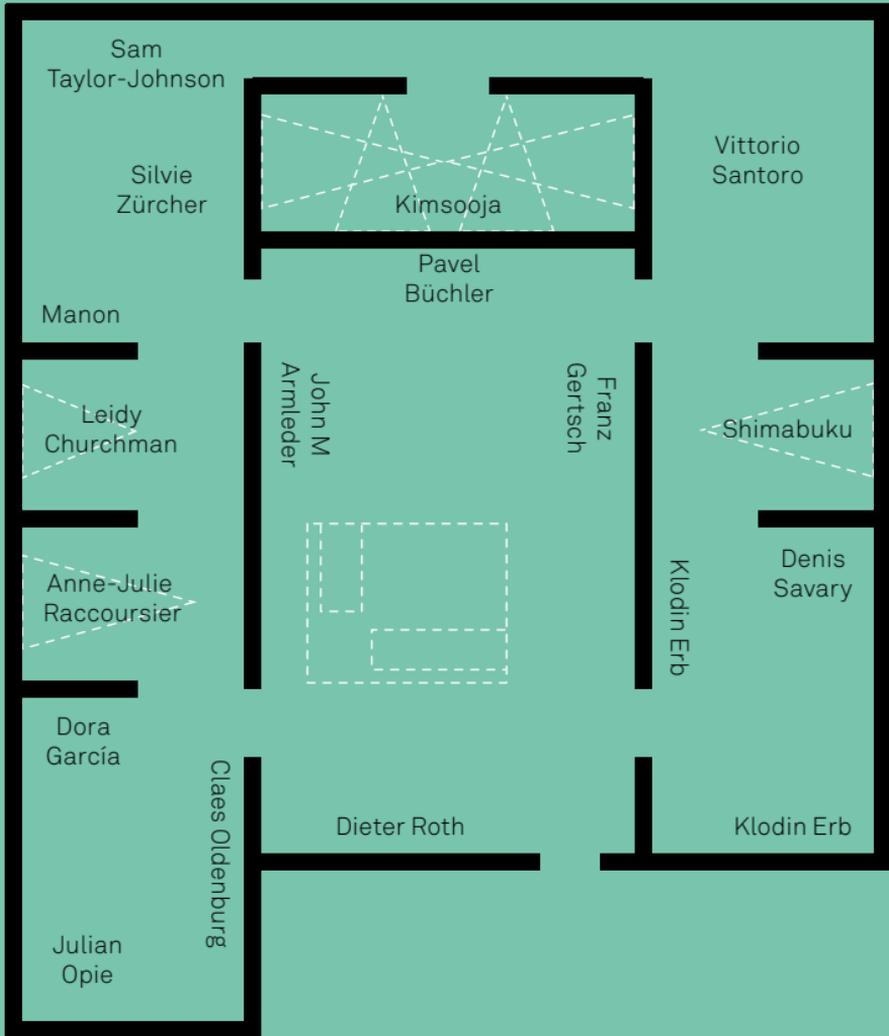


The Show Must Go On

Aus der Sammlung Gegenwartskunst

Kunstmuseum Bern



The Show Must Go On

Aus der Sammlung Gegenwartskunst

Hg. von
Kathleen Bühler
Nina Zimmer
Kunstmuseum Bern

Inhaltsverzeichnis

5	Vorwort und Dank
8	The Show Must Go On – Performative Gegenwartskunst
18	John M Armleder
23	Pavel Büchler
28	Leidy Churchman
35	Klodin Erb
44	Dora García
50	Franz Gertsch
55	Kimsooja
64	Manon
72	Claes Oldenburg
80	Julian Opie
86	Anne-Julie Raccoursier
94	Dieter Roth
99	Vittorio Santoro
106	Denis Savary
116	Shimabuku
123	Sam Taylor-Johnson
131	Silvie Zürcher
137	Kurzbiografien AutorInnen
141	Impressum

Vorwort und Dank

Seit einigen Jahren liegen ephemere Aktivitäten und prozessorientierte Kunstformen wie Performances oder Aktionen im Trend. So kommt keine der künstlerischen Grossveranstaltungen dieses Jahr, wie etwa die *documenta 14* in Athen und Kassel, die Skulptur Projekte in Münster oder die Biennale in Venedig, ohne sie aus. Doch auch in der Schweiz wird dieser Kunstform viel Aufmerksamkeit gewidmet. Neben den jährlich ausgerichteten Performance-Festivals, wie beispielsweise dem *BONE – Festival für Aktionskunst* in Bern – mit dem wir für unser Rahmenprogramm kooperieren – oder den Performancetagen im Luzernischen Giswil, zeigte das Kunsthaus Zürich diesen Sommer eine gross angelegte Ausstellung mit dem Titel *Action!* oder fand 2014 die letzte Schweizerische Plastikausstellung in Biel unter dem Motto *Le Mouvement. Performing the City* statt.

Nach den Blütezeiten der Performancekunst in den politisch aufgewühlten 1960er- und 1970er-Jahren und den als Reaktionen auf die Exzesse des Kunstmarktes entstehenden gemeinschaftsbildenden Aktionen der *relational aesthetics* in den 1990er-Jahren wird seit Beginn der 2000er-Jahre also ein erneutes Interesse am Performativen sichtbar. Dieses scheint auf den ersten Blick im Widerspruch zu jeglicher Sammlungsaktivität eines klassischen Kunstmuseums zu stehen, da sich die Performancekunst auch im Rahmen einer Entmaterialisierung der Kunst und damit der Verabschiedung vom Objekt herausgebildet hat. Doch hat sich das Kunstmuseum Bern seit Anbeginn für diese Kunstform interessiert und sie im Rahmen des Möglichen gesammelt. So wurden in den 1980er-Jahren Werke der US-amerikanischen Performancekünstler Terry Fox und James Lee Byars erworben, welche beide unserem Haus durch freundschaftlichen Austausch, aber auch durch ihr Interesse an

Vorwort und Dank

unserer Sammlung verbunden waren. Wie Terry Fox war James Lee Byars ein Künstler, der seine Spuren mehr in Europa als in den USA hinterlassen hat. Beide nutzten das relativ neue Medium der Performance, um sich poetisch jedoch dezidiert zum Leben und zum Zeitgeschehen zu äussern, waren am Auftritt, an der Sprache und an der Stimme interessiert. Ende der 1990er-Jahre folgte im Kunstmuseum dann die grosse Retrospektive der Performancekünstlerin Marina Abramović mit der Publikation *Marina Abramović. Artist Body* (1998), welche zum ersten Mal alle ihre Performances von 1969 bis 1998 zusammengetragen und dokumentiert hat. Diese für Schweizer Kunstmuseen ungewöhnlich frühe Präsenz von Performancekunst in der Ausstellungs- und Sammlungstätigkeit wurde über die Jahre hindurch fortgesetzt. Performancekunst ist aber nicht nur durch ihre Überbleibsel oder Dokumentationen «sammelbar» geworden, sondern hat auch in anderer Weise Spuren im internationalen Kunstschaffen hinterlassen. Diesen ist Kathleen Bühler, Kuratorin für Gegenwartskunst am Kunstmuseum Bern, nachgegangen. *The Show Must Go On. Aus der Sammlung Gegenwartskunst* durchforstet die Sammlung Gegenwartskunst nach Spuren des *performative turn*. Die kokettierende Aufforderung – frei nach dem Song von Freddie Mercury/Queen – versammelt Werke, die von Theater, Film, Aufführung, Rollenspiel und Inszenierung handeln. Sie erscheinen als Performance-Dokumentationen, waren als Requisiten für Performances im Gebrauch oder bilden interaktive Installationen mit Bild, Ton oder Texten, welche die BesucherInnen zur aktiven Entschlüsselung oder Erfahrung des Kunstwerks auffordern. Die Ausstellung leistet einen wichtigen Beitrag zur Erforschung unserer Sammlung, weil sie Performances nicht einfach nur würdigt, sondern deren Beitrag auf alle Medien überhaupt

Vorwort und Dank

sowie das neu gestaltete Verhältnis von Kunstschaffenden und Kunstrezipierenden reflektiert.

Daher geht unser Dank zunächst an die Künstler und Künstlerinnen für geduldige Auskunft bei der Erforschung ihrer Werke. Wir danken der Kuratorin für ihre aufmerksame Durchleuchtung der Sammlung nach aktuellen Fragestellungen sowie ihrer Wissenschaftlichen Mitarbeiterin Sarah Merten für die tatkräftige Unterstützung in allen Belangen, insbesondere in der Realisierung der neuen Sammlungspublikation (gedruckt und digital). Wir danken Sibylle Omlin und Marina Porobic vom *BONE – Festival für Aktionskunst* für die kollegiale und engagierte Zusammenarbeit sowie allen Autorinnen und Autoren für ihre inspirierenden und inspirierten Beiträge. Und einmal mehr wäre die wissenschaftliche Erschliessung sowie kuratorische Aufarbeitung der Kunstsammlung nicht möglich ohne die grosszügige finanzielle Unterstützung der Stiftung GegenwART und ihres Mäzens Dr. h.c. Hansjörg Wyss, für die wir uns hiermit ebenfalls herzlich bedanken.

Nun heisst es also: The Show Must Go On!

Nina Zimmer

The Show Must Go On – Performative Gegenwartskunst

In den vergangenen Jahren hat sich ein Boom der Performancekunst abgezeichnet. Sei es im öffentlichen Raum, an den Kunstgrosveranstaltungen und Biennalen, sei es in den <white cubes> klassischer Kunstmuseen. Niemand kann sich heute mehr erlauben, dieses fragile Medium flüchtiger Gesten geringzuschätzen oder es gar zu ignorieren, wie es zum Beginn der Bewegung in den 1960er- und 1970er-Jahren der Fall war. Längst gehört die Frage, wie sich Performancekunst sammeln lässt, auch zu den Klassikern von einschlägigen Symposien, und die einstmals zentrale Verweigerungshaltung der Aufführungskunst musste sich Strategien der Sammelbarkeit einfallen lassen.¹

Ausschlaggebend für das wieder erstarkte Interesse an der Performance könnte sein, dass das Vorübergehende der künstlerischen Setzung für die gegenwärtige kulturelle Lage eine überzeugende Form verkörpert. Damit wird die Kunst vom Anspruch befreit, über Jahrzehnte oder sogar Jahrhunderte gültige Aussagen machen zu müssen, was in Zeiten der Informationsschwemme und Reizüberflutung einer Überforderung gleichkommt. Ebenso interessiert offenkundig die Übersetzung einer an sich theatralen oder kultischen Aufführungspraxis in einen bisher Bildern und Objekten vorbehaltenen Raum. Denn mit Performances lassen sich bestehende Architekturen oder Museumssammlungen aktuell interpretieren und vorübergehend mit bislang verborgenen Inhalten bestücken: Unbekannte (Ge-)Schichten werden für kurze Zeit sicht- und hörbar.² Zudem bricht sich eine neue Begeisterung am menschlichen Körper auf diese Weise Bahn. Alles deutet also darauf hin, dass die Virtualität und Flüchtigkeit des digitalen Zeitalters mit der immateriellen Performance eine

künstlerisch gültige Form gefunden hat, welche den Körper des/r PerformerIn wie des/r ZuschauerIn ins Zentrum stellt. In Zeiten von <fake news> und <alternative facts> rückt unverkennbar das Wahrnehmen stärker als das Verfassen einer wie auch immer gearteten Wahrheit in den Fokus.

Performative Wende

Einen «Performativierungsschub» beobachtet nicht nur die Kunst, sondern auch die Kulturwissenschaft seit den 1960er-Jahren.³ Damals galt dieser als Absage an das kommerzialisierte Artefakt, eine Wende weg vom Werk als Ware und hin zu flüchtigen, nicht fixier- oder tradierbaren Aufführungen. Die Performancekunstpraxis seit den 1960er-Jahren wird durch die Aushandlung der Beziehungen zwischen den Beteiligten – dem Publikum und der/m KünstlerIn – sowie die Frage nach dem Status von Körper, Material oder Signifikanten charakterisiert. Durch den Aufführungscharakter des Dargestellten wird eine Transformation der ZuschauerInnen in AkteurInnen ermöglicht und die Basis geschaffen, um die Anwesenden zu involvieren.⁴ Durch die Herausbildung einer Gemeinschaft im Erleben von ästhetischen Aufführungen werden die Bereiche Kunst, soziale Lebenswelt und Politik miteinander verschränkt.⁵ Dies mag auch eine Erklärung dafür sein, dass die Performancekunst sich parallel zu den politischen und gesellschaftlichen Emanzipationsbewegungen in Europa und Amerika, wie beispielsweise der Studenten-, Frauen- und Schwulenbewegung, sowie der postkolonialen Unabhängigkeitsbewegungen in Afrika, Asien und Lateinamerika entwickelt hat und somit von Beginn an mit politischer Bedeutung aufgeladen war. Denn zunehmende Partizipation und Gleichstellung war gleichzeitig ein ästhetisches wie ein politisches Bestreben.⁶ In der Performancekunst ist das ästhetische zugleich ein soziales Ereignis und bringt die bisherige scheinbare Dichotomie zwischen dem

The Show Must Go On

Ästhetischen und Politischen zum Kollabieren.⁷ Das Performative einer Aufführung selbst hat jedoch keine spezifische Materialität. Es kann von ihr Dokumente geben, welche sie in Fotografie, Ton, Schrift oder bewegtem Bild festhalten, allerdings entzieht sich das Erlebnis selbst als etwas Immaterielles. Dies bringt die ganze Gattung zwangsläufig in Widerspruch zum Sammel- und Ausstellungsauftrag eines Museums. Hergeleitet wird der *performative turn* in Kulturwissenschaft und Kunst von der Sprachphilosophie John Langshaw Austins. Der britische Philosoph bestimmte das Performative der Sprache als selbstreferentiell und wirklichkeitskonstituierend, weil mit performativen Äusserungen die Wirklichkeit, von der gesprochen wird, erst hergestellt werde.⁸ Dieses Modell der Performativität wurde von der amerikanischen Philosophin Judith Butler kultur- und gesellschaftstheoretisch ausdifferenziert, indem Butler in ihren Texten beispielsweise darlegt, wie nicht nur das soziale, sondern aufgrund der Macht von Konventionen auch das biologische Geschlecht sowie die damit verbundene Heteronormativität als Realität hervorgebracht und perpetuiert werde.⁹ Diese Ausweitung bereitete die Grundlage für die Verbreitung dieses Denkens in kulturellen und sozialen Feldern. Daher hat der *performative turn* in den 1990er-Jahren auch in der Sammlung des Kunstmuseum Bern seine Spuren hinterlassen. Viele seit den 1980er-Jahren erworbene Kunstwerke beschäftigen sich mit Performancekunst und sind nur schon deshalb performativ, weil sie Performances dokumentieren, Requisiten von Performances zeigen, Teil einer theatralischen Inszenierung sind, mit Rollen spielen oder Handlungsanleitungen formulieren, mittels derer eine Performance von den BesucherInnen abverlangt wird. Die klassische Aufgabenteilung zwischen Objekt und Subjekt der Betrachtung wird zunehmend aufgegeben zugunsten eines schrittweisen

Einbezugs des Publikums zur/m AkteurIn. Neben diesen Aspekten, welche das Performative als ‹Aufführung› betreffen, gibt es aber noch den wichtigen Aspekt der Realitätserzeugung oder, wie es die Kunsthistorikerin Dorothea von Hantelmann definiert: «Das Performative eines Kunstwerks ist die Realität, die es – kraft seiner Existenz an einem Ort, in einer Situation, kraft seines Produziertseins, Rezipiertwerdens und Überdauerns – hervorzubringen vermag. Performativ bezeichnet eine Setzungsmacht die Macht, Realität zu schaffen.»¹⁰

Theatralität und Inszenierung

Diese Eigenschaft ist nicht neu, sondern es war schon immer Teil jedes Kunstwerks, dass es eine eigene Realität entwirft. In den 1960er-Jahren wurde jedoch beispielsweise der Minimal Art durch ihre auratische Inszenierung von Objekten der Vorwurf der «Theatralität» – also der effekthascherischen, aber letztlich leeren Betrachteransprache – gemacht.¹¹ Hauptkritik war, dass das theatralische Werk auch seine/n BetrachterIn theatralisiere und ihn/sie damit von sich selbst entfremde.¹² Während demzufolge die Performancekunst zu einer Enthierarchisierung des Verhältnisses zwischen ZuschauerInnen und Kunst führt, steht das Performative an Kunstobjekten im Ruch, die BetrachterInnen zu entfremden und ihrer souveränen Kunsterfahrung zu berauben. Gemäss Juliane Rebentisch kann die «Theatralisierung» des/r BetrachterIn jedoch auch als eine «Figur ästhetischer Selbstreflexion» gesehen werden.¹³ Die Kritik Michael Frieds an der Minimal Art und deren Suggestion, dass ein Objekt allein für eine/n BetrachterIn existiere, fängt die Philosophin Juliane Rebentisch mit dem Hinweis auf, dass «jeder ästhetische Objektbezug [...] ein konstitutiv individueller» sei, der den/die ZuschauerIn dazu bringe, «seinen Part, seine Rolle in diesem Verhältnis [zu] reflektieren».¹⁴ Dies sei

The Show Must Go On

nichts anderes als die Essenz der ästhetischen Erfahrung, die immer auch eine Form ästhetischer Selbstreflexion beinhaltet. Werke, die sich schon von Beginn an auf den Bereich des Theatralen und der Rollenspiele beziehen, verstärken die ästhetische Selbstreflexion nur noch. Der performative Bezug kommt daher auf drei Ebenen zum Ausdruck: als Verweis auf die ursprüngliche Performance des/r KünstlerIn, als Versuchsanordnung für den/die ZuschauerIn, sich einer ästhetisch erzeugten Realität zu überlassen, sowie als mentale Konstellation, die eigene Rolle im Dreieck Kunstwerk, Kunstrezeption und Selbstwahrnehmung zu überdenken.

Die Ausstellung *The Show Must Go On* widmet sich diesem komplexen Thema und führt die verschiedenen Gestalten des Performativen in einen vielschichtigen Dialog. Der Ausstellungstitel ist dem klassischen Anwendungsbereich von Performance, der Konzert- oder Theaterbühne, entnommen. Er bezieht sich auf den berühmten Song der britischen Popgruppe Queen und wurde 1991 von Leadsänger und Performer Freddie Mercury auf seinem letzten Studioalbum eingespielt. Im Rückblick erscheint das Lied einerseits wie der bittere Kommentar zu Mercurys auswegloser Situation – er war unheilbar an Aids erkrankt und starb bald nach der Aufnahme – und andererseits wie die Durchhalteparole an die anderen Bandmitglieder.¹⁵ Als Ausstellungstitel und kokettierende Aufforderung nimmt der Satz auf die Performativität zeitgenössischen Kunstschaffens Bezug und versammelt unter diesem Gesichtspunkt eine Reihe von Werken aus der Sammlung des Kunstmuseum Bern, die mit Theater, Film, Aufführung, Rollenspiel und Inszenierung zu tun haben. Auf diese Weise wird der Einfluss reflektiert, den die performative Wende auf zeitgenössische Kunstwerke verschiedener Gattungen ausübte. Doch steht nicht die häufig noch ungelöste Archivierung von Performancekunst im Zentrum,

sondern die schillernde Mehrdeutigkeit des Performance-Begriffs, der von der Bühne über ökonomische Leistung bis zu sprachphilosophischen Überlegungen alles abdecken kann und dabei sowohl Fotografien, Videos, Installationen als auch Malerei tangiert. Gleichzeitig rückt der seit den 1990er-Jahren prominente Begriff «Inszenierung» in den Mittelpunkt.¹⁶ Wie die Performance auch, ist er zunächst im Bereich der Darstellenden Künste geläufig und gelangt erst allmählich in den Bereich der Bildenden Künste. Martin Seel charakterisiert den mittlerweile inflationär gebrauchten Begriff als «absichtsvoll herbeigeführte, ausgeführte oder in Gang gebrachte Prozesse».¹⁷ Beim Inszenieren werde Gegenwart in Szene gesetzt. Künstlerische Inszenierungen «stellen nicht allein eine besondere Gegenwart her und stellen nicht allein eine besondere Gegenwart heraus – sie bieten Gegenwarten dar [...] Sie *produzieren* Präsenz nicht allein, sie *präsentieren* Präsenz.»¹⁸

Lesarten des Performativen

So präsentieren die Videowerke *Noodling* von Anne-Julie Raccoursier, *Flying Me* von Shimabuku, *A Needle Woman* von Kimsooja und *Painting Treatments* von Leidy Churchman Performances, welche mit der Kamera aufgezeichnet worden sind. Allerdings filmte Anne-Julie Raccoursier Teilnehmer eines Luftgitarrenwettbewerbs, Leidy Churchman nahm PerformerInnen auf, welche für ihn vor der Kamera agierten, Shimabuku liess einen Drachen mit seinem Ganzkörper-Konterfrei steigen und Kimsooja wurde von einer Kameraperson bei einer öffentlichen Performance aufgezeichnet. Geradezu klassisch dokumentieren Fotografien die öffentliche Performance von Claes Oldenburg in seinem *Placid Civic Monument* (1967), bei der er im Central Park ein imaginäres Grab und damit Denkmal für New York City ausheben liess, das

The Show Must Go On

gleich wieder zugeschüttet wurde. Das normalerweise auf Ewigkeit bedachte Kriegsdenkmal wurde zur kurzzeitigen Performance, welche nur durch Fotografien erhalten blieb und damit erstmals in der Kunstgeschichte die Frage nach der Dauerhaftigkeit von öffentlichen Erinnerungsstätten formuliert. Die monumentalen Fotografien von Manon hingegen inszenieren die körperliche Absenz der Performancekünstlerin in leeren und schmucklosen Hotelräumen eines ehemaligen Badekurorts. So wie die prächtigen Hotelzimmer ist auch die Künstlerin gealtert und evoziert mit Erinnerungstücken und Metaphern ihre melancholische Resignation.

Sam Taylor-Johnson dagegen hinterfragt die Authentizität < gespielter > Emotionen und porträtiert berühmte Filmschauspieler bei der Darstellung von Weinen. Während Silvie Zürcher mit ihren Fotocollagen auf einem Paravent soziale Geschlechterkonstruktionen vorführt und damit die binäre Trennung in weiblich und männlich infrage stellt.

Franz Gertsch nutzte 46 Jahre zuvor fotografische Schnappschüsse als Malereivorlage und inszenierte auf monumentale Weise das Spontane. Seine Momentaufnahme einer Gruppe von jungen Männern bei der Rast zelebriert die < coolness > der 1970er-Jahre sowie deren Offenheit gegenüber neuen Formen männlicher (Selbst-)Darstellung.

Gilt < performativ > als < realitätserzeugend >, dann ist die Malerei eines der ältesten performativen Medien überhaupt. Dies belegen nicht nur John M Armliders glamouröse, abstrakte Farbflüsse, sondern auch Klodin Erbs geologisch anmutende Farbschichtungen. Ihre gemalte zehnteilige *Ahnen*-Reihe hingegen zeigt die schrittweise Verwandlung von Gesichtern in Schädel und suggeriert im Bild performativ die Vergänglichkeit als treibende Kraft aller Repräsentation.

Performative Gegenwartskunst

Malerei wird zu Klang in der Audio-Installation von Dieter Roth, wie überhaupt jeder Installation etwas Performatives eigen ist. Bei Julian Opie und Vittorio Santoro hingegen werden Gebäude zu Erzählungen, während Pavel Büchlers Installation die Beinahe-Performance von Lou Reed dokumentiert und zugleich den Rockmusiker im Betrachtenden hervorzulocken scheint.

Ultimativ zu handeln verleiten Dora Garcías Texte an der Wand und auf dem Buchdeckel, während Denis Savarys Werke als Requisiten auf kunsthistorische Vorbilder und damit eine neue performative Lesart der Kunstgeschichte verweisen.

Kathleen Bühler

The Show Must Go On

- 1 Diese reichen vom Sammeln übriggebliebener Requisiten wie beispielsweise bei Joseph Beuys über das Herstellen dokumentierender Fotografien bei Carolee Schneemann bis zum Wiederaufführen von früheren eigenen Performances bei Marina Abramović.
- 2 In einer kritischen Lesart könnte man dies auch als Begünstigen eines «postmodern fragmentierten und dissoziierten» (Zitat Rosalind Krauss) Subjekts verstehen, das sein Erfahrungsfeld nicht mehr in der Geschichte findet, sondern dem Spektakel unterworfen ist. Vgl. Dorothea von Hantelmann, *How to Do Things with Art. Zur Bedeutsamkeit der Performativität von Kunst*, Zürich und Berlin 2007, S. 54.
- 3 Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2004, S. 22, 24, 29ff.
- 4 Ebd., S. 19.
- 5 Ebd., S. 82. Diese Lesart legt auch die Ausstellung *Action!* (Kunsthaus Zürich, 2017) nahe.
- 6 Fischer-Lichte 2004 (wie Anm. 3), S. 28ff.
- 7 Ebd., S. 68.
- 8 Ebd., S. 32, 34.
- 9 *Gender Trouble*, 1990 (dt. *Das Unbehagen der Geschlechter*, 1991); *Bodies That Matter*, 1993 (dt. *Körper von Gewicht*, 1995); *Excitable Speech*, 1997 (dt. *Hass spricht*, 1998).
- 10 Hantelmann 2007 (wie Anm. 2), S. 11.
- 11 Michael Fried, «Art and Objecthood», in: *Artforum* 5, Sommer 1967, S. 12–23.
- 12 Hantelmann 2007 (wie Anm. 2), S. 52.
- 13 Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt am Main 2003, S. 70.
- 14 Ebd.

Performative Gegenwartskunst

- 15 So lautet die letzte Strophe: «The show must go on / I'll face it with a grin / I'm never giving in / On with the show / I'll top the bill, I'll overkill / I have to find the will to carry on / On with the show / The show must go on», deshalb wurde das Lied als letztes auf dem Album *Innuendo* aufgeführt.
- 16 Josef Früchtl und Jörg Zimmermann: «[E]ine Inszenierung vollzieht sich [...] in einem abgegrenzten Raum, mit Absicht, ist für ein Publikum bestimmt und auf Auffälligkeit oder Wirkung bedacht», in: dies., «Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines gesellschaftlichen, individuellen und kulturellen Phänomens», hg. von dens., *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*, Frankfurt am Main 2001, S. 21.
- 17 Martin Seel, «Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffs», in: Früchtl und Zimmermann 2001 (wie Anm. 16), S. 49.
- 18 Ebd., S. 58 (Hervorhebung im Original), 60.

John M Armleder

Geboren 1948 in Genf, CH. Ausbildung an der École des beaux-arts in Genf und an der Glamorgan Summer School in Wales. 1969 Mitbegründer der Gruppe Écart. 1986 Teilnahme an der Biennale di Venezia sowie 1987 an der documenta 8 in Kassel. Lebt in Genf und New York, US.

Philosophie, U 50, 1993

Mischtechnik auf Leinwand, 430 x 300 cm

Kunstmuseum Bern, Schenkung Stiftung Kunst Heute

Der Titel ist eine falsche Fährte, die der Künstler, wie er in einem Interview mit Suzanne Pagé ausführte, in seinem «spielerischen Zynismus»¹ sicher mit Absicht gelegt hat. Die unregelmässigen und unterschiedlich transparenten Farbbahnen des sogenannten Farbfluss-Bildes öffnen die Malfläche fast automatisch zum diffusen Tiefenraum, wie ihn Mark Rothko in seinen Gemälden zelebrierte. Doch Rothkos «Mystizismus» liege seiner Sensibilität fern, führte John M Armleder weiter aus.² Genauso wenig wie seine Malerei eine «spirituelle Erfahrung» vermitteln will, ist der Titel *Philosophie* ein Wegweiser für eine erkenntnistheoretische Aufschlüsselung des Bildes. Denn der Bezug zwischen Bild und Titel ist eine rein subjektive Assoziation des Künstlers, die die BetrachterInnen einzig zur Kenntnis nehmen können: «[...] für eine Ausstellung, die ich an der Wiener Secession hatte, verwendete ich Formate nach den Gemälden Gustav Klimts, die dort gezeigt worden waren. Meine Bilder haben auch dieselben Titel wie jene Klimts. PHILOSOPHIE und JURISPRUDENZ.»³ Bild und Titel sind zwei komplett verschiedene Dinge. Der Zusammenhang ist demnach ebenso absurd wie der zwischen René Magrittes Bild einer Pfeife und dem zugehörigen Titel *Ceci n'est pas une pipe*.

Das Bild ist also identisch mit dem materiellen Befund seiner faktischen Existenz gemäss Maurice Denis' berühmter Definition von 1890: «Man muss sich klar drüber sein, dass ein Bild, bevor es ein Schlachtross, ein Akt oder eine Anekdote ist, eine Oberfläche ist, bedeckt mit Farben, die in einer bestimmten Ordnung gruppiert sind.»⁴ Das Gemälde *Philosophie, U 50* (1993) besteht aus vertikalen, uneinheitlichen Farbbahnen, die durch das Ausgiessen von Industriefarben und -lacken über hoch gestellten Leinwänden entstanden sind. Das nach unten Fliessen der Farbe erfolgte je nach Farbmasse in transparenten bis deckenden Schichten und breiten bis mageren Rinnsalen. Es kam aber auch zu Zusammenflüssen von Farbströmen, die sich je nachdem durchmischten oder gegenseitig ablenkten. Das Ganze ist ein Bild des Zufalls, bei dem auch die leicht unregelmässige Beschaffenheit der relativ groben Leinwand den Farbverlauf beeinflussen konnte. «Gemalt» wurde das Bild einzig von der Schwerkraft. Sie allein wies der Farbe ihre Richtung. Der Künstler ging bewusst nonchalant zu Werke, er hätte wohl auch nichts gegen das Adverb «stümperhaft» einzuwenden gehabt. Denn jedes Mal, wenn er die Rolle in die Dose tauchte, liess er sie eine andere Menge Farbe aufsaugen. Und jedes Mal setzte er die Rolle auf einer anderen Höhe auf die Leinwand auf, wie auch der Abstand zwischen den einzelnen Platzierungen permanent variiert. Er arbeitete wie ein schlechter Anstreicher. Das Resultat, das er erzielte, ist von der Qualität, die Oliver Hardy oder Stan Laurel als Malergesellen geliefert hätten. Wenn das Bild schon nach einem Österreicher benannt sein will, wäre Johann Nestroy mit seiner Posse «Einen Jux will er sich machen»⁵ wohl doch nahe liegender gewesen. Was man 1842 Posse nannte, praktizierten Armleder oder sein österreichischer Kollege Franz West 130 Jahre später als Performance, Aktionismus und Happening. Die Umstände sind andere,

aber dass Ironie und Zynismus in den improvisierten Aktionen ebenso eine Rolle spielen wie Persiflage und Subversion, macht den bösen Biedermeier-Possenreisser und die coolen Postmodernisten zu Brüdern. Wie Nestroy ging es Armleder nicht darum, ein Bild zu schaffen, das in einem kreativen Akt den Kunstolymp um ein absolutes Meisterwerk bereichert. Nicht Innovation war sein Ziel, sondern Appropriation, inhaltliche Entleerung und Neuinszenierung im performativen Stil. Dass er die Idee zu den «Farbfluss-Bildern» bei einem Kollegen abgekupfert hatte, und zwar eins zu eins, hat er nie bestritten: Larry Poons, ein «zweitrangiger Künstler aus der amerikanischen Neo-Avantgarde der Nachkriegszeit»,⁶ lieferte die Vorlage für den schillerndsten Vertreter des Neo-Geo und Neo-Informel der 1980er-Jahre in der Schweiz. Damals inszenierte Armleder seine Appropriationen, zu denen auch seine schmuddeligen Readymade-Möbelskulpturen gehörten, in provokativen Ausstellungsinstallationen, die vor frechem Witz und poppiger Ironie nur so sprühten.

Matthias Frehner

- 1 Suzanne Pagé, Gespräch mit John M Armleder, in: *John M. Armleder*, Kat. Ausst. Kunstmuseum Winterthur, 1987, S. 63.
- 2 Ebd., S. 60.
- 3 Parker Williams, Interview mit John M Armleder, in: *Ohne Titel. Eine Sammlung zeitgenössischer Schweizer Kunst. Stiftung Kunst Heute*, Kat. Ausst. Aargauer Kunsthaus Aarau, Baden 1995, S. 31 (Hervorhebung im Original).
- 4 Maurice Denis, zit. nach: Werner Hofmann, *Grundlagen der modernen Kunst*, Stuttgart 1978, S. 50.
- 5 Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Einen_Jux_will_er_sich_machen (Zugriff vom 31.07.2017).
- 6 Dieter Schwarz, «Un point peut en cacher un autre», in: Winterthur 1987 (wie Anm. 1), S. 104.



Philosophie, U 50, 1993

Pavel Bůchler

Geboren 1952 in Prag, CZ. Ausbildung an der Schule für Graphische Künste und an der Schule für Angewandte Künste in Prag. Von 1992 bis 1996 leitete er die Abteilung für Bildende Kunst an der Glasgow School of Art, von 1997 bis 2016 war er als Research Professor in Art an der Manchester Metropolitan University tätig. Lebt und arbeitet in Manchester, GB.

Lou Reed Live, 2008

Toninstallation, Akai 1721L Tape-Recorder, Mikrofonständer, Mikrofon, Kassettenband (Endlosschleife), Audio-CD, 160 x 90 x 90 cm, Ed. 3/3
Kunstmuseum Bern, Stiftung Kunsthalle Bern

Pavel Bůchlers Installation *Lou Reed Live* (2008) erinnert an das Setting einer Konzertbühne. Die musikalische Performance scheint kurz bevorzustehen. Das Mikrofon auf dem Stativ wie auch der zu dessen Füßen platzierte Tape-Recorder stehen bereit, die Darbietung kann beginnen und aufgezeichnet werden. Allerdings wird Lou Reed, der enigmatische Frontmann der New Yorker Band *Velvet Underground*, hier nie auftreten. Das Werk löst die von seinem Titel versprochene Live-Präsenz nicht ein. Die *mise-en-scène* ist ausschliesslich für die Ausstellung geschaffen und bleibt über deren gesamte Dauer hinweg unbespielt. Lou Reeds Präsenz lässt sich einzig hören. In Intervallen von dreissig Sekunden vernimmt man das Zischen eines aufflammenden Streichholzes, einen inhalierenden Atemzug, gefolgt von einem «Hello» aus dem Mund des Sängers. Die Aufnahmen stammen von Reeds Livealbum *Take No Prisoners* aus dem Jahre 1978. Sie wurden von Bůchler als Loop montiert und weisen eine dementsprechende Redundanz auf. Reed zündet sich eine Zigarette an und begrüsst sein Publikum, zündet sich eine

Zigarette an und ... Das Konzert geht nicht über seine Prämabel hinaus, es beginnt nie. Das Warten auf den Auftritt des Sängers perpetuiert sich. Büchler setzt den Loop auch in visueller Form um. Als Tonquelle dient ihm ein sich fortlaufend bewegendes Magnettonband. Ungeschützt verläuft dieses vom Tape-Recorder über das Mikrofonstativ und wieder zurück. Da es den zirkulären Charakter des Gehörten sowie die seiner Länge entsprechende Dauer der Aufnahme sichtbar macht, kann es als eigentlicher Protagonist der Arbeit *Lou Reed Live* bezeichnet werden. Mit dem im Werktitel genannten Begriff *Live* ist weniger ein anstehendes Konzert, als vielmehr das Playback gemeint, also die Tatsache, dass der Tonträger vor den Augen und Ohren der Betrachtenden abgespielt wird. Live – und damit original und echt – ist hier die Reproduktion auf Tonband. Diese gibt sich als solche zu erkennen. Zwischen den auf Reed zurückzuführenden Geräuschen entstehen längere Pausen. Während dieser auditiven Leerstellen ist das Knacken und Kratzen des ursprünglichen Trägermediums Vinylplatte zu hören.¹

«Ich schaffe nur die Voraussetzungen, wie ein unfähiger Elektriker», sagt Büchler über seine Arbeit als Künstler – «[zum] Kurzschluss kommt es in [der] Vorstellung [des Betrachters].»² Ein Kurzschluss ereignet sich auch in *Lou Reed Live*. Das Mikrofon ist mit dem Tape-Recorder über den «Phone»-Anschluss und nicht über die zu erwartende «Mic»-Buchse verbunden. Es erfüllt somit nicht – wie ein erster Blick auf die Installation suggerieren könnte – seine herkömmliche Funktion, also die Umwandlung von Schallwellen in elektronische Signale. Vielmehr dient das Mikrofon als Lautsprecher. Reeds Gegenwart ertönt somit durch dasselbe Medium, mit dem sie aufgenommen wurde. Möglich ist diese Funktionsumkehrung durch die spezielle, Lautsprechern ähnliche Bauform sogenannter dynamischer Mikrofone.³ Indem Büchler das Mikrofon zum Sprechen bringt, befragt er die grundsätzliche Funktion des Schallwandlers. Dieser ist

dazu konzipiert, die physische Nähe des Mundes, der Hände und des Atems zur Membran aufzuzeichnen. Er ist ein Präsenzindikator. Aus sich selbst heraus, so suggeriert es *Lou Reed Live*, vermag er allerdings keine Präsenz zu erzeugen. Die Wiedergabe von Reeds Gesten, seiner Worte und seines Hauchs durch das Nadelöhr des Mikrofons evoziert nicht dessen fiktive Präsenz, sondern dessen manifeste Abwesenheit. Die Performance des Musikers ist nur als leises, auf Magnettonband gebanntes Echo ihrer selbst wahrnehmbar. Durch die stets wiederkehrende Begrüssung wird die mittels Mikrofonstativ und Bühnensetting evozierte Präsenz zur Farce. *Lou Reed Live* ist weniger als Bühne für ein fiktives Konzert, sondern vielmehr als Abspielgerät im Überformat zu bezeichnen. Der Recorder tastet ab, das Stativ spannt um und das Mikrofon amplifiziert.⁴ Die Installation erscheint als Mimesis des von ihr zitierten Inhalts.

«In der Kunst geht es schlicht darum, Dinge, die schon existieren, wahrzunehmen und andere darauf aufmerksam zu machen», wurde Büchler zitiert.⁵ *Lou Reed Live* entwickelt sich aus der Manipulation und Neuzusammensetzung von Fundgegenständen. Die offene Untersuchung geht dafür mit visuellen Mitteln höchst sparsam um, was Büchlers Nähe zu konzeptuellen Sprachen unterstreicht. Durch die Arbeit hindurch ziehen sich Fragen der Präsenzerzeugung, des Gegenwärtigseins und der Aura. Sie werden anhand des Beispiels einer fiktiven Rockkonzertbühne verhandelt. *Lou Reed Live* beschwört die Anwesenheit des legendären Sängers herauf und lässt diese *idée folle* gleichzeitig ironisch ins Leere laufen. Anstelle des Musikers tritt der Tonträger in den Vordergrund. Die Wiedergabe wird selbst zur Inszenierung. Die Show geht weiter, wenn auch auf der Ebene der Reproduktion.

Etienne Wismer

Pavel Büchler

- 1 Dieser Aspekt des Werks ist Teil einer breiteren Beschäftigung mit Leerstellen auf Tonträgern im Œuvre Pavel Büchlers. *Live* (1999) etwa besteht aus einem Zusammenschnitt von Livekonzerten unter ausschliesslicher Berücksichtigung des Beifalls. Vgl. dazu Paul O'Neill, «Einige flüchtige Betrachtungen über Pavel Büchler, die auf die eine oder andere Weise Ideen zur Zweckdienlichkeit des «Künstlerseins» bieten sollen», in: *Pavel Büchler. Absentmindedwindowgazing*, hg. von Esra Sarigedik Öktem, Kat. Ausst. Kunsthalle Bern, Van Abbemuseum, Eindhoven, Bern und Rotterdam 2007, S. 141–144, hier S. 143.
- 2 Pavel Büchler, Charles Esche und Philippe Pirotte, «Conversation», in: ebd., S. 154–177, hier S. 169.
- 3 Umgekehrt ist es ebenfalls möglich, Lautsprecher dieser Bauart als Mikrofone umzunutzen.
- 4 In einer zweiten Arbeit mit einem Akai-Recorder – *You don't love me* (2007) – dient eine halb leere Whiskeyflasche als Umspanner.
- 5 Barbara Casavecchia, «Pavel Büchler», in: *Under Destruction*, hg. von Gianni Jetzer und Chris Sharp, Kat. Ausst. Tinguely Museum, Basel, und Swiss Institute New York, Berlin 2010, S. 50.



Lou Reed Live, 2008

Leidy Churchman

Geboren 1979 in Villanova, PA, US. Master of Fine Arts an der Columbia University, New York. Mit seiner häufig auf bereits existierenden Bildern basierenden Malerei war er jüngst an viel diskutierten Themenausstellungen wie etwa *Painting 2.0: Malerei im Informationszeitalter* im Museum Brandhorst in München (2015/16) sowie im mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (2016) beteiligt. Lebt und arbeitet in New York, US.

Painting Treatments, nos. 2 + 3, 2010

2-Kanal-Video-Projektion, Farbe, Ton, 25 Min.
Kunstmuseum Bern, Stiftung Kunsthalle Bern

Neulich begab ich mich in Bayern in ein Spa. Man spricht hier weniger von «Treatment» als von «Behandlung», und Kneten heisst hier «Batzen». Am Ort, an dem ich war, haben sie sich auf Moor spezialisiert. Man kann sich aber auch mit Schokolade massieren lassen. Dieser kulinarische Genussaspekt passt zur katholischen Prägung Bayerns, und nach all dem Weissbier und den Weisswürsten muss auch mal was Braunes dran. Während ich so dalag im Moder des Moors und die fesche Dame mich «batzte», dachte ich darüber nach, wie sich die Personen in Leidy Churchmans Video *Painting Treatments* (2010) wohl gefühlt haben mussten, während sie sich der malerischen Behandlung hingaben. Nicht alle mögen Entspannung auf Kommando oder wenn mit ihnen etwas einfach so geschieht. In diesem Zustand des Ausgeliefertseins können sich nicht nur Verkrampfungen im Körper lösen, sondern auch erstaunliche Gedanken in Gang kommen. Im Video liegen Körper auf dem Boden, manche sind halb ausgezogen, nur mit Handtüchern bedeckt, andere nackt. Nie sieht man ein Gesicht, sondern immer nur Ausschnitte der arrangierten

Leiber, die den Bildraum ausfüllen. Die Personen lassen sich von anderen mit Farben, Flüssigkeiten und Objekten beschütten, bemalen und belegen. Auf einem tuchbedeckten Rücken liegen Kartoffeln, weisse Flocken werden mit einem Gebläse darüber verteilt und anschliessend mit einem Airbrush-Effekt aus fein verriebenem Mehl versehen. Vollendet wird die Komposition mit einem Bündel Chilischoten, das behandschuhte Hände mit einem Stein auf dem Rücken zermalmen. In einem weiteren Bild sehen wir, wie ein nackter Oberschenkel mit Farbe bestrichen wird. Auf den Arm, der noch in einem Pullover steckt, wird Farbe aufgetragen. Die Gestalt sitzt da, ohne Unterwäsche. Ihr Schamhaar ist sichtbar. Trotzdem bleibt das Geschlecht des gesichtslosen Wesens unbestimmt. Eine weitere Einstellung: Zwei Personen, eingerollt in ein grünes beziehungsweise beiges Handtuch, liegen dicht nebeneinander und halten sich an der Hand, in der Ritze zwischen ihren Körpern wird weisses Pulver aufgehäuft. So setzt es sich fort. Wir verfolgen, wie Bild für Bild, Komposition für Komposition im projizierten Nebeneinander entsteht. Leidy Churchman, der die Aktion gemeinsam mit der Künstlerin Anna Rosen (geb. 1984, in Arlington, VA, US) realisierte, bezieht sich in seiner Arbeit unmissverständlich auf kunsthistorische Vorläufer: Körperkunst-Performances, Abstrakten Expressionismus, Wiener Aktionismus. Künstlerische Ausdrucksformen, deren flüchtige Handlungen sich der filmischen und fotografischen Aufzeichnung und Übermittlung bedienten. Diese historischen Kunstrichtungen über ein halbes Jahrhundert später zu wiederholen kann schnell darauf hinauslaufen, kitschig, wenn nicht konservativ zu wirken. Auch da die Körperkunst-Farbsudelei zu einem Klischee von Performancekunst geronnen ist und dem historischen Abstrakten Expressionismus und seinem Diskurs nicht grundlos phallogozentrische Mentalität nachgerufen wird. Churchman geht auf das Wagnis, sich lächerlich

zu machen, ein. Es verblüfft, wie selbstverständlich er dies tut und wie entspannt er die Klippen möglicher Peinlichkeit umschiff, ohne dabei an Spannung zu verlieren.

Die Doppeldeutigkeit im Titel *Painting Treatments* lässt offen, ob die Malerei <behandelt> wird oder Malerei *als* Behandlung zum Einsatz kommt. Im Video werden hingegen eindeutig Körper durch Malerei behandelt. Entsprochen wird dabei keinen gängigen Idealen, weder körperlichen noch malerischen. Doch die handfesten Handlungen sollen wie im Spa zur Entspannung führen. So sieht es aus, auch wenn sich nicht mit Sicherheit feststellen lässt, ob die Behandelten es gemessen haben, mit farbiger Sauce begossen zu werden. Doch die konzentrierte Atmosphäre und die ruhigen Körper vermitteln alles andere als Unbehagen. Eine Person raucht, ganz so, als wolle sie den Genuss durch eine Zigarette noch steigern.

Churchman schafft eine entkrampfte Situation, in der sich die Frage danach entspinnen kann, was für KünstlerInnen noch, oder gerade heute, interessant ist an der Ästhetik des Abstrakten Expressionismus, der das Handgemachte, das Unsaubere, Flecken und Tropfen, Improvisation, eine Choreografie von Zufall und Lenkung umfasst. Das langsame Tempo im Video entspricht wenig den Vorstellungen von Nervosität gestischer Malerei. Auch andere Unterscheidungen können benannt werden: Es handelt sich um etwas, das in einem gemeinsamen Prozess entsteht und nicht im zurückgezogenen Akt des Einzelnen. Es ist eine offene, beinahe therapeutische Gruppensituation, in dem es keinem für den Genuss am kindlichen Herumsudeln peinlich zu sein braucht. Das unterscheidet sich doch deutlich von der gestischen Malerei der einsamen Nachkriegs-Cowboys, die wie Natur werden wollten.¹ Die *Painting Treatments* knöpfen sich ihren gefühlig-pathetischen Tiefgang ein wenig vor, indem sie das <Berührt-Werden> durch Kunst

ins Wortwörtliche überspitzen. Aber die Parodie tritt hier nur als Nebeneffekt auf. Vor allem geht es beim Umgang mit dem Material um die dabei entstehenden Bilder und eine Neudeutung dessen, was Malerei sein kann.

Die Künstlerin Amy Sillman, eine Teilnehmerin der Aktion, schreibt darüber in *Artforum*: «[...] it was nice being prodded, touched, stroked, and dribbled on with the warmish liquidity of paint. And meanwhile, the supposedly manly, authoritative, and triumphant discourse of AbEx had been displaced, not by a parodic emasculation or a cynical recapitulation, but with a newly enthusiastic form of painting as a nudie activity.»² Was Sillman als enthusiastische Form des Malens beschreibt, ist der Umgang einer jüngeren Generation KünstlerInnen mit den Ambivalenzen künstlerischer Arbeitsweisen, die historisch befrachtet sind. Abstrakter Expressionismus ist nicht nur eine bestimmte Ästhetik, sondern auch eine Technik. Sillman bezeichnet sie im Zusammenhang mit der gestischen Ausradierung eines de Kooning³ auch als «praxis of doubt», die den Arbeiten zugrunde liege. Die Umgangsart mit dem Material und das Interesse an dieser Ästhetik geht aber auch weit über den historischen Abstrakten Expressionismus eines Pollock und de Kooning hinaus, er ist ein offenes Feld.

Churchman bedient sich Mitteln und Materialien, die wir kennen, und doch überrascht das Video in vielerlei Hinsicht. Etwa, wie auf selbstverständliche Weise die Geschlechter der trans- oder intersexuellen Körper ineinander übergehen.

Leise im Hintergrund ist gelegentlich eine Radiostimme zu hören. Vielleicht eher unbewusst unterstreicht sie, dass nicht nur, weil man sich einer ästhetischen Praxis mit schwieriger Vorgeschichte zuwendet, ein selbstbezoglicher

Formalismus betrieben wird und sich Churchman deshalb nicht von gesellschaftlichen Aktualitäten abwendet.

Valérie Knoll

- 1 Bei einer Begegnung zwischen Hans Hofmann und dem Action Painter Jackson Pollock antwortete Letzterer auf die Frage Hofmanns, ob er sich in seiner Malerei denn nicht an der Natur orientiere: «I am nature.» Jackson Pollock, zit. nach Lee Krasner, in: «Oral history interview with Lee Krasner», 2. Nov. 1964–11. April 1968, Archives of American Art, Smithsonian Institution, www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-lee-krasner-12507 (Zugriff vom 07.08.2017).
- 2 Amy Sillman, «AbEx and Disco Balls. In Defense of Abstract Expressionism II», in: *Artforum* 49, Sommer 2011, S. 325.
- 3 Robert Rauschenberg, *Erased de Kooning Drawing*, 1953.

Leidy Churchman



Painting Treatments, nos. 2 + 3, 2010

Leidy Churchman



Painting Treatments, nos. 2 + 3, 2010 (Installationsansicht Kunsthalle Bern)

Klodin Erb

Geboren 1963 in Winterthur, CH. Studium der Bildenden Kunst an der Schule für Gestaltung Zürich (heute Zürcher Hochschule der Künste). Ihre Werke sind national wie international in diversen institutionellen und privaten Sammlungen vertreten. Lebt und arbeitet in Zürich, CH.

Ahnen, 2011

Acryl auf Leinwand, 10-teilig, je 40 x 30 cm
Kunstmuseum Bern

Nach der Landschaft I, 2014

Lack auf Leinwand, 237 x 627 cm
Kunstmuseum Bern, Sammlung Stiftung GegenwART

Nach der Landschaft IV, 2014

Lack auf Leinwand, 267 x 310 cm
Kunstmuseum Bern, Sammlung Stiftung GegenwART

Unberechenbar wirkt die Naturgewalt. Das Grün der Bäume hat sie in amorphen Ballungen soeben erst abgeworfen. Der Himmel will sich noch einmal entleeren über dem Wellengang des Mittelgrunds. Mit weichen Maserungen leistet Farbe der Verhärtung von Dingen und Begriffen Widerstand. Jede mögliche Mischung hält sie als Fortsetzung in Reserve, während ihre Haut sich spannt oder in kleinen Falten zusammenzieht. Landschaft ist kein Prospekt bei Klodin Erb und kein Panorama, das eine vorgefundene Topografie vermisst, um einzelnen Spitzen und Fluren Namen zuzuweisen. Landschaft ist Ereignis. Ungestüm, von inneren Kräften geformt, im Spannungsfeld zwischen zähflüssigen Kräften und dem akuten Einfluss momentaner Witterung, hört das Bild nicht auf, seinen eigenen Werdegang vorzutragen: Gewicht und Aggregatzustände des Materials sind dazu da, den ersten Tag der Schöpfung einzuholen.

Die insgesamt fünfteilige Serie *Nach der Landschaft* (2014) entstand im Rahmen eines Gastspiels im Aargauer Kunsthaus. In *Docking Station* forderten Werke der hauseigenen Sammlung sowie der Sammlung der Nationale Suisse den Dialog mit zeitgenössischer Kunst heraus.¹ Eine glückliche Fügung für Klodin Erb, die so zu einem Paarlauf kam mit Caspar Wolf (1735–1783) – jenem Maler und Topografen, der in den Schweizer Alpen mehr sah als eine erhabene Kulisse. Seine unwirtlichen Oberflächen von Gletschern, Felsen und Schluchten sind durchdrungen von der Erkenntnis, wonach die Augenzeugenschaft auch das geologische Wachstum des Gebirges speichern müsste. Dieser Haltung zollt Klodin Erb ihren vollen Respekt. Auf Wolfs protokollierende Tektonik von Landschaft antwortend, setzt Klodin Erb auf einen schöpferischen Prozess, der die Naturbeobachtung hinter die Eigendynamik des Farbverlaufs zurückdrängt. Ihre mächtigen Keilrahmen baute die Künstlerin als «shaped canvases» und erfasste damit eine zweite kunsthistorische Referenz: Caspar Wolfs Ausblick aus felsigen Höhlen hat seine Rahmung eingebüsst² und ist gekreuzt mit Formaten der amerikanischen Nachkriegskunst. Die figurative Verankerung in der Landschaftsmalerei des 18. Jahrhunderts liebäugelt mit Dimensionen des «all over». Und der industriell hergestellte Kunstharzlack, den Klodin Erb teils mit gezielten Gesten verlängerter Pinsel, teils freilassend über die liegende Leinwand ausbreitet, bildet teils opake, teils irisierende Filme aus. Zurück ist das Wunderland, dem das 18. Jahrhundert wissensdurstig den Boden entzog.

Kann man heute noch den Pinsel auf die Leinwand setzen, ohne ein Kapitel der Kunstgeschichte aufzurufen? Gibt es neue Tafelbilder, die nicht ihre eigenen Ahnen vor Augen führen? – Nein, muss die Antwort sein angesichts von Klodin Erbs Schaffen. Denn nicht nur hat jedes erdenkliche Motiv, haben Materialien jeglicher Couleur zu Beharren und Entwicklung

von Malerei beigetragen. Auch Fotografie, Film und populärkulturelle Quellen mischen Erbs Palette immer wieder neu auf. Manches <Zitat> ist unscharf in ihrer barock anmutenden Wiederaufführung, und einer Ikonografie im Sinne von inhaltlich motivierten Bildüberlieferungen sieht sie ihr Erfinden auch nicht verpflichtet. Erinnern ist die Sache ihrer Malerei, wobei das Gedächtnis der Bilder seine eigene Ordnung sucht. In der beweglichen Überlieferung keimt die Lust, Fragmente der Vergangenheit übereinanderzublenzen und im Heute neu erblühen zu lassen.³

Entschlossen greift Klodin Erb zum Material, unzimmerlich setzt sie auf die Frontalität des Totenkopfs, fast aufbegehrend trotz sie dem Vergehen letzte, bleibende Bildnisse ab. Die Farbe macht den Kopf, modelliert fast selbstständig eine Maske und gräbt dunkle Höhlen in die Schädelknochen für Augen, die nicht mehr sind. Schnell sind die *Ahnen* (2011) entstanden, ohne bildliche Vorlagen und auch ohne nachträgliche, beschönigende Korrektur: In ihrem zehnteiligen Zyklus tragen fünf Köpfe noch die Züge von Individualporträts. Mehr als dem selbstdarstellerischen Selfie scheint diesen ernsthaften Gesichtern das Prototypische des Identitäts- oder Passbilds unterlegt. Man muss an Verschollene denken oder an jene, die das 20. Jahrhundert ohnmächtig verschwinden sah, um ihnen viel später im archivierten Bild noch zu gedenken. Malerei steht nicht nur für die Lebenden ein, sie feiert auch den Abschied. Im vergleichsweise altmodischen Duktus leistet sie den Taktiken der Schönheitsindustrie und der Krankheitsprävention Widerstand und erbringt im fast ungeduldig hingeworfenen Porträt den Beweis: Zuletzt sind alle gleich. Doch noch immer hält sich das Bild an einem durch und durch erfinderischen Elan. Schonungslos umkreist die Verwitterung den Schädelknochen. In ihrer summarischen Anordnung muten uns die Zähne noch ein breites

Grinsen oder einen unabsichtlich bissigen Ausdruck zu. Klodin Erb übermalt das Gedächtnis der Bilder und rettet das Memento mori, indem sie es zu sich nimmt und entstellt.⁴ Rücksichtslos war sie schon mit dem Selbstbildnis von Rembrandt umgegangen, dem sie im Lauf durch die Kunstgeschichte die verschiedensten Emotionen abrang. Ungehalten schleudert sie hier ihre Ahnengalerie in die todesimmune Gegenwart – und ehrt die fiktiven Verstorbenen, intim, stumm, im Kleinformat.

Isabel Zürcher

- 1 Vgl. *Docking Station*, Aargauer Kunsthaus, Aarau, 23. August–11. November 2014, www.aargauerkunsthaus.ch/ausstellungen/archiv/2014 (Zugriff vom 12.07.2017).
- 2 Hier spielt Klodin Erb mit einem Topos der romantischen Landschaftsmalerei, welche die Zeitgenossen vor Caspar David Friedrichs *Mönch am Meer* als Schock erlebten: Es sei, «als ob Einem die Augenlider weggeschnitten wären», formulierte Heinrich von Kleist in den *Berliner Abendblättern* am 13. Oktober 1810.
- 3 Das Wort «erblühen» erinnert an den schönen Titel des Textes von Natalia Huser: «Im Treibhaus der Malerei», in: *Klodin Erb. REM*, hg. von Natalia Huser, Luzern und Poschiavo 2012.
- 4 Vgl. Beate Söntgen, «Hinter dem Rücken der Figur: Das Nachleben der Romantik in der Kunst der Gegenwart», in: *Wunschwelten – Neue Romantik in der Kunst der Gegenwart*, hg. von Max Hollein und Martina Weinhart, Kat. Ausst. Schirn Kunsthalle Frankfurt, Ostfildern 2005, S. 66–74, hier S. 72: «Die Pointierung des Malaktes, der gebrauchte Bilder aufruft und zugleich durchstreicht [...] zeigt, nachmodern ernüchert, die Leistung der Kunst an, Bilder zu vermitteln und sie zu bewahren in rettender Entstellung.»

Klodin Erb



Nach der Landschaft I, 2014





Ahnen, 2011





Dora García

Geboren 1965 in Valladolid, ES. Studium der Bildenden Kunst an der Universität in Salamanca sowie an der Rijksakademie in Amsterdam. Bespielte 2011 den Spanischen Pavillon an der Biennale di Venezia. Diverse weitere Biennale-Beteiligungen in Istanbul (2003), Sydney (2008), Lyon (2009), São Paulo (2010) sowie an der dOCUMENTA (13) (2012). Lebt in Barcelona, ES.

Soy un juez / I Am a Judge, 1996–2009

Wandtext, Klebefolie, Dimensionen variabel
Kunstmuseum Bern, Stiftung Kunsthalle Bern

Steal This Book (III), 2009

5000 Bücher à 132 Seiten, Ed. A/P
Kunstmuseum Bern, Stiftung Kunsthalle Bern

Es sind einfache Sätze, die sich, genau besehen, ins Bewusstsein bohren. Die da Unruhe stiften und dem Gewissen Anlass zur Hinterfragung sind. «Ich bin ein Richter.» – Das allein wäre bereits ein solcher Satz. Ist nicht jeder kleine Entscheid ein unsichtbarer Richtspruch gegen tausend Möglichkeiten? Fusst nicht alles Tun auf der profan oder religiös motivierten Vereinbarung darüber, was nützlich oder sinnlos sei, was uns Geltung verschafft oder Verlust nach sich zieht? «Ich wurde dazu ausgebildet, zwischen richtig und falsch zu unterscheiden» – so führt Dora García ihren Protagonisten ein. Das können wohl alle sagen, und wir haben Erfahrung damit: Früh hat unser vermeintliches Fehlverhalten Restriktionen provoziert. Und herauszufinden, wie wir im Recht sind, bleibt auch nach der Erziehung Teil eines gesellschaftlichen Regulativs, das uns – je nachdem, wie geschickt wir Fakten und Situationen zu beurteilen wissen – den Siegern oder den Verlierern zuschlägt. Recht und Unrecht, Norm und Abweichung liefern den Stoff

für Dora Garcías Handlungsanweisungen, Performances, Installationen und Erzählungen. Das Regelwerk der Sprache behauptet Fakten und stösst mentale Räume auf. Im Fall von *Soy un juez / I Am a Judge* (1996–2009) haftet ein Text an der Wand und schreibt sich so ins Museum ein – in die Institution, die auch unsere Urteilsfähigkeit im Auge hat. Der besagte Richter sieht sich berufen, über Schuld oder Unschuld einer Frau zu befinden, die sich selbst eines schweren Verbrechens beschuldigt. Er ortet die Wahrheit im Wissen der Pflanzen und fixiert darum einen Mandelbaum, der unter seinem Blick vertrocknet. «Die Botschaft ist klar», heisst es in der verlässlichen Ordnung der Typografie, «aber ich kann mich nicht mehr erinnern, ob Vertrocknung nun auf Schuld oder Unschuld hinweist.»

So eindeutig sie auch argumentiert: Die Sprache der Natur verweigert dem Richter den Übersetzerdienst. Ihm selbst fällt es schwer, sich auf den Beinen zu halten. In seiner Erschöpfung versagt das System. Ohnmacht ist blind für Schuld oder Unschuld, der Text – eine Fabel mit offenem Ausgang, ein Gleichnis ohne moralische Spitze – entlässt uns in Mutmassungen auch darüber, was das «schreckliche Verbrechen» einer Frau sein könnte. «Vertrocknung» jedenfalls kann nichts Gutes meinen, sie zerstört jedes vitale, regenerative Potenzial. Eine Anspielung auf die für Mutter Erde fatale Klimaerwärmung? Ein totalitärer Richterspruch bleibt aus, das Unabgeschlossene wird das kollektive wie das individuelle Gedächtnis weiter bewegen: Wirft jemand den ersten Stein?

Fiktion ist ein Werkzeug von Dora García. In erfundenen oder wieder aufgegriffenen Erzählungen entzieht sie der scheinbar soliden Wirklichkeit den Boden oder schleust zusätzliche Akteure und Narrative in den öffentlichen Raum. Das Beobachten und Neu-Aufführen auch historischer Situationen geht dabei, kaum merklich, in dessen Erfindung über. Immer wieder

bezieht die spanische Künstlerin ihre Themen und ihr Personal aus einer konkreten sozialen Umgebung, zieht Amateure oder SchauspielerInnen bei oder trägt ihre Arbeit in den Köpfen der BetrachterInnen aus, um den unscheinbaren, aber mächtigen Unterschied zwischen Realität und Repräsentation erfahrbar zu machen. «[T]o affect reality»¹ – der Realität etwas anzuhaben, «to create an interesting situation» – interessante Situationen zu schaffen: Das ist der Motor ihres Schaffens. Wobei García nicht von einer Überlegenheit und noch nicht einmal von einem Wissensvorsprung ausgeht. Kontrollverlust ist Teil ihrer Verfahren, und in ihren subtilen Interventionen und Fortschreibungen des Vertrauten teilt sie die Verantwortung mit allen Beteiligten, einschliesslich uns BetrachterInnen.² Um Verantwortung geht es letztlich immer: Was der Kunstbetrieb als rechtmässig durchgehen lässt, während das Zivilgericht auf eine Strafe pocht,³ interessiert die Künstlerin ebenso wie die Empfindlichkeit und das Aufbegehren der öffentlichen Moral,⁴ deren Kriterien wir selber definieren.

Mit *Steal This Book (III)* (2009) stiftet Dora García im Ausstellungsraum zum Diebstahl an. Wobei der Titel ihrer Auslage in der Kunsthalle Bern schon ein Zitat und also nicht auf ihrem Mist gewachsen ist.⁵ Der amerikanische Polit- und Sozialaktivist Abbie Hoffman hatte unter diesem Titel zum Angriff gegen Institutionen angestiftet. «SURVIVE!», «FIGHT!», «LIBERATE!» sind die Kapitelüberschriften, die in der schlanken Broschur die Schriftwechsel aus García's kollaborativer Praxis bündeln. Im Verhandeln lebt die Arbeit und in der geteilten Erfahrung; in der Korrespondenz darüber, wie der kleine, gesellschaftliche Kontrollverlust einen fruchtbaren Moment erzeugt, die Grenze zwischen intimmem Erleben und öffentlichem Konsens sprengt. Die Wahrheit ist unsichtbar. Konventionelle Ordnungen sind nicht in

Stein gemeisselt. Und das Wirkliche ist möglicherweise nur ein Gerücht.

Isabel Zürcher

- 1 Vgl. Dora García, «The Beggar», in: *Steal This Book*, hg. von François Piron, Kat. Ausst. Aubette, Strasbourg, Dijon 2009, S. 2–31, hier S. 3.
- 2 Bezeichnend für diese Haltung ist etwa eine E-Mail Garcías an einen Schauspieler, dem sie während der Frieze Art Fair mit «Romeo» die Rolle eines Kontakt suchenden Gentlemans anvertraut hatte: «The whole thing is based on a «gentleman's agreement», a trust by which I believe you will be excellent actors, a trust by which your interlocutors will decide to believe you, or, upon not believing you, will still play along. [...] even more than this, it is unavoidable that a part of truth enters the play, and this is what is interesting about it.» Dora García, «The Romeos», in: ebd., S. 32–41, hier S. 36.
- 3 An der DOCUMENTA (13) 2012 initiierte Dora García u.a. eine Talkshow, die den Gerichtsfall um Rainer Langhans und Fritz Teufel neu aufrollte: Die beiden deutschen Staatsbürger erwirkten 1967 vor Gericht den Freispruch, indem ihr Aufruf zur Brandstiftung von Kaufhäusern per Flugblatt als Kunst anerkannt wurde.
- 4 Die Video-Arbeit *Just because everything is different, it does not mean that anything has changed* (2008) lässt die Geschichte des Komikers Lenny Bruce wieder aufleben. 1962 war er in Australien wegen unzüchtiger Wortwahl zur Rechenschaft gezogen worden.
- 5 *Steal This Book* war in der Kunsthalle Bern so auf einem niedrigen Podest ausgelegt, dass die Entfernung eines einzelnen Bandes als Lücke sichtbar werden musste. Vgl. *Dora García: I Am a Judge*, Kunsthalle Bern, 21. August–10. Oktober 2010, <https://kunsthalle-bern.ch/ausstellungen/2010/dora-garcia> (Zugriff vom 14.07.2017).

Dora García



Steal This Book (III), 2009 (Installationsansicht Kunsthalle Bern)



Ich bin ein Richter. Ich wurde dazu ausgebildet, zwischen richtig und falsch zu unterscheiden, jedenfalls, was die Gesetze der Menschen betrifft.

Jüngst habe ich davon reden gehört, dass sich eine Frau eines schrecklichen Verbrechens beschuldigt.

Nun, dieser Fall fällt unter meine Gerichtsbarkeit.

Einer uralten Tradition im Rechtsberuf folgend, habe ich mich entschieden, ihre Schuld oder Unschuld aus dem Verhalten gewisser Pflanzen abzuleiten.

Darum trifft man mich hier an, in diesem Park, auf die Äste eines Mandelbaums starrend.

Langsam, aber sicher vertrocknet die Pflanze; mir selber fällt es schwer, mich auf den Beinen zu halten.

Die Botschaft ist klar, aber ich kann mich nicht mehr erinnern, ob Vertrocknung nun auf Schuld oder Unschuld hinweist.

Franz Gertsch

Geboren 1930 in Mörigen, CH. Ausbildung in der Malschule Max von Mühlönen, Bern. Internationaler Durchbruch 1972 an der documenta 5 in Kassel. 2002 eröffnete das Museum Franz Gertsch im schweizerischen Burgdorf, das dem Werk von Franz Gertsch gewidmet ist. Lebt und arbeitet in Rüschegg, CH.

Aelggi Alp, 1971

Dispersion auf ungrundiertem Halbleinen, 350 x 525 cm
Kunstmuseum Bern, Leihgabe aus Privatbesitz, Schweiz

46 Jahre nachdem er das extreme Grossformat *Aelggi Alp* gemalt hatte, sagt der Künstler: «Die Vorlage zu diesem Bild war ein Selfie.»¹ – Selfies sind eine Erfindung des digitalen Zeitalters. Sie ermöglichen mit der Selfie-Stange eine unablässige Selbstbespiegelung aus jedem nur denkbaren Blickwinkel. Diese Selbstbeobachtung und Selbstinszenierung hat eine neue Kultur des Narzissmus hervorgerufen, wie sie in den Zeiten von Woodstock und Globuskrawall noch vollkommen unvorstellbar war. Im Frühsommer 1971, als die *Aelggi Alp*-Vorlage entstand, waren Selbstaufnahmen noch eine umständliche Prozedur. Zu sehen sind fünf Personen. Der Künstler Luciano Castelli (zweiter von rechts), der spätere Kardiologe Ludwig K. von Segesser (ganz links) sowie deren Freunde Franz Marfurt, Ueli Vollenweider und Vannia Palmer sitzen auf einem steilen Weg mitten im Geröll.² Einer der fünf musste die Kamera vor der Gruppe aufstellen, wahrscheinlich auf einem Stein, durch den Sucher den Bildausschnitt bestimmen, Licht und Tiefenschärfe einstellen, die Aufmerksamkeit der Gruppe auf die Kamera lenken, den Selbstauslöser betätigen und dann rasch den für ihn selber vorgesehenen Platz innerhalb des Bildausschnitts einnehmen und auf das Klick am Ende der

Verschlusszeit warten. 1971 war die Sofortbildkamera Polaroid der letzte Schrei. Eine solche wurde jedoch für die Vorlage zum *Aelggi Alp*-Bild nicht verwendet. Franz Gertsch konnte, als er von seinem Malerkollegen Luciano Castelli vom Ausflug der Gruppe und den Aufnahmen hörte, vielmehr unter Kleinbild-Diaaufnahmen diejenige auswählen, die ihn am meisten interessierte.

Franz Gertsch war nicht selber Teil der Freundesszene, die das Bild wiedergibt. Das 1968er-Verdikt «Traue keinem über dreissig» war ein Limes, über den es im besten Fall einen Austausch gab. Als 41-Jähriger konnte man von jüngeren Kollegen akzeptiert sein, aber auf Biker-Touren, wie die Gruppe auf der Älggi-Alp sie unternahm, blieb man doch lieber unter sich. Als Idylle auf Picknickdecke und Kinderwagen malte Franz Gertsch gleichzeitig seine Ehefrau Maria und die vier Kinder.³ Das Familienbild verdeutlicht den klaffenden Abstand zwischen den Lebenswelten. Die Pilzköpfe auf ihrem Zwischenhalt auf der Älggi-Alp sind Hippies, die sich über bürgerliche Familienwerte nur mokieren.⁴ Sie hocken auf dem Boden und kümmern sich um nichts. Ob sie Alkohol bei sich haben, ist nicht ersichtlich; die braune Leder-Reisetasche ist verschlossen, und was sie sonst an Getränken in der beigeen Motorradtasche ganz im Vordergrund respektive in der Papiertragtasche aus dem Migros-Laden mit sich führen, bleibt ebenso ein Geheimnis. Aber wahrscheinlich benötigten sie auch gar keine «Shots», um sich aus dem Alltag zu katapultieren. Die lässige Körperhaltung, die coole Nonchalance, die vollkommene Unbekümmertheit verweisen vielmehr auf andere Inspirationsquellen, auf die schlagenden Rhythmen von *Easy Rider* – «You know I've smoked a lot of grass O'Lord, I've popped a lot of pills ...»⁵

Franz Gertsch traf die Stimmung der jungen 1968er-Rebellen ohne jede Überhöhung und Zuspitzung. Das Bild ist das

Manifest eines Lebensgefühls, einer nach aussen demonstrieren Haltung. Es spiegelt die Selbsteinschätzung der Gruppe. Wie Gustave Courbet für seinen sozialkritischen Realismus wählte Franz Gertsch monumentale Formate, um das Gefühl jener Generation auf den Punkt zu bringen. Und wie Courbet entwickelte auch Gertsch dazu seine eigene Technik und Stil. Courbet spachtelte direkt schmutzige Farben auf die Leinwand, um dem Alltag der Ausgebeuteten glaubhaften Ausdruck zu verleihen, Gertsch überträgt die Objektivität der Fotografie mit seinem eigenen Fotorealismus ins Bild. Das Dia, das ihm Luciano Castelli beschafft hatte, projizierte er in seinem riesigen Atelier in einer ehemaligen Bierbrauerei direkt auf die ungrundierte Leinwand. Um die Farben sehen zu können, musste er den Raum abdunkeln, was ihn zwang, «blind» oder «seismographisch» zu malen.⁶ Franz Gertsch sah das projizierte Bild permanent vor sich. Da er es im Dunkeln mit Leuchtfarben malte, ist es genau genommen ein Erinnerungsbild oder die Vision von Wirklichkeit. Dieses Vorgehen mag eine Erklärung sein für die einmalige «Magie», die bei ihm die Wiedergabe des Realen in der malerischen Realisierung gewinnt.⁷ Dass seine Figurengruppe im Sinne von Courbet zu einer *Allégorie réelle* der 1968er-Generation wurde,⁸ liegt an der kompositorischen Geschlossenheit. Diese referiert auf den Lieblingskünstler seiner Jugendjahre, auf Ferdinand Hodler: «Die Sonntagvormittagsbesuche im Kunstmuseum Bern mit meinem Vater gehörten zu den eindrucklichsten und prägendsten Erinnerungen meiner Kindheit.»⁹ In seinen berühmtesten Bildern der frühen 1970er-Jahre, in *Aelggi Alp* und *Medici* (1971/72)¹⁰, wählte er Fotos als Vorlagen, welche die Kompositionsschemata von berühmten Hodler-Gemälden im Kunstmuseum Bern wiederholen. Die Hippies reihen sich im Halbkreis auf wie die Nackten auf Hodlers *Tag*, und die

fünf noch nicht arrivierten Kunstenthusiasten, die sich über die Bauschranke «MEDICI» lehnen, stehen zwar, aber bringen doch ebenso ein Gemeinschaftsgefühl zum Ausdruck wie Hodlers sitzende *Lebensmüden*. Es geht Gertsch ebenso um ein Existenzgefühl, das er für seine Zeit als typisch empfindet. Dem Zeittypischen allgemeine Gültigkeit verleihen – das hat Gertsch früh von Hodler gelernt.

Matthias Frehner

- 1 Mitteilung Franz Gertsch, 17. Juli 2017.
- 2 Ebd.
- 3 Franz Gertsch, *Maria mit Kindern*, 1971, abgebildet in: *Franz Gertsch. Die Retrospektive*, hg. von Reinhard Spieler, Kat. Ausst. museum franz gertsch, Burgdorf, und Kunstmuseum Bern, Ostfildern 2005, S. 104/105.
- 4 Mitteilung Franz Gertsch, 17. Juli 2017.
- 5 *Easy Rider* ist ein US-Road Movie, der im Sommer 1969 ins Schweizer Kino kam und zusammen mit den Berichten aus Woodstock das Lebensgefühl der 1968er-Generation bestimmte.
- 6 Ulrich Looek, «Die Grossformate 1971/72», in: Burgdorf und Bern 2005 (wie Anm. 3), S. 100.
- 7 «Die Magie des Realen», diesen Begriff kreierte Angelika Affentranger-Kirchrath. Vgl. Angelika Affentranger-Kirchrath, *Franz Gertsch. Die Magie des Realen*, Bern 2004.
- 8 Zum Begriff «Allégorie Réelle» vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Das_Atelier_des_K%C3%BCnstlers
- 9 Franz Gertsch, «Meine Sonntagsvormittage bei Hodler», in: *Zeitmaschine. Oder das Museum in Bewegung*, hg. von Ralf Beil, Kat. Ausst. Kunstmuseum Bern, Ostfildern 2002, S. 49.
- 10 Affentranger-Kirchrath 2004 (wie Anm. 7), S. 108/109.

Franz Gertsch



Aelggi Alp, 1971

Kimsooja

Geboren 1957 in Taegu, KR. Absolvierte ihre künstlerische Ausbildung an der Hong-ik University in Seoul. 2013 repräsentierte sie Südkorea an der 55. Biennale di Venezia. Lebt in New York, US, und Seoul, KR.

A Needle Woman (Performed in Tokyo, Shanghai, Delhi and New York), 1999/2000

4-Kanal-Video-Projektion, Farbe, 6:33 Min., Ed. 3/4
Kunstmuseum Bern, Stiftung Kunsthalle Bern

Die mehrteilige Videoprojektion *A Needle Woman* gehört zu den bekanntesten Werken der südkoreanischen, in New York lebenden Künstlerin und lässt sich vor dem Hintergrund verschiedener Bedeutungsfelder interpretieren. Man kann das Werk innerhalb eines transkulturellen Kontexts als Performance von Kimsooja in verschiedenen Metropolen auf dieser Welt sehen und es als Konfrontation mit Menschen unterschiedlicher Kulturen und globaler Lebenswirklichkeiten auslegen. In diesem Fall stehen ihre körperliche Interaktion mit der anonymen Masse sowie ihre Innensicht dazu im Vordergrund.¹ Man kann das Videowerk jedoch auch aufgrund seiner ikonografischen Qualitäten als weitere Station innerhalb der medienpezifischen Untersuchung der Künstlerin auffassen. Dann rückt das Bild, losgelöst von der Performance als Inbild, seine formalen und konzeptuellen Verbindungen zu früheren textilen Werken sowie zu Kimsoojas Leitmetapher, der Nadel, ins Zentrum. Die Nadel wurde für Kimsooja bestimmend, weil sie zu den ältesten Werkzeugen weltweit gehört und universal verwendet wird. Das Durchstechen von textilen Flächen, jedoch auch das Zusammenfügen von vormalig Unzusammenhängendem verleiht dem einfachen Instrument grosse symbolische Kraft. Mit dem Zusammennähen verschiedener

Stoffstücke und der Kombination unterschiedlichster Farben und Muster produzierte die Künstlerin seit den 1980er-Jahren schlichte Kompositionen aus einfachen Vertikalen und Horizontalen und wickelte skulpturale Bündel in der traditionellen koreanischen Art des «bottari».² Für ihre Videoprojektion hat sie erstmals den eigenen Körper performativ als Nadel eingesetzt.³

Die vier gleich grossen, in regelmässigen Abständen zueinander platzierten Projektionen von *A Needle Woman* zeigen synchron das Video einer Performance. Eine Rückenfigur – die Künstlerin selbst – in dunkler Kleidung mit schwarzem, zu einem Pferdeschwanz gebundenem Haar steht aufrecht und unbeweglich in einer lebhaften Menschenmenge und wird von ihr regelrecht umspült. Die Kamera ist stabil und zeigt in allen vier Aufnahmen die gleiche halbnahe Distanz, sodass nur der reglose Oberkörper der Künstlerin sichtbar ist, welcher jedoch den Bildkader fast ausfüllt. Die Leute kommen ihr entgegen oder rücken von hinten zu ihr auf. Kimsooja verschwindet in der Menge und wird unvermutet wieder sichtbar. Die Reaktionen auf die stille Frau variieren je nach kulturellem, religiösem oder sozioökonomischem Hintergrund der gefilmten Personen.⁴ Dennoch ist die Performerin gleichsam der Fels in der Brandung.

Ursprung der mehrteiligen Videoprojektion war die Dokumentation einer Performance des Gehens. Die Künstlerin war mit einer Kameracrew in Tokio unterwegs auf der Suche nach einem geeigneten Ort, als sie im Stadtbezirk Shibuya von den heranströmenden Menschenmassen überwältigt wurde. Sie stand mitten auf der Strasse still und erlebte einen transzendentalen Moment.⁵ Dieses überraschende, körperliche und geistige Erlebnis bewog sie, das Widerfahrene als Performance mit dem Rücken zur Kamera zu wiederholen: «During the performance, there were moments I was conscious of my

presence, but with the passage of time, I was able to liberate myself from the tension between the crowd and my body. Furthermore, I felt such a peaceful, fulfilling, and enlightened moment, growing with white light, brightening over the waves of people walking towards me.»⁶ Ohne die innere Erfahrung etwa an ihrem Gesicht ablesen zu können, wird diese alleine durch die formale Spannung zwischen Bewegung und Ruhe, Menge und Individuum, Mimik und Starre vermittelt. Die Identifikation mit der Künstlerin wird gefördert, indem sie durch das Projektionsformat lebensgross erscheint. Dank der symmetrischen Platzierung der Videoprojektionen, der synchronen Präsenz der unterschiedlichen Orte sowie der identischen Figur wird das Gefühl räumlicher Entgrenzung evoziert. Dies bedeutet einen weiteren Schritt in Kimsoojas Werklogik, welche darauf abzielt, die Flächen und Räume zu überwinden. Ausgebildet in Malerei, war ihre textile Arbeit zunächst wichtig, um die Flächigkeit von Gemälden zu durchstossen. Der Sprung in die dritte Dimension bekam durch diese im traditionellen Funktionsbereich von Frauen angesiedelten Methoden eine starke metaphorische Färbung. Sie wurde als Aufwertung typisch weiblicher Handwerkstechniken – und damit als feministisches Statement – verstanden. Für Kimsooja war jedoch entscheidender, dass sie in *A Needle Woman* selber zur Nadel wurde und ihren Körper als durchlässiges Nadelöhr für die Verbindung der Menschen an diesen Orten zur Verfügung stellte.⁷ Durch die identische Bildkomposition sowie die gleichbleibende Ausgangslänge in Tokio, Shanghai, Delhi und New York werden die Menschenmengen miteinander vergleichbar. Unabhängig vom Ort wird durch die synchrone Abspiegelung der vier Performances eine universale Aussage zum Verhältnis zwischen Individuum und Masse in einer globalisierten Welt aufgebaut. Die Menschen werden als

abstrakte Energie begriffen, welche die Künstlerin umgibt und zur Zuflucht in die Innenwelt animiert. Gleichzeitig aktiviert dies die liebevolle Begegnung mit den Menschen und bildet einen friedlichen Beitrag zur Welt.⁸

Kathleen Bühler

- 1 Das Werk aus der Sammlung des Kunstmuseum Bern wurde im Jahr 2001 als vierteilige Version in der Kunsthalle Bern gezeigt und für die Sammlung angekauft. Es stammt aus dem ersten Werkzyklus von *A Needle Woman*, welcher zwischen 1999 und 2001 in den Städten Tokio, Shanghai, Delhi, New York, Mexiko-Stadt, Kairo, Lagos und London gedreht wurde. Jene Aufnahmen werden üblicherweise als achttelilige Projektion gezeigt. Der zweite Zyklus entstand anlässlich der Biennale von Venedig 2005 und wurde in Patan (Nepal), Havanna, Rio de Janeiro, N'Djamena (Tschad), Sanaa (Jemen) und Jerusalem gedreht. Hier lag der Akzent auf Städten, die unter Armut, Gewalt, Postkolonialismus, Bürgerkrieg oder religiösen Konflikten litten.
- 2 Suh Young-Hee, «Contemplating a System of Horizontals and Verticals», in: *Kimsooja. Unfolding*, Kat. Ausst. Vancouver Art Gallery, Ostfildern 2013, S. 27.
- 3 Kimsooja übersetzte 1994 das Konzept des Nähens («sewing stitch by stitch») ins Gehen («walking step by step»), vgl. Sunjung Kim, «Interview with Kimsooja» (2008), in: *Kimsooja*, hg. von Lorand Hegyi, Kat. Ausst. Musée d'art moderne et contemporaine, Saint-Etienne Métropole, Mailand 2012, S. 39.
- 4 Ebd., S. 36.
- 5 «[M]y body and mind gradually transcended to another state. In other words, as I accelerated the state of my isolation, the presence of my body seemed to be gradually erased by the crowd», ebd., S. 35.

Kimsooja

- 6 Oliva María Rubio, «Interview with Kimsooja» (2006), in: Saint-Etienne Métropole 2012 (wie Anm. 3), S. 71.
- 7 Kim 2008 (wie Anm. 3), S. 41.
- 8 Ebd., S. 35. In späteren Werken geht Kimsooja zu verspiegelten Räumen über, in denen sich jede örtliche Verankerung aufzulösen scheint und nur noch der Atem der Künstlerin zu hören ist, wie in *To Breathe – A Mirror Woman* (2006–2008) im Palacio de Cristal in Madrid.

Kimsooja



A Needle Woman (Performed in Tokyo, Shanghai, Delhi and New York), 1999/2000

Kimsooja



A Needle Woman (Performed in Tokyo, Shanghai, Delhi and New York), 1999/2000

Kimsooja



A Needle Woman (Performed in Tokyo, Shanghai, Delhi and New York), 1999/2000

Kimsooja



A Needle Woman (Performed in Tokyo, Shanghai, Delhi and New York), 1999/2000

Manon

Geboren 1946 in Bern, CH. Besuch der Kunstgewerbeschule St. Gallen, später der Schauspielschule Zürich; arbeitete anschliessend als Stylistin, Grafikerin, Schaufensterdekorateurin und Modezeichnerin. Um 1966 nahm sie das Pseudonym Manon an. 1977–1980 Aufenthalt in Paris, zwischen 1994 und 1996 in Rom und Genua. 2008 Retrospektive *Manon – eine Person* im Helmhaus Zürich und Swiss Institute, New York. 2011 *Manon. Hotel Dolores*, Kunsthaus Aarau. Lebt und arbeitet in Zürich und Glarus, CH.

Aus der Serie **Hotel Dolores**, 2008–2011

Zugemauerte Türe

C-Print auf Alu montiert, 189 x 126 cm, Ed. 2/3

Kunstmuseum Bern, Sammlung Stiftung GegenwART

Rotes Kleid

C-Print auf Alu montiert, 189 x 126 cm, Ed. 2/3

Kunstmuseum Bern, Sammlung Stiftung GegenwART

Pins über Heizung

C-Print auf Alu montiert, 189 x 126 cm, Ed. 2/3

Kunstmuseum Bern, Sammlung Stiftung GegenwART

Seit Beginn ihres künstlerischen Schaffens hat Manon sich selbst zum Thema ihres Werks erkoren und aus ihrem Ich eine Kunstfigur kreiert. Die frühen Environments stehen in Zusammenhang mit ihren Live-Performances, in denen sie sich selbst lustvoll inszeniert, es dabei aber so auf die Spitze treibt, dass die Inszenierung das voyeuristische Begehren des Publikums exponiert. So sitzt sie in der Performance *Das Ende der Lola Montez* (Kunstmuseum Luzern, 1975) in einem Raubtierkäfig, trägt einen tief ausgeschnittenen schwarzen Cat-Suit und ist an Hals, Händen und Füßen gefesselt. Als Lustobjekt im Stil

des Sadomasochismus ausgestellt, fixiert sie gleichzeitig durch ihre Augenmaske das Publikum. 1979 gibt sie mit *Sentimental Journey* einen Abschied von der Live-Performance (Galerie de Appel, Amsterdam; spätere Variation *Traps*, 1979, Galerie Ecart, Genf).

Die ersten Fotografien entstehen um 1973/74 in Zürich. Während ihres Paris-Aufenthalts schafft Manon die erste wichtige Serie: *La Dame au crâne rasé* (1977/78) besteht aus 48 Schwarz-Weiss-Fotografien – ambivalente erotische Selbstinszenierungen, in denen sie auf Vorbilder der surrealistischen Fotografie wie etwa Man Rays Aufnahmen von Meret Oppenheim oder Claude Cahuns Selbstporträts Bezug nimmt.¹ In den nachfolgenden Fotoserien bis 1980 ist sie weiterhin alleinige Protagonistin, zunehmend in Rollen, die nicht den perfekten, begehrenswerten Körper inszenieren, sondern in Rollen wie der einer Putzfrau oder einer Kranken mit Infusionsständer, in denen sie Klischees niedrigen sozialen Status und Gebrechens vorführt (*Die graue Wand oder 36 schlaflose Nächte*, 1979; *Ball der Einsamkeiten*, 1980). In ihren späteren Fotoserien verstärkt Manon den Eindruck von körperlicher und seelischer Zerbrechlichkeit; Vergänglichkeit und Versagen werden zu ihren bevorzugten Themen (*Einst war sie Miss Rimini*, 2003; *Borderline*, 2007).

Manons Werk ist im Kontext von Body Art sowie der fotografischen Selbstinszenierungen der 1970er- und 1980er-Jahre (u.a. Cindy Sherman, Hannah Wilke, Urs Lüthi, Jürgen Klauke) zu verstehen, in denen die Konstruktion des Ichs insbesondere auf sexuelle und geschlechtliche Identität hin befragt wird.² *Zugemauerte Türe* stammt aus der bereits erwähnten rund 170 Werke umfassenden Serie *Hotel Dolores*, die in den Jahren 2008–2011 entstand. Am Anfang ihrer Faszination für Hotels mag für Manon die Tatsache gestanden haben, dass sie mit 15 Jahren von Zuhause auszog und das vertraute Elternhaus

durch ein Hotel als Wohnort ersetzt.³ Das Hotel ist kultursoziologisch ein gut studiertes Objekt. Von Beginn an war das Hotel ein Ort der sozialen Transgression, in dem sich etwa Bürgertum und Adel auf Augenhöhe begegnen konnten.⁴ Also ein Ort, der wie prädestiniert ist, um bestehende Identitäten neu zu konstruieren.

Manon dienten die leer stehenden Bäderhotels im Aargauischen Baden als Kulisse, «in denen die Künstlerin mit der Kamera der Flüchtigkeit unserer Existenz nachspürte. In der Fotoserie verschmelzen die verfallenden Räumlichkeiten mit der künstlerischen Inszenierung zu offenen Erzählungen. Die ehemaligen Hotelgebäude Verenhof, Ochsen und Bären im Bäderquartier in Baden standen wegen fehlender Nachfrage seit mehreren Jahren leer. Die teils abbruchreifen Gebäude zeugen von Zeiten, als Baden im 19. und frühen 20. Jahrhundert als Kurort international bekannt war. Prominente Persönlichkeiten wie William Turner, Gottfried Keller oder Hermann Hesse zählten zu den Kurgästen. In den vergangenen Jahrzehnten schwand seine Bedeutung als Bäderstadt zusehends und die Hotels wurden teilweise über Nacht geschlossen. Fasziniert vom verblassten Glanz vergangener Zeiten und der besonderen Ausstrahlung der heute stillgelegten Bäderhotels wählte Manon die Gebäude als Inspirationsquelle.»⁵

Während zwei Jahren hielt sich die Künstlerin wöchentlich in den Bäderhotels auf – trotz Kälte, Staub, Schmutz und fehlender Stromversorgung –, weswegen auch die Beleuchtung eine Herausforderung darstellte. *Zugemauerte Türe* ist eines von mehreren Motiven, das auf nichtfunktionale Architekturelemente fokussiert: angeschnittene Türrahmen, feuchtes Mauerwerk, abgeplatze Wandfarbe, vergilbte blumige Tapeten, dreckige Fussböden. Ebenso verbindet *Pins über Heizung* schmierige Installationen mit einer an die Wand gehefteten

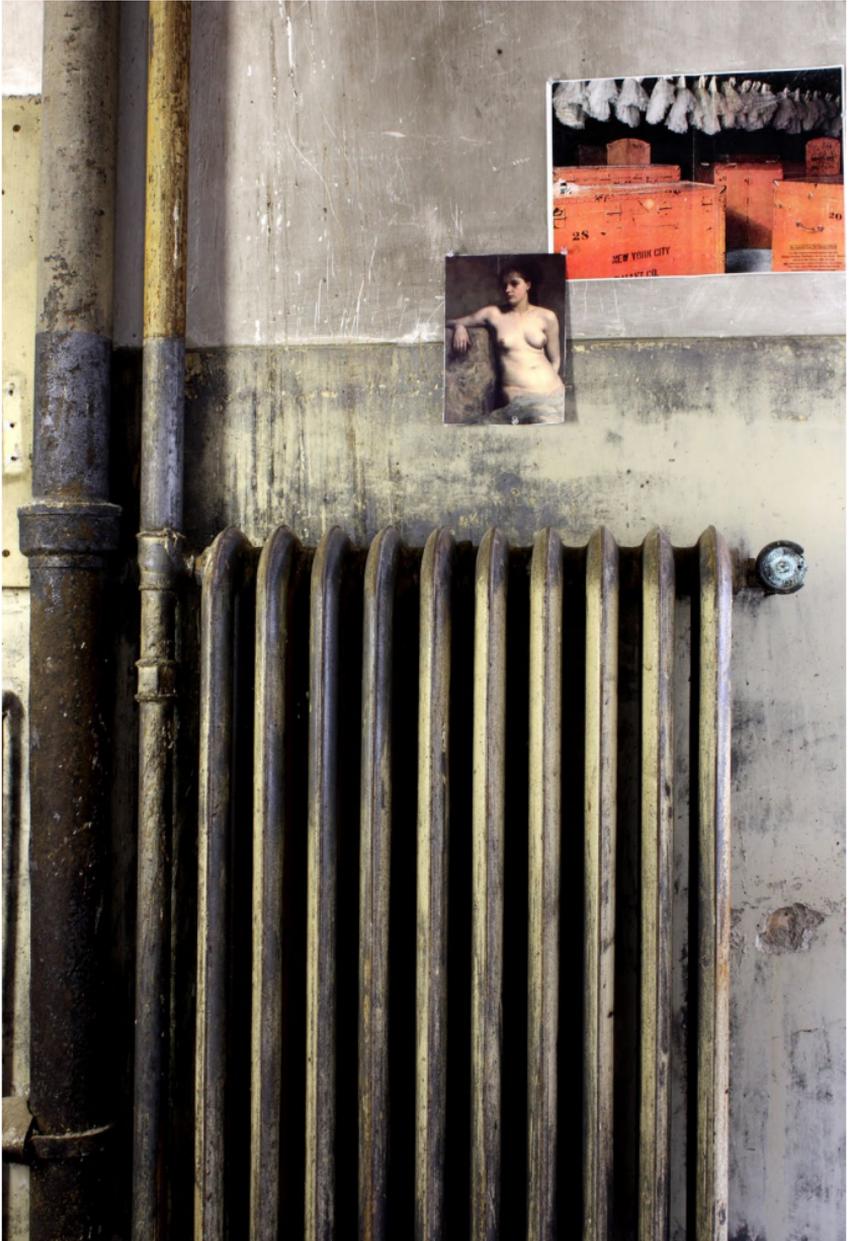
Reproduktion von Karl Stauffer-Berns *Sitzender Akt* (1879) aus der Sammlung des Kunstmuseum Bern.⁶ In *Rotes Kleid* kontrastiert ein Varieté-Kleid mit einer Raumecke voll Schutt. Die für die Berner Sammlung ausgewählten Motive verbindet somit, dass die Künstlerin hier nicht selbst in Erscheinung tritt. Der Zustand der Architektur und die Verweise auf den weiblichen Körper über Bildzitat und Kleid dürfen aber als stellvertretende Selbstporträts gelesen werden: der vergangene Glanz des Etablissements, die ruinösen Strukturen, der Kontrast zwischen einem glamourösen «Damals» und einem von Spuren der Zeit gezeichneten «Heute», der zugespitzt inszeniert wird.

Nina Zimmer

Manon

- 1 Zur Fotografie-Serie entstand das bisher einzige künstlerische Video gleichen Titels, welches sich ebenfalls in der Sammlung des Kunstmuseum Bern befindet.
- 2 Vgl. Christina Horisberger, «Manon» [1998, 2011], in: *SIKART. Lexikon zur Kunst in der Schweiz*, www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4001020&lng=de (Zugriff vom 07.07.2017).
- 3 Siehe *Manon – eine Person: eine Pionierin der europäischen Performance- und Fotokunst*, Kat.-Ausst. Helmhaus Zürich und Swiss Institute, New York, Zürich 2008, S. 262.
- 4 Habbo Knoch, «Grandhotels». *Luxurräume und Gesellschaftswandel in New York, London und Berlin um 1900*, Göttingen 2016. Siehe auch: Ralf Nestmeyer, *Hotelwelten. Luxus, Liftboys, Literaten*, Stuttgart 2015.
- 5 *Jahrbuch 9. Aargauer Kunsthaus, Jahresbericht 2011*, Aargauer Kunsthaus/Aargauischer Kunstverein, «Rückblick *Manon. Hotel Dolores*», kuratiert von Madeleine Schuppli, S. 18.
- 6 Es war gleichzeitig die Einladungskarte zur Ausstellung «*Verfluchter Kerl!*» *Karl Stauffer-Bern. Maler, Radierer, Plastiker*, Kunstmuseum Bern, 17. August –2. Dezember 2007.

Manon



Pins über Heizung aus der Serie **Hotel Dolores**, 2008–2011

Manon



Rotes Kleid aus der Serie **Hotel Dolores**, 2008–2011

Manon



Zugemauerte Türe aus der Serie **Hotel Dolores**, 2008–2011

Claes Oldenburg

Geboren 1929 in Stockholm, SE. Studierte Kunst und englische Literatur in Yale sowie am Art Institute in Chicago. Gehört zu den bedeutendsten Vertretern der Pop Art. Lebt in New York, US.

Placid Civic Monument, 1967

Dokumentation der Performance

(Fotograf: Fred W. McDarrah)

Silbergelatine-Abzug, S/W, 10-teilig, je 50,9 x 40,3 cm

Kunstmuseum Bern, Sammlung Stiftung GegenwART

Die zehnteilige Fotoreihe zu *Placid Civic Monument* (1967) gibt im Wesentlichen einen simplen und wenig expressiven Vorgang wieder: Neben dem Künstler Claes Oldenburg begegnen einem zwei Arbeiter, die im New Yorker Central Park ein Erdloch ausheben, um jenes kurz darauf mit der aufgeschütteten Erde wieder feinsäuberlich zu verschliessen. Um den Künstler gruppieren sich Kinder und schauen neugierig in das entstehende Loch – ein ‹Denkmal› als reduzierter Handlungsablauf, das an Arbeiter abgetretene Graben und Auffüllen als werkbestimmende Idee? Die Deutung als immaterielle und performative Skulptur liegt insofern nahe, als Oldenburg in seinen persönlichen Notizen zu *Placid Civic Monument* von einem ‹aesthetic event› spricht, dessen Phasen – die vorbereitenden Tätigkeiten, das eigentliche zwei Stunden dauernde Graben, eine Mittagspause sowie das Auffüllen und Trimmen – er aufteilt, akkurat festhält und mit genauen Zeitangaben versieht.¹ Solche Auffassungen einer öffentlichen Skulptur – es ist darüber hinaus Oldenburgs erstes realisiertes Denkmal – stellen für das damalige Kunstverständnis keine Selbstverständlichkeit dar. Erst ein paar Monate zuvor hat Sol LeWitt seine heute paradigmatisch geltenden ‹Sentences on Conceptual Art› in

der thematischen Ausgabe «American Sculpture» des amerikanischen Kunstmagazins *Artforum* publiziert. Diese halten erstmals prominent fest, dass auch blosser Ideen bereits künstlerische Werke sein können und diese nicht zwingend an eine überdauernde, stabile Form gebunden sein müssen.²

Placid Civic Monument entsteht im Oktober 1967 im Auftrag der New Yorker Behörde für Grünanlagen, Freizeit und Kultur (New York City Administration of Parks, Recreation and Cultural Affairs) und deren *Cultural Showcase Festival*, bei dem 24 Kunstschaffende zum ersten Mal in der Geschichte der Stadt grossformatige Skulpturen für den öffentlichen Raum realisieren. Trotz oder gerade aufgrund dieses offiziellen Kontextes zeichnet sich Oldenburgs Werk durch eine besonders radikale Haltung aus. Die Zustimmung der Verantwortlichen erforderte einiges an Überzeugungsarbeit, und August Heckscher, Administrator of Cultural Affairs, weist in einem Begleitschreiben zum Festival darauf hin, dass bestimmte Werke «undoubtedly provoke some howls of shock and scattered grumblings of discontent».³ Obwohl Oldenburgs plastisches Schaffen meist eingängige Motive wie Zigaretten, Büroklammern oder sonstige kommerzielle Güter überdimensioniert gross reproduziert, erzeugen neben dem konzeptuell-performativen Grundsatz auch die weiteren Koordinaten des *Monument* ein hintersinniges, repräsentationskritisches Werk: Nicht nur, dass die zu sehenden Arbeiter Friedhofsgräber sind, auch trägt das ausgegrabene Loch mit 180 cm Länge, 90 cm Breite und 180 cm Tiefe die Ausmasse eines Grabes – wovon auch die übrig bleibende visuelle Signatur im Park zeugt. Den morbiden Beiklang kommentiert der Künstler damit, dass er einen Kontrast erzeugen wolle zur Wichtigtuerei, die «civic sculpture[s]» sonst immer mit sich brächte(n).⁴ Nicht unbedeutend zu erwähnen, dass im Frühling desselben Jahres im Central Park die erste grosse Massendemonstration gegen den Vietnamkrieg mit

mehreren Hunderttausend TeilnehmerInnen stattgefunden hat und sich Oldenburgs Auseinandersetzung mit alternativen Erscheinungsweisen eines Denkmals in einer äusserst politisierten Zeit abspielt.

Dem *Monument* sind noch weiterführende Qualitäten zu eigen, die nun als Performativität, als Wirkkräftigkeit einer künstlerischen Arbeit bezeichnet werden können. Oldenburgs Denkmal zeichnet sich auf der ersten Ebene durch einen klaren Handlungsablauf und eine entmaterialisierte Auffassung einer öffentlichen Skulptur aus. Diese Handlungen bringen aber über sich hinausweisende Effekte mit sich, welche das eigentliche Werk nicht bloss als klar abgestecktes, definiertes Vorhaben – das Graben und Auffüllen sowie das Grab als visuelles Signet –, sondern vielmehr als eine Art Dispositiv kennzeichnen, in dessen Rahmen sich unterschiedliche Wahrnehmungen und Reaktionen potenzieren.

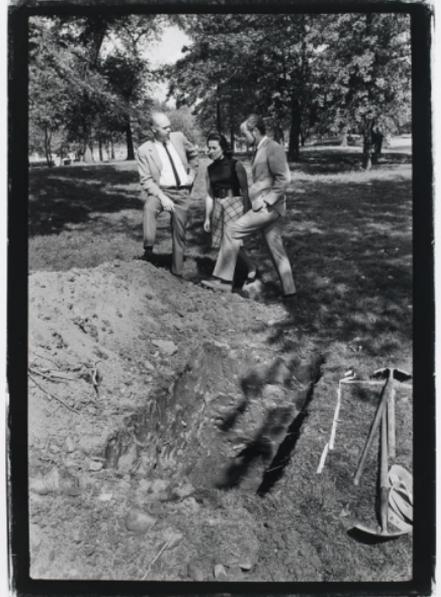
So versuchen die städtischen Verantwortlichen die Realisation des Werks möglichst nicht zu breit zu streuen, fast schon zu verheimlichen, doch gelangt über einen Fauxpas des Bürgermeisters während der Eröffnungsfeier des *Cultural Showcase Festival* der Hinweis über die Existenz des Werks an die Presse, was mitunter hämische Kommentare in einschlägigen Medien zur Folge hat.⁵ Das Denkmal als Dispositiv touchiert somit in seiner Wirkmächtigkeit die Handlungsmöglichkeiten eines Künstlers, die Rolle der Kunst sowie die Ansprüche und Erwartungen, welche an diese gestellt werden. Überzeugend dazu passt das assoziationsstarke Mittel des Grabes. In seinen Notizen zum Denkmal listet Oldenburg Mutmassungen darüber auf, was vergraben worden sein könnte: «Some say it was a body», «I heard it was a gold bicycle stuffed with hundred-dollar bills» oder «The hopes of a city lie buried here».⁶ Anekdoten, Spekulationen und Unwissenheit werden somit zum

konstitutiven, doch nicht vollends kontrollierbaren Teil des Denkmals, und das Grab ist Statthalter sozialer und erinnerungspolitischer Dynamiken. Diese Performativität des Dispositivs manifestiert sich insbesondere in der kunsthistorischen Nacherzählung und der soziallebendigen Zeugenschaft, doch auch einzelne Aufnahmen der zehnteiligen Fotoreihe von Fred W. McDarrah (geb. 1926 in New York, US) zeugen von einer Wirkmächtigkeit, die sich nicht bloss auf den Vorgang reduzieren lässt, sondern speziell auf der Ebene der ikonischen Eindringlichkeit agiert: Im Fersensitz vor dem Grab wirkt Oldenburg auf der dritten Fotografie so, als würde er voller Demut etwas huldigen. Vielleicht ist das Werk teilweise mächtiger als der Künstler selbst.

Gabriel Flückiger

- 1 «Placid Civic Monument (Hole ...) (1967)», in: Achim Hochdörfer, Martje Oldenburg, Barbara Schröder (Hg.), *Claes Oldenburg. Writing on the Side. 1956–1969*, New York 2013, S. 294–299, hier S. 295.
- 2 Sol LeWitt, «Sentences on Conceptual Art», in: *Artforum* 5, Sommer 1967, S. 79–83. Siehe insbesondere «10. Ideas can be works of art; [...] All ideas need not be made physical.»
- 3 Zit. nach Suzaan Boettger, *Earthworks: Art and the Landscape of the Sixties*, Berkeley und Los Angeles 2002, S. 2.
- 4 Hochdörfer u.a. 2013 (wie Anm. 1), S. 297.
- 5 Boettger 2002 (wie Anm. 3), S. 7.
- 6 Hochdörfer u.a. 2013 (wie Anm. 1), S. 294.

Claes Oldenburg



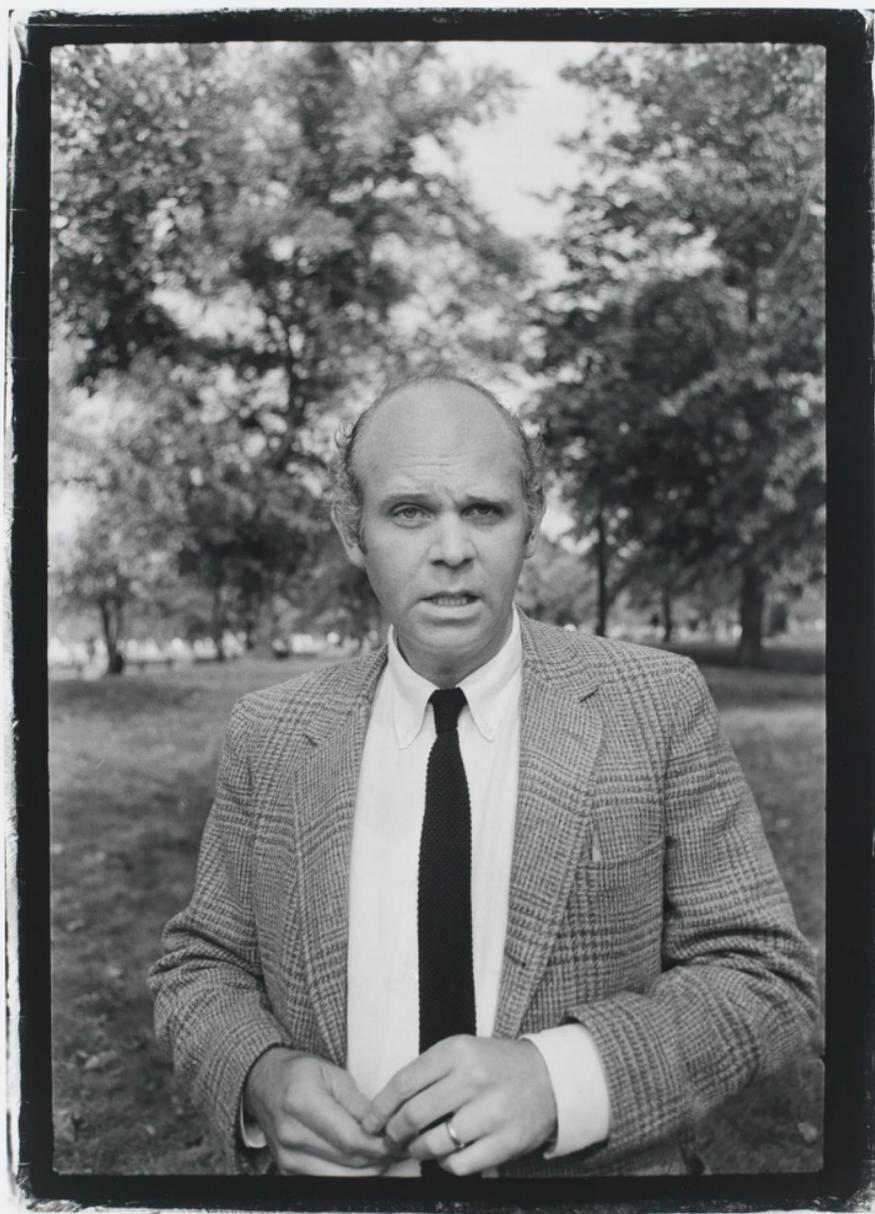
Claes Oldenburg



PLACID CIVIC MONUMENT - CLAES OLDENBURG - LOWER MANHATTAN NEW YORK OUTSIDE 1967

Frank Mc Elroy

Placid Civic Monument, 1967



PLACID CIVIC MONUMENT - CLARE BLOOMER - CENTER PARK - NEW YORK - OCTOBER 1, 1967

Stanley T. Frank

Placid Civic Monument, 1967

Julian Opie

Geboren 1958 in London, GB. Besuchte das Goldsmiths College in London und erlangte 1987 an der documenta 8 mit farbigen Stahlobjekten internationale Anerkennung. Weitere Bekanntheit als Gegenwartskünstler in der Nachfolge der Pop Art erlangte Opie mit comicartigen, computergenerierten Porträts, dabei insbesondere durch die Covergestaltung des Albums *Best of Blur* für die britische Rockband Blur. Lebt und arbeitet in London.

HA.45-11, 1990

Holz, weisser Lack, Glas, 198 x 290 x 208 cm
Kunstmuseum Bern, Stiftung Kunsthalle Bern

Julian Opie verfertigt in der zweiten Hälfte der 1980er-Jahre ein Ensemble von Skulpturen, deren Vokabular sich auf Lüftungsschächte, Licht- und Leuchtkästen, Vitrinen oder Tiefkühlschränke bezieht. Es ist eine Kategorie massenindustriell produzierter Dinge, die sich zwischen Objekt und Architektur ansiedelt. Sie existiert leicht unterhalb des Aufmerksamkeitsradars – irgendwo im mittleren Grund zwischen dem Alltag und den Infrastrukturen spätkapitalistischer Produktionssphären. Von ähnlicher Dimension wie ihre realen Vorlagen, besetzen diese Skulpturen direkt den Boden oder die Wand des Ausstellungsraums. Es ist vorstellbar, dass der Künstler sich dieser Formenwelt zugewandt hat, weil sie frei von Symbolik ist und eine gewisse semantische Leere transportiert. Als BetrachterIn verbinde ich wenig Spezifisches mit ihr und kann sie trotzdem als Projektionsfläche benutzen.

Diese Werke gehen den Skulpturen *HA.45-11* und *D/889* (beide 1990) – auch «Häuser» genannt – unmittelbar voraus. Die Referenz hat sich nun aber leicht verschoben, und zwar hin zu einer Boxen- und Kompartiment-Architektur. Lebensweltlich

gesprochen, trifft man sie an in Büros (vor allem Grossraumbüros), in Empfangshallen, Supermärkten und in vergleichbaren Durchgangsräumen, die in den 1960er-Jahren entstehen. Der französische Anthropologe Marc Augé nennt sie «Nicht-Orte», von wechselnden Funktionen, von Mobilität und Transit geprägte Räume. Jacques Tati hat sie filmisch in einer berühmten Sequenz von *Playtime* (1967) festgehalten, in der das Theater spätmoderner Waben- oder Zellenbüros ad absurdum geführt wird.

HA.45-11 ist – wie das zeitgleich entstehende «Haus» *D/889*¹ – eine nach allen Seiten abgeschlossene Glas- und Holzkonstruktion, ein fast zwei Meter hoher weisser skulpturaler Körper mit einer Grundfläche von rund zwei mal drei Metern und einer Binnenstruktur aus weiteren vertikalen Flächen. Unten und oben offen, sind auf verschiedenen Höhen der Aussen- und Binnenwände transparente rechteckige Glasflächen eingelassen, die ein veränderliches Wechselspiel von Ein- und Durchsichten ermöglichen.

In kleinen Kartonmodellen sowie in Computersimulationen aus der Zeit erprobt der Künstler verschiedene Versionen dieser Strukturen mit ihren veränderlichen Verhältnissen von offenen und geschlossenen Flächen. Schwarz-weiße oder buntfarbige Hintergründe und zuweilen dramatisierte Schattenspiele in diesen Testanordnungen fotografiert Kartonmodelle und Computersimulationen lösen die Strukturen aus einem White-Cube-Setting und rein kunstimmanenten Kontexten heraus. In diesem Sinn greift man zu kurz, wenn man die «Häuser» lediglich als eine Auseinandersetzung mit der Minimal Art liest. Anders als im phänomenologischen Protokoll der Minimal Art etwa steht nicht mehr die buchstäbliche Bewegung des Körpers im sogenannten Realraum im Zentrum. Stattdessen rückt eine vor allem mentale Dimension in den Vordergrund; es geht nunmehr darum, sich vorzustellen, wie

Körper <in> diesen Strukturen umhergehen, sich verhalten, den Raum durchmessen, wie mit anderen Worten das <Haus> imaginär erlebt wird. Diese imaginäre, virtuelle Bewegung verstärkt Opie in seinen Skulpturen, indem er die Position von <Fenstern> und <Wänden> frei dekliniert und somit die Koordinaten von Oben und Unten beziehungsweise Vorne oder Hinten willentlich verunklärt. Es handelt sich um eine vorgestellte Bewegung in einem verfremdeten Haus.

Man könnte also sagen, dass hier Skulptur auf die Frage abzielt, was ein Bild sei. Was für eine Erfahrung steckt im Begriff Bild und was kann die Skulptur zur Erläuterung dieser Frage beitragen? Opies Skulpturen zielen in dieser Hinsicht nicht einfach nur auf eine mentale Vorstellung ab, die von einer dreidimensionalen physischen (Skulptur) erzeugt wird. Sie gehen darüber hinaus. Denn ihre Charakteristika, dass sie sich aus einer an Metaphern und Symbolen armen Dingwelt herleiten, bedeutet auch, dass in ihnen das Erzählerische neutralisiert ist und damit auch die Erinnerung. In diesem Sinn tasten die Skulpturen die Grenze zwischen der Vorstellungskraft und der subjektiven Dissoziation ab, wie sie zum Beispiel im Fall der Amnesie (Gedächtnisverlust) oder der Hypnose eine grosse Rolle spielen.

Der Aspekt einer quasi-amnestischen, quasi-hypnotischen Vorstellungswelt intensiviert sich im späteren Werk von Opie etwa ab Ende der 1990er-Jahre, und zwar in einem fast exklusiven künstlerischen Gebrauch von computergenerierten Bildwelten. Seither reichert Opie seine Bildwelten mehr und mehr mit allerlei Medien an, die eine gewisse Zeitlichkeit – Dauer – unterstreichen: mit Animationen, Bildfolgen, Tonspuren mit Geräuschen und Stimmen sowie in einem stilistisch sachlichen Ton verfassten Texten, die private Erfahrungen in den Bildraum transportieren.²

Julian Opie

Die Skulpturen von Julian Opie sind also nicht lediglich Reverenzen an eine bestimmte Kategorie unpersönlicher und generischer Objekte und Architekturen. Ebenso wenig sind sie lediglich Orte, an denen Erfahrungen im positiven Sinn – solche, die in Erzählungen münden würden – erzeugt werden. Sie untersuchen eher die Distanz, die sich zwischen Vorstellung und Welt auf tun kann. Sie fokussieren auf jenen individuellen Prozess, bei dem sich Emotionen und Affektivität von der Lebenswelt ablösen. Wie Opie einmal zu Protokoll gab: «The only explanation I can think of for wanting to eat bland food [is] a desire to match the sense of distance you feel between the way you understand the external world and your emotional response to it.»³

Daniel Kurjaković

Julian Opie

- 1** In der Präsentation in der Kunsthalle Bern 1991 waren die beiden Strukturen *HA.45-11* und *D/889* nebeneinander zu sehen, zwei Prototypen, die eine hypothetische Serie weiterer ähnlicher Skulpturen anzudeuten schienen. Siehe Ulrich Loock, «Beyond the Architectural», in: *Julian Opie*, Kat. Ausst. Hayward Gallery, London, und Kunstverein Hannover, London 1993, S. 39.
- 2** Siehe etwa die diversen erweiterten Bildunterschriften, die die Form von Kurzprosa annehmen können, in: *Julian Opie*, Kat. Ausst. Neues Museum/Staatliches Museum für Kunst und Design, Nürnberg 2003.
- 3** Julian Opie, zit. nach Lynne Cooke, «Rehearsing Realities: Julian Opie's Scaled Buildings», in: London und Hannover 1993 (wie Anm. 1), S. 64–75, hier S. 68. Ursprünglich in: James Roberts, «Tunnel Vision», *Frieze*, Mai 1993, S. 33.

Julian Opie



HA.45-11, 1990 (Installationsansicht Kunsthalle Bern)

Anne-Julie Raccoursier

Geboren 1974 in Bussigny-sur-Oron, CH. Diplomiert 1993 an der École supérieure d'art visuel in Genf. Masterstudium am California Institute of the Arts in Los Angeles, US. Lebt und arbeitet in Genf und Lausanne, CH.

Noodling, 2006

1-Kanal-Video-Projektion, Farbe, 7:20 Min., Loop, Ed. 2/5
Kunstmuseum Bern, Sammlung Stiftung GegenwART

Anne-Julie Raccoursier realisiert Objekte und Videofilme, die als konzentrierte Kommentare zu unserer Zeit verstanden werden können. Ihre Videowerke zeichnen sich durch eine eigenwillige Sprache aus, in der mittels Perspektive und Schnitt eine Veranschaulichung der Aussage erzielt wird, die weit über das Dokumentarische hinausweist und in vermeintlich vertrauten Kameraeinstellungen eine überraschende Fremdheit offenlegt.¹ In kunstvoller Verknappung zeigt die Schweizer Künstlerin verblüffende Blicke auf scheinbar Alltägliches. Dabei kreist ihr Werk um «Mechanismen der Repräsentation, handelt von sinnlosen Ritualen des Alltags und unausgesprochenen kulturellen Übereinkünften».² Bevorzugt konzentriert sich Raccoursier dabei auf staatliche Machtdemonstrationen, gigantische Sportveranstaltungen und massenkulturelle Aufführungen. Sie versteht diese Spektakel als sorgfältige Inszenierungen von Herrschaft, in denen unbeabsichtigt Widersprüchliches und Widersinniges aufscheint. Um dieses an die Oberfläche zu bringen und um in der übertriebenen Darstellung das Darunterliegende im Sinne einer Kritik freizulegen, tritt sie mit einer ironischen Haltung an den Untersuchungsgegenstand heran und spitzt das Beobachtete zu. «Anne-Julie Raccoursier benutzt in ihren Videos, Fotografien, skulpturalen Objekten und Installationen die Ironie als Gegenmittel zu doktrinären

Wirklichkeitsvorstellungen, nicht im Sinne des ironischen Gelächters der Postmoderne, das offen liess, ob hier <alles> radikal infrage gestellt wurde oder einfach Ahnungslosigkeit vorherrschte, sondern als eine gezielte künstlerische Strategie, die etablierte Vorstellungen unterläuft.»³ Dies ist auch die Ausgangslage in ihrem Videofilm *Noodling*⁴ (2006), einem sieben Minuten und 20 Sekunden dauernden Zusammenschnitt der Luftgitarren-Weltmeisterschaft in Oulu (Finnland).⁵ Die Künstlerin zeigt sechs junge Männer, welche in ekstatischer Hingabe ihre Idole imitieren: Brian Jones, Jimi Hendrix, Frank Zappa, Jim Morrison, Angus Young und Billy Idol auferstehen vor dem inneren Auge der Betrachtenden. Die Zunge herausgestreckt, die Augen nach hinten gerollt, den Oberkörper angespannt, die Haare wild herumschwenkend, verkörpern die jungen Männer grosse Momente der Rockgeschichte. Sie tanzen vor farbig bestrahlter Nebelkulisse und tragen körperbetonte Kleidung. Die Kamera filmt aus Fanperspektive von unten und stilisiert sie zu entrückten Helden. Auf den ersten Blick gleichen die Bilder einem beliebigen Konzertmitschnitt. Nur langsam entwickelt sich beim Betrachten das Bewusstsein für die bedeutsamen Abweichungen. Denn einerseits lässt die Künstlerin den Ton weg, also wird tatsächlich nur die Performance der Luftgitarrenspieler gezeigt, und andererseits spielt sie das Gefilmte langsamer ab, sodass es überhaupt erst möglich wird, die Show der Mimik und Gesten zu analysieren. Ausserdem nahm Raccoursier mit statischer Kamera auf, deshalb fallen ihre Rockstars immer mal wieder aus dem (Bild-) Rahmen, was ihr konvulsivisches Gehampel nur noch mehr unterstreicht. Es wirkt, als ob allein die grotesk übertriebenen Bewegungen für das Wegkippen ins Off verantwortlich wären. Alle Stilmittel dienen letztlich dazu, die Absurdität der Ausgangslage zu unterstreichen. Denn dem Ton beraubt, ist das Luftgitarrenspektakel nur noch ein Ballett leerer Gesten.

Besonders eindrucksvoll ist jedoch die innere Annäherung der Möchtegern-Rockmusiker an ihre Abgötter: ihr euphorischer Versuch, sich im Nachahmen der immer wieder angeschauten und imitierten Auftritte für kurze Zeit die Identität der Vorbilder zu entleihen, um sich ihnen anzugleichen. In der fiktiven Wirklichkeit ihrer Performance «sind sie bereit, ihre eigene Identität aufzugeben, um eine neue zu konstruieren. Die Illusion, jemand anderes zu sein, lässt sie zumindest für kurze Zeit den Alltag vergessen.»⁶ Auf politischer Ebene artikuliert sich in Raccoursiers Video die Kritik am Starsystem, welches das Verlangen nach Identifikation mit Rockstars nach allen Kräften fördert, um damit Produkte zu verkaufen. Darin zeigt sich nicht nur die kapitalistische Vereinnahmung von künstlerischen Identitäten, sondern insbesondere eines bestimmten männlichen Habitus. Vor unseren Augen entfaltet sich ein fremdartiges und zugleich anrührendes Schauspiel, welches den Rockstar als die höchste Verkörperung männlicher Potenz in stummen, jedoch impulsiven Posen vorführt. Gekonnt bringt die Künstlerin die Inszenierung dieses Männlichkeits-schauspiels zur Implosion – sie blendet dafür die parodistischen Aspekte der Luftgitarren-Performance aus – und entlarvt es in all seiner verschwenderischen Vergeblichkeit. Es erweckt den Eindruck, als ob dies die jungen Männer buchstäblich zur Erschöpfung treibt, ohne dass sie den Anspruch, Männlichkeit darzustellen, wirklich erfüllen können. Denn offenbar lässt sich Männlichkeit nur noch als theatralische Aufführung, nicht jedoch als ernst gemeinte Position aufrechterhalten. Mit sympathisierendem, fast fürsorglichem Blick durchschaut Anne-Julie Raccoursier das masturbatorische Spektakel der Luftgitaristen. Auf deren Suche nach künstlerischem und männlichem Selbsta Ausdruck kommen sie offenbar auf keine andere Lösung, als bereits bekannte mediale Versatzstücke zu

rezyklieren und diese – allerdings nur als stumme Nachahmung – zur Aufführung zu bringen.

Kathleen Bühler

- 1 Oliver Zybok, «Anne-Julie Raccoursier – Zwischen Ironie und gesundem Menschenverstand», in: *Kunstbulletin* 3, 2011, S. 49.
- 2 Konrad Bitterli «Blind Spot: Non Stop Fun», in: *Anne-Julie Raccoursier*, Collection Cahiers d'artistes, Luzern 2010, S. 13.
- 3 Zybok 2011 (wie Anm. 1), S. 44.
- 4 Der Titel umfasst sowohl einen amerikanischen Slang-Ausdruck für «herumhängen» wie auch einen alten Fachausdruck für das Fischen mit der Hand. Im übertragenen Sinn steht «noodling» für die Sehnsucht nach Ursprünglichkeit sowie für ungezieltes Treiben in der Hoffnung, plötzlich auf etwas Sinn- oder Wertvolles zu stossen.
- 5 Die Air Guitar World Championship wird seit 1996 in Oulu durchgeführt. «What started as a joke in Oulu, Northern Finland in the late 90s is nowadays an international event concept of entertainment and showmanship with a flavor of rock parody. The contest has gone world-wide with massive international press coverage, several official national championships as well as tons of devoted fans in social media», vgl. www.airguitarworldchampionships.com/en/info/info (Zugriff vom 28.06.2017).
- 6 Zybok 2011 (wie Anm. 1), S. 49.

Anne-Julie Raccoursier



Noodling, 2006

Anne-Julie Raccoursier



Noodling, 2006





Dieter Roth

Geboren 1930 in Hannover, DE, gestorben 1998 in Basel, CH. 1947–1951 Grafikerlehre in Bern. 1964–1967 Lehrtätigkeiten an der Yale University, an der Philadelphia Museum School of Art sowie an der Rhode Island School of Design.

Chicago Wall. Hommage to Ira and Glorje Wool,

1976–1984

12-teiliges Gemälde, Mischtechnik, 7 Teile auf Leinwand, 5 Teile auf Karton, 33 Kassettenrecorder, 33 Tonbänder und Lautsprecher, elektrische Installation, 2 Ringordner
230 x 598 x 18 cm

Eigentum des Kunstmuseum Bern und der Schweizerischen Eidgenossenschaft/Bundesamt für Kultur Bern

Dieter Roths *Chicago Wall. Hommage to Ira and Glorje Wool* entstand über die Dauer von acht Jahren. Roth, einer der letzten Universalkünstler des späten 20. Jahrhunderts, experimentiert darin grossflächig mit den unterschiedlichsten Materialien und Medien. Zwölf querrrechteckige Leinwand- und Kartontafeln gleichen Formats bilden die titelgebende «Mauer». Eine Assemblage aus vielfältigen Gegenständen – Einweggeschirr, Kartonfragmente, Kochrezepte, Süssigkeiten, Pinsel oder Farbtuben – ziert die Bildoberfläche und ist mit einer gestisch aufgetragenen Farbschicht übermalt. In runden, grossflächigen Bewegungen entwirft Roth Hände, Körper und ausufernde Formen. Die in Öl gemalten Sujets entwickeln sich teilweise als Binnenstruktur innerhalb einzelner Bildtafeln, stellenweise ergeben sich die Bildfindungen über mehrere Tafeln hinweg.¹ Sie enden nicht an den Grenzen der Leinwand: Die pastose Farbschicht erstreckt sich bis auf die rechts von ihr vertikal an der Wand angebrachten Kassettenrecorder. Doch ergreift nicht nur die Farbe und mit ihr die Malerei Besitz von den

Objekten. Von den 33 nummerierten und in mehreren Reihen untereinander präsentierten Geräten führt ein Kabelgewirr zu den Leinwänden. Jedes Kabel stellt eine Verbindung zwischen einem Abspielgerät und einem in der Bildwand angebrachten Lautsprecher her, aus der eine Kakophonie von Stimmen, Tönen und Geräuschen dringt. Die Bilder beginnen im wörtlichen Sinn zu sprechen und zu tönen. Die Aufnahmen stammen von Roth selbst, aber auch von seinen singenden und musizierenden Kindern Karl, Björn und Vera.² *Chicago Wall* ist eine der frühesten Musikassemblagen Roths. Die Betrachtung des monumentalen und multimedialen Werks stellt ein faszinierendes Erlebnis dar.

Zwei an Schnüren aufgehängte Ringordner dokumentieren den Entstehungsprozess der *Chicago Wall* aus der Perspektive des Künstlers. Sie befinden sich zwischen den Leinwänden und den Kassettenrecordern. Roth, der zu dieser Zeit bereits alle über ihn erscheinenden Bücher selbst gestaltet – allen voran sämtliche seiner Ausstellungskataloge –, versammelt hier Notizen, Skizzen und Entwurfszeichnungen. In der Konsultation dieses *Making-of* liegt für den Betrachtenden die Möglichkeit, hinter die Kulissen der Wandmalerei zu blicken. *Chicago Wall* besitzt somit zwei gänzlich unterschiedliche Ebenen: eine bunte, tönende, nach aussen gekehrte sowie eine selbstreflexive, introspektive, die sich erst über die Partizipation und die Lektüre des Betrachtenden erschliesst. Der Ringordner als eine offene Ansammlung von Dokumenten erklärt und erläutert. Er ist ein *Cicerone*. Als solcher tritt er in Konkurrenz zu den institutionellen Rahmungen des Kunstwerks, etwa dem Werkschild oder der Kunstvermittlung. *Chicago Wall* erklärt sich selbst.

Die lawinenartige Ansammlung von Objekten, Techniken und Malschichten kann als Abbild des obsessiv sammelnden und aufbewahrenden Künstlers gelesen werden, die schrille Buntheit als Umsetzung der Ambition Roths, schlechte und hässliche

Kunst zu machen.³ *Chicago Wall* ist jedoch auch unter dem Aspekt des Performativen zu betrachten. Das Werk entstand in der Chicagoer Wohnung von Ira G. Wool, Professor für Biochemie sowie enger Freund und Sammler des Künstlers. Zwischen 1976 und 1984 kehrte Roth mehrmals nach Chicago zurück, um an seiner *Wall* weiterzuarbeiten, sie zu vervollständigen, zu übermalen oder zu korrigieren. *Chicago Wall* verkörpert in exemplarischer Weise die Haltung Roths, die Hoheit über seine Werke durch *work-in-progress*-Verfahren fortzuführen und sie gewissermassen lebendig zu halten. Bis zu seiner Präsentation und Fertigstellung im Museum of Contemporary Art in Chicago im Jahr 1984 – Roths erster Einzelausstellung in den Vereinigten Staaten und seine letzte, bis das MoMA ihn 2004 posthum mit einer Retrospektive ehrte – hing das Werk in Wools Küche.⁴ Seine mehrjährige Entstehungsgeschichte, in der es sein Aussehen immer wieder änderte, endete mit der Präsentation im Museum. Dennoch kam sein Übertritt in eine museale Sammlung nicht dem Gang auf den Friedhof gleich.⁵ Bis heute verändert sich der materialspezifische Zustand der *Wall* fortlaufend. Während die Schokoladenteile bereits abgefallen sind, halten sich die Zuckerbonbons erstaunlich gut. Die Malerei wirkt noch immer kraftvoll und frisch. Die Polyurethan-Weichschaum-Tierfiguren wiederum würden bei der geringsten Erschütterung zu Staub zerfallen. Durch seine Zerfallserrscheinungen <performt> *Chicago Wall* sich selbst. Stets trägt es die Bedingungen des Sammelns, des Aufbewahrens, des Vergehens, des Erhaltens und des Zeigens mit sich herum. Wäre die *Wall*, wie ursprünglich vom Künstler vorgesehen, als ortsspezifische Wandmalerei in der Tradition eines *murals* entstanden, existierte sie heute vermutlich nicht mehr. Als mobiles Kunstwerk aber muss sie unterhalten, restauriert

und teilweise faksimiliert werden. Die Performance des Werks macht hier die Performance des Museums nötig.

Etienne Wismer

- 1 Roth bearbeitete zunächst nur je zwei Bildtafeln gemeinsam. Später brachte er die unterschiedlichen Bildpaare an die Wand und überarbeitete sie erneut. Vgl. Patrick Becker und Dirk Dobke, «Ira G. Wool», in: *Dieter Roth in America*, London 2004, S. 124–138, hier S. 129.
- 2 Vgl. Judith Russi Kirshner, «Dieter Roth, Museum of Contemporary Art», in: *Artforum* 23, September 1984, S. 117/118, hier S. 117.
- 3 Vgl. Becker und Dobke 2004 (wie Anm. 1), S. 125.
- 4 Vgl. *Roth-Zeit. Eine Dieter Roth Retrospektive*, hg. von Theodora Vischer und Bernadette Walter, Kat. Ausst. Schaulager, Basel, u.a., Baden 2004, S. 220.
- 5 Vgl. Boris Groys, *Logik der Sammlung. Am Ende des musealen Zeitalters*, München 1997, S. 27.

Dieter Roth



Chicago Wall. Hommage to Ira and Glorje Wool, 1976-1984

Vittorio Santoro

Geboren 1962 in Zürich, CH. Mitbegründer des Zürcher Kunstverlags Memory/Cage Editions. Seit Mitte der 1990er-Jahre zahlreiche Studienaufenthalte und Residenzen, u.a. am Watermill Center, Long Island, New York (1996), in Berlin (2004), an der Cité internationale des arts, Paris (2006, 2008) oder am Irish Museum of Modern Art, Dublin (2011, 2014). Lebt und arbeitet in Paris, FR, und Zürich

Untitled (Mask), 2007

Holzwände, weisse Farbe, Spionglas, 3 Fluoreszenzröhren mit Schaltgeräten, DXG-48-Box, MP3-Player (iPod), Vintage-Radio, Audio-Datei (Stimme: James Lord), Holzplatte, Zeitungsfragment, Dimensionen variabel, Ed. 1/3
Kunstmuseum Bern

Untitled (Mask) (2007) schreibt sich bei Vittorio Santoro in jene Kategorie von Werken ein, die die Form vielschichtiger, raumgreifender Installationen annehmen.¹ Sie ist in diesem Fall der Schauplatz einer besonderen Intrige, die verschiedene Stränge verschränkt.

Zunächst ist da eine frei stehende architektonische Struktur, die beim Betreten des Ausstellungsraums bis auf eine fensterartige Öffnung in sich geschlossen scheint. Die spezifische Ausrichtung von drei rechtwinklig aneinanderstossenden, unterschiedlich langen weissen Wänden erzeugt diese leichte Täuschung. Ist man einmal <in> die Struktur eingetreten, erweist sie sich als räumlich ambivalentes Gebilde. <Innen> und <Aussen> sind nicht mehr klar voneinander geschieden. Auch die fensterartige Öffnung ist nicht das, was sie auf den ersten Blick zu sein scheint. Sie besteht aus einem Spionglas. Neonröhren, die auf beiden Seiten des Glases installiert sind, aktivieren es. Sie leuchten aufgrund eines Lichtzyklus auf

und erlöschen wieder. Dadurch wird das Spionglas mal zum Spiegel, der das eigene Bild zurückwirft, mal zum Fenster, das den Blick in den Raum freigibt. Aufgrund des unregelmässigen Lichtzyklus ist nie ganz vorauszusehen, wann das Umschlagen vom Fenster zum Spiegel – und umgekehrt – stattfindet. Eine sonore männliche Stimme ist zu vernehmen. Deren wohlartikulierte Ausdrucksweise lässt an einen BBC- oder Voice-of-America-Sprecher denken.² Sie kommt von einem auf einem Holztisch ruhenden Radio vom Typ «Weltempfänger». Konzentriert sich hier die Welt? Oder ist dieser Raum lediglich der Durchgangsort von weither rührenden Signalen? Die Stimme rezitiert historische Quellen mit teils hoch-metaphorischen, teils nüchtern protokollarischen Beschreibungen einer bestimmten afrikanischen Maske. Insgesamt erstrecken sich die Passagen über den Zeitraum von 1930 bis 1980. Lediglich diese vielfältigen Beschreibungs- und Deutungsversuche der Kunstwissenschaftler, Ethnografinnen, Reisenden, Kunsthändlerinnen und Sammler evozieren die in der Installation abwesende Maske: «[...] Plate XXVII, Kono Mask (cf. page 19). It represents an elephant (symbol of the intelligence but also of the <volume> of the body of a human being) and also a bird (symbol of thought and spirit). Provenance: Mali Republic – Dimensions: - . Material: wood. Collection: Musée de l'Homme. Photographed by R. Pasquino. Source unknown, page 29; – 7a: forehead mask, Kono, Bamana, Mali, wood with encrusted patina and traces of ochre paint, plant fibers, height 93 cm, inventory 1004-31, formerly collection of Joseph Müller. - This mask belongs to the Kono, the fourth of a total of six initiation societies, which promulgates a deeper insight into the groups' ethical values. This knowledge is communicated to neophytes through the songs that accompany the mask-dancers' performance. With the aid of the reed pipe the singer uses a nasal tone to imitate the voice of conscience and to point out the

path to proper behavior [...]» Die bilderreichen Umschreibungen entwickeln einen erzählerischen Sog, der die Subtilitäten eines der Maske zugrundeliegenden Initiationsritus andeutet. Zugleich markieren die bibliografischen Hinweise die verschlungenen Wege von Quellen, die veränderlichen Kontexte, Verschiebungen und Aneignungen der «Maske» durch den (westlichen) Diskurs.

Doch wie der Künstler betont: «Die zentrale afrikanische Maske sollte als Instrument funktionieren, um nicht nur darüber nachzudenken, wie die westliche Kultur mit dem «Anderen» oder «Unbekannten» verfährt, sondern auch um im weiteren Sinn (auf idiosynkratische Weise?) Zugänge zu solchen Phänomenen zu erproben. Die Installation wäre demnach eine bestimmte räumliche Anordnung, eine Vorrichtung, um die Erfahrung einer Konfrontation (mit sich selbst) auszulösen.»³ Im Mittelpunkt der Erfahrung von *Untitled (Mask)* steht also eine Kunst der Selbstbefragung. Das «Erkenne-dich-selbst» dürfte älter als die Inschrift am Apollotempel von Delphi sein; auch im afrikanischen Initiationsritus artikuliert sie sich. Die Initiation ist gebunden an einen bestimmten Ablauf und an eine bestimmte Disziplin, soll die subjektive Wandlung gelingen (von der die Stimme in der Installation spricht). Die Initiation transformiert das Individuum, doch nicht nur hinsichtlich seines Potenzials. Dazu gehört auch die Einsicht in die Grenzen und die eigene Endlichkeit (wovon ein gewissenhaft in der Installation versteckter Zeitungsausschnitt auf dunkle Weise Zeichen ablegt: ««I never get used to seeing a vulture sitting complacently on my roof as I come home», he writes from Sierra Leone.»⁴).

Wie auch in anderen Werken von Santoro – in Performances, Filmen, Tonarbeiten oder Skulpturen – werden in *Untitled (Mask)* Körper, nicht zuletzt jene der BetrachterInnen, in

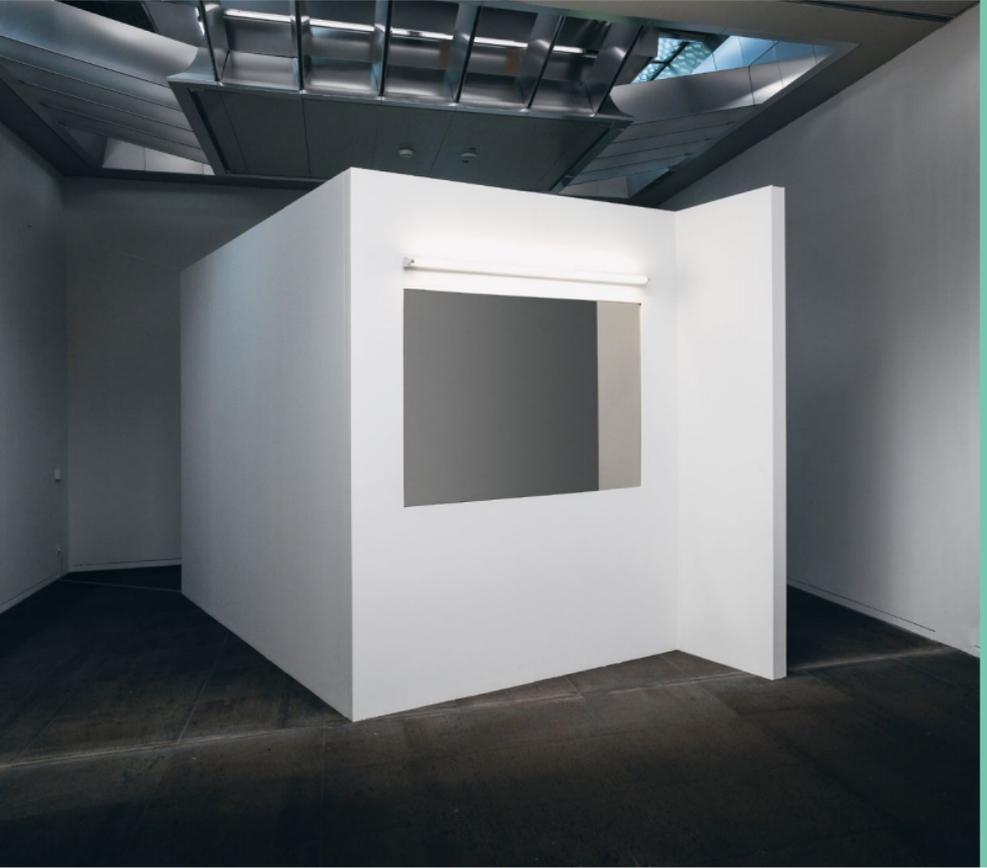
Vittorio Santoro

Bewegung versetzt. Mehrere Erfahrungsebenen sind choreografiert und nehmen die Form eines Wegs mit mittelbaren Stationen an. Der Weg ist nicht geradlinig, sondern strahlt in mehrere Richtungen aus. Im so aufgefalteten Raum von *Untitled (Mask)* hängt unsichtbar eine Maske im Raum, die uns je nach Perspektive ein anderes Gesicht zuwendet.

Daniel Kurjaković

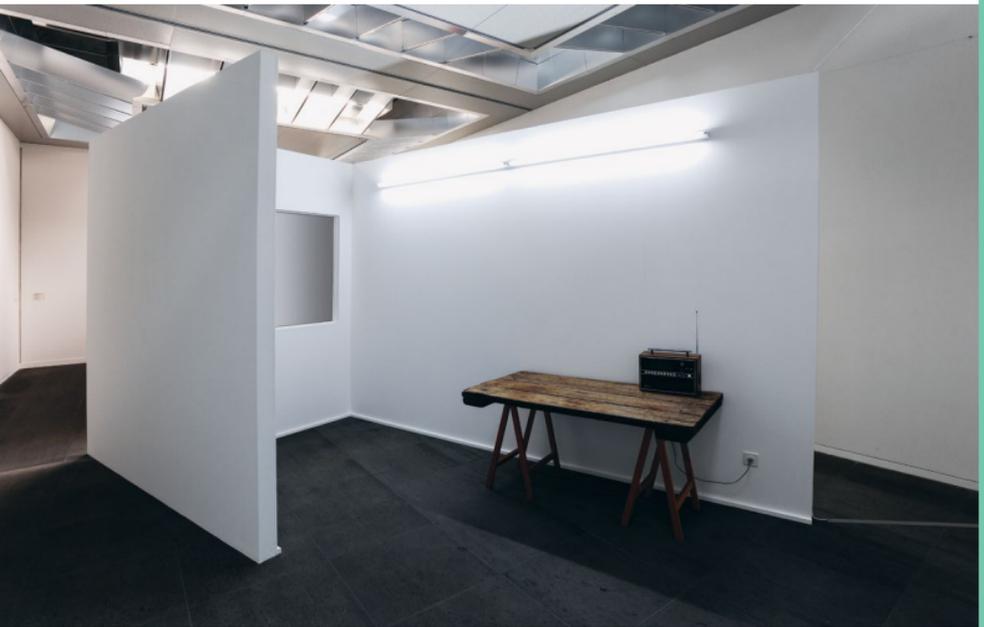
- 1 Zu *Untitled (Mask)* existiert eine komplementäre Arbeit, *Untitled (Mask), II*, aus demselben Jahr, eine Projektion von 17 Diapositiven (Abbildungen auf www.vittoriosantoro.info/01_works/works-18-1.html, Zugriff vom 24.07.2017). Santoro hat die Installation *Untitled (Mask)* auch zum Ausgangspunkt eines Bildessays gemacht und in diesem Zusammenhang die Konzeption und Werkgenese in Text und Bild kartografiert. Siehe: Vittorio Santoro, «Schauplatz, Lichtzyklus, Erfahrung. Zur Entstehung der Installation *Untitled (Mask)*», in: *The Air Will Not Deny You. Zürich im Zeichen einer anderen Globalität*, hg. von Daniel Kurjaković, Franziska Koch, Lea Pfäffli, Berlin und Zürich 2016, S. 33–44.
- 2 Die Wahl des Sprechers ist bedeutsam, wenn auch nicht vordergründig, handelt es sich doch um James Lord, den Biografen von Giacometti, der auch etliche Texte zu Picasso veröffentlichte. Der Künstler erklärt die Wahl: «James Lord würde vielleicht [durch seine Person und die historischen Bezüge zur historischen Avantgarde, speziell zum Primitivismus] jenen Raum öffnen, in dem unterschiedliche Personen und Milieus mit afrikanischer Kunst in Kontakt gekommen waren. Seine Partizipation, dachte ich, würde es ermöglichen, darüber nachzudenken, wie die afrikanische Maske im 20. Jahrhundert untersucht, interpretiert, hervorgehoben, aber auch missbraucht, ausgeklammert oder ignoriert wurde.» Santoro, zit. nach Kurjaković u.a. 2016 (wie Anm. 1), S. 43.
- 3 Ebd., S. 39.
- 4 Der Satz ist ein Auszug aus einer Besprechung der *Briefe* von Graham Greene, zit. nach Terry Eagleton, «Adventures in Green-land, *Graham Green: A Life in Letters*», in: *The Guardian*, 22. September 2007.

Vittorio Santoro



Untitled (Mask), 2007 (Installationsansicht Kunstmuseum Bern)

Vittorio Santoro



Untitled (Mask), 2007 (Installationsansicht Kunstmuseum Bern)

Denis Savary

Geboren 1981 in Granges-près-Marnand, CH. Studium der Bildenden Kunst an der École cantonale d'art de Lausanne (ECAL), Diplom 2004. Seither rege Beteiligung an Ausstellungen und Performancefestivals im In- und Ausland. Lebt und arbeitet in Genf, CH.

Intimités, d'après Félix Vallotton, 2007

Serigraphie auf Japanpapier, 10-teilig, je 30 x 36 cm,
Ed. 4/30

Kunstmuseum Bern, Stiftung Kunsthalle Bern

Ostende, d'après James Ensor, 2011

Holz, Textil, Elastomer, 67 x 153,5 x 76 cm

Kunstmuseum Bern, Stiftung Kunsthalle Bern

Denis Savary arbeitet mit unterschiedlichen Medien wie Skulptur, Zeichnung, Film, aber auch Performance und Installation, wobei seine Werke komplexe Bezugssysteme aus Kunst- und Literaturgeschichte übernehmen. Savary bedient sich bei Fakten und Fiktionen, webt zugleich Verweise auf eigene Werke mit ein und konstruiert so aus alten Geschichten neue Realitäten. In den Arbeiten des Kunstmuseum Bern, erworben durch die Stiftung Kunsthalle Bern, werden bedeutende Namen der Kunstgeschichte wie etwa Félix Vallotton oder James Ensor im Empfangsraum der Gegenwart aktualisiert und in Beziehung zum Heute gestellt.

Die Inspiration zur zehnteiligen Serie *Intimités, d'après Félix Vallotton* (2007) gründet im gleichnamigen Holzschnitt-Zyklus von Félix Vallotton, den dieser 1898 schuf. Zu Vallottons umfangreichem malerischem und druckgrafischem Werk gehören zahlreiche Bilder von bürgerlichen Interieurs. Meisterhaft entwarf er darin Szenerien von amourösen Irrungen und

Wirrungen, die eine narrative Abfolge suggerieren und so einen Imaginationsraum für Spekulationen eröffnen. Vallottons *Intimités* zeigen häusliche und erotische Szenen zwischen einem Paar. Mit vielsagenden Titeln wie etwa *Le mensonge* oder *Le triomphe* sowie theatralisch anmutender Inszenierung macht sich Vallotton über die propagierte, bürgerliche Sittenmoral seiner Zeit lustig und inszeniert das Verhältnis zwischen den Geschlechtern als ein argwöhnisches Ringen um Machtpositionen.

Eine ungesicherte Erzählung besagt, dass für diese nur scheinbar zuneigungsvollen Gesten die mit dem Künstler eng befreundeten, mäzenatisch engagierten Eheleute Misia und Thadée Natanson Modell gestanden haben sollen und dass ausserdem Vallotton die Gemahlin seines Gönners über viele Jahre hinweg begehrte. Denis Savary nun macht sich diese Anekdote zunutze und erzählt in seiner Version der *Intimités* eine Geschichte über unerwiderte Liebe.¹ Der Künstler druckte die Bildserie erneut, wobei er jene Teile ausliess, die Vallotton als Beweis für die Zerstörung der Druckplatten – was durchaus üblich war, um die begrenzte Druckauflage zu gewährleisten – ausgeschnitten hatte.² Alle diese Fragmente beinhalten dabei die Gesichtspartie der von Vallotton angeblich begehrten Muse. In Savarys *Intimités* also ist der Kopf der Protagonistin ausgeschnitten, die vermeintlich wichtigste Person ist absent, und es klafft die Leerstelle als Verbildlichung einer unerfüllten Liebe.

Gleichzeitig zitiert Savary den bürgerlichen Charme des Pariser Mäzenatentums. Er lässt die Bildwelt der Belle Époque wiederaufleben und erinnert an einen dem Untergang geweihten gesellschaftlichen Habitus, der in seiner Darstellung immer von einer idyllischen Sehnsucht umspielt wird. Durch das Weglassen des Kopfs der Protagonistin spitzt Savary nicht zuletzt, wohl ganz im Sinne Vallottons, die Entlarvung der intellektuellen Bourgeoisie als gigantische Inszenierung zu,

welche – gänzlich auf sich selbst fokussiert – die spannungsgeladene soziale und ökonomische Realität in der industriellen Grosstadt ausser Acht lässt.

Ostende, d'après James Ensor (2011) ist die Reproduktion eines Arrangements, welches Denis Savary im Atelier von James Ensor (1860–1949) in dessen Heimatstadt Ostende gesehen hat. Der historische Raum, seinerseits eine Rekonstruktion, beherbergte einige der Papiermaché-Masken, die auf den Gemälden des belgischen Künstlers abgebildet sind. Das Masken-Motiv begann ab 1888 in Ensors Œuvre eine Hauptrolle zu spielen. So zeigen zahlreiche Bilder groteske Masken und geisterhafte Figuren. Ensors Atelier verwandelt sich darin in einen spukhaften, imaginierten Raum, in eine Art Bühne, «auf der – unter der Regie des Malers, der die Inszenierung leitet – Masken [...] ihren Auftritt haben».³ Als Symbol für Scheinheiligkeit oder Falschheit taucht die Maske wiederholt in der westlichen Bildproduktion auf und nach Herwig Todts verwendet Ensor das Motiv «beinahe systematisch als Instrument der Demaskierung».⁴ Ähnlich wie Félix Vallotton setzt auch Ensor die Inszenierung als Stilmittel der Enthüllung und der Kritik am menschlichen Habitus des Unehrliehen, des Zweifel- und des Lasterhaften ein.

Denis Savary greift nun auf die Requisiten dieser Malerei zurück und hat eine dieser Masken in Elastomer, einem elastischen Kunststoff, nachgegossen. Die hautähnliche Farbe des eigentümlichen Materials verleiht der Maske eine unheimliche Präsenz und erinnert auf dem Sofa – spätestens seit Sigmund Freud ein bedeutungsschwangeres Möbel – an einen verstörenden Traum. Der orientalische Stil des Sofas spielt zudem auf das in bürgerlichen Milieus und zu Lebzeiten Ensors speziell in Belgien durch die Kolonialisierung hervorgerufene Flair für einen ästhetischen Exotismus an.

Die verbreiteten Innenausstattungen im Kolonialstil sind ihrerseits Fassade und stellen dar, was hier nicht ist, womit diffuse Sehnsüchte nach der <Fremde> bedient werden. Dabei blenden die Interieurs als Sehnsuchtsprojektionen die von gewaltvoller Unterdrückung geprägten Lebensumstände in kolonisierten Ländern jedoch drastisch aus.

Denis Savary re-inszeniert mit *Intimités, d'après Félix Vallotton* und *Ostende, d'après James Ensor* also die Inszenierungen von Vallotton und Ensor aus zeitgenössischer Perspektive und entlarvt mit der Methode des historischen Zitats seinerseits gesellschaftspolitische Problemfelder wie Kolonialismus, soziale Ungleichheit oder intrigante Ränkespiele in zwischenmenschlichen Beziehungen als blinde Flecken der Vergangenheit.

Sarah Merten

Denis Savary

- 1 Der Hinweis über die unglückliche amouröse Verbindung zwischen Félix Vallotton und Misia Natanson wird in dieser Deutlichkeit hauptsächlich im Zusammenhang mit Denis Savarys Reproduktionen erwähnt, so etwa im Preetext zu Savarys Ausstellung *Baltiques* in der Kunsthalle Bern, wo die Serie 2012 ausgestellt wurde. Die Einbindung von ungesichertem Wissen als Tatsache ist Teil der künstlerischen Strategie von Denis Savary.
- 2 Die *Intimités* wurden 1898 als Mappenwerk in einer 30er-Auflage von der renommierten literarisch-künstlerischen Pariser Zeitschrift *La Revue blanche* herausgegeben. Den zehn Holzschnitten lag zudem ein Abzug mit den zehn Bildfragmenten bei, womit die Zerstörung der Druckplatten belegt werden sollte. Vgl. Christian Rümelin, ««Les Intimités», 1897/98», in: *Félix Vallotton. Von der Druckgrafik zur Malerei*, Kat. Ausst. Cabinet d'arts graphiques des Musées d'art et d'histoire Genève, Bern 2010, S. 88.
- 3 Xavier Tricot, «James Ensor, der Maler des Grotesken», in: *Satire – Ironie – Groteske: Daumier, Ensor, Feininger, Klee, Kubin*, Kat. Ausst. Zentrum Paul Klee, Bern 2013, S. 145.
- 4 Herwig Todts, «James Ensor (1860–1949). Eine Einführung», in: *James Ensor. Aus dem Königlichen Museum für Schöne Künste Antwerpen und Schweizer Sammlungen*, Kat. Ausst. Kunstmuseum Basel und Ordrupgaard, Kopenhagen, Ostfildern 2013, S. 16.

Denis Savary



Ostende, d'après James Ensor, 2011

Denis Savary



Intimités, d'après Félix Vallotton, 2007

Denis Savary



Intimités, d'après Félix Vallotton, 2007

Denis Savary



Denis Savary



Shimabuku

Geboren 1969 in Kobe, JP. Künstlerische Ausbildung am Osaka College of Art sowie am San Francisco Art Institute. Gastprofessuren und -dozenturen u.a. an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig sowie an der Zürcher Hochschule der Künste. Lebt und arbeitet in Naha, Okinawa, JP.

Flying Me, 2006

Video, Farbe, Ton, 3:20 Min., Ed. 3/5

Kunstmuseum Bern, Stiftung Kunsthalle Bern

Der japanische Künstler Shimabuku reist um die Welt, kommt mit fremden Leuten ins Gespräch, hält Zwiesprache mit der Natur und erlebt allerhand überraschende poetische und humorvolle Momente, welche Gegenstand seiner Kunst werden.¹ Sein Name besteht wie in der Regel im Japanischen aus zwei Ideogrammen, was ihm schon als Kind «surrealistisch» anmutete und ihn dazu anregte, das vermeintlich Selbstverständliche zu hinterfragen.² In seinem Schaffen verbindet sich daher das Interesse an der Form mit der Wertschätzung des Gewöhnlichen und Zufälligen. Durch seine originelle Sichtweise verwandelt sich Gewöhnliches in Fantastisches, welches der Künstler als Performance mit Video, Fotografie oder als Ansammlung von Gegenständen festhält. Bei Shimabuku geht es also primär um die Begegnung mit und Entdeckung von Alltäglichem, das er neu untersucht und hinterfragt. Seine Grundeinstellung lautet: «I am interested in the back side.»³ Um zu den verborgenen Seiten zu gelangen, pflegt er eine Vorgehensweise, die sich in der Schnittmenge von Performance, Ausstellung und Erlebnis situiert.⁴ Er führt alltägliche Handlungen als Performances durch, stellt diese als Videofilme, Fotografien oder gesammelte Objekte aus und lädt mitunter die

BesucherInnen selbst ein, gewisse Handlungen auszuführen. Seine Entdeckungen, welche er in absurde Performances und Geschichten kleidet, führen zum Teil zu sich über Jahre erstreckenden Projekten. Indem sich Shimabuku erlaubt, in gewisse Rollen zu schlüpfen und dadurch mit festen Wahrnehmungsgewohnheiten zu brechen, ermöglicht er es auch seinem Publikum, das Gezeigte neu zu sehen und Geläufiges scheinbar zum ersten Mal wiederzuerleben. Das kreative Spiel mit Konventionen sowie seine Interpretation des Belanglosen auf fremdartige Weise sind sein eigentlicher künstlerischer Beitrag.⁵ Dabei lässt sich Shimabuku von zufälligen Begegnungen und Erlebnissen auf seinen Reisen leiten und pflegt eine partizipatorische Herangehensweise. Dies zeigt sich auch beim Video *Flying Me*, das auf einer Performance vom 17. November 2005 in Barcelona basiert.⁶ Dort lässt der Künstler sein auf Karton und Papier gemaltes Ganzkörperporträt als Drachen in die Luft steigen. Wie der Künstler selbst ist die Pappfigur schwarz gekleidet. Die Schnur ist an ihrer Nase befestigt. Beim ersten Versuch stürzt der Drache kopfüber zu Boden. Der Künstler hebt ihn seelenruhig auf und lässt ihn wieder in die Luft. Erst nach mehreren Versuchen schwebt die schwarze Pappsilhouette elegant neben der Sonne am Firmament. Doch wärt die Eleganz nicht lange, denn die dünnen Papierbeinchen flattern grotesk im Wind und immer wieder droht das Künstlerbild abrupt abzustürzen. Die Stimmen der Strandbesucher, welche über das ungewohnte Flugobjekt erstaunt sind, werden hörbar und vermitteln kindliche Entdeckungslust und Freude. Auch der Künstler selbst scheint davon nicht ausgenommen, obgleich er stoische Ruhe bewahrt und stumm bleibt, während er diese Performance durchführt. Das unkonventionelle Ganzkörperporträt des Künstlers, das von Shimabuku selbst gelenkt wird, erscheint wie ein Gleichnis zu den Anstrengungen, welche ein Künstler heute unternehmen muss, um sich in der Nähe der

Sonne oder überhaupt am Himmel zu halten. Es verweist auf die Diskrepanz zwischen Erwartung und Scheitern. Denn die BetrachterInnen wissen, was bezüglich des Drachensteigens zu erwarten ist, und sehen gleichzeitig mit eigenen Augen, wie der Künstler mit den Kräften des Windes zu kämpfen hat. Das Werk rekuriert auf mehrere Bedeutungsebenen des Begriffs «Performance», einerseits als künstlerische Handlung am Strand von Barcelona, von der das Video ein Dokument darstellt, und andererseits als Position des Künstlers innerhalb einer Rangliste, welche im Betriebssystem Kunst gemäss den Kriterien von Bedeutung, also Ausstellungspräsenz und Verkäuflichkeit, eruiert wird. Ersteres – nämlich die Infragestellung der Formate überhaupt sowie die luftige Vergänglichkeit von Shimabukus künstlerischer Tätigkeit, sind ein Grund für die mangelnde Erfassung in Letzterem. Shimabuku gehört auch heute nicht zu den sichtbarsten Künstlern und tritt trotz Präsenz an internationalen Ausstellungen nur ausgewählt in Erscheinung. Doch entsprechen das Video *Flying Me* genauso wie seine Performances einer Ausgangslage, in der im Voraus Szenarien festgelegt werden, um sie an den «Anforderungen der Realität reiben oder gar an ihnen zerbrechen»⁷ zu lassen.

Kathleen Bühler

Shimabuku

- 1 «Art makes people happy. Art makes me happy. And therefore I hope I can make people feel better», Interview mit Shimabuku anlässlich der Liverpool Biennial 2006, www.tate.org.uk/context-comment/video/shimabuku-liverpool-biennial-2006 (Zugriff vom 28.06.2017).
- 2 «Have you ever seen a tortoise yawn? Conversation between Shimabuku and Chiara Parisi», in: *Shimabuku 2011*, Kat. Ausst. Centre international d'art et du paysage de l'île de Vassivière, Mailand 2011, S. 59. «Shimabuku is my family name. And it is a very particular family name. Japanese people understand immediately that my family comes from the southern island of Okinawa, where I live now. [...] Also we mostly call each other by the family name in Japan. [...] And Shimabuku is a bit similar to the pronunciation of «merci beaucoup». French people can remember my name quickly. It is also similar to Giotto's teacher name Cimabue», Shimabuku in einer E-Mail vom 7. Juli 2017 an die Autorin.
- 3 Shimabuku, zit. nach Washida Meruro, «A Respect for the Making of Things», in: *Shimabuku. Noto*, Kat. Ausst. 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa 2014, S. 141.
- 4 «I think seeing an exhibition is not only about understanding the artist's intention. More than that, I think that seeing an exhibition is a chance to feel and think by or for yourself. This is not only a place to see but also a place for experience», Shimabuku, zit. nach Vassivière 2011 (wie Anm. 2), S. 60.
- 5 «I'm doing quite normal things. What I'm doing is, [to] point it out», Interview 2006 (wie Anm. 1).
- 6 Die Produktion entstand als Kooperation mit der Galerie Nogueras Blanchard. Sie fand im Strandabschnitt Sant Sebastià des Stadtstrandes Barceloneta statt. Im Hintergrund ist die Skulptur *L'estel ferit* (dt. Der verletzte Stern, 1992) von Rebecca Horn zu sehen. Vgl. *Shimabuku. Opening the Door*, Tokio 2010, o. S.
- 7 Daniel Baumann, «Sunrise at Mt. Bern», in: *Spike 40*, Sommer 2014, S. 148/149.

Shimabuku



Flying Me, 2006

Shimabuku





Flying Me, 2006

Sam Taylor-Johnson

Geboren 1967 in London, GB. Studierte Kunst an der Hastings School of Art und am Goldsmiths College, London. Seit den frühen 1990er-Jahren zahlreiche, internationale Ausstellungenbeteiligungen. 2009 Regiedebüt des ersten Spielfilms (*Nowhere Boy*). Lebt und arbeitet in London und Los Angeles, US.

Aus der Serie **Crying Men**, 2002–2004

Steve Buscemi, 2004

Fotografie, C-Print, 99,2 x 99,2 cm, Ed. 1/6

Kunstmuseum Bern, Sammlung Stiftung GegenwART

Philip Seymour Hoffman, 2004

Fotografie, C-Print, 131,7 x 131,7 cm, Ed. 2/6

Kunstmuseum Bern, Sammlung Stiftung GegenwART

Forest Whitaker, 2004

Fotografie, C-Print, 100 x 100 cm, Ed. 3/6

Kunstmuseum Bern, Sammlung Stiftung GegenwART

Seit den 1990er-Jahren tritt Sam Taylor-Johnson (früher Taylor-Wood) mit Videoinstallationen, Videofilmen und Fotografien an die Öffentlichkeit. Ihr Thema sind komplexe und widersprüchliche Gefühlslagen. Dazu entstehen Porträts und Selbstporträts oder intime Szenen, in denen Menschen extreme Zustände durchleben, das Verhältnis zwischen den Geschlechtern verhandelt wird und in denen sich ein zeitgenössisches urbanes Lebensgefühl ausdrückt. Als Filmregisseurin auch in Hollywood tätig, arbeitet Taylor-Johnson gerne mit SchauspielerInnen, denen sie eine präzise Performance abverlangt. So gehört zu ihren berühmtesten Werken die grossformatige, fotografische Serie *Soliloquy* (1998/99), in denen

die Künstlerin in einem 360-Grad-Panorama *tableaux vivants* inszeniert.¹ Dabei entwirft sie gefühlsmässig aufgeladene Szenen, welche die emotionalen Fallstricke eines luxuriösen, weltgewandten Lebens widerspiegeln. Taylor-Johnsons filmische Sensibilität und Affinität wird begleitet von kunsthistorischen Referenzen sowie einem ausgeprägten malerischen Sinn für Komposition und Farbgebung. Ihre Fotografien sind wie Altarwerke komponiert: Grossformatige Porträts werden von einem Panorama unterfangen, das wie ein Altaraufsatz funktioniert. Ihre Figuren sind in einem Moment der Introspektion oder des Tagtraums erhascht, während sich im Panorama Szenen entfalten, welche als tatsächliche Erlebnisse oder als Geträumtes beziehungsweise Imaginiertes verstehen lassen. Die Lust an der Inszenierung emotionaler Ausnahmesituationen prägt auch die Porträtserie *Crying Men* (2002–2004), welche aus 22 Farb- und sechs Schwarz-Weiss-Fotografien von berühmten Schauspielern besteht, die auf Sam Taylor-Johnsons Wunsch vor der Kamera weinten. «The idea was to fight against the cliché of pointing a camera at someone and saying «smile». I thought about early paintings of martyred saints with tears in their eyes. I wanted to take these icons of our era and make them more human, more vulnerable.»² Drei Jahre lang hat Taylor-Johnson für die Vorbereitung und Vervollständigung der Serie gebraucht, und erst als Paul Newman 2002 zusagte, waren auch andere Schauspielgrößen wie Steve Buscemi, Benicio Del Toro, Ed Harris, Ryan Gosling, Woody Harrelson, Kris Kristofferson, Willem Dafoe, Daniel Craig, Dustin Hoffman, Forest Whitaker oder Sean Penn bereit, mitzuwirken.³ Im Vordergrund stand für die Künstlerin der Reiz, die berühmten und unangreifbaren Leinwandidole in einem humaneren Licht zu zeigen sowie sie auf Kommando etwas «Unmännliches» vorführen zu lassen.⁴ Da die attraktiven Mimen in ihren Filmen oftmals die Rolle von virilen Haudegen oder Actionhelden

spielen und Projektionsfelder erotischer Fantasien verkörpern, ist diese ultimative Prüfung der Schauspielkunst, nämlich das Weinen auf Knopfdruck, in einen Diskurs über Männlichkeit eingebunden. Der emotionale Ausbruch wirft in dieser Konstellation – eine Meisterin der inszenierten Fotografie arbeitet mit berühmten Schauspielern – sofort die Frage nach Echtheit auf. Zumal die Fotografien einen ungeschützten Moment der Trauer und damit unterstützt durch den besonderen Bildausschnitt Intimität und Privatheit suggerieren. Als ZuschauerIn wissen wir, dass dies eine Illusion ist – fast alle Schauspieler wurden in einem Hotel aufgenommen⁵ – genauso wie vermutlich die Tränen unecht sind. Doch selbst wenn in den Fotografien lediglich das schauspielerische Handwerk vorgeführt wird, erscheinen sie als <echte> Emotionen in einem Moment <echter> Nähe.⁶ Sam Taylor-Johnson spielt also mit den konventionellen Unterscheidungen von echt/unecht, gespielt/erlebt, öffentlich/privat, Fiktion/Realität.

Die Porträts von Steve Buscemi, Forest Whitaker und Philip Seymour Hoffman sind 2004 entstanden und zeigen drei hervorragende Charakterdarsteller. Steve Buscemi hat viele neurotische und paranoide Figuren sowie Verlierertypen dargestellt. Seine Haltung mit geschlossenen Augen und aufgestützter Stirn fällt ganz in diese Darstellungskonografie, erinnert jedoch auch an Aposteldarstellungen vom letzten Abendmahl. Forest Whitaker hingegen weint gestenreich. Er sitzt im dunkelrosa Hemd in einem roten Korbstuhl und legt sein Antlitz in schmerzverzerrte Falten. Hier dominieren der strahlende Rotton und die präzise Komposition, bei der die Körperhaltung durch den Lampenständer akzentuiert wird. Philip Seymour Hoffman indessen wird im dunklen Zimmer des Chelsea-Hotels seitlich angestrahlt. Er sitzt gedankenverloren und zusammengekrümmt auf einem goldfarbenen

Bettüberwurf und erscheint dadurch wie die zeitgenössische Version eines altmeisterlichen Heiligenbildes. Tatsächlich orientierte sich Sam Taylor-Johnson bewusst an klassischen Heiligen- und Heldengemälden wie etwa Szenen der Beweinung Christi, der Kreuzabnahme und Aposteldarstellungen beim letzten Abendmahl, deren Ausdrucksspektrum sie um die zeitgenössische Gefühlsbetontheit erweitert. Sie adelt die dargestellte Verletzlichkeit, indem sie mittels berühmter Vorbilder auf eine Tradition empfindsamer Männer verweist, an die sie anknüpft und die sie zugleich erneuert.

Kathleen Bühler

Sam Taylor-Johnson

- 1 «Tableaux vivants [...] sind körperliche Nachstellungen oder Nachempfindungen von Kunstwerken der Malerei und Plastik [...] Dieser leiblich interpretative Umgang mit Bildern ist eine konkrete Spur des Bildgedächtnisses, die sich als Nachahmung inkarniert.» Sabine Folie und Michael Glasmeier, «Atmende Bilder. Tableau vivant und Attitüde zwischen Wirklichkeit und Imagination», in: *Tableaux vivants. Lebende Bilder und Attitüden in Fotografie, Film und Video*, hg. von Gerald Matt, Kat. Ausst. Kunsthalle Wien, 2002, S. 9.
- 2 Sam Taylor-Johnson, zit. nach Richard Cork, «Sam Taylor-Wood. Laughing Woman», in: *The Times Magazine*, 23. Oktober 2004, S. 30.
- 3 www.telegraph.co.uk/culture/art/3563174/Elton-John-When-I-met-Sam-Taylor-Wood-I-fell-in-love-with-her.html#mm_hash (Zugriff vom 26.06.2017).
- 4 Linda Nochlin, «When the Stars Weep», in: *Sam Taylor-Wood. Crying Men*, Göttingen 2004, o. S.
- 5 Kathy Brewis, «Sob Stories. How Sam Taylor-Wood reduced Hollywood's leading men to tears», in: *The Sunday Times Magazine*, 22. August 2004, S. 30.
- 6 Denn gemäss gewisser Schauspielmethoden, wie beispielsweise dem «method acting», gelingt die überzeugende Darstellung von Gefühlen nur mit dem Erinnern und Wiedererleben von tatsächlichen Gefühlen.

Sam Taylor-Johnson



Steve Buscemi aus der Serie **Crying Men**, 2004

Sam Taylor-Johnson



Philip Seymour Hoffman aus der Serie **Crying Men**, 2004

Sam Taylor-Johnson



Forest Whitaker aus der Serie **Crying Men**, 2004

Silvie Zürcher

Geboren 1977 in Zürich, CH. Absolvierte den Diplomstudiengang Bildende Kunst an der Zürcher Hochschule der Künste. Lebt und arbeitet in Zürich.

Paravent, 2008

5-teiliger Paravent aus Holz, C-Print auf MDF,
200 x 500 x 100 cm

Kunstmuseum Bern, Sammlung Stiftung GegenwART

1990 erscheint mit *Gender Trouble*¹ die erste Buchveröffentlichung der US-amerikanischen Philosophin Judith Butler. Sie beleuchtet das Verhältnis von *sex* und *gender*, von Körper und Identität, benennt und kritisiert biologisches sowie soziales Geschlecht als von der Gesellschaft geformte Konstruktionen, die auf einem heteronormativen² Geschlechtssystem basieren. Im Anschluss an Simone de Beauvoirs Werk *Le Deuxième Sexe*³ und dessen zentraler Aussage, dass «Frausein» oder «Mannsein» als soziales Geschlecht (*gender*) nicht das Ergebnis von Biologie, also nicht angeboren, sondern erlernt sei, führt Butler weiter aus, dass auch das anatomische Geschlecht (*sex*) diskursiv erzeugt und eine «gemachte» Kategorie sei. In der Konsequenz dieser Theorie sollten Geschlechtsidentitäten anhand der unzähligen Möglichkeiten geschlechtlicher Zuschreibungen und Codes von einem Menschen frei wähl- und (per)formbar sein. Knapp 20 Jahre später, so scheint es, unterzieht Silvie Zürcher mit *Paravent* (2008) diese für die feministische Theorie so einflussreichen Schriften einer kritischen Prüfung. Als klassischer Raumteiler spielt der Paravent im übertragenen Sinn auf die im gesellschaftlichen Selbstverständnis nach wie vor vorherrschende Binarität der Geschlechter an, der ausschliesslichen Trennung von Geschlecht in männlich und weiblich.

Verschiedene Szenerien darin behandeln Auswirkungen, Herausforderungen und Auseinandersetzungen, die sich aus der Aufrechterhaltung dieser geschlechtlichen Zweiteilung ergeben und mit denen sich die Künstlerin – auch im Hinblick auf ihre Position im Kunstsystem – konfrontiert sieht.

In verschiedenen Posen und in lockere Stoffhüllen gekleidet, setzt sich die Künstlerin auf der einen Seite des Paravents selbst ins Bild. Ohne aufeinander Bezug zu nehmen, erzählen Blick und Körperhaltung der Künstlerinnen-Ichs von Resignation, Unlust und Schwermut. Es scheint, als ob sie von den umgebenden Interieurs regelrecht in die schweren Möbelstücke gedrückt werden, angesichts der transportierten Last von Geschlechter- und Kunstgeschichte. Während auf der linken Seite diverse Nacktbilder von weiblichen Körpern der Künstlerin aufzeigen, wie eine ‹richtige Frau› auszusehen und sich zu gebärden habe – nämlich schlank, vollbusig und sexuell aufreizend –, so weist ihr das üppige Pantheon in der Mitteltafel ebenso deutlich die weibliche Rolle in der Kunstgeschichte als Muse und Modell zu. Die klassische Rollenverteilung spiegelt sich auch in den schmalen Seitentafeln: Natur verkörpert das weibliche Prinzip, Kultur und Technik das männliche. Die Blumenranken am unteren Rand verweisen zudem auf die Naturalisierung dieses Verhältnisses, dass weiblich und männlich sich eben ‹von Natur› aus und unumstösslich in dieser Weise unterscheiden.

Die andere Seite des Paravents ist besetzt mit Symbolbildern der heutigen Konsumgesellschaft, in der Geschlechterrollen und – insbesondere in der Modeindustrie – Körperbilder fortwährend öffentlich aufgeführt und festgeschrieben werden. Kopflose Models an Kleiderhaken stehen unbeweglich im Raum, während in der unteren Tafel eine Schar von jungen, dynamischen Männern – auch sie teilweise ohne Haupt – unbeeindruckt durch die düstere Landschaft ziehen. Auch

an dieser Gegenüberstellung lässt sich ablesen, an welcher Position Männer und Frauen sich trotz zunehmender Gleichstellungsbemühungen (noch immer) zu orientieren haben: Frauen, in *Paravent* zugespitzt reduziert auf den denkunfähigen, weil kopflosen Körper, stehen da als dekorative Objekte. Männer hingegen sind aktiv unterwegs, sie erobern die Welt und durchschreiten siegesgewiss das Terrain, dessen Trostlosigkeit sie womöglich durch kopfloses Handeln gar selbst zu verantworten haben. Die Darstellungen offenbaren die Hinfälligkeit überkommener Rollenmodelle jedoch ebenso ironisch wie ernsthaft. So sitzt auch der moderne Ritter nicht mehr auf dem weissen Ross, sondern auf einem unförmigen Spielzeugpony und trägt statt heldenhafter Schutzrüstung nicht viel mehr als eine jämmerliche Pappmaske und – brisanterweise – eine Erektion.

Paravent ist angesichts Silvie Zürchers früherer Werke nicht einfach eine unreflektierte Behauptung, sondern das Ergebnis ihrer Auseinandersetzung über die gesellschaftliche Konstruktion von Geschlecht anhand visueller Codierungen. In der Fotoserie *Floyd (Selbstporträts)* (2006) folgt man Zürchers gleichnamigem Alter Ego in sozialer Interaktion mit dessen cooler Jungsclique. Silvie ist Floyd, Floyd ist Silvie. Doch Silvie bleibt Silvie. «Woran liegt es, dass sich ein Freund von mir mit Jogginghosen und einem Bier in der Hand einfach in den Sessel fläzen kann, ohne von anderen einen seltsamen Kommentar zu seinem Verhalten zu hören? Treffe ich in der gleichen Situation auf andere Leute, benehme ich mich angeblich wie ein Kerl. Muss ich nun davon ausgehen, dass Lässigkeit, Nonchalance und entspanntes Rumlungern auf einer Polstergruppe ausschliesslich männlich codiert ist? Warum wird eine Geste, Haltung oder Bewegung als weiblich oder männlich interpretiert?»⁴ Unter diesen Voraussetzungen haftet an *Paravent*

die ernüchternde Erfahrung der Künstlerin über die Unmöglichkeit, die ihr zugeschriebene Rolle als «Frau» im privaten wie öffentlichen Leben nach ihrem Willen aufzubrechen und zu transformieren.

Sarah Merten

- 1 Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York 1990. Die deutsche Übersetzung erschien 1991 unter dem Titel *Das Unbehagen der Geschlechter*.
- 2 Heteronormativität ist ein zentraler Begriff der *Queer Theory* und dient zur Analyse und Kritik der Verflechtung sowie Naturalisierung von (monogamer) Heterosexualität und Geschlechternormen, mit denen Macht-, Ungleichheits- und Herrschaftsverhältnisse einhergehen. Vgl. Bettina Kleiner, «Heteronormativität», in: *Gender Glossar*, Open-Access-Zeitschrift, <http://gender-glossar.de/glossar/item/55-heteronormativitaet> (Zugriff vom 10.07.2017)
- 3 Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, Paris 1949. Die deutsche Übersetzung erschien 1951 unter dem Titel *Das andere Geschlecht*.
- 4 Silvie Zürcher im Interview, zit. nach «Kostüme, Masken und Kulissen», in: *Die Letzte. Diplompublikation 2008*, Zürcher Hochschule der Künste, Studienbereich Bildende Kunst, Zürich 2008, o. S.

Silvie Zürcher



Paravent, 2008 (Installationsansicht Diplomausstellung Zürcher Hochschule der Künste)

Silvie Zürcher



Paravent, 2008 (Installationsansicht Diplomausstellung Zürcher Hochschule der Künste)

Kurzbiografien AutorInnen

Kathleen Bühler

Kunsthistorikerin und Filmwissenschaftlerin. Seit 2008 Kuratorin der Abteilung für Gegenwartskunst am Kunstmuseum Bern. Promovierte mit einer Studie über das Experimentalfilm-schaffen von Carolee Schneemann (*Autobiografie als Performance. Die Experimentalfilme Carolee Schneemanns*, Marburg: Schüren, 2009) und verfasst regelmässig Beiträge zu internationaler Gegenwartskunst in Zeitungen, Zeitschriften und Katalogen. Am Kunstmuseum Bern hat sie u.a. mit folgenden Kunstschaaffenden zusammengearbeitet: Tracey Emin (2009), Yves Netzhammer (2010), Thomas Hirschhorn (2011), Berlinda De Bruyckere (2011), Zarina Bhimji (2012), Bill Viola (2014), Bethan Huws (2014). Kuratiert 2018 die *Robert Walser-Sculpture* mit Thomas Hirschhorn an der Schweizerischen Plastikausstellung in Biel.

Gabriel Flückiger

Kunstwissenschaftler und Künstler. Studium der Kunstgeschichte und Sozialanthropologie in Bern sowie Fine Arts und Fotografie in Zürich. Er ist Wissenschaftlicher Assistent an der Hochschule Luzern – Design & Kunst und war Gastdozent an der Zürcher Hochschule der Künste sowie der Schule für Gestaltung, Bern/Biel. Aktuelle Co-Herausgeberschaften: (*New*) *Institution(alism)* (*OnCurating 21*) (Zürich 2014), *Norbert Klassen – «Warum applaudiert ihr nicht?»* (Bern: Stämpfli Verlag, 2015), *Bern 70* (Bern: Edition Atelier, 2017). Seine künstlerischen Schwerpunkte liegen auf Performance und Video.

Matthias Frehner

Studium der Kunstgeschichte, Deutschen Literatur und Klassischen Archäologie an der Universität Zürich. 1986–1988

Assistent am Kunsthistorischen Seminar der Universität Zürich. 1990 Promotion mit einer Dissertation über die Geschichte der Schweizer Eisenplastik. Konservator der Sammlung Oskar Reinhart Am Römerholz in Winterthur 1988–1996, 1990–1996 Sekretär der Gottfried Keller-Stiftung, 1996–2002 Kunstredakteur der *Neuen Zürcher Zeitung*, 2002–2016 Direktor des Kunstmuseum Bern und seither Sammlungsdirektor des Kunstmuseum Bern und des Zentrum Paul Klee.

Valérie Knoll

Kunsthistorikerin und Germanistin, seit 2015 Direktorin der Kunsthalle Bern.

Daniel Kurjaković

Kunstwissenschaftler. Seit 2017 ist er Kurator Programme am Kunstmuseum Basel. Er hat Projekte im Bereich von Skulptur, Installation, Ton, Film und Performance kuratiert, unter anderem mit Louise Bourgeois, Ilya und Emilia Kabakov, Nalini Malani, Vittorio Santoro, Annie Lai-kuen Wan oder Lawrence Weiner. 2016 war er Herausgeber von *The Air Will Not Deny You. Zürich im Zeichen einer anderen Globalität* (Zürich und Berlin: Diaphanes), der Publikation der interinstitutionellen Kooperationsplattform DeNeutralize. 2017 erschien sein umfangreiches Dossier zum britischen Schriftsteller John Berger in *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, Centre Pompidou, Paris.

Sarah Merten

Studium der Kunstgeschichte, Geschichte und Pädagogik an der Universität Zürich. 2011/12 Wissenschaftliche Volontärin am Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, ab 2012 Wissenschaftliche Mitarbeiterin in der Abteilung für Gegenwartskunst am Kunstmuseum Bern. Seit 2015 zudem Doktorandin an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig sowie

Wissenschaftliche Assistentin Ph.D. an der Hochschule Luzern – Design & Kunst, wo sie an einer Dissertation zu politischen Dimensionen von Textproduktion im Ausstellungskontext arbeitet. Verfasst regelmässig Kunstkritiken und Texte über Gegenwartskunst für verschiedene Zeitschriften und Kataloge.

Etienne Wismer

Kunsthistoriker. Arbeitet seit 2013 im SNF-Forschungsprojekt *Les artistes et les livres (1880–2015): La Suisse comme plateforme culturelle* an der Schweizerischen Nationalbibliothek und der Universität Lausanne. Ebenfalls als Kunstvermittler tätig, u.a. am Kunstmuseum Bern.

Nina Zimmer

Studium der Kunstgeschichte, Romanistik und Medienwissenschaften in Bordeaux und Göttingen. 1998 Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Nationalgalerie Berlin, 1999 am Guggenheim Museum, New York. 2001 Direktpromotion an der Universität Göttingen (*SPUR und andere Künstlergruppen. Gemeinschaftsarbeit in der Kunst um 1960 zwischen Moskau und New York*, Berlin: Reimer, 2002). 2003–2006 Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Hamburger Kunsthalle, 2006–2016 Kuratorin für die Kunst des 19. Jahrhunderts und der Klassischen Moderne und Vizedirektorin am Kunstmuseum Basel. Seit August 2016 Direktion von Kunstmuseum Bern – Zentrum Paul Klee.

Isabel Zürcher

Kunstwissenschaftlerin. Hat diverse Texte und Publikationen zur zeitgenössischen Kunst vorgelegt, u.a. *Kunst und Religion im Zeitalter des Postsäkularen* (mit Silvia Henke und Nika Spalinger, Bielefeld: transcript, 2012), *Monika Dillier* (St. Gallen: vexer, 2012), *Christa Ziegler: Polis. Bilder von Städten* (Zürich:

Kurzbiografien AutorInnen

edition fink, 2013), *Maria Magdalena Z'Graggen* (Wien: Verlag für moderne Kunst, 2016). Regelmässig verfasst sie Beiträge zu Kunst und Kultur der Gegenwart, sowohl in journalistischen Formaten wie für Fachmedien. Leitend ist dabei die adäquate sprachliche Antwort auf Prozesse und Werke der bildenden Kunst.

Impressum

Ausstellung

The Show Must Go On. Aus der Sammlung Gegenwartskunst

22.09.2017–21.01.2018

Kunstmuseum Bern
Hodlerstrasse 8–12
3011 Bern, Schweiz
www.kunstmuseumbern.ch

Direktorin: Nina Zimmer

Kaufmännischer Direktor: Thomas Soraperra

Direktor Sammlungen: Matthias Frehner

Direktor Facility Management: Toni Gallmann

Kuratorin: Kathleen Bühler

Kuratorische Assistenz: Sarah Merten

Restaurierung: Nathalie Bäschlin, Philine Claussen, Katja Friese, Agathe Jarczyk, Matthias Läuchli, Katharina Sautter, Dorothea Spitz

Registrar: Regina Bühlmann

Ausstellungsaufbau: David Brühlmann, Mike Carol, Raphael Frey, Wilfried von Gunten, Andres Meschter, Martin Schnidrig, Roman Studer, Volker Thies, Peter Thöni, René Wochner

Facility Management und Sicherheit: Jean-Michel Auvray, Florian Bögli, Fredy Jutzi, Diego Schüpbach, Nicola Suter

Kunstvermittlung: Anina Büschlen, Magdalena Schindler, Beat Schüpbach

Marketing & Kommunikation: Grégoire Bossy, Maria-Teresa Cano, Maria Horst, Stefania Mazzamuto, Marie Isabel Meyer, Lorena Montanarini, David Oester, Eva Schürmann, Séverine Spillmann, Marie Louise Suter

Sponsoring: Birgit Achatz

Impressum

Das Kunstmuseum Bern dankt den Künstlerinnen und Künstlern sowie den Autorinnen und Autoren für ihre wertvolle Mitwirkung und Unterstützung.

Ein grosser Dank für die Unterstützung gilt dem Kanton Bern sowie unserem langjährigen Partner Credit Suisse.



Kanton Bern
Canton de Berne

CREDIT SUISSE 

Partner Kunstmuseum Bern

Die Ausstellung wird unterstützt von der Stiftung GegenwART.

Stiftung GegenwART
Dr. h.c. Hansjörg Wyss

Katalog

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung

The Show Must Go On. Aus der Sammlung Gegenwartskunst

Kunstmuseum Bern

22.09.2017–21.01.2018

Herausgeberschaft: Nina Zimmer, Kathleen Bühler,
Kunstmuseum Bern

Redaktion: Sarah Merten

Lektorat/Korrektorat: Miriam Wiesel

Gestaltung/Satz: Grégoire Bossy, Marie Louise Suter

Druck/Bindung: Jordi AG, Belp

Schrift: AkkuratStd, Proforma

Papier: PlanoJet 80 g/m², hochweiss, ungeriest, FSC

Vertrieb: Kunstmuseum Bern

© 2017 Kunstmuseum Bern

© 2017 für die Texte: bei den Autorinnen und Autoren

© 2017 ProLitteris, Zürich, für die Werke von Manon und Julian Opie; für die anderen Werke bei den Künstlerinnen und Künstlern oder ihren Rechtsnachfolgern.

Impressum

Fotonachweis:

Artist Studio Manon: S. 77–79

Artist Studio Shimabuku: S. 132

Kunsthalle Bern: S. 93

Kunsthalle Bern, Gunnar Meier: S. 38/39

Kunsthalle Bern, Dominique Uldry: S. 54/55

Kunstmuseum Bern: S. 24, 30, 37, 44–49, 60/61, 67–71, 84–87,
106/107, 113–115, 121–125, 130/131, 140/141

Anne-Julie Raccoursier: S. 98–101

White Cube Gallery, London: S. 139, 142/143

Silvie Zürcher: S. 148–151

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das Recht auf Vervielfältigung und Verbreitung sowie Übersetzung. Kein Teil dieses Werkes darf in irgendeiner Form ohne schriftliche Genehmigung des Herausgebers reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

ISBN 978-3-906628-18-9

