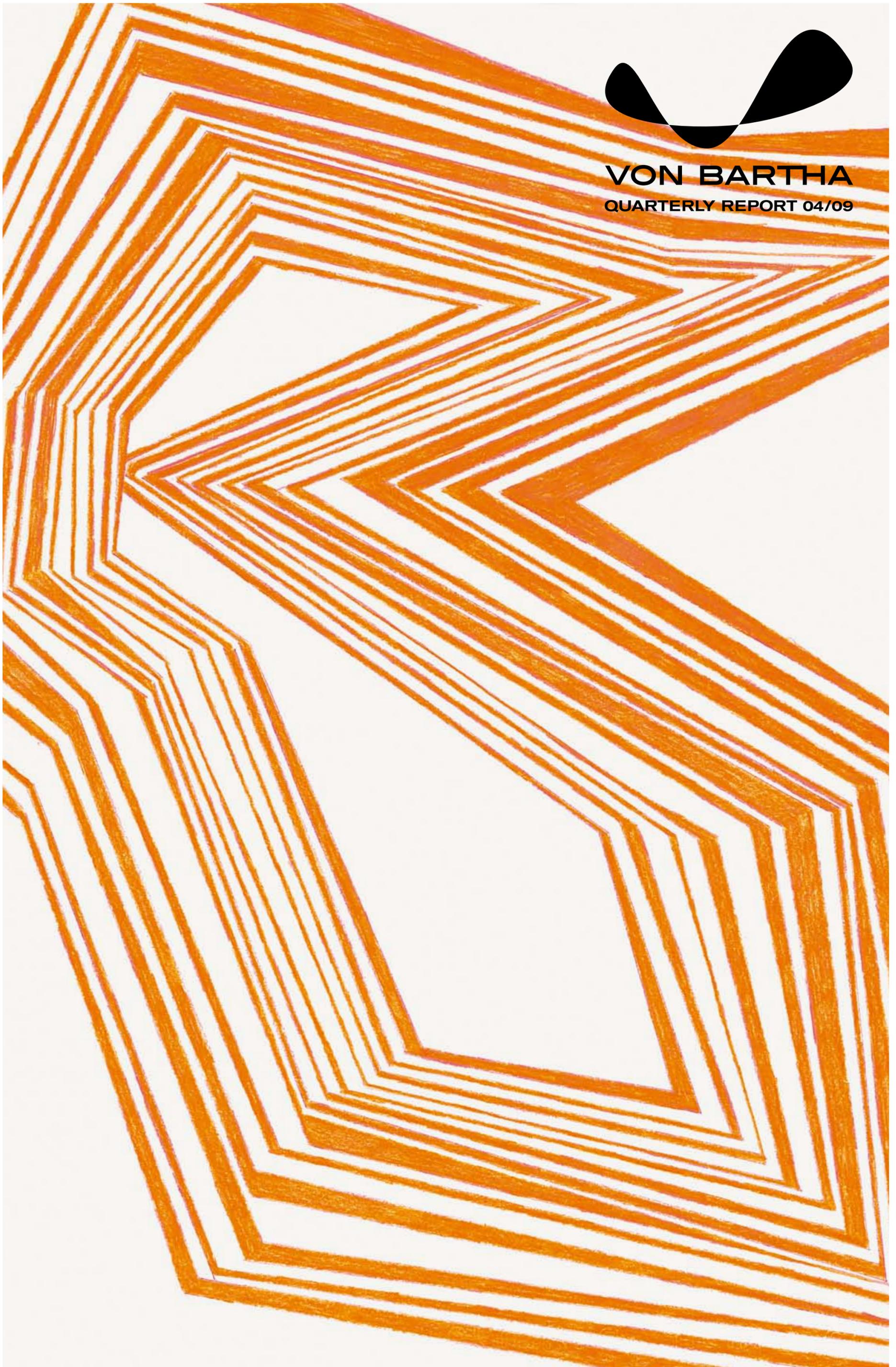




VON BARTHA

QUARTERLY REPORT 04/09



EINLEITUNG INTRODUCTION

DER VERGANGENE SOMMER WAR EREIGNISREICH, UND WIR MÖCHTEN IHM MIT DIESER AUSGABE REFERENZ ERWEISEN. ROBERT HARRISON HAT EINEN TEXT ÜBER GÄRTEN GESCHRIEBEN; ÜBER UNSER VERMÖGEN (UND UNSERE UNFÄHIGKEIT) ZU SEHEN UND ZU ERLEBEN. DENN ANDERES ALS EINE SEH- UND ERLEBNISCHULE IST EIN GARTEN. DENN ER FORDERT UNS HERAUS, BEWUSST WAHRZUNEHMEN, NICHT ALLEINE IM SINNE EINER MOMENTAUFNAHME, SONDERN EBENSO DIE STILLEN, STETIGEN WECHSEL UND VERÄNDERUNGEN. EIN GARTEN IST DESHALB AUCH GENAU SO ERLEBENSWERT, WENN ER NICHT BLÜHT ODER IN VOLLER PRACHT STEHT, SONDERN STATTDESSEN – WIE JETZT IM HERBST – SEIN GESICHT EIN WEITERES MAL VERÄNDERT. VON GERRY JOHANSSON STAMMEN DIE WUNDERBAREN BILDER VON SCHWEDISCHEN KÜNSTLER-GÄRTEN (AUS DEM BUCH «KONSTNÄRENS TRÄDGÅRD», DAS ER 2006 ZUSAMMEN MIT TONIE LEWENHAUPT HERAUSGAB), DIE DEN

VOR UNSEREM SHOWROOM CHESA IN S-CHANF BEFINDET SICH EBENFALLS EIN SCHÖNER GARTEN. DORT WOLLEN WIR IM WINTER EINE GRUPPE SKULPTUREN AUFSTELLEN, U.A. VON GEORGE RICKEY. WÄHREND KARIM NOURELDIN DEN INNENRAUM DES WEISSEN KUBUS MIT EINER WANDMALEREI BESPIELT. WIR HABEN DREI AUTOREN ANGEFRAGT, SICH MIT DER CHESA ZU BEFASSEN. ENTSTANDEN SIND DREI TEXTE: ÜBER DIE SPEKTAKULÄRE ARCHITEKTUR DES SHOWROOMS, SEINE GESCHICHTE UND DIE BISHERIGEN AUSSTELLUNGEN, DIE WIR DARIN SCHON GEZEIGT HABEN, UND VON KARIM SELBST KOMMEN EINIGE GEDANKEN ZU SEINEM WERK.

SHERMAN SAM DID IT AGAIN! SEIN BERICHT ÜBER THE FOURTH PLINTH AM TRAFALGER SQUARE IST EINFACH GROSSARTIG – UND RIESENGROSS SEIN HASE ALS VORSCHLAG FÜR DIE NÄCHSTE INTERVENTION AUF DEM BERÜHMTE SÖCKEL.

KOPENHAGEN UND MALMÖ SIND DURCH DIE OERESUND BRÜCKE BEINAHE ZUSAMMENGEWACHSEN. AUCH IHR KUNSTLEBEN BEFRUCHTET SICH GEGENSEITIG. AUS KOPENHAGEN BERICHTET DESHALB CECILIE HÖGSBRÖ OESTERGAARD VON DER DORTIGEN KUNSTSZENE UND AUS MALMÖ ERZÄHLT MARIANNA GARIN VON «SIGNAL»; EINE GALERIE UND

IT WAS AN EVENTFUL SUMMER AND WE WOULD LIKE TO PAY HOMAGE TO IT IN THIS ISSUE. ROBERT HARRISON HAS WRITTEN A TEXT ABOUT GARDENS; ABOUT OUR ABILITY (AND OUR FAILURE) TO SEE AND TO EXPERIENCE THINGS. BECAUSE A GARDEN IS NOTHING ELSE BUT A SCHOOL TEACHING US TO SEE, IT CHALLENGES US TO PERCEIVE OF TAKING IN A MOMENT IN TIME, BUT ALSO IN THE CONTEMPLATION OF THE QUIET, CONSTANT CHANGES AND TRANSFORMATIONS THAT OCCUR. A GARDEN IS A MEANINGFUL EXPERIENCE JUST AS MUCH WHEN IT IS NOT IN BLOOM AND NOT IN ITS FULL GLORY AS WHEN LIKE NOW IN AUTUMN – IT ONCE AGAIN CHANGES ITS APPEARANCE. THE WONDERFUL PICTURES OF HARRISON'S TEXT ARE BY GERRY JOHANSSON (FROM THE BOOK "KONSTNÄRENS TRÄDGÅRD" WHICH HE PUBLISHED TOGETHER WITH TONIE LEWENHAUPT IN 2006).

IN FRONT OF OUR SHOWROOM CHESA IN S-CHANF, THERE IS ALSO A WONDERFUL GARDEN. IN THE WINTER WE ARE PLANNING TO PUT UP A GROUP OF SCULPTURES, BY GEORGE RICKEY AMONG OTHERS, WHILE KARIM NOURELDIN COVERS THE INSIDE OF THE 'WHITE CUBE' WITH WALL PAINTINGS. WE HAVE ASKED THREE AUTHORS FOR THEIR COMMENTS

04/09

EINE WICHTIGE VERMITTLUNGS-INSTITUTION FÜR KÜNSTLER DER REGION. ON THE CHESA. THE RESULT IS THREE TEXTS ADDRESSING THE SPECTACULAR ARCHITECTURE OF THE SHOWROOM, ITS HISTORY AND THE EXHIBITS ALREADY HELD THERE, AS WELL AS SOME REFLECTIONS BY KARIM NOURELDIN ON HIS WORK.

DIESMAL SCHREIBT CHRISTIAN SCHAERNACK NICHT NUR SEINE KOLUMNE SONDERN AUCH ÜBER DIE SPEKTAKULÄRE AUSSTELLUNG: «TIZIAN, TINTORETTO, VERONESE – RIVALS IN RENAISSANCE VENICE» – DIE JETZT IM LOUVRE IN PARIS ZU SEHEN IST, NACHDEM SIE ZUVOR BEREITS IN BOSTON GASTIERT HAT. ANHAND SPEKTAKULÄRE BILDER WERDEN DIE RIVALITÄTEN OFFENKUNDIG, DIE DAMALS BEREITS ZWISCHEN KÜNSTLERN EXISTIERT HABEN. RESULT OF THE OERESUND BRIDGE. THEIR RESPECTIVE ART SCENES ARE IN CLOSE AND RECIPROCALLY STIMULATING CONTACT. WE HAVE A REPORT FROM CECILIE HÖGSBRÖ OESTERGAARD ON THE LOCAL ART SCENE IN COPENHAGEN AND FROM MARIANNA GARIN ON "SIGNAL", A GALLERY AND IMPORTANT MEETING POINT FOR ARTISTS IN THE REGION.

DOROTHY KOSINSKI KENNE ICH NOCH AUS IHRER ZEIT IN BASEL (SIE ERINNERN SICH VIELLEICHT AN DIE LÉGER-AUSSTELLUNG IM KUNSTMUSEUM BASEL 1994, AN DER DOROTHY MASSGEBLICH BETEILIGT WAR). SIE IST JETZT DIREKTORIN DER PHILLIPS COLLECTION IN WASHINGTON DC UND GIBT UNS EINEN ÜBERBLICK ÜBER DIE DORTIGE SAMMLUNG UND IHREN GRÜNDER. CHRISTIAN SCHAERNACK IS NOT ONLY WRITING HIS REGULAR COLUMN THIS TIME, HE IS ALSO REVIEWING A SPECTACULAR EXHIBITION: "TITIAN, TINTORETTO, VERONESE – RIVALS IN RENAISSANCE VENICE", NOW AT THE LOUVRE IN PARIS AFTER FIRST HAVING BEEN SHOWN IN BOSTON. IN THE LIGHT OF SOME MAGNIFICENT PAINTINGS, THE RIVALRIES THAT EXISTED AMONG ARTISTS ALREADY IN THOSE DAYS BECAME APPARENT.

NEU IN DIESER AUSGABE VERÖFFENTLICHEN WIR EINE AGENDA BEFREUNDETER KUNSTINSTITUTIONEN. IN DIESEN HÄUSERN FINDEN SIE DANN AUCH DEN «QUARTERLY REPORT» AUFGELEGT, UND WIR FREUEN UNS, DASS WIR DAMIT EINEN WEITEREN SCHRITT MACHEN, UM IHNEN, UNSEREN LESERINNEN UND LESERN, DIE KUNST UND UNSERE EIGENE BEGEISTERUNG FÜR SIE NÄHER ZU BRINGEN...

MARGARETA VON BARTHA

MARGARETA VON BARTHA

GET IN TOUCH: LESERBRIEFE@VONBARTHA.COM

TITELSEITE/FRONTCOVER: KARIM NOURELDIN, EVO, 2007 COLOR PENCIL ON PAPER, 29,7 X 21 CM

EIN WINTERMÄRCHEN...

VOR DREI JAHREN ENTSTAND DIE IDEE, AUS EINEM HEUSTALL EINE KUNST-GALERIE ZU MACHEN. DAS ERGEBNIS, DIE CHESA IN S-CHANF, IST SEITDEM ZU EINEM ORT DER KUNST UND DER BEGEGNUNG GEWORDEN.

An einem verschneiten Winterabend im Jahre 2006 sassen der Galerist Miklos von Bartha und der Architekt Hans-Jörg Ruch in der alten Graubündner Strube der Chesa Perini in S-chanf bei einem Teller Spaghetti und Rotwein zusammen.

«Eigentlich», so der Galerist, «ist es schade, eine so schöne und grosse Scheune mit Autos zu füllen. Können wir nicht etwas mit diesem Heustall machen? Einen Raum, in dem man Kunst zeigen kann?» Und der Architekt nickte, legte seine Gabel beiseite und meinte ja, das sollte gehen, er habe schon mal in eine Scheune etwas

einst die Funktion eines Heustalls hatte, wurde als Kaltraum belassen und diente als Garage. Bis eben zu jenem Winter des Jahres 2006.

Die Chesa, so wird der Ausstellungsraum in der Scheune genannt, unterscheidet sich in seinem Konzept deutlich von dem eines klassischen Galeriebetriebs. Der Raum wird einem Künstler zur Verfügung gestellt und dieser darf zeigen, was er möchte. Auf Label und Preisliste wird jeweils konsequent verzichtet und der kommerzielle Aspekt steht deutlich im Hintergrund.

Mit dieser Situation gehen die Künstler ganz unterschiedlich um. Imi Knoe-

Anna Park studiert Kunstgeschichte an der Universität Basel und arbeitet nebenbei als freischaffende Journalistin.

eingebaut. Und dann wurde die Sache beschlossen und man stiess darauf an und diskutierte bis tief in die Nacht die Einzelheiten.

Die Luft ist trocken und die Sonne scheint trotz fortgeschrittenen Herbsttagen warm auf den kleinen Platz vor dem Sporthotel Scaletta. Serviert werden Pizokels und Capuns während die Dorfkirche zu Mittag läutet. Ihr gegenüber wird im ältesten Gasthaus des Ortes gegessen. Die kleine Ortschaft am Fluss Inn war Etappenhalt des alten Säumerwegsnach Chur und beherbergte schon immer Durchreisende. Heute ist sie durch seine Lage am Eingang des Val Trupchun, des einzigen Schweizer Nationalparks, Ausgangspunkt für Naturfreunde und Bergsportbegeisterte.

Patrizierhaus. Gleich neben dem alten Gasthaus liegt das Chesa Perini, das Haus von Ada von Tscharnar. Zusammen mit der Kirche bilden die Gebäude den inneren Dorfkern von S-chanf. Von einem einfachen Wohnraum aus dem 16. Jahrhundert hat sich die Chesa Perini zu einem Bauernhaus und schliesslich zum eindrucklichen Patrizierhaus entwickelt. Ende der Achtzigerjahre wurde der Architekt Hans-Jörg Ruch damit beauftragt, das Wohnhaus zu renovieren. Mit grösster Sorgfalt befreite er das Haus von den Schichten der Zeit und stellte das Patrizierhaus in seiner ganzen Pracht wieder her. Die direkt ans Haupthaus anschliessende riesige Scheune, welche

bel eröffnete im Dezember 2006 den Raum. Der ehemalige Beuys-Student entschied sich, sechs rot-weisse Bilder aus den Jahren 1988/89 zu zeigen. Beat Zoderer, der die zweite Show bestritt, kuratierte seine Ausstellung selbst. Er installierte eine aus bunt bemaltem Blech gewundene Plastik von der Decke hängend in der Mitte des Raumes. Wenn der Besucher eintrat, wurde er direkt und nur mit ihr konfrontiert. Seine Bewegung entschied das perspektivische Spiel zwischen den dynamischen Verschlaufungen und der statischen Architektur. Drehte er sich um die eigene Achse und blickte zum Eingang zurück, wurde er mit 24 gerahmten Variationen von Kringeln, Schlaufen und Arabesken konfrontiert.

Einen anderen Ansatz wählte Francois Morellet. Im Zentrum stand eine Arbeit aus den 70er-Jahren. Für die Ausstellung in der Chesa reflektierte und untersuchte er in drei 3 x 3 m grossen Werken die frühe Arbeit, führte sie weiter und variierte sie. Dabei wurde der spannende Prozess der Auseinandersetzung mit den konstruktiven Bedingungen seines eigenen Schaffens sichtbar.

LOKAL UND GLOBAL. Die Ausstellungen ziehen nicht nur Sammler an, die in der Region verweilen, sondern werden auch von der ansässigen Bevölkerung gerne besucht. Nach der Vernissage verzichtet man meistens auf ein schickes Dinner. Stattdessen wird in



AUSSENANSICHT CHESA

PHOTOS BY FILIPPO SIMONETTI

der Scheune des benachbarten Gasthauses an Bierbänken ein währschafes Fondue gegessen. Gut möglich, dass dieser Kontrast zur Begeisterung des Gesehenen beiträgt. Aber genauso schärft er den Blick einer kritischen Wahrnehmung der Werke.

Die Chesa ist kein Elfenbeinturm der modernen Kunst, der sich selbstgenügsam über die profane Welt hebt. Im Gegenteil: der Raum wirkt fragil. So stark und eigenständig er von Aussen erscheint, im Innern erkennt man, dass er auf den Schutz der Scheune angewiesen ist. Sie wird zur äusseren Schutzhülle dieses inneren Raumes. Der Umgang zwischen Scheune und Kubus, der Ort zwischen Fassade und Innenraum, der normalerweise mit Mörtel und Mauerwerk verschlossen ist, wird zum begehbaren Raum zwischen der historischen Realität der alten Scheune und der Realität des White Cube. In diesem Zwischenraum

werden beide Realitäten ungewohnt greifbar und verhandeln das Verhältnis von historischem Aussenraum, Zwischenraum und White Cube. Es entsteht ein Verständnis für das Bestehen des jeweiligen Raumes und bestärkt ihn in seiner spezifischen Aufgabe.

Die Scheune übernimmt dabei die ihr angedachte Funktion, etwas zu schützen und zu bewahren. Der schwarze Kubus hingegen bietet Raum und weisse Wände der Kunst an. Die Scheune bleibt dabei Scheune und der Kubus ist nichts mehr und nichts weniger als ein architektonischer Würfel, der einen Showroom birgt. Die Ausstellungsbedingungen für die jeweiligen Künstler werden dadurch beinahe museal. Mit dem Unterschied, dass der institutionelle Druck eines solchen Ortes wegfällt, da er auf diesen Anspruch verzichtet. Durch die Offenlegung und Kontrastierung der Funktionen der jeweiligen Architektur er-

hält der Ausstellungsraum eine Klarheit und Präsenz, die sich direkt auf die gezeigten Werke überträgt. Es scheint fast, als sei es mit der Chesa gelungen, einen idealen, neutralen kubischen Raum für die Kunst zu schaffen. Bereits acht Shows haben in der Chesa stattgefunden. Die Neunte wird von Karim Noureldin bestritten. Der für seine ortsspezifischen Installationen und Wandzeichnungen bekannte Künstler wird direkt in der Chesa arbeiten. Er hat den Ort besucht und auch die anschliessenden Wohnräume des Hauses Perini besichtigt. Ihm ist aufgefallen, wie anders die Räume damals aufgefasst und gestaltet wurden. Decken, Böden und Wände sind mehr als funktionelle Bedingungen, sie wurden als Einheit begriffen und konstituieren den Raum wesentlich. Inwieweit sie Noureldin inspirieren werden, wird sich am 28. Dezember zeigen.

TEXT: ANNA PARK

A WINTER FAIRY TALE...

THREE YEARS AGO, THE IDEA EMERGED TO CONVERT A BARN INTO AN ART GALLERY. THE RESULT, THE CHESA IN S-CHANF HAS SINCE BECOME A PLACE OF ART AND ENCOUNTER.

On a snowy winter evening in 2006, the gallerist Miklos von Bartha and the architect Hans-Jörg Ruch were sitting together over a plate of spaghetti and a bottle of red wine in the parlour of the Chesa Perini in S-chanf.

“Actually”, the gallerist said, “it’s a shame to fill up such a handsome, large barn with cars. Couldn’t we do something with this hay loft? A space where we can show art?” The architect nodded and put his fork down, yes, that would be possible, he had built something inside a barn once. The decision was made, they drank to it and then proceeded to discuss details until far into the night.

The air is dry and in spite of the late autumn days the sun shines warm on the small square in front of the Sporthotel Scaletta. Pizokels and capuns (local specialties) are served while the village church’s bells announce noon. Opposite the church lunch is served in the oldest inn of the village. The small settlement on the river Inn used to serve as a stopover along the old mule trail to Chur and has always put up travellers. Thanks to its location at the entry to the Val Trupchun, the only Swiss national park, the village, today, is the point of departure for nature lovers and mountaineers.

PATRICIAN HOUSE. Right next to the old inn you find the Chesa Perini, the house of Ada von Tscharnar. Together with the church these buildings constitute the old centre of S-chanf. Starting out as a simple tower house in the 16th century the Chesa Perini had been transformed into a farmhouse and eventually into an impressive patrician house. In the late 1980’s the architect Hans-Jörg Ruch was commissioned to renovate the house. With meticulous care he removed the layers of time and restored the house to its former patrician glory. The huge barn directly adjacent to the main building, which had originally served as a hay loft, was left as it was and used as a garage. That is until that evening in the winter of 2006.

The Chesa, like we call the exhibition space in the barn, is based on a distinctly different concept from that of a traditional gallery. The space is put at the disposal of an artist and he can show whatever he wants. Labels and price lists are eschewed, commercial aspects are barely taken into account.

The artists respond to this situation in different ways. Imi Knoebel inaugurated the space in December 2006. The former Beuys student decided to show six red and white paintings dating from 1988/89. Beat Zoderer, who was the second exhibitor, curated his own show. He installed a sculpture made of bent, colourfully painted tin ribbons hanging from the ceiling in the middle of the room. Upon entering, the visitor immediately faced the sculpture, and nothing but. His movements determined the changes in perspective between the dynamic loops and the static architecture. If he turned around and looked back to the entrance he saw 24 framed variations of whorls, loops and arabesques.

Another approach was taken by François Morellet. At the centre of his exhibit in the Chesa he put a work from the 70s which he now reflected on and re-examined through three 3 x 3 m works,

developing it further and varying it. The fascinating process of the exploration of the constructive conditions of his creative work became hereby visible.

LOCAL AND GLOBAL. The exhibits not only attract collectors staying in the area, they are attended also by the local population. Openings are usually not followed by elaborate dinners. Instead, a hearty fondue dinner is served on long tables in the barn of the inn next door. Quite possibly this contrast contributes to the enthusiasm for what one has seen, while at the same time sharpening one’s eye for the critical perception of the art works.

The Chesa is no ivory tower of modern art that self-sufficiently rises above the profane. Quite the opposite: the room seems fragile. As solid and autonomous as it appears from the outside, inside one realises that the structure depends on the support of the barn. The barn is the outer protective shell of this interior space. The area between barn and cube, the space between façade and interior that is usually filled with masonry and mortar has become a space to be walked through between the historical reality of the old barn and the reality of the white cube. In this intermediate space, both realities become exceptionally palpable, they determine the relationship between exterior space, in-between space and white cube. An appreciation of the existence of the respective spaces emerges which confirms their specific functions. The barn takes on the assigned function of protecting and safeguarding. The black cube on the other hand offers space and white walls to art. The barn remains barn and the cube is neither more nor less than an architectural cube that contains a show room. This makes the exhibition conditions for the artists similar to those provided by a museum. The difference is that there is no institutional pressure. Through the transparency and the contrasting functions of the architecture the exhibition space is given a clarity and presence that is transmitted directly to the works exhibited. It almost looks as if with the Chesa the creation of an ideal, neutral cubic space for art has been achieved.

Eight exhibitions have already taken place at the Chesa. The ninth will be of works by Karim Noureldin. The artist, known for his site-specific installations and wall drawings, will work directly in the Chesa. He has visited the village and looked at the rooms of the Perini house. He noticed how differently rooms were thought of and designed in the past. Ceilings, floors and walls had more than functional tasks, they were considered a unity that to a considerable degree determined the character of a room. To what extent the rooms of the Perini house will inspire him we shall see on December 28th.

Anna Park is a student of art history at the University of Basel and additionally works as a freelance journalist.

BLACKBOX VS. WHITECUBE

VON BARTHA CHESA
TEXT: GREGORY GRÄNIGER

PHOTOS BY FILIPPO SIMONETTI



In S-chanf steht die Kirche noch im Dorf. Weitgehend von der touristischen Invasion und den daraus resultierenden Bausünden verschont, behielt S-chanf seinen ursprünglichen Charakter. Dabei ist dieses Dorf mitten in der Engadiner Bergwelt gelegen und sowohl von St. Moritz wie auch von Davos aus in kurzer Zeit erreichbar.

Doch S-chanf hat Aussergewöhnliches zu bieten. In der Chesa Perini, unmittelbar neben der Kirche gelegen, errichtete die Galerie von Bartha vor drei Jahren ihre bislang dritte Niederlassung. Verantwortlich für den Entwurf zeichnet sich Hans-Jörg Ruch, der sich durch zahlreiche Bauten im Engadin ein hohes Renommee erwerben konnte. Das Gebäude besteht aus zwei Volumina, wobei das eine schon von weitem als erhabenes Wohnhaus Eindruck macht, das andere sich einer einfachen Deutung jedoch entzieht. Durch seine einfache Volumetrie und die überdimensionierten Bogenfenster erscheint es als abstrakter Würfel. Der Städter erkennt hier kaum die Funktion eines Heuschepfers, genannt Talvo, einem geläufigen Bautypus im Engadin. Diese Bauten dienen im Winter zum Einlagern des Stroh. Die grossen Fenster stellen eine durchgehende Belüftung sicher, sind sie doch noch immer ohne Glas ausgebildet. Eine elabourierte Konstruktion aus verwittertem Holz schützt den Innenraum vor den grössten Launen der Natur.

Vom mit naturbelassenen Steinen gepflasterten Weg her kommend, weist dem Besucher eine Skulptur von Bernar Venet den Weg in den Talvo und zur Galerie. Wird das grosse Holztor geöffnet, kommt die eigentliche Überraschung: man sieht erst einmal schwarz. Denn in diesem Heuschepfer steht ein Würfel, ganz mit Bitumen bestrichen, der das robuste Wesen des Baus weiter unterstreicht.

Der Weg in den eigentlichen Ausstellungsraum führt um diesen Kubus herum, zwischen der alten Mauer des Talvo und dem bitumenschwarzen Block. Diese Zone, die der Weg einnimmt, vermittelt zwischen der archaischen Bergwelt und dem Kunstraum, gehört dieser Innenraum klimatisch doch noch zum Aussenraum. Der Besucher fühlt sich gezwungen, diese Sphäre genauer anzuschauen. Die Rundbogenfenster und die tectonische Ausformulierung des Daches, beides aus Holz gezimmert, muten im Vergleich zur schweren Steinmauer filigran an. Der darin aufgestellte schwarze Block gibt dem tectonischen Gefüge eine weitere Komponente. Dieser passt sich exakt dem Talvo an, überragt dabei gar die Balkenlage eines ehemaligen Zwischenbodens. Konstruktiv bleibt der Block jedoch unabhängig, nur hingestellt, einem fremden Wesen gleich.

Erst auf der gegenüberliegenden Seite des Würfels befindet sich der Zugang in sein Inneres. Ein erneuter szenischer Wechsel stellt sich ein: ein heller Innenraum, ganz in Weiss gehalten, steht in strengem Kontrast zur Aussenseite des Kubus. Die Materialität und Gestalt dieses Innenraums kann als synthetisch bezeichnet werden. In ihm findet die Kunst einen ebenso künstlichen Rahmen. Es ist ein klassischer Whitecube, in welchem die Exponate besonders wirksam zur Geltung kommen. Der schwarze Boden, auf Hochglanz poliert, erweitert diesen Raum in der Vertikalen und widerspiegelt das Licht der vier Oberlichter, die mit dimmbarem Kunstlicht gespeist werden. Es ist dasselbe Licht, welches ausserhalb des Kubus die Decke des Talvo so schön zur Geltung bringt. Der Kubus weist somit schon von aussen darauf hin, was in ihm geschieht. Beheizt wird der Raum mittels einer unsichtbaren Bodenheizung. Wärme, Licht und Materialität lassen hier einen Raum mit einer ihm eigenen Atmosphäre entstehen: die Kunstwelt ist regulierbar und steht damit im Kontrast zum archaischen Charakter der Bergwelt, der noch im Zwischenraum fühlbar war. Die Ausstellungen können hier den jeweiligen Wünschen der Künstler und Kuratoren entsprechend eingerichtet werden und bilden eine Welt für sich.

Ein weiterer Raum gesellt sich dazu, der wiederum ein eigenes Naturell aufweist, welches perfekt an seine Funktion angepasst ist, nämlich der Suler im angrenzenden Patrizierhaus. Der Zugang zu diesem befindet sich auf der Achse der anderen Eingänge. Ein weiteres altes Holztor wird geöffnet, um Einlass in den grosszügigen Gewölberaum zu erhalten. Ganz aus Stein und mit Stuckaturen versehen, dazu mit einem passenden Holzboden und feinen Möbeln ausgestattet, gibt er einen edlen und zugleich heimeligen Rahmen ab für ein entspanntes Gespräch nach den Eindrücken der Berg- und Kunstwelt.

Gregory Grämiger studierte Architektur an der ETH Zürich und schreibt zurzeit eine Dissertation. Er ist Assistent an der Professur für Kunst- und Architekturgeschichte bei Professor Dr. Andreas Tönnemann am Institut für Kunstgeschichte der ETH Zürich.



EINBLICK IN DEN AUSSTELLUNGSRAUM MIT EINEM WERK VON IMI KNOEBEL, 2006

All's still right with the world in S-chanf. Largely spared the invasion of tourists and the concomitant building affront S-chanf has kept its original character. And all this in spite of the fact that the village is situated in the middle of the Engadin mountains and easily accessible from St Moritz as well as Davos.

Yet S-chanf has something extraordinary to offer. In the Chesa Perini next door to the church the von Bartha Gallery set up their third branch so far three years ago. Responsible for the design was Hans-Jörg Ruch who had been able to make a name for himself with a number of buildings in the Engadin. The building consists of two volumes. One of them, an impressive residence, can be seen already from afar, the other is not that easy to identify. Due to its simple volumetry and the oversized arched windows it has the appearance of an abstract cube. A city dweller is not likely to recognise the function of a hay loft, called talvo, a common building type in the Engadin, used for the storage of straw in the winter. The large windows providing through-ventilation have always been made without glass. In the inside an elaborate construction of weathered wood protects the interior from the worst vagaries of nature.

Coming from the path paved with natural stone the visitor passes a sculpture by Bernar Venet indicating the way to the talvo and the gallery. The real surprise comes on opening the big wooden door, all one sees is black. Because in the hayloft stands a cube, coated all over with bitumen by which the robust character of the structure is further accentuated.

The way to the actual exhibition space leads around this cube, between the wall of the talvo and the bitumen-black block. This zone through which one passes mediates between the archaic world of the mountains, to which climatically this space still belongs, and the art space. The visitor feels a need to have a closer look here. The arched windows and the detailed complex construction of the roof, both built of wood, appear like filigree compared to the heavy stone walls. The black block put up inside adds another component to the tectonic structure. The block fits in precisely in the talvo, it even surmounts the position of beams of a previous intermediate floor. In terms of structure, however, the block remains independent, something that has been put inside, like a foreign body.

The entry to the interior is on the opposite side of the cube. A new change of scenery now takes place: a bright interior space, completely white, stands in sharp contrast to the outside of the cube. The materiality and form of this interior space can be called synthetic. Here art finds an equally artistic environment. It is a classic white cube in which exhibits are shown to their full advantage. The black, highly polished floor extends the vertical dimension of the space and reflects the light of four dimmable overhead lights. It is the same artificial light that, on the outside of the cube, brings out the beautiful ceiling structure of the talvo. The cube thus indicates already from the outside what takes place inside. The space is heated by out-of-sight floor heating. Warmth, light and materiality create a space with its very own atmosphere. The art world can be regulated and therefore provides a contrast with the archaic character of the alpine world which could still be felt in the intermediate zone. Exhibitions can be mounted according to the individual wishes of the artists and curators and generate a world of their own.

There is yet another space with an own character, and which is perfectly adapted to its function, too. It is the suler in the adjoining patrician house. The access is in line with the other entries. Another old wooden door opens to admit visitors into the spacious vaulted room. With stone walls and stucco work, an appropriate wooden floor and fine furniture, the space offers a stylish yet comfortable environment for relaxed conversation after encounters with the alpine and the art world.

Gregor Grämiger graduated in architecture at the Swiss Federal Institute of Technology in Zurich (ETH) and is currently writing his dissertation. He is an assistant to Professor Dr. Andreas Tönnemann, professor of the history of art and architecture at ETH Zurich.



INNENRAUMANSICHT VON BARTHA CHESA

TEXT: KARIM NOURELDIN

KARIM NOURELDIN, «JETTY»



STUDIO KARIM NOURELDIN. WORK PREPARATIONS FOR «JETTY», OCTOBER 2009

PHOTOS BY KARIM NOURELDIN

Einen Ausstellungsraum mit einer ortsspezifischen Wandmalerei zu bespielen ist immer auch ein Versuch, ihn temporär zu verändern und ihm eine andere Identität zu geben – (auch wenn später nur noch Fotos und ein Arbeitsmodell übrigbleiben werden).

Um mir von der Ausgangslage für die Intervention in der Chesa in S-chanf ein Bild machen zu können, habe ich den Ort besucht – so wie ich das immer mache, wenn ich situationspezifisch arbeite: ein fast symmetrischer Kubus ist in das Volumen der ehemaligen Stallscheune der Casa Perini eingeschrieben.

Meistens lasse ich mich nach der Besichtigung von der Stimmung tragen, den Raumproportionen vielleicht und der allgemeinen Atmosphäre, bevor ich mich daran mache, Pläne zu zeichnen oder Modelle anzufertigen. Und auch der Entwurf zur Ausführung ist meist nicht mehr als eine Annäherung; ein Bild, das ich manchmal bereits Minuten nach der ersten Besichtigung in meinem Kopf habe.

Dann gibt es immer auch architektonische, räumliche Elemente und Eigenheiten, die mich besonders interessieren und die ich in meinen Werken aufnehme und verarbeite. So sind mir unter anderem im Suler, dem Eingangsbereich des ehemaligen Patrizierhauses der Casa Perini, Stukkaturen aufgefallen, die sehr eigenwillig die sonst weitgehend unbehandelten Gewölbestrukturen überziehen: an die Decke projizierte Bilder, während Wände und Böden einzig die funktionelle Sprache verwendeter Materialien sprechen.

Vielleicht wäre es nahe liegend gewesen, die klare, würfelförmige Form des Ausstellungsraums mit einer freien oder dekonstruktiven Geste aufzulösen. Aber ich wollte gerade den entgegen gesetzten Weg einschlagen: jedenfalls ist dies jener Gedanke, der mich in meinem Entwurf geleitet hat. Eine sehr klare und regelmässige, fast schon ornamentale Form, welche visuell doch nie ganz zu entschlüsseln ist, da sie nicht wirklich konstruiert wurde. Eine Intervention, die zwar eine räumliche Situation aufnimmt und widerspiegelt, aber visuell den Raum immer auch verändert, ihn überhöht und mit Haus und Ort verbindet.

To treat an exhibition space with a site-specific mural is always an attempt to temporarily alter it and to provide it with an entirely different identity – (even if all that will be left in the end is a series of photographs and a design model).

In order to get an idea of the situation and as a starting point for the intervention in the Chesa in S-chanf, I paid the site a visit – as I always do when I create site-specific works: here, an almost symmetrical cube is placed within the volume of the former barn of Casa Perini in S-chanf.

Mostly I let myself, after the visitation, be carried away by the situation, by the spatial proportions perhaps, and by the overall atmosphere, before starting to draw plans or create models. And the implementation layout is mostly nothing more but an approximation: an image which sometimes emerges in the first few minutes of a visit.

In addition, there are always architectural and spatial elements and characteristics which take me in and which I include and process in my work. Thus in the Suler, the entrance area of Casa Perini, the former patrician house, the stucco work struck my eye, which wilfully sheathes the otherwise mostly untreated vault structure: images, projected onto the ceiling, while the walls and floors confine themselves to talking the functional language of applied materials.

It would probably have been obvious to dissolve the clearcut, cube-like form of the exhibition space CHESA with a free or deconstructive gesture. But I decided that the opposite direction is the way to go here: this, at any rate, is the thought which guided me in creating my layout. A very clearcut and continuous form, almost ornamental, which nevertheless is never entirely resolvable as it has not really been constructed. An intervention which, although it picks up and reproduces a spatial situation, always alters the room visually, exaggerates it and connects it with the house and the site.



KARIM NOURELDIN
GEORGE RICKEY
29.12.2009 – 23.01.2010



KARIM NOURELDIN
SKETCH AND DESIGN MODEL FOR «JETTY», 2010



RANGELEI IN DER LAGUNENSTADT

EIN MUSEALES DRAMA IN BILDERN: IM LOUVRE BEGEGNEN SICH TIZIAN, TINTORETTO UND VERONESE ALS KONGENIALE UND MACHTHUNGRIGE RIVALLEN.



DANAË, TIZIAN, 1544 – 1546, 120 X 172 CM

© SCALA, FIRENZE

Es geht zu wie bei «Othello» – Intrigen, Ränkespiel, Verschwörungen. Auch Ort und Zeit, Venedig um 1570, sind nahezu identisch. «La Serenissima», die vibrierende Metropole, strahlt in ihrer wirtschaftlichen und kulturellen Blüte. Doch handelt das Drama, das derzeit im Pariser Louvre zu sehen ist, nicht von Feldherren oder Rosenkriegen, sondern spielt in den Ateliers der Malerfürsten – bei Tizian, Tintoretto und Paolo Veronese. Schon der Biograph Vasari berichtet vom ausgeprägten Wettbewerbsdenken gerade unter venezianischen Künstlern des Cinquecento. Wie erbittert die Rivalitäten freilich tatsächlich waren, dokumentiert nun erstmals eine grosse Museumsschau, für die über 50 bedeutende Werke der drei Meister zusammengesammelt wurden.

War älteren Kollegen die Zurschaustellung ihrer individuellen Handschrift lange zugunsten eines zahmen offiziellen Stils versagt, sollte sich der um 1488 geborene Tizian als einer der ersten von den künstlerischen Restriktionen der traditionsbehafteten Werkstätten befreien und so den Weg bereiten für die jüngeren Konkurrenten Tintoretto (1518–1594) und Veronese (1528–1588). Gleichzeitig schufen erst die technischen Innovationen in der Malerei des frühen 16. Jahrhunderts, die zuerst in Venedig Einzug fanden, die Voraussetzung für die Ausprägung der Protagonisten. Was folgt, markiert bekanntlich die Blütezeit der venezianischen Kunst.

NEID UND EHRGEIZ. Zwar blieb Tizians künstlerische Vormachtstellung bis zu seinem Tode 1576 unangetastet. Doch musste sich der Meister ab etwa 1540 mit dem hitzköpfigen Tintoretto herumschlagen; beide hatten von Anbeginn einen schweren Stand miteinander. So ist überliefert, Tizian habe Tintoretto schon bald aus der eigenen bottega geworfen, aus Angst, der Schüler könnte ihn mit seinen dramatischen Kompositionen überflügeln. Auch soll der Ältere wiederholt die Teilnahme des Nachwuchsstars an pres-

tigeträchtigen Wettbewerben sabotiert haben. Während sich Tintoretto in seiner Bildsprache als eine Art rebellierender Anti-Tizian präsentierte, erscheint Paolo Veronese mit seiner seidigen Palette und den vergleichsweise konventionellen Figurentableaus auch künstlerisch als verbindlichere Kraft. Kein Wunder also, dass Tizian in ihm den legitimen Protégé sah. Wer wen dabei inhaltlich oder technisch beeinflusste, lässt sich im Einzelfall kaum nachweisen, zu unterschiedlich waren die Stile. Fest steht lediglich: Tizian entwarf oft eine Gegenposition zu Michelangelo, Tintoretto parodierte beide und Veronese wie-

derum konterte Tizian und Tintoretto. Das neue Selbstbewusstsein der Maler ging dabei einher mit der Einführung von Ölmalerei, sowie dem Gebrauch von Leinwänden, beides im Handelszentrum Venedig frei verfügbar. Die expressiven Möglichkeiten durch die Kombination der Materialien waren ungeahnt. So verzichtete man schon bald auf Signaturen, erkannte sich allein am individuell ausgeprägten Duktus. Damit dokumentiert die grosse Ausstellung im Louvre nicht nur die Entwicklung dreier genialer Erzrivale und deren sozio-ökonomisches Umfeld, sondern auch einen Schlüsselmoment der europäischen Malerei.



TARQUINIUS UND LUCRETIA, TINTORETTO, 1580, 175 X 151.5 CM

© THE ART INSTITUTE OF CHICAGO

Christian Schaernack ist Kunstjournalist und lebt seit 1995 in New York. Seine Artikel erschienen in zahlreichen internationalen Publikationen, darunter regelmässig in der Neuen Zürcher Zeitung.

RIVALRY IN VENICE

TEXT: CHRISTIAN SCHAERNACK

ILLUSTRATION OF A MUSEUM DRAMA: TIZIAN, TINTORETTO AND VERONESE MEET UP IN LOUVRE AS CONGENIAL AND POWER-MAD RIVAL.

It was like in «Othello» – intrigues, scheming, conspiracies. Time and place, around 1570 in Venice, too, were almost identical. «La Serenissima», the vibrant metropolis, was at its economic and cultural height. But the drama to be seen these days in the Paris Louvre is not about military commanders or the like, but takes place in the studios of the master painters, in those of Titian, Tintoretto and Paolo Veronese. Already the biographer Vasari had told of the fierce competitiveness especially among the Venetian artists of the Cinquecento. How acrimonious the rivalry actually was is documented now for the first time in a large exhibition which has brought together more than fifty important works by the three masters.

If older painters were denied for a long time the display of an individual pictorial language in favour of a tame officially sanctioned style, Titian, born around 1488, was one of the first painters to reject the artistic restrictions of the tradition-bound studios, thus clearing the way for his younger rivals, Tintoretto (1518–1594) and Veronese (1528–1588). At the same time it was the technical innovations of the early 16th century in painting which appeared first in Venice that created the conditions which made the individuation of the protagonists possible. What followed is known as the golden age of Venetian art.

ENVY AND AMBITION. Titian's artistic supremacy remained uncontested until his death in 1576. But starting somewhere around 1540, the master had to deal with the firebrand Tintoretto; from the very beginning there had been friction between the two. Reports have it that Titian had expelled Tintoretto early on from his bottega because he was afraid this student would outshine him with his dramatic compositions. The older man is also supposed to have sabotaged more than once the promising young artist's participation in prestigious competitions.

While Tintoretto presented himself in his pictorial language as somewhat of an anti-Titian, Paolo Veronese, with his silky range of colours and the comparatively conventional tableaux appears as the more conciliatory presence. Small wonder then that Titian saw in him the legitimate protégé. Who influenced whom in terms of technique or content is hard to say in specific cases; their styles were too dissimilar. All that is undeniable is that Titian tended to set up a contrary position to Michelangelo, Tintoretto parodied both and Veronese took on Titian as well as Tintoretto.

The new self-confidence of the painters went hand in hand with the introduction of oil paint as well as the use of canvas, both items that were readily avail-



ALLEGORIE DER LIEBE, VERONESE, GEGEN 1575, 186 X 194 CM

© THE NATIONAL GALLERY, LONDON

able in the commercial hub that was Venice. The combination of materials offered undreamt-of innovative possibilities. Painters started to dispense with signatures, one recognised one another by the distinct individual style. Thus the great exhibition at the Louvre does not only document the development of three brilliant arch rivals and their socio-economic environment but also a key moment in European painting.

Christian Schaernack is an art journalist and has lived in New York since 1995. His articles continuously appear in numerous international publications, including on a regular basis Neue Zürcher Zeitung.

LEARNING DESIGN

There are two levels of design. There is «signature design», designs that circulate globally, that influence our understanding of design and that are discussed in major magazines. The names of the designers and producers are known. Added to these concrete designs are also the projects of young designers who take the liberty to send ideas out into the world via blogs, ideas that do not necessarily have to be produced. Everything else, a much greater amount, remains out of sight – the thousands of projects, packaging materials, appliances, devices and services, things that we use every day. These things are hardly ever commented on in connection with «design», something that derives from crea-

tive achievement or the attempt to communicate something. For this second level the misleading term «anonymous design» has become widespread.

When looking around design departments at art schools you can see that most students want to become signature designers. But at the latest when they get their B.A. after three years and are sent out into the job market, reality hits them quickly and hard. Few can make a living as a signature designer. What now? Many differentiate between commissioned and independent work. Economically such a division makes sense. The catchword here is cross-subsidisation; there are many ways of finding room for personal projects. But this way a difference becomes established that need not be, a difference between economically satisfying but irrelevant work and unpaid but in form and content satisfying work. But it would be better to bring together the two sides of the coin. Not necessarily in one and the same commission but in the attitude towards work.

Therefore, the best thing, that a school can do is to give the students time to find their attitude as a designer. How can the schools do that? By giving assignments that force the students to take a position. Not with the goal to deliver a project earning high marks, but with the encouragement to go all out, with the risk of failure. Only during their schooling are they free to experiment in this way. No client complaining, no pressure that necessitates shortcuts, if so then due to time restraints. Also a limited public. At school the students build up the capital which they will live off later on. The training is nothing else but deferred factual proof: whether the stockpile of creative strategies is big enough, only life out in the profession will tell.

If one understands design as a discipline which offers orientation, which has an effect on the public and mediates between needs, technology and styling, then it is not enough that designers take their cue exclusively from the market or the economically based interests of the client. Pursuing independent projects after school, with which one may achieve recognition not on the market but among one's colleagues, has also the purpose of testing one's attitude. This has nothing to do with art, but takes place within the boundaries of the discipline. To the benefit of us all.

© 2009 THILO FUENTE/ECAL

PHOTO BY MICHEL BONVIN

GARDENS AND THE VISIBLE WORLD

WE HAVE FORGOTTEN HOW TO SEE. IN ORDER TO MAKE THINGS VISIBLE AGAIN, WE NEED TO ALLOW THEM SPACE AND TIME. AND TO DO SO, YOU BEST START BY SITTING IN A GARDEN. NOT JUST ONCE, BUT OVER AND OVER AGAIN.

Gardens are places where appearances draw attention to themselves, yet that does not mean they necessarily get noticed, no matter how much they may beckon the eye, for nothing is less cultivated these days in western societies than the art of seeing. Today, the staggering richness of the visible world is matched only by the poverty of our capacity to perceive it. So even though there are plenty of gardens in the world, we live essentially in a gardenless era. Almost a century ago the Austrian poet Rainer Maria Rilke hypothesized in his *Duino Elegies* that it is Earth's destiny to become invisible, that a process of transmutation – of the visible into the invisible – had begun to take place. This is the fate of modernity, as he understood it. It's not that the world is any less visible than it was in the past, rather its plenitude registers with us less and less, due to epochal transformations in the framework in and through which the world makes its appearance to us. The basic inability to see a garden in its full-bodied presence is the consequence of a historical metamorphosis of our mode of vision, which is bound up with our mode of being. As our mode of being changes, so too does our way of seeing. The

PHOTOS FROM THE BOOK "KONSTNÄRENS TRÄDGÅRD" (THE ARTIST'S GARDEN) BY TONIE LEVENHÄUPT AND GERRY JOHANSSON, 2006



POND IN GARDEN CREATED BY PAINTER HELTRUD NYSTRÖM

faculty of human vision is as subject to the laws of historical change as are our life-worlds, our institutions, and our mentalities.

In that regard human vision is fundamentally different from animal eyesight, however much the latter may remain the organic substrate of the former. In human beings the loss of eyesight does not necessarily entail a loss of vision. Vision sees cognitively and synthetically; it apprehends things in organized dispositions and meaningful totalities. This is another way of saying that human vision is above all a *way* of seeing. What our vision sees (and just as importantly, what it doesn't see) is determined by historically unfolding frameworks that pre-organize or pre-dispose our perception.

SPACE AND TIME. If gardens are losing their phenomenal density, it is primarily because they do not have enough space and time around them to unfold their appearances. For gardens to become fully visible in space, they require a temporal horizon that our age makes less and less room for. Time is the invisible element in which gardens come to bloom. Certainly gardens require seasonal time to grow into their cultivated forms. By the same token, once they have come into their living forms, gardens require time to be seen by the viewer. It takes weeks if not months or years to experience thoughtful gardens like Stowe and Stour-

head, or the Villa Borghese and Jardin de Luxembourg, the way they were meant to be experienced, namely, as places of self-discovery, spiritual cultivation, and personal transformation. Such gardens may offer us images of themselves, but what is lacking in the images is the radiance of the phenomenon as such, which reveals itself only in deep time, or the kind of time our age no longer has time for.

In the present age human vision sees primarily images rather than appearances. The difference between appearance and image is that the former intimates while the latter merely indicates. Where the phenomenon does not rise up from penumbral depths, there is no appearance as such but only a static and reified image. A garden is nothing if not phenomenon, whose penumbral depths belong as much to the garden as to the mind or soul of the beholder. Where these two dimensions of depth encounter and flow into one another, the phenomenon makes its appearance. Where one or both dimensions are absent, the phenomenon falls short of its "ostensive" potential, that is to say its potential for showing itself in its multi-dimensional character.

Japanese gardens in general, and Zen gardens in particular, are designed to maximize the phenomenon's disclosive wonder, its opening up of the recessive depths where space and time flow into one another. In Michel Tournier's novel *Gemini*, the master Japanese gardener Shonin says the following about the under-determined composition of the Zen garden: "A Zen garden is to be read like a poem of which only a few half lines are written and it is up to the sagacity of the reader to fill in the blanks." The austere minimalism of the Zen garden combines sand and rocks in arrangements that are to be viewed from "one predetermined point, usually the veranda of a house." While the viewpoint is fixed, the eye is free to wander, and with it the "inner gaze" of the mind. For it is the mind that does the seeing here, not independently of the eye but in and through the eye. This way of seeing – call it "depth perception" in the radical sense – is made possible by the way the garden reveals the presence of what doesn't show itself to the eye, or by the way the garden calls forth into the realm of appearance all that remains latent in the phenomenon.

In this regard nothing embodies the phenomenon more forcefully than the Japanese garden stone. The stone is a central element not only of the Zen garden but also of the Japanese house and tea gardens generally. It shows a face to the world while its underside remains concealed from view, sinking into the earth like the roots of a plant. "The stones should never be simply laid upon the ground," says Shonin. "They must always be partly buried." Why? Because "a stone has a head, a tail, and a back, and its belly needs the warm darkness of the earth." A stone possesses special powers – the power to transmit energy or "spirits" along its axis, for example, or to channel invisible cosmic forces – but only as long it remains partially buried in the earth. The fact that as it is partially buried does not mean that it shows only a partial view of itself. It in fact offers a full view of itself as something that draws from the earth the energy or luminosity of its radiance. An unburied stone would have no such radiance. It would not appear, it would only exhibit. Only where the visible recedes into the invisible does it manifest itself as phenomenon. Shonin:

The stones in a garden are classed in three degrees of importance: the principal stones, the additional stones and the Oku stone. The additional stones escort the principal stone. They form a line behind the reclining stone, they are grouped about the base of the standing stone, they gather like support below the inclined stone. The Oku stone is not visible. The final, intimate, secret touch which animates the whole composition, it can fulfill its mission while remaining unperceived, like the soul of a violin" (375).

The Oku stone is another name for the non-explicit or non-apparent dimension in which the garden's partially buried stones are buried. Where the Oku stone's "secret touch" does not animate the phenomenon, vision is emptied of its depth perception. Or better, where vision is no longer capable of depth perception, the hidden presence of the Oku stone no longer "animates the whole composition." In that sense the Oku stone is not a stone at all, but the underside of appearance as such. It is that which comes to appearance without necessarily becoming wholly visible or accessible, precisely like a stone that remains partially buried.

Whether Shonin's reflections in Tournier's novel offer genuine insights into the essence of Japanese gardens, or whether they are finally the adventitious musings of a westerner in the voice of a Japanese master, they give further articulation to my general claim that eyesight does not equate with vision, that human vision's "inner gaze" correlates with the latency of the phenomenon, and that vision's perception of the visible world is both determined and altered by the historical unfolding of the ages.

THE INNER VISION. If gardens are microcosms animated by the "secret touch" of the Oku stone, so to speak, then it is fair to say, once again, that they have become largely invisible to us – not because the Oku stone is missing from the gardens, but because it is missing from the age to which we belong. Ours is an age of stones that are not partially buried in the earth; or alternatively, it is an age without any "green shade," if I may allude to a famous poem by the eighteenth century English poet Andrew Marvell, titled "The Garden," which speaks of "a green thought in a green shade." Like the Japanese garden stone, thought too must be partially buried if it hopes to gain access to what is not already self-evident. To express it in other terms: If there is much that we are no longer able to see today in the visible world, it is because the "inner gaze" needed to apprehend it is either obscured or directed elsewhere. Our



GARDEN BY INGEGERD RÅMAN, CERAMIST AND DESIGNER.

TEXT: ROBERT HARRISON

GÄRTEN UND DIE SICHTBARE WELT

WIR HABEN VERLERNT ZU SEHEN. UM DIE DINGE WIEDER SICHTBAR WERDEN ZU LASSEN, MÜSSEN WIR IHNEN PLATZ UND ZEIT ZUGESTEHEN UND UM DAMIT ZU BEGINNEN, SETZT MAN SICH AM BESTEN IN EINEN GARTEN. NICHT EINMAL, SONDERN IMMER WIEDER.

Gärten sind Orte, an denen Erscheinungen die Aufmerksamkeit auf sich ziehen, aber das heisst nicht unbedingt, dass ihnen auch Beachtung geschenkt würde – ganz gleich wie sehr sie das Auge auch locken mögen – denn nichts ist heutzutage in westlichen Gesellschaften weniger kultiviert als die Kunst des Sehens. In der heutigen Zeit wird der überwältigende Reichtum der sichtbaren Welt nur erreicht von der Armut unserer Fähigkeit, ihn wahrzunehmen. Obwohl es also unzählige Gärten auf der Welt gibt, leben wir im Grunde genommen in einem gartenlosen Zeitalter.

Fast ein Jahrhundert ist vergangen, seit der österreichische Dichter Rainer Maria Rilke in seinen *Duineser Elegien* die Hypothese aufgestellt hat, dass es das Los der Erde sei, unsichtbar zu werden, dass ein Umwandlungsprozess – vom Sichtbaren zum Unsichtbaren hin – eingesetzt habe. Dies ist nach Rilkes Verständnis das Schicksal der Moderne. Es ist nicht so, dass die Welt weniger sichtbar wäre als in früheren Zeiten, sondern vielmehr können wir ihre Fülle immer weniger erfassen, dies wegen der epochalen Umbrüche in der Form, in und durch welche die Welt uns gegenüber in Erscheinung tritt. Die grundlegende Unfähigkeit, einen Garten in seiner vollen Präsenz zu erfassen, ergibt sich aus einer geschichtlich bedingten Veränderung unseres Sehvermögens, welches mit der *Art und Weise* unseres Seins zusammenhängt. Ändert sich unser Sein, so verändert sich auch unser Sehen. Das menschliche Sehvermögen ist – ebenso wie unsere Lebenswelten, Institutionen und Mentalitäten – den Gesetzen des historischen Wandels unterworfen.

In dieser Hinsicht unterscheidet sich das menschliche Sehen fundamental von jenem der Tiere, unabhängig davon, wie sehr das Letztere die organische Grundlage des Ersteren bilden mag. Für den Menschen muss der Verlust des Augenlichts nicht notwendigerweise einen Verlust des Sehens mit sich bringen. Die Schkraft sieht kognitiv und synthetisch; sie erfasst Dinge in organisierten Anordnungen und bedeutsamen Ganzheiten. In anderen Worten: Menschliche Schkraft ist vor allem eine Art und Weise des Sehens. Was unsere Schkraft wahrnimmt (und ebenso was sie nicht wahrnimmt), ist bestimmt von sich historisch entwickelnden Bezugssystemen, die unsere Wahrnehmung vorgängig organisieren und ordnen.

RAUM UND ZEIT. Wenn Gärten ihre phänomenale Dichte verlieren, dann hat das primär damit zu tun, dass ihnen nicht genug Platz und Zeit zugemessen wird, um ihre Erscheinungen zu entfalten. Um im Raum vollständig sichtbar werden zu können, brauchen Gärten einen zeitlichen Horizont, für den unsere Epoche immer weniger Raum zur Verfügung stellt. Zeit ist das unsichtbare Element, in dem Gärten zur Blüte gelangen. Sicher brauchen Gärten Jahreszeiten, um in ihre kultivierte Gestalt hineinzuwachsen. Ebenso benötigen Gärten, wenn sie denn ihre Lebensform erreicht haben, Zeit, um vom Betrachter gesehen zu werden. Es braucht Wochen wenn nicht Monate oder Jahre, um wohlurchdachte Gärten wie Stowe und Stourhead oder die Villa Borghese und den Jardin de Luxembourg auf jene Art zu erleben, die für sie vorgesehen ist, nämlich als Orte der Selbstfindung, der spirituellen Kultivierung und der persönlichen Wandlung. Solche Gärten mögen uns Bilder ihrer selbst bieten, aber in ihnen fehlt die Ausstrahlung des Phänomens an sich, das sich nur nach langer Zeit offenbart – jene Zeit also, für die heute keine Zeit mehr bleibt.

Im gegenwärtigen Zeitalter nimmt das menschliche Sehvermögen in erster Linie Bilder statt Erscheinungen wahr. Die Differenz zwischen Erscheinung und Bild liegt darin, dass die Erscheinung etwas zum Ausdruck bringt, während das Bild lediglich indiziert. Wo das Phänomen nicht aus den obskuren Tiefen aufsteigt, existiert keine Erscheinung im eigentlichen Sinn, sondern nur ein statisches und vergegenständlichtes Bild. Ein Garten ist nichts anderes als ein Phänomen, dessen obskure Tiefen genauso zum Garten wie auch zum Geist oder zur Seele des Betrachters gehören. Wo diese zwei Dimensionen der Tiefe sich begegnen und ineinander fließen, tritt das Phänomen in Erscheinung. Wo eine oder beide Dimensionen fehlen, bleibt das augenscheinliche Potential des Phänomens, also sein Potential, sich selbst in seiner mehrdimensionalen Beschaffenheit zu zeigen, unausgeschöpft.

Japanische Gärten im Allgemeinen und Zen-Gärten im Speziellen sind konzipiert, das offenbarende Wunder des Phänomens und sein Erschliessen jener entrückten Tiefen, in denen Raum und Zeit ineinander fließen, zu maximieren. In Michel Tourniers Roman *Gemini* sagt der japanische Meistergärtner Shonin Folgendes über die unterdeterminierte Komposition des Zen-Gartens: «Ein Zen-Garten ist wie ein Gedicht zu lesen, von dem nur ein paar halbe Verse geschrieben sind, und bei dem es auf den Scharfsinn des Lesers ankommt, die Leerstellen zu füllen.» Der strenge Minimalismus des Zen-Gartens verbindet Sand und Steine in Anordnungen, die von «einem vorbestimmten Ort aus, gewöhnlich der Veranda eines Hauses», betrachtet werden sollen. Während der Aussichtspunkt festgelegt ist, kann das Auge frei umherschweifen und mit ihm der «innere Blick» des Geistes. Denn es ist der Geist, der hier sieht, nicht unabhängig vom Auge, aber in und durch das Auge. Diese Art des Sehens – nennen wir es «Tiefenwahrnehmung» im radikalen Sinn – wird ermöglicht durch die Art und Weise, wie der Garten die Präsenz dessen offenlegt, was sich dem Auge nicht zeigt, oder durch die Art, wie der Garten alles, was in einem Phänomen latent vorhanden ist, in den Bereich der Erscheinung hervorzuheben vermag.

In dieser Hinsicht verkörpert nichts dieses Phänomen eindringlicher, als der japanische Gartenstein. Der Stein ist ein zentrales Element nicht nur des Zen-Gartens, sondern auch des japanischen Hauses und der Teegärten im Allgemeinen. Er zeigt der Welt ein Gesicht, während seine Unterseite, eingelassen in die Erde wie die Wurzeln einer Pflanze, dem Blick verborgen bleibt. «Die Steine sollten nie einfach auf den Boden gelegt werden,» sagt Shonin. «Sie müssen immer teilweise eingegraben sein.» Warum? Weil «ein Stein über einen Kopf, ein Hinterteil, und einen Rücken verfügt und sein Bauch die warme Dunkelheit der Erde braucht.» Ein Stein besitzt aussergewöhnliche Kräfte – die Kraft etwa, Energie oder «Geister» entlang seiner Achse zu übermitteln oder unsichtbare kosmische Kräfte zu kanalisieren – aber nur so lange er partiell von Erde bedeckt bleibt. Die Tatsache, dass er

Robert Harrison is a professor at Stanford University. His most recent book "Gardens: An Essay on the Human Condition" appeared in 2008 with the University of Chicago Press, and in French with Le Pommier.

vision these days is attuned to the virtual rather than the visible, to images rather than appearances, and to representations rather than phenomena.

This does not bode well for gardens, whose living forms recede into depths that are accessible to our inner gaze, but not necessarily to our eyesight. There is not enough serenity – not enough thoughtfulness – in the age for gardens to become fully visible to us. That is why I say that we live essentially in a gardenless age, this despite the fact that there are plenty of gardens in our midst.

What are we to do with these gardens that nevertheless continue to grace the visible world? Shonin says that the tenth-century Japanese gardens contain stones that "are the work of an eye which, while leaving behind the evidence of its genius, has carried away the secret of it forever." The same could be said of the many gardens that continue to come into being in the western world, as well as all those gardens that have survived from prior times and that have been restored, embellished or maintained by heroic curators. These gardens leave behind evidence of their genius, yet perhaps their secret has not been carried away forever. Perhaps the secret endures in the phenomenon itself, well protected from corrosive public exposure. Perhaps the gardens of the world are exactly where we need to turn to in order to re-learn and re-cultivate the art of seeing. Gardens provide the lesson for this cultivation. In so doing they allow us to re-access the deep time folded within their forms. The visible world, after all, has not vanished. It has merely become momentarily invisible. There is every reason to believe that gardens can help us rescue its visibility, provided we give them ample space and time to show themselves. It would not be the first time that gardens have come to our aid in a time of need.

BUXBOM GARDEN CREATED BY PAINTER SIMON ARNE IN HÖGANÄS SWEDEN



partiell eingegraben ist, heisst nicht, dass er nur eine teilweise Ansicht seiner selbst bieten würde. Vielmehr zeigt sich der Stein in seiner Ganzheit, als ein Etwas, das die Energie oder Intensität seiner Strahlkraft aus der Erde zieht. Ein freiliegender Stein könnte nie eine solche Ausstrahlung entfalten. Ein solcher Stein würde nicht erglänzen, sondern wäre lediglich ausgestellt. Nur dort, wo das Sichtbare in das Nicht-Sichtbare zurückweicht, manifestiert es sich selbst als Phänomen. Dazu Shonin:

Die Steine in einem Garten sind nach drei Stufen der Wichtigkeit klassifiziert: die hauptsächlichsten Steine, die zusätzlichen Steine und der Oku-Stein. Die zusätzlichen Steine begleiten den Hauptstein. Sie bilden eine Linie hinter dem sich zurückziehenden Stein, sie sind um die Basis des stehenden Steins gruppiert, sie stehen wie eine Stütze unter dem geneigten Stein. Der Oku-Stein ist nicht sichtbar. Als letzter, intimer, verborgener Anstoss, der die ganze Komposition belebt, kann er seine Aufgabe erfüllen und bleibt dabei unbemerkt wie die Seele einer Violine (375).

Der Oku-Stein ist eine andere Bezeichnung für die nicht-explizite oder nicht-ersichtliche Dimension, in der die teilweise begrabenen Steine des Gartens eingelassen sind. Wo der «verborgene Anstoss» des Oku-Steins das Phänomen nicht animiert, verliert die Schkraft ihre Tiefenwahrnehmung. Oder besser, wo die Schkraft nicht mehr länger zu Tiefenwahrnehmung fähig ist, dort kann die versteckte Gegenwart des Oku-Steins nicht mehr länger «die ganze Komposition beleben». In diesem Sinne ist der Oku-Stein überhaupt kein Stein, sondern die Unterseite der Erscheinung an sich. Es ist das, was in Erscheinung tritt ohne notwendigerweise vollständig sichtbar oder zugänglich zu werden, genau wie ein Stein, der zum Teil in der Erde verborgen bleibt.

Ob Shonins Reflexionen in Tourniers Roman nun genuine Einsichten in das Wesen des japanischen Gartens ermöglichen oder ob sie letztlich nur die nebensächlichen Gespinste eines Westlichen sind, die in der Stimme eines japanischen Meisters erklingen, so verleihen sie meiner Argumentation doch zusätzliches Gewicht. Diese besagt, dass das Augenlicht nicht mit Schkraft gleichzusetzen ist, dass der «innere Blick» des menschlichen Sehvermögens und die Latenz des Phänomens sich entsprechen und dass die Wahrnehmung der sichtbaren Welt vom historischen Wandel sowohl determiniert als auch verändert wird.

DER INNERE BLICK. Wenn Gärten Mikrokosmen sind, die vom «verborgenen Anstoss» des Oku-Steins belebt werden, dann soll hier nochmals darauf hingewiesen werden, dass sie für uns weitgehend unsichtbar geworden sind – nicht weil der Oku-Stein in den Gärten fehlen würde, sondern weil er in unserer Epoche fehlt. Unser Zeitalter ist ein Zeitalter jener Steine, die nicht teilweise von Erde bedeckt sind; oder es ist ein Zeitalter ohne jeglichen «grünen Schatten», wenn ich mir erlauben darf, auf das berühmte Gedicht «Der Garten» des britischen Dichters Andrew Marvell aus dem achtzehnten Jahrhundert anzuspielen, in dem von einem «grünen Gedanken in einem grünen Schatten» gesprochen wird. Wie der japanische Gartenstein muss auch das Denken partiell verborgen sein, wenn es sich Zugang zu gewinnen erhofft zu tun, was nicht schon selbstevident ist. Um es mit anderen Worten auszu drücken: Wenn es Vieles gibt, das wir in der sichtbaren Welt heute nicht mehr länger erfassen können, dann ist das so, weil der «innere Blick», der dafür nötig wäre, entweder unscharf geworden oder anderswohin gerichtet ist. Unser Sehen ist dieser Tage auf das Virtuelle statt auf das Sichtbare eingestellt, auf Bilder statt Erscheinungen und auf Repräsentationen statt Phänomene.

Dies verheisst nichts Gutes für Gärten, deren lebendige Formen in die Tiefen zurückweichen, die zwar dem inneren Blick, aber nicht unbedingt unserer Schkraft zugänglich sind. Das heutige Zeitalter birgt nicht genug Gleichmut – nicht einmal Bedachtsamkeit – damit Gärten für uns vollkommen sichtbar werden könnten. Das ist der Grund für die Aussage, dass wir im Grunde genommen in einem gartenlosen Zeitalter leben, trotz der Tatsache, dass wir von ertlichen Gärten umgeben sind.

Was sollen wir nun mit diesen Gärten anfangen, die trotz allem die sichtbare Welt weiterhin zieren? Shonin meint, dass die japanischen Gärten des zehnten Jahrhunderts Steine bergen, die «das Werk eines Auges sind, das zwar den Beweis für seine Genialität hinterlassen hat, sein Geheimnis aber für alle Zeit fortgetragen hat». Dasselbe könnte für die vielen Gärten behauptet werden, die weiterhin in der westlichen Welt entstehen, sowie auch für all jene Gärten, die aus früheren Zeiten geblieben sind und die von beherzten Kuratoren wiederhergestellt, ausgestellt und instand gehalten wurden. Diese Gärten bezeugen ihre Genialität, und vielleicht ist ihr Geheimnis doch nicht unwiederbringlich verloren gegangen. Vielleicht überdauert das Geheimnisvolle im Phänomen selbst, gut geschützt vor korrosiver öffentlicher Zurschaustellung. Vielleicht sind die Gärten dieser Welt genau jene Orte, an die wir uns begeben müssen, um die Kunst des Sehens wieder zu erlernen und zu kultivieren. Gärten erteilen die Lektion für diese Kultivierung. Dadurch erlauben sie es uns, wieder Zugang zu erlangen zu jener tiefreichenden Zeit, die in ihre Formen verflochten ist. Die sichtbare Welt ist letzten Endes noch nicht verschwunden. Sie ist lediglich vorübergehend unsichtbar geworden. Es gibt guten Grund zur Annahme, dass Gärten uns dabei helfen können, ihre Sichtbarkeit zu retten, vorausgesetzt wir gewähren ihnen ausreichend Platz und Zeit, um sich zu zeigen. Es wäre nicht das erste Mal, dass Gärten uns in einer Zeit der Bedürftigkeit zu Hilfe kommen würden.

Robert Harrison ist Professor an der Universität von Stanford. Sein letztes Buch «Gardens: An Essay on the Human Condition» ist 2008 bei University of Chicago Press und die französische Übersetzung bei Le Pommier erschienen.

TEXT: MARIANNA GARIN

SIGNAL – CENTER FOR CONTEMPORARY ART

A COLLECTIVE JOURNEY OF MEANING PRODUCTION IN SOUTHERN SWEDEN.

As creative processes arise in the communication between one another, the creation of meaning can only best proceed in dialogic interaction, as, among many others, Mikhail Bakhtin endeavours in his literary theory. This applies very well to the work of Signal – Center for Contemporary Art, a self authored space for art production and as well as a discursive platform, situated in Malmö¹. Signal has played an important role on the regional cultural scene as a counterpart to the local art institutions and commercial galleries, as well as to the Malmö Art Academy. Even though Signal has gained international recognition – it reflects their working methods and their distinction through several years of exchanging projects and the many artists exhibiting there, one crucial aim has always been to support the young art scene in Malmö². Through the ten years of existence Signal's activities and its members have constantly replaced one another, making it grow in various directions of interest. Today Signal's main members comprise artists Carl Lindh, Fredrik Strid and curators Emma Reichert and Elena Tzotzi, who work hand in hand as curatorial team fully committed to the content, thereby creating its "institutional" identity. Their program spans various activities beside the main exhibitions, such as their so called "method" – lectures, concerts, film screenings, performance-events, and reading groups, and recently they have also invited external projects to use the space and open it up to new audiences³. As an ap-



INSTALLING THE EXHIBITION «EVERY PROGRAM IS A PILOT, EVERY PROGRAM IS THE FINAL EPISODE» WITH CAC TV, STURE JOHANNESSON, EVAMARIE LINDAHL.

A DISCUSSION ON VALUES AND MEANING. As a way to discuss the prevailing values within the cultural policies of today, part of their agenda consists of discussions on the current production of art, the working conditions of the artist and the culture producers, and the implications in the prevailing market economy of the kind of exhibition-making that produces immaterial knowledge rather than sellable entertainment. The work conveys a consciousness of making new meaning; an important cornerstone in their program is the sharing of knowledge, and over the last nine years they have organised lectures titled *Metod* (methodology), where they invite curators, writers, scholars and artists to discuss and present their working methods. These



INSTALLATION VIEW FROM «EVERY PROGRAM IS A PILOT, EVERY PROGRAM IS THE FINAL EPISODE» WITH CAC TV, STURE JOHANNESSON, EVAMARIE LINDAHL.

proach to further challenge the traditional exhibition display of conventional art institutions, they constantly investigate new ways to communicate and produce art projects and critically. An important method in their practice, besides working with contextual curating in their projects, is the intimate dialogue between the curators and artists, which endorses an open learning process for the team. A recent example of co-production is the exhibition *Project Esrange* with the New York based artist Lisi Raskin. Where the team behind Signal collaborated with the institution Gävle Konstcentrum, and the support program IASPIS⁴, which also enables them to invite international artists to exhibit and become visible on the Malmö art scene. Another reflective example is the investigation project *Wet and Wild: The Spirit for Sister Corita* – a close collaboration with the American artist Julie Ault. In this project, which expanded in several parts comprising exhibitions, a publication, and a series of lectures, they implemented a method developed by the nun, artist and teacher Corita Kent in the fifties and sixties, using art's full potential as a means of resistance. This project is crucial since

talks focus on and nourish issues that deal with art production such as its conditions and role in today's neo-liberal order and the global capitalist crisis. Yet another ambition is to provide space to further investigate how to engage artistic practice and knowledge production in a greater social context. An example that illustrates the program's Metod-lectures is the artist Ilya Lipkin's recent lecture on vanguard art and the politics in Northern Europe and the history of the Situationist International Movement in Scandinavia, in relation to the role and possibilities of present alternative institutions⁵. Signal plays an important role as a place of professional encounters by enabling international curators and writers to meet with local artists, and becomes a source of information by providing professionals with a generous artist archive. Currently Signal has been involved in a year of intense research resulting in the book *"A Parallel History – The Independent Art Arenas of Skåne 1968–2008"*. The project investigates the independent art scene in the southern region of Skåne, and comprises an exhibition and various activities such as lectures and discussions, music-events and performances where pio-

neers meet the young contemporary art practitioners. This is very much a project that concludes Signal's way of working, the process in itself being more crucial than a specific end-result, and its conclusive meaning evaluated in an open and intimate relationship between those involved. This also gives the public the potential to intervene, in order to be part of a learning process. There are few institutions in Scandinavia that challenge the conventional art space and create new meaning, and such exchanges of experiences are some of the pivotal ingredients that make Signal a truly unique and important art phenomena.

Marianna Garin, independent curator and writer, currently lives and works in Buenos Aires/Stockholm. She is a frequent contributor of various magazines, books and exhibition catalogues.

TEXT: MARIANNA GARIN

SIGNAL – ZENTRUM FÜR ZEITGENÖSSISCHE KUNST

PRODUKTION VON SINN ALS KOLLEKTIVE REISE IN SÜDSCHWEDEN.

Wie kreative Prozesse in der Kommunikation zwischen Individuen entstehen, kann auch die Entstehung von Bedeutung nur in der dialogischen Interaktion erfolgen, wie auch Mikhail Bakhtin, zusammen mit vielen Anderen, in seiner Literaturtheorie erörtert hat. Dieser Grundsatz lässt sich sehr gut auf die Arbeit von Signal – Zentrum für zeitgenössische Kunst anwenden. Signal ist ein selbständiger Raum für Kunstproduktion und gleichzeitig eine Diskursplattform in Malmö¹. Signal spielt eine wichtige Rolle in der regionalen Kunstszene als Gegenstück zu den lokalen Kunsteinrichtungen, den kommerziellen Galerien und zur Malmö Art Academy. Obschon Signal vor allem mit jahrelangen Austauschprojekten und zahlreichen ausgestellten Künstlern internationale Anerkennung gewonnen hat, liegt eines der Grundziele nach wie vor auf der Unterstützung der jungen Kunstszene in Malmö². Die Aktivitäten, wie auch die Mitglieder von Signal, haben sich über die zehn Jahre des Bestehens des Zentrums immer wieder gegenseitig abgelöst und erneuert und ein Wachstum in ver-

schiedenste Interessensrichtungen ermöglicht. Heute gehören die Künstler Carl Lindh, Fredrik Strid und die Kuratorinnen Emma Reichert und Elena Tzotzi zu den Hauptmitgliedern von Signal. Sie arbeiten Hand in Hand als Kuratoren-Team, welches sich mit Herz und Seele dem Inhalt widmet und damit die «institutionelle» Identität prägt. Ihr Programm umfasst eine Reihe von Aktivitäten ausserhalb der Hauptausstellungen, beispielsweise die so genannten «Methoden»-Vorlesungen, Konzerte, Filmvorführungen, Performance-Events und Lesegruppen, und seit Kurzem sind auch externe Projekte eingeladen, den Raum zu nutzen und ihn damit neuen Zielgruppen zu eröffnen³. Im Bestreben, die traditionelle Präsentationsweise von Ausstellungen in konventionellen Kunsteinrichtungen auf die Probe zu stellen, erforschen sie ständig neue Wege in der Kommunikation und Produktion von Kunstprojekten und Kritikalität. Ein wichtiger Bestandteil ihres Schaffens, neben der Arbeit mit kontextuellem Kuratieren ihrer Projekte, ist der enge Dialog zwischen Kuratoren und Künstlern, welcher einen offenen Lernprozess für das Team unterstützt. Die Ausstellung *Projekt Esrange* mit der New Yorker Künstlerin Lisi Raskin ist das neueste Beispiel von

ralen Gesellschaftsordnung und insbesondere innerhalb der globalen Wirtschaftskrise. Ein anderer Ansatz ist das Schaffen eines Raums, welcher Gelegenheit gibt, künstlerisches Schaffen und die Produktion von Wissen in einem grösseren sozialen Kontext zu erforschen. Ein neueres Beispiel, welches die Metod-Veranstaltungen von Signal illustriert ist die Vorlesung der Künstlerin Ilya Lipkin über avantgardistische Kunst, nordeuropäische Politik und die Geschichte der Bewegung der Situationistischen Internationalen in Skandinavien im Zusammenhang mit der Rolle und den heutigen Möglichkeiten von alternativen Institutionen⁴.

TEXT: MARIANNA GARIN

SIGNAL – ZENTRUM FÜR ZEITGENÖSSISCHE KUNST

PRODUKTION VON SINN ALS KOLLEKTIVE REISE IN SÜDSCHWEDEN.

Koproduktion, in welchem das Team von Signal mit dem Gävle Konstcentrum und dem Unterstützungsprogramm IASPIS⁴ zusammenarbeitete, das ihnen ermöglicht, internationale Künstler nach Malmö einzuladen und sich mit ihren Ausstellungen in der Kunstszene von Malmö zu präsentieren. Ein weiteres Paradebeispiel ist das Erkundungsprojekt *Wet and Wild: The Spirit for Sister Corita* – eine enge Zusammenarbeit mit der amerikanischen Künstlerin Julie Ault. In diesem mehrteiligen Projekt, das Ausstellungen, eine Publikation und eine Reihe von Lesungen umfasste, wendete Signal eine Methode an, die von Corita Kent – Nonne, Künstlerin und Lehrerin – in den fünfziger und sechziger Jahren entwickelt wurde, um das volle Potential von Kunst als Mittel des Protests auszuschöpfen. Dieses Projekt ist deswegen besonders wichtig, weil es die Arbeitsmethoden von Signal und ihren auflösenden Effekt auf die bis anhin existierenden Grenzen zwischen Kuratoren und Künstlern widerspiegelt.

WERTE- UND SINN-DISKUSSION. Als Ansatz zur Diskussion über vorherrschende Werte in der heutigen Kulturpolitik veranstaltet Signal Diskussionen zu Themen wie der Kunstproduktion in der heutigen Zeit, Arbeitsbedingungen von Künstlern und Kulturschaffenden und den Einfluss, den Ausstellungen, die immaterielles Wissen über vermarktbare Unterhaltung stellen, auf die heutige Marktwirtschaft haben können. Die Arbeit vermittelt ein Bewusstsein des Schaffens von Sinninhalt: Ein wichtiger Eckpfeiler des Programms von Signal ist der Austausch von Wissen, und über die letzten neun Jahre hat das Zentrum eine Reihe von Vorlesungen mit dem Titel *Metod* (Methodologie) organisiert, zu welchen Kuratoren, Schriftsteller, Professoren und Künstler eingeladen waren, ihre Arbeitsmethoden zu präsentieren und zur Diskussion zu stellen. Diese Gespräche konzentrieren sich auf und nähern Themen rund um das Schaffen von Kunst wie beispielsweise ihren Stand und ihre Rolle in der heutigen neolibe-

ralen Gesellschaftsordnung und insbesondere innerhalb der globalen Wirtschaftskrise. Ein anderer Ansatz ist das Schaffen eines Raums, welcher Gelegenheit gibt, künstlerisches Schaffen und die Produktion von Wissen in einem grösseren sozialen Kontext zu erforschen. Ein neueres Beispiel, welches die Metod-Veranstaltungen von Signal illustriert ist die Vorlesung der Künstlerin Ilya Lipkin über avantgardistische Kunst, nordeuropäische Politik und die Geschichte der Bewegung der Situationistischen Internationalen in Skandinavien im Zusammenhang mit der Rolle und den heutigen Möglichkeiten von alternativen Institutionen⁴.

Signal spielt als Ort der professionellen Begegnung eine wichtige Rolle, indem es internationalen Kuratoren und Schriftstellern die Möglichkeit des Aufeinandertreffens mit lokalen Künstlern bietet. Das Zentrum bietet ausserdem professionelle Hilfe mittels eines grosszügigen Künstlerarchivs und wird so zu einer wichtigen Informationsquelle.

TEXT: MARIANNA GARIN

SIGNAL – ZENTRUM FÜR ZEITGENÖSSISCHE KUNST

PRODUKTION VON SINN ALS KOLLEKTIVE REISE IN SÜDSCHWEDEN.

Während des letzten Jahres hat Signal intensive Recherche betrieben, die im Buch *«A Parallel History – The Independent Art Arenas of Skåne 1968–2008»* resultiert. Das Projekt untersucht die Kunstszene in der südlichen Region von Skåne und beinhaltet eine Ausstellung sowie verschiedene Aktivitäten wie Vorlesungen und Podiumsdiskussionen, Musikevents und Performances, während denen Pioniere auf junge, zeitgenössische Kunstschaffende treffen. Dieses Projekt fasst ganzheitlich die Arbeitsweise von Signal zusammen. Der Prozess und der Sinngehalt, welcher im offenen und direkten Kontakt zwischen allen Beteiligten herausgeschält wird, sind wichtiger als ein spezifisches Endresultat. Dies gibt auch der Öffentlichkeit die Gelegenheit, durch Intervention Teil des Lernprozesses zu werden. Es gibt in Skandinavien nur wenige Institutionen, die den konventionellen Kunstraum auf die Probe stellen und dadurch neue Inhalte schaffen, und solche Formen des Austauschs von Erfahrungen gehören zu den ausschlaggebenden Elementen, die Signal wirklich einzigartig und damit zu einem wichtigen Kunstphänomen machen.

Marianne Garin ist freischaffende Kuratorin und Autorin und lebt in Stockholm und Buenos Aires. Sie schreibt regelmässig für Zeitschriften, Bücher und Ausstellungskataloge.

TEXT: DOROTHY KOSINSKI

BACK TO THE FUTURE: THE PHILLIPS COLLECTION



THE ROTHKO ROOM AT THE PHILLIPS COLLECTION, WASHINGTON, D.C.

PHOTOS © ROBERT LAUTMAN

THE PHILLIPS COLLECTION WAS THE FIRST MUSEUM FOR MODERN ART – OPENED EIGHT YEARS BEFORE MOMA. ALREADY AT THAT TIME, FOUNDER DUNCAN PHILLIPS REFERRED TO THE MUSEUM AS AN "EXPERIMENT STATION".

Perhaps you saw European masterworks from the museum that I run, The Phillips Collection, in Washington, D.C., when they were on view at Fondation Gianadda, in Martigny, a few years ago. If so, you will have a sense of the collection's quality. And if, around that time, you saw *Calder Miró*, an exhibition that we co-organized with Fondation Beyeler, you will have grasped the ambitious international reach of the Phillips. But to understand its originality, you really need to visit. Only in its intimate spaces, can you appreciate the startlingly experimental vision that shapes this collection of nearly 3,000 works of modern and contemporary art.

TEXT: DOROTHY KOSINSKI

ZURÜCK IN DIE ZUKUNFT: DIE PHILLIPS COLLECTION

DIE PHILLIPS COLLECTION ERÖFFNETE ALS ERSTES MUSEUM FÜR MODERNE KUNST – ACHT JAHRE VOR DEM MOMA. DUNCAN PHILLIPS, DER GRÜNDER, NANNT DAS MUSEUM DAMALS SCHON EINE «EXPERIMENTIERSTATION».

Vielleicht haben Sie vor ein paar Jahren in der Fondation Gianadda in Martigny einige Werke aus dem Museum, das ich leite, gesehen: der Phillips Collection in Washington, D.C. Wenn dem so ist, dann werden Sie einen Eindruck von der Qualität dieser Sammlung erhalten haben. Und wenn Sie, auch etwa zu dieser Zeit, *Calder Miró* gesehen haben, eine Ausstellung, die wir zusammen mit der Fondation Beyeler organisiert haben, dann sollten Sie die ambitionierte internationale Reichweite der Phillips erfasst haben. Um aber ihre Originalität zu verstehen, müssen Sie uns schon besuchen. Nur in ihren eigenen, intimen Räumlichkeiten können Sie die fast erschreckend experimentelle Vision verstehen, die diese Sammlung von fast 3000 Werken moderner und zeitgenössischer Kunst prägt. Duncan Phillip, der Gründer, eröffnete 1921 die Phillips als erstes Museum für Moderne Kunst, im Gedenken an seinen Vater und seinen älteren Bruder, acht Jahre vor dem New York Museum of Modern Art. Phillips (1886–1966) war ein Beauftragter des MoMA von 1929 bis 1935 und ehrenamtlicher Beauftragter bis zu seinem Tod, sein Ansatz des Sammelns war jedoch recht verschieden von dem des MoMA. Während MoMA den revolutionären Bruch als grundrztliches Element der Moderne betrachtete, betonte Phillips die Kontinuität zwischen der Kunst der Vergangenheit und der Gegenwart. MoMA, binahe im Stil des neunzehnten Jahrhunderts, was den Eifer zur Klassifizierung angeht, stellte eine Enzyklopädie von Bewegungen zusammen. Phillips dagegen verfolgte sein eigenes Ding, wählte nach Gesichtspunkten aus, die einmal traditionell, ein anderes Mal gewagt oder exzentrisch, aber immer bedacht waren. Als sein Museum mit 237 Gemälden und einer Galerie eröffnete, waren darin Werke von amerikanischen Impressionisten und deren französischen Pendants vertreten. Während sein Geschmack sich erweiterte, scholl der amerikanische Bestand an, mit Werken von lebenden Modernisten wie Avery, Calder, Dove, Hartley, Marin und O'Keeffe. Phillips war der erste Museumsdirektor, der Werke von Dove und Marin erwarb und ihnen ganze Ausstellungen widmete. Zur selben Zeit kam eine grosse Zahl von europäischen Gemälden zur Sammlung dazu, unter ihnen Werke von Bonnard (der dadurch zum ersten Mal überhaupt in einem amerikanischen Museum vertreten wurde), Braque, Klee, Matisse und Picasso. Phillips nannte das Museum eine «Experimentierstation» und fuhr in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts fort, die Samm-

Dorothy Kosinski ist Direktorin der Phillips Collection in Washington, DC. Während ihrer fast 30-jährigen Museumstätigkeit, hat Kosinski einen internationalen Ruf als versierte Kuratorin und Gelehrte für Kunst des 19., 20., und 21. Jahrhunderts erlangt. Sie lebte mehr als zwölf Jahre in Basel und war während dieser Zeit verantwortlich für die folgenden Ausstellungen im Kunstmuseum Basel: «Douglas Cooper und die Meister des Kubismus», 1987 und «Fernand Léger 1911–1924, le rythme de la vie moderne», 1994.

view resulted in a philosophy of a series in which contemporary artists are invited to respond to works of art and spaces in the museum with works of their own. Participating artists include Jennifer Wen Ma, Barbara Liotta, and Tayo Heuser. Ma's *Brain Storm*, a video project suggesting travel as an inner journey, engages with landscapes by Cézanne, Dove, and Kandinsky, and with Jacob Lawrence's wrenching *The Migration Series*. Liotta's *Icarus*, an elegant web of string and stone, takes on portraits by Delacroix, Kokoschka, Modigliani, and Soutine, while Heuser reinterprets Rothko's luminosity in glowing forms that float against the walls of our main stairwell. Our exhibitions for 2010 similarly illuminate our collection: O'Keeffe's abstractions, Poussette-Dart's white paintings, Ryman's improvisations, David Smith's inventions, and Alvin Langdon Coburn's pictorialism. You won't want to miss any of it.

RADICAL EXPERIMENTING. Triggering new dialogues and discovering new affinities by constant rearrangement of the collection continues at the Phillips, keeping it as fresh today as it was ninety years ago, but we have added new dimensions to our participation in the international language of art. Indeed, the Phillips engages with the world through all its activities, including scholarship, exhibitions, and collaborations. Our latest initiative is an International Circle that connects collectors and philanthropists with artists, art professionals, and cultural leaders to explore issues in the visual arts. It meets for the first time this month to discuss the responsibilities of philanthropy. I foresee a lively encounter.

The spirit of radical experimentation sends us back to the future. This



THE PHILLIPS COLLECTION WITH ORIGINAL HOUSE AT LEFT

lung wesentlich auszubauen, indem er die amerikanischen und der europäischen Front weiter sammelte: Nicholson, de Staël, Soulages, Vieira da Silva, De Kooning, Diebenkorn, Graves, Guston, Louis. Der Rothko-Raum wurde 1960 als weltweit Erster seiner Art geöffnet. Vielleicht, weil er ein Gespür dafür hatte, oder möglicherweise auch, weil er mit einer Malerin verheiratet war, verstand Phillips Kunstgeschichte als kontinuierliche Konversation zwischen Künstlern und individuelle Werke als Fragen, Antworten und Vorschläge. Weit über eine Metapher hinausgehend, resultierte seine Anschauung in einer Philosophie der Präsentation, die Werke von Künstlern verschiedener Nationalitäten, Perioden und Stile in wortlosem Dialog friedlich nebeneinander existieren lässt; ein Ansatz, der die Besucher noch heute fasziniert. Phillips wählte als unkonventionellen Ort für sein Museum das Zuhause seiner Jugend, welches während der Jahre ausgebaut wurde. Er war sich bewusst, dass der Kunstgenuss ein gegenseitiges Sich-Ergeben von Werk und Betrachter ist, und er fühlte, dass kleine Räume, ein häuslicher Massstab und eine persönliche Atmosphäre die Besucher dazu anregen würden, lange genug zu bleiben, um diesen Austausch möglich zu machen. Er begründete, dass die Besucher, wenn sie die Möglichkeit hätten, sich bequem hinzusetzen, sich entspannen könnten, ihre Vorsicht fallen liessen und beginnen würden, dem Dialog der Künstler, von Wand zu Wand, zwischen den Jahrhunderten und über nationale Grenzen hinweg zuzuhören.

RADIKALES EXPERIMENTIEREN. Das Auslösen von neuen Dialogen und des Entdeckens neuer Vorlieben durch ungewisses Neuordnen der Sammlung wird in der Phillips weiter gepflegt, was die Sammlung heute noch so frisch wie vor neunzig Jahren erscheinen lässt, aber wir haben unserem Beitrag zur internationalen Sprache der Kunst neue Dimensionen verliehen. Tatsächlich geht die Phillips mit ihren Aktivitäten, zu welchen Stipendien, Ausstellungen und Kollaborationen gehören, eine starke Bindung mit der Welt ein. Unsere neueste Initiative ist ein internationaler Zirkel, der Sammler und Philanthropen mit Künstlern, Fachleuten und kulturellen Oberhäuptern zusammenbringt, um Themen der bildenden Kunst zu untersuchen. Der Zirkel trifft sich diesen dies Jahr zum ersten Mal, um die Verantwortung der Philanthropie zu diskutieren. Ich weiss jetzt schon, dass dies ein lebhaftes Aufeinandertreffen wird.

Der Geist des radikalen Experimentierens schickt uns zurück in die Zukunft. In dieser Saison präsentieren wir *Intersections*, eine Reihe, in welcher zeitgenössische Künstler eingeladen sind, ihre eigenen Werke mit Kunstwerken und Räumen des Museums interagieren zu lassen. Unter den teilnehmenden Künstlern befinden sich Jennifer Wen Ma, Barbara Liotta und Tayo Heuser. Mas *Brain Storm*, ein Videoprojekt, welches Reisen als Weg ins Innere zum Thema hat, geht mit Landschaften von Cézanne, Dove und Kandinsky und mit Jacob Lawrence bewegenden *The Migration Series* eine Beziehung ein. Liottas *Icarus*, ein elegantes Netz aus Faden und Stein, greift Porträts von Delacroix, Kokoschka, Modigliani und Soutine auf, während Heuser Rothkos Leuchtkraft in glühenden Formen, die an der Wand unseres Haupttreppenhauses entlangleiten, reinterpretiert. Die Ausstellungen 2010 beleuchten auf ähnliche Weise unsere Sammlung: O'Keeffes Abstraktionen, Poussette-Dart's weisse Gemälde, Ryman's Improvisationen, David Smith's Erfindungen und Alvin Langdon Coburns Piktoralismus.

¹ The third city of Sweden, once with a predominant industrial importance has today increasingly evolved into a city of knowledge and IT development. Geographically it is connected to the city of Copenhagen through a bridge crossing the strait of Öresund. ² Signal was founded in 1998, initially run by five art students from the art Academy in Malmö (Christian Andersson, Maria Bustnes, Alexander Gurke, Sara Jordenö and Magnus Thierfelder), as a reaction to the local art scene's lack of exhibition venues for young artists, and as an art series of talks, events, screenings and workshops under the name "Manipulation!" in May 2009. www.wikuniversity.blogspot.com ³ IASPIS-International Artist Studio Program in Sweden, an exchange program that supports artists to work and partake in exhibitions and residencies abroad, is the international program of the Visual Arts Fund, a branch of the Arts Grants Committee. ⁴ A talk that was related to the research project on non-institutional art initiative of the south of Sweden (1968–2008). Ilya Lipkin's stay in Malmö is part of a residency project organized by SparwasserHQ (Berlin) – Signal (Malmö) – UKS (Oslo) – rum46 (Arhus), supported by Nordic Culture Point.

⁵ Schwedens drittgrösste Stadt hatte während langer Zeit vor allem industrielle Bedeutung. Heute entwickelt sie sich mehr und mehr zu einer Stadt des Wissens und der IT-Entwicklung. Geografisch ist die Stadt durch eine Brücke über die Meerenge von Öresund mit Kopenhagen verbunden. ² Signal wurde 1998 gegründet und anfangs von fünf Kunststudenten der Kunstakademie in Malmö geleitet (Christian Andersson, Maria Bustnes, Alexander Gurke, Sara Jordenö und Magnus Thierfelder), als Reaktion auf den Mangel an Ausstellungsmöglichkeiten für junge Künstler in der lokalen Kunstszene, und als Kunstplattform für Diskussionen. ³ Signal präsentiert im Mai 2009 MFK – Malmö Fria Kunsthögskolan/Free University for Women, welche organisiert eine Reihe von Gesprächen, Veranstaltungen, Filmvorführungen und Workshops unter dem Titel «Manipulation!» durchführte. www.wikuniversity.blogspot.com ⁴ IASPIS – International Artist Studio Program in Sweden, ein Austauschprogramm, welches Künstlern die Möglichkeit zur Verfügung stellt, im Ausland zu wohnen und an Ausstellungen teilzunehmen, ist das internationale Programm des Visual Arts Fund, einer Abteilung des Arts Grants Committee. ⁵ Ein Gespräch im Zusammenhang mit der Erforschung nichtinstitutioneller Kunstinitiativen im Süden Schwedens (1968–2008). Ilya Lipkin's Aufenthalt in Malmö ist Teil eines Austauschprojekts, welches von SparwasserHQ (Berlin) – Signal (Malmö) – UKS (Oslo) – rum46 (Arhus) organisiert und von Nordic Culture Point unterstützt wird.

KUNST IN KOPENHAGEN

DER HYPE UM DIE KUNST HAT IN KOPENHAGEN DER KUNST SELBST NICHT NUR GEHOLFEN. DOCH NEUE INITIATIVEN UND PROJEKTE LASSEN DIE HOFFNUNG KEIMEN, DASS DIE KUNST DIE WELT WIEDER NACH KOPENHAGEN BRINGT, ANSTATT ANDERS HERUM WIE BISHER.



GALERIEKOMPLEX IM ALTEN BRAUEREIGELÄNDE DER CARLSBERG IN VESTERBRO

© CARLSBERG BREWERIES

Kopenhagens Kunstwelt floriert und pulsiert mehr denn je – so sagt man. Sie ist wohl nicht reizvoller oder bahnbrechender als etwa vor zehn Jahren – oder als irgendwo sonst auf der Welt. Aber sie ist mehr in die Öffentlichkeit gerückt. Die Kunstszene in Kopenhagen hat in den letzten Jahren eine starke internationale Bedeutung erlangt. Während sie vor fünfzehn Jahren noch sehr klein und isoliert war, werden ihre Galerien nun zu exklusiven Kunstmesse auf der ganzen Welt eingeladen, jüngere dänische Künstler sind ein Teil der globalen Kunstszene geworden und Dänemark hat sogar zwei Mal versucht, eine grosse internationale Kunstveranstaltung auf die Beine zu stellen, so zum Beispiel 2008 die U-Turn.

Besondere an diesem Wochenende war, dass das Spektrum der Veranstaltungsorte sehr breit gefächert war, von grossen Museen und Institutionen (Louisiana, Statens Museum, Malmö Konsthall und der hoch anerkannten non-profit «Kunsthal» Overgaden), etablierten Galerien (Andersen S, Galleri Christina Wilson, Galleri Nicolai Wallner und Galleri Mikael Andersen) bis hin zu absoluten Newcomern und kritischen Underground-Institutionen (Koh-I-Noor, Irma Mørch, Modtar

Ebene allerdings wenig «gefeiert» wird. Die Medien zeigen wenig Interesse an der bildenden Kunst, und wenn, dann ist die Berichterstattung oft eher negativ und unversöhnlich gefärbt. Dennoch haben während des Wirtschaftbooms der 00er Jahre mehr Leute denn je angefangen, Kunst zu sammeln, hauptsächlich als Investition. Neue kommerzielle Galerien schossen überall wie Pilze aus dem Boden und hatten meist kurzzeitigen, aber sehr grossen Erfolg.

Erfolg, sondern ihre künstlerische Professionalität gewährleisten zu können. Die Situation änderte sich letztes Jahr grundlegend innerhalb weniger Monate, sicher aufgrund der internationalen Wirtschaftskrise. Die meisten der während des Booms gegründeten kommerziellen Galerien mussten schliessen, und die jüngsten der frischgebackenen Künstlerstars verschwanden wieder von der Bildfläche. Trotzdem ist man der Ansicht, dass die Kunst schlussendlich von der Krise

den Räumen ihrer bankrotten Kollegen zwei non-profit Veranstaltungsorte gründeten. Eine Gruppe von Künstlern wurden zusammen mit der Royal Academy eingeladen, die leeren Räumlichkeiten zu übernehmen und sie in einen künstlerverwalteten Underground-Raum (IMO), beziehungsweise in einen studentischen «Ausstellungsraum» (BKS Garage) umzuwandeln.

LICHT AM HORIZONT. Noch vor ein paar Jahren war es schier unmöglich, ohne Geld auf künstlerischer Ebene in Kopenhagen etwas auf die Beine zu stellen. Die ungebremst steigenden Mietpreise zogen einen bedenklichen künstlerischen Brain Drain nach sich, als Künstler und Kunstschaffende scharenweise nach Berlin auswanderten. Aber wenn eine kommerzielle Galerie einen non-profit Veranstaltungsraum bereitstellt, kann das als Zeichen dafür angesehen werden, dass sich die Zeiten ändern und dass sich unerwartete Möglichkeiten auftun. Es ist noch immer unklar, was sich daraus ergeben wird. Aber es besteht eine Chance, dass die Kopenhagener Kunstszene wiederhergestellt und vielleicht sogar neu erfinden wird, dass Kunstschaffende zurückkommen und die Welt nach Kopenhagen bringen, anstatt anders herum. Dies wiederum wird hoffentlich dazu beitragen, dass die Kopenhagener Kunstszene wirklich schillernd und pulsiert wird – nicht nur auf kommerzieller und internationaler, sondern auch auf experimenteller und lokaler Ebene.

Cecilie Høgsbro Østergaard leitet tageweise die BKS Garage (The Royal Academy of Fine Arts). Daneben arbeitet sie als Kritikerin, Dozentin und Kuratorin. Sie lebt und arbeitet in Kopenhagen.



FROM THE OPENING OF THE NEW GALLERY COMPLEX BKS GARAGE, IMO, KOPENHAGEN PUBLISHING, NILS STÆRK, NICOLAI WALLNER, IN KOPENHAGEN, SEPTEMBER 2009



"ASIA TODAY" AT GALLERY NICOLAI WALLNER © KOPENHAGEN PUBLISHING/TORBEN ZENTH, 2009

Projects und Wohnung). Das macht *Kopenhagen Contemporary*, in ihren eigenen Worten, zum «Freudenfest der dänischen Kunstwelt». Gerade die Mitarbeit von *Wonderful Copenhagen* welches die empfehlenswerte «What's On»-Kunstwebseite www.kopenhagen.dk betreibt, ist eines der deutlichsten Beispiele, wie die Galeriezene sich mit einer Tourismusorganisation wie *Wonderful Copenhagen* zusammenschliesst. Während des ersten Septemberwochenendes hat *Kopenhagen Contemporary* zwei intensive dreitägige Veranstaltungsreihen im Namen der Bildenden Künste ermöglicht. Das

HANDVERLESEN UND VERHEIZT. Anfänger der Akademie wurden von den Galerien handverlesen, während sie noch zur Schule gingen, und ihre Werke wurden der hungrigen, aber ein wenig naiven Masse von Neusammlern als «noch erschwierliche aber in Kürze unbezahlbare Stars von Morgen» verkauft. Tatsächlich lockt eine Veranstaltung wie diese immer noch eher Kunsttouristen und internationale Kunstexperten als ein dänisches Publikum an.

Das liegt daran, dass die dänische zeitgenössische Kunst international zwar hochprofiliert ist, auf lokaler

profitieren wird. Dafür gibt es verschiedene ungewöhnliche Anzeichen. Eines davon ist, dass der neue Galeriekomplex im alten Brauereigebäude der Carlsberg in Vesterbro, welcher während des Booms gegründet worden war, um das Gebiet für Investoren und Unternehmer attraktiver zu machen – nach der Maxime des *Sobo-Effekts* – sich sehr rapide umdefinierte und zu einem weniger kommerziellen, dafür experimentelleren und «akademischen» Projekt wurde. Aussergewöhnlich ist sicher, dass die überlebten kommerziellen Galerien, Nicolai Wagner und Nils Stærk, in

ART IN COPENHAGEN

THE HYPE AROUND THE ARTS IN COPENHAGEN HAS NOT ONLY BEEN HELPFUL. BUT NEW INITIATIVES AND PROJECTS FOSTER THE HOPE FOR ART TO BRING THE WORLD TO COPENHAGEN AGAIN, INSTEAD OF JUST VICE VERSA.

TEXT: CECILIE HØGSBRO ØSTERGAARD

The Copenhagen art world is flourishing and more vibrant than ever. So they say. However, it is probably not anymore tentative or groundbreaking than some ten years ago – or than anywhere else for that sake. It is just more visible. The art scene in Copenhagen has reached a very strong international position during the last decade. From being very small and quite isolated 15 years ago, many local galleries are now being invited to partake in exclusive art fairs all over the world, younger Danish artists have become part of the global art scene and Denmark has even attempted twice to establish a major international art event, like U-Turn in 2008.

As a consequence of this internationalization, the contemporary art scene plays, deliberately or not, also a growing role in the local event economy. According to the weekly *CPH post* (17 Sep. 2009), art has allegedly become “a major brand of Copenhagen and is an indispensable part of the city's identity”. The art world is now collaborating closely with the business world and the tourism industry in ways that would have been mutually unthinkable just a decade ago. The venue *Kopenhagen Contemporary*, initiated and organized by Copenhagen Publishing, the company that runs the commendable “What's On” art website www.kopenhagen.dk, is one of the strongest examples of how the gallery scene and a tourism organization, like *Wonderful Copenhagen*, have recently joined forces. During the first weekend in September *Kopenhagen Contemporary* has twice set the stage for an intense three-day series of events in the name of visual art. What makes this weekend so uncommon is that the spectrum of venues spanned from the major museums and institutions (e.g. Louisiana, Statens Museum, Malmö Konsthall and the highly recognized non-profit “Kunsthal” Overgaden) and established galleries (e.g. Andersen S, Galleri Christina Wilson, Galleri Nicolai Wallner and Galleri Mikael Andersen) to the complete newcomers and critical undergrounders in the field (e.g. Koh-I-Noor, Irma Mørch, Modtar Projects and Wohnung). Thus *Kopenhagen Contemporary* in its own words “serves as a celebration of the Danish art world”. But as the involvement of *Wonderful Copenhagen* indicates, this celebration probably takes place on an international more than a local level. In effect, an event like this still addresses art tourists and international professionals more than a Danish public.

The reason for this is that Danish contemporary art, although highly profiled internationally, is definitely not “celebrated” much in Denmark. In the media you can hardly trace any interest in visual art, and scarce existing coverage is often quite negative and unresolved. However, during the financial boom of the 00's more people than ever started to collect art, mainly as a means of investment. New commercial galleries popped up everywhere during this time and had a short but intense economic success.

HANDPICKED AND BURNT. Freshmen from the Academy were handpicked by the galleries while still at school and were sold to a hungry but slightly naive crowd of new collectors as the “still affordable but soon priceless stars of tomorrow”. In fact the three academies in Denmark, Det Jyske in Århus, Det Fynske in Odense and particularly the Royal Academy of Fine Arts in Copenhagen had to make austere restrictions on the student's professional activities during this time to ensure their artistic and not just their commercial proficiency.

Clearly due to the international depression the situation changed completely within a few months last year. A majority of the commercial galleries established during the boom went bust and the youngest of the new big selling artists were suddenly gone. However, the general belief is that art will benefit from the depression in the end. There are several uncommon indications of this. One is that the new gallery complex in the old brewery area, Carlsberg in Vesterbro, that was instigated during the boom in order to make the area more attractive to investors and entrepreneurs – following the logic of what Hans Haacke identified as the *Sobo effect* 30 years ago – quickly had to redefine itself into a less commercial and more experimental and “academic” project. Quite unexpectedly, the surviving commercial galleries, Nicolai Wallner and Nils Stærk, initiated two non-profit

venues in the spaces given up by their bankrupted colleagues. A group of artists were invited together with The Royal Academy to take over the empty rooms and turn them into an underground artists' run space (IMO) and a students' “Demonstrationsraum” (BKS Garage).

A RAY OF HOPE. Few years ago it was hardly possible to initiate anything in Copenhagen on an artistic level without money. The frenetically rising rents resulted in a considerable artistic brain drain as artists and art workers emigrated in large numbers to Berlin. However, when a commercial gallery starts a non-profit space, it serves of course as an indication of the tide turning and unexpected possibilities opening up. What the consequence of this will be is still doubtful. But there is a chance that the Copenhagen art scene will be artistically restored and reinvented, that art workers will turn back and bring the world to Copenhagen, not just the other way around. This will hopefully make the Copenhagen art scene truly fluorescent and vibrant – not only on a commercial and international but also on an experimental and local level.



CHRIS BURDEN'S WELLKNOWN «THE FLYING STEAMROLLER», 1996, WAS PART OF THE FIRST MAJOR CONTEMPORARY ART EXHIBITION «REALITY CHECK» AT THE NATIONAL GALLERY OF DENMARK (STATENS MUSEUM FOR KUNST) LAST YEAR AND HAS NOW BEEN PERMANENTLY INSTALLED IN FRONT OF THE MUSEUM

PHOTO BY SMK FOTO

Cecilie Høgsbro Østergaard is a daily manager at BKS Garage (The Royal Academy of Fine Arts). Additionally she works as a critic, lecturer and curator. Lives and works in Copenhagen.



OVERGADEN. INSTITUTE OF CONTEMPORARY ART. LARS BENT PETERSEN, DREAMS, LIES AND OTHER WORKS. PHOTOS BY ANDERS SUNE BERG, 2009

MODESCHAU//FASHION SHOW

SET & SEKT

VERNISSAGEN WERDEN HEUTZUTAGE VON VIELEN ALS GELEGENHEIT BEGRIFFEN. MODE (UND SICH SELBST) ZWISCHEN KUNSTWERKEN ZU PRÄSENTIEREN. DIE KUNST RÜCKT DABEI IN DEN HINTERGRUND. WENN EINE MODESCHAU IN EINER GALERIE STATTFINDET, DANN IST DAS ETWAS ANDERES. DANN DARF MAN FÜR EINMAL SEIN AUGE OHNE SCHLECHTES GEWISSEN AUF DIE KLEIDUNGSSTÜCKE RICHTEN. SO GESCHEHEN AM 5. SEPTEMBER 2009, ALS DIE MODEBOUTIQUE «SET & SEKT» DIE VON BARTHA GARAGE ZUM CATWALK VERWÄNDELTE.

OPENINGS, NOWADAYS, ARE PERCEIVED AS OPPORTUNITIES TO PRESENT FASHION (AND ONESELF) AMONG WORKS OF ART. THE ART ITSELF IS PUSHED INTO THE BACKGROUND. WHEN A FASHION SHOW TAKES PLACE IN A GALLERY, IT'S AN ALTOGETHER DIFFERENT MATTER. YOU MAY THEN FOR ONCE REMORSELESSLY SET YOUR EYE ON THE GARMENTS. LIKE, FOR EXAMPLE, ON SEPTEMBER 5TH, 2009, WHEN THE FASHION BOUTIQUE "SET & SEKT" TRANSFORMED VON BARTHA GALLERY INTO A CATWALK.

WWW.SETANDSEKT.COM

WWW.ANDREASZIMMERMANN.CH



MARKT-GEFLÜSTER

TEXT: CHRISTIAN SCHAERNAK

NACH DEM GROSSEN KNALL

War es das schon? Ist dies also der grosse Knall gewesen, in dessen Folge es zu tektonischen Verschiebungen auf dem internationalen Kunstmarkt kommen sollte? Mit zigtausenden von Opfern, die traubenweise ins Jammerthal der Arbeitslosigkeit stürzen würden? Die Apokalypse sieht wohl anders aus. Keine Frage, die «Great Recession» hat in der Galeriewelt und Museenlandschaft deutliche Spuren hinterlassen. Und auch die langfristigen Folgen der Finanzkrise sind noch keinesfalls absehbar. Aber von einem Kollaps des Kunstgeschäfts, wie nach dem Börsen-Crash Ende der Achtziger, kann keine Rede sein. «There is a pulse» lautet die globale Diagnose zwischen Zürich, London und New York: Der Patient wird zwar stationär behandelt – aber es gibt durchaus Lebenszeichen.

Noch im Frühjahr hatten auch seriöse Kommentatoren pechschwarz gemalt. Vom Kahlschlag Chelseas war die Rede, vom Ende des weltumspannenden Messe-Rummels. Dass es weit weniger dramatisch kommen würde, begann sich dann schon im Sommer abzudecken. So erfreute sich die Art Basel ungebrochenen Zulaufs, und auch wenn sich die gebeutelten US-Sammler grossenteils gar nicht erst blicken liessen, konnte doch zumindest ein Teil der Ausfälle von einer europäischen Klientel absorbiert werden. Und wer die Party-Szene zur Eröffnung der Biennale in Venedig mitverfolgte, musste sich ungläubig die Augen reiben. Oder war der Prosecco etwa mit Anti-Depressiva gestreckt?

Freilich sind die gesellschaftspolitischen Umwälzungen des Herbstes 2008 fundamental. Trotz ansteigender Kurse an der Wall Street, nichts wird mehr so sein wie vor 9/15, dem Tag des Lehman-Crashes. Die Kunst selbst unbegreiflich. Wer etwa kürzlich Venedigs umgebaute «Dogana» besuchte, das neue Privatmuseum des französischen Super-Sammlers Francois Pin-



TEXT: CHRISTIAN SCHAERNAK

AFTER THE BIG BANG

Was that it? So this was the big bang which was supposed to trigger tectonic shifts in the international art market? With thousands of casualties plunging into the darkness of unemployment? It's not how we expect apocalypse to look. The «Great Recession» has doubtlessly left its marks in the landscape of galleries and museums. And we have yet no idea of what the long-term consequences of the global financial crisis will be. But the art business has definitely not collapsed like it did after the stockmarket crash in the 80's. «There is a pulse» is what the global diagnosis in Zurich, London and New York says: the patient needs intensive care – but there are signs of life.

Until as late as this spring, even the most respectable commentators painted the future in black. They were telling stories of the cutback of Chelsea and of the end of the world's fair hype. In summer, then, it became clear that the situation was not that dramatic. ArtBasel welcomed as many visitors as ever and even if the majority of the financially strapped US collectors didn't even show up, the european clientele managed to absorb the shortfall, or at least parts of it. And if you had a chance to catch a glimpse of the party scene in Venice, you couldn't trust your eyes. Or maybe the prosecco was spiked with antidepressants? Sights have doubtlessly been lowered for the fall season opening, especially after the boom: exhibition calendars are being stretched and there is caution against installations and large formats in order to economise on transportation costs; everywhere galleries have used the last months to cut back on personnel or to move to more moderate premises, especially in Berlin. This year's «Frieze» missed a

great number of big names while ArtForum in Berlin almost had to do entirely without participants from the UK and US who feared the costs of a long journey. «Local» seems to be the motto now. And nevertheless, 40 000 visited the exhibition centre in Charlottenburg. Part-time workers with too much spare time? Not at all. The art business in its quality as a post-materialistic marketplace has emancipated long ago and, shrunk towards being healthy, hauls itself through the crisis. And even the good old venturer will soon look at «art material assets» as an insider's tip again, especially when considering the forecast hyper-inflation.

The sociopolitical turnovers of the fall 2008, admittedly, were fundamental. In spite of the rising stock exchange rates on Wall Street, nothing will ever be as it was before 9/15, the day Lehman crashed. This includes the arts. Upon visiting the recently refurbished «Dogana» in Venice, french super-collector Francois Pinault's new private museum, you had to fight the impression of the majority of the high-rated valuable ranging from Marlene Dumas and Maurizio Cattelan to Mark Grotjahn being somehow passé and subject to being mothballed in the cupboard for naive salon art. And the same goes for the trivia by Anselm Reyes, polished to a high finish and used by New York's Gagosian Gallery to conjure up some of the old glam on the occasion of the season opening.

The bourgeois off-the-peg merchandise seems to have passed its days of glory. But the renewers – and that's the good news – are already waiting in their wings.

great number of big names while ArtForum in Berlin almost had to do entirely without participants from the UK and US who feared the costs of a long journey. «Local» seems to be the motto now.

And nevertheless, 40 000 visited the exhibition centre in Charlottenburg. Part-time workers with too much spare time? Not at all. The art business in its quality as a post-materialistic marketplace has emancipated long ago and, shrunk towards being healthy, hauls itself through the crisis. And even the good old venturer will soon look at «art material assets» as an insider's tip again, especially when considering the forecast hyper-inflation.

The sociopolitical turnovers of the fall 2008, admittedly, were fundamental. In spite of the rising stock exchange rates on Wall Street, nothing will ever be as it was before 9/15, the day Lehman crashed. This includes the arts. Upon visiting the recently refurbished «Dogana» in Venice, french super-collector Francois Pinault's new private museum, you had to fight the impression of the majority of the high-rated valuable ranging from Marlene Dumas and Maurizio Cattelan to Mark Grotjahn being somehow passé and subject to being mothballed in the cupboard for naive salon art. And the same goes for the trivia by Anselm Reyes, polished to a high finish and used by New York's Gagosian Gallery to conjure up some of the old glam on the occasion of the season opening.

The bourgeois off-the-peg merchandise seems to have passed its days of glory. But the renewers – and that's the good news – are already waiting in their wings.

Sherman Sam is an artist and writer based in London. He recently exhibited his drawings and paintings at the Rubicon Gallery in Dublin. He is the London correspondent for The Brooklyn Rail and contributing editor to www.kultureflash.com.

Sherman Sam ist ein Künstler und Schriftsteller aus London. In der Rubicon Gallery in Dublin stellte er vor kurzem seine Zeichnungen und Gemälde aus. Er ist Londoner Korrespondent für The Brooklyn Rail und Redakteur auf www.kultureflash.com. >>>

TEXT: SHERMAN SAM

PLINTH, OR BASE

ART CAN MEAN SO MANY THINGS; ESPECIALLY WHEN FORCED TO PERFORM IN PUBLIC SPACE LIKE *FOURTH PLINTH* IN LONDON. ONE THING, HOWEVER, IS FOR SURE: WHEN SHERMAN'S RABBIT WILL EVENTUALLY BE LIFTED TO THE PLINTH AND BECOMES ART, EVEN JEFF KOONS WILL GET COLD FEET.

I have to admit that when I was asked to write about Anthony Gormley's Fourth Plinth project I was bemused, as he has always been more of an artist for the masses than he has been for art or artists. His work – in general – is simplistic and easy for one to associate with, hence it should not come as a surprise that *One & Other* – his Fourth Plinth project – is widely discussed in the media and seemingly rather popular, after all there were 2400 participants. Gormley's sculpture is based on his body, and I suppose then he is our everyman. It is an easy form of representation art. Gormley's *One & Other* offers the plinth as platform for one hour; hence you apply through a lottery and are hoisted up onto the empty fourth plinth on Trafalgar Square and allowed to do whatever you wish. Express yourself. In our age of Big Brother and American Idol, what art work could be more appropriate for the masses? The participants could be described as proxies for the sculptor. Yet the media erroneously discusses its validity, when they really should be concentrating on its quality. The thing about *One & Other* is the quality of inclusiveness, anyone can partake, and somewhat like the narcissistic quality that Gormley solicits from his «sculptures», his participants are allowed to be exhibits themselves. Although to their credit, non-artist narcissists can be quite entertaining – one dressed up as monster and destroyed a cardboard version of the city of London?!!

However what is special here is not *One & Other*, in fact in 1961 Piero Manzoni conceived a *Magic Base – Living Sculpture*, a simple plinth with two golden footprints, where a viewer could be «transformed» into a sculpture so long as they stood on it. Sounds familiar? Somewhat like Manzoni's *Magic Base*, it is really the fourth plinth itself that is special. Situated on Trafalgar Square – as its name suggests – it is one of four plinths. Originally intended for a statue of William IV on a horse, it was never completed due to funding issues (even then!!). The other statues include two bronzes of military heroes (General Sir Charles James Napier, Major General Sir Henry Havelock) and one of King George IV.

Together these three bronzes statues and an «empty» plinth mark out the edges of the square. In the middle stands Nelson's Column, itself a monument or memorial to Admiral Horatio Nelson. Created by the architect John Nash in the early 1800s as an idea to form a space for cultural activity, the square is named after a famous naval victory in the Napoleonic wars, the Battle of Trafalgar, where Nelson lost his life. It was the creation of the National Gallery that really completed Nash's plan, however it was really in 1999 when the Royal Society for the Arts initiated the Fourth Plinth Project that the square itself became a beacon for contemporary art out of doors.

Some of the London art world's luminaries have already contributed to this project. Rachel Whiteread, Marc Quinn, Bill Woodrow, Thomas Schütte and, most notably, Mark Wallinger have perched artwork on that pedestal. Wallinger's *Ecce Homo* (1999) was a life-size statue of Jesus with a crown of barbed wire; situated up high, it is transformed into a small, fragile figure standing on the edge of a plinth. The ideas have moved from the religious, to the social (Schütte's bird hotel, Quinn's portrait of a pregnant friend who has no hands and shortened legs) and the environmental (Woodrow's, Schütte's), but it is Whiteread's ghost of the plinth, which serves to highlight exactly what makes the situation special to me. By offering what looks like a resin cast of the same object and inverting it upon itself, Whiteread offers a symmetrical mirror image – a ghost. Although *Ecce Homo* was probably the most successful and complex art work on the site, in this case it is Whiteread who has really highlighted what is the unique about the situation.

An outdoor plinth really is a space for monuments. Here it is a place for art, rather than being a commemorative space. Unlike the New Museum's inaugural exhibition, *Unmonumental* – a title dedicated to, I assume, humble sculpture – we certainly cannot call a monument a «humble sculpture». It has to be large and seen! It was Brancusi that revolutionized the modern idea for a plinth; for the Romanian, a base

statues and an «empty» plinth mark out the edges of the square. In the middle stands Nelson's Column, itself a monument or memorial to Admiral Horatio Nelson. Created by the architect John Nash in the early 1800s as an idea to form a space for cultural activity, the square is named after a famous naval victory in the Napoleonic wars, the Battle of Trafalgar, where Nelson lost his life. It was the creation of the National Gallery that really completed Nash's plan, however it was really in 1999 when the Royal Society for the Arts initiated the Fourth Plinth Project that the square itself became a beacon for contemporary art out of doors.

Some of the London art world's luminaries have already contributed to this project. Rachel Whiteread, Marc Quinn, Bill Woodrow, Thomas Schütte and, most notably, Mark Wallinger have perched artwork on that pedestal. Wallinger's *Ecce Homo* (1999) was a life-size statue of Jesus with a crown of barbed wire; situated up high, it is transformed into a small, fragile figure standing on the edge of a plinth. The ideas have moved from the religious, to the social (Schütte's bird hotel, Quinn's portrait of a pregnant friend who has no hands and shortened legs) and the environmental (Woodrow's, Schütte's), but it is Whiteread's ghost of the plinth, which serves to highlight exactly what makes the situation special to me. By offering what looks like a resin cast of the same object and inverting it upon itself, Whiteread offers a symmetrical mirror image – a ghost. Although *Ecce Homo* was probably the most successful and complex art work on the site, in this case it is Whiteread who has really highlighted what is the unique about the situation.

An outdoor plinth really is a space for monuments. Here it is a place for art, rather than being a commemorative space. Unlike the New Museum's inaugural exhibition, *Unmonumental* – a title dedicated to, I assume, humble sculpture – we certainly cannot call a monument a «humble sculpture». It has to be large and seen! It was Brancusi that revolutionized the modern idea for a plinth; for the Romanian, a base

statues and an «empty» plinth mark out the edges of the square. In the middle stands Nelson's Column, itself a monument or memorial to Admiral Horatio Nelson. Created by the architect John Nash in the early 1800s as an idea to form a space for cultural activity, the square is named after a famous naval victory in the Napoleonic wars, the Battle of Trafalgar, where Nelson lost his life. It was the creation of the National Gallery that really completed Nash's plan, however it was really in 1999 when the Royal Society for the Arts initiated the Fourth Plinth Project that the square itself became a beacon for contemporary art out of doors.

However, Manzoni's Duchampian cheek should not take away from the ambitious attempts to place «challenging» sculpture on that block. Perhaps Quinn's portrait of his friend was an affront to the public eye, but we are still waiting for an overtly political statement. Yinka Shonibare's *Nelson's Ship in a Bottle* will appear in 2010. As he has done in the past, Shonibare has engaged with the history of the site by creating Nelson's flagship, the HMS Victory, in a bottle but with his trademark African fabrics as sails. Sure this is a slightly historical bit of politics, but there have been stronger political proposals that have failed. Jeremy Deller proposed to install a real war damaged car, which was intended to represent the spoils of war, while Mike Nelson wished to recreate some Iraqi monuments to soldiers. The latter, a statue of soldiers saluting, would face towards Iraq just as Nelson faces the shippards. There is no doubt that this would have been too provocative. Bob and Robert Smith stated things in a more Sixties manner by proposing a giant banner reading «Faites L'Art, Pas La Guerre» (Make Art, Not War). Hopefully one of the Gormley many participants tried to communicate such ideas, rather than just taking their clothes off. What do I propose? A giant inflatable rabbit, of course! What would London be like without someone to point the way towards some fun. Jeff Koons eat your heart out!

TEXT: SHERMAN SAM

SOCKEL ODER FUNDAMENT

KUNST KANN VIELES BEDEUTEN; ERST RECHT, WENN SIE SICH IM ÖFFENTLICHEN RAUM BEHAUPTEN MUSS WIE DIE *FOURTH PLINTH* IN LONDON. DOCH EINS IST SICHER: SPÄTESTENS WENN SHERMAN'S HASE AUF DEN SOCKEL GE- UND ZUR KUNST ERHOBEN WIRD, WIRD AUCH JEFF KOONS KALTE FÜSSE BEKOMMEN.

Zugegebenermassen musste ich lächeln, als ich angefragt wurde, über Anthony Gormleys Fourth Plinth Projekt zu schreiben, da er eigentlich immer eher ein Künstler für die grosse Masse als für die Kunst oder für Künstler war. Sein Werk ist im Allgemeinen simplizistisch und es ist einfach, einen Zugang dazu zu finden. Deswegen verwundert es auch nicht, dass *One & Other*, sein Fourth Plinth-Projekt, in den Medien viel Beachtung findet und offenbar sehr beliebt ist. Immerhin haben bis heute 2400 Personen daran teilgenommen. Gormleys Skulptur basiert auf seinem Körper, und ich nehme daher an, dass er unser Jedermann ist. Das Werk ist eine einfache Form der Repräsentationskunst. In Gormleys *One & Other* wird ein Sockel (engl. Plinth) als Plattform für eine Stunde zur Verfügung gestellt. Man bewirbt sich mittels einer Lotterrie und wird auf den leeren Sockel auf dem Trafalgar Square gehievt, wo man danach tun und lassen kann, was man will. Man soll sich ausdrücken. In unserer Zeit des Big Brother und des American Idol ist ein Kunstwerk wie dieses natürlich ein gefundenes Fressen für die grosse Masse. Die Teilnehmer könnte man dabei als Stellvertreter für den Künstler bezeichnen. Noch immer diskutieren die Medien die Gültigkeit des Werks, anstatt sich auf seine Qualität zu konzentrieren. Das zentrale Ding in *One & Other* ist die Qualität der Inklusivität; jeder kann teilneh-



YINKA SHONIBARE, MBE
"NELSON'S SHIP IN A BOTTLE"
PROPOSED COMMISSION FOR THE FOURTH PLINTH. TRAFALGAR SQUARE FOR 2010. © COURTESY FRIEDMAN GALLERY

MARK WALLINGER
"ECCE HOMO", 1999
WHITE MARBLE/LEISER RESIN, GOLD LEAF, BARBED WIRE, LIFE SIZE. © MARK WALLINGER, COURTESY ANTHONY REYNOLDS

men und hat die Erlaubnis, sich auszustellen, was zum Narzisstischen in Gormleys «Skulpturen» passt. Obwohl man natürlich sagen muss, dass nichtkünstlerische Narzissten durchaus unterhaltsam sein können – so verkleidete sich einer davon beispielsweise als Monster und zerstörte eine Kartonversion der Stadt London?!!

Allerdings ist das Spezielle hier nicht einmal unbedingt *One & Other*, tatsächlich konzipierte Piero Manzoni bereits 1961 eine *Magic Base – Living Sculpture*, einen einfachen Sockel mit zwei goldenen Fussabdrücken, auf dem der Betrachter in eine Skulptur «verwandelt» wurde, solange er darauf stand. Klingt bekannt, oder? Ein wenig wie in Manzoni's *Magic Base* ist es hier eher dieser vierte Sockel, welcher interessant ist. Auf dem Trafalgar Square ist er – wie der Name schon sagt, der Vierte von vier Sockeln. Ursprünglich sollte darauf eine Statue von William IV stehen, die aber nie fertig gestellt wurde, weil das nötige Geld fehlte (schon damals!). Die anderen Statuen zeigen zwei Bronzen von Kriegshelden (General Sir Charles James Napier und Major General Sir Henry Havelock) und eine von König George IV. Die drei Bronzestatuen, zusammen mit dem leeren Sockel, markieren die Eckpunkte des Platzes. In der Mitte steht die Nelson-Säule, ein Monument oder Denkmal zu Ehren des Admirals Horatio Nelson. Durch den Architekten John Nash im frühen 19. Jahrhundert als Raum für kulturelle Aktivitäten geschaffen, trägt der Platz seinen Namen in Erinnerung an den Sieg in einer berühmten Seeschlacht in den napoleonischen Kriegen, der Schlacht zu Trafalgar, in welcher Nelson sein Leben liess. Der Bau der National Gallery vervollständigte Nashs Plan, der Platz selbst wurde allerdings eigentlich erst 1999 zum Aushängeschild für zeitgenössische Kunst im Freien, als die Royal Society for the Arts das Fourth Plinth Projekt in die Welt rief.

Einige der ganz Grossen in der Londoner Kunstszene haben in diesem Projekt bereits mitgewirkt. Rachel Whiteread, Marc Quinn, Bill Woodrow, Thomas Schütte und, besonders bemerkenswert, Mark Wallinger haben auf dem Säulenfuss schon ihre Kunst in Szene gesetzt. Wallingers *Ecce Homo* (1999) war eine lebensgrosse Statue von Jesus mit einer Krone aus Stachelndraht. In der Höhe wird die Statue zu einer kleinen, fragilen Figur, die an der Kante des Sockels steht. Die Ideen führten von Religiösem über Soziales (Schüttes Vogelhotel, Quinns Porträt einer schwangeren Freundin ohne Hände und mit gekürzten Beinen) bis hin zu Umwelthemmen (Woodrow und Schütte), aber Whitereads Geist des Sockels zeigt am Deutlichsten auf, was die Situation für mich so speziell macht. Whiteread zeigt einen Kunstharzabguss desselben Objekts und stellt es auf den Kopf, was ein symmetrisches Spiegelbild ergibt – einen Geist. Obwohl *Ecce Homo* das wohl erfolgreichste und komplexeste Kunstwerk an diesem Ort war, ist es doch Whiteread, die die Eigenheit der Situation wirklich klar herausstreicht.

Eigentlich gehört auf einen Sockel im Freien ja ein Monument. Hier wird es zum Ort für Kunst anstatt zur Stätte der Besinnung. Im Gegensatz zur Eröffnungsausstellung des Neuen Museums, *Unmonumental* – der Titel widmet sich der Bescheidenheit der Skulptur, nehme ich an – können wir ein Monument ganz sicher nicht als «bescheidene Skulptur» betrachten. Ein Monument soll gross sein und gesehen werden. Brancusi revolutionierte die moderne Idee des Sockels; für den Rumänen ist der Säulenfuss ein wichtiger Teil des Werks selbst, und jeder Sockel wird eigens für das Werk angefertigt. Brancusi machte den Sockel so zum eigentlichen Teil des Kunstwerks, und von diesem Moment an war der Sockel nicht mehr nur ein blosses Fundament. Manzoni, auf der anderen Seite, präsentierte etwas Grossartigeres, eine magische Basis als Kunstwerk. Fasziniert von Gedanken, alles in Kunst zu verwandeln, kreierte Manzoni eine Plattform, auf der alles zu Kunst wurde. Sein finaler Schritt war, als er einen umgekehrten Sockel auf die Erde stellte. *Base of the World* (1961) ist ein Sockel aus Metall, auf dem geschrieben steht: «The Base of the World, Homage to Galileo», und der in Herning, Dänemark zu finden ist. Wenn man so will, ist alles und Jeder, jeder Künstler, jedes Kunstwerk, den Fourth Plinth eingeschlossen, Teil von Manzoni's Welt, ein Kunstwerk von Manzoni.

Dennoch, Manzoni's duchampeske Unverfrorenheit soll nicht von den durchaus ambitionierten Versuchen ablenken, «herausfordernd» Kunst auf dem Sockel zu platzieren. Auch wenn Quinns Porträt seiner Freundin ein Affront für das öffentliche Auge war, fehlt noch immer ein offensichtlich politisches Statement. Yinka Shonibare's *Nelson's Ship in a Bottle* werden wir 2010 zu sehen kriegen. Wie er es schon in der Vergangenheit getan hat, befasst sich Shonibare mit der Geschichte des Orts. Diesmal baut er Nelsons Flaggschiff, die HMS Victory als Flaschenschiff nach, allerdings mit den für ihn charakteristischen afrikanischen Stoffen als Segel. Natürlich ist das sowohl historisch als auch politisch angehaucht, aber es gab schon weit politischer Vorschläge, die nicht akzeptiert wurden. Jeremy Deller schlug vor, ein echtes Auto auszustellen, das im Krieg beschädigt worden war, womit er die Verschwendung des Krieges versinnbildlichen wollte, während Mike Nelson irakische Soldatendenkmäler reproduzieren wollte. Die geplante Statuengruppe von Soldaten sollte in Richtung Irak salutieren, in derselben Weise, wie Nelsons Blick auf die Schiffswert gerichtet ist. Zweifellos wäre das zu provokativ gewesen. Bob und Robert Smith machten eher Sechziger-Jahre-Aussagen, indem sie ein riesiges Banner vorschlugen, mit der Aufschrift: «Faites l'Art, Pas La Guerre» (Macht Kunst, keinen Krieg). Es ist zu hoffen, dass der Eine oder Andere der vielen Gormley-Teilnehmer versuchte, solche Ideen zu kommunizieren, anstatt sich nur auszuzeichnen. Was wäre mein Vorschlag? Ein riesiger aufblasbarer Hase natürlich! Was wäre London, wenn nicht mal einer käme und ein wenig Spass in die Sache brächte? Jeff Koons, Deine Tage sind gezählt!

EXHIBITION OVERVIEW

ZENTRUM PAUL KLEE

MONUMENT IM FRUCHTLAND 3, POSTFACH, 3000 BERN

AUSSTELLUNGSRAUM UG PAUL KLEE **LEBEN UND NACHLEBEN** 19.09.2009 – 24.05.2010
AUSSTELLUNGSRAUM EG PAUL KLEES **GRAFIK DIE PASSION DES EBERHARD W. KORNFELD**
28.08.2009 – 21.02.2010
KINDERMUSEUM CREAVIVA INTERAKTIVE AUSSTELLUNG «OFFENE TATSACHEN» BIS 30.05.2010

GRAPHISCHE SAMMLUNG SCHWEIZERISCHE NATIONALBIBLIOTHEK, BERN

GRAPHISCHE SAMMLUNG, HALLWYLSTRASSE 15, 3003 BERN

CIRCUIT

CENTRE D'ART CONTEMPORAIN, 9, AVENUE DE MONTCHOISI, 1006 LAUSANNE

4 – 19 DÉCEMBRE à partir du 20 DÉCEMBRE au 2 JANVIER uniquement sur rendez-vous
CAN'T FORGET WHAT I DON'T REMEMBER
Festival Les Urbaines: En résonance avec l'exposition «RENÉE GREEN. ONGOING BECOMING» du MCBA.
Exposition collective d'artistes contemporains autour des questions de mémoire et d'identité

KUNSTHALLE BASEL

STEINENBERG 7, 4051 BASEL

EDIT ODERBOLZ **AM HAUS LESEN** 20.08.2009 – 28.03.2010
REGIONALE 10 28.11.2009 – 03.01.2010
Vernissage: Samstag, 28. November 2009, 19 Uhr (*Open House ab 11 Uhr*)
Teilnehmende KünstlerInnen: Vittorio Brodmann, Jennifer Caubet, Corinne Chotycki, Natalie Danzeisen, Chloé Dugit-Gros, Dietrich Eckert, Annegret Eisele, Simone Häfele, David Heitz, Thomas Isler, Vytautas Jurevicius, Max Leiss, Raphael Linsi, Antoanetta Marinov, Kaspar Müller, Bianca Pedrina, Fabio Marco Pirovino, Letizia Romanini, Thomas Schlereth, Hagar Schmidhalter, David Semper, Pierre Soignon, Anna Stiller, Tina Z'Rotz & Markus Schwander
JOS DE GRUYTER & HARALD THYS 16.01. – 14.03.2010 Vernissage: Freitag, 15. Januar 2010, 19 Uhr
NASREEN MOHAMEDI NOTES. REFLECTIONS ON INDIAN MODERNISM 07.02. – 04.04.2010
Vernissage: Samstag, 6. Februar 2010, 19 Uhr

KUNSTMUSEUM LUZERN

EUROPAPLATZ 1, 6002 LUZERN

VALÉRIE FAVRE «VISIONS» 24.10. – 07.02.2010
JUDITH ALBERT «GEZÄHMTES LICHT» 24.10. – 07.02.2010
05.12.2009 – 07.02.2010 **JAHRESAUSSTELLUNG ZENTRALSCHWEIZER KUNSTSCHAFFEN**

PLUG IN

ST. ALBAN-RHEINWEG 64, 4052 BASEL

REGIONALE 10 28.11.2009 – 03.01.2010
Vernissage: Samstag, 28. November 2009, 17 Uhr
Teilnehmende KünstlerInnen: Clément Cogitore, Sibylle Hauert & Daniel Reichmuth, Esther Hunziker, Kim-Tae-Gon, Sara Majidzadeh & Denise Kratzer, Tamara Schvitz, Simon Silvi, Andreas von Ow, Tina Z'Rotz & Markus Schwander

NEW JERSEYY

HÜNINGERSTRASSE 18, 4056 BASEL

THU 6 – 10 PM/FRI 6 – 10 PM/SAT 3 – 7 PM

IMPRESSUM

REDAKTION: MARGARETA VON BARTHA/RETO THÜRING | ÜBERSETZUNG: GUNHILD MUSCHENHEIM/SIBYLLE BLÄSI/MICHAEL SCHÄR | KONZEPT/GESTALTUNG: HARTMANNSCHWEIZER.CH | LITHOGRAFIE: BILDPUKNT AG | DRUCK: B&K OFFSETDRUCK GMBH | PAPIER: CYCLUS, 70GM2 | NÄCHSTE AUSGABE NR. 01/10: FEBRUAR 2010 | EDITOR: MARGARETA VON BARTHA/RETO THÜRING | TRANSLATION: GUNHILD MUSCHENHEIM/SIBYLLE BLÄSI/MICHAEL SCHÄR | CONCEPT/DESIGN: HARTMANNSCHWEIZER.CH | LITHOGRAPHY: BILDPUKNT AG | PRINT: B&K OFFSETDRUCK GMBH | PAPER: CYCLUS, 70GM2 | NEXT EDITION NR. 01/10: FEBRUARY 2010

PHOTO BY JOHN WOOD & PAUL HARRISON



JOHN WOOD & PAUL HARRISON, STILL FROM SHELF, 2007

AGENDA

GARAGE

JOHN WOOD & PAUL HARRISON
14.11.2009 – 23.01.2010
TUE – FRI 2 P.M. – 7 P.M., SAT 11 A.M. – 5 P.M.

DREAMACHINE
NOVEMBER 2009 – JANUARY 2010
BY APPOINTMENT

COLLECTION

KARIM NOURELDIN
GEORGE RICKEY
29.12.2009 – 23.01.2010
TUE – SAT 4 P.M. – 6.30 P.M.
OR BY APPOINTMENT

CHESA

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