

The classicist Temple of Theseus, a scaled-down replica of the Temple of Hephaestus in Athens, was built in 1823 in a small park close to the Hofburg Palace. It was designed specifically to host a single work of then-contemporary art, Antonio Canova's sculpture *Theseus Fighting the Centaur* (1805–19). This classicized paraphrase of the defeat of Napoleon stood in the temple for more than 70 years before being transferred to the city's new Kunsthistorisches Museum, leaving the temple to a phase of alternative use and decay. Since its recent renovation, however, the building with its polished white lead surface has regained its porcelain-like radiance. Moreover, as part of efforts to integrate contemporary art into the programme of the Kunsthistorisches Museum, a series of exhibitions was launched to give the building back its original function by presenting the work of a different contemporary artist every year. The series, curated by Jasper Sharp, began with Swiss artist Ugo Rondinone, followed by the Belgian Kris Martin.

This year, it was the turn of Richard Wright, who won the Turner Prize in 2009. Wright lives in Glasgow, where he also studied. Since Glasgow's art academy, designed by Charles Mackintosh in 1896, counts as one of the first ever buildings with totally white interiors, it was interesting to see how Wright would deal with this early 'space for contemporary art'.

Approaching the unbelievable whiteness of the polished temple via the usual steps, seen through wide-open doors, the interior appeared gapingly empty. Then, under more favourable lighting, a kind of veil became visible on the back wall. Over a period of weeks, Wright and his team had applied a huge shimmering triangle to the wall. Close up, it consisted of a fabric of ornamental lines pounced onto the wall – a process of punching holes through a stencil – and then covered with silver leaf. As the light entering the space changed, the surface remained in constant movement. A visitor wishing to identify something in the swirling lines might have seen apocalyptic cloud formations, tattoos or bodily orifices. But everything was forever dissolving across axes of symmetry, as in a Rorschach blot.

As with most of Wright's works, the mural will be painted over at the end of the show. But this time the transience of the work can also be observed in more gradual form: over a period of months, the silver will oxidize, becoming blacker and blacker. What will remain unchanged is the chosen form of the large triangle. Positioned slightly off-centre for a less monumental impact, it appears as a shadow, recalling the compositional structure of the Canova sculpture, while also directing the viewer's gaze upwards towards the ceiling – something I was surprised to realize I had never noticed before. As the wall rises, it soon meets a ledge decorated with a palmette frieze. Above the ledge, a coffered barrel vault with inset floral reliefs spans the space. Aside from extending his ornamental network beyond the ledge, Wright also transferred the mousey-brown colour of the ceiling to the walls. The whole space, where the Cinemascope-like focus was previously always on the white-painted wall zones,

suddenly became an enclosing shell: the floor, a pattern of black and brown stone slabs, the walls with their ledges and mouldings, and the overarching firmament of the vault. Into this closely wrought space, the mural conjured an apparition, like sunlight breaking through a gap in thick cloud cover, bringing about a re-sacralization. An audacious move, but executed with great delicacy. And seemingly in passing, Wright traced the 'white cube' of contemporary art back to the closed cella of antiquity.

*Translated by Nicholas Grindell*

Designer-Tropen, die photographischen Effekte und die Strategien der Werbetexter wirken allesamt seltsam standardisiert, manchmal geradezu karikiert: ein McDonalds-Burger direkt neben einer Anzeige für Taster's-Choice-Kaffee – zwei bauchige Kaffeetassen, die sich in den aufgeblähten weißen Hamburger-Hälften spiegeln. Die wiederum ähneln dem runden Kopf eines Kuchenmonsters in einer angrenzenden Werbung – dessen aufgerissenes Maul wirkt beinahe wie eine schreiende Aufforderung, eben diesen Burger in den Rachen gestopft zu bekommen.

„Cookies oder Burger, wo ist da schon der Unterschied“, scheinen Pieroths Arbeiten fragen zu wollen, und zumindest eine Verkäufer-Seele würde dieser Verkürzung zustimmen. Pieroths begleitende Skulpturen sind dagegen weniger assoziativ in ihrer Konsumkritik – im Gegenteil: fast schon abgedroschen, bei *Untitled (Caramel)* (2013) beispielsweise, mit seinen beiden kleinen Haufen kristallisierte Dollarscheine auf Krepppapier. *Untitled (Frozen)* (2013) – ein Block zerknüllter, grün bemalter Zeitungen auf einer Arbeitsbank – ist eine Leichtigkeit eigen, die seiner klotzigen Form ebenso wenig entspricht wie die Burger-Schachtel aus Beton, die mit einer Ketchup-Flasche arrangiert auf dem Boden unter dem Tisch steht. Pieroths nicht unlustige Konzept-Skulpturen loten das Verhältnis zwischen Kunst und Geld, Wert und Ware aus. Und auch angesichts ihrer assoziativen Displays mit Werbung ist es schwer, sich einen Weg vorzustellen, sich mit derart gewichtigen Instanzen wie „der Dolarnote“ oder „Heinz-Ketchup“ auseinanderzusetzen, ohne zu solchen Ableitungen zu gelangen. Der Schatten der Kunstgeschichte ist lang und hängt tief über Arbeiten mit einem solchen Fokus. Und doch hat das Ganze eine naive Aufrichtigkeit, ja fast eine gewisse Dreistigkeit, die zu bewundern man nicht umhinkommt.

Von Objekten der Begierde – wie bei Pieroth – zu den begehrten Objekten in Tamara Hendersons 16mm-Filmen und ihren modernistisch anmutenden Skulpturen: Sie sind in einem Prozess entstanden, für den unter Hypnose Ideen notiert wurden. Drei ehemals elegante Möbelstücke – *Prumelan 46 (Utrecht)* (2011), *Pacific Peace Chair (Vancouver)* (2013) und *Kressengarten Chair (Nuremberg)* (2013), eine Chaiselongue und zwei Stühle, sind zu seltsam fremdartigen Objekten mutiert; zerknitterte, flächige Kleidungsstücke, die in Kleister getunkt und dann modelliert wurden, sitzen auf ihnen oder hängen ab. Dazu werden zwei kurze, düstere 16mm-Filme gezeigt. In *Neon Figure* (2013) fällt der Blick hinter einen Lamellenvorhang, wo eine mit einem Trikot bekleidete Gestalt herumlungert und eine Obstschale umkippt. Wenn das ein Krimi sein soll, dann sind hier die Objekte die Hauptdarsteller. Eine blutige Handschuh-hand platziert einen Martini auf einem provisorischen, mit Stroh bedeckten Tisch. Eine Gebrauchsweisung treibt in einem Schwimmbecken, im Hintergrund wippt eine Palme hin und her. Dann tastet die Kamera die kühle Einrichtung eines modernistischen Interieurs ab, eine Schreibmaschine knarrt vor sich hin, automatisch, apathisch.



2

## KIRSTEN PIEROTH & TAMARA HENDERSON Kunstverein Nürnberg

Paul Teasdale

1  
Richard Wright  
*Untitled*  
(detail)  
2013  
Silver leaf on wall  
Dimensions  
variable  
Installation view

2  
Kirsten Pieroth  
*Pastoral Symphony*  
(detail)  
2013  
Magazine  
advertisements  
on corrugated  
cardboard  
9 parts, each:  
100 × 70 cm

Der Widerspruch zwischen Wollen und Wünschen öffnet einen sehr lukrativen Markt. Das haben wir inzwischen von *Mad Men* (seit 2007) gelernt. Und wenn schon einer wie Don Draper mit diesem Problem ringt (sowohl im Berufs- wie im Privatleben), dann wir Normalsterblichen erst recht, wir Konsumenten, die wir unsere Sehnsüchte an Hochglanzanzeigen verkauft haben, unfähig, dem neuesten Gerät oder Zubehör zu widerstehen.

Die Arbeiten von Kirsten Pieroth, die im Kunstverein Nürnberg gemeinsam mit einer separaten Ausstellung mit Werken von Tamara Henderson gezeigt werden, thematisieren genau diese Zweiteilung. Auf zwei DIN-A4-Seiten werden Errungenschaften in Haus und Technik dokumentiert, Markenzeichen des vergangenen Jahrhunderts wie Cornflakes (1906), Pulverkaffee (1910), der Kugelschreiber (1945), die Filterzigarette (1954), Diät-Drinks (1963), der PC (1977) und das Mobiltelefon (1992), um nur einige zu nennen. Dazu gibt es acht zusammengefügtes, farbverschmierte Papptafeln zu sehen, *Pastoral Symphony* (2013), die an zwei Wänden aneinander gereiht scheinbar disparate Zeitschriftenanzeigen aus mehreren Dekaden versammeln und dieser übersichtlich angeordneten linearen Aufstellung von schrittweisem technischen Fortschritt ein wenig mehr Komplexität verleihen. Doch so unterschiedlich sie auch sein mögen, die



Das Animismus-Motiv zieht sich auch durch *The Spirit of Garfield (in Spite of NH)* (2012): rasselnder Modeschmuck, eine in einen Handschuh gebettete Austernschale, Bilder der ebbenden See in der Abend- oder Morgendämmerung, in der Dünung treibt eine Styropor-Skulptur; wieder die Handschuhsäume, die ungeschickt eine zu dicke Zigarette rollen. All diese wild zusammen gewürfelten Gegenstände – auch wenn sie ein wenig zu lo-fi daherkommen, um magisch zu wirken (wie etwa in den Filmen von João Maria Gusmão und Pedro Paiva) – verstehen es, die lingustischen Bezüge auszunutzen, die hier beschworen werden und von visuellen Tropen poetisch unterfüttert werden.

Wie oft ist man von unbewussten Sehnsüchten gesteuert, ohne diese voll zu erfassen? Beide Künstlerinnen werfen diese Frage auf; eine folgerichtige Entscheidung, Tamara Henderson und Kirsten Pieroth trotz ihrer sehr unterschiedlichen Vorgehensweisen gemeinsam auszustellen. Beide bewegen sich schnell durch das Assoziative, um im Bereich des Unbewussten zu verweilen: Pieroth durch ihre Analyse dessen, was in der Werbung am Werk ist und Sehnsüchte weckt, Henderson durch ihre obsessiven Prozeduren.

*Übersetzt von Christine Richter-Nilsson*

As *Mad Men* (2007–ongoing) has taught us, the struggle between will and want is a highly profitable market. If Don Draper wrestles with this problem in his personal and professional life, then so do we mere mortals: consumers sold our desire through glossy adverts, unable to resist the latest gadget or accessory.

The work of Kirsten Pieroth, shown at Kunstverein Nürnberg alongside a separate presentation of works by Tamara Henderson, mines this divide. Two A4 sheets of paper show a timeline marking the invention of the last century's hallmark domestic and technological products: cornflakes (1906), instant coffee (1910), the ballpoint pen (1945), filter-tipped cigarettes (1954), diet soda (1963), the personal computer (1977) and mobile phones (1992), to name but a few. Hung on two walls, eight scrappy, paint-flecked cardboard mounts bearing magazine adverts from the past few decades, *Pastoral Symphony* (2013), complicated this neat, linear progression of technological advancement. But design tropes, photographic effects and copywriting

strategies for these disparate products seemed remarkably standardized, even to the point of caricature: a McDonald's burger was positioned next to an ad for Taster's Choice coffee – the two bulbous coffee cups mirroring fluffy white burger buns which in turn resembled the round head of Cookie Monster in the neighbouring ad: his gaping mouth seemingly crying out to be stuffed with the burger from the adjoining page.

'Cookies, burgers, they're all the same', seems to be Pieroth's point – the marketeer, at least, would verify this reduction. In her accompanying sculptures, the artist's critique of consumer capitalism became less associative, even tritely uniform, with two small stacks of crystallized dollar bills on crepe paper. *Untitled (Frozen)* (2013), a block of scrunched newspaper painted green presented on a work-bench, had a lightness of touch that belied its bulky form. The same was true for the burger box – set with a bottle of ketchup on the floor below – which was made of concrete. Pieroth's witty conceptual sculptures often explore the relationship between art and money, value and commodity. As with the associative advertisement displays, it's hard to consider an artist working today taking on the institutions of the dollar bill and Heinz ketchup without this seeming derivative. The weight of art history casts a pretty long shadow on a critique by these means.

If Pieroth presents objects of desire, then Tamara Henderson's 16mm films and modernist-tuned sculptures conjure desiring objects. Her sculptures were made via a process of notating ideas while under hypnosis. Three once-elegant furniture pieces – *Prumelan 46 (Utrecht)* (2011), *Pacific Peace Chair (Vancouver)* (2013) and *Kressengarten Chair (Nuremberg)* (2013), a chaise longue and two chairs, had morphed into strangely alien objects, appended with corrugated, lumpy pieces of clothing – dipped in plaster and moulded – that hung from or sat upon them, person-like. Two short, moody 16mm films were also shown. In *Neon Figure* (2013) a figure in a leotard lurks behind slatted blinds and tips over a fruit bowl. If this is a murder mystery, its protagonists are objects. A bloody, gloved hand places a Martini glass on a makeshift straw covered table. An instructional flier floats in a pool while a palm tree bobs in the background. The camera then tracks the quiet interior of a modernist house and a typewriter types automatically,

listlessly. The theme of animism continues in the *The Spirit of Garfield (in Spite of NH)* (2012): clanking costume jewellery; an oyster shell nestled within a glove; shots of a polystyrene sculpture on the ebbing sea at dusk or dawn; gloved hands clumsily rolling an overstuffed cigarette. These motley objects, too lo-fi to seem magical (as in the films of say João Maria Gusmão and Pedro Paiva), nevertheless trade on the linguistic references conjured by objects and settings, using visual tropes as poetic fodder.

How often are we influenced by unconscious desires that we don't fully understand? Since they both pose this question, the coupling here of Tamara Henderson and Kirsten Pieroth is well judged, despite their widely differing practices. Both move quickly through the associative to tarry in the realm of the unconscious: Pieroth, in her analysis of desire formation and Henderson with her formations of desire.

## SERGE STAUFFER

Helmhaus  
Zürich

Max Glauner

Die Liste ehemaliger Randfiguren, die sich der Kunstbetrieb in schöner Regelmäßigkeit anschlussfähig macht, darf mit dieser Ausstellung um einen 1929 in Luzern geborenen und 1989 in Zürich verstorbenen Fotografen, Publizisten, Künstler und Lehrer ergänzt werden: *Serge Stauffer – Kunst als Forschung* präsentiert einen unangepassten Grenzgänger zwischen Lehre, Theorie und Praxis. Serge Stauffer war keine bloß lokale Zürcher Größe. Sein Name ist zumindest denjenigen ein Begriff, die sich im deutschsprachigen Raum mit Marcel Duchamp auseinandergesetzt haben. Schon bevor er 1960 für die von Max Bill ausgerichtete Ausstellung *Dokumentation über Marcel Duchamp* im Kunstgewerbemuseum Zürich Texte Duchamps auswählte und übersetzte, hielt er engen Kontakt mit ihm und gab als einer der Ersten dessen Notizen und Dokumente heraus. Sein 1981 mit Theo Ruff herausgegebenes Buch *Marcel Duchamp. Die Schriften* gehört in der Aufbereitung des Materials und dem Layout bis heute zum Schönsten, was zwischen zwei Buchdeckeln publiziert wurde.

So ist verständlich, dass sich das Institut für Gegenwartskunst der ZHdK (Zürcher Hochschule der Künste) seit geraumer Zeit bemüht, den Nachlass des 1970 von ihrer Vorgängerinstitution KGSZ (Kunstgewerbeschule Zürich) relegierten Dozenten zu sichten und zugänglich zu machen. Die umfangreiche Ausstellung, die von Zeichnungen über Bücher bis zu Installationen alles Mögliche versammelt, durchweht auf den ersten Blick trotz ihrer museal-chronologischen Präsentation ein erfreulich frischer Wind. Das erste Kabinett breitet die Anfänge Stauffers als junger Fotograf und Theoretiker aus – der Titel einer