

private is closed is open public

public is open private is closed
from a painting
by Bob and Roberta Smith, 2012

Camille Graeser
Permutation, 1968
Acryl auf Leinwand / Acrylic on canvas
108 x 108 cm

Editorial — Wie kommt man auf die Idee, sich ein Pseudonym zuzulegen? Patrick Brill hat sich bereits zu Beginn seiner Karriere dafür entschieden. Man kennt ihn deshalb eher als BOB AND ROBERTA SMITH. Bob ist ein sehr grosszügiger, sozial engagierter und witziger Mensch. Mit grossem Einsatz greift er Unrecht in der Gesellschaft und selbstverliebte Politiker an. Bereits vor rund 15 Jahren kaufte ich Werke von ihm und ich freue mich nun besonders auf seine erste Ausstellung bei uns in der Galerie.

Eine völlig andere Wahrnehmung bietet die zweite grosse Ausstellung mit Camille Graeser. Als wichtiges (Gründungs-)Mitglied der «Zürcher Konkreten» hat er ein Lebenswerk von äusserster Stringenz und Schönheit geschaffen. Eine vergleichbare Auswahl von wichtigen Werken Graesers wird es wohl so bald nicht mehr geben. Als besondere Sensation kann das drei Meter lange Aluminium-Relief von 1956/1957 gelten, das zum ersten Mal überhaupt ausgestellt wird. Zu diesem Anlass publizieren wir ausserdem einen ausführlichen Katalog. Ergänzend wirft die junge Kunsthistorikerin Gioia dal Molin einen Blick auf Graesers Werk und seine Biographie in Zusammenhang mit der Schweizer Kulturförderung von damals.

Bevor wir uns in das Abenteuer namens ART Basel stürzen, bauen wir eine sehr installative Skulpturenausstellung mit Bernar Venet auf. Für den Report soll eine neue Reihe persönliche Einblicke in das Schaffen der Künstler und Künstlerinnen in unserem Programm geben. Christian Andersson macht den Anfang und beantwortet drei Fragen zu seiner Arbeit und seinen Ideen.

Weiter wurden wir für die Ausstellung «Spielobjekte – die Kunst der Möglichkeiten» im Frühjahrsprogramm des Museum Jean Tinguely nach Leihgaben von Arden Quin und Gerhard von Graevenitz gefragt. Ich fand es reizvoll von Dr. Frederik Schikowski, dem Kurator der Ausstellung selbst, über die Ausstellung etwas zu hören.

• Margareta von Bartha

Editorial — How does one get the idea of adopting a pseudonym? Patrick Brill decided to do so already at the beginning of his career. Thus he is better known as BOB AND ROBERTA SMITH. Bob is a very generous and witty person who is socially aware and ready to get involved. He goes to considerable lengths to attack social injustices and self-regarding politicians. Already around 15 years ago I bought some of his works and now look forward immensely to his first exhibition in our gallery.

The second big exhibition featuring Camille Graeser will offer yet a completely different perception. As one of the founders and an important member of the “Zürcher Konkreten” he has created a lifetime oeuvre of eminent stringency and beauty. It is unlikely that another comparable selection of Graeser’s important works will be shown again. As a particular sensation the three meter long aluminium relief of 1956/57 will be exhibited for the first time ever. In honour of this occasion we will be publishing a detailed catalogue. In addition, the young art historian Gioia dal Molin will look from today’s perspective at Graeser’s work and his influence on Zurich’s art scene then and now.

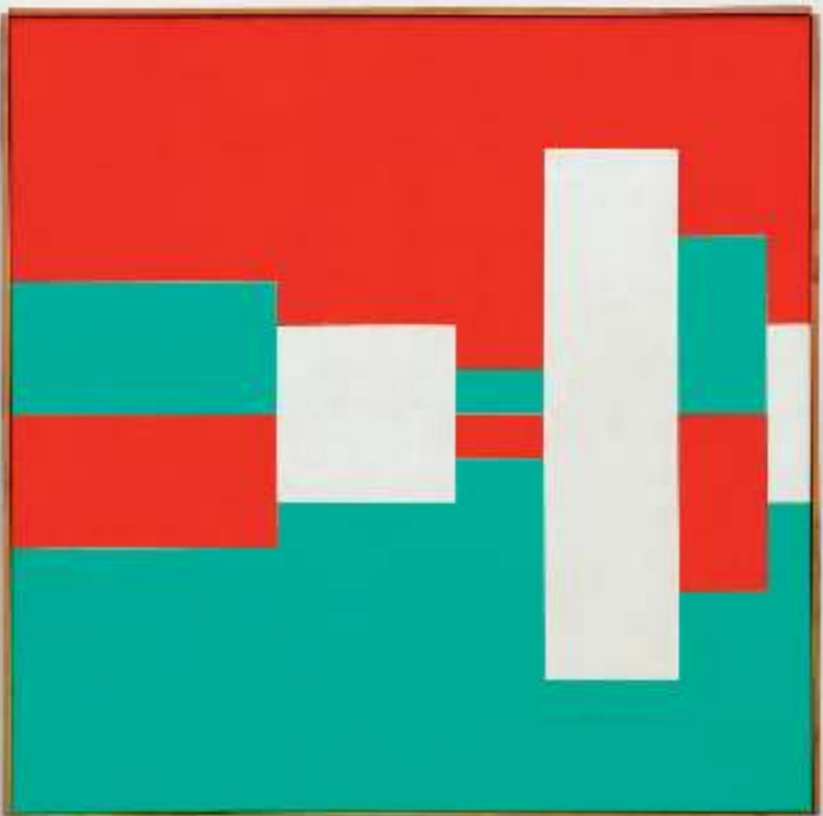
Before we fling ourselves into the adventure called ART Basel, we will set up a sculpture exhibition with Bernar Venet that consists largely of installations. A new series in the Report intends to give personal insights into the creative work of the artists in our programme. Christian Andersson will start the series off by answering three questions about his work and his ideas.

Furthermore, we have been asked to loan works by Arden Quin and Gerhard von Graevenitz to the Museum Jean Tinguely for the exhibition “Play Objects – The Art of Possibilities” in the coming spring. I thought it would be of interest to hear what the curator Dr. Frederik Schikowski can tell us about the exhibition.

• Margareta von Bartha

- 2 Ausstellungen & Messen / Upcoming Shows & Art Fairs
- 3 Christian Andersson
- 3 X Y Z
- 4 Camille Graeser
- 4 «The cool rationalism of this art»
- 8 Bob and Roberta Smith
- 8 get personal and political
- 12 Bernar Venet
- 12 A Short History of Baseness
- 14 Museum Tinguely: «Spielobjekte / Play objects»
- 14 «Sähe das ein wenig anders nicht besser aus?» / «Wouldn't that look even better if it were a bit different?»
- 16 Q and A
- 16 3 Questions to Christian Andersson

N°3 / 2014



**Bob &
Roberta
Smith**
Jan 18
— Mar 15
von Bartha
Basel

**Christian
Andersson**
Feb 14
— Apr 13
von Bartha
S-chanf

TEFAF
Maastricht
Mar 14
— Mar 23
Maastricht

**Camille
Graeser**
Mar 29
— May 17
von Bartha
Basel

**Bernar
Venet**
May 22
— Jul 19
von Bartha
Basel

Art Basel
Jun 19
— Jun 22
Basel

XYZ

CHRISTIAN ANDERSSON

Self Portrait.
Living Fossile, 2013
C-print, walnut frame
96,5 x 69,5 cm

PAGE 3

CHRISTIAN ANDERSSON



Als Künstler setzt man sich verschiedene Ziele: Grossartige Kunst zu schaffen, bekannt zu werden, Erfolg zu haben, Geld zu verdienen und viele Ausstellungen zu haben. Ist man ein Künstler wie Christian Andersson, dreht sich die Welt um etwas ganz anderes: um den täglichen und unglaublich subtilen sowie fiktiven «brain fuck». Bei ihm ist eine Arbeit nicht nur eine Arbeit, eine Geschichte dazu nicht nur eine Geschichte und wer glaubt, die Werke von Christian Andersson zu verstehen, kann gleich wieder von vorne beginnen. Die Bedeutungen, versteckten Sinnzusammenhänge und Referenzen, die er in seiner Kunst behandelt, sind nahezu unendlich. Seine Ausstellung in S-chanf im Februar 2014 wird diese Welt von Andersson auf viele verschiedene Wege wieder zu einem zusammenfügen und so sollte man sich gleich genügend Zeit einplanen für den Besuch, denn so schnell entflieht man dieser Welt nicht mehr.

• Stefan von Bartha

Artists will set goals for themselves: creating grandiose art, becoming famous, being successful, earning money and having a lot of exhibitions. If one is an artist like Christian Andersson the world revolves around something completely different: namely, around the daily, unbelievably subtle and fictitious “brain fuck”. For him a work is not just a work, the story about it not just a story. Whoever believes that he completely understands the works of Christian Andersson can start all over again. The meanings, the hidden complexes of signification and the references that he deals with in his art are virtually infinite. The exhibition in S-chanf in February 2014 again re-assembles Christian Andersson’s world and its many different paths. The visitor will do well to be generous in allotting time for the exhibition — he will find it difficult to get away from this world quickly.

• Stefan von Bartha



CAMILLE GRAESER

CAMILLE GRAESER

«The cool rationalism of this art»

Zwei polar geordnete
Komplementär-Farbgruppen, 1960/61
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
120 x 32 cm

PAGE 5

Camille Graeser, die konstruktiv-konkrete Kunst und die Schweizer Kulturpolitik.

Im Frühjahr 1971 nimmt Camille Graeser an der Ausstellung «The Swiss Avant Garde» in New York teil. Von der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia mitfinanziert, ist die Präsentation als «repräsentative Ausstellung neuerer Schweizer Kunst»¹ konzipiert. Unter den 43 gezeigten Positionen ist die konstruktiv-konkrete Richtung gut vertreten. Neben Arbeiten von Graeser können die Besucherinnen und Besucher auch Werke von Verena Loewensberg, Max Bill, Richard Paul Lohse oder Fritz Glarner bestaunen. Im Ausstellungskatalog verknüpft der Schweizer Kunstkritiker und Kurator Willy Rotzler die konstruktiv-konkrete künstlerische Praxis mit vermeintlich typisch schweizerischen Eigenschaften:

“The cool rationalism of this art, the exact study of problems of form and color, combined with the requisite perfection of execution, all appeal to the Swiss propensity for precision which expresses itself elsewhere in the highly developed watch industry and the field of precision mechanics. Concrete Art also has its affinities with the somewhat Calvinistic mentality of people that regards both passionate emotional outbursts and daring flights of the fancy with the same hesitancy.”²

Im Kontext der Ausstellung werden die Bildkompositionen des 79-jährigen Graesers nicht nur der künstlerischen Vorhut der Schweiz zugerechnet sondern fungieren auch als Ausdruck eines staatspolitischen Selbstverständnis, das die Schweiz als moderne, technisch versierte und zukunftsorientierte Nation zeichnet, die ebenso wie die konstruktiv-konkreten Formen auf Mass und Ordnung fusst. Dies war jedoch nicht immer so. Die beschriebenen kulturpolitischen Einschreibungen sind Ausdruck einer nationalstaatlichen Erfindung, die in der Schweizer Nachkriegszeit verwurzelt ist.

Als der 1892 in Carouge geborene und in Stuttgart aufgewachsene Graeser 1933 aus dem nationalsozialistischen Deutschland in die Schweiz flüchtet, findet der ausgebildete Innenarchitekt, Produktegestalter und passionierte Maler kaum Aufträge. Im Bereich des modernen Möbelentwurfes ist der Markt klein und die Konkurrenz gross. Zudem macht sich in der Schweiz zu Ende des Jahrzehnts eine reaktionäre kulturpolitische Haltung breit, die sich unter dem Diktum der Geistigen Landesverteidigung im nachgebauten «Schweizerdörfli» oder in Hans Brandenbergers Skulptur des wehrhaften Soldaten an der Landesausstellung von 1939 verdichtet. Den konstruktiv-konkret arbeitenden Künstlerinnen und Künstlern weht ein rauer Wind entgegen. Die von der «Gesellschaft Schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten» dominierte Eidgenössische Kunstkommission berücksichtigt nicht nur bei den Beschickungen der Biennalen oder den Eidgenössischen Kunststipendien sondern auch bei der, in Zeiten der wirtschaftlichen Krise

Camille Graeser, Constructive Concrete Art and Swiss Cultural Policy

In the spring of 1971 Camille Graeser participates in the exhibition *The Swiss Avant Garde* in New York. In part financed by the Swiss cultural foundation Pro Helvetia, it is conceptualized as a “representative exhibition of recent Swiss Art”¹. Among the 43 works being shown constructive-concrete works are well represented. Besides works by Graeser visitors can also admire works by Verena Loewensberg, Max Bill, Richard Paul Lohse and Fritz Glarner. In the exhibition catalogue the Swiss art critic and curator Willy Rotzler makes a connection between the constructive-concrete artistic approach and purportedly typically Swiss character traits:

“The cool rationalism of this art, the exact study of problems of form and color, combined with the requisite perfection of execution, all appeal to the Swiss propensity for precision which expresses itself elsewhere in the highly developed watch industry and the field of precision mechanics. Concrete Art also has its affinities with the somewhat Calvinistic mentality of people that regards both passionate emotional outbursts and daring flights of the fancy with the same hesitancy.”²

In the context of this exhibition the compositions created by the 79-year-old Graeser are not only classed with the artistic avant-garde of Switzerland

but also serve as an expression of a national identity that depicts Switzerland as a modern, technically well-versed and forward-looking country that is based –like constructive-concrete forms – on measure and order. This was, however, not always the case. The described attributes are an expression of cultural policies, a national invention rooted in post-war Switzerland.

When the architect, designer and dedicated painter Graeser, born in 1892 in Carouge and raised in Stuttgart, flees from Nazi-Germany to Switzerland, he receives hardly any commissions or orders. In the field of modern furniture design the market is very small and the competition huge. In addition, a reactionary cultural policy develops toward the end of the decade. It manifests itself under the heading ‘mental defence of the country’ in the idealised re-creation of a ‘Schweizerdörfli’, a small Swiss village, and Hans Brandenberger’s sculpture of the soldier on guard at the National Exhibition in 1939. These are not favourable times for artists working in constructive-concrete terms. The Art Commission of the Swiss Confederation, which is dominated by the Society of Swiss Artists, Sculptors and Architects, favours artists who are working figuratively, not only in its selections for the biennials or the competitions for Swiss art grants but also in giving commissions at a time of economic crisis. The homogenous character of official Swiss art marginal-

relevanten Vergabe von Aufträgen mit Vorliebe die figurativ arbeitenden Kunstschaffenden. Die Homogenität der offiziellen Schweizer Kunst forciert die Marginalisierung der konstruktiv-konkret aber auch der surrealistisch oder kubistisch ausgerichteten Künstlerinnen und Künstler. Zugleich bedingt dieses Klima der Ausschliessung aber auch die Etablierung alternativer Netzwerke und Distributionsstrukturen. Im April 1937 gründet der Zürcher Künstler Leo Leuppi die Künstlergruppe «Allianz», der auch Graeser beiträgt. Ziel der Vereinigung ist es, für die modernen künstlerischen Tendenzen eine Öffentlichkeit zu schaffen und die Vorherrschaft der figurativen Kunst zu brechen. An der 1938 in der Kunsthalle Basel präsentierten Ausstellung «Neue Kunst in der Schweiz» sind 28 Mitglieder der Allianz vertreten. Graeser zeigt neben einer in Öl gemalten «Komposition» von 1937 auch ein hölzernes Relief. Im Katalog fordert Leuppi die «gebührende Berücksichtigung» der Allianz «bei den massgebenden Behörden», bei der Besetzung von Jurys und «bei öffentlichen Arbeiten entsprechend ihrer Bedeutung und im Einklang mit dem Schaffen unserer modernen Zeit»³. 1940 publiziert die Künstlergruppe den *Almanach neue Kunst in der Schweiz*. In diesem findet Leuppi deutliche Worte für den Vorwurf, die Kunst der Allianz sei «un-schweizerisch». Zugleich bekräftigt er aber in seiner Argumentation die Vorstellung einer, durch die Grenzen des Nationalstaates determinierten Kunst: «Unsere Arbeiten zeigen eine eigenwillige Form, die nicht ausgewechselt werden kann. Sie ist von Schweizern gemacht und deshalb schweizerisch.»⁴ Leuppi, der sein Atelier an der Mühlebachstrasse im Zürcher Seefeldquartier hat und Graeser, der in unmittelbarer Nähe wohnt, begegnen sich in dieser Zeit beinahe täglich. 1943 entdeckt Graeser auf einem seiner Spaziergänge Bilder von Hans Egger im Schaufenster einer ehemaligen Metzgerei an der Seefeldstrasse. Graeser und der Künstler, der unter dem Namen Hansegger malt, kommen ins Gespräch. Die Idee einer Kunstgalerie entsteht. Im Oktober desselben Jahres findet die erste Ausstellung in der *Galerie des Eaux-Vives* statt, neben Graeser zeigen unter anderem Leuppi und Serge Brignoni ihre Arbeiten. Selbst organisierte Ausstellungsmöglichkeiten, das zwischen 1944 und 1945 publizierte Bulletin «abstrakt + konkret», aber auch die Schau der *Allianz* 1947 im Kunsthaus Zürich generieren für Graeser und seine Kolleginnen und Kollegen eine Art der Gegenöffentlichkeit und erste Verkaufsmöglichkeiten. Von den Akteuren der offiziellen Kulturpolitik werden sie aber weiterhin übersehen.

Dies ändert sich jedoch in den 1950er Jahren. Die Stärkung der nationalen Identität durch die Propagierung vermeintlich typisch schweizerischer Werte erlebt als reaktivierte Geistige Landesverteidigung im Kalten Krieg eine Wiedergeburt. In künstlerischer Hinsicht manifestiert sich jedoch ein Bruch. Wirkte die angeblich volksnahe, figurative Kunst bis zum Kriegsende als Bollwerk gegen den Faschismus, ist die von ihr gern transportierte Bildwelt eines Bauern- und

Hirtenvolkes nun ungeeignet für neue staatspolitische Sendungen. Dafür bedient sich die offizielle Schweizer Kulturpolitik der einst verfeimten Avantgarde. Früher mit anti-kapitalistischem und sozialistischem Gedankengut verknüpft, mutiert die konstruktiv-konkrete Kunst in der Koexistenz von wirtschaftlichem Wachstum und Fortschrittsglauben einerseits und der antikommunistischen Igelmentalität der Nachkriegsjahre andererseits zum Ausdruck einer liberalen und kapitalistischen Gesellschaftsordnung. Nur zu gut passen die von Graeser 1944 im Bulletin der *Galerie des Eaux-Vives* formulierten Gedanken zu dieser neuentworfenen nationalen Identität. «Konkret heisst eine neue, klare Bildwelt gestalten. [...] Konkret heisst Reinheit, Gesetz und Ordnung.»⁵ Die Indienstnahme der logisch-rationalen Formensprache manifestiert sich in der kulturpolitischen Anerkennung von Graesers Schaffen. 1958 entsendet die EKK neben Leuppi oder Bill auch Graeser an die Biennale Venedig, 1969 vertritt er die Schweiz an der brasilianischen Biennale in São Paulo, 1975 schliesslich wird der Künstler mit dem prestigeträchtigen Kunstpreis der Stadt Zürich bedacht. Ohne nun die Kraft von Graesers künstlerischem Schaffen in Frage zu stellen, verweisen diese Ausführungen auf zwei Dinge. Erstens ist die Kollektivität von Künstlergruppen und ihr Anspruch ein Gegenentwurf zum herrschenden Kunstbegriff zu entwerfen, konstitutiv für künstlerische Äusserungen. Zweitens sind die Strukturen der öffentlichen Kunstförderung, die kulturpolitischen Deutungsinstanzen und die staatspolitischen Einschreibungen im Kampf um die Sichtbarkeit im künstlerischen Feld nicht zu unterschätzen. Von beiden Aspekten zeugt Camille Graesers Erfolg.

- 1 Rotzler, Willy, Schweizer Kunst in New York, in: Kunst-Bulletin, April 1971, S. 3.
- 2 Rotzler, Willy. New Art from Switzerland. In: Ders. (ed). The Swiss Avant Garde. Zürich 1971. S. 10.
- 3 Leuppi, Leo, «allianz» – vereinigung moderner schweizer künstler, in: Neue Kunst in der Schweiz, Ausst. Kat., Kunsthalle Basel, Basel 1938, S. 6, Kleinschreibung im Original.
- 4 Leuppi, Vorwort, in: Allianz (Hg), Almanach neuer Kunst in der Schweiz, Zürich 1940, S. 3.
- 5 abstrakt+konkret, Bulletin der Galerie des Eaux Vives, Nr. 1, (1944), ohne Paginierung, zit. Koella, Rudolf (Hg.), Camille Graeser, Zürich 1992, S. 7.

• Gioia Dal Molin

Gioia Dal Molin ist Kunstwissenschaftlerin und Historikerin. Gegenwärtig schreibt sie an ihrer Dissertation über die Förderung der bildenden Kunst in der Schweiz zwischen 1950 und 1980. Daneben ist sie Mitinitiantin der Zürcher Ausstellungs- und Gesprächsplattform Le Foyer.

Konstruierte Acht, 1943
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
65 x 65 cm

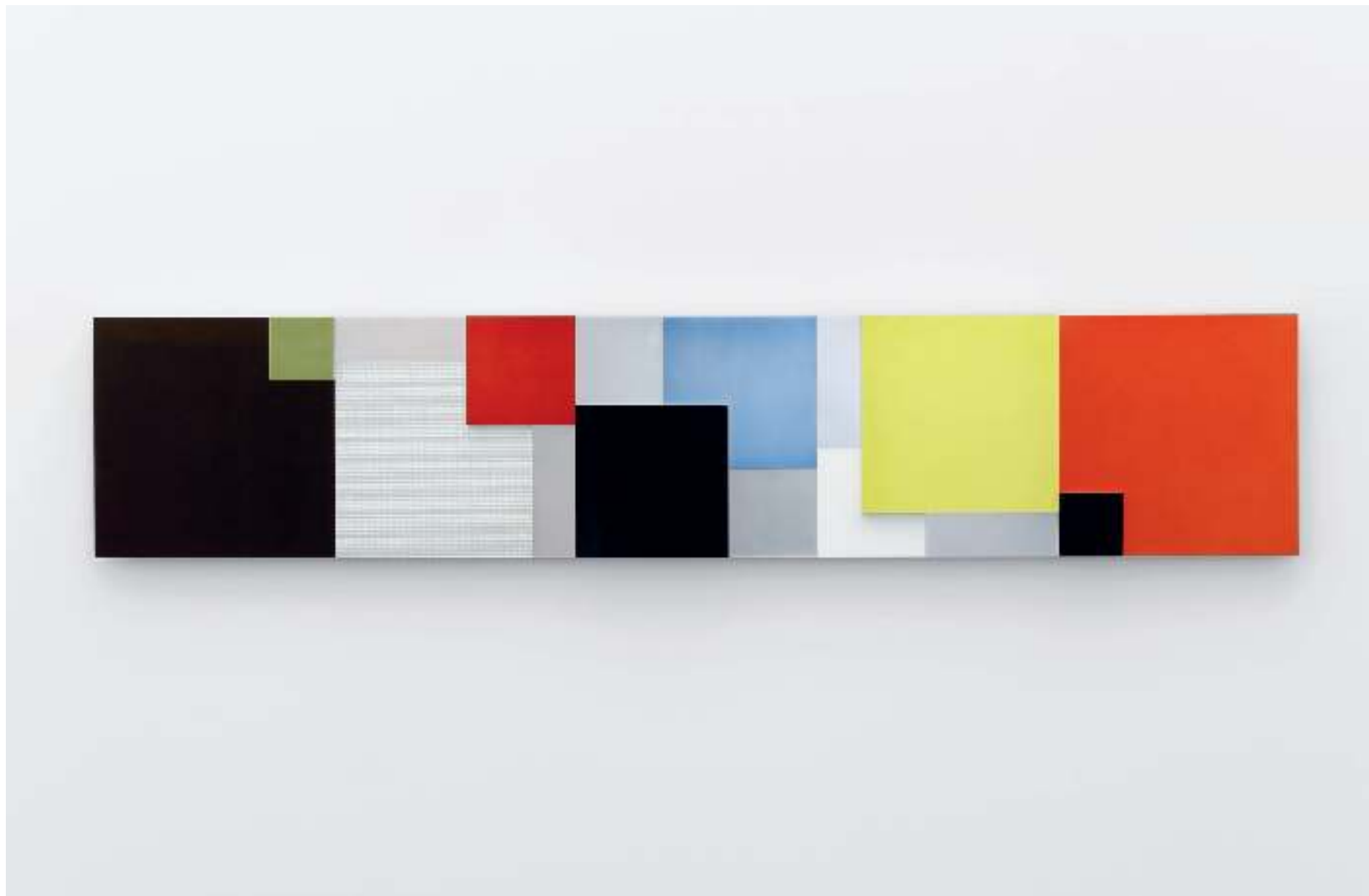


ises artists with a constructive-concrete orientation as well as those who have affinity to surrealism or cubism. At the same time this climate of exclusion encourages the establishment of alternative networks and structures of distribution. In April 1937 the Zurich artist Leo Leuppi founds a group of artists called *Allianz*, which also Graeser joins. The goal of the group is to reach a general public for modern art tendencies and to fight against the predominance of figurative art. Twenty-eight members of the *Allianz* are able to participate in the 1938 exhibition «New Art in Switzerland» in the Kunsthalle Basle. Besides the *Komposition*, painted in oil in 1937, Graeser also presents a wooden relief. In the accompanying catalogue of the exhibition Leuppi calls for “appropriate consideration” of the *Allianz* by the “decisive cultural authorities and agencies” in manning the juries and “in public works according to their importance and in concordance with the creative work of our modern times”³.

In 1940 the *Allianz* publishes the “*Almanach neue Kunst in der Schweiz*”. In it Leuppi is very articulate in refuting the accusation that the art of the group be ‘un-Swiss’. At the same time, however, he affirms in his argumentation the idea of an art that is determined by the borders of a national state: “Our works manifest a specific form that cannot be interchanged. They have been created by Swiss artists and they are therefore Swiss in char-

acter.”⁴ Leuppi, whose atelier is on Mühleberg-Street in the Zurich Seefeld-Quarter, and Graeser, who lives nearby, see each other practically on a daily basis. On one of his walks in 1943 Graeser discovers paintings by Hans Egger in the window of a former butcher’s shop on Seefeld-Street. Graeser and Egger, who paints under the pseudonym Hansegger, get to know one another. The idea of an art gallery comes into being. In October of the same year the first exhibition in the *Galerie des Eaux-Vives* opens; besides Graeser, Leuppi, Serge Briignoni and others show their works. By organizing themselves to find possibilities for exhibiting, publishing the bulletin “abstrakt + konkret” between 1944 and 1945, but also with the exhibition of the *Allianz* in 1947 in the Kunsthaus Zurich, Graeser and his colleagues manage to generate a kind of counter-public and first opportunities for sales. Nevertheless, they continue to be overlooked by the protagonists of official cultural policy.

This changes, however, in the fifties. The strengthening of a national identity by propagating purportedly typical Swiss values is re-activated as a mental defence of the country during the Cold War. But in the realm of art there is a break with the past. Until the end of the war figurative art was considered as being in touch with the people and had functioned as a stronghold against fascism. Now the patriotic picture of a country of farmers and



Ohne Titel, 1956/57
 Farbig eloxierte Aluminiumfolien auf Novopanplatten /
 Colour anodized aluminium foil on Novopan board
 60x300 cm

Detail von / from:
 Ohne Titel, 1956/57

PAGE 7

herdsmen that it had transported appears inappropriate for new political and cultural messages. Now the official Swiss cultural policy turns to the once rejected avant-garde. Had constructive-concrete art previously been identified with anti-capitalist, socialist thinking it now mutates. It becomes the expression of a liberal and capitalist social order in a time when economic growth and belief in progress on the one hand and entrenched post-war anti-communism on the other co-exist. The new national identity is already appropriately expressed in the thoughts Graeser formulates in 1944 in the bulletin of the *Galerie des Eaux-Vives*: "Concrete means creating a new, clear pictorial world. [...] Concrete means purity, rules, order."⁵ Official cultural policy increasingly recognizes Graeser's work and its use of a logical-rational design vocabulary, implementing it for its purposes. In 1958 the EKK (Confederate Culture Commission) sends Graeser as well as Leuppi and Bill to the Biennial in Venice. In 1969 he represents Switzerland at the Brazilian Biennial in São Paulo, 1975 he receives the prestigious Art Prize of the City of Zurich. It does not put into question the power of Graeser's work if one detects other factors that are significant. First, the collectivity of artist groups and their demand for a counter-project to an existing approach to art is essential for artistic expression. Secondly, the influence of the structures of public promotion of the arts, the defining

authority of those in charge of cultural policy, and national-political motives in the struggle for visibility in the artistic field should not be underestimated. Both aspects can be seen in Graeser's success.

- 1 Rotzler, Willy, *Schweizer Kunst in New York*, in: *Kunst-Bulletin*, April 1971, p. 3.
- 2 Rotzler, Willy, *New Art from Switzerland*. In: Ders. (ed.) *The Swiss Avant Garde*. Zürich 1971. p. 10.
- 3 Leuppi, Leo, "allianz" – vereinigung moderner schweizer künstler, in: *Neue Kunst in der Schweiz*, Exhibition Catalogue, Kunsthalle Basel, Basel 1938, p. 6, lower case in the original.
- 4 Leuppi, Introduction in: *Allianz* (ed.), *Almanach neuer Kunst in der Schweiz*, Zürich 1940, p. 3.
- 5 *abstrakt + konkret*, Bulletin of the *Galerie des Eaux Vives*, Nr. 1, (1944), no paging, quoted in: Koella, Rudolf (ed.), *Camille Graeser*, Zürich 1992, p. 7.

• Gioia Dal Molin

Gioia Dal Molin is an art scientist and historian, at present doing her PhD on the funding and promotion of fine arts. At present she is working on a dissertation on the funding and promotion of fine arts in Switzerland between 1950 and 1980. Aside from this, she is one of the initiators of *Le Foyer*, a Zurich platform for exhibitions and art discussions.



WHEN ANDY WAR
SLATOR IN MOSC
NSLITTED A SPEE
SOME OF YOU TH
DNEVER MAKE IT
BUT YOU CAN FU

HOL WAS A TRAN

OW HE ONCE TRA

CH BY STALIN AS

UGHT WE WOUL

YOU WERE RIGHT

CK OFF ANYWAY

get personal and political

Do you want to make abstract art? Are you ok? Bob and Roberta Smith's work uses British politics, 9/11, his cat, girlfriend, family, state education, pop music, art world characters and corruption.

"I Said That's A Disaster", is an account of Bob and Roberta's first museum show in the USA, where, consumed with excitement, he hears from the curator that the party, and maybe show, is cancelled. Not hearing the news of 9/11, he declares, that's a disaster! The sign ends "turn on the TV Bob".

Political questions, happenings, vegetables, people and his band, The Ken Ardley Playboys, all make Art that is a living sign. Irony may abound but signs are not divorced from but returned to meaning and jokes and stories give the unconscious and memory a place in public life.

At the age of eight all things bringing about a fairer society appealed to me, says Bob, *the National Health Service, schools, libraries, the transport network. Even sewers excited me.*

Wood timber, hand painted slogans and stories invert the 1950's commodity style they borrow, to incite thinking, not buying. "Creativity is Freedom", "Orthodoxy is Death" or "Make Art Not War", a satire on Guernica and Picasso, recalls Jenny Holzer's truisms while "Grow Your Own Ideas At Royal Festival Hall" (2013) London, flew flags, ques-

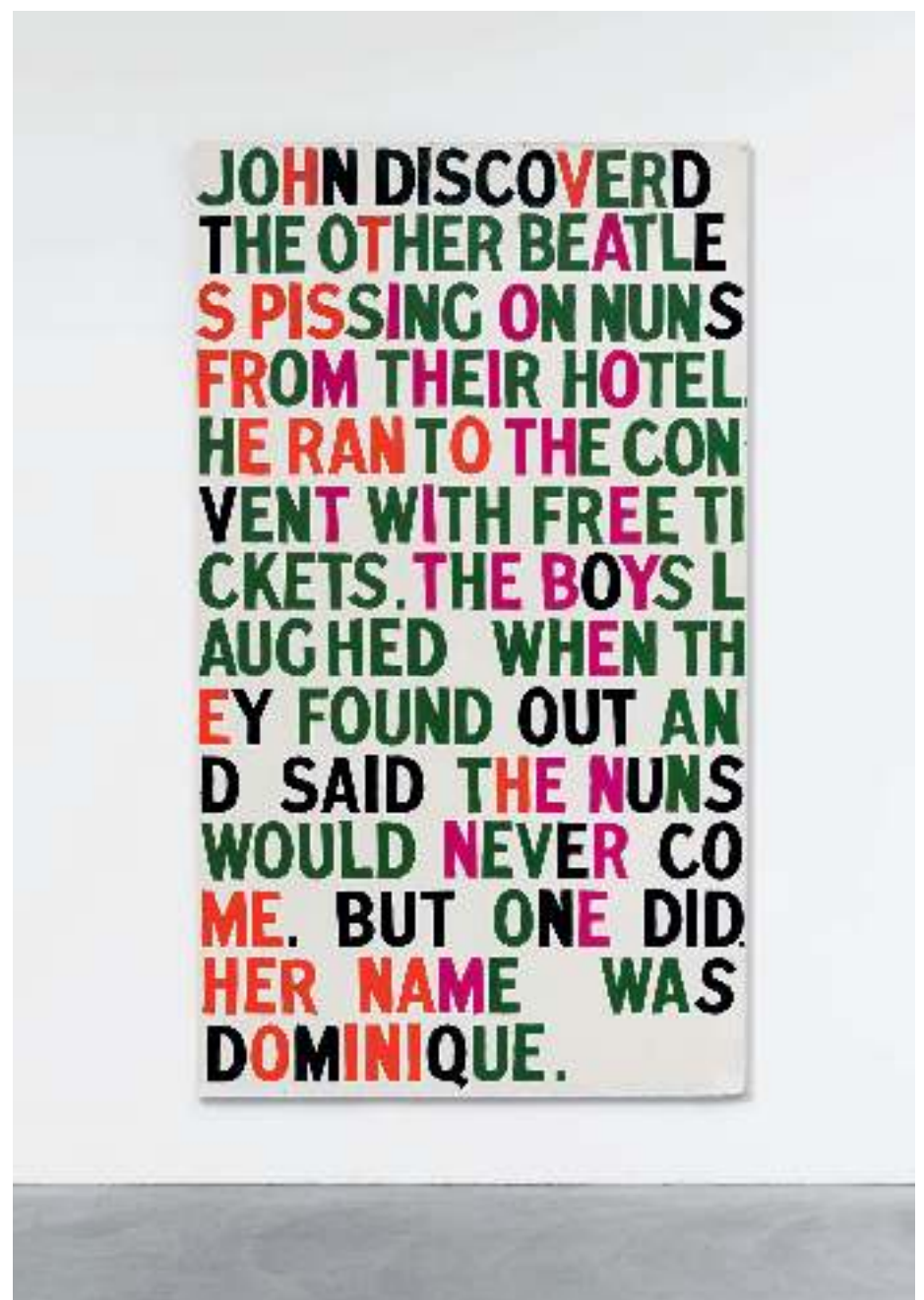
tioning states of mind on the skyline.

Bob and Roberta Smith is one artist that was two, his sister and he. Before she left being a communist and an artist, to train as a psychoanalyst.

"Personal and Political" refers to Carol Hanisch's essay of 1970, recognizing that family, the work of love and care, domestic arrangements, the shaping of sexuality, identity and subjectivity are structured around dominant relations of power and economic organization of resources. Some second wave feminists embraced Marx's theory of ideology, reworked by Althusser, Saussure and Lacan, who suggested 'the unconscious is structured like language'. This is recognized implicitly in Bob's work and he says, we need a feminist art movement now more than ever and sites being inspired by Hannah Arendt.

"A life of the mind: love, sorrow and obsession", at New Art Gallery Walsall (2010) was curated by Bob and inspired by Jacob Epstein's bust, of Esther Garman, his 15-year-old, mute, angry, illegitimate daughter, who did not know he was her father. It shows artists who, in Bob's words, "stick a sharp pair of scissors into the soft underbelly of male hegemony." Esther's Law resulted from this show and is Bob's vision of a truly proportional system of government, where every part of society is fairly represented in parliament.

"I should be in charge", Bob's book of his work over 20 years, clarifies,



John discovered the other Beatles
pissing on nuns, 1996
Farbe auf Holz / Paint on wood
212 x 123 cm

"you should be in charge". *We should be in charge. What motivates me is politics, but our politicians are ghastly. The last politician I liked was Michael Foot, the Labour leader in the 1980's. He was an intellectual. Margret Thatcher ate him for breakfast in 1984. Ever since then ... left wing politicians in Britain have been disingenuous cabbages: some like Tony Blair have been positively evil. In Britain, politics shapes culture – it should be culture defining politics. Artists, actors, theatres and writers should have policies and tell politicians what to do.*

He goes on to say: *The art world is populated by subversives and eccentrics and many of them have become great friends of mine. The art world is also an unregulated cesspit of corruption.*

But he believes he has a voice and with it a responsibility. "Art Makes Children Powerful" at Butler gallery turned a city into an art school and "The Art Party Conference Scarborough" (2013) saw colleges, unions and children become a national campaign to the secretary of state for education, Michael Gove, calling for arts and humanities to be reinstated in schools and critiquing the destruction of creativity in the national curriculum.

Artists are my gods, Bob says, *Louise Bourgeois is my favourite ... I ask Louise to look over us and keep us safe.*

Art is not easy. Easy art is not good art. Art that is too easily understood requires no journey for the viewer. Art is about the appreciation of ambiguity.

His work calls for a life of the mind in public life. We all have stories about ourselves, which need to be untangled. *I made a series of works that were some of the most pertinent stories of my life ... painted in a cursive hand on large panels. The idea was not to be confessional ... but to say all people go through grim moments and it is important to come to terms with your stories.*

Bob's work exposes the underbelly, the man on the street, the woman ignored, the angry, the mute and misunderstood. Like the child in the oppressive out of date education system, it's politics, like a heat seeking flame in the playground.

• Esther Windsor

Esther Windsor is a curator, writer and artist recently completing a PhD in Fine Art Practice at Kingston University, Ugly Beast: A critical Study of Curating Contemporary Fine Art. She has curated at 1000000 mph Project Space, London; the waiting room, Wolverhampton; ICA London; Camerawork, London; Hull Time Based Arts; The Fabian Society, resonance fm and The Photographers Gallery London

Esther Windsor ist Kuratorin, Autorin und Künstlerin und hat kürzlich ihre Dissertation in Fine Art Practice, an der Kingston University abgeschlossen. Als Kuratorin war sie u.a. für 1000000 mph Project Space, London, the waiting room, Wolverhampton, ICA London, Camerawork, London, Hull Time Based Arts, The Fabian Society, resonance fm und The Photographers Gallery London tätig.

Wollen Sie abstrakte Kunst machen?
Geht es Ihnen gut? Bob and Roberta Smith verarbeitet in seinem Werk britische Politik, 9/11, seine Katze, die Freundin, Familie, staatliche Bildung, Popmusik, Figuren aus der Kunstwelt und Korruption.

«I Said That's A Disaster» handelt von der ersten Museumsausstellung von Bob and Roberta in den USA. Von Aufregung erfüllt erfährt er vom Kurator, dass die Party und die Ausstellung abgesagt würde. Da er die Meldung über 9/11 nicht gehört hat, erklärt er, das sei ein Desaster. Die Tafel endet mit der Aufforderung: «Schalt den Fernseher ein, Bob».

Politische Fragen, Gemüse, Leute und seine Band, The Ken Ardley Playboys – sie alle schaffen Kunst, die ein lebendiges Zeichen setzt. Witze und Geschichten geben dem Unbewussten und der Erinnerung einen Platz im öffentlichen Leben.

Als ich acht Jahre alt war, fand ich an allem Gefallen, was eine fairere Gesellschaft versprach, sagt Bob, am staatlichen Gesundheitsdienst, an Schulen, Bibliotheken oder am Verkehrsnetzwerk. Sogar die Kanalisation faszinierte mich.

Bauholz, handgemalte Slogans und Geschichten stellen das zitierte Konsumdenken der 1950er auf den Kopf, um zur Reflexion statt zum Kauf anzuregen. «Creativity is Freedom», «Orthodoxy is Death» oder «Make Art Not War», eine Satire auf Guernica und Picasso, erinnert an Jenny Holzers Phrasen, während «Grow Your Own Ideas At Royal Festival Hall» (2013) London Flagge zeigt und am Horizont sichtbar werdende Geisteshaltungen in Frage stellt.

Bob and Roberta Smith ist heute ein Künstler, bestand aber einst aus deren zwei, seiner Schwester und ihm. Das war, bevor sie ihr Dasein als Kommunistin und Künstlerin aufgab, um sich zur Psychoanalytikerin weiterzubilden.

«Personal and Political» bezieht sich auf einen Essay von Carol Hanisch und die Feststellung, dass Familie, Liebes- und Pflegedienste, die Ausformung der Sexualität sowie die Identität und Subjektivität durch geltende Herrschaftsverhältnisse und die ökonomische Verteilung der Ressourcen strukturiert werden. Einige Anhängerinnen des Second Wave Feminism griffen den Ideologiebegriff von Marx auf, der von Althusser, Saussure und Lacan weiterentwickelt worden war. Lacan vertrat die Auffassung, dass «das Unbewusste wie Sprache strukturiert» sei. Diese Sichtweise wird in Bobs Werk implizit gewürdigt. Noch nie hätten wir eine feministische Kunstbewegung nötiger gehabt als heute, meint er.

«A life of the mind: love, sorrow and obsession» in der New Art Gallery Walsall (2010) wurde von Bob kuratiert. Als Inspiration diente Jacob Epsteins Büste von Esther Garman, seiner 15-jährigen, stummen, zornigen, unehelichen Tochter, die nicht wusste, dass er ihr Vater war. Die Ausstellung zeigte Künstler, die «eine scharfe Schere in den weichen Unterbauch der männlichen Hegemonie rammen». «Esther's Law» ging aus dieser Ausstellung hervor. In diesem Werk kommt Bobs Vision eines reinen Proporzsystems zum Ausdruck, in dem jedes Segment der Gesellschaft im Parlament gerecht vertreten ist.

In seinem Buch «I should be in charge», sagt Bob: Wir sollten das Sagen haben. Was mich motiviert, ist die Politik, aber unsere Politiker sind entsetzlich. Der letzte Politiker, den ich mochte, war Michael Foot, der Leader der Labour-Partei in den 1980ern. Er war ein Intellektueller. Margaret Thatcher ass ihn 1984 zum Frühstück. Seit dieser Zeit ... sind die britischen Politiker aus dem linken Flügel hinterhältige Kohlköpfe; einige, wie etwa Tony Blair, sind geradezu böse. In Grossbritannien prägt die Politik die Kultur – dabei sollte die Kultur die Politik definieren.

Er fährt fort: Die Kunstwelt wird von Subversiven und Exzentrikern bevölkert. Viele von ihnen sind

für mich grossartige Freunde geworden. Die Kunstwelt ist jedoch auch eine unregulierte Jauchegrube der Korruption.

Doch Bob ist überzeugt, eine Stimme und mit ihr Verantwortung zu haben. «Art Makes Children Powerful» in der Butler Gallery verwandelte eine Stadt in eine Kunstakademie und im Rahmen von «The Art Party Conference Scarborough» (2013) wurden Schulen, Gewerkschaften und Kinder Teil einer nationalen, an den Bildungsminister Michael Gove gerichteten Kampagne. Kunst- und Geisteswissenschaften an den Schulen sollten wieder gestärkt werden, während die Zerstörung der Kreativität im nationalen Curriculum hingegen kritisiert wurde.

Meine Götter sind die Künstler, sagt Bob, und Louise Bourgeois ist meine Lieblingskünstlerin ... Ich bitte Louise darum, uns zu beschützen und auf uns aufzupassen.

Kunst ist nicht einfach. Einfache Kunst ist keine gute Kunst. Kunst, die allzu einfach zu verstehen ist, erfordert keine Reise des Betrachters. In der Kunst geht es um die Anerkennung der Mehrdeutigkeit.

Sein Werk fordert ein Leben des Geistes im öffentlichen Raum. Wir alle kennen Geschichten über uns selbst, die entwirrt werden müssen. Ich habe eine Reihe von Werken geschaffen, welche die bedeutsamsten Geschichten meines Lebens darstellen. Es war nicht meine Absicht etwas zu beichten oder zu bekennen ... Ich wollte einfach zum Ausdruck bringen, dass alle Menschen durch düstere Zeiten gehen und dass es wichtig ist, mit den eigenen Geschichten ins Reine zu kommen.

Bobs Werk exponiert den Unterbauch, den Mann auf der Strasse, die ignorierte Frau, die Wütenden, Stummen und Missverstandenen. Wie das Kind im überholten Bildungssystem – es ist Politik; wie eine wärmesuchende Flamme auf dem Spielplatz.

• Esther Windsor

Large red she loves you text, 1997
Farbe auf Holz / Paint on wood
366 x 489 cm

Lost in the forest, 2008
Farbe auf Holz / Paint on wood
277 x 274 cm



Westliche Kunst existiert und wurde seit ihrem Anbeginn geschaffen, weil irgend- ein Homo erectus Bilder und Formen zu entwerfen begann und damit seine aufrechte Haltung in eine Ressource oder jedenfalls in die Voraussetzung für das Schaffen von Kunst verwandelte. Von Marcel Duchamp bis Francys Alys haben sich Künstler wie Carl Andre, Lydia Benglis, Robert Morris und César während des 20. Jahrhunderts auf horizontal angelegte Kunstwerke konzentriert.

Bernar Venets Werk nimmt in dieser Chronologie einen einzigartigen Platz ein. Schon sehr früh bediente er sich des Falls und des Fallenlassens, der Fliesseigen- schaften flüssiger Materialien und der Horizontalität, um die Umrisse eines nicht- narrativen Universums zu skizzieren. Er verzichtet dabei auf ein Vokabular des eigenen Ausdrucks und auf jegliche Gefühlsbetontheit. Sein Bestreben gilt einer Heuristik der Nicht-Komposition. Venets erster visueller Schock rührte von einer objektiven Beobachtung eines materiellen Faktums her – einer nackten Tatsache also, die für ihn einer Erleuchtung gleichkommen sollte. Als er im März 1961 in Carpiagne nahe Marseille durch eine Grube ging, fesselte ihn der Anblick eines weit- läufigen Teerstroms, den er neben einem grossen Erdhügel entdeckte, welcher zu einer offenen Mülldeponie gehörte. Er war so ergriffen von der Körperlichkeit dieses im Fall begriffenen, flüssigen Materials, von seiner unmittelbaren Präsenz und der nackten Gewalt seiner materiellen Evidenz, dass er einen Freund bat, ihn bei seinem Spaziergang über das Areal zu fotografieren. Aus den so entstande- nen Bildern ergibt sich ein überraschend Smithsonisches Bezugssystem, und zwar einige Zeit vor Smithson (man denke an das Werk «Asphalt Rundown» von 1969). Im Mai desselben Jahres zeigte Venet eine Performance, die in einer weiteren Foto- serie festgehalten wurde. Er liegt mit nacktem Oberkörper neben einem Abfallei- mer, als ob ihn jemand auf den Müll geworfen hätte. Entstanden ist ein Porträt des Künstlers auf einer Müllhalde. Niedrigkeit wird somit in zweifacher Hinsicht zum Stoff, aus dem Kunst gemacht ist. Einerseits offenbart sich der Begriff Niedrig- keit in räumlicher Hinsicht andererseits jedoch auch im Sinne der Erniedrigung. Denn was könnte entwürdigender sein als ein Mann, der ohnmächtig oder viel- leicht sogar tot auf einem Müllhaufen liegt? Diese Performance war weit entfernt von seiner damaligen Kunstpraxis, die darin bestand, flüssigen Teer auf zerrissene, zu Arrangements zusammengefügte Pappstücke aufzutragen. Diese Materialien gelten ebenfalls als nieder, auch in sozialer Hinsicht. Sie haben nichts gemein mit den traditionellen Materialien, Techniken und Fertigkeiten der Malerei. Venet sieht in dieser Performance „eine zusätzliche künstlerische Aktivität, einen Weg, um das Feld der Möglichkeiten auszuweiten“. Dieser Auftakt ist durchdrungen von einer wahren Stimmigkeit, die alle Eröffnungsmomente seines Werks vereint. Diese Kunst verschreibt sich der Aufzeichnung des Fallens (eines Materials) oder dessen Verwendung in der plastischen bildenden Kunst – all dies geschieht durch

Prozesse und in Szenen, die auf keinerlei Weise den persönlichen Ausdruck, die Ressourcen der Innerlichkeit oder den lyrischen Erguss zelebrieren. Auch aus ikonographischer Perspektive wäre es übertrieben, Performance in Trash eine christ- liche Dimension zu unterstellen – dies würde zu weit gehen, über das Material und seinen schlichten und einfachen Fall hinaus. Das Werk stellt vielmehr eine Re- duktion dar; die möglichen ikonographischen Echos des Bildes werden auf einen einfachen, konkreten Bericht über den Fall eines oder mehrerer Körper reduziert.

Derselbe nicht-expressive Duktus findet sich in Venets Untersuchungen der Nicht-Komposition in niederen Werken aus den frühen 1960ern. Im März 1963 schuf respektive fand er seinen ersten Materialhaufen im Jardin Albert I in Nizza. Als er am Rand des Place Masséna einen mit Teer gemischten Kieshaufen erblickte, stellte er sich daneben und liess sich ablichten. Dies verdeutlicht einen weiteren Aspekt dieser Heuristik, die auf das Abbilden der Schwerkraft und des Bodens abzielt. Dem Zufall kommt offensichtlich grosse Wichtigkeit zu, denn eine zufällige Begegnung führt zur Identifizierung des Werks, während die Anordnung des Haufens auf der Logik der Beliebigkeit beruht. Diese Wichtigkeit ist auch anhand der Kohlehaufen, die der Künstler später an unterschiedlichen Orten ausstellte, leicht auszumachen. Im Jahr 1963 begann Venet also damit, ein Motiv sowie einen Prozess zu unter- suchen, der sich bis in unsere Gegenwart als wirklicher Erfolg für das Kunstschaf- fen erweisen sollte. Man denke nur an den Dreckhaufen von Robert Morris mit dem Titel «Untitled (Dirt)» von 1968, an Hans Haackes «Grass Grows» (1969) oder Reiner Ruthenbecks «Aschehaufen 1» (1968). Über diese eröffnenden Gesten hinaus zeigte Venet 1996 im südfranzösischen Muy eine Performance mit dem Titel «Acci- dent Piece». Mit Hilfe eines Gabelstaplers brachte er eine Wand zum Kippen, an die etwa dreissig schmutzige, gerade Metallstangen gelehnt waren. Das Resultat war eine über den Boden verteilte Anhäufung von Linien. Venet lotete damit eine wei- tere Möglichkeit aus, die Vertikalität der Skulptur und der (gezeichneten) Linie auf- zulösen. Fallende Körper und das Prinzip der Beliebigkeit werden hier zu wieder- kehrenden Elementen eines wahrhaften Lobgesangs auf die Horizontalität erklärt.

Obwohl Venet in seiner Kunst Geometrie und Zufall, fallende Körper (physische Körper; industrielle Materialien wie Kohle, Teer und Stahl; graphische und skulp- turale Körper, sprich Linien auf Stahl) und Linearität («Accident Piece») verquickt, kann sein Werk niemals mit einem konstruierten oder sogar konstruktivistischen Zugang zur Skulptur in all ihren möglichen Ausdrucksformen (als Objekt, Perfor- mance, Installation) in Verbindung gebracht werden.

Auszug aus Thierry Davilas: Bernar Venet, Sculptures, Paris, Editions du Regard, 2013.

• Thierry Davila

Thierry Davila ist der Kurator des Mamco (Musée d'art moderne et contemporain) in Genf und für Publikationen und Forschung zuständig.

222.5° Arc x 4, 1998
Walzstahl / Rolled steel
285 x 283 x 120 cm

A Short History of Baseness



Western art exists — and has been produced — since its conception because some Homo erectus began fashioning images and forms, turning his upright stance into a resource or, at any rate, the condition for making art. From Marcel Duchamp to Francys Alys, artists such as Carl Andre, Lydia Benglis, Robert Morris and César have proposed throughout the 20th century horizontally arranged works of art.

Bernar Venet's work occupies a singular place in this chronology. Very early on in his output, the artist made use of falling and dropping, flows of liquid materials and horizontality to draw the outlines of a non-narrative universe that both eschews the vocabulary of personal expression and lyricism, of interiority and psychological motivation, and strives to develop a heuristics of non-composition. One of his first visual shocks, moreover, involved the objective observation of a material fact — a raw fact — that became for him a true enlightenment. In March 1961, he was walking in a quarry in Carpiagne near Marseille and was struck by the sight of a vast tar flow that he observed on the side of a large dull-colored earthen bank in what was also an open-air dump. Gripped by the physicality of this fall of liquid material, its straightforward, no-two-ways-about-it presence and therefore the naked power of its material obviousness, he asked a friend to photograph him strolling through the site. As prescriptive and programmatic images, the photos set up a surprisingly Smithsonian framework well before Smithsonian (one thinks of the 1969 work "Asphalt Rundown"). In May of the same year, Venet did a performance that lasted a few minutes and is documented thanks to another series of photos. Bare-chested, he is seen lying next to a trash bin as if he had been dropped amid the rubbish. Here is a portrait of the artist in the middle of a dump, which makes baseness the very stuff of art twice over. First, it is baseness in the spatial sense of the term — once again in the sense of

the most base, the lowest horizontality possible — but also baseness in the sense of abjection. What is more abject than a trashcan full of rubbish in which a man is lying, having blacked out or perhaps even died? This performance was a far cry from his art practice of the time, which was taken up with applying liquid tar to pieces of cardboard. These materials are also base, even low-status, and have nothing to do with the traditional materials of painting and nobility, including technique and in terms of skill. Venet sees in that performance "an additional artistic activity, a way of enlarging the field of possibilities." Running throughout this opening is a true coherence that ties together those inaugural moments structuring his body of work (photos of the quarry in Carpiagne, performance amid rubbish, dripping tar on torn cardboard assemblages which lead to a series of paintings called "Trash", but also the creation of five India ink drawings in three seconds, which involved his spreading out a strip of paper on the floor and dripping ink on it). It is the record of the fall (of material) or the use of it as a tool for work in the plastic visual arts — all of that through processes and in scenes that in no way celebrate personal expression, the resources of interiority or lyrical outpouring. Even in iconographic terms it would be excessive to read a Christ-like dimension into "Performance in Trash" — that would be going too far, beyond the material and its pure and simple fall; the piece is, on the contrary, a sort of reduction of the possible iconographic echoes of the image to a simple material report, that of the fall of one or more bodies.

It was in the same inexpressive vein that very early in the 1960s Venet pursued his exploration of non-composition through low works. Thus, in March 1963, he created, or more precisely, identified his first pile of material in the Albert I Garden in Nice. Coming across a heap of gravel mixed with tar on the edge of place Massena, he had himself photographed

next to it, thus illustrating another aspect of this heuristics of gravity and ground display. Chance has major status and it shows here — the chance encounter that produces the identification of the piece; the logic of randomness, which constitutes the organization of the heap as such — whose salience is quickly seen in the different piles of coal done later by the artist in various exhibition venues. Thus, starting in 1963, Venet was exploring a motif and a process that proved a real success in the artistic output at the time and right up to our own day. We need only think of Robert Morris's heap of dirt called "Untitled (Dirt)", from 1968; of Hans Haacke's "Grass Grows" (1969); of Reiner Ruthenbeck's ash piles, "Aschehaufen 1" (1968). Beyond those inaugural gestures on 1 January 1996, in Muy in southern France, Venet did a performance called "Accident Piece" that involved some thirty straight metal bars leaning against a wall that the artist tipped over with a forklift truck. The result was a heap of lines strewn over the floor. This piece is another way of ruining the verticality of sculpture and line (drawing) by making falling bodies and randomness recurrent elements of a veritable paean to horizontality.

Although Venet's art mixes geometry and chance, falling bodies (physical bodies; industrial materials like coal, tar, steel; graphic and sculptural bodies, i.e., lines in steel) and linearity of the work ("Accident Piece"), it could never be connected to a constructed, even constructivist approach to sculpture in all the forms of expression that the latter might take (objects, performances, installations).

This text is an excerpt from Thierry Davila's text published in *Bernar Venet, Sculptures*, Paris, Editions du Regard, 2013.

• Thierry Davila

Thierry Davila is the curator at the Mamco (Musée d'art moderne et contemporain) in Geneva, in charge of publications and research.

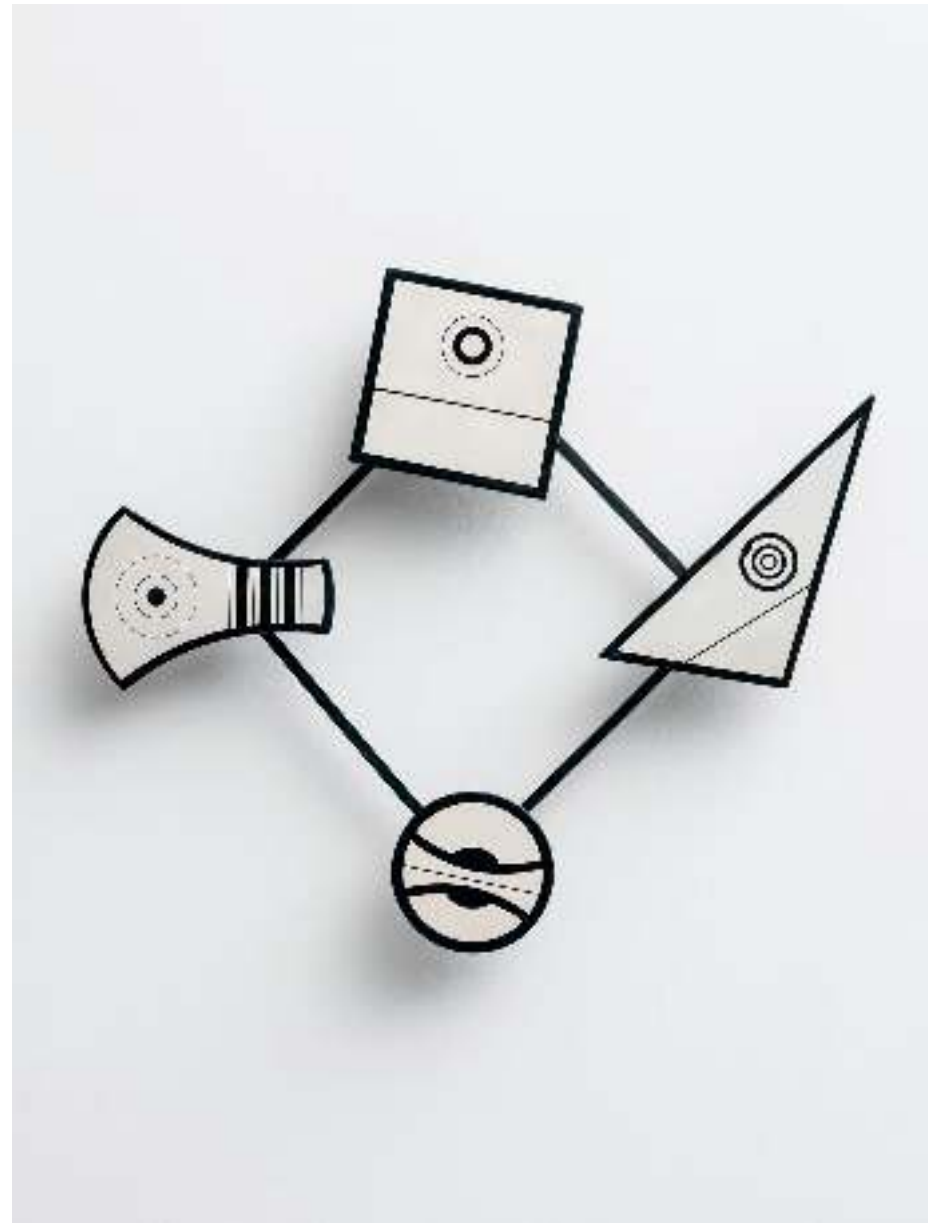
Installationsansicht / Installation Shot
Studio Bernar Venet Le Muy



«Sähe
das ein
wenig
anders
nicht
besser
aus?»

Gerhard von Graevenitz
Zweiseitiges Spielobjekt mit Halbkugeln, 1964
Acryl auf Holz / Acrylic on wood
ø 42.5 x 9 cm

PAGE 14



Carmelo Arden Quin
Coplanal, 1945
Lack auf Holz / Laquer on panel
~55 cm (variabel / adjustable)

“Wouldn't
that look
even
better if
it were
a bit
different?”

Zur Ausstellung "Spielobjekte – Die Kunst der Möglichkeiten" im Museum Tinguely, Basel

Unter dem Titel «Spielobjekte – Die Kunst der Möglichkeiten» eröffnet im Februar das Basler Museum Tinguely seine nächste grosse Sonderausstellung, die den Schwerpunkt auf Exponate aus der Zeit von 1950–1975 legt. Spielobjekte? Vielen dürfte dieser Begriff nicht unbedingt geläufig sein, obschon ihnen durchaus entsprechende Arbeiten unter die Finger gekommen sind – und zwar im wahrsten Sinne des Wortes. Denn das Spielobjekt fordert dazu auf, vom Betrachter manuell benutzt, genauer verändert zu werden. Je nach Konstruktionsweise können somit etwa auf einem vorgegebenen Bildgrund Elemente versetzt (Yaacov Agam, Karl Gerstner, Dieter Roth u.a.) oder auf Achsen verdreht werden (Carlos Cruz-Diez, Hans Erni, Gerhard von Graevenitz). Oder aber das Objekt basiert als Ganzes auf Einzelteilen, die unterschiedlich zusammengefügt werden können (Jeppe Hein, Bruno Munari, Charlotte Posenenske u.a.). Derart vermag jeder sich aus dem, was der Künstler einem zur Hand gibt, seine eigene Kunst bilden. Wenn Sie sich also schon einmal in einer Ausstellung vor einem Kunstwerk wagemutig gefragt haben: «Sähe das ein wenig anders nicht noch besser aus?», dann ermöglicht das Spielobjekt eine solche Probe aufs Exempel. Die Hoffnung auf anhaltenden Ruhm sollte man jedoch gar nicht erst aufkommen lassen. Denn jeder nachfolgende Betrachter mag beim Anblick der von Ihnen geschaffenen Konstellation genau den gleichen Gedanken hegen, der schon Sie zur aktiven Veränderung hatte schreiten lassen. So ist, wenn denn das Publikum mitspielt, das Spielobjekt in ständiger Veränderung – was zugleich seine Einordnung in den Bereich der Kinetik erklärt.

Viele Spielobjekt-Künstler waren dementsprechend im weiten Bereich der Bewegungs-Kunst aktiv,

welche zunächst vor allem durch die neusten physikalische Erkenntnisse, wie etwa Einsteins Relativitätstheorie, beeinflusst wurde. Zu den frühen Protagonisten zählen die im deutschsprachigen Raum noch völlig unzureichend wahrgenommenen Künstler der argentinischen 1946 gegründeten Gruppierung MADI. Carmelo Arden Quin etwa oder Gyula Kosice entwickelten innovative Formen transformierbarer Kunst. Besondere Verbreitung erfuhr das Variabilitäts-Prinzip zudem im Bereich der konkret-konstruktiven Kunst, wobei die Schweiz auf diesem Gebiet eine führende Position einnahm.

Insbesondere ab den 1960er-Jahren wurde dann von vielen die Idee, dass nun nicht mehr der Künstler alleine die Erscheinungsweise der Kunst bestimmen, politisch aufgeladen. Der von einem elitären Kunstzirkel hofierte Künstler hier, das anhimmlende und stumm staunende Publikum dort – dieses hierarchische Zweiparteien-System sollte dank des Spielobjekts der Vergangenheit angehören. Stattdessen war unabhängig von Alter, Nationalität, Bildungsstand und gesellschaftlicher Schicht für alle gleichermaßen die Möglichkeit zur Kollaboration mit dem Künstler gegeben. Über die ästhetische Gestaltung hinaus überhaupt ein Bewusstsein zu schaffen, eigenmächtig die Dinge, auch politisch, in die Hand zu nehmen, war dabei ein übergeordnetes Ziel der damaligen Protagonisten.

Derart sozial in ihrem Anliegen verwundert es nicht, dass viele Künstler ihre Spielobjekte als relativ preiswerte Multiples ausführen liessen, um mit ihnen in die Haushalte vieler Menschen zu gelangen. Das veränderliche Kunstobjekt bot dabei die Möglichkeit zur künstlerischen Grundlagenforschung. Durch das Erlernen der Bildung und Wirkung ästhetischer Phänomene konnte die Kunst entmystifiziert und der Blick des Betrachters auch über die Kunstwelt hinaus geschärft werden.

Die hohen Erwartungen, welche die meisten Künstler mit ihren variablen Arbeiten verbanden, erfüllten sich jedoch nur selten. So gaben spätestens ab Mitte der 1970er-Jahre die meisten diese Kunstform wieder auf. Mitnichten war das Spielobjekt jedoch eine Sackgasse in der kunsthistorischen Entwicklung: So hatte es etwa Anteil daran, den Weg zur heutigen digital-interaktiven Kunst zu ebnet. Daneben hat sich auch auf andere Weise das Spielobjekt als 'Kunst für alle' erhalten: In der Universitätsbibliothek Basel oder dem benachbarten Institut für Pathologie etwa befinden sich zwei architektonisch integrierte Gross-Spielobjekte. Diese beiden in den 1960er und 1970er-Jahren errichteten «polyvolumen» stammen von der gebürtigen Brasilianerin Mary Vieira und sind nach wie vor für das Publikum frei bespielbar. Wenn es somit zum Ende der Ausstellung heissen wird «Das Spiel ist aus», dann bleibt dies dem Basler Publikum immerhin als kleiner Trost.

• Frederik Schikowski

Frederik Schikowski, geboren 1975, lebt in Berlin und arbeitet freiberuflich als Autor, Kunstvermittler und Kurator. Er hat 2012 seine kunsthistorische Dissertation «Spielobjekte: Partizipationskunst mittels variabler Elemente» an der Freien Universität Berlin abgeschlossen. Zur Zeit organisiert er in Zusammenarbeit mit dem Museum Tinguely Basel die Ausstellung «Spielobjekte – Die Kunst der Möglichkeiten», 9. Februar – 11. Mai 2014.

On the Exhibition "Play Objects – The Art of Possibilities" in the Museum Tinguely, Basle

In February the Tinguely Museum in Basle is opening its next big special exhibition under the title "Play Objects – The Art of Possibilities". It will be focusing on objects from the years 1950–75. Play objects? Many art lovers will not be familiar with the term, although some may well have handled corresponding works – in the true sense of the word. The play object indeed asks to be manually used by the beholder, more precisely, to be changed by him. Depending on how it is constructed, elements that are on a given background may be moved around (Yaacov Agam, Karl Gerstner, Dieter Roth among others) or turned around their axis (Carlos Cruz-Diez, Hans Erni, Gerhard von Graevenitz). In other cases, the object consists completely of single parts that can be assembled in different ways (Jeppe Hein, Bruno Munari, Charlotte Posenenske and others). Thus, people can use what the artist furnishes as material to create their own work of art. If, then, you have ever dared to ask in an art exhibition: "Wouldn't that look even better if it were a bit different?", the play object will allow you to try your hand at it and prove your point. Of course, the hope of gaining lasting fame with your effort should not even come to mind. After all, every person looking at the object with the constellation you have given it may

have the same thought that already made you actively change it in the first place. In this way, assuming the viewers play along, the play object is in constant transformation – which at the same time explains its allocation to the field of kinetics.

Many play object artists have accordingly been active in the broad area of Kinetic Art, which at outset was primarily influenced by new insights in physics, such as Einstein's theory of relativity. Among the early protagonists one finds artists who are practically unknown in German-speaking countries, such as those of the Argentine Group MADI, founded in 1946. For example, Carmelo Arden Quin or Gyula Kosice developed innovative forms of transformable art. The principle of variability was also particularly prevalent in the domain of concrete-constructive art, where Switzerland attained a predominant position.

Especially from the sixties onward the idea that the artist would no longer be the only one to determine the appearance of a work of art was given political weight by many artists. The hierarchical two-party system – here, on the one side, the artist courted by elite art circles, there, on the other, the idolizing, silently marvelling public audience – this was to become a thing of the past thanks to the play object. Instead, the possibility to collaborate with the artist was to be given to everyone independent of age, nationality, educational background and social

class. The overriding goal of the protagonists of this approach was to create awareness for the possibility of taking matters in hand on one's own proper authority, not just aesthetically but also politically.

In view of the social aspect of this approach it is not surprising that many artists produced their play objects as relatively inexpensive multiples in order to bring them into as many households as possible. Thus the transformable object offered the possibility of fundamental artistic research. In having the beholder learn about the formation and the effect of aesthetic phenomena, art could be de-mystified and his ability to see could be sharpened beyond the world of art.

The high expectations which most artists had of their variable works were only rarely fulfilled. Therefore, many abandoned this art form at the latest by the mid-seventies. However, the play object was hardly a dead end in the developing history of art. It helped to pave the way for today's digital-interactive art. Aside from this, the play object has retained its place as 'art for everyone' in another way. For example, in the University Library of Basle and in the neighbouring Institute for Pathology one can find two architecturally integrated, big play objects. These "polyvolumes" were created in the 1960's and 1970's by Mary Vieira, Brazilian by birth, and are still available to be played with by the public to this day. This is at least a small consolation

for the Basle public when at the end of the exhibition it will have to accept that "playtime is over".

• Frederik Schikowski

Frederik Schikowski, born in 1975, is living in Berlin as a freelance author, art mediator, and curator. In 2012 he finished his dissertation in art history at the Free University of Berlin under the title: "Play Objects: Participation Art Using Variable Elements". At present he is organising in cooperation with the Museum Tinguely Basle the exhibition "Play Objects – The Art of Possibilities", February 9, 2014 – May 11, 2014.

Q and A – 3 Questions to Christian Andersson



Christian Andersson in his studio in Malmö, November 2013

NEXT ISSUE SEP 2014

Bildnachweis / Image credits:
1, 4, 6, 7 oben / top, 7 unten / bottom: Sandra Amport
8, 10, 11, 14 oben / top, 14 unten / bottom: Andreas Zimmermann
3, 16: Christian Andersson; 12, 13: Bernar Venet

Redaktion / Editors: Margareta von Bartha, Lena Friedli
Übersetzung / Translation: Sibylle Blasi, Ingrid Gellersen
Gestaltung / Design: Groenlandbasel, Basel
Lithographie / Lithography: Bildpunkt, Basel
Drucker / Printing: Steudler AG, Basel

IMPRESSUM / IMPRINT

PAGE 16

3 QUESTIONS TO CHRISTIAN ANDERSSON

1. ‘What you see is what you get’ is one of the most famous quotes in the art world. What do you think of it?

I never really understood if there was supposed to be a double meaning hidden in that expression, if “get” might mean both “what you’re given” and “what you understand” (as in “do you get it?”). Myself I always chose to think of it in terms of understanding, and then it’s a reasonable expression in terms of perception; we see what we understand.

In Charlie Kaufman’s film “Synecdoche, New York” (2008) the protagonist Caden Cotard, played by Philip Seymour Hoffman, is being examined by an eye doctor who wants to send Caden to a neurologist for further inspection after claiming that “after all, the eyes are a part of the brain”. This statement leaves Caden perplexed, in a state of doubt concerning reality. Can we really trust in what we see, or do we simply patch visual input together on a mixing board consisting of memories and previous experiences? Is the retina a device working in two directions even, fuelling the brain with additional info and at the same time leaking previous input into our very field of vision?

Being interested in the boundaries between seeing and believing in my artistic practise for many years I often made use of this kind of doubt in many of my installations. I tried to create a

kind of “double memory” in relation to the experience of my art work; where the primary impression of the work existed on a strata difficult to decipher for the brain, working more as a purely physical notion, followed by the inevitable “Oh, I get it”, where our logical thinking is taking over the processing of the experience. In this way an illusion might be represented in two parts of the viewer’s memory after the experience, resulting in a minor neurological conflict concerning facts and emotions.

I still think a lot of the future memory of the viewer when I’m putting together my exhibitions, focusing on the one hand the immediate presence of the exhibition, and on the other hand spending just as much effort into guiding how that immediate presence will live on when the viewer is trying to remember or mediate their impression further, in discussions, dreams, etc.

2. If you would have to work on only one project for the rest of your life, what would it be?

The last couple of years I have come to terms with the fact that I regard my whole artistic practice as that one “project” more than separate objects, presentations and ideas. Once I settled with this idea I found a greater confidence in how and why I chose to investigate and convey my interest through my art.

You could say that I’m building a model, or drawing a map, where I expand streets and buildings, adding characters and plots. This blueprint is redrawn and tossed around constantly, but for each new version something sticks, gets to stay, as a permanent structure in this terrain.

In his lecture “How to build a universe that doesn’t fall apart two days later” (1978), author Philip K. Dick stated “I will reveal a secret to you: I like to build universes that do fall apart. I like to see them come unglued, and I like to see how the characters in the novel cope with this problem”. I can totally agree with this working method. This blueprint or grid that I am building is what I use to try out different known “characters” in history, art, science, etc. I let my references run down my streets, lost and confused, to see where they finally settle down. For me this is a way of reaching an alternative view of the fixed facts, truths and ideas of the world surrounding me.

3. Turning 40 your Mid-Career starts. How was the first part of your art life?

It’s been an experience of ongoing trial and error that has led me here. For each trial and for each error, concerning people, work, expectations and confidence, I slowly learned how to put together a method that gradually started making sense. Looking back I realise that my existing works are really the log, the memory imprint, of this experience. The early works were a way of mapping a field of interest, a grid to build upon. Bit by bit this grid received multiple axes, opening up new dimensions for me to work within. I started with a floor, then added walls, etc. By now I have a multi-dimensional system where the matters insides can coexist in an environment shaped by my thoughts, my experiences and my gatherings of information. This is where I build my stories and from this space I extract snapshots, which I manifest in a physical shape, forming exhibitions and dialogues.

• The questions were posed by Katharina Schmid, director of von Bartha gallery.