

^{PK} Als ich mir Gedanken über den Schweizer Pavillon zu machen begann und ich auf den eigentlich nicht weiter bekannten Sachverhalt gestossen bin, dass der renommierteste Schweizer Künstler des 20. Jahrhunderts, Alberto Giacometti, sich stetig weigerte, seine Arbeiten in dem 1952 eröffneten Pavillon seines Bruders zu zeigen, dachte ich, dass dies der perfekte Ausgangspunkt für ein Projekt sei, das die historische und kontextbezogene Reflexion auf spielerische und spannende Weise behandelt. Es wirft Fragen nach Nationalismus, Identität, Kulturpolitik auf, bietet aber auch eine grundlegende Schilderung über blinde Flecken in der Geschichte und spiegelt nationale Repräsentation wider. Es ist verblüffend, dass der wunderbare Pavillon, den Bruno Giacometti Mitte des letzten Jahrhunderts errichtet hat, niemals zuvor im Blickpunkt irgendeines Künstlers stand. In Anbetracht Eures Interesses an archäologischen Schichten und Tiefen filmischer Realität – ich denke an die Filmtrilogie *Sound Speed Marker*, die Ihr erst vor kurzem vollendet habt – hatte ich das Gefühl, dass Ihr die perfekten Künstler für dieses Projekt wärt. Wie begann Euer Filmprojekt *Flora*?

^{AB} Als wir zum ersten Mal mit Dir über den Pavillon sprachen, empfand ich es als wirklich aufregend, die einzelnen Geschichtsstränge rund um das Pavillongebäude zu entflechten. Ich denke, es begann in Wirklichkeit mit der Abwesenheit. Du sagtest, «denkt an 1952, denkt an diesen Moment, denkt an diese Absenz». Es war genau die richtige Herausforderung für uns, auf die Randbereiche des Sujets zu blicken, um unseren Ausgangspunkt zu finden. Wir stiessen zunächst durch ein Buch von James Lord, eine Biografie Alberto Giacomettis, auf die Figur der Flora Mayo – es ist eine der wenigen Stellen, wo sie in mehr als einem Satz Erwähnung findet. Lord bespricht sie als Nebenfigur.

TH Die Bemerkungen zu Flora Mayo in Lords Buch sind abschätzig und sexistisch. Lords Biografie von Giacometti wurde erstmals 1985 veröffentlicht, und einerseits war sie populär – sie wurde auch für einen National Book Critics Circle Award nominiert –, doch andererseits wurde sie von Kunsthistorikern und Giacometti-Forschern heftig kritisiert – Rosalind Krauss zum Beispiel bezeichnete das Buch nicht nur als schlecht, sondern auch als gefährlich und schädlich.

Flora war eine amerikanische Künstlerin aus Denver, Colorado. Sie studierte in New York Kunst, bevor sie nach Paris ging. Sie und Alberto waren Studienkollegen, Freunde und ein Liebespaar während ihrer Studienzeit an der Grande Chaumière in Paris. In Lords Buch gibt es eine Fotografie von Flora und Alberto, das seitdem in Umlauf ist und weithin in Büchern über Giacometti veröffentlicht wurde. Auf dem Bild sitzen sie zu beiden Seiten einer Tonbüste, die sie von Alberto modelliert hatte. In dem Moment, als die Fotografie gemacht wurde, ist Flora Mayo die Künstlerin und Alberto Giacometti das Modell. Lord datiert die Aufnahme in das Jahr 1927,

doch unsere Recherche hat ergeben, dass dieses Datum nicht bestätigt ist, dass das Negativ und der Originalabzug verloren gingen und wir den Fotografen nicht kennen.

AB Dieses Bild war also eine Initialzündung... Wer war Flora? So begann unsere Reise...

PK Was ist ihre Geschichte?

AB Also... Vielleicht sollten wir, bevor wir damit beginnen, zunächst die Parameter der in Venedig gezeigten Arbeit beschreiben. In dem grossen Saal des Pavillons, den Bruno für die Präsentation der Gemälde entwarf, zeigen wir eine zweiseitige Filminstallation. Einfach ausgedrückt, ist die Filminstallation ein Gespräch zwischen einer Mutter und einem Sohn – ein Gespräch zwischen Flora Mayo und ihrem Sohn, David Mayo. Wir stellen uns vor, wie diese beiden Seiten theoretisch, konzeptuell, emotional und narrativ miteinander kommunizieren. David spricht über seine Mutter, ihr Leben und darüber, wie er etwas über Alberto Giacometti in Erfahrung brachte.

PK Ihr habt sogar ein Interview mit ihm gefilmt. Wir habt Ihr ihn genau gefunden?

AB Es war nicht bekannt und in keinem publizierten Dokument erwähnt, dass Flora Mayo Kinder hatte. David zu finden, war eine intensive und aufregende Suche. Das ist ein ganz anderes, eigenes Thema! Ich sollte hier erwähnen, dass wir David und seiner Frau Marji zutiefst dankbar sind für ihr Vertrauen und ihr Engagement.

TH Das Bild von Flora und Alberto und die Büste, die sie von ihm gemacht hat, bildet die Brücke zu der anderen Komponente, die wir in dem Pavillon zeigen, in dem Nachbarraum, der ursprünglich als grafisches Kabinett geplant war. Dort präsentieren wir eine Skulptur und eine Fotografie: *Bust*. Wir betrachten diese Arbeit genauso wie die Filminstallation als Re-Imagination, als Rekonstruktionen.

AB Keines von Floras Werken aus Paris, auch nicht die Büste, die sie von Alberto schuf, hat sich erhalten. Sie zerstörte ihr gesamtes Werk 1933, als sie Paris verliess. Die Fotografie wirft Fragen über die Abwesenheit auf – Floras Abwesenheit, die Abwesenheit ihrer Arbeiten. Wir haben uns daran gemacht, die Büste, das Porträt von Giacometti neu zu erschaffen, wieder zu erzeugen. Eine Reproduktion der historischen Fotografie von Flora und Alberto wird ebenfalls Teil des Stücks.

AB In unserem Film spricht David über seine Mutter, ihr Leben und darüber, wie er etwas über Alberto Giacometti in Erfahrung brachte. Die Szenen auf der anderen Seite der Projektionsleinwand mit Flora Mayo zeigen, wie wir uns sie heute in ihrem ersten Pariser Atelier in der Rue Boissonade im Jahr 1927 vorstellen. So «sprechen» die beiden Seiten miteinander, doch es liegt auch diese Art zyklischer Umkehr darin. Dieses Gespräch an sich wird fast zu einem Loop, wo der Sohn ein alter Mann und die Mutter eine junge Frau wird. Ein anderer, in dem Film verwobener Strang verfolgt Giacomettis 1926 entstandene Skulptur der Flora: *Tête de Femme (Flora Mayo)* wird in der Fondation Alberto et Annette Giacometti in Paris eingepackt und später im Kunsthaus Zürich ausgestellt.

David Mayo reist von Kalifornien nach Zürich, um zum ersten Mal den Kopf seiner Mutter zu sehen.

TH Mit der zweiseitigen Projektion denken wir an die Choreografie als hybride Form des Geschichtenerzählens – ein filmischer Essay, eine Detektivgeschichte insofern, als sie ein Verhältnis zwischen Wissen und Nichtwissen untersucht. Wir wollen das, was wir entdeckt haben, nicht als die Wahrheit präsentieren. Wir sind an Varianten von Wahrheiten interessiert.

PK Doch es sind auch zwei verschiedene Seiten, die eine sieht aus wie ein narrativer Spielfilm, die andere wie ein Dokumentarfilm. Der Ton wird die verbindende Komponente sein, die beide Vokabularien, beide Seiten der Geschichte miteinander vermischen wird.

TH Ja. Floras Part basiert auf einer Mischung von Quellen – ihren Notizen, Tagebüchern und Briefen. David spricht darüber, wie wenig er eigentlich über die Vergangenheit seiner Mutter wusste. Er weiss wesentlich mehr über Flora in der Eigenschaft als ihr Sohn denn über sie als Künstlerin. Wir wissen nicht, warum er so wenig über ihre Vergangenheit weiss. Und wir wissen nicht, warum Flora die Entscheidungen traf, die sie traf. Unsere Arbeit versucht, diese Fragen zu stellen. Sie betrachtet die gesellschaftlichen, wirtschaftlichen, politischen und persönlichen Umstände... Sie versucht, die Komplexität von gelebten Leben miteinander zu verweben.

AB In einem alten Koffer in Davids Garage fanden wir Fotografien von Flora und Alberto, die niemals zuvor veröffentlicht wurden oder die Kunstwelt nie zuvor je zu Gesicht bekommen hat. Bei unseren anfänglichen Gesprächen mit David haben wir herausgefunden, dass er nicht wusste, dass Alberto Giacometti auf den Fotografien zu sehen war – er hatte sich einfach nur gewundert, wer der Mann mit den eigenartigen Haaren war, der neben seiner Mutter stand. Wir sind so vertraut mit dieser Figur des Alberto Giacometti, doch wenn man einen Schritt in eine andere Welt macht, wird Alberto Giacometti zur Randerscheinung und Flora rückt in den Mittelpunkt.

PK Was mir wirklich an der Arbeit und an der Geschichte gefällt, ist, wie sie die Mikroerzählungen miteinander verwebt. Sie verbindet Paris mit Denver und mit dem San Bernardino Valley in Los Angeles. Und sie spiegelt Euer eigenes Schaffen auf so vielen Ebenen wider. Der Film beginnt also in Paris, wo sie sich kennengelernt haben, und er endet in dem Apartmenthaus in Los Angeles mit dem Namen The Versailles, wo sie ihre letzte Wohnung hatte. Was ist Euer spezifisches Interesse an diesem Spiegelsaal, an dieser Mise en abyme, diesem Bild im Bild?

TH Es ist diese Verbindung von Projektionen und Reflexionen, von Innen und Aussen, des Zuvor und Danach, von Nähe und Entfernung. Es ist der Kontrast zwischen Flora Mayos Einzimmerwohnung 1971 im Apartmenthaus Versailles in Los Angeles und dem anderen Versailles, dem berühmten französischen Schloss mit seinem Spiegelsaal – dieser Raum mit seinen Bögen, Fenstern und Hunderten von Spiegeln, die den Park aussen reflektieren und Bilder in Bildern in Bildern erzeugen...

AB In unserem Film fertigt Flora diese Büste von Alberto. Alberto ist das Modell, doch auch Alberto macht eine Büste von Flora und

dann ist Flora das Modell. Es ist einfach diese unglaubliche Spiegelung. Und wir haben diese beiden Seiten der Projektion. Wir legen diese ganze Arbeit als zweiseitigen Spiegel an. Und als wir beschlossen, David nach Zürich einzuladen, um die Giacometti-Ausstellung zu sehen, war es das erste Mal, dass er höchstpersönlich ein Werk von Giacometti sah. Es war das erste Mal, dass er Giacomettis Skulptur von seiner Mutter sah. Es war das erste Mal, dass er einem Objekt gegenüberstand, das vor 91 Jahren in Anwesenheit seiner Mutter entstanden war. Es ist ein Echo...

PK Es ist ein Echo im Sinne der Selbstbezüglichkeit. Wenn Ihr über ein schweizerisch-amerikanisches Künstlerpaar redet, sprecht Ihr im wahrsten Sinne des Wortes von Euch selbst...

AB In gewisser Hinsicht sicher... eine Amerikanerin und ein Schweizer... doch es ist nicht nur das.

TH Es ist kompliziert – ich wurde in Irland geboren und bin irische Staatsbürgerin. Ich bin in Australien aufgewachsen, habe in Basel gelebt und gearbeitet und habe seit 25 Jahren die Schweizer Staatsbürgerschaft – und inmitten dieser Mischung von Nationalitäten bin ich auch noch Amerikanerin...

AB ...und dann gab es noch die Jahre dazwischen, in denen wir in Kanada gelebt und gearbeitet haben, und nun teilen wir unsere Zeit zwischen Austin und Berlin auf.

TH Ich denke, die Selbstbezüglichkeit besteht eher in unserer Verbindung zum Standort des Ateliers, zu Floras Atelier, Albertos Atelier, unserem Atelier. Wir fühlten uns angezogen von den unspektakulären Alltagsmomenten, bevor die Fotografie aufgenommen wurde, was dann zu dem Moment führte, als das Foto von Flora und Alberto entstand, der neben der Büste sitzt, die sie von ihm geschaffen hatte.

AB Wir haben an Bruce Naumans *Mapping the Studio (Fat Chance John Cage)* gedacht – den Atelierraum als Ort der Angst, der Erwartung und langen Phasen der Untätigkeit. In den Szenen in ihrem Atelier verrichtet Flora wiederholt banale Alltagsdinge wie etwa Holzhacken für ihren Ofen, Sich-Anziehen, ihre Katze füttern... all die physischen Dinge, die gemacht werden müssen, bevor man sich an die eigentliche Arbeit begibt. Wie Du schon einmal herausgestellt hast, sehen wir ein immenses erzählerisches Potenzial insofern, als nichts wirklich geschieht. Im Lauf unserer Recherche war es interessant zu erfahren, dass Antoine Bourdelle (der Lehrer von Alberto und Flora) von all seinen Schülern von Anfang an erwartete, dass sie eigene Ateliers anmieteten, unabhängig von dem Gemeinschaftsatelier an der Grande Chaumière. Flora hatte zunächst einen Atelierraum in der Rue Boissonade und später befand sich ihre Werkstatt direkt neben Albertos Atelier in der Rue Hippolyte-Maindron.

TH Das Errichten von Floras Atelierraum – wir haben über unser eigenes Atelier nachgedacht, die vielen verschiedenen Arbeitsräume, in denen wir über die Jahre hinweg gearbeitet haben – als eine Art Modell für Untätigkeit, Scheitern, Produktivität und den endgültigen Stillstand, was das Ende des Kunstschaffens insgesamt bedeutet – das Verlassen der Kunstszene, was in Floras Leben

geschehen ist. Flora Mayo ist eine faszinierende Figur genau wegen der Verwicklungen, die sich durch ihr «Verschwinden» ergeben haben.

PK Man könnte sagen, dass sie eigentlich nie in die Kunstgeschichte eingegangen ist...

TH Richtig... Ich denke viel über Repräsentation nach, als Frau und als Künstlerin, und was es damals wohl bedeutet haben mag, sich als Künstlerin zu versuchen. Häufig werden Frauen als Fussnoten im Leben historisch bedeutsamer Männer, mehrheitlich weisser Männer erwähnt. Alberto und Flora wurden beide als Schüler in Antoine Bourdelles Skulpturenklasse an der Grande Chaumière aufgenommen. Zuvor hatte Flora an der Artist League in New York studiert. Je mehr wir in die Tiefe gehen, desto deutlicher sehen wir interessanterweise auch, wie wenig Beweismaterial das häufig publizierte Foto von Alberto und Flora eigentlich hergibt, im Vergleich dazu, was die Leute alles in dieses Bild hineinprojizieren. Dieses Bild hat sich verselbstständigt und in der Kunstgeschichte Kreise gezogen, und das war natürlich Giacomettis Bekanntheit geschuldet. Vor etwa zehn Jahren begannen sich einige Wissenschaftler zu fragen, ob die Frau auf der Fotografie tatsächlich Flora Mayo war, und es wurde vorgeschlagen, dass die Frau in der Fotografie, eine andere Künstlerin war, Marguerite Cossaceanu.

AB In der näheren Zukunft wollen wir zusammen mit der Fondation Alberto et Annette Giacometti in Paris eine Publikation herausgeben, deren Augenmerk sich auf die Verbreitung und Modulation dieses Bildes im Zusammenhang mit der Giacometti-Wissenschaft richtet. Wir haben mit der Zeit einige verblüffende Entdeckungen gemacht... Hier also in aller Kürze – es ist faszinierend, den Hinweisen und blinden Flecken rund um dieses Bild nachzugehen. Flora wurde als «hübsche Blonde» beschrieben, und tatsächlich bestätigt ihr Pass aus dem Jahr 1923, dass sie blondes Haar und blaue Augen hatte. Doch die Frau auf der Fotografie, die in Lords Buch erstmals veröffentlicht wurde, scheint dunkles Haar zu haben. Und es gibt auch noch ein anderes Foto, das als «Beweis» wider Floras Identität verwendet wurde... Es ist eine Fotografie aus der gleichen Zeit, auf der eine Gruppe von Studenten um Antoine Bourdelle herum stehen, und man hat geschlussfolgert, dass die «hübsche Blonde», die direkt neben Bourdelle zu sehen ist, Flora Mayo sein müsse.

Durch unsere Recherche und mit Hilfe von David Mayos Identifizierung entdeckten wir die verblüffendste Koinzidenz – dass in ebenderselben Fotografie, die als «Beweis» dafür herangezogen wurde, dass Flora Mayo nicht die Person auf dem Bild mit Giacometti ist, Flora tatsächlich im Bild ist, sie befindet sich jedoch nicht im Vordergrund, nicht im Zentrum – sie steht im Hintergrund am Rand des Bildes. Das ist der Punkt, an dem die Geschichte für uns eigentlich begann... Was uns fesselte, war, dass Flora Mayo zweimal aus der Geschichte herausgeschrieben wurde – eine Art Doppeltilgung. Zunächst von James Lord und dann von der Wissenschaft, die sie aus dem Bild beseitigte und deshalb im weiteren Sinne auch als die Künstlerin, die die Büste von Giacometti schuf.

PK Ihr habt also im wahrsten Sinne des Wortes versucht, Flora Mayo auf verschiedenen Ebenen wieder in den richtigen Bezugsrahmen zu rücken, das Bild ihrer Person wiederherzustellen oder ihre künstlerische Karriere neu zu denken?

TH Das ist meiner Ansicht nach eine interessante Art, es auszudrücken. Es geht teilweise darum, Flora neu zu definieren, doch darüber hinaus geht es auch darum, auf das Bild selbst hinzuweisen... das Bild im Bild, den Rand des Bildes – wie ein Nachkalibrieren dessen, wie wir die Vergangenheit und das gelebte Leben betrachten. Die Arbeit handelt ebenso sehr von David – Floras Sohn, und von dem Verhältnis zwischen Erinnerung und Unkenntnis über seine Mutter.

PK Wie also wurde ihr Haar in der Fotografie dunkel?

TH Es ist so simpel, wie viele meiner Freundinnen sagen – sie hat wohl einfach ihr Haar gefärbt! Nachdem wir David ausfindig gemacht hatten, haben wir zahlreiche Fotografien von Flora aus dieser Zeit entdeckt, und auf diesen wandelt sich ihr Haar von blond und lockig zu brünett und glatt, vom Kurzhaarschnitt zu Schulterlänge. Der andere Indikator besteht in der Fotografie selbst. Es ist ein ziemlich schlechtes Duplikat, höchstwahrscheinlich ein Kontaktabzug, der von einem Originalabzug geringer Qualität gemacht wurde. Das Originalnegativ und der Originalabzug von dem Negativ sind nicht mehr erhalten. Man muss sich nur Giacometti auf diesem Bild und sein Aussehen betrachten – das Foto weist einen so grossen Kontrast auf, dass es fast auf ein Duotonbild reduziert erscheint, mit nur dunklen Schwarztönen und völlig verblassten Weisstönen. Es ist kein Detail oder tonale Abstufung in dem Bild zu sehen. Diese technischen Merkmale des Fotos lassen Floras Haar dunkler erscheinen, als es wirklich war.

David Mayo trifft es am besten. Als wir mit ihm über diese Fotografie sprachen, erkannte er in der Frau im Bild sofort seine Mutter. Er erzählte uns, dass er während seines Heranwachsens und über die Jahre hinweg eigentlich nie Notiz von der Haarfarbe oder der Frisur seiner Mutter genommen habe. Er erkannte sie durch einen Blick ins Gesicht. Genauso erkennt er sie in der Fotografie. «Ich weiss einfach durch einen Blick in ihr Gesicht, dass es meine Mutter ist.»

PK Flora scheint gewissermassen eine Neugestaltung zu sein. Ihr habt einige Fragmente von Fakten einer vermeintlich konzisen kunsthistorischen Erzählung als Ausgangspunkt genommen, um neue Erzählstränge einzuweben. *Bust*, das skulpturale Element in Eurer Arbeit für Venedig, die Vollendung von Albertos Kopf, den wir auch bei seiner Entstehung im Film sehen, erscheint als die perfekte Metapher. Die Skulptur wurde schon vor langem zerstört, das einzige existierende Zeugnis ist eine Schwarz-Weiss-Fotografie, die nur eine Seite des Kopfes zeigt. Ihr habt nicht nur eine Geschichte für Flora Mayo und Alberto Giacometti ersonnen, Ihr habt auch die dritte Dimension vervollständigt, die nicht sichtbare Seite der Skulptur. Eure frühe Arbeit *Contestants in a Birdhouse Competition 1991/96* scheint mit Mayos Skulptur verwandt zu sein^A. Ihr habt all die Vogelhäuschen, die auf einer Fotografie zu sehen sind,

rekonstruiert. Die Nicht-Sichtbarkeit zweidimensionaler Darstellung stellt die reduktive Fähigkeit der fotografischen Darstellung zur Realitätsschilderung heraus und sagt etwas über medienspezifische Unterschiede im Allgemeinen aus. Auf einer poetischeren Ebene erinnern mich diese Arbeiten an den griechischen Pygmalion-Mythos, die Skulptur, die zum Leben erweckt wird.



A

TH Ja, es geht um Vorstellungskraft, Projektion, unbestimmte Lücken. Wir haben eine Kamera immer so behandelt, als wäre sie ein diskursives Instrument, ein Instrument zum Geschichten-erzählen. Die Kamera zeichnet eine Spur auf, doch gleichzeitig hat das Instrument diese gewaltigen blinden Flecken, Lücken in der Perspektive. Die reine Physik der Optik lässt das Verhältnis zwischen den Dingen anders erscheinen, als sie wirklich sind.

AB Das Erstaunliche an einer Kamera ist, dass sie ein Werkzeug zur völligen Verzerrung ist. Wir interessieren uns für diese Dualität dieses Apparats.

PK Wenn ich mir Eure Arbeiten betrachte, so ist es für mich verblüffend, dass sie sich zumeist um weibliche Protagonisten drehen, die kämpfen, sei es in der Fotografie oder im Film.

TH Es geht um emotionale Stärke. Ich betrachte unsere Protagonisten, um es mit Gordon Matta-Clarks Worten auszudrücken, als «architecting» ihres Weges durch eine Situation hindurch.

AB Stärke und Anstrengung.

PK Dies war eine ganze Weile lang in Eurer Arbeit ein Thema. Wenn ich über Euer Werk nachdenke, bemerke ich auch eine Veränderung. Euer Schaffen scheint sich von einer inszenierten High End-Ästhetik hin zu einer eher ergebnisoffenen, jedoch immer noch extrem kontrollierten Dekonstruktion des Dokumentarismus verändert zu haben, vor allem in Eurer Trilogie, die ich zu Beginn erwähnt habe. Die drei Filminstallationen *Giant*^B, *Movie Mountain* und *Grand Paris Texas*, die Ihr vor *Flora* vollendet habt, sind medienarchäologische Versuche, Darstellung, Geschichte und Fiktion zu behandeln und darüber zu reflektieren. Es wirkt wie eine anthropologische Herangehensweise, die sich durch Mikrogeschichten und eine zirkuläre Erzählhaltung auszeichnet, um die Grenzen zwischen Fiktion und Realität zu verwischen. Was ist der Grund für diese Verschiebung?

A *Contestants in a Birdhouse Competition*, 1991/96
Installationsansicht: Aargauer Kunsthaut, Aarau
Gerahmte Farbfotografie, C-Print, 193 x 247 cm, 8 Vogelhäuser, Holz, Farbe, Gips
Masse Installation: variabel
Kunstmuseum Basel, Museum für Gegenwartskunst (Inv.-Nr G 2003.3)



B

TH Für mich wirkt es mehr wie eine Entwicklung als eine Veränderung... Wenn ich an frühere Werke wie *Small Town* (1990) oder *Contestants in a Birdhouse Competition* zurückdenke, dann haben wir sogar damals versucht, eine Form zu finden, das Potenzial eines Archivs zu nutzen, indem wir die Anthropologie und Unsicherheit eines Ortes betrachtet haben und das ausgelöst durch eine mediale Quelle – eine Fotografie oder Filmmaterial. Ja, das Ergebnis war eine Bühne oder die Neuinszenierung oder Umdeutung von etwas. Wir sind interessiert an dem Konzept des sogenannten «Dokumentarähnlichen» («near-documentary»).

PK Wer hat diesen Begriff geprägt?

AB Ich denke, es war Iris Dressler, die diesen Begriff im Zusammenhang mit unserem Werk zur Diskussion stellte. «Annäherung an das Dokumentarische» war der Begriff, den Sie gebrauchte. Das geht zurück bis zum Nova Scotia College of Art and Design in Halifax, wo wir studierten. Das Erbe des Programms am NSCAD ist höchst konzeptuell und wir hatten immer auch eine erzählerische Seite, das war immer eine Reibungsfläche.

TH Diese ganze Vorstellung, dass Erzählkunst in die Praxis umgesetzte Theorie ist. Das war unsere Überzeugung, und an einer Ausbildungsstätte wie dem NSCAD hatte man diese Position zu verteidigen. Es war die perfekte Herausforderung für uns.

AB Wir hatten immer den klaren Wunsch nach einem narrativen Strang in unserem Werk, doch wir näherten uns diesem immer aus einer Position medialer Reflexion heraus. In Venedig versuchen wir wieder, diese beiden Formen zusammenzubringen.

PK Die Ausstellung im Schweizer Pavillon trägt in Anlehnung an Giacomettis Skulpturengruppe, die er 1956 für eine Gruppenausstellung im Französischen Pavillon geschaffen hat, den Titel *Women of Venice*. Es war das einzige Mal, dass Giacometti seine Zustimmung gab, sein Werk in einem nationalen Kontext zu präsentieren. Wie passt da Flora Mayo hinein? Kann *Flora* als eine Hommage betrachtet werden?

AB Ich denke, es ist eine Hommage an Künstlerinnen.

B *Giant*, 2014
Installationsansicht: Ballroom Marfa
High-Definition-Video mit Ton
30 Min, Loop
Synchronisierte 3-Kanal-Projektion
Masse Installation: variabel
Blanton Museum of Art, Austin (Inv. 2015.17)
Geschenk von Jeanne und Michael Klein und Suzanne Deal Booth

PK Ist sie eine Allegorie?

AB Nun gut, ... sie ist eine reale Person. Wir haben versucht, die Komplexität einer realen Person zu erkennen und darüber zu reflektieren.

PK Es ist eine diskursive und historische Konstellation, in die Ihr hineinzoomt und von da aus weitergeht, ohne zu fragen, wie legitimiert sie als Künstlerin war, was eigentlich nicht die interessante oder richtige Frage ist.

TH Richtig! Es ist keine interessante Frage für uns. Weil man sagen kann, dass sie als Künstlerin scheiterte, doch als Mutter reüssierte. In Bezug auf Gewicht und Gleichgewicht... stellt man solche Fragen.

AB Das ist ein sehr guter Punkt. Eines der grossartigsten Dinge, die Flora niedergeschrieben hat, ist ein Gespräch zwischen ihr und Alberto über Kunst.

TH Flora beschreibt, wie Alberto eines Nachts in ihr Atelier hinaufkommt. Er half ihr, eine undichte Stelle im Dach zu reparieren. Sie gingen im Atelier umher und betrachteten ihre Arbeit. Flora hatte das Gefühl, dass all ihre Werke unvollendet seien. In ihrer Frustration sagte sie Alberto, sie hasse Kunst. Alberto lachte und entgegnete ihr, dass das eine sehr gute Art des Empfindens sei.

PK Es ist interessant, wie die Komplexität und Doppeldeutigkeit des Titels *Women of Venice* mit Euren Arbeiten, *Flora* und *Bust* sogar noch komplizierter wird. Der Titel markiert Alberto Giacomettis Entscheidung, sich Frankreich anstatt der Schweiz anzuschliessen, er ist ein Kennzeichen für eine transnationale Geisteshaltung, sich selbst zu definieren ohne nationale Grenzen, thematisiert aber auch die Komplexität seines Verhältnisses zu Frauen im Allgemeinen sowie die Spezifität seines eigenen Beitrags für Venedig.

TH Es geht um die Gegenwart und Abwesenheit einer Frau – Flora – in Venedig.

AB Ebenfalls wesentlich scheint, dass Alberto sich in das Modell verwandelt, während Flora Mayo die Künstlerin ist. Wenn man Alberto auf dem Foto sieht, dann erkennt man, dass er nicht nur ein Künstler war, sondern dass es einen Moment in seinem Leben gab, in dem er Modell war, und er erfasste dieses Verhältnis. Es wurde so viel über die Erfahrung, Giacometti Modell zu stehen, geschrieben, doch so wenig darüber, dass Alberto anderen Künstlern Modell stand.

PK Allerdings. Das Projekt nimmt diesen monumentalen Künstler als Ausgangspunkt und fokussiert dann auf die Verästelungen und schwachen Zweige, die Vielschichtigkeit und eine alternative Geschichte, einen anderen Blickwinkel bieten.

TH Uns geht es um einen strategischen Exkurs... diese schwachen Zweige, wir empfinden sie als notwendig und faszinierend.

AB Es liegt ein hohes Risiko darin, und wir haben Freude an diesem Risiko...

TH Da gab es diese Reise, da gab es dieses Risiko. Wir hatten keine Ahnung...

PK ... wohin die Reise führen würde?

TH Nein. Nichts. Das war die Faszination.

Teresa Hubbard / Alexander Birchler

Flora, 2017

Bust, 2017



Flora, 2017, Filminstallation, Detail.
David Mayo mit einer Fotografie seiner Mutter und
Alberto Giacometti



Flora, 2017, Filminstallation, Detail.
Flora Mayo und ihr Sohn David Mayo, Kalifornien, um 1940



Flora, 2017, Filminstallation, Detail.
Flora Mayos Pass, ausgestellt 1923



Flora, 2017, Filminstallation, Details.
Philadelphia Public Ledger, 6. Dezember 1925



Flora, 2017, Filminstallation, Detail.
(von rechts nach links): Alberto Giacometti, Flora Mayo, Josef Müller und Luella E. Lewis, Tregastel, 1928



Flora, 2017, production still



Bust, 2017, Detail.
Alberto Giacometti und Flora Mayo mit der Büste, die sie von ihm
gefertigt hat, um 1927



Bust, 2017, work in progress.
Rekonstruktion der von Flora Mayo zerstörten Büste von
Alberto Giacometti



Bust, 2017, work in progress.
Rekonstruktion der von Flora Mayo zerstörten Büste von
Alberto Giacometti

S. 78–85
Flora, 2017, Filminstallation, Details





Robert Morris Sr.
126 - W. 53rd St.
Apt. 7 - 2633

Alberto Giacometti
46th St. Rm. 2
Midway - Hypolyte - Meander
(14)

Stratification Bldg.
Stratification Bldg.
Midway

Stratification Bldg.
Stratification Bldg.
Midway





Flora, 2017

Synchronisierte zweiseitige Filminstallation mit Ton
30 Min., Loop
Masse Installation: variabel
Courtesy the Artists, Tanya Bonakdar Gallery, New York and Lora Reynolds Gallery, Austin

Drehbuch und Regie Teresa Hubbard / Alexander Birchler

Besetzung	
David Mayo	(als er selbst)
Flora Mayo	Julia Zange
Alberto Giacometti	Jules Armana
Floras Voice-over	JeJu Caron
Flora's Katze	Melville
Executive Producers	Walter A. Bechtler Foundation, Zürich Suzanne Deal Booth, Los Angeles Sammlung Goetz, München Teresa Hubbard / Alexander Birchler
Mit Unterstützung von	Aargauer Kuratorium, Aarau Burger Collection, Hong Kong, Zürich Pro Helvetia, Zürich College of Fine Arts, University of Texas in Austin
Produzenten	Luis Singer Dennis Schanz Ole Lohmann Thomas Loos
Produktionsfirma	StickUp Filmproduktion, Berlin
Creative Producer	Leah Lani-Griffin

Team in Berlin	
Kamera	Gaetan Varone
1. Kameraassistent	Nicolai Wolf
2. Kameraassistent	Marie Klein
Oberbeleuchter	Vitali Kunath
Beleuchterin	Selina Becker
Beleuchter	Matthias Franz
Beleuchter	Markus Koob
Grip (Kamerabühne)	Faraz Fesharaki
Filmtonmeister	Johanes Kaschek
Art Director	Teresa Hubbard / Alexander Birchler
Szenenbildnerin	Ina Timmerberg
Szenenbildassistentin	Solveigh Sprengel
Requisitenfahrer	Sebastian Becker
Bildhauer / Requisite	Sebastian Paul
Prop Casting Facility	Kunstgiesserei St. Gallen AG
Kostümbildnerin	Svenja Gassen
Kostümbildassistentin	Maja Aurora Svartaker
Maskenbildnerin	Seher Yavas
Setfotografen	Austin Hayley
Runner / Fahrerinnen	Ewelina Rosinska
Spezialeffekt	Daniel Schnell
Catering	Maximillian Vettters
Drehort	WBB Brauerei, Pankow, Berlin

Team in Los Angeles	
Produktionsleiterin	Leah Lani-Griffin
Kamera	Wilson Waggoner
1. Kameraassistent	Andy Huynh
Filmtonmeister	Michael Rich
Technikverleih	Wooden Nickel, Los Angeles
Drehort	Versailles Apartment, Los Angeles, CA Rancho Cucamonga, CA

Team in Zürich	
Kamera	Gaetan Varone
1. Kameraassistent	Philipp Koller
Filmtonmeister	Jean-Pierre Gerth
Drehort	Kunsthhaus Zürich

Team in Paris	
Produktionsleiterin	Sylvaine Faligant
Kamera	Nicolai Wolf
1. Kameraassistent	Florian Geyer
Ton	Teresa Hubbard
Drehort	Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris
Übersetzung	Alice Cazzola

Postproduktion	
Editor / Farbkorrektur	Alexander Birchler
Co-Editor	Leah Lani-Griffin, Mitchell O'Hearn, Teresa Hubbard
Media Management	Skye Ashbrook
Audiovisuelle Beratung	Hanspeter Giuliani, Tweaklab, Basel
Sounddesigner	Eric Friend
Komponist	Alex Weston
Beratung Frankreich	Jack Langlois

Dank für die Unterstützung bei der Recherche

Christian Alandete, Leiter Ausstellungen und Editionen, Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris
Lucienne Allen, Gründerin, Archive of Lucienne Bloch, Gualala, CA
Philippe Büttner, Sammlungskurator, Kunsthhaus Zürich
Lisa M. Carpenter, Archivarin, Norlin Library, University of Colorado, Boulder, CO
Bebe S. Chang, Archivar, University Libraries, University of Colorado, Boulder, CO
Michael Brenson, Kunsthistoriker, Kritiker, New York
Alice Cazzola, Doktorandin in Kunstgeschichte, Universität Heidelberg und École du Louvre Paris
Mirjam Fischer, kuratorische Assistentin, Schweizer Pavillon
Pamela Franks, amtierende Direktorin, Yale University Art Gallery, New Haven
Todd Gustavson, Kurator, Technology Collection, George Eastman Museum, Rochester, New York
David Hunter, Musikbibliothekar und Kurator, Fine Arts Library, University of Texas, Austin, TX
Tomas Järliden, Direktor, Bror Hjorths Hus, Uppsala
Frauke V. Josenhans, kommissarische Leiterin und Assistenzkuratorin, Yale University Art Gallery, New Haven, CT
Al Kochka, Kunsthistoriker, Provincetown, MA
Doris Lanz, Musikwissenschaftlerin, Kalaidos Fachhochschule, Zürich
Carol-Marc Lavrillier, Marguerite Cossaceanu Lavrillier Archive, Paris
Colin Lemoine, Kunsthistoriker und Kurator, Musée Bourdelle, Paris
F. Thomas Luongo, Historiker, Tulane University, New Orleans, LA
Joanne Lukitsh, Kunsthistorikerin, Massachussetts College of Art, Boston, MA
David und Marji Mayo, Rancho Cucamonga, CA
Rita Mayo, Spokane, WA
Sabine Münzenmaier, Wissenschaftliche Mitarbeiterin, Fotostiftung Schweiz, Winterthur
Verena Naegele, Musikwissenschaftlerin, Artes, Rombach
Wendy C. Nesmith, Senior Library Specialist, University of Texas Libraries University, Austin, TX
Ann Reynolds, Kunsthistorikerin, University of Texas, Austin, TX
Katharina Rippstein, Archivarin, Fotostiftung Schweiz, Winterthur
Veronica Roberts, Kuratorin, Modern and Contemporary Art, Blanton Museum of Art, Austin, TX
Jens Rostek, Musikwissenschaftler, Offenburg
Tim Young, Kurator, Beinecke Rare Book & Manuscript Library, Yale University, New Haven, CT
Richard Schiff, Kunsthistoriker, University of Texas, Austin
Veronique Wiesinger, Kunsthistorikerin, ehemalige Direktorin, Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris
Del Zogg, Fotohistoriker, Houston, TX

Bust, 2017

*Flora Mayo and Alberto Giacometti, with the bust she made of him, circa 1927.
Photographer unknown. Original photograph belonging to Flora Mayo, kept under
her mattress, lost. Film negative missing. Reproduction from only known
duplicate print, archive of Fotostiftung Schweiz, Winterthur. Original clay bust
portrait of Alberto Giacometti by Flora Mayo, lost. Reconstructed and cast in brass.*

Gerahmter Silbergelatineabzug, 89 × 72 cm
Skulptur aus Messingguss und Betonsockel, 154 × 47,9 × 53,3 cm
Courtesy the artists, Tanya Bonakdar Gallery, New York und Lora Reynolds Gallery, Austin

Produktion und Recherche

Bildhauer

Rita Kappenthuler

Carina Kirsch

Marc Krcek

Sebastian Paul

Produktionsstätte

Kunstgiesserei St. Gallen AG, Schweiz

Recherche

Letizia Enderli

Sabine Münzenmaier, Fotostiftung Schweiz

Katharina Rippstein, Fotostiftung Schweiz

Spezieller Dank

Aargauer Kuratorium

Christian Alandete

Archives of American Art at the Smithsonian, Washington D.C

Ruedi Bechtler

Thomas Bechtler

Walter A. Bechtler Foundation, Zürich

Konrad Bitterli

Peter Bläuer

Tanya Bonakdar Gallery, New York

Musée Bourdelle, Paris

Hannes Brunner

Monique und Max Burger

Philippe Büttner

Civitella Ranieri Foundation, New York und Umbrien

Anna Collette

Suzanne Deal Booth

Doug Dempster

Department of Art and Art History, University of Texas at Austin

Colin Doyle

Jill Feldman

Christoph Flückiger

Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris

Ingvild Goetz

Louis Grachos

Bill Haddad

IASPIS: Swedish Arts Grants Committee International Programme for Visual and Applied Artists

Jeanne und Michael Klein

Kunsthaus Zürich

Rémy Markowitsch

Vera Munro

Dana Prescott

Lora Reynolds Gallery, Austin

Johan Pousette

Pro Helvetia, Zürich

Till Richter

Jack Risley

Veronica Roberts

Maya Roos

Sammlung Goetz, München

Marc Sabat

Karin Sander

Studio Arte, Zürich

Christoph Tannert

Susanne Touw

Tricolor, Zürich

Uri Urech

Christoph Vögele

Katharina Vossenkuhl

Simone Wicha

Susanne Wuest

Biografie

Teresa Hubbard (Irin/Amerikanerin/Schweizerin, geboren 1965 in Dublin) und Alexander Birchler (Schweizer, geboren 1962 in Baden) arbeiten seit 1990 gemeinsam als Künstlerpaar. Ihre fotografischen und filmischen Arbeiten kombinieren hybride Formen des Narrativen mit gesellschaftlichen Aspekten, Erinnerung und Geschichte. Mit den Worten des Kunstkritikers Jeffrey Kastner ausgedrückt: «Die filmischen Essays von Teresa Hubbard und Alexander Birchler sind eigentliche Detektivgeschichten, mit all den poetischen und philosophischen Nuancen, die das Genre im Idealfall zu bieten hat – keine 08/15-Krimis, sondern sorgfältige Betrachtungen der Relation von Wissen und Nichtwissen.» Hubbard studierte an der Skowhegan School of Painting and Sculpture und an der Yale University School of Art, New Haven, im MFA Sculpture Program. Birchler studierte an der Hochschule für Gestaltung und Kunst in Basel und an der Hochschule für Kunst und Design in Helsinki, Finnland. Sie machten am Nova Scotia College of Art and Design, NSCAD University, in Halifax, Kanada, ihren Master of Fine Arts, und vor kurzem wurde ihnen von der gleichen Institution der Ehrendokortitel im Bereich der Bildenden Kunst verliehen.

Die Arbeiten von Teresa Hubbard / Alexander Birchler befinden sich in zahlreichen internationalen Sammlungen, unter anderem im Kunsthaus Zürich, Kunstmuseum Basel, Museum of Contemporary Art in Los Angeles, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden in Washington D. C., Aargauer Kunsthaut in Aarau, Modern Art Museum in Fort Worth, Museum of Fine Arts in Houston, in der Thyssen-Bornemisza Art Contemporary in Wien sowie der Pinakothek der Moderne in München. Zu sehen waren ihre Werke im Rahmen zahlreicher Einzel- und Gruppenausstellungen, so unter anderem bei der 48. Biennale von Venedig, in der Tate Liverpool, im Whitney Museum of American Art in New York, im Museum of Contemporary Art in Chicago, im Städel Museum in Frankfurt am Main, im Museo Reina Sofía in Madrid, im Kunsthaut Graz, im Mori-Museum in Tokio, im Museum für Gegenwart im Hamburger Bahnhof in Berlin, im Stedelijk Museum in Amsterdam und im Irish Museum of Modern Art in Dublin.

Neben ihrer künstlerischen Tätigkeit ist das Künstlerpaar an der University of Texas in Austin engagiert, Birchler als Forschungsbeauftragter und Hubbard als Inhaberin der William-and-Bettye-Nowlin-Stiftungsprofessur im Fachbereich für Kunst und Kunstgeschichte.

Repräsentiert werden Teresa Hubbard / Alexander Birchler von der Tanya Bonakdar Gallery in New York, der Galerie Vera Munro in Hamburg und der Lora Reynolds Gallery in Austin, Texas.

Das Künstlerpaar lebt und arbeitet in Austin und Berlin.

Dank

Zur Entstehung unserer Arbeit haben das Engagement und die Kreativität einer Reihe von Einzelpersonen und Institutionen beigetragen. Wir sind David Mayo und seiner Frau Marji Mayo zu besonderem Dank verpflichtet. Ohne ihr Vertrauen und ihre engagierte Mitarbeit wäre dieses Projekt nicht möglich gewesen. Wir sind auch unseren Executive Producers und Sponsoren von *Flora* für ihre grosszügige und enthusiastische Unterstützung zutiefst verbunden. Im Frühjahr 2016 waren wir Stipendiaten der Civitella Ranieri Foundation, und wir sind sehr dankbar für die Zeit und den Raum, welche uns das Künstlerresidenzprogramm in dem frühen Stadium der Entstehung von *Flora* und *Bust* für den Schweizer Pavillon in Venedig gewährt hat. Dem IASPIS-Programm in Stockholm sind wir ebenfalls zu Dank verpflichtet, da uns durch dieses eine internationale Künstlerresidenz während der Biennale ermöglicht wurde.

Wir möchten auch Philipp Kaiser unseren Dank aussprechen – unsere Gespräche waren eine grosse Hilfe, und wir sind ihm für seine Unterstützung und die unschätzbaren Einblicke in kritische Fragestellungen während des Schaffensprozesses sehr verbunden. Ebenfalls danken wir seiner kuratorischen Assistentin Mirjam Fischer für ihre Geduld und Detailgenauigkeit. Unsere Teams in Los Angeles, Paris, Berlin und Zürich haben während der Entstehung des Films *Flora* unermüdlich mit uns zusammengearbeitet, und wir sind dankbar für ihren Einsatz. Wir möchten auch Skye Ashbrook und Mitchell O'Hearn für ihr Engagement, ihre Geduld und Bereitschaft, häufig bis spät in der Nacht im Studio zu bleiben, danken. Unseren Dank möchten wir ferner Tanya Bonakdar und Lora Reynolds sowie deren Galerien für ihre Unterstützung bei unserem Ausstellungsbeitrag aussprechen. Schliesslich geht ein besonderes Dankeschön an das gesamte Pro Helvetia-Team.

Sabeth Buchmann ist Kunsthistorikerin und Kunstkritikerin sowie Professorin für Kunstgeschichte der Moderne und Nachmoderne an der Akademie der bildenden Künste Wien. Gemeinsam mit Helmut Draxler, Clemens Krümmel und Susanne Leeb gibt sie PoLYpeN, eine bei b_books, Berlin, angesiedelte Reihe zu Kunstkritik und politischer Theorie heraus. Zu ihren zuletzt erschienenen Publikationen gehören: *Putting Rehearsals to the Test. Practices of Rehearsal in Fine Arts, Film, Theater, Theory, and Politics*, Berlin/Wien 2016 (hrsg. mit Ilse Lafer und Constanze Ruhm); *art works. Ästhetik des Postfordismus*, Berlin 2015 (Koautorin mit Netzwerk Kunst & Arbeit – DFG); *Textile Theorien der Moderne. Alois Riegl in der Kunstkritik*, Berlin 2015 (hrsg. mit Rike Frank); *Hélio Oiticica & Neville D'Almeida, Experiments in Cosmococa*, London 2013 (Koautorin mit Max Jorge Hinderer Cruz).

Philipp Kaiser (Schweizer, geboren 1972 in Bern) hat eine Promotion in Kunstgeschichte und begann seine Laufbahn in der Schweiz. Er arbeitet heute als freier Kurator in Los Angeles, ist jedoch nach wie vor eng mit der Schweizer Kunstszene verbunden: Am Getty Research Institute in Los Angeles bereitet er zur Zeit mit Co-Kurator Glenn Phillips eine umfassende Schau über den Nachlass des Kurators Harald Szeemann vor. Von 2001 bis 2007 wirkte er als Kurator für moderne und zeitgenössische Kunst am Museum für Gegenwartskunst in Basel. Von dort wechselte er als Senior Curator ans Museum of Contemporary Art (MOCA) nach Los Angeles und trat 2012 den Direktorenposten am Museum Ludwig in Köln an, wo er bis 2014 in dieser Funktion blieb.

Er unterrichtet an der University of California in Los Angeles und am Claremont McKenna College in Kalifornien und ist mit mehreren internationalen Ausstellungsprojekten beschäftigt, wie jüngst der Cindy Sherman-Retrospektive am The Broad Museum, Los Angeles, oder den beiden bevorstehenden Ausstellungen *Jim Shaw: The Wig Museum* und *Unpacking* an der neu eröffneten Marciano Art Foundation in Los Angeles.

für wertvolle Gespräche
Alexander Birchler
Peter Bläuer
Carol Bove
Sabeth Buchmann
Philippe Büttner
Peter Fischli
Catherine Grenier
Teresa Hubbard
Christian Klemm
Louise Lawler
Silke Otto-Knapp
Mathias Poledna
Pipilotti Rist
Paul Schimmel
April Street
Jacqueline Uhlmann
Christina Végh

für grosszügige Unterstützung und Recherche
Jamin An
Thomas Bechtler
Ruedi Bechtler
Rolando und Denise Benedick
Tanya Bonakdar
Monique und Max Burger
Suzanne Deal Booth
Eva Dewes
Jeanne Dreskin
Ingvild Goetz
Branwen Jones
Martin Josephy
Sam Keller
Regula Koch
Regula Krähenbühl
Melissa Larner
Michele Maccarone
Susanne Oehler
Bram Opstelten
Lora Reynolds
Michael Ringier
Benno Schubiger
Katharina Vossenkuhl
David Zwirner

für die gute Zusammenarbeit
Dimitri Bruni
Marianne Burki
Alvise Draghi
Mirjam Fischer
Rachele Giudici Legittimo
Hanspeter Giuliani
Manuel Krebs
Luana Labriola
Sandi Paucic
Serge D'Urach
Caroline Widmer

Die Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia ist als Kommissarin für die Schweizer Beiträge auf der Biennale von Venedig zuständig. Im Auftrag der Eidgenossenschaft fördert die Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia das künstlerische Schaffen in der Schweiz, trägt im Inland zum kulturellen Austausch bei, fördert die Verbreitung von Schweizer Kultur im Ausland und setzt sich für Kunstvermittlung ein. Die Schweiz nimmt seit 1991 an der Architektur- und seit 1920 an der Kunstbiennale von Venedig teil. Die Nominierungen für die Kunst- und die Architekturbiennale von Venedig obliegen zwei unabhängigen, von der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia beauftragten Jurys. Die Jury, die Philipp Kaiser als Kurator für die Ausstellung im Schweizer Pavillon nominiert hat, setzte sich aus folgenden Personen zusammen: Jacqueline Uhlmann, Leiterin Messmanagement und Kommunikation LISTE Art Fair Basel; Silvie Defraoui, Künstlerin; Balthazar Lovay, Direktor Fri Art, Fribourg; Michele Robecchi, Kritiker und Kurator, sowie Christina Végh, Direktorin Kestnergesellschaft, Hannover.

Kommissär
Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia
Marianne Burki, Leitung Visuelle Künste
Sandi Paucic, Projektleitung
Rachele Giudici Legittimo, Koordination

Pro Helvetia Kunstbiennale-Jury
Jacqueline Uhlmann, Messeleitung und Kommunikation,
LISTE Art Fair Basel
Silvie Defraoui, Künstlerin
Balthazar Lovay, Direktor Fri Art, Fribourg
Michele Robecchi, Schriftsteller und Kurator
Christina Végh, Direktorin Kestnergesellschaft, Hannover

Projektmitarbeit
Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia
Cleoriana Benacloche
Jacqueline Wolf

Presse Schweiz
Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia
Marlène Mauris
Chantal Hirschi

Presse International
Pickles PR
Caroline Widmer
Kathrin Jira
Caterina Berardi

www.biennials.ch
www.prohelvetia.ch

57. Internationale Kunstbiennale – La Biennale di Venezia



schweizer kulturstiftung
prohelvetia

Ausstellung

Titel der Ausstellung
Women of Venice

Künstler
Carol Bove
Teresa Hubbard / Alexander Birchler

Kurator
Philipp Kaiser

Kuratorische Assistenz
Mirjam Fischer

Beratung Ausstellungsarchitektur Pavillon
Alvise Draghi

Ausstellungsgrafik
NORM, Zürich

Leitung und Aufsicht Pavillon
Luana Labriola
Serge D'Urach

Ausstellungsdesign und Realisation
Hanspeter Giuliani, Tweaklab
Felix Lehner, Kunstgiesserei St. Gallen AG
Michele Tosetto, Tosetto Allestimenti

Installation Carol Bove
Brandy Anderson
Mark Schubert
Wilton Stewart

Medienplanung und Installation Teresa Hubbard / Alexander Birchler
Tweaklab AG
Hanspeter Giuliani
Remo Hobl
Kaspar Hochuli
Benjamin Beugger

Galerien
Carol Bove wird von den Galerien David Zwirner und
Maccarone vertreten.
Teresa Hubbard / Alexander Birchler werden von der Tanya
Bonakdar Gallery, New York, der Galerie Vera Munro, Hamburg
und der Lora Reynolds Gallery, Austin, vertreten.

Transport
Dietl International, New York

Versicherung
Allianz
Oliver Class

Publikation

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung *Women of Venice* im Schweizer Pavillon auf der 57. Internationalen Kunstbiennale – La Biennale di Venezia (13. Mai bis 26. November 2017).

Herausgeber
Philipp Kaiser

Redaktion
Mirjam Fischer

Texte
Sabeth Buchmann, Marianne Burki, Philipp Kaiser

Transkription und Bearbeitung der Gespräche (Englisch)
Jamin An, Jeanne Dreskin

Übersetzung Englisch–Deutsch
Eva Dewes (Gespräche)

Lektorat, Korrektorat
Eva Dewes

Gestaltung
NORM, Zürich

Druck, Bindung und Lithografie
Musumeci S.p.A., Quart (Aosta)

© 2017 Pro Helvetia und Verlag Scheidegger & Spiess AG, Zürich
© für die Texte: die Autorinnen und Autoren
© für die Bilder: die Künstlerinnen und Künstler

Verlag Scheidegger & Spiess
Niederdorfstrasse 54
8001 Zürich
Schweiz
www.scheidegger-spiess.ch

Der Verlag Scheidegger & Spiess wird vom Bundesamt für Kultur mit
einem Strukturbeitrag für die Jahre 2016–2020 unterstützt.

Alle Rechte vorbehalten; kein Teil dieses Werks darf in irgendeiner
Form ohne vorherige schriftliche Genehmigung des Verlags repro-
duziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet,
vervielfältigt oder verbreitet werden.

ISBN 978-3-85881-549-1

Copyrights

© Succession Alberto Giacometti / 2017, ProLitteris, Zurich for the
works of GIACOMETTI ALBERTO
© Fotografia Ferruzzi, Venezia / Alinari Archives, Florence
© Ugo Mulas Heirs. All rights reserved
© Paul Strand

Wir haben uns bemüht, sämtliche Rechteinhaber ausfindig zu
machen. Sollte es uns in Einzelfällen nicht gelungen sein, die
Rechteinhaber zu benachrichtigen, so bitten wir diese, sich beim
Verlag zu melden.

Bildnachweis

S. 2
Philadelphia Museum of Art

S. 8
© The Estate of Alberto Giacometti (Fondation Giacometti,
Paris and ADAGP, Paris), licensed in the UK by ACS and DACS,
London 2017 / Bridgeman Images

S. 9, Abb. B
Archivio Ugo Mulas, Mailand

S. 9, Abb. C
Fotograf unbekannt

S. 11
Schweizer Bundesarchiv (CH-BAR), Bern E3001B#1981/132#379*

S. 12
© Teresa Hubbard / Alexander Birchler, *Flora* 2017, production still

S. 17
Kunsthaus Zürich, Alberto Giacometti-Stiftung

S. 18
Fondation Alberto et Annette Giacometti

S. 36, 37
Scala Group SpA, Florenz

S. 64
David Aeby

S. 65
Frederik Nilsen

S. 69, 70, 71, 73
David Mayo

S. 76, 77
Kunstgiesserei St. Gallen

Main Support



Burger COLLECTION

Maccarone

lora reynolds gallery

Ringier Collection Switzerland

David Zwirner

Further Support



LANDIS & GYR STIFTUNG

ROLDENFUND



Executive Producers for
Teresa Hubbard / Alexander Birchler
Flora, 2017



Walter A. Bechtler Foundation, Switzerland

Suzanne Deal Booth

S A M M L U N G G O E T Z

Project Realization Partners



SITTERWERK

TWEAKLAB