later works – from 1966/67 – he concentrated increasingly on movement. Only a few pictorial elements remain that in turn move in a far more complex way. Small ellipses, circles and beams wander around on large circles and squares, scanning the surface carefully and idiosyncratically.

In 1977, in a maximising gesture, he installed gigantic, crawling rods as environments on the walls of the Stedelijk Museum in Amsterdam, so that the room itself became a picture surface. On the other hand, the small-format picture objects subsequently became increasingly minimised. Only single black lines move, lost on the white surface. Works move closer together moments before they reach emptiness and nothingness – thus converging with the intangible and inescapable.

In 1962, von Graevenitz co-founded the international group, Nouvelle Tendance that existed only briefly. In the case of Gerhard von Graevenitz, a focus on novelty led him away from Tachism and Art Informel towards an artistic language with elements from optical and kinetic art. It is a language, at a certain distance from the flickering and irrational effects of optical art and Tinguely's machines, the mechanics of which led to absurdity. And it is also at a distance from the systematic pictorial organisation and inclusion of randomness and unpredictable self-contained studies in the visual perception of rhythm, light and movement.

Many thanks go to Antje von Graevenitz for the interview.



GERHARD VON GRAEVENITZ, 1 WHITE SLICE ON WHITE, 1970
KINETIC OBJECT Ø 120 CM X 14 CM

PHOTO BY PHILIPP VOELLMY

Gabriel Flückiger is an art critic and curator in Bern.

NICHT ALLE KÖNNEN ÜBERLEBEN



DANIEL RICHTER, ARMY OF TRAITORS, 2011
OIL ON CANVAS, 200 X 300 CM

COURTESY CONTEMPORARY FINE ARTS, BERLIN
PHOTO BY JOCHEN LITTKEMANN, BERLIN

Erinnern Sie sich noch? An all die bunten Bilder? An die mit den Figuren? «Hüpfende Magd auf dem Leipziger Messeplatz» etwa, oder «Zwei Trolle im Unterholz» ... Gerne recycelt als Motiv auch immer wieder der berühmte Kreidefelsens auf der Ostsee-Insel Rügen, garniert mit allerlei farbenfrohen Zeitgenossen im Vordergrund. «Neuromantische Malerei» nannte sich das Ganze dann in den Neunzigern und verzückte (oder vergrätzte!) für einige kurze Jahre die internationale Kunstwelt.

Von all dem ist herzlich wenig geblieben. Wer sich heute auf den grossen Kunstmessen umschaute, ahnte kaum noch etwas von dem Run vergangener Tage. Der Hype um die figurative Malerei hat sich längst ausgehpt. Die Zeichen stehen wieder sämtlich auf abstrakt. Wohlgermerkt – dies ist kein Grund zu überheblicher Schadenfreude aus der puristischen Mondrian-Fraktion. Wurde hier doch so manches Sammlerglick auf nimmer Wiedersehen versenkt; von den zahllosen Karrieren hoffnungsfroher junger Künstler ganz zu schweigen. Und dennoch: Der Crash war absehbar und wahrlich nicht der erste seiner Art auf dem launigen Karussell des Kunstmarktes.

Was ist schon geblieben von den Sternchen aus den frühen Achtzigern, von den Dokoupils, Salomés und Rainer Fettings? Nicht jeder kann

schliesslich ein Martin Kippenberger sein.

Wie damals sollten auch zwanzig Jahre später die Deutschen eine entscheidende Rolle beim Boom der figuralen Malerei spielen. Was da unter dem vagen Label «Leipziger Schule» die Welt eroberte, kam in Folge zwar nicht selten aus Berlin, Hamburg oder München. Doch wenscherte es, war es eh die Stunde der Epigonen. Getragen von dem Interesse an allem, was irgendwie nach dem wiedervereinigten Berlin roch, eroberte die «Young German Art» auch die Herzen amerikanischer Sammler. Heute, nachdem der besoffene Trubel um die Hauptstadt längst einem verkaterten Rendezvous mit der Realität gewichen ist, darf man also fragen, wer sich wohl langfristig auch international behaupten wird. Zeit Bilanz zu ziehen also.

Der Fall Neo Rauch scheint ausgemacht. Trotz dessen beschränkten künstlerischen Universums – einfach zu ikonisch sind die Kompositionen des Leipzigers. Auch Daniel Richter, der mutigere Maler, wird sich wohl halten. Vielleicht wird sogar Martin Eder, bekannt durch seine schrägen Aktdarstellungen und immerhin bei Hauser & Wirth unter Vertrag, dauerhaft seine kleine Nische finden. Zu verfolgen ist auch die Karriere eines Christoph Ruckhäberle, die von Thomas Eggerer allemal; der gebürtige

Münchner lebt freilich seit Jahren in New York, war mit seiner ungleich konzeptuelleren Malerei nie Teil der einschlägigen deutschen Szene. Doch dann wird die Luft schon dünn. Bleibt also der Blick ins Ausland, auf die Figurenmaler der gleichen Generation. Auf Peter Doig, auf Luc Tuymans, auf die Amerikaner Dana Schutz und Elizabeth Peyton. Man wird sehen.

Derweil bestimmen derzeit ganz andere die Schlagzeilen. Und die Unterschiede der malerischen Positionen könnten grösser kaum sein; da behauptet noch einer, Kunst habe nicht mit Moden zu tun. Die neuen Stars arbeiten abstrakt, monochrom, minimalistisch – am besten alles zusammen. Auf der letzten Art Basel etwa war ein geradezu frenetischer Run auf die Bilder der New Yorkerin R.H. Quaytman zu beobachten. Auch bei Cheyney Thompson, Scott Lyall oder Tauba Auerbach gibt es kein Halten mehr. Dabei beschränkt sich der Trend zum Gegenstandslosen bei weitem nicht nur auf die Malerei. So steigen auch die abstrakten Fotogramme einer Liz Deschenes stündlich im Kurs. So manchem abgeschriebenem Figurenmaler bleibt hingegen nur die Hoffnung auf die «Wiederentdeckung». Ob diese dann noch immer als «Young German Artists» bezeichnet werden, scheint allerdings mehr als fraglich.

NOT EVERYBODY CAN SURVIVE

Can you remember – all the colourful paintings – and those with the figures? For example, "Skipping Maid on Leipzig's Trade-Fair Square" or "Two Trolls in the Undergrowth" ... The famous chalk-rock cliffs on the Baltic Island of Rügen were also gladly recycled and again as a motif, adorned with colourful contemporaries in the foreground. In the 90's, the whole thing was called "neo-romantic painting" and ecstasised (or annoyed!) the international art world for a few short years.

Precious little is left of all that. If you look around at large art fairs today, you can sense little of the run of the days gone by. The hype surrounding figurative painting dwindled long ago. All indications once again point towards abstract painting. Mind you, this is no excuse for arrogant gloating from the purist Mondrian fraction. Here many a collector's fortune was reduced never to be recovered; not to speak of the countless careers of hopeful young artists. And yet, the crash was predictable and truly not the first of its kind on the capricious carousel of the art market. What is left over from the stars of the early Eighties – Dokupil, Salomé and Rainer Fetting? Ultimately, not everyone can be a Martin Kippenberger.

Just like back then, the Germans are once again playing a decisive role in the figurative painting boom twenty years later. In its wake, it was not rare for whatever conquered the world under the "Leipzig School" label, to come from Berlin, Hamburg or Munich. But who cared? It was the hour of imitators anyway. Buoyed by the interest in everything that somehow smelled like the reunited Berlin, "Young German Art" also captured the hearts of American collectors. Today, after the lush frenzy over the capital has given way to a hung-over rendezvous with reality, one may wonder who will prevail internationally in the long term. It is thus time to make an assessment.

The case of Neo Rauch appears to be cut and dry despite his limited artistic universe – the compositions by the Leipzig artist are too iconic. Even Daniel Richter, a braver artist, will endure. Perhaps even Martin Eder, famous for his oblique nudes will be able to find a small permanent niche; after all he is under contract with Hauser & Wirth. One should also follow the career of Christoph Ruckhäberle. And of course also the one of Thomas Eggerer; the Munich-born artist has been living in New York for years and with his unequal concep-

tual painting has never been part of the respective German scene. Thereafter, the air already gets thinner. You years later. In its wake, it was not rare for whatever conquered the world under the "Leipzig School" label, to come from Berlin, Hamburg or Munich. But who cared? It was the hour of imitators anyway. Buoyed by the interest in everything that somehow smelled like the reunited Berlin, "Young German Art" also captured the hearts of American collectors. Today, after the lush frenzy over the capital has given way to a hung-over rendezvous with reality, one may wonder who will prevail internationally in the long term. It is thus time to make an assessment.

Currently, entirely different artists are defining the headlines. And the differences between the artistic positions could hardly be greater, and one still has those contending that art has nothing to do with fashion. The new stars' work is abstract, monochrome, minimalist – and ideally all of them together. For example, at the last Art Basel you could observe an almost frenetic run on paintings by the New York artist, R. H. Quaytman. There is also no stopping the rush for paintings by Cheyney Thompson, Scott Lyall or Tauba Auerbach. The trend towards abstract art is far from being limited solely to painting. The rates of the abstract photograms by Liz Deschenes also rise by the hour. For many a written-off figure painter, only the hope of a "re-discovery" remains. Whether they will then still be denominated as "Young German Artists", however, seems more than doubtful.

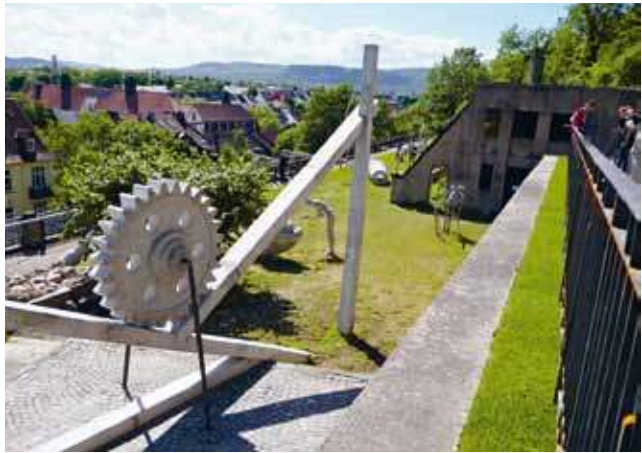
DOCUMENTA (13) A WALK, COLLECTING STORIES...

THIS YEAR'S DOCUMENTA IS A BATTLEFIELD, A HODGE-PODGE AND A WONDERFUL WAY OF COLLECTING (HIS) STORIES.

Dear reader,
Let me give you a glimpse at my notes from a walk in the city of Kassel. I don't attempt to impose any opinion on you, or make art critique just for the sake of it, nor preach about prevalent discourses, paradigms and concepts that you'd find in a traditional review of the international art event of the year. Actually the word *review* is derived from Latin *revidere*, where *re* is "again" and *videre* "to see", which refers to the process of seeing, getting inspired, and allowing you to rediscover and act inside your own logic. In the same way the complexity of dOCUMENTA (13) invites you to be open to many associations, questions and possible imaginaries.

So while walking and making notes I also try to practice my "mental" vision, making my own metaphorical allusions and remembering through my notes collected fragments that form a sort of unresolved entity. But the exhibi-

ARTIST TALK WITH ROMAN ONDÁK IN NEUE GALERIE



OVERVIEW OF THE CLAY SCULPTURES BY ADRIÁN VILLAR ROJAS, WEINBERG TERRASSEN

tion, according to its artistic director Carolyn Christov-Bakargiev, is "intentionally uncomfortable, incomplete, nervously lacking", and one might even add conflicting – which is the way the Documenta has been conceived; sketchy with a handful of questions (such as the conditions of siege, hope, stage and retreat) rather than a fixed argument or theme. These positions resound not only in Kassel but also in Kabul, Cairo, Alexandria and Banff where dOCUMENTA (13) is physically and conceptually present too.

It's not just an exhibition, perhaps more a result of a journey with a flow of artists' ideas, but also initiatives by intellectuals from various disciplines all interwoven in this five year long project. An immense program adds to it, including lectures, film screenings, research-based side-projects and panel discussions that have been ongoing in different cities and on different temporalities and which will continue the 100 days that is the duration of the exhibition. It has the ambition to bring the audience to a state of engagement, and to a place of mental exercise in a "dance of knowledge".

Where "collapse and recovery" are articulated and present in the show there is a profound relation to Kassel's history, the city emerging from the trauma of the aftermath of World War II. Kabul on the other hand is a conflict zone of today where the role of art and culture may be in the reconstruction of a civic society in a conflict or post-conflict situation.

When you walk through Kassel you mainly find 1950s architecture from after the war, so in a way its "trauma is absence in its presence" according to Christov-Bakargiev. dOCUMENTA (13) not only takes place in various venues outside the traditional and expected ones, but it practically fills the city of Kassel; works are scattered around such diverse locations as the Karlsäue park, cinemas, theaters, an old hospital, a school library, homes and a hotel ball-room. And in Guxhagen, 20 km outside of Kassel, the Monastery of Breitenau represents institutional repression. Its historical past has been absorbed into Documenta's "subconscious" and become the experimental setting for some of the projects.

Marianna Garin is a freelance writer and curator based in Stockholm/Lund Sweden, and Buenos Aires and is currently working with an on-going transdisciplinary project between Buenos Aires and Scandinavia rethinking the idea of "territories" within the University Di Tella, Department of Visual Art and Architecture, as well as an up-coming exhibition project in Plymouth, UK.

I'm in the core space of the Fridericianum – the Rotunda, which is called the "Brain": a symbolic condensed space of artistic research sealed off by glass. I will soon find myself in several unexpected encounters with objects. It's like a huge puzzle of things; art objects, artifacts, damaged objects from the National Museum of Beirut, Adolf Hitler's towel that was stolen from his apartment, the photograph of Lee Miller taking a bath in Hitler's bathtub, Bactrian princess figurines from 2500–1500 B.C., ephemeral things, and even a mask made from iPad wrappings by Judith Hopf. Sam Durant placed a bag of marble dust-sculpture carved in marble, some bronze stones by Giuseppe Penone, and fragments of the Bamiyan Buddhas that were destroyed by the Taliban in 2001. It's amazing to see here Giorgio Morandi's still lives of vessels and objects he covered with paint before depicting them, repeating the act over and over again, year after year and one after the other, locked into his studio during the Fascist era. Imagine what art can do, while surrounded by destruction.

We are submerged by these artifacts telling us their troubled history, their fragility, traumas, and individuality. Can we talk about them having a soul?

One of the many works that abridges time and space, Kassel and Kabul, is the symbolic film *A Brief History of Collapses* (2011–2012) by Mariam Ghani. It's a two-channel video installation that each gives us a portrait of a building, belonging to different times and places, but still conveying parallel stories. Both are architecturally similar, representing once important landmarks of modernity and enlightenment, later becoming monuments of human destruction. The Fridericianum museum stands as a symbol for the post-war recovery, while the Dar ul Aman Palace in Kabul is still a ruin. A voice narrating their stories creates a dialogue between them. Suddenly the camera pursues an

100 NOTES – 100 THOUGHTS, NOTEBOOK PROJECT



SURREALIST DEMONSTRATORS BY IDA APPLEBROOG

escaping person in the interior of one of the buildings. Fridericianum's library that burned in the bombings of WWII and the valuable cultural heritage devastated during the war in Afghanistan, are themes that resound in Michael Rakowitz's poetic stone book piece *What Dust Will Rise?*

What happened to the meteorite "El Chaco" from northern Argentina in the end? I find the empty podium on the grass in front of the Fridericianum. The megalomaniac project by Argentinean artist Guillermo Faivovich and Nicolás Goldberg to transport the second largest meteorite on Earth weighing 37 tons remains unaccomplished. It should have been right here, next to Walter de Maria's almost invisible *The Vertical Earth*. The project was interrupted by anthropologists as well as by the custodians of the Moqoit indigenous community, as patrimonial rights and concessions to mend wounds from the colonial past stood against the ambition of having the extra-terrestrial reminiscence of a collision thousands of years ago to bring people together in Kassel.

This sense of absence and incompleteness, follows me back into the main first rooms in the Fridericianum that are left empty but yet not, as there is a light breeze going through the entire ground floor. This is not unintentional,

THOMAS BAYRLE, INSTALLATION VIEW

AN AIRPLANE COLLAGE MADE UP OF THOUSANDS OF PHOTOS (1982–92), INVENTED MACHINES, SOUNDS OF SEVEN CAR ENGINES



GEOFFREY FARMER, LEAVES OF GRASS, 2012, NEUE GALERIE

but the work of Ryan Gander. *I Need Some Meaning I Can Memorise (The Invisible Pull)*, 2012, leaves the audience with its own body in the space, accompanied by Tammy Wynette's melodious promise *I'll just keep on...till I Get it Right*, a cut out refrain that repeats itself to exhaustion, in the sound piece by Ceal Floyer. The same notion of vulnerability and the potential of failure can also be sensed in Kai Althoff's five page hand-written letter addressed to Ms. Christov-Bakargiev, in which he honorably apologizes for not being able to participate since he's so overwhelmed with other projects that he wouldn't be worthy of inclusion. Gander's breeze is a very subtle and indeed invisible work, and therefore, I think, very suggestive to imagination. Finding it in the first galleries of the Fridericianum reinforces this idea of doubt – of the unsolved. Its invisibility and impermanence is like memory itself, contrasting the visible projects loaded with information presented in the other venues. History is also present in these empty rooms, in the form of Julio González's small sculptures that were once exhibited at the second Documenta in 1959.

In the park I stop for an apple juice under some trees, the Apfelsaft inscribed with the names of the Documenta's creators on an allegorical label by the artist Jimmie Durham, and made from the Dachau-bred Korbinian apple, bringing me back to the over 400 apple paintings in the Fridericianum by Bavarian pastor and artist Korbinian Aigner (1885–1966) and their intriguing story. Beside Giuseppe Penone's bronze sculpture of a tree, the director symbolically planted a Korbinian tree as an informal (anti-) monument to Aigner corresponding to one planted in Dachau. Another perhaps a bit more playful work is the "walking trees" of Maria Loboda called *The Work is Dedicated to an Emperor*, 2012. These cypresses in pots are being moved in different directions as a parade or an advancing army.

Documenta has also been articulated as a disharmonic choreography, going beyond the idea of self-choreography and improvisation that brings us together in a utopian way. The idea is rather to create change by displacements and difference. One piece that makes a strong impact on me is Parisian choreographer Jérôme Bel's *Disabled Theater*, a choreographed piece with mentally disabled

actors that hold you in tension for 90 minutes. The ambiguous feeling of distress, disturbed by their intensive presence, makes you feel embarrassed as well as joyful. You are confronted with your own prejudices of *the other* and your role as spectator. Bel manages not only to transcend the limits of what we think is normality, but also to enrich contemporary theater and rejoin minority communities and people that aren't very visible in today's society.

After having stumbled over some performers, becoming part of a conversation, overhearing them whisper, sing and dance in Tino Sehgal's marvelous performance piece *This Variation* in a completely dark room, and after a joyful visit to the fabulous Huguenot House project – an abandoned and forgotten place that has been playfully reactivated by Theater Gates from Chicago and his friends, I walk tired but gratified to the Hauptbahnhof cinema Bali, to see the premier of Tea by Mario Garcia Torres about another forgotten and reactivated place, namely *The One Hotel* ran by the Italian Arte Povera artist Alighiero Boetti in 1970s Kabul. And with this beautiful film about imagination and space for the possible, my journey ends, my friend, and I leave you to your own intuition to make your own imaginary story ...

Best, Marianna



MARIA LOBODA

THE WORK IS DEDICATED TO AN EMPEROR, 2012 A "MOVING FOREST". A PROPOSAL FOR DIFFERENT MILITARY TACTICS IN THE KARLSAUE PARK



APFELSALT, DRAWING BY JIMMIE DURHAM

A WORK IN COLLABORATION WITH CAROLYN CHRISTOV-BAKARGIEV TO COMMEMORATE KORBINIAN AIGNER THE BAVARIAN PRIEST AND GARDENER DEPORTED TO DACHAU CONCENTRATION CAMP 1941

TEXT/PHOTOS: MARIANNA GARIN

dOCUMENTA (13)

SPAZIEREN, GESCHICHTEN SAMMELN...

DIE DIESJÄHRIGE DOCUMENTA IST EIN SCHLACHTFELD, EIN SAMMELSURIM UND EINE WUNDERBARE GELEGENHEIT, UM GESCHICHTE(N) ZU SAMMELN.

Marianna Garin ist eine Freelance Autorin und Kuratorin und lebt in Stockholm/Lund, Schweden und Buenos Aires. Zurzeit arbeitet sie einerseits an einem transdisziplinären Projekt zwischen Buenos Aires und Skandinavien, welches die Frage von «Territorien» neu überdenkt und dem Departement für Kunst und Architektur an der University Di Tella angesiedelt ist, andererseits an einer Ausstellung in Plymouth, England.

KORBINIAN APPLE TREE/ARKANSAS BLACK APPLE TREE

TWO TREES PLANTED IN THE KARLSAUE PARK, 2012 BY JIMMIE DURHAM AND CAROLYN CHRISTOV-BAKARGIEV



YAN LEI, LIMITED ART PROJECT, 2011–2012 FOR DOCUMENTA (13), DOCUMENTA-HALLE



MY NOTES ON BOOK PROJECTS

CONCERT AT HUGUENOT HOUSE, THEATER GATES



MARK DION, THE SCHILDBACH XYLOTHEQUE, OTTONEUM



SANA IVEKOVIĆ, THE DISOBEDIENT (THE REVOLUTIONARIES), 2012

IN NEUE GALERIE JUXTAPPOSED TO THE PHOTOGRAPHY THE DISOBEDIENT. GLASS CASES WITH TOY DONKEYS FROM DIFFERENT TIMES EACH ONE WITH LABELS OF NAMES OF THOSE WHO RESISTED THE NAZI OPPRESSION



A DISPLAY CASE IN THE ROTUNDA, WITH A SELECTION OF OBJECTS; EVA BRAUN'S PERFUME FLACON, A SELECTION OF HITLER'S BATHROOM ARTICLES, MAN RAY'S OBJECT TO BE DESTROYED, ETC.



Liebe Leserin, lieber Leser,
Ich möchte dir einen kleinen Einblick in meine Notizen von einem Spaziergang durch die Stadt Kassel gewähren. Es ist nicht so, dass ich beabsichtige, dir eine Meinung aufzudrängen oder einfach nur so Kunstkritik zu betreiben. Ich will auch nicht vorherrschende Diskurse, Paradigmen und Konzepte predigen, auf die du in einer traditionellen Review über das internationale Kunstereignis des Jahres stossen würdest. Tatsächlich ist es so, dass das Wort *review* auf den lateinischen Begriff *revidere* zurückgeht, wobei *re* «wieder» und *videre* «sehen» heisst. Der Begriff bezieht sich somit auf den Prozess des Sehens, darauf, inspiriert zu werden und sich die Freiheit herauszunehmen, Dinge neu zu entdecken und innerhalb der eigenen Logik zu agieren. In gleicher Weise lädt dich die dOCUMENTA (13) dazu ein, offen zu sein für viele Assoziationen, Fragen und mögliche Imaginationen.

Während des Gehens und Schreibens versuche ich also auch, meinen «mentale» Sehnsinn zu trainieren, indem ich eigene metaphorische Anspielungen mache und mich aufgrund meiner Notizen an gesammelte Fragmente erinnere, die eine Art ungeklärte Einheit bilden. Dabei ist die Ausstellung nach Meinung der künstlerischen Leiterin Carolyn Christov-Bakargiev durchaus «absichtlich unbequem, unvollständig, auf nervöse Weise mangelhaft», und man könnte vielleicht sogar «widersprüchlich» anfügen – denn als das ist die Documenta schon immer verstanden worden. Skizzenhaft, mit einer Handvoll Fragen (etwa nach den Bedingungen der Belagerung, der Hoffnung, eines Zustands und des Rückzugs) statt einer festgelegten Debatte oder eines Themas. Diese Positionen sind nicht nur in Kassel spürbar, sondern auch in Kabul, Kairo, Alexandria und Banff, wo die dOCUMENTA (13) ebenfalls physisch und konzeptionell präsent ist.

Viel eher als eine blosse Ausstellung ist die dOCUMENTA (13) das Resultat einer Reise, die einem Fluss von Ideen unterschiedlicher Künstler folgt und Initiativen von Intellekten aus verschiedenen

Disziplinen einbezieht, die in diesem fünf Jahre dauernden Projekt miteinander verwoben sind. Dazu kommt ein immenses Programm mit Vorträgen, Filmvorführungen, forschungsbasierten Nebenprojekten und Podiumsdiskussionen, die laufend in verschiedenen Städten und auf verschiedenen Zeitebenen geführt worden sind, und die während den 100 Tagen der Ausstellung fortgesetzt werden. Die DOCUMENTA (13) hat den Ehrgeiz, das Publikum zu engagieren und es im Rahmen eines »Wissenstanzes« zum Denksport zu verführen.

Dort, wo »Untergang und Wiederherstellung« in der Schau zur Sprache gebracht werden und gegenwärtig sind, führt ein tiefgreifender Bezug zur Geschichte Kassels, zu einer Stadt, die aus dem Trauma der Nachkriegszeit herausgetreten ist. Kabul dagegen ist eine Konfliktzone der Gegenwart, wo die Rolle der Kunst und Kultur vielleicht darin bestehen dürfte, eine Bürgergesellschaft in einer

Konflikt- oder Post-Konflikt-Situation neu aufzubauen.

Wenn man zu Fuss durch die Stadt Kassel geht, sieht man vor allem Architektur aus den 1950er-Jahren, also aus der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg, weshalb ihr »Trauma die Abwesenheit in ihrer Präsenz« sei, so Christov-Bakargiev. dOCUMENTA (13) spielt sich nicht nur in traditionellen und erwartbaren Räumen ab, sondern auch an verschiedenen Veranstaltungsorten ausserhalb. Dennoch füllt die Documenta die Stadt beinahe aus: Werke sind über verschiedenartige Standorte verteilt, etwa in der Karlsaue, in Kinos und Theatern, in einem alten Spital, einer Schulbibliothek, in Wohnhäusern und einem Tanzsaal eines Hotels. Und im 20 km von Kassel entfernten Guxhagen repräsentiert das Kloster Breitenau die institutionelle Repression. Die historische Vergangenheit ist vom »Unterbewussten« der Documenta absorbiert worden und so Teil einer experimentellen Szenerie für einige Projekte geworden.

Ich befinde mich im zentralen Raum des Fridericianums – der Rotunda, die auch »Brain« genannt wird, ein symbolisch-verdichteter Raum der Kunstforschung, der mit Glas abgetrennt ist. Bald werde ich mehrere unerwartete Begegnungen mit Objekten erleben. Es ist wie ein riesiges Puzzle von Din-

weht eine leichte Brise. Das ist nicht unbeabsichtigt, sondern das Werk von Ryan Gander. *I Need Some Meaning I Can Memorise (The Invisible Full)* aus dem Jahr 2012 hinterlässt das Publikum mit dem eigenen Körper im Raum, während sich Tammy Wynettes melodioses Klangwerk *I'll just keep on...till I Get it Right* bis zur Erschöpfung wiederholt. Ein ähnlicher Sinn der Verletzlichkeit und der Möglichkeit des Scheiterns befällt einen auch angesichts des fünfseitigen, handgeschriebenen Briefs von Kai Althoff, der an Frau Christov-Bakargiev adressiert ist. Darin entschuldigt er sich in aller Form dafür, dass er nicht teilnehmen kann, weil er mit anderen Projekten eingedeckt ist und deshalb der Aufnahme nicht würdig ist. Ganders Brise ist ein sehr subtiles und tatsächlich unsichtbares Werk, und deshalb, so denke ich, sehr anregend für die Imagination. Ihm in den ersten Galerien des Fridericianums zu begegnen, bekräftigt die Idee des Zweifels, der Ungeklärtheit. Seine Unsichtbarkeit und Unbeständigkeit ist wie die Erinnerung selbst und bildet einen Kontrast zu den sichtbaren, mit Information beladenen Projekten, die andernorts gezeigt werden. Die Geschichte ist auch in diesen leeren Räumen gegenwärtig, und zwar in der Form von Julio González' kleinen



MATIAS FALDBAKKEN UNTITLED (BOOK SCULPTURE), 2008/2012

PUBLIC INTERVENTION: BOOKS PULLED OUT OF BOOKSHELVES. AT JUGENDBÜCHEREI (YOUTH LIBRARY), ENTENANGER

gen: Kunstobjekte, Artefakte, kaputte Gegenstände aus dem Nationalen Museum of Beirut, Adolf Hitlers Handtuch, das aus seiner Wohnung gestohlen wurde, die Fotografie von Lee Miller, der ein Bad in Hitlers Wanne nimmt, Baktrische Prinzessinnenfigurinen von 2500–1500 v. Chr., vergängliche Dinge, und sogar eine Maske aus iPad-Verpackungen von Judith Hopf. Sam Durant hat einen Sack mit Marmorstaub placiert, Steine von Giuseppe Penone sowie Fragmente der Bamiyan Buddhas, die 2001 von den Taliban zerstört worden sind. Es ist eindrucksvoll hier Giorgio Morandis Stillleben zu sehen, auf denen Gefässe und Gegenstände abgebildet sind, welche er vor dem Malen mit Farbe überdeckt hat. Während der Ära des Faschismus hat Morandi dieses Vorgehen eingeschlossen in seinem Studio immer aufs Neue wiederholt, Jahr für Jahr, und so ein Werk nach dem anderen geschaffen. Man stelle sich vor, was Kunst inmitten von Zerstörung vermag.

Wir werden überschwmmt von diesen Artefakten, die uns von ihrer aufwühlenden Geschichte, ihrer Zerbrechlichkeit, ihren Traumata, ihrer Individualität berichten. Kann man sagen, dass sie eine Seele haben?

Eines der vielen Werke, das Zeit und Raum, Kassel und Kabul zu vereinen scheint, ist der symbolhafte Film *A Brief History of Collapses* (2011–2012) von Maria Ghani. Es handelt sich um eine Videoinstallation mit zwei Kanälen, die beide ein Porträt eines Gebäudes zeigen, das jeweils einer anderen Zeit und einem anderen Ort entstammt. Dennoch erzählen die beiden Kanäle eine parallele Geschichte, denn beide Gebäude sind architektonisch ähnlich und verkörpern einst wichtige Wahrzeichen der Modernität und der Aufklärung, bevor sie zu Monumenten der Menschenvernichtung wurden. Das Museum Fridericianum steht als Symbol für den Wiederaufbau der Nachkriegszeit, während der Dar ul Aman Palast in Kabul noch immer eine Ruine ist. Eine Stimme, welche die Geschichten der beiden Gebäude erzählt, erzeugt einen Dialog zwischen ihnen. Plötzlich verfolgt die Kamera eine flüchtende Person im Inneren eines der Gebäude.

Die Bibliothek des Fridericianums, die während der Bombardierung im Zweiten Weltkrieg brannte, und das wertvolle Kulturerbe, das im Afghanistankrieg zerstört wurde, sind Themen, die in Michael Rakowitz' poetischem Werk aus Stein mit dem Titel *What Dust Will Rise?* widerhallen. Was ist eigentlich aus dem Meteoriten »El Chaco« aus dem Norden Argentiniens geworden? Auf dem Rasen vor dem Fridericianum stosse ich auf das leere Podium. Das grössenwahnsinnige Projekt der argentinischen Künstler Guillermo Faivovich und Nicolás Goldberg, den 37 Tonnen schweren und zweitgrössten Meteoriten der Erde zu transportieren, bleibt unvollendet. Der Meteorit sollte eigentlich genau hier stehen, neben Walter de Marias beinahe unsichtbarer Arbeit *The Vertical Earth*. Das Projekt ist aus Anthropologen und den Vertretern der Moquit, eines indigenen Volkes, unterbrochen worden. Die Patrimonialrechte und Konzessionen zur Wunden aus der kolonialen Vergangenheit haben sich gegen den Ehrgeiz durchgesetzt, die Menschen mit einem ausserirdischen Andenken an eine Kollision zusammenzubringen, die sich vor Tausenden von Jahren ereignet hat.

Dieses Gefühl von Abwesenheit und Unvollständigkeit begleitet mich in die ersten Räume des Fridericianums, die leer stehen und dennoch nicht leer sind, denn durch das gesamte Erdgeschoss

Skulpturen, die bereits 1959 in der zweiten Documenta zu sehen waren. Im Park mache ich Halt und trinke unter ein paar Bäumen einen Apfelsaft. Auf dem allegorischen Etikett des Apfelsafts, das vom Künstler Jimmie Durham gestaltet wurden, stehen die Namen der Gründer der Documenta. Der Saft ist aus Korbiniansäpfeln gemacht, die in Dachau gezüchtet wurden, und die mich an die über 400 Apfelbilder des Bayrischen Pastoren und Künstlers Korbinian Aigner (1885–1966) erinnern, die im Fridericianum ausgestellt sind und die eine verblüffende Geschichte erzählen. Neben Giuseppe Penones Bronzeskulptur eines Baums wurde symbolisch ein Korbinianbaum als ein informelles (Anti-)Monument für Aigner gepflanzt, der seine Entsprechung in einem Baum in Dachau findet. Ein weiteres, vielleicht etwas verspielteres Werk sind die »gehenden Bäume« von Maria Loboda mit dem Titel *The Work is Dedicated to an Emperor* (2012). Die Zypressen in Töpfen werden als Parade oder als fortschreitende Armee in verschiedene Richtungen bewegt.

MICHAEL RAKOWITZ, WHAT DUST WILL RISE?, 2012

COURTESY DENA FOUNDATION FOR CONTEMPORARY ART, PARIS PHOTO BY ROMAN MÄRZ



A PERFORMANCE; THE TRIAL BY ROSSELLA BISCOTTI, NEUE GALERIE

von Jérôme Bel. Es handelt sich um ein choreographiertes Stück mit geistig behinderten Darstellern, die einen über neunzig Minuten in innerer Anspannung halten. Es löst ein zwiespältiges Gefühl der Bedrängnis aus, das von ihrer intensiven Präsenz unterbrochen wird, und sowohl Scham als auch Freude mit sich bringt. Das Stück konfrontiert einen mit den eigenen Vorurteilen gegenüber *dem Anderen* und der eigenen Zuschauerrolle. Bel schafft es nicht nur, die Schranken dessen zu transzendieren, was wir als Normalität empfinden, sondern es gelingt ihm auch, das zeitgenössische Theater zu bereichern und Minoritäten und Menschen zu vereinen, die in der heutigen Gesellschaft nicht sichtbar sind.

Nachdem ich unerwartet auf einige Darsteller gestossen bin, mich an einem Gespräch beteiligt und in einem komplett abgedunkelten Raum dabei zugehört habe, wie sie in Tino Sehgal's wunderbarem Performance-Stück *This Variation* flüstern, singen und tanzen, und nach einem erfreulichen Besuch im sagenhaften Huguenot House Projekt – einem verlassenen und vergessenen Ort, der vom Chicagoer Künstler Theater Gates und seinen Freunden spielerisch reaktiviert worden ist –, spaziere ich müde, aber zufrieden zum Kino Bali am Hauptbahnhof, um die Premiere von Tea zu sehen, einem Film von Mario Garcia Torres, der einen anderen vergessenen und reaktivierten Ort zeigt, nämlich *The One Hotel* des Italienischen Arte Povera-Künstlers Boetti im Kabul der 1970er Jahre. Und mit diesem wunderbaren Film über die Imagination und den Raum des Möglichen endet meine Reise, werter Freund, und ich überlasse dich deiner eigenen Intuition, damit du dir deine eigene imaginäre Geschichte ausdenken kannst...

Herzlich, Marianna

TEXT: NIKLAS VON BARTHA

FITZROVIA, WHERE ON EARTH IS FITZROVIA?

LONDON'S FITZROVIA NEIGHBOURHOOD HAS BLOSSOMED INTO A VERITABLE HOTSPOT OF THE LOCAL ART SCENE.

Well right in the centre of London – nestled North-East of Oxford Circus, the former home of Virginia Woolf, George Bernard Shaw, John Constable and George Orwell has been the secret powerhouse at the heart of London's artistic and bohemian scene. In the shadow of elegant Mayfair, hip

spent most of his time in London at the numerous working men's clubs that were spread all over the area.

Possibly more relevant to us today Fitzrovia is believed to be the true birthplace of post war music in London, both Bob Dylan and Jimmy Hendrix made their London debuts here. Incidentally Hendrix played at the former Speakeasy, which was located across the street of our new gallery space in 25 Margaret Street. Pink Floyd was the House Band at the UFO

Haunch of Venison opened their second London Space only a couple of weeks later. The street also hosts spaces by Modern Art, the London space of Regina Gallery from Moscow as well as Scream and Art First.

Within a minute from both Eastcastle and Margaret Street you find the exceptional Alison Jacques Gallery. Exceptional in both gallery design but first and foremost exhibition programming, Alison Jacques has played a central role in cementing this area as



BARTHA CONTEMPORARY IN FITZROVIA

Soho with its Liberty department store and burgeoning club scene and petite-bourgeois Marylebone to the west as well as Bloomsbury to the east, lays Fitzrovia; largely overlooked and until recently one of the last remaining neighbourhoods where academics, artists and working-class families rubbed shoulders in the centre of this thriving metropolis.

Following on the heels of the rag trade and the numerous advertising and media agencies that have made this their London base over the past two decades, it has been the recent influx of contemporary art galleries which is transforming the area. It is probably no coincidence that this goes hand in hand with the development of some of London's most ambitious property and urban regeneration projects, driven solely by the most powerful privately financed property moguls in town.

But first let us consider the past for a moment to better understand the current attraction to this neighbourhood. Due to its central location and understated appearance, it has played host to a wide variety of characters that have influenced and shaped the City far more than perhaps previously thought.

The famous racing tipster Prince Monolulu conducted his business from here, notable for comfortably winning racing bets at odds of 6 to 100; his anecdotes live up to other equally colourful figures of a London past. Some stand out, one of the most intriguing was the occultist and mountaineer Aleister Crowley, the founder of the religious philosophy Thelema. Crowley aka The Great Beast 666 encouraged followers to use scientific methods to study people, yet believed that one should not interpret results at face value. Indeed results should be disregarded in favour of a more mystical doctrine. This questionable notion today finds many followers in the disguise of North-American evangelicals.

It is probably communist London of the mid 19th century that reflected the more working class nature of the place. Karl Marx is believed to have

Club at Tottenham Court Road and Coldplay was formed only a stone throw away in Maple Street.

But where did all these people meet, or what do all of these bohemian greats have in common? They lived or came to Fitzrovia to drink! This probably explains why Fitzrovia has a surprising density of public drinking houses, many of which remain pretty much unchanged since the Victorian Age. Hence it comes as no surprise that the very name Fitzrovia is attributed to the Fitzroy Tavern, a Pub on the corner of Charlotte Street and Windmill Street, which was the epicentre of 1940's London. The famous Tamil-British poet and founder of Poetry London Meary James Thuraiarajah Tambimuttu, better known as Tami, is told to have initiated many a



pub-crawl with some of England's literary superstars from here. These days, people still do frequent the numerous Pubs that have become one of the last true hallmarks of Fitzrovia – needless to say, the crowd has changed dramatically in recent years.

Since moving the gallery to Fitzrovia earlier this January, we have witnessed the opening of several new galleries, most recently the Margaret Street Gallery, a space dedicated to contemporary photography, run by Deborah Goldman. Opening on the same day as us, Carroll/Fletcher's first exhibition at their beautifully designed gallery in Eastcastle Street featured works by von Bartha gallery artists John Wood and Paul Harrison. Just a couple of doors down from Carroll/Fletcher the omnipresent

an art destination. Her often-challenging shows very seldom disappoint.

Just a street further is Paradise Row, a gallery with strong links to Basel and a varied program featured within a cool, well-lit space. In contrast Rosenfeld Porchini, again a beautifully designed gem of a space, bridges Newman and Rathbone Street, the suite of openly interlinking rooms reflecting the Italian influence of its owners. Only a stone throw to the north you find property developers Derwent Group's exhibition space, which currently hosts a series of exhibitions curated by London based von Bartha gallery artist Andrew Bick.

Only a couple of blocks further north, Mummery + Schnelle gallery in Great Titchfield Street, run by former artist and curator Andrew Mummery, has been one of the first to call Fitzrovia their home. In the past decade Andrew has been putting on some of the best exhibitions on contemporary painting in the UK and the gallery is highly regarded amongst artists as well as art-critics.

I could go on and on but by now you can tell the area is densely packed with contemporary art spaces. Recently we all joined up to form the new "Fitzrovia Lates", a late opening evening which takes place every last Thursday of the month. See www.fitzroviaates.co.uk for further details. The website is also a great place to prepare your visit and to explore the galleries in the area.

To any discerning art-visitor to London, Fitzrovia has to be at the top of the list as it has now established itself as the leading gallery district. Numerous pop-up spaces and the constantly growing number of galleries in the area add to the exciting and vibrant nature of the neighbourhood. Now recognised as a gallery area, this centre is a welcome addition to the London art world, which sits comfortably alongside the desperately trendy East End on the one hand and the high-end galleries of Mayfair on the other. I hope you come and visit us soon. Needles to say – our galleries are a great starting point for your next pub-crawl.

Niklas von Bartha is a gallery director and father of two children based in London. He and his wife Daniela run Bartha Contemporary Ltd., based in 25 Margaret Street in Fitzrovia.

TEXT: NIKLAS VON BARTHA

FITZROVIA, WO AUF ERDEN LIEGT FITZROVIA?

DAS LONDONER QUARTIER FITZROVIA HAT SICH ZUM VERITABLEN HOTSPOT DER EINHEIMISCHEN KUNSTSZENE GEMAUSERT.

Nun, im Herzen von London – eingebettet im Nordwesten des Oxford Circus hat sich das einstige Daheim von Virginia Woolf, George Bernard Shaw, John Constable und George Orwell zum geheimen Kraftzentrum der Kunstszene und der Bohème gemausert. Im Schatten des eleganten Mayfair, des angesagten Soho mit seinem Liberty Department Store und der aufkeimenden Clubszene, dem kleinbürgerlichen Marylebone im Westen sowie Bloomsbury im Osten liegt Fitzrovia – grösstenteils übersehen und bis vor kurzem einer der letzten verbliebenden Stadtteile, wo Akademiker, Künstler und Familien der Arbeiterklasse im Zentrum dieser boomenden Metropolis Tür an Tür gelebt haben.

Nach der Bekleidungsindustrie und den zahlreichen Werbe- und Medienagenturen, die diesen Ort in den letzten zwei Jahrzehnten zu ihrem Wirkungsfeld in London erklärten, ist es der kürzliche Zustrom von zeitgenössischen Kunstgalerien, der diese Gegend im Moment transformiert. Es ist wohl kein Zufall, dass dies mit der Entwicklung von einigen der ambitioniertesten Projekte im Bereich Liegenschaften und Stadterneuerung einhergeht, welche ausschliesslich von den mächtigsten, privat finanzierten Immobilienmogulen der Stadt angetrieben werden.

Aber werfen wir zuerst einen Blick in die Vergangenheit, um die aktuelle Anziehungskraft dieses Stadtteils besser verstehen zu können. Wegen seiner zentralen Lage und seines unaufdringlichen Erscheinungsbilds hat dieses Viertel eine breite Spanne von Charakteren aufgenommen, von denen etliche die Stadt viel stärker beeinflusst und geformt haben, als man vielleicht glauben würde.

Der berühmte Tippgeber für Pferderennen, Prince Monolulu, betrieb von hier aus sein Geschäft, das bekannt war für den bequemen Gewinn von Pferdewetten bei einer Quote von 6 zu 100. Die Anekdoten, die um Prince Monolulu kreisen, sind an weitere, ähnlich schillernde Persönlichkeiten eines früheren Londons angeknüpft. Einige ragen heraus; einer der faszinierendsten unter ihnen war der Okkultist und Bergsteiger Aleister Crowley, der Gründer der religiösen Philosophie Thelema. Crowley, alias Das grosse Bist 666, animierte seine Anhänger, wissenschaftliche Methoden anzuwenden, um Menschen zu studieren, glaubte aber, dass man die Resultate nicht für bare Münze nehmen



THE COCK TAVERN PUB, THE PERFECT PLACE FOR A CHEAP DRINK AT THE CORNER OF MARGARET STREET AND GREAT PORTLAND STREET

sollte. Genau genommen sollten diese Resultate zugunsten einer mystischeren Doktrin ausser Acht gelassen werden. Diese fragwürdige Ansicht findet heute viele Anhänger, die sich als Nordamerikanische Evangelikale tarnen.

Wahrscheinlich widerspiegelte das kommunistische London Mitte des 19. Jahrhunderts das eher der Arbeiterklasse zugewandte Wesen der Stadt. Karl Marx soll die meiste Zeit in den Arbeiterclubs verbracht haben, die damals überall in diesem Stadtteil zu finden waren.

Aus heutiger Sicht relevanter ist wohl, dass Fitzrovia der wahre Geburtsort der Londoner Musik der Nachkriegszeit sein dürfte, denn sowohl Bob Dylan als auch Jimmy Hendrix haben hier ihr Londoner Debut gegeben. Übrigens spielte Hendrix im damaligen Speakeasy, das auf der gegenüberliegenden Strassenseite unseres neuen Galerieraums an der Margaret Street 25 lag. Pink Floyd wurde nur gerade einen Steinwurf entfernt in der Maple Street gegründet.

Aber wo trafen sich diese Leute? Was verband diese grossen Bohemien? Sie lebten in Fitzrovia oder kamen hierher, um zu trinken! Das erklärt wahrscheinlich, warum Fitzrovia eine überraschend hohe Dichte an öffentlichen Schankhäusern hat, von denen viele seit dem Viktorianischen Zeitalter recht unverändert geblieben sind. Deshalb ist es keine grosse Überraschung, dass der Name Fitzrovia der Fitzroy Tavern zugeordnet wird; einem Pub an der Ecke Charlotte Street und Windmill Street, das in den 1940ern als Epizentrum Londons galt. Meary James Thuraiarajah Tambimuttu, besser bekannt als Tami, der berühmte tamilisch-britische Dichter und Gründer von Poetry London, soll von hier aus einige Kneipentouren mit Englands literarischen Superstars gestartet haben. Heutzutage frequentieren nach wie vor viele Leute die zahlreichen Pubs, die zu einem wahren Markenzeichen von Fitzrovia geworden sind – natürlich hat sich das Publikum in den letzten Jahren dramatisch verändert.

Seit dem Umzug der Galerie Anfang Januar sind wir Zeuge von Eröffnungen mehrerer neuer Galerien geworden. Die letzte davon ist die Margaret Street Gallery, die sich der zeitgenössischen Fotografie widmet und von Deborah Goldman geleitet wird. Carroll/Fletcher haben am gleichen Tag wie wir ihre erste Ausstellung in ihrer wunderschön gestalteten Galerie in der Eastcastle Street realisiert, in der Werke von John Wood und Paul Harrison, zwei Künstlern der von Bartha Galerie, gezeigt wurden. Wenige Wochen später eröffnete nur einige Türen neben Carroll/Fletcher die omniprésente Haunch of Venison ihren zweiten Ausstellungsraum in London. In derselben Strasse sind auch Räume von Modern Art, der Londoner Ausstellungsraum von Regina Gallery aus Moskau, Scream und Art First angesiedelt.



ALISON JACQUES GALLERY, 16–18 BERNERS STREET

Innerhalb einer Minute erreicht man sowohl von der Eastcastle Street als auch von der Margaret Street her die aussergewöhnliche Alison Jacques Gallery. Aussergewöhnlich ist nicht nur das Design der Galerie, sondern in erster Linie das Ausstellungsprogramm: Alison Jacques hat eine zentrale Rolle dabei gespielt, diesem Viertel den Status einer Kunstdestination zu verpassen. Ihre oft herausfordernden Shows enttäuschen nur sehr selten.

Lediglich eine Strasse entfernt befindet sich Paradise Row, eine Galerie mit starken Verbindungen nach Basel und einem variantenreichen Programm in einem kühlen, gut ausgeleuchteten Raum. Im Kontrast dazu verbindet Rosenfeld Porchini, ein weiteres wunderschön gestaltetes Galerienjuwel, Newman und Rathbone Street, wobei die Folge von miteinander verbundenen Räumen den Italienischen Einfluss der Besitzer zum Ausdruck bringt. Nur ein paar Schritte weiter nördlich stösst man auf den Ausstellungsraum der Derwent Group, eines Projektentwicklers. Hier kuratiert der in London ansässige Andrew Bick, ebenfalls ein Künstler der von Bartha Galerie, gerade eine Serie von Ausstellungen.

Nur ein paar Querstrassen weiter nördlich, in der Great Titchfield Street, findet man die Mummery + Schnelle Galerie des ehemaligen Künstlers und Kuratoren Andrew Mummery. Diese Galerie war die erste, die Fitzrovia zu ihrem Zuhause erklärte. Im letzten Jahrzehnt hat Andrew einige der besten Ausstellungen zeitgenössischer Malerei in Grossbritannien realisiert. Die Galerie geniesst hohes Ansehen bei Künstlern und Kunstkritikern.

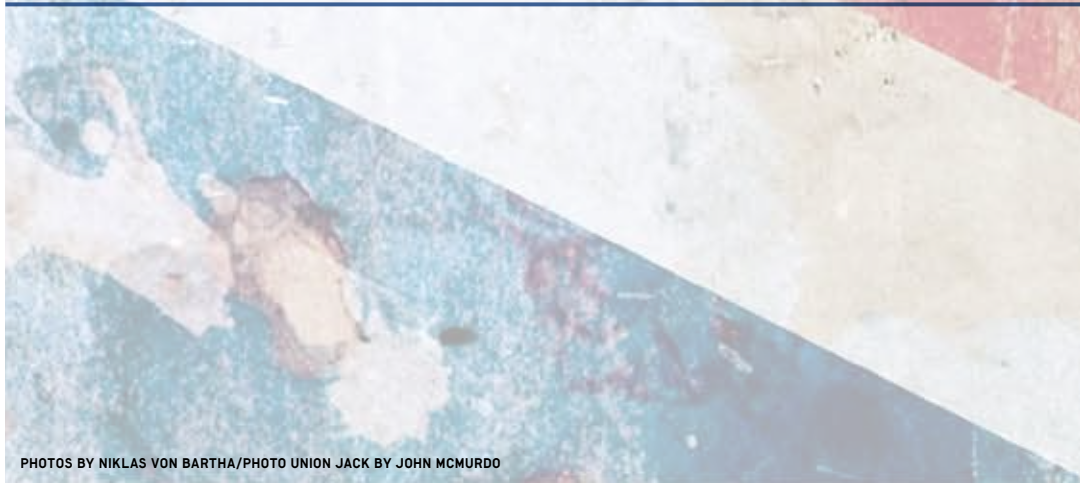
Ich könnte noch viel mehr erzählen, aber inzwischen ist sicher klar geworden, dass dieser Stadtteil mit einer hohen Dichte an zeitgenössischen Kunsträumen aufwartet. Kürzlich haben wir uns für die «Fitzrovia Lates» zusammengefunden, ein Abend mit längeren Öffnungszeiten, der an jedem letzten Donnerstag des Monats stattfindet. Auf www.fitzrovia.lates.co.uk findet man genauere Angaben. Die Website ist auch ein guter Ausgangspunkt, um eine Reise zu planen und die Galerien des Viertels zu erkunden.

Für jeden anspruchsvollen Kunstbesucher ist Fitzrovia während eines Aufenthalts in London ein absolutes Muss, da sich dieses Viertel als der führende Galeriedistrikt etabliert hat. Zahlreiche Pop-up-Räume und die beständig wachsende Zahl an Galerien tragen zur aufregenden und schwingenden Atmosphäre bei. Fitzrovia, das nun als Galeriemviertel anerkannt ist, verkörpert eine willkommene Erweiterung der Londoner Kunstwelt, die bequem entlang des krampfhaft trendigen East Ends auf der einen und den Highend-Galerien von Mayfair auf der anderen Seite hockt. Ich hoffe, du kommst bald auf Besuch! Natürlich sind unsere Galerien ein grossartiger Ausgangspunkt für deine nächste Kneipentour.



MUMMERY + SCHNELLE GALLERY, 83 GREAT TITCHFIELD STREET

Niklas von Bartha ist der Direktor der Galerie, Vater zweier Kinder und lebt in London. Er und seine Frau Daniela leiten Bartha Contemporary Ltd. mit Sitz an der 25 Margaret Street in Fitzrovia.



PHOTOS BY NIKLAS VON BARTHA/PHOTO UNION JACK BY JOHN MCMURDO

TEXT: DAVID ISELIN

«KUNST IST MEIN (ÜBER-) LEBEN»

WENN SICH HINTER DEM BEGRIFF «PRIVATBESITZ» EINE WUNDERKAMMER ÖFFNET.

Kunsthaus Zürich. Mittagszeit. Besuch der Ausstellung «Deftig Barock». Die Kuratorin Bice Curiger mischt wild neue und alte Kunst, die pralles, barockes Leben vermittelt. Werke aus der eigenen Sammlung, daneben viele wunderbare Leihgaben. Aus dem Prado in Madrid. Dem Städel Museum in Frankfurt. Der National Gallery in London. Neben den Museen private Sammler. Faustino Bocchis Burlesken als Beispiel oder Monsü Desiderios zusammenstürzende Sakralbauten. Privatbesitz. Nicht weiter deklariert. Man nimmt es zur Kenntnis. Und vergisst es. Normalerweise. Wäre man nicht dort gewesen, wo der Bocchi und der Desiderio und andere zuhause sind. Wo die private Sammlerin auf sie wartet, wie auf ihre eigenen Kinder. Wo sie vermisst werden von Arcimboldo, Böcklin, Breughel dem Älteren, Dali, Magritte, Ernst. Wo sie alle zusammen ein Ensemble bilden. Wo sie dicht nebeneinander hängen. Sich beinahe küssen. Wie Liebespärchen, die sich möglichst nah sein wollen. Kein Quadratmeter Wand mehr frei ist. Die Wände so voll sind, dass ein Grossteil des Möglichen gar nicht hängt. Und das Ganze ironisch gebrochen wird mit Amuletten, sakralen Renaissanceschmuck und Kleinodien. Hätte man nicht Tage vor dem Kunsthausbesuch eine Begegnung gehabt mit jener Sammlerin. Eine Begegnung zwischen Barock und Rock'n Roll. Man würde «Privatbesitz» schlicht überlesen.

Tage vorher. Man sass in einem Lokal, Name unwichtig, etwas erhöht, man hatte den Überblick. Ein junger Mann köstigt Wein. Er ist sich unsicher. Ist er nun gut oder nicht? Der junge Mann weiss es nicht. Aber die Dame schräg gegenüber weiss es. Sie muss den Wein nicht einmal versuchen. Sie weiss es. Sie sieht es dem Wein an. Er ist schlecht. Die nächste Flasche kommt. Wieder zögert der junge Mann. Die Dame weiss es: wieder schlecht. Noch einmal von vorne. Der junge Mann gibt auf. Die Dame übernimmt. Eine Szene wie aus Louis de Funès Film «L'aile ou la cuisse» (Brust oder Keule), in dem Coluche den tapsigen Sohn de Funès spielt, der für seinen Vater, der vorübergehend seine Geschmacksnerven verloren hat, in einem Wettbewerb Wein testen soll – und versagt. Funès genügt ein Blick aufs Glas. Wie jener Dame. Sie lächelt den jungen Coluche an. Sie fragt die weniger hübsche Kollegin der hübscheren Kellnerin, woher die hübsche komme. Sie fragt nicht für sich. Sie fragt für einen anderen jungen Mann. Nicht der mit dem Wein. Ein anderer. «Ist ihre Kollegin aus Schweden?», fragte die Dame. «Nein, aus Luzern.» «Die wäre doch was für Dich gewesen», ruft die Dame dem jungen Mann zu, «aber Luzern, ne».

Stunden vorher. Vor den Tagen vorher. Man sass bequem. Man trank Champagner. Man lauschte jener Dame, die im Zimmer auf und ab ging. «Im Gehen kann ich besser sprechen», sagte sie – und ging auf und ab. Von ihrer Wunderkammer solle sie erzählen, forderten die Champagnertrinker sie auf. «Zu Füssli's Cauchemar», bei dem ein Pferdekopf, einem Voyeur gleich, hinter dem Vorhang hervorkommt, «kann ich eine lustige Geschichte erzählen.», meinte sie, «wie zu allen Bildern hier im Raum eigentlich.» «Unbedingt», riefen die Sofasitzer: «Wie war das mit dem Füssli?» «Der Füssli», fing sie an, «die Engländer meinen ja, er sei ein ihriger, der Fuseli, wie sie ihn nennen.» Als Einleitung. «Also der Füssli hier, der hing vor vielen Jahren in Zürich bei einer Frau Maag». So fing die Geschichte an. «Wir wollten ihn kaufen, doch Frau Maag wollte nicht verkaufen.» Da hätte die Geschichte beinahe geendet. Doch Füssli's Cauchemar tauchte Ende der 1980er Jahre unvermittelt in einem Katalog auf, ein Herr Tonicelli aus Turin wollte ihn verkaufen. Neuer Verkäufer, neues Glück. «Wir sprachen mit Tonicelli, doch der erzählte was von einem Angebot des Getty Museums in Malibu. Sehr gut sei das. Schwups, rief ich da an, ich kannte John Walsh, damaliger Direktor des Getty Museums. Der wusste nichts von einem ihm angebotenen Füssli. Also, ich wieder in Kontakt mit Tonicelli, dieses Mal mit einem Preis klar unter seinen Forderungen und mit dem Hinweis auf das nicht existierende Angebot. Und er verkaufte.» Das Bild lagerte in einem Freeport in Chiasso und musste dann wieder in die Schweiz eingeführt werden, obwohl es wohl nie ausserhalb war. Das Teufelchen im Cauchemar, das auf der Brust der lasziv hingestreckten Frau hockt, scheint die lange Reise zur Sammlerin gut überstanden zu haben.

Während sich die Sofa-Fraktion noch dem Teufelchen widmete, schlich unbemerkt Lissi, der Sammlerin Hündin, herein. Quittiert wurde dies mit einem strengen «Usse!», dem Lissi widerwillig, aber brav Folge leistete. Praktisch gleichzeitig mit dem «Usse» kam die Aufforderung, man solle ihr doch Calders Mobile Stabile geben, zu der sie auch eine hübsche Geschichte hätte.

«Beide Enkel Calders waren ja da», begann die Sammlerin aufs Neue. «Und die bestätigen mir, was für ein besonderes Stück das sei». Sie zerlegt den Calder so, wie wir als Kinder Lego auseinandergerissen hatten: mit Liebe, aber nicht zimperlich. «Seht ihr das?», fragte sie die angesichts des Zupackens etwas verwirrte Champagnerrunde. «Die Nieten sind nicht abgeschliffen wie bei anderen Werken Calders». «Und dieser ist erst noch vierfarbig und er wurde auch nie restauriert». «Eine Seltenheit».

Jedes der Stücke, das in diesem barocken Wunderkabinett hängt oder steht, ist eine Seltenheit. Und zu jedem gäbe es eine Geschichte zu erzählen. Eine von Sammellust, Sammelwut und von Liebe. Eine vom Leben mit der Kunst. Eine vom Überleben mit, für und dank der Kunst.

David Iselin ist Ökonom und freier Autor. Er lebt in Basel.

Deftig Barock

KUNSTHAUS ZÜRICH
01.06.–02.09.2012

DEFTIG BAROCK. VON CATTELAN BIS ZURBARÁN
MANIFESTE DES PREKÄR VITALEN

TEXT: DAVID ISELIN

“ART IS MY LIFE, MY SURVIVAL”

WHEN THE TERM “PRIVATE PROPERTY” OPENS UP A CHAMBER OF WONDERS.



JACOB ISAACSWANENBURGH, THE JAWS OF LEVIATHAN, CIRCA 1600, OIL ON CANVAS, 100 × 150 CM

PHOTO BY URS SIEGENTHALER/RETO KLNK

Kunsthaus Zürich: lunch time. Visit to the exhibition “Riotous Baroque”. Curator Bice Curiger mixes new and wild art with old art that conveys stout baroque life. Works from its own collection are alongside many magnificent works on loan from the Prado in Madrid; the Städel Museum in Frankfurt; the National Gallery in London; and also from private collectors. Faustino Bocchi's burlesques, for example, or Monsü Desiderio's collapsing sacred buildings. Private Property: not declared further. Normally, it is registered and forgotten. If one had not been to where Bocchi and Desiderio and others are at home; where the private collector waits for them, as if waiting for her own children and where they are missed by Arcimboldo, Böcklin, Breughel the elder, Dali, Magritte, and Ernst – where they build an ensemble altogether; hanging side by side. They almost kiss one another; like lovers who want to be as close as possible. On the wall, there is not one vacant square metre; the walls are so full that a large number of what could be hung is not. And the whole thing is broken, ironically, with amulets, sacred Renaissance jewellery and treasures. If one had not met with that collector a few days before visiting the Kunsthaus, an encounter between Baroque and Rock'n Roll, one would simply skip over “private collection”.

Days before, one sits in a tavern, the name of which is unimportant, somewhat elevated and with a view. A young man samples wine. He is unsure of himself. Is it good or not? The young man does not know. But the woman sitting diagonally across from him knows. She does not even need to try the wine. She knows. She can tell from the way it looks. It is bad. The next bottle arrives. Again, the young man hesitates. The woman knows: it is bad again. Once again from the beginning; the young man gives up and the woman takes over. A scene, like out of Louis de Funès's film “L'aile ou la cuisse” (wing or thigh), in which Coluche plays the clumsy son of de Funès, who must taste wine for his father in a competition because the latter has temporarily lost his taste buds, and fails. For Funès, a glance towards the glass is sufficient. Just like for the woman. She smiles at the young Coluche. She asks a less attractive colleague of the prettier waitress where the beautiful one comes from. She is not asking for herself. She is asking for another young man. Not the one with the wine – for another man. “Is your colleague from Sweden?” the woman asks. “No, she is from Lucerne”. “She would have been someone for you,” the woman exclaims to the young man. “But from Lucerne – nah”.

Hours in advance: before the days before, one sat comfortably. One drank champagne, listening to the woman walking up and down. “I can talk better when walking” she says and walks to and fro. The champagne-drinkers prompt her to talk about her chamber of wonders. She said, “I can tell you a funny story about Füssli's Cauchemar, in which a horse's head peeps out from behind a curtain, voyeur-like. Actually, just like I can about all the paintings in this room”. “Absolutely”, the people seated on the sofas cried out. “What was that about Füssli?” “Füssli”, she began her introduction, “the English think Fuseli, as they call him, is one of theirs. So many years ago, Füssli, as he is known here, was hanging in Zurich at a certain Mrs.Maag's.” So the story began. “We wanted to buy the painting but Mrs Maag did not want to sell”. The story nearly ended there. But Füssli's Cauchemar suddenly appeared in a catalogue at the end of the 1980s. A certain Mr Tonicelli from Turin was selling it. New vendor; new luck: “we spoke with Tonicelli, but he told us about an offer from the Getty Museum in Malibu. That was very good; for presto, I called John Walsh, former director of the Getty Museum, whom I knew. He knew nothing of an offer for a Füssli. Thus, I contacted Tonicelli once again, this time with a price well below his asking price, referring to his non-existent offer. And he sold it”. The painting was being stored in a free-port in Chiasso and had to be reintroduced to Switzerland even though it had never been outside. The little devil in Cauchemar, sitting on the torso of the lasciviously prostrate woman seems to have survived the long journey to the collector well.

Lissi, the collector's dog, crept into the room unnoticed while the sofa group were spending time on the little devil. This was met with a stern “out” – a command, which Lissi begrudgingly but obediently followed. Practically at the same time as she cried “out”, came the request to give her Calder's Mobile Stabile about which she also had a handsome story.



GERMAN MASTER, 18TH CENT. VANITAS, OIL ON COPPER PLATE, 21 × 17 CM

PHOTO BY HINZ, ALLSCHWIL

“Both of Calder's grandsons were here”, she began again. “And they confirmed that it is a special piece.” She analysed the Calder pieces just as we had taken Lego apart as children, with love but not squeamishly. “Do you see that?” she asked in the face of the gripping and somewhat confusing round of champagne. “The rivets are not ground down like in Calder's other works”. “It also has four colours and it has never been restored: a rarity”.

Every piece that hangs or stands in the baroque chamber of wonders is a rarity. And there is a story to be told for every one of them: one of collector's desire, acquisitiveness and love; one of living with art; one of surviving with, for and thanks to art.

David Iselin is an economist and freelance author. He lives in Basel.

TEXT: ROSE BOUTHILLIER

LISTENING TO THE WITTY, RAUCOUS, DABBLING OF TORONTO'S ART SCENE

TORONTO'S ART SCENE IS DIVERSIFIED AND VERY CONFUSING – AND ITS ACTIVITIES ARE BEST CARRIED OUT IN SILENCE.



CHRISTIAN BOLTANSKI, *LES BOUGIES (CANDLES)*, 1987, TWELVE COPPER FIGURINES, EACH ON A TIN SHELF WITH A WAX CANDLE, 31.4 X 31.1 X 4.1 CM EACH

PHOTO BY ROBERT KEZIERE

As Canada's largest city, Toronto has a fair bit of flash. Culture is touted as an economic generator (Richard Florida, author of «The Rise of the Creative Class», teaches at the University of Toronto). The Art Gallery of Ontario (AGO) and the Royal Ontario Museum mount blockbuster exhibitions in new buildings designed by Frank Gehry and Daniel Libeskind, respectively. The city's signature all-night art event «Scotiabank Nuit Blanche», an epic, sprawling spectacle, is branded by one of Canada's biggest financial institutions.

And yet all this isn't *Toronto*, which reveals itself more slowly. The city's art community is extremely diverse, at times incoherent, and does most of its best work quietly and out of the way. There are layers and niches as opposed to identifiable «schools» or clear front-runners. Artists build the scene from scratch and it grew through social networks, as opposed to being formulated by institutions or the academia. In the 70s and 80s, groups hungry for discourse, exhibition space, and options established a re-

tive practices that weren't being shown elsewhere. Art Metropole, founded by the artists' group General Idea, promotes conceptually based art, and stocks artist books and multiples published in any media. It's one of the best places in Toronto to spend an afternoon browsing, and you could walk away with limited edition wine glasses by Lawrence Weiner, or a necklace featuring a metal 'grill' cast from the teeth of electroclash artist Peaches.

The collective spirit that formed the artist-run landscape continues to play an important role in Toronto. The annual summer residency Don Blanche, a direct antidote to the aforementioned corporate spectacle, sees many of the city's artists retreat to rural lands just north of the city. There, they camp, collaborate, and experiment, and present their projects in a public celebration on the final week-end. The Feminist Art Gallery (FAG), started in the backyard of artists Deirdre Logue and Allyson Mitchell, acts as a space for discussions, activism, events, and exhibitions; last year they

momentum is the White House Studio Project, founded by emerging artists Xenia Benivolski, Jon McCurley, and Christy Kunitzky. Situated in Toronto's quaint and ramshackle Kensington Market (where you can find a lot of fresh vegetables and cheap sunglasses) it occupies a 2600 square foot former Kung-Fu school. Studios for a shifting array of 26 artists are built around exhibition and event space, and it's filled with a manic, industrious energy. In a city with the highest cost of living in Canada, the White House carves out much needed, affordable space, and has become a locus for hard-working, talented young artists who like to party. Just down the street (and through an alley way and an impossible to find door) is Double Double Land, another multi-use space and performance venue that hosts artists in residence and late night dance-offs.

Members of the White House also design the tickets for Trampoline Hall, a favorite monthly Toronto event conceived by writer Sheila Heti. It's regularly sold-out and features other writers, artists, or friends thereof, speaking on topics unrelated to their job or studies. Each month's speakers, and set designer, are selected by a «curator», and past subjects have included decisiveness, bicycle law reform, the multiverse, and the art of sneaking into movies. This sort of witty, raucous dabbling is characteristic of the type of creatives Toronto crafts, where the art critic who is DJing the opening for this event just released a new novel.

Such entrepreneurial spirit extends into the commercial world as well. Artists Hugh Scott-Douglas, Aleksander Hardashnakov, and Tara Downs, Tomorrow, started one of Toronto's newest galleries, earlier this year. Tomorrow's mission is to bring international art to Toronto, filling a void in the city's robust, but primarily Canadian, market. They're contributing a dose of wry, material conceptualism, and supporting it with Yesterday, an affiliate publication house, that produces small run books, lectures, and screenings. Scott-Douglas and Hardashnakov are both represented by Clint Roenisch, a gallery with an aesthetic you could describe as «backwoods Byzantine.» Other artists on the roster, such as Jason De Haan, Dorian FitzGerald and Jennifer Murphy blend nature and culture into lush, meticulous works; it usually feels like there's some kind of alchemy involved. On the whole, Toronto's commercial scene is vibrant and varied. Galleries with senior dealers, such as Susan Hobbs, Diaz Contemporary

and Jessica Bradley Art + Projects, support mid-career Canadian artists while showcasing emerging talents in tidy, well curated shows. Younger galleries such as Narwhal Projects, Board of Directors, and Erin Stump Projects inject a sense of humour and wonder. Gems and anomalies are sprinkled throughout the city. Some of the most engaging work at the colossal AGO is shown in the «Young Gallery», a small, easily passed over room tucked alongside the Gallery's restaurant, that show-cases local artists. There's immediacy to the work, which always feels focused and new. On your way to meet a friend for a drink you might bike past Convenience, a window gallery for experimental projects that engages with architecture and the urban realm, or the Toronto Sculpture Garden, a public park that specializes in giving artists their first outdoor commission. Artist Josh Thorpe, who has shown at both of these venues in recent years, muses «I think Toronto's best activities take place most often on a small scale, that is, outside of institutions, in the dark, under stones...



JOSH THORPE AND DAVID COURT, *ON CONVENIENCE*, 2009, VINYL TEXT INSTALLATION, CONVENIENCE GALLERY

PHOTO: COURTESY OF THE ARTISTS

Usually with a drink and a smoke. Sometimes on piggyback.²

Much more serious, but still fairly in the dark, is The Ydessa Hendeles Art Foundation, a private museum run by Canada's most powerful collector-curator. Hendeles specializes in the type of affecting and eclectic curating rarely seen at institutions; the last exhibition, *Strait Jacket*, included Christian Boltanski, Marcel Dzama, Jenny Holzer, Barbara Kruger, Robert Gober and Pipilotti Rist, alongside an-

history of new media, artist-run culture, and collectives runs deep and shapes the contemporary landscape. That being said, what will better help define Toronto's art scene is no longer asking this of itself; it's a city that suffers from looking at the other guy a little too longly.³ While glancing around and taking account are undoubtedly worthwhile activities, it is the ease of starting and doing that make Toronto an exciting place for contemporary art.

¹ Email correspondence with the author, June 18, 2012

² Email correspondence with the author, June 17, 2012

³ R.M. Vaughan, «Generation V», *Toronto Life*, v. 41, issue 9, pp. 33–37

⁴ Sholem Krishtalka, «Toronto Curating Itself: An Unhistory», *Canadian Art Online*, June 14, 2012

⁵ Email correspondence with the author, June 11, 2012

TEXT: ROSE BOUTHILLIER

DEM GEISTREICHEN, LÄRMIGEN EXPERIMENTIEREN VON TORONTOS KUNSTSZENE ZUHÖREN

TORONTOS KUNSTSZENE IST ABWECHSLUNGSREICH UND GANZ SCHÖN VERWIRREND – UND SIE VERRICHTET IHRE ARBEIT AM BESTEN IM STILLEN.



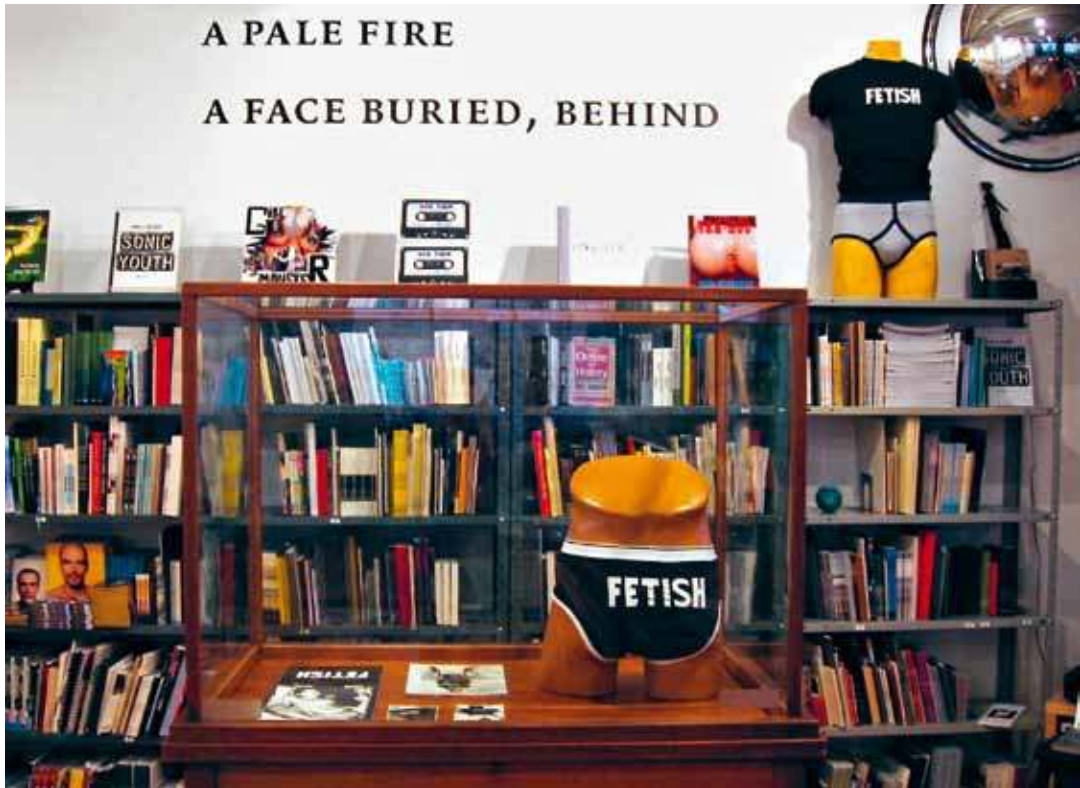
HAZEL MEYER WITH PROPS FROM FILM PRESENTATION AND PERFORMANCE *LEZ DO DEMOCRACY*, AT THE FEMINIST ART GALLERY, IN COLLABORATION WITH LOGAN MACDONALD

PHOTO: COURTESY OF THE ARTIST

Als grösste Stadt Kanadas ist Toronto ganz schön protzig. Kultur wird als ökonomischer Generator angepriesen (Richard Florida, der Autor von «The Rise of the Creative Class», zu deutsch «Der Aufstieg der kreativen Klasse», lehrt an der University of Toronto). Die Art Gallery of Ontario (AGO) und das Royal Ontario Museum inszenieren Blockbuster-Ausstellungen in neuen, von Frank Gehry und Daniel Libeskind entworfenen Gebäuden. Aushängeschild der Stadt ist die «Scotiabank Nuit Blanche», ein episches, ausladendes Kunstspektakel, das die ganze Nacht dauert und nach einem der grössten Finanzinstitute Kanadas benannt ist.

Aber all das ist nicht *Toronto* – die Stadt offenbart sich einem viel langsamer. Die lokale Kunstgemeinde ist äusserst vielfältig, manchmal auch zusammenhanglos, und sie verrichtet ihre beste Arbeit im Stillen, abseits des Rummels. Hier stösst man auf Schichten und Nischen statt auf identifizierbare «Schulen» oder klare Spitzenreiter. Künstler haben die Szene aus dem Nichts aufgebaut; sie ist durch soziale Netzwerke gewachsen und nicht von Institutionen oder der akademischen Welt formuliert worden. In den 1970ern und 1980ern eröffneten Gruppen, die hungrig waren auf Diskurs, Ausstellungsräume und Möglichkeiten, eine beachtenswerte Zahl an von Künstlern betriebenen Zentren. Obwohl diese Zentren über die Jahre bürokratisch geworden sind, wurden ihre Gründungsmandate fortgesetzt und sie bieten weiterhin Unterstützung für kritische Praktiken, die nur über knappe Ressourcen verfügen. A Space Gallery konzentriert sich auf politisch und sozial engagierte Kunst. Interaccess ist auf neue Medien spezialisiert und hat bereits in den 1980er Jahren Prä-Internet-Tools wie das Telidon-System und Matrix in die Hände von Kunstschaffenden gelegt. Der Toronto Photographers Workshop (TPW) wurde gegründet, um die mangelnde Anerkennung wettzumachen, die der Fotografie als Kunstform in Kanada entgegengebracht wird. Mercer Union und YYZ wurden beide ins Leben gerufen, um alternative Praktiken zu unterstützen, die sonst nirgends gezeigt würden. Art Metropole, gegründet von der Künstlergruppe General Idea, fördert konzeptuelle Kunst und bietet Kunstbücher und in verschiedenen Medien herausgegebene Multiple feil. Dies ist einer der besten Orte in Toronto, um einen Nachmittag lang zu stöbern, und vielleicht geht man dann mit Weingläsern von Lawrence Weiner aus limitierter Auflage oder einer Halskette mit einem metallenen Abguss des Frontzahnaufsatzes der Electroclash-Künstlerin Peaches nach Hause.

Der Gemeinschaftsgeist, der in der von Künstlern gestalteten Landschaft entstanden ist, spielt weiterhin eine tragende Rolle in Toronto. Die jährliche Sommerresidenz Don Blanche, ein direktes Gegenstück zum oben genannten Corporate-Event, animiert viele Künstler, sich in ländliche Gebiete im Norden der Stadt zurückzuziehen. Dort campieren sie, arbeiten zusammen, experimentieren und präsentieren ihre Projekte im Rahmen einer öffentlichen Feier am letzten Wochenende. Die Feminist Art Gallery (FAG) ist im Hinterhof der Künstlerinnen Deirdre Logue und Allyson Mitchell ent-



THE SHOP AT ART METROPOLE

PHOTO: COURTESY OF ART METROPOLE

standen und stellt Raum für Diskussionen, Aktivismus, Events und Ausstellungen zur Verfügung. Letztes Jahr haben sich die beiden das Ko-Präsidium für The Centre for Fucking The Patriarchy mit A.L. Steiner und A.K. Burns geteilt. FAG hat eine Gruppe von sehr engagierten Künstlerinnen und Künstlern um sich geschart, darunter auch Hazel Meyer, deren interdisziplinäre Praktik Textilien und Amateurästhetik integriert und für Prozess, Provokation und Performance einsteht. «Toronto ist ein guter Ort, um zu experimentieren», sagt Meyer, «seit ich hierhergezogen bin, habe ich mich bei FAG und WARC (Women's Art & Resources Center) eingebracht, bei Ausstellungsorten also, die sowohl sozial engagierte als auch materialbasierte Praktiken unterstützen.»¹

Ein weiteres Kollektiv, das zunehmend an Schwung gewinnt, ist das White House Studio Project, das vom aufstrebenden Künstlertrio Xenia Benivolski, Jon McCurley und Christy Kunitzky gegründet wurde. Diese Initiative hat eine 250 m² grosse, ehemalige Kung-Fu Schule bezogen, die in Torontos urigem und marodem Kensington Market liegt (hier findet man auch viel frisches Gemüse und preiswerte Sonnenbrillen). Um einen Ausstellungs- und Eventkomplex sind Studios für eine sich stets verändernde Konstellation von 26 Künstlerinnen und Künstlern gruppiert. Der Ort vibriert förmlich mit manischer, produktiver Energie. In Toronto, der Stadt mit den höchsten Lebenskosten von ganz Kanada, erkämpft sich das White House dringend benötigten, erschwinglichen Raum und

Die Künstler Hugh Scott-Douglas, Aleksander Hardashnakov und Tara Downs – kurz Tomorrow – haben Anfang dieses Jahres eine der jüngsten Galerien Torontos eröffnet. Die Mission von Tomorrow ist es, internationale Kunst nach Toronto zu holen und damit eine Leerstelle im robusten, jedoch vorwiegend kanadischen Markt der Stadt zu füllen. Tomorrow steuern eine Dosis versprochenen, materiellen Konzeptualismus bei und unterstützen diese Ausrichtung zusammen mit Yesterday, einem angegliederten Verlagshaus, das kleine Buchpublikationen herausgibt und Vorlesungen und Filmvorführungen veranstaltet. Scott-Douglas und Hardashnakov werden beide von Clint Roenisch repräsentiert, einer Galerie mit einer Ästhetik, die man als «hinterwälderlich byzantinisch» beschreiben könnte. Weitere Künstler auf der Liste – etwa Jason De Haan, Dorian FitzGerald und Jennifer Murphy – lassen Natur und Kultur in satten, akribischen Werken verschmelzen; so entsteht zumeist der Eindruck, als sei eine Art Alchemie involviert. Insgesamt ist Torontos kommerzielles Zentrum pulsierend und vielseitig. Galerien mit leitenden Händlern wie Susan Hobbs, Diaz Contemporary und Jessica Bradley Art + Projects unterstützen Kanadische Künstler, die in der Mitte ihrer Karriere stehen, und zeigen die Werke aufsteigender Talente in aufgeräumten, gut kuratierten Shows. Jüngere Galerien wie Narwhal Projects, Board of Directors und Erin Stump Projects steuern den Sinn für Humor und für das Staunen bei.

Edelsteine und Besonderheiten sind über die ganze Stadt verstreut. Einige der einnehmenden Arbeiten in der kolossalen AGO werden in der «Young Gallery» gezeigt, einem kleinen, leider schnell übersehenen Raum neben dem Restaurant der Gallery. Hier werden Werke ausgestellt, die von einheimischen Künstlern stammen und die von Dringlichkeit gekennzeichnet sind – sie wirken fokussiert und frisch. Auf dem Weg zu einem Drink mit einem Freund kommt man vielleicht mit dem Fahrrad an Convenience vorbei, einer Fenstergalerie für experimentelle Projekte, die sich mit Architektur und dem urbanen Raum befassen, oder dem Toronto Sculpture Garden, einem öffentlichen Park, der darauf spezialisiert ist, Künstlern zu ihrer ersten Kommission unter freiem Himmel zu verhelfen. Der Künstler Josh Thorpe, der in den letzten Jahren an beiden Orten ausgestellt hat, sinniert: «Ich denke, dass die besten Aktionen in Toronto meistens im kleinen Massstab passieren, das heisst ausserhalb der Institutionen, im Dunkeln, unter Steinen... Normalerweise trinkend und rauchend. Manchmal auch huckepack.»²

Viel ernster, aber immer noch ziemlich im Dunkeln, präsentiert sich The Ydessa Hendeles Art Foundation, ein privates Museum, das von Kanadas mächtigster Sammlerin und Kuratorin geführt wird. Hendeles ist spezialisiert auf die bewegende und eklektische Art des Kuratierens, wie sie in Institutionen nur selten zu sehen ist; die letzte Ausstellung, *Strait Jacket*, stellte Christian Boltanski, Marcel Dzama, Jenny Holzer, Barbara Kruger, Robert Gober und Pipilotti Rist neben antiken Puppen von Punch und Judy, den Bettelarmbändern von Joan Crawford und britischen Polizeiknütteln aus dem 19. Jahrhundert zur Schau. Das Ergebnis war eine dunkle, mäandrierende Reise durch Macht und Kontrolle. Grosse, gruftartige Türen aus Metall und ein diskretes Namensschild markierten den Eingang zum hermetischen Gebäude, das nur an Samstagen von 12 bis 5 Uhr geöffnet war. Es existierte auch keine Website, die über Beginn und Ende der Ausstellungen informiert hätte.

Ebenfalls gut versteckt, aber immer eine Reise wert sind die Galerien der Universität. Geleitet von zwei Kuratoren, die zu den am meisten verehrten Kanadas zählen – Barbara Fischer von der Justina M. Barlick Gallery der University of Toronto und Philip Monk von der Art Gallery of York University (agYU) – steuern sie einige der besten Ausstellungen der Stadt bei. 2010 war die Barlick Gallery Organisatorin und Ausstellerin von *Traffic: Conceptual Art in Canada c. 1965–1980*. Diese Schau war die erste grosse Bestandsaufnahme der Entwicklung des Konzeptualismus in Kanada und eine seltene Gelegenheit, um die intellektuellen Netzwerke dieser ausgedehnten Nation zu visualisieren. Die Galerie zeigt auch regelmässig jüngere Kanadische Künstler, von denen viele dieses Erbe Rechnung tragen (wenn auch auf schillernde Weise), darunter Ron Terada, Kevin Schmidt und Kelly Mark. Dem Performativen und Sozialen zugeneigt, hat agYU sich auch vermehrt für die Produktion von Solo-Ausstellungen von in Toronto ansässigen Künstlern eingesetzt. Zu letzteren zählen beispielsweise Oliver Husain, Diane Borsato und das Kollaborativduo Fastwürms. Kürzlich hat die Galerie posthum eine Retrospektive zu Will Munro ausgerichtet, einem jungen Clubpromoter und Brückenbauer, der vor seinem Tod viel Energie in die Szene gesteckt hat (seine legendäre monatliche Party *Vazaleen* «definierte eine neue Toronto-Ästhetik», so der Kritiker R.M. Vaughan).³

Der Versuch, die Kunstszene Torontos hier zusammenzufassen, muss zugegebenermassen erratisch bleiben, ist sie doch schwierig festzumachen. Das ist zum Teil zurückzuführen auf die Tatsache, dass Narrative wie dieser hier dünn gesät sind. In einem kürzlich erschienenen Essay für *Canadian Art* über die Identität der Stadt hat der Kritiker (und Künstler und Kurator) Sholem Krishtalka erklärt, dass die Kunstszene in Toronto im Unterschied zu anderer Kanadischer Städte nur «schlecht dokumentiert, [und] kaum historisiert» sei. Er argumentiert, dass institutionelle Kuratoren «fast ausnahmslos unwillig» gewesen seien, eine kohärente Erörterung der Kunstproduktion der Stadt vorzubringen.⁴ Gefragt nach dem distinktiven Merkmal der Kunstszene Torontos meint Sky Goodden, Chefredakteurin der ARTINFO Canada: «Torontos Geschichte der neuen Medien, der von Künstlern organisierten Kultur und der Kollektive ist tief verwurzelt und formt die zeitgenössische Landschaft. Und doch: Torontos Kunstszene könnte sich besser definieren, wenn sie dies nicht mehr länger von sich verlangen würde. Toronto ist eine Stadt, die daran leidet, dass sie den anderen Typen etwas zu sehnsüchtig anschaut.»⁵ Zweifelloos ist es lohnenswert, sich umzuschauen und anderem Beachtung zu schenken, doch eigentlich ist es die Ungezügtheit des Beginns und des Tuns, die Toronto zu einem aufregenden Ort für zeitgenössische Kunst macht.

¹ Email-Korrespondenz mit der Autorin, 18. Juni 2012

² Email-Korrespondenz mit der Autorin, 17. Juni 2012

³ R.M. Vaughan, «Generation V», *Toronto Life*, v. 41, issue 9, pp. 33–37

⁴ Sholem Krishtalka, «Toronto Curating Itself: An Unhistory», *Canadian Art Online*, 14. Juni 2012

⁵ Email-Korrespondenz mit der Autorin, 11. Juni 2012

BORIS REBETEZ – ANTICHAMBRE

Für die Ausstellung *Antichambre* im Kunstraum Riehen hat Boris Rebetez im ersten und im zweiten Stock zwei Ausstellungssituationen geschaffen, die am treffendsten als Abfolge zweier Kapitel beschrieben werden können, die lose miteinander verknüpft sind.

Im obersten Stock ist eine Serie von 80 Fotografien zu sehen, die unter dem Titel *Le logis ou le secret identitaire* als Diaprojektionen bereits in Brüssel einmal gezeigt wurde. Die schwarz-weiss Fotografien dokumentieren die beiden Gartenstädte Floréal und Le Logis, die anfangs des 20. Jahrhunderts im Westen Brüssels in Watermeal-Boisfort unter der Leitung des Städteplaners Louis Van der Swaelmen und des Architekten Jean-Jules Eggericx gebaut wurden. Die Gartenstädte können als gebaute Utopien gelesen werden, die städtischen Lebensraum und ländliche Dorfkultur zusammen bringen sollten. Die Fotografien von Boris Rebetez fungieren als poetische Zeugen multipler Perspektiven. Der langsame Zerfall und die von der Realität eingeholte Utopie sind ebenso Teil der Bilder wie die anhaltende Faszination für die Ästhetik und die Funktionalität dieser gebauten Kleinwelten.

In einigen der Fotografien sind Gebäudeteile im Aussenraum zu sehen, die mit schwarzen Kacheln verkleidet sind. Dieses architektonische Detail bildet den Ausgangspunkt für Rebetez’ Rauminstallation im ersten Stock. Die Wirkungsabsicht, die sich hinter dem Ausstellungstitel (*Antichambre*) verbirgt findet in den reflektierenden, abweisenden und kalten Oberflächen der Kacheln eine direkte Entsprechung. Durch die Fensterverkleidungen wird das Tageslicht absorbiert und die Neonbeleuchtung taucht die Szenerie zusätzlich in ein artifizielles, kaltes Licht. Die künstlerische Intervention negiert die Funktion des Raumes als Aufenthaltsort und macht daraus einen transitorischen Bereich in dem alles darauf angelegt ist, weiter- und wegzuleiten. Der erste Stock fungiert damit als Übergang oder Einleitung zu den Diaprojektionen im zweiten Stock, in denen sich in einigen der Fotografien die Kacheln wiederfinden – nicht mehr als physisch präsent und prägende Architekturelemente, sondern als vage Erinnerung und dunkle Resonanzräume.

For the exhibition *Antichambre* in the Kunstraum Riehen, Boris Rebetez created two exhibition situations on the first and second floors that can be most accurately described as a sequence of two chapters loosely linked with one another.

On the upper floor, a series of 80 photographs can be seen. They have already been shown as slide

projections once before in Brussels under the title *Le logis ou le secret identitaire*. The black and white photographs document the two garden cities, Floréal and Le Logis, built in Watermeal-Boisfort in western Brussels at the beginning of the 20th Century, under the direction of city planner Louis Van der Swaelmen and architect Jean-Jules Eggericx. The garden cities can be read as utopias, erected to bring together urban living space and rural village culture. Boris Rebetez’s photographs bear poetic witness to the multiple perspectives. The slow decay and the utopia, caught up with reality, are equally a part of the pictures as is the continuing fascination for aesthetics and functionality of the constructed microcosms.

In some of the photographs, parts of buildings, covered with black tiles, can be seen on the exterior. This architectural detail is the starting point for Rebetez’s room installation on the first floor. The intentional impact, lurking behind the exhibition title (*Antichambre*) finds direct analogy in the reflecting, repellent and cold surfaces of

the tiles. Daylight is absorbed through the window-casings and the fluorescent lighting additionally bathes the setting into an artificial and cold light. The artistic intervention negates the function of the room as a reception area, turning it into a transitory area, in which everything is designed to remit and deflect. The first floor thus serves as a transition or introduction to the slide projections on the second floor, in some of which the tiles can be found again in the photographs – no longer as physically present and formative architectural elements, but as vague recollections and dark resonance rooms.



BORIS REBETEZ, ANTICHAMBRE, 2012. INSTALLATION VIEW KUNSTRAUM RIEHEN

PHOTO BY JEANNETTE MEHR

IMPRESSUM
REDAKTION: MARGARETA VON BARTHA | **ÜBERSETZUNGEN:** KATHARINA HUTTER DOSHI/SIBYLLE BLÄSI | **LEKTORAT:** ANJA-ELENA BRANDIS | **KONZEPT/GESTALTUNG:** HARTMANNSCHWEIZER.CH | **LITHOGRAFIE:** BILDPUNKT AG | **DRUCK:** B & K OFFSETDRUCK GMBH | **PAPIER:** CYCLUS, 70GM2 | **NÄCHSTE AUSGABE NR. 04/2012:** NOVEMBER 2012 | **EDITORS:** MARGARETA VON BARTHA | **TRANSLATIONS:** KATHARINA HUTTER DOSHI/SIBYLLE BLÄSI | **EDITORIAL OFFICE:** ANJA-ELENA BRANDIS | **CONCEPT/DESIGN:** HARTMANNSCHWEIZER.CH | **LITHOGRAPHY:** BILDPUNKT AG | **PRINT:** B & K OFFSETDRUCK GMBH | **PAPER:** CYCLUS, 70GM2 | **NEXT EDITION NR. 04/2012:** NOVEMBER 2012

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**