

# Daimler Art Collection

## ***Conceptual & Applied III: Surfaces and Pattern***

Contemporary Art from the Daimler Art Collection with Design and Architecture

4. April – 2. November 2014

Daimler Contemporary

Potsdamer Platz Berlin

Curator: Renate Wiehager. Co-Curator: Luca Trevisani

Renate Wiehager

Vorwort

***Die Ausstellung zeigt Dialoge zeitgenössischer Künstler/innen mit Design und Architektur des 20. Jahrhunderts. Die Daimler Art Collection hat in den vergangenen zehn Jahren einen Schwerpunkt entwickelt im Bereich konstruktiver, konzeptueller und minimalistischer Tendenzen von den 1920er Jahren bis heute. Ein besonderes Interesse galt in diesem Kontext Künstlern/innen, die im Grenzbereich freier und angewandter Disziplinen gearbeitet haben. »Minimalism and Applied I« (2007) stellte bildende Künstler/innen vor, die im Übergang zu Architektur, Produkt- und Graphikdesign arbeiten. Demgegenüber fokussierte Teil II der Reihe (2010) auf einen Dialog herausragender früher Vertreter aus Architektur und Möbeldesign mit internationaler Gegenwartskunst. Der Schwerpunkt des dritten Teils liegt bei zeitgenössischen künstlerischen Konzepten im Grenzbereich Kunst/Design mit einem Fokus auf Oberflächen, Materialien und Muster.***

John M Armleder (CH), Lina Bo Bardi (I), Natalie Czech (D), Benni Efrat (IL), Egon Eiermann (D), Haris Epaminonda (CY), Susan Hefuna (EG), Iman Issa (EG), Alicja Kwade (PL), Sol LeWitt (USA), Angelo Mangiarotti (I), Mathieu Matégot (HU), George Nelson (USA), Henrik Olesen (DK), Helga Philipp (A), Tula Plumi (GR), Gio Ponti (I), Bojan Sarcevic (SRB), Oskar Schmidt (D), Carmelo Tedeschi (I), Luca Trevisani (I), Georg Winter (D), Tapio Wirkkala (FIN)

D

A C

## **Übersetzung, Enthierarchisierung, Transcodierung**

Übersetzung, Enthierarchisierung, Transcodierung, Transgression / das Flüssige, Variable, Diverse / die Wanderung von Formen durch variierende Kontexte / Zirkulation von Ideen und Konzepten – das sind Schlüsselbegriffe in der Diskussion nicht nur der zeitgenössischen Kunst, sondern auch im Horizont neuer Entwicklungen in Architektur, Design, Literatur, Theater. Damit verbunden sind ein neues Verständnis von Materialität und Prozess, ebenso aber auch die entschiedene Enthierarchisierung von Kunst, Produktdesign, Handwerk. Diese Einebnung der Hierarchien als zentrales Moment der aktuellen Kunst betrifft weiter das mögliche Durchdeklinieren einer Thematik durch unterschiedliche künstlerische Medien, die Spiegelung individueller Findungen in den Themen parallel arbeitender Künstler/innen und in den Werken von Vorläufern aus diversen Disziplinen. Luca Trevisani, der Co-Curator unserer Ausstellung, vertreten mit einer neuen raumgreifende Installation im zentralen Raum des Daimler Contemporary, hat diesen Sachverhalt nüchtern so formuliert: »Ich glaube an Vervielfältigung ohne Hierarchien. Welcher Zusammenhang besteht zwischen einem von deinen Objekten und einem Foto, das du davon machst? Ist es ein Echo, eine Kopie, ein Doppelgänger, ein Spiegel oder alle diese Varianten? ... Ich habe die schlechte Angewohnheit, Elemente und Geschichten durcheinanderzumischen. Der permanente Dialog zwischen meinen Werken und denen anderer Künstler, zwischen Kreation und Dokumentation, zwischen der zweiten und dritten Dimension lässt sich einfach nicht stoppen. Das ist ein Wachstumsprozess, der etwas Organisches hat.«

Weitere aktuelle Phänomene der internationalen zeitgenössischen Kunst sind mit den Begriffen der »Transcodierung« und der »Übersetzung« zu umschreiben. Das heißt, dass viele Künstler/innen heute Sachverhalte und Sinnzusammenhänge aus ihren gegebenen – kulturell, national, politisch bestimmten – Codierungen herauslösen, Themen reproduzieren, an neue Parameter anpassen und auf diese Weise Inhalte und Intentionen ihrer Arbeit gleichsam zwischen verschiedenen Sprachen und Kontexten »zirkulieren« lassen. Das ist einerseits ein kritischer wie selbstkritischer Akt, das Verfahren bringt andererseits aber das Zugeständnis zum Ausdruck, dass die Methode der »Übersetzung« das künstlerische Werk nicht als konstant, sondern als ergebnisoffenen Prozess mit einem möglichen undefinierbaren »Rest« akzeptiert. Auf die Frage, ob für seine künstlerische Ästhetik die Prozesse von Scannen, Reproduktion, Zirkulation von Bildern und Ideen zentral seien, antwortet Trevisani: »Es ist im Prinzip egal, *was* man sagen will, entscheidend ist, *wie* man es sagt. Die Idee, dass Dinge zusammenkommen, sich verbinden, wachsen und zu einer Einheit finden, hat mich immer interessiert. Ich habe viel darüber nachgedacht und oft darüber gesprochen.

**D**

**A C**

Aber auf das *Wie* kommt es an. Daher ist es mir wichtig, dass die Konzepte, an denen mir am meisten liegt, vervielfältigt werden. Ich glaube, ihr Gesamtwert ist dann größer als ihr Einzelwert. Ich bekam das immer besser in den Griff und irgendwann explodierte es richtig in meinen Händen. Schritt für Schritt habe ich die Angst davor verloren.«

Nicolas Bourriaud hat für die Konzepte von ›Vervielfältigen‹ und ›Gesamtwert‹ den Begriff der ›Altermodernität‹ eingeführt, der unmittelbar mit den ästhetischen Praktiken der ›Übersetzung‹ und ›Synchronisation‹ verbunden ist: »Die Modernität des 21. Jahrhunderts, hervorgegangen aus weltweiten und dezentralisierten Verhandlungen, aus vielen Diskussionen zwischen Akteuren aus unterschiedlichen Kulturen, aus der Konfrontation heterogener Diskurse, kann nur *polyglott* sein: die *Altermoderne* kündigt sich als eine übersetzende Modernität an – im Gegensatz zu der modernen Erzählung des 20. Jahrhunderts, dessen ›Fortschrittsdenken‹ die abstrakte Sprache des kolonialen Westens sprach. Und diese Suche nach einem produktiven Einvernehmen zwischen singulären Diskursen, dieses ständige Bemühen um Koordination, die ausdauernde Erarbeitung von Gefügen, die es disparaten Elementen ermöglicht, gemeinsam zu funktionieren, ist gleichzeitig ihr Motor und ihr Inhalt. Diese Operation, die jeden Künstler und jeden Autor in einen Übersetzer seiner selbst umwandelt, beinhaltet, dass man akzeptiert, dass kein Wort das Siegel irgendeiner ›Echtheit‹ trägt: wir treten ein ins Zeitalter der universalen Untertitelung, des allgemeinen *dubbing*, das heißt der allgemeinen Synchronisation. Ein Zeitalter, das die von den Texten und Bildern gewebten Zusammenhänge, den von den Künstlern inmitten einer multikulturellen Landschaft erfundenen Weg und die zwischen den Formen des Ausdrucks und der Kommunikation geschaffenen Übergänge aufwertet.«

Inwiefern ist der Begriff der ›Übersetzung‹ als zentrale Kategorie unserer Ausstellung erfahrbar? Für viele der beteiligten Vertreter aus Kunst, Architektur, Design gilt, dass ihre Themen und Methoden während des Arbeitsprozesses graduelle Modifikationen und Translationen erleben: die Methode selbst wird zu einer transitorischen Phase, welche ihren ersten Ausdruck in einer skulpturalen Form finden mag, um in nächsten Schritten, auf dem Wege der Fotografie, Kopie, Versprachlichung, materiellen Destruktion etc. einen Prozess der Umdeutung zu erfahren. Dies zeigt sich in organisch geformten Möbelobjekten (Philipp, Bo Bardi), mäandernden Textbildern (Czech), abstrakt-ornamentalen Raumstrukturen (Trevisani), am Körper tragbaren, modischen Accessoires (Tedeschi) oder mit temporär und performativ einzusetzenden Aggressionsobjekten (Winter). Der Transfer von Ideen, Materialien, Geschichten zwischen divergierenden ›Ordnungen‹ und ›Codes‹ provoziert immer auch Momente der Dekonstruktion oder des ›Chaos‹ bezogen auf benennbare und fassbare Sinnhorizonte: »Ordnung und Chaos« - an dem Aufeinanderprallen

**D**

**A C**

beider arbeitet Luca Trevisani immer wieder, so ganz konkret, indem er den Sinngehalt zitierter Texte durch Übersetzung zu unterwandern und anzureichern sucht, ein Verfahren, das auch für das Werk von Natalie Czech zentral ist: »Ich wollte Auszüge aus Büchern verwenden, die ursprünglich auf Englisch erschienen. Anstatt das Originalzitat zu suchen, ließ ich die italienische Version ins Englische zurückübersetzen. Das war eine dieser Zustandsveränderungen.«

Ein selbstironischer, zu immer neuen Wandlungen fähiger »Meister« – und geistiger Anstifter vieler Ideen und Konzepte der aktuellen Kunst – von künstlerischen Verfahrensweisen wie »Relektüre«, »Transfer« und »Transport« von Ismen/Techniken/Stilen durch divergierende Kontexte ist John M Armleder. Eine in dieser Hinsicht zentrale Werkgruppe sind die *Furniture Sculptures* (FS), aus welcher zwei signifikante Beispiele in unserer Ausstellung präsent sind. Armleder »re-ediert« seit den frühen 1970er Jahren die programmatische Verflechtung von Kunst und Design im russischen Konstruktivismus, verbunden mit der Weiterführung dieser Ideen am Bauhaus und in den Skulpturenensembles der frühen amerikanischen Minimalisten. Der idealistische Impetus wird jedoch durch triviale Möbel oder auf dem Sperrmüll gefundene Ausstattungsobjekte unterwandert, die das gesamte Spektrum von »High and Low« einsetzen: Autoscheinwerfer und Flechthocker von Egon Eiermann, Kristalllüster, Heizstrahler, Neon und Diskokugeln. Armleders Werk spielt mit der »Bedeutungsfülle« der Kunstgeschichte, die aber, je länger wir sie betrachten, umschlägt in den Eindruck kläglicher dekorativer »Leere«. Die Polarisierung zwischen Geist und Materie, zwischen Ideal und Müll gilt nicht mehr. Das ist Gewinn und Verlust zugleich: Verlust an Orientierung, Gewinn an Entscheidungsfreiheit.

### ***Nivellierung, Transgression***

Wenn weiter oben der Begriff der »Enthierarchisierung« ins Spiel gebracht wurde, kann diesem der – positiv gedeutete – Begriff der »Nivellierung« an die Seite gestellt werden, verstanden als konzeptuelles und reflektiertes Einebnen bestehender Wertungen, als Wertschätzung und Öffnung neuer Horizonte der Ideen- und Formfindung. Noch einmal Luca Trevisani, Gesprächspartner im Vorfeld dieser Ausstellung, wobei sein Statement als repräsentativ für viele der beteiligten Künstler/innen gelten kann: »Man muss die Dinge auf ein niedrigeres Niveau bringen ... um die Rezeption zu verbessern. ... Das verlangt Respekt gegenüber der Tradition, Leichtigkeit, Bescheidenheit und Toleranz für Fehler. In meiner Auseinandersetzung mit der Geschichte gehe ich respektvoll vor und reihe mich hinter denen ein, die vor mir kamen. Wenn ich auf etwas treffe, das mir unbekannt ist, schraube ich den Ton herunter, aber nicht, um es zu entweihen, denn das würde bedeuten, dass ich es vom Sockel stoße wie die Statue eines Diktators. Man bringt es auf ein niedrigeres Niveau, um es für alle erreichbar zu machen, um

**D**

**A C**

gewisse Verehrungsrituale zu enthüllen. Alles auf dieselbe Ebene zu stellen und zu sagen, dass alles gleichwertig sei, nimmt meiner Ansicht nach den Dingen nicht ihre ›Kraft‹. Sie werden nur für alle erreichbar. ... Ich möchte auf unbewusste Gesten aufmerksam machen, ohne vorgefasste Erklärungsmuster, ohne Vorurteil, ohne Ideologie. Mich stört es, wenn etwas mit allen Mitteln durchgedrückt werden soll. Es passiert, Punkt. Die, die es wahrnehmen, müssen sich ihre eigene Meinung bilden. Ich möchte nur, dass sie es wahrnehmen. Das ist meine Aufgabe.«

›The Architecture of Transgression‹ lautet der Titel einer neuen Publikation von Rachel Sara, in welcher auch das architektonische Lebenswerk der in unserer Ausstellung vertretenen Lina Bo Bardi vorgestellt wird. ›Transgression‹ wird hier diskutiert als Unterwandern bzw. Überschreiten gegebener Normen, als radikale Neuinterpretation des sozialen und politischen Selbstverständnisses architektonischer Praxis: »Die Transgression eröffnet neue praktische Möglichkeiten. Sie zeigt, welche positive Auswirkungen die Arbeit an der Peripherie auf die Mainstream-Architektur haben kann. Der Architekturberuf kann durch transgressive Praktiken völlig neu definiert und situiert werden. Dazu zählen: Subversion der Idee des Fortschritts, Infragestellung von Funktionen und Mechanismen der Produktion, Engagement für politischen Aktivismus, Anbahnung urbaner Interventionen, Einsatz für informelle, unvollendete Projekte, Destabilisierung von Lebensräumen, Überschreitung von Geschmacksgrenzen. In diesem erweiterten und verstreuten Aktionsfeld verschiebt sich der Schwerpunkt der architektonischen Tätigkeit vom Objekt auf den Prozess, vom Dienst auf die Spekulation und vom Formellen auf das Informelle. Der resultierende kritische und politische Impuls bringt aktiv Veränderungsprozesse in Gang.«

Damit ist der in den zeitgenössischen ästhetischen und kulturellen Diskussionen vielfältig präsente Begriff der ›Transgression‹ knapp und treffend umschrieben – es ist eine Übernahme aus den Naturwissenschaften, womit (geographisch) das Vordringen des Meeres über große Landflächen bzw. (biologisch) das Auftreten neuer, dominanter Genotypen bezeichnet wird. Für die zitierte ›Übersetzung‹ des Begriffes im Kontext der Architektur wie bei Sara – Engagement, urbane Intervention, erweitertes Aktionsfeld etc. – sind, bezogen auf unsere Ausstellung, in historischer Perspektive das Lebenswerk von Lina Bo Bardi und Egon Eiermann herausragende Beispiele, im zeitgenössischen Feld der Kunst die prozessorientierten skulpturalen ›workshops‹ von Carmelo Tedeschi und Georg Winter.

**D**

**A C**

Lina Bo Bardi 1914 in Rom geborene Architektin, Bühnenbildnerin, Redakteurin, Illustratorin, Möbeldesignerin, Museumplanerin und Kuratorin von Ausstellungen für Kunst, Kunsthandwerk und deren vielfältige Überschneidungen, wird derzeit als eine der führenden visionären Praktikerinnen einer gelebten Einheit von Kunst, Kultur und Gesellschaft im 20. Jahrhundert wieder entdeckt. Lina Bo Bardi übersiedelte 1946 nach São Paulo, ihr gelang es, die Wurzeln der brasilianischen Kultur in die Sprache der Moderne zu übersetzen – die Hierarchien zwischen Kunst und Handwerk überwindend, die Disziplinen überschreitend, immer ausgerichtet auf das visionäre Ziel, den Menschen ihrer Zeit ihre individuellen Potentiale aufzuzeigen und damit neue Räume von Erfahrung, Erkenntnis und gesellschaftlicher Verantwortung zu eröffnen.

Das visionäre Potential im Werk des Architekten und Möbeldesigners Egon Eiermann mag man vor allem in seinen transparenten, auf Materialgerechtigkeit und urbane / naturhafte Integration hin konzipierten Bauten der 1950er bis 1970er Jahre sehen, ebenso aber in seinen praktikablen, organisch gestalten und auf Serienproduktion hin ausgelegten Möbelentwürfen. Eiermann gelang das Unvermutete: die reduktive Ästhetik stringenter Minimalisierung mit dem belebenden Moment von Gestalthaftigkeit und Ornament zu verbinden, dabei stets ausgerichtet an einem klaren gesellschaftlichen Auftrag: »Das kleinste Haus des Arbeiters, das größte Gebäude sehe ich mit gleicher Sorgfalt bearbeitet, geleitet von der hohen Verantwortung, der Sicherung der Lebensrechte für jeden einzelnen. Das ist aber die höchste Offenbarung demokratischer Denkungsart. (...) Dem Heutigen zu dienen und dem Menschen von heute zu dienen, wer das überhaupt schafft für die Zeit, in der er lebt, hat so etwas unerhört Großes getan, dass er überhaupt nicht dazu kommt, an die Geschichte dieser Dinge zu denken in der Zukunft.«

»Für Carmelo Tedeschi Objekte, die sich im künstlerischen Prozess zu Skulpturen, aber auch zu tragbaren Armbändern entwickeln können, bestimmen Kontext und Publikum den Diskurs über die Deutung der Arbeiten, welchen Nutzen sie erfahren und wie sie rezipiert werden. Dabei behaupten alle seine Werke eine Art von Bühnenpräsenz, die möglicherweise auch von seinem professionellen Ursprung aus dem Bereich des Kostümbilds und des Theaters herrührt. Früh zwischen den medialen Sphären und fachlichen Gebieten navigierend, präsentiert er seine Arbeiten in unterschiedlichen Zusammenhängen, lässt sie als Fashion oder High Art auftreten. (...) Der spirituelle Einfluss für die künstlerische Arbeit von Carmelo Tedeschi ist wesentlich mit seinem Wohnort und Tätigkeitsfeld – neben Berlin – in Fez, Marokko, verbunden, wo der Künstler mit jungen Kunsthandwerkern ganzjährig Workshops betreibt. Gerade das Spannungsfeld zwischen jahrhundertlang tradiertem Handwerk und zeitgenössischem Design konstituiert seine Vision der Verbindung zweier, üblicherweise getrennter Welten und verschiedener

**D**

**A C**

Produktionsmethoden, als fruchtbare Synergie, jenseits divergierender Extreme wie Nostalgie und bedingungslosem technologischen Fortschrittsglauben. Bei Tedeschi »Wanderung« nicht nur zwischen wechselnden »Zielgruppen«, sondern auch unterschiedlichen kommerziellen Märkten, transpassiert bzw. transzendiert er gesellschaftspolitische Grenzen, die sich in der Ästhetik und Wirkung seiner Objekte niederschlagen.« (J.M.)

Der Einstieg in die Denk- und Arbeitsweise von Georg Winter erfolgt über *Ukiyo Camera Systems (UCS)*, jenes Label, das Winter selbst 1992 als »Dachorganisation« seiner komplex verzweigten künstlerischen Arbeit gegründet hat. »Ukiyo Camera Systems. Entwicklungsbüro fürameratechnik und Neue Medien. Office for development of camera technology and new media«, wie die exakte Bezeichnung lautet, hat seinen Sitz in Stuttgart und Budapest und differenziert sich wiederum in verschiedene »Tochtergesellschaften« aus (UCS moving pictures; Telemotorik, Telegrooming; Forschungsstelle Emergenz und Bildorganisation etc.). Ein Entwicklungsbüro wie UCS orientiert sich, subversiv agierend, an einem »Arbeitsfeld, das zunächst mit phänomenologischen Ansätzen versucht, eingespielte Betriebs- und Produktionsstrukturen zu unterwandern und sich dann einen anderen Technikbegriff anzumaßen« (G.W.). Georg Winter übersetzt den aus dem Japanischen (Buddhistischen) stammenden Begriff »Ukiyo« mit dem Satz: Die Achtsamkeit für den Augenblick überwindet die Traurigkeit vor dem Verrinnen der Zeit. *Ukiyo Camera Systems* hat in den 1990er Jahren eine breite Palette von Instrumenten entwickelt – verschiedene Typen von Fotokameras sowie Instrumente zur Video-, Film- und TV-Technik –, die in der Anwendung den konventionellen Medienbegriff auf grundlegende Fragen der Orientierung – räumlich und geistig verstanden – hin erweitern. Zentrum des Werkes von Georg Winter ist ein grundlegend neu bearbeitetes Verständnis der Kategorien von Produktion, Kommunikation, Interaktion und Rezeption im künstlerischen Feld. Der Weg, den der Künstler geht, ist der von einer spezifischen Problematik –ameratechnik, ontologische Fragestellungen, Kultivierungs- und Politisierungsprozesse etc. – zu daraus abgeleiteten Forschungsinhalten, aus diesen wiederum werden die jeweils adäquaten Betriebsformen und weiter die Vermittlungs- und Übertragungswege in den öffentlichen/gesellschaftlichen Raum entwickelt. Damit parallel gehen – für jedes Projekt neu – Fragen der Depotenzierung und der Verdichtung plastischer Handlungen und Prozesse im Sinne der Rückführung von Erfahrung auf existentielle, erkenntnisbezogene wie körperbedingte Grundlagen: Wie lässt sich der ursprüngliche Sinn von Begriffen, die wir meist unbewusst handhaben, wieder freilegen? Welche Handlungen schließen sich selbstverständlich an die solchermaßen kenntlich werdende »wahre« Bedeutung und den Ursprung der Wörter in ihren Grundbedeutungen an? Welche Instrumente kann ich anbieten, um die Verbindung von Wort und

**D**

**A C**

Ding, von Begriff und Gegenstand wieder handhabbar und also körperlich und haptisch begreifbar werden zu lassen?

### ***Wandernde Formen***

Waben, Raster, Kettenelemente, Netze und Chiffren / Kugeln, Kreise, Halbschalen, Möbiusbänder, Spiralen / stilisierte Symbole und abstrakte Raumzeichen – diese diverse Vielfalt einer Formenwelt, die sich aus Kultur, Natur, abstrakter Geometrie und Architektur speist, bezeichnet in etwa das in unserer Ausstellung begegnende, weit gespannte formale Inventar.

Eine frühe ikonische konzeptuelle Arbeit, welche Statik und Veränderbarkeit abstrakter Strukturen in Beziehung setzt, ist Sol LeWitts 16teilige Graphikmappe *Lines of One Inch in Four Directions and All Combinations*, 1971 [Linien von einem Zoll in vier Richtungen und allen Kombinationen]. Die klar gegebene Regelmäßigkeit des zeichnerischen Prozesses geht hier eine genuine Verbindung ein mit der rhythmischen Offenheit des visuellen Ergebnisses. Dem antworten, mit anderem Akzent, die von Kinetik und Op Art inspirierten Graphiken und Lichtobjekte der österreichischen konkreten Künstlerin Helga Philipp. Die Künstlerin vermittelt der seriellen Abfolge gleich großer Kreise durch Grau-Weiß-Abstufungen bzw. durch wechselnde Lichtintensitäten eine räumliche Dimension, die mit der Bewegung des Betrachters eine zusätzliche perzeptive Qualität und Vieldeutigkeit erfährt.

*L'architettura è un cristallo* war der Untertitel einer 1945 erschienenen Publikation des italienischen Architekten und Designers Gio Ponti: Diamant- und Kristallformen waren jedoch nicht nur Thema seiner architekturhistorisch breit angelegten Studie, sondern auch geometrische Leitmotive seiner Bauten (Pirelli Turm, Mailand) wie seiner Interieurentwürfe (etwa für das Wohnzimmer der *Diamantina Villa* in Caracas, 1957). Inspiriert von der abstrakten Ornamentik der venezuelanischen Kultur hatte Gio Ponti Wandpaneele mit einem kühlen, blau-weißen Diamantmuster entworfen, die dem von ihm entworfenen Ensemble von Raum und Mobiliar eine bildhafte Dimension geben. In unserer Ausstellung *Conceptual & Applied III* haben wir ein Wandobjekt sowie eine Skulptur der jungen griechischen Künstlerin Tula Plumi auf bzw. vor der Wand mit Entwürfen von Gio Ponti platziert – so antworten ihre von den Primärfarben der abstrakten Avantgarden und von den Materialstudien am Bauhaus des frühen 20. Jahrhunderts inspirierten Bild/Skulpturen auf Vorläufer, die auch für das Werk von Gio Ponti eine wichtige Basis waren.

**D**

**A C**



»Im Rahmen der Ausstellung der Daimler Art Collection in Brescia 2013 war Luca Trevisani eingeladen, eine Auftragsarbeit im Museo di Santa Giulia für den Bereich des Domus D'ell Ortaglia zu konzipieren. Hier faszinierten den Künstler die auf das 1. bis 4. Jahrhundert n.Chr. datierten Bodenmosaiken der römischen Stadthäuser. Der Ansatz seiner Arbeit daraus entstanden Arbeit (*Die Befindlichkeit des Landes*, 2013, 5-teilig, UV-Direktdruck auf Spiegelfolie, je ca. 152 x 270 cm) machte den historischen Ort physisch wie gedanklich neu erfahrbar. Die Ornamente basieren formal auf den abstrakten Mustern der Mosaiken des Domus Ortaglia, die der italienische Künstler als Holzmodelle in Originalgröße nachgebaut hatte. Diese Maquetten konfrontierte Trevisani mit lebenden Schlangen, Pythons und Boas, deren Musterungen sich an die Originalfarbgebung der Böden anlehnen. Trevisani nutzt die Schlangen sowohl symbolisch als auch instrumentell, in dem sich die Tiere die Formen Stück für Stück gleichsam »erobern«. Ihre Geschmeidigkeit steht im Gegensatz zu den spitzwinkligen Formen der Holzgitter, die sie be- und erleben. »Snakes know that feeling an object surface is learning it, but understanding it in their depth means inventing it.« [Schlangen wissen, dass eine Oberfläche zu fühlen bedeutet, sie zu erlernen, aber sie zu begreifen bedeutet, sie zu erfinden.] (L.T.). Über den Titel, der auf ein Lied der deutschen Musikgruppe »Einstürzende Neubauten« verweist, erschließt sich auch die politische Dimension in Trevisani's Arbeit: Es ist eine Kritik am Zeitgeist und dem aktuellen Umgang mit dem kulturellen Erbe des Landes.«

### **Angewandte Sprache**

Mit den oben eingeführten Aspekten von »Übersetzung« und der »Zirkulation von Formen und Ideen« sind einige weitere Medien und Metaphern zeitgenössischer Kunst gegeben: Sprache, Mobilität von Themen und Inhalten, Überwindung fixer Klassifizierungen und Kategorisierungen. Im Rahmen unserer Ausstellung »Conceptual & Applied III« ist Sprache als Material vielfältig präsent: als Reproduktion literarisch-poetischer Texte (Czech), als bildhafte Titel/Textfindung (Issa), als editorische Praxis oder kritisch-theoretischer Text (Bo Bardi, Ponti), als abstrakte Zeichensprache (Trevisani, Efrat, Hefuna). Nicolas Bourriaud hat für die Repräsentanten »transportabler Praktiken« in der Kunst den Begriff des »Semionauten« geprägt: den Künstler/innen heute ginge es nicht darum, »heterogene Elemente in ihren Werken anzuhäufen, sondern signifikante Verbindungen im unendlichen Text der Weltkultur herzustellen. Kurz, Reiserouten in der Zeichenlandschaft zu schaffen, indem sie den Status von *Semionauten* annehmen, Erfinder von Wegstrecken innerhalb der kulturellen Landschaften, Nomaden, die Zeichen sammeln. (...) Was ich *Altermodernität* nenne, bezeichnet also einen Konstruktionsplan, der neue interkulturelle Weichenstellungen ermöglichen würde, die Konstruktion eines

**D**

**A C**

Verhandlungsraumes über den postmodernen Multikulturalismus hinaus, der sich mehr an den Ursprung von Diskursen und Formen hält, als an ihre Dynamik. An die Stelle nach der Frage nach der Herkunft gilt es, die Frage der Destination zu stellen. »Wohin?« Das ist die moderne Frage schlechthin.«

»Im Medium der Fotografie untersucht Natalie Czech die vielschichtige Wechselwirkung von Bild und Text und erschließt neue Bedeutungsebenen auf der Suche nach dem darin enthaltenen poetischen Potenzial. Ausgangspunkte ihrer poetischen Konzeptfotografien bilden gefundenes Material aus alten Zeitungen, Zeitschriften und Bildbänden, aber auch Werke der Poesie und Lyrik, in deren Textfluss Czech verborgene Poesien freilegt. Schon in ihrer 2010 begonnenen, fortlaufenden Fotoreihe *Hidden Poems* [Verborgene Gedichte] arbeitet Czech mit illustrierten Seiten aus Magazinen und Büchern, in deren Textpassagen sie einzelne Buchstaben oder Wörter durch Unterstreichung oder farbige Markierung hervorhebt und so die bis dahin verborgene Existenz eines Gedichts aufspürt. Ihre Interventionen dienen Czech als Vorlage für ihre Fotografien. Zusammenhängend gelesen bilden die über den Ausgangstext gezielt verstreuten Markierungen einen eigenständigen Text, der nun neben der bereits vorhandenen Textvorlage lesbar wird, mit ihr interagiert und mehrsinnige Lektüren zulässt. Jenseits der festgelegten Leserichtungen werden verborgene Möglichkeiten der Sprache mit bildnerischen Mitteln sichtbar und Wörter in Bewegung gesetzt, nur ist ihr Sinn nicht mehr linear nachvollziehbar. Statt nur einer Richtung entwickeln Sinnbezüge ein Eigenleben, nach vielen Seiten.« (F.H.)

»Iman Issas Serie *Material*, 2010-11, ist eine Aktualisierung dieser konzeptionellen Ansätze im 21. Jahrhundert. Gegen ideologisch versteinerte Monumente stellt die gebürtige Ägypterin klare Formen ohne fest umschriebene Bedeutung. Auf ein minimalistisches Formenvokabular zurückgreifend, arbeitet sie an Vorschlägen und Alternativen für öffentliche Denkmäler. Jedes Werk, das Issa als ein Display beschreibt, kombiniert eine Sammlung von Objekten mit einem Vinyl-Text auf einer angrenzenden Wand und bezieht sich auf ein bestehendes Monument aus ihrer Heimatstadt Kairo. Die sehr langen, instruktiven Titel sind integraler Bestandteil jedes Displays und spielen in der Beschreibung auf ihre ursprünglichen Referenten an, ohne jedoch Details oder die Lage des Denkmals offenzulegen.« (F.H.)

**D**

**A C**

## ***Synchronisationen geometrischer und organischer Abstraktion***

Als Auftragsarbeit für die Ausstellung der Daimler Art Collection im Museum Santa Giulia Brescia 2013 hatte Luca Trevisani, worauf weiter oben schon eingegangen wurde, fünf hängende Fahnen drucken lassen, welche die charakteristischen abstrakten Ornamente der römischen Mosaikböden des Domus Ortaglia (2. Jh. v.Chr.) in bronze- bzw. silberfarbene Pattern auf semitransparenter Spiegelfolie übersetzt zeigten. Das zweidimensionale, ornamentale Gitterwerk hat Trevisani um die Rundungen unterschiedlich großer Schlangenkörper ergänzt, welche die antiken Motive nicht nur in die Gegenwart einer zeitgenössischen künstlerischen Interpretation transportieren, sondern auch die aus Naturformen abgeleiteten Abstraktionen wiederum neu mit Emblemen einer organischen Natur »synchronisieren« (Bourriaud) und versöhnen.

Für die Ausstellung »Conceptual & Applied III: Surfaces and Pattern« haben wir Luca Trevisani wiederum um eine raumbezogene Auftragsarbeit gebeten. Sein Entwurf basiert auf einem ornamentalen, abstrakt-organisch anmutenden Raster aus Einzelementen, die, mit verschiedenen farbigen Randseiten, über Boden und Wände des Ausstellungsraumes mäandern. Inspiriert ist die netzartige Struktur von den offenen Rastern maritimer Netze, in welchen Muscheln im Meer gezüchtet bzw. mit welchen sie getragen werden können. Man mag sich, Trevisanis räumlich-urbane Interpretation vor Augen, an die minimalen Strukturen eines japanischen Zen-Gartens erinnern, den man nur mit den Augen betritt, der also zu Imagination und Meditation einlädt. Zugleich ist die Arbeit so konzipiert, dass die Elemente aus dem steinähnlichen Material Corian betreten werden können, wodurch der Betrachter, über die labilen Stege balancierend, eher zu einem aktiven Tänzer als zu einem passiven Benutzer wird. Indem die Struktur die rechten Winkel zwischen Boden und Wand überspielt, erinnert die Struktur auch eine abstrakte Choreographie, an ein terrassiertes Gelände oder an ein Feld aus übergroßen, abstrahierten Reiskörnern.

»Die Empirie bringt mich zu meinem Spiel mit den Dingen«, hat Luca Trevisani 2009 in einem Gespräch mit Künstlerfreunden formuliert, und weiter: »Im Interesse meiner eigenen persönlichen Entwicklung habe ich mich nie auf die Sphäre der Bilder und der Kunst beschränkt. Ich glaube, dass alles verwendbar ist, und vielleicht gibt es überhaupt nichts Ungeeignetes, denn es kommt doch immer darauf an, in welchem Licht man es betrachtet. ... Ich beginne mit Dingen, die mir wichtig sind, die ich bewusst auswähle und die spezifische Eigenschaften haben, die mir meine fixe Vorstellung als objektiv präsentiert. (...) Man darf nie die Offenheit für Fehler, Zweifel, Veränderungen und für andere Menschen und Dinge verlieren. In dieser Zeit ist es

**D**

**A C**

besonders wichtig, uns ständig daran zu erinnern, dass andere es womöglich besser wissen als wir und dass wir auf das hören, was um uns geschieht. Das zeugt von Bescheidenheit, aber man könnte auch sagen, es ist eine Form des richtigen Atmens (...) Mir ist unlängst klar geworden, dass echte Forschung für mich endlose Forschung bedeutet, ein Labor, das keine Resultate herausgibt. Dafür muss man, glaube ich, um keine Zeit zu verschwenden, spezifische Regeln und Vorschriften formulieren. Ein solides Betriebssystem.«

Das Bild des ›Labors‹ setzt auch Nicolas Bourriaud an zentraler Stelle seines Buches ›Radikant‹ ein, dort, wo er einen Pflanzentrieb dieses Namens beschreibt, etwa der Erdbeerpflanze, deren Sekundärwurzeln sich je nach dem Boden entwickeln, der sie aufnimmt. »Die zeitgenössische Kunst liefert einem in ständiger Neuverwurzelung begriffenen Individuum neue Modelle, da sie ein Labor von Identitäten bildet: so bringen die heutigen Künstler weniger die Tradition zum Ausdruck, aus der sie hervorgegangen sind, als die Wegstrecke, die sie zwischen dieser und den diversen Kontexten, die sie durchqueren, zurücklegen, indem sie einen Akt der Übersetzung vollziehen. Dort, wo die Moderne durch Subtraktion vorging, um die Hauptwurzel auszugraben, geht der zeitgenössische Künstler durch Selektion, Hinzufügung und schließlich Multiplikationen vor: er oder sie sucht keinen Idealzustand des Ich, der Kunst oder der Gesellschaft, sondern organisiert die Zeichen, um eine Identität mit einer anderen zu multiplizieren.«

Ein Trevisani vergleichbares Moment der Synchronisation geometrischer und organischer Abstraktion findet sich in den Zeichnungen von Susan Hefuna und in den Fotocollagen von Bojan Sarcevic.

»Susan Hefuna arbeitet in ihren Zeichnungen, Performances, Videos und fotografischen Arbeiten mit Gegensätzen und Übergängen, mit Reihungen, Schichtungen und Durchbrechungen. Dabei reflektiert die ägyptisch-deutsche Künstlerin kulturelle Konventionen und beschäftigt sich mit Geschichts- und Identitätskonstruktionen. Ihre für die Daimler Art Collection erworbenen Tuschezeichnungen basieren auf Punkten, Rastern und Liniensystemen auf zwei Schichten von Transparentpapier, welche netzartige, abstrakt-geometrische Strukturen entstehen lassen, die auch als subjektive Architektorentwürfe, als Teile städtischer Kartografien, Designentwürfe oder biologische Organismen verstanden werden können. Ausgehend von ihrer Beschäftigung mit naturwissenschaftlichen Strukturen, wie etwa Molekülen, DNA oder Modulen, entdeckte Hefuna deren Verwandtschaft mit den Mashrabiya, jenen in Ägypten noch allgegenwärtigen, aus Holz gedrehten, ornamental-abstrakten und winddurchlässigen Fenstergittern.« (F.H.)

**D**

**A C**

Verschiedene Ausgaben des seit 1910 in Deutschland erscheinenden Architekturmagazins ›BAUMEISTER‹ aus dem Jahr 1954 lieferten die Vorlagen für Bojan Sarcevic's schwarzweiße Offsetdrucke, in die er abstrakt pittoreske Ornamente appliziert hat. Die kristallinen Strukturen oder mäandernden Bänder verleihen der Nüchternheit mancher Eingangshallen, Wohnräume, Treppenhäuser und Klassenzimmer eine attraktive, zweite visuelle Schicht, welche die Bilder, gleich einem falsch zusammengesetzten Puzzle, in fraktale Einzelheiten aufzulösen beginnt. Die im damals avancierten Geist der Zeit eingerichteten Wohn- und Lebensräume, die im Zustand der Unversehrtheit gerade abgeschlossener Fertigstellung aufgenommen sein dürften, zeigen sich in Sarcevic's insgesamt 76 Collagen umfassender Werkreihe 1954, 2004, kunstvoll zerstört. Der klare Blick auf die Geschichte weicht dem Blick durch ein Kaleidoskop. Sarcevic's ornamentale Einlassungen bilden historische Leerstellen aus, welche den Dokumentsinn der Fotografien auslöschen.

Von hier aus sei abschließend noch ein cursorischer Blick geworfen auf die Designobjekte der 1950er/60er Jahre, die im Dialog mit Luca Trevisani für unsere Ausstellung ›Conceptual & Applied III: Surfaces and Pattern‹ ausgewählt wurden. Sie alle sind bestimmt von der bereits beschriebenen Synchronisation geometrischer und organischer Abstraktion: als Synthese kristallin gebrochener Formen von Kreis und aufstrebendem Dreieck (Ursymbol der Verbindung femininer und maskuliner Energien) in der ›Bagdad‹ Lampe (1954) von Mathieu Matégot; als vergleichbar konnotierte Verbindung vertikal-konischer und horizontal-runder Form, wie sie der Steintisch ›Skipper‹ (1971) von Angelo Mangiarotti zeigt; als Synthese von aufsteigendem Wirbel und horizontaler Fläche, wie sie den wunderbaren Tisch ›Hurricane‹ (1950er Jahre) von Tapio Wirkkala charakterisiert; als gestalterische Koordination von filigranem Gestell und üppig gepolsterter Halbschale wie im Entwurf des ›Bowl Chair‹ (1951) von Lina Bo Bardi; oder umgesetzt schließlich als organisch-erotische Verschmelzung von Dreiecks- und Kreisformen des orangeroten ›Armchair‹ (1971) von Eero Aarnio.

Renate Wiehager  
Leiterin Daimler Art Collection

**D**

**A C**