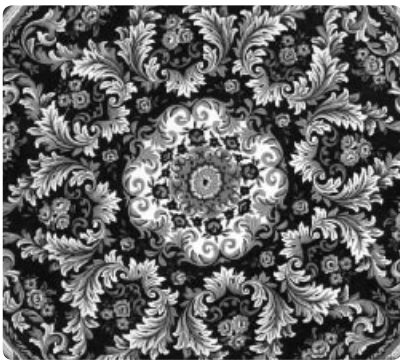




BESSIE NAGER
BILDER, OBJEKTE,
INSTALLATIONEN

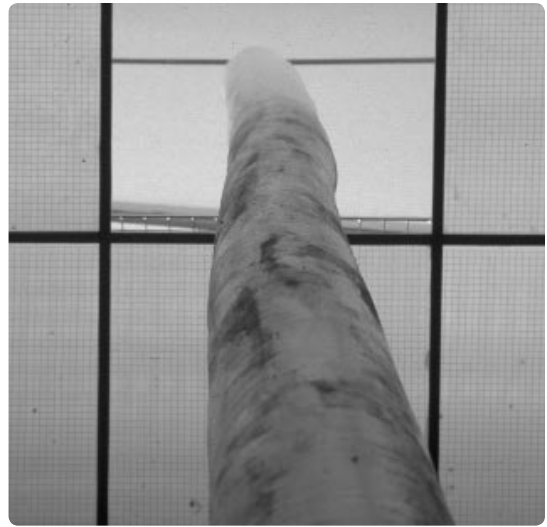






MERKLIN, 1990
Acryl auf Holz,



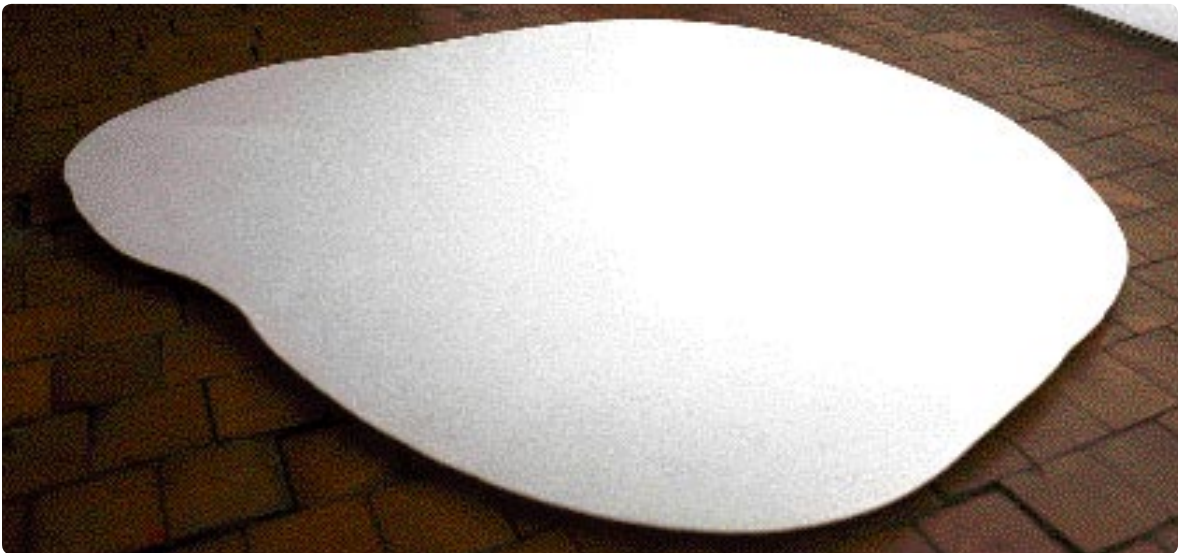


DING, 1991
KUNSTHALLE
WINTERTHUR

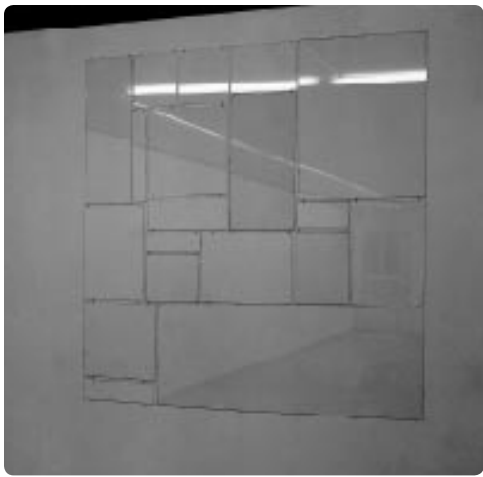




POINT DE RENCONTRE, 1993
Beton, Styropor
GALERIE BOB GYSIN, DÜBENDORF/ZÜRICH



POINT DE RENCONTRE, 1993
Beton, Styropor, Kunststoff, Stahl,
Kunstleder, Gips
GALERIE BOB GYSIN, DÜBENDORF/
ZÜRICH



LE VIS-A-VIS, 1993
Glas/Blattgold, 1,71x1,71cm
GALERIE BOB GYSIN,
DÜBENDORF/ZÜRICH



JEDES HAUS EIN KUNSTHAUS
ausgegossenes Modell der Galerieräume
Beton, Styropor 1,3x0,7x0,5m
GALERIE BOB GYSIN, DÜBENDORF/ZÜRICH



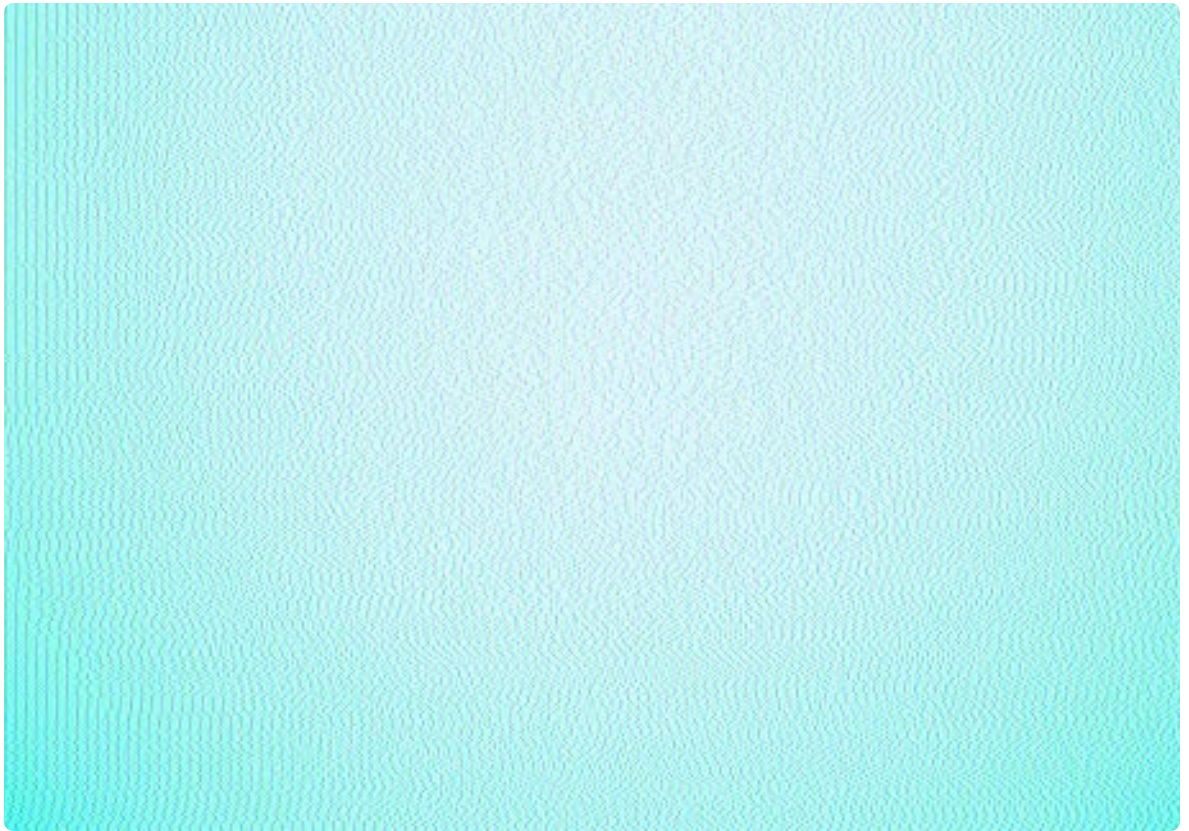
POINT DE RENCONTRE, 1993
Beton, Styropor, Glas, Kunststoff
GALERIE BOB GYSIN, DÜBENDORF/ZÜRICH



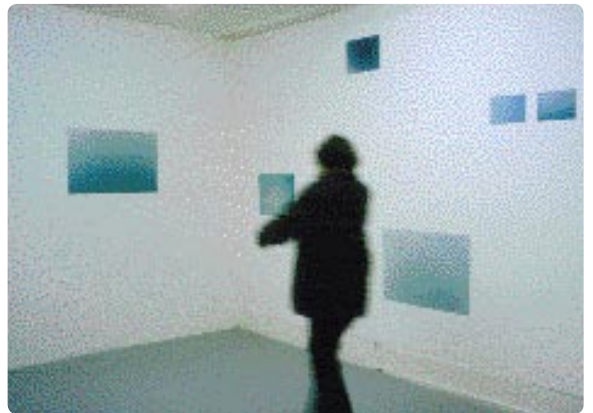
DIESE 180 KG AUFBEREITETE UND ZEMENTSTABILISIERTE KEHRRICHTSCHLACKE ENTSPRECHEN MEINER JÄHRLICHEN ABFALLPRODUKTION, 1993
JAHRESAUSSTELLUNG, KUNSTMUSEUM LUZERN



EXCHANGE, 1993
Notvorrat für die teilnehmenden Künstler
SHEDHALLE, ZÜRICH

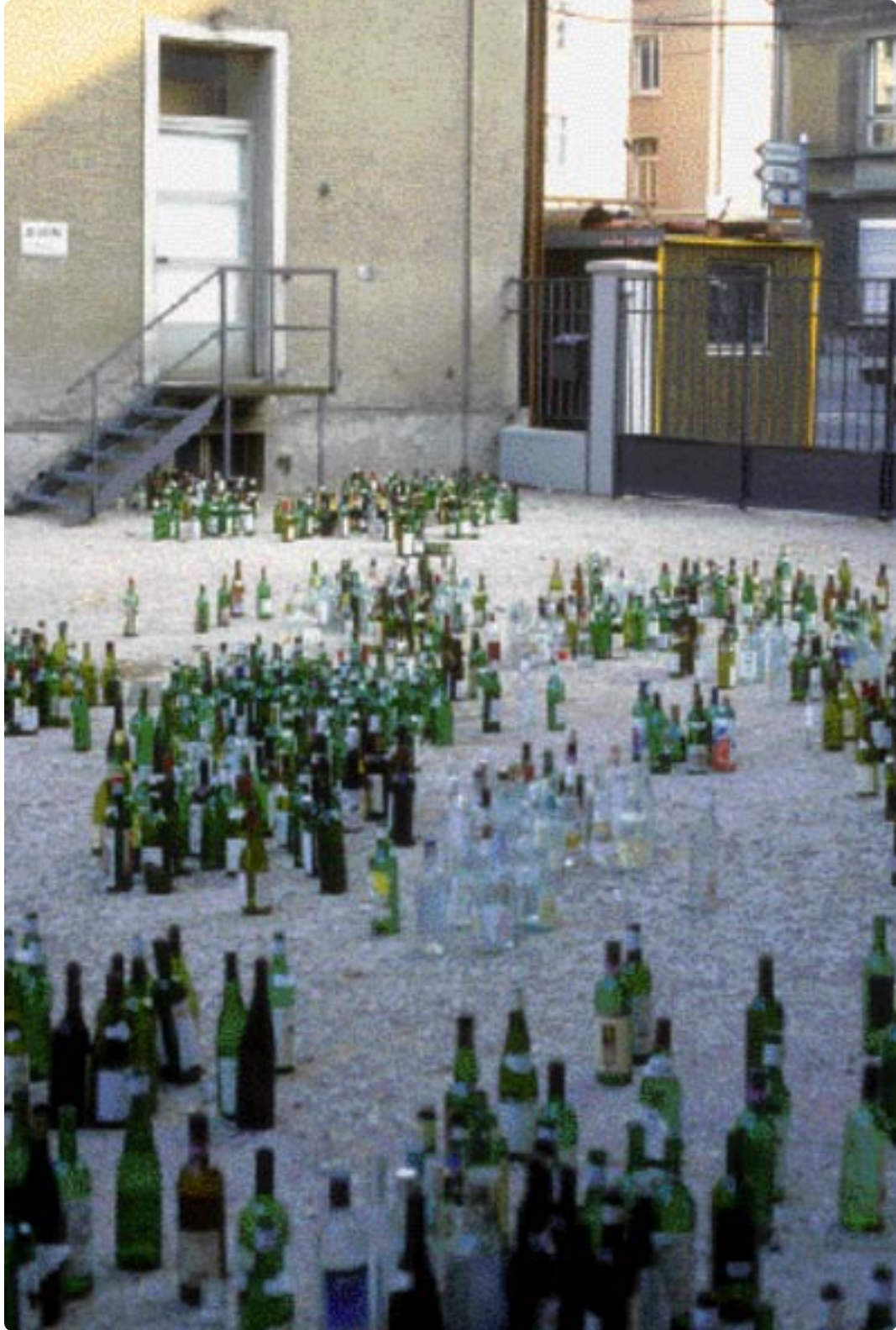


CIEL 1-12, 1994
Farbfotografie auf Aluminium
5x(50x70cm), 3x(35x50cm),
3x(14,5x21cm), 1x(40x50cm)
AUSSTELLUNGSRAUM O.T, LUZERN





D'UN CIEL À L' AUTRE, 1994
PET-Flaschen
AUSSTELLUNGSRAUM O.T, LUZERN





SAMMELPLATZ, 1994
KUNSTHOF WBK, ZÜRICH

SAMMELPLATZ, 1994
Finissage
KUNSTHOF WBK, ZÜRICH





DRECKBOMBEN, 1994
mit Hannes Vogel
Glas, Aktivkohle
STADTPOLIZEI LUZERN



DRECKBOMBE, 1994
Multiple
Glas, Aktivkohle



PFÜTZE, 1994
Latex
PALAZZO LIESTAL

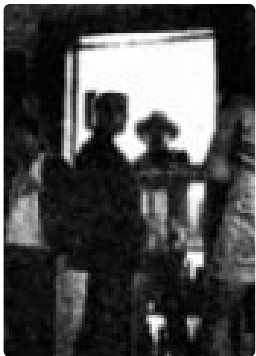




DIE KOLONIE, 1995
EIDGENÖSSISCHE SKULPTURENAUSSTELLUNG,
MÔTIERS



“Dieser Ort ist nicht unser Ort.
Wir sind hier nicht zuhause und Gäste sind wir auch nicht.
Wir sind da und wir werden nicht immer bleiben.”
Jürgen Becker, Ränder, Frankfurt am Main, 1968, S.22

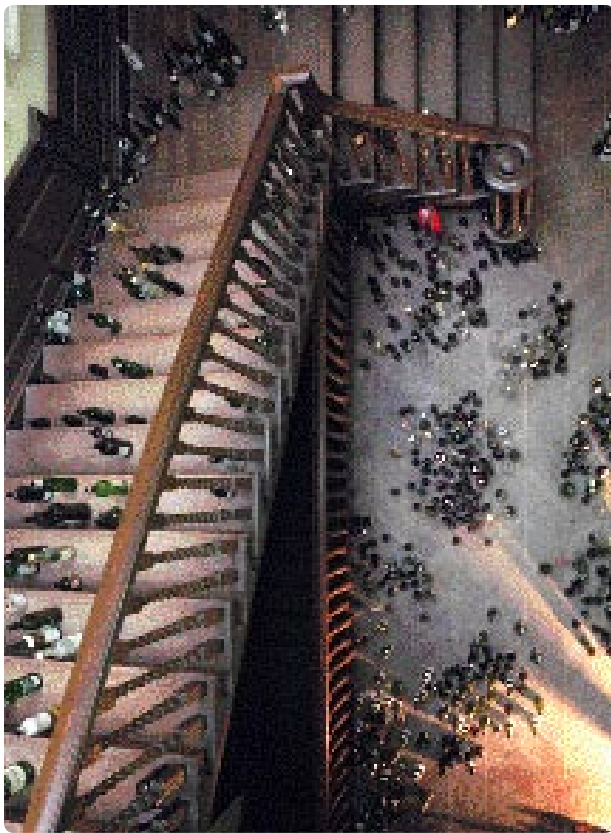


A TOAST TO THE HOST, 1995
Videoprojektion, Bar
ANLÄSSLICH DER ERÖFFNUNG DES KÜNSTLERHAUSES MOVING
ART STUDIO, BRÜSSEL





A TOAST TO THE HOST, 1995
Flaschen/Lichtinstallation, Schrift
ANLÄSSLICH DER ERÖFFNUNG DES KÜNSTLERHAUSES MOVING ART STUDIO,
BRÜSSEL







SAMMELSTELLE, 1994
PALAZZO LIESTAL

BY OUR OWN DESIGNS:
AT THE THRESHOLD OF CONSTRUCTED REALITIES
DEAN SMITH 1998

- the exercise of imagination is not a peripheral matter, but central to the process of exploration by which the unknown is brought into manageable form. Real exploratory initiatives and discoveries spring from preconceived images, however ludicrous they may later appear.¹

- GEOFF KING, MAPPING REALITY



CITTA APERTA, 1997
CITTA SANT'ANGELO, ITALIA

A stone is thrown in the air. The memory of its fall is recorded by a sudden disturbance upon the surface of an impossibly still-blue alpine lake. Ripples spread like concentric lines on a topographic map denoting the space between air and water. A territory is marked and a passage from one reality to another is created.

Like geographical or geopolitical borders on a map, a door or threshold signifies the boundary between spaces, between what stays in or out: persons, ideas, feelings, ideologies, philosophies. Yet, thresholds and doors also symbolize transition, a crossing of the border from this life (reality) to the next, a transition from one cognitive state to another, a challenge to confront what may lie on the other side. These passages may alternately be open or closed, but their constant quality is their transitive nature, their ability to connect.

In the late 1960's, a popular American t.v. game show fetishized the transitive quality of doorways by having allowed lucky contestants choose a glut of prizes from behind one of three large doors. What's behind that door, which one should I choose? Even if steadfastly sealed, each door would still communicate its connective power by begging the mystery of what remained hidden from view or access. No threshold, therefore, is ever really barred, no door permanently sealed. In charting its own course to knowledge or gratification, however incomplete, the mind attempts to leap beyond physical or conceptual barriers. Thus, the eager game show contestants, fueled by an ardor of consumerist desire, aspired to a condition of capitalistic transcendence by attempting to open the one magical door that promised a release from suffering, loneliness, want.

Much like the game show door, promises of a transcendental state are also echoed in the innocuous tourist map. Using such maps as guides to the territory of authentic experience, "Tourists often seek access to the 'back' areas of the sights they visit, the behind-the-scenes reality masked by the staged display up front."¹ In attempting to cross beyond the vertiginous threshold of onanistic consumption to a clear and unmediated reality, the tourist unwittingly ends up replacing one fabricated terrain for another. Ultimately, there is no 'back' area to visit, no genuine site to discover, the very nature of tourism being a paradox of capitalistic reification. This failure of maps to disclose or provide access to a more authentic reality is echoed by Jeanette Winterson's observation, in her novel, *Sexing the Cherry*, "A map can tell me how to find a place I have not seen but have often imagined"... (but), "When I get there, following the map faithfully, the place is not the place of my imagination. Maps, growing ever more real, are much less true."²

A map's power lies in its uncanny and authoritative ability to appear matter of fact, that what it seeks to represent is simply the truth. However, what may seem simply a matter of recording objective facts is, in fact, fraught with the complexities and vagaries of subjective ideas. Not only guides, maps are also tools, propaganda, ideology, cultural signposts. In constructing maps, what becomes inscribed is not a tangible geographical space but a virtual territory encoding a culture's idea of itself. This ever shifting endeavor to map a society's terrain of identity gives form and meaning, a quality of actuality to lived experience and allows for the unknown or uncertain to be banished or made manageable to our senses. Therefore, we conceive maps in order to re-present and make sense of what is casually described as reality; for without maps the possibility to navigate physically or conceptually through the world becomes limited, our perceptions shallow and parochial. Thus, every map proposes its own unique assertions about reality, its own particular set of convictions, arguments, solutions. And if a map can only convey the subjective 'truths' of its maker then, in this sense, the artist becomes the cartographer par excellence. By consciously mapping the subjective, the artist constructs a relational, interactive space as opposed to illustrating the outlines of quotidian experience. For what the artist lays claim to in society is the ability, through subjective concepts, to chart the territory of his or her culture's hidden codes, not merely to trace the visible cultural outlines.

This difference between tracing and mapping is analogous to Gilles Deleuze and Felix Guattari's ideas of 'arborescent culture' and the structure of the 'rhizome'. Arborescent culture models itself after the structure of a tree, whereby societal and cultural concepts are represented and understood via the image of a tree's organization of roots, trunk, and branches. Such strict conceptual hierarchy ends in creating a simplified and rigid diagrammatic tracing of reality. Conversely, the rhizome is a de-centralized model. Like running grasses which spread horizontally in a series of linkages, what is stressed are interconnections. The rhizome then, "is open, connectable in all its dimensions, and capable of being dismantled; it is reversible, and susceptible to constant modification."³

A perfect working model that demonstrates the connective structure of the rhizome is seen in the meta-spaces of the Internet; it is there that a series thresholds or doorways to alternate visions and possibilities forever spread out in all directions. The World-Wide-Web has no beginning and no end, no fixed point of entry, no obvious structure. So complete, so overwhelming, so real, but with each new link so further from any certain truth, this

structureless, indeterminate space becomes, as Jean Baudrillard suggests, "... (a) map that engenders the territory... (a) territory whose shreds are slowly rotting across the map. It is the real, and not the map, whose vestiges subsist here and there..."⁴

By becoming a map that subsumes the terrain of our lived experience, the Internet appears to have finally extinguished any remnants of a perceived consensus of the real. Ever blanketing, babelizing, fragmenting — yet paradoxically, totalizing — the Internet is also curiously liberating. We are now free to experience these multiple states of reality, whereas before there was only the illusion of a singular state of being. And, if such an obliteration of this perceived consensus of reality seems possible, by a virtual world slowly encompassing our senses, it becomes imperative for artists to construct the map(s) that will allow navigation through the endless doorways of multiple perceptions. Opposing ideas, random observations or even trivial details become the pieces of mental paper that when an artist glues together create a key to deciphering the unreadable map or unlocking the sealed door. Nonlinear and at times irrational, artistic vision embraces the mutable quality of reality.

Maps and doors share a similar trait: both lead from one constructed reality to another. And, reality being a mutable concept, both maps and doors attempt, however tenuously, a demarcation of this slippery condition. As our ideas of what denotes the real change so do the maps we employ. In charting the way through the tangle of alternate experiences what is needed are multiple maps to guide us from one threshold of reality to another. And if these vain markings of thought, made nearly incomprehensible from time's constant revisions, become like ripples upon water that soon dissipate, new stones of consciousness will be cast bearing other worlds into existence.

1. King, Geoff, *Mapping reality*, New York 1996, p. 81

2. Winterson, Jeanette, *Sexing the Cherry*, London 1981, p. 81

3. Deleuze, Gilles and Guattari, Felix, *On the line*, trans. John Johnston, New York 1983, p. 26

4. Baudrillard, Jean, *Simulations*, 1991, trans. Paul Foss, Paul Patton and Phillip Beitchman, New York, p. 2

ENTWÜRFE UNSERER SELBST:
AN DEN SCHWELLEN KONSTRUIERTER REALITÄTEN
DEAN SMITH 1998

Ein Einbildungsvermögen ist nichts Nebensächliches; es ist jenem Vorgang wesentlich, durch den Unbekanntes in handhabbare Form gebracht wird. Tatsächlich entspringen explorative Initiativen und Entdeckungen vorgängig gefassten Bildern, egal, wie abern diese auch später erscheinen mögen.¹

-GEOFF KING, MAPPING REALITY

Ein Stein fliegt durch die Luft. Die Erinnerung an sein Fallen zeichnet sich ab in der plötzlichen Störung der tiefblauen Oberfläche eines stillen Bergsees. Die kleinen Wellen breiten sich konzentrisch aus und erscheinen wie Linien einer topografischen Landkarte, welche den Berührungsräum zwischen Luft und Wasser anschaulich machen. Ein Bereich ist markiert und ein Übergang von einer Realität in eine andere geschaffen.

Ähnlich wie geografische oder geopolitische Grenzlinien dies tun, bedeutet eine Türe zugleich Grenze und Übergang zwischen Räumen, zwischen dem, was innerhalb und ausserhalb steht, seien es Personen, Ideen, Gefühle, Ideologien oder Philosophien. Und zugleich symbolisieren Türen und Türschwelle auch das Hinübertreten aus diesem Leben (der Realität) ins nächste, einen Übergang von einem kognitiven Zustand in einen anderen; sie fordern auf zur Konfrontation mit dem, was auf der anderen Seite sein mag. Ob solche Passagen nun offen oder geschlossen sind, immer bleiben sie ihrem Wesen nach Übergänge mit der Fähigkeit zur Verbindung.

In den späten 60er Jahren gab es in den USA eine populäre Fernsehquizshow, in welcher der transitiven Qualität von Türen magische Kraft verliehen wurde: Die glücklichen Gewinner durften aus einer Fülle von Preisen auswählen, die allerdings hinter drei grossen Türen verborgen lagen. Was mag hinter dieser Tür sein, welche soll ich wählen? Auch wenn die Türen hermetisch verriegelt gewesen wären, so sprach doch aus jeder von ihr nach wie vor ihre verbindende Macht, denn sie heischte geradezu nach dem Mysterium dessen, was sie vor dem Anblick verbarg und wozu sie den Zutritt versagte. Keine Schwelle ist daher jemals wirklich ein Riegel, keine Tür für immer geschlossen. Mit dem Ziel des Verstehens und der Befriedigung schlägt der Geist seinen eigenen Kurs ein; dabei überspringt er in seiner Jagd nach wie auch immer unvollständigem Wissen derlei scheinbare Begrenzungen. So wurden die begierigen Teilnehmer erfüllt

von brennenden Konsumwünschen und strebten nach einem Zustand kapitalistischer Transzendenz, indem sie versuchten eine der magischen Türen zu öffnen, die ihnen Erleichterung vom Leiden, von der Einsamkeit, vom Begehren verheissen hatte.

Ebenso wie durch die Türen in der Fernsehshow hallt das Versprechen eines transzendenten Zustands aus harmlosen Wanderkarten. Touristen benutzen solche Karten als Führer ins Territorium authentischer Erfahrungen. Das heisst, "Touristen suchen Zugang zu etwas, was hinter den Sehenswürdigkeiten steckt, zur Wirklichkeit hinter den Kulissen, die sie durch vorangestellte Staffagen maskiert sehen."¹ Im Versuch die schwindelerregende Schwelle onanistischer Selbstverzehrung zu überwinden, um in eine klare und unvermittelte Realität zu treten, endet der Tourist unwillkürlich dabei, dass er das eine künstliche Terrain durch ein anderes ebensolches ersetzt. Schliesslich gibt es nichts derartiges wie ein "Hinterland", das zu besuchen wäre, keine Ursprünglichkeit, die zu entdecken wäre. – Tourismus ist in sich selbst ein Paradox kapitalistischer Versächlichung. Dieses Versagen der Landkarten als Schlüssel und Wege zu einer authentischeren Realität leuchtet auf in Jeanette Wintersons Beobachtung im Roman *Sexing the Cherry*: "Eine Landkarte kann mir sagen, wie ich einen Ort finde, den ich nicht gesehen, mir aber oft vorgestellt habe"... Aber "wenn ich der Karte gewissenhaft folge und dorthin gelange, ist der Ort nicht jener meiner Vorstellung. Je realer Karten werden, desto unwahrer werden sie."²

Dass Landkarten uns zu führen vermögen, liegt in ihrer unheimlichen gebieterischen Fähigkeit als Tatsache zu behaupten, dass, was sie repräsentieren, einfach die Wahrheit sei. Was aber ein simples Aufzeichnen objektiver Gegebenheiten zu sein vorgibt, ist nichtsdestotrotz befrachtet mit den Verwicklungen und Launen subjektiver Gedanken. Landkarten sind nicht bloss Führer, sie sind Werkzeuge, Propaganda, Ideologien, kulturelle Wegweiser. Landkarten zu erstellen besteht weniger darin, eine berührbare geografische Gegebenheit aufzuzeichnen, sondern vielmehr darin, ein virtuelles Territorium zu verschlüsseln, in dessen Gestalt sich die Kultur selbst darstellt. Das dauernd sich verändernde Bemühen um die Kartografie eines Terrains sozialer Identifikation verleiht den Kategorien von Form und Bedeutung die Aktualität erlebter Wirklichkeit; sie erlauben uns, das Unbekannte zu bannen respektive unseren Sinnen zuträglich zu machen. Wir konzipieren Landkarten, um zu repräsentieren und um demjenigen Sinn zu verleihen, was wir umgangssprachlich "Wirklichkeit" nennen; denn ohne Pläne wären unsere Möglichkeiten des körperlichen oder gedanklichen Navigierens durch die Welt beschränkt, unsere Wahrnehmungen wären ober-

flächlich und banal.

Jede Landkarte macht ihre eigene besondere Realität geltend und dieser entsprechend einen Satz an Überzeugungen, Problemen und Lösungen. Wenn also eine Landkarte lediglich die subjektive Wahrheit ihres Herstellers vermittelt, so wird in diesem Sinn der Künstler zum Kartografen par excellence. Denn indem er bewusst das Subjektive kartografiert, konstruiert der Künstler einen interaktiven Beziehungs-raum im Gegensatz zur blossen Darstellung alltäglicher Erfahrung. Denn eben der Künstler nimmt der Gesellschaft gegenüber für sich die Fähigkeit in Anspruch, mittels subjektiver Begriffe die verborgenen Codes seiner Kultur zu verzeichnen, und nicht etwa nur ihre sichtbaren Konturen nachzuzeichnen.

Diese Unterscheidung zwischen Nachzeichnen und Kartografieren ist analog der Differenz zwischen "baumartiger Kultur" und "Rhizom-Struktur", wie sie Gilles Deleuze und Felix Guattari vorschlugen. Eine baumartige Kultur bildet sich selbst gemäss der Struktur eines Baumes, wobei das soziale und kulturelle Selbstverständnis durch die Allegorie des Baumes dargestellt wird: Wurzeln – Stamm – Äste.

Eine derartig strenge Begriffshierarchie schreibt eine einfache und strikt schematische Realität vor. Andererseits steht das Rhizom für ein Modell ohne Zentrum. Wie bei Gras, das sich horizontal ausbreitet, liegt die Betonung auf den vielseitigen Verbindungen. Demnach ist das Rhizom "offen, in allen Dimensionen zu Verbindungen fähig, es kann zerfallen, ist reversibel und es unterliegt dauernder Modifikation."³

Das Musterbeispiel einer Rhizom-Struktur sind die Metaräume des Internet, wo Abfolgen von Toren zu auswechselbaren Visionen und Möglichkeiten sich unbegrenzt in alle Richtungen fortsetzen. Das World Wide Web hat weder Anfang noch Ende, keinen festgelegten Zugangsort, keine offensichtliche Struktur. So total, so überwältigend, so real und doch mit jedem neuen Link weiter entfernt von jeglicher sicherer Wahrheit wird dieser strukturlose, unbestimmte Raum, wie Jean Baudrillard vorschlägt "... (eine) Landkarte, welche das Territorium erzeugt... (ein) Territorium, dessen Fetzen allmählich durch die Landkarte hindurch verrotten. Es ist das Reale und nicht die Landkarte, dessen Spuren hier und da fortbestehen."⁴

Derart wird das Internet zu einer Landkarte unserer gesamten Erfahrungswelt und scheint endlich die letzten Reste eines Konsens über das Reale auszulöschen. Alles überdeckend, plappernd, fragmentierend – und dabei paradoxerweise totalisierend – wirkt das Internet merkwürdigerweise zugleich befreiend. Während wir ehemals der Illusion einer einzigen Daseinsweise

auflagen, sind wir nun frei, diese vielfältigen Realitätszustände zu erfahren. Falls eine solche Überschreibung der Realität durch eine virtuelle Welt möglich sein sollte, die unsere Sinne nach und nach mit Beschlag belegt, werden Künstler die Landkarte(n) konstruieren müssen, welche uns das Navigieren durch die endlosen Gänge vielfältiger Wahrnehmungen erlauben. Gegensätzliche Ideen, zufällige Beobachtungen oder auch triviale Details werden die Teile geistigen Papiers, das, falls es ein Künstler zusammenklebt, einen Schlüssel bildet, womit die unlesbare Landkarte zu entziffern oder die versiegelte Tür aufschliessbar ist. Nicht-linear und zugleich irrational ist die künstlerische Vision, weshalb sie die sich verändernde Realität umfasst.

Landkarten und Türen teilen ein Charakteristikum: Beide führen von der einen konstruierten Realität in eine andere. Und, da Realität eine wandelbare Vorstellung ist, haben es sowohl Karten als auch Türen auf eine Demarkation dieses schwer greifbaren Zustands abgesehen. Was wir brauchen, wenn wir den Weg durch ein Gewirr wahlweiser Erfahrungen entwerfen, sind multiple Landkarten, die uns von einer Realitätsschwelle zur nächsten zu führen vermögen. Und wenn diese vergänglich sind, durch die dauernden Revisionen durch die Zeiten beinahe unfassbar gewordenen Markierungen von Gedanken wie kleine Wellen auf Wasser werden, die alsbald verschwinden, werden neue Steine des Bewusstseins geworfen werden, um andere Welten hervorzu bringen.

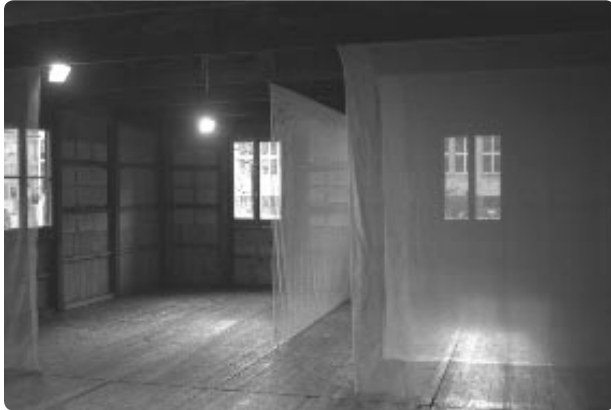
Übersetzung ins Deutsche: Cécile Anderhub, Luzern 1998

1. King, Geoff, Mapping reality, New York 1996, p. 81

2. Winterson, Jeanette, Sexing the Cherry, London 1981, p. 81

3. Deleuze, Gilles und Guattari, Felix, On the line, trans. John Johnston, New York 1983, p. 26

4. Baudrillard, Jean, Simulations, 1991, trans. Paul Foss, Paul Patton und Philip Beitchman, New York, p. 2



EIN HAUSHALT - EIN INVENTAR,
1995
mit Alf Hofstetter
KUNSTWINTER, VÖGELISGÄRTLI,
LUZERN

1 ALTE FLASCHE, LEER

26 KASSETTEN
TIFFANYSCHALE
1 ARM
1 STOFFTIER, VERPACKT
1 DIASCHIEBER

1 SOFA
1 HUND

1 BEISTELLTISCH:
2 WECKER
DRONTAL PLUS

1 FENSTER
1 HEIZKÖRPER
1 HOLZSIMS
2 TÜTEN HUNDEFUTTER
1 SCHALE MIT ERDNÜSSEN UND ROSSKASTANIEN
3 ORANGEN
2 TOMATEN
1 PÄCKCHEN GUMMIRINGE
3 KERZEN

1 HAARKLAMMER
1 LANG-BREIT-SCHLITZ-TOASTER
1 EINLADUNGSKARTE
100G VIELZWECK-KLEBESTOFF
25 TRINKGLÄSER

24 PLASTIKBECHER
1 SCHNAPSGLAS
2 ESPRESSOTASSEN
6 UNTERTELLER
18 GROSSE PLASTIKTELLER
3 REISSCHALEN
HEFETABLETTEN
1 GLAS ALFALFA
2 GLÄSER

65 G GUARANAPULVER
MAGNESIUM 500MG
1 TEETASSE
1 LEERE PACKUNG REDOXON

5 REISLÖFFEL
1 SAKE KANNE
6 POSTKARTEN
1 DONALD DÜCK 1962
2 ESSIGMÜTTERN
1 ROLLE WACHSPAPIER
1 HIRSCHGEWEIH
1 KAPPE

1 HUNDELEINE
2 HALSKETTEN
1 HUNDEKETTE
1 SCHWARZER SESSEL
1 STRICKJACKE
JOHANNISBEERÖL
KOHLENTABLETTEN
FETTTEUFEL

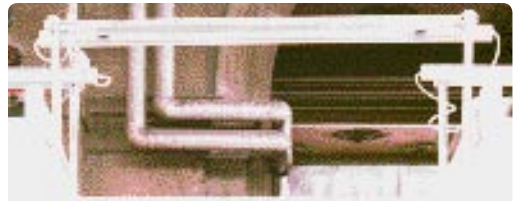
NECESSAIRE:

MOBILAT
LEUCEN
PLASTIKHANDSCHUHE
TRAVELL
COLPERMIN
FANSIDAR
BECOZYMFORTE
NOTON
DIFATRIL
METAMUCIL
SALVIAZYMA
FACE CREAMER BRONZE
DUL-X
ROYA BRILLANTINE RICINÉE
CHANEL: EAU DE TOILETTE POUR MONSIEUR
CHINESISCHER GESUNDHEITSTEE
ANTHEUS: ERFRISCHENDE KÖRPERFRISCHE LOTION
VERBANDSTOFF
KLOSTERFRAU MELISSENGEIST

NINGBO HUA QIA
NASOBOL

BENODEN
VERMOX
DESAQUICK
BODY CLEAN SHAVING SET

PANCALDI
OPTOVIT
M-PLAST
FENISTIL
PALMOLIVE
VITA MERFEN
SUN ALPIN
MERFEN
GRANUGEN-PASTE
TRISADENTOVIT
QUORUN
SPAGYROM



EIN ARTIG KOMMEN UND GEHEN
(LOCKERGIRL), 1995
Vitrine
HAUPTBAHNHOF ZÜRICH



LES MAMELLES DE TIRESIAS,
1995/96
Multiple
Beton, Pigmente, Kunststoff



GUTS, 1995/96
Gips, 22-teilig
"KÖRPER, IDENTITÄT, IRRITATIONEN",
KUNSTHAUS GLARUS



I AND I, 1996
Kunststoff, Styropor
"ZONA CESARINI", KULTURZENTRUM
KAMMGARN, SCHAFFHAUSEN



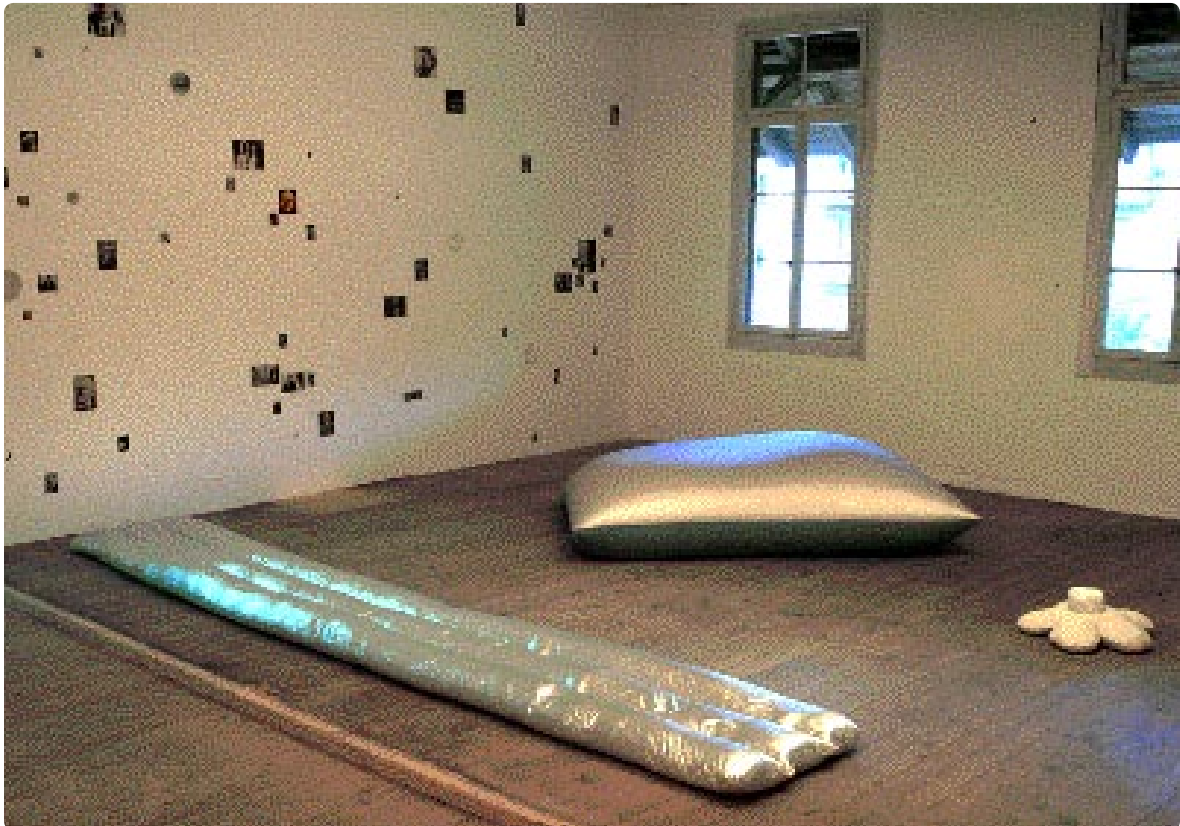
THE BIG SCHNICK-SCHNACK, 1996
mit Susann Walder
Farbfotografie auf Aluminium, 50x50cm
MESSAGE SALON, ZÜRICH

BLICK NACH OBEN, ENGE,
UNBEGEHBARKEIT, 1996
FILIALE ERBEN, BASEL





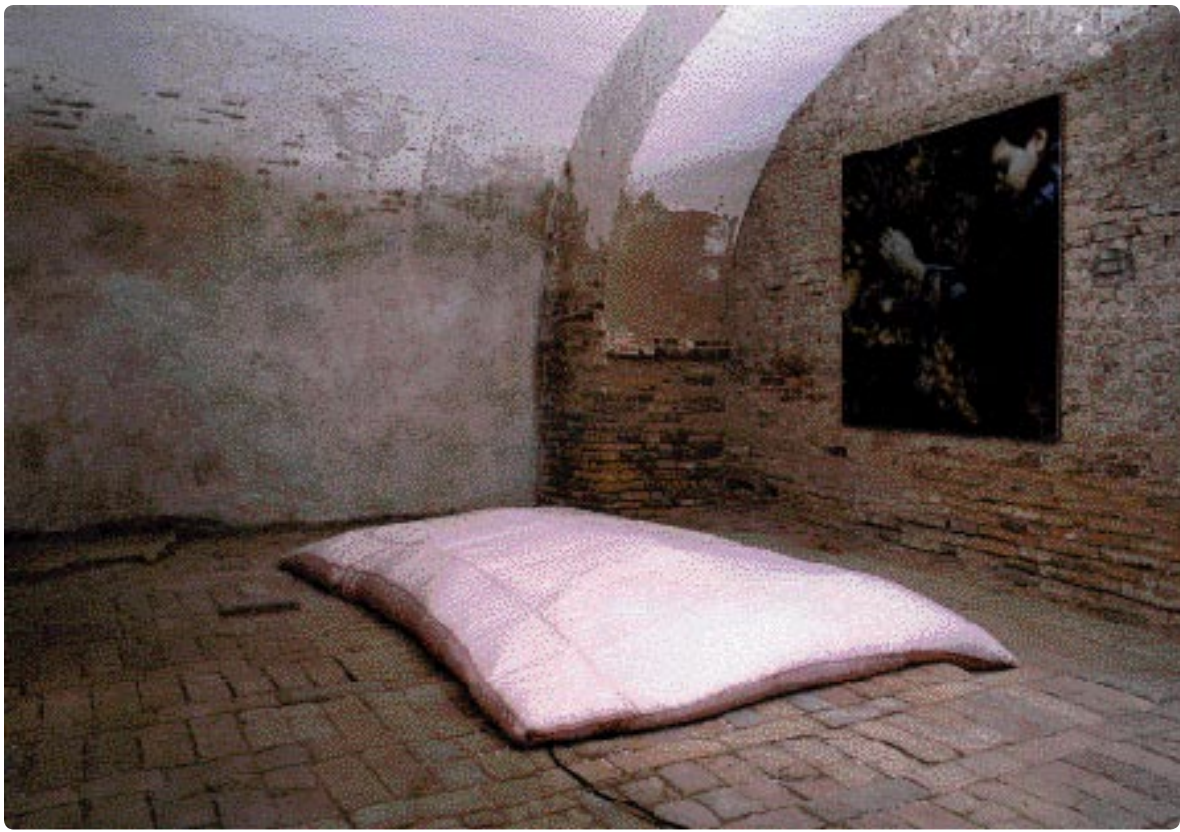
PIED À TERRE, 1996
Stoff, Styropor, Beton,
Zeitungsausschnitte, Spiegel
AUSSTELLUNGSRAUM O.T., LUZERN





ACTION NEZ ROUGE
Zeitungsausschnitte, Nagellack,
Kosmetikspiegel





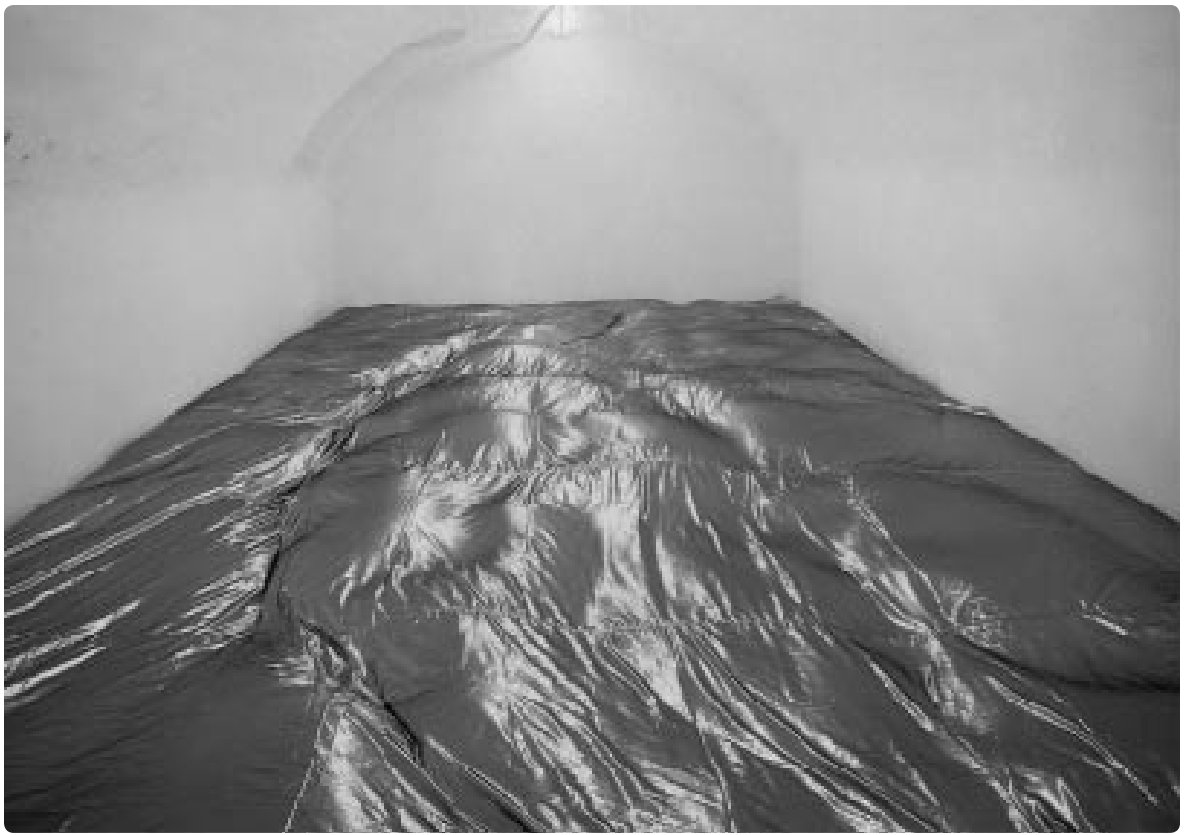
LILY OF THE VALLEY, 1998
AN INVITATION
Polyester, Styropor, Tape mit Wiegenlied/Klaus
Raupp
WELCOME, CITTÁ S.ANGELO, ITALIEN

Fotoprint: Emanuela Barbi
Forex und Holz, 150x150cm



TROPHY, 1996
EINE SAMMLUNG
Farbkopien, 21x29,7cm





CLOUD 9, 1996
Polyester, Thermoperlen, 5x9m
GALERIE BOB GYSIN, DÜBENDORF/
ZÜRICH

CLOUD 9, 1996
Polyester, Thermoperlen, 5x9m
BALLY FABRIK, AARAU

Da lag ein Kissen, vollkommen blutfrei, glattgestrichen, seidig glänzend. Serge zeigte mit seinem dicken Zeigefinger darauf. Es konnte nur die Lage sein, die interessant war, oder war etwas drin oder dran, das sich nicht so rasch sehen liess? Und prompt geschah es, das Kissen fing an sich zu heben, gewann an Volumen wie ein Ballon und fiel langsam wieder in sich zusammen, vollkommen blutfrei, glattgestrichen, seidig glänzend.

Hans lief die längere Route von der Kantine ins Büro. Er wollte Ruth nicht begegnen, also machte er die Schleife über den dritten Stock und warf bei der Gelegenheit einen Blick in Rolfs Glasbüro. Eigentlich wollte er ihn anstarrn, ein Bier zu nehmen, nach der Arbeit. Rolf sass lässig im Sessel und schaute sich seine zerfressenen Fingernägel an. Hans verspürte plötzlich weniger Durst. Er klopfte trotzdem und trat vorsichtig ein. Rolf schaute ihn an und fragte seelenruhig: "Sag mal, weisst du, wie man diese kleinen Styroporkügelchen macht.?"

Pfister lag nackt auf dem Doppelbett, das Kopfkissen unter der linken Rückenhälfte, was ihm eine unerwünschte Seitenlage gab. Vorne, hinter seinem kleinen Bäuchlein sass seine Frau, die Hände auf ihren Schenkeln, die Augen zu, versunken in einem geheimnisvollen Rhythmus. Pfister war beinahe neidisch, wusste aber, dass seine Zeit kommen würde. Er führte seine linke Hand zum Kissen und traf jene seiner Frau, miteinander zogen sie daran, und weg war es. Sie gaben sich beide Hände, und Pfister atmete tief durch, wunderbar.

"Wissen sie, Herr Schärer, ich kann ihre Art nicht leiden, ich geb zu, sie sind mir einfach nicht sympathisch. Ich hab drei Monate versucht einen Zugang zu finden. Sie merken es wohl selber, es hat nichts gebracht. Ich denke, wir stehen uns einfach im Wege, das geht nur schief auf die Dauer. Ohne Respekt und Autorität läuft hier nichts. Davon halten sie nichts, oder sagen wir mal, sie sind hier einfach am falschen Ort mir Konkurrenz zu machen. Herr Schärer, ich muss sie leider wieder entlassen. Ich wünsche Ihnen trotzdem alles Gute. Frau Frei regelt mit ihnen alles Finanzielle. Auf Wiedersehen, Herr Schärer." Herr Schärer wuchtete sich aus der mit Samtkissen belegten Polstergruppe, machte wortlos Soldatengruss und Abgang.

Eigentlich ganz hübsch. Pfister hatte ja noch nie was mit Kunst und Kultur am Hut, aber es lag grad am Weg, jeden Abend. Heute gab es Bier, sah man von draussen, also ging er mal rein. Da lag er jetzt auf einem komischen, silbrigen Kissen, in der einen Hand ein Spezli, in der andern eine kleine Karte mit einer ganz scharfen Geschichte drauf, von einem Pfister und seiner Frau. Er steckte die Karte ein, die musste er Heidi auf den Nachttisch legen. So ganz wohl war ihm nicht, das war ja nicht eben sein Stil Leute hier. Aber Pfister sagte es nicht nur sich selber immer wieder, tolerant muss man sein, schauen was die ändern machen, na ja, und ein paar hübsche Mädchen standen auch herum, aber die würden sich kaum nach so einem wie Pfister die Augen verdrehen. Pfister freute sich schon auf sein eigenes Kissen zu Hause auf dem Sofa, da kam eine dieser Künstlerinnen, oder was auch immer, mit schönen, lachenden Lippen auf ihn zu: "Herr Pfister?"

"Sehen sie diese Wolke da? Das bin ich."

"Sie spassen."

"Nein, nein das bin ich wirklich."

"Na schön, sie meinen so als Metapher."

"Nein,nein, keine Metapher, ich bin es wirklich."

"Na also, sie spinnen ja, was soll das, sie stehn doch neben mir."

"Nein, nein, ich bin die Wolke da, sie meinen nur ich stehe neben ihnen."

Mit Verlaub, sie beleidigen mich."

"Na he, sie beleidigen mich, sie verarschen mich ja auf das Schlimmste, 'ich bin eine Wolke', so ein Stuss."

"Wetten?"

"Wetten mit einer Wolke? Absurd!"

"Na endlich."



IT'S THE END OF THE WORLD, AS WE LOVE IT/
SIMULATED CATASTROPHES, 1996
ein Projekt von Christof Draeger und Martin Frei
SHED IM EISENWERK, FRAUENFELD



'The End of the World' in der Sauna abzuwarten, was anders wäre das als 'we love it'. Was wir lieben sind wir, und wir sind Kultur, was wiederum Simulation ist, Simulation der Natur zum Zwecke ihrer Beherrschung, unserer Sicherheit und vor allem unserer Freude. Saunakultur ist Katastrophensimulation. Der Körper wird beübt im Umgang mit Temperatur, wird abgehärtet, gereinigt und entspannt. Nackte, schwitzende und schwatzende Saunasitzer, prustende und jauchzende Kaltwasserspringer, eingewickelte, tief atmende Liegemenschen, das ganze Temperaturleben wird beübt und lustvoll simuliert. Die Katastrophe will kaum sichtbar werden ab der Ganzheitlichkeit dieser Simulation. Zur Katastrophe gehören mehr als nur das brachiale Ereignis, da sind das Warten, das Ereignis, das Aufräumen. Das Warten bietet die meisten Möglichkeiten zu simulieren, Kultur zu schaffen, die ihre Wurzeln im Ereignis und dem darauffolgenden Aufräumen hat. Alltag, Suf und Kater, Krankheit und Genesung, Tod und Trauer, sie bilden den Ausgangspunkt für die Kultur im Warten, im Simulieren der Verschmelzung des Vergangenen mit dem Folgenden, einem religiösen Anspruch auf Transzendenz. Wir leben in der Temperatur, nicht in der Zeit. In der Temperatur bringen wir die kühle Ordnung in die chaotische Wärme. In der Temperatur gestalten wir die Zeit, packen wir die heißen Möglichkeiten, die uns in der Zukunft erwarten mit Hilfe kalter, ordnender Begriffe... Auf ins Fegfeuer.

Heinz Emmenegger, 96



DISKLAND, SNOWSCAPE, 1997
"DIE FOLGEN EINER NICHT RECHTZEITIG GELIEFERTEN PIZZA"
Kissen (d: 5m) auf Plattform, Schwarzlicht
SHED IM EISENWERK, FRAUENFELD

DISKLAND, SNOWSCAPE
"DIE FOLGEN EINER NICHT RECHTZEITIG GELIEFERTEN PIZZA"
HARM LUX 1997

Verführt von Klängen hinter einem Bretterzaun, gerät man in einen Garten mit schwebenden Kirschbäumen. Am Ende dieses wurzellosen Paradieses liegt eine in sich zusammengestürzte Imbissbude, deren vergammelte Werbetafel glanzvolle Geschäftszeiten erahnen lässt. Eine Stahltüre wird zur Schleuse in eine feuchttrockene hochfragile Kristallzone, die uns zum schönsten Lebensmoment führen soll. Das Rauschen des Meeres, vorbeispazierende weisse Elefanten, häusertragende Schnecken und Tai-chi-Bewegungen begleiten uns zum "Ozean der wilden Herzen". Daraus gelangt man durch einen Tunnel in eine unter Wasser gelegene Jules Verne-artige Welt. Umgeben von lachenden Schwarzen, die — werden sie berührt — sich in Sterne verwandeln, und begleitet von einem unablässig auftauchenden Jüngling, klettern wir nach oben in die Dunkelheit auf ein phosphorizierendes Plateau. Getragen durch die Weichheit der aufleuchtenden Hirnfasern und gehalten durch ein C-Irceltop SCHWARZLICHT, welches Form und Personen Gestalt annehmen lässt, schauen wir auf ein schnee-bedecktes Universum, in dem Bilder vergessener Ladungen aufblitzen. Via einer tanzenden Brücke rutscht man zurück in die Gegenwart, von einem Spiel in das andere: one for the money, two for the show, three...

Die Ausstellung ist eine Reise in eine aus zerbrechlichen Materialien aufgebaute Traumwelt, in der das Eigene und die Welt und das "Drinnen" und das "Draussen" verschmelzen. Es ist, als ob paradiesisches, modellhaftes, als ob bewusst konstruiertes und Unterbewusstes aufeinandertreffen. Das auf Antrieb Leichtigkeit, Verspieltes und Poetisches vermittelnde Ausstellungsprojekt lebt von seiner dramaturgischen Umkehrung. Im Endeffekt umkreist es die Frage nach unserer Rolle und Funktion im jetzigen und zukünftigen öffentlichen Raum und zur Natur.

Die teilnehmenden Künstler ironisieren mit ihren Werken die spätkapitalistische, auf Geschwindigkeit, Verbrauch und Verbrennung ausgerichtete Gesellschaft. Durch eine verspielte Visualisierung soll der Tod dieser schliesslich nur noch in Biosphären überlebenden Gesellschaft theatralisch antizipiert werden. Durch die Inszenierung soll die Besinnung auf andere Lebensmöglichkeiten — Stille, Zärtlichkeit, gegenseitiger Respekt — thematisiert werden.

Bis kurz vor der Ausstellungseröffnung arbeiten die KünstlerInnen am Ausstellungsprojekt wie an einem organischen Gewebe. Sie akzeptieren voneinander, dass man einander ein Ei ins Nest legt: das eigene Werk sichert sich Raum durch seine starke sinnliche und poetische Präsenz, nicht durch Absonderung. Geschichten werden zusammen entworfen und geformt.



EIDGENÖSSISCHER
KUNSTWETTBEWERB, 1997
MUBA BASEL

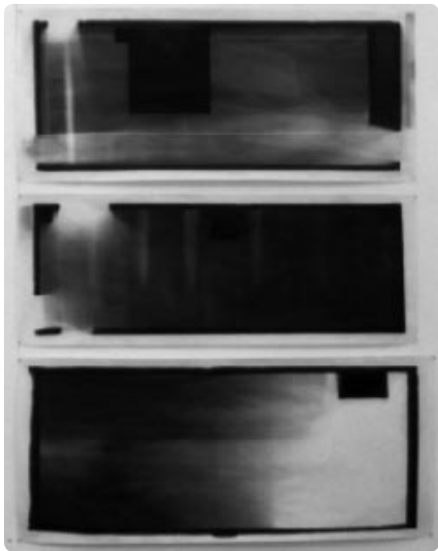




LULLABY, 1998
mit Schumacher/Clavadetscher
Kunststoff, Stopfwole, Lautsprecher, Sitzbühnen
"TECHNOSOPHIA 1: OVERPROMISED",
SWISS INSTITUTE, NEW YORK



MODELES, 1996
Heliographien
GALERIE BOB GYSIN, DÜBENDORF/ZÜRICH





STELLVERTRETER, 1997
Bubble-Jet, 90x126cm
KUNSTMUSEUM LUZERN, FRIGOREX



MODELL: TALENT UND NEIGUNG DER MAULWÜRFE, 1997
Holz, Styropor, Stoff, Schwarzlicht, Heliographien
KUNSTMUSEUM LUZERN, FRIGOREX



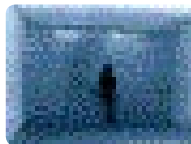
FIRST CONTACT, 1998

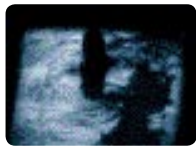
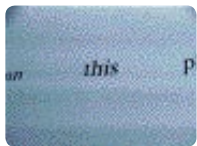
Videoinstallation in einer Telefonzelle, schwarzes Glas, UV-Licht

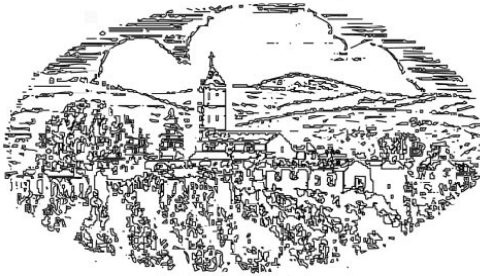
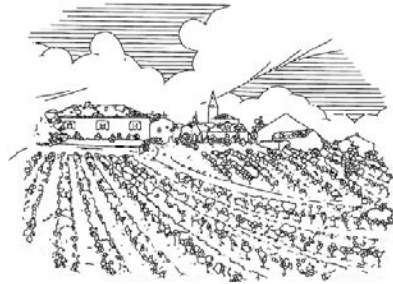
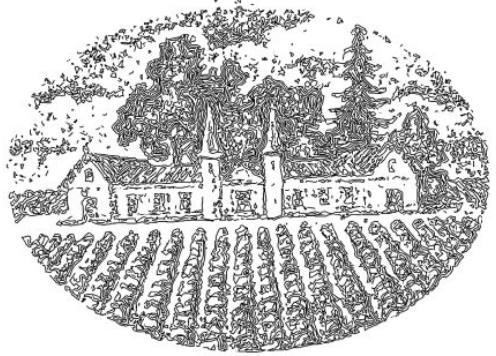
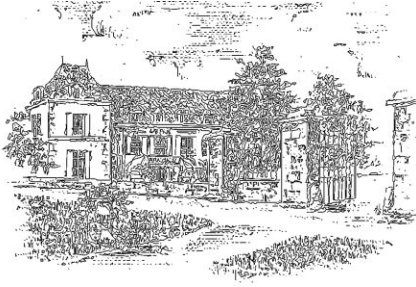
FREIE SICHT AUFS MITTELMEER, KUNSTHAUS ZÜRICH/SCHIRN KUNSTHALLE, FRANKFURT

GUESTSTARS:

- Stini Arn
- Emanuela Barbi
- Sabine Baumann
- Andreas Bühler
- Andrea Crociani
- Eric Schumacher und
- Andrea Clavadetscher
- Doğan Firuzbay
- Christian Herter
- Roland Herzog
- Florence Iff
- Andrea Loux
- Paola Maiocchi und
- Annelise Coste
- Tom Menzi
- Jos Näpflin
- Karim Noureldin und
- Vanessa Beck
- Maja Rikli
- Hannes Rickli
- Fabrizio Sacchetti
- Cristof Schreiber
- Frederike Schweizer
- Dean Smith
- USA (United Swiss Artists)
- Nicoletta Wartmann
- Pascale Wiedemann
- Pascale Willi









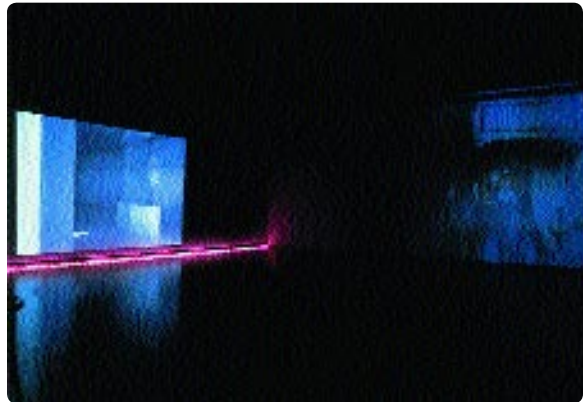
Gemeindegalerie Benzeholz, Meggen
(beflaggt)



ASSEMBLAGE DE PROPRIÉTÉ
9 Ink-Jet Drucke auf Löschpapier, A3, gerahmt
"OFFENE TÜREN", GEMEINDEGALERIE BENZEHOLZ, MEGGEN



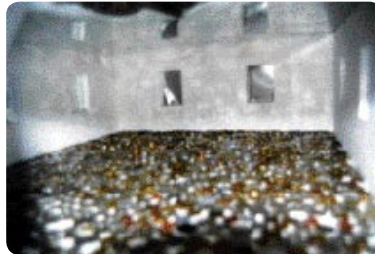
MEGGEN, 20.9.1998
Video
"OFFENE TÜREN", GEMEINDEGALERIE
BENZEHOLZ, MEGGEN



ASSEMBLAGE DE PROPRIÉTÉ
9 Ink-Jet Drucke auf Löschpapier, A3,
gerahmt
"OFFENE TÜREN", GEMEINDEGALERIE
BENZEHOLZ, MEGGEN



LULLABY, 1998
Kunststoff, Stopfwohle, Soundanlage,
Matraze
"OFFENE TÜREN", GEMEINDEGALERIE
BENZEHOLZ, MEGGEN



MODELL, 1998
Diainstallation, 80 Dias
"OFFENE TÜREN", GEMEINDEGALERIE
BENZEHOLZ, MEGGEN



MODELL, 1998
Diainstallation, 80 Dias
"OFFENE TÜREN", GEMEINDEGALERIE BENZEHOLZ, MEGGEN

Während die AusstellungsbesucherInnen in den white cubes früherer Zeiten häufig noch als ästhetische Störfaktoren galten, können sie sich heute ganz wie zu Hause fühlen, ob sie auf einem Happy Sack von Angela Bulloch sitzen, im Kinossessel von Franz West oder auf dem riesengrossen roten Sofa von Pipilotti Rist. In diesem Sinne sind auch die Kissen und Matrasen, mit denen Bessie Nager ihre Ausstellungsräume bestückt, für den aktiven Gebrauch bestimmt. Dabei geht es natürlich um mehr, als gestressten KunstkonsumentInnen eine Verschnaufpause zu ermöglichen. Bessie Nager bezieht sich mit ihren Interventionen meist spezifisch auf die jeweilige Raumsituation und stellt ungewohnte Bezüge her, die über den einfachen Aha-Effekt der Dekontextualisierung hinausgehen. Die Arbeit *Cloud 9* von 1996 bestand darin, dass die Künstlerin das Kellergewölbe der Galerie Bob Gysin in Dübendorf mit einer mit Thermoperlen gefüllten Matraze auslegte. Die silbrig glitzernde Bodenbedeckung war himmelwärts gerichtete Projektionsfläche und führte doch gleichzeitig als reale Liege- und Hüpffläche immer wieder auf den Boden der Realität zurück.

Aus einer himmlischen Perspektive konnten die BesucherInnen auch die ehemalige Fabrikhalle *Shed* im Eisenwerk in Frauenfeld während der Gruppenausstellung *Diskland/Snowscape* erleben. Bessie Nagers Spielwiese befand sich auf einem hohen Aussichtsplateau. Sich unsicher in der Dunkelheit im Ausstellungsparcours vorwärts tastend, musste man lernen, mit den Füssen zu sehen und konnte sich, endlich oben angekommen, weich fallen lassen, träumen, davonschweben. Die aufgenähten fluoreszierenden Linien auf dem schwarzem Stoff leuchteten auf wie die Landkarte eines fremden Planeten. Die spezielle Topografie mit ihren vielen miteinander verbundenen Inseln symbolisierte gleichzeitig das Beziehungsnetz der temporären BewohnerInnen dieses Planeten, denn jede einzelne Bewegung, jeder Schritt veränderte die ganze Landschaft und teilte sich den anderen körperlich mit.

Zur Ausstellung *It's the end of the world as we like it* im *Shed* im Eisenwerk stellte Bessie Nager eine Sauna mitten in die grosse Ausstellungshalle, mit einem kleinen Whirl Pool davor. Nackt, mit geöffneten Poren traten einige Mutige aus der abgeschlossenen heissen Kammer in die kalte Halle hinaus, um sich im Pool zu erfrischen. Die zu Akteuren gewordenen AusstellungsbesucherInnen genossen das Wechselbad zwischen kalt und heiss, high und low, intimer und öffentlicher Atmosphäre, ging es hier doch nicht nur um die Teilnahme an einem sogenannten "Kultur-Event", sondern um Kunst als reinigendes Gemeinschaftsritual, das sich um grundlegende Fragen zentriert: Wie sieht unser utopisches/dystopisches Zuhause aus? Was brauchen wir zum Leben? Wie kann Kultur eindringen in die verstopften Poren der Überflussgesellschaft?

Statt dem Berg von bestehenden Kunstwerken neue hinzuzufügen, verwendet Bessie Nager Material aus dem menschlichen Lebensalltag. Die leeren Flaschen, die in mehreren ihrer Installationen auftauchen, werden jeweils am Ausstellungsort gesammelt und nach der Ausstellung wieder in den normalen Recyclingprozess zurückgeführt. Zur Einweihung des Künstlerhauses "Moving Art Studio" in Brüssel 1995 inszenierte die Künstlerin einen Toast to the Host mit hunderten von leeren Weinflaschen, die sie in der Eingangshalle und auf den Treppen des ehemaligen Prachtbaus aufstellte. Die zusammenstehenden Flaschen wirkten wie menschliche Stellvertreter, die ihrem Grundbedürfnis nach geselligem Miteinander auf einer Vernissage nachgehen. Mit grosser Vorsicht bahnten sich die BesucherInnen einen Weg durch das Flaschenmeer, das sich wie in einer gewaltigen Kaskade durch das Treppenhaus zu bewegen schien. Das Gefühl des dionysischen Taumels wurde noch verstärkt durch eine begleitende Videoprojektion mit rotierenden 360°-Aufnahmen von Bekannten der Künstlerin, die sie in ihren privaten Räumlichkeiten besucht und beim Trinken gefilmt hatte.

Auch in ihrer Installation *Modell: Talent und Neigung der Maulwürfe* von 1997, mit dem Bessie Nager sich auf die architektonische Situation im Zwischen-Raum Luzern bezog, stehen die Menschen im Mittelpunkt. Nachdem die Künstlerin ein Modell der Ausstellungsraumes gebaut hatte, das mit lichtempfindlichem Papier ausgekleidet war, füllte sie es mit schwarz angemalten figuralen Fundstücken, Stellvertretern für ein imaginiertes Ausstellungspublikum. Durch die wechselnden Licht-einflüsse, denen die Künstlerin ihr Modell der Shedhalle aussetzte, entstanden verschiedene Heliographien. Die Ansichten der virtuellen Raumsituationen, die während der Ausstellung an den Wänden präsentiert wurden, sind mit amorphen schwarzen Flecken übersät — das sind die BetrachterInnen: Maulwürfe, die sich fast blind ihren Weg bahnen, tief schürfen, als würden sie nach verborgenen Schätzen graben und durch ein komplexes rhizomartiges Röhrensystem miteinander verbunden sind.

Für ihre Ausstellung Offene Türen in der Gemeindegalerie Benzholz in Meggen transportierte die Künstlerin die Menschenschlange, die sich kurz zuvor am Tag der Offenen Tür im benachbarten Schloss Meggenhorn die Eingangstreppe hinaufbewegt hatte, per Video in den ersten Stock der Galerie: feingekleidete Sonntagsausflügler mit erwartungsvollen Gesichtern, neugierige Voyeure, die sehen wollen, in welchem Interieur die SchlossbewohnerInnen ihr luxuriöses Leben verbracht hatten. Eine zweite darübergeblendete Filmspur wurde von einem Ausflugsboot aufgenommen und zeigt das Ufer des Vierwaldstätter Sees, an dem sich das Schloss in idyllischer Lage an einem kleinen Weinberg befindet. Nach längerem Schauen verschwimmen die verschiedenen Ebenen. Das Schloss wird zum schaukelnden Boot und die Galerie-besucherInnen, die die SchlossbesucherInnen betrachten, werden zu BetrachterInnen ihrer selbst.

Kitschige Schlossansichten, Häuser und Landschaften sind auf den Weinetiketten zu sehen, die Bessie Nager in der örtlichen Glas-Sammelstelle in Meggen fand. Reproduktionen der Etiketten hängen im Eingangssaal der Galerie an der Wand. Von weitem sehen sie aus wie Kupferstiche, die in manch einer bürgerlichen Stube in der Nachbarschaft der Galerie hängen könnten. Doch von nahem zeigt sich ein abstraktes Computerraster mit Leer- und Fehlstellen, als hätte das automatische Zeichensystem gestreikt. Die Idyllen offenbaren sich als Etikettenschwindel, als abgenutzte künstliche Konstruktionen ohne zuschreibbare Identität.

Im ersten Stock der Galerie Benzholz erscheint der Raum, in dem die BetrachterInnen sitzen, als Modell in einer Dia-Show. Die Galerie wird zur flexiblen Hülle, in der die Künstlerin verschiedene Ausstellungssituationen erprobte, Fenster und Böden mit Silberstoff verhüllte, die Böden mit Erde oder Wasser bedeckte. Unendliche Möglichkeiten, die sich fortsetzen in den eigenen Denkwürfen und auch dazu anregen, sich vorzustellen, wie das rekonstruierte Fachwerkhaus früher ausgesehen haben mag, als es noch als Wasch- und Brennhütte diente. Im obersten Saal der Ausstellung Offene Türen treffen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft auf frappierende Weise zusammen. Eine Gruppe aus silbrig glänzenden futuristisch-technoiden Gestalten hängt von der Decke herab, miteinander verknüpft wie ein neuronales Netz. Aus den künstlichen Körpern kom-



men schwappende Wassergeräusche. Darunter toben derweil kreischend drei ineinander verknäulte Mädchen auf der Matraze herum.

“Ich bin für eine Kunst, die etwas anderes zu tun hat als im Museum auf ihrem Arsch zu sitzen.” schrieb Claes Oldenburg 1961 in seinem berühmten Manifest. “Ich bin für eine Kunst, die heranwächst, ohne überhaupt zu wissen, dass sie Kunst ist, eine Kunst, der man die Chance gibt, bei Null anzufangen. Ich bin für eine Kunst, die sich mit dem alltäglichen Mist abgibt und doch an die Spitze rückt.” Die Verlagerung des Banal-Alltäglich-Intimen in die offiziellen Kunstinstitutionen, die in den Sechzigern und Siebzigern noch mit revolutionärer Wut verteidigt wurde, wird in den Neunzigern mit einer heiteren Selbstverständlichkeit auf die Spitze getrieben. Doch Bessie Nager begnügt sich nicht damit, das Leben und seine Erzeugnisse eins zu eins zu kopieren und in die Kunstwelt zu übertragen, sie arbeitet zwischen den Stühlen, um eine kritische Reflexion über die Lebens- und Imaginationsräume der Menschen in Gang zu setzen.



