



# **Reservoir Moderne**

**9. Februar – 21. Mai 2018**

**KUNSTMUSEUM  
LIECHTENSTEIN**

**Saâdane Afif**

**Rosemarie Trockel**

**Bojan Šarčević**

***Walter Benjamin: Mondrian '63–'96***

**Marcel Duchamp**

**Tacita Dean**

**Mario García-Torres**

**Maya Schweizer / Clemens von Wedemeyer**

**Thomas Hirschhorn**

**Mai-Thu Perret**

**Dmitry Gutov**

**Charlotte Moth**

**Latifa Echakhch**

**David Maljković**

**Pamela Rosenkranz**

**Schlechter, guter, mediokrer Geschmack – mir ist das egal. Darüber braucht man nicht glücklich oder unglücklich zu sein, verstehen Sie? Der Punkt ist, dass einem Geschmack nicht zu verstehen hilft, was Kunst sein kann. Die Schwierigkeit besteht darin, ein Bild zu malen, das lebt, sodass es, wenn es in fünfzig Jahren stirbt, in das Fegefeuer der Kunstgeschichte zurückkehrt. Was die Kunstgeschichte betrifft, wissen wir, dass ungeachtet dessen, was ein Künstler gesagt oder getan haben mag, etwas geblieben ist, was überhaupt nichts mit dem zu tun hat, was er wollte. Die Gesellschaft hat es an sich gerissen und es zu Ihrem gemacht. Der Künstler zählt nicht. Er zählt nicht. Die Gesellschaft nimmt sich, was sie will.<sup>1</sup>**

Marcel Duchamp

Die Künstler dieser Ausstellung beziehen sich auf die Moderne. Sie befragen konzeptionelle, programmatische und formale Traditionen des frühen 20. Jahrhunderts, die sich als Parameter festgeschrieben haben. Sie suchen nach Spuren, die alternative Rezeptionsweisen erschliessen; so eröffnen sie Wege für eine ungeahnte Verortung in der Kunstgeschichte: Sie entdecken die Moderne neu. Dabei spielt das Moment der Inspiration, das in der Neubewertung der Vergangenheit liegt, eine bedeutende Rolle: Die Moderne wird zum Reservoir. Einbegriffen liegt darin, das Kunstwerk aus seiner repräsentativ gewordenen Rolle wieder herauszuführen und anzuschliessen an seine ursprünglichen Entstehungsbedingungen wie auch an seine Auswirkungen auf die menschliche Erfahrung. Im Versuch, den offenen Charakter der Kunstwerke zu bewahren und ihren Diskurs weiterzuführen verbirgt sich zugleich die künstlerische Aufarbeitung der Avantgarden mit ihrer mitunter konfliktreichen und ambivalenten Geschichte.

Wesentlich für die Avantgarden – unter anderem Kubismus, Futurismus, Suprematismus, Dadaismus, Surrealismus oder Konstruktivismus in Gesamteuropa – sind Gedanken zum Fortschritt, der Versuch der Aufhebung der Kunst in die Lebenspraxis, die Frage der Ästhetik und deren Wirkung innerhalb der Gesellschaft. Die darin mitschwingenden Utopien werden von einer jüngeren Künstlergeneration aus Ost und West auf ihre gegenwärtige Gültigkeit befragt. Dies ist im Besonderen vor dem Hintergrund der Diffamierung während der Zeit des Nationalsozialismus und Stalinismus als auch des Mitte der 1950er-Jahre einsetzenden Kalten Krieges zu verstehen, mit dem Zuordnungen der Ästhetik wie Abstraktion und Realismus einhergingen.

Die Herangehensweisen der Künstler sind selbstreflexiv und konzeptuell geprägt. Recherche, Aneignung, Wiederholung, Reenactment, Narrativ, Reportage und Archivierung sind Mittel, die in verschiedener Weise eingesetzt werden, um die Grenzen der Erinnerung und der Subjektivität der jüngeren Vergangenheit zu aktualisieren. Bezugspunkt ist immer wieder das Werk von Marcel Duchamp.

Mai-Thu Perret etwa entwickelt seit 1999 vor allem in der Auseinandersetzung mit den weiblichen Protagonistinnen der Klassischen Moderne und ausgehend von ihrer fiktiven Erzählung *The Crystal Frontier*, ein umfangreiches Projekt eines virtuellen weiblichen Gesellschaftsmodells für eine mögliche Zukunft. Saâdane Afif hingegen setzt sich in seinem Werk *Fountain Archive* mit der Rezeptionsgeschichte eines Schlüsselwerks der Moderne, Marcel Duchamps *Fountain* von 1917 auseinander. Und Mario García-Torres beispielsweise widmet sich in seiner Installation *A List of Names of Artists I Like (Or Cubism Seen Under a Specific Light)* einer legendären Notiz von Pablo Picasso im Vorfeld der ersten *Armory Show* 1913.

*Reservoir Moderne* präsentiert Werke grösstenteils aus der Sammlung des Kunstmuseum Liechtenstein. Eine Produktion des Kunstmuseum Liechtenstein, kuratiert von Friedemann Malsch und Christiane Meyer-Stoll.

<sup>1</sup> Marcel Duchamp, *The Afternoon Interviews*, hg. von Calvin Tomkins, Brooklyn, NY: Badlands Unlimited, 2013.

## Saâdane Afif

\* 1970 in Vendôme, Frankreich,  
lebt und arbeitet in Berlin

### 1

#### **Fountain Archive, 2009–2017**

Archivmaterialien, 45-teilig, gerahmt  
Dimensionen variabel  
Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz

### 2

#### **7 songs about the work**

##### **The Fountain Archives**

FA.0000 (And It Spills) –  
Kilian Rüthmann / S.A.

FA.0000 (Get Around 1964) –  
Michel Gauthier / S.A.

FA.0000 (Here I Am) –  
Nathalie Czech / S.A.

FA.0000 (Hard on) –  
Willem de Rooij / S.A.

FA.0000 (But I Do) –  
Jonathan Monk / S.A.

FA.0000 (Un bobo uro bien chaud) –  
Lili Reynaud Dewar / S.A.

FA.0000 (Voir Paterson) –  
Dominique Gonzalez-Foerster / S.A.

Letraset  
Dimensionen variabel  
Courtesy der Künstler und  
Galerie Mehdi Chouakri, Berlin,  
Xavier Hufkens, Brüssel, und  
RaebervonStenglin, Zürich

Die Arbeiten von Saâdane Afif bergen ein interdisziplinär angelegtes System, das sich durch Übertragung und Übersetzung seiner Inhalte über einen längeren Prozess kontinuierlich weiter ausformt, sei es als Performance, Installation, Schriftbild oder als skulpturales Objekt. Afif bindet dabei in sein mehrschichtiges Narrativ – oftmals durch die Mitwirkung eingeladenen Personen – Elemente aus der Kunstgeschichte, der Musik oder der Poesie ein. Darin liegt nicht nur ein spielerischer und vibrierender, sondern auch ein zutiefst selbstreflexiver Moment.

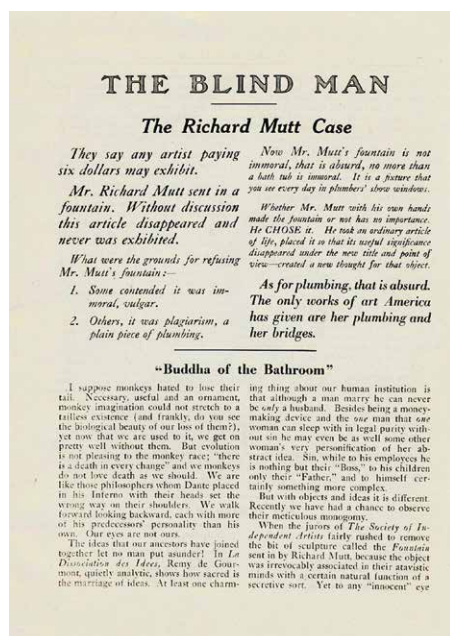
Die Arbeit am *Fountain Archive* (1) begann Afif 2009 – das Jahr, in dem er mit dem Marcel-Duchamp-Preis ausgezeichnet wurde. Bereits 2008 hatte er angefangen, Abbildungen von Duchamps bahnbrechendem Readymade *Fountain* (1917) zu sammeln. Das bis heute fortgeführte Forschungsprojekt sieht vor, 1001 Abbildungen aus Publikationen zusammenzutragen. Dabei reisst oder schneidet der Künstler jeweils die ganze Blattseite heraus. In speziell angepassten Bilderrahmen, teils mit farbigen Rückwänden, werden die Blätter jeweils einzeln gerahmt. Jedes Werk des *Fountain Archive* versteht sich als Unikat, fertigt Afif doch in der Regel pro Publikation und Seite einzig ein Exemplar an. Elemente dieses Archivs werden wie in dieser Ausstellung als Wand-Installation auf einem mit Bleistift gezeichneten quadratischen Raster – mit 4, 9 oder 16 Blättern als Möglichkeit – der Öffentlichkeit präsentiert. Der zweite Teil des *Fountain Archive* umfasst die Sammlung der Publikationen, denen Afif die Seiten für seine Rahmenobjekte entnommen hat. Teils zeigte Afif eine Buchauswahl auch in Ausstellungen, grundsätzlich jedoch wird diese Bibliothek – *sans Fountain* – chronologisch geordnet in seinem Atelier aufbewahrt.

Afif beschäftigt sich in dieser Archivarbeit mit der Rezeptionsgeschichte von *Fountain* (Trinkbrunnen), einem Werk der Moderne, welches selbst als Original nur in der Fotografie von Alfred Stieglitz existiert und doch oder vielleicht gerade deswegen zu einem der meist reproduzierten Kunstwerke des 20. Jahrhunderts geworden ist. Duchamp hatte dieses mit „R. Mutt 1917“ signierte Porzellan-Urinoir, auf der flachen Seite liegend, als Beitrag für die New Yorker *Society of Independent Artists* unter dem Pseudonym Mr. Richard Mutt aus Philadelphia eingereicht. Einzige Bedingung des sich als aufgeschlossen verstehenden Künstlerforums für eine Beteiligung war die Erstattung eines geringen Mitgliedsbeitrags. *Fountain* rief jedoch beim Vorstand eine derartige Empörung hervor, dass das Werk abgelehnt wurde. Duchamp, der zum Leiter des für die Hängung zuständigen Komitees ernannt worden war, hielt seine Autorschaft weiterhin geheim. Zusammen mit dem Sammler und Gründungsmitglied Walter Arensberg trat er aus dem Vorstand aus. Das Objekt verschwand und als einzige Spur verblieb Stieglitz' Fotografie.

Duchamps daraufhin publizierter Text „Der Fall Richard Mutt“ in der gemeinsam mit Freunden herausgegebenen Zeitschrift *The Blind Man* zeugt von seinem augenzwinkernden Humor und zugleich gelingt es ihm seine Konzeption des Readymade zu lancieren:



Fountain Archive, 2009–2017 (Detail)



The Blind Man, Nr. 2, Mai 1917, n. p.

„Sie sagen, jeder Künstler, der sechs Dollar zahlt, darf ausstellen. Mr. Richard Mutt reichte einen Trinkbrunnen ein. Ohne Diskussion verschwand dieser Gegenstand und wurde überhaupt nicht ausgestellt.

Was waren die Gründe für die Ablehnung von Mr. Mutts Trinkbrunnen: Erstens: Manche behaupteten, das Stück sei unsittlich, vulgär. Zweitens: Andere meinten, es sei ein Plagiat, ein schlichtes Stück Klempnerbedarf.

Nun ist Mr. Mutts Trinkbrunnen nicht unsittlich, das ist absurd, jedenfalls nicht mehr als eine Badewanne unsittlich ist. Es ist ein Zubehör, das man jeden Tag im Schaufenster des Ladens für Klempnerbedarf sieht.

Ob Mr. Mutt die Fontaine mit seinen eigenen Händen gemacht hat oder nicht, hat keinerlei Bedeutung. Er hat sie ausgewählt. Er nahm einen gewöhnlichen Gegenstand des alltäglichen Lebens, platzierte ihn so, dass seine nützliche Signifikanz unter dem neuen Titel und Blickwinkel verschwand – schuf einen neuen Gedanken für das Objekt.“

In Afifs *objet trouvé* – den Blattseiten des Duchamp'schen Readymades – klingen mehrere ineinander verschachtelte, kulturgeschichtlich, erzählerische Ebenen an: Zum Beispiel die der theoretischen Auseinandersetzung mit der massenhaften Reproduktion und ihres scheinbaren Verlustes der Aura (vgl. Walter Benjamins Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*). Oder der morgenländischen, literarischen Tradition der lebensrettenden Schachtelgeschichten in *Tausendundeine Nacht*, wird doch das *Fountain Archive* seinen Abschluss mit dem tausendundersten Objekt finden.

In seiner Publikation *Fountain 1917*, die einen Text der Künstlerin Tacita Dean beinhaltet, begibt sich Afif mit seiner Sammlung von Postkarten historischer Fountains – alle versandt im Jahr 1917 – an die Ursprungsquelle. Er verortet das Werk in seiner Zeit und betrachtet das Umfeld der Entstehungsbedingungen des 101 Jahre alten und berühmten Urinoirs. (sh. Publikation im Arbeiterclub)

Zudem spiegeln die hier ebenfalls ausgestellten *Lyrics* (2), verfasst von eingeladenen Personen, sich mit dem *Fountain Archive* auf poetische Weise zu beschäftigen, Afifs mediale Transformation und Einbindung anderer Mitspieler wieder – eine fortwährende Verschleifung.

CMS



## Rosemarie Trockel

\* 1952 in Schwerte, Deutschland,  
lebt und arbeitet in Köln

### 3

#### Ohne Titel, 1987

Schulstuhl, Holzschlegel, Dispersion,  
Holzsockel

129 x 53 x 53 cm

Erworben mit Mitteln der Lampadia  
Stiftung, Vaduz

Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz

### 4

#### The Beauty and the Beast, (Hommage an Malewitsch), 1990

Strickbild, Wolle auf Keilrahmen

2-teilig: 150 x 150 cm, 150 x 115 cm

Unikat

Erworben mit Mitteln der Lampadia  
Stiftung, Vaduz

Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz

Rosemarie Trockels Werke bewegen sich in einem stark von sozialen Fragen geprägten Feld. Dabei arbeitet die Künstlerin, die Anthropologie, Soziologie, Theologie und Mathematik als auch Malerei studierte, mit unterschiedlichen Medien wie Zeichnung, Collage, Installation und vor allem mit Strickbildern, mit denen sie Mitte der 1980er-Jahre bekannt geworden ist. In ihren Werken hinterfragt sie festgeschriebene Geschlechterrollen in der westlichen Gesellschaft sowie Denk- und Verhaltensmuster, die das System der Kunst mitkonstituieren.

Der Kufenstuhl aus *Ohne Titel* (3) wurde in den 1950er-Jahren von Karl Nothelfer für VS Vereinigten Spezialmöbelfabriken entworfen und deutschlandweit mit dem dazugehörigen Pult an Schulen verwendet. Tiefe Einkerbungen erinnern an einen Generationen übergreifenden Einsatz. Die Sockelfarbe ist bis unter die Sitzfläche gezogen, auf welcher das klassische Werkzeug eines Bildhauers – der Schlegel – platziert ist. Auf der Vorderseite der Rückenlehne überlagern sich etliche Buchstaben. Eindeutig ist nur das Wort „Methode“ zu lesen. Auf dem abgenutzten Schlegel steht „M. 4 WO.“ Die Installation führt wortwörtlich Bildungs-Instrumente zusammen, deren Rahmenbedingungen zumindest in der Vergangenheit vielfach durch Männer festgelegt wurden. Der Installation formal verwandt ist eine ganze Genealogie männlich geschaffener Klassiker der Kunst wie beispielsweise *Bicycle Wheel* (Duchamp), *Fettstuhl* (Beuys), *One and Three Chairs* (Kosuth) und *A Cast of the Space under my Chair* (Nauman). *Bicycle Wheel* (1913) ist das erste Readymade überhaupt, das durch das drehbare Rad kinetische Qualitäten aufweist und Alltagsgegenstände einer neuen, komplexen Rezeption unterzieht. Ein weiteres Werk von Duchamp mit bilderstürmerischen Folgen ist die mit Schnurrbart und den Initialen *L.H.O.O.Q.* (*el ache o o qu/Elle a chaud au cul*, dt.: Sie hat einen heißen Hintern) versehene *Mona Lisa*. Die ursprüngliche Signatur eines Steinmetz, „M. 4 Wo.“, könnte in diesem Zusammenhang mit „Men for Women“ entschlüsselt werden und es wird evident, mit welcher fein verzweigten Anspielungen Rosemarie Trockel Historie und Gegenwart zusammenbringt.



Marcel Duchamp, *Bicycle Wheel*, 1913



Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919



Karl Nothhelfer, Kufenstuhl und Pult,  
VS Vereinigte Spezialmöbelfabriken



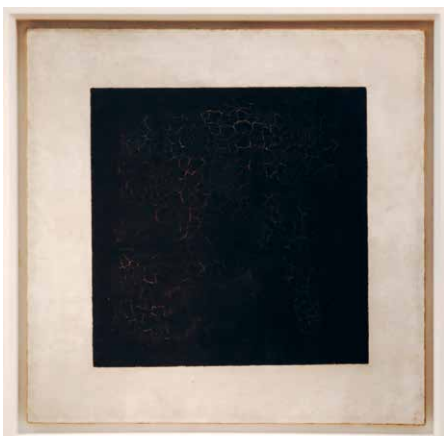
Ohne Titel, 1987





**The Beauty and the Beast, (Hommage an Malewitsch), 1990**

*The Beauty and the Beast* (4) besteht aus zwei monochromen Flächen, deren grössere aus schwarzer Strickwolle hergestellt wurde, während die kleinere Fläche aus grauer entstand. Trockel wies die graue Seite der Schönen, also dem Weiblichen zu. Diese bewusst plakative Zuordnung entspricht den Darstellungen im französischen Volksmärchen *Die Schöne und das Biest*. Das fehlbare, auf Äusserlichkeiten fixierte Verhalten des Prinzen wird in der Erzählung zwar bestraft, jedoch ohne das diesem zu Grunde liegende patriarchale System in Frage zu stellen. Der Zusatz im Titel *Hommage an Kasimir Malewitsch* verweist auf das bekannteste Werk des russischen Malers, das *Schwarze Quadrat*, das auf der Suche nach dem Malen von absoluter Gegenstandslosigkeit entstanden ist. Diese Arbeit war wegweisend für die abstrakte Malerei. Umgewandelt in ein gestricktes Bild, liest es sich wie ein Kommentar Rosemarie Trockels zur Geschichte der Moderne und gleichzeitig – durch die Verwendung des eher weiblich konnotierten Handwerks des Strickens, ausgeführt mithilfe digitaler Technik – ein kritisches Befragen des hauptsächlich männlich bestimmten Kunstsystems.



Kasimir Malewitsch, *Schwarzes Quadrat*, 1929

FF/CL/KS

## Bojan Šarčević

\* 1974 in Belgrad,

lebt und arbeitet in Basel und Paris

### 5

#### He, 2011

Onyx

248 × 168 × 41 cm

Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz

### 6

#### Untitled, 2007

Messing, farbiger Faden, Aquarell

55 × 55 cm

Fondazione Sandretto Re

Rebaudengo, Turin

### 7

#### Untitled, 2007

Messing, farbiger Faden, Aquarell

44 × 70 cm

Fondazione Sandretto Re

Rebaudengo, Turin

### 8

#### Mies's Leftovers, 2002

Vitrine, Papier

91 × 65 × 89 cm

Sammlung Angela und

Carlo Del Monte, Bergamo



Ludwig Mies van der Rohe, Villa Tugendhat, Brunn, 1929/1930

Bojan Šarčević' facettenreiches Werk bewegt sich zwischen puristischen und zugleich poetischen Setzungen, die grundlegende Fragen nach Strukturen gesellschaftlicher, sozialer, menschlicher oder künstlerischer Art aufwerfen. Wie relevant hierbei die Befragung einer Positionsbestimmung ist, führt 2006 eine in Irland initiierte Podiumsdiskussion anlässlich einer Ausstellung vor Augen, in der Šarčević die Diskutanten bat, sich mit der Frage „Inwieweit sollte ein Künstler die Implikationen seiner Erkenntnisse verstehen?“ auseinanderzusetzen. 2011 wiederum verfasst er für eine Ausstellung in Berlin einen zehn Punkte umfassenden Text; neun davon richteten Fragen an die Leser, wie zum Beispiel: „Gibt es einen Grund für die Annahme, dass noch immer Möglichkeiten bestehen, ein Projekt der Veränderung zu entwickeln, dem sich die Gesellschaft anschliessen könnte?“. Diese diskursiven Projekte, die parallel zu seinen Skulpturen, Filmen, Fotografien, Zeichnungen, Collagen und architektonischen Elementen entstehen, lassen die Beschäftigung mit der Rolle der Kunst auf die menschliche Erfahrung und deren Implikationen für die Gesellschaft evident werden. Treibende Kraft seines Schaffens ist es, ein umfassendes, kulturelles Narrativ – über verschiedene Kulturen und Epochen hinweg – ins Auge zu fassen.

Ein wiederkehrender Referenzpunkt in Šarčević' Werk ist die Architekturmoderne. So verweist der Titel der Vitrinen-Arbeit *Mies's Leftovers* (2002) (8) explizit auf Ludwig Mies van der Rohe (1886–1969), einer der Architekten der Moderne. Vier Rollen Transparentpapier finden sich unter der Glashaube aufbewahrt: Locker sind sie gerollt, teils sind ihre Ränder gerissen, insgesamt sind Spuren des Gebrauchs auszumachen. Der Künstler hat diese Überbleibsel am Boden eines Architekturbüros aufgesammelt und neu zusammengefügt. Die *Leftovers* sind Zeugen eines vergangenen Arbeitsprozesses und eines Moments der Suche nach Form. Diesen verworfenen Entwürfen gibt der Künstler einen Ort. Die Architektur Mies van der Rohes gilt als Ausdruck funktionaler Form und räumlicher Freiheit. „Weniger ist mehr“, „Die Form folgt der Funktion“, „Gott ist im Detail“ – Postulate von ihm, die nahezu sprichwörtlich geworden sind. Ist die Architektur solchen Prinzipien bis in die Gegenwart gefolgt? Welche Aspekte sind jedoch übersehen oder vergessen worden? Derartige Fragen werfen die ausgestellten Fragmente *Mies's Leftovers* auf. Es ist im Besonderen der Umgang mit dem scheinbar Nebensächlichen, das Šarčević' Werk auszeichnet, so erhält eine einfache, unscheinbare Handlung eine aufgeladene Präsenz. „In meinem Denken ist Existenz keine Struktur. Sie braucht vielmehr eine geeignete Struktur, um in Erscheinung treten und ihre Originalität zeigen zu können. Diese Struktur ist irgendwo eingeschrieben, einem Ort, einem Augenblick, einer Beziehung“, äusserte Šarčević in einem Interview.

Einen Kontrapunkt zur Fragilität der Transparentrollen setzt die monumentale Steinskulptur *He* (5) aus Onyx-Marmor. Es war die Faszination der durchscheinenden Tiefe und Transparenz, die Šarčević' Aufmerksamkeit dazu brachte, nach diesem Mineral bei bedeutenden Steinbrüchen an der Seidenstrasse nahe der 5000 Jahre alten Stadt Yazd, einst Zentrum des zoroastischen Glaubens, im Zentraliran zu suchen, wo bereits seit dem Paläolithikum Onyx gebrochen wird. *He* verkörpert ein Zusammenspiel von Ruhe und Aktivität, von natürlicher Anmut und ausgewogener Komposition. Und trotz der kraftvollen und ausstrahlenden



He, 2011

Erscheinung wohnt *He* etwas Fragiles und Kontemplatives inne, was durch den Titel, der die abstrakte Skulptur in der Vorstellung augenblicklich anthropomorphisiert, unterstrichen wird. So birgt die Skulptur zudem ein Moment der Ambivalenz von Abstraktion und Figuration. *He* reflektiert die Bedingungen der Skulptur des 21. Jahrhunderts. Und spiegelt darüber hinaus ein Nachdenken über die Moderne, lässt sich doch auch hier eine Bezugnahme auf die Architektur Mies van der Rohes ausmachen. In zwei seiner stilbildenden Gebäude, der Villa Tugendhat in Brunn, erbaut 1929 bis 1930, und im Barcelona-Pavillon, erbaut für die Weltausstellung 1929, die jeweils mit einem offenen Grundriss und einem freien Raumfluss arbeiteten, verwendete Mies van der Rohe eine freistehende Wand aus kostbarem Onyx-Marmor. Bemerkenswert ist, dass diese Onyx-Wände nicht der reinen Funktionalität geschuldet waren, sondern vielmehr einer ästhetischen Entscheidung. Šarčević geht es im Grundsatz um die offene Form und eine befreiende Lesart sowohl aus theoretischen als auch aus funktionalen Zwängen.

Gleichsam ist es das Erbe des Konstruktivismus und dessen ästhetische Experimente des frühen 20. Jahrhunderts, dem der Künstler ausdrücklich nachspürt. Dies wird in den kleinen Messingskulpturen **(6, 7)** ersichtlich, die in ihrer Erscheinung Assoziationen zwischen navigatorischen Messinstrumenten und zartbesaiteten Musikinstrumenten hervorrufen und gleichzeitig denken lassen, sie stammten aus der legendären Ausstellung der Gesellschaft der jungen Künstler OBMOChU vom Frühjahr 1921 in Moskau, in der Werke von Karl Ioganson, Alexander Rodtschenko, Kasimir Kostantinowitsch Medunetzki und der Brüder Sternberg zu sehen waren – Echos von Utopien und ihrem Klang.



Zweite OBMOChU-Ausstellung, Moskau, 1921

CMS



9

**Walter Benjamin:**

**Mondrian '63-'96, lecture, 1987**

Video, 22' 33", Ton

Privatsammlung

10

**Piet Mondrian:**

**Five Compositions, 1963–1996**

Acryl auf Leinwand

Dimensionen variabel

Privatsammlung

Walter Benjamin (1892–1940) war, zusammen mit Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, einer der einflussreichsten Kultur- und Sozialphilosophen des 20. Jahrhunderts. Er starb unter dramatischen Umständen auf der Flucht vor den Nationalsozialisten an der französisch-spanischen Grenze. Benjamin verfasste neben Studien zur Kultur des 19. Jahrhunderts insbesondere die kulturkritische Schrift *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936).

50 Jahre nach dem Erscheinen dieser Schrift hielt „Walter Benjamin“ am Marxismus-Zentrum in Ljubljana (heute Slowenien) einen Vortrag über einen der wichtigsten Protagonisten nicht-gegenständlicher Kunst der Moderne: Piet Mondrian (1872–1944), über den er zu Lebzeiten keinen Text verfasst hatte. Dieser Vortrag wurde auf Video aufgezeichnet (9).

Gegenstand des Vortrages waren sechs Gemälde Mondrians aus der Zeit zwischen 1963 und 1996, von denen sich fünf erhalten haben.

In kultiviertem Englisch referiert ein Mann mit Brille in etwa jenem Alter Benjamins zum Zeitpunkt seines Todes über die sechs Gemälde, die hinter ihm an der Wand hängen. Das früheste Gemälde datiert von 1963, also 24 Jahre vor dem Datum



Walter Benjamin: Mondrian '63-'96, Cankarjev dom, Ljubljana, 1986

des Vortrages, das jüngste Gemälde von 1996, also 9 Jahre *nach* dem Vortrag. Diese Konstellation macht deutlich, dass es sich bei diesem Vortrag um ein konzeptuelles Kunstwerk handelt. Denn alle Komponenten, mit Ausnahme von Datum und Ort des Vortrages, sind fiktional. Sie sind es insbesondere *wegen* der Realität von Datum und Ort des Vortrages. Denn die Personen (Benjamin, Mondrian) sind zum Zeitpunkt des Vortrages bereits tot, und so können die in dem Vortrag gezeigten und besprochenen Gemälde zum Zeitpunkt des Vortrages auch nicht von der Hand des Malers sein, ebenso wie der Text des Vortrages von der Hand Benjamins. Gleichwohl existieren die Gemälde in der Realität, denn sie hängen real an der Wand des Museums neben dem Monitor, auf dem der Vortrag von 1987 in voller Länge verfolgt werden kann.



Ankündigung *Mondrian '63 –'96*, lecture,  
Marxismus-Zentrum, Ljubljana

Der Vortrag selbst nimmt diese irrealen Situation auf und thematisiert durchgängig Fragen nach der Authentizität der Gemälde, insbesondere jenes Gemäldes, das zum Zeitpunkt des Vortrages noch gar nicht gemalt worden sein konnte. Damit berührt dieser Vortrag zentrale Fragen, die die Kunst der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts hervorgebracht hat. Dazu gehören insbesondere die Werke nicht-gegenständlicher Kunst, die kaum mehr den tradierten Kriterien zur Beurteilung von Authentizität des Verfassers entsprechen, da sie in der Regel z.B. keine eigentliche „Handschrift“ im maltechnischen Sinne erkennen lassen. Aber auch Fragen der Kopierbarkeit, der Fälschbarkeit und besonders der Zeitgebundenheit der Entstehung des jeweiligen Gemäldes sind Gegenstand des Vortrages. Unterschwellig schwingt darüber hinaus die Frage danach mit, ob sich der Anspruch der Moderne, eine Kunst für ein neues Zeitalter zu schaffen, als verbindliche Regeln für die visuelle Gestaltung insgesamt, in der Absolutheit seiner Formulierung tatsächlich bewahrheitet hat.

FM

## Marcel Duchamp

\* 1887 in Blainville-Crevon, Frankreich  
† 1968 in Neuilly-sur-Seine,  
Frankreich

11

### Porte Gradiva, 1937 (2013)

(Original zerstört), Reproduktion 2013  
Aluminium, Acrylglas  
233,5 × 185 × 5 cm  
Rekonstruktion nach der Replik von  
1968 im Hessischen Landesmuseum  
Darmstadt  
Nach der Studie Marcel Duchamps  
für diese Replik sowie Fotografien der  
Originaltür von 1937,  
mit Genehmigung der Succession  
Marcel Duchamp

12

### Boîte (La Boîte-en-valise), 1968

Kartonbox mit Leder- und  
Leineneinband, enthält 80 Repliken  
und Reproduktionen der Werke  
Duchamps (Serie G)  
9,9 × 38,5 × 41,9 cm

13

sh. Seite 17  
Tacita Dean, *The Green Ray*

## John D. Schiff

\* 1907 in Köln, † 1976 in New York

14

### Porträt Marcel Duchamp, 1957

Schwarz-Weiss-Fotografie, Vintage  
20,6 × 13 cm

## Marcel Duchamp

\* 1887 in Blainville-Crevon,  
† 1968 in Neuilly-sur-Seine

15

### Note pour Kiesler mit Skizze des „Grünen Lichtstrahles“, 1947

Bleistift auf Papier. Einzige erhaltene  
Skizze zu dem verlorenen Werk  
*Le Rayon vert* (Der grüne Lichtstrahl)  
20 × 12,2 cm

16

### Le Rayon vert (Der grüne Lichtstrahl), 1947

Schwarz-Weiss-Fotografie von  
Denise Bellon, autorisierter Abzug  
1981  
17,7 × 18 cm

## Denise Bellon

\* 1902 in Paris, † 1999 in Paris

17

### Blick in den „Saal des Aberglaubens“ in der Ausstellung „Exposition internationale du surréalisme“, 1947

Silbergelatine-Abzug, autorisierter  
Abzug 1981. Das Foto zeigt  
Friedrich Kiesler neben dem *Grünen  
Lichtstrahl* von Marcel Duchamp.  
24 × 17,7 cm

18

### Blick in den „Saal des Aberglaubens“ in der Ausstellung „Exposition internationale du surréalisme“, 1947

Silbergelatine-Abzug, autorisierter  
Abzug 1981. Links angeschnitten  
der *Grüne Lichtstrahl* von Marcel  
Duchamp.  
24 × 17,8 cm

## Marcel Duchamp

\* 1887 in Blainville-Crevon,  
† 1968 in Neuilly-sur-Seine

19

### La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (La Boîte verte), 1934

Kartonbox mit Samt überzogen,  
enthält Reproduktionen von  
Zeichnungen und Notizen zum  
*Grossen Glas*  
33,3 × 28 cm  
Ed. 256/300 + XX

20

### À l'infinif (The White Box), 1967

Kunststoffbox mit 79 Faksimiles  
von Notizen zum *Grossen Glas*,  
Schachtelboden mit Leinen überzogen  
33 × 28,5 cm  
Ed. 141/150

21

### Rotoreliefs, 1935

Set von 6 Offset-Lithografien  
auf Karton in Kunststoffetui,  
Gebrauchsanweisung auf  
Stanniolpapier  
Ø je 20 cm; Hülle: Ø 25 cm;  
Gebrauchsanweisung: 4,8 × 14 cm  
Erstauflage mit 500 Exemplaren  
(wenige erhalten)

## Unbekannter Fotograf

22

### Marcel Duchamp bei der Vorführung der Rotoreliefs, 1948

Schwarz-Weiss-Fotografie  
20,5 × 7,6 cm





**Boîte (La Boîte-en-valise), 1968**

Marcel Duchamp (1887–1968) ist einer der einflussreichsten Künstler des 20. Jahrhunderts. Auch drei weitere seiner fünf Geschwister sind in die Geschichte der modernen Kunst eingegangen: Raymond Duchamp-Villon, Jacques Villon und Suzanne Duchamp. Marcel Duchamp absolvierte in jungen Jahren eine für die Zeit typische Karriere als Maler, indem er alle modernen Maltechniken vom Impressionismus bis zum Kubismus durchlief, auf der Suche nach seinem eigenen künstlerischen Weg. Mit dem Gemälde *Akt, eine Treppe herabsteigend* (1912) wurde er auf der epochemachenden *Armory Show* (International Exhibition of Modern Art) 1913 in New York über Nacht zu einem international gefeierten Star. Um genau diese Zeit begann jedoch seine Abwendung von der Malerei. Duchamp interessierte sich für die neuesten Bildtechniken, etwa die Bewegungs-Fotografie von Etienne-Jules Marey, für wissenschaftliche Experimente sowie für kontextuelle Aspekte der modernen Kunst. Deshalb gilt er heute als der Erfinder der Konzept-Kunst.

Zu den bekanntesten Werkgruppen Duchamps gehören seine Readymades, das sind in der Regel Objekte aus der industriellen Serienfertigung mit ausdrücklich funktionalem Charakter (ein Flaschentrockner, eine Schneeschaufel, ein Hundekamm, eine Garderobenleiste etc.), die er aus ihrem Funktionszusammenhang herausnahm und in den Rahmen der „Kunst“ stellte. Diese rätselhaften



**Rotoreliefs, 1935**

Objekte stellen nach wie vor die Frage nach dem, was „Kunst“ überhaupt ist. Darüber hinaus betätigte sich Duchamp in zahllosen Notizen auch als Kunsttheoretiker und schuf mit dem *Grossen Glas* (1914–1923) ein monumentales Werk mit dem Charakter eines „Gesamtkunstwerks“. Immer wieder widmete er sich auch wissenschaftlichen Experimenten, so ab 1925 der Bildproduktion von rotierenden Balken und Scheiben, die er 1935 erstmals als *Rotoreliefs* (21) publizierte.

Um dieselbe Zeit begann Duchamp, als erster Künstler überhaupt, sein eigenes Œuvre systematisch zu dokumentieren und damit als Künstler sein eigenes Werk zu rezipieren. 1941 publizierte er die *Boîte-en-valise* (12), eine grosse Schachtel, in der sich 80 Reproduktionen seiner Werke bis 1928 befinden. Damit hat Duchamp im Kern ein tragbares Museum seines eigenen Œuvres realisiert. Vorausgegangen war bereits die Publikation der *Boîte verte* (1934), die zahllose Notizen zum *Grossen Glas* enthält (19). An diese schliesst 1967 die *White Box* mit 79 weiteren Notizen dazu an (20). Mit diesen sehr konzeptuellen Werken und Aktivitäten avancierte Marcel Duchamp zu einer zentralen Figur für die Befragung der modernen Kunst nach ihrer Bedeutung und inneren Natur. Deshalb ist er eine ständig sprudelnde Quelle für nachfolgende Künstlerinnen und Künstler geworden, denen sich mit wachsender Dringlichkeit derartige Fragen stellen.

Duchamps Werk ist ausserordentlich facettenreich und beschränkt sich keineswegs allein auf die kontextuelle Befragung der Kunst und des künstlerischen Tuns. Zahlreiche Werke thematisieren darüber hinaus die dünne Trennlinie zwischen Wahrnehmen und Nicht-mehr-Wahrnehmen. Die *Porte Gradiva* ist ein sehr schönes Beispiel für diese Werkgruppe **(11)**. Sie entstand 1937 als Durchgang in den Ausstellungsraum der Galerie Gradiva in Paris und thematisiert den schmalen Übergang zwischen einem Bild und dem Raum, den man sinnlich beim Durchschreiten der „Porte“ erfährt. 1947 entstand schliesslich die Installation *Le Rayon vert*, deren Thema ein seltenes optisches Phänomen zu einem spezifischen Moment des Sonnenuntergangs auf dem Meer ist **(16)**, und das nur für wenige Sekunden wahrnehmbar ist. Duchamp hat dieses Phänomen in seiner Installation simuliert, die allerdings nicht mehr erhalten ist. Es existiert jedoch eine detaillierte Konstruktionsbeschreibung, die er für den Architekten Friedrich Kiessler angefertigt hat.

FM

## Tacita Dean

\* 1965 in Canterbury, UK,  
lebt und arbeitet in Berlin

13

### The Green Ray, 2001

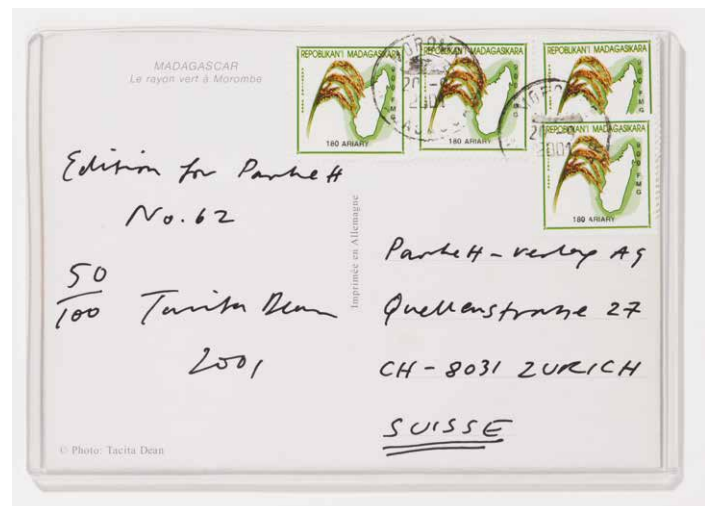
Postkarte (Foto: Tacita Dean)  
Verso beschriftet, adressiert  
an Parkett-Verlag, frankiert und  
aufgegeben in Madagaskar  
Karte: 10,5 × 14,8 cm  
Edition für Parkett, Nr. 62, 2001  
Ed. 50/100

Als „Grünen Strahl“ bezeichnet man ein Phänomen bei der Dämmerung. Die Spektralfarben werden unterschiedlich gebrochen, was dazu führt, dass für einen kurzen Augenblick die Abend- oder Morgenstimmung grünlich erscheint. Marcel Duchamp interessierte sich für diesen differenten Moment zum Normalzustand in den 1940er-Jahren (sh. *Le Rayon vert* (16)).

Die britische Künstlerin Tacita Dean hielt diesen Vorgang am Horizont auf einem 16-mm-Film fest und präsentierte das Werk in einer Endlosschleife. Das Aufleuchten des Grüns ist so kurz, dass man nicht weiss, ob es sich nun tatsächlich ereignet hat oder ob es Einbildung war. Fiktion und Realität liegen nahe beieinander.

Im selben Jahr wie der Film entstand die gleichlautende Edition für den Parkett-Verlag. Der kaum fassbare Moment des Ereignisses ist auf einer Postkarte festgehalten und handsigniert von Madagaskar nach Zürich gesandt worden. In diesem Stück Mail-Art vereint sich die Sehnsucht nach einem raren Moment mit der Poesie und Exotik der Insel im Indischen Ozean.

FF



### The Green Ray, 2001

## Mario García-Torres

\* 1975 in Monclova, Mexiko,  
lebt und arbeitet in Mexiko-Stadt

23

### A List of Names of Artists

#### I Like (Or Cubism Seen Under a Specific Light), n.d.

Blaupausen, Fotokopien, Wandtext

Blaupausen je 17,4 × 12,3 cm;

Fotokopien je 12,3 × 17,4 cm;

Rahmen je 46 × 58 cm

Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz

Im September 1912 nahm Pablo Picasso auf Wunsch von Walt Kuhn und Walter Pach ein Stück Papier zur Hand und notierte darauf einige Namen. Sie gehörten Zeitgenossen des Künstlers, die seiner Meinung nach an der im darauffolgenden Jahr in New York stattfindenden International Exhibition of Modern Art teilnehmen sollten.

#### *A List of Names of Artists I Like (Or Cubism Seen Under a Specific Light)*

versteht sich als spekulativer Entwurf, als Vision einer Ausstellung von Werken aus dieser Zeit, geschaffen von Künstlern, deren Namen sich auf der Liste befinden – unabhängig von ihrer tatsächlichen Mitwirkung an der Schau von 1913, die heute unter dem Titel Armory Show bekannt ist. Die ausgewählten Positionen aus Picassos Aufstellung (allesamt Mitglieder der Groupe de Puteaux) stellen einen Höhepunkt in der Entwicklung des Kubismus dar. Gleichzeitig spiegelt sich in ihnen der politische Charakter persönlicher Auswahlentscheidungen.

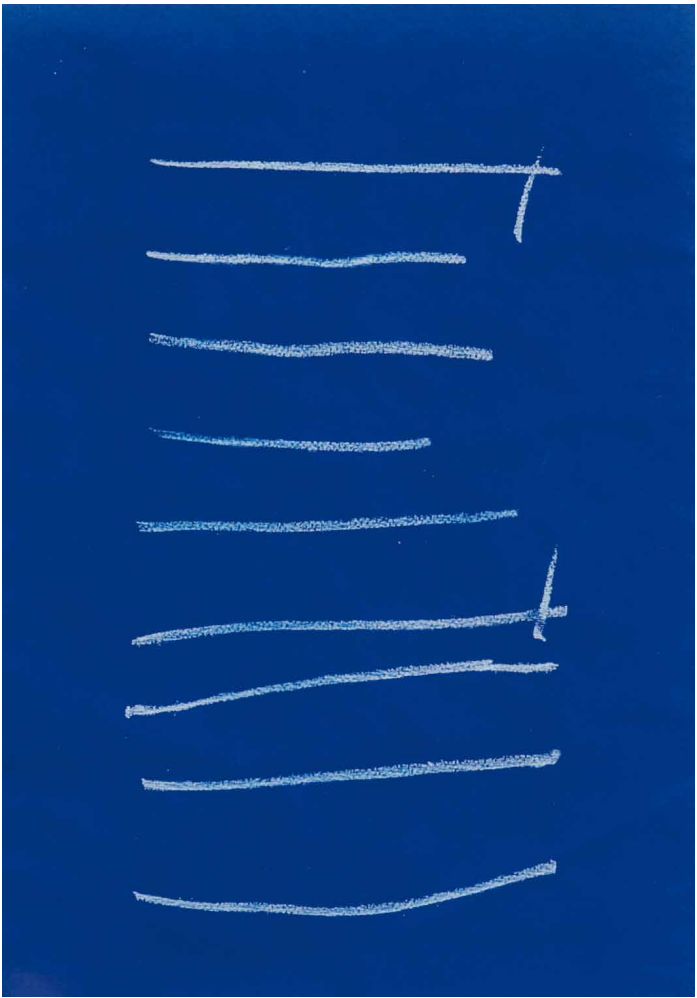
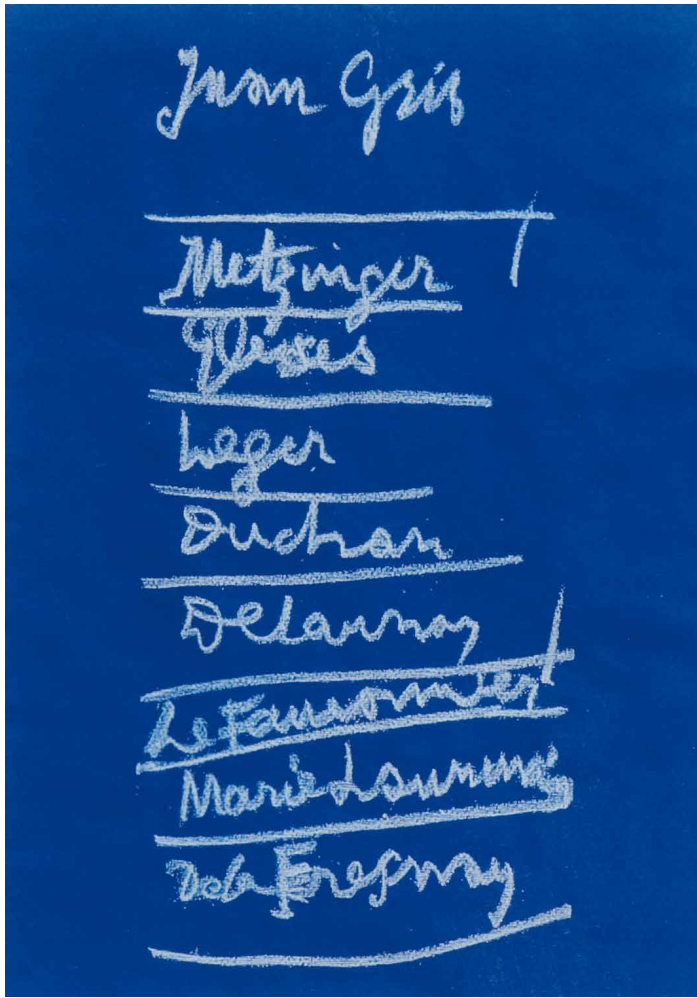
Die Zusammensetzung der Liste – die höchstwahrscheinlich rasch und ohne viel Nachdenken verfasst wurde, mit phonetisch geschriebenen Namen – wurde zu einer legendären Geste, entwickelte sich die Armory Show doch zu einem Meilenstein in der Geschichte der modernen Kunst. Heute, mehr als ein Jahrhundert später – in einer Zeit, in der institutionalisierte Meinungen immer wieder lauthals in Frage gestellt werden und in der unsere Entscheidungen abermals von Individuen und Netzwerken abhängen – können uns Picassos Notizen stärker als je zuvor die Auswirkungen achtlos getroffener Alltagsentscheidungen vor Augen führen.

Mario García-Torres



*Armory Show, New York, 1913*





A List of Names of Artists I Like (Or Cubism Seen Under a Specific Light), n.d. (Detail)

## **Maya Schweizer**

\* 1976 in Maisons-Alfort, Frankreich,  
lebt und arbeitet in Berlin

## **Clemens von Wedemeyer**

\* 1974 in Göttingen, Deutschland,  
lebt und arbeitet in Berlin

### **24**

#### **Metropolis, Report from China, 2006**

Videoinstallation mit zwei Monitoren;  
Schautafeln mit handschriftlichen  
Notizen, Zeichnungen und  
Fotografien, Tisch, zwei Hocker,  
DVDs: Ton, Farbe, 42'  
Schautafeln je 96 × 63 cm  
Ed. 1/10 + 2 AP  
Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz

### **25**

#### **Clemens von Wedemeyer**

#### **A Recovered Bone (2001: A Space Odyssey), 2015**

Dreidimensionale Zeichnung  
auf bedrucktem Quarzsand,  
anorganisches Bindemittel  
Knochen: 9 × 13 × 55 cm  
Ed. 1/3 + 3 AP

Zu Beginn des Films *Metropolis, Report from China* (24) streift die Kamera aus einem fahrenden Auto entlang der gigantischen Infrastrukturbauten und Wolkenkratzerfassaden in Shanghai. Die Tonspur gibt eine Aussage von Fritz Lang wieder, als er 1924 erstmals nach New York reiste und überwältigt war von der nie ruhenden Stadt, ihrer Grösse, aber auch den harten Lebensbedingungen, die dort vorherrschten. Diese Beobachtungen führten zur Produktion des Monumentalwerks *Metropolis* (1927). Ein in der Zukunft spielender Film, in dem die Arbeiterklasse unter der Erde die paradiesischen Bedingungen der Oberschicht erarbeitet.

80 Jahre nach der historischen Verfilmung begeben sich Schweizer und von Wedemeyer auf eine Recherchereise, um herauszufinden, ob eine Neuverfilmung von *Metropolis* beispielsweise in den Megacities Shanghai oder Peking möglich wäre. Sie sprechen mit Gastarbeitern, die im Schichtbetrieb, Tag und Nacht, ein neues Stadtbild bauen. Die Kulisse zeugt von der florierenden Wirtschaft und scheint wie eine Variation von Langs Film, die wahr geworden ist. In den individuellen Werken von Schweizer und von Wedemeyer ist der historische Bezug oftmals ein Mittel, um sich mit der Aktualität von Utopien und der eigenen Gegenwart auseinanderzusetzen.

„Unsere Idee bestand darin, für eine gewisse Zeit nach China zu gehen und an einem Remake des Films *Metropolis* (1929) von Fritz Lang zu arbeiten. Dieser Film hat sowohl die Filmgeschichte als auch die Architektur stark beeinflusst. Es war spannend für uns, Langs Film mit der Situation im China von heute zu konfrontieren. China als Phänomen. Das ist selbstverständlich ein realer Ort, aber gleichzeitig auch eine Fiktion, ein fiktiver Raum für uns. Wir fuhren nach Shanghai, um Schauplätze und Menschen ausfindig zu machen, die uns helfen konnten, das Drehbuch zu *Metropolis* an die aktuellen Verhältnisse in China anzupassen. Vor allem dachten wir, es sei eine gute Idee, das Remake in China zu drehen, weil die dortige Architektur so stark von westlichen Utopien beeinflusst ist, zu denen ja auch *Metropolis* gehört. Viele der Architekten, die wir ebenfalls trafen, versuchten, in China eine neue ‚utopische‘ Architektur zu errichten, Sachen, die sie etwa in Europa niemals bauen könnten. Zudem war *Metropolis* ein gross angelegter Film und konnte in den 1920er-Jahren auf ein enormes Budget zurückgreifen; die Kulissen für diesen Film waren äusserst kostspielig. In dieser Hinsicht könnte er als Metapher für das China von heute stehen. Dort scheint in den grossen Städten alles neu und riesig zu sein. Aber vieles unterliegt auch einer strengen Kontrolle. Dieses Kontrollsystem, das einst kommunistisch war und heute irgendetwas anderes ist, arbeitet sehr präzise. Der Name der kommunistischen Partei besteht fort, aber es gibt auch eine strikte Trennlinie zwischen der Arbeiterklasse und den ‚neuen Reichen‘. Wir sind auf zahlreiche Ähnlichkeiten zwischen der Situation in China und der fiktiven Geschichte von *Metropolis* gestossen, an deren Ende von einem ‚dritten Weg‘ die Rede ist, zwischen der Arbeiterklasse und dem Kapitalisten ... Wir versuchten also, ein bestimmtes Klischeebild zu verifizieren, das wir von China hatten, und es war ebendiese Realität, die wir widerlegen wollten. Vielleicht ist *Metropolis* nicht der richtige Film für eine Neuverfilmung in China, aber während unserer Reisen und Erkundungen kam uns in den Sinn, dass es vielleicht nicht notwendig ist, den Film zu realisieren, weil es dieselben Ideen und Bauwerke bereits in Wirklichkeit gibt, wenn auch in anderer Konstellation.“<sup>1</sup>

1 Joanna Mytkowska, *Looking for a fictional eye*, Auszug aus einem Interview mit Maya Schweizer und Clemens von Wedemeyer anlässlich der Ausstellung *Le nuage Magellan* im Centre Georges Pompidou, Paris, 2007. Aus dem Englischen von Richard Watts.





Fritz Lang, *Metropolis*, 1927 (Filmstill)



**Metropolis, Report from China, 2006** (Filmstill)

Bei *A Recovered Bone* (25) handelt es sich um eine Skulptur, die ein verlorenes Objekt aus der Filmgeschichte zurückbringt: Viele mögen sich noch an die wohl berühmteste Filmmontage erinnern: jene Szene am Anfang von *2001: Odyssee im Weltraum* (Stanley Kubrick, 1968), in der ein Affe einen Knochen in die Luft schleudert, um dann zu sehen, wie er als Raumschiff im All weiterfliegt. Der Film ist so geschnitten, dass es scheint, als würde der Knochen nicht wieder auf die Erde zurückfallen. Clemens von Wedemeyer rekonstruierte dessen Form mithilfe ausgefeilter Computerprogramme, die Bild für Bild den sich drehenden Knochen analysierten und dadurch seine Form wiedergaben. Dieses experimentelle Verfahren brachte unerwartete Ergebnisse: eine digitale Datei voller Fehlstellen, die durch einen 3D-Drucker materialisiert wurde, ein Gerät, mit dem man Sandformen „drucken“ kann. Mit seiner fragilen Oberfläche erinnert *A Recovered Bone* (20) sowohl an das erste Werkzeug des Menschen, so, wie es im Film zu sehen ist, aber auch an zukünftige Sciencefiction-Projekte.



Stanley Kubrick, *2001: Odyssee im Weltraum*, 1968 (Filmstill)

FF/CvW



**A Recovered Bone (2001: A Space Odyssey), 2015**

## Thomas Hirschhorn

\* 1957 in Bern,  
lebt und arbeitet in Paris

### 26

#### Lay-Out (B41), 1990–1993

Braune Textilie, Holz, Karton, Styropor,  
Klebeband, Druckerzeugnisse  
48 Elemente  
199 × 73 cm  
Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz

### 27

#### Lay-Out (B42), 1993

Weisse Textilie, Holz, Karton, Papier,  
Plastik, Klebeband, Druckerzeugnisse  
15 Elemente  
198 × 143 cm  
Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz

Nachhaltig inspiriert vom Russischen Konstruktivismus, Kurt Schwitters und John Heartfield entwickelte Thomas Hirschhorn ab 1989 eigene Collagen, mit denen er sich von seiner bisherigen Tätigkeit als Grafiker und Buchsetzer verabschiedet. Es ist ein Prozess, der mehrere Jahre dauert und im Laufe dessen er sich von der Idee befreit, dass Gestaltung einen Gebrauchszweck sowie von anderen Leuten vorgegebene Aufgaben erfüllen müsse. [...]

Seine frühesten Collagen, die er oftmals nicht zusammenklebte, sind zunächst einfache, manchmal mit Klebstreifen oder Metallfolie verzierte Karton- und Papierstücke, Plastikfolien und ausgeschnittene Abbildungen, die er auf Trägermaterialien oder direkt an der Wand, beziehungsweise auf dem Boden, zusammenfügt. Was auf den ersten Blick wie eine formalistische Recherche anmutet, welche zufällige Fundstücke und Schnipsel des Alltages arrangiert, wirkt auf den zweiten Blick wie das Ausloten der kommunikativen Möglichkeiten von zeichnerischen Grundformen, Logos, grafischen Zeichen und Druckmaterialien. [...]

Nennt Hirschhorn seine frühen Collagen noch neutral *Ohne Titel* oder *Travaux*, so greift er ab 1993 zum Begriff des ‚lay-out‘. [...] Die beiden frühen Arbeiten in der Sammlung des Kunstmuseum Liechtenstein *Lay-Out B41* (1990–1993) (**26**) und *Lay-Out B42* (1993) (**27**) wurden in seiner ersten Einzelausstellung in der Galerie Susanna Kulli, St. Gallen, gezeigt und neben Dutzenden weiteren *Lay-Outs* am Boden ausgelegt. Zusammen erinnern sie an regelmässig im Ausstellungsraum verteilte Teppiche oder Landkarten. Das „layouts“ selbst, das Herstellen von Auslegeordnungen, erscheint als primärer Versuch, Systematik in die Vielfalt zu bringen und Ordnungsmerkmale herauszuarbeiten. So schreibt Hirschhorn: „Der Künstler hat sich bemüht, alles auszubreiten, Verantwortung zu übernehmen und sich bewusst zu werden.“<sup>1</sup> Er bezeichnet sie zudem als ‚post-post-suprematistische Vision‘ und als Versuch, das A4-Format des grafischen Arbeitens zu überwinden sowie seine Arbeit im Prozess ihres Entstehens und nicht als Endprodukt zu präsentieren.<sup>2</sup> Daher verzichtet er auf das Fixieren der Einzelteile. Es ist eine mobile und prekäre Collage, da ihre Komposition jederzeit verändert werden kann.

*Lay-Out B41* integriert neben den Kartonstücken auch eine abgegriffene Holztür und Styroporstücke. Die 48 Einzelteile werden auf einem rechteckigen braunen Samtstoff arrangiert. Kurze rote und blaue Klebestreifen stechen auf den hellen, beigen und weissen Papierstücken hervor. Sie werden mit schwarzen Farbfeldern und schwarz-weissen Printerzeugnissen kontrastiert. Als lockeres Zitat eines suprematistischen Formenvokabulars wiederholen sie die klassischen Parameter der avantgardistischen Abstraktion: ihre heroische Reduktion zur Linearität, ihre farbliche Vereinfachung zu monochromen Flächen und ihre programmatische Instabilität – einerseits kompositorisch zwischen konzeptueller Disziplin und zufälliger Anordnung sowie andererseits als transdisziplinäres Oszillieren zwischen Zeichnung, Relief und Skulptur.<sup>3</sup>

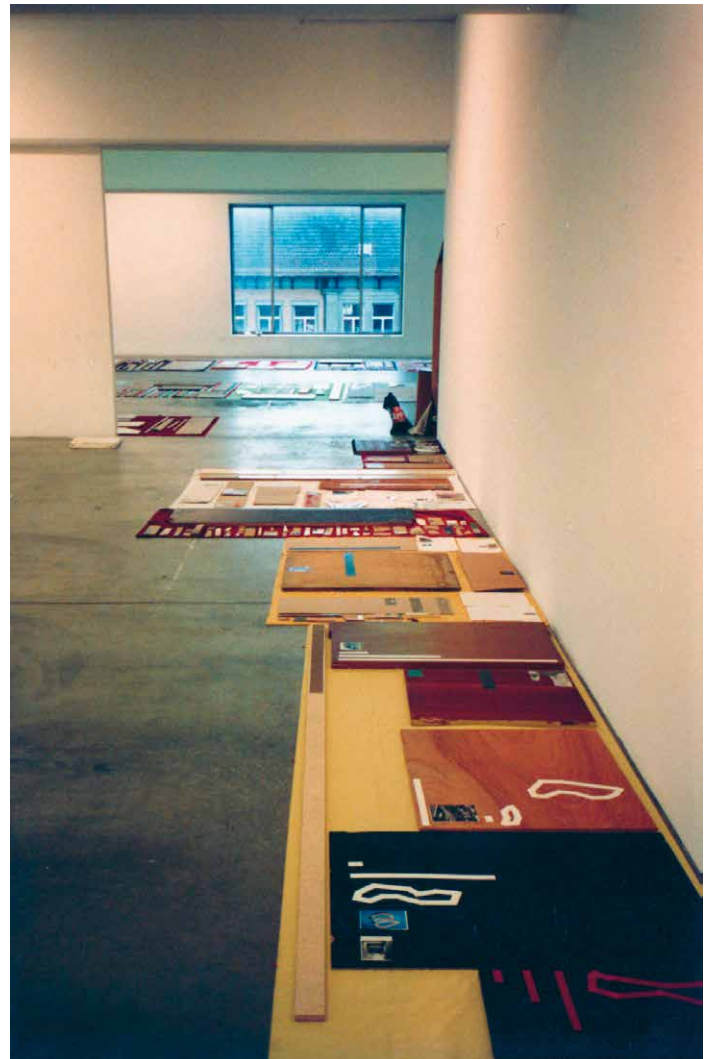
1 Thomas Hirschhorn, „Vendredi deux heures avant le vernissage de mon exposition ‚Rencontres dans un couloir‘ chez Hou et Evelyne“ (1993), in: Sally Bonn (Hg.), *Thomas Hirschhorn. Une volonté de faire*, Paris: Éditions Macula, 2015, S. 26.

2 „Alison M. Gingeras in conversation with Thomas Hirschhorn“, in: Benjamin H.D. Buchloh, *Alison M. Gingeras, Carlos Basualdo, Thomas Hirschhorn*, London: Phaidon, 2004, S. 13.

3 Benjamin H.D. Buchloh, „Thomas Hirschhorn. Lay Out Sculpture and Display Diagrams“, in: ders., *Gingeras, Basualdo 2004* (wie Anm. 2), S. 50.

Textauszug aus Kathleen Bühler, „Collagierte Welt“, in: *Thomas Hirschhorn. Aus der Sammlung*, Heft 04, Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz 2017, S. 3–4.

KB



Installationsansichten *Thomas Hirschhorn. Lay-Out*, Galerie Susanna Kulli, St. Gallen, 1993

## Mai-Thu Perret

\* 1976 in Genf,

lebt und arbeitet in Genf

**28**

### **Donna Come Me, 2008**

Schaufensterpuppe, Hocker, Perücke,  
Uniform, Pompons, Acrylfarbe auf  
Teppich, Holz, Acryl

Teppich 365,8 × 198,1 cm

Puppe 139 × 50 × 60 cm

Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz

**29**

### **An Evening of the Book, 2008**

3 Videos (Holes and Neon, The Book,  
Dance of the Commas), s/w, Ton  
53'

DVD herausgegeben von Mathieu

Copeland Editions

Courtesy die Künstlerin

Mai-Thu Perrets Werk entwickelte sich seit 1999 ausgehend von ihrer fiktiven Erzählung *The Crystal Frontier*. In der fragmenthaften Geschichte haben sich Frauen unter der Ägide der Aktivistin Beatrice Mandell zu einer Kommune in der Wüste von New Mexico zusammengefunden, um sich von einem modernen, kapitalistisch-urbanen System zu lösen und eigene Wertvorstellungen zu etablieren. Diese utopische Gemeinschaft, die nicht per se ohne Männer auskommen will, sondern sich nur zu Beginn gänzlich als rein weibliche Gesellschaft versteht, unterscheidet sich von einer westlichen Gesellschaft vor allem in der Definition von Arbeit. Es gibt keine spezifischen Berufsbilder, sondern alle betätigen sich in der Landwirtschaft, im Kunsthandwerk als auch als Kritikerinnen. Dieser literarische Rahmen ist die Quelle für Objekte, Videos, Installationen und Performances, die kaum für sich alleine, sondern als grosses Narrativ in Progress zu verstehen sind. Mit dem konzeptuellen Überbau und dem Einbezug von vergangenen politischen Utopien und künstlerischen Bewegungen befragt Perret Möglichkeiten für die Zukunft.

Die Schaufensterpuppe aus *Donna Come Me* (Frau wie ich) (**28**) kann als eine in Perrets Werk immer wieder auftauchende Protagonistin aus *The Crystal Frontier* betrachtet werden. In der Installation sind die sich überlagernden Berufsbilder in der Arbeitskleidung, dem bemalten Teppich und der denkenden Haltung der Figur angedeutet. Es scheint, als schaue diese Frau im farb-besprühten Overall kritisch auf das soeben vollendete und an Yves Kleins *Anthropomérien* oder an Rohrschachbilder erinnernde Motiv, im Wissen selbst Teil der Installation zu sein.

Eine beinahe identische Haltung im selben Overall nimmt die Künstlerin Fia Backström in der ersten Sequenz *Holes and Neon* im Video *An Evening of the Book* (**29**) ein. Nach längerer Zeit der Reflexion erhebt sie sich und schneidet drei Löcher in ein Textil. Danach hängt sie das Textil mitten im Raum auf. Für das Installieren der am Boden liegenden Neonröhren eilen ihr kostümierte Tänzerinnen zu Hilfe. Es entsteht ein Ausstellungsdispositiv, das an Neoninstallationen der 1960er-Jahre und an die Shaped-Canvas-Werke der 1980er-Jahre erinnert. Die zweite Sequenz *The Book* ist eine Choreografie um ein mehr als menschohohes Buch mit leeren Seiten. Dieselben kostümierten Tänzerinnen bewegen sich in der letzten Sequenz *Dance of the Commas* um übergrosse Komma-Objekte. Die Video-Arbeit Perrets reinszeniert in der mittleren Sequenz ein Theaterstück der Russin Warwara Stepanowa aus dem Jahre 1924, das die Auswirkungen der russischen Revolution auf die Literatur thematisiert.

Die Komma-Requisiten aus der dritten Video-Sequenz finden ihre installative Entsprechung auf zwei Regalebenen in *Untitled (Commas)* (**30**). Perret verwendet Objekte und Inszenierungen transitiv und schafft in ihrem pluralistischen System Ergänzungen und Wiederholungen. Die Grenzen zwischen Fiktion und Realität, zwischen Historie, Gegenwart und Zukunft heben sich auf.



Warwara Stepanowa, Szene aus dem  
Schauspiel *Abend des Buches*, fotografiert von  
Alexander Rodtschenko, 1924



30

**Untitled (Commas), 2007**

Acryl auf Karton, 8-teilig,

2 Wandregale

Kommas je 81 × 71 × 29 cm

Sideboards je × 300 × 40 cm

Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz

31

**2015, 2011**

Leuchtstoffröhren

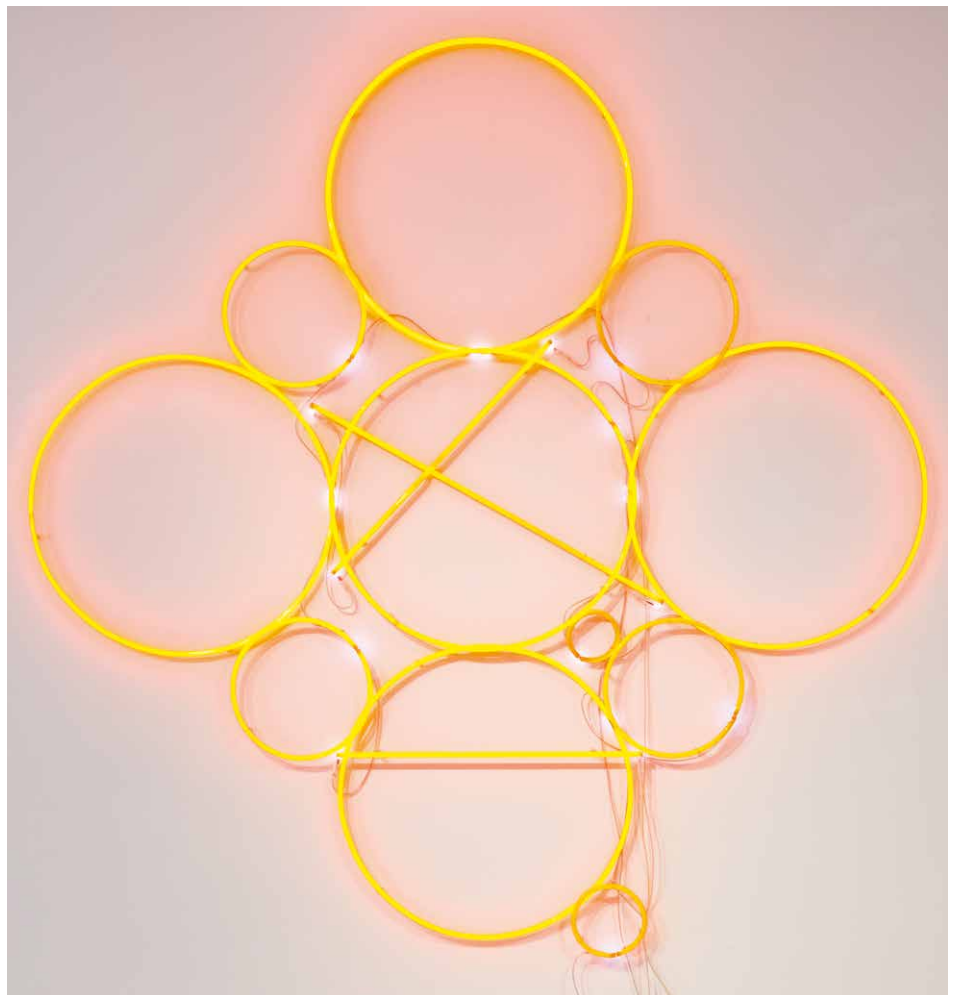
275 × 270 × 5,5 cm

Erworben mit Mitteln der Stiftung

Freunde des Kunstmuseum

Liechtenstein

Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz



**2015, 2011**

So auch in der Neonarbeit 2015 (**31**), die aus fünf grossen und fünf kleinen Neonkreisen besteht und durch die Künstlerin um vier Jahre vordatiert wurde. Die im spirituell konnotierten Orange gehaltene Arbeit steht in Bezug zum symbolreichen Werk von Hilma af Klint.



Hilma af Klint, *Die zehn Grössten, Nr. 3, Das Jünglingsalter, Gruppe IV*, 1907

Die schwedische Künstlerin, die bereits in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts, aus theosophischen und okkultischen Vorstellungen heraus, abstrakte Gemälde geschaffen hatte, fand erst sehr spät Beachtung. Die Vordatierung Perrets weist in die Zukunft und widerspricht allgemeinen Bestrebungen, eine Idee möglichst früh umgesetzt zu haben. Die Frage nach alltäglichen, aber auch spirituellen Riten und künstlerischen Methoden im Umgang mit der Materialisierung ihrer Sichtweise aktualisiert Perret nicht nur in diesem Werk.

Der Verweis auf Yves Klein und das Verhältnis von Körper und Geist, die psychodiagnostischen Methoden der Rohrschachtests, das Buch und dessen Stellenwert im digitalen Zeitalter und ihre medienübergreifenden Inszenierungen sprechen für eine Hybris aus Vermächtnis und Neuschöpfung. In dieser komplexen Realität sind wir gefordert, die grossen Fragen in der Kunst und Gesellschaft einer ständigen Neubeurteilung zu unterziehen.

FF

## Dmitry Gutov

\* 1960 in Moskau,

lebt und arbeitet in Moskau

### 32 (I–XXVIII)

#### Lifshitz Institute, 2012

28 Paneele mit Laserkopien von

Archivalien zu Michail Lifschitz

(1905–1983)

je 100 × 80 cm

Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz

#### I

Michail Lifschitz,  
Fotografien aus verschiedenen Jahren

#### II

Dokumente

#### III

In den 1930er-Jahren unter Lifschitz als  
Herausgeber veröffentlichte Bücher, mit  
Vorworten von Lifschitz:  
Johann Winckelmann, *Geschichte der Kunst  
des Altertums* (russische Übersetzung), 1933  
Johann Peter Eckerman, *Gespräche mit Goethe*  
(russische Übersetzung), 1934  
Giambattista Vico, *Die neue Wissenschaft*  
(russische Übersetzung), 1940

#### IV–V

Anmerkungen zu Hegel

#### VI–VII

Randnotizen zu Hegels Ästhetik

#### VIII

*Literarisches Erbe* (Nr. 2, 1932), Aufsatz  
von Lifschitz: *Das literarische Erbe Hegels*

#### IX

Montaigne, Auszüge und Kommentare,  
1930er-Jahre

#### X

Randnotizen zu Denis Diderots *Widerlegung  
des Helvetius*

#### XI

*Der Literaturkritiker* (die führende intellektuelle  
Zeitschrift in der Sowjetunion der 1930er-  
Jahre; Lifschitz nahm in der Redaktion eine  
herausragende Stellung ein)

#### XII

Lenin über Kultur und Kunst, von Lifschitz  
zusammengestellte Anthologie, 1938

#### XIII–XIV

Fremdsprachige Publikationen von Lifschitz'  
Werken

#### XV–XVI

Polemik zu Lifschitz' Aufsatz  
*Warum bin ich kein Modernist?*

#### XVII

Michail Lifschitz,  
*Krise des Hässlichen*, 1968

#### XVIII

Ordnerhüllen aus dem Lifschitz-Archiv:

1. Pro Domo
2. Teufel
3. Verweigerung
4. Materialien zur Moderne
5. Deformation
6. Das Konkrete (echt und gefälscht)
7. Realismus
8. Jungtürken
9. Vérité und vraisemblance, Illusion und  
Zynismus

#### IXX–XX

Publikationen von Lifschitz in sowjetischen und  
russischen Zeitungen und Zeitschriften

#### XXI

Bücher von Lifschitz in russischer Sprache

#### XXII

Das Lifschitz-Institut in der russischen Presse

#### XXIII–XXIV

Treffen des Lifschitz-Instituts

#### XXV

Bücher von Lifschitz,  
veröffentlicht vom Lifschitz-Institut:  
1. Varia (2010)  
2. Korrespondenz mit György Lukács,  
1931–1970 (2011)  
3. Briefe, 1959–1983 (2011)  
4. Montaigne, Auszüge und Kommentare,  
1930er-Jahre (2012)  
5. Über Hegel (2012)

#### XXVI

D. Gutov. Bilder mit Texten von Michail Lifschitz

#### XXVII

Dmitry Gutov und Stanley Mitchell,  
Publikationen in englischer Sprache über  
Lifschitz

#### XXVIII

Beginn des Aufsatzes von Annette Jubara,  
*Universalism in cultural history and the  
meaning of the Russian Revolution: on some  
aspects of cultural theory in the work of Mikhail  
Lifschitz*



Lifshitz Institute, 2012 (Detail)

In der Prager Zeitschrift *Estetika* erscheint 1964 auf tschechisch das programmatische Werk des damals wenig bekannten (und bis heute im englischen Sprachraum kaum beachteten) sowjetischen Philosophen Michail Lifschitz: *Warum bin ich kein Modernist?*<sup>1</sup>

Geschrieben voller Energie, Kompromisslosigkeit und Konsequenz, die typisch sind für avantgardistische Manifeste zu Beginn des 20. Jahrhunderts, unterzog dieser Text das gesamte modernistische Projekt einer schonungslosen Kritik. Zu jener Zeit, als Debatten in intellektuellen Zirkeln genügten, um totalitäre Regime zu entfachen samt deren Schwächen für eine lebensnahe Darstellung in der Kunst und der Abneigung gegenüber radikalen Innovationen, da kehrt Lifschitz das altbewährte Schema um.

In den redlichen Bestrebungen der Modernisten macht er die Entstehung gerade jener geistigen Atmosphäre aus, die in Europa am Vorabend der Hitlerschen Walpurgisnacht vorherrschte. Als *Evangelium der neuen Barbarei* bezeichnet Lifschitz bereits die ersten kubistischen Experimente, die das Bild – Spiegel der Aussenwelt – in einen Gegenstand transformierten, um dann kurzerhand an Stelle des Kunstwerks nur noch den Gegenstand zu positionieren. Mit diesem Bestreben, welches das Bewusstsein in eine nicht denkende Materie zurückdränge und in einer widersprüchlichen Ordnung zu Hegels *Phänomenologie des Geistes* ausspiele, erblickt er die Tragödie des zeitgenössischen Menschen, der an der Schwere seines Bewusstseins erlahme. Die sozialen Auswirkungen eines derartigen Experiments sind mehr als nur gefährlich.

Lifschitz scheut selbst vor kompromisslosen Formulierungen nicht zurück: „Der Modernismus ist verknüpft mit den traurigsten psychologischen Fakten unserer Zeit. Von ihm hängen ab: der Kult der Stärke, die Freude an Vernichtung, die Liebe zur Gewalt, die Sucht nach einem stumpfsinnigen Dahinleben, der Kadavergehorsam.“<sup>2</sup>



„Kurzum, diese Kunst der Masse, die von suggestiver Beeinflussung gesteuert wird, ist befähigt, hinter dem Cäsarenwagen herzurennen.“<sup>3</sup>

Nach welchen Gesetzen erwächst aus den inneren Tiefen der Kultur solche Barbarei?

Warum ist die kapitalistische Gesellschaft, die in ökonomischen Beziehungen am fortschrittlichsten ist, nicht fähig, an die Stelle vergangener künstlerischer Formen etwas Neues zu setzen, das ihnen adäquat wird in der ästhetischen Intensität und Bedeutsamkeit?

Von welcher Wesensart ist der schallende Lyrismus, den der Künstler in sanitär-technischen Erzeugnissen entdeckt hat?

In seinen Vorlesungen der 1930er-Jahre deutete Lifschitz die totale Absage der Dadaisten an alle vorherigen kulturellen Errungenschaften und das Finale im vollständigen Nichts als Grimassen einer alten, sterbenden Welt, die einem inneren Zerfall und Zerstörung ausgesetzt wurde. Aber der Autor, hinter dem unlängst eine soziale Revolution lag, verlor nicht die Hoffnung auf einen Ausweg zum Aufbau einer neuen, beispiellosen, menschlichen Gesellschaft; alle aktiven Teufel des Modernismus trugen nur symptomatischen Charakter. Sie zeigten die Notwendigkeit zur Ausartung der Kunst und zum Untergang der Form auf. Lifschitz traf hier genau auf den Zusammenfall dessen, was er *antiken Dadaismus* nannte, mit Äusserungen von Jesus Christus und den Aposteln („Selig sind die geistig Armen“) und auch mit dem Willen zum Primitiven und der Begierde zu schockieren. „Diogenes beschäftigte sich nur mit dem, was den damaligen Bourgeois provozierte.“<sup>4</sup>

Im Übrigen, der Verfasser des Textes *Warum bin ich kein Modernist?* bezeichnete sich in der Öffentlichkeit als radikalen Konservator, gewissermassen ein Obskurant, der das Lesepublikum nicht geringer als Diogenes zu provozieren vermochte.

Um seine Entscheidung zu verstehen, weshalb er sich derart gebärdete, muss man dem Leser fulminante Begebenheiten aus seiner Biografie erzählen, die selbst daherkommt wie ein echter intellektueller Thriller.

Dmitry Gutov

1 „Proč nejsem modernista?“, in: *Estetika*, Prag, Nr. 4, 1964, S. 331–337.

2 M. Lifšic, L. Rejngardt, *Krizis bezobrazija* (Krise des Hässlichen), Moskau: Iskusstvo, 1968, S. 187.

3 Ebd., S. 197.

4 M. Lifšic, *Lekcii po teorii iskusstva*, IFLI 1940 (Vorlesungen zu Theorie der Kunst, IFLI 1940), Moskau: Grundrisse, 2015, S. 152.

Aus dem Russischen von Gudrun Lehmann.

## **Charlotte Moth**

\* 1978 in Carshalton, UK,  
lebt und arbeitet in Paris

### **33**

**Behind every surface there is  
a mystery: a hand that might  
emerge, an image that might be  
kindled, or a structure that might  
reveal its image, #10, 2009–2016**

Fahrentuch Trevira CS, Paillettenstoff  
550 × 1300 cm  
Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz

### **34**

**Lurking Sculpture (Static  
Dieffenbachia), 2016**

3D-gedrucktes PMMA, Epoxidharz,  
Lackierung  
89 × 90 × 98 cm  
Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz

### **35**

**The Stones of Adrian Stokes,  
I–V, 2016**

Lithografie auf BFK Rives  
5 Blätter, je 93 × 65,5 cm  
Ed. 15 + 2  
Drucker: Idem, Paris  
Edition des Kunstmuseum  
Liechtenstein, Vaduz

### **Otto Freundlich**

\* 1878 in Stolp/Pommern,  
† 1943 in Lublin-Majdanek  
**Composition, 1933** (Guss 1970)  
Patinierter Bronze  
220 × 107 × 100 cm (mit Basis)  
Ed. 4/6  
Erworben mit Mitteln der Stiftung zur  
Errichtung eines Kunstmuseums  
Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz

### **Wilhelm Lehmbruck**

\* 1881 in Meiderich/Duisburg,  
† 1919 in Berlin  
**Kleiner weiblicher Torso (Hagener Torso),  
1910–1911**  
Patinierter Steinguss  
Objektmass: 69,5 × 25,5 × 23,2 cm  
Schenkung der Ars Rhenia Stiftung, Vaduz  
Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz

### **Hans Arp**

\* 1886 in Strassburg, † 1966 in Basel  
**Objet de rêve à l'anse, 1941**  
Marmor  
24,5 × 23 × 13,5 cm  
Ed. 2/2 der Auflage in weissem Marmor  
Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz

### **Hans Arp**

\* 1886 in Strassburg, † 1966 in Basel  
**Mirr, 1949–1950**  
Granit  
29,2 × 34 × 47 cm  
Schenkung Stiftung zur Errichtung eines  
Kunstmuseums  
Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz

### **Max Bill**

\* 1908 in Winterthur, † 1994 in Berlin  
**einheit aus kugel und endloser spirale,  
1978–1983**  
Granit  
55 × 55 × 40 cm  
Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz

### **Barbara Hepworth**

\* 1903 in Wakefield/Yorkshire,  
† 1975 in St Ives, UK  
**Shaft and Circle, 1973**  
Bronze, poliert  
114 × 30,5 cm (ohne Sockel)  
Sockel 8 × 47 × 30,5 cm  
Ed. 4/9 (nur 7 Exemplare gegossen)  
Erworben mit Mitteln der Lampadia Stiftung,  
Vaduz  
Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz



Barbara Hepworth, *Hollow with Three Forms*, 1971

Die Geschichte ist für Charlotte Moth ein immenses Reservoir. 1999 begann die Künstlerin eine Sammlung eigener Fotografien anzulegen: den *Travelogue* (Reisebericht). Er ist Quelle und Bezugspunkt vieler ihrer Werke. Kontinuierlich erweitert sie diesen auf Reisen zu Orten ihrer Recherche und entwickelt „Gedankenketten“ zwischen den Bewegungen, Orten und Zeiten. Dafür bedarf es weder eines Namen noch einer geografischen Verortung, vielmehr erzählt der *Travelogue* von Abwesenheit und vergegenwärtigt gleichzeitig Anwesenheit. Moths Werk folgt keiner linearen Ausdehnung, vielmehr wächst es gleich einer Netzstruktur in viele Richtungen.

Die Künstlerin erfasst Orte. Häufig sind es Architektur-Ikonen oder kunsthistorische Sujets, die Moth zum Gegenstand ihrer Erkundungen wählt. In Ibiza beispielsweise folgte sie den Spuren des Dadaisten Raoul Hausmann (*Noting Thoughts*, 2011). 2014 eingeladen ins Archiv der Tate Britain, wandte sich Moth der Bildhauerin Barbara Hepworth (1903–1975) zu. Aus dieser Archivrecherche leiten sich eine Anzahl vielgestaltiger Werke ab, so auch die hier gezeigten Lithografien *The Stones of Adrian Stokes* und die Skulptur *Lurking Sculpture (Static Dieffenbachia)* (34).

Moth reiste unter anderem nach St Ives in Cornwall, wo sie Zugang zum ehemaligen Atelier Palais de Danse von Hepworth erhielt. Dabei entdeckte sie bisher wenig beachtete Seiten in deren Werk. Hepworth nutze dieses Atelier im Wesentlichen dazu, die Präsentation ihrer Skulpturen im Raum und in verschiedenen Lichtsituationen auszuloten. Besonders faszinierend fand Moth, wie Hepworth ihre Skulpturen für Fotoaufnahmen durch verschiedene Hintergründe in Szene setzte. Moth greift diesen Moment der Inszenierung mit ihren Lithografien auf. Sie dienen in dem von ihr entworfenen Display als Hintergrund für Skulpturen aus der Sammlung des Kunstmuseum Liechtenstein von Hans Arp, Barbara Hepworth und Wilhelm Lehmbruck.

Die schwarz-weißen Lithografien *The Stones of Adrian Stokes I–V* (35) erinnern an Transformationsprozesse, von fest zu flüssig, von fließend zu gasförmig, oder umgekehrt. Der namensgebende englische Kunstkritiker Adrian Stokes (1902–1972) widmete sich in seinen Studien der 1920er- und 30er-Jahre historischen Steinen, besonders italienischer Kirchen und antiker Tempelbauten. Es sind die Eigenschaften der Lichtreflexion, der innewohnenden Zeit und der Transformation, die seine Beschäftigung auf sich zogen. Die Lithografien bergen einen Moment der Resonanz, sie nehmen auf und reflektieren ihre Gesprächspartner – die Skulpturen ihrer Vorgänger, gleich einem dialogischen Gespräch. „Es geht um den Augenblick, in dem Dinge in einem bestimmten Kontext ins Spiel gebracht werden.“<sup>1</sup> In Moths Werk ist alles in Beziehung, bedingt sich gegenseitig.

Ein weiterer wesentlicher Aspekt, der Moths Aufmerksamkeit bei Hepworth auf sich zog, ist das Verhältnis von Skulptur und Natur. Hepworth suchte für die Präsentation ihrer Aussenskulpturen Orte mit Pflanzen und platzierte darüber hinaus in Ausstellungen Topfpflanzen neben ihre skulpturalen Werke. Eine hellgelblich-grüne Dieffenbachia steht neben einem zartgrünen Sockel, die eine Skulptur



**The Stones of Adrian Stokes, IV, 2016**

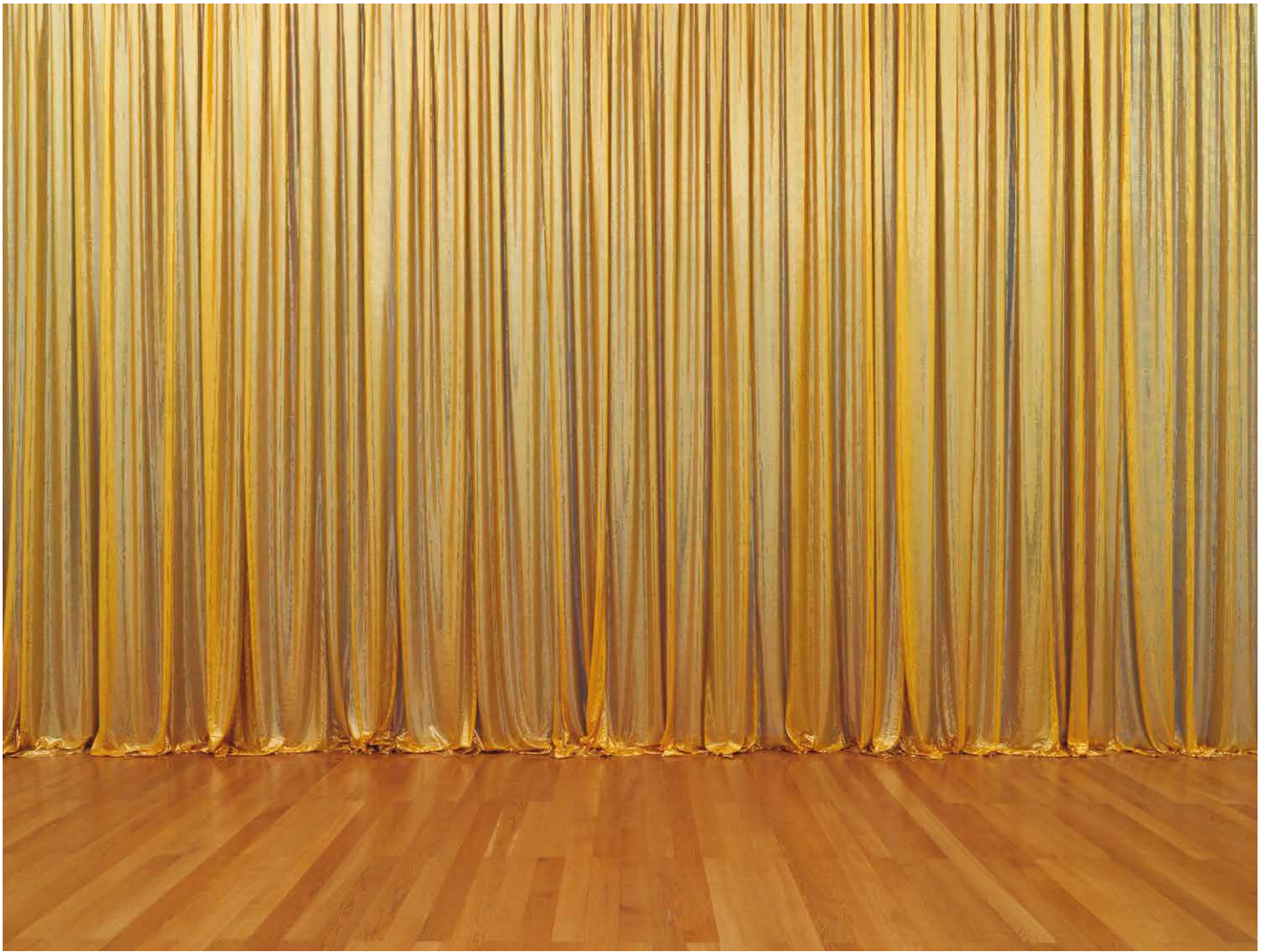
von Max Bill trägt. Diese Pflanzen-Skulptur ist aus Kunststoff im 3D-Druck entstanden. Speichert die analoge Fotografie das Lichtbild eines dreidimensionalen Objektes – Moth fotografiert ausschliesslich analog –, so extrahiert das Verfahren des 3D-Drucks ein Objekt aus einem Bild: *Lurking Sculpture* – eine schlummernde Skulptur.

*Behind every surface there is a mystery: a hand that might emerge, an image that might be kindled, or a structure that might reveal its image (33)*, so lautet der Titel des glitzernden, goldenen Vorhangs. Dieser poetische Titel ist einer Notiz von 1965 im Skizzenbuch von Alighiero Boetti (1940–1994) entnommen und referiert auf eine von ihm verworfene Arbeit. *Hinter jeder Oberfläche verbirgt sich ein Geheimnis: eine Hand, die in Erscheinung treten kann, ein Bild, das sich entzünden kann, oder eine Struktur, die ihr Bild zeigen kann.* Dies führt unmittelbar in das Wesen des Œuvres von Moth: Verbirgt sich doch in dieser Aussage ein Verweis darauf, dass in jedem Augenblick und hinter jeder Oberfläche, sich in Allem und besonders auch im Alltäglichen etwas entzünden kann: ein Moment des Entdeckens, der Überraschung, ein Moment der Inspiration. Hinter dem lichterfüllten goldenen Vorhang entfaltet sich in leuchtender Intensität das Himmelblau der anderen Seite und bietet der Skulptur von Otto Freundlich einen prachtvollen Hintergrund ebenso wie *The Stones of Adrian Stokes* den anderen Skulpturen des Displays. Der Vorhang erweist sich in Moths Werk als Sinnbild für Verhüllung und Enthüllung schlechthin. Das Echo tradierter Formen über die Kunstgeschichte hinweg kulminiert in ihm. Moth transferiert dieses Echo der Formen in die Gegenwart und in die Gegenwärtigkeit.

CMS



Ausstellungsansicht Barbara Hepworth. *Carvings and Drawings*, Toronto, 1956



**Behind every surface there is a mystery: a hand that might emerge, an image that might be kindled, or a structure that might reveal its image, #10, 2009–2016 (Detail)**



Max Bill, *einheit aus kugel und endloser spirale*, 1978–1983  
**Charlotte Moth, Lurking Sculpture (Static Dieffenbachia), 2016**



## Latifa Echakhch

\* 1974 in El Khnansa, Marokko,  
lebt und arbeitet in Fully, Schweiz

### 36

#### **Towers of Babel, 2010**

Holz (Mahagoni)

300 Elemente, je 1,5 × 2,5 × 7,5 cm

Dimensionen variabel

Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz

### 37

#### **Frames (olive, miel, beige, vert, brun, paille), 2012**

Bearbeitete Teppiche

6 Elemente, je 65 × 110 cm

Dimensionen variabel

Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz

### 38

#### **Derives 60, 2015**

Aus der 2009 begonnenen Serie

*Derives*

Acryl auf Leinwand

200 × 150 cm

Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz



Wohnhaus an der 65 Hovavei Tzion Street,  
Tel Aviv, gebaut von Philip Huett, 1935

*Towers of Babel* (2010) (36) von Latifa Echakhch ist ein Ensemble von fünf Türmen aus einer wiederum grösseren Gruppe von Arbeiten, die für eine Ausstellung in Tel Aviv entstand. Jeder Turm umfasst einen Satz Jenga-Spielsteine, somit jeweils 60 kleine Holzbauklötze von je 1,5 × 2,5 × 7,5 cm. Der Werktitel ist auch die Produktbezeichnung des Spiels. Eigentlich geht es in diesem Geschicklichkeitsspiel darum, möglichst hohe Türme zu bauen und wieder zu demontieren, ohne dass sie einstürzen. Die Installation *Towers of Babel* zeigt dagegen unterschiedliche im Voraus festgelegte Möglichkeiten des Scheiterns, da ihr Aufbau an der Erstpräsentation der Arbeit in der Dvir Gallery in Tel Aviv orientiert ist. Längst nicht alle Bausteine sind frei verfügbar, eine grössere Anzahl ist miteinander verklebt und bildet individuelle Bauelemente, deren Platz in der Installation festgelegt ist. Die Bauweise der Türme erscheint zwar modular, folgt aber einem festen Bauplan. Die Türme sind unterschiedlich hoch und bilden zusammen ein Werk, das an eine Ruinenlandschaft erinnert. Türme, so sagt man, ragen in den Himmel, doch hier sind es Miniaturen, Türme wie aus der Vogelperspektive dargestellt. Der Titel *Towers of Babel* evoziert ein in der europäischen Geistesgeschichte tradiertes und oft zitiertes Bild menschlicher Hybris, das Künstler aus unterschiedlichen Epochen aufgegriffen haben. Die Auslegeordnung der hölzernen Bauteile auf dem Boden des Ausstellungsraums dagegen erinnert an ein unaufgeräumtes Kinderzimmer. Gesetz und Spiel überlagern sich hier. Die Akteure sind abwesend. Die alttestamentliche Erzählung vom Turmbau zu Babel schildert, wie Gott die Fertigstellung des Turms verhindert, indem er die Sprache der Menschen verwirrt und damit die Kommunikation unter ihnen erschwert. Ohne gemeinsame Sprache, die Voraussetzung für Verständigung, war die Fertigstellung des Bauwerks nicht möglich. Der Hinweis auf die ursprüngliche Realisierung der Arbeit in Tel Aviv ist insofern von Bedeutung, als Echakhch mit dem Werk auch ein Gefühl zum Ausdruck bringen wollte, das sie mit dieser Stadt verbindet. Als sie Tel Aviv erstmals besuchte, prägten sich ihr die vielen Sprachen ein, die sie im öffentlichen Raum hörte, aber auch die modernistischen, sich schnell verändernden Strassenzüge in der Weissen Stadt, einem Stadtteil, der von Architekten geplant wurde, die in den 1930er-Jahren aus Deutschland emigriert waren und in Israel im Stil des Bauhauses arbeiten konnten. Das Spiel ist eine Metapher für die Moderne als unerfüllte Utopie.

Auch *Frames (olive, miel, beige, vert, brun, paille)* (37) ist wie *Towers of Babel* eine mehrteilige, zusammengesetzte Bodeninstallation. Sie umfasst sechs kleine Gebetsteppiche, die nur noch aus Bordüren und Fransen bestehen, weil die Künstlerin die geknüpften Fläche, sozusagen den heiligen Raum, in den sich der Betende üblicherweise hineinversenken würde, aus den Teppichen herausgeschnitten hat. Aus Flächen werden Konturen, deren Farbigkeit an jene von mediterranen Landschaften erinnert. Die sechs Bordüren liegen nicht einzeln im Raum, sondern bilden eine zusammenhängende lineare Anordnung mit einem leeren Zentrum.





**Derives 60, 2015**

2009 malte die Künstlerin die ersten Gemälde einer Serie mit dem Titel *Derives* (38). Die Pariser Situationisten um den französischen Autor, Filmemacher und Künstler Guy Debord (1931–1994) verstanden unter dem Begriff *dérive* das ziellose Umherschweifen im Stadtraum. Die Serie Echakhch entsteht fortlaufend in Etappen, als *work in progress* im Atelier. Mehrere Leinwände gleichen Formats werden jeweils aufgereiht, um als eine einzige Fläche von der Künstlerin bearbeitet zu werden. Die letzte Leinwand der Reihe bildet den Ausgangspunkt für die Fortführung des malerischen Prozesses zu einem späteren Zeitpunkt, wobei die Serie von rechts nach links weitergeführt wird. Das dialogische Prinzip der Arbeit wird als randabfallendes Liniennetz sichtbar, das alle Gemälde der Serie, deren Anzahl theoretisch unbegrenzt wäre, mit- und untereinander verbinden wird. Das geometrische, rein lineare Muster in schwarzer Farbe folgt einem klassischen islamischen Ornament, das in Architektur und Kunsthandwerk Anwendung findet, aber als solches bei Echakhch nie realisiert wird. Das geometrisch konstruierte Ornament basiert auf einem 16-strahligen Stern und kann durch Spiegelsymmetrie in alle Richtungen unendlich erweitert werden. Echakhch hält sich allerdings nicht an die Konstruktionsregeln, sondern arbeitet mit irregulären Formen. Die Linien entwickeln auf der Malfläche ein Eigenleben analog zur ziellosen Erkundung der Stadt im Situationismus. Die Abweichung von der angelegten Ordnung durch die Veränderung der Winkel ist Programm und strukturiert den bildnerischen Prozess. Anstelle des überlieferten Ornaments, das von Leinwand zu Leinwand kopiert werden könnte, entstehen verwandte, aber dennoch individuelle Muster, die sich nie wiederholen. Jedes Gemälde ist künstlerisch ein autonomes Werk und zugleich in seiner jeweiligen Form das Fragment einer in sich kohärenten, vierteiligen Arbeit. Da die Gemälde auf verschiedene Standorte verstreut sind, ist das Netz, das sie als Serie darstellen und bilden, zerrissen. Die im Ornament überlieferte kulturelle Ordnung wird im bildnerischen Prozess aufgehoben und mit jedem weiteren Gemälde transformiert, ohne sich je wieder zu einer neuen Ordnung zu verfestigen.



**Towers of Babel, 2010 (Detail)**

Es ist kein Zufall, dass sich Echakhch vor allem auf raum- und architekturbezogene künstlerische Werke von Künstlern westlicher Industrienationen bezieht, denn mit ihrer Neuinterpretation von Haltungen, Methoden und Werkvorschlägen aus der Moderne untersucht sie, wie Raum, Kultur und Macht nach der wirtschaftlichen Globalisierung der vergangenen Jahrzehnte zusammenhängen könnten. Das Werk greift weit in unterschiedliche Richtungen aus, thematisiert Fragen der kulturellen Identität, untersucht Authentizität, befragt Autorschaft und ist voller Aneignungen, Anleihen und Anspielungen, durch die sich die Arbeit in Zeit und Raum präzise lokalisieren lässt.

RK

## David Maljković

\* 1973 in Rijeka, Kroatien,  
lebt und arbeitet in Zagreb

### 39

#### Scene for New Heritage I, 2004

Video, Farbe, Ton

4' 33''

Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz

### 40

#### Afterform, 2014

Tintenstrahldruck auf Archivpapier

Zweimal 225 × 150 cm

Edition 1 + 1 AP

Artphilein Foundation / Kunstmuseum

Liechtenstein, Vaduz

*Scene for New Heritage I* (39) ist das erste Kapitel einer dreiteiligen Video-Arbeit des multimedial arbeitenden Künstlers David Maljković. Das Video zeigt die Reise dreier Männer im Jahre 2045 zu einer Gedenkstätte des Zweiten Weltkriegs im heutigen Landesinneren von Kroatien. Die Sicht aus der Zukunft auf unsere Gegenwart und auf die politischen und gesellschaftlichen Vermächtnisse der Vergangenheit stellen unsere langfristigen Handlungs- und Vorstellungsmöglichkeiten ins Zentrum des Plots. Eine Zusammenführung von unterschiedlichen Zeitebenen und die dadurch geschaffene Differenz zur Realität findet sich auch in den Collagen *Afterform* (40). Aufnahmen von verschiedenen eigenen Werken Maljković' mit divergierender Datierung überlagern sich zu einer Kartierung seiner künstlerischen Praxis.

„Alles begann vor einem Jahr, als ich in meinem Atelier an der Video-Installation *Again for Tomorrow* arbeitete. Dort nahmen die statischen futuristischen Reisen ihren Ausgang, und dort wurden Fragen gestellt, die sich mit der blossen Existenz der Vision ebenso beschäftigten wie mit der Möglichkeit, eine Illusion davon zu erschaffen. Einige Zeit später startete die Reise ein weiteres Mal, führte diesmal jedoch zurück, in die Vergangenheit.

## Ja, Zeit spielt für uns keine Rolle.

Protagonist aus *Scene for New Heritage I*



Denkmal Petrova Gora, Entwurf von Vojin Bakić, 1982

Ich kam an den verlassenen Ort, der zur Zeit des kommunistischen Regimes ein Gedenkpark für die Opfer des Zweiten Weltkrieges, genauer gesagt für das zentrale Feldlazarett der Partisanen, gewesen war. Der Schöpfer des Denkmals, Vojin Bakić, hatte gemeinsam mit seinem Sohn Zoran und dem Architekten Berislav Šerbetić zehn Jahre daran gearbeitet, von 1970 bis 1981. Ich weiss noch, dass es einer der Plätze war, die wir obligatorisch in der Grundschule besuchen mussten. Interessanterweise wurde vor langer Zeit, im Mai 1097, der letzte kroatische König Petar Svačić an eben dieser Stelle getötet, die dann nach ihm benannt wurde.

Kehren wir in den Zeitraum zwischen September 1991 und August 1995 zurück, als der Gedenkpark zum besetzten Teil der Republik Kroatien gehörte und vollständig verwüstet wurde. Heute existiert er als Artefakt, als Bauwerk ohne Funktion, sieht man von einem Verstärker für das kroatische Fernsehen und einer Sendeanlage von T-Mobile ab. Ich habe keine Ahnung, was mich an diesen Ort gebracht hat. Wahrscheinlich hat das Unbewusste einmal mehr meine Schritte gelenkt. Ich weiss nur, dass ich lange vor dem Monument stand und es betrachtete. Plötzlich gelang es mir, einen schmalen Spalt zu finden, durch den ich all den historischen Fakten entfliehen konnte, und die Reise begann. Ich kehrte in die Zukunft zurück, ich befand mich im Jahr 2045, es war der 25. Mai. Ich folgte einer Gruppe von Menschen, die sich auf die Suche nach ihrem Erbe machten, alles schien ohne Zwang abzulaufen; die Geschichte wurde zur Fiktion, die Zeit erzeugte eine kollektive Amnesie.

Die Leute erreichten Petrova Gora, einen alten, ihnen unbekannten Ort, voller historischer Fakten, die sie nicht sehen konnten; sie waren ratlos angesichts seiner Monumentalität. Sie versuchten ihn zu identifizieren. Interessanterweise benutzten sie Ganga, das ist ein traditioneller Gesang im Stil einer simplen Polyfonie. Er besteht zumeist aus einem zehnsilbigen gereimten Vers, der die gute oder schlechte Stimmung ausdrückt, die von einer Person oder Situation verursacht wird. Sie brauchten lange, um herauszufinden, worum es sich bei dem vergessenen Ort handelte, und ihre Unwissenheit machte sie nervös. Es sah so aus, als würde die Frage des Erbes ungelöst bleiben, als wäre dieser Augenblick ihr Erbe.

#### Neue Möglichkeiten

Nachdem ich einer Gruppe von Menschen gefolgt war, kehrte ich in mein Atelier zurück, aber die Erfahrung, die wir teilten, veränderte sich stark. Nach dem 25.05.2045 war einfach alles anders. Ich dachte, die Reise sei beendet und die Fahrt nach Petrova Gora würde ein Leichtes sein. Es scheint, als hätte der Gedenkpark soeben ein Parallelleben begonnen, als würde sich das Denkmal nicht mehr um die historischen Fakten kümmern. Das Monument ist unversehens zu Leben erwacht und hat begonnen, nach neuen Möglichkeiten zu suchen. Einmal mehr war ich damit konfrontiert, mich für einige Zeit in meinem Atelier einzuschliessen und Skizzen/Collagen anzufertigen, um das Verlangen des Denkmals nach einem neuen Leben zu erfüllen.“<sup>1</sup>

1 Erstmals publiziert auf Englisch in:

David Maljković. *Almost Here*, Köln: DuMont, 2007, 27 ff.

## Pamela Rosenkranz

\* 1979 in Altdorf, Schweiz,  
lebt und arbeitet in Zürich

41

### Im Widerstand gegen die Gegenwart, 2008

Vier Paravents, Plexiglas, Nylon, Holz,  
Stoff, gespritztes Stahlblech, Magnete,  
Stecknadeln, Staub, Stativ, Perücke  
240 × 240 × 200 cm

42

### Death of Yves Klein, 2011

Video, Farbe, Ton

5' 20''

Courtesy die Künstlerin und KARMA  
International, Zürich



Man Ray und Marcel Duchamp,  
*Élevage de poussière*, 1920



*Le Dimanche 27 Novembre 1960: Le journal  
d'un seul jour*, 1960

Das frühe Werk von Pamela Rosenkranz besteht aus Installationen, Dia-Projektionen und Wandarbeiten und umfasst geistige sowie physische Aspekte. Es geht um das Verhältnis von Innen und Aussen, Materiellem und Immateriellem, Farbe und Körperlichkeit, Alltäglichem und Kunstgeschichte. Ein wiederkehrendes Objekt sind Schuhe des japanischen Sportartikelherstellers ASICS. Die markengebende Abkürzung steht für „Anima sana in corpore sano“, was für *Eine gesunde Seele in einem gesunden Körper* steht. Marketing-strategische Namen wie diese oder das propagierte Image eines Produkts, mit welchem sich die Konsumenten bewusst oder unbewusst identifizieren, fließen häufig in die Arbeiten von Rosenkranz ein. Die Slogans und Produktattribute basieren teilweise auf kulturellen, religiösen oder philosophischen Grundsätzen und werden durch Verkürzung und Umdeutung entleert. Die Mechanismen der Werbeindustrie sowie generell die komplexen sicht- und unsichtbaren Einwirkungen auf das menschliche Handeln sind Gegenstand aktueller Auseinandersetzungen von Rosenkranz.

Die Installation *Im Widerstand gegen die Gegenwart* (41) weist sowohl Elemente früherer Arbeiten auf, in denen die Auseinandersetzung mit dem Entstehungsprozess eines Kunstwerks anklingt, als auch komplex aufgefächerte Systeme aus aktuellen Präsentationen. Die vier rechtwinklig angeordneten Raumteiler sind seitlich jeweils um eine Paneelbreite geöffnet und formen einen gesonderten Raum, der dennoch durchlässig ist. Die auch als Spanische Wand oder Paravent bekannten Raumteiler gelangten aus China und Japan nach Europa und dienten als Sichtschutz beim Umkleiden. Der Schutzfaktor scheint in dieser Installation eher einer Idee oder einem bestimmten Zeitpunkt zu gelten, ohne sich jedoch von der Aussenwelt abzugrenzen. Die wolkenartig auf dem elektromagnetischen Stahlblech verteilten Stecknadeln auf der Innenseite der Raumteiler sind mit einer feinen Staubschicht aus dem Studio von Rosenkranz überdeckt. Die Staubschicht verweist auf die Zeit, die zwischen dem letzten Arbeitsschritt und der Gegenwart liegt. Man Ray hatte einen solchen Zustand beim *Grossen Glas* von Marcel Duchamp fotografisch festgehalten. Duchamp entschied sich nach beinahe zehnjähriger Arbeit, im Werk einige Entscheidungen offen zu lassen. Der Topos der mythologischen Begriffe Kairos (günstiger Zeitpunkt einer Entscheidung) und Chronos (Ablauf der Zeit) offenbart sich in der Installation von Rosenkranz in der Platzierung der Perücke. Diese ist auf einem feingliedrigen Stativ unmittelbar vor dem Stecknadelgebilde einer Trennwand ausgerichtet. Diese Nähe impliziert nicht nur eine betrachtende, sondern auch eine beeinflussende Haltung. Die magnetische Stärke eines metallenen Trägers verändert sich durch Wärme. Dadurch können sich auch die Positionen der darauf angebrachten Objekte verschieben und eine neue Formation bilden. Versteht man die Perücke als Stellvertreterin der Künstlerin, birgt deren Anwesenheit das Potenzial der Umgestaltung. Die Installation wirkt als halb privater Ort, an dem ursprüngliche Entscheidungen durch die Hand der Künstlerin oder durch äussere Einflüsse weiterhin verändert werden können. Entscheidungsprozesse nicht als statisch, sondern als revidier- und formbar zu betrachten, unterstützt die fortdauernde Gültigkeit einer Aussage. Mit der Zeit ändern sich Bedingungen und möglicherweise Sichtweisen. Sich den Veränderungen anpassen zu können, erfolgt im Widerstand gegen die Gegenwart und widersetzt sich dem Vergänglichen.

FF



Im Widerstand gegen die Gegenwart, 2008 (Detail)

**Kunst zu machen heisst, zu versuchen, den Augenblick aus-zudehnen, um einen Einfall auf das gegenwärtige Material zu spreizen und ihn durch die Geschichte zu retten.**

Pamela Rosenkranz

Pamela Rosenkranz hat sich intensiv mit Person und Werk des französischen Künstlers Yves Klein (1928–1962) befasst, der ein von ihm verwendetes blaues Pigment unter eigenem Namen patentieren liess, und dessen medial entgrenztes Werk einen immateriellen Raum evoziert. Am 27. November 1960 hatte Klein in Paris sein *Theater der Leere* präsentiert: ein Stück ohne Bühne, Schauspieler, Szenerie, Text und Zuschauer. Unter dem Titel *La revolution bleue continue* liess er aus diesem Anlass eine Zeitung drucken, in der er Ideen für performative Handlungen oder theatralische Aufführungen erläuterte: Im Zentrum steht die Idee der Aufhebung des Gegensatzes von Anwesenheit und Abwesenheit. In dieser Zeitung findet sich auch das heute berühmte Bild, das Klein beim Sprung in die Leere zeigt. Es sollte die Eroberung des Raumes, die Überwindung von Materialität und Schwerkraft durch den Künstler zum Ausdruck bringen. Die auf einem Flachbildschirm präsentierte Arbeit *Death of Yves Klein* (2011) (42) von Rosenkranz ist vor dem Hintergrund der kurzen Lebensspanne des Künstlers zu sehen: Zunächst kaum wahrnehmbar, ist eine digitale weibliche Stimme zu hören, die emotionslos und monoton aufzählt, was alles zu unterlassen sei, um Gesundheit und körperliche Unversehrtheit nicht zu gefährden. Es sind Warnhinweise, wie sie auch, aber längst nicht mehr nur, auf Beipackzetteln von Medikamenten zu finden sind. Auf dem Bildschirm, der wie ein Gemälde ausgestellt wird, erscheint eine monochrom blaue Fläche. Rosenkranz bringt die Farbe Blau in ihrer Arbeit nicht wie Klein schwärmerisch mit einem immateriellen Raum, sondern mit dem Tod in Verbindung. *Death of Yves Klein* ist als sachliches Echo auf Kleins *Theater der Leere* konzipiert.

RK



#### Redaktion

Fabian Flückiger, Friedemann Malsch,  
Christiane Meyer-Stoll

#### Texte

Kathleen Bühler (KB), Fabian Flückiger (FF),  
Mario García-Torres, Dmitry Gutov,  
Roman Kurzmeyer (RK), Christina Lehnert (CL),  
David Maljković, Friedemann Malsch (FM),  
Christiane Meyer-Stoll (CMS),  
Kristin Schmidt (KS), Clemens von  
Wedemeyer (CvW)

#### Lektorat

Gila Strobel

#### Grafische Gestaltung

Sylvia Fröhlich

#### Umschlagabbildung

Latifa Echakhch, *Derives 60*, 2015 (Detail)

#### Druck

Gutenberg AG, Schaan

© 2018

Kunstmuseum Liechtenstein, Künstler und  
Autoren





Kunstmuseum Liechtenstein  
mit Hilti Art Foundation  
Städtle 32, P.O. Box 370  
FL – 9490 Vaduz  
Tel +423 235 03 00  
Fax +423 235 03 29  
[mail@kunstmuseum.li](mailto:mail@kunstmuseum.li)  
[kunstmuseum.li](http://kunstmuseum.li)  
[hiltiartfoundation.li](http://hiltiartfoundation.li)