

TIMOTHÉE CALAME

Weiss Falk
Basel

Elisa R. Linn

„La surveillance depend de l'attention qu'on lui donne“ – „Die Überwachung hängt von der Aufmerksamkeit ab, die man ihr gibt“, heißt es im Text für Timothée Calames Einzelausstellung mit dem nüchternen Titel „Spring 2016“. Und so hängt die Vorahnung, selbst möglicherweise observiert zu werden, bereits vor Betreten der Galerieräume über den Köpfen der Besucher. Rasterförmig und in Art eines 1970er-Jahre-Musters gehängt, verdecken weiße Papierkreise die Schaufensterfront von Weiss Falk. Einzig durch die schmalen rautenförmigen Zwischenräume lässt sich ein Blick ins Innere werfen. Erst von Nahem zeigt sich: Es handelt sich um Servietten; einige von ihnen tragen runde Ausschnitte von schwarzweißen Handy-Schnappschüssen, gedruckt auf kariertem Schulpapier (*faut-il vraiment sauver L'Allemagne*, 2016): Sie zeigen Straßenzüge und Passanten im Detail – fast so als würde man diese selbst mit einem Fernglas bespannen.

An der Fassade hängt ein Leuchtkasten (*Kino Süd*, 2016), schludrig umklebt mit einem sichtbar gebrauchten Papierprint mit der Aufschrift „Süd“ auf der einen und „Kino“ auf der anderen Seite, Er erinnert an jene alternativen Programmkinos, wie man sie in Bohème-Vierteln jeder Stadt findet. Was von Außen wie ein Überbleibsel aussieht, das am falschen Ort hängt, nämlich im gepflegten Basler Zentrum, wird jedoch als fiktiver Kinokosmos im vorderen Galerieraum in die Tat umgesetzt: Hier finden an bestimmten Tagen Filmvorführungen statt, seien es Videos von Calame selbst oder von geladenen Freunden. Statt einem Kinossessel steht hier ein zur Leinwand gerichtetes Podest aus abgenutzten Holzbrettern (*Untitled*, 2016), getragen von klobigen Menschenfüßen aus Beton, die die funktionale Geradlinigkeit der Skulptur durchbrechen. Eine Geste, die sich wie eine Signatur durch Calames Arbeiten zieht.

Auf dieser exponierten Liegefläche – man kennt sie etwa aus Freibädern oder Parks – gerät man nun, in die Filme versunken, fast unwissentlich selbst ins Visier anderer. Und auch der passierbare Lamellenvorhang, der sich auf der gegenüberliegenden Seite des Raumes findet, versinnbildlicht die Verschränkung von Innen und Außen, von vermeintlich privatem und öffentlichem Raum (*Jalousie Vericale*, 2016). Gleichzeitig fungiert dieser Vorhang hier als Bildträger, handelt es sich doch um einen alten Werbebanner für eine Shopping Mall in Marseille, den Calame in gleichmäßige Streifen zerschnitten hat. An Angelsehen baumeln zudem niedliche, winzige Keramikfiguren: entblößte Ärsche.

Im hinteren Raum hängen schließlich neben einem zweiten Podest Malereien auf Holz: Rollkoffer, gemalt in einer amateurhaften Figuration. Wie bei einem Scan einer

Sicherheitskontrolle wird das Innere dieser Koffer vermeintlich durchleuchtet. Zum Vorschein kommen abstrakt-wulstige Hände und Finger. Die Titel der Arbeiten tauchen als schwarze Schriftzüge auf der Vorderseite der Trolleys auf, etwa *Ventimiglia* oder *Le Havre* (beide 2016). Hinter ihnen versteckt sich eine subjektive Auswahl diverser Krisenherde: Seien es die Lager auf der Flüchtlingsroute durch Calais oder die vom kurdischen Unabhängigkeitskampf gezeichnete Stadt Diyarbakir. Zu Füßen der Malereien steht auf dem Boden eine kleine modellähnliche Holzskulptur auf Rollen herum, an deren Außenseite die nördliche Hälfte eines Globus mit herausprießendem Pferdeschwanz klebt: *Professeur Septentrion (jouet psycho-activo-pédo-éducatif)* (2016), der „Professor des Nordens“, kommt wie ein antiquiertes, pädagogisches Kinderspielzeug daher. Als Karikatur überzeichnet es den Glauben an einen Bildungs- und Kulturvorsprung des globalen Nordens.

Ob Schule, Kino oder Sicherheitskontrolle, Calame versammelt hier verschiedene Formen der Öffentlichkeit, die allesamt für bestimmte Blickregimes, aber auch für einen Grad an sozialer Kontrolle stehen. Anstelle einer Dialektik von Überwacher und Überwachten tritt dabei ein tief verinnerlichter und sich den Kontrollmechanismen bewusst selbst unterwerfender voyeuristischer Blick. Unter dem Deckmantel einer autoritätslosen Laissez-faire-Haltung ist er in die leistungsgetrimmten Köpfe gezogen und verwebt persönliche Begierde, Sicherheitsstaat sowie neoliberale Ideologie neu miteinander.

Vergeblich sucht man in Calames Kunst jedoch nach Verweisen just auf die Technologien, die all dies ermöglichen. Hier tauchen keine Flatscreens, Drohnenbilder und Algorithmen zur Gesichtserkennung auf, stattdessen scheint Calame in der formalen Umsetzung brisanter Themen gerade dem Zeitgeist entgegenzuarbeiten. Die schiere Vielzahl der angerissenen politischen Konflikte beschwört letztlich ein Gefühl der Ohnmacht gegenüber einer unvermeidbaren Komplizenschaft im Angesicht des globalen

Verflochten-Seins herauf. Dabei wird hier kein Hehl aus der Schwierigkeit zur klaren Positionierung gemacht. Gerade hieraus entwickelt sich aber die eigentliche Stärke der Ausstellung. Denn Calames Arbeiten erkennen an, dass sie dem angerissenen politischen und sozialen Status quo, nur dann ästhetisch gerecht werden, wenn sie ihn nicht etwa illustrieren, sondern offenlegen, dass sie ihm als Kunstobjekte grundsätzlich fremd bleiben.

The phrase 'La surveillance depend de l'attention qu'on lui donne' ('surveillance depends on the attention one pays to it') appeared in the poster and press release for Timothée Calame's solo show at Weiss Falk, soberly titled 'Spring 2016'. As a result, visitors were mindful of the possibility of being observed before they entered the gallery. Hung in a grid pattern evocative of 1970s design, white paper circles covered the gallery's main window. On closer inspection, it became clear that they were doilies, some of them bearing round fragments of black-and-white snapshots printed on squared exercise paper (*faut-il vraiment sauver L'Allemagne, Must Germany Really Be Saved*, 2016) showing street scenes and passersby in detail – almost as if one were spying on them with a telescope.

On the gallery's façade, a lightbox (*Kino Süd*, 2016) was carelessly affixed with a paper print marked 'Süd' (south) on one side and 'Kino' (cinema) on the other. This recalled the kind of alternative cinema you find in the bohemian neighbourhood of any city. What from outside looked like a remnant hanging in

1
Nathalie du Pasquier
'Big Objects Not Always Silent'
2016
installation view

2
Timothée Calame
'Spring 2016'
2016
installation view



2

the wrong place (Basel's manicured city centre) was put into action in the gallery's front room as a fictional cinematic cosmos: on specific days, it hosted screenings, either of videos by Calame himself or by invited friends. Instead of cinema seats, a platform made of worn wooden planks faced the screen (*Untitled*, 2016), supported by clunky human feet made of concrete that undermined the sculpture's functionality.

Reclining on this exposed surface, absorbed in the films, one inadvertently ended up in the sight of others. Meanwhile, the walk-through vertical blinds on the other side of the room symbolized the blurring of inside and out, of private and public space (*Jalousie Verticale*, 2016). At the same time, this curtain acted as a bearer of images: it was made out of an old advertising banner for a shopping mall in Marseille that Calame cut into uniform strips; hanging from them on lengths of fishing line were cute ceramic miniatures of bare buttocks.

Finally, in the back room, alongside a second wooden platform, hung paintings on wood: trolley suitcases rendered in an amateurish figurative style. As in a security check, the inside of the luggage is scanned, revealing knobby hands and fingers. The titles of the works appear in black letters on the front of the trolleys, including *Ventimiglia* and *Le Havre*, pointing to a subjective selection of trouble spots – be it the camps on the refugee route through Calais, or the city of Diyarbakir marked by the Kurdish struggle for independence. On the floor beneath the paintings stood a small, model-like wooden sculpture on wheels, with the northern half of a globe stuck to its outer surface, sprouting a horse's tail: *Professeur Septentrion (jouet psycho-activo-pédo-éducatif)* (2016), the 'professor of the north', claims to be an antiquated educational toy. The exaggerated caricature mocks a belief in the educational and cultural superiority of the global north.

Be it school, cinema or security check, Calame brings together different forms of publicness that all stand for a specific gaze and for a degree of social control. Instead of a dialectic of watcher and watched, a deeply internalized voyeuristic gaze consciously submits to these control mechanisms. Under the cover of an anti-authoritarian, *laissez-faire* attitude, this gaze has entered our achievement-oriented minds, linking personal desire, security state and neoliberal ideology.

Calame's art contains no references to the technologies that make all this possible. There are no flat screens, drone footage or face-recognition algorithms. Instead, in his formal treatment of explosive subject matter, Calame actually seems to be working against the *zeitgeist*. Ultimately, the sheer number of political conflicts he addresses evokes a feeling of powerlessness and inevitable complicity in the face of today's global interconnectedness. Moreover, he makes no secret of the difficulty of adopting a clear position. And it is precisely this that gave his exhibition its strength. For Calame's works acknowledge that in aesthetic terms, they can do justice to the political and social status quo they refer to not by illustrating it, but only by revealing that, as art objects, they remain fundamentally alien to it.

Translated by Nicholas Grindell



1

ZHENG MAHLER

Johann Jacobs Museum Zürich

Aoife Rosenmeyer

„Mutual Aid“ vom Künstlerkollektiv Zheng Mahler ist die jüngste Ausstellung im laufenden Kunst- und Forschungsprogramm, das das Johann Jacobs Museum rund um internationalen Handel organisiert. Die Ausstellung hat das Flair einer ansehnlichen, aber ungeordneten Lagerfläche: Flachbildschirme lehnen an Versandkisten inmitten einer Armee aus mal runden, mal eckigen Keramikobjekten, die die Wände säumen oder auf Kisten gestapelt sind. In Plexiglasvitrinen finden sich feine Porzellangefäße und drei Mandarin-Übersetzungen eines Buches des russischen Aktivisten und Philosophen Peter Kropotkin. Zusätzlich sind einige Drucke derselben Ausgaben neben Reproduktionen von chinesischen Gemälden aus dem späten 18. Jahrhundert über rudimentäre Glastische drapiert oder locker an die Wand genagelt, sodass sich deren Ecken aufrollen.

Bereits zum zweiten Mal zeigt das Museum eine Ausstellung des aus Künstler Royce Ng und der Anthropologin Daisy Bisenieks bestehenden und in Hong Kong beheimateten Kollektivs. Die erste, „A Season in Shell“ (2013–14), dokumentierte das komplexe Verfahren des Handels mit und Transports von zwei Tonnen Seeohrmuscheln, die in Hong Kong eingekauft und dann über Somalia nach Deutschland verschickt wurden. Die Darstellung dieses Vorgangs war verglichen mit dem irrsinnigen Wirrwarr von Erzählsträngen, das sich hinter

dem laufenden Projekt verbirgt, recht einfach. „Mutual Aid“ geht von der Nutzung von Seeohrmuschel-Perlmutter in der Schweizer Uhrenherstellung aus (ein Umstand, auf den die Künstler am Ende ihres letzten Projektes gestoßen waren) und stellt von dort aus weitreichende Zusammenhänge her, etwa zwischen den Anarchisten der Schweizer Juraföderation, der Arbeitsteilung in der Produktion und dem damit verbundenen Prinzip der gegenseitigen Hilfe, wie es Kropotkin in einem Traktat aus dem Jahr 1902 namens *Gegenseitige Hilfe in der Tier- und Menschenwelt* formuliert hat. Weitere Linien werden zwischen der chinesischen Porzellanindustrie und der Stadt von Jingdezhen in der Jiangxi-Provinz sowie dem historischen und heutigen Handel mit mechanischen Uhren und Keramik zwischen China und Europa gezogen. Diese Verbindungen werden durch Interviews, Nacherzählungen und poetische Fantasien in Zheng Mahlers Film *The Mountains are High and the Emperor is Far Away* (2016) vermittelt. Im Film springen die Erzählerstimmen von Bild zu Bild, gleichzeitig werden auf anderen Monitoren chinesische Töpfer gezeigt, wie sie Ton werfen, während Steinböcke auf schmalen Berggrücken über zerfurchten Felshängen grasen. Anderswo werden Uhren inspiziert, Automaten schreiben und spielen auf Instrumenten, und eine Mühle mahlt vor sich hin. Ein Sack Muscheln erinnert an die vorangegangene Ausstellung.

Im Vergleich zu den Videoarbeiten sind die Keramikobjekte in „Mutual Aid“ nahezu unbegreiflich. Ihre Formen – manche symmetrisch, andere rechteckig – sind nach diversen Einzelteilen in Schweizer Zeitmessern gestaltet. Um sie herstellen zu lassen, sind die Künstler mit technischen Zeichnungen von Uhrwerkteilen im Gepäck