ART ALTSTETTEN ALBISRIEDEN

Ein Kunstprojekt im öffentlichen Raum

A Public Art Project

13.6. – 13.9.2015

Stadt Zürich
Kunst im öffentlichen Raum

Grusswort 6 / **Foreword** 8
Stadtrat Filippo Leutenegger

ART ALTSTETTEN ALBISRIEDEN 10
ART ALTSTETTEN ALBISRIEDEN 14
Christoph Doswald

Künstler der Ausstellung/
Artists of the Exhibition

Nevin Aladağ 18
Cristian Andersen 28
Ian Anüll 36
Pauline Bastard 44
Anton Bruhin 50
Carl Bucher 58
Daniele Buetti 64
Andrew Dadson 72
Matias Faldbakken 80
Werner Feiersinger 88
Rob Gnant 94
Florian Graf 100
Fabrice Gygi 106
Pascal Häusermann 114
Jeppe Hein 120
Vlatka Horvat 128
David Keating 134
Kiluanji Kia Henda 142
Wolfgang Laib 152
Layout 162
Zilla Leutenegger 168
Luc Mattenberger 176
Olaf Nicolai 186
Ana Roldán 194

Roland Roos 202
Juergen Staack 208
Erik Steinbrecher 216
Beat Streuli 224
Elmar Trenkwalder 232
David Weiss 238
Tobias Wootton 246

Einige bestehende Werke in der
nächsten Umgebung 254
Some existing artworks in the neighbourhood 254

Germann / Lorenzi 255
Peter Regli 256
Superflex 257
Navid Tschopp 258
Sislej Xhafa 258
Beat Zoderer 259

30,000 Schritte 268 / **30,000 Strides** 277
Max Küng

Vom Lauf der Dinge 286
On The Way Things Go 295
Andreas Vogel

Impressum 305, Leihgeber 308
Dank 309
Colophon 305 / **Loans** 308
Acknowledgements 309

Grusswort

Ein Stadtbild hat viele Facetten. Es setzt sich aus unterschiedlichsten Einzelteilen zusammen. Wesentlich tragen auch die Quartiere zu einem urbanen Gefüge bei. Sie sind eigenständige, binnenstädtische Organismen, die sich teils stark voneinander unterscheiden. Diese Quartier-Identität wird gelebt und geschätzt. Und sie schlägt sich nicht nur im Alltag, sondern auch in der Politik und der Kultur nieder.

Altstetten und Albisrieden sind zwei Quartiere, die, «weitab vom Schuss», während vieler Jahre wenig beachtet wurden. Doch seit einiger Zeit ist hier eine Auf- und Umbruchstimmung zu spüren, eine urbane Dynamik: Althergebrachtes verschwindet, Neues entsteht – und mit dieser Veränderung entwickelt sich nach und nach auch eine neue Quartierkultur.

Der Stadtrat hat 2006 die Arbeitsgruppe Kunst im öffentlichen Raum (AG KiöR) gegründet, um solchen Veränderungen mit künstlerischen Mitteln einen Ausdruck zu verleihen. Die Kunst begleitet seither die Transformation der Stadt Zürich. Und weil dieser Umwandlungsprozess nun in Albisrieden und Altstetten besonders augenfällig ist, werden die beiden Quartiere diesen Sommer Besuch bekommen – von Kunstwerken und von Menschen, die das Strassenbild verändern. Wenn Kunst sich nun mit den Quartieren befasst, dann ist dies auch eine Auseinandersetzung mit deren

Geschichte, ein Dialog mit Bestehendem und ein kritisches Hinterfragen künftiger Entwicklungen. Die temporären Interventionen werden dem Strassenbild während dreier Monate eine unverwechselbare künstlerische Dimension und Identität verleihen und damit dazu beitragen, die Quartiere mit neuen Augen zu sehen.

Im Namen des Stadtrats danke ich allen Beteiligten für ihr Engagement. Wir freuen uns auf einen inspirierenden Kunstsommer ausserhalb der Kunstinstitutionen und abseits des Zentrums, direkt vor Ort, im Quartier.

Stadtrat Filippo Leutenegger
Vorsteher des Tiefbau- und Entsorgungsdepartements

Foreword

A cityscape has many facets. It is made up of very different individual parts. Neighbourhoods also make a substantial contribution to the urban fabric. They are independent inner-city organisms that sometimes differ from each other greatly. This neighbourhood identity is something that is experienced and appreciated. In addition, it is not only reflected in everyday life, but also in politics and culture.

Altstetten and Albisrieden are two neighbourhoods "off the beaten track", which received little attention for many years. For some time now, however, there has been a sense of optimism and change here, an urban dynamism. The established is disappearing, the new is emerging – and with this shift, a new neighbourhood culture is also gradually developing.

In 2006, the Zurich City Council founded a work group for art in public spaces (AG KiöR) in order to convey such changes with artistic means. Since then, the transformation of the city of Zurich has been accompanied by art. Moreover, as this conversion process is now particularly evident in Albisrieden and Altstetten, these two neighbourhoods will be visited this summer – by artworks and by people, bringing changes to the streetscape. When art now addresses these neighbourhoods, it is also an engagement with their history, a dialogue with the status quo and a critical examination of future developments. For three months, temporary interventions will lend the streetscape a distinctive artistic dimension and identity. Thus, they will also play a role in causing these neighbourhoods to be seen with fresh eyes.

On behalf of the city council, I thank everyone involved for their dedication. We are looking forward to an inspiring summer of art, outside the art institutions and away from the centre – directly on site, in the neighbourhood.

City Councillor Filippo Leutenegger
Head of the Department of Civil Engineering and Waste Disposal

ART ALTSTETTEN ALBISRIEDEN

Von der Veränderung des öffentlichen Raums abseits des Zentrums

Im April 1961 veröffentlicht die Schweizer Zeitschrift *Die Woche* eine Reportage über die rasanten städtebaulichen Veränderungen in Zürichs Aussenquartieren. «Wer jetzt kein Haus hat, baut sich keines mehr» lautet der Titel des Berichts, der mit Schwarz-Weiss-Fotos von Rob Gnant bebildert ist. Dokumentiert wird der Umzug einer Familie aus dem heruntergekommenen Langstrassenquartier in eine topmoderne Siedlung in Altstetten; der Bericht ist aber auch eine Auseinandersetzung mit der zunehmenden Zersiedelung, Verstädterung und mit dem Strukturwandel der Schweiz – Themen, die heute, über 50 Jahre später, so hochaktuell sind wie damals. Themen notabene, die sich in der Veränderung des öffentlichen Raums überdeutlich ablesen liessen: Wo einst Obstgärten und Felder lagen, wuchsen innert weniger Jahre Wohnsiedlungen in den Himmel.

Dass sich Rob Gnant, einer der renommiertesten Fotojournalisten des Landes, 1961 mit seiner Kamera auf Altstetten einliess, war kein Zufall – er lebte da bereits in Albisrieden, in direkter Nachbarschaft zu den vielen

Neubauten, die ab Ende der 1950er Jahre hochgezogen wurden. Und so entstanden Bildstrecken, die zwar das Leben eines Quartiers im Umbruch zeigen – mit bäuerlichen Wurzeln, industrieller Gegenwart und urbaner Zukunft –, aber letztlich von einer Entwicklung berichten, welche die gesamte Schweiz erfasst hatte. Vergleichbares spielt sich heute ab: Altstetten und Albisrieden sind zwei Quartiere, die lange von der städtebaulichen Dynamik verschont blieben, sich jetzt umso rasanter verändern und, genauso wie in den 1960er Jahren, symbolisch für die Transformation der Schweiz stehen.

Wie Rob Gnant hat sich nun sein Berufskollege Beat Streuli intensiv mit dem Kreis 9 befasst. Streuli, der weltbekannt ist für seine präzisen zeitdokumentarischen Aufnahmen von Strassenszenen, arbeitete auf Einladung des Tiefbauamts und der Arbeitsgruppe Kunst im öffentlichen Raum (AG KiöR) der Stadt Zürich zwei Wochen in Altstetten und Albisrieden. Die Situationen, die er in seinen Bildern festgehalten hat, sind geprägt von Baustellen und einem kosmopolitischen Geist, von Menschen aus aller Welt, die inzwischen im beliebten Quartier leben oder hier tätig sind.

Streulis und Gnants Fotos bilden die zeitliche Klammer der Ausstellung *ART ALTSTETTEN ALBISRIEDEN*, die sich einen Sommer lang aus künstlerischer Sicht mit der Entwicklung der beiden Zürcher Stadtteile befasst. Mit 31 Skulpturen, Interventionen, und

Performances wird die Entwicklung der Stadt reflektiert und kommentiert. Durch das Brennglas der Kunst sollen Altstetten und Albisrieden neu oder anders gesehen werden.

Von der starken Veränderung der Quartiere ist auch die Kunst betroffen, die gerade im Kreis 9 besonders stark vertreten ist. Hier finden sich zahlreiche Ateliers, Off-Spaces, Kunst-Produktionsfirmen und, mit der F+F Schule für Kunst und Design, sogar eine Kunsthochschule. Manches wichtige Kapitel in Erfolgsgeschichten wurde hier geschrieben – etwa in jener des Künstlerduos Fischli/Weiss, die ohne den in Albisrieden gedrehten Film «Der Lauf der Dinge» (1987) womöglich anders verlaufen wäre. Mit der Präsentation früher Papierarbeiten im Ortsmuseum Albisrieden ist der 2012 verstorbene David Weiss wieder in dem Quartier gegenwärtig, in dem er aufwuchs und sein Vater viele Jahre lang als Pfarrer tätig war. Solche biografischen Momente sind, neben urbanistischen, soziologischen, historischen, gestalterischen und wirtschaftlichen Fragestellungen, Thema des Ausstellungsprojektes.

Dass sich Künstlerinnen und Künstler im Kreis 9 wohlfühlen und hier auch Inspiration für ihre Arbeiten finden, hängt mit vielen Aspekten zusammen: mit zahlbaren Mieten, geeigneten Räumlichkeiten in umgenutzten Gewerbeliegenschaften, mit einem multikulturellen Umfeld, urbanistischer Dynamik, der Nähe zu Handwerksbetrieben und Kleingewerbe. Auch der verhältnismässig hohe Anteil an Genossenschaftsbauten dürfte, da er eine sozial ausgewogene Durchmischung der Quartiere befördert, eine Rolle spielen. Genossenschaften sind zudem als Kunstförderer aktiv; Neubauten werden systematisch mit Kunstprojekten ausgestattet, die das Bild des öffentlichen Raumes im Quartier mitprägen.

Neues kann nur entstehen, wenn Bestehendes hinterfragt, aufgegeben oder verändert wird. Das wird im Kreis 9 besonders augenfällig auf dem Gelände des ehemaligen Zollfreilagers, wo sich die grösste Baustelle der Stadt Zürich befindet. Aber nicht erst seit Beginn der Bauarbeiten auf diesem Gelände wird viel über Albisrieden und Altstetten berichtet; mit der inzwischen polizeilich geräumten Labitzke-Farbenfabrik und dem weiterhin besetzten Koch-Areal sind zwei Symbole des Widerstandes gegen die viel beschworene Gentrifizierung weit über die Stadtgrenzen hinaus bekannt geworden.

ART ALTSTETTEN ALBISRIEDEN liefert keine einfachen und schnellen Antworten auf die komplexen Fragestellungen, die diese Stadtentwicklung aufwirft, sondern fixiert künstlerische Momentaufnahmen in einem facettenreichen Quartier. Die Künstlerinnen und Künstler betreiben eine intensive Auseinandersetzung mit dem Ort – mit seiner Geschichte, seiner Gegenwart und seiner Zukunft. Christoph Doswald

ART ALTSTETTEN ALBISRIEDEN

On the alteration of the public space, away from the centre

In April 1961, the Swiss newspaper *Die Woche* published a report on the rapid urbanist changes taking place in Zurich's outlying districts. Illustrated with black-and-white photos by Rob Gnant, the report was called "Wer jetzt kein Haus hat, baut sich keines mehr" (Whoever has no house now, will never build one). It documented a family moving from the run-down Langstrasse neighbourhood to a highly modern housing development in Altstetten. However, this report also addressed increasing urban sprawl, urbanisation and structural changes in Switzerland: themes that are highly topical today, 50 years later, just as much as they were back then. Notably, these themes manifested themselves very clearly in the alteration of the public space: where fruit orchards and fields once were, housing developments grew skywards in just a few years.

The fact that Rob Gnant, one of the country's most renowned photojournalists, took his camera and engaged with Altstetten in 1961 was not a matter of chance: he already lived nearby, in Albisrieden, in the immediate

vicinity of the many new buildings that were raised from the end of the 1950s onwards. Thus, photo spreads were produced, showing life in a neighbourhood undergoing radical change, with rural roots, an industrial present and an urban future – but ultimately they told the story of a development that had taken all of Switzerland in its grasp. Similar things are happening today: Altstetten and Albisrieden are two neighbourhoods that had escaped the dynamics of urban development for a long time, but are now changing all the more rapidly and, just like in the 1960s, symbolise the transformation of Switzerland.

Much like Rob Gnant, his colleague Beat Streuli has now addressed District 9 intensively. Streuli, world famous for his precise photographs of street scenes that serve as documents of their time, was invited by the City of Zurich's Civil Engineering Office and its work group for art in public spaces (AG KiöR) to work for two weeks in Altstetten and Albisrieden. The situations that he captured in his images are characterised by construction sites, a cosmopolitan spirit and people from all around the world, who now live or work here in this popular district.

Streuli's and Gnant's photographs constitute chronological parentheses around the summer-long exhibition ART ALTSTETTEN ALBISRIEDEN, which addresses the development of these two Zurich neighbourhoods

from an artistic perspective. With 31 sculptures, interventions, and performances, the development of the city is reflected on and commented on. Under the magnifying glass of art, Altstetten and Albisrieden are to be looked at in a new or different way.

The radical alteration of these neighbourhoods also affects art, which is particularly well represented in District 9. Numerous studios, artist-run spaces, art production firms and even an art college (the F+F School of Art and Media Design) are to be found here. Many important chapters in various success stories have been written here, for instance in that of the artist duo Fischli/Weiss, which might have been a different story without the 1987 film "The Way Things Go", filmed in Albisrieden. In the presentation of early paper works at Ortsmuseum Albisrieden, David Weiss, who died in 2012, is once again present in the neighbourhood where he grew up – and where his father served as a clergyman for many years. Biographical elements such as these also constitute one of this exhibition project's themes, alongside urbanist, sociological, historical, design-related and economic issues.

The fact that artists feel at home in District 9, and also find inspiration for their work here, is due to many different aspects: affordable rent, suitable spaces in converted commercial properties, a multicultural

environment and urbanist dynamism, as well as nearby workshops and small businesses. The relatively high proportion of buildings owned by housing cooperatives might also play a role, as this promotes a socially balanced mix in the neighbourhood. Housing cooperatives are also active as sponsors of art; new buildings are systematically endowed with art projects that help to define the appearance of the public space in this district.

For something new to emerge, it is necessary to question, abandon or alter that which already exists. In District 9, this is particularly noticeable on the site of the former duty-free depot, where Zurich's largest construction site is now situated. However, the plentiful reports on Albisrieden and Altstetten did not just begin with the commencement of construction work on this site; two symbols of resistance against the much-talked-about gentrification have become famous far beyond the city limits: the former Labitzke paint factory (which has now been cleared by the police) and the (still occupied) Koch site.

ART ALTSTETTEN ALBISRIEDEN does not provide any quick or easy answers to the complex questions that this urban development raises, but it positions artistic snapshots within a multifaceted district. The artists engage with this location intensively – with its history, its present and its future.

Christoph Doswald

1

NEVIN ALADAĞ

Neulich, 1997/2015

Anzug, Hemd, Krawatte, Schuhe

Fassade Flurstrasse 93, 8047 Zürich

Die US-amerikanische Fernsehserie *Die Sopranos* beginnt mit einer überraschenden, für die Figur des Mafioso Toni Soprano aus New Jersey jedoch prototypischen Szene. Das Oberhaupt einer kriminellen Familie von Italoamerikanern windet sich im Sessel von Dr. Melfi bei seiner ersten Therapiesitzung und muss einsehen: Er hatte eine Panikattacke. Ein Resultat seiner tiefsitzenden Angst zu versagen, der Unfähigkeit, Schwäche zu zeigen und einem ganzen Paket an familiären und geschäftlichen Problemen. Kurzum, er steckt in der Krise.

Die Berliner Künstlerin Nevin Aladağ (*1972, TR) hat 1997 erstmals eine Arbeit realisiert, die nicht nur den Zustand von persönlicher Krise thematisiert, sondern diese auch innerhalb grösserer, sozioökonomischer Zusammenhänge verankert: An der Fassade eines Hochhauses am Berliner Ernst-Reuter-Platz hängt die vollständige Montur eines Anzugträgers – schwarze Lederschuhe, dunkelgraue Hose und Jackett, Hemd und Schlips – kopfüber aus einem Fenster. Eines fehlt jedoch: der Körper. Zuunterst weht die Krawatte im Wind. Rücklings an der Fassade baumelnd, löst die Attrappe nicht die Assoziation eines freien Falls aus; vielmehr erinnern wir sofort all jene Filmszenen, in denen eine Gruppe Mafiosi jemanden von einem Dach oder aus einem Fenster hängen lässt, um aus ihm die vermeintlich zurückgehaltenen Informationen

herauszuholen. Die Anzugfigur steht mithin für jemanden in Gefahr, der unter Druck gesetzt und von äusseren Umständen in eine prekäre Lage gedrängt wird.

Eine bemerkenswerte Verschiebung innerhalb des von Aladağ zitierten Bildes bleibt die Abwesenheit des eigentlichen Körpers. In *Neulich* finden wir nur noch den leeren Business-Anzug, als ob der Körper aus ihm geglitten wäre. Wie eine Fahne bewegt sich die leere Hülle an der Hausfassade, einer Trauerbeflaggung gleich, die von bereits geschehenem Unglück zeugt. Bewusst setzte Aladağ, damals noch Bildhauerei-Studentin, an die Fassade die leere Hülle einer menschlichen Figur. Wie reagiert die Öffentlichkeit? Welche Diskussionen kommen unter den Mitarbeitern im Hochhaus auf?

Auffällig ist darüber hinaus, mit dem Abstand von heute annähernd 20 Jahren, dass sich schon in *Neulich* Aladağs Interesse zeigt, in existierende Strukturen und Bilder einzudringen, um mittels formaler Verschiebungen grössere inhaltliche und gesellschaftliche Zusammenhänge offenzulegen. Dieser Teil ihrer Praxis bildet bis heute ein Charakteristikum, das sie in vielen ihrer Arbeiten weiterentwickelt hat.

Toni Soprano war erstmals 1999 im amerikanischen Fernsehen zu sehen und eröffnete die Möglichkeit einer psychologischen Aktualisierung des klassischen Mafioso.

Nevin Aladağ wiederum hatte zwei Jahre zuvor die Figur des «Corporate Businessman» seziert und von ihm nur eine entkörperlichte Hülle zurückgelassen. Ihre für den Aussenraum konzipierte Installation musste nach nur wenigen Tagen in das Treppenhaus verlegt werden. Die ursprüngliche Präsentation sorgte für zu viel Aufregung im Stadtbild. Ungewollt wurde die Diskussion zu einer von Aladağ thematisierten individuellen wie auch kollektiven Krise metaphorisch und ganz konkret in das Innere der Firma verschoben. Nico Anklam

Courtesy the artist, WENTRUP GALLERY (Berlin)
und RAMPA GALLERY (Istanbul)

Dank an Thomas Welti

Verkaufs-
büro

The television series "The Sopranos" from the USA begins with a scene that is surprising, but prototypical of the mafioso character Toni Soprano from New Jersey. This head of a criminal family of Italian Americans contorts in a chair during his first therapy session with Dr Melfi and has to accept that he has had a panic attack. This is a result of his ingrained fear of failure, of an inability to show weakness, and of a whole range of family and business problems. In short, he is in a crisis.

In 1997, the Berlin-based artist Nevin Aladağ (b. 1974, Turkey) produced a work, which, for the first time, not only thematised the state of personal crisis, but also anchored it within wider socio-economic contexts: on the facade of a high-rise at Berlin's Ernst-Reuter-Platz, the complete outfit of a suit-wearer (black leather shoes, dark-grey trousers and jacket, shirt and tie) hangs out of a window, upside down. However, one thing is missing: the body. At the very bottom, the tie waves in the wind. Dangling with its back to the facade, the mockup does not conjure up any associations with a free fall; instead, we are immediately reminded of all those film scenes, in which a group of mafiosi have someone suspended from a roof, or out of a window, in order to extract supposedly withheld information. The suited figure thus represents someone in danger, who is under

pressure and forced into a precarious situation by external circumstances.

Within the image invoked by Aladağ, there remains one noticeable shift: the absence of the actual body. In *Neulich* (which means "Recently"), we find only the empty business suit, as if the body had slipped out of it. The empty shell moves around on the building's facade like a flag at half-mast, bearing witness to misfortune that has already occurred. Aladağ, who was still a sculpture student at the time, placed the empty shell of a human figure on the facade quite consciously. How does the public react? What discussions arise among those who work in this high-rise?

Moreover, now that almost 20 years have passed, it is noticeable that Aladağ's interest in the penetration of existing structures and images for the purpose of revealing wider content-related and social contexts by means of shifts in form is already evident in *Neulich*. This aspect of her practice constitutes a characteristic that she has developed further in many of her works to this day.

Toni Soprano was seen on American television for the first time in 1999 and opened up the possibility of a psychological update of the traditional mafioso. Two years earlier, on the other hand, Nevin Aladağ had dissected the character of the "corporate businessman" and left behind only his

disembodied shell. After only a few days, her installation, which was conceived for the outdoor space, had to be moved into the stairwell. The original presentation caused too much commotion in the cityscape. Inadvertently, the discussion about an individual and collective crisis that was thematised by Aladağ, was metaphorically and quite tangibly shifted into the interior of the company. Nico Anklam

Courtesy of the artist, WENTRUP GALLERY (Berlin) and RAMPA GALLERY (Istanbul)

Thanks to Thomas Welti

2

CRISTIAN ANDERSEN

Sundaymorning: Daybed, 2015

Daybed (Acrystal, Metall pulverbeschichtet), 45 × 58 × 187 cm,

Leuchte (Neon, Stahl, Zement), 347 x 156 x 190 cm

Grünfläche vor der Alten Kirche Albisrieden, Ecke Triemlistrasse/ Albisriederstrasse, 8047 Zürich

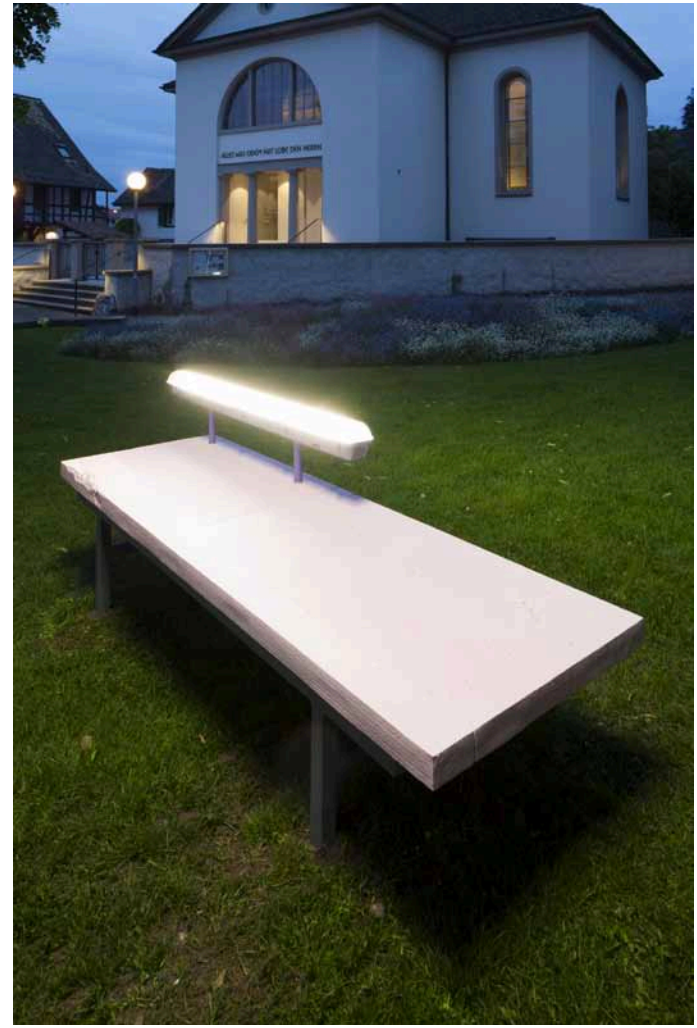
Die skulpturalen Werke des in Zürich lebenden dänischen Künstlers Cristian Andersen (*1974) befassen sich mit den klassischen Fragestellungen der Skulptur: dem Spiel mit Volumen und Leere, An- und Abwesenheit, Vorder- und Hintergrund, Schwere und Leichtigkeit. Die überraschenden Oberflächen seiner aufwendig produzierten und oftmals auffallend grossen Keramiken, deren geometrische Abstraktionen teilweise an die klassische Moderne mit Ansätzen der Kunst der 1950er Jahre erinnern, zeugen von einem überaus gekonnten Umgang mit Material und Form.

Andersen baut seine Skulpturen in mehreren Etappen aus Objets trouvés zusammen. Figürlich-narrative Elemente treffen auf konstruktiv-abstrakte, postminimale Formen und industrielle Werkstoffe wie Sagex-Hartschaum oder, so im Fall von *Sundaymorning*, auf Schaumstoff. Diese Versatzstücke montiert der Künstler neu zusammen, indem er ihre räumliche Qualität plastisch auslotet: vorne, hinten, oben unten. In einem zweiten Schritt fertigt Andersen von diesen Plastiken Silikon-Negative an, die in einem komplexen Arbeitsprozess eingerüstet, ummantelt und mittels einer partiell eingefärbten, enorm dichten und selbsthärtenden Industriekeramik abgegossen werden. Die Kopien, die so entstehen, sind nun das Original – und haben zugleich einen Mimikry-Effekt, wenn die porzellanhafte Keramik genau so aussieht

wie der ursprünglich verwendete Schaumstoff. Mit Ironie und verspieltem Humor wechselt das Pasticcio der ursprünglichen Plastik in eine neue materielle Einheit.

Andersens Humor ist auch immer in den Titeln seiner Arbeiten zu erkennen: *Sundaymorning* weist einerseits auf den Standort des Werks in der Nähe einer Kirche hin, andererseits aber auch auf den gleichnamigen Song von Velvet Underground. Gleichzeitig spielt der Künstler mit dem Bonmot «die Kirche im Dorf lassen», wobei hier die Stadt langsam ins Dorf vordringt oder, mit *AAA*, dort schon angekommen ist. Die Liege als Sinnbild der Urbanisierung, deren formale Eigenschaften wie auch ihre Anknüpfung an die bedeutende Rolle des dänischen Designs im 20. Jahrhundert und die situationsbedingten Gegensätzlichkeiten sind wiederkehrende Elemente im Œuvre des Künstlers. Das Möbel als privater Gegenstand, der hier entfremdet im öffentlichen Raum steht, lädt zum Tagträumen ein – auch im Dunkeln, wenn das Daybed mit integrierter FL-Leuchte die Nacht zum Tag werden lässt. Georgina Casparis

Courtesy the artist und GALERIE BOB VAN ORSOUW, Zürich



The sculptural works of Zurich-based Danish artist Cristian Andersen (b. 1974) address the traditional issues pertaining to sculpture: playing with volume and void, presence and absence, foreground and background, heaviness and lightness. The surprising surfaces of his laboriously produced and often noticeably large ceramics, with their geometric abstractions that are sometimes reminiscent of classical modernism with hints of 1950s art, bear witness to extremely adept handling of material and form.

Andersen assembles his sculptures in several stages, from found objects. Figurative narrative elements meet constructivist abstract post-minimalist forms and industrial materials, such as Sagex rigid foam or, as in the case of *Sundaymorning*, other foam material. The artist puts these components together in new ways by sculpturally exploring their spatial qualities: from front to back and top to bottom. In a second step, Andersen uses these sculptures to make silicone negatives which, in a complex working process, are surrounded by scaffolding, encased, and cast in partially pigmented, enormously dense, self-curing industrial ceramic material. The copies that emerge from this process are now the originals – and at the same time, they generate an effect of mimicry, as the porcelain-like ceramics look exactly the same as the foam material that was used initially.

With irony and playful humour, the pastiche of the initial sculpture changes into a new material unit.

Andersen's humour is also always evident in the titles of his works: on the one hand, *Sundaymorning* refers to the work's location in the vicinity of a church, but also, on the other hand, to the similarly named Velvet Underground song. At the same time, the artist plays with the saying "die Kirche bleibt im Dorf" (literally: "the church remains in the village", meaning "there is no need to get carried away"), whereby the city is slowly advancing into the village here or, with AAA, has already arrived in the village. As a symbol of urbanisation, the daybed, its formal properties and its association with the significant role of Danish design in the 20th century, along with situation-specific contrasts, are recurring elements in this artist's oeuvre. This piece of furniture, as a private object, estranged here in the public space, invites daydreaming – even in the dark, when the daybed's integrated fluorescent lamp turns night into day. Georgina Casparis

Courtesy of the artist and GALERIE BOB VAN ORSOUW, Zurich

3

IAN ANÜLL

ULTIMATE RECORDS

2012

Installation

Container neben F+F Schule, Flurstrasse 89, 8047 Zürich

ULTIMATE RECORDS steht in klarer, grossformatiger Schrift über einem wild besprayten Container in Albisrieden. Eine gewollte Irritation des Zürcher Künstlers Ian Anüll (*1948, CH). Ein Baucontainer, der in unmittelbarer Nähe der Baustelle Freilager platziert ist, fällt zunächst einmal nicht auf. Der menschenhohe und sechs Meter lange Schriftzug lädt aber dazu ein, einen Blick in den Container zu werfen. Ein ungewöhnlicher Ausstellungsraum.

Anüll, der seit 1969 unter diesem Pseudonym auftritt, ist ein leidenschaftlicher Sammler und Produzent von Schallplatten. *ULTIMATE RECORDS* ist das Label, unter dem er Schallplatten in jeweils kleiner Auflage von 100 bis 300 Exemplaren herausgibt. Die Cover zeugen von der künstlerischen Arbeit Anülls; die Schallplatten sind ein Hybrid aus Kunst und Musik. Im Container liegt ein Stein auf einem Tisch. Zwei Stühle laden die «Kunden» ein, sich zu setzen – eine Hommage an den US-Jazzmusiker, Poeten und Philosophen Sun Ra und sein Werk *Listen to a Stone*, das Anüll mit einer eigens produzierten Schallplatte zelebriert, die den Versuch unternimmt, die Stille zu dokumentieren. Mit dieser Aufnahme zwingt uns der Künstler, der Stille zu lauschen und ein Nicht-Geräusch wahrzunehmen, dem selten Beachtung geschenkt wird.

Komplexe Bezugssysteme und doppelbödige Situationen ziehen sich durch die künst-

lerische Arbeit Anülls. 1989 konnte man etwa in der Ausstellung *Art in Safe* der Galerie Ruine in Genf acht Schlüssel zu Kundentresoren der Banque hypothécaire du Canton de Genève in Empfang nehmen, um in den Schliessfächern Kunstwerke berühmter Künstler anzusehen. Wie Bernhard Bürgi bereits 1990 festhielt, bindet Anüll meist mit feiner Ironie und erfrischender Direktheit die künstlerische Vorstellungskraft an gesellschaftspolitische Realitäten und nutzt ihre Wechselwirkungen als schöpferisches Potenzial.

Anüll bedient sich aus dem Repertoire der zeitgenössischen Kunst genauso wie der Alltagsmedien, um beide Sprachen listig miteinander zu verknüpfen, wodurch eine Werte-Umkehrung stattfindet (Max Wechsler, 1990). So lacht einem auf einem seiner Zähne ein ® (Registered Trademark) entgegen, wenn man von Anüll in das Fachwissen der Schallplattenwelt einführt wird. Seine neue *LSD*-Plattenedition hat das Format von 10 Inches. Ein Format, das normalerweise nur die Vorplatte – quasi das Plattenoriginal – besitzt, bevor es im 12-Inch-Format in Umlauf gebracht wird.

Anna Vetsch

Courtesy the artist und GALERIE MAI 36, Zürich
Dank an: Andreas Vogel, Valérie Jetzer, Gianluca Trifilo

ULTIMATE
RECORDS
CRIMINAL
TL65
1607
KAESER
9
gasser
gasser
gasser
gasser
gasser

ULTIMATE RECORDS is written in clear, large letters above a wildly spray-painted container in Albisrieden. An intentional irritation produced by Zurich-based artist Ian Anüll (b. 1948, Switzerland). At first, a construction-site container positioned in the immediate vicinity of the duty-free depot construction site is quite inconspicuous. However, the lettering, which is as tall as a person and six metres long, serves as an invitation to take a look inside the container: an unusual exhibition space.

Anüll, who has used this pseudonym since 1969, is a passionate collector and producer of records. *ULTIMATE RECORDS* is the label under which he releases records in small production runs of 100 to 300 copies. The covers bear witness to Anüll's work as an artist; the records are a hybrid of art and music. In the container, a stone lies on a table. Two chairs invite the "customers" to sit: a homage to the American jazz musician, poet and philosopher Sun Ra and his work *Listen to a Stone*, which Anüll celebrates with a specially produced record that attempts to document silence. With this recording, the artist forces us to listen to silence and thus focuses on a non-sound that is rarely paid any attention.

Complex reference systems and ambiguous situations extend throughout Anüll's work as an artist. In 1989, for instance, in the exhibition *Art in Safe* at Galerie Ruine in Geneva, it was possible to obtain eight keys to

customer safes at Banque hypothécaire du Canton de Genève, in order to view artworks by famous fellow artists inside the safe deposit boxes. As Bernhard Bürgi noted back in 1990, Anüll links artistic imagination to socio-political realities and uses their interactions as creative potential, usually with subtle irony and a refreshing directness.

Anüll draws on the repertoire of contemporary art, as well as everyday media, so as to cunningly interconnect both languages, whereby a reversal of values occurs (Max Wechsler, 1990). For instance, anyone being introduced to specialist knowledge from the world of records by Anüll is presented with the view of a registered trademark symbol (®) on one of his teeth. His new *LSD* record release has a 10-inch format. This is a format normally reserved for the preliminary disc (the original record, so to speak) before it is brought into circulation in a 12-inch format.

Anna Vetsch

Courtesy of the artist and MAI 36 GALERIE, Zurich
Thanks to Andreas Vogel and Valérie Jetzer, Gianluca Trifilo

4

PAULINE BASTARD

True Story, 2015

Installation mit acht Fundobjekten

Scheune, Rautistrasse 150, 8048 Zürich

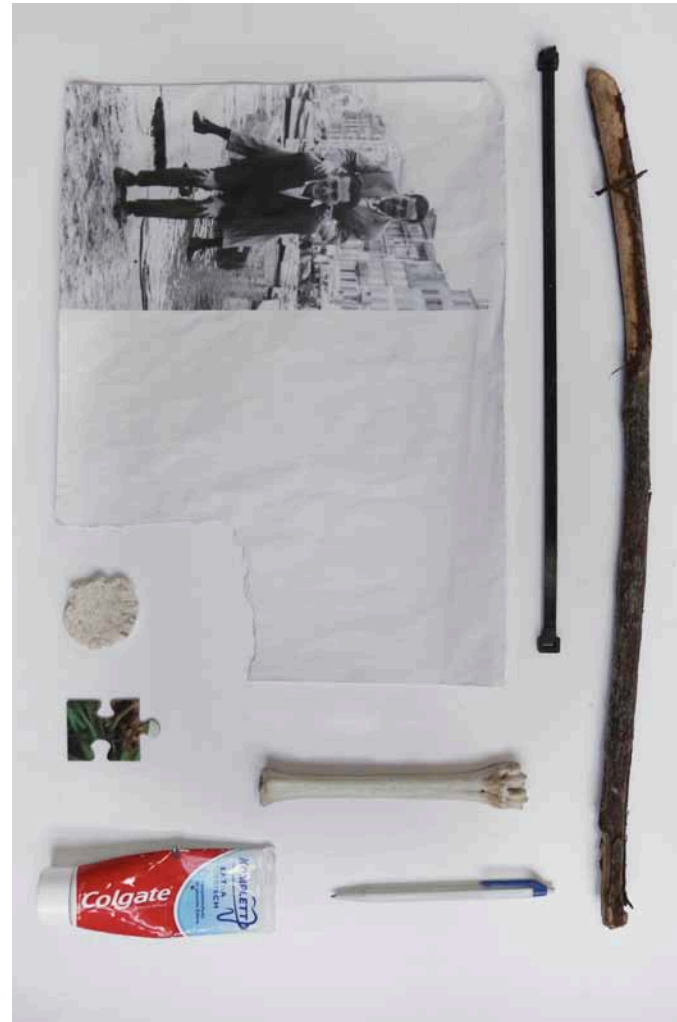
Das Eintauchen in Geschichten sowie die Verknüpfung und Gegenüberstellung fiktiver und realer Elemente sind wesentliche Bestandteile in den Arbeiten der in Paris lebenden Künstlerin Pauline Bastard (*1982, FR). In der fortlaufenden Werkserie *True Story* bedient sich Bastard realer Objekte aus dem urbanen Raum, deren Herkunft und ursprüngliche Funktion nicht mehr hergeleitet werden kann. Sie wirft Fragen auf zur Inbesitznahme und Fiktionalisierung von Gegenständen.

Für *AAA* durchwanderte Bastard die Umgebung von Albisrieden und Altstetten, wobei sie auf den Strassen der beiden Quartiere acht voneinander unabhängige Objekte auflas. Mit einer Wettbewerbsausschreibung und einem Preis von 25 CHF forderte die Künstlerin Zürichs Bewohnerschaft auf, in Form von Kurzgeschichten die gefundenen Objekte in Verbindung zueinander zu stellen. Die Ergebnisse könnten unterschiedlicher nicht sein: So beziehen sich die Reaktionen auf den städtischen Kontext, direkt auf die Objekte oder auch auf die Künstlerin selbst. Die Kurzgeschichten begleiten die Fundobjekte und lassen neue und überraschende Sinnzusammenhänge entstehen.

Wie bei den früheren Kurzgeschichten *No Breakfast for Tiffany* und *Santa Monica Mystery*, die während Bastards Aufenthalt am 18th Street Arts Center in Santa Monica (2013) entstanden sind und bei Barbara Seiler in einer

Einzelausstellung gezeigt wurden, demonstriert die Künstlerin auch in Altstetten und Albisrieden, wie alltägliche Gegenstände, die ihrer einstigen Funktion entrissen werden, eine neue Existenz entwickeln. Indem Bastard die Fundobjekte in Vitrinen präsentiert, wertet sie die Gegenstände wieder auf und schafft eine Beziehung zwischen der fiktiven Erzählung und der realen Umgebung, in der die Fundmaterialien abgelegt wurden.
Katarina Kurcubic

Courtesy the artist und BARBARA SEILER GALERIE, Zürich
Dank an: Baugenossenschaft Zurlinden, Zürich und Helmhaus Zürich



Immersion in stories and the connection and juxtaposition of fictional and real elements are key components in the work of Paris-based artist Pauline Bastard (b. 1982, France). In the ongoing series of works entitled *True Story*, Bastard uses real objects from the urban space, whereby it is no longer possible to deduce their origins or original functions. She raises issues about the appropriation and fictionalisation of objects.

For AAA, Bastard wandered through the streets of the two neighbourhoods Albisrieden and Altstetten, and picked up eight objects that bore no relation to each other. By announcing a competition, with a prize of 25 CHF, the artist called on Zurich's residents to establish connections between the found objects in the form of short stories. The results could not have been any more varied: for instance, the reactions refer to the urban context, to the objects directly, or even to the artist herself. The short stories accompany the found objects and cause new, surprising contexts of meaning to arise.

Like with the earlier short stories *No Breakfast for Tiffany* and *Santa Monica Mystery*, which were produced during Bastard's stay at the 18th Street Arts Center in Santa Monica (2013) and shown at the gallery Barbara Seiler in a solo exhibition, the artist also demonstrates in Altstetten and Albisrieden how everyday objects develop

a new existence when prised away from their former functions. By presenting the found objects in display cases, Bastard enhances the objects' value again and establishes a relationship between the fictional narrative and the real environment, within which the found materials were discarded. Katarina Kurcubic

Courtesy of the artist and GALERIE BARBARA SEILER, Zurich
Thanks to Baugenossenschaft Zurlinden, Zurich and Helmhaus, Zurich

5

ANTON BRUHIN

Panorama Letzigrund, 2012

Öl auf Leinwand, vierteilig: je 100 x 100 cm

Max-Frisch-Bad Letzigraben, Edelweissstrasse 5, 8048 Zürich

Anton Bruhin (*1949, CH) ist ein äusserst vielschichtig arbeitender Künstler, der sich längst auch als Musiker (gelegentlich mit einer Maultrommel), als Performer und Autor international einen Namen gemacht hat. Und dennoch war er immer wieder mal in Zürich als Landschaftsmaler anzutreffen, so auch rund ums Max-Frisch-Bad am Letzigraben. Die Werke, die er in dieser architekturhistorisch wichtigen Umgebung geschaffen hat, sind nun eine Badesaison lang in den Ausstellungsräumen des Max-Frisch-Bades Letzigraben zu sehen. Sie bieten dem geneigten Publikum überraschende, spielerisch-leichte Ansichten eines speziellen, von der Schweizer Architekturmoderne geprägten Stadtquartiers.

Anton Bruhins Kunst ist schwer fassbar – klassisch, traditionell einerseits, spielerisch-modern und futuristisch andererseits. Bei diesem vielseitigen Künstler gibt es nebst Panoramen in klassischer Malerei z.B. auch stark verpixelte städtische Ansichten mit der Anmutung einer Lego-Architektur. Bruhin arbeitet mit Pinsel, Farbe, Leinwand und, als Digital-Künstler, mit dem Computer.

Bruhins Malerei thematisiert die Superurbanität von Metropolen wie New York und Paris ebenso wie ruhige, eher unscheinbare Quartiere in Zürich oder panoramaartige Übersichten von Stadtteilen in Zwingli-City. Bruhin hält sich klar an die sichtbare Realität.

Seine Ansichten von Zürcher Quartieren entsprechen genau dem, was der Stadtflaneur auf seinen Rundgängen erkennt. Das Spezielle dabei ist die Ruhe, die Bruhins Panoramen innewohnt. Selten sind Menschen zu sehen, noch seltener fahrende Autos – wie an einem autofreien Sonntag während der Sommerferien. Alles steht angenehm still, und so eignet Bruhins Bildern auch etwas Meditatives. Die Betrachter tauchen in vertraute Szenarien ein und finden sich in einer angenehm entschleunigten Welt wieder.

Vielleicht liegt diese entspannende Wirkung von Bruhins Malerei auch an seiner Farbwahl. Sehr gerne bedient er sich einer Palette von Blau- und Grüntönen sowie grauweisser Abstufungen. Ein aggressives Rot gibt es in seinen Stadtansichten kaum, auch nicht in seiner vierteiligen Panorama-Ansicht des Zürcher Letziquartiers. Hier dominieren erneut Blau und Grün, alles Rote taucht nur zurückhaltend auf, sodass die dezente Balance der Kompositionen gewahrt bleibt. Sascha Serfözö

Courtesy the artist und GALERIE MARLENE FREI, Zürich

Dank an: Kulturverein Max-Frisch-Bad Letzigraben, Pier Geering, Sportamt der Stadt Zürich

ANTON BRUHIN

MAX-FRISCH-BAD

Anton Bruhin (b. 1949, Switzerland) is an artist who works in an extremely multifaceted manner and, internationally, also made a name for himself long ago as a musician (occasionally with a jaw harp), performer and author. Nevertheless, he could also often be encountered in Zurich as a landscape painter, for instance in the area around the Max-Frisch-Bad swimming facility on the street Letzigraben. The works that he created in this environment (an environment of significance to the history of architecture) can now be seen during an entire swimming season in the exhibition rooms at Max-Frisch-Bad Letzigraben. To members of the public who are so inclined, these offer surprising, playfully light views of a special city district that is characterised by Swiss modernist architecture.

Anton Bruhin's art is elusive: classical and traditional on the one hand, playfully modern and futuristic on the other hand. This versatile artist has produced panoramas in a classical painting style, as well as, for example, highly pixelated cityscapes that resemble Lego architecture. Bruhin works with a brush, paint, canvas and, as a digital artist, the computer.

Bruhin's paintings thematise the super-urbanity of metropolises like New York and Paris, as well as peaceful, rather nondescript neighbourhoods in Zurich, along with

panoramic overviews of this city's districts. Bruhin clearly adheres to visible reality. His views of Zurich neighbourhoods precisely correspond to what the urban flaneur sees when strolling around. What makes Bruhin's panoramas special, is their inherent tranquillity. They rarely show people – and moving cars are even more seldom, like on a car-free Sunday during the summer holidays. As everything stands pleasantly still, Bruhin's pictures also have a certain meditative quality. Observers immerse themselves in familiar scenarios and find themselves in a pleasantly decelerated world.

This relaxing effect of Bruhin's paintings might also be due to his choice of colours. He is very fond of using a palette of blue and green tones, as well as shades of grey and white. Aggressive red hardly ever appears in his cityscapes, which is also true of his four-part panoramic view of Zurich's Letzi district. Here, blue and green dominate again and anything red only appears in a restrained manner, such that the discreet balance of the compositions is preserved. Sascha Serfözö

Courtesy of the artist and GALLERY MARLENE FREI, Zurich
Thanks to Kulturverein Max Frisch Bad Letzigraben, Pier Geering and the Sports Department of the City of Zurich

6

CARL BUCHER

Grosses Kissen, 1979/2000

Polystone, Metall, 280×315×240 cm

A-Park, Albisriederstrasse 334–336, 8047 Zürich

Mit der Eröffnung seiner Ausstellung in der Vancouver Art Gallery 1972 nahm der damals 37-jährige Carl Bucher für 365 Tage den Namen Carl Lander an. Damit schlüpfte er symbolisch in seine *Landings* hinein, jene Plastiken, die im Zentrum der Ausstellung standen. Bucher machte mit diesen poppigen Arbeiten, die an Raumschiffe aus einer Science-Fiction-Geschichte denken lassen, in Kanada und den USA Furore, und er wird noch heute oft mit diesen Erfindungen identifiziert. Sie sind von der Raumfahrt inspiriert und tauchen bereits 1963 in seinem Werk auf, zunächst als reliefartige Bilder, dann als Vollplastiken.

Fahren, Fliegen, Landen: Die Bewegung ist ein zentrales Thema im Œuvre Carl Buchers (1935–2015, CH). Immer wieder machte er Kräfte sichtbar, die beim Aufeinandertreffen unterschiedlicher Körper wirksam werden. Auf die *Landings* folgten – er war da aus Kalifornien nach Zürich zurückgekehrt – *Wand-* und *Bodenstücke*. Diese Gebilde sehen aus, als seien sie aus groben, erdfarbenen Textilien gemacht, bestehen aber aus «Polystone», einer von Bucher kreierten Mischung aus Polyester und Quarzsand. Die massiven *Bodenstücke* sind steinhart, wirken aber weich und schlaff, als ob sie zusammengepresst worden wären und dabei Luft verloren hätten. Damit kehrte Bucher das Verfahren von Claes Oldenburg um, der in den 1960er Jahren

Alltagsgegenstände in weiche Objekte verwandelt hatte.

In das, fünfteilige Plastikensemble, das Bucher 1976 für die Wohnsiedlung Hardau ausführen konnte, integrierte er einen *Weichen Brunnen* mit einer an einen menschlichen Körper erinnernden Säule, die auf einer kissenähnlichen Schale sitzt. Davon ausgehend beschäftigte er sich intensiv mit Körpern, die von einer Last eingedrückt werden. 1977 entstand eine Serie kleinformatiger *Kissen*, die von einem «gelandeten» Chromstahlobjekt – einem Quader, einer Scheibe oder einem Kubus – verformt sind. Diese Plastiken leben von der Wirkung dieses Kräftespiels und von der Gegensätzlichkeit der aufeinandertreffenden Materialitäten: der harte, glänzende Chromstahl und der organisch, wie eine Elefantenhaut wirkende «Polystone», die klare Form des lastenden Objekts und die zufällige des Kissens.

Ein 280 × 315 × 240 cm messendes, von einer monumentalen Scheibe eingedrücktes *Grosses Kissen* war 1979 im Rahmen der *Art Basel* zu sehen, schwamm im selben Sommer als Teil der Ausstellung *Kunst auf dem Wasser* im Zugersee und befindet sich seit 1981 im deutschen Skulpturenmuseum Marl.
Im Jahr 2000 hat sich Carl Bucher diese Plastik nochmals vorgenommen und, die Grundform minim abwandelnd, eine zweite Version dieses *Grossen Kissens* geschaffen, die nun der Stadt Zürich gehört. Caroline Kesser

Upon the opening of his 1972 exhibition at the Vancouver Art Gallery, Carl Bucher, who was then 37 years old, adopted the name Carl Lander for 365 days, thus symbolically slipping himself into his *Landings*, the sculptures at the centre of the exhibition. With these pop-like works, reminiscent of spaceships from a science fiction story, Bucher caused a furore in Canada and the USA, and to this day he is still often associated with these inventions. Inspired by space travel, they appear in his work as early as 1963, first as relief-like images, then as sculptures in the round.

Driving, flying, landing: motion is a central theme in the oeuvre of Carl Bucher (1935 – 2015, Switzerland). He frequently made it possible to see forces that act when different bodies encounter each other. Following *Landings*, he returned from California to Zurich and produced *Wandstücke* (Wall Pieces) and *Bodenstücke* (Floor Pieces). These forms look as if they were made from rough, earth-coloured textiles, but are actually composed of "polystone", a mixture of polyester and quartz sand, created by Bucher. The solid *Bodenstücke* are stone-hard, but appear soft and limp, as if they have been compressed and had the air squeezed out of them. Here, Bucher reversed the procedure practiced by Claes Oldenburg, who had converted everyday things into soft objects in the 1960s.

Into the large five-part sculptural ensemble that Bucher was able to realise for the Hardau residential development in 1976, he integrated a *Weicher Brunne*n (Soft Well) with a column that resembles a human body sitting on a pillow-like basin. From this starting point, he intensively addressed bodies that are compressed by a load. In 1977, there emerged a series of small-format *Kissen* (Pillows), deformed by a "landed" chrome steel object: a rectangular prism, a disk or a cube. To equal extents, these sculptures thrive on the immediate effect of this interplay of forces (a balloon served as the model for the pillow) and on the contrast between the materialities that encounter each other: between the hard shiny chrome steel and the organic "polystone" that looks like the skin of an elephant, as well as between the clear form of the object applying a load and the incidental form of the pillow.

A *Grosses Kissen* (Large Pillow) measuring 280 × 315 × 240 cm, compressed by a monumental disc, was exhibited as part of Art Basel in 1979, floated on Lake Zug in the same summer as part of the exhibition *Art on the Water*, and has been situated at Skulpturenmuseum Glaskasten Marl in Germany since 1981. In the year 2000, Carl Bucher reproduced this sculpture, minimally modifying the basic form to create a second version of this *Grosses Kissen*, which now belongs to the City of Zurich. Caroline Kesser

7

DANIELE BUETTI

i still want you.
2015

Plakate, 89.5 × 128 cm

diverse Plakatstellen in Albisrieden und Altstetten

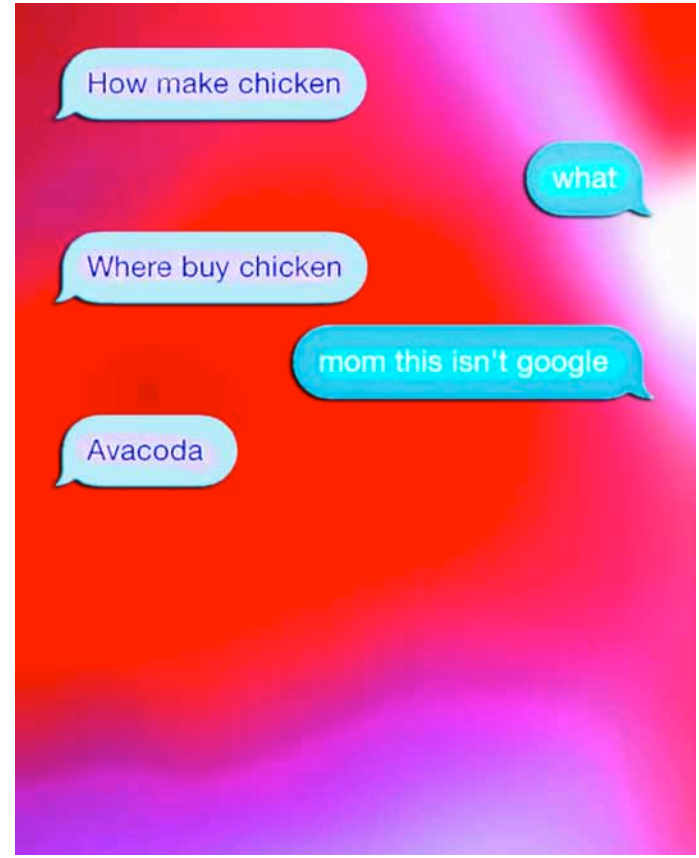
und TABLEAU ZURICH, Stadelhofer Passage, Stadelhoferstrass 28, 8001 Zürich

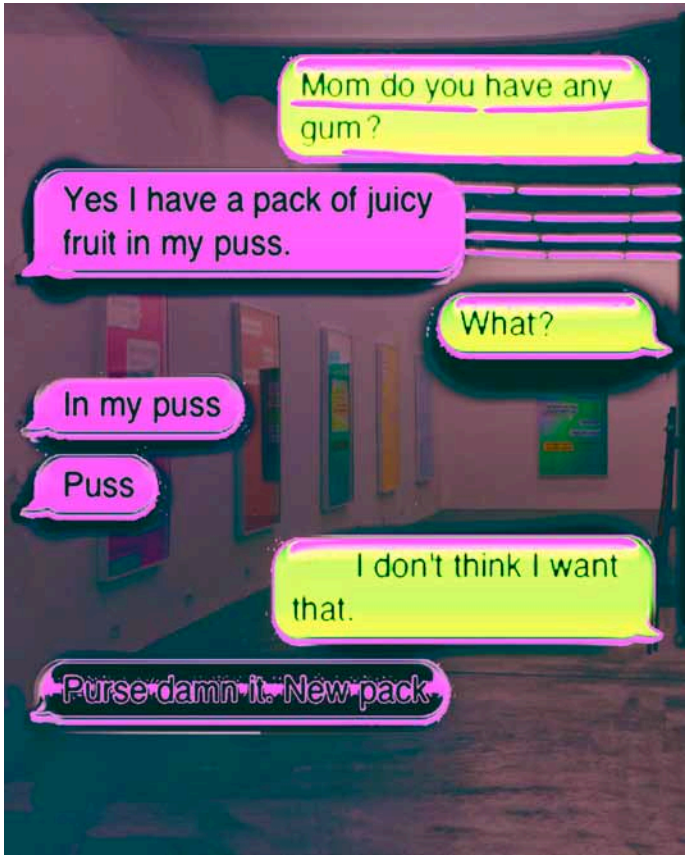
Daniele Buetti (*1955, CH) setzt sich in seinen grossformatigen Fine Art Prints mit heutigen Kommunikationsformen und deren gesellschaftlichen Auswirkungen auseinander. Insbesondere thematisiert er den Umgang mit SMS und WhatsApp-Nachrichten, die unseren Kommunikationsalltag grundlegend bestimmen. Einst als technischer Fortschritt hochgelobt, machen sich nun auch die Nachteile dieser Art von Kommunikation immer stärker bemerkbar und greifen tief in die Strukturen der zwischenmenschlichen Beziehungen ein. Der Umgang mit Sprache wird dabei gänzlich neu definiert. Einerseits sind es lapidare, belanglose Satz- und Wortfetzen, die binnen Sekunden zwischen Sender und Empfänger ausgetauscht werden. Andererseits werden grundlegende Themen mittels «text message» salopp abgehandelt. Für Daniele Buetti spannt sich die Bandbreite unserer alltäglichen SMS-Dialoge von der skurrilen über die ironische bis hin zur tragischen Botschaft. Diese stellt er in seinen Arbeiten in den Mittelpunkt und deckt auf humorvolle Weise auf, wie ein scheinbar harmloser Austausch für die Kommunikationspartner fatale Folgen haben kann. Dabei ist die Technik, die uns neue Interaktionswege eröffnet hat, zeitgleich auch jene, die uns mit ihren Tücken in die Irre führt. Gejagt von Zeitdruck und Schnelllebigkeit stolpert man über Autokorrektursysteme, die Missverständnisse

generieren, oder verschickt gar eine Nachricht an den falschen Empfänger.

Währenddessen erlangt die sprachliche Kreativität in puncto Verknappung eine ganz neue Dimension: kurz und knackig werden Inhalte auf das Äusserste reduziert, und so besteht die Nachricht von heute aus Akronymen, Piktogrammen und Emoticons. Ein sprachliches Auskommen ohne Artikel, Subjekte oder Vokale. Ein neuer Slang entsteht, der das sprachliche Auseinanderdriften der Generationen mit sich bringt. Was darüber hinaus auf der Strecke bleibt, ist die Emotion, der direkte Kommunikationsweg wird vermieden. Daniele Buetti gelingt es, diese hochaktuellen und komplexen Kommunikationsstrukturen ebenso witzig wie reflektiert ins Künstlerische zu übersetzen und uns zum Nachdenken anzuregen. Vanessa Bersis

Courtesy the artist und TABLEAU ZURICH, Zürich
Dank an: Marcus Kraft




Mom do you have any gum?
Yes I have a pack of juicy fruit in my puss.
What?
In my puss
Puss
I don't think I want that.
Purse damn it. New pack

Messages
Grandma
Contact
Heard you got an iphone! How do you like it?
Massachusetts

In his large-format fine art prints, Daniele Buetti (b. 1955, Switzerland) addresses contemporary forms of communication and their effects on society. In particular, he thematises the handling of SMS and WhatsApp messages, which fundamentally define our everyday communications. Although this kind of communication was once highly praised as technological progress, its disadvantages are now also becoming increasingly evident and are deeply encroaching on the structures of interpersonal relationships. Here, the handling of language is being completely redefined. On the one hand, this is about succinct, trivial scraps of sentences and words that are exchanged between sender and recipient in seconds. On the other hand, essential issues are dealt with sloppily via text message. For Daniele Buetti, the scope of our everyday SMS dialogues ranges from the whimsical to the ironic, through to the tragic message. He positions these at the centre of his works and humorously reveals how an ostensibly harmless exchange can have fatal consequences for the communication partners. Here, the technology that has opened up new channels of interaction for us is also what simultaneously misleads us with its pitfalls. Hounded by time pressure and the fast pace of life, we are tripped up by auto-correction systems that

generate misunderstandings, or we even send messages to the wrong recipients.

Meanwhile, linguistic creativity is taking on a completely new dimension with regard to abbreviation: content is kept extremely short and to the point, so the message of today is comprised of acronyms, pictograms and emoticons. A linguistic subsistence without articles, subjects or vowels. A newly emerging slang is causing generations to drift apart from each other linguistically. Furthermore, what falls by the wayside, is emotion – the direct communication channel is avoided. Daniele Buetti manages to translate these highly contemporary and complex communication structures into art, in a manner that is as witty as it is reflective, prompting contemplation on our part. Vanessa Bersis

Courtesy of the artist and TABLEAU ZURICH, Zurich
Thanks to Marcus Kraft

8

ANDREW DADSON

Painted Lot, 2015

Schwarze Kalkfarbe, Format variabel

Geerenweg/ Max-Högger-Strasse (vis-à-vis Vulkanplatz) 8048 Zürich

Die «landscape paintings» von Andrew Dadson (*1980, CA) haben nichts mit dem gemein, was für gewöhnlich unter Landschaftsmalerei verstanden wird. Er sucht keine schönen Plätze, sondern Orte, die den Wandel der Stadt repräsentieren. Die Grenzen zwischen privaten und öffentlichen, urbanen und suburbanen Gegenden reizen ihn – etwa eine brachliegende, leere Fläche in Altstetten in der Nähe des Vulkanplatzes. Dort findet sich mit *Painted Lot* eine Fortsetzung seiner 2003 begonnenen Serie von Landschaftsinterventionen.

Dadson verwandelt die ausgewählten Brachflächen in grossformatige, monochrom schwarze Rechtecke, indem er sie in mehreren Durchgängen mit einer umweltschonenden Farbe bemalt. Das Ergebnis wirkt wie ein verbranntes Stück Erde oder als sei Schweröl ausgelaufen – ein surrealer Effekt, der Spannung und Unsicherheiten erzeugt. Mit der Vollendung seiner Intervention beginnt jedoch auch unmittelbar deren Verblassen: In kürzester Zeit wird das Werk durch das Wachsen des Rasens oder durch Regen aufgehellt und zerstört. Dadson interessiert die Fähigkeit der Natur, seine Eingriffe zu überstehen und sich zu regenerieren. Die Vergänglichkeit seiner Arbeit ist beabsichtigt, jedoch nicht absolut: Mit einer Grossformatkamera fotografiert er die zuvor bemalte Landschaft, die Fotografie wird somit zur neuen Werkform und zum Dokument.

Der Künstler entwickelt seine Schaffensprozesse ständig weiter, er wiederholt Handlungen – ob «in the field», also draussen in der urbanen Stadtlandschaft, oder im Atelier, wenn er über mehrere Monate hinweg an seinen skulpturalen Gemälden arbeitet. Dabei breitet er mehrere Schichten Ölfarbe auf einer Leinwand aus, die im Zuge seiner Bearbeitungen plastische Züge annimmt. Er formt sie wie eine Masse, schichtet sie um, schabt sie zu den Rändern hin ab, fordert die flächige Begrenzung des Trägers heraus und erreicht mit der Farbe eine organisch anmutende materielle Dichte. Dadsons Malerei ist das Produkt eines Körpers in Bewegung. Sie könnte als Aufzeichnung einer Performance gelesen werden, da er kaum je einen Pinsel, sondern seine Hände und Finger oder schablonenartige Hilfsgegenstände verwendet, um Muster und Spuren in der Farbe zu hinterlassen.

Konzeptuell bewegt sich Andrew Dadson an den Grenzen eines Mediums. Aber auch im wörtlichen Sinne beschäftigt er sich mit Grenzen und Limitierungen, etwa durch das Betonen der Ränder in seinen Gemälden oder indem er einen bestimmten Landstrich schwarz einfärbt und so von dessen Umgebung abtrennt. Stets geht es ihm darum, die räumliche und zeitliche Dimension seiner Werke erlebbar zu machen. Aline Juchler

Courtesy the artist und RAEBERVONSTENGLIN, Zürich

The «landscape paintings» by Andrew Dadson (b. 1980, Canada) have nothing in common with the conventional understanding of landscape painting. Instead of attractive locations, he seeks places that represent the transformation of the city. He is stimulated by the boundaries between private and public areas, urban and suburban areas – such as a disused empty section of land in Altstetten, near Vulkanplatz. Situated here, Painted Lot is a continuation of his series of landscape interventions, which started in 2003.

Dadson converts the selected empty sites into large-format monochrome black rectangles by going over them several times, coating them in environmentally friendly paint. The result comes across like a burnt piece of earth, or as if heavy fuel oil has been spilt – a surreal effect that generates tension and uncertainties. However, as soon as his intervention is complete, it also begins to fade: in next to no time, the work is brightened up and spoiled by the growing grass or the falling rain. Dadson is interested in nature's ability to withstand his interventions and to regenerate. The fleetingness of his work is intentional, but not absolute: with a large-format camera, he photographs the landscape that he has just painted, so the photograph becomes the work's new form, as well as a document.

This artist is continually developing his creative processes further; he repeats actions,

be they «in the field», i.e. out in the urban cityscape, or in the studio, spending several months working on his sculptural paintings. Here, he spreads out several layers of oil paint on a canvas and these take on sculptural qualities while he processes them. He shapes them like a mass, shifting them, scraping them all the way to the edges, challenging the planar limitation of the carrier and achieving a seemingly organic material density with the paint. Dadson's paintings are the product of a body in motion. They could be read as recordings of performances, because he hardly ever uses a brush, instead using his hands and fingers, or stencil-like aids, leaving behind patterns and marks in the paint.

Conceptually, Andrew Dadson operates at the boundaries of a medium. He also addresses boundaries and limitations in a literal sense though, for instance by emphasising the edges in his paintings, or by colouring a particular piece of land black and thus partitioning it off from its surroundings. His various forms of expression range between painting, installation and environment. Here, the spatial and temporal dimensions of art are not merely to be observed, but also to be experienced. Aline Juchler

Courtesy of the artist and RAEBERVONSTENGLIN, Zurich

9

MATIAS FALDBAKKEN

FUEL SCULPTURE, 2015

Benzinkanister, Trichter, Beton

ca. 250 x 350 x 80 cm

Vulkanplatz 8048 Zürich

Das heterogene Werk des intermedial arbeitenden Matias Faldbakken (*1973, NO) basiert auf der Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Normen, wobei er sich mit den Definitionen, der Transformation und Interaktion des Normativen und Marginalen beschäftigt. Im Zuge dessen ist seine künstlerische Praxis von einer Attitüde geprägt, in der Verweigerung und Destruktion mit produktiven Formen des Chaos und des Vandalismus verschmelzen.

Faldbakkens Bilder, Skulpturen, Videos und Installationen stehen – ebenso wie der Duktus seiner Romantrilogie *Skandinavische Misanthropie* (Blumenbar Verlag, München) – für eine subtile Auseinandersetzung mit der Frage, ob es überhaupt noch eine Form von Verweigerung und Unangepasstheit gibt, die nicht sogleich populär wird. Vor diesem Hintergrund spielen Aggression, Reduktion und Abstraktion in Faldbakkens künstlerischer Praxis zentrale Rollen, indes das Spiel mit der Negation zum innovativen Ausgangspunkt für seine Arbeiten wird. Doch das «Nein», das seine Werke zu skandieren scheinen und von der Kunstwelt als «konzeptueller Nihilismus» etikettiert wurde, ist zuletzt eine positive, zur Reflexion anregende Geste.

Die am Vulkanplatz in Altstetten installierte *Fuel Sculpture* konfrontiert den Betrachter mit der radikalen Verknappung eines künstlerischen Verfahrens: Die Herstellung

von Skulpturen wurde hier auf den einfachen Akt des Giessens von Beton in Benzinkanister und Trichter reduziert. Aus einer solchen, von pragmatischer Unkompliziertheit geleiteten künstlerischen Produktion resultiert die *Fuel Sculpture,* in der eine laxe Do-it-yourself-Ästhetik auf konnotierte Alltagsgegenstände trifft: Benzinkanister, die im öffentlichen Raum eine latente Gefahr signalisieren. Dabei stehen vollends aus ihren Gussformen geschälte Betonskulpturen neben teilweise oder noch gänzlich ummantelten Betonfüllungen, die den Unterschied zwischen Skulptur und Gussform aufheben. Im Kontext des Vulkanplatzes, der etymologisch auf Vulcanus, den römischen Gott des Feuers, und stadthistorisch auf die einst in Altstetten ansässige Automobil & Motorboot Fabrik Vulcan AG verweist, baut Faldbakkens *Fuel Sculpture* als intervenierende Geste ein Netz vielschichtiger Assoziationen auf. Florian Keller

Courtesy the artist und GALERIE EVA PRESENHUBER, Zürich

The heterogeneous oeuvre of intermedia artist Matias Faldbakken (b. 1973, Norway) is based on examination of societal norms, whereby he addresses the definitions, the transformation and the interaction of the normative and the marginal. All the while, his artistic practice is characterised by an attitude that merges non-compliance and destruction with productive forms of chaos and vandalism.

Faldbakken's paintings, sculptures, videos and installations, much like the style of his *Scandinavian Misanthropy* trilogy of novels (published in German by Blumenbar Verlag, Munich), represent a subtle examination of the question of whether there is any remaining form of non-compliance or nonconformism that does not readily become popular. Against this backdrop, aggression, reduction and abstraction play key roles in Faldbakken's artistic practice, where playing with negation becomes an innovative starting point for his works. However, the "no", which his works seem to chant aggressively, and which the artworld has labelled "conceptual nihilism", is ultimately a positive gesture that prompts reflection.

The *Fuel Sculpture* installed at Vulkanplatz in Altstetten confronts the observer with radical abbreviation of an artistic process: here, the manufacture of sculptures has been reduced to the simple act of pouring concrete

into petrol cans and funnels. Such art production, governed by pragmatic straightforwardness, results in *Fuel Sculpture*, in which easygoing do-it-yourself aesthetics encounter connotative everyday objects: petrol cans, which, in the public space, signify a latent danger. Here, concrete sculptures that have been completely stripped of their casting moulds stand alongside partly, or still entirely, encased concrete fillings, nullifying the difference between sculpture and casting mould. In the context of Vulkanplatz, which refers (in terms of etymology) to Vulcan, the Roman god of fire, as well as (in terms of the city's history) to the Vulcan car-and-motorboat factory once situated in Altstetten, Faldbakken's *Fuel Sculpture* sets up a network of multilayered associations as an intervening gesture.

Florian Keller

Courtesy of the artist and GALERIE EVA PRESENHUBER, Zurich

10

WERNER FEIERSINGER

Untitled, 2015

Stahl, verzinkt und beschichtet, 250 x 970 x 330 cm (H/L/B)

Maagplatz, 8005 Zürich

Im ehemaligen Industriegebiet Zürich-West steht das momentan höchste Gebäude der Schweiz: der Prime Tower. Für Werner Feiersinger (*1966, AT) ist der kühle, spröde Platz am Fusse des Towers der optimale Ort für seine Aussenraumskulptur. Eine komprimierte Umgebung hat er gesucht, einen reduzierten, urbanen Leerraum. Der Boden aus grauem Asphalt und die Fläche aus grünem Glas sind die optischen Gegebenheiten, auf die er sich bezieht.

In dieser verknappten Gewerbelandschaft hat der Künstler eine Leiter abgelegt. Ein alltägliches Objekt, glaubt man zunächst, das der Bautrupp vergass mitzunehmen. Mit seinen 9,7 m Länge und 3,3 m Breite ist es jedoch um die eine Idee zu gross, um tatsächlich zu sein, was es vorgibt. Und das haben Feiersingers Skulpturen so an sich. Was zunächst einem vertrauten Kanon unterworfen scheint, irritiert bei näherer Betrachtung; was ein erster Blick als festen Wert taxiert, wird unterwandert und entgleist ins Paradoxe.

Werner Feiersingers Kunstwerke lagern gleichermassen in den Regalen der Architektur, der Skulptur und der Gebrauchsobjekte. Ihre Programmatik verdankt sich Donald Judds *Specific Objects* (die Raum nicht dar-, sondern herstellen), dem Kanon von Minimal und Pop Art sowie einem fabelhaften Sinn für Form, der einhergeht mit einem besonderen Interesse an den Methoden von Slapstick und Vexierbildern. All das wird unterlegt mit einem Subtext, der sich gegen

die Verwertungslogik des Kapitalismus wendet. Vielfältige Bezugssysteme kommen bei der Leiter ins Spiel: Mit seinem Riesenspielzeug erweist Feiersinger dem niederländischen Architekten Aldo van Eyck Referenz. Und auf einer Reise nach Indien, zu Le Corbusiers Planstadt Chandigarh, verliebte sich Feiersinger in die einfachen Leitern und Bambusgerüste, die dort verwendet werden. Letztendlich könnten auch die schrillen Leiter-Choreografien von Stan Laurel und Oliver Hardy Impuls für Feiersingers titelloses und dennoch sprechendes Werk gewesen sein.

Feiersinger misstraut kostbaren Oberflächen. Wenn er etwa noble Metalle wie Edelstahl verwendet, dann lässt er das Material unter mehreren Farbschichten komplett verschwinden. Die Leiter ist aus verzinkten Stahlrohren gefertigt und mit all den Grundierungsfarben gestrichen, die Feiersinger im Einsatz hat, um seine Skulpturen zu mattieren. «In meiner Arbeit geht es um das Zeichenhafte und um Konturen», sagt der Künstler, «ums Metaphorische und das Mehrdeutige der Objekte.» So bilden die Sprossen der abgelegten Leiter eine durchlässige Struktur und funktionieren wie eine Zeichnung im Raum. Brigitte Huck

Courtesy the artist und GALERIE MARTIN JANDA, Wien

Mit Unterstützung von: Bundeskanzleramt Österreich Kunst und Kultur, Land Tirol

In the former industrial area Zurich West, there stands what is currently Switzerland's tallest building: Prime Tower. For Werner Feiersinger (b. 1966, Austria) the cool, standoffish plaza at the base of this tower is the optimal location for his outdoor sculpture. He had sought a compromised environment, a reduced urban empty space. The grey asphalt ground and the green glass surface are the visual givens that he deals with.

In this stripped-down commercial landscape, the artist has laid down a ladder. It initially appears to be an everyday object that builders forgot to take with them. However, measuring 9.7 m long and 3.3 m wide, it is slightly too large to really be what it purports to be. This represents an intrinsic quality of Feiersinger's sculptures. What first appears to be subordinate to a familiar canon, irritates upon closer inspection; what is assessed as a fixed quantity at first glance, is then undermined and caused to slip into the paradoxical: functionality, for example, but also materiality.

Werner Feiersinger's artworks reside in the domains of architecture, sculpture and functional objects, all to an equal extent. Their objectives are a result of Donald Judd's *Specific Objects* (making the space, rather than representing it), the canon of minimal art and pop art (including the associated penchant for irony), and a fabulous sense of form, which is accompanied by a particular interest in the methods of slapstick and visual puns. All of this is given an underlying subtext, which opposes capitalism's logic of exploitation. In the case of this ladder, various reference systems come into play: With his giant toy, Feiersinger is making reference to the Dutch architect Aldo van Eyck. Furthermore, on a trip to India's Chandigarh, a city planned by Le Corbusier, Feiersinger fell in love with the simple ladders and bamboo scaffolding that are used there. Finally, the extravagant ladder choreographies of Stan Laurel and Oliver Hardy may also have given momentum to Feiersinger's work, which is untitled, but speaks nevertheless.

Feiersinger distrusts valuable surfaces. If he uses high-grade metals, such as stainless steel for instance, he causes the material to disappear completely under several coats of paint. This ladder is made of galvanised steel pipes and coated with all the primer paints that Feiersinger uses to give his sculptures a matt finish. "My work is about the symbolic and about contours," says the artist, "about the metaphorical and the ambiguous aspects of objects." The rungs of the laid-down ladder, for example, form a permeable structure and function like a drawing in the space. Brigitte Huck

Courtesy of the artist and GALERIE MARTIN JANDA, Vienna
Supported by Bundeskanzleramt Österreich Kunst und Kultur, Land Tirol

11

ROB GNANT

Ohne Titel, 1952–1970

Silbergelatineabzüge, 30 Fotografien aus Altstetten und Albisrieden

Bistro am Chilehügel, Pfarrhausstrasse 21, 8048 Zürich

Öffnungszeiten: Dienstag – Freitag (8.30 – 17.00 Uhr), Samstag (9.00 – 16.00 Uhr)

Achtung: Betriebsferien vom 20.7. bis 2.8.2015

Rob Gnant (*1932, CH) verfolgte mit seiner Fotografie das Anliegen, Soziales mit Ästhetischem zu verknüpfen. Seine häufig in Schwarz-Weiss gehaltenen Bilder sind durchdrungen von hoher ästhetischer und dokumentarischer Qualität und stehen in der Tradition des wirklichkeitsnahen und gesellschaftskritischen Bildjournalismus. Während 20 Jahren, von 1953 bis 1973, war Gnant freier Mitarbeiter der Illustrierten *Die Woche*, für die zahlreiche Fotoreportagen entstanden. Schwerpunkte bildeten dabei die verschiedenen Arbeitswelten, die Aussenseiter der Gesellschaft sowie das Leben auf dem Land. Gnant lenkt den Blick der Betrachter auf das Aussergewöhnliche und Schöne im Alltäglichen. Brisante Themen von damals – der Gegensatz von Stadt und Land, die Verstädterung der Schweiz und die Neuerungen nach dem Krieg – beschäftigten den Fotografen.

Gnant, der noch heute in Albisrieden lebt, ging seinem Metier auch in seinem unmittelbaren Umfeld nach. So können in der Ausstellung im Bistro am Chilehügel in Altstetten vier lokale Themenfelder gezeigt werden: Momentaufnahmen aus dem Schlachthof (1963) und der SBB-Werkstätte (1972), Fotografien aus Albisrieden und Altstetten im Winter (1956) sowie eine im April 1961 entstandene Fotoreportage für *Die Woche*. «Wer jetzt kein Haus hat, baut sich keines mehr» lautete die Artikelüberschrift, die dem Gedicht *Herbsttag* (1902)

von Rainer Maria Rilke entnommen ist. Gnant rapportierte mit eindringlichen Bildern den Umzug einer Familie aus dem ärmlichen Langstrassenquartier ins moderne Altstetten.

Seit 1962 ist Gnant auch als Kameramann, Regisseur und Produzent tätig. Mit Alexander J. Seiler gewann er 1963 in Cannes mit dem Film *A fleur d'eau* (dt. *In wechselndem Gefälle*) die Goldene Palme in der Kategorie Kurzfilm. Der Film war im Auftrag der Schweizerischen Verkehrszentrale entstanden. Insgesamt hat Gnant als Kameramann 26 Dokumentar- und fünf Spielfilme sowie als Regisseur und Produzent zwei Informationsfilme realisiert. Dabei hat er die Fotografie nie aufgegeben. Sein fotografisches Œuvre umfasst mehr als 200.000 Negative und wurde an die Fotostiftung Schweiz in Winterthur übergeben.

Anna Vetsch

Courtesy FOTOSTIFTUNG SCHWEIZ, Winterthur

Dank an: Peter Pfrunder, Katharina Rippstein, Rosa Schamal, Bistro am Chilehügel, Reformierte Kirche Zürich-Altstetten

With his photography, Rob Gnant (b. 1932, Switzerland) has pursued a desire to connect the social with the aesthetic. His frequently black-and-white images are permeated by a high level of aesthetic and documentary quality, and adhere to the tradition of realistic socio-critical photojournalism. For 20 years, from 1953 to 1973, Gnant worked on a freelance basis for the illustrated newspaper *Die Woche*, producing numerous photo-reportages. Here, Gnant focused on different work environments, society's outsiders and rural life, drawing the observers' attention to the unusual and the beautiful in everyday life. Delicate topics from that era (the contrast between city and country, the urbanisation of Switzerland and the post-war reforms) preoccupied this photographer.

Gnant, who still lives in Albisrieden today, has also pursued his profession in his immediate environment. Thus, in the exhibition at Bistro ufem Chilehügel in Altstetten, four local themes are shown: snapshots from the abattoir (1963) and from the Swiss Federal Railways workshop (1972), photographs from Albisrieden and Altstetten in winter (1956), and a photo-reportage produced for *Die Woche* in April 1961. The title of the article, "Wer jetzt kein Haus hat, baut sich keines mehr" (Whoever has no house now, will never build one) is taken from the 1902 poem *Herbsttag* (Autumn Day) by Rainer Maria

Rilke. With powerful images, Gnant reported on a family moving from the poor Langstrasse neighbourhood to modern Altstetten.

Since 1962, Gnant has also worked as a cameraman, director and producer. Together with Alexander J. Seiler, he won the 1963 Palme d'Or in the short film category in Cannes for the film *A fleur d'eau*, which was commissioned by the Swiss National Tourist Office. As a cameraman, Gnant has realised a total of 26 documentary films and five fictional films. He has also directed and produced two information films. However, he has never given up photography. His photographic œuvre comprises more than 200,000 negatives and has been handed over to the Swiss Foundation of Photography in Winterthur.

Anna Vetsch

Courtesy of the FOTOSTIFTUNG SCHWEIZ, Winterthur

Thanks to Peter Pfrunder, Katharina Rippstein, Rosa Schamal, Bistro am Chilehügel, Reformierte Kirche Zürich-Altstetten

12

FLORIAN GRAF

Light Shower, 2014/2015

Zwei Strassenlaternen, Eimer und Wasser

Grünfläche beim Bahnhof Altstetten, Altstetterstrasse 107-109, 8048 Zürich

Es könnte eine Szene aus Jacques Tatis Film *Playtime* von 1967 sein, ein parodistischer Kommentar auf das Bedürfnis nach Kontrolle und Planbarkeit bis in die urbanistischen Randzonen hinein. Im komplexen Leitungssystem der Stadt scheint ein Anschluss falsch verlegt: Statt Licht fällt Wasser von den Strassenlampen auf den Boden. Alltägliche und der Sicherheit dienende Objekte des öffentlichen Raumes fungieren plötzlich als Einrichtung aus dem intimen Wohnbereich und machen aus einem Stück Strasse ein öffentliches Duschzimmer. Die Auffangbecken unter dem doppelten Wasserfall können dem Malheur nur notdürftig entgegenwirken.

Aus der Irritation entsteht eine Insel, die den von Effizienzstreben geprägten Stadtraum zu einer Zone des unerwarteten Verweilens und des absichtslosen Spiels im situationistischen Sinn erklärt. Dem Klang von Hektik und Strassenverkehr ist das Plätschern des Wassers entgegengesetzt, anstelle gleissender Scheinwerfer der Aufklärung gibt es dunklere Zonen der Verwirrung, in denen Glühwürmchen auftauchen. Der menschlichen Torheit sei Dank – im Sinne Erasmus', der ein *Lob auf die Torheit* verfasste. Und natürlich auch der Stadt Zürich, die der Kunst im öffentlichen Raum und der Kraft der Bilder die Kompetenz zu Neuordnung und Hoffnung anvertraut.

Florian Graf (*1980, CH) bewegt sich wie ein Flaneur durch die Stadt und die Welt und

übersetzt seine Beobachtungen zu den Wechselwirkungen zwischen Architektur und sozialen Situationen in vielschichtige und andeutungsreiche Bilder. Das Interesse des Architekten und Künstlers an Raum, an dessen psychologischen, atmosphärischen und politischen Dimensionen, findet poetischen Niederschlag. Scheinbar klare, minimale Formen und Eingriffe entfalten eine narrative Dichte. So verknüpft etwa die Arbeit *Ghost Light Light House* von 2012, ein als Floss umherirrender Leuchtturm, die Reflexion über die Geschichte der Architektur in den 1930er Jahren mit Fragen zu Migration, Überwachung und Orientierung, aber auch zur Rolle des Künstlers. Es geht um Lebens- und Gesellschaftsmodelle in einer Zeit, in der die Ausleuchtung des hintersten Winkels mit Flutlicht und Navigationsgerät gesteigerte Lebensqualität behauptet, aber Totalitäres bewirkt und das Paradies zur Hölle macht.

Wesentlich ist zudem die Textebene. Den Wortspielereien von Florian Graf wohnt ein eigener Geist inne. *Be, leave* in Bellelay unterstützt und destabilisiert den barocken Kirchenraum, *Le Jeu Du Champ* in Bex referiert unmittelbar auf Marcel Duchamp. Und mit *Light Shower* wird Licht zum leichten Schauer.

Ursula Badrutt

Courtesy the artist und GRIEDER CONTEMPORARY, Zürich

It could be a scene from Jacques Tati's 1967 film *Playtime,* a parodic comment on the desire for control and planability, extending out to urbanist border zones. In the city's complex system of conduits, it seems that a connection has been installed incorrectly: instead of light, water falls to the ground from the street lamps. Objects pertaining to the public space that are taken for granted and serve to provide safety, suddenly behave like fittings from the intimate sphere of the home, turning part of a street into a public shower room. The collecting vessels beneath the double waterfall can only counteract the mishap to a meagre extent.

The irritation gives rise to an island that declares the urban space (characterised by an aspiration for efficiency) to be a zone of unexpected lingering and unintentional play, in a situationist sense. The noise and hectic nature of road traffic is contrasted with the splashing of water. Instead of the blazing searchlights of enlightenment, there are darker zones of confusion, in which glow worms appear. All thanks to human folly – as understood by Erasmus, who wrote *In Praise of Folly* – and of course to the City of Zurich, which entrusts art in public spaces and the power of images with the capacity for reshaping and hope.

Florian Graf (b. 1980, Switzerland) moves through the city and the world like a

flaneur, translating his observations of interactions between architecture and social situations into multifaceted and highly allusive images. This architect and artist has an interest in space, in its psychological, atmospheric and political dimensions – an interest that manifests itself poetically. Ostensibly clear minimalist forms and interventions reveal a narrative density. For instance, the 2012 work *Ghost Light Light House,* a lighthouse drifting around on a raft, links reflection on the history of architecture in the 1930s with issues of migration, supervision and orientation, as well as the role of the artist. This is about lifestyle models and societal models in an era when the illumination of the furthest corner with floodlights and navigation devices purports to be enhancing the quality of life, but has a totalitarian effect and turns paradise into hell.

The textual level is also important. Florian Graf's wordplay has an inherent spirit of its own. *Be, leave* in Bellelay supports and destabilises the baroque church interior, *Le Jeu Du Champ* in Bex indirectly refers to Marcel Duchamp and *Light Shower* turns a light into a light shower. Ursula Badrutt

Courtesy of the artist and GRIEDER CONTEMPORARY, Zurich

13

FABRICE GYGI

Sabot de voiture, 1999

Bemaltes Metall, Bügelschloss, 60 × 25 cm (Durchmesser)

Privatsammlung Genf

Tiefgarage A-Park, Albisriederstrasse 334, 8047 Zürich

«Ich habe den Eindruck, ich kopiere Dinge, die ich in der Welt beobachte. Ich arbeite ein wenig wie ein figurativer Maler, beseelt von einer wahren Sorge um Realismus. Ich versuche mir Dinge anzueignen, indem ich sie aus der Erinnerung rekonstruiere. Es handelt sich jedoch nie um eine Kopie der Realität. Ich transformiere sie, veredle sie, sei dies, indem ich sie vereinfache oder karikiere.» Fabrice Gygi

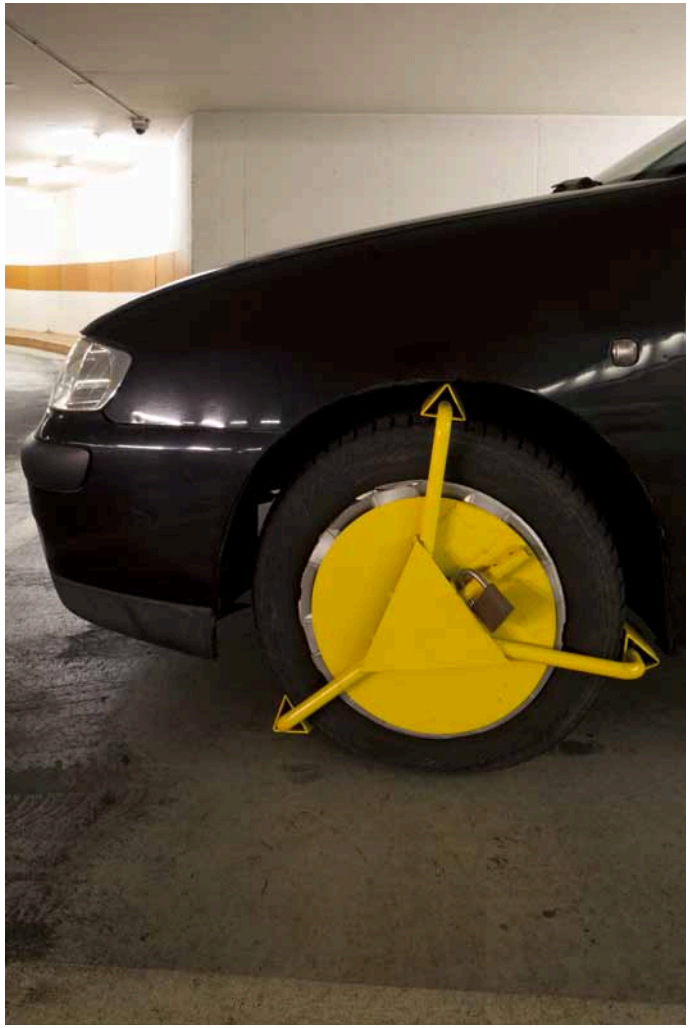
«Denver Shoe», so hiessen jene Radklammern, die Frank Marugg, hauptberuflich Violinist bei einem Symphonieorchester, in den 1940er Jahren erfand. Im ersten Monat ihrer offiziellen Verwendung nahm die Stadt Denver Bussgelder in Höhe von unglaublichen $ 18.000 ein. Radschuhe bzw. Radklammern dienen der Einhaltung der Parkordnung. Sie ermöglichen der Polizei die Durchsetzung der Verkehrsordnung, indem falsch parkierte Fahrzeuge von den Ordnungshütern blockiert werden. Wen wundert's, dass der in Signalfarben gehaltene, metallene Schuh bei den betroffenen Verkehrsteilnehmern nicht sonderlich beliebt ist?

Es ist bestimmt kein Zufall, wenn der Genfer Künstler Fabrice Gygi (*1965, CH) sich des Themas, will heissen des obrigkeitlich verordneten Stillstands annimmt und einen eigenen *Sabot de voiture* (1999) erschafft, der sich in der Ausstellung *AAA* als subtile künstlerische Intervention im öffentlichen Raum nur wenig von einer amtlichen Radklammer der Polizei unterscheiden dürfte.

Wiederholt hat Gygi in seinem plastischen Schaffen den staatlichen Umgang mit dem öffentlichen Raum zum Thema gemacht: *Roadblock* (1997), *Palissades* (2000) oder *Cross Blocks* (2001) – künstlerisch interpretierte Strassensperren, Absperrungen oder martialische Panzersperren – konfrontieren die Ausstellungsbesucher mit der Ästhetik des staatlichen Lenkungs- und Machtapparates. Gygi versteht es, die bedrohliche und zugleich faszinierende Bildwelt von Kontrolle und Ausgrenzung aufzugreifen und mit den Traditionen der Kunst zu verbinden, mit dem Post-Minimalismus sowie der Performance und Body Art der 1960er und 1970er Jahre. Damit erweitert er deren formale Recherchen um gesellschaftspolitische Fragestellungen. In seiner Vehemenz reflektiert Fabrice Gygis künstlerisches Schaffen den Zustand einer Welt zwischen Ordnungssystemen und Machtdemonstrationen. Konrad Bitterli

Courtesy the artist und GALERIE FRANCESCA PIA, Zürich

Mit Unterstützung von: Autoverwertung Zimmermann, Reichenburg
Dank an: Jean-Paul Felley, Oliver Kaeser, Baugenossenschaft Zurlinden



"*I get the impression that I copy things that I observe in the world. I work a little like a figurative painter, inspired by genuine concern about realism. I try to appropriate things by reconstructing them from memory. However, this is never about a copy of reality. I transform reality and refine it, albeit by means of simplification or caricature.*" Fabrice Gygi

The wheel clamp invented in the 1940s by Frank Marugg, a professional violinist in a symphony orchestra, was called the "Denver Shoe". In its first month of official use, the City of Denver collected an incredible $18,000 in fines. Wheel clamps, or wheel boots, serve to ensure observance of parking rules. They enable police to implement the traffic regulations, in that incorrectly parked vehicles are inhibited by the law enforcers. It is no surprise that this boldly coloured metal boot is not particularly popular among the affected motorists.

When Geneva-based artist Fabrice Gygi (b. 1965, Switzerland) picks up on this theme, i.e. that of a standstill prescribed by the authorities, and makes his own *Sabot de voiture* (1999), which is included in the exhibition *ART ALTSTETTEN ALBISRIEDEN* as a subtle artistic intervention in the public space, it is certainly no coincidence that it differs only slightly from an official police wheel clamp.

With his sculptural works, Gygi has repeatedly thematised the state's handling of the public space: *Roadblock* (1997), *Palissades* (2000) and *Cross Blocks* (2001), as artistic interpretations of road blocks, barriers and warlike anti-tank obstacles, confront exhibition visitors with the aesthetics of the state's machinery of governance and power. Gygi understands how to combine the threatening and simultaneously fascinating imagery of control and exclusion with the traditions of art – with post-minimalism, performance and the body art of the 1960s and 1970s. He thereby expands the associated formal research to include socio-political issues. In its vehemence, Fabrice Gygi's artwork reflects the situation of a world between systems of order and demonstrations of power. Konrad Bitterli

Courtesy of the artist and GALERIE FRANCESCA PIA, Zurich
Supported by Autoverwertung Zimmermann, Reichenburg
Thanks to Jean-Paul Felley, Oliver Kaeser and Baugenossenschaft Zurlinden

14

PASCAL HÄUSERMANN

Traits of a Square, 2015

Farbe auf Asphalt

Altstetterplatz, 8048 Zürich

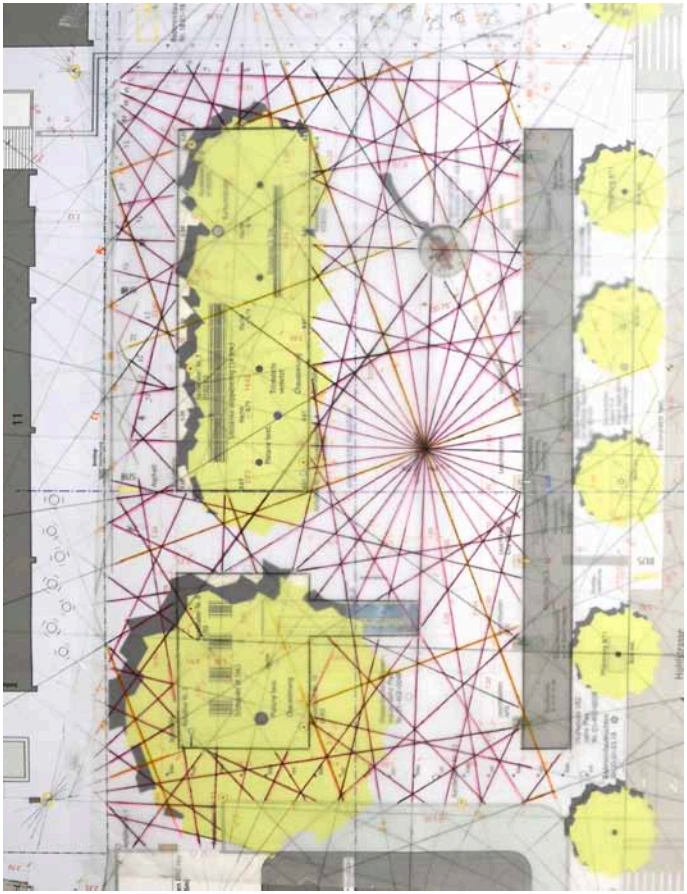
Diesem Werk kann man kaum entfliehen. Die Farbintensität und die Menge an Strichen belegen unausweichlich den Vorplatz des Bahnhofs Zürich Altstetten und geben ihm einen neuen Charakter. Vielleicht ist diese Intervention von Pascal Häusermann (*1973, CH) eine Zumutung, eine Zumutung der Kunst, der man im Alltag üblicherweise mit Gleichgültigkeit begegnet. Viele Passanten filtern die städtische Zeichenhaftigkeit mit Kopfhörern, Smartphones und Sonnenbrillen auf ein für sie erträgliches Mass. Dies dürfte bei *Traits of a Square* allein aufgrund der Zeichenfülle kaum gelingen. Eine Zumutung ist das Werk wohl auch für jene, die diesen Platz täglich beschreiten, die ihre eingeübten Wege gehen, um ihn möglichst zeitsparend zu überqueren. Zwar stehen ihnen keine Hindernisse im Weg, aber man wird verleitet. Man stelle sich vor, die Pendlerströme würden aufgrund des ausgebreiteten Musters ihr Gehverhalten ändern. Das Strich-Libretto Häusermanns würde neue Wege eröffnen, schnelle und langsame, Irr- und Umwege. Die gut gekleideten Damen und Herren wären ihrer Alltagschoreografie enthoben.

Der Einbruch der Kunst in die Routine des Alltags und dessen Umdeutung, das ist in einer Stadt wie Zürich ein Wagnis, denn der öffentliche Raum ist eine Verkehrsfläche, die effizient bewirtschaftet und auf optimierte Nutzung ausgerichtet ist. Die geometrische Struktur, die einen Sommer lang Aus-,

Um- und Irrwege bietet, wurde inspiriert von einer Seekarte Johannes van Keulens, die im 18. Jahrhundert den Seehandel mit Brasilien ermöglichte. Kombiniert wird dieses kartografische Muster mit einem marokkanischen Ornamenttypus, den der französische Forscher Jules Bourgoin im 19. Jahrhundert anfertigte. Pascal Häusermann vereint in *Traits of a Square* beide Muster zu einem eigenen Kartentypus, der den Charakterzug und die Merkmale des Platzes aufzeigen. Damit führt er sein Interesse an Strukturen weiter, die er in der Vergangenheit bereits in Paris mittels des Metroplans und in Stadtbegehungen erarbeitet hat. Er greift auf Methoden zurück, wie sie die Situationisten in den 1950er und 1960er Jahren vorschlugen, um das Urbane einer Stadt zu erforschen. In ihren «dérives» – im Deutschen mit Abschweifungen zu übersetzten –, wollten sie sich in den Strassen und Gebäuden einer Stadt verlieren und damit den städtischen Raum und Bekanntes neu aneignen. Hoffen wir, dass sich die Menschen auf dem Altstetterplatz einen Sommer lang im Kunstwerk Pascal Häusermanns verlieren, um das zu entdecken, was eigentlich ihr eigener Alltag ist. Stefan Wagner

Courtesy the artist

Dank an: Sabina Bogacz, Julia Rüegg, Gilles Jacot, Gianluca Trifilo, Ingo Groher



It is almost impossible to escape this work. The colour intensity and the quantity of lines occupy the square in front of Zurich's Altstetten railway station in a manner that is unavoidable and lend it a new character. Perhaps this intervention by Pascal (b. 1973, Switzerland) Häusermann is an imposition – an imposition on the part of art, which is usually met with indifference during everyday life. Many passers-by use headphones, smartphones and sunglasses to filter down the semiotics of the city to a level that they can cope with. This method is unlikely to succeed with *Traits of a Square,* due to its abundance of signs alone. It is probably also an imposition for those who walk through this square daily, following their practiced routes in such a way as to cross it in the most time-saving manner possible. Although no obstacles stand in their way, misguidance does occur. Imagine if the flows of commuters were to change their walking behaviour according to the pattern spread out before them. Häusermann's libretto of lines would open up new paths: quick ones, slow ones, wrong ones and detours. The well-dressed ladies and gentlemen would be removed from their everyday choreography.

Art's invasion of the routine of everyday life and reinterpretation of everyday life: in a city like Zurich, this is a gamble, because the public space is a thoroughfare that is

efficiently managed and organised for optimal usage. The inspiration for this geometric structure, which offers escape routes, detours and wrong ways for the duration of a summer, was a nautical chart by Johannes van Keulen, which enabled maritime trade with Brazil in the 18th century. This cartographic pattern is combined with a Moroccan type of ornamentation produced by the French researcher Jules Bourgoin in the 19th century. With *Traits of a Square,* Pascal Häusermann unites both patterns to create a distinct type of map that demonstrates the characteristics and features of the square. He thus continues with his interest in structures, which, in the past, he already developed in Paris via the metro map and in city walks. He harks back to methods proposed by the situationists in the 1950s and 1960s for investigating the urban nature of a city. With their "dérives", translated into English as "digressions", they wanted to lose themselves in a city's streets and buildings, and thus to re-appropriate the urban space and the familiar. Let us hope that the people at Altstetterplatz spend a summer losing themselves in Pascal Häusermann's artwork, so as to discover what their own everyday life actually is. Stefan Wagner

Courtesy of the artist

Thanks to Sabina Bogacz, Julia Rüegg, Gilles Jacot, Gianluca Trifilo, Ingo Groher

15

JEPPE HEIN

Modified Social Bench #13, 2012

Aluminium, pulverbeschichtet, 76 × 186 × 50 cm

Lindenplatz, 8048 Zürich

Auf den ersten Blick scheint es sich bei *Modified Social Bench #13* um ein defektes Möbel zu handeln – seine gestreckten Bretter neigen sich bis in die Erde hinein und wieder hoch, wie zwei Bögen mit einer grossen Lücke dort, wo sich eigentlich die Sitzfläche befinden sollte. Und dieser Gegenstand ist nicht mehr einfach aufgestellt in der Landschaft; seine eigenartigen Linien deuten eine Endlosschleife an, die weit in den Erdboden hineinreicht. Er entzieht sich den üblichen Konnotationen, Funktionen und sozialen Assoziationen des eher banalen Objektes, auf das er verweist: eine Stadtpark- oder Gartenbank. Sich auf ihm niederzulassen, deformiert wie er ist, kommt einem ästhetischen Reflex gleich, einer müden physischen Reaktion auf eine leere Form.

Mit seiner für den öffentlichen Raum bestimmten Werkserie *Modified Social Bench* untersucht Hein zeitgenössische städtebauliche Umgebungen und deren Verhandelbarkeit durch die Interaktion der Betrachter, beschreibt er räumliche Zusammenhänge und soziales Verhalten durch das Medium der Architektur. So entsteht ein Ort der Widerständigkeit in einer Welt, die weitgehend von standardisierten Verhaltensweisen bestimmt ist. Indem die Betrachter hier durch ihre individuelle oder kollektive Beteiligung zu einer zentralen Komponente des Werkes selbst werden, entsteht das Unvorhersehbare. Mithin winken die zahlreichen Erscheinungsformen von *Modified*

Social Bench ihre eigene Subversion herbei. Durch ihren Animismus, ihre Dysfunktion und ihre fast karikaturhafte Darstellung des Bezugsobjektes nivellieren diese Arbeiten die Hierarchie, indem sie eine Zweckentfremdung nachgerade befördern. Wie befreiend ist das: Auf grundlegendste Weise hinterfragen diese Objekte das semantische Bollwerk der Städteplanung und werden dann letztlich zu Auslösern eines Spieles.

Wie sie da im Reich des Surrealen oder Magischen herumirrt, unsere physischen Sinne überlistet und von der unmittelbaren Logik fernhält, erlangt Jeppe Heins Skulptur einen phänomenologischen Charakter. In diesem magischen Moment geschieht es, dass wir uns selbst in der Weite des öffentlichen Raumes wiederentdecken. Die allgegenwärtige Bank – ein Ding der Einsamkeit, für das Herumlungern, für Vandalismus oder zwangloses Zusammensein – tritt nun neu in Erscheinung, als kraftvoller Bedeutungsträger sowie als eine Plattform für die Wechselspiele innerhalb unseres eigenen Körpers und mit anderen. Durch seinen Nonsens und das Spektakel, das *Modified Social Bench #13* erzeugt, finden wir Komik im Banalen. Dabei war es schon immer da, dies Potenzial, verborgen nur durch unser wiederholtes Durchqueren vertrauter Umgebungen und unsere Alltagsroutinen. *Modified Social Bench #13* also ruft uns zum Überdenken dessen auf, was wir im Innern schon immer

gewusst haben, und während wir verzaubert dastehen, werden wir uns wieder der unendlichen Fülle fröhlicher Bedeutungen bewusst, die hier, im Raum vor uns, bereitliegen. Kate Brown

Courtesy the artist und GALERIE JOHANN KOENIG, Berlin
Dank an: Martin Calegari

BÄUDE
PHOTO Welti

From our initial perception, *Modified Social Bench #13* by Jeppe Hein (b. 1974, Danmark) appears to us as a broken thing – its elongated planks slope down into the earth and back up again, as two arches and a large gap between them remain where the length of a seat should otherwise lie. No longer placed atop the landscape, its curious lines suggest a continuous loop that runs deep into the ground. It steers away from the usual connotations, function, and social attachments of the rather mundane object it references: a city park or garden bench. Now bent out of shape, sitting down seems nothing more than aesthetic reflex, a tired physical reaction to an empty form.

With this public work series, *Modified Social Bench,* Hein's investigation of contemporary urban built environments and their possibilities for their negotiation through viewer interaction delineates spatial relationships and social behaviour through the medium of architecture. It creates a site of resistance in a world largely ordered on standardised behaviours. Here, as the viewer becomes a central component to the life of the work through their singular or collective participation, the unpredictable is aroused. In this way, the many manifestations of *Modified Social Bench* seem to beckon for their own subversion. By their animism, dysfunction, and by way of their performance

as an almost caricature for their referent, these works level hierarchy as they seem to promote misuse. How relieving it is: most fundamentally, these objects challenge urban planning's semantic stronghold, and then become, ultimately, enablers of play.

Hein's sculpture achieves a phenomenological character as it errs in the realm of the surreal, or magic, as our physical senses are tricked and denied immediate logic. It is in this magical instant where we rediscover ourselves within the vastness of public space. The ubiquitous bench – a thing of solitude, for loitering, vandalism, or casual gathering – reemerges as a powerful carrier of meaning and as a platform for interaction within our own bodies and with others in our midst. Through its nonsense and the spectacle *Modified Social Bench #13* creates, we find humour in the mundane. But it is true that it was always this way. Such a potential was always there, but it disappeared as we passed again through familiar settings and by way of our daily routines. *Modified Social Bench #13* calls us to reconsider what we have then always inwardly known, and as we are enchanted we are reminded of the infinite potential for joyful meanings to be gained, here before us in space. Kate Brown

Courtesy of the artist and GALERIE JOHANN KOENIG, Berlin
Thanks to Martin Calegari

16

VLATKA HORVAT

A Small Act of Poetry, 2015

Musikperformance

Schiffbauplatz, 8005 Zürich (jeweils montags, 8.00 Uhr und freitags, 17.00 Uhr)

Tramgeräusche, Motoren und Stadtgemurmel mischen sich mit Musik. Wer kennt sie nicht, die Musikanten mit offenem Instrumentenkasten für den Passantenobolus, die uns mit ihren Melodien inmitten geschäftigen Treibens kurz aufhorchen lassen?

Die Stadt mit ihren temporären und einheimischen Bewohnern ist ein unübersichtliches Gemenge von zufälligen Gesten, von Überraschungen, von organisiertem Nebeneinander, von offenen Räumen, definierten Orten und verschiebbaren Grenzen. Solche Territorien und Grenzen gehören, wie die sozialen und strukturellen Beziehungen von Individuum und Gesellschaft, von Körper und architektonischem Raum, zu den bevorzugten Themen von Vlatka Horvat (*1974, HR). Mit ihren konzeptuellen und minimalistischen Praktiken erforscht sie diese seit Beginn ihrer künstlerischen Tätigkeit. Dabei haben die daraus resultierenden Videoarbeiten, Fotografien, Installationen, Collagen, Objekte und Performances stets etwas spielerisch Humorvolles, aber auch etwas Verletzliches. In ihrer Offenheit und Durchlässigkeit wirken sie oft wie Momentaufnahmen, wie temporäre Szenerien, welche die Heterogenität eines spezifischen Raumes – verstanden als Überlagerung historischer, gegenwärtiger und zukünftiger Geschichten – sicht- und erfahrbar werden lassen.

Für *AAA* hat Vlatka Horvat die Baustelle am Schiffbauplatz ausgewählt. Mitten in einem

polyvalenten Quartier mit seinem Prime Tower, der von grossstädtischem Flair zu träumen scheint, initiiert die Künstlerin einen Sommer lang eine Musikperformance. Immer zur selben Zeit, am Montagmorgen und Freitagabend, wird ein Musiker alleine *Don't stop thinking about tomorrow* aufspielen. Oder müsste es eher heissen: er wird mit oder gegen das Feierabendgetriebe konzertieren? Und dies mit einem Song, der in den späten 1970er Jahren zu einem der erfolgreichsten Hits der Band Fleetwood Mac wurde und den Bill Clinton 1993 im Rahmen der Feierlichkeiten zu seiner Amtseinführung als Präsident live aufführen liess, sozusagen als Zukunftsversprechen. Als Endlos-Loop gespielt, ziehen die Töne vielleicht eher wie ein Stein, der ins Wasser fällt, in unserer Fantasie immer grösser werdende konzentrische Kreise; sie werden den Schiffbau mit seinem Theater einschliessen, den Escher-Wyss-Platz, die Hardbrücke ... Und inmitten grandios angedachter städtebaulicher Projekte und urbanistischer Transformationen, welche die Spuren globalisierter Kapitalflüsse in sich tragen, wird eine sisyphusartige, poetische Geste unvermittelt die nie gestillten Sehnsüchte nach einer besseren Zukunft immer und immer wieder heraufbeschwören und von der Verletzlichkeit und Fragilität des menschlichen Daseins erzählen. Elisabeth Gerber

Courtesy the artist und GALERIE ANNEX 14, Zürich
Dank an Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK)

Tram sounds, motors and the murmuring of the city combine with music. We are all familiar with them: musicians who cause us to briefly listen to their melodies in the midst of the hustle and bustle, their instrument cases open for donations from passers-by.

The city, with its temporary and native inhabitants, is a confusing mixture of random gestures, surprises, organised coexistence, public spaces, defined places and movable boundaries. In addition to such territories and boundaries, the social and structural relationships pertaining to the individual and society, as well as to the body and the architectural space, are among the themes preferred by Vlatka Horvat (b. 1974, Croatia). With her conceptual and minimalist practices, she has been exploring these ever since she started working as an artist. The resulting video works, photographs, installations, collages, objects and performances always have something playfully humorous about them, but also something vulnerable. In their openness and permeability, they often come across like snapshots, temporary scenarios that make it possible to see and experience the heterogeneity of a specific space, understood as the overlaying of historical, current and future stories.

For AAA, Vlatka Horvat has chosen the construction site at Schiffbauplatz. In the middle of a polyvalent neighbourhood, with

its Prime Tower, which appears to dream of big-city flair, this artist is initiating a summer-long music performance. Always at the same time, Monday morning and Friday evening, a lone musician shall play the song *Don't Stop (Thinking About Tomorrow)*. Or should it instead be said that the musician shall perform with, or against, the Friday evening hurly-burly? This, with a song that became one of the most successful hits for the band Fleetwood Mac in the late 1970s, and which Bill Clinton arranged to have performed live during the celebrations of his presidential inauguration in 1993 – as a promise for the future, so to speak. Played as an endless loop, rather like a stone that falls into water, perhaps the sounds will draw ever-enlarging concentric circles in our imagination, encompassing the Schiffbau building with its theatre, the square Escher-Wyss Platz, the bridge Hardbrücke and so on … In the midst of grandiosely conceived urban development projects and urbanist transformations that bear the traces of globalised capital flows, a Sisyphusian poetic gesture shall directly invoke the never-satisfied desires for a better future, over and over again, telling of the vulnerability and fragility of human existence.

Elisabeth Gerber

Courtesy of the artist and GALLERY ANNEX14, Zurich
Thanks to the Zurich University of the Arts (ZHdK)

17

DAVID KEATING

Array, 2015

Stahl und Corapan, bemalt

230 × 600 × 65 cm

Steinfelsplatz,
8005 Zürich

Der öffentliche Raum ist ein wildes Konvolut aus Flächen und Formen. Mit der Arbeit *Array* von David Keating (*1977, AU) gesellen sich den Sommer über neue Linien und Strukturen zum gewohnten Erscheinungsbild am Steinfelsplatz hinzu. Der räumliche Kontext ist für den Künstler ein wichtiger Ausgangspunkt in der Konzeption seiner Werke. Er will einen Raum öffnen und gliedern, ihn aber nicht in Besitz nehmen. So verweist auch der Titel auf die verschiedenen Anordnungsmöglichkeiten, wie Dinge ihren Platz im grossen Ganzen finden können.

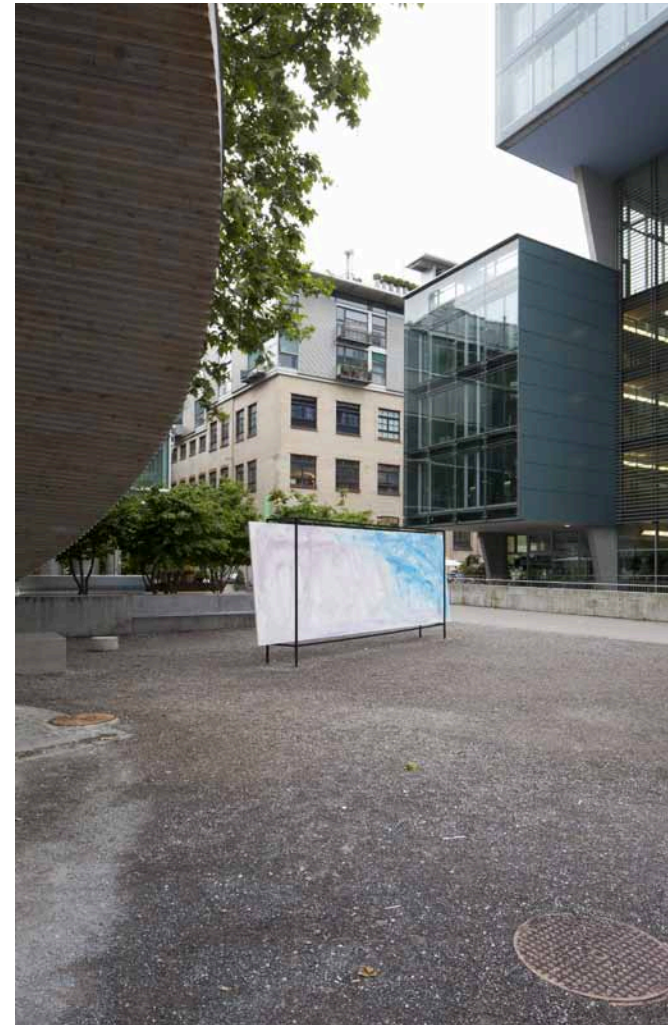
Keatings Arbeitsweise liegt das Erforschen von gegensätzlichen Elementen und deren Beziehungen zugrunde. Frühere Werke verbanden beispielsweise die organischen, fallenden Formen eines Seiles mit der strengen Geometrie von Metallverstrebungen. Auch in *Array* treffen zwei auf den ersten Blick konträre Komponenten aufeinander: Eine feingliedrige Stahlkonstruktion und eine grossformatige Platte aus Corapan (einem leichten Hightech-Baumaterial), die zwischen den langen Stahlstangen zu schweben scheint. Die Skulptur strebt stark in die Horizontale, zusätzlich wird dieser Eindruck durch die von beiden Seiten abstrakt bemalte Platte verstärkt, die über die Enden der Metallstruktur hinausragt.

Die Form der Konstruktion erinnert an eine dysfunktionale Vitrine. Wie ein Schaukasten ohne Gläser bildet sie den Träger für

den etwas zu gross geratenen Inhalt. Ist nun die Stangenkonstruktion Mittel zum Zweck, also bloss Trägerin des vermeintlichen Werkes, nämlich der abstrakt bemalten Fläche? In welcher Abhängigkeit stehen die beiden zueinander – und vermögen sie ohne einander zu bestehen? Keatings Skulpturen sind jeweils auf ein Minimum reduziert. Wichtig ist ihm, die Grenzen eines Materials wie etwa Stahl auszureizen und die physischen Qualitäten, für die es bekannt ist – Gewicht, Stärke und Tragkraft –, durch einen Eindruck von Leichtigkeit aufzuheben. Corapan ist ein Isolationsmaterial, das bestimmt nie so exponiert zum Einsatz kommt wie in Keatings Arbeit und durch die gewählte Dimension eine gewisse Schwere erhält.

Array ist Skulptur und Malerei zugleich; beide sind gleichberechtigt und tragen eine Reihe von kunsthistorischen Referenzen in sich, auf die Keating anspielt, um ihre Grenzen ausfindig zu machen und sie aufeinanderprallen zu lassen. Malerei wird bei ihm räumlich erfahrbar, es gibt kein Vorne und Hinten, es braucht keine Wand, um sie anschauen zu können. Daraus ergeben sich für die Betrachter verschiedene Möglichkeiten, Material und Raum wahrzunehmen und somit eine eigene Anordnung von *Array* zu entdecken. Aline Juchler

Courtesy the artist und RAEBERVONSTENGLIN, Zürich
Unterstützt von: Coratec AG, Gunzgen



JUMBO
DECO · GARDEN
Sommer!

The public space is a wild bundle of surfaces and forms. With the work *Array* by David Keating (b. 1977, Australia), new lines and structures will spend the summer accompanying the familiar appearance of the square Steinfelsplatz. The spatial context is an important starting point for the conception of this artist's works. He wants to open up and divide a space, but not to take possession of it. Thus, the title also refers to the various possible configurations with regard to how things can find their place within the greater whole.

Keating's way of working is based on an exploration of contrasting elements and their relationships. Earlier works, for instance, combined the organic falling forms of a rope with the strict geometry of metal braces. In *Array* also, two components meet, which seem contrary at first glance: a delicate steel construction and a large-format panel made of Corapan (a light high-tech building material) that appears to float between the long steel rods. This sculpture has strong horizontal tendencies, an impression that is additionally enhanced by the panel, which is painted on both sides in an abstract style, and which protrudes beyond the ends of the metal structure.

This construction's form is reminiscent of a dysfunctional cabinet. Like a display case without glass panes, it constitutes the support for the contents, which have become somewhat too large. Is the rod construction now a

means to an end, i.e. just the support of the supposed artwork, namely the abstract painted surface? What dependencies exist between the two? Can they exist without each other? Keating's sculptures are always reduced to a minimum. For him, it is important to explore the limits of a material (such as steel) and to cancel out the physical qualities that it is known for (weight, strength and load-bearing capacity) via an impression of lightness. Corapan is an insulation material, which is surely never used in such an exposed manner as in Keating's work, and which is given a certain weight as a result of the chosen dimensions.

Array is a sculpture and a painting at the same time; both are on an equal footing and contain a number of art-historical references, which Keating alludes to, so as to identify their boundaries and to make them collide. In his work, it becomes possible to experience painting spatially, there is no front or back, and it can be viewed without any need for a wall. For the observers, this gives rise to various possible ways in which to perceive material and space, and thus to discover a distinct configuration of *Array*. Aline Juchler

Courtesy of the artist and RAEBERVONSTENGLIN, Zurich
Supported by Coratec AG, Gunzgen

18

KILUANJI KIA HENDA

The Fortress, 2014/2015

Skulptur aus Eisenprofilen, 800 x 800 x 400 cm (H/L/B)

Friedhof Eichbühl, Friedhofstrasse 94, 8048 Zürich

The Fortress bildet zusammen mit *The Palace, The Temple* und *The Ministry* die *Buildings*-Reihe. Jedes Werk kombiniert eine Fotografie und einen Siebdruck. Die Siebdrucke sind Nachstellungen der Sona, der traditionellen Sandzeichnungen, die zur Kultur der Lunda-Chokwe (Ostangola) gehören. Die Geschichtenerzähler der Chokwe zeichnen die Sona üblicherweise in den Sand, während sie alte Fabeln erzählen. Diese Zeichnungen sind erzählerische Schemata, die erzählerische Wege darstellen. In seinen dreidimensionalen, in der Maleha-Wüste in Schardscha angeordneten Metallobjekten, die in den Bildern des jeweils zweiten Diptychonteils dargestellt sind, verwandelt Kia Henda (*1979, AO) solche vergänglichen Schemata. Während die Geschichten der Chokwe jedoch zum Ziel haben, uns etwas über eine ferne Vergangenheit zu vermitteln, versuchen Kia Hendas Diagramme, die Zukunft aufzuzeichnen: durch das Schaffen von Strukturen, die auf virtuelle Phänomene hinweisen, die erst noch formuliert werden müssen.

Die metallischen Linien der Skulpturen lassen sie wie Zeichnungen aussehen, die sich von der Landschaft abheben, leere Silhouetten einer imaginären Stadt. In der *Buildings*-Reihe (wie auch in seinen neueren Arbeiten) bewegt sich Kiluanji Kia Henda allmählich weg von historisch lokalisierbaren Aspekten hin zu universellen, nicht lokalisierbaren Themen. Während er sich vormals auf die Hände

der Geschichtenerzähler konzentrierte, die eine abstrakte Linie in den Sand zeichneten, weitet sich sein Fokus zusehends aus und verschlingt alle Wüsten der Welt (die psychologischen wie auch die tatsächlichen). Und während sich die früheren Arbeiten von Kia Henda mit den Wunden befassten, die von der europäischen Vorherrschaft in Afrika hinterlassen wurden, insbesondere mit jenen, die während des Kalten Krieges entstanden sind, wendet er sich jetzt einer neuen Art von Hegemonie zu, einer neuen Art von Krieg. Wenn die Fotografie in seinen Arbeiten über Luanda ein Fussabdruck einer im tiefsten Inneren liegenden Stadt war, scheinen seinen aktuelle Fotoarbeiten reine Äusserlichkeiten zu porträtieren: Skylines in der Wüste, die wie Cyber-Skulpturen aussehen. Solche Arbeiten nähern sich der reinen Virtualität und hinterfragen den dokumentarischen Aspekt der Fotografie. Während das Stadtbild in die Landschaft übergeht, löst sich die Fotografie selbst in einem abstrakten Schema auf.

Von Computern entworfene Städte wie Dubai vervielfachen sich auf der ganzen Welt, machen sich in der Wüste breit. Die Arbeit von Kia Henda scheint die Dubaiisierung von Luanda anzuprangern. Der Künstler verwendet hybride Formate, ohne klare Grenzen zu definieren, und befasst sich mit dem Fehlen von Grenzen zwischen einer materialisierten Stadt und ihrem 3D-Modell. In den *Buildings-*

Diptychen schafft die Beziehung zwischen Diagramm, Skulptur und Landschaft einen Raum der Transparenz und der Erhabenheit und prägt somit eine in der Wüste entstehende virtuelle Realität, in der die Bedrohung des Monolithen aus *2001: Odyssee im Weltraum* mitschwingt. Lucas Parente

Courtesy the artist und GALLERIA FONTI, Neapel
Dank an: Bruno Müller und Béla Hasler (m3 metallbau, Zürich)

KILUANJI KIA HENDA

FRIEDHOF EICHBÜHL

KILUANJI KIA HENDA

FRIEDHOF EICHBÜHL

The Fortress is part of the *Buildings* series, together with *The Palace, The Temple* and *The Ministry*. Each work combines a photograph and a serigraphy. The serigraphies are recreations of the *sona*, traditional drawings on the sand which are part of the culture of Lunda Tchokwé (East Angola). Tchokwé storytellers usually draw the *sona* (plural of *lusona*) in the sand as they narrate ancient fables. Those drawings are narrative schemes that synthesise narrative paths. Kia Henda (b. 1979, Angola) transforms such ephemeral schemes in tridimensional metallic objects arranged in the desert of Maleha, in Sharjah, which are portrayed in the pictures that compose the second part of the diptych. But whereas Tchokwé stories aim to tell us about an ancient past, Kiluanji's diagrams attempt to trace the future, creating structures which point out to virtual phenomena still to be enunciated.

The metallic lines of the sculptures make them look like drawings standing out of the landscape, empty silhouettes of an imaginary city. In the *Buildings* series (as well as in his more recent works) Kiluanji Kia Henda gradually shifts from historically localisable issues to universal, not localisable themes. Whereas he used to concentrate on the hand of the Tchokwé storyteller who traced an abstract line in the sand, his focus opens up to engulf all the deserts in the world (psychological as well as actual ones). While the

previous work by Kia Henda touched the wounds left in Africa by the European domination, particularly those emerging during the Cold War period (which was not exactly *cold* in countries like Angola, Guatemala and Vietnam) we now pass to a new kind of hegemony, a new kind of war. If, in his works about Luanda, photography was a footprint of an innermost city, his recent photographs seem to portrait pure exteriorities: skylines in the desert looking like cyber sculptures. Such works approach pure virtuality, therefore questioning the documental aspect of photography. As the cityscape fades into landscape, photography itself dissolves into an abstract scheme.

Cities like Dubai, designed by computers, are multiplying worldwide, spreading the desert with them. Kiluanji's work seems to denounce the *dubaisation* of Luanda. The artist uses hybrid formats without clearly delimitating frontiers, dealing with the absence of boundaries between a materialised city and its 3D model. In the *Buildings* diptychs, the relationship between diagram, sculpture and landscape creates a space of transparency and grandeur, therefore shaping a virtual reality arising in the desert, resonating the threat of the *2001: A Space Odyssey* monolith. Lucas Parente

Courtesy of the artist and GALLERIA FONTI, Naples
Thanks to Bruno Müller und Béla Hasler (m3 metallbau, Zürich)

19

WOLFGANG LAIB

Reishaus, 2007/2008

Indischer Granit, Russ mit Sonnenblumenöl, Reis
20 × 16 × 167 cm

Reishaus, 2008

Indischer Granit, Russ mit Sonnenblumenöl, Reis
26 × 16 × 210 cm

Friedhof Eichbühl, Friedhofskapelle, Friedhofstrasse 94, 8048 Zürich

Blockhaft und massiv wie Gebirgsrücken lagern am Zürcher Friedhof Eichbühl *Reishäuser*. Gestrandete Relikte aus einer anderen Welt, aus einer anderen Zeit? Der süddeutsche Künstler Wolfgang Laib (*1950,) hat sie aus dunklem, indischem Granit geschlagen und mit in Sonnenblumenöl verrührtem Russ geschwärzt. Dann schüttete er die monolithischen Gebilde an, bettete sie in schneeweissen Reis: Anorganisches zu Organischem, Nährendem, Hart zu Weich, Schwarz zu Weiss. Und Trauer – wir sind ja auf einem Friedhof – zu Leben.

Natur wird Kunst. Das Land-Art-Prinzip ist hier auf sinnliche Weise umgesetzt. Und der 65-Jährige, als Minimalist ebenso Poet und Philosoph, zieht sich offensichtlich gern vom weltlichen Hasten, Treiben, Trachten zurück, nur auf du und du mit der Natur. Sie ist für ihn, der Medizin studierte, bevor er ganz in die Kunst ging, ein sinnlich erfahrbares Mittel. Keineswegs aber ist sie Ziel seiner Arbeit, vielmehr Arbeits- und auch Andachtsraum. Mithilfe der Natur kann er – der sich mit Zen-Buddhismus und Taoismus ebenso befasst wie mit der Mystik der Antike und des Mittelalters, etwa z.B. Franz von Assisi – auf grössere Zusammenhänge verweisen: auf Ganzheitlichkeit etwa, in der fernöstlichen Zen-Philosophie auch Kokoro genannt. Alles hängt mit allem zusammen, Mensch, Tier, Pflanze, Elemente. Mit dieser Lebenssicht, der Beschäftigung mit dem Elementaren und mit dem Aspekt Zeit,

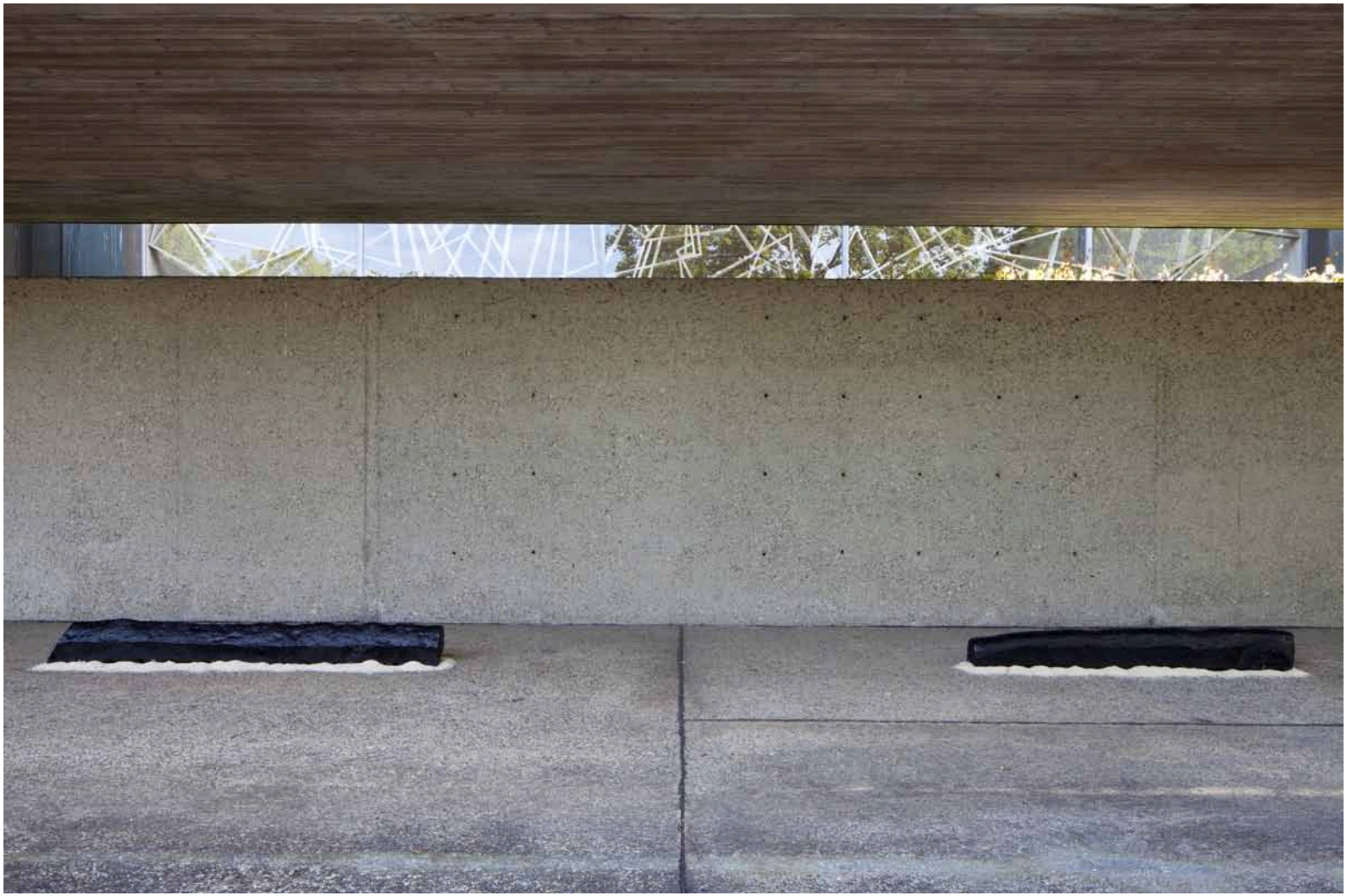
kann Laib keine seiner – zeitlosen – Arbeiten endgültig abschliessen. Sie bestehen gleichwertig nebeneinander. Er baut sie auf und wieder ab, zeigt sie an anderen Orten. Ein notwendiges Ritual der Entstehung als Wiedererstehung. Und immer wieder tauchen diese Chiffren in seinen Skulpturen auf: Wachs, Blütenpollen, Samenkörner, Öl, Milch, in Marmorstein getröpfelt und gerieben. Auch Reiskörner und, als Urform für das Haus: die Behausung.

Ein Haus, sagten die griechischen Stoiker, gebe dem menschlichen Leben eine Mitte, zugleich sei es Symbol des Kosmos, weil auch die Götter darin lebten. Vom «Haus der Weisheit» ist in alten fernöstlichen Schriften die Rede – und vom Ort der Geborgenheit in Überlieferungen des frühen Christentums.

Vor einiger Zeit noch formte Laib ähnliche Reishäuser, aber die waren weiss, errichtet aus Marmor ohne jede Äderung. Man könnte also meinen, der Künstler habe seine schwarzen *Reishäuser* jenen landestypischen dunklen Granithäusern angepasst, wie sie, zwei Fahrtstunden von Zürich entfernt, an den steilen Hängen im Tessin zu finden sind, angeschmiegt an die schroffen Berge. Vor den Fenstern derbe hölzerne Laden, robuste, sturmgeschützte, schnee- und kältesichere Behausungen. Schutzräume vor der majestätischen, aber auch harten Natur, die uns Menschen nicht braucht, während wir umso mehr auf sie angewiesen sind.

Und so taucht man beim Anblick von Wolfgang Laibs *Reishäusern* ein in eine andere Ordung des Da-Seins zwischen Beständigem und Flüchtigem, zwischen Fülle und Leere, zwischen Realem und Irrationalem. Ein meditatives Erlebnis, das in unserer rasanten, oberflächlichen, medialen Welt rar und kostbar geworden ist. Ingeborg Ruthe

Courtesy the artist und BUCHMANN GALERIE, Berlin/Lugano
Dank an: Torsten Seidel und Martin Schugk



At Zurich's Eichbühl Cemetery, there is an encampment of *Rice Houses*, block-shaped and solid like mountain ridges. Stranded relics from another world, from another time? South German artist Wolfgang Laib (b. 1950, Germany) hewed them from dark Indian granite and blackened them with a mixture of sunflower oil and soot. He then banked up these monolithic forms, embedding them in snow-white rice: the inorganic alongside the organic and nourishing, hard alongside soft, black alongside white. And mourning (we are, of course, in a cemetery) alongside life.

Nature becomes art. Here, the principle of land art is implemented in a manner that appeals to the senses. It is also apparent that this 65-year-old, as a minimalist, poet and philosopher, likes to withdraw from the rushing, driving and striving of this world, to a comfortable relationship with nature. For this former medical student, who later devoted himself entirely to art, nature is a medium that can be experienced in a sensory way. However, nature is by no means the objective of his work and is instead a space for work and meditation. As someone who addresses Zen Buddhism and Taoism just as much as ancient and medieval mysticism (as practised by Francis of Assisi, for instance), nature enables him to make reference to wider contexts, such as that of holism, which is also called kokoro in the Zen philosophy of the Far East.

Everything interrelates with everything else: humans, animals, plants and the elements.

With this view of life, engaging with the elementary and the aspect of time, Laib cannot bring any of his (timeless) works to a final end. They exist side by side, equal to each other. He sets them up, dismantles them again and exhibits them at other locations. An essential ritual of emergence as a revival. Moreover, these codes appear in his sculptures again and again: wax, pollen, grains, oil and milk, trickled and rubbed into marble. Also grains of rice and, as the archetype of the house: the dwelling.

The Greek stoics said that a house provided a centre for human life and was simultaneously a symbol of the cosmos, because the gods also lived inside them. Ancient writings from the Far East refer to the "house of wisdom" – and written records from early Christendom refer to the place of comfort.

Some time ago, Laib used to sculpt similar rice houses, but they were white, made from marble without any veining. Thus, it could be supposed that this artist has adapted his black rice houses to the dark granite houses typical of this country, as can be found two hours' drive from Zurich on the steep slopes of Ticino, clinging to the rugged mountains. Robust dwellings with solid wooden shutters in front of the windows, protected against storms, snow and the cold. Refuges

that provide shelter from nature, which is majestic but also harsh, and which has no need for us humans, while we are all the more dependent on it.

Thus, the observer of Wolfgang Laib's *Rice Houses* immerses themselves in a different order of existence, between the enduring and the fleeting, between fullness and emptiness, between the real and the irrational. A meditative experience that has become rare and precious in our fast-paced, superficial, medial world. Ingeborg Ruthe

Courtesy of the artist and BUCHMANN GALERIE, Berlin/Lugano
Thanks to Torsten Seidel and Martin Schugk

20

LAYOUT (SAYANTAN MAITRA, M PRAVAT, SUSANTA MANDAL, NAVID TSCHOPP)

Layout 8, 2015

Installation

Pfingstweidpark, 8005 Zürich

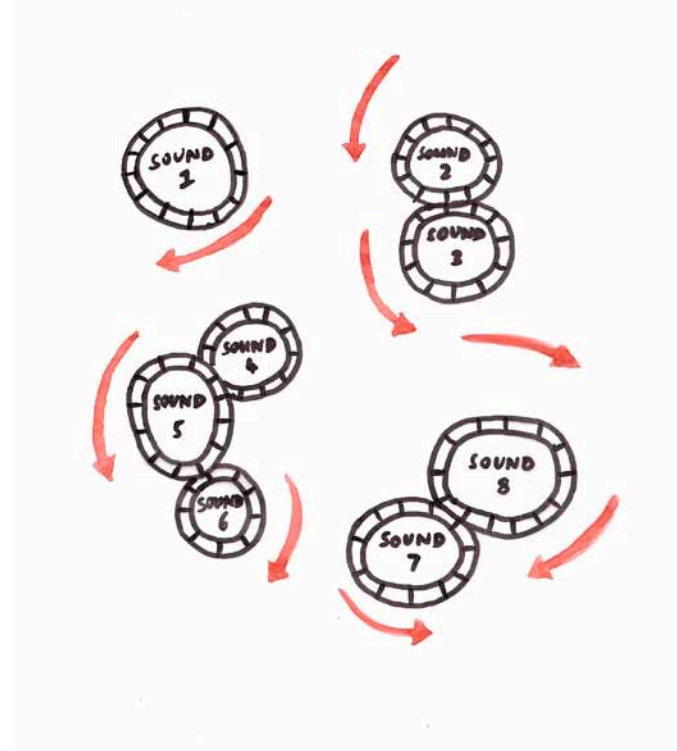
Layout 8 ist ein Projekt des gleichnamigen schweizerisch-indischen Künstlerkollektivs, das 2011 in Neu Delhi gegründet wurde. Das Kollektiv Layout besteht aus vier Künstlern, die in den Bereichen Malerei, Szenografie, kinetische Kunst und Kontextkunst tätig sind. Layout versucht, typische architektonische Prozesse und Formen durch unterschiedliche Herangehensweisen in ein Kunstwerk zu transformieren. Im Dialog zwischen Kunst und Architektur fliessen sowohl die unterschiedlichen Ansätze und Arbeitsweisen der Kollektivmitglieder als auch deren unterschiedliche Herkunft und Kultur mit ein.

Nach sieben erfolgreichen Layout-Arbeiten auf dem indischen Subkontinent trifft sich das Kollektiv zum ersten Mal in der Schweiz. Die Zusammenarbeit kann ab 12. Juni im Pfingstweidpark in Zürich-West live mitverfolgt werden. Im Kontrast zu den quaderförmigen Neubauten in Zürich-West entstehen runde Skulpturen aus Backsteinen und Lehm. Dabei interessiert sich Layout für Transformation und Partizipation: Die organisch-archaische Lehmarchitektur ist veränderlich und wird sowohl durch das Wetter geformt als auch durch das Publikum, das eingeladen ist, beim Bau mitzumachen. So werden die Skulpturen in Zusammenarbeit mit dem soziokulturellen Programm des Vereins Kulturweid verändert und unterschiedlich genutzt, z.B. werden sie im Rahmen einer Musikperformance bespielt

und bei einer Veranstaltung am 28. Juni als Tandoor-Lehmofen zum Brotbacken verwendet. Die Besucher können diese ortsbezogene ästhetische Konstruktion in verschiedenen Stadien erfahren. Ein Kunst-Laboratorium vor Ort begleitet den Entstehungsprozess von *Layout 8* mit Skizzen, Plänen und Modellen. Das Endprodukt regt zu Reflexionen über die gebaute Architektur im urbanen Raum an.
L. S. Tyroller

Courtesy the artists

Unterstützt von: Keller AG Ziegeleien
Dank an: Verein Art Container Project, Verein Kulturweid



Layout 8 is a project by the eponymous Swiss-Indian artists' collective, founded in 2011 in New Delhi. The Layout collective comprises four artists who work in the fields of painting, scenography, kinetic art and context art. By pursuing various strategies, Layout attempts to transform typical architectural processes and forms into an artwork. The different approaches and working methods practiced by the members of this collective, as well as their different origins and cultures, become part of a dialogue between art and architecture.

After seven successful Layout works on the Indian subcontinent, the collective is meeting in Switzerland for the first time. This collaboration can be followed live from the 12th of June at Pfingstweid Park in Zurich West. In contrast to the block-shaped new buildings in Zurich West, round sculptures of brick and clay shall emerge. Here, Layout is interested in transformation and participation: the organic archaic clay architecture is changeable and shall be formed not only by the weather, but also by the public, who are invited to join in with the construction work. Thus, in cooperation with the socio-cultural programme run by Verein Kulturweid, the sculptures shall be altered and put to different uses, e.g. they will provide the setting for a music performance and, at an event on the 28th of June, they will be used as tandoor clay

ovens for baking bread. Visitors can experience this site-specific aesthetic construction in various phases. An on-site art laboratory will accompany the process of producing *Layout 8*, with sketches, plans and models. The final product shall encourage reflection on the built architecture in the urban space.

L. S. Tyroller

Courtesy of the artists

Supported by Keller AG Ziegeleien
Thanks to Verein Art Container Project and Verein Kulturweid

21

ZILLA LEUTENEGGER

ZZZ, 2015

Stahlprofil, LED-Licht
150 × 270 cm

Flurstrasse 93,
8047 Zürich

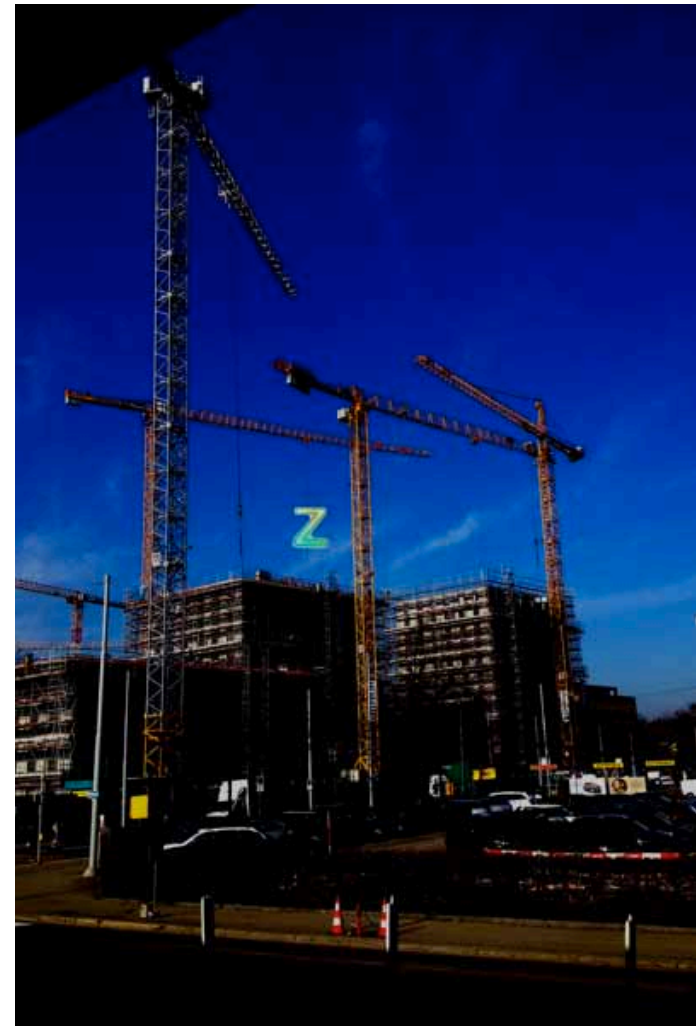
Zilla Leutenegger (*1968, CH) ist für ihre Videoinstallationen, Skulpturen und Zeichnungen, vor allem aber für die Kombination all dieser Medien bekannt. Insbesondere der «bewegte Strich im Raum» bildet einen Schwerpunkt im Gesamtwerk der Künstlerin. Leutenegger entwickelt Werke von bemerkenswerter Leichtigkeit, die poetische Momentaufnahmen unaufgeregter Alltagssituationen zeigen, in denen sie häufig selbst präsent ist – sei es durch eine ihr stark ähnelnde Figur oder durch den Buchstaben Z als Emblem. Z, die Initiale ihres Vornamens Zilla, ist ihr Alter Ego.

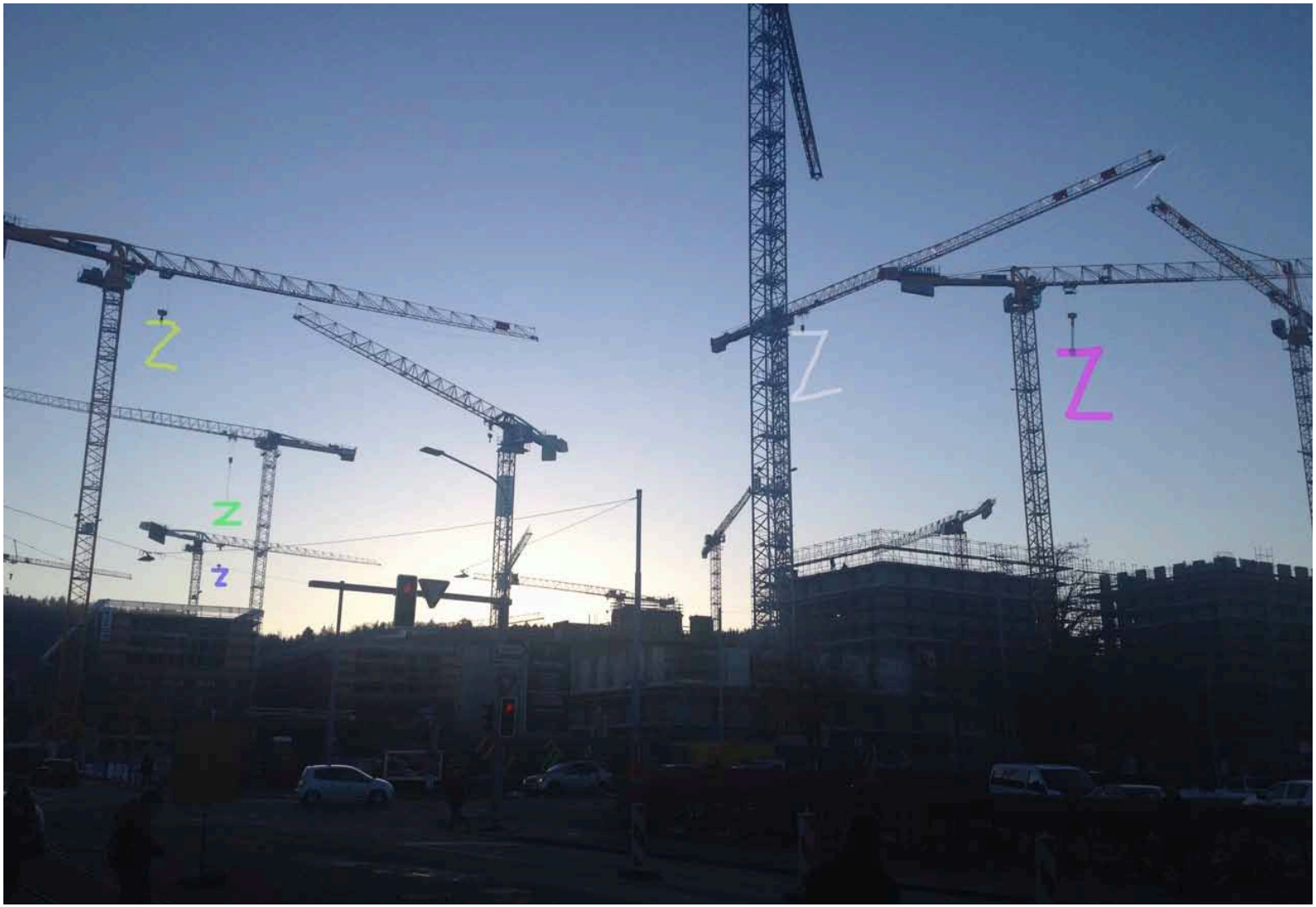
Im Vordergrund der Arbeit ZZZ, die sie eigens für AAA 2015 konzipiert hat, steht genau dieses Z. Eine Z-förmige Skulptur in farbigem LED-Licht. Ganz so, als habe sie Pause, als warte sie auf ihren Einsatz, ist die Skulptur in nächster Nachbarschaft zu ihrem finalen Bestimmungsort platziert: Dem Haken am Lastseil eines Baukrans in Zürich-Altstetten, einem Quartier, dessen Strassenbild von eben solchen Baukränen geprägt ist. Zweifelsohne spielt diese Arbeit auf Leuteneggers Installation *Moondiver* (2014) an, bestehend aus einer Wandzeichnung in Form eines Kranes, der einen farbigen Mond und, in gewissen Abständen, ein Z als Videoprojektion visuell verschiebt. Die Erscheinung des Mondes erinnert an jene Momente, in denen der Mond gerade aufsteigt und seine Struktur noch deutlich zu erkennen ist. Er erscheint uns dann sehr viel

grösser und klarer, als wenn er höher am Himmel steht und leuchtet. Bei Zilla Leutenegger wird mit den Kränen keine neue Stadtlandschaft gebaut, sondern sie bringt, mit dem letzten Buchstaben des Alphabets, einen Hauch Poesie in das urbane Ensemble.

Das Z in ihren Arbeiten ist ein Exempel, eine Figur, ein Zeichen, das vielfältige individuelle Assoziationen weckt. Obwohl das Zeichen auf die Künstlerin selbst verweist, ist es breit einsetzbar und interpretierbar. In Altstetten/Albisrieden etwa kann es ebenso für Zürich wie für Zilla oder Zollfreilager stehen. Isabel Hanstein

Courtesy the artist und PETER KILCHMANN GALERIE, Zürich
Dank an: Bruno Müller (m3 metallbau, Zürich), Koray Meseli (UnexLED)





Zilla Leutenegger (b. 1968, Switzerland) is known for her video installations, sculptures and drawings, but primarily for combining all of these media. In particular, the "moving line in space" constitutes a key aspect of this artist's oeuvre. Leutenegger develops works of remarkable lightness that show poetic snapshots of calm everyday situations, in which she is often present herself – be it via a figure that closely resembles her, or via the letter Z as an emblem. Z, the initial of her first name Zilla, is her alter ego.

This very same Z comes to the fore in the work *ZZZ*, which she conceived specially for AAA 2015. A Z-shaped sculpture in coloured LED light. Just as if it were taking a break, waiting to be called upon, the sculpture is positioned in the immediate vicinity of its final destination: the hook on a construction crane's load rope in Altstetten, a Zurich neighbourhood where the streetscape is characterised by such construction cranes. Without a doubt, this work alludes to Leutenegger's 2014 installation *Moondiver*, consisting of a wall drawing in the form of a crane, which visually shifts a coloured moon and, at certain intervals, a Z as a video projection. The moon's appearance is reminiscent of the moment when the moon is just rising and its structure can still be seen clearly. At that moment, it appears much larger and clearer to us than when it shines from a higher position in the sky.

Zilla Leutenegger's cranes do not build any new cityscape; instead, with the last letter of the alphabet, she brings a hint of poetry into the urban ensemble. The Z in her works is an example, a figure, a sign, which conjures up manifold individual associations. Although this symbol refers to the artist herself, it also has a wide range of possible uses and interpretations. In Altstetten/Albisrieden, for instance, it can represent not only Zilla, but also Zurich, or the "Zollfreilager" (duty-free depot) where this work is located. Isabel Hanstein

Courtesy of the artist and Galerie Peter Kilchmann, Zurich
Thanks to Bruno Müller (m3 metallbau, Zurich) and Koray Meseli (UnexLED)

22

LUC MATTENBERGER

Pickup, 2015

Multimedia-Installation

Ecke Duttweilerstrasse/ Pfingstweidstrasse, 8005 Zürich

Die Skulptuen von Luc Mattenberger (*1980, CH) fügen bekannte Mechanismen zu neuen Objekten zusammen: Ein Motorrad verbindet sich mit einem Flugzeugtank und nimmt so das Aussehen einer vom Wasser aus einsetzbaren Waffe an; die wirbelnden Blätter eines Hubschrauberrotors auf einem Unterbau aus Beton durchschneiden die Luft und erschweren den Zugang zu einem Ausstellungsraum; ein wie ein Kronleuchter aufgehängter Generator versorgt eine einzige Glühbirne. Diese Arbeiten geben sich oft autonom, sprechen aber Bände über die Energie und das Design, die die Mechanisierung vorangetrieben haben. Mattenberger ist schlicht der letzte Fortschreiber eines über Generationen hin entwickelten funktionalen Lexikons und einer funktionalen Ästhetik. Seine Verbindungen aus Stahl, Aluminium, strapazierfähigen Textilien und Gummi drücken Zweckmässigkeit, Präzision und Effektivität aus, könnten aber auch sadomasochistische Werkzeuge sein. Mechanische Kraft und menschliche Begierden treffen auf menschliche Schwäche.

Mattenbergers *Pickup* (2015) steht an der Ecke der Pfingstweidstrasse, einer breiten, neu angelegten Strasse, die die Nord-West-Erweiterung von Zürich kennzeichnet. Ein weisser Kleintransporter ist da geparkt, gestrandet; seine Hinterachse ist durch eine Gerüststruktur leicht angehoben, ein Hinterrad an einen Dynamo angeschlossen. Dieser

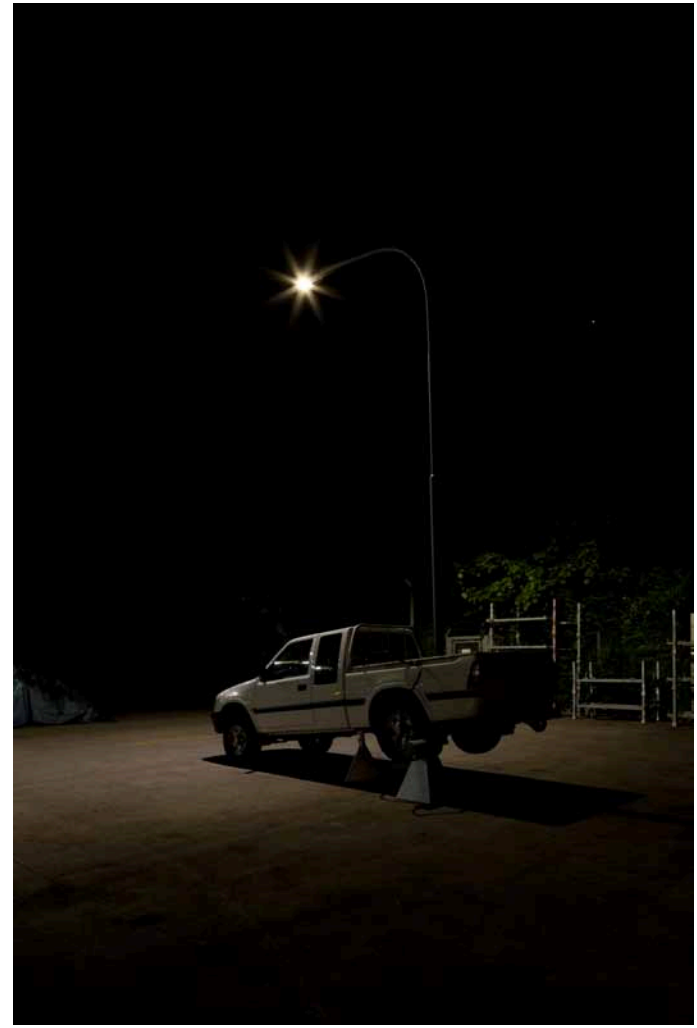
ist seinerseits mit einer grossen Strassenlaterne verbunden, die auf der Ladefläche steht. Kleintransporter oder Pickups sind Fahrzeuge für Länder, in denen eine andere Vorstellung von Raum herrscht; in Nordamerika und Australien nehmen sie immer grössere Dimensionen an. Sie verkörperten früher Unabhängigkeit, Freiheit und die männliche Beherrschung wilder Grenzgebiete (es geht hier um patriarchalische Mythen). Dieser hier ist harpuniert, gehemmt durch seine schwere Ladung und überdies eingezäunt. Jede Nacht betritt ein Wächter oder Sicherheitsmann das Grundstück und startet den Motor, wodurch Strom erzeugt wird für einen Lichtkegel, der während der zweistündigen Performance auf den isolierten Laster fällt.

Der Standort der Arbeit ist ein Flickwerk aus Beton und Asphalt, symptomatisch für die jüngsten Nutzungsumwidmungen und Sanierungen von Zürich-West. Das Gebiet ist dominiert vom Toni-Areal, als Toni-Molkerei einst ein riesiger Milchverarbeitungsbetrieb aus den 1970er Jahren und ein Sinnbild für die Industrialisierung der Landwirtschaft. Auf dem Areal sind heute die Zürcher Hochschule der Künste sowie die Zürcher Hochschule für Angewandte Wissenschaften untergebracht, daneben Hotels, Wohnhäuser und ein Supermarkt-Vertriebszentrum. Eine neue Transportinfrastruktur verbindet die Hauptgebäude; der die Gebäude organisch zusammenfügende Mörtel jedoch – Pflanzenwelt, menschliche

Aktivität und Gebrauchspatina – hat sich noch nicht entwickelt.

Aus dem vorbeifahrenden neuen 4er-Tram gesehen, ist nicht klar, ob *Pickup* ein Wegbereiter ist oder ein Dinosaurier. Die Inszenierung des allnächtlichen Rituals geschieht durch eine Person, die Autorität verkörpert, wenn auch von geringem Prestige. Ebenso besteht eine Aufspaltung zwischen der Stärke des Fahrzeugs und seiner Lahmlegung und Verlassenheit. Es wirft ein melancholisches, an Edward Hopper erinnerndes Licht auf sich selbst, in der Hauptrolle seines eigenen, absurden Dramas, in dem die wieder und wieder mobilisierten Schubkräfte nirgendwo hinführen. Die Metamorphose von Zürich-West hat unzählige Geschichten hervorgebracht – meist über Anpassung, neues Leben und Vorwärtskommen –, die den neuen Gegenüberstellungen (ob konzipiert oder unbeabsichtigt), den wechselnden Kulturen, Technologien, Industrien und Gebäuden einen Sinn abzutrotzen versuchen. Mattenbergers Einführung einer weiteren Figur in dieses Drama rückt diese Geschichten in den Fokus und regt zu alternativen Erzählungen an. Aoife Rosenmeyer

Courtesy the artist und ROTWAND GALERIE, Zürich
Mit Unterstützung der Stadt Genf
Dank an: Peter Läubli, Alfred Läuchli und Heinz Vögeli (VBZ), Reto Schrepfer (EWZ)



Luc Mattenberger's (*1980, CH) sculptures collage familiar mechanisms to create new objects: a motorbike meets an aircraft fuel tank to take on the appearance of a water-borne weapon; swirling helicopter blades on a concrete base cut through the air, restricting access to an exhibition space; a generator is suspended like a chandelier, illuminating a single light bulb. These works often have the guise of autonomy, but speak volumes about the energy and design that has driven mechanisation. Mattenberger is just the last figure to advance a functional lexicon and aesthetic developed over generations. His conjunctions of steel, aluminium, heavy-duty fabrics and rubber express practicality, precision and effectiveness, but might also be tools for sadomasochism. Mechanical power and human desires encounter human frailty.

Mattenberger's *Pickup* (2015) is positioned on a corner of Pfingstweidstrasse, a broad, newly laid road that signals Zurich's expansion north and west. A white pickup truck is parked, beached because its rear axle is raised marginally off the ground by a scaffolding structure, one rear wheel connected to a dynamo. This, in turn, is linked to a tall streetlamp planted on the truck bed. Pickups, or utes, are vehicles made for countries where there is a different conception of space; in North America and Australia they take on ever greater proportions. They used to embody

independence, freedom and man's mastery (and these have been patriarchal myths) of wild, frontier territories. This one is harpooned and hobbled by its heavy cargo, not to mention penned by the surrounding fence. Every night, a watchman or security guard enters the lot and starts the motor, providing power for a cone of light that falls on the isolated truck for a two-hour performance.

The work's site is a patchwork of concrete and tarmac, symptomatic of the recent re-zoning and redevelopment of Zurich West. The area is dominated by the Toni-Areal, once the Toni-Molkerei, a vast dairy processing plant from the 1970s that epitomised the industrialisation of farming; it now houses the Zurich University of the Arts and the Zurich University of Applied Sciences alongside hotels, residential buildings and a supermarket distribution centre. New transport infrastructure connects the major buildings, but the organic mortar to join them – plant life, human activity and the patina of use – has not yet developed.

Seen from the new Number 4 tram passing by, it is not clear whether *Pickup* is a trailblazer or a dinosaur. Each night's ritual enactment is carried out by a figure personifying authority, yet one with little prestige. So too there is a disjunction between the vehicle's brawn and its laming and abandonment. It throws a melancholy, Edward Hopper-esque

light upon itself, starring in its own absurd drama in which power loops to no end. The metamorphosis of Zurich West has spawned countless narratives, mostly about adaptation, new life and progress that try to make sense of the new juxtapositions, designed and accidental, and of changing cultures, technologies, industries and buildings. Mattenberger's insertion of another figure in this drama brings them into focus, and suggests that alternative stories should be told, using new templates. Aoife Rosenmeyer

Courtesy of the artist and GALLERY ROTWAND, Zurich
Kindly supported by the City of Geneva
Thanks to Peter Läubli, Alfred Läuchli and Heinz Vögeli (VBZ), Reto Schrepfer (EWZ)

23

OLAF NICOLAI

Baraque de Chantier, 2003/2015

Transparentes Acrylglas, 464 x 293 x 252 cm

Friedhof Eichbühl, Friedhofstrasse 94, 8048 Zürich

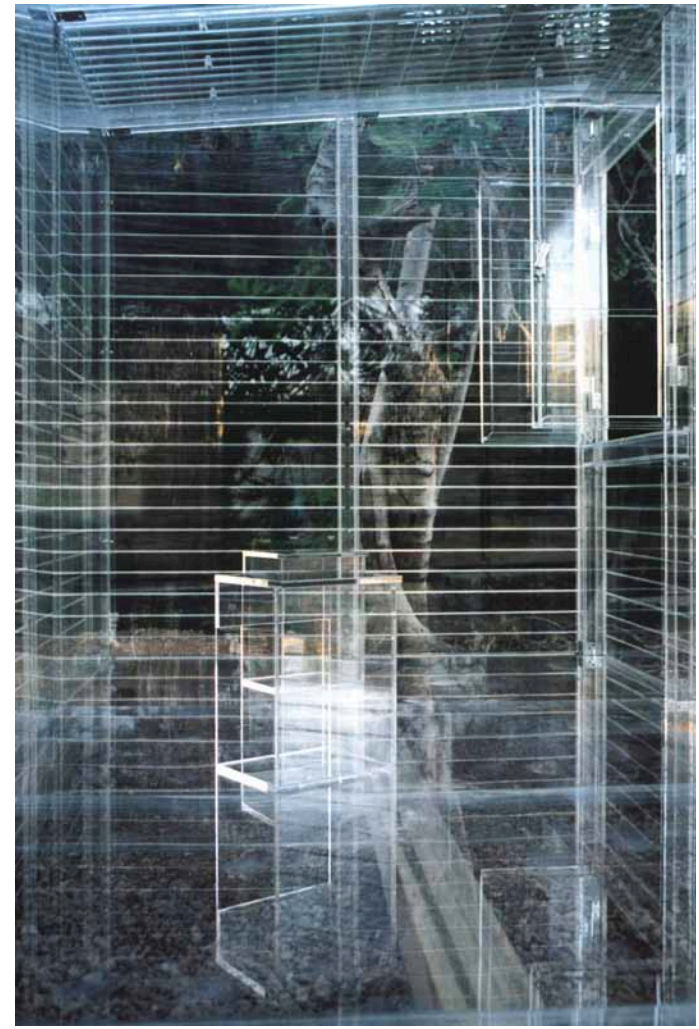
Baraque de Chantier von Olaf Nicolai (*1962, DE) ist ein im Massstab 1:1 ausgeführter Nachbau jener Holzbaracke, die Le Corbusier 1954 neben seinem «Cabanon» am Cap Martin (Südfrankreich) errichten liess. Die originalgetreue Kopie der etwa acht Quadratmeter grossen Hütte, die ihm vor Ort als Studio diente, ist in transparentem Acrylglas ausgeführt. Sie ist benutzbar, kann sowohl im Aussen- wie im Innenraum installiert werden.

Mit dem «Cabanon» (1952) hatte Le Corbusier ein kleines Wohnhaus unter konsequenter Anwendung des Proportionssystems «Modulor» realisiert. Zusammen mit dem Interieur gleicht das in der Fläche 3,66 × 3,66 Meter messende und 2,26 Meter hohe Haus dem Modell einer idealen «Wohnzelle». Nicolais *Baraque de Chantier* indessen wurde aus Fertigteilen errichtet und direkt über eine Firma bezogen. Von der Arbeitshütte, die Le Corbusier in den Jahren bis zu seinem Tod intensiv genutzt hat, blickt man auf die Bucht von Roquebrune und Monte-Carlo. Während Le Corbusier sich in seinem «Cabanon» wiederholt fotografieren liess, darin seine Wohn- und Arbeitswelt inszenierte, erschien die Arbeitshütte auf keinem Bild. Es gibt einige Aufnahmen, die ihn bei der Arbeit im Inneren des kleinen Studios zeigen, aber selbst diese wurden als Aufnahmen aus dem «Cabanon» interpretiert.

Der Begriff «Zelle» ist zentral für die architektonischen und städtebaulichen Konzepte Le Corbusiers. Immer wieder ging er bei seinen Überlegungen vom Individuum aus und von dessen rational begründbaren Bedürfnissen. Daraus entwickelte er ein Set idealer Parameter, das dann auch zur Lösung urbanistischer Probleme genutzt wurde. Paradigmatisch für das Bild der modernen Stadt ist das Material Glas: Bereits in seinem frühen, utopischen Projekt einer *Ville radieuse* (1922/1928) stellte Le Corbusier riesige Wohnblocks mit gläsernen Fassaden («Pan de verre») vor. Insofern stellt die *Baraque de Chantier* eine Rückübersetzung des additiven Prinzips – von der Zelle zum Wohnblock zur Stadt – dar und erneuert durch seine paradoxe architektonische Gestalt die Fragen nach dem Verhältnis von Individuum und Gestaltung. David Killian

Courtesy the artist und GALERIE EIGEN+ART, Berlin

Mit Unterstützung des Kunstmuseums Thurgau, Kartause Ittingen
Dank an: Markus Landert



Baraque de Chantier by Olaf Nicolai (b. 1962, Germany) is a 1:1-scale reproduction of the wooden cabin that Le Corbusier arranged to be built beside his "Cabanon" at Cap Martin (South France). This faithful copy of the original cabin, with approximately eight square metres of floor space, which served him as an on-site studio, is implemented with transparent acrylic glass. It is utilisable and can be installed both outdoors and indoors.

With "Cabanon" (1952), Le Corbusier realised a small residential building, consistently applying the "Modulor" system of proportions. Together with the interior, the 3.66 × 3.66 m building is akin to a model of an ideal "residential cell". Nicolai's *Baraque de Chantier*, on the other hand, was made from prefabricated elements and directly purchased through a company. From the work cabin that Le Corbusier used intensively in the years before his death, the view extends over the bay of Roquebrune and Monte Carlo. Although Le Corbusier repeatedly had himself photographed in his "Cabanon", within which he orchestrated his living and working environment, the work cabin never appeared in any picture. There are some photographs that show him working inside the small studio, but even these were interpreted as photographs from the "Cabanon".

The term "cell" is central to Le Corbusier's concepts pertaining to architecture and

urban development. In his ideas, he frequently took the individual and the individual's rationally justifiable requirements as a starting point. On this basis, he developed a set of ideal parameters that were then also used to solve urbanist problems. Glass, as a material, is paradigmatic of the image of the modern city: already in his early utopian project *Ville radieuse* (1922/1928), Le Corbusier envisaged giant residential blocks with glazed facades ("pan de verre"). To this extent, *Baraque de Chantier* represents a back-translation of the additive principle (from the cell, to the residential block, to the city) and with its paradoxical architectural form, it reopens the questions about the relationship between the individual and the design. David Killian

Courtesy of the artist and GALERIE EIGEN+ART, Berlin
Supported by Kunstmuseums Thurgau, Kartause Ittingen
Thanks to Markus Landert

24

ANA ROLDÁN

Enjoy the Silence, 2015

Stahlkugel mit Goldfarbe, Durchmesser: 110 cm

Friedhof Eichbühl, Pavillondach Unterstand, Friedhofstrasse 94, 8048 Zürich

Auf dem Betondach des offenen Pavillons, im Jargon der Friedhofsverwaltung lapidar «Unterstand» genannt, balanciert eine goldfarbene Kugel. Das an einer Ecke des weit auskragenden Daches platzierte Stahlobjekt bringt die Symmetrie des Baus, die sich im davor angelegten Wasserbecken spiegelt, ins Wanken. Ana Roldán (*1977, MX) bricht mit ihrem Eingriff die Strenge des von den Architekten Hubacher, Issler und Studer entworfenen Baukörpers. Die Kugel – sonst oft Symbol für Ausgeglichenheit und Perfektion – bringt durch ihre Platzierung die Architektur ins Ungleichgewicht.

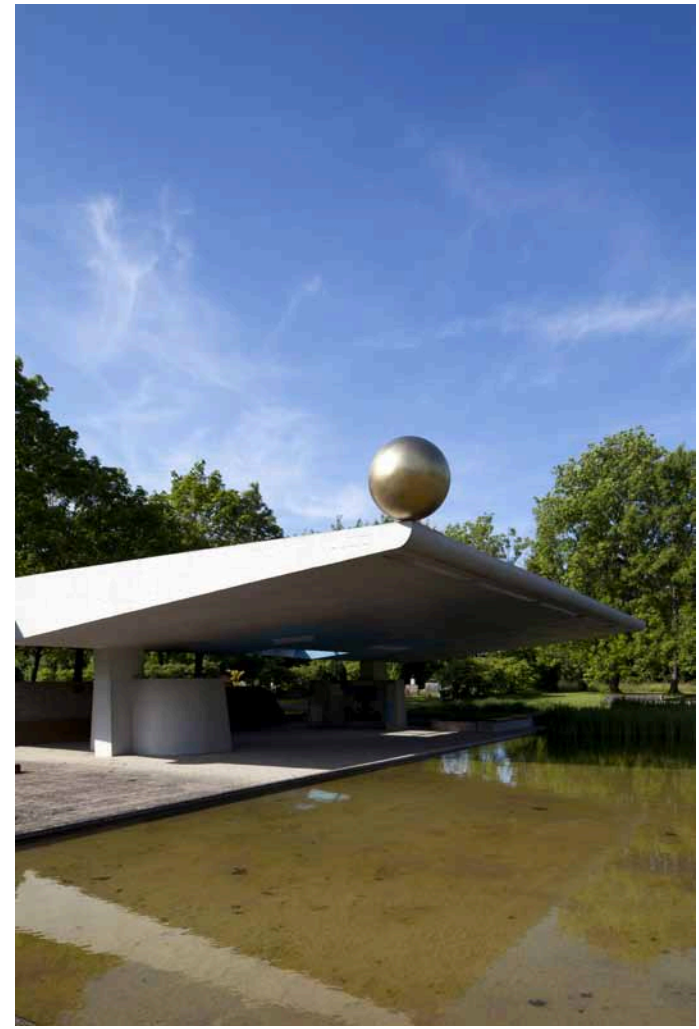
Der Titel der Arbeit, *Enjoy the Silence*, ist ein Zitat des gleichnamigen Liedes von Depeche Mode, in welchem die Gefährlichkeit und Entbehrlichkeit von Worten besungen wird. Er kann als Aufforderung an die Besucherinnen und Besucher verstanden werden, in der Stille und Ruhe des Friedhofs innezuhalten. Zugleich ist der Werktitel auch eine schelmische Botschaft an die Toten, die Stille, der sie ja kaum mehr entkommen können, zu geniessen.

Enjoy the Silence verweist gleichzeitig auf die Arbeit *The Monument to Language* von James Lee Byars aus dem Jahre 1995. Für Byars, der in seinem Werk verschiedene Aspekte der Vergänglichkeit befragte und sich immer wieder mit seinem eigenen Tod befasste, waren die Form der Kugel und Gold als Material Inbegriff des Immateriellen, Absoluten, Geistigen und der Reinheit. Byars schuf mehrere goldene Kugeln in verschiedenen Grössen und unterschiedlichen Materialien, darunter das genannte *Monument to Language*. Eine zentrale Rolle spielte in Byars'

Arbeiten die Sprache: Er versandte zahlreiche Briefe an verschiedene Adressatinnen und Adressaten und trug so beispielsweise die wichtigsten Fragen bedeutender Intellektueller für sein *World Question Center* von 1969 zusammen.

Roldán, die sich in ihrer künstlerischen Praxis ihrerseits für Linguistik und Sprachphilosophie interessiert und sich schon mehrfach mit dem Werk von James Lee Byars auseinandergesetzt hat, verkehrt mit dem Titel *Enjoy the Silence* Byars' Monument der Sprache in sein Gegenteil und hält dem sprachgewandten Künstler einen Aufruf zur Stille entgegen. Darüber hinaus schafft Roldán mit ihrer Arbeit auch ein würdiges Denkmal für den 1997 verstorbenen Byars selbst, als dessen «Grabstein» bislang nur eine flachgetretene Blechdose fungiert. Sarah Wiesendanger

Courtesy the artist und ANNEX 14, Zürich



A gold-coloured sphere balances on the concrete roof of the open pavilion, succinctly referred to as a "shelter" in the jargon of the cemetery administration. The steel object, positioned on one corner of the extensively projecting roof, disturbs the symmetry of this structure, the reflection of which can be seen in the pool installed in front of it. With her intervention, Ana Roldán (b. 1977, Mexico) breaks the stringency of this construction, designed by architects Hubacher, Issler and Studer. The sphere (otherwise often a symbol of equilibrium and perfection) brings the architecture into a state of imbalance by means of its positioning.

The work's title, *Enjoy the Silence*, is a quote from the eponymous song, in which Depeche Mode sing about the harmfulness and expendability of words. This title can be understood as an invitation for the visitors to pause in the peace and quiet of the cemetery. At the same time, it is also a mischievous message to the dead, saying that they should enjoy what they are now hardly able to escape from anymore: silence.

Enjoy the Silence simultaneously refers to the 1995 work *The Monument to Language* by James Lee Byars. For Byars, whose œuvre explored various aspects of ephemerality and repeatedly addressed his own death, the spherical form and gold as a material epitomised the immaterial,

the absolute, the spiritual and the pure. Byars created several golden spheres in various sizes and from different materials, including the aforementioned *Monument to Language*. In Byars's works, language played a key role: he sent numerous letters to various addressees and thus, for example, collected the most important questions from eminent intellectuals for his *World Question Center* of 1969.

Roldán, whose work as an artist reflects her own interest in linguistics and the philosophy of language, and who has already addressed the oeuvre of James Lee Byars many times, turns Byars's *Monument to Language* into its opposite with the title *Enjoy the Silence*, countering the articulate artist with a call for quiet. Furthermore, with this work, Roldán also creates a worthy memorial for Byars himself, who died in 1997 and who has so far had nothing more than a flattened tin can as his own "gravestone".

Sarah Wiesendanger

Courtesy of the artist and ANNEX14, Zurich

25

ROLAND ROOS

AAA-Wasser, 2015

Installation, verschiedene Materialien

F+F Schule für Kunst und Design, Flurstrasse 89, 8047 Zürich

Ein im Stadtzürcher Grundbuch eingetragenes Wasserbezugsrecht vom Juli 1867, das in seinem Grundsatz gar bis in das Jahr 1559 zurückreicht, stellt den Bezug zu einem scheinbar exklusiven Produkt dar: zu dem von Roland Roos für den Sommer 2015 lancierten *AAA-Wasser*, dem Endprodukt eines künstlerischen Beitrags, der die gesamte Spanne vom historischen Bezugsrecht bis zur heutigen, mit Quellwasser gefüllten Flasche umfasst.

In einer noch im Frühling als freie Autowerkstatt betriebenen Garage der Gegend hat Roland Roos (*1974, CH) eine temporäre Abfüllerei eingerichtet, die, reduziert auf das zwingend Nötige, den gesamten Produktionsprozess von der Flaschengestaltung und -bearbeitung, der Wasseranlieferung und Abfüllung bis zur fertig verschlossenen und verpackten Flasche, aber auch Lager- und Aufenthaltsräume öffentlich sichtbar macht. Doch während einerseits entsprechend beworbenes Mineralwasser längst sein Potenzial als Luxusprodukt unter Beweis gestellt hat, andererseits Trinkwasserrechte weltweit von Grosskonzernen monopolisiert werden, ist Roos' stilles *AAA-Wasser* ein denkbar banales lokales Produkt, das entsprechend an Kneipen und Restaurants in der unmittelbaren Umgebung geliefert wird. Komplex sind hingegen die äusseren Parameter dieses Projekts, denn das unweit gewonnene Quellwasser wird der sogenannten Albisriederleitung entnom-

men, die zwar laut erwähntem Wasserbezugsrecht angezapft werden darf, realiter jedoch in einer kilometerlangen Parallelleitung an den innerstädtischen Rennweg geführt wird, wo sie einen Brunnen speist.

Roland Roos – dessen künstlerische Arbeit sich, ausgehend von den Themen Produktion und Recycling, stets mit Umkehrschlüssen beschäftigt und in ihrer oft scheinbar einfachen Anordnung erst peu à peu eine enorme Komplexität offenbart – gelingt es in seiner unprätentiösen Hinterhoffabrik nun, via Kunstprojekt etwas möglich zu machen, das im wahren Sinne des Wortes eine doch naheliegende Unternehmung wäre. Im Zeitalter des «think global, act local» und einer weit verbreiteten Rückbesinnung auf regionale, möglichst gar lokale Produkte geschieht hier, was eigentlich erwartbar wäre. Weshalb die Inszenierung keine solche ist, der Ort nichts vorgibt, was er nicht wäre – es jedoch im juristischen Sinne nur sein darf, weil er eben nicht ist, was er darstellt. Stille Wasser sind halt tief. Andreas Vogel

Courtesy the artist und F+F SCHULE, Zürich
Mit Unterstützung von: Urs Grütter

A water right, recorded in the land register of the City of Zurich in July 1867, which in principle dates back all the way to 1559, represents a link to an ostensibly exclusive product: *AAA Water*, launched by Roland Roos for summer 2015 as the end product of an artwork that encompasses everything from the historical water right, all the way through to the bottle filled with spring water today.

In a neighbourhood garage, which was still operating as an independent car workshop in spring, Roland Roos (b. 1974, Switzerland) has set up a temporary bottle-filling facility. Reduced to the bare essentials, this facility makes the entire production process visible to the public, from the design and processing of the bottles, to water delivery and filling, through to the final sealed and packaged bottle, as well as the storage and common rooms. While, on the one hand, suitably advertised mineral water proved its potential as a luxury product long ago and, on the other hand, drinking water rights are being monopolised around the world by large corporations, Roos's still *AAA Water* is a conceivably banal local product that is delivered to bars and restaurants in the immediate surroundings accordingly. In contrast, this project's exterior parameters are complex, because the spring water, which is obtained nearby, is taken from the so-called Albisriederleitung culvert, tapping of which is permitted by the aforementioned

water right, although in reality its water is channelled through a kilometre-long parallel pipe to the inner-city street Rennweg, where it feeds a fountain.

Roland Roos's artworks, based on the themes of production and recycling, constantly address inversions and, despite their often apparently simple structure, only gradually reveal an enormous complexity. In his unpretentious backstreet factory, via an art project, he now manages to make something possible that is in fact, quite literally, a natural enterprise. What is happening here is actually to be expected in the age of "think global, act local" and a widespread return to regional (and, if possible, even local) products. This is why this enactment is not an enactment, and why the location does not claim to be anything that it is not, but what it is only allowed to be, in a legal sense, precisely because it is not what it represents. Indeed, still waters run deep. Andreas Vogel

Courtesy of the artist and the F+F SCHOOL, Zurich
Supported by Urs Grütter

26

JUERGEN STAACK

ANDINGMEN, 2013/2015

Asphaltfläche mit integrierter 16-Kanal-Audio-Installation

F+F Schule für Kunst und Design, Flurstrasse 89, 8047 Zürich

Eine tönende Asphaltfläche, abstrakt wie Malewitschs *Schwarzes Quadrat*, spürt den akustischen Spuren einer alten Tradition des Strassenhandels nach, die aus Asien in ein schweizerisches Stadtbild transferiert sind. Bis in die 1990er Jahre prägten die alten Viertel mit traditionellen Wohnbebauungen und engen Gassen (Hutongs) das Stadtbild Pekings, das inzwischen einen grundlegenden Wandel erfahren hat. Die Tondokumente folgen den noch verbliebenen Händlern, die rufend und singend Waren anbieten bzw. anfragen, was sie von den Bewohnern erwerben können. Man kann auf drei Wegsystemen über verborgenen Lautsprechern den räumlichen Bewegungen dieser «Geisterhändler» folgen, doch ihrer aus Raum und Zeit enthobenen Bedeutung nicht mehr gewahr werden. Sie nutzen einen dialektalen Sprachcode, der inzwischen nur noch von wenigen Einheimischen verstanden werden kann.

Mentale Bilder zu finden oder zu hinterlassen, sie zu distribuieren und zu verstecken, sie erscheinen oder sich auflösen zu lassen, das sind zentrale künstlerische Strategien im höchst vielschichtigen Schaffen von Juergen Staack (*1978, DE). Dabei stand zunächst nicht nur die Übersetzbarkeit von Fotografie in Sprache, sondern auch die materielle Fragilität des analogen und die Flüchtigkeit des digitalen fotografischen Bildes im Vordergrund. Was ist ein Bild? Was ist noch kein Bild?

Welche Codes sind nötig, um es zu lesen? Welche gehen verloren?

Im Zeitalter einer alles beherrschenden globalen Bildkultur stellt Juergen Staack die Frage nach den bilderzeugenden Grundlagen und Elementen gänzlich neu. Seine künstlerische Bildkritik findet dabei in Zeichnungen, Soundinstallationen, «sprechenden Bildern» und poetischen Performances statt, in denen das Modell von Sender – Nachricht – Empfänger durch den Einsatz unlesbarer Codes empfindlich gestört wird. Sie führen nicht nur die gravierenden Fehlstellen zwischen Wahrnehmung und Kommunikation vor, sondern auch die Grenzen bildhafter Repräsentation. So geht Staack auf seinen zahlreichen Reisen durch Asien, Europa oder Sibirien ungewöhnlichen Phänomenen nach: dem sibirischen «Eisflüstern» etwa (*Oymiakon*, 2013), dem weltweiten Aussterben lokaler Sprachtraditionen (*Transcription – Image*, 2008) und den mit ihnen verknüpften kulturellen Gepflogenheiten und ökonomischen Überlebensstrategien – wie der Auktionssprache japanischer Thunfischhändler (*Tsukiji*, 2010) oder den illegal an Mauern angebrachten Telefonnummern von chinesischen Tagelöhnern (*Wei*, 2012).

Auch in der Zürcher Installation klingt das konzeptuelle Leitmedium des Künstlers nach: die «expanded photography», die hier neu interpretiert wird. Die weltweit erste erhaltene Fotografie, 1826 aufgenommen von Joseph

Nicéphore Nièpce aus dessen Atelierfenster, wurde mittels einer asphaltbeschichteten Zinnplatte fixiert. Der schwarze Asphaltboden der Installation schafft einen gerahmten Raum für ein akustisches Palimpsest, dessen imaginierte Bilder von den Passanten immer wieder neu überschrieben werden können.

Sabine Maria Schmidt

Courtesy the artist und GALERIE KONRAD FISCHER, Düsseldorf/Berlin

Dank an: F+F Schule für Kunst und Design, Zürich

A sound-emitting asphalt surface, abstract like Malevich's *Black Square*, traces the acoustic vestiges of an old tradition of street trading, which are transferred from Asia to a Swiss cityscape. Until the 1990s, Beijing's cityscape was characterised by its old quarters with traditional residential housing and narrow alleys (hutongs). It has since undergone fundamental change. The audio documents follow the remaining traders who, shouting and singing, offer goods or enquire as to what they can purchase from residents. The spatial movements of these "ghost traders" can be followed along three path systems via hidden loudspeakers, but their meaning, detached from space and time, can no longer be perceived. They use a dialectical linguistic code that only a few locals still understand today.

In the highly multifaceted work of Juergen Staack (b. 1978, Germany), the key artistic strategies involve finding or leaving behind mental images, distributing them, hiding them and causing them to appear or to dissolve. This began with a focus not only on photography's translatability into language, but also on the material fragility of the analogue (and the fleetingness of the digital) photographic image. What is an image? What is not yet an image? Which codes are necessary, in order to read it? Which ones get lost?

In the age of an all-dominant global image culture, Staack raises the issue of the principles and elements of image generation in a completely new way, whereby his artistic critique of the image takes place in drawings, sound installations, "speaking images" and poetic performances, in which the "sender – message – recipient" model is severely disrupted by the use of illegible codes. These not only demonstrate the serious gaps between perception and communication, but also the limits of pictorial representation. On his numerous journeys Staack pursues unusual phenomena, such as Siberian "ice whispering" (*Oymiakon*, 2013) and the extinction of local linguistic traditions worldwide(*Transcription – Image*, 2008), as well as the associated cultural conventions and economic survival strategies – like the auction language of Japanese tuna traders (*Tsukiji*, 2010).

The artist's primary conceptual medium, "expanded photography", also resonates in the Zurich installation and is reinterpreted here. The world's earliest surviving photograph, taken in 1826 by Joseph Nicéphore Nièpce, looking out from his studio window, has been fixed in place by means of an asphalt-coated tin sheet. The black asphalt ground of the installation provides a framed space for an acoustic palimpsest, with imagined images that can be repeatedly written over by the passers-by. Sabine Maria Schmidt

Courtesy of the artist and KONRAD FISCHER GALLERY, Düsseldorf/Berlin
Thanks to the F+F School, Zurich

27

ERIK STEINBRECHER

Ohne Titel,
2015

Waschsalon

Badenerstrasse 655,
8048 Zürich

Erik Steinbrecher (*1963, CH) ist ein visueller Flaneur. Will man wissen, was seine Aufmerksamkeit anzieht, sollte man seine unzähligen Publikationen durchblättern. Seine Interessen sind weit gestreut. Von urbanen Räumen und Mentalitäten ist die Rede, wenn sein Werk beschrieben wird. Viele seiner Arbeiten entstehen in Zusammenarbeit mit Künstlern und Handwerksbetrieben. Seine Ausstellungen bestehen aus skizzenhaften Einrichtungen, verspielten Arrangements, Objets trouvés, aber auch manuell geformten Dingen.

Für *AAA* wird Steinbrecher zum Spekulanten. Er unternimmt eine verschwenderische Tagesreise von Berlin nach Zürich; morgens hin, abends zurück. Im Gepäck führt der Cityhopper einen mit Kleidern gefüllten «Polenkoffer» mit sich. «Polenkoffer» sind grosse, rechteckige, kariert gemusterte Taschen aus Polypropylen. Besorgt hat Steinbrecher die Klamotten bei «Humana» am Alex. «Humana First Class Second Hand» ist eine Modekette mit Sitz in Berlin, die europaweit mit Spenderwaren agiert. Allein in Berlin gibt es elf Filialen. Die Einkaufsquittung weist aus: Hemden, Unterwäsche, Blusen, Röcke, verschiedene Tops und eine Menge Shorts.

Der Ausstellungsort in Zürich, ein Waschsalon in der Badenerstrasse 655, dient gleichzeitig als Atelier. Wäsche waschen wird der Künstler dort tatsächlich, so der Plan. Das Mysterium findet in der Maschine statt,

unter Ausschluss der Öffentlichkeit. Denn der Salon ist einer der letzten seiner Art in Zürich, zeitweise ausser Betrieb und hat als sozialer Ort ausgedient. Es wird eine einsame Performance. Ein Kochwaschgang dauert durchschnittlich anderthalb Stunden. Dazu kommt eine halbe Stunde für den Trockner.

Die Erfahrung einer wundersamen Wertschöpfung vom gebrauchten Bekleidungsartikel zum Artefakt spiegelt den Ort der Aktion: das Quartier rund um die Badenerstrasse. Ein urbanes Entwicklungsgebiet mit den bekannten Begleiterscheinungen – Kostenexplosion und Verdrängung. Wundersam ist daran allerdings überhaupt nichts.

Werner Müller

Courtesy: the artist

Dank an: Efrem Demont, Herrn Brunner

Erik Steinbrecher (b. 1963, Switzerland) is a visual flaneur. Anyone who wants to know what attracts his attention should browse his countless publications. His interests are highly diverse. Whenever his oeuvre is described, the talk is of urban spaces and mentalities. Many of his works are produced in collaboration with artists and workshops. His exhibitions consist of sketchy installations, playful arrangements and found objects, but also manually formed things.

For AAA, Steinbrecher becomes a speculator. He goes on an extravagant one-day journey from Berlin to Zurich, travelling there in the morning and back in the evening. In the luggage that this city-hopper takes with him, is a clothing-filled "Polenkoffer": a large rectangular polypropylene bag with a plaid pattern. Steinbrecher bought the clothes at Humana in Alexanderplatz, Berlin. "Humana First Class Second Hand" is a Berlin-based fashion chain, operating Europe-wide with donated goods. There are eleven branches in Berlin alone. The purchase receipt shows shirts, underwear, blouses, skirts, various tops and many pairs of shorts.

The exhibition location in Zurich, a launderette at Badenerstrasse 655, simultaneously serves as a studio. The artist actually plans to wash laundry there. The mystery takes place inside the machine, whereby the public is excluded. This is because this launderette

is among the last of its kind in Zurich, it is sometimes not running, and its days as a social location are over. It is to be a lonely performance. A hot wash cycle takes one and a half hours on average. Then comes half an hour for the dryer.

The experience of a wondrous form of value creation, from the used garment to the artefact, is reflected by the scene of the action: the neighbourhood around Badenerstrasse. An urban development area with the familiar accompanying phenomena: displacement and skyrocketing costs. Indeed, there is nothing wondrous about that at all. Werner Müller

Courtesy of the artist
Thanks to Efrem Demont and Mr Brunner

28

BEAT STREULI

What We Think, What Choices We Make, Where We Go, and Who We Talk To, 2015

Video-Projektion

Scheune, Rautistrasse 150, 8048 Zürich

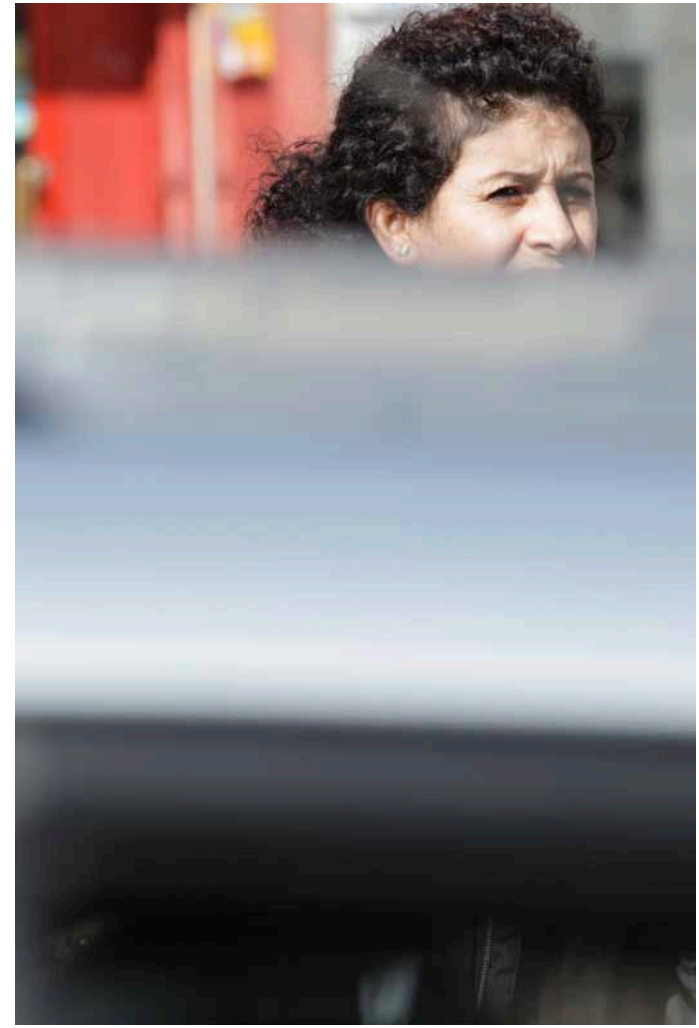
Mit unspektakulären Momentaufnahmen fängt Beat Streuli (*1957, CH) das Alltagsleben in urbanen Zentren unserer globalisierten Welt ein. Obschon der Künstler mit seinen Fotografien einen subjektiven Blick auf das städtische Leben ermöglicht, sind seine Bilder unprätentiöse Zeitdokumente. Stets der Sinnlichkeit des Visuellen folgend, rückt Streuli vordergründig die Menschen als Protagonisten der Quartiere Altstetten und Albisrieden in den Fokus. Ihre Herkunft und Geschichten bleiben jedoch hinter Sonnenbrillen, Smartphones, Modetrends oder halb geschlossenen Rollläden verborgen. Sie interagieren mit ihrem Umfeld über digitale Kommunikationsmittel, tragen selbstbewusst ihren aktuellen Lebensstil nach aussen und führen Gespräche – ungeachtet der unbeteiligten Zuhörerschaft, die sie umgibt. Auch wenn Kommunikation und Interaktion in diversen Formen zu beobachten sind, scheinen die Fussgänger abwesend zu sein, in Gedanken versunken, in der Anonymität schwebend – mit mehreren Orten gleichzeitig verbunden und doch nie ganz da.

Ein Paradox wird deutlich, das darin besteht, dass Streulis künstlerische Sichtweise wirklichkeitsgetreuere Bilder wiedergibt als eine dem dokumentarischen Realismus verpflichtete Fotografie. Die Bildentstehung folgt einem präzisen Vorgehen, aus dem sich Bildmotive, -ausschnitte und -präsentationen ergeben. Das

Augenmerk wird auf scheinbar bedeutungslose Aspekte von Strassen, Passanten, Baustellen, Gebäuden und Autos gerichtet. Überstrapazierte Realitäten wie Klischees und Wahrzeichen werden systematisch ausgespart. Details in der Mimik haben Vorrang gegenüber psychologischen oder gar gesellschaftskritischen Botschaften; der konstatierende Blick des Künstlers schliesst eine wertende Haltung aus. Ungeachtet solcher Präzision stellt sich beim Betrachten der Bilder die Frage, was Streuli eigentlich fotografiert: Sind es nun die Menschen in ihrer Vielfalt, die Städte in ihrer Vielschichtigkeit oder vielleicht schlicht die Lichtabstufungen?

Auffallend ist, dass in der Zürich-Serie Menschen unterschiedlichster ethnischer Herkunft immer in irgendeiner Form der Kommunikation und Interaktion zu sehen sind. Diese Beobachtung kann mit einem soziologischen Konzept von Urbanität in Verbindung gebracht werden. Je mehr Menschen verschiedener Nationalitäten aufeinandertreffen und ihre Interaktionen zu einem produktiven Ergebnis führen, umso urbaner erscheint ein Ort. Dabei spielt die Quantität der Interaktionen eine ausschlaggebende Rolle. Urbanität zeigt sich in den Bildern Streulis in kommunikativen Handlungen, die sich als subtile Gesten abzeichnen – ein Augenaufschlag zwischen zwei Worten und den nächsten Textmitteilungen. Damian Jurt

Courtesy the artist und GALERIE EVA PRESENHUBER, Zürich
Dank an: Baugenossenschaft Zurlinden



OR

With unspectacular snapshots, Beat Streuli (b. 1957, Switzerland) captures everyday life in the urban centres of our globalised world. Although this artist's photographs enable a subjective view of city life, his images are unpretentious documents of their time. In the neighbourhoods of Altstetten and Albisrieden, in constant pursuit of the sensuousness of the visual, Streuli primarily focuses on people as protagonists. However, their origins and stories remain concealed behind sunglasses, smartphones, fashion trends or half-closed roller blinds. They interact with their environment via digital means of communication, confidently displaying their contemporary lifestyle externally and holding conversations – regardless of the non-participating listeners who surround them. Even if diverse forms of communication and interaction can be observed, the pedestrians appear to be absent, lost in thought, floating in anonymity – connected to several places simultaneously, yet never entirely present.

A paradox becomes evident, in that Streuli's artistic way of seeing reproduces images that are more realistic than photographs devoted to documentary realism. This is because his images are produced in a precise process, which gives rise to visual motifs, details and presentations. Attention is paid to ostensibly meaningless aspects of streets, passers-by, construction sites, buildings and

cars. Overworked realities, such as clichés and emblems, are systematically omitted. Details of facial expression have priority over any messages that are psychological or at all critical of society; the artist's observing eye rules out any judgemental attitude. Regardless of this precision, upon contemplation of these images, the question arises as to what Streuli is actually photographing: Is it the diversity of the people, the multifaceted nature of the cities, or perhaps simply the nuances of the light?

In the Zurich series, it is noticeable that people of very different ethnic origins can always be seen engaging in some form of communication and interaction. This observation can be linked to a sociological concept of urbanity. The more people of different nationalities and ethnicities encounter each other, with their interactions leading to a productive result, the more urban a place appears to be. Here, the quantity of social interactions plays a decisive role. In Streuli's images, urbanity can be seen in communicative actions that are evident as subtle gestures – a bat of the eyelids between two words and the next text messages. Damian Jurt

Courtesy of the artist and GALERIE EVA PRESENHUBER, Zurich
Thanks to Baugenossenschaft Zurlinden

29

ELMAR TRENKWALDER

WVZ 147,
1999 (2015)

Aluminiumguss, bemalt
360 × 160 × 190 cm

Paradeplatz,
8001 Zürich

Die Plastik *WVZ 147* des österreichischen Künstlers Elmar Trenkwalder (*1959) wirkt wie ein Überbleibsel aus einer fremden Kultur. Trenkwalder wird jedoch nicht konkret, orientiert sich weder an einer spezifischen Sprache noch an einer historisch überlieferten Gesellschaft. Er schafft vielmehr Flechtwerke aus verschiedenen, uns vertrauten Bildelementen. Er verbindet Formen, die von unterschiedlichen Kulturen und Epochen geprägt zu sein scheinen, sich aber aufgrund ihrer Vielseitigkeit nicht zuordnen lassen. Trenkwalder saugt Bilder auf, die ihm begegnen – in Museen, Künstlerbüchern oder in seinen Träumen – und transformiert sie im Arbeitsprozess, losgelöst von Zeit und Raum, in eine neue Bildwelt. Für ihn hat jede Skulptur eine innere Struktur, die es zu beachten und zu lösen gilt. Ist erst einmal ein Teil gesetzt, so hat es unweigerlich eine Auswirkung auf den Umgang mit dem gesamten Werk.

Teils fein, teils grob modelliert, entfalten die Skulpturen stark changierende Wirkungen. «Es ist mir sehr wichtig», sagte Trenkwalder in einem Interview mit Dorothee Messmer, «dass die Skulptur von Weitem und aus der Nähe unterschiedlich erfahrbar ist, und dass die Bildwelt wechselt. Von Weitem sieht man eine Figur, und wenn man näher kommt, löst sie sich in ihre Details auf, wird zur Negativ- oder Positivform. Das Changieren steigert die Form in ihrer Illusionshaftigkeit.»

In seinen Werken scheint sich alles zu vereinen, zu wachsen, sich dann wieder abzustossen, um neue Verbindungen eingehen zu können. Er regt sein Publikum dazu an, die Formen als Symbole, als verschlüsselte Botschaften zu deuten. Zugleich wünscht sich Trenkwalder, der bewusst auf eine Betitelung verzichtet und seine Werke jeweils nur mit ihrer Inventarnummer bezeichnet, Offenheit in der Begegnung. «Elmar Trenkwalders künstlerisches Schaffen», schreibt Hans-Peter Wipplinger, «steht für eine Ambivalenz der Dinge. Das Unbestimmte ist seine Strategie, wobei er sich einerseits der Wirklichkeit bedient, die er andererseits kraft seines originären Formenvokabulars mit den Mitteln des Fantastischen umformt. Bei vielen seiner Arbeiten handelt es sich um Konstellationen aus Fakten und Fiktionen, die den Betrachter nicht zuletzt deswegen herausfordern, weil seine Bilder und Skulpturen zu Projektionsflächen für Fantasien und Vorstellungen werden.»
Ute Christiane Hoefert

Courtesy the artist und GALERIE BERNARD JORDAN, Zürich/Paris

The sculpture *WVZ 147* by Austrian artist Elmar Trenkwalder (b. 1959, Austria) comes across like a relic from a foreign culture. However, Trenkwalder does not get precise; he does not orient himself towards any specific language, nor any society recorded in history. Instead, the works that he creates interweave various visual elements that we are familiar with. He combines forms that appear to be influenced by different cultures and epochs, but their diversity makes it impossible to pin them down to any location. Trenkwalder absorbs images that he encounters in museums, in artists' books or in his dreams and transforms them into new imagery, in a working process that is detached from time and space. For him, every sculpture has an internal structure that is to be observed and resolved. As soon as one part is put in place, it inevitably affects how the work as a whole is dealt with.

The effects of the sometimes finely modelled, sometimes roughly modelled sculptures are highly changeable. "It is very important to me," says Trenkwalder in an interview with Dorothee Messmer, "that the sculpture can be experienced differently from afar and from close up, and that the imagery shifts. From afar, you see a figure. When you come closer, it breaks down into its details, becoming a negative or positive form. This changing increases the illusory nature of the form."

In his works, everything seems to combine and to grow, then to push away again, so as to be able to make new connections. He causes his audience to want to read the forms as symbols, as encrypted messages. At the same time, Trenkwalder, who deliberately avoids titling and only labels his works with their respective inventory numbers, wants there to be an openness in the encounter. "Elmar Trenkwalder's artwork," writes Hans-Peter Wipplinger, "represents an ambivalence pertaining to things. The undefined is his strategy, whereby, on the one hand, he makes use of reality, which, on the other hand, he transforms by virtue of his distinct vocabulary of forms, with the means of the fantastic. Many of his works are about constellations of facts and fictions that, to no small extent, challenge the observer, because his images and sculptures become projection screens for fantasies and imaginings." Ute Christiane Hoefert

Courtesy of the artist and GALERIE BERNARD JORDAN, Zurich/Paris

30

DAVID WEISS

Ohne Titel, undatiert

4 Papierarbeiten
Tusche auf Papier,
je 108 × 150 cm

Ortsmuseum Albisrieden,
Triemlistrasse 2,
8047 Zürich

Öffnungszeiten:
Sa 13.6. / So 14.6. / So 21.6. /
Sa 27.6. / So 5.7. / So 12.7. /
Sa 18.7. / So 26.7. / So 9.8. /
Sa 15.8. / So 23.8. / So 6.9. /
So 13.9.

jeweils von 13.30-16.00

So wie das Negativ der Ab- oder Eindruck der uns umgebenden Welt ist, lassen sich auch Schnappschüsse aus Biografien ziehen. Es ist daher nur konsequent, dass eine Serie später «Negativzeichnungen» von David Weiss (1946 – 2012, CH) im Ortsmuseum Albisrieden gezeigt werden. David Weiss wuchs als Pfarrerssohn in Albisrieden auf. Als junger Mann besuchte er den Vorkurs an der Kunstgewerbeschule Zürich und dann die Fachklasse Bildhauerei an der Kunstgewerbeschule Basel. Was folgte, war eine Weltkarriere. Nun aber findet David Weiss posthum zurück nach Albisrieden, in das Ortsmuseum des Zürcher Quartiers. Dies nicht mit Werken aus seiner Zusammenarbeit mit Peter Fischli, sondern mit solchen, die an seine künstlerischen Ursprünge und Anfänge erinnern, ebenso wie Albisrieden an seinen biografischen Anfängen steht.

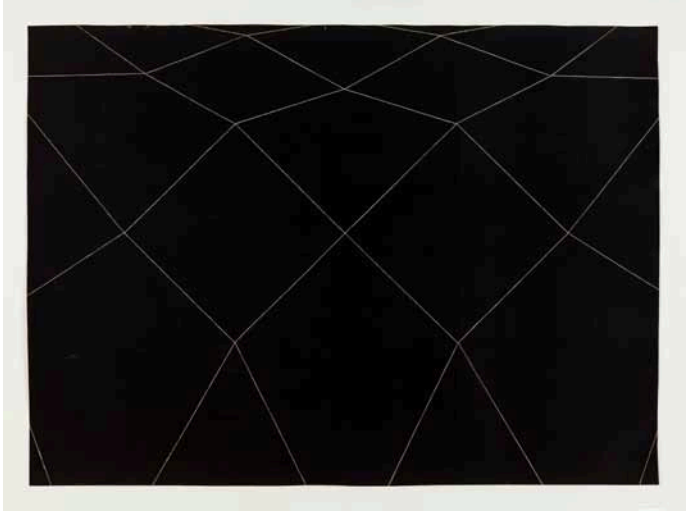
Die im Ortsmuseum Albisrieden präsentierten Frühwerke, grossformatige, mit Tusche auf Papier gemalte Bilder, sind exemplarisch für David Weiss' selbstständige künstlerische Arbeit. Die japanische Tusche ist ohne sichtbare Pinselstriche grossflächig auf das Papier aufgetragen. Der Einsatz der Farbe dient dabei nicht dem Hinzufügen von Inhalt oder Motiv, sondern fördert minimalistische Netzstrukturen zutage. Es kommt so – durch das Hinzufügen von Farbe, das Verdecken des Hintergrundmaterials – zu einer Umkehrung: Der Hintergrund wird zum Vordergrund und vice-

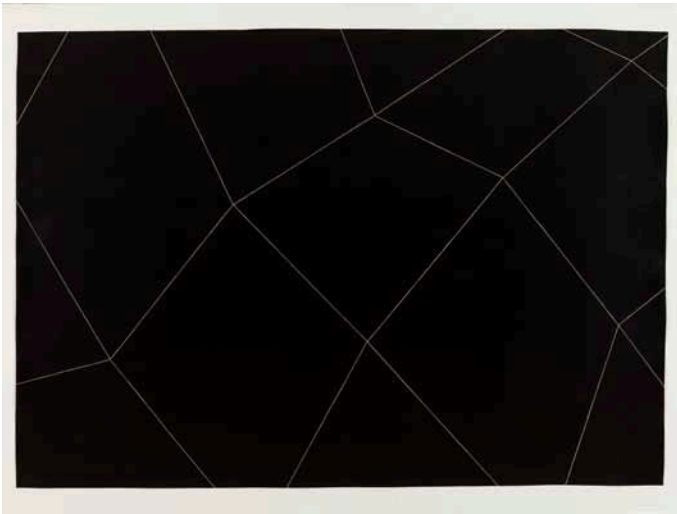
versa. In früheren Negativzeichnungen fokussierte Weiss auch motivisch das Verhältnis zwischen Licht und Dunkel, Tag und Nacht. Hier zeigt er im Kern dieselben Ansätze, allerdings, indem er sich nicht auf die An- oder Abwesenheit von Licht und Tag konzentriert, sondern auf das vermeintliche Gegenteil von Nacht und Dunkelheit. Das eine, so wird offensichtlich, bedingt zwingend das andere. So ist auch diese Reduktion in ihrer perfekten Ausführung umso bemerkenswerter, als sie mit einem weit grösseren Aufwand einhergeht, als dies beim Aufbringen einzelner, Netze ausbildender Linien der Fall wäre. Die Bilder eröffnen mithin einen fortwährenden Konflikt zwischen Addition und Subtraktion, Aufwand und Ertrag, Hintergrund und Vordergrund, Natur und Kultur, Motiv und Abbildung, Licht und Dunkelheit, Tag und Nacht.

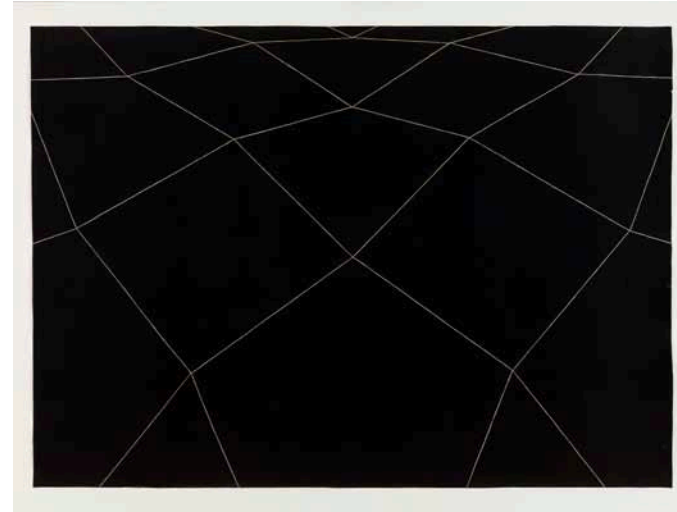
Im selben Sinne führt die symbolische Rückkehr von David Weiss durch seine Werke nach Albisrieden zur Frage des Ab- oder Eindrucks, des Negativs zurück. David Weiss' «Negativzeichnungen» bieten vielleicht einen Ansatz zur Beantwortung der Frage, inwieweit der Mensch von seiner Umwelt und Biografie geprägt wird und umgekehrt.

Clifford E. Bruckmann

Courtesy of THE ESTATE OF DAVID WEISS
Dank an: Ortsmuseum Albisrieden, Oskar Weiss







Just as the negative is an imprint or impression of the world around us, snapshots can also be obtained from biographies. It is therefore only logical that a series of late "negative drawings" by David Weiss (1946 –2012, Switzerland) is to be exhibited at Ortsmuseum Albisrieden. The son of a clergyman, David Weiss grew up in Albisrieden. As a young man, he attended the preparatory course at the Zurich School of Applied Arts and subsequently the sculpture class at the Basel School of Design. What followed was an international career. Now, however, David Weiss posthumously finds his way back to the Zurich neighbourhood of Albisrieden and its museum of local history, albeit not with works arising from his collaboration with Peter Fischli, but with pieces that serve as reminders of his artistic origins and beginnings, just as Albisrieden represents the start of his biography.

The early works presented at Ortsmuseum Albisrieden, large-format pictures drawn on paper with ink, are examples of David Weiss's independent work as an artist. The Japanese ink is applied to the paper extensively, without any visible brushstrokes. Here, the use of colour, rather than serving to add content or motifs, makes minimalist network structures visible. Thus, via addition of colour and concealment of the background material, a reversal takes place: the background

becomes the foreground and vice versa. In earlier negative drawings, Weiss focused on the relationship between light and dark, day and night, also in terms of motif. Here, he demonstrates what is essentially the same approach, although not by concentrating on the presence or absence of light and day, but instead on the supposed opposite of night and darkness. It becomes apparent that one necessitates the other. Thus, this reduction, in its perfect implementation, is also all the more striking, as it involves far more input than the application of individual network-forming lines would. Consequently, the images open up a perpetual conflict between addition and subtraction, input and output, background and foreground, nature and culture, motif and copy, light and darkness, day and night.

In the same sense, the symbolic return of David Weiss to Albisrieden via his works brings us back to the issue of the imprint or impression – the negative. Perhaps the "negative drawings" by David Weiss offer one approach towards answering the question of the extent to which the human being is shaped by their environment and biography, and vice versa. Clifford E. Bruckmann

Courtesy of THE ESTATE OF DAVID WEISS
Thanks to Ortsmuseum Albisrieden and Oskar Weiss

31

TOBIAS WOOTTON

Mockups, 2015

Fotografien, je 128 × 90.5 cm

Fassade F+F Schule für Kunst und Design, Flurstrasse 89, 8047 Zürich

Mockups sind in der Architektur 1:1 Modelle, realitätsgetreue Ausschnitte eines Neubaus, bei denen fragmentarisch das Zusammenspiel der Oberflächen und Formen erprobt wird; Mockups dienen dazu, die Wirkung des späteren Gebäudes in seiner unmittelbaren Umgebung zu überprüfen.

Während die Musterfassaden in ihrer originären Funktion also an einen konkreten Ort und eine genau definierte Aufgabenstellung gebunden sind, werden sie in Woottons Arbeiten zu ortlosen, abstrakten, zuweilen absurd anmutenden Objekten, die, aus ihrem Kontext gerissen, uns jedwede Auskunft über Funktion, Ort und Grössenverhältnisse vorenthalten.

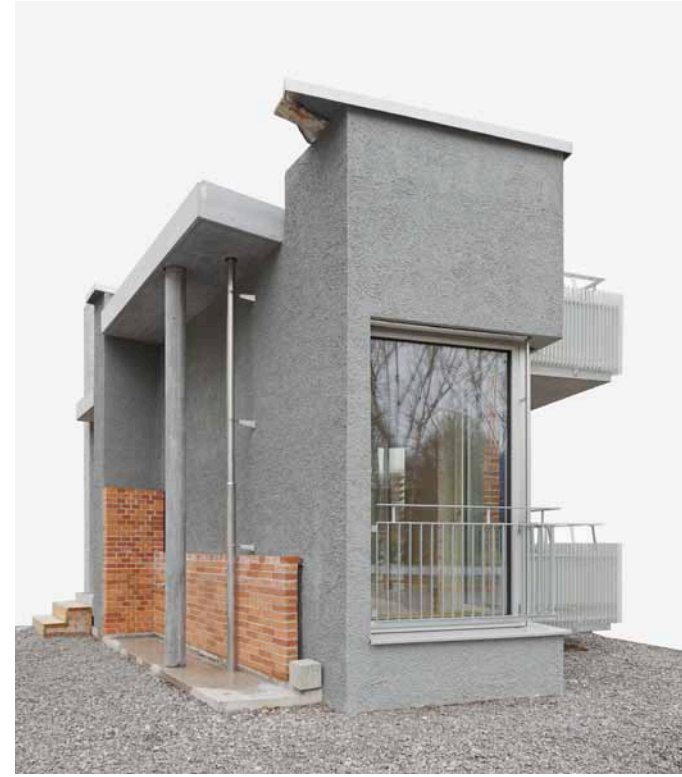
Diese Orientierungslosigkeit aufseiten des/der Betrachtenden, hervorgerufen durch das Fehlen eines massstabgebenden Anhaltspunktes, ist ein wesentlicher Aspekt der künstlerischen Arbeitsweise des in Karlsruhe lebenden Tobias Wootton (*1981, GB). Der Blick durch die Kameralinse wird zu einem Akt der Verfremdung – und auch die Frage, ob es sich um das Abbild eines real existierenden Ortes oder eines Modells handelt, lässt sich nicht ohne Weiteres beantworten, so inszeniert und künstlich wirken die Ausschnitte der von Wootton festgehaltenen Realität. Seine Fotografien sind immer ein Spiel mit Monumentalität und Miniatur, Konkretion und Abstraktion, Realität und Fiktion.

Im Fall der Mockups spielt die Frage nach Realität/Fiktion im doppelten Sinn eine Rolle: Die Modelle sind Versatzstücke, Vorwegnahmen einer zukünftigen, noch irrealen baulichen Situation – in den Fotografien werden sie jedoch zu Objets trouvés, die aus dem öffentlichen Raum in einen abstrakten Bildraum versetzt wurden. Sie werden zu Kippbildern, die sich zwischen Modell und Wirklichkeit bewegen.

Die Verfremdung wird in den Aufnahmen des angedeuteten «Innenraums» noch weitergetrieben. Während die Aussenansichten die Funktionen der einzelnen Elemente erkennen lassen, geben die Schwarz-Weiss-Aufnahmen der «Innenräume» keine entsprechende Auskunft. Die unterschiedlichen Oberflächen und Formen werden zu einer beinahe malerischen Komposition. Hier gehen die Kategorien Raum und Nichtraum bzw. Innen und Aussen ineinander über.

Ausgestellt im Format eines Werbeplakats, kommentiert die Serie *Mockups* den in Zürich sich vollziehenden städtebaulichen Wandel, der immer auch mit einer Veränderung innerhalb des sozialen Gefüges vor Ort einhergeht. Ferial Nadja Karrasch

Dank an: F+F-SCHULE für Kunst und Design



In architecture, mockups are 1:1 models, realistic sections of a new building, with which the interplay of surfaces and forms is tested fragmentarily; mockups facilitate assessment of the subsequent building's impact within its immediate environment.

While the prototype facades, in their original function, are thus bound to a specific location and a precisely defined task, in Wootton's works they become placeless, abstract, sometimes seemingly absurd objects, which, taken out of their context, withhold all information from us regarding function, location and proportions.

This disorientation on the part of the observer, brought about by the lack of any scale-defining point of reference, is an essential aspect of the artistic working method practiced by Karlsruhe-based Tobias Wootton (b. 1981, Great Britain). The sections of the reality recorded by Wootton come across as so staged and artificial, that looking through the camera lens becomes an act of defamiliarisation – and even the question of whether this is a depiction of a real existing location or of a model, cannot be answered offhand. His photographs always play with monumentality and miniature, concretion and abstraction, reality and fiction.

In the case of *Mockups*, the reality/fiction issue has a twofold role: the models are pledges, pre-emptions of a future structural

situation that is still unreal – but in the photographs, they become "found objects" that have been transferred from the public space into an abstract visual space. They become reversible images that shift between model and reality.

In the photographs of the indicated "interior space", the defamiliarisation is taken even further. While the exterior views allow the functions of the individual elements to be identified, the black-and-white images of the "interior spaces" provide no such information. The various surfaces and forms become an almost painterly composition. Here, the categories of space and non-space, or interior and exterior, merge.

Exhibited in the format of an advertising poster, the *Mockups* series comments on the urbanistic transition taking place in Zurich, which also always involves a change within the local social fabric. Ferial Nadja Karrasch

Thanks to the F+F SCHOOL of Art and Media Design

Einige bestehende Werke in der nächsten Umgebung

2004 – 2015

Some existing artworks in the neighbourhood

2004 – 2015

Die Zürcher Quartiere weisen einen reichen Bestand an Kunst auf, die öffentlich zugänglich ist. Vor allem Baugenossenschaften haben – meist in Zusammenarbeit mit der Fachstelle Kunst und Bau, Amt für Hochbauten der Stadt Zürich – für ihre Bauprojekte Kunst-Wettbewerbe durchgeführt. Im Rahmen von *AAA* soll auf einige ausgewählte Beispiele hingewiesen werden. *Standorte sind alphabetisch auf dem AAA-Stadtplan vermerkt.*

The Zurich neighbourhoods have a wealth of publicly accessible art. Building cooperatives have led the way in this regard by holding art competitions for their building projects, mostly in cooperation with the Percent for Art division of the City of Zurich's Office for Building and Construction. A number of selected examples are to be highlighted in connection with *AAA*. *Each location is in alphabetical order on the AAA city map.*

A

GERMANN/ LORENZI

Flössen, 2006

6 Bronze-Baumstämme, Durchmesser: je 20 cm, Länge: 400 cm

Innenhof A-Park, Albisriederstrasse 334–346, 8047 Zürich

Das Künstlerduo Monica Germann (*1964, CH) und Daniel Lorenzi (*1963, CH) arbeitet seit 1995 zusammen und hat sich auch mit Kunst-und-Bau-Projekten einen Namen gemacht. Im Zusammenhang mit dem von der Baugenossenschaft Zurlinden (BGZ) errichteten A-Park haben Germann/Lorenzi den Kunst-Wettbewerb mit einer grossen Installation entschieden, die dezidiert auf die Geschichte des Ortes Bezug nimmt. Am Standort eines ehemaligen Mühleweihers, der in den 1950er Jahren zugeschüttet wurde, liegen sechs Baumstämme aus Bronze, die auf das alte Flösserhandwerk verweisen und damit auf die Bedeutung der früher so wichtigen Wasserkraft. «Das Bewegungsmuster des Holzes im Wasser» habe, schreibt Claudia Pantellini, «Analogien zu jenem der Bewohnerschaft im Aussenraum einer Siedlung: man bewegt sich in vertrauten Bahnen, mal ganz ruhig, mal sehr bewegt, lässt sich aufhalten, verweilt, geht weiter, kehrt zurück. *Flössen* scheint also auch ein treffendes Bild, eher noch eine Wunschvorstellung zu sein für das Miteinander in einer Siedlung: das Leben als langer, ruhiger Fluss.»

As an artist duo, Monica Germann (b. 1964, Switzerland) and Daniel Lorenzi (b. 1963, Switzerland) have worked together since 1995 and made a name for themselves with percent-for-art projects. With regard to A-Park, built by the building cooperative Baugenossenschaft Zurlinden (BGZ), Germann/Lorenzi won the corresponding art com-

petition with a large installation that clearly refers to the history of the location. On the site of a former millpond, which was filled in during the 1950s, there lie six bronze tree trunks, making reference to the old timber rafting trade and thus to the significance of water power, which used to be so important. "The pattern of movement followed by the wood in the water," writes Claudia Pantellini, "is analogous to that followed by a housing development's residents in the outdoor space: people move within familiar channels, sometimes quite calmly, sometimes in a very lively manner, letting themselves be delayed, lingering, carrying on, turning back. So *Flössen* also seems to be an accurate image, or rather an ideal, pertaining to coexistence in a housing development: life as a long quiet river."

B

PETER REGLI

Reality Hacking Nr. 206, 2004

7 Bronzeskulpturen, ca. 140 × 400 × 140 cm (1); 90 × 60 × 30 cm (6)

Gartenanlage Triemlistrasse 22, 8047 Zürich

Für die Baugenossenschaft Sonnengarten entstand 2004 ein Kunstprojekt, das sich mit den Konventionen der Garten- und Landschaftsgestaltung im urbanen Raum befasst. Von Felsbrocken aus dem Alpenraum – genauer: aus dem Maggiatal, vom Gotthard und vom Furkapass –, wie sie in vielen Schweizer Gärten präsent sind, hat der Künstler Peter Regli (*1959, CH) originalgetreue Repliken anfertigen lassen. An ihrem Fundort abgeformt und dann in Bronze gegossen, integrieren sich die Skulpturen dank ihrer Patina so unauffällig ins neue Albisrieder Ensemble, dass ihr «Fälschungscharakter» auf den ersten Blick nicht zu erkennen ist. Nur wer sich auf einen der Steine setzt, wird bemerken, dass er einem der «Reality Hackings» von Regli auf den Leim gegangen ist. «Das Projekt fügt sich in die Konventionen ein», kommentiert die Kunsthistorikerin und Publizistin Claudia Spinelli, «es ist auf eine humorvolle Art subversiv und bei aller Funktionalität von grösster künstlerischer Eigenständigkeit.»

For the building cooperative Baugenossenschaft Sonnengarten, an art project was realised in 2004, addressing the conventions of landscape gardening in the urban space. Artist Peter Regli (b. 1959, Switzerland) arranged the production of faithful replicas of rocks from the Alpine region, or to be more precise, from Valle Maggia, from Gotthard and from Furka Pass – rocks much like those found in many Swiss gardens. Moulded where found, then cast in bronze, the sculptures

integrate into the new Albisrieden ensemble so inconspicuously, thanks to their patina, that their "counterfeit nature" is not apparent at first glance. Only those people who sit on one of the stones will notice that they have been tricked by one of Regli's "Reality Hacks". "This project blends in with conventions," remarks art historian and publicist Claudia Spinelli, "it is humorously subversive and, despite its functionality, it exhibits a very high degree of artistic independence."

C

SUPER-FLEX

Der Vertrag, 2009

Schrifttafeln auf Fassade Badenerstrasse 378, 8004 Zürich

Ein aussergewöhnliches Kunst-und-Bau-Projekt befindet sich an der Fassade der Badenerstrasse 378, einer Liegenschaft, die, von POOL-Architekten geplant, der Baugenossenschaft Zurlinden (BGZ) gehört. Das Gebäude wurde nach den Kriterien der 2000-Watt-Gesellschaft realisiert; die Mieter sind verpflichtet, eine Vereinbarung zu unterschreiben, die sie zu einem nachhaltigen Lebensstil verpflichtet. Für den 2009 ausgeschriebenen Wettbewerb spielte dieser Kontext eine wesentliche Rolle: «Als Vorgabe galt es», schreibt die BGZ, «ein sicht- und wahrnehmbares Kunstwerk zu schaffen, welches das Bewusstsein für Nachhaltigkeit schärft und zu einer positiven Identifikation der Bewohnerinnen und Bewohner mit ihrem 2000-Watt-Haus führt.» Darum thematisierte das dänische Künstlertrio Superflex kurzerhand den Nachhaltigkeits-Vertrag: Auf überdimensionalen Blechtafeln versprechen die Mieterinnen und Mieter öffentlich, ihren «stetigen Energieverbrauch auf maximal 2000 Watt pro Person zu begrenzen».

An extraordinary percent-for-art project is to be found on the facade at Badenerstrasse 378, a property planned by POOL Architekten and belonging to the building cooperative Baugenossenschaft Zurlinden (BGZ). This building was realised according to the criteria of the 2000-watt society; the tenants are obliged to sign an agreement that compels them to adhere to a sustainable lifestyle. For the corresponding competition, held in 2009, this context played an essential role: "One requirement," writes BGZ, "was to create a visible, noticeable artwork that raises awareness of sustainability and causes the residents to identify with their 2000-watt building in a positive way." Thus, the Danish artist trio Superflex summarily thematised the sustainability contract: on oversized metal panels, the tenants publicly promise that their "continual consumption of energy shall be limited to a maximum of 2000 watts per person".

D

NAVID TSCHOPP

Around The Corner, 2013–2015

Grünflächen Rautistrasse 284–304, 8048 Zürich

Für die städtische Wohnsiedlung Rautistrasse wurde durch die Fachstelle Kunst und Bau des Amts für Hochbauten ein Kunst-Studienauftrag durchgeführt. Daraus erfolgte ein Auftrag an den Zürcher Künstler Navid Tschopp (*1978, CH/IR), sein Projekt *Around the Corner* 2013 zu realisieren. Tschopp referiert mit seiner Arbeit auf die spezifische Erscheinungsform der von der UNDEND Architektur AG entworfenen Gebäude, deren acht Ecken abgeschrägt sind. Tschopp nimmt mit seiner Intervention die Idee dieser «verlorenen Hausecken» auf, rekonstruiert die Elemente aus Beton und streut sie frei in die Parklandschaft der Siedlung. Sein Kommentar ist nicht nur künstlerischer Selbstzweck, sondern schafft einen Mehrwert: Die an einen Felssturz erinnernden Ecken können von den Kindern des Quartiers zum Verstecken oder Klettern genutzt werden.

For the urban housing development on Rautistrasse, the Percent for Art division of the Office for Building and Construction held an art study contract competition. This resulted in a contract for Zurich artist Navid Tschopp (b. 1978, Switzerland/Iran) to realise his 2013 project *Around the Corner*. In this work, Tschopp refers to the specific appearance of the buildings designed by UNDEND Architektur AG, the eight corners of which are chamfered. With his intervention, Tschopp picks up on the idea of the "buildings' lost corners", reconstructs the elements in concrete and scatters them freely in the housing development's park landscape. The comment that he thus makes, rather than just being an artistic end in itself, creates added value: the corners, resembling rock-fall, can be used by the children in the neighbourhood for hiding or climbing.

E

SISLEJ XHAFA

Y, 2011

Polymethylmethacrylat, LEDs, Stahl, Schaukel

Hardaupark, Badenerstrasse 372, 8004 Zürich

Die haushohe Skulptur *Y* von Sislej Xhafa (*1970, YU) im Hardaupark ist das letzte einer Reihe von Kunstwerken, die im Rahmen des – von der Zürcher Hochschule der Künste und der Stadt Zürich getragenen – Forschungsprojekts «Kunst Öffentlichkeit Zürich» realisiert wurden. Xhafa ist bekannt für Arbeiten, die man als Aktionen oder konzeptuelle Strategien bezeichnen kann. Seine Werke fordern kulturelle Stereotypen und Vorurteile heraus. Das Zürcher *Y* befindet sich in einer Parkanlage und hat aufgrund seiner Mehrdeutigkeit bereits diverse Kontroversen ausgelöst. Zum einem fungiert es als Schaukel für die Kinder im Quartier, zum anderen sieht es aus wie eine Steinschleuder. Der Künstler selbst sieht darin ein Symbol des Widerstands: Die Steinschleuder als Waffe in biblischer Zeit (David gegen Goliath) und auch als Instrument von Unterdrückten in heutigen Strassenkämpfen in aller Welt. Xhafa «ging bei der Konzeption des Werks vom Begriff des kulturellen Widerstands aus», schreibt Charlotte Tschumi, «und bezieht diesen gleichzeitig auf die Situation von Emigranten in ihrem Herkunftsland wie auf die Widerstände, die sie als Immigranten in ihrer neuen Heimat erfahren.»

The sculpture *Y* by Sislej Xhafa (b. 1970, Yugoslavia) stands in Hardau Park, as tall as a building. It is the last in a series of artworks produced as part of the research project "Kunst Öffentlichkeit Zürich" (Art Public Zurich), supported by the Zurich University of the Arts and the City of Zurich. Xhafa is known for works that can be described as campaigns or conceptual strategies. His works challenge cultural stereotypes and preconceptions. Zurich's *Y* is situated in a park and has already caused various controversies because of its ambiguity. On the one hand, it functions as a swing for the children in the neighbourhood; on the other hand, it looks like a slingshot. The artist himself sees it as a symbol of resistance: the slingshot as a biblical weapon (David versus Goliath) and also as an instrument used by the oppressed in today's street fights all around the world. Xhafa "based the conception of this work on the notion of cultural resistance," writes Charlotte Tschumi, "simultaneously applying it to the situations faced by emigrants in their countries of origin, as well as to the resistance that they experience as immigrants in their new home."

F

BEAT ZODERER

Shelter No. 1/11, 2012

Grünanlage, Else-Züblin-Strasse 24–54, 8047 Zürich

Im Zentrum der von Burkhalter Sumi Architekten konzipierten Ersatzneubauten für die Siedlungsgenossenschaft Sunnige Hof an der Else-Züblin-Strasse hat Beat Zoderer (*1955, CH)

eine raumgreifende Skulptur geschaffen, an der Besucher und Bewohner nicht vorbeikommen. Zoderers künstlerische Intervention zeigt, welche integrative Wirkung zeitgemässe Kunst-und-Bau-Projekte entfalten können. Denn die Kunst wird nicht als ergänzendes Supplement zur Architektur wahrgenommen, sondern ist integraler Teil des Nutzungskonzeptes. Sie fügt sich selbstverständlich ins Gesamtbild einer wegweisenden Siedlung. Darauf verweist auch der Titel des Werkes: *Shelter No. 1/11* benennt ausdrücklich keine Form, sondern eine Funktion – eine Skulptur als Unterstand, als Schutzzone vor Wind und Wetter. *Shelter No. 1/11* steht in einer langen Traditionsreihe und kann auf jede Menge kunsthistorischer Vorläufer rekurrieren, ist doch das Pavillon-Thema seit den grossen Weltausstellungen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts eine Spielwiese für Künstler und Architekten. So viel historischer Mythos reizt einen Künstler wie Beat Zoderer zur konstruktiven Gegenrede und verschafft den Genossenschaftlern einen multifunktionalen Unterstand – zum Spielen, Trinken, Grillen.

In the middle of the new replacement buildings conceived by Burkhalter Sumi Architekten for the housing development cooperative Siedlungsgenossenschaft Sunnige Hof on Else-Züblin-Strasse, Beat Zoderer (b. 1955, Switzerland) has created a large-scale sculpture that cannot be missed by visitors or residents. Zoderer's artistic intervention shows the integrating effect that contemporary percent-for-art projects can have, because this art is not perceived as an ancillary supplement to the architecture, but as an integral part of the utilisation concept. It naturally blends into the overall look of this groundbreaking housing development. This is also referred to by the work's title: *Shelter No. 1/11* explicitly identifies no form, but a function – a sculpture as a refuge, a zone protected from wind and weather. *Shelter No. 1/11* adheres to a long-standing tradition and can make recourse to a plethora of predecessors from art history, as the pavilion theme has, after all, been a playing field for artists and architects since the grand "world's fairs" of the 19th and early 20th centuries. Such a degree of historical myth prompts an artist like Beat Zoderer to voice a constructivist response and he has thus created a multifunctional refuge for the members of this coopertive: for playing, drinking and barbecuing.

GERMANN/LORENZI

SUPERFLEX

30,000 Schritte

Eine Wanderung mit Max Küng

Die Luft ist schwanger vom Duft des Bärlauchs, der sich wie ein grünes Meer ausbreitet, wie Schaumkronen leuchten darauf verteilt die feinen weissen Blütenblätter, und wie Säulen ragen daraus empor die Stämme der Bäume, die das Dach aus Blättern tragen, welche das Licht dämpfen, das hereinfällt in diese Kathedrale der Natur, hier in Zürich-West.

Zürich-West: Man denkt, das sei der Stadtteil, in dem früher die Industrie zu Hause war und heute die hohen Häuser stehen, wo Multiplex-Kinos und Klubs mit zweifelhafter Musik an den Wochenenden das vergnügungssüchtige Volk aus der Agglomeration in die Stadt locken. Aber das ist natürlich falsch, ganz falsch: Das ist bloss der Kreis 5. Denn das wahre Zürich-West, der westlichste Zipfel der Stadt Zürich, der bildet auch den westlichsten Rand von Altstetten, und er liegt hier, mitten im Wald, Flurname Betenthal.

Eine halbe Stunde ging ich herum, ab vom Weg, auf der Suche nach dem Grenzstein, der Zürich trennt von Schlieren und von Urdorf, das GPS-Gerät in der Hand. Morsches Totholz barst hohl klingend unter meinen Schuhen, weich ging ich über Moos, Äste schlugen

mir ins Gesicht, glucksend klang es, als mein Schuh im sumpfigen Grund am Ufer eines Baches einsank, der bloss ein Rinnsal war, ein Tier flüchtete, ich sah es nicht, hörte bloss das Knacksen von Zweigen, das Rascheln von Laub, als es sich davonmachte. Keinen Menschen sah ich. Den Grenzstein fand ich aber nicht, hier in Zürich-West. Also ging ich weiter, immer der Grenze nach, denn ich hatte mir vorgenommen, den Kreis 9 zu umwandern, zu umzingeln, und ihm so auf die Schliche zu kommen. Einmal rund um den Kreis 9 herum, das war der Plan.

Der Kreis 9 besteht aus den Quartieren Altstetten und Albisrieden. Früher waren diese zwei Quartiere eigenständige Gemeinden, also Dörfer, bis sie in den 1930er Jahren zu Zürich geschlagen wurden und mehr und mehr in den Sog der Grossstadt gerieten. Gut 50.000 Menschen leben heute im Kreis 9. Viele arbeiten hier, und einer von ihnen bin ich. Seit zwei Jahren habe ich mein Büro mitten im Kreis 9, genau auf der Grenze zwischen dem einen und dem anderen A, zwischen Altstetten und Albisrieden, an der Flurstrasse, wo auch die F+F Schule für Kunst und Design Zürich zu Hause ist. Ich teile mir die Räume mit einem Industriedesigner, einem Architekten und einer Künstlerin. Früher wurden in diesem Raum Storen gelagert und verkauft. Und noch etwas früher war das Haus das Headquarter eines deutschen Personenwagenherstellers gewesen, weshalb es einen

Lift gibt, in den ein Auto passt. Ich könnte mir keinen besseren Ort zum Arbeiten vorstellen.

Ich kenne also das Mittendrinsein, aber wovon ich keine Ahnung hatte, das war das grosse Ganze, das waren die Ränder, das war der Umfang. Deshalb dieser grosse Spaziergang – oder diese kleine Wanderung.

Die Wanderung begann bei der Haltestelle von Bussen und Trams unterhalb des Triemli-Spitals. Steil geht der Weg gerade hoch, um bald zu einem Serpentinenpfad zu werden, der sich aufwärtsschlängelt und dann und wann einen grossartigen Blick auf die darunterliegende Stadt bietet, inklusive See und, weit dahinter, auf die schneebedeckten Gipfel der Alpen. Der Weg führt vorbei an einem Fels, in lateinischer Schrift steht dort, hineingemeisselt in den Stein, geschrieben: CREDO [I]N UNUM DEUM. Wir glauben an den einen Gott – und ihm war ich auch schon etwas näher, nun, als ich fast bei der Spitze des Üetlibergs ankam, wo auf einem Spielplatz ein Kindergarten auf Ausflug die Klettergerüste stürmte. Bald war ich auf einem anderen Weg unterwegs, der wieder talwärts führte, ging durch eine Allee von 72 Mammutbäumen, die hier gepflanzt wurden, nachdem 1999 der Sturm Lothar den Wald mehr als bloss zerzaust hatte. Noch sind die Mammutbäume Babies, im Jahr 2100 aber werden sie 70 Meter hoch sein. Eine Weile führt die Grenze des Kreis 9 entlang der geschwungenen Linie der Üetlibergbahn, streift für einen Moment wieder bewohntes Gebiet, Waldegg genannt; rechterhand der Wald, linkerhand moderater Siedlungsbau – und dann und wann ein Schild, das einem sagt, was man darf und was nicht, zum Beispiel Müll wild deponieren.

Bald kreuze ich die Birmensdorferstrasse, dort, wo ein Feld mit Tulpen zum Selberpflücken sich über den Bergrücken zieht, wo Landmaschinen im Staub eines Ackers laut schaffen, Rennvelofahrer stumm leidend sich über die Höhe mühen, um ins Reppischtal zu sausen und hinter dem Türlersee den Albis in Angriff zu nehmen.

Die Grenze verschwindet wieder im Wald, wo sie sich nicht an Strassen hält, oder besser gesagt: Die Strassen folgen nicht dem Grenzverlauf. Und der Begriff Strasse ist natürlich völlig übertrieben, es sind Wege, Weglein, Schotterpisten, und eine solche bringt mich wieder aus dem Wald heraus, zwei Stunden bin ich da schon unterwegs, als ich in die pralle Sonne trete. Noch schmiegt sich der Weg an einen Hügel am Rand des besiedelten Gebietes, linkerhand sieht man einen Bauernhof, Ackerland, Wiesen, Wälder und einen Weg, der als Teil der «Mittelländer Hügelroute 84» als Veloweg bis nach Thun führt. Ein enger Tunnel führt unter der Eisenbahnlinie durch, und wenn man aus dem Tunnel tritt, dann kommt man zurück in die Stadt, die hier auch noch das Dorf erahnen lässt, das Altstetten einmal

gewesen ist – für einen Moment wenigstens, bis die Architektur überhandnimmt: Wohnblöcke niedriger Art, vor wohl 40 Jahren von Architekten erbaut, über die niemals dicke Bildbände erscheinen werden. Viel Grünzeugs auf Balkonen, grosse Grills ebenfalls, Plastikmöbel, Aufsitzrasenmäher knattern, lassen aber doch Gnade walten, hie und da bleiben Büschel von blühenden Blumen stehen. Vierspurig zerschneidet die Zürcherstrasse das Quartier, wieder geht es über Geleise, Strassen, bis an die Limmat, zu einem Cluster von Schrebergärten. In einem steht ein Mann mit nichts als einer Badehose am Leib, die Füsse in Sandalen, man sieht die Badehose kaum, sein Bauch versteckt sie, in der Hand hält er eine Gartenschere. «Achtung!», warnt ein Schild, die Müllcontainer-Station ist videoüberwacht. Gleich an die Schrebergartensiedlung schliesst der Schausteller-Platz an, wo die Wohnwagen stehen und die Sattelschlepper und die Bahnen schlafen, die während der Saison zu den Jahrmärkten und Festen des Landes unterwegs sind.

Wenn ich in meinem Atelier sitze und aus dem Fenster blicke, dann sehe ich recht viel Himmel, und ich denke oft: Es sind noch Dinge möglich hier. Und ein jedes Mal, wenn ich von meinem Wohnort im Zentrum der Stadt herausfahre in den Kreis 9 – weit ist es ja nicht, mit dem Fahrrad sind es vielleicht zwölf Minuten –, dann merke ich, wie der Druck

nachlässt, der Druck, der auf der Stadt Zürich lastet, weil dort alles gebaut ist und optimiert wurde, die Mieten so gestiegen sind, dass sie kaum mehr steigen können. Hier in AA gibt es beispielsweise viel weniger weiss lackierte Range Rover mit ZG- und SZ-Nummernschildern, und dafür – so scheint es mir – noch etwas mehr Luft, und es gibt alles, was man braucht. Zu Fuss kann ich zum Schlosser gehen, der seine Werkstatt in derselben Strasse hat. Im selben Haus wie unser Atelier gar ist mein Automechaniker und Pneuhändler, eine Druckerei gibt es dort ebenfalls und auch noch einen Importhändler von Skatermode. Und falls ich je Lust hätte auf deutsche Punkmusik, dann könnte ich zu den Autonomen auf dem Koch-Areal gehen, dort läuft immer irgendwo ein vollgesprayter Ghettoblaster. Es gibt eine Kletterhalle und das Bocciodromo, und zum besten Fischhändler der Stadt kann ich zu Fuss gehen, um den Bottarga zu holen.

Manchmal erscheint seltsamer Besuch, erst unlängst stand ein dünner Mann mit Schnauzer in unserem Atelier und erkundigte sich mit leiser Stimme nach dem Atelier Wisent. Das Atelier Wisent verkaufte bis vor einer Weile im Haus nebenan Fetischkleider, Windeln für Erwachsene und Strafmasken aller Art. Wo das Atelier Wisent heute ist, weiss niemand. Dafür weiss ich: Sollte ich das Bedürfnis haben, einen Esel zu streicheln oder auch ein Pony: Im Bachwiesenpark finde ich

beides. Das ist der Kreis 9, das alles, und noch viel mehr.

Ein Eisenbahngeleise verläuft vor dem Haus, dann und wann wird es noch gebraucht von einer Güterlok. Und eine Bushaltestelle ist da auch noch – mit der Linie 89 beispielsweise kann man direkt nach Sihlcity fahren, wo der Bus unterirdisch hält. Wenn mir etwa nichts mehr einfällt, dann fahr ich mit dem Bus dorthin. Eine halbe Stunde Media Markt hat bisher noch immer geholfen. Oder ich fahre in die andere Richtung, zum Einkaufszentrum Letzipark mit seinen 1500 Parkplätzen und dem Do-it-yourself-Laden, der so inspirierend ist wie ein Museum. Oder ich fahre gleich zum Bahnhof Altstetten, von da ist man mit der S-Bahn innert fünf Minuten am Hauptbahnhof Zürich – und es ginge wiederum nicht lange, dann wäre man in Mailand, beispielsweise.

Die Grenze von AA führt weiter an der Limmat entlang, wo Männer vom Dampfmodellclub hinter einem zwei Meter hohen Maschendrahtzaun werkeln und auf ihren zwei Kilometern Streckennetz auf kleinen Lokomotiven sitzend durch eine Miniaturlandschaft fahren, etwa über den präzisen Nachbau des Eglisauer Viaduktes. Kräftig zieht die Limmat bei der Werdinsel, eine kalte Feuerstelle am Ufer, ein knutschendes Liebespaar, wild schiesst das Wasser aus dem Stauwehr des Flusskraftwerkes Höngg. Der Weg wird rege

benutzt von Freizeitmenschen, Joggern, Kinderwagenschieberinnen, man spürt die gesteigerte Dichte der Stadt. Aber die Passage am Fluss endet beim Hardeggsteg, wo unruhig die vertäuten schwarzen Weidlinge im Wasser liegen.

Es ist nun nicht ganz einfach, der Grenze zu folgen, die hier rechtwinkling verläuft, ganz so, wie sie einst jemand in einem Büro auf einem Plan eingezeichnet hat, quer geht sie über die Parzellen, über den Autobahnzubringer, dann über die sich stadtauswärts multiplizierenden Geleise, läuft bald entlang der Hohlstrasse, schlägt dann rechtwinklige Haken wie ein digitaler Hase es tun würde, entlang der Strasse zwischen dem Schlachthof und dem Stadion Letzipark (auf der einen Seite müssen unter der Woche die Nutztiere dran glauben, an der anderen Seite bluten Wochenende für Wochenende die heimischen Fussballklubs). Erneut knickt der Weg, leicht steigt er nun wieder an, von Altstetten geht es nach Albisrieden zurück, vorbei am wohl schönsten Bauwerk des ganzen Kreises, der Badi Letzigraben von Max Frisch, in den 1940er Jahren erbaut, zusammen mit dem grossen Gartenarchitekten Gustav Ammann, der – dies nur nebenbei – auch Richard Neutra als Gärtnerlehrling ausbildete, als dieser sich in der Schweiz von Malaria und Tuberkulose erholte.

Erneut knickt der Weg, geht links ab, vorbei an der Stadtgärtnerei, wo der aus China

stammende Taubenbaum seine Blütenblätter fallen lässt, die so gross und weiss sind, dass man ihn auch Taschentuchbaum nennt, weiter geht es durch Wohngebiet, vorbei an einer auf Alfa Romeo spezialisierten Garage und dem wohl grössten Vespa-Händler der Stadt, vorbei an einer Tankstelle, vor der Jugendliche mit üppigen Muskeln Eistee aus Literpackungen trinken und sich gegenseitig Kampfsportbewegungen demonstrieren, und schon bin ich wieder bei der Station unterhalb des Triemli-Spitals, dort, wo ich losgegangen war, keine fünf Stunden zuvor. Ich spüre nun die Muskel und die Knochen: 20 Kilometer bin ich gegangen. 386 Höhenmeter habe ich bewältigt. Und nachts dann, als ich im Bett liege und einschlafe, da kommt mir alles vor wie ein Traum, all die Dinge, die ich gesehen habe auf den 30.000 Schritten rund um den Kreis 9 herum, bei der Umwanderung von Altstetten und Albisrieden: So viel ist es gewesen, so viel.

30,000 Strides

Hiking with Max Küng

The air is heavy with the scent of ramsons, spread out like a green ocean. Scattered across them, fine white petals glisten like white wave crests. From among them, like columns, the trunks of trees rise up, bearing the roof of leaves that soften the light falling into this cathedral of nature, here in Zurich West.

Zurich West: you might think that is where industry was once at home and where tall buildings now stand, where multiplex cinemas and clubs with questionable music entice pleasure-seeking folk from the agglomeration into the city on weekends. But of course that is wrong. Quite wrong. That is just District 5. The real Zurich West, the westernmost extremity of the city of Zurich, is also the westernmost edge of Altstetten – and that is situated here, in the middle of a forest with the field name of Betenthal.

I have walked around for half an hour, off the path, on the search for the boundary stone that separates Zurich from Schlieren and Urdorf, with a GPS device in my hand. Brittle hollow-sounding deadwood has cracked beneath my shoes, I have walked softly over moss, branches have struck me in the face and my shoe has sunk with a gurgling sound

into boggy ground on the bank of a stream that was just a trickle. An animal has fled me without my seeing it; I merely heard the snapping of twigs and the rustling of dead leaves as it went away. I have seen no people. But I have not found the boundary stone, here in Zurich West. So I carry on, always following the border, because I have set out to walk around District 9, to circumvent it and thus to learn its secrets. Once around District 9, that is the plan.

District 9 comprises the neighbourhoods Altstetten and Albisrieden. These two neighbourhoods used to be independent municipalities, i.e. villages, until they were added to Zurich in the 1930s and were increasingly subjected to the pull of the big city. Today, a good 50,000 people live in District 9. Many work here – and I am one of them. For two years, I have had my office in the middle of District 9, right on the boundary between one A and another, between Altstetten and Albisrieden, on Flurstrasse, which is also home to the F+F School of Art and Media Design Zurich. I share the premises with an industrial designer, an architect and an artist. Roller blinds used to be stored and sold in this room. Before that, this building was the headquarters of a German automobile manufacturer, which is why there is a lift big enough to hold a car. I could not imagine a better place to work.

Thus, I know what it is like to be in the middle of things, but what I have had no notion of, is the big picture, the edges, the perimeter. That is the reason for this long stroll – or short hike.

The hike begins where the buses and trams stop, just below Triemli Hospital. The steep route leads straight upwards, soon becoming a winding path that snakes uphill, occasionally offering a magnificent view of the city lying beneath, including the lake and, far behind, the snow-covered peaks of the Alps. The route runs past a rock with Latin writing chiselled into it: CREDO IN NUNUM DEUM. We believe in the one God – and I am also somewhat closer to Him when I arrive almost at the top of Mount Uetliberg, where kindergarten children on an outing are storming a playground's climbing frames. Soon I am off on another path, which leads down into the valley again and passes through an avenue of 72 sequoias that were planted here after the storm Lothar gave the forest more than a mere dishevelling. These sequoias are still babies, but in the year 2100, they will be 70 metres high. The boundary of District 9 runs along the curving Uetliberg railway line for a while. For a moment, it grazes an inhabited area again, known as Waldegg, with the forest on the right, a moderate housing development on the left, and now and then a sign that tells you what is allowed, or what is not allowed, such as rampant littering, for example.

I soon cross Birmensdorferstrasse, where a meadow of pick-your-own tulips extends over the ridge, agricultural machines work loudly in a dusty field, and racing cyclists suffer in silence while struggling uphill before darting into the valley Reppischtal and tackling the Albis Hills behind Lake Türler.

The boundary disappears again in the forest, where it does not follow any roads, or rather the roads do not run along the course of the boundary. Of course, the term "road" is completely exaggerated. These are paths, little paths and dirt tracks, one of which brings me out of the forest again. I have been on the move here for two hours when I step into the blazing sunshine. The route still clings to a hill on the edge of the populated area. To the left, I see a farm, arable land, meadows, forests and a bicycle track that leads to Thun as part of "Mittelländer Hügelroute 84". A narrow tunnel passes beneath the railway line. On emerging from this tunnel, I am back in the city, at a place where the village that Altstetten once was can still be perceived, at least for a moment, until the architecture gains the upper hand: low-grade residential blocks, which were probably built by architects 40 years ago and will never have any thick photo-books published about them. Lots of greenery on balconies, as well as large barbecues and plastic furniture. Ride-on lawnmowers clatter away but do show mercy, letting tufts of

blooming flowers remain standing here and there. The four-lane road Zürcherstrasse cuts through the neighbourhood. Once again, railway tracks and streets are crossed, all the way to the Limmat River, to a cluster of allotment gardens, in one of which there stands a man wearing nothing but swimming trunks. His feet are in sandals and his trunks can barely be seen, as they are hidden by his belly. He is holding garden shears. A sign reads "Achtung!", warning that the rubbish container station is under video surveillance. Immediately adjoining the allotment gardens is the area where the fairground workers park their caravans alongside their sleeping articulated lorries and rides that are on their way to the country's carnivals and festivals during the season.

Whenever I sit in my studio and look out the window, I see a lot of sky and I think to myself: things are still possible here. Every time that I ride out from my home in the city centre to District 9 (it is not far, perhaps twelve minutes by bicycle) I notice the pressure easing, the pressure that weighs on the city of Zurich, because that is a place where everything has been built and optimised, where rents have risen so high that they cannot rise any higher. Here in AA, for example, there are far fewer white Range Rovers with registration plates from the cantons of Zug and Schwyz; instead, it seems to me

that there is somewhat more air – and everything that you need. On foot, I can go to the locksmith who has his workshop on the same street. In the very same building as our studio, there is my car mechanic and tyre dealer, as well as a printing company and even an importer of skater fashion. If I were ever to be in the mood for German punk music, I could go to the autonomists on the Koch site, where there is always a ghetto blaster pumping somewhere, covered in spray paint. A climbing hall and a boccia facility are available and I can walk to the city's best fishmonger to fetch some botargo.

Sometimes strange visitors turn up: not long ago, a thin man with a moustache stood in our studio, asking in a quiet voice for directions to Atelier Wisent, which, until a while ago, sold fetish outfits, nappies for adults and all kinds of punitive masks in the building next door. Nobody knows where Atelier Wisent is today. However, I do know that if I feel a need to stroke a donkey, or even a pony, I can find one at Bachwiesenpark. That is in District 9. All of that and much more.

A railway line runs in front of the building and is even still used now and then by a freight train. A bus stop is here as well: bus 89, for example, goes directly to the Sihlcity mall, where it stops underground. If I cannot think of anything else to do, I go there by bus. Half an hour at Media Markt has always been worth-

while. Or else I ride in the other direction, to the Letzipark shopping centre with its 1500 parking spaces and the do-it-yourself shop that is as inspiring as a museum. Or I ride straight to the Altstetten railway station, where it is possible to take the S-Bahn train that reaches Zurich's main railway station in five minutes – and from there, it does not take long to reach Milan, for instance.

The boundary of AA continues along the Limmat River, where men from the model steam engine club potter about behind a two-metre-high wire-mesh fence and sit on small locomotives, riding on their two-kilometre network of tracks through a miniature landscape and, for example, over a precise replica of the Eglisau Viaduct. The Limmat powerfully flows past the island Werdinsel, a cold campfire site on the bank tells a story, a pair of lovers kiss and water shoots wildly out of the weir at the Höngg run-of-river power plant. This path is actively used by leisure seekers, joggers and pushchair pushers. The heightened density of the city can be felt. However, the stretch along the river ends at Hardeggsteg, where the familiar black weidling boats lie restlessly in the water.

It is now not so easy to follow the boundary, which runs at a right angle here, precisely how someone in an office once drew it on a diagram. It crosses over parcels of land, over the motorway's feeder road, then over the

railway tracks, which multiply as they head out of the city. Soon, it follows Hohlstrasse, then makes a right-angle turn, like a digital hare would. It runs along the road between the abattoir and the stadium in Letzipark (on one side, livestock meets its end during the week, and on the other side, weekend after weekend, it is the local football clubs that bleed). The route takes another turn and now slightly ascends again, going back from Altstetten to Albisrieden, past what is probably the most attractive structure in the whole district, the Letzigraben swimming facility, built in the 1940s by Max Frisch and the great landscape architect Gustav Ammann, who incidentally also trained Richard Neutra as an apprentice gardener while Neutra was recovering from malaria and tuberculosis in Switzerland.

The route takes yet another turn, this time to the left, past the city nursery, where the dove tree from China lets its large petals fall, which are so large and white that it is also called a handkerchief tree. Onwards through a residential area, past a garage specialising in Alfa Romeos, then past what is probably the city's largest Vespa dealership, past a petrol station, which has highly muscular youths in front of it drinking ice tea from one-litre cartons and showing each other martial arts moves, and I am already back at the stop below Triemli Hospital, where I set off less than five hours before. Now I can feel my muscles

and bones: I have walked 20 kilometres and overcome a difference in height of 386 metres. At night, when I lie in bed, falling asleep, it all seems like a dream to me, all the things that I have seen during my 30,000 strides around District 9, circumnavigating Altstetten and Albisrieden: that is how many strides it took – that many.

Vom Lauf der Dinge

Ein Essay von Andreas Vogel

Es gibt subtile Vorboten der Gentrifizierung, die auftauchen noch bevor die ersten brockenhausbestuhlten angehenden Szenekneipen eröffnen oder sich der bald darauf einsetzende soziokulturelle Wandel mit seinen Ab- und Zuwanderungen und den steigenden Mietzinsen zeigt. Man begreift sie womöglich nicht sofort als Zeichen einer einschneidenden Veränderung – und kann sich doch später an sie zurückerinnern:

In unserem Fall kamen die Vorboten in Gestalt zweier freundlicher, aber bestimmt auftretender Herren von der Streifenpolizei, die – zu gar nicht so später Stunde – eine der entspannten Partys im Gebäude der F+F Schule für Kunst und Design für beendet erklärten. Es läge eine Lärmklage von Anwohnern vor. Anwohner? Deren Existenz war uns an der Flurstrasse, wo die F+F seit 2004 genau an der Grenze von Altstetten zu Albisrieden ihren Hauptsitz hat, vorab gänzlich unbekannt. Südlich der als Demarkationslinie zur Gegend um den Letzipark zu betrachtende Badenerstrasse liegt die Schule in einem Dienstleistungsgebiet, das sich nicht zuletzt dadurch aus-zeich-

net, dass es – abgesehen von einigen wenigen Tangoklubmitgliedern und vereinzelt aufkreuzenden Uniformträgern diverser Bewachungsfirmen – nach Arbeitsschluss auch noch den letzten Schuss Lebensblut verloren zu haben scheint. In unmittelbarer Nachbarschaft mehrerer von der UBS als Verwaltungs- und Rechenzentrum genutzter Gebäude, von Siemens, permanent liquidierenden Teppichhändlern, Scientology, einiger Autowerkstätten, eines stark frequentierten türkischen Detailhändlers, eines hingegen meist unauffällig aufgesuchten Erotik-Centers, Tankstellen und Recycling-Unternehmen, eines Tramdepots, mehrerer Schrebergärten, des Albisrieder Zollfreilagers … – in dieser Nachbarschaft hatten wir uns noch nicht an Anwohner gewöhnt. Dabei hätten wir uns – der Besuch der beiden genannten Herren datiert auf das Jahr 2006 – eigentlich nicht wundern dürfen, denn es war unter anderem die F+F mit einem ihrer wichtigen Standorte, die von eben diesen Neu-Anwohnern vertrieben worden war. Diese nämlich residierten im Geviert Annemonen-/Flüela-Strasse im sogenannten «James», das als Vorreiter einer kommenden Quartierveredelung Wohnen und Service miteinander verbindet und eine pseudo-urbane Wohnform repräsentiert, die oft nichts Gutes verheisst. Dies zumal, wenn schon in der Baueingabe darauf hingewiesen wird, dass in der «Halle 7», einem integrierten frühen Industriebau, keine

Veranstaltungen mit Lärmemissionen stattfinden dürfen, weshalb dort heute, nach vieljährigem Leerstand, letztlich gebouldert wird.

Das «James» wurde just anstelle des 2004 abgetragenen Luwa-Industrieareals errichtet, womit ein ebenso reiches wie spannendes Kunstproduktionsbiotop, das in einer anderen Geschichte zu einer Pilgerstätte hätte werden können, der Stadtentwicklung zum Opfer fiel. Die Luwa-Rolle der F+F ist eine kleine, denn vor den 2001 dort eingerichteten Räumlichkeiten der Studiengänge Grafik und Fotografie verfügte die Schule lediglich über ein Malerei- und Zeichenatelier. Dies an einem Ort, an dem Fischli/Weiss bereits in den 1980er Jahren arbeiteten und 1987 ihren berühmten Film «Der Lauf der Dinge» drehten. Bis zuletzt betrieb etwa auch Carl Bucher hier ein grosses Atelier, und, als noch ganz junge Shootingstars, die F+F-Künstlerinnengruppe Mickry3. Weit draussen war, wer dort arbeitete – im irgendwie baulich zusammengewucherten, städteplanerisch aber vernachlässigten Gebiet zwischen den markanten südwestlichen Endpunkten der Stadt Zürich und den Ortskernen von Altstetten und Albisrieden. In einem Gebiet, in dem mit dem nahen Schlachthof nicht zufällig einer der städtischen Unorte angesiedelt war, aber auch platzbedürftige Anlagen wie das Stadion Letzigrund und das von Max Frisch entworfene Freibad. Weit draussen also war man, und doch – symptomatisch für solche

Orte – auch mittendrin, denn die Unwirtlichkeit der Umgebung steigerte auch hier die Verbindlichkeiten nach innen.

Das Luwa-Areal war eine kreative Burg – ohne jeden Schick, dafür produktiv, prekär und pragmatisch. Den unscheinbaren Fremdkörper, den das Luwa damals bildete, bildet nun sichtbar das «James» mit seinen perlmuttenchangierenden Mosaikfliesen, einer Gebäudehülle, die noch immer nicht zu ihrer Umgebung gehören und passen möchte. Denn der Wandel dieser Umgebung, er hat bislang nicht die eigentlich erwartbare hohe Kadenz. Als die F+F Ende 2003 damit begann, ein altes Gemüselager ihren Schulansprüchen gemäss umzubauen, war – trotz der starken Präsenz der UBS – die alte industrielle Prägung noch spür- und sichtbar. Als Erben der früher hier angesiedelten Autoindustrie müssen all die Autowerkstätten und Tankstellen gesehen werden, nachdem der Exodus der grossen Autohersteller an der Badenerstrasse damals schon einsetzte und auch uns die Umnutzung von Räumlichkeiten erlaubte, die zuvor über Jahrzehnte von Opel/GM genutzt worden waren. Die vorrangig das Zollfreilager mit dem Bahnhof Altstetten verbindenden Bahngleise, die noch bis 2014 regelmässig in Betrieb waren und manchem Gleisparkierer eine unerfreuliche Abschlepprechnung bescherten, dominieren nach wie vor das Bild des Strassenzugs, auch wenn die jeweils neuen Cobra-Trams bei ihrer Ankunft

in Zürich heute nicht mehr via Tieflader zunächst einmal ins VBZ-Depot geliefert werden. Weit einschneidender: Das Zollfreilager ist zu grossen Teilen abgerissen, der Neubau der hier geplanten Wohnbebauung ziemlich fortgeschritten. Eben noch waren die Hallen Schauplatz sowohl grosser Stadtzürcher Kunstaktionen wie der «Kunstszene» als auch kleiner Pop-up-Showrooms der Offszene. Nun entstehen bis ins Jahr 2016 auf einer Fläche von zehn Fussballfeldern 800 Mietwohnungen und 200 Studentenzimmer. Allein die Anzahl an Zuzüglern wird einen markanten Wandel zur Folge haben, der für die heutigen «Nutzer» einer Invasion gleichkommen dürfte.

Dabei manifestiert sich hier im Grossen, wovon die Gegend seit Jahren an vielen Stellen profitiert. Vielfach sind im Zuge der Veränderung in den letzten Jahren wie auch aktuell noch Nutzungen möglich, die unmittelbare Folge eines temporären Vakuums sind, das eben entsteht, wenn viele bereit sind, aber noch nicht alle wissen, wohin es denn nun eigentlich gehen soll. Die Umnutzung des Brieger Hauses an der Flüelastrasse ist ein gutes Beispiel für eine im positiven Sinne etablierte Zwischennutzung. Ebenso die des ehemaligen AMAG-Gebäudes an der Badenerstrasse als Kulturhaus durch den von Kunst- und Kulturschaffenden gegründeten Verein «Zitrone», auch wenn deren Intermezzo samt autonomer Schule und Off-Space «+ion» schon wieder

Geschichte ist. Exemplarisch stehen diese Engagements aber auch für die neue Generation an Kreativen, die sich für die nächsten Jahre Ateliernischen sichern konnte und ebenso wichtige wie anregende Aspekte der sogenannten Kreativwirtschaft in Altstetten und Albisrieden auch längerfristig wird behaupten können. Dazu zählt mit der «TurbinenBräu» schon sehr früh eine Szene-Bierbrauerei, dazu zählen genauso Architekturbüros, Ateliers von Künstlern und Künstlerinnen, Musik- und Kleiderlabels, kleine Druckereien, Fotostudios etc. Sie alle stehen für eine kulturelle Nobilitierung, ohne die alle städteplanerischen und/oder wirtschaftlichen Unternehmungen, das Grenzgebiet zwischen Albisrieden und Altstetten neu zu beleben, scheitern müssen. Ein ehemaliges Geschäftshaus wie der «Flurhof», einst das einzige Gebäude zwischen Zollfreilager und Badenerstrasse, spiegelt eine solche Entwicklung im kleinen Massstab, indem es sich innert weniger Jahre zu einem regelrechten Kreativzentrum gewandelt hat. Dass dieser Entwicklung der oben genannte Erotik-Shop zwar nicht zum Opfer fiel, gleichwohl der angestammte Verkaufsraum heute Grafikatelier der F+F ist, ist zumindest eine Randbemerkung wert, denn hier zeigt die soziokulturelle Hackordnung der Gentrifizierung durchaus ihr Gesicht. Das gilt auch dann, wenn es noch ein sympathisches ist.

In einem Quartier, in dem die Ersten be-

reits keine Zukunft mehr haben, andere gekommen sind, um (möglichst lange) zu bleiben, und wieder andere schon in den Startlöchern sitzen, gibt es auch die, deren Rolle in der aktuellen Ortsentwicklung unbestimmter und zeitlich begrenzt angelegt ist. Hier stösst eine nicht überall befürwortete, organisierte und mittlerweile sogar kommerziell ausgeschlachtete Temporärnutzung auf eine klassische Besetzerszene – exemplarisch 2011 im Haus «Kala» an der Badenerstrasse: Dort wurden die Besetzer einer einst von der UBS genutzten Liegenschaft im Schulterschluss mit den hilflosen Besitzern von einer kommerziell agierenden Vermittlergruppe aus dem Haus gedrängt, die die Räumlichkeiten dann wiederum an Kreative untervermietete, wobei quasi nebenbei ein Geschäftsmodell zur Besetzungsverhinderung entstand. Ein klassischer subkultureller Hotspot wie das ehemalige Labitzke-Areal fehlt heute, geblieben ist ein anderer: das seit 2013 besetzte Koch-Areal. Hier öffnen Besetzerinnen und Besetzer angesichts knapp werdender Freiräume eine Plattform für kreatives Schaffen. Was sich mit dem grundsätzlichen Anspruch wohl so ziemlich aller Kreativen deckt, präsentiert sich von aussen allerdings als sehr hermetisch abgegrenzter Ort, der Kreativität eher als das Ausleben persönlicher gestalterischer Vorlieben denn als Basis eines Aussenkontakts zu definieren scheint. Dass ausgerechnet eine experimentelle,

der freien Entfaltung gewidmete Anordnung die Form einer Festung annimmt, muss irritieren – das Loch im Zaun ist jedenfalls nicht als Nutzungsangebot an alle gedacht. Derweil wird dieses Biotop nicht nur durch ein im Kern ja ironischerweise bürgerliches Abgrenzungsgebaren mitbestimmt, sondern auch durch eine Wohnwagenheimeligkeit, die spiessig zu nennen sich per se verbietet, die aber wohl keinen nachhaltigen Beitrag zur Prägung der Gegend leisten wird. Wenn 2016 auch hier die Bagger auffahren und für die Stadt Zürich, die das bereits besetzte Gelände von der UBS erworben hat, die Bauarbeiten für eine neue Mischbebauung beginnen, werden einige der die Gegend zunehmend belebenden Graffitis länger vor Ort sein als ihre Urheber und Urheberinnen.

Ebenfalls verschwunden sind die Raser, womit ich auf die anfänglichen Vorboten zurückkommen möchte. Es gab sie über Jahre ebenso zuverlässig wie klischiert. Fahrzeuge, die man nicht ganz vorurteilsfrei schnell einmal der eher balkanischen Klientel des Letziparks zuordnete, wohin die Flurstrasse ja führt, gaben hier zu nächtlicher Stunde ordentlich Gummi. In Richtung Badenerstrasse wurde beschleunigt, was die Karre hergab. Was uns als ungehindertes Tun anfänglich verwunderte, ja regelrecht unglaublich schien – denn wir wähnten uns ja durchaus in der Stadt –, wurde nach und nach zu einem vertrau-

ten akustischen Begleiter unserer Spätschichten. Die wohl keinen Kilometer lange, schnurgerade Flurstrasse war offenbar Prärie, nie gab es Polizei- oder Radarkontrollen, auch nie bemerkenswerte Unfälle. Ein Hauch von automobil-anarchischer Freiheit wehte da durchs Grenzgebiet von Altstetten und Albisrieden – und verschwand unmerklich wieder. Weggentrifiziert. Einer neuen Ordnung gewichen.

Oder ist vielleicht lediglich jemand einer Lärmstreife zufällig vor den Kühler gefahren? Oder ist das einfach immer noch, wenn auch weit banaler als vor 30 Jahren: Der Lauf der Dinge?

On The Way Things go

An essay by Andreas Vogel

There are subtle precursors of gentrification that appear even before the first would-be trendy bars with second-hand seats start opening and before the socio-cultural shift that comes shortly afterwards, when some move away, others move in and rents go up. Perhaps they are not immediately understood as signs of radical change, but they are remembered afterwards.

In our case, the precursors came in the form of two friendly, but assertive, gentlemen from a police patrol who (at an hour that was not particularly late) announced an end to one the casual parties in the F+F School of Art and Media Design building. They claimed that local residents had complained about the noise. Local residents? Their existence on Flurstrasse, where the F+F has been based since 2004, right on the border between Altstetten and Albisrieden, was something that we had previously been completely unaware of. South of Badenerstrasse, which is to be seen as a demarcation line with regard to the area around Letzipark, the school is situated in a service-sector district which, to no small extent, is characterised by the fact that,

with the exception of a few tango club members and the wearers of uniforms from various security companies who crop up here and there, at the end of the working day it appears to be utterly devoid of life. In the immediate vicinity of several buildings used by UBS as an administration and data processing centre, of Siemens, of carpet dealers constantly liquidating stock, of Scientology, of a number of car workshops, of a heavily frequented Turkish retailer, of an erotic centre which (in contrast) is usually visited rather discreetly, of petrol stations, of recycling companies, of a tram depot, of several allotment gardens, of the Albisrieden duty-free depot… – in this neighbourhood, we had not yet grown accustomed to local residents. Actually though, we should not have been surprised: the visit from the two aforementioned gentlemen happened in 2006, when the F+F, among others, had already been displaced by these very same new local residents, forcing the school to relocate one of its main facilities. To be precise, they resided in the Anemonenstrasse / Flüelastrasse area, in the so-called "James" which, as a forerunner of an imminent upgrade of the district, combines living and service, representing a pseudo-urban form of residence that often bodes ill – especially if it is already indicated in the building application that in "Hall 7", an integrated early industrial structure, no events with noise emissions

are allowed to take place. This is why, after standing empty for many years, this structure has ended up accommodating a bouldering facility.

The "James" was built right where the Luwa industrial site used to be. This was demolished in 2004, whereby a rich and exciting art production biotope, which could have become a place of pilgrimage if history had gone differently, fell victim to urban development. The role of the F+F in the Luwa story is minor, because before a facility was set up there in 2001 for the graphic design and photography courses, the school only had one painting and drawing studio. That was at a location where Fischli/Weiss worked back in the 1980s and filmed their famous 1987 film "The Way Things Go". Until recently, Carl Bucher also ran a large studio there for instance, as did the F+F female artists' group Mickry 3, when they were still very young shooting stars. Anyone who worked there was in the middle of nowhere – in a place where the buildings somehow sprawled together, but which had been neglected by the urban planners, between the prominent southwest city extremities of Zurich and the centres of Altstetten and Albisrieden. It was no accident that this area was chosen as the location for the nearby abattoir, one of the city's non-places, as well as for installations that take up a lot of space, such as the Letzigrund Stadium and

the open-air swimming facility designed by Max Frisch. Thus, it was the middle of nowhere, and yet, as is symptomatic of such places, it was also right in the middle of things, because the inhospitality of this environment also strengthened the bonds within it.

The Luwa site was a bastion of creativity – not at all chic, but productive, precarious and pragmatic. The non-descript foreign body that Luwa represented at the time is now visibly represented by the "James", with its pearlescent iridescent mosaic tiles – a building envelope that still refuses to suit (or to belong to) its environment, as the transformation of this environment has not yet reached the high cadence that can actually be expected. At the end of 2003, when the F+F began to convert an old vegetable storage facility to meet its requirements as a school, the old industrial character could still be felt and seen, despite the strong presence of UBS. Since the exodus of the major car manufacturers on Badenerstrasse, which already began back then and which also allowed us to convert facilities that had previously been used by Opel/GM for decades, all the car workshops and petrol stations can only be seen as heirs to the car industry that used to be based here. The railway tracks that primarily connect the duty-free depot with the Altstetten railway station, which up until 2014 were still used regularly and resulted in unpleasant towing

fees for some who parked too close, still dominate the appearance of the street, even though whenever new Cobra trams arrive in Zurich, they are now no longer firstly delivered to the VBZ depot on flat-bed vehicles. One far more drastic change, is that the duty-free depot has been largely demolished and considerable progress has been made in constructing a new building for a residential development that is planned here. The halls recently provided the setting for major art initiatives run by the City of Zurich, such as "Kunstszene", as well as small independent pop-up showrooms. Now, 800 rental flats and 200 student rooms are to be built by 2016 on an area the size of ten football pitches. The number of newcomers alone will bring significant change, which might equate to an invasion from the point of view of today's "occupants".

Here, what the area has been profiting from in many respects for years, is manifesting itself on a large scale. As part of the changes seen in recent years, and to this day, many forms of usage are still possible as a direct consequence of a temporary vacuum that simply arises when there are many willing players, but not yet all of them know what the actual direction should be. The conversion of the Brieger building on Flüelastrasse is a good example of (in a positive sense) established intermediate usage. The same is true of the former AMAG building on Badenerstrasse,

used as a cultural centre by the association "Zitrone" (founded by artists and cultural workers) – even though this interlude, with an autonomous school and the artist-run space "+ion", is already history. However, these instances of engagement are also exemplarily representative of a new generation of creative people who have been able to secure studio niches for the coming years and will be able to maintain aspects of the so-called creative industries in Altstetten and Albisrieden on the longer term – aspects that are as important as they are stimulating. This includes the very early scene-oriented brewery "TurbinenBräu", architectural offices, artists' studios, music labels, clothing labels, small printing companies, photography studios etc. These all represent a cultural ennoblement, without which, all the efforts of urban planners and/or commercial enterprises to revive the area on the border between Albisrieden and Altstetten can only fail. "Flurhof", a former commercial building and once the only edifice between the duty-free depot and Badenerstrasse, reflects such development on a small scale, in that it has transformed into a veritable hub of creativity in just a few years. Although the aforementioned erotic shop did not fall victim to this development, its original sales room is now an F+F graphic design studio – which is at least worth noting in passing, because this is where the socio-cultural pecking order

within this gentrification shows its true face, albeit a face that is still likeable.
In a district where the first to arrive already have no future left for them, others have come to stay (for as long as possible) and still others are already waiting in the wings, there are also those whose role in the current development of the area is less clear and bound to expire in time. Here, organised, and now even commercially exploited, temporary usage that is not universally endorsed comes up against a classic squatter scene – as exemplified in 2011 by the "Kala" building on Badenerstrasse, where the occupants of a property formerly used by UBS were forced out of the building by a commercially active intermediary group (in collaboration with the helpless owners), which in turn then rented out the rooms to creative parties, whereby a business model for the prevention of squatting was developed along the way, as it were. Today, there is no sub-cultural hotspot in the classic sense, like the former Labitzke site, but a different one has remained: the Koch site, which has been occupied since 2013. Here, the occupants are opening up a platform for creative work, seeing that free spaces are becoming scarce. Although its basic aspiration seems to cover all creative parties, on the outside it presents itself as a very hermetically isolated place, which appears to define creativity more as the realisation of

personal artistic leanings, than as a basis for any external contact. The fact that, of all things, an experimental set-up dedicated to free development takes on the form of a fortress can only irritate: at any rate, the hole in the fence is not intended as an offer for everyone to make use of it. Meanwhile, this biotope is not only co-defined by an essentially, and indeed ironically, bourgeois attitude of isolation, but also by a caravan-like cosiness, which cannot be called narrow-minded per se, but which will probably not make any lasting contribution to shaping the area. In 2016, when the bulldozers also roll in here and begin construction work for a new mixed-use development on behalf of the City of Zurich, which purchased the site from UBS when it was already occupied, some of the graffiti that has been livening up the area to an increasing extent will remain on site longer than its creators.

The speeding drivers have also disappeared, which brings me back to the original precursors. For years, they were as dependable as they were clichéd: vehicles that were readily (and not quite without prejudice) associated with the primarily Balkan clientele of Letzipark (which is, after all, where Flurstrasse leads to) burnt plenty of rubber here during the night hours. The cars were pushed to their limits, accelerating towards Badenerstrasse. While we were initially astonished to see this

go unchecked, in fact we found it downright incredible because we certainly considered ourselves to be within the city, it gradually became a familiar acoustic accompaniment to our late shifts. Flurstrasse, dead straight and probably less than a kilometre long, seemed to be like a prairie: there were never any police checks or radar speed checks and never any significant accidents either. Here, a hint of automotive anarchistic freedom wafted through the border zone between Altstetten and Albisrieden – and inconspicuously disappeared again. Gentrified away. Yielding to a new order.

Or perhaps one driver just happened to cross the path of a noise patrol vehicle? Or is this simply still (albeit in a far more mundane form than 30 years ago) the way things go?

IMPRESSUM / COLOPHON

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung
ART ALTSTETTEN ALBISRIEDEN
13. Juni - 13. September 2015

This book was published on occasion of the exhibition
ART ALTSTETTEN ALBISRIEDEN
Zurich June 13 – September 13, 2015

www.stadt-zuerich.ch/aaa

AUSSTELLUNG / **EXHIBITION**
Projektleitung / **Project Management:**
Bettina Burkhardt (Stadt Zürich)
Kurator / **Curator:** Christoph Doswald
Kuratorische Assistenz / **Curatorial Assistant:** Anna Vetsch
Projektkoordination / **Project Coordination:**
Violanta von Salis (von salis communication)
Creative Direction: Studio Achermann
Internet: Lisa Fuchs (Stadt Zürich)
Sponsoring: Paul Padrutt (padrutt PR, Zürich)
Medien, Öffentlichkeitsarbeit / **Media, Public Relations:**
Pio Sulzer (Stadt Zürich) und Nicolas Bernheim
(Bernheim Bureau, Zürich)
Führungen, Betreuung / **Guided Tours, Hospitality:**
Angelika Hunziker, Anna Vetsch
Technik, Aufbau-Koordination / **Technical Support:**
Matthias Meier (Stadt Zürich)
Mitarbeitende / **Staff:** Bettina Cotton, Gregor Forster,
Claude Grasser, Merith Heinemann, Gianluca Trifilo,
Luiz Schumacher, Sarah Wiesendanger, Raphael Zürcher
Fotos/**Photography:** Cédric Eisenring

KATALOG
Herausgeber / Editor:

Stadt Zürich
Kunst im öffentlichen Raum

Konzept / **Concept:** Christoph Doswald & Studio Achermann
Redaktion / **Editing:** Christoph Doswald, Anna Vetsch
Gestaltung und Satz / **Design, Typesetting:**
Franca Moor, Studio Achermann, Zürich
Lektorat / **Editorial:** Britta Schröder
Übersetzungen / **Translation:** Simon Thomas, Ruth Thomas
Korrektorat / **Proofreading:** Britta Schröder (D), Simon Thomas (E)
Litho, Druck / **Colour Separation, Print:**
Druckerei Odermatt, Dallenwil
Buchbindung / **Binding:** Buchbinderei An der Reuss, Luzern

© 2015 Stadt Zürich, Kunst im öffentlichen Raum
© 2015 JRP / Ringier Verlag, Zürich

Alle Rechte Vorbehalten.
Kein Teil dieses Buches darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages und der Herausgebenden reproduziert werden, insbesondere nicht als Nachdruck in Zeitschriften oder Zeitungen, im öffentlichen Vortrag, für Verfilmungen oder Dramatisierungen, als Übertragung durch Radio oder Fernsehen. Dies gilt auch für einzelne Bilder oder Textteile.

All rights reserved.
No part of this book may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopy, recording or any other information storage or retrieval system, nor may any part of this book be reprinted in newspapers or periodicals, used in public addresses, films or dramatisations or broadcast on radio or television without the written permission of the publisher. This also applies as well to individual illustrations and text passages.

Für die Texte / **Text copyrights**
© 2015 bei den Autorinnen und Autoren
© 2015 by the authors

Für die abgebildeten Werke / **For the reproduced artworks**
© 2015 bei den Künstlerinnen und Künstlern, ihren Erben und Rechtsnachfolgern.
© 2015 the artists, their heirs or legal successors.

Für die Fotografien
© 2015 bei der Stadt Zürich, Kunst im öffentlichen Raum

Wir haben uns bemüht, sämtliche Rechteinhaber ausfindig zu machen. Sollte es uns in Einzelfällen nicht gelungen sein, diese zu informieren, bitten wir um Nachricht.

Every effort has been made to contact copyright holders. Any copyright holder we have been unable to reach or to whom inaccurate acknowledgments have been made are invited to contact the publisher.

DISTRIBUTED BY

JRP|Ringier
Limmatstrasse 270
CH–8005 Zurich
T +41 (0) 43 311 27 50
F +41 (0) 43 311 27 51
E info@jrp-ringier.com
www.jrp-ringier.com

ISBN 978-3-03764-444-7

JRP|Ringier publications are available internationally at selected bookshops and from the following distribution partners:

Switzerland
AVA Verlagsauslieferung AG, Centralweg 16, CH–8910 Affoltern a.A., verlagsservice@ava.ch, www.ava.ch

Germany and Austria
Vice Versa Distribution GmbH, Immanuelkirchstrasse 12, D–10405 Berlin, info@vice-versa-distribution.com, www.vice-versa-distribution.com

France
Les presses du réel, 35 rue Colson, F–21000 Dijon, info@lespressesdureel.com, www.lespressesdureel.com

UK and other European countries
Cornerhouse Publications, HOME, 2 Tony Wilson Place, UK–Manchester M15 4FN, publications@cornerhouse.org, www.cornerhousepublications.org/books

USA, Canada, Asia and Australia
ARTBOOK|D.A.P., 155 Sixth Avenue, 2nd Floor, USA–New York, NY 10013, orders@dapinc.com, www.artbook.com

For a list of our partner bookshops or if you have any general questions, please contact JRP |Ringier directly at info@jrp-ringier.com, or visit www.jrp-ringier.com for further information about our programme.

LEIHGEBER / LOANS

Für das grosszügige Vertrauen, das uns von vielen Künstler/innen, Leihgeber/innen, Institutionen, Stiftungen und Galerien für die Ausstellung *ART ALTSTETTEN ALBISRIEDEN* entgegengebracht wurde, sind wir zu Dank verpflichtet.

We wish to thank the many artists, lenders, institutions, foundations and galleries for the immense trust that they have placed in us with regard to the exhibition *ART ALTSTETTEN ALBISRIEDEN*.

annex14, Zürich
Buchmann Galerie, Berlin/Lugano
Galerie EIGEN+ART, Berlin
Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf/Berlin
Galleria Fonti, Napoli
Fotostiftung Schweiz, Winterthur
Galerie & Edition Marlene Frei, Zürich
Grieder Contemporary, Zürich
Galerie Martin Janda, Wien
Galerie Bernard Jordan, Zürich/Paris
Galerie Peter Kilchmann, Zürich
Johann König, Berlin
Mai 36 Galerie, Zürich
Galerie Bob van Orsouw, Zürich
Galerie Eva Presenhuber, Zürich
RaebervonStenglin, Zürich
ROTWAND, Zürich
Barbara Seiler Galerie, Zürich
Stadt Zürich
TABLEAU, Zürich
The Estate of David Weiss
Wentrup Gallery, Berlin

DANK

Ohne die grosse Unterstützung, die wir von vielen Seiten erfahren durften, wären Ausstellung und Katalog von *ART ALTSTETTEN ALBISRIEDEN* nicht realisierbar gewesen. Dafür möchten wir uns sehr herzlich bedanken.

***ART ALTSTETTEN ALBISRIEDEN* wishes to express heartfelt thanks to all those who contributed in so many ways to the realization of the exhibition and this publication.**

Björn Alfers, Hans Amstad, Alexandra Blättler, Emmy und Hans Bollier, Lionel Bovier, Christine Bräm, Ramona Brückner, Mayo Bucher, André Buchmann, Martin Calegari, Nina Caplazi, Giovanni Carmine, Efrem Demont, Roland Eberle, Enzo Enea, Jean-Paul Felley, Giangi Fonti, Karin Frei, Urs Frei, Suzanne Friedli, Noemi Gasser, Pier Geering, Victor Gisler, Damian Grieder, Franz Grossen, Ruth Grünenfelder, Urs Grütter, Béla Hasler, Rolf Hefti, Jürg Hiltmann, Markus Hongler, Martin Janda, Valérie Jetzer, Bernard Jordan, Olivier Kaeser, Anne Keller, Jürg Keller, Bea Kern, Reto Knittel, Johann Koenig, Sabina Kohler, Marcus Kraft, Markus Landert, Peter Landolt, Christoph Lang, Judy Lybke, Bettina Meier-Bickel, Thomas Müllenbach, Bruno Müller, Ulrike Müller, Helena Neuhaus, Bob van Orsouw, Francesca Pia, Peter Pfrunder, Julia Pickartz, Eva Presenhuber, Beat Raeber, Thomas W. Rieger, Dorothea Rios, Katharina Rippstein, Andreas Ritter, Rosa Schamal, Christian Schindler, Ralf Schlatter, Peter Schneider, Martin Schugk, Uwe Schwarzer, Torsten Seidel, Barbara Seiler, Sascha Serfözö, Dorothea Strauss, Nadja Temperli, Astrid Toennies, u5-Team, up-state-Team, Heinz Voegeli, Andreas Vogel, Kerstin Wahala, Rolf Weber, Oskar Weiss, Thomas Welti, Jan Wentrup, Claudia Winkler, Rein Wolfs, Reto Zimmerli, Willi Zuberbühler

ART ALTSTETTEN ALBISRIEDEN
dankt Sposoren und Projektpartnern für die grosszügige Unterstützung
thanks the following sponsors for their generous support

Stadt Zürich
Kunst im öffentlichen Raum

Die Mobiliar
Versicherungen & Vorsorge

Sprüngli
CONFISERIE SPRÜNGLI

F+F Schule für Kunst und Design

SMALL LUXURY HOTEL ZURICH
AMBASSADOR à L'OPERA

RAMADA

propaganda

m-ro
we are mobility*

BG Zurlinden
Die 2000-Watt Genossenschaft

ZÜRICH SEIT 1907
Turbinen Bau

metallbau
m3
bruno müller

unexLED.com
LED-LÖSUNGEN, BERATUNG UND PRODUKTE

BOUYGUES
ENERGIES & SERVICES

CT CORATEC

watson

Keller
Ziegeleien

AVEC · LE · SOUTIEN · DE · LA · VILLE · DE · GENÈVE

Autoverwertung Zimmermann