

Zeitschrift: Collection cahiers d'artistes

Herausgeber: Pro Helvetia

Band: - (2019)

Heft: 146: Markus Kummer

Artikel: Memory and strata of history

Autor: Ukwattage, Pathmini L.

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-869384>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

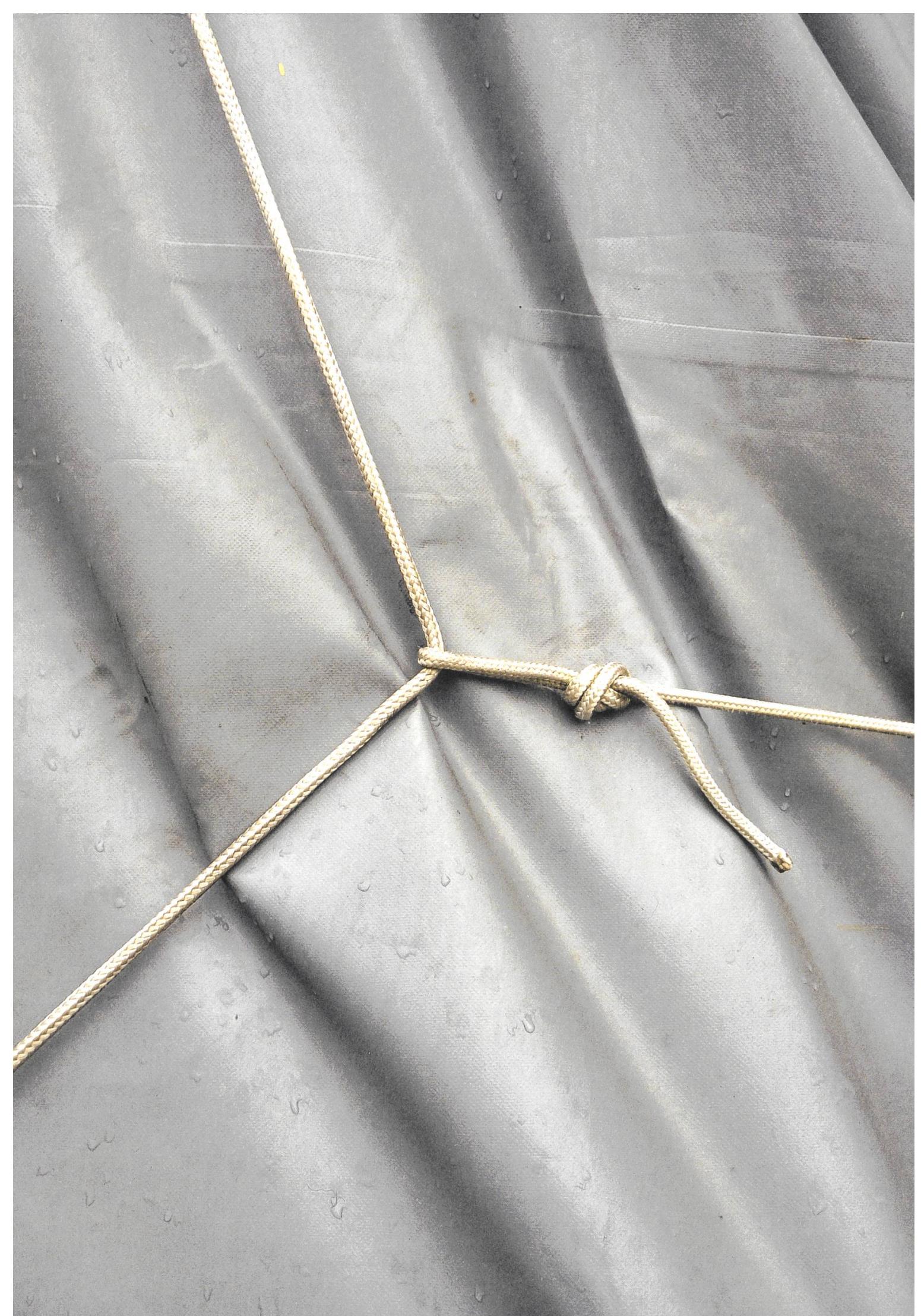
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 08.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>







1A
TOMBOLA
UNITED NATION





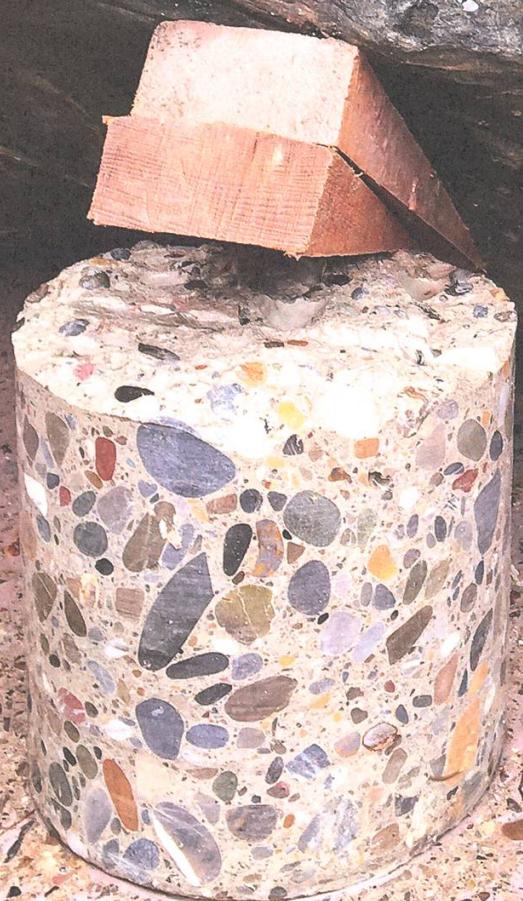
Vom Trottoir und seinem Ausdruck

Nach dem Bild von Atget wird man noch etwa fünfzehn Jahre warten müssen, bis unser »Lumpen der Pariser Trottoirs« als eigenständiges Thema zu einem ersten Kunstwerk des fotografischen Bildes gerinnt. 1925 muß das Bauhaus unter politischem Druck von rechts nach Dessau umsiedeln. László Moholy-Nagy veröffentlicht trotzdem im Einverständnis mit Walter Gropius den achten Band der *Bauhausbücher* unter dem Titel *Malerei, Photographie, Film*. Das Werk enthält auch das Drehbuch zu einem Experimentalfilm, *Dynamik der Großstadt*, gedruckt als »Typofoto«.¹²⁹ Im selben Jahr unternimmt Moholy-Nagy mit Siegfried Giedion und dessen Frau eine Reise nach Frankreich: Sie fahren zunächst nach Paris, wo László an der Internationalen Ausstellung für modernes Kunsthandwerk teilnimmt, später nach Belle-Île-en-Mer.

Als Moholy-Nagy die Pariser Trottoirs – vor dem Sand der Atlantikstrände – mit großen Schritten durchmisst, bleibt sein Blick an einem formlosen Lumpen hängen. Der Künstler hat sich soeben eine Leica gekauft, weshalb seine Pariser Serie in seinem fotografischen Werk die erste mit klassischem Objektiv¹³⁰ darstellt. Das Bild ist wunderbar: äußerste Armut des betrachteten Gegenstands, äußerste Komplexität der Einstellung selbst. Der Kanaldeckel, der Wasserlauf im Rinnstein, der durchnäßte Faltenwurf bilden als armseliges »Sujet« ein atemberaubendes Feuerwerk aus Rhythmen und Texturen. Metall, Stein, Asphalt, Stoff, Wasser: Jedes Material nimmt das Licht auf und schickt es anders zurück. Unbeweglichkeit der harten Gegenstände, Beweglichkeit des Wassers, Zwischenzustand des Stücks Stoff.

Abb. 34

gut!!!

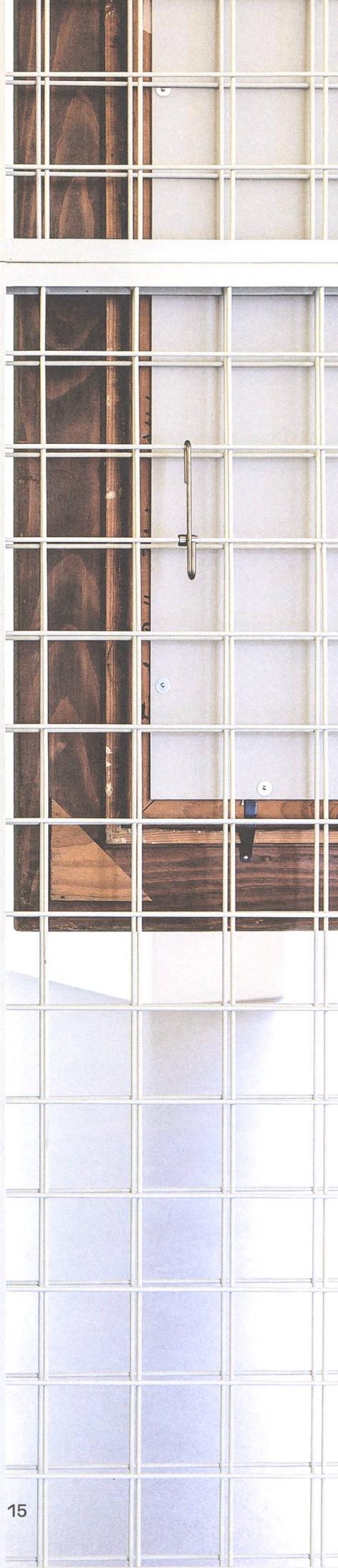


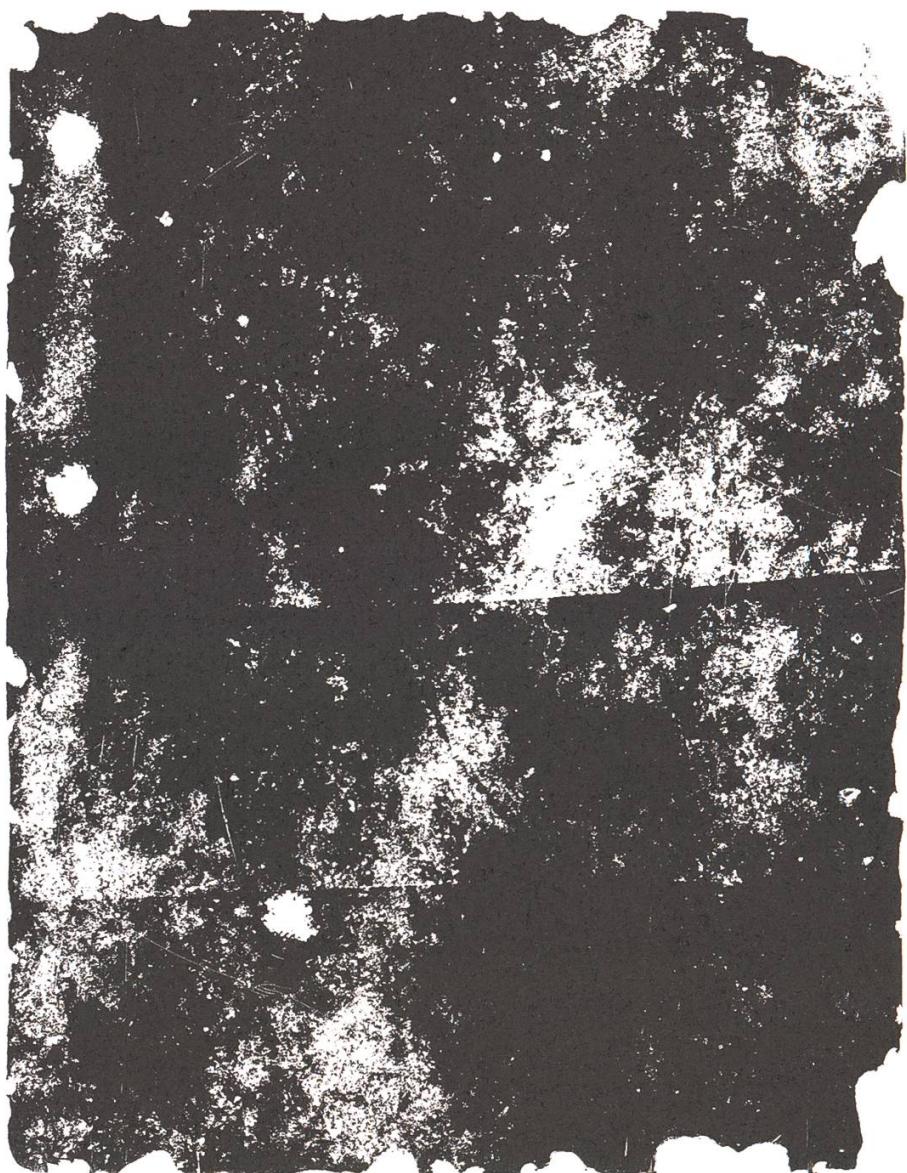






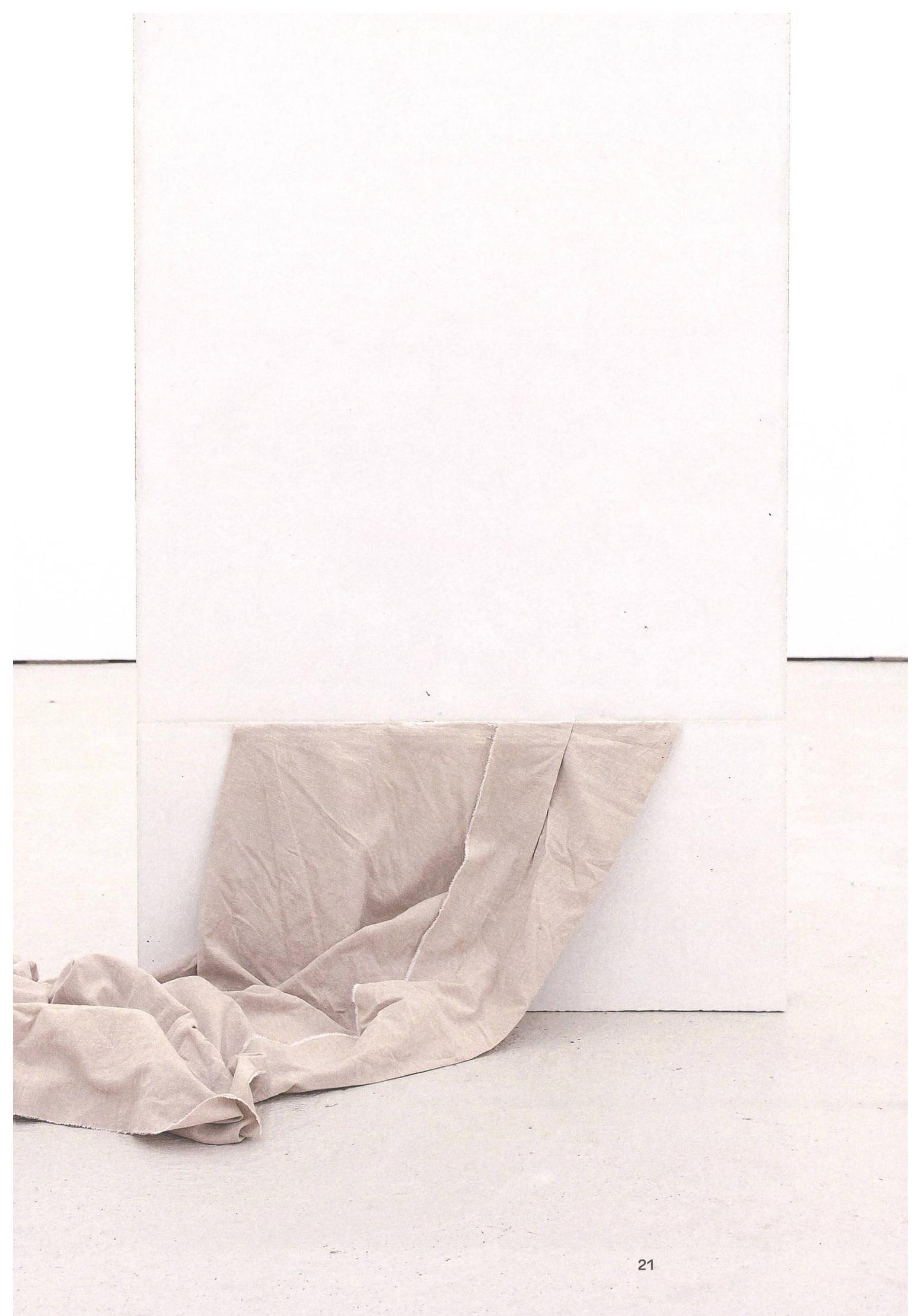




























sche Mechanismen operieren; der erste in Richtung auf immer kleinere und polarisierte Massen, wo sich eine individuierende Maschinerie und eine innerliche Individuierung vollziehen. Ist das bei Leibniz die Vorahnung mehrerer Aspekte, die erst viel später entwickelt werden sollten?¹⁸ Gewiß wird die innerliche Individuierung bei Leibniz nur auf der Ebene der Seelen erklärt: denn die organische Innerlichkeit ist lediglich abgeleitet und hat eine Hülle nur aus Kohärenz und Kohäsion (keine Inhärenz oder »Inhäsion«). Es ist eine Innerlichkeit im Raum, noch keine des Begriffs. Es ist eine Verinnerlichung des Äußeren, eine Invagination des Außen, die sich nicht von selbst hervorbrächte, wenn es nicht wirkliche Innerlichkeiten anderswo gäbe. Es bleibt, daß es der organische Körper ist, welcher der Materie so ein Inneres verleiht, wodurch das Prinzip der Individuierung auf sie wirkt: von daher die Rede von den Blättern des Baumes, von denen es nicht zwei gibt, die sich in Rippen oder Falten gleichen.

Falten – Entfalten heißt nicht einfach Spannen – Entspannen, Zusammenziehen – Ausdehnen, sondern Umhüllen – Auswickeln, Zurückentwickeln – Fortentwickeln. Der Organismus wird durch seine Fähigkeit definiert, seine eigenen Teile ins Unendliche zu falten und sie zu entfalten, nicht ins Unendliche, sondern bis zu dem Grad der Entwicklung, die der Art bezeichnet ist. So ist ein Organismus im Samen eingehüllt (Präformation der Organe), und die Samen sind wie russische Puppen einer im anderen eingehüllt (Ineinanderfügung der Keime): die erste Fliege enthält alle künftigen Fliegen, von denen jede selbst wieder aufgerufen ist, im gegebenen Moment ihre eigenen Teile zu entfalten. Und wenn ein Organismus stirbt, nichtet er sich selbst nicht, sondern wickelt sich ein und faltet sich plötzlich, alle Stadien überspringend, in den wieder schlafenden Keim zusammen. Das einfachste wäre zu sagen, daß Entfalten Vermehren, Wachsen ist und Falten Vermindern, Reduzieren, »Rückkehr in die Tiefe einer Welt«.¹⁹

¹⁸ Zur Konzeption und Modernität der Technologie bei Leibniz und ihren Gegensatz zu derjenigen bei Descartes vgl. Michel Serres, *Le système de Leibniz et ses modèles mathématiques* [fortan zitiert als: Serres], Bd. II: *Schémas, Points*, Paris: PUF 31990, 491–510, 621.

¹⁹ Brief an Antoine Arnauld vom 30. April 1687, in: Ursula Goldenbaum (Hg.), G. W. Leibniz. *Philosophische Schriften und Briefe 1683–1687*, Berlin: Akademie 1992 [fortan zitiert als: Goldenbaum], 325.















Artwork Werk	During the Process ... Prozessbild zu ...	Reference Referenzbild
3 Substanzieller Abtausch, 2016 Installation, marble slabs, consisting of wood and plastic film	2 Bordure, 2016 4 Bordure, 2016 8 Bordure, 2016 14 Studio view, 2016 22 Studio view, 2015 29 Studio view, 2013 34 Bordure, 2016	12 Gian Lorenzo Bernini, <i>Ratto di Proserpina</i> (detail), 1621/22. White marble. Galleria Borghese, Roma
5 ohne Titel, 2013 Object, glass, frame, paint 107 x 77 x 5 cm		26 <i>Afrodite al bagno. Copia romana da originale greco di Doidalsas</i> (III sec. a.C.), in: <i>Storia d'Europa e del Mediterraneo. Il Mondo Antico, Sez.III: L'ecumene romana, Vol.V: La res publica e il Mediterraneo</i> , Roma: Salerno Editrice 2008
13 earth by shaking, 2015 Object, fired clay		
15 archive R09 R10, 2017 Installation, selection – portrait of a woman, Heinrich Danioth painting, archive grid 200 x 400 cm, exhibition view, Haus für Kunst Uri		35 Medardo Rosso, <i>Bambino presso l'asilo</i> , 1893, in: Václav Požárek, <i>Library of Sculpture</i> , Zürich: Scheidegger & Spiess 2012, p. /S. 22.
16 #121/31, 2017 Lithograph on handmade paper		
17 untitled, 2013 Plaster, sand, water, steel		Sight Aperçu
21 untitled, 2014 Concrete, textile		1, 10 Colour photograph, 2011
25 5pliesouslepoids- dunombre – no.4, 2012 Object, wood, plaster, pigment, behind glass, 30 x 21 x 3 cm	Pages from books ... Text aus dem Buch ...	6, 24 Colour photograph, 2015
37 Personal garden, 2014 Installation, concrete, plastic, earth, 2014	7 Georges Didi-Huberman: <i>Ninfa moderna.</i> <i>Über den Fall des Faltenwurfs,</i> from the French by Michaela Ott, Zürich–Berlin: Diaphanes 2006, p. /S. 77.	9, 18 Colour photograph, 2010
	30 Gilles Deleuze: <i>Die Falte. Leibniz und der Barock</i> , from the French by Ulrich Johannes Schneider, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, p. /S. 20.	11, 20 Colour photograph, 2014
		19, 28, 31, 38 Colour photograph, 2013
		23, 27, 32, 33, 36 Colour photograph, 2016
		39 Colour photograph, 2017

**Pathmini L.
Ukwattage**

**Memory
and Strata
of History**

Pathmini L. Ukwattage

**Gedächtnis
und Ge-Schichte**

→ Seite 47

**Memory
and Strata
of History**

“Every stone is a potential mountain”¹



Based on etymology, which derives the German word ‘Stein’, meaning stone, from the Russian word *stená*, meaning wall, stone could be used as a poetological figure for Markus Kummer’s artistic work: on one hand, it is biographical, because the artist is a trained mason and structural draughtsman. The recognisable affinity with, and practical knowledge of, working with the constructional elements of architecture, walls, can be deduced from this at least. On the other hand, stone relates to the field in which Kummer’s work can be viewed and discussed on both a symbolic and material level. This field includes stratification and sedimentation processes, elemental forces, history as layers: as (geological) sedimentation, memory.

Markus Kummer makes use of the fact that stone as a material has visual status that enables us to visualise the dimensions of geological history in his latest artistic project *Atmos* (2018–20), which, once complete, will be displayed in the publicly accessible outdoor space at the Kantonsspital Uri. In collaboration with a geologist from the 20 municipalities of the Canton of Uri, 20 rocks will be selected and, following artistic adaptation, laid out in the grounds. The first step will be to fit them into casing appropriate to their size and cover them in concrete. After being removed from the casing, the block will be cut into two halves, so that the inside of the stone becomes visible and the concrete forms a flat surface. The result is a hybrid, anachronistic object: a minimalistic-looking cube with an image from prehistoric times on its surface. At the same time, a connection is formed with the space, which, in its logic, is reminiscent of Robert

Smithson’s site/non-site dialectic. The stones, representing the municipalities, indicate the outside (site) of the city (non-site) and also give it some visibility. With this structure, which is reminiscent of a historical national representation technique that the provinces gave visual presence in the form of allegorical figures, weapons, flags, maps and the like at the seat of the government in the centre, the issue of local identities, for which the stones act as carriers, is virulent. In the iconographic structure of stone and modernist concrete structures, however, the issue of Swiss cultural identity is condensed into two moments of architectural history: While the concrete structures represent aesthetic modernism, of which Le Corbusier can be considered the authority, the stone, framed by clear lines, solidified into an image, is a reference to the renowned Peter Zumthor, who, in his use of natural stone as a material of the earth, plays into the hands of an Alpine identity.



Historicalness, temporal heterogeneity and the question of material as cultural identity outline the artistic practice of Markus Kummer.

Bordure → p. 4, a piece of work that Markus Kummer completed in 2016 as part of the “Gasträume” project launched by the Kunst im öffentlichen Raum group of the City of Zürich, comprises five glacial erratics scattered in a public space. For urban residents, they are a familiar sight; they often adorn the city’s car parks and spaces.² Considering that they have existed for thousands of years, they seem startlingly tame and well-adapted in the urban context. *Bordure* responds to this domestication by processing the stones in a way that seals their repression and appropriation:

Cutting through the erratic blocks was first tried out here; visually, however, this was immediately reversed by joining the cut surfaces back together with mortar. A visible joint remains, but this is not necessarily indicative of a cut through the stone. This points to a paradoxical economy of resources, but for the viewer the act of severance remains merely latent and intangible.

In their function as the “trims” of the urban area, glacial erratics create a contrast with the grey concrete mass of the accurately cut blocks of houses. Kummer counters this illusion, that nature is an autonomous terrain isolated from culture and is only introduced into the urban space in the form of particles, with subtle irritation: The clearly drawn joints conflict with the irregularity of the stone, which robs it of its natural quality. The stone, transformed in this way, therefore undermines the familiar tableau of nature and the city.

The stone as a surface for inscription and storage is featured in the work #121(2017)→p.16. It comprises 121 lithographs, which were first exhibited in the Haus für Kunst Uri. The prints feature jet black rectangles, whose impenetrability is traversed by white lines and spots and which, as a result, create an image reminiscent of constellations or galaxies. The strict conceptual standard of the work thwarts the quota-like singularity of each print: The random black and white images are imprints of the backs of the entire collection of 121 printing stones of the traditional Zürich lithographic printer Thomi Wolfensberger. The uniformly formatted paper is based on the largest stone, while the areas printed with the same inks correspond to the different sizes of the stones. To understand the point of the work, it must be clarified that in lithography, at the end of an edition, the markings on the front are usually erased and the stone is reused after cleaning. The smooth front of the

plates has no memory. The 121 plates of the printer Thomi Wolfensberger have been partly in use for hundreds of years and are indeed historical objects, but the motifs that they were used to reproduce have left no trace on them. However, it is different for the backs of the stones, which were never used intentionally. The scratches and abrasions that they bear are an involuntary archive of the printer’s work processes. The overall image of the reverse sides of all the existing printing stones conveys an image that can be considered a material memory, created by neither traces left intentionally by people nor by intentional human archiving: an inscription of a non-human history, so to speak, that emerges from the coarse, porous stone’s back surface. The prioritisation of an archive or inventory which gives the object the status of a protagonist or agent is found in the work *Heinrich Danioth—Women* (2017) → p. 15 concerning history in a human sense or, more specifically, the archive as a version of collective memory that is visited and negotiated in its institutional environment. During the exhibition of #121 in the Haus für Kunst Uri, Markus Kummer presented another piece of work based on the expressionistic Swiss artist Heinrich Danioth, whose artistic legacy is mostly stored in the archive of the neighbouring Danioth Pavillon. Markus Kummer’s treatment of a figure of Swiss art history does not just take place in an identificational or immanent manner on the level of artistic practice, but relates to processes of compiling archives and inventories of cultural legacies and the associated institutionalisation of (art)

1 Roger Caillois: *Steine*, from the French by Gerd Henniger, Munich/Vienna: Hanser 1983, p. 70.

2 Glacial erratics are boulders that were transported by glaciers during the ice age and that stayed where they were once the ice had melted. For Markus Kummer, the use of erratic blocks to decorate car parks and spaces is a specific “Swiss phenomenon”.

history in a broader sense. For his work, Kummer chose a selection of Danioth's paintings, specifically female portraits, which were exhibited as inventory items in the transferred sliding storage spaces. The work illustrates how access to history cannot be direct. Consequently, it can only be conveyed through the institution that maintains the collective memory as the regulatory and controlling body. By duplicating the physical equipment and institutions' own arbitrariness in respect of the selection of memorable objects, the work emphasises the constructivist side of history and its identity-forming function.

When, in Markus Kummer's works, forms of memory, the storage of information, are visibly addressed, this concerns content that does not necessarily flow into the broad stream of general historical tradition but requires one to pick up on the edges, blank spaces and shifts in our historical architecture. History is clearly visible in his work—whether literally, in layers, or in the form of traces of use, deterioration, fragility as a sign of the instability of allegedly fixed, secure narratives.



"Memory needs places and tends toward spatialization," writes Jan Assmann.³ As a result, space and its architectural parameters become the focus, as well as its relationship with historical processes, which are deposited within it, remain stuck, sedimented in layers, so to speak. Therefore, a space is never empty or "neutral", as the dispositif of the white cube tends to suggest. Markus Kummer's works take this fact into account, in that they analyse and portray spatial conditions, literally shedding layers. His work therefore relates to the post-minimalist discourse of the institutional

critique of the 1970s, which critically discussed the systemic conditions of art and should be read in the context of the presentist, minimalist objects of the 1960s that lost sight of history. However, they transform such aesthetic vocabulary into a design vocabulary of fractures, cracks and chips and evoke processes of dispersion, crumbling, falling apart. As a metaphorical reference to the historicity of the exhibition space, this aesthetic of decay is a sign of the instability of allegedly secure, historical narratives.

The series *5plisouslepoidsdu-nombre* (2012): #4 → p. 25 also features a framed piece of plaster behind glass, which is arranged in superimposed layers as a vivid configuration. Besides the dispositif references to the frame and wall, the latter is exposed as being in a process of decay. #2, a concrete support leaning on the wall, is reminiscent of the minimalist format of *wall-to-floor* pieces, the difference being that the object is broken in two at the point at which it meets the wall. Destructive forces are also at work here: Object #1, a metal-reinforced plasterboard supported by the wall—as indicated by the traces on the same—lies shattered on the floor. The broken pane within the white monochrome has become dysfunctional: The transparent view of the image behind it does not work, so that the breakages in the glass themselves become the object of the image (*Untitled*, Galerie Herrmann Germann, 2013 → p. 5). The fine line on which the image and the medium coincide is also sounded out in a piece of work that Markus Kummer exhibited as part of the group exhibition *Shades of Time* 2013 → p. 17 in the Kunsthaus Zug. On a wall space measuring approximately 25 square metres, many layers of plaster are applied until finally the layers, combined with the movement of application, develop into a picturesque expressiveness. The process of decay then already sets

in, the hypertrophic plastering no longer holds and begins to crumble. The image content of all these mediums is faded, if not completely erased, leaving behind the pure materiality of the supporting structure, which gradually falls victim to time.

A change of perspective towards the object and its intrinsic logic can be observed here, whereby Markus Kummer breaks away from the *institutional critique* focussing on discourse, institutions and infrastructures, with some of his own works articulating the self-affirmation of the object, which on one hand seems to be given its own life and on the other hand demonstrates an idea of Bruno Latour's, according to which people and things are held together in a collective. In exchange for the institutional actor, the object therefore moves back to the centre of Kummer's work in a way that visualises our interrelationship with it. The clash of textile materials—a material that, through its metonymic relationship with the skin can be read as a code for it and, in its function of covering the body, takes on anthropomorphic forms—with hard, architectural elements is a recurring motif in Kummer's repertoire of forms. The arrangements therefore express the affinity between stone and material, which for now excludes people. In his exhibition in the Guerilla Galerie in St. Gallen (2013), the visitor finds cloth suspended from the wall. Upon closer examination, the intimate, insoluble connection is revealed: In an exposed, square exploration space on one of the derelict building's walls, the artist places the material which is held in place by the subsequent filling of the empty space with plaster. In the floor sculpture in the same exhibition, gravity seems to be disabled by this need for closeness: The folded corner of the cloth lying on the floor clings to a concrete column placed on the material, as if to cover it. Different

stages of the incorporation of material and stone are demonstrated by the objects that Markus Kummer presents in the exhibition *Hint the Gap* (2014) → p. 21. Materials of different colours "clothe" sharply geometric, minimalistic-looking objects of concrete and plaster. In one case, the fabric just lies there, while elsewhere, the material appears to be sinking into the solid object or even seems to be at risk of being engulfed by it. The work implies the lives of the material entities that Markus Kummer follows and tries to capture in portrait-like photographs.

Where the post-minimalists were concerned with a physicality and subjectivity that has now faded into obscurity, it remains undecided which bodies, whether architectural or human, the piece of fabric in Kummer's work refers to. This is not the case in the work *Dejeuner sur l'herbe* (2018), which explicitly refers to the human body and bears witness to its entanglement with things in Latour's terms. This is visualised as a literal imprint of body shapes, which are imprinted as indexical traces of our interaction with the physical world. The work consists of equal-sized plasterboards lying on the floor, on their own or arranged into piles, which the artist has cast in a row in his studio using manufacturing techniques in accordance with the specifications of standard panels. Embedded in them are prints of body parts clothed in material, which are based on moulds made earlier from clay imprints of him and of other people in his studio. The imprinting process thematises a temporality that Georges Didi-Huberman has described as anachronism: In an imprint, an indexical symbol that acquires its significance

3 Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, Munich: Beck, 2nd ed. 1997, p. 39.

4 Georges Didi-Huberman: *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Cologne: DuMont 1999.

from its physical relation to the source, the latter is absent and present at the same time.⁴ All the while, the index contains both the present and the past in a tangible way. In the light of this last piece of work, which updates the model of asynchronicity in the imprint, temporal heterogeneity as a structural factor of Markus Kummer's work is even clearer.

What is also striking here is the moment of the incorporation and contact between two materials which, *paris pro toto*, could represent a number of figures: The cloaked and the cloaking, the built and the grown, the organic and the serial, the plot and the storyline. The latter draws on the idea of memory or storage, of which objects can be considered like a stone—as a location and form of history.

Pathmini L. Ukwattage

**Memory and
Strata of History**

← page 41

**Gedächtnis
und
Ge-Schichte**



Der Etymologie zufolge, die das deutsche Wort Stein über das russische *stená*, «Mauer, Wand», herleitet, könnte der Stein als eine poetologische Figur für das künstlerische Schaffen von Markus Kummer herangezogen werden: einerseits biografisch, denn der Künstler ist gelernter Maurer und Hochbauzeichner. Auf dieser Grundlage lässt sich zumindest die ablesbare Affinität und das praktische Wissen im Umgang mit den für die Architektur konstruktiven Elementen Wand und Mauer ableiten. Andererseits verweist der Stein auf der symbolischen wie auch auf der Materialebene auf ein Bezugsfeld, in dessen Umkreis Kimmers Arbeiten gestellt und diskutiert werden können. Dieses Bezugsfeld beinhaltet Schichtungs- und Ablagerungsprozesse, Elementarkräfte, Geschichte als Ge-Schichte: als (geologische) Sedimentierung, Gedächtnis.

Dass dem Gesteinsmaterial eine Visualität zukommt, durch die uns die Tiefendimension der Erdgeschichte vor Augen geführt wird, nutzt Markus Kummer in seinem aktuellen künstlerischen Projekt *Atmos* (2018–20), das nach seiner Realisierung den öffentlich zugänglichen Außenraum des Kantonsspitals Uri bespielen wird. 20 Felsbrocken sollen in Zusammenarbeit mit einem Geologen aus den 20 Gemeinden des Kanton Uri ausgewählt und nach der künstlerischen Bearbeitung im Aussengelände verteilt werden. In einem ersten Schritt werden sie in eine ihren Massen entsprechende Verschalung eingepasst und mit Beton übergossen. Nach dem Entfernen der Schalung wird der Block in zwei Hälften geschnitten, so dass das Innere des Steins in Erscheinung tritt und mit dem Beton eine plane Fläche bildet.

Das Resultat ist ein hybrides, anachronistisches Objekt: ein minimalistisch anmutender Kubus, der an der Oberfläche mit einem Bild aus prähistorischer Zeit versehen ist. Gleichzeitig damit geschieht eine Raumverknüpfung, die in ihrer Logik an Robert Smithsons *Site/non-site*-Dialektik erinnert. Die Steine als Repräsentanten der Gemeinden verweisen auf das Aussen (site) der Stadt (non-site) und geben ihm zugleich eine Sichtbarkeit. Mit dieser Struktur, in welcher eine historische staatliche Repräsentationstechnik anklängt, welche die Provinzen in Form von allegorischen Figuren, Wappen, Flaggen, Karten und dergleichen am Regierungssitz im Zentrum visuell präsent machte, wird das Thema lokaler Identitäten, als deren Träger die Steine fungieren, virulent. In dem ikonographischen Gefüge von Stein und modernistischem Betonkörper allerdings verdichtet sich das Thema Schweizer kultureller Identität auf zwei Momente der Architekturgeschichte: Während der Betonkörper für einen ästhetischen Modernismus steht, als dessen Gewährsmann Le Corbusier gelten kann, liegt in dem von klaren Linien gerahmten, zum Bild geronnenen Stein ein Hinweis auf die strenge Erhabenheit eines Peter Zumthor, der in seiner Verwendung von Naturstein als erdverbundenes Material einer alpinen Identität zuspielt.



Geschichtlichkeit, temporale Heterogenität und die Befragung des Materials als kulturelle Identität konturieren die künstlerische Praxis von Markus Kummer.

Bordure → **s.4**, eine Arbeit, die Markus Kummer 2016 im Rahmen des von der Arbeitsgruppe Kunst im öffentlichen Raum der Stadt Zürich initiierten Projekts «Gasträume» erstmals

realisierte, versammelt fünf Findlinge verstreut auf einem öffentlichen Platz. Für den urbanen Bewohner sind sie ein vertrauter Anblick, zieren sie doch häufig städtische Parkanlagen und Plätze.² Angesichts ihrer jahrtausendealten Existenz erscheinen sie im urbanen Kontext erschreckend zahm und angepasst. Auf diese Domestizierung antwortet *Bordure* mit einer Zurichtung der Steine, die ihre Bändigung und Vereinnahmung besiegt: Das Durchschneiden der Findlinge wird hier erstmals erprobt, jedoch optisch sogleich aufgehoben, da sie an den Schnittstellen wieder mit Mörtel zusammengefügt werden. Es bleibt eine sichtbare Fuge, die nicht zwangsläufig auf einen Durchschnitt des Steins schliessen lässt. Dadurch spitzt sich jene paradoxe Ökonomie der Ressourcen zu, bleibt doch der Akt des Durchtrennens für den Betrachter nur latent und nicht erfahrbar.

In ihrer Funktion als «Zierleisten» des städtischen Raums dienen Findlinge dazu, ein Kontrastbild zur grauen Betonmasse akkurat geschnittener Häuserblöcke zu erzeugen. Diesem Trugbild, das Natur als von Kultur abgegrenztes autonomes Terrain versteht und erstere in Form von Partikeln in den urbanen Raum einführt, entgegnet Kummer mit einer subtilen Irritation: Die scharf gezogenen Fugen stehen im Widerspruch zu der Unregelmässigkeit des Steins, was ihn seiner Natürlichkeit beraubt. Der so transformierte Stein unterläuft damit das gewohnte Tableau von Natur und Stadt.

Der Stein als Einschreibefläche und Speicher prägt die Arbeit #121 (2017) → **s. 16**. Es handelt sich dabei um 121 Lithographien, die erstmals im Haus für Kunst Uri ausgestellt wurden. Die Drucke zeigen nachtschwarze Rechtecke, deren Undurchdringlichkeit von weissen Strichen und Flecken durchzogen ist und die dadurch eine abstrakte, an Sternbilder oder Galaxien erinnernde Bildsprache entwickeln. Die strenge

konzeptuelle Vorgabe der Arbeit konterkariert die kontingent anmutende Singularität eines jeden Druckes: Die schwarz-weissen Zufallsbilder sind Abdrücke der Rückseiten des gesamten Bestands von 121 Drucksteinen der traditionsreichen Zürcher Steindruckerei Thomi Wolfensberger. Das einheitlich formatierte Papier orientierte sich am grössten Stein, während die mit gleicher Schwärze bedruckten Flächen den je unterschiedlichen Grössen der Steine entsprechen. Um die Pointe der Arbeit zu verstehen, muss man sich klarmachen, dass in der Lithographie nach Beendigung einer Edition die Zeichnung auf der Vorderseite üblicherweise gelöscht und der Stein nach der Reinigung wiederverwendet wird. Die geglättete Vorderseite der Platten hat kein Gedächtnis. So sind die 121 Platten der Druckerei Thomi Wolfensberger zwar teils seit hundert Jahren im Gebrauch, sind historische Objekte, doch haben die Motive, die mit ihnen vervielfältigt wurden, keine Spuren auf ihnen hinterlassen. Anders jedoch die Rückseiten der Steine, die nie intentional bearbeitet wurden. Die Kratzer und Abreibungen, die sie aufweisen, konstituieren ein unwillkürliches Archiv der Arbeitsprozesse der Druckerei. Die vollständige Abbildung der Verso-Seiten aller vorhandenen Drucksteine bringt etwas zum Ausdruck, das als dingliches Gedächtnis, das weder auf einer bewusst von Menschen vorgenommenen Spursetzung noch einer bewussten menschlichen Archivierungstätigkeit beruht, bezeichnet werden kann: gleichsam als Inschrift einer nicht-humanen

1 Roger Caillois: *Steine*, aus dem Französischen von Gerd Henniger, München–Wien: Hanser 1983, S. 70.

2 Findlinge sind während der Eiszeiten von Gletschern transportierte Felsbrocken, die nach dem Schmelzen des Eises an Ort und Stelle liegen bleiben. Die Verwendung von Findlingen zur dekorativen Ausstattung von Parkanlagen und Plätzen ist für Markus Kummer ein spezifisches «Schweizer Phänomen».

Geschichte, die sich an den rauen, porösen Oberflächen der Steinrückseite abzeichnet. Ist hier einem Archiv oder Inventar der Vorrang gegeben, welches dem Objekt den Status des Akteurs oder Agenten verleiht, so geht es in der Arbeit *Heinrich Danioth – Women* (2017) → s.15 um Geschichte im humanen Sinne, genauer um das Archiv als eine Spielart des kollektiven Gedächtnisses, das in seinen institutionellen Rahmenbedingungen aufgegriffen und verhandelt wird. Im Rahmen der Ausstellung #121 im Haus für Kunst Uri präsentierte Markus Kummer eine weitere Arbeit, die sich auf den expressionistischen Schweizer Künstler Heinrich Danioth bezieht, dessen künstlerischer Nachlass grösstenteils im Archiv des angrenzenden Danioth-Pavillons gelagert ist. Markus Kummars Auseinandersetzung mit einer Figur der Schweizer Kunstgeschichte vollzieht sich nun nicht identifikatorisch respektive werkimmanent auf Ebene der künstlerischen Praxis, sondern bezieht sich auf Verfahren der Archivierung und Inventarisierung von kulturellen Hinterlassenschaften und die damit einhergehende Institutionalisierung von (Kunst)Geschichte im weiteren Sinne. Für seine Arbeit wählte Kummer eine Teilmenge aus dem malerischen Werk Danioths, nämlich weibliche Porträtdarstellungen, die in transferierten Depotschiebewänden als inventarisierte Objekte ausgestellt wurden. Die Arbeit veranschaulicht, dass der Zugriff auf Geschichte nicht direkt erfolgen kann. Er ist mithin nur vermittelt möglich durch die Institution, die als Ordnungs- und Kontrollorgan das kollektive Gedächtnis pflegt. Durch Verdoppelung der physischen Apparatur sowie der Institutionen eigenen Willkür hinsichtlich der Auswahl an erinnerungswürdigen Objekten streicht das Werk die konstruktivistische Seite von Geschichte und ihre identitätsstiftende Funktion heraus.

Wenn in Markus Kummars Arbeiten eine Beschäftigung mit Formen des Gedächtnisses, der Speicherung von Informationen erkennbar ist, so handelt es sich um Gehalte, die nicht zwangsläufig in den breiten Strom der allgemeinen historischen Überlieferung eingehen, sondern ein Auflesen an den Rändern, den Zwischenräumen und Übergängen unserer geschichtlichen Architekturen erfordern. Seine Arbeiten tragen Geschichte sichtbar in sich – ganz buchstäblich in Schichten oder in Form von Spuren des Gebrauchs, der Abnutzung, der Brüchigkeit als Zeichen der Instabilität von vermeintlich fixierten, gesicherten Narrativen.



«Das Gedächtnis braucht Orte, tendiert zur Verräumlichung», schreibt Jan Assmann.³ Infolge rückt der Raum und damit seine architektonischen Parameter in den Fokus, wie auch deren Verhältnis zu geschichtlichen Prozessen, die sich in ihm ablagern, haften bleiben, gleichsam in Schichten sedimentieren. Somit ist ein Raum nie leer oder «neutral», wie es das Dispositiv des *white cube* suggerieren möchte. Markus Kummars Arbeiten tragen diesem Umstand Rechnung, insofern sie räumliche Bedingungen analysieren, nachzeichnen, buchstäblich Schichten ablösen. Damit knüpfen seine Arbeiten zwar an den postminimalistischen Diskurs der Institutionskritik der 1970er-Jahre an, der sich mit den systemischen Bedingungen von Kunst kritisch auseinandersetzte und im Kontext des geschichtsvergessenen, präsentischen minimalistischen Objekts der 1960er-Jahre zu lesen ist. Jedoch verwandeln sie jenes ästhetische Vokabular in eine Formensprache der Brüche, Risse, Splitter und evozieren Prozesse des Sich-Auflösens, des Abbröckelns, des Zerbrechens. Als

metaphorischer Verweis auf die Historizität des Ausstellungsraums liest sich diese Ästhetik des Zerfalls als Zeichen der Instabilität von vermeintlich gesicherten, historischen Narrativen.

So auch die Werkserie *5plisous-lepoidsdunombre* (2012): #4 → [s. 25](#) zeigt ein gerahmtes Stück Putz hinter Glas, der in übereinandergelegten Schichten als bildhafte Konfiguration arrangiert ist. Neben den dispositiven Verweisen auf Rahmen und Wand wird letztere als eine sich im Verfallsprozess befindliche exponiert. #2, ein an die Wand gelehnter Betonträger, erinnert an das minimalistische Format der *wall-to-floor pieces*, mit dem Unterschied, dass das Objekt an der Berührungsstelle zur Wand entzweigebrochen ist. Zerstörerische Kräfte waren auch hier am Werk: Objekt #1, eine von der Wand gestürzte – die Spuren an derselben deuten es an –, durch Metall verstärkte Gipsplatte, liegt zertrümmert am Boden. Die gebrochene Scheibe im Rahmen des weissen Monochroms ist dysfunktional geworden: Die transparente Durchsicht auf das Bild dahinter misslingt, damit werden die Bruchstellen des Glases selbst zum Bildobjekt (*Untitled*, Galerie Herrmann Germann, 2013 → [s. 5](#)). Den schmalen Grat, auf welchem Bild und Träger zusammenfallen, lotet ebenso eine Arbeit aus, die Markus Kummer im Rahmen der Gruppenausstellung *Shades of Time* 2013 → [s. 17](#) im Kunsthause Zug zeigte. Auf eine etwa 25 Quadratmeter grosse Wandfläche werden dutzende Male Gipsschichten aufgetragen bis schliesslich die Schichtungen im Zusammenspiel mit der Bewegung des Auftragens eine malerische Expressivität entwickeln. Sodann setzt auch schon der Prozess des Verfalls ein, die hypertrophe Verputzung hält nicht mehr und beginnt zu bröckeln. Die Bildinhalte all dieser Träger sind verblasst, wenn nicht ganz ausgelöscht, zurück bleibt die reine Materialität der tragenden Konstruktion, die sukzessive der Zeit anheimfällt.

Beobachtet man schon hier eine Blickverschiebung hin auf das Objekt und seine immanente Logik, worin sich Markus Kummer von der auf Diskurse, Institutionen und Infrastrukturen fokussierten *Institutional Critique* absetzt, so artikulieren einige seiner Arbeiten eine Selbstbehauptung des Objekts, die es einerseits mit Eigenleben auszustatten scheint, andererseits einen Gedanken Bruno Latours veranschaulicht, demzufolge Mensch und Ding in ein Kollektiv eingespannt sind. Im Tausch gegen den institutionellen Akteur rückt also das Objekt ins Zentrum von Kimmers Arbeiten in einer Weise, die uns unsere Verschränkung mit ihm vor Augen führt. Das Aufeinandertreffen textiler Materialien – ein Stoff, der durch seine metonymische Beziehung zur Haut als deren Chiffre gelesen werden kann und in seiner Funktion, Körper zu bedecken, anthropomorphe Formen annimmt – mit harten, architektonischen Elementen ist ein sich wiederholendes Motiv in Kimmers Formenrepertoire. Die Arrangements bekunden dabei eine Affinität von Stein und Stoff, die den Menschen vorerst ausschliesst. In seiner Ausstellung in der Guerilla Galerie in St. Gallen (2013) findet der Besucher ein von der Wand herabhängendes Textil. Nach näherer Betrachtung offenbart sich die intime, unauflösliche Verbindung: In eine freigelegte quadratische Sondierungsstelle an einer Wand des baufälligen Gebäudes platziert der Künstler den Stoff, der durch die anschliessende Füllung der Leerstelle mit Gips gehalten wird. In der Bodenskulptur derselben Ausstellung scheint die Schwerkraft durch dieses Näheverlangen ausgeschalten: Die hochgeklappte Ecke des am Boden liegenden Textils schmiegt sich an eine auf dem Stoff platzierte Betonstele, wie um

3 Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: Beck, 2. Aufl. 1997, S. 39.

sie zu bedecken. Unterschiedliche Stadien der Inkorporierung zwischen Stoff und Stein demonstrieren die Objekte, die Markus Kummer in der Ausstellung *Hint the Gap* (2014) → s. 21 präsentierte. Verschiedenfarbige Stoffe «kleiden» streng geometrische, minimalistisch anmutende Objekte aus Beton und Gips. In einem Fall liegt das Gewebe bloss auf, während der Stoff an anderer Stelle in den Festkörper einzusinken scheint oder gar von ihm verschlungen zu werden droht. Die Arbeiten implizieren ein Eigenleben der materiellen Entitäten, dem Markus Kummer nachspürt und das er in photographischen, porträthähnlichen Aufnahmen einzufangen versucht.

Bezogen sich die Postminimalisten auf eine in Vergessenheit geratene Körperlichkeit und Subjektivität, so bleibt es unentschieden, auf welchen Körper, den architektonischen oder den menschlichen, das Textilstück in Kimmers Arbeiten Bezug nimmt. Anders in der Arbeit *Dejeuner sur l'herbe* (2018), die sich explizit auf den menschlichen Körper bezieht und von dessen Verstrickung mit den Dingen im Latour'schen Sinne zeugt. Diese visualisiert sich als buchstäblicher Abdruck von Körperperformungen, die sich als indexikalische Spuren unserer Interaktion in die Dingwelt einprägen. Das Werk besteht aus formatgleichen, am Boden liegenden, einzeln oder zu Stapeln geordneten Vollgipsplatten, die der Künstler manufakturell nach Vorgabe handelsüblicher Platten im Atelier in Serie gegossen hat. Darin eingelassen sind mit Stoff ausgekleidete Abdrücke von Körperteilen, die auf Negativformen beruhen, welche zuvor in seinem Atelier aus Lehmabdrücken von ihm selbst und anderen Personen gewonnen wurden. Mit dem Verfahren des Abdrucks wird eine Zeitlichkeit thematisch, die Georges Didi-Huberman als Anachronismus beschrieben hat: Im Abdruck, einem indexikalischen Zeichen, das seine Bedeutung aus der physischen Beziehung

zum Referenten erhält, ist letzterer abwesend und präsent zugleich.⁴ Der Index schliesst immer schon Gegenwart und Vergangenheit in spürbarer Weise in sich ein. Im Licht dieser letzten Arbeit, die im Abdruck das Modell der Ungleichzeitigkeit aktualisiert, tritt die temporale Heterogenität als ein Strukturmoment der Arbeiten Markus Kimmers umso deutlicher hervor.

Eklatant ist auch hier das Moment der Einverleibung und Berührung zweier Materialien, die als *paris pro toto* für eine Reihe von Figuren stehen können: Verhülltes und Verhüllendes, Gebautes und Gewachsenes, Organisches und Serielles, Handlung und Geschichte. Letzteres greift auf die Idee des Gedächtnisses oder Speichers zurück, als welche Objekte wie der Stein gesehen werden können – als Ort und Form der Geschichte.

⁴ Georges Didi-Huberman: *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln: DuMont 1999.

Biography of the author

Pathmini L. Ukwattage studied art history, classical archaeology and Romance languages and literature in Bonn, Freiburg and Basel. She is currently doing her doctoral studies at the University of Basel on the subject of “Tropical Modernism, Architecture and Landscape on the Indian Subcontinent”. Taking a transcultural perspective, she is investigating the genesis of modernist architecture in postcolonial India and Sri Lanka and its contextual embeddedness in discourses on identity and modernism. In her publications and research, she explores such topics as the history of colonial photography, social and political constructions of nature, the relationship between architecture and nature, concepts of a multiple modernism and contemporary art. Until 2016 she was editor-in-chief of *Terpentin*, an online journal of art criticism. Ukwattage lives and works in Berlin.

Biografie der Autorin

Pathmini L. Ukwattage studierte Kunstgeschichte, Klassische Archäologie und Romanistik in Bonn, Freiburg und Basel. Aktuell promoviert sie an der Universität Basel zum Thema «Tropische Moderne. Architektur und Landschaft auf dem indischen Subkontinent». Darin beschäftigt sie sich aus transkultureller Perspektive mit der Genese modernistischer Architektur im postkolonialen Indien und Sri Lanka und ihrer kontextuellen Einbettung in Identitäts- und Modernediskurse. Zu ihren Publikations- und Forschungsthemen zählen die Geschicke kolonialer Photographie, soziale und politische Konstruktionen von Natur, das Verhältnis zwischen Architektur und Natur, Konzepte einer multiplen Moderne sowie zeitgenössische Kunst. Sie war ausserdem bis 2016 Chefredaktorin von *Terpentin*, einem Online-Journal für Kunstkritik. Sie lebt und arbeitet in Berlin.

Markus Kummer *1974

Lives and works in
Lebt und arbeitet in
Zürich/Zug

Education
Ausbildung

2011

Master of Fine Arts,
Prof. Vaclav Pozarek,
HKB, Bern

2004

Bachelor Designer FH
IN3 (Raum, Objekt,
Szenografie) HGK,
Basel

1999

Diplom als Hochbau-
zeichner, Architekturbüro
3BM3, Genève

1993

Diplom als Maurer,
Peikert AG, Zug

Solo exhibitions
Einzel-
ausstellungen

2018

Bleisulfid, archiv11,
Zürich

2017

Haus für Kunst Uri,
Altdorf

2014

Hint the Gap, Herrmann
Germann, Zürich

o.T. Raum für aktuelle
Kunst, Luzern

2013

tilting up to nearly,
Guerilla Galerie,
St. Gallen

2012

Dienstgebäude, Kunst
12 Zürich, Kunstmesse,
Zürich-Oerlikon

5plisouslepoidsdu-
nombre, Zwanzigquad-
ratmeter, Berlin, DE

2010	<i>le pas funambule</i> , Piano Nobile «Printemps Carougeois», Carouge	2015
Die Diele, Zürich	Marks Blond Project, Bern	Padion, Kunst am Bau, Eigenverlag
2009	Sans Titre, CAN, Neuchâtel	ARTE e CRITICA, No. 80, primavera, p. 108.
2008	«Auf Sendung», Lokal-int, Biel-Bienne	2014
2011	Group exhibitions Gruppen- ausstellungen	<i>Kunst-Bulletin</i> , 12/2014, S.112–113
2004	<i>Déjeuner sur l'herbe</i> , Werkschau Kanton Zürich, Haus Konstruktiv, Zürich	Bex & Arts, Bex
1999	<i>support surface</i> , Shedhalle, Zug	Superamas, CAN, Neuchâtel
1993	2017	2013
Diplom als Hochbau- zeichner, Architekturbüro 3BM3, Genève	Jahressausstellung Zentralschweiz, Kunstmuseum Luzern, Luzern	<i>le pas funambule</i> , Piano Nobile, Genève
1993	2016	24PAGES.CH
Diplom als Maurer, Peikert AG, Zug	Grosse Regionale, Gebert Stiftung, Rapperswil	2012
2018	Werke des Kantons, Kunstmuseum Zug	HYPERACTIVITY, CAN, Neuchâtel
Bleisulfid, archiv11, Zürich	Werkschau Kanton Zürich, Haus Konstruktiv, Zürich	2011
2017	<i>Bordure, Gasträume</i> , Zürich	HANDS ON, 24pages
Haus für Kunst Uri, Altdorf	2015	PAPAVER, L'OV, Neuchâtel
2014	Werkschau Kanton Zürich, Haus Konstruktiv, Zürich	Grants & Residencies
Hint the Gap, Herrmann Germann, Zürich	L'Hospice des Mille-Cuisses, CAN, Neuchâtel	Stipendien & Preise
o.T. Raum für aktuelle Kunst, Luzern	2010	2016
2013	Emergences, Bex & Arts, Bex	UBS Anerkennungs- beitrag Bildende Kunst
tilting up to nearly, Guerilla Galerie, St. Gallen	2014	Werkbeitrag Kanton Zürich
2012	<i>The Proof of the Pudding</i> , Herrmann Germann Contemporary, Zürich	2014
Dienstgebäude, Kunst 12 Zürich, Kunstmesse, Zürich-Oerlikon	2013	Förderbeitrag, Kanton Zug
5plisouslepoidsdu- nombre, Zwanzigquad- ratmeter, Berlin, DE	Swiss Art Awards, Basel	Atelierstipendium in Berlin, Kanton Zug
2010	2016	2013
2015	Wir wollen dich kenn- nenlernen, FRICTION, Zürich	Reisestipendium, Glasgow/Orkney, Kanton Bern
2012	GASTRÄUME 2016, Zürich	2012
2010	Förderbeitrag, Kanton Zug	Förderbeitrag, Kanton Zug

A project of the Swiss Arts Council
Pro Helvetia for promoting the Visual Arts
Ein Projekt der Schweizer Kulturstiftung
Pro Helvetia für die Promotion der Visuellen Künste

Nº 143

Ralph Bürgin

ISBN 978-3-906016-97-9

Nº 144

Chloé Delarue

ISBN 978-3-906016-98-6

Nº 145

Tarik Hayward

ISBN 978-3-906016-99-3

Nº 146

Markus Kummer

ISBN 978-3-906016-96-2

Nº 147

Mélodie Mousset

ISBN 978-3-906016-50-4

Nº 148

Yoan Mudry

ISBN 978-3-906016-94-8

Nº 149

Martina-Sofie Wildberger

ISBN 978-3-906016-09-2

Nº 150

Pedro Wirz

ISBN 978-3-906016-95-5

Impressum

Essay
Text

Pathmini L. Ukwattage, Berlin

Editor
Redaktion

Flurina Paravicini, Luzern

Head of publication
Publikationsleitung

Patrick Gosatti,
Pro Helvetia, Zürich

Translation
Übersetzung

Stefan Schaller, Berlin

Proofreading
Korrektur

Flurina Paravicini, Luzern
Catherine Schelbert, Hertenstein
Achim Huber, Friedberg/Hessen

Design
Gestaltung

Bonbon, Zürich

Printing
Druck

von Ah Druck AG, Sarnen

Binding
Bindung

Bubu AG, Mönchaltorf

Font
Schrift

Atak, www.outofthedark.xyz

ISBN
978-3-906016-96-2

© 2019 Pro Helvetia
Artist & author
Künstler & Autorin

Edizioni Periferia
Luzern/Poschiavo
Museggstrasse 31
CH-6004 Luzern
mail@periferia.ch
www.periferia.ch

Pro Helvetia
Marianne Burki
Head of Visual Arts
Leitung Visuelle Künste
www.prohelvetia.ch

Collection Cahiers d'Artistes

With its Collection Cahiers d'Artistes series, Pro Helvetia supports promising Swiss artists by funding their first publication. Based on a jury's recommendation, every two years the Swiss Arts Council selects eight artists who have responded to the public call for applications. The selected artists are personally involved in the production of the publication and renowned writers from the international art scene are commissioned to contribute the essays. Pro Helvetia has issued the Cahiers d'Artistes since 1984, and since 2006 the monograph series has been published by Edizioni Periferia, Luzern/Poschiavo.

www.cahiers.ch

Swiss Arts Council Pro Helvetia

Mandated by the Swiss Confederation, Pro Helvetia supports Swiss arts, audience awareness of the arts, cultural exchange within Switzerland and the dissemination of Swiss culture abroad. The Swiss Arts Council is primarily involved in contemporary arts.

www.prohelvetia.ch

Collection Cahiers d'Artistes

Mit der Collection Cahiers d'Artistes ermöglicht Pro Helvetia vielversprechenden Schweizer KunstschaFFenden im Bereich Visuelle Künste die Publikation einer ersten Monografie. Auf Empfehlung einer Fachjury wählt die Schweizer Kulturstiftung alle zwei Jahre acht Künstlerinnen und Künstler aus, die sich auf eine Ausschreibung hin beworben haben. Die Gestaltung der Hefte erfolgt in enger Zusammenarbeit mit den KunstschaFFenden. Die Begleittexte verfassen renommierte Persönlichkeiten der internationalen Kunstszenen. Die Cahiers d'Artistes von Pro Helvetia wurden 1984 ins Leben gerufen und erscheinen seit 2006 beim Verlag Edizioni Periferia, Luzern/Poschiavo.

www.cahiers.ch

Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia

Im Auftrag der Eidgenossenschaft fördert 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. Der Fokus der Kulturstiftung liegt im Bereich der zeitgenössischen Kunst.

www.prohelvetia.ch

prohelvetia

Markus

Pathmini
Ukwattage

Collection
Cahiers d'Artistes
2019

Edizioni
Periferia

Pro Helvetia
Schweizer Kulturstiftung
Swiss Arts Council

Kummer