



Ausstellungsansicht / Installation view: *Re-Discovery 3*, Ivan Kožarić (vorn / front), Carla Filipe (Wand / wall).

Wiederentdeckungen / Re-Discoveries

→ Engl. text
see p. 4

Von GESINE BORCHERDT Wiederentdeckungen sind angesagt. Dabei schien es eine Zeitlang, als könnten Künstler gar nicht jung genug sein. Pressemitteilungen und Ausstellungsprogramme sahen so aus, als wäre ein zartes Alter bereits ein stilbildendes Kriterium, das allein schon Aufmerksamkeit verdient. Als schließlich das New Museum in New York unter dem Motto *Younger than Jesus* seine erste Triennale organisierte, war der Zenit dieses Hypes jedoch bereits überschritten. Man schrieb das Frühjahr 2009, ein halbes Jahr nach dem Börsencrash. Auf einmal sah die Welt ein bisschen anders aus. Konsolidierung war angesagt – die Suche nach neuen Namen wich der nach alten. Warum?

Bevor die Kunst in der Mitte der Gesellschaft ankam – also Anfang des neuen Jahrtausends, als Museen und Marketingabteilungen eine folgenreiche Beziehung eingingen – arbeiteten die meisten Künstler am Markt vorbei oder sogar gegen ihn an. Die Kunstwelt war kleiner, vielleicht auch elitärer, aber in jedem Fall fernab vom Mainstream. Es gab nur wenige Galerien und noch weniger Sammler, und „Künstler“ war auch kein Beruf, den man einfach in den Raum warf und dafür Applaus erntete. Genau in dieser abseitigen Atmosphäre liegt der Reiz der „Wiederentdeckungen“: Vielen Künstlern, besonders aus den 1960er- und 1970er-Jahren, haftet die Aura des Authentischen an, der Konsequenz und Kompromisslosigkeit. Wer damals von der Kunst getrieben war, operierte oft völlig unter dem Radar. Es gab keine Webseiten, auf die ein Investor wie Stefan Simchowicz zufällig oder willentlich klicken konnte, um so jeden X-beliebigen Bilderproduzenten in ein Auktionswunder zu verwandeln. Kunst war noch kein soziales Softskill, wie man es heute auch Managern attestiert. Galeristen, Sammler und Kuratoren waren auf den Studiobesuch angewiesen, und auf das Gespräch. Aber dafür brauchte man Zeit. Und eine gewisse Ernsthaftigkeit. Und weil eben diese Atmosphäre der Schnellebigkeit eines hysterischen, teils fragwürdig gewordenen Kunstbetriebs diametral entgegensteht, kommt es in letzter Zeit häufig vor, dass Künstler wie Bernd Lohaus, Lynn Hershman Leeson, Franz Erhard Walther, Dorothy Iannone, Otto Piene oder Geta Brătescu einen zweiten Frühling erleben. Oder sogar ihren ersten.

Wenn im Autocenter die fünfteilige Ausstellungsreihe *Re-Discovery* junge Künstler und ältere, vom Kunstkanon bisher wenig beachtete Künstler gegenüberstellt, greift sie damit nicht nur ein Trendthema auf, an dem sich eine Sehnsucht nach Wahrhaftigkeit ablesen lässt. Sondern sie geht auch das Risiko ein, dass junge Künstler die Probe nicht bestehen. War es damals nicht leichter, sich selbst treu zu bleiben, als heute, zwischen den ständig neuen Einflüssen und Einflüsterern? Andererseits – warum zählen Ivan Kožarić, Sture Johannesson, Peter Rose und Marianne Wex denn nicht zu den omnipräsenten, schillernden Namen am Markt und in den Museen? Wurden sie nur versehentlich ignoriert? Standen sie sich selbst im Weg? Hat man sie vergessen, weil sie aus unerfindlichen Gründen unter die Räder der im Kleinen auch damals schon existierenden Mechanismen des Kunstbetriebs gekommen sind? Ist ihr Werk vielleicht zu Recht ins Hintertreffen geraten, ganz einfach, weil es nicht gut genug ist?

Die Ausstellungsreihe im Autocenter gibt darauf keine Antworten. Aber: Sämtliche „Re-Discoveries“ zeugen von einer Unabdingbarkeit, die es den jüngeren Kandidaten – Gerry Bibby, Shannon Bool, Laura Buckley, Erik Büniger, Carla Filipe, Nina Hoffmann,

Matt Keegan, Jeremy Shaw, Julia Rudelius und Katarina Zdjelar – nicht immer leicht macht, sich mit ihnen auf Augenhöhe zu bewegen. Und genau in diesem Seiltanz liegt der Reiz. Die Kuratoren Inke Arns, Francesca Gavin, Janneke de Vries, Martin Germann und Ulrich Looock haben Resonanzräume kreiert, denen, typisch für das Autocenter, eine provisorische Note anhaftet. Anstatt finale Aussagen zu treffen, betonen sie eine große Nähe zu den Künstlern und deren Produktionsweise. *Re-Discovery* als historisch orientiertes Experiment wäre ohne die Offenheit und Lebendigkeit des Ortes nicht möglich. Nur eine Freifläche wie das Autocenter enthebt einen David Hammons seiner kunsthistorischen Gravität, die ihm trotz aller Randständigkeit anhaftet. Nur hier wirken die feministisch-konzeptuellen Recherchen von Marianne Wex nicht gleich festgenagelt auf eine bestimmte Kunstrichtung, wie es die Präsentation in einem Museum einfordert. Und nur hier kann man dazu mit jungen, teils noch unbekannt Namen jonglieren, die bisher kaum institutionelle Weihe erfahren haben – und sie vielleicht nie erfahren werden. Gut möglich, dass sie eines Tages die neuen „Re-Discoveries“ sind.

By GESINE BORCHERDT Re-discoveries are the order of the day. Yet for some time it seemed that artists could not be young enough. Press communiqués and exhibition programmes seemed to suggest that young age was in itself a style-creating criterion deserving attention. When finally the New Museum in New York organized its first Triennale under the heading 'Younger than Jesus', the hype, however, had passed its zenith. It was Spring 2009, half a year after the Stock Exchange Crash. All of a sudden, the world looked a bit different. Now consolidation was the order of the day – the quest for new names gave way to the search for old. Why?

→ Dt. Text
siehe S. 3

Before art arrived in the centre of society – i.e. at the beginning of the new millennium, when museums and marketing departments jelled to form an ominous partnership – most artists worked outside and around the market, or even against it. The art world was smaller, perhaps also more élitist, but at any event far away from the mainstream. There were only few galleries and even fewer collectors, and 'artist' was not a profession one had only to mention to reap immediate applause. It is precisely in this atmosphere of remoteness and outsidership that the excitement of 'Re-discoveries' lies: many artists, especially from the 1960s and 1970s, have the aura of the authentic, the unerring, the uncompromising. If you were driven by art in those days, you often operated completely under the radar. There were no websites that an investor like Stefan Simchowicz could click onto by chance or intentionally and so turn any picture-producer into an auction hall wonder. Art had not yet become a social soft skill such as managers too are nowadays supposed to possess. Gallery-owners, collectors and curators had to rely on visiting the artist's studio and on talking. But that took time. And a certain seriousness. And precisely because this atmosphere is diametrically opposed to the hustle and pace of an hysterical art business that has in part become dubious and questionable, it has over the past few years frequently occurred that artists such as Bernd Lohaus, Lynn Hershman Leeson, Franz Erhard Walther, Dorothy Iannone, Otto Piene or Geta Brătescu are given a second springtime. If not their first springtime.

So when the Autocenter's five-part exhibition series *Re-Discovery* juxtaposes young artists with older artists who have as yet received little recognition in the artistic canon, it is not only taking up a topic that is very much in vogue and which can be read as a longing for veracity and genuineness – it is also taking the risk that young artists do not stand the test. Was it not easier back then to be faithful to oneself, easier than now among the constantly new influences and new whisperers? But on the other hand, why are Ivan Kožarić, Sture Johannesson, Peter Rose and Marianne Wex not among the omnipresent, glittering names on the market and in the museums? Were they ignored by

mistake? Were they their own worst enemies? Were they forgotten because, for some mysterious reason, they got rough treatment from the mechanisms of the art business, such as already existed on a small scale? Was their work perhaps rightly sidelined, quite simply because it is not good enough?

The exhibition series in the Autocenter gives no answers to these questions. But all the 're-discovered' artists exhibit an indispensability that does not always make it easy for the younger candidates – Gerry Bibby, Shannon Bool, Laura Buckley, Erik Bünger, Carla Filipe, Nina Hoffmann, Matt Keegan, Jeremy Shaw, Julia Rudelius and Katarina Zdjelar – to come up to their level. And it is precisely this balancing act that gives the exhibitions their thrill. The curators, Inke Arns, Francesca Gavin, Janneke de Vries, Martin Germann and Ulrich Looock created resonance chambers which, characteristically for the Autocenter, had a provisional touch about them. Instead of delivering final statements, they stressed a great closeness and propinquity to the artists and their modes of production. As an historically oriented experiment, *Re-Discovery* would not be possible without the openness and vitality of the place and its space. Only an open space such as the Autocenter can lift someone like David Hammons out of the art-historical gravitas that adheres to him despite his peripheral position. Only here do the feminist conceptual research pieces of Marianne Wex not seem pinned down to one particular artistic direction as demanded by presentation in a museum. And only here can one, in addition, juggle with young, in part still unknown names that have yet to receive institutional consecration – and perhaps never will. Could well be that one day they will be the new 're-discoveries'.



Ausstellungsansicht / Installation view: *Re-Discovery 2*, Nina Hoffmann (links / left), Marianne Wex (rechts / right), Shannon Bool (vorn / front)

Gesine Borchardt ist Autorin, Kunstkritikerin und Kuratorin und lebt in Berlin. Sie arbeitet als Redakteurin des neuen Kunstmagazins *Blau* und leitet den Projektraum Capri in Düsseldorf. Zudem schreibt sie regelmäßig Beiträge für *Die Welt*, *Art Review* und *AD – Architectural Digest*. Als Dozentin lehrt sie derzeit an der Universität der Künste (UdK) Berlin. / Gesine Borchardt is an author, critic and curator based in Berlin. She is editor of the new magazine *Blau* and runs the project space Capri in Düsseldorf. She publishes frequently in *Die Welt*, *Art Review* and *AD – Architectural Digest*. She currently teaches at the Universität der Künste (UdK) Berlin.

Laura Buckley Sture Johannesson

→ Engl. text
see p. 13

Von FRANCESCA GAVIN Was geschieht an der Schnittstelle zwischen visueller Erfahrung, Psychedelika und Technik? Dieser Fragestellung galt mein Interesse, als ich für die erste *Re-Discovery*-Ausstellung im Autocenter die Künstler Sture Johannesson und Laura Buckley zusammenführte. Denn bei aller evidenten Verschiedenheit erkunden beide Künstler Gedankenwelten, in denen es um Wahrnehmung, visuelle Erfahrung und den Einfluss der Technik auf die Kultur geht.

Vordergründig gibt es keinen offensichtlichen Zusammenhang zwischen der jeweiligen Praxis der beiden Künstler, jedenfalls nicht, was den Stil oder die Herangehensweise betrifft. Die beiden entspringen ohnehin unterschiedlichen Generationen, wobei Sture bereits in den 1960er Jahren bekannt wurde. Laura – der jüngeren Generation angehörig – naturgemäß erst heute. Im Autocenter hat Buckley eine ortsspezifische Installation geschaffen, die bewegte Bilder, Licht und Ton sowie ein großformatiges, ungerahmtes Digitaldruckwerk umfasste, das jedem, der sich dem Galerieraum näherte, auffallen musste. Im Gegensatz dazu stellte Sture eine Serie von Siebdrucken neben erläuterndem, graphischem Katalogmaterial zu seinem Oeuvre und seinem Ansatz aus. Trotzdem ließ sich Verbindendes zwischen den Künstlern erkennen. Beide haben Werke geschaffen, die das Bildhafte auf kleine, pixelähnliche Teilchen reduzieren, wobei die Glitterpartikel in Buckley's gescannten Digitalbildern den zerschnittenen japanischen Schriftzeichen bei Johannesson entsprechen. Beide Künstler haben Werke vorgelegt, die unseren Bezug zur Welt mittels einer von der Politik bzw. dem sensorischen Wesen des Psychedelischen durchdrungenen Technik zu erkunden trachten.

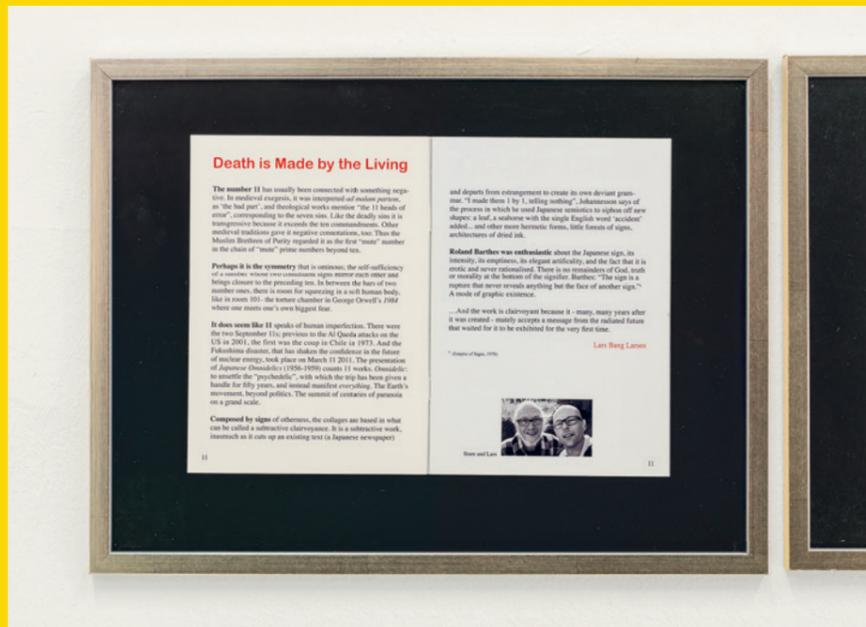
Der 1935 geborene Sture Johannesson gehört zu den interessantesten und kontroversesten Gestalten der schwedischen Kunstgeschichte. Die Poster-Werke, die er durch den von ihm in Malmö gegründeten Kunstraum Galleri Cannabis vertrieb, spiegelten die Palette, Fluidität und gegenkulturelle Politik der internationalen psychedelischen Bewegung wider. Sein Oeuvre, zu dem auch das skandalumwitterte Poster *Hash Girl* gehörte, wurde zum Leitbild des Aufbegehrens der schwedischen Jugend. Später gehörte Johannesson zu den ersten Künstlern, die in den 1970er Jahren mit dem Einsatz von Computern im künstlerischen Schaffensprozess experimentierten, wobei er u.a. an dem „FIELDS-Programm“ mitwirkte. In den frühen 1980er Jahren gründete er das Digitaltheater, wo er mittels eines der ersten in Europa zur Anwendung kommenden Apple-Computer Pixel-Porträts kreierte.

In *Re-Discovery 1* stellte er mit *Japanese Omnidelics* eine Serie von vier Siebdrucken in Begleitung von zwölf kleineren Bildern aus, die er dem erstmals 2013 im Londoner Raven Row gezeigten Katalog mit Erläuterungsmaterial entnommen hatte. Bei den Drucken handelte es sich um farbige Neuinterpretationen von vier monochromen Collagen, die zu einer Serie von elf, ursprünglich zwischen 1956 und 1959 geschaffenen Werken gehörten. In dieser Arbeit hat er eine japanische Zeitung zusammengeschnitten und die Schriftzeichen als rein visuelles Material rekonfiguriert, also in Kompositionen, die jeglichen narrativen Sinn eingebüßt haben. Der Prozess ist irgendwo zwischen der konkreten Poesie und den „Cut-up“-Techniken eines William Burroughs oder Bryon Gysin zu verorten – jeweils aus dem Blickwinkel der Underground-Gegenkultur betrachtet. Der von Johannesson geprägte Begriff „omnidelic“ galt einer Reimaginierung des Psychedelischen und dessen sozialer Rolle.

Ausstellungsansicht / Installation view: Laura Buckley, *See Me (we've been through this before)*, 2014, Fünf-Kanal-Videoinstallation / Five-channel video installation, Holz, Spiegel, Videoprojektion, Ton / wood, mirror, video projection, sound. Sound credits: 'B Born Dröid' Plaid; 'See Me' Andrew Spence; 'Scanner' Dave Maclean.

Die 1977 in Irland geborene, aber mittlerweile in London lebende Laura Buckley kreiert Licht- und Video-Installationen, die mit skulpturalen Objekten, Widerspiegelungen und Lichtbrechungen arbeiten. In ihren erfindungsreichen Werken gehen Spiegel-, Holz- und Metallstrukturen sowie projiziertes Bildmaterial und Tonelemente eine kreative Symbiose ein. Zu ihren bisherigen musikalischen Mitarbeitern gehören Andrew Weatherall, Andy Spence (New Young Pony Club) und Dave MacLean (Django Django) sowie Künstler wie Haroon Mirza. Ihre orts- und raumbezogenen Werke werden oft durch Bilder aus ihren Serien von zweidimensionalen Digitaldruckwerken begleitet, die bei ihren Experimenten mit Scannern entstanden sind. Sie hat u. a. im Cell Project Space, im Kunstverein Ludwigsburg und in der Zabudowicz Collection ausgestellt.

Buckley verwendet Licht als Medium, sie erstellt kinetische Installationen mit bewusst sichtbarer Verkabelung sowie einem Gewirr aus Projektoren, Tonelementen und Widerspiegelungen. Das Fesselnde ihres Oeuvres rührt von ihrem Interesse für die Lichtbrechung, also für die Refraktion von Lichtwellen her. Das Licht wird hier nicht auf einen einzelnen, gelenkten Weg oder auf eine einzige Quelle reduziert, sondern entwickelt, bewegt und verwandelt sich vor dem Auge des Betrachters. Dabei werden der Körper sowie der Schatten des Betrachters quasi zum Teil des Werks, wenn dieser den Raum und dessen Objekte erwandernd erschließt.



Sture Johannesson, *Japanese Omnidelics* (Detail), 1956–1959, 12 Siebdrucke / 12 screenprints, je 30 x 40 cm / each, gerahmt / framed.

Beim Schaffen ihres tranceähnlichen Werks setzt die Künstlerin oft Alltagstechnik ein, etwa Glitter auf einem Scanner, Handykameras im Videomodus, gefundene Tondateien. Überall blitzt das Alltägliche durch – fast erkennen wir die Dinge, aber hier werden sie in etwas weitaus Hypnotischeres verwandelt. Wie bei Johannesson ist die Technik gleichzeitig Medium und Teil des Werkinhalts.

Diese Künstler schaffen beide ein Oeuvre, das das Wesen des Psychedelischen neu definiert. Das Sensorische der Farbe, des Lichts und des geschichteten Bildes wird dabei nicht mehr als etwas Nichtintellektuelles gesehen, sondern vielmehr als überaus relevante Deutung unseres Verhältnisses zum Internet, zu Bildschirmen und zur Techniküberlastung. Hierin liegt vielleicht eine Neuerfindung der ursprünglichen politischen Motivation der 1960er Jahre, die sich ja nicht bloß im Visuellen erschöpfte, sondern

eine durchaus utopischere Bewegung war, die auf eine mittels der Kultur vollzogene Neuevaluierung und Neudefinition der Welt zielte.

Die Ausstellung war ein wunderbares Erlebnis. Laura Buckley schuf alles in situ, wobei sie am Raum, am Ton und an dem zu projizierenden Material bis in die Nacht hinein arbeitete. In gewisser Hinsicht machte sie sich die Galerieräume zu eigen – verglichen damit war die Hängung von Sture Johannessons gerahmten Bildern ein Leichtes. Wir meinten, Sture würde es gar nicht schaffen, zur Ausstellung anzureisen, bis wir in der Mittagszeit am Tag der Eröffnung einen Anruf erhielten. Mit seiner Frau war er in einem Smart aus Schweden gekommen und kreuzte einfach unerwartet auf. Die beiden Künstler haben sich famos verstanden. Sture fand das begeisterte Interesse der neuen Generation für sein Tun schier überwältigend. Stundenlang verharrten die Besucher im farbigen Licht von Lauras Raum, bis das Autocenter sein Pforten schließen musste.

By FRANCESCA GAVIN What happens at the intersection between visual experience, psychedelica and technology? This was my focus when I brought together artists Sture Johannesson and Laura Buckley for the first *Re-Discovery* exhibition at Autocenter. Both artists, for all their apparent differences, explore ideas around perception, visual experience, and the influence of technology on culture.

→ Dt. Text
siehe S. 7

On the surface there is not an obvious connection between the artists' individual practices – certainly not in style or method. The two artists are from different generations – Sture emerging in the 1960s, Laura today. At Autocenter, Buckley created a site-specific installation with incorporated moving image, light and sound, as well as a large unframed digital print work visible to anyone first approaching the gallery space. Sture, in contrast, exhibited a series of screenprints alongside explanatory graphic catalogue material on the works and his approach. Yet there were moments of connection between the artists. Both made pieces that reduce imagery into small, pixel-like parts, the glitter in Buckley's scanned digital images reflecting Johannesson's use of cut-up Japanese lettering. Both artists created work that aims to get to grips with our relationship to the world through technology, informed by the politics or the sensorial nature of the psychedelic.

Sture Johannesson, born in 1935, is one of the most interesting and controversial artists in Sweden's art history. The poster artworks he sold through the space he founded in Malmö in the 1960s, Galleri Cannabis, reflected the palette, fluidity and counter-culture politics of the international psychedelic movement. His work, including the notorious poster *Hash Girl*, became representative of the youth upheaval in Sweden. Later, Johannesson was one of the first artists to experiment with computers in the creation of artworks in the 1970s, co-creating on the 'FIELDS Program'. In the early 1980s he founded the Digital Theatre, making pixel portraits using one of Europe's first Apple computers.

In *Re-Discovery 1*, he exhibited *Japanese Omnidelics* – a series of four screenprints accompanied by twelve smaller images taken from the catalogue with information, shown for the first time at Raven Row in London in 2013. The prints were colour reinterpretations of four monochrome collages from a series of eleven he made between 1956 and 1959. The pieces were made by cutting up a Japanese newspaper and reconfiguring the lettering into purely visual material – compositions made up of letters that have lost narrative meaning. The process was somewhere between William Burroughs and Bryon Gysin's cut-up techniques and concrete poetry – through the gaze of the underground counter culture. Johannesson's term 'omnidelic' was created by the artist to reimagine the psychedelic and its social role.