

# Exhibition Paintings

Charles Avery  
Paolo Chiasera  
Dorothy Miller  
Martin Pohl  
Lea von Wintzingerode  
Amelie von Wulffen

# Exhibition Paintings

Charles Avery

Paolo Chiasera

Dorothy Miller

Martin Pohl

Lea von Wintzingerode

Amelie von Wulffen

04.02. – 17.04.2017

Kuratiert von / A cura di / Curated by

Christiane Rekade



KUNST MERAN

im Haus der Sparkasse

MERANO ARTE

edificio Cassa di Risparmio

## Exhibition Paintings Alternativen zur Gegenwart

## Exhibition Paintings Alternative al Presente

## Exhibition Paintings Alternatives to the present

1651 malte der flämische Hofmaler David Teniers der Jüngere (1610 – 1690) für den Erzherzog Leopold Wilhelm von Österreich eine Ansicht von dessen Kunstsammlung, eine der bedeutendsten Bildersammlungen des 17.Jahrhunderts, in Brüssel. Das Gemälde Teniers zeigt inmitten einer dekorativ arrangierten Bilderkulisse neben dem Erzherzog auch den Maler selbst. Es geht in dem Bild weniger um die Darstellung einer tatsächlich stattgefundenen Ausstellung, als um die Repräsentation und Verbreitung der Sammlung. Auch die Gemäldegalerien mit *Ansichten des Antiken Roms* (1754 – 57) und *Ansichten des zeitgenössischen Roms* (1759) von Giovanni Paolo Pannini (1691 – 1765) sind Ausstellungen, die der bedeutende italienische Vedutenmaler sich in imposanten Galerien erdachte, um möglichst viele Ansichten Roms „unterzubringen“.

Nel 1651 il pittore di corte fiammingo David Teniers il Giovane (1610 – 1690) dipinse una veduta della collezione dell'arciduca Leopoldo Guglielmo d'Austria, una delle raccolte d'arte più grandi del XVII secolo, ospitate a Bruxell. Il dipinto di Teniers ritrae l'artista stesso accanto all'arciduca, al centro di una quinta decorativa composta da dipinti. Più che di un quadro che raffiguri fedelmente l'allestimento della collezione, si tratta di una rappresentazione a scopo divulgativo della stessa. Anche le gallerie di dipinti di Giovanni Paolo Panini (1691 – 1765), con le *Vedute di Roma antica* (1754 – 57) e le *Vedute di Roma contemporanea* (1759), costituiscono mostre che il celebre vedutista italiano concepisce all'interno di gallerie imponenti, tali da ospitare il maggior numero possibile di vedute di Roma.

Se negli ultimi anni, molti artisti con l'ausilio della pittura si sono accostati al tema "mostra", questo non ha ovviamente

In 1651 the Flemish court painter David Teniers the Younger (1610 – 1690) painted by order of the Archduke Leopold Wilhelm of Austria a view of his art collection in Brussels, one of the most important collections of paintings of the 17th Century. In the midst of a decoratively arranged backdrop of pictures, Tenier's painting depicts the Archduke alongside the painter himself. The work is less concerned with the depiction of an actual exhibition than it is with the collection's representation and propagation. Like Giovanni Paolo Pannini's (1691 – 1765) views of *Ancient Rome* (1754 – 57) and *Modern Rome* (1759) which are exhibitions that the important Italian vedute painter thought up as impressive galleries, in order to "accommodate" as many views of Rome as possible.

If in the last few years various artists have again taken up the exhibition as a subject in painting, this has of course



Giovanni Paolo Pannini  
*Roma Antica*, 1754–57  
Oil on canvas  
169 x 227 cm  
Staatgalerie Stuttgart



Paolo Chiasera  
*Research for das Fest*, 2011  
Oil on canvas  
Curated by Paolo Chiasera and Lorenzo Benedetti  
Courtesy Daniel Marzona, Berlin and PSM Gallery, Berlin  
Photo by Hans Georg Gaul

Wenn in den letzten Jahren mehrere Künstlerinnen und Künstler sich malerisch dem Thema der Ausstellung angenommen haben, hat dies selbstverständlich nichts mit der Dokumentation derselben zu tun, denn Ausstellungsansichten und Abbildungen der Kunstwerke sind im Internet zu jeder Zeit und von überall abrufbar. Vielmehr nutzen diese Künstler die Malerei um das Format der Ausstellung neu zu denken und insbesondere das Verhältnis zwischen Kurator, Künstler und Publikum zu beleuchten.

Seit 2010 arbeitet der italienische Künstler **Paolo Chiasera** an Werken mit dem Titel *exhibition paintings*. Es sind – wie der Titel besagt, „Gemälde von Ausstellungen“, also Ausstellungen, die auf der Leinwand realisiert werden. Eines der ersten *exhibition paintings* ist die Arbeit *Das Fest* von 2011. Es sind zwei kleine Bilder, die jeweils zwei

nulla a che vedere con la documentazione della stessa, vedute dell'esposizione e immagini delle opere infatti sono facilmente reperibili su internet. Piuttosto, questi artisti usano la pittura per ripensare al format della mostra e, in particolare, per gettare luce sul rapporto tra curatore, artista e pubblico.

Dal 2010, l'artista italiano **Paolo Chiasera** lavora ad un ciclo di opere intitolato *exhibition paintings*, mostre che trovano realizzazione esclusivamente su tela. Una delle prime *exhibition paintings* è rappresentata dal lavoro del 2011 *Das Fest*. Si tratta di due dipinti di piccole dimensioni, ciascuno dei quali mostra due vedute diverse di un'esposizione collettiva, curata da Lorenzo Benedetti per la galleria PSM. Prima che Benedetti installasse concretamente la mostra negli spazi della galleria berlinese, Chiasera ha immaginato due diversi allestimenti espositivi con i medesimi lavori, collocandoli però all'interno di

nothing to do with documentation, for exhibition views and pictures of artworks are available on the Internet at any time anywhere. On the contrary, these painters use painting to reassess the exhibition format, to rethink it – and in particular to illuminate the relationships between curator, artist and the public.

Since 2010 the Italian artist **Paolo Chiasera** has been working on a series with the title *exhibition paintings*. They are as the title says paintings of exhibitions, that is to say exhibitions realised on canvas. One of the first *exhibition paintings* is the work *Das Fest* from 2011. The piece consists of two small paintings, each showing different views of a group exhibition that the curator Lorenzo Benedetti put together for the Berlin gallery PSM. Before Benedetti installed the exhibition, Chiasera painted two different hangings of the show in a fictive space. He then exhibited the two pictures in the

unterschiedliche Ansichten einer Gruppenausstellung zeigen, die der Kurator Lorenzo Benedetti für die Berliner Galerie PSM zusammenstellte. Bevor Benedetti die Ausstellung installierte, malte Chiasera zwei unterschiedliche Hängungen der Schau in einem fiktiven Raum. Schliesslich wurden die beiden Bilder wiederum im tatsächlichen Galerieraum, als Teil der dort stattfindenden Ausstellung installiert.

Im folgenden entwickelte Chiasera seine *exhibition paintings* dahin gehend weiter, dass er die gemalten Ausstellungen selber kuratierte (*San Gerolamo*, 2011) oder gemeinsam mit einem Ko-Kurator konzipierte (*The Art of Conversation*, 2012). Dabei sind sie frei von den üblichen Einschränkungen im Prozess des Ausstellungsmachens. Sie sind frei in der Wahl des Ausstellungsräumes: für *San Gerolamo* wählte Chiasera den deutschen Pavillon der Venedig Biennale, für *The Art of*

uno spazio fittizio. Infine, i due quadri di Paolo Chiasera sono stati inseriti all'interno della mostra in galleria, insieme ai lavori scelti da Benedetti e rappresentati nei quadri.

In seguito Chiasera ha sviluppato ulteriormente le proprie *exhibition paintings* fino ad arrivare a curare egli stesso le mostre dipinte (*San Gerolamo*, 2011), oppure concependole in collaborazione con un co-curatore (*The Art of Conversation* 2012). In questo modo le esposizioni sono scevre dai vincoli tradizionali cui è sottoposto il processo produttivo di una mostra, e quindi libere, per esempio, nella selezione dello spazio espositivo. Per *San Gerolamo* Chiasera ha scelto il padiglione tedesco della Biennale di Venezia, per *The Art of Conversation* invece ha inventato uno spazio in aggetto rispetto lo Jatiyo Sangsad Bhaban, l'edificio brutalista progettato dall'architetto americano Louis Kahn, che ospita il Parlamento

actual gallery space as part of the exhibition. Afterwards Chiasera developed his *exhibition paintings* further to the effect that he curated the painted exhibitions himself (*San Gerolamo*, 2011) or conceived them in collaboration with a curator (*The Art of Conversation*, 2012). In this way they are free of the usual restrictions on the process of making an exhibition: there is a free choice of exhibition space: for *San Gerolamo* Chiasera chose the German Pavilion at the Venice Biennale, for *The Art of Conversation* he invented an annex for the Jatiyo Sangsad Bhaban, the brutalistic Bangladeshi parliament building by American architect Louis Kahn. The artworks can be chosen and shown independently of insurance costs, transport and production costs, climatic, conservatory, and political conditions: a painting by René Magritte can just as easily be integrated into an exhibition as a 2012 sculpture by the American Oscar Tuazon.



Paolo Chiasera  
*The Art of Conversation*, 2012  
Oil on canvas  
Curated by Paolo Chiasera and Andreas Schlaegel  
Installation view at PSM, Berlin  
Photo by Attilio Maranzano  
Courtesy PSM Gallery, Berlin



Charles Avery  
*Untitled (Two Ladies Walking in the Octagon of the Noumenon)*, 2013–2014  
Pencil, ink, acrylic and gouache on paper mounted on linen  
98.5 x 129 cm  
Private Collection, London

*Conversation* erfand einen Annex für Jatiya Sangsad Bhaban, das brutalistische Gebäude des Nationalparlaments von Bangladesch des Amerikanischen Architekten Louis Kahn. Die Werke können unabhängig von Versicherungswerten, Transport- und Produktionskosten, klimatischen, konservatorischen und politischen Bedingungen ausgewählt und gezeigt werden: Ein Bild von René Magritte kann ebenso unproblematisch in die Ausstellung integriert werden, wie eine Skulptur von 2012 des Amerikaners Oscar Tuazon.

Was der französische Schriftsteller André Malraux 1947 mit seinem *Musée Imaginaire* aus Fotos von Skulpturen anlegte – ein Museum in Buchform, das Werke unterschiedlicher Epochen und Länder in visuellen Dialog stellte und zu jeder Zeit an jedem Ort betrachtet werden konnte – nimmt Chiasera auf und entwickelt es weiter: Für *The Art of Conversation* etwa

Nazionale del Bangladesh. Oltre a ciò, le opere possono essere esposte indipendentemente da costi assicurativi o di trasporto e da condizioni climatiche, politiche o di conservazione, consentendo in questo modo ad un dipinto di René Magritte di essere inserito all'interno di una mostra senza alcun problema, così come una scultura del 2012 dell'americano Oscar Tuazon.

Ciò cui approda lo scrittore francese André Malraux nel 1947 con il suo *Musée Imaginaire* composto da fotografie di sculture – un museo in forma di libro che presenta opere provenienti da epoche e nazioni diverse in dialogo tra loro, consultabile in qualsiasi momento e da qualsiasi luogo – viene approfondito da Chiasera e sviluppato ulteriormente. Per *The Art of Conversation* due artisti hanno sviluppato ciascuno un nuovo lavoro. La prima visione del video dell'artista bengalese Naeem Mohaiemen, avviene nel contesto della

What the French writer André Malraux created in 1947 with his *Musée Imaginaire* from photos of sculptures – a museum in book form, not bound by place, putting works from different epochs and countries in visual dialogue with each other, and which could be viewed at any time in any place – is taken up by Chiasera and further developed: for *The Art of Conversation* for example two artists even produced new works – the video by Naeem Mohaiemen, an artist from Bangladesh, had its premiere in the exhibition, and the Italian artist Riccardo Previdi developed a new installation that now only exists in painted form. The art critic Jennifer Allen considers this to be a completely new approach: "Chiasera was quoting the past and the future. That's a first. [...] Instead of proposing a radical break from Conceptual Art, Chiasera [...] manages to make some novel moves on a well-travelled territory."<sup>1</sup>

schufen zwei Künstler sogar neue Arbeiten: Das Video von Naeem Mohaiemen, Künstler aus Bangladesch, erfuhr seine Erstaufführung in der Ausstellung *The Art of Conversation* und der italienische Künstler Riccardo Previdi entwickelte eine neue Installation, die ausschliesslich in der gemalten Form existiert. Die Kunstkritikerin Jennifer Allen sieht darin einen ganz neuen Ansatz: "Chiasera was quoting the past and the future. That's a first. [...] Instead of proposing a radical break from Conceptual Art, Chiasera [...] manage to make some novel moves on a well-travelled territory."<sup>1</sup>

Ebenso nimmt der britische Künstler **Charles Avery** in seiner Werkserie *It Means, It Means!* (2013) den Gedanken des *Musée Imaginaire* auf und führt die Überlegungen zur Ausstellung als Ort der künstlerischen und kuratorischen Produktion weiter. *It Means, It Means!* (2013) ist eine Ausstellung im "Museum of

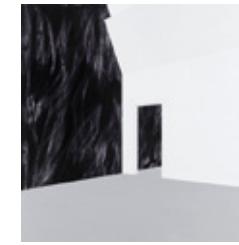
mostra *The Art of Conversation*. Riccardo Previdi realizza una nuova installazione, esistente esclusivamente in forma dipinta. La critica d'arte Jennifer Allen riconosce in questo modo di procedere un approccio completamente nuovo: "Chiasera citava il passato e il futuro. Ecco una prima volta (...). Invece di proporre una rottura radicale con l'Arte Concettuale, Chiasera (...) è riuscito a creare nuove strade in un territorio già molto trafficato."<sup>1</sup>

Allo stesso modo l'artista britannico **Charles Avery**, nella serie di opere *It Means, It Means!* (2013), ripensa il concetto di *Musée Imaginaire* e l'esposizione quale luogo di produzione artistica e curatoriale. *It Means, It Means!* è una mostra ospitata al "Museum of Art" dell'isola immaginaria di *Onomatopoeia*. A partire dal 2005, l'isola immaginaria è al centro dell'universo artistico di Avery. Attraverso il disegno egli descrive



Charles Avery  
*Untitled (It Means It Means, Hiorns, Lozano, Ray)*, 2013  
Pencil, ink, acrylic and gouache on paper  
100 x 167 cm  
Private Collection

The British artist **Charles Avery** also takes up the notion of the *Musée Imaginaire* in his work series *It Means, It Means!* (2013) and takes further considerations of the exhibition as a place of artistic and curatorial production. *It Means, It Means!* (2013) is an exhibition in the 'Museum of Art' on Onomatopoeia, an island conceived by Charles Avery. The fictive island Onomatopoeia has had a central place in Avery's artistic work since 2005. By means of drawings and objects he describes the life and inhabitants of this island. For the first art exhibition on the island Avery invited the London-based curator Tom Morton to participate. With the help of a floor plan of the Museum of Art Onomatopoeia provided by Avery, he conceived an exhibition with works from 'our' world. Ultimately, Avery's drawings show the installation in the museum and also give an insight into the reaction of the public. One for example sees the



Martin Pohl  
Kunstmuseum Appenzell,  
Schweiz, 2007  
Acrylic on wallboard  
120 x 110 cm  
Courtesy Galerie Cattani  
Contemporary Art, Bozen  
Photo by Hannes Ochsenreiter



Martin Pohl  
Museum der Moderne, Salzburg, 2005  
Acrylic, wax on wallboard  
120 x 110 cm  
Private collection  
Photo by Hannes Ochsenreiter

Art" auf der von Avery erdachten Insel Onomatopoeia. Die fiktive Insel steht seit 2005 im Zentrum von Averys künstlerischem Werk. Mittels Zeichnungen beschreibt er das Leben und die Bewohner dieser Insel. Für die erste Kunstausstellung auf Onomatopoeia lud Avery den Londoner Kurator Tom Morton als Gastkurator ein. Dieser konzipierte mit Hilfe eines von Avery zur Verfügung gestellten Grundrisses des Museums eine Ausstellung mit Werken aus "unsrer" Welt, die Avery wiederum in seinen Zeichnungen realisierte. Neben der Ausstellung geben Averys Zeichnungen auch Einblick in die Reaktion des Publikums. So sieht man etwa die Insulaner beim Betrachten der Werke von Kazimir Malewitsch über Sol LeWitt bis Tino Sehgal.

Im Gegensatz zu Averys fiktivem Museum, sind die Ausstellungsräume in den Bildern des Künstlers **Martin Pohl** als tatsächliche Museumsräume zu erkennen: In die weiss

la vita e gli abitanti dell'isola. In occasione della prima mostra d'arte sull'isola, Avery invita il curatore londinese Tom Morton a collaborare come guest curator, fornendo tanto di planimetrie del museo, così che possa concepire una mostra con opere appartenenti al mondo reale nel museo inventato dall'artista. I disegni di Avery non rappresentano solo l'allestimento espositivo, ma offrono anche uno sguardo sulle reazioni del pubblico, così si possono vedere gli isolani mentre osservano opere di artisti che vanno da Kazimir Malevič a Sol LeWitt per arrivare fino a Tino Sehgal.

In contrapposizione al museo fittizio di Avery, gli spazi espositivi dell'artista **Martin Pohl** si rivelano vere e proprie sale museali: negli ambienti bianchi realizzati con precisione tale da ricordare i rendering 3D di specifici musei e istituzioni – dalla Pinacoteca di Monaco, passando per la collezione Götz, fino ad

islanders looking at works from Kazimir Malevich by way of Sol LeWitt to Tino Sehgal.

In contrast to Avery's fictive museum, the exhibition rooms in the paintings of the artist **Martin Pohl** are recognisable as actual museum spaces: in the completely white rooms, reminiscent of 3D renderings in their precision, of selected museums and institutions from the Pinakothek der Moderne, Munich to the Götz collection and the Museum der Moderne in Salzburg, the artist paints his own not (yet) existent works. The gestural paintings generously take up the floors, walls or even the ceilings of the rooms and in this way they become part of the work.

For Chiasera, Avery and Pohl, the canvas is the place to realise their exhibitions, with Malraux it was the book that provided the framework for the *Musée Imaginaire*. With the possibilities of photography and the easy reproducibility of

gehaltenen, in ihrer Präzision an 3D- Renderings erinnernden Räume von ausgesuchten Museen und Institutionen, von der Pinakothek der Moderne, München über die Sammlung Götz bis zum Museum der Moderne in Salzburg, malt der Künstler seine eigenen (noch) nicht existenten Werke. Meist nehmen die gestischen Malereien großzügig Boden, Wände oder gar die Decke der Räume ein und lassen sie so Teil der Arbeit werden.

Für Chiasera, Avery und Pohl ist die Leinwand der Ort für die Verwirklichung ihrer Ausstellungen, bei Malraux gab das Buch den Rahmen für das *Musée Imaginaire* vor. Mit der Möglichkeit der Fotografie und der Reproduzierbarkeit der Kunstwerke gewann der Katalog als bleibende Dokumentation an Bedeutung.

So besteht etwa die Werkserie *Americans* aus 13 gemalten Covern von historischen Ausstellungskatalogen. Die Katalogcover wurden von einem anonymen Künstler



Dorothy Miller  
*Savremena umetnost u SAD*, 2003  
Acrylic on canvas  
52 x 42 cm  
Collection of the Museum  
of American Art, Berlin  
Courtesy P420, Bologna

arrivare al Museo d'Arte Moderna di Salisburgo – l'artista inserisce le proprie opere (ancora) inesistenti. Talvolta i dipinti gestuali vanno ad invadere copiosamente il pavimento, le pareti e persino i soffitti delle sale, integrandoli così, ad un ulteriore livello di significato, nell'opera.

Per Chiasera, Avery e Pohl la tela è lo spazio di realizzazione delle mostre, così come in Malraux, il libro diveniva la cornice del *Musée Imaginaire*. Con l'avvento della fotografia e la sempre più facile riproducibilità delle opere d'arte, il catalogo come forma di documentazione, assume via via maggiore importanza.

Così la serie di opere *Americans* è composta da 13 copertine di cataloghi d'arte, dipinte da un artista anonimo, che cela la propria identità sotto lo pseudonimo **Dorothy Miller**, curatrice del MoMA di New York dal 1934 al '69, una delle

the artwork, the catalogue gained in importance as a lasting documentation.

The work series *Americans* for example consists of 13 painted covers of historical exhibition catalogues. The catalogue covers were painted by an anonymous artist and presented under the pseudonym **Dorothy Miller**. Dorothy Miller was curator at the MoMA in New York from 1934 to 1969 and is considered to be one of the most influential people in the development of modern American art. The painted catalogue covers refer to a series of travelling exhibitions that she curated, which between 1940 and 1960 were shown in eight European countries. They show how the exhibitions communicated (for example, the titles in different languages represent the journey of the exhibition) and give clues as to how they were seen and interpreted.



Dorothy Miller  
*Die neue amerikanische Malerei*, 2003  
Acrylic on canvas  
49 x 43 cm  
Collection of the Museum  
of American Art, Berlin  
Courtesy P420, Bologna



Lea von Wintzingerode  
*Dancing Figure*, 2014  
Oil on canvas  
115 x 90 cm  
Courtesy the artist

gemalt und werden unter dem Pseudonym **Dorothy Miller** präsentiert. Dorothy Miller war von 1934 bis 1969 Kuratorin am MoMA in New York und gilt als eine der einflussreichsten Personen für die Entwicklung und Verbreitung der modernen Amerikanischen Kunst. Die gemalten Katalogcover beziehen sich auf eine Reihe von ihr kuratierten Wanderausstellungen, die zwischen 1940 und 1960 in Europa gezeigt wurden. Sie zeigen wie die Ausstellungen kommuniziert wurden (beispielsweise repräsentieren die verschiedenen sprachigen Titel, die Reise der Ausstellung) und geben Hinweise, wie sie gesehen und interpretiert wurden.

Auch die junge Künstlerin **Lea von Wintzingerode** findet in der Malerei eine mögliche Reaktion auf eine auf schnelle Lesbarkeit und digitale Repräsentation ausgerichtete Kunst. In ihrem Werk geht es der Künstlerin immer um die Beziehung

personalità più influenti nello sviluppo dell'arte nordamericana del dopoguerra. Le copertine dipinte, sono tutte collegate alla serie di mostre da lei curate in otto paesi europei tra il 1940 e il '60. Le opere raccontano la storia della comunicazione delle diverse mostre, fornendo dettagli circa il modo nel quale furono viste e interpretate, svelando ad esempio il tragitto compiuto attraverso le diverse lingue dei titoli.

Anche la giovane artista **Lea von Wintzingerode** riconosce nella pittura una possibilità di reazione alla velocità con la quale si consumano i contenuti artistici e le loro rappresentazioni digitali. Nel proprio lavoro l'artista approfondisce il rapporto tra l'osservatore e l'immagine, così i contenuti visivi spesso rappresentano anche potenziali situazioni espositive e performance il cui pubblico diventa inevitabilmente l'osservatore del quadro, come succede ad

The young artist **Lea von Wintzingerode** also finds in painting a possible reaction to an art orientated towards quick legibility and digital representation. In her work the artist focuses on the relationship between spectator and image. The contents of her pictures are often potential exhibition situations or moments of a performance. Viewing *Dancing Figure* (2014), for instance, one becomes immediately part of a circle that forms around a small dancing sculpture. Movement and standstill, looking and being looked at, performing or watching – these essential experiences of an exhibition are underpinned by the experimental hanging, which she combines with a sound installation of fragments of piano music composed by Wintzingerode herself.

**Amelie von Wulffen** employs painting and drawing in order to capture a rarely talked about "image of exhibitions"

zwischen Betrachter und Bild. So sind die Bildinhalte oft auch potentielle Ausstellungssituationen oder Momente einer Performance. In *Dancing Figure* (2014) etwa wird man als Betrachterin unmittelbar Teil eines Kreises, der sich um eine kleine tanzenden Skulptur bildet. Bewegung und Stillstand, Betrachten und Betrachtet werden, Performen oder Zuschauen – diese wesentlichen Erfahrungen einer Ausstellung unterstützt Lea von Wintzingerode in der experimentellen Hängung, die sie mit einer Soundinstallation aus Fragmenten von Klaviermusik, die von Wintzingerode selbst komponiert, verbindet.

**Amelie von Wulffen** setzt die Malerei und die Zeichnung ein, um mit Selbstironie und Lust an der Übertreibung ein "Bild von Ausstellungen" zu aufzuzeichnen, das normalerweise nicht zur Sprache kommt: In ihrem Comic aus skizzenhaften Bleistift-Zeichnungen beschreibt von Wulffen die Ängste und

esempio in *Dancing Figure* (2014). Questa esperienza nella quale lo spettatore diviene parte integrante del lavoro, viene enfatizzata da un allestimento sperimentale dei quadri e da un'installazione audio con frammenti di composizioni per pianoforte, concepite ed eseguite dall'artista.

**Amelie von Wulffen** impiega la pittura e il disegno per registrare, con autoironia e gusto per l'esagerazione, il dietro le quinte del fare una mostra. Nel suo fumetto, composto da schizzi a matita, von Wulffen descrive le paure e le fantasie dell'artista, nonché il suo (soprav)vivere nel mondo dell'arte. *Am Kühlen Tisch* (2013) racconta, con ispirazione parzialmente autobiografica, di quelle situazioni assurde durante le cene dopo le inaugurazioni, dominate dallo stress di doversi sedere al tavolo giusto con la gente giusta, di ricerche del proprio nome condotte di nascosto su Google e delle frasi di



Lea von Wintzingerode  
*Zoom t.o.b.*, 2014  
Oil on canvas  
75 x 90 cm  
Courtesy the artist

with self-irony and an inclination to exaggeration: in her comic, consisting of sketch-like pencil drawings, von Wulffen describes the fears and fantasies of the artist and her life (or survival) in the art world. *Am Kühlen Tisch* (2013) tells in partly autobiographical, often absurd scenes of the stress of sitting next to the right people at the right table at dinner after the opening, of secretly Googling one's own name and of the platitudes that are exchanged at openings. Von Wulffen combines the comic with an installation of large-scale artist portraits, still lives and painted school chairs. In doing so she sets old-masterly and modern styles and techniques next to elements of handicraft and hobby painting. The pose from Max Beckmann, which von Wulffen recreated from a self-portrait of the artist, she combines with a kitschy pink lake with sailing boats. Amelie von Wulffen upsets – just as in the comic – the



Amelie von Wulffen  
*Am kühlen Tisch*, 2013  
Slideshow  
Courtesy Galerie Meyer  
Kainer, Wien

Phantasien der Künstlerin und ihr (Über-)leben in der Kunstwelt. *Am Kühlen Tisch* (2013) – erzählt in zum Teil autobiographisch inspirierten, oft absurdem Szenen vom Stress beim Dinner nach der Eröffnung mit den richtigen Leuten am richtigen Tisch zu sitzen, vom heimlichen Googlen nach dem eigenen Namen und von den Floskeln, die bei Vernissagen ausgetauscht werden. Den Comic kombiniert von Wulffen mit einer Installation aus großformatigen Künstlerportraits, Stillleben und bemalten Schultischen. Dabei setzt sie altmeisterliche und moderne Stile und Techniken neben Elementen aus dem Kunsthandwerk und der Hobbymalerei. Die Pose von Max Beckmann, die von Wulffen einem Selbstporträt des Künstlers nachempfand, lässt sie etwa auf einen kitschig rosafarbten See mit Segelbooten treffen. Amelie von Wulffen bricht – ähnlich wie im Comic – das Bild der bekannten, gewohnten Kunst mit einem unerwarteten,

circostanza che vengono scambiate durante i vernissage. Von Wulffen combina il fumetto con un'installazione costituita da ritratti di artisti di grandi dimensioni, nature morte e una serie di sedie scolastiche dipinte. Tutto questo lo fa mescolando diversi stili e tecniche con riferimenti ai maestri antichi e moderni, ma anche all'artigianato artistico e alla pittura hobbistica. La posa di Max Beckmann che von Wulffen sceglie in quanto autoritratto d'artista, viene abbinata ad un paesaggio un po' kitsch con tanto di mare al tramonto e barche a vela. L'artista frantuma – come nel suo fumetto – l'immagine rassicurante che i più hanno del "fare arte" sostituendola con una visione inaspettata, quella più fastidiosa e talvolta imbarazzante del "subconscio del mondo dell'arte".<sup>1</sup>

"exhibition paintings" raccolge un gruppo di artisti che riconoscono il potenziale del mezzo pittorico, quale strumento

image of known and familiar art with an unexpected sometimes almost embarrassing or unsettling glimpse into the "art world unconscious".<sup>2</sup>

"exhibition paintings" gathers visions and reflections about the present conditions and mechanisms of exhibitions. The artists on show see in painting a possibility of emancipation from actual working conditions. Working conditions that are ever more specified by the accelerated and market driven situation in the exhibition business. With their pictures they show a real creative alternative to the contemporary situation.

<sup>1</sup> Jennifer Allen: Rococo Conceptualism. In: Mousse 37/2013, p.112

<sup>2</sup> "[...] a kind of art world unconscious." Laura Mclean-Ferris in: Tutti Frutti, www.frieze.com, 18. April 2014

manchmal fast peinlichen oder verstörenden Blick in das "Unterbewusste der Kunstwelt".<sup>2</sup>

"exhibition paintings" versammelt Visionen und Reflexionen über die gegenwärtigen Bedingungen und Mechanismen von Ausstellungen. Die gezeigten Künstlerinnen und Künstler erkennen in der Malerei eine Möglichkeit der Emanzipation von den gegenwärtigen Arbeitsbedingungen. Arbeitsbedingungen, die immer mehr von der beschleunigten und marktbestimmte Situation im Ausstellungsbetrieb vorgegeben werden. Mit ihren Bildern zeigen sie wirkliche, kreative Alternativen zur gegenwärtigen Situation auf.

<sup>1</sup> Jennifer Allen: Rococo Conceptualism. In: Mousse 37/2013, S. 112

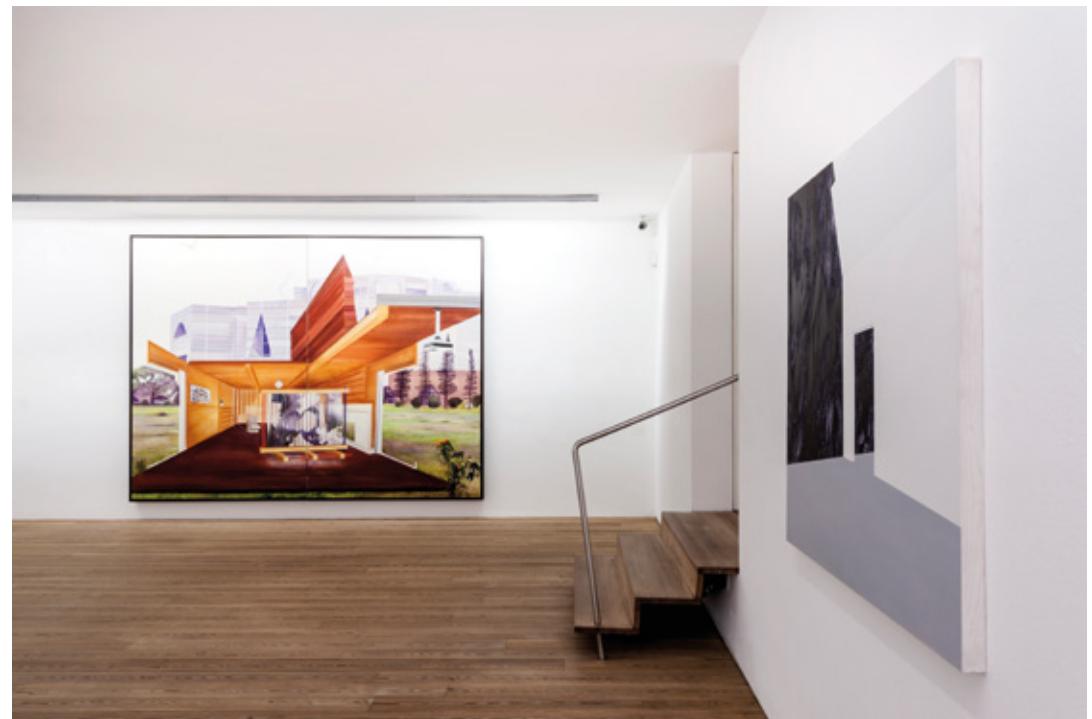
<sup>2</sup> "[...] a kind of art world unconscious." Laura Mclean-Ferris in: Tutti Frutti, www.frieze.com, 18. April 2014



Amelie von Wulffen  
*Ohne Titel*, 2013  
Oil on canvas,  
200 x 140 cm  
Courtesy Galerie Meyer  
Kainer, Wien



**Martin Pohl**, Kunstmuseum Appenzell, Schweiz, 2007  
**Paolo Chiasera**, *Das Fest*, 2011 / *Research for das Fest*, 2011



**Paolo Chiasera**, *The Art of Conversation*, 2012  
**Martin Pohl**, Kunstmuseum Appenzell, Schweiz, 2007



Charles Avery, *Untitled (It Means It Means, Hiorns, Lozano, Ray)*, 2013



Charles Avery, *Untitled (Two Ladies Walking in the Octagon of the Noumenon)*, 2013–2014  
Lea von Wintzingerode, *Pavilion on the Mountain*, 2013 / Jutta Koether at Sparta (Fictional Performance), 2013

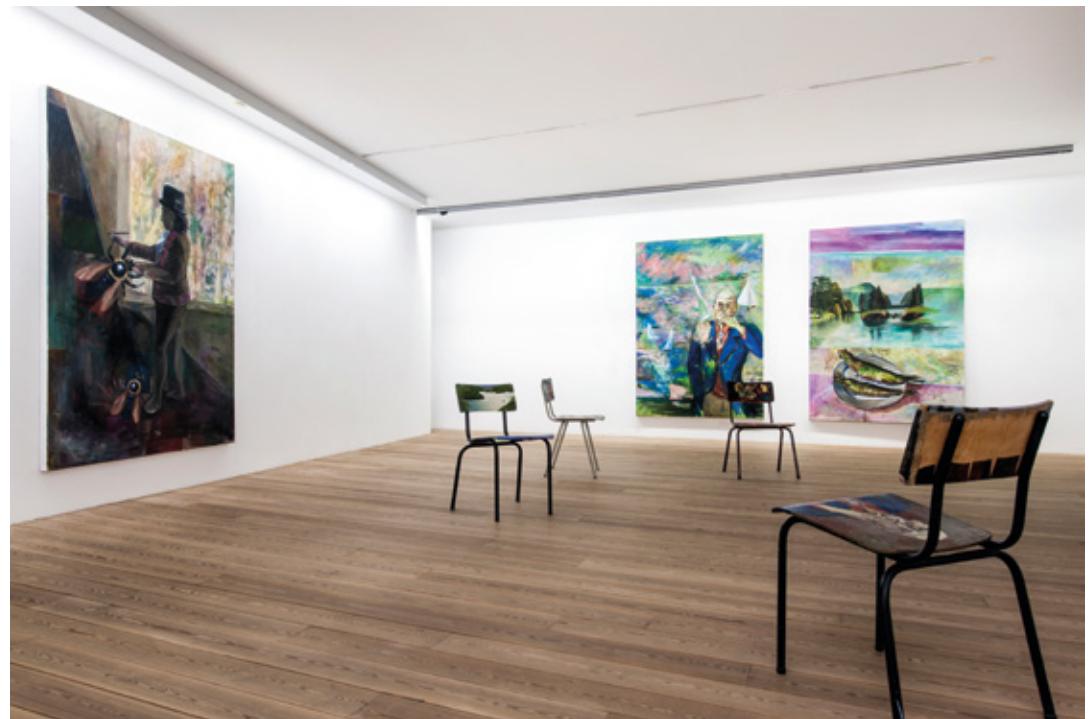


Dorothy Miller, *Die neue amerikanische Malerei*, 2003 / 15 Americans, 2003 / Moderne Kunst aus USA, 2003



Paolo Chiasera, *Das Fest*, 2011 / Research for das Fest, 2011 – Amelie von Wulffen, *Ohne Titel*, 2014





Amelie von Wulffen, *Ohne Titel*, 2013



Amelie von Wulffen, *Ohne Titel*, 2013



**Martin Pohl**, *Museum der Moderne Salzburg, 2005*



**Charles Avery**, *Untitled (It Means It Means; González-Torres, Ray, Riley, Watteau)*, 2013





**Paolo Chiasera, San Gerolamo, 2011**



**Martin Pohl**, *Pinakothek der Moderne, München*, 2006



**Dorothy Miller**, *Paintings by Nineteen Living Americans*, 2003





**Lea von Wintzingerode**, *Boy Bitten by a Snake*, 2016 / *Start up*, 2016 /  
*Hall on Hilly Landscape*, 2014 / *Novella Plugin*, 2017



**Lea von Wintzingerode**, *Start up*, 2016

## **Painting Artworks**

### Eine neue Gattung der Malerei

Es ist schon sehr erstaunlich festzustellen, wie die Malerei sich unablässig selbst zu erneuern versteht und bis heute ein Instrument der intellektuellen Suche von großer Frische und vielversprechender Zukunft geblieben ist. Diese Ausstellung ist das beste Beispiel dafür. Sie beweist, dass Malerei noch imstande ist, eine neue Gattung hervorzu bringen, die sich gleichwertig neben bestehenden Gattungen wie Porträt, Stillleben oder Landschaftsmalerei einreihen. Ob schlussendlich tatsächlich eine neue Gattung entsteht, wird die Geschichte zeigen. Aber es ist unbestreitbar, dass Werke, wie die in dieser Ausstellung versammelten, zeigen, dass nach wie vor das Potenzial dafür vorhanden ist.

Wir sehen uns einer Gruppe von Künstlerinnen und Künstlern gegenüber, die sich der Malerei bedient, um ein Sujet auszuloten, das eine ganze Reihe von Implikationen mit sich

---

## **Painting Artworks**

### Un nuovo genere pittorico

Antonio Grulli

È difficile non rimanere stupiti notando come la pittura sia in grado di rigenerare sè stessa senza sosta ed essere uno strumento di ricerca intellettuale fresco e dal grande futuro. Questa mostra ne è un esempio perfetto: costituisce la prova di come la pittura possa ancora creare un nuovo genere che va ad accostarsi a quelli già presenti come il ritratto, la natura morta o la pittura di paesaggio. Non intendo sostenere che un genere sia effettivamente nato, questo lo dirà la storia. Ma è innegabile che opere come quelle raccolte in questa occasione rivelino che ancora esiste il potenziale per la creazione di un nuovo genere.

Ci troviamo di fronte a un folto gruppo di artisti che utilizza la pittura per indagare un determinato soggetto a cui è legata tutta una serie di implicazioni e che da un punto di vista teorico e potenziale non differisce in nulla dai generi

---

## **Painting Artworks**

### A new painting genre

It is difficult not to be amazed in noticing how painting succeeds in tirelessly self-regenerating, to the point it is a fresh tool for intellectual study, endowed with a great future. This exhibition is a perfect example: it offers proof of how painting can still create a new genre that sides those already present, like portraits, still life, or landscape painting. I do not mean to state that a new genre has actually been born, history will have its say. It is anyhow undeniable that artworks, as the ones gathered on this occasion, reveal there is still a potential for the creation of a new genre.

We are in front of a conspicuous number of artists who use painting to investigate a certain subject to which a series of implications is bound, and which—from a theoretical and potential point of view—does not differ from past painting genres. For example, if we review the history of art, we can observe how



Paolo Chiasera  
*San Gerolamo*, 2011 (detail)  
Oil on canvas

Curated by Paolo Chiasera  
5 Elemente, each 40 x 60 cm  
Courtesy Daniel Marzona, Berlin  
and PSM Gallery, Berlin  
Photo by Uwe Walther

bringt und aus theoretischer Sicht wie von seinem Potenzial her sich in nichts von den Gattungen der Vergangenheit unterscheidet. Ein Blick in die Kunstgeschichte zeigt, dass Gegenstände seit jeher in Bildern vorkommen und dass sie für den Maler von großer Bedeutung waren, wie sich aus der Fülle von Einzelheiten, der Sorgfalt und Leidenschaft in der Ausführung mancher Bilder schließen lässt. Doch erst zu einem späteren Zeitpunkt in der Geschichte der Malerei entstand der Begriff des Stilllebens aus einem gereiften Bewusstsein der Künstler einerseits und der Betrachter und Käufer der Bilder andererseits.

Das Gleiche geschieht bei den hier ausgestellten Arbeiten: Seit jeher kommen Kunstwerke in Bildern vor. Allerdings befinden wir uns heute in einem Kontext, der es uns ermöglicht, Kunstwerke nicht nur als eigenständige Werke zu betrachten, sondern auch und vor allem als ein Element, das

pittorici del passato. Se guardiamo alla storia dell'arte notiamo come gli oggetti, ad esempio, siano sempre esistiti all'interno dei dipinti, in alcuni casi trattati con dovizia di particolari e con attenzione e passione tali per cui se ne avvertiva l'importanza conferitagli dal pittore. Ma è solo da un punto della storia in avanti che nasce il concetto di natura morta grazie a un certo tipo di coscienza maturata dagli artisti e da coloro che osservavano e compravano le opere.

Lo stesso accade per i lavori in questa mostra: le opere d'arte sono sempre state presenti all'interno dei dipinti ma ciò che accade oggi è che ci troviamo in un contesto che ci permette di giudicare l'opera d'arte non solo come oggetto autonomo, ma anche e soprattutto come elemento legato a una contestualità (o forse dovremmo dire cointestualità) di altri elementi simili che vanno a creare un ragionamento

objects have always existed within the paintings, in some cases treated with plenty of details and with such an attention and passion that the importance given to them by the painter could be clearly felt. But it is right from a clear point in history forward that the concept of still life was born, thanks to a certain kind of awareness acquired by the artists, and by those who observed and bought artworks.

The same happens for the works in this exhibition: artworks have always been present within paintings but what happens today is that we are in a context that allows us to judge an artwork, not only as an autonomous object, but also and upmost as an element tied to a contextuality (or maybe we should better say "co-textuality") of other similar elements in order to create a reasoning on the artwork. This kind of reasoning on art has always existed in a linguistic form through

mit der Kontextualität (oder vielleicht sollten wir besser sagen: Ko-Textualität) anderer, ähnlicher Elemente verbunden ist, die eine Reflexion über das Kunstwerk in Gang setzen. Diese Reflexion über Kunst hat es in sprachlicher Form durch die Kunstkritik schon immer gegeben. Sie fand bisher aber nur in Ansätzen durch die Gegenüberstellung und den Dialog der Werke untereinander statt. Erst in den letzten Jahrzehnten ist, auch weil das Kunstmuseum größer und die temporären Ausstellungen zahlreicher geworden sind, eine neue Sicht auf die Welt der „Kunstdinge“ entstanden, die sich mit dem Begriff der Kuratorenchaft deckt und auf einer kritischen Deutung und Neuauslegung der Kunstwerke durch einen visuellen Ansatz gründet. Dieser speist sich aus einer architektonischen und choreografischen Dimension, die unumgänglich ist, sobald wir über Elemente in einem Raum verfügen, in dem sich

sopra l'opera d'arte. Questo tipo di ragionamento sopra l'arte è sempre esistito in forma linguistica attraverso la critica d'arte, e solo in maniera acerba attraverso l'accostamento di opere tra loro. Negli ultimi decenni, anche attraverso l'ampliamento del pubblico dell'arte e la proliferazione delle mostre temporanee, si è venuta a creare una nuova visione del mondo delle cose artistiche che coincide con il concetto di curatela e che si basa sull'interpretazione e rilettura critica delle opere attraverso un approccio visivo, che attinge da una dimensione architettonica e coreografica inevitabile nel momento in cui disponiamo degli elementi in uno spazio all'interno del quale degli esseri umani sono invitati a muoversi. Ovviamente tutto questo non poteva non avere un'influenza sulla pittura.

Mi sono già trovato a scrivere di alcuni di questi argomenti e di alcuni di questi artisti in passato\*. Il mio primo

art criticism, and only in an unripe way by juxtaposing works one with the other. It is in the latest decades—thanks to the broadening of the art public and the proliferation of temporary shows—that a new view of the world of artistic objects has been created. It coincides with the concept of curatorship, based on the critical interpretation and re-reading of the artwork through a visual approach coming from an architectonic and choreographic dimension. Fact that is inevitable in the moment in which we set elements in a space within which human beings are invited to move around. It becomes obvious that all this could not take place without having an influence on painting.

I have written about some of these topics and about some of these artists in the past\*. My first interest in this series of works started from a curatorial point of view.

Menschen bewegen. All das musste früher oder später die Malerei beeinflussen.

Über einige dieser Thematiken und einige der hier ausgestellten Künstler habe ich 2015 geschrieben.\* Damals richtete sich mein Hauptaugenmerk auf die Arbeiten aus der Perspektive des Kurators. Daher könnte auf den ersten Blick auch der vorliegende Text nahelegen, dass er sich vor allem auf Künstlerinnen und Künstler bezieht, die „Ausstellungen“ gemalt haben (sei es nur, um das Verhältnis von Künstler und Kurator zu hinterfragen) oder „exhibition paintings“, wie der Ausstellungstitel lautet. Tatsächlich schöpft er aber auch aus dem Verhältnis zu denjenigen, die sich hauptsächlich auf einzelne Werke konzentriert haben, ihre Beziehung zum Publikum oder ihre ideologische und politische Dimension. Aus den selben wesentlichen Gründen begann in dem Moment

interesse rispetto a questa serie di lavori nasceva da un punto di vista curatoriale. Questo testo quindi potrebbe sembrare a prima vista legato soprattutto agli artisti in questa mostra che hanno dipinto “mostre” (anche nel semplice mettere in questione il rapporto artista-curatore), o exhibition paintings come recita il titolo. Ma in realtà vive in relazione anche a coloro che si sono maggiormente concentrati sulle singole opere, il loro rapporto con il pubblico o con una dimensione ideologica e politica delle stesse, perché questi stessi elementi si sono iniziati a modificare nel momento stesso in cui inizia a manifestarsi la curatela e per le stesse ragioni di fondo.

Credo che la curatela, per la sua storia relativamente breve, ancora non sia stata definita in maniera adeguata. Curare, oggi come oggi, significa troppe cose. E' un termine che può essere applicato a quasi tutto. Non conosciamo i suoi

The present text could initially seem tied mostly to the artists in this show who have painted “exhibitions” (even in simply questioning the curator-artist relationship), or exhibition paintings, as stated by the title. But it actually lives also in a relationship with those who have concentrated more on each artwork, their relationship with the public or with an ideological and political dimension of the same, since the very elements have started changing in the moment in which curatorship starts, and for the equivalent basic reasons.

I think that curatorship, right for its relatively short history, has not been adequately defined, yet. To curate still means too many things, nowadays. It is a term that can be applied to almost everything. We do not know its limits, it therefore does not exist, if not as the intuition of a sphere of action, i.e. the art exhibition. It therefore becomes interesting

die Kuratorenschaft sich herauszubilden, in dem diese Aspekte sich zu verändern begannen.

Ich meine, dass wir für die Kuratorentätigkeit wegen ihrer noch recht jungen Geschichte noch keine adäquate Definition gefunden haben. Wir kennen die Grenzen des Begriffs nicht, folglich gibt es ihn noch nicht, außer als intuitive Vorstellung eines Handlungsräums, das heißt einer Kunstausstellung. Es ist also interessant zu versuchen, Grenzen zu ziehen, wie im Fall der (wenn auch nur gedanklichen) Einrahmung und Zweidimensionalität der Bilder. Vielleicht ist es sogar noch interessanter, die Grenzen der Malerei anzuwenden – oder die der Sprache, die im Wesentlichen in Abgrenzung zu anderen Ausdrucksformen definiert wird. Letzten Endes weist das Kuratieren viele Überschneidungen mit der Installationspraxis, aber auch mit

limiti, quindi non esiste, se non come intuizione di una sfera d'azione, ovvero la mostra d'arte. Diventa allora interessante provare ad applicare dei limiti, come nel caso di una cornice (seppur concettuale) e della bidimensionalità della pittura, quasi fosse un esperimento scientifico, per vedere in che modo reagisce l'oggetto della nostra indagine e in questo modo capire di che pasta è fatto. Anzi, forse la cosa più interessante è applicare proprio i limiti della pittura, ossia del linguaggio i cui confini sono maggiormente definiti rispetto agli altri linguaggi. In fin dei conti la curatela condivide troppe cose con la pratica installativa e con quella performativa/coreografica. Non è un caso se spesso utilizzo metafore prese dal mondo del cinema o da quello del teatro, perché credo che la curatela molto abbia a che fare con tutto questo. L'opera d'arte di oggi ha molto a che fare con il sogno e con l'esistere il più possibile in uno spazio

to try to apply some limits, as in the case of a frame (even if conceptual) and of the bi-dimensionality of painting, as if it were a scientific experiment, to see in which way the object of our inquiry reacts in order to understand of what it is made. As a matter of fact, maybe what is most interesting is to apply the same limits of painting, i.e. of language the borders of which are better defined when compared with other languages. Curatorship finally shares too many things with the installation practice, as with the choreographic/performative. The metaphors I often use, taken from the cinema or the theater world, are not casual because I firmly believe that curatorship has much to do with all this. Today's artwork has much to do with dream, and with existing—as much as possible—in a mental space that painting succeeds in reproducing by being based—as the theater—on a conceptual “fourth wall” made also of an at



Exhibition View:  
*Oggetti su piano*, 2015  
Curated by Antonio Grulli  
Works on view by: Paolo Chiasera,  
Flavio Favelli, Giorgio Morandi  
Fondazione del Monte, Bologna  
Photo by Alessandro Ruggeri



Lea von Wintzigerode  
*Pavilion on the Mountain*, 2013

Oil on canvas  
65 x 60 cm

Courtesy the artist

Lea von Wintzigerode  
*Jutta Koether at Sparta*  
(fictional performance), 2013

Oil on canvas  
57 x 75 cm

Courtesy the artist

der performativen und choreografischen Arbeit auf. Es ist kein Zufall, dass so oft Metaphern aus dem Film- und Theaterbereich verwendet werden, denn Kuratieren hat, wie ich meine, viel damit zu tun. Seinerseits hat das Kunstwerk heute viel mit Traum und dem möglichst langen Verbleib in einem mentalen Raum zu tun, den die Malerei wiederzugeben vermag, indem sie sich, wie das Theater, auf eine konzeptionelle „vierte Wand“ stützt, also auch auf das Vertrauen und die, zumindest kurzfristige, Hingabe des Betrachters.

Ich glaube nicht, dass eine Fotografie (ob digital bearbeitet oder nicht) auf dieselbe Weise funktionieren kann, denn da fällt eben jene Verschiebung weg, die Malerei zu etwas Sekundärem macht, das auf eine ursprüngliche, wichtigere Quelle zurückgeführt werden kann. Auf der psychologischen Ebene führt der Betrachter eines fotografischen Bildes dieses stets

mentale che la pittura riesce a replicare basandosi, come il teatro, su di una “quarta parete” concettuale fatta anche di fiducia e abbandono, almeno momentaneo, da parte dello spettatore. Non credo che una fotografia o un’elaborazione digitale di immagini fotografiche, sarebbe potuta funzionare allo stesso modo, perché sarebbe venuto meno proprio quello scarto che permette al dipinto di non essere un prodotto secondario e da ricondurre ad una fonte originaria e più importante. A livello psicologico colui che guarda riconduce sempre l’immagine fotografica (anche quella elaborata) all’essere la semplice traccia secondaria di un qualcosa di esistente (e quindi primario) che ha lasciato un’impronta, quasi scultorea, su di uno strumento fotografico.

Tutto questo si amplifica nel momento in cui si ha una visione autoriale della pratica curatoriale. Se veramente si

least momentary trust and an abandonment of the spectator. I do not believe that a photograph or the digital elaboration of photographic images, could work in the same way, because the swerve—that allows a painting not to be a secondary product—would miss. A photograph is drawn back to its original and more important source. It is at a psychological level that the onlooker leads the photographic image (even the elaborated one) back to the simple secondary trace of something that already exists (thus primary) that has left an imprint, almost sculptural, on a photographic tool.

All this is amplified in the moment in which there is an authorial view of the curatorial practice. If we actually think that to make an exhibit is the same as to create a new artwork endowed with its own uniqueness and compactness, a show within a painting cannot potentially last for many many years.

auf die sekundäre Spur von etwas Existentem (also Primärem) zurück, das einen gleichsam skulpturalen Abdruck auf einem fotografischen Werkzeug hinterlassen hat.

Das Ganze verstärkt sich noch, wenn man die kuratorische Praxis als eine schöpferische Tätigkeit begreift. Einmal angenommen, die Realisierung einer Ausstellung sei gleichbedeutend mit der Schaffung eines in jeder Hinsicht neuen, einzigartigen und konsistenten Kunstwerks, dann kann eine Ausstellung innerhalb eines Bildes potenziell über viele Jahre andauern. Das bedeutet natürlich eine große Verantwortung: Man muss daran glauben, dass diese Ausstellung diese lange Dauer auch wert ist. Normalerweise besteht das Betätigungsgebiet eines Kurators aus Ausstellungen, die eher Performance-Charakter haben: Sie dauern ein bis zwei Monate, danach bleiben sie der Nachwelt als Dokumentation erhalten. Außerdem sind sie meist

pensa che realizzare una mostra equivalga a realizzare a tutti gli effetti una nuova opera d’arte dotata di una propria unicità e compattezza, una mostra all’interno di un dipinto può durare potenzialmente per moltissimi anni. Si tratta ovviamente di una grande assunzione di responsabilità: bisogna avere fede che questa mostra valga tale durata. Mentre solitamente il terreno d’azione del curatore sono mostre che esistono quasi fossero performance: durano un mese, forse due o tre quando siamo fortunati, e poi sopravvivono solo come documentazione delle stesse. E spesso hanno un’attitudine anti-universalistica, nel senso che vivono solo di uno strettissimo contesto spaziale e temporale, mentre al di fuori di quest’ultimo perdono molto del loro valore.

A mio parere proprio l’utilizzo della pittura permette di evitare che queste opere diventino in qualche modo secondarie rispetto ad una fonte precedente, nei confronti della quale

It is obviously an assumption of great responsibility: you must trust that this exhibition is worth its length. While, as it usually happens, the curator’s action area are shows that exist as if they were performances: they last for a month, possibly two or three the most, and then survive just as the documentation of the same. They often have an anti-universalistic attitude, in the sense that their life resides only within an extremely narrow time and space context, while they lose much of their value once out of it.

I do think that the use of painting prevents these artworks to become in some way secondary to a previous source, in comparison with which they would live as a comment or ascribed to a didactic function. All risks to fall into a kind of appropriation are thus sidestepped. The role of the artist in this case is similar to the one of the theater actor who, from time to time, finds himself to critically re-interpret a text of the past,

anti-universalistisch in dem Sinne, dass sie nur in einem extrem begrenzten räumlichen und zeitlichen Rahmen existieren und dann, außerhalb dieses Rahmens, viel an Wert verlieren.

Durch die Verwendung von Malerei lässt sich, wie ich meine, vermeiden, dass die Werke gewissermaßen sekundär im Hinblick auf eine frühere Quelle werden und in der Gegenüberstellung nur noch als Kommentare existieren oder irgendeine didaktische Aufgabe erfüllen. So lässt sich das Risiko umgehen, ins Zitatenechte zu verfallen. In diesem Fall ist die Rolle des Künstlers vergleichbar mit der eines Theaterschauspielers, der einen alten Text von Mal zu Mal kritisch neuinterpretiert und ihn zu einem neuen Kunstwerk erhebt, dessen Gestaltungshöhe, aufgrund des ureigenen Wesens der Malerei, das höchstmögliche Niveau erreicht. Soviel ich weiß, hat noch nie jemand Cézanne vorgeworfen, den

vivrebbero come commento o con una funzione didascalica. Si evita in tal modo ogni rischio di cadere nel citazionismo. Il ruolo dell'artista in questo caso è simile a quello di un attore teatrale che di volta in volta si trovi a reinterpretare criticamente un testo del passato e a sublimarlo in una nuova opera d'arte, in cui il livello di autorialità, per la natura stessa del dipingere, è ai suoi massimi livelli. Mi sembra che nessuno abbia mai accusato Cezanne di citare la montagna Saint-Victoire. La questione è affrontabile anche dal punto di vista curatoriale, che è l'altra faccia della medaglia in questa mostra. A nessuno verrebbe in mente di accusare Massimiliano Gioni di citare gli artisti e le loro opere quando le mette nelle proprie mostre. Il fatto che si sia slittati da un piano fisico a uno bidimensionale non ha alcun valore teorico e filosofico da questo punto di vista. C'è lo stesso scarto del passaggio dal teatro al cinema.

and to elevate it into a new artwork by which the level of authorship, in virtue of the same nature of painting, is at its highest. It seems to me that nobody has ever accused Cezanne of quoting Saint-Victoire mountain. The same issue can be faced also from a curatorial point of view, which is the other side of the coin in this show. Nobody would ever accuse Massimiliano Gioni of quoting the artists and their works when he is the one who invites them to his own exhibits. From this viewpoint, the fact that we have slid from a physical to a bi-dimensional plane has no philosophical or theoretical value. A similar gap has to be depicted when we go from theater to cinema.

I even find myself thinking that curatorship could be seen as the natural evolution of the painting genre of the still life. Still lives are finally nothing else than a series of objects set on a plane. The matter becomes complicated in the moment

Berg Sainte-Victoire zu zitieren. Das Thema kann auch aus dem kuratorischen Blickwinkel angegangen werden – die andere Seite der Medaille dieser Ausstellung: Es käme niemandem in den Sinn, Massimiliano Gioni vorzuwerfen, er würde die Künstler und ihre Werke bloß zitieren, wenn er sie in seine eigenen Ausstellungen aufnimmt. Aus dieser Perspektive hat die Tatsache, dass es zu einer Verschiebung von der physischen zur zweidimensionalen Ebene gekommen ist, keinerlei theoretische und philosophische Bedeutung. Der Übergang vom Theater zum Film weist die gleiche Verschiebung auf.

Kuratorenhaft kann sogar, so denke ich, als eine natürliche Weiterentwicklung der Gattung des Stilllebens gesehen werden. Letzten Endes sind Stillleben nichts anderes als eine Reihe von Gegenständen, die auf einer Ebene angeordnet sind. Die Sache wurde allerdings in dem Moment kompliziert, als

Mi trovo addirittura a pensare che la curatela possa essere vista come la naturale evoluzione del genere pittorico della natura morta. In fin dei conti le nature morte altro non sono se non una serie di oggetti ordinati su di un piano. La faccenda si complica nel momento in cui Duchamp prende un oggetto banale, della vita di tutti i giorni, ossia il soggetto di cui la natura morta pittorica fino ad allora aveva il monopolio della rappresentazione e lo posiziona all'interno di uno spazio espositivo facendolo diventare arte. Da allora in avanti anche l'opera d'arte, divenuta oggetto artistico, è possibile di essere soggetto legittimo di una natura morta e possiamo vedere la pratica della curatela come affine alla pratica della composizione di oggetti su di un piano. Quel "piano" quindi, dall'essere un semplice supporto fisico del soggetto diventa anche molte altre cose: è il piano intellettuale attraverso cui

in which Duchamp takes a banal object, from our daily life—i.e. the subject of which the pictorial still life up to that point had the monopoly of the representation—and positions it in an exhibiting space, thus making of it art. Starting from here, even the artwork is liable to be the legitimate subject of a still life and we can see the curatorship practice as similar to the practice of the composition of objects on a plane. That “plane” thus, from being a simple physical support of the subject, becomes also many other conceptual things: it is the intellectual plane through which we re-perform the artworks of other artists, or imaginary ones, it is the curatorial space that joins two artworks through their re-contextualization, it is a stage through which still life becomes the great theater of the introspection of the I, it is the symbolic place of the objects. Finally, even curatorship is nothing but the positioning of



Amelie von Wulffen  
*Ohne Titel*, 2014  
Oil on canvas  
200 x 140 cm  
Courtesy Giò Marconi,  
Milano

Duchamp sich eines banalen, alltäglichen Gegenstands bediente – eines Motivs also, über das die Malerei von Stillleben bis dahin das Darstellungsmonopol innehatte – und zum Kunstwerk erhob, indem er ihn in einen Ausstellungsraum stellte. Seitdem sind auch Kunstwerke als Motiv für Stillleben durchaus legitim und kann auch die kuratorische Praxis als mit der Praxis der Komposition von Gegenständen auf einer Ebene verwandt gelten. Damit wird diese „Ebene“, ausgehend vom einfachen physischen Untergrund des Motivs, zu vielen anderen konzeptionellen Dingen: Es sind dies die intellektuelle Ebene, anhand derer wir die Kunstwerke anderer Künstler oder die imaginären Kunstwerke „neu performen“; die kuratorische Ebene, die zwei Werke durch Neukontextualisierung verbindet; ein Theater, in dem das Stillleben sich in eine große Bühne der Innenschau des Ichs verwandelt; die symbolische Ebene der

riperformiamo le opere d’arte di altri artisti o immaginarie, è lo spazio curatoriale e concettuale che unisce più opere attraverso la loro ricontestualizzazione, è un palco attraverso cui la natura morta diventa un grande teatro d’introspezione dell’Io, è il piano simbolico degli oggetti. In fin dei conti anche la curatela non è altro che il posizionamento di oggetti (piccoli, medi o imponenti) su di un piano attraverso una coreografia sensata. Esattamente quello che faceva Giorgio Morandi ed esattamente quello che fanno gli artisti qui in mostra attraverso le loro nature morte di oggetti artistici.

\* *Oggetti su piano*, catalogo della mostra presso la Fondazione del Monte di Bologna, 2015.  
*Lea von Wintzingerode*, testo della mostra presso *Secondo Stile (nomadic canvas-based artist-run exhibition-space)*, lo “spazio” espositivo concepito

(small, average, or imposing) objects on a plane through a meaningful choreography. Exactly what Giorgio Morandi did, and exactly what the artists here on show have done with their still lives of artistic objects.

\* *Objects on a plane*, catalogue of the exhibition at the Fondazione del Monte in Bologna, 2015.  
*Lea von Wintzingerode*, text of the exhibition at *Secondo Stile (nomadic canvas-based artist-run exhibition-space)*, the exhibiting “space” as conceived and created by the artist, Paolo Chiasera.  
 My thoughts have been developed in many other written or not dialogues with the same Paolo Chiasera with whom I have created a four-handed *exhibition painting* and to whom I am indebted for the words you have been reading.

Gegenstände. Letzten Endes ist auch das Kuratieren nichts anderes als das Positionieren von Gegenständen (kleinen, mittelgroßen, imposanten) auf einer Ebene mit Hilfe einer durchdachten Choreografie. Nichts anderes hat Giorgio Morandi getan. Und nichts anderes tun die Künstler der hiesigen Ausstellung mit ihren Stillleben von Kunstgegenständen.

\* *Oggetti su piano*, Catalog, Fondazione del Monte di Bologna, 2015  
*Lea von Wintzingerode*, Pressetext für die Ausstellung *Secondo Stile (nomadic canvas-based artist-run exhibition-space)*, einem (gemalten) „Ausstellungsraum“, konzipiert und realisiert von Paolo Chiasera. Paolo Chiasera verdanke ich viele der Gedanken, die in dem vorliegenden Text entwickelt werden.

Antonio Grulli, Kritiker und freier Kurator. Lebt in Bologna.

e realizzato dall’artista Paolo Chiasera.  
 Le mie riflessioni sono inoltre state sviluppate in molti dialoghi, scritti e non, con lo stesso Paolo Chiasera, con cui abbiamo realizzato un *exhibition painting* a “quattro mani” e a cui molto sono debitore per queste parole che vi trovate a leggere.

Antonio Grulli, critico d’arte e curatore indipendente.  
 Vive a Bologna.



Giorgio Morandi  
*Natura morta*, 1931  
 Oil on canvas  
 43 x 52 cm  
 Courtesy Galleria  
 De' Foscherari, Bologna

## Dorothy Miller

## Paolo Chiasera

## Charles Avery

Dorothy Miller is the pseudonym of an anonymous artist. It refers to the curator of the same name at the Museum of Modern Art in New York from 1934 to 1969, who is considered to be one of the most influential people in the development and promotion of modern American art.  
The paintings of catalogue- covers represented in this exhibition belong to the collection of the Museum of American Art (MoAA). The Museum of American Art was founded in 2004 in Berlin and its focus is on the mainstream narrative of modern art. All the works on display are copies made as oil paintings or drawings.  
None of the installations or copies of the museum are attributed to an individual artist or curator, only the museum is credited.  
It exists anonymously.

\*1978 Bologna (I), lives in Berlin

1996–2003 M.A. Academy of Fine Art Bologna

2001 Corso Superiore di Arte Visiva Fondazione Ratti:  
visiting professor Marina Abramovic, Como

Selected solo exhibitions:

Cura Basement, Roma (I), 2015; ArtInternational, Istanbul (TR), 2015;  
De Vleeshal, Middelburg (NL), 2014; MAN Museo Arte Nuoro (I), 2014;  
MARTa Herford, Herford (D), 2009

Selected group exhibitions:

MAMBO, Bologna, (I), 2016; Stadtgalerie Kiel, (D) 2016; MACRO,  
Roma (I), 2016; Stedelijk Museum Bureau, Amsterdam (2015);  
Kunsthall Bergen, (N) 2011

\*1973 in Oban (UK), lives in London and Mull  
Chelsea College of Art, London

Selected solo exhibitions:

David Roberts Art Foundation, London (UK), 2017; Gemeente Museum,  
The Hague (NL), 2015; Centro per l'Arte Contemporanea, Florence (IT);  
Kunstverein, Hanover (DE); Frac Ile-de-France Le Plateau, Paris (FR),  
2010

Selected group exhibitions:

Kochi Biennale Foundation, Kunnumpuram (IN), 2017; RISD Museum,  
Providence (US), 2016; Castello di Rivoli, Turin (IT), 2014; Taipei Biennial,  
Taipei (TW), 2014

\*1961 Tarsch (I), lives in Eppan and Vienna

1987–1992 University of Applied Arts, Vienna (A)

1993–1995 He was lecturer at the University of Applied Arts, Vienna (A)

Selected solo exhibitions:

Galerie Lukas Feichtner, Wien (A), 2015; Galleria Cattani contemporary  
Art, Bolzano (I), 2012; Kunst Meran Merano Arte, Meran (I), 2012;  
5eMuseum Waidhofen an der Ybbs (A), 2010

Selected group exhibitions:

Kunsthaus Baden bei Wien (A), 2016; Viennacontemporary Galerie  
Feichtner Wien (A), 2015; Galerie Luciano Fasciati Chur (CH) 2014;  
Künstlerhaus Klagenfurt (A), 2014

## Lea von Wintzingerode

## Martin Pohl

\*1990 Bayreuth (D), lives in Berlin

2010–2012 Academy of Fine Arts Vienna (A)  
2012–2014 Art Academy Hamburg, (D)

Selected solo exhibitions:

Halle für Kunst, Lüneburg (D), 2017; Kunstverein Nürnberg (D), 2015;  
HFBK Hamburg (D), 2014; Moonlight Lounge, Berlin (D), 2013;  
Exit, Wien (A), 2012

Selected group exhibitions:

Neues Museum Nürnberg (D), 2016; Haus der Kulturen der Welt,  
Berlin (D), 2015; Kunsthaus Hamburg (D), 2014

\*1966 Breitenbrunn/Oberpfalz (D), lives in Berlin

1987–1994 Academy of Fine Arts Munich (D)

2006–2011 She was Professor of Painting at the Academy of Fine Arts  
Vienna (A)

Selected solo exhibitions:

Studio Voltaire, London (UK), 2017; Pinakothek der Moderne, Munich (D),  
2015; Portikus, Frankfurt (D), 2013; Aspen Art Museum (USA), 2012;  
Kunstraum Innsbruck (A), 2009

Selected group exhibitions:

Künstlerhaus Bremen (D), 2016; Kunsthalle Bern (CH), 2015; Australian  
Center for Contemporary Art, Melbourne (AUS), 2014; Statens Museum  
for Kunst, National Gallery of Denmark, Copenhagen (DE), 2014

Diese Broschüre erscheint anlässlich  
der Ausstellung *exhibition paintings*,  
Kunst Meran  
4. Februar – 17. April 2017

Questa brochure è stata pubblicata in occasione  
della mostra *exhibition paintings*,  
Merano Arte  
4 Febbraio – 17 Aprile 2017

This booklet is published on the occasion  
of the exhibition *exhibition paintings*,  
Kunst Meran Merano Arte  
February 4 – April 17, 2017

Herausgeber / Edito da / Edited by  
Kunst Meran Merano Arte,  
Christiane Rekade

Autoren / Autori / Authors  
Antonio Grulli  
Christiane Rekade

Ausstellungsansichten / Foto mostra / Exhibition views  
Ivo Corrà

Übersetzungen / Traduzioni / Translations  
Anny Ballardini (Grulli english version)  
Matthew Burbidge (Rekade english version)  
Caroline Gutberlet (Grulli deutsche Fassung)  
Nadia Marconi (Rekade versione italiana)

Grafische Gestaltung / Progetto grafico / Graphic Design  
Alessandra Ricotti

Druck / Stampa / Printed by  
Medus, Druckwerkstatt / Arti Grafiche, Meran

Dank / Ringraziamenti / Thanks  
An alle beteiligten Künstlerinnen  
und Künstler, sowie an / a tutti  
gli artisti della mostra e a: / to all  
participating artists as well as:  
Lara Asole / Pilar Corrias Gallery,  
London; Dr. Felipe Benvenutti;  
Antonella Cattani Contemporary  
Art, Bozen; Lara Fares;  
Lukas Feichtner Galerie, Wien;  
Ruth and Philipp Girardet;  
Galerie Daniel Marzona, Berlin;  
Alessandro Pasotti / Galleria  
P420, Bologna; Sabine Schmidt /  
PSM Gallery, Berlin; Frederic  
Sorrentino; Li Tasser / Galerie  
Meyer Kainer, Wien.

© 2017, Kunst Meran und die  
Autoren / e gli autori / and the authors.  
Jede Art der Vervielfältigung,  
insbesondere die elektronische  
Aufarbeitung von Teilen oder der  
Gesamtheit dieser Publikation bedarf  
der vorherigen schriftlichen  
Zustimmung durch die Urheber. /  
Per ogni forma di reproduzione, in  
particolare quella elettronica di  
questa pubblicazione o parti di essa,  
è necessario il consenso scritto da  
parte degli autori. /  
Any and all reproduction, especially  
electronic reproduction of this  
publication or parts of thereof,  
requires the prior written consent oft  
he copyright holder.



KUNST MERAN

im Haus der Sparkasse

MERANO ARTE

edificio Cassa di Risparmio

Lauben / Portici 163

39012 Meran/o, Italy

[www.kunstmeranoarte.org](http://www.kunstmeranoarte.org)



SPARKASSE  
CASSA DI RISPARMIO

alperia

AUTONOME  
PROVINZ  
BOZEN  
SÜDTIROL



PROVINCIA  
AUTONOMA  
DI BOLZANO  
ALTO ADIGE

STADTGEMEINDE MERAN  
COMUNE DI MERANO  
Referat für Kultur  
Assessorato alla cultura



Autonome Region Trentino - Südtirol  
Regione Autonoma Trentino - Alto Adige



Merano  
Almabtrieb

Innovating  
special nutrition

Niederstätter

MALS MARGREID  
AKKURATI - CANTINA

ostaschitz

MEDUS  
DRUCKWERKSTATT  
ARTIGRAFICHE