



SALON 94

Hegemoniale stellen. Auch Nicole Eisenmans Miniretrospektive ist ein Triumph von Witz und Form, mit der sie die Figuration ins 21. Jahrhunderts katapultiert, zu einer Politik also, in der der Körper nicht bloß ein Behältnis, sondern ein Ort des Ungehorsams und Widerstands ist. Auch Eisenmans mächtige Gipskulpturen machen sich lakonisch über die neoklassischen Kollegen im Atrium lustig, wo ihre Arbeiten zusammen mit Joel Sternfelds grandios ergreifenden Dokumenten US-amerikanischer Utopien gezeigt werden. Seite an Seite stellen sie sich gegen die Steifheit des klassischen Ideals. Nicht weniger überraschend sind Wade Guytons nüchterne Abstraktionen in einer leergemauerten Garderobe und seine großformatigen Feuerbilder, die an den Wänden des üppig dekorierten Founder's Room lehnen. Diese Präsentationen verleihen Guytons Arbeiten jene bruchstückhafte, abwechselnd traurige und schelmische Qualität, die im klassischen White Cube so gut wie völlig verloren geht.

Die Abkehr von der Verzweigung ist aber meistens auch mit dem Fehlen einer Dringlichkeit und der gründlichen Bestandsaufnahme tatsächlicher Krisen verbunden. Am stärksten spürbar wird dies – scheinbar paradox – in den vermeintlich »politischen Kunstwerken« der Ausstellung, die auch am schlechtesten funktionieren. Tobias Madison ließ Schüler aus einer nahegelegenen Stadt kommen, um mit ihnen »gemeinsam« einen Film zu drehen. Statt zusammenzuarbeiten münzte Madison aber deren – verständliche – Indifferenz seinem Projekt gegenüber in eine chaotische Meuterei afro-amerikanischer Kinder um, ein primitivierendes Spektakel, das beklagenswert entfernt von der Geschichte der Rassenbeziehungen in Pittsburgh ist (der Künstler war überrascht, dass der Plan nicht so einfach umzusetzen war wie in Toronto oder Zürich) wie auch von dem echten Anliegen der Carnegie, unterrepräsentierte oder unterprivilegierte Besuchergruppen anzusprechen. Ähnlich erging es Frances Starks quälend selbstreflexiver Gemeinschaftsarbeit, die sich um ihren »naiven« Lehrling, einem jungen Latino namens Bobby, dreht. Zwar mag die Arbeit die Konturen einer feministischen Kritik an Geschlecht, Klasse und Macht durchscheinen lassen, aber sie verankert die Arbeit in ihrer »schamlosen Jagd nach Mesallianzen«, eine postfeministische Pose, die die ehernen Anstrengungen der Künstlerinnen, die ihr vorausgingen, negiert.

Hier ist die Ausnahme Rokni Haerizadeh, ein in Dubai lebender iranischer Künstler, dessen Art-Spiegelman-artigen Animationen über YouTube-Footage – in diesem Fall der Proteste im Iran 2009 und der Royal Wedding – so prägnant wie sehenswert sind. Entdeckungen wie diese sind ein Gegengewicht zu dem einzigen wirklichen Vorbehalt gegenüber dieser Carnegie International ohne Thema und ohne Verzweiflung: Was ist ihr historischer Beitrag, was ist ihr Vermächtnis, oder eher, was bedeutet dessen Fehlen? In der klaren Oktobersonne konnte man sich nur schwer vorstellen, wie Phyllida Barlows »Tip« den kommenden Winter überstehen wird (ich glaube, nicht so gut). Aber bis dahin bietet sie immerhin dasselbe, was schon Bailey Washburn seinem Publikum durch Kunst zu geben hoffte: Beistand in einer verzweifelten Zeit. —

Joanna Fiduccia

Aus dem Amerikanischen von Thomas Raab

»Show and Tell: Calder Jewelry and Mobiles«

Salon 94, New York
5.11.–20.12.2013

A bas la Méditerranée

Man wird den Eindruck nicht los, dass sich die Ausstellungen kaum noch unterscheiden. Sie geben sich smart und selbstbewusst, sind überproduziert und setzen auf Bildappeal, um geliked, gepinnt, getweeted, gehasht und gegemagt zu werden, während wir, die Besucher, stolze Aktivistinnen einer Social Media Campaign sind.



ALEXANDER CALDER

Brooch / Brosche, 1938

Brass wire, glass, and steel wire /
Messingdraht, Glas, Stahldraht
17 x 18 cm

© Calder Foundation, New York 2013 / Bildrecht, Wien 2013

ALEXANDER CALDER

Earrings / Ohrringe, ca. 1937

© Calder Foundation, New York 2013 / Bildrecht, Wien 2013



Dann und wann stolpert man unerwartet in etwas anderes rein, so kürzlich in Salon 94, Jeanne Greenbergs Galerie in der New Yorker Upper East Side. Unspektakulär ausgestellt waren 43 Schmuckobjekte von Alexander Calder (*1898), fünf seiner Mobiles sowie Werke von weiteren Künstlern. Realisiert in Zusammenarbeit mit der Calder Foundation, bot die Ausstellung Einblick in eine weniger bekannte Werkgruppe, die sich jedoch wie ein diskreter roter Faden durch das gesamte Werk des amerikanischen Künstlers zieht und den verspielten »Circus Calder« mit den berühmten (und auch etwas berühmteren) Mobiles verbindet. Ende der 20er begann Calder aus Messing und Silber, seltener auch aus Gold, einfache und teilweise exzentrische Schmuckobjekte herzustellen. Manchen fügte er Steine, Scherben oder Keramikfragmente bei und bis zu seinem Tode 1976 umfasste diese, wie er sie nannte, »Wire Jewelry«, über 1800 Objekte. Jedes war handgemacht und ein Unikat, da Calder standhaft jegliche Form von Edition und Massenproduktion verweigerte. Im Gegensatz zu Kunstgeschichte und Markt stellte er diese Schmuckobjekte auf die gleiche Stufe wie seine Kunst, zeigte sie in Ausstellungen, verschenkte sie an Künstlerfreunde und Bekannte wie Joan Miró, Teeny Matisse Duchamp (Frau des Kunsthändlers Pierre Matisse und spätere zweite Frau von Marcel Duchamp), Jeanne und Luis Buñuel, Elisa Breton oder Bella Chagall, und sie wurden von Berühmtheiten wie Jeanne Moreau, Peggy Guggenheim oder der amerikanischen Modeschöpferin Elizabeth Hawes gesammelt und getragen.



SALON 94

In Salon 94 liegen die 43 Broschen, Halsbänder, Armreife, Anstecker und fröhliche Kronen aus den Jahren zwischen 1932 und 1965 auf einem breiten, hohen Gestell, als hätte sie dort jemand vorübergehend abgelegt. Das Gestell ist elegant, es ist von Carlo Mollino, was jedoch die Alltäglichkeit nicht beeinträchtigt. Die Abwesenheit von Plexiglas und Sicherheitsbeamten hält den verspielten Charakter der Objekte zusätzlich am Leben und unterstreicht ihren Status als Dinger, die davon leben, dass sie den Raum an einem Hals oder Handgelenk verlassen, um sich unter die Leute zu mischen. Diese Ungeschüttheit ist nicht ganz selbstverständlich, da sie zwischen 250'000 und 1 Mio. wert sind, und so steht man vor einer Beiläufigkeit und Selbstverständlichkeit, wie sie oft reiche Leute auszeichnet. Ebenfalls zu sehen sind zwei flache, metallene Kopf-

tionen seiner Schmuckstücke in New Yorker Willard Gallery entworfen hatte. Der eine trägt zwei mobileartige Ohrhänge, an denen links »A BAS LA« hängt und rechts »MEDITERRANÉE«. Entstanden um 1937 sind sie vielleicht ein unverblümter Kommentar zur französischen Selbstüberschätzung in Sachen Kunst – kurz bevor New York Paris ersetzte. Zusätzlich hatte Jeanne Greenberg einige Künstler angefragt, weitere Arbeiten als Präsentationsobjekte zu entwerfen oder beizusteuern. So hängt jetzt Calders Schmuck u. a. an kleinen Skulpturen von Hope Atherton, Huma Bhabha, Martin Boyce, Hanna Lidén und Lina Viste Gronli während David Benjamin Sherry und Mickalene Thomas die tragbaren Kleinstskulpturen fotografisch inszenierten.

All das könnte bemühend und peinlich sein, ist es aber nicht, weil es in nonchalanter, schon fast nachlässiger Grosszügigkeit

daher kommt. Hier ist kein ambitioniertes Kuratieren am Werk, sondern man nimmt Teil am Ausbreiten und Ausprobieren. Dasselbe gilt für die fünf Mobiles aus den Jahren zwischen 1942 und 1967: eines hängt im (filmreifen) Treppenhaus, ein anderes steht museal auf einem Sockel, während ein Drittes (das schönste) befindet sich fast unsichtbar in einem wohnzimmerartigen Raum. Es ist, als wäre man bei einer Sammlerin zu Hause, was hier tatsächlich der Fall ist. Die Ausstellung ist in jeder Beziehung ein Hybrid, sie promoted Alexander Calder, die Calder Foundation, seinen Schmuck, die Künstler der Galerie und Stücke aus der eigenen Sammlung. Vielleicht ist sie chaotisch, was aber zur Zeit besser ist, als all diese lückelosen, ambitionösen und zum Bilde erstarrten Ausstellungen. Oder wie Marian Willard 1940 in ihrem Pressetext zur »Calder Jewelry« schrieb: »For a world already in chain it is super stuff.«



ALEXANDER CALDER
Installationsansichten / Installation views Salon 94, New York
© Calder Foundation, New York 2013 / Bildrecht, Wien 2013



A bas la Méditerranée

It's hard to shake the impression that exhibitions these days are all the same. They're all well presented and self-assured, overproduced, and with an emphasis on photogenic appeal for getting liked, pinned, tweeted, hashtagged, and Instagrammed, while we visitors are the proud activists of social media campaigns. But now and then one unexpectedly stumbles across something different, as recently happened at Salon 94, Jeanne Greenberg's gallery on New York's Upper East Side. Unspectacularly displayed were forty-three pieces of jewelry by Alexander Calder, five of his mobiles, as well as works by other artists. Organized in cooperation with the Calder Foundation, the exhibition offered a look at a lesser known category of the American artist's works, albeit one that runs unobtrusively through his entire oeuvre, linking the playful Calder's *Circus* (1926–31) with his famous (and somewhat infamous) mobiles. In the late 20s, Calder began to produce simple, and at times eccentric jewelry out of brass, silver, and occasionally, gold. To some he added stones, shards, or ceramic fragments, and by his death in 1976, there were more than eighteen hundred pieces of what he called his »wire jewelry«. Each is handmade and one of a kind, since Calder staunchly avoided anything to do with limited editions or mass production. Contrary to art history



SALON 94



HANNA LIDEN
Schmuck von / Jewelry by ALEXANDER CALDER
© Calder Foundation, New York 2013 / Bildrecht, Wien 2013

and the art market, he placed these objects on par with his artworks, exhibiting them, and gifting them to artist friends and acquaintances such as Joan Miró, Teeny Matisse Duchamp (the wife of art dealer Pierre Matisse and later the second wife of Marcel Duchamp), Jeanne and Luis Buñuel, Elisa Breton, and Bella Chagall; and they were collected and worn by celebrities like Jeanne Moreau, Peggy Guggenheim, and American fashion designer Elizabeth Hawes.

At Salon 94, the forty-three brooches, necklaces, bracelets, pins, and playful tiaras produced between 1932 and 1965 are spread on a tall wide stand, as if someone had taken them off and temporarily set them down there. The elegance of the stand (designed by Carlo Mollino) does little to diminish its everyday quality. The absence of glass and security guards also helps to animate the playful nature of the pieces, emphasizing their status as things that desire to be worn on a neck or wrist, and get out and mingle with the people. This unprotectedness doesn't entirely go without saying, as each piece has a worth of between US\$250,000 – \$1 million, so what we encounter here is a casualness and matter-of-factness typical of the rich. Also on view are two flat metal display heads that Calder designed in 1940 to present his jewelry at the Willard Gallery in New York. One of them features two mobile-like earrings, with »A BAS LA« hanging from the left one and »MEDITERRANEE« on the right. Produced around 1937, they may have been meant as a blunt commentary on French hubris in matters of art – shortly before Paris was supplanted by New York. Jeanne Greenberg also asked a number of

artists to design or contribute additional artworks as vehicles for presenting Calder's jewelry. Hence the latter is now attached to little sculptures by Hope Atherton, Huma Bhabha, Martin Boyce, Hanna Lidén, Lina Viste Grønli, and others, while David Benjamin Sherry and Mickalene Thomas created photographic stagings of these tiny wearable sculptures.

All of this might have come across as labored and awkward, but it doesn't, due to its presentation with such a nonchalant and almost carelessly expansive air. This is not an exercise in curatorial ambition; rather, one is invited to participate, to set out, and try out, the objects. The same is true for the five mobiles produced between 1942 and 1967: one of them hangs in the (highly cinematic) staircase; another stands, museum-like, on a pedestal; while the third (and most beautiful) occupies a living-room-like space where it is almost inconspicuous. It feels as if one were visiting a collector's home, which in this instance is actually the case. The exhibition is in all respects hybrid; promoting Alexander Calder, the Calder Foundation, his jewelry, as well as the gallery artists and pieces from their collection. It may be chaotic, but at the moment that's better than all these comprehensive, airtight, and ambitious exhibitions that seem to want nothing more than to have their picture taken. Or as Marian Willard wrote in 1940 in a press release for *Calder Jewelry*: »For a world already in chains it is super stuff.« —

Daniel Baumann

Translated by James Gussen

Bjarne Melgaard »Ignorant Transparencies«

Gavin Brown's enterprise, New York
14.9.–26.10.2013

Alter vor Schönheit

Wohl gelangweilt von Spekulationen über sein Geschlecht, seinen psychischen Zustand oder seine sexuellen Vorlieben thront ein überproportionierter, crack-rauchender Pink Panther in der Eingangshalle von Gavin Brown's enterprise. Bjarne Melgaard erkennt

diesen in seiner Ausstellung »Ignorant Transparencies« zu seinem Alter Ego, ein Ersatz für die »45-year old worn-out faggot« (Melgaard über Melgaard), das gestreichelt, geleckert (als Porträt aus Himalaya-Salz) und vergewaltigt werden kann.

Melgaard kleidet zudem die Räumlichkeiten in Tapeten, die lauernde Haifischflossen im Wasser sowie Stills von Michael Hanekes letztem Film (WTF??, der Film handelt von Depressionen im hohen Alter) zeigen, und legt so die Parameter für die Betrachtung der Ausstellung fest, die sich wie ein Comicstrip lesen soll. Im folgenden Raum, der zunächst durch seine Überfülle an Information gleichermaßen langweilt und überfordert und vage an die Subversionsversuche von Bad-Boy-Artist-Installationen erinnert, zeichnet Melgaard eine Parabel über den Zusammenhang von Konsum und Identitätsbildung auf: Jeremy Scott Limited Edition, Issey Miyake Baobab, La Prairie, Hood By Melgaard, Chris Kraus, Maurice Blanchot. Die Produkte wirken genauso deplatziert wie die Werke, deren Teile sie sind und die sich als krude Satire über zeitgenössische Kunstproduktion lesen: So sind zehn Szenarios des Künstlers Danny McDonald in ein Horror-Puppenhaus gezwängt, in einer gigantischen PET-Flasche, in die zunächst gekrochen werden muss, läuft eine 3D-Animation, in der Pink Panther von Bernd dem Brot vergewaltigt wird, Melgaards Zuspruch zur Transgressionsfähigkeit der Low-Culture von Internet Fan Art als Antwort auf jüngst massenweise auftauchende, ihre eigene Existenz reflektierende 3D-Animationen; andere Teile der Installation erinnern an die Lampen aus matterter Keramik des Künstlers Josef Strau.

Zum Schluss erscheinen die Kunstwerke und die darauf platzierten Produkte gleichermaßen als Accessoires eines Lebensstils, der den übrig bleibenden Leerraum auffüllt. Nichts transzendiert. Hier ist all der Müll, den ihr wollt, und er bleibt genau der Müll, den ihr wollt. Wie in einem Comicstrip bleiben die Dinge das, was sie mit einfachen Mitteln dargestellt sind, und erfahren keinen ästhetischen oder monetären Mehrwert. Die Produktionskosten entsprechen etwa dem Verkaufswert der Ausstellung. Demnach findet sich der Betrachter auch nicht als passiver Beobachter eines Potlachs, von dem er ökonomisch ausgeschlossen ist, sondern in einer Situation, in der seine eigene Begierde der aller anderen potenziellen Betrachter gleichgestellt ist, genauso wie der