

**Art Quarterly
Kunstmagazin
#44
Summer 2015
Deutsch/English**



**"Painting as Code"
Nicolas Party
Lily van der Stokker
Albert Oehlen
Julia Wachtel**

**Tom McCarthy &
Nicolas Bourriaud
on the Digital
Sublime**

P.b.b. Verlagsort 1080 Wien Plus Zeitung 09Z038086P Europa € 9,50 USA \$ 15,00 UK £ 9,50





Portrait, 2014
Pastel/leinde auf Leinwand/Chalk pastel on canvas, 100 x 90 cm

Courtesy of the artist, Galerie Gregor Staiger, Zurich and The Modern Institute/Toby Webster Ltd, Glasgow, Photo: Christophe Coënon

Portrait
Nicolas Party

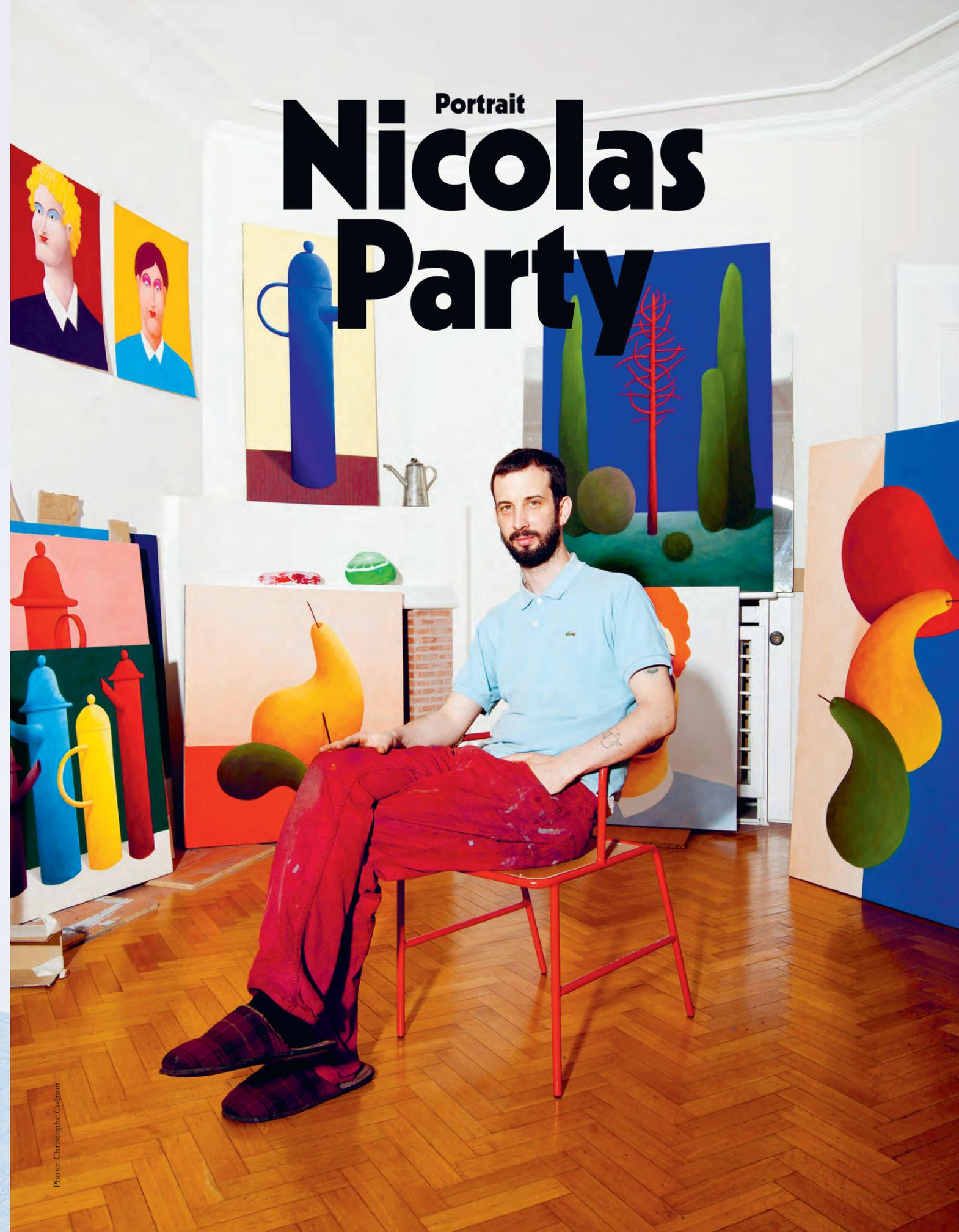


Photo: Christophe Coënon



Installationsansichten/Installation views "Dinner for 24 Elephants", The Modern Institute/Toby Webster Ltd., Glasgow 2011



LANDSCAPE, 2014
Pastellerteide auf Leinwand/Chalk pastel on canvas, 150 x 100 cm



Courtesy of the artist, Galerie Gregor Staiger, Zürich and The Modern Institute/Toby Webster Ltd, Glasgow; Photo: Marc Domage

Installationsansicht/Installation view "Still Life oil paintings and Landscape watercolours", The Modern Institute/Toby Webster Ltd, Glasgow 2013

Installationsansicht/Installation view "Pastel et nu", Centre culturel suisse, Paris 2015



Courtesy of the artist and The Modern Institute/Toby Webster Ltd, Glasgow; Photo: Keith Hunter

„Wenn man auf einem Elefanten sitzt, verhält man sich anders“

Die Technik mag sich weiterentwickeln, aber die Kunst wird nicht besser, sagt Nicolas Party. Gelassen und ohne Ironie arbeitet er an einem der eigenwilligsten Werke in der jüngeren Malerei. Ein Gespräch mit Rita Vitorelli über das Naive, die Langsamkeit von Materie und die Vorzüge der menschlichen Hand.

"If you sit on an elephant, your behaviour changes"

Technology may continue to advance, but that doesn't mean art is getting any better, says Nicolas Party. With a calm and irony-free attitude, he has been developing one of the most idiosyncratic practices among young painters today. A conversation with Rita Vitorelli about naivety, the slowness of matter, and what's special about the human hand.

Installationsansicht/Installation view "Boys and Pastels", Inverleith House, Edinburgh 2015



Courtesy of the artist and The Modern Institute/Toby Webster Ltd, Glasgow; Photo: Michael Wolchover



Installationsansicht/Installation view "Pastel",
Galerie Gregor Staiger, Zürich 2014

Courtesy the artist and Gregor Staiger, Zürich

PORTRAIT

- D *Stilleben, Porträt, Landschaft, Abstraktion – jedes Genre der Malerei wird in deinen Arbeiten durchgespielt. Und man begegnet vielen Bekannten, David Hockney, Morandi, Picasso, Matisse, Botero, Félix Vallotton, ... Könnte man sagen, du sampelst Kunstgeschichte?*

Ich glaube, wenn man mit einem so alten Medium wie der Malerei oder der Zeichnung arbeitet, sind Dialoge mit anderen Künstlern ganz normal. Wenn man sich dafür entscheidet, einen Apfel zu malen, tritt man in einen Dialog mit allen, die je einen Apfel gemalt haben, und das sind viele. Eine Malerei durch die Linse einer anderen anzuschauen passiert ganz automatisch. Alles was wir sehen vergleichen wir mit dem, was wir kennen. Ich glaube so beurteilen wir Objekte und Ideen, wir vergleichen. Statt „Bekannte“ würde ich lieber „Dialog“ sagen. Es ist ein schöner Gedanke, dass die eigene Malerei mit einer anderen sprechen kann. Vallotton und ich können keine Unterhaltung mehr führen. Aber wenn eine Malerei von ihm und eine von mir im selben Raum hängen, sprechen sie miteinander. Ich weiß nicht, ob sie sich verstehen, das liegt dann an ihnen.

Vielen Arbeiten jüngerer Künstler sagt man Geschichtsvergessenheit nach, du scheinst die Geschichte als dein Material zu verstehen, als den Inhalt deiner Arbeit. Du arbeitest bereits Bestehendes um. Was interessiert dich daran?

Ich schaue mir gerne Malereien aus den verschiedensten Zeiten an. Es fasziniert mich, wie ein fast 2.000 Jahre altes Mosaik eines nicht gekehrten Bodens mir Freude machen und mich

- E *Still life, portrait, landscape, abstraction – you work through all genres of painting in your murals, pictures, and installations. And we meet a lot of familiar acquaintances: David Hockney, Morandi, Picasso, Matisse, Botero, Félix Vallotton. Would you say that you're sampling art history?*

I think that when you use mediums like painting and drawing, ones that have been practiced for so long, dialogue with other artists is very common. If you decide to paint an apple, you will have a dialogue with everybody who has painted an apple before, which is a lot of people. Looking at one painting through the lens of another is very natural. Everything we look at is compared to what we know. I think that's how we value objects and ideas: by comparison. Instead of the word "acquaintance" I would use "dialogue". It's a nice idea that your painting could somehow have a dialogue with another one. Vallotton and I can't have a conversation. But if you hang a Vallotton painting in the same room as one of my paintings, the two

inspirieren kann. Wenn man ein Kunstwerk aus der Vergangenheit anschaut, wird die Zeit viel elastischer. Zeit oder Geschichte werden zu einer „Zone“, in die man reisen kann. Ich bin gerade begeistert von Patrick Modiano. In jedem seiner Bücher hat die Hauptfigur ein Problem damit, sich an einen Teil ihrer Vergangenheit zu erinnern. Je länger man liest und der Figur folgt, umso mehr reist man in die Vergangenheit. Aber in der Literatur muss man nur schreiben „Es war 1945“ und schon ist man in der Vergangenheit. Jedes Mal, wenn man ein Buch von Modiano zu Ende gelesen hat, hat man das Gefühl, man sei gerade durch einen Raum gegangen, wo sich die Zeit in alle nur möglichen Richtungen bewegen kann. Eine einfache Melodie, die vor 600 Jahren geschrieben wurde, kann immer noch so frisch sein wie damals. Wenn man diese Melodie hört, erkennt man, dass Zeit nicht absolut ist. Chris Marker erzählt uns in seinen Filmen, wie man durch die Zeit reisen kann. Sein Zugang zu Zeit, Erinnerung und Geschichte ist wirklich inspirierend. Am Anfang des Films „Sans Soleil“ sagt der Erzähler „Im 19. Jahrhundert hat die Menschheit den Raum bewältigt, und dass die große Frage des 20. Jahrhunderts die Koexistenz von unterschiedlichen Konzepten von Zeit war. ... Ich werde mein Leben damit verbracht haben, die Funktion der Erinnerung zu verstehen, die

nicht das Gegenteil des Vergessens ist sondern viel eher ihre Rückseite. Wir erinnern uns nicht, wir schreiben die Erinnerung neu wie wir die Geschichte neu schreiben. Wie kann man sich an Durst erinnern?“ Jede Art von

“Morandi was observing his pot for so long – a life time – that he was able to see matter moving”

works will speak to each other. I don't know if they will get along, that's up to them.

A lot of works by a younger generation of artists are said to be afflicted with historical amnesia. In your case, (art) history seems to be your main material. It's more than just a source, it's the content of your work. You rework what already exists. Why is that of interest to you?

I love looking at paintings from all sort of periods. I'm fascinated by how an almost 2,000-year-old mosaic of an unswept floor can provoke joy and stimulate me. When you look at an artwork from the past, you feel that time becomes much more elastic. Time and history become a “zone” where you can travel. I love reading Patrick Modiano these days. In each of his books, the main character has trouble remembering part of his past. The more you read the book and fol-

low this character, the more you go into the past and into different parts of time. In literature you only need to write “it was 1945” and then you're there in the past. Every time you finish a Modiano book, you have the feeling that you just walked through a space where time could be travelled in every single possible direction. A simple melody that was written 600 years ago can still be as fresh as when it was created. When you hear that melody, you feel that time is not an absolute value. In his films, Chris Marker shows us how to time-travel; his approach to time, memory, and history is truly inspiring. In the beginning of *Sans Soleil* the narrator says: “in the 19th-century, mankind had come to terms with space, and that the great question of the 20th was the coexistence of different concepts of time ... I will have spent my life trying to understand the function of remembering, which is not the opposite of forgetting, but rather its lining. We do not remember, we rewrite memory

D Kunst macht es den Menschen möglich, Zeit auf eine ganz andere Art zu erleben als unser Körper es uns sagt. Unser Körper und die Natur rund um erinnern uns, dass unsere Körper schon bald verschwinden werden. Dass das Leben ein sehr kurzer Moment ist. Nicht wie ein „Stilleben“.

Das Stilleben spielt für dich offenbar eine große Rolle.

Ich mag das Wort „Stilleben“. Etwas Lebendiges, aber keine Bewegung. Das erinnert mich an das Kinderspiel „1, 2, 3 Sonne“ wo man still stehen muss, wenn einer der Spieler „Sonnen!“ sagt. Man muss ganz still stehen, und der eine Spieler muss überwachen, ob sich jemand bewegt, ob es irgendein Anzeichen von Leben gibt. Alle sind lebendig, es ist nur ein Spiel, für einen Moment vorzutauschen, dass die Zeit stillsteht. Es ist wie in einer Aktzeichenklasse, wo das Modell still stehen muss wie eine griechische Statue. Wenn man eine Blume malt, passiert das Gleiche. Das Objekt, das man beobachtet, bewegt sich. Es bewegt sich bloß so langsam, dass man es nicht sehen kann. Und würde man die Blume zwei Wochen lang beobachten, würde man sehen, dass sie sich bewegt und verändert. Genau das hat Morandi gemacht. Er hat seine Krüge so lange beobachtet, ein ganzes Leben lang, dass er sehen konnte wie sich die Materie bewegt. Glas oder Ton oder jedes andere Material bewegt und verändert sich ständig, nur in einem anderen Tempo. Wenn man Malereien von Morandi anschaut, kann man sehen, dass sich alles bewegt. Und man spürt, wie sich die Krüge in etwas anderes verwandeln.

NICOLAS PARTY, geboren 1980 in Lausanne. Lebt in Brüssel. AUSSTELLUNGEN: *Boys and Pastel*, Inverleith House, Edinburgh (solo); *Pastel et nu*, Centre culturel suisse, Paris (solo) (2015); *Trunks and Faces*, Westfälischer Kunstverein, Münster (solo); *Landscape*, Kunstball Stavanger (solo); *Pastel*, Galerie Gregor Staiger, Zürich (solo) (2014); *Just What Is Not Is Possible*, Museum Folkwang, Essen; *Still Life Oil Paintings and Landscape Watercolours*, The Modern Institute, Glasgow (solo) (2013). VERTRETEN VON Galerie Gregor Staiger, Zürich; The Modern Institute, Glasgow; kaufmann repetto, Mailand/New York

Ich glaube, das Wort „Stilleben“ oder auf Französisch „nature morte“ ist ein gutes Beispiel dafür, was Kunst versucht zu erreichen. Zwei verschiedene Vorstellungen verschmelzen in einem Objekt. Das Leben steht nicht still und die Natur ist nicht tot, aber eine Malerei könnte es vielleicht.

Wie malst du die Stilleben, nach der Natur, nach Vorlagen oder aus dem Gedächtnis?

Derzeit arbeite ich nicht nach Fotos und mache keine Skizzen nach der Natur, sondern gehe von den „Bildern“ in meiner Erinnerung aus. Wenn ich einen Baum zeichne, suche ich in meiner Erinnerung nach der „Baum-Kiste“, öffne sie und schaue, was drin ist. Ich mag diese Übung sehr. Die Erinnerung wählt oft sehr interessante und überraschende Dinge aus. Bei mir ist die „Erinnerungs-Baum-Kiste“ voll mit Zeichnungen und Malereien von Bäumen. Ich erinnere mich an den Baum, den jemand in einem Bergman Film fällt. Ich erinnere mich weder an den Titel noch an die Geschichte oder irgendetwas anderes in dem Film, nur an die Szene mit dem Baum.

Und woher kommen die Porträts, was drücken diese androgynen, maskenhaften Gesichter aus?

Vor zwei Jahren sah ich eine Picasso-Ausstellung und war total begeistert von einem Pastellporträt. Es ist eine kleine Arbeit aus seiner neo-klassischen Periode aus dem Jahr 1921 mit dem Titel „Tête de femme“. Ich kaufte die Postkarte, am

E much as history is rewritten. How can one remember thirst?” Art in all its forms can allow humans to feel time very differently from how our body tells us to feel it. Nature always reminds us that our body will disappear soon; that life is a very brief moment. This is not the case in a still life.

The still life obviously plays a big role for you. I really like the word “still life”. Something alive, but with no movement. It makes me think of the children’s game, “1, 2, 3 Soleil”, where you need to freeze when a designated player shouts the word “sun!” You need to stay perfectly still, and the player has to observe if anybody is moving, making any signs of life. Everybody is alive; it’s just a game of pretending for a moment that time has simply stopped. It’s like a life drawing class

where the model has to stay still, like a Greek statue. And when you paint a flower, the same thing is happening: the object you look at is moving, it’s just that you don’t see it because it’s too slow. And if you were to observe the flower for two weeks, you would see that it’s moving and transforming. That’s what Morandi was doing. He was observing his pots for so long – a lifetime – that he was able to see matter moving. Clay or glass or any kind of material is also always moving and transforming, just at a different pace. If you look at Morandi’s paintings, you can see that everything is moving and that the pots are in the process of transforming into something else. I guess the word “still life” (or “nature morte”) is a good example of what art tries to achieve: merging two opposite notions into one object. Life is not

still and nature is not dead, but maybe a painting can be.

When you make a still life, do you work from memory or from specific sources?

At the moment, I don’t use photography and don’t make sketches from reality. I usually start from the images I have in my memory. If I want to draw a tree, I look into my memory, go to the “tree box”, open it up, and look at what’s inside. I really like this exercise. Your memory makes a very interesting and surprising selection. In my case, my “memory tree box” is naturally full of drawings and paintings of trees. I remember a tree that someone was cutting down in a Bergman film. I don’t remember the title, plot, or anything else about that movie; just that moment with the tree.

D nächsten Tag ging ich zum Farbensgeschäft und kaufte ein Set Pastellkreiden. Ich habe vorher nie mit Pastell gearbeitet und begann, das Picasso Porträt zu kopieren. Während ich daran arbeitete, sah ich keine Frau auf der Postkarte, sondern nur ein Porträt. Keinen Mann oder Frau, sondern einfach den Kopf eines Menschen. Als Picasso dieses Pastell machte, schaute er sich viel griechische Skulptur an, ich glaube es interessierte ihn nicht ob es Mann oder Frau war. Er war nur fasziniert von der Perfektion der Gesichter, und sicher auch von deren Androgynität. Manche der männlichen Statuen könnten Frauen sein und umgekehrt. Der Titel des Pastells ist „Tête de femme“, also „Frauenkopf“. Also es ist nicht „Kopf einer Frau“ oder „Porträt von Julia“. Es sind nur die Worte „Kopf“ und „Frau“. Ich glaube, er nahm das Wort „Frau“, weil er wusste, dass das Porträt auch ein Mann sein könnte, und er sicher gehen wollte, dass wir das Porträt auf diese Art anschauen. Ich glaube, es ist interessant nicht zu wissen, ob es Junge oder Mädchen ist.

In deiner letzten Ausstellung „Boys and Pastel“ in Edinburgh hängen Stilleben und Porträts über Wandmalereien und gezeichnete Wischfinger, die Farblinien ziehen wie am iPad oder iPhone.

Hände und Finger sind ein sehr gängiges Thema in der Kunst. Man sieht sich ganz automatisch an, womit wir tatsächlich die Objekte machen. Unsere Finger sind immer die erste und letzte Verbindung mit den Dingen, mit denen wir in Wechselwirkung stehen. Wenn ich ein Pastell mache, arbeite

NICOLAS PARTY, born 1980 in Lausanne. Lives in Brussels. EXHIBITIONS: *Boys and Pastel*, Inverleith House, Edinburgh (solo); *Pastel et nu*, Centre culturel suisse, Paris (solo) (2015); *Trunks and Faces*, Westfälischer Kunstverein, Münster (solo); *Landscape*, Kunstball Stavanger (solo); *Pastel*, Galerie Gregor Staiger, Zurich (solo) (2014); *Just What Is Not Is Possible*, Museum Folkwang, Essen; *Still Life Oil Paintings and Landscape Watercolours*, The Modern Institute, Glasgow (solo) (2013). REPRESENTED BY Galerie Gregor Staiger, Zurich; The Modern Institute, Glasgow; kaufmann repetto, Milan/New York

E *And the portraits: what is your interest in these androgynous, mask-like faces?*

Two years ago, I saw a Picasso show and I was blown away by a pastel portrait. It’s a small work from his neo-classical period, dated 1921 and titled *Tête de femme*. I bought the postcard and went to the art store the next day to buy a pastel kit. I had never tried working with pastel before and started to copy Picasso’s portrait. And while I was working on it, I wasn’t seeing a woman on the postcard, just a portrait. Not a man or a woman, just a human head. When Picasso made his pastel, he was looking at a lot of Greek sculpture. I think he wasn’t paying attention to whether they were men or women; he was just fascinated by the perfection of the faces. He was probably also intrigued by their androgynous aspect: some statues of men

could be women and vice versa. The title of this pastel means “head of woman”. Not “head of a woman” or “portrait of Julia”: only the word “head” and the word “woman”. I think Picasso chose to include the word “woman” because he knew that the portrait could just as well be a man, and he wanted to make sure that we would look at it in a particular way. I think it’s interesting not to know if it’s male or female.

In your last exhibition in Edinburgh, “Boys and Pastel”, still lifes and portraits hang on top of wall paintings and drawings of swiping fingers that look like they’re making lines on an iPad or iPhone.

Hands and fingers are a very common subject in art. It seems natural to look at what we actually use when we’re making objects. Our fingers are con-

ich hauptsächlich mit meinem Finger direkt auf der Oberfläche der Leinwand. Wenn ich ein Porträt mache, berühren meine Finger die Lippen, die Augen, die Nase, ich gebe ihnen eine Gesichtsmassage. Ich kann mir nichts Besseres denken als eine Hand, um jemanden eine Massage zu geben. Unsere Hand mit diesen zehn Fingern ist das beste Werkzeug, das man sich vorstellen kann, da gibt es nicht viel zu verbessern. Heute machen Menschen Objekte für die Hände, nicht umgekehrt. Die Entwickler des iPads hatten die Idee, dass wir mittels unserer Finger mit dem Bildschirm interagieren könnten, nicht mit der Nase oder den Füßen. Diese neue Geste, über den Bildschirm zu wischen, kann man einfach zu den unendlichen Einsatzmöglichkeiten unserer Hände im täglichen Leben hinzufügen.

Wie wird das Digitale deiner Meinung nach die Malerei verändern? Und der leuchtende hochauflösende Retinabildschirm die Art, wie wir Dinge anschauen wollen?

Technische Neuheiten haben immer einen Einfluss auf die Art wie wir Kunst machen. Manchmal ist es so etwas Einfaches wie die Erfindung der Farbtube, die es möglich machte, im Freien zu malen. Heute haben wir den Computer und das Internet und den hochauflösenden Retinabildschirm. So haben wir Zugriff auf eine riesige Menge an Information, die wir auf einem wunderschönen Schirm anschauen können. Aber es wirkt, als ob unsere Kreativität um einiges langsamer ist als die Computer, die wir kreieren. Und unsere Augen ha-

stantly making the first and last connection with the things we interact with. When I’m making a pastel, I’m mainly working with my finger directly on the surface of the canvas. If I do a portrait, my fingers touch the lips, the eyes, the nose; I’m massaging them with a lot of care. I can’t imagine a better tool than my hands to give a massage. Those ten fingers are the best instrument you can imagine; there’s not much to improve. What humans are creating these days are objects for the hands, and not the other way around. The makers of the iPad had the idea that we could use our fingers to interact with the screen, not our nose or our feet. This new gesture of swiping the screen could just be added to the infinite ways we use our hands in daily life.

D ben noch nicht ihre Auflösung verändert. Wir haben die gleichen Hände, mit fünf Fingern wie die Künstler, die vor 30.000 Jahren Tiere gemalt haben. Unsere Computer sind extrem mächtig und ihre Entwicklung in den letzten zwanzig Jahren ist beeindruckend. Aber die Menschen haben sich in den letzten zwanzig Jahren nicht sehr verändert. Vielleicht können wir in der Welt der Technik von „Fortschritt“ sprechen. Autos und Krankenhäuser sind besser als früher. Aber ich glaube nicht, dass man im kulturellen Bereich von „Fortschritt“ sprechen kann. Unsere Kultur ist nicht besser als früher. Kunst ist nicht besser als früher. Und ich glaube, der Mensch entwickelt sich auch nicht sehr weiter.

Viel von der aktuellen Kunst wirkt clever, gut gemacht, ordentlich, gut designte Oberfläche, aber ohne etwas zu wagen. Manchmal vermisse ich die „Naivität“, die Voraussetzung dafür ist, überhaupt etwas zu wagen, das nicht abgesichert ist. Deine Arbeiten strahlen für mich etwas von dieser Naivität aus.

Gauguin sagte „Ich möchte nur einfache, sehr einfache Kunst machen“. Der Gedanke der Einfachheit ist ein sehr schöner und vielleicht ist Naivität eine Möglichkeit, da hin zu kommen. Naivität ist hilfreich um sich von all dem Lärm fernzuhalten, der manchmal um die Arbeit gemacht wird. Es ist eine natürliche Reaktion in dieser Kakophonie ein bisschen Raum für sich erzeugen zu wollen. Eine Möglichkeit dorthin zu gelangen ist für mich, etwas Einfaches zu machen, an meiner Naivität zu arbeiten.

„Kunst ist nicht besser als früher. Und ich glaube, der Mensch entwickelt sich auch nicht sehr weiter“

E *How will the digital change painting? And how will the high-resolution Retina display change the way we want to look at things?*

Technical inventions always have an impact on the way we make art. And sometimes it's something simple, like the invention of the paint tube, which made it possible to go outside to paint. These days we have the computer, the Internet, and the high-resolution Retina display. We have access to billions of bits of information that we can look at on a very beautiful screen. But it seems our creativity is lagging behind the computers we make. Our eyes haven't changed their resolution yet. We have the same hands with five fingers that artists used 30,000 years ago to paint animals. The computers we're making are extremely powerful and their evolution in the last 20 years is truly amazing. But within those last 20 years, humans haven't changed much. In the world of technology we can use the word “progress”: cars are better than before and if you go to a hospital

now, it's probably better than it was 200 years ago. But I don't think you can use the word “progress” in the cultural world. Our culture is not better than before; art is not better than before. And humans don't seem to improve that much either.

A lot of today's art production is very clever, well done, strategically conceived, and therefore boring. Sometimes I miss the naivety. Your works radiate a kind of naivety.

Gauguin said: “I want only to do simple, very simple art.” The idea of simplicity is very beautiful and maybe naivety is a tool to get there. Naivety is a good way to keep a distance from all the noise that is sometimes created around the work. It's a natural reaction to try to create a little bit of space for yourself in this cacophony. For me, one way of doing this is to try to focus on doing something simple; trying to work on my naivety.

Lass uns über eine Arbeit sprechen. „Dinner for 24 Elephants“ (2011) oder „Dinner for 24 Dogs“ (2011) waren Abendessen in Galerien, wo du alles gestaltet hast – die Tische, die Sessel, die Teller und wie das Essen serviert wurde. Was war die Idee dahinter? Warum Elefanten und Hunde? Welche Rolle spielte die Galerie als Raum und die eingeladenen Gäste?

Das erste Dinner, das für 24 Elefanten, machte ich für mein erstes Projekt mit einer kommerziellen Galerie, dem Modern Institute in Glasgow. Ich wusste, dass es große Auswirkungen auf meine Praxis haben würde, meine Arbeit an diesem Ort zu zeigen, und ich wollte mit diesem spezifischen Kontext spielen. Als junger Künstler hört man ständig über das Netzwerken und davon, dass man Beziehungen braucht um erfolgreich zu sein. Und man hört immer wieder von den Abendessen, wo viel Netzwerkarbeit gemacht wird. Die Entscheidungen, die rund um ein Dinner getroffen werden, sind ein altes Ritual, vom Letzten Abendmahl bis zum G7-Gipfel. Beim gemeinsamen Essen Entscheidungen zu treffen hat lange Tradition.

„Dinner für 24 Elefanten“ ist im Grunde eine Kulisse für ein Künstlerdinner. Anstatt nach der Eröffnung essen zu gehen, war die Ausstellung selbst das Dinner. Ich gestaltete alle Elemente wie Kulissen für eine Theaterbühne, und alle Gäste spielten mit im Stück „Dinner für 24 Elefanten“. Die beiden Galeristen wählten die Gäste aus und waren zusammen mit mir die Kellner. Das Dinner fand im Galerieraum statt, im hellen Galerie-Licht. Alle saßen auf

Let's talk about specific works: Dinner for 24 Elephants (2011) and Dinner for 24 Dogs (2011). These were dinner parties in galleries where you designed everything: the tables, the chairs, the plates, and the way the food was served. What was the idea behind this? Why elephants and dogs? What were the roles of the gallery space and the people invited?

The first dinner, the one for 24 elephants, was my first project with a commercial gallery, the Modern Institute in Glasgow. I knew that showing my work in this institution would have a big impact on my practice and I wanted to play with this specific context. When you're a young artist, you keep hearing about the idea of networking: making connections in order to be successful. And you keep hearing about art dinners, where a lot of this networking happens. Making decisions around a dinner is an old ritual – from the bible to the G7. Sharing food while making decisions is an important tradition.

D einem Elefanten. Und wenn man auf einem Elefanten sitzt, verhält man sich anders.

Ich machte dann ein zweites Dinner auch im Kontext einer kommerziellen Galerie in New York. Es war ein sehr schickes Environment Upper East Side. Da oben sind Hunde ganz wichtig, sie werden behandelt wie sehr wichtige Personen. Sie sehen stylish und anmutig aus. Und es heißt, dass die Hundebesitzer wie ihre Hunde aussehen, also war das Stück diesmal „Dinner für 24 Hunde“. Es war wie in einem Woody Allen Film.

In deinen Wandarbeiten sind es oft vereinfachte Formen, die sich bunt und dekorativ über die Wände von Ausstellungsräumen ausbreiten. Willst du vorhandene Oberflächen verbessern? Oder auch Situationen, die du vorfindest?

Die Frage nach der Oberfläche ist für jeden Künstler eine der wichtigsten. Kunst möchte deinen Kopf, deine Seele, dein Herz, deinen Bauch und alles in deinem Körper erreichen. Aber ein Künstler erzeugt Oberflächen. Und ein Künstler, besonders ein Maler, ist mit der Wirklichkeit und ihrer sichtbaren Oberfläche jeden Tag in seinem Atelier konfrontiert. Es stellt sich immer die Frage nach dem Gefäß und dem Inhalt. Ich denke, uns ist allen bewusst, dass die Oberfläche eines Objekts ein sehr wichtiger Aspekt seines Inhalts ist. Aber wir halten immer das, was innen ist, für wichtiger als das, was außen ist. Das Etikett der Tomatensuppe kann lügen, aber die Suppe nicht. Wenn man eine Tomatensuppe malt, kann man nur die Oberfläche malen. Man kann auch die Suppe malen, aber es ist immer noch nicht die Suppe, son-

Aus dem Englischen von Roland Bartl

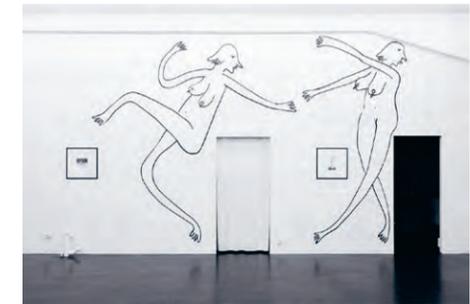
E *Dinner for 24 Elephants* was basically a set for an artist dinner. Instead of going to the dinner after the opening, the show itself was the dinner. I designed all of the elements as if they were props for a theatre set and all participants felt like they had a role in a play. The guests were selected by the gallery directors, and the two directors and myself were waiters. The dinner took place in the gallery space, under their bright lights. Everybody there sat on an elephant, and if you sit on an elephant, your behaviour changes. I did a second dinner in a similar context: a very chic commercial gallery on the Upper East Side. Up there, dogs are a big thing and are treated like very important people. They look stylish and charming. We often say that the owner looks like their dog, so I called this work *Dinner for 24 Dogs*. It was like a Woody Allen movie.

Your wall works often feature simplified forms that are colourful and decorative, expanding across the walls of the exhibition

Courtesy the artist and Gregor Staiger, Zürich

dern nur deren Erscheinungsform. Also kann man Kunst als Lüge verstehen, als etwas Oberflächliches. Um diese Fragen gab es einige extrem wichtige kulturelle Debatten, und es gibt sie immer noch. Eine der großen Diskussionen der Reformation drehte sich um Bilder und was man darstellen konnte und was nicht. Und weil Gott keine Lüge war, aber die Malerei lügt, war es verboten Gott zu malen. Heute scheint mir die Diskussion um die Bilder Mohammeds sehr aktuell. Das Wort „image“ teilt seine Wurzel mit dem Wort „Geist“. Mit Bildern wurden die Schatten der Toten beschrieben, die Erscheinungen und Simulakra der realen Welt. Vielleicht sind Malereien, Bücher und alte Lieder Geister, die durch die Zeit und die Geschichte reisen. ✓

Rita Vitorelli ist Künstlerin und Chefredakteurin von Spike. Sie lebt in Wien und Berlin.



Installationsansicht/Installation view „Still Lifes and Two Naked Women“, Galerie Gregor Staiger, Zürich 2012

space. Do you want to improve these sorts of existing surfaces? Or improve given situations?

Surface is one of the most important questions for every artist. Art's ambition is to reach your brain, your soul, your heart, your guts; everything inside your body. But an artist creates a surface. And an artist, especially a painter, faces both reality and surface every day in the studio. There is always the question of the container and the content. I think we all know that the surface of an object is an essential aspect of its content, but we always value what is inside more than what is outside. The label on a tomato can might lie: it can tell you that what you're going to eat will be delicious. But the inside of the tomato can, the actual soup, will never lie to you. When you paint a tomato can, you're limited to its surface. Even if you paint the soup, it's not the soup itself but only an appearance. So art can be seen as a lie, as something superficial. There have been extremely important

cultural debates around these questions. During the Protestant Reformation, one of the big debates centred around images and what could be represented or not. And because painting was seen as a dishonest form, it was forbidden to paint God, since God was not a lie. These days, with the Muhammad images, the debate seems very contemporary. The word “image” shares one of its roots with the word “ghost”. *Imago* was used to describe the shadows of the dead, the visions and simulacra of the real world. Maybe paintings, books, and old melodies are like ghosts that travel through time and history. ✓

Rita Vitorelli is an artist and editor-in-chief of Spike. She lives in Vienna and Berlin.