Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (2017)

Heft: 100-101: Expanded exchange

Rubrik: Statements

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: 28.11.2025

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

Statements

Editors, staff, designers, and translators: they have all left their mark on the fortunes of our journal. We asked some of them about their work and life with *Parkett* in Zurich and New York.

RedaktorInnen, redaktionelle MitarbeiterInnen, GestalterInnen und ÜbersetzerInnen, sie alle haben die Geschicke der Zeitschrift in Zürich und New York mitgeprägt. Wir baten einige von ihnen um ihre Erinnerungen und befragten sie nach ihrem Metier.

Karen Marta

Parkett 1–23 (1985–1990)

Five Little Islands of Memory

I want to share a few stories about my relationship to *Parkett* on the occasion of its final issue. I was the first American editor of the magazine from 1984 to 1991.

1

I met Bice Curiger in the 1980s before the magazine's debut. She was staying in a loft on West Broadway that the Swiss government provided for artists, critics, and curators as a residency in New York. I went to visit the Swiss artist Peter Emch who had a studio in the loft and he introduced me to Bice, who was staying in a small apartment built into the studio space. Bice was quiet, calm, and determined. We immediately struck up a friendship and she told me about the magazine she was starting with three friends—Peter Blum, Jacqueline Burckhardt, and Walter Keller. Bice was very precise about how she envisaged this ambitious project. She already knew it would be called *Parkett*, which has a double meaning. The German word "Parkett" refers not only to parquet flooring but also to the rows of the theater that are closest to the stage, in other words, closest to the action and, figuratively speaking, to the essentials. And indeed, over the 33 years *Parkett* emerged as a distinctive and respected critical force in the international art world.

Bice Curiger, Karen Marta, New York, 1988.

2

Bice suggested that I work for one of magazine's founders, the multiples publisher and dealer Peter Blum. I was not allowed to do any work for *Parkett* until the end of the work day. Being the American editor of *Parkett* was a night job until, with the success of the magazine, we rented an office. One day, I was surprised when an earnest young man appeared at the studio door on West 13th Street. We sat down and went through the first issue of *Parkett*, page by page, as he explained what he thought worked and what did not. I was amazed at how carefully he had read the entire issue. He assured

KAREN MARTA is a New York-based editor.

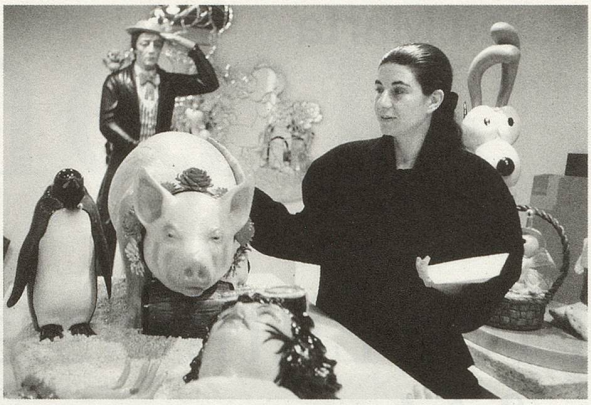
me that one day *Parkett* would devote an issue to his work. He left me with a subscription check and the feeling that I had made a new friend. He was right. When *Parkett* did their first issue with two collaborations (19/1989), he and Martin Kippenberger were the artists. As far as I know Jeff Koons was the first American artist to subscribe to the magazine and he was certainly the first person to personally hand over a check to me for a subscription. Jeff proved prescient not only about himself but about how invaluable the magazine would become as a document of international art dialogue.

3

Bice and Jacqueline would come to New York often and inevitably devote the first part of their trip to visiting galleries and museums, saving the last days to meet with artists and critics. When they were in New York, I was their constant companion. On the last night of one of their trips, we decided to make hourly appointments at Fanelli Cafe, an old neighborhood bar that was a popular hangout in Soho. Unfortunately, no one who came felt like leaving so the bar became very noisy and crowded, culminating in a quarrel between an artist and critic. Bice in her calm, restrained way broke it up and even made everyone laugh. In the middle of all this artists were asking Bice to look at slides of their work, which she was happy to oblige. These impromptu gatherings led to many longstanding friendships.

4

Artists will often have a chronicler, a person close to them whose writings make them come alive. This applies to Bice and Sigmar Polke. They were great friends and she has written some of the best articles on his work. As Bice was to Polke, Dave Hickey was to Ed Ruscha. I was so moved by the originality and conviction of Hickey's essay in the catalogue for the 1982 Ruscha exhibition, "I Don't Want No Retrospective," that when in 1988 we dedicated an issue to Ruscha, I decided that it was imperative Hickey write something. The problem was that no one seemed to know how to find him. I eventually did so in LA, where I convinced him to write a linguistic analysis of Ruscha for *Parkett* 18/1988. I like to think that Hickey's text for *Parkett* was the impetus for the art world to rediscover him and his brilliant art criticism.



Karen Marta at Sonnabend Gallery, New York, 1988.

5

Bice is incredibly generous and kind and always interested in bringing people together. On one such occasion she hosted a dinner for me at her apartment in Zurich. I had spent the day with Peter Fischli who insisted that Bice seat me next to David Weiss. In the middle of the meal Bice quietly asked me, "Why are you shouting?" I whispered that Peter had told me that David was hard of hearing and told me to shout so he would be comfortable talking to me. "I was wondering why you were shouting at me," David said. "My English is not very good but my hearing is perfect." David's English was actually very good—much better than Peter's, which I suspect was partly the joke they were playing on me. In spite of this we became very good friends and it was Peter and David who introduced me to their very young and eager Swiss friend Hans Ulrich Obrist. Peter would bring him to openings and introduce him as David. In 1988, when *Parkett* decided to devote the issue 17 to Fischli/Weiss, the artists asked Hans Ulrich to write about them and he did. It was the first thing he had ever published and his byline read: "Hans Ulrich Obrist was born in May 1968." I cite this as an example of the openness of the magazine to untested and unknown voices. To me, *Parkett* has carried on a vital tradition in the history of exceptional magazines—I'm thinking, for instance, of *The Savoy* (1896), *The Yellow Book* (1894–97), *transition* (1927–38), and *Minotaure* (1933–39)—that influenced and, in fact, transformed the cultural landscape. I am proud to have been part of its life.

Karen Marta

Parkett 1–23 (1985–1990)

Fünf kleine Gedächtnisinseln

Anlässlich der letzten Ausgabe möchte ich ein paar Geschichten über meine Beziehung zu *Parkett* erzählen. Ich war zwischen 1984 und 1991 die erste US-Redaktorin der Zeitschrift.

1

Bice Curiger lernte ich in den frühen 1980er-Jahren kennen, als es *Parkett* noch gar nicht gab. Ich besuchte den Schweizer Künstler Peter Emch in dem Loft am West Broadway, das die Stadt Zürich damals als New Yorker Residency für KünstlerInnen, KritikerInnen und KuratorInnen unterhielt. Bice wohnte in dem kleinen Apartment, das in den Atelierraum hineingebaut war. Peter machte mich mit ihr bekannt. Sie wirkte still, ruhig und entschlossen. Wir verstanden uns sofort und sie erzählte mir von ihrem Zeitschriftenprojekt mit drei Freunden – Peter Blum, Jacqueline Burckhardt und Walter Keller. Bice hatte eine klare Vorstellung davon, wie die ambitionierte Publikation aussehen sollte. Der Name stand bereits fest: *Parkett*. Abgesehen vom Bodenbelag bezeichnet das Wort die Sitzreihen direkt vor der Theaterbühne. Die Zeitschrift war als eine Art Forum gedacht und sollte in deutscher, französischer und englischer Sprache erscheinen. Im Lauf der nächsten 33 Jahre etablierte sich *Parkett* als eigenständige kritische Stimme, die in der internationalen Kunstwelt grösstes Ansehen genoss.

KAREN MARTA ist Lektorin. Sie lebt in New York.

2

Bice vermittelte mir eine Stelle bei Peter Blum, der Multiples und graphische Portfolios herausgab. Er war einer der Mitbegründer der Zeitschrift. Für *Parkett* durfte ich erst nach Feierabend arbeiten. Bis wir dank steigender Auflagenzahlen ein eigenes Büro mieten konnten, war amerikanische *Parkett*-Redaktorin ein Nachtjob. Eines Tages klopfte unangemeldet ein ernster junger Mann an die Studiotür der West 13th Street. Wir setzten uns und gingen Seite für Seite die erste Nummer durch. Er erklärte mir, was seiner Ansicht nach funktionierte und was nicht. Es war unglaublich, wie genau er das Heft studiert hatte. Abschliessend versicherte er mir, dass seine Werke eines Tages eine *Parkett*-Ausgabe füllen würden. Er gab mir einen Scheck für sein Abonnement und hinterliess mich mit dem Gefühl, einen neuen Freund gefunden zu haben. Der junge Mann sollte recht behalten. Die erste, später berühmt gewordene *Parkett*-Doppel-Collaboration (19/1989) war ihm und Martin Kippenberger gewidmet. Soweit mir bekannt ist, war Jeff Koons der erste amerikanische Künstler, der ein Abonnement bestellte, und sicherlich der Erste überhaupt, der mir den Scheck persönlich überreichte. Mit demselben Klarblick, mit dem er die eigene Zukunft beurteilt hatte, sah Jeff die tonangebende Rolle voraus, die *Parkett* im globalen Kunstdiskurs spielen sollte.

3

Bice und Jacqueline kamen oft nach New York. Den ersten Teil ihres Aufenthalts verbrachten sie zumeist

Karen Marta and Jacqueline Burckhardt next to the basalt stone column and oak tree by Joseph Beuys / beim Basaltstein und der Eiche von Joseph Beuys, Dia Art Foundation, New York, 1988.

mit Galerie- und Museumsbesuchen, ehe sie sich in den letzten Tagen mit Künstlern und Kritikern trafen. Auf ihren Rundgängen durch New York war ich ihre ständige Begleiterin. Einmal planten wir für den letzten Tag stündliche Treffen bei Fanelli Cafe, einer beliebten traditionsreichen Bar in Soho. Leider wollte keiner von den Leuten, die kamen, wieder nach Hause gehen. Es wurde eng und laut in der Kneipe. Am Ende gab es Zoff zwischen einem Künstler und einem Kritiker. In ihrer besonnenen Art gelang es Bice, Frieden zu stiften und uns alle wieder zum Lachen zu bringen. Während des ganzen Tumults wurde sie von Künstlern bedrängt, die ihr unbedingt Dias ihrer Werke zeigen wollten. Bice stimmte bereitwillig zu. Aus solchen spontanen Treffen gingen viele bleibende Freundschaften hervor.

4

Alle Künstler haben ihre Chronisten, die dank ihrer engen persönlichen Beziehung ein lebendiges Bild ihres Subjekts zeichnen. Bice und Sigmar Polke waren gute Freunde und viele ihrer besten Aufsätze befassen sich mit seinem Werk. Ein ähnliches Verhältnis wie Bice und Polke verband Dave Hickey und Ed Ruscha. Die Originalität und Überzeugungskraft von Hickeys Beitrag zum Katalog der Ruscha-Ausstellung «I Don't Want No Retrospective» im Jahr 1982 beeindruckte mich derart, dass ich 1988 für unsere Ruscha-Ausgabe unbedingt einen Text von Hickey haben wollte. Leider war er unauffindbar. Niemand wusste, wo er sich aufhielt. Am Ende konnte ich ihn in Los Angeles aufspüren, und er verfasste für Heft Nummer 18 eine sprachwissenschaftliche Analyse von Ruschas Werk. Ich schmeichle mir mit der Annahme, dass Hickeys *Parkett*-Beitrag den Anstoss zur Wiederentdeckung dieses herausragenden Kunstkritikers gab.

5

Grossmütig und grosszügig wie Bice nun einmal ist, liebt sie es, Menschen zusammenzubringen. Einmal organisierte sie in ihrer Zürcher Wohnung ein Abendessen für mich. Ich hatte den Tag mit Peter Fischli verbracht, der Bice drängte, mir den Sitzplatz neben David Weiss zu geben. Während des Essens flüsterte Bice mir zu: «Warum schreist du denn so?» Ich flüsterte zurück, Peter habe mir gesagt, David sei schwerhörig und ich solle laut mit ihm reden. «Ich habe mich gewundert, warum du mich so anschreist», meinte David. «Mein Englisch ist nicht besonders, aber meine Ohren sind gut.» Davids Englisch war wirklich ausgezeichnet, besser als das von Peter. Wahrscheinlich hatte Peter mir deshalb diesen Streich gespielt. Wir wurden trotzdem gute Freunde. Peter und David stellten mich ihrem blutjungen und aufgeweckten Freund Hans Ulrich Obrist vor, den Peter gerne auf Vernissagen mitnahm und dort als David ausgab. Hans Ulrich Obrist schrieb seinen ersten Text für *Parkett* 1990, ein Essay über Roman Signer. Da es der erste veröffentlichte Text des jungen Studenten war, erschien er mit der Notiz «Hans Ulrich Obrist wurde im Mai 1968 geboren». Ich erwähne das als Beleg dafür, wie offen die Zeitschrift unbekannten und unerprobten Autoren gegenüberstand. *Parkett* zählt mit *The Savoy* (1986), *The Yellow Book* (1894–97), *Transition* (1927–1938) und *Minotaure* (1933–1939) zu jenen Zeitschriften, die unsere Kultur nachhaltig beeinflusst und verändert haben. Ich bin stolz, dass ich einen kleinen Beitrag zum Bestehen von *Parkett* leisten durfte.

Louise Neri

Parkett 25–56 (1990–1999)

Prospective Collaboration

"Beginnings are hard," Anne Carson says. When Bice's invitation came to write a valedictory note for *Parkett*, I dithered and prevaricated about a beginning for The End. At one point, this particular image came to mind and I spent weeks searching for it. Once I found it, I became one of those writers that editors dread, resorting to every excuse in the book. I told myself that Bice sometimes claimed that writing was "painful," despite the lively effortlessness of her prose; and I recalled how a favorite writer and skilled procrastinator, Dave Hickey, once left the pages of a due manuscript behind in the bedclothes of a hotel room in his scramble to escape a fire; the building was subsequently condemned, and with it his words. (We granted him an extension.)

With the news that the curtain would fall on *Parkett* came a rush of nostalgia for the generative energies of the years that I spent at the magazine with my Swiss Family Robinson—Bice, Jacqueline, Dieter, and Walter, who slipped away from us so suddenly and shockingly in 2014. In them I found a tribe of kindred spirits whose goal I shared in fostering a collaborative discourse in art and art production. Our decision to engage with others to explore the field based itself on the perception of, and belief in, the existence of deep sympathies, where trust and complicity thrive in the spirit of goodwill and endeavor—great ambitions, some productive constraints, and promises kept, rather than contracts.

LOUISE NERI is director at Gagosian.

Bice Curiger, Louise Neri. "This picture—a Polaroid—was taken twenty-seven years ago in 1990, in a sideshow at the Festival of San Gennaro in Little Italy, New York. It is Bice, of course, with her new editor—me—just one week into the job."

Bice Curiger, Louise Neri. «Dieses Bild – ein Polaroid – entstand vor 27 Jahren, auf einer Nebenausstellung der Fiesta di San Gennaro 1990 in Little Italy, New York. Es zeigt Bice Curiger, natürlich, mit ihrer neuen Redaktorin – mir – nach nur einer Woche im neuen Job.»

I arrived in New York from Australia via Zurich to take up my new editorial post in the fall of 1990, knowing virtually no one other than the Australian critic, Paul Taylor (who, like an annoying older sibling, constantly reminded me of the fact). The year before, I had had an enchanted internship with the *Parkett* team in Zurich (during a longer arts fellowship in France), where I worked on Volumes 25 Fritsch/Turrell and 26 Förg/Taaffe and attended my first art fairs, Basel and Chicago, as their representative. (It had been on my very first trip to New York several years earlier that, by chance, I had discovered and bought the early issues of *Parkett* in an arts bookshop; further serendipity came with Bice's first visit to Sydney as a Biennale guest in 1988 and our subsequent encounter.) The thrilling job offer had come just a few months earlier, by way of a fax in Bice's loopy handwriting with its cute motifs—Bice invented emojis way before the fact—where she described our prospective work together while rhapsodizing about New York street life. With her at my side a few times per year, and Jacqueline as a wise and spirited third editorial presence, I rode the learning curve of the job while adapting to the G-forces of a foreign city and its urban culture, and a newly mobile existence, shuttling between New York and Zurich.

My tenure at *Parkett* began in a modest office at 636 Broadway, which looked out on a dingy lightwell, equipped with a few used library shelves, an electric golf-ball typewriter, and a thermal paper-roll fax machine that each night would spew out the next morning's protocols. Starting with Volume 27, an inspired pairing of Louise Bourgeois and Robert Gober, Bice and I planned each quarterly issue together, rubric by rubric, engaging artists in myriad ways—from the in-depth studies of the Collaborations, to the pure visual content of the Inserts, and the imaginative capital of the Editions, each one an apprenticeship in the endless potential of the art multiple. At the same time, we pursued and secured writers for *Parkett*'s bi-lingual, bi-continental platform, where a catholic assortment of academics, curators, journalists, poets, and novelists—distinguished stylists all—promoted the power of positive criticism in voices that were richly diverse. Of the editorial tips that I gleaned from Bice, the most invaluable, which I uphold to this day, were 1) don't rewrite your author and 2) in interview, don't try to out-talk your subject. While Bice and I did not always see eye to eye, given the vast differences between us in terms of culture and experience, the tussles were often instructive and usually respectful, and for ten years each new volume that we made together seemed like the first.

If my early career in Melbourne as the founding director of a non-profit start-up for local emerging artists had been a precipitous graduate degree, *Parkett* was accelerated fieldwork at the highest level. It is impossible to overestimate the impact that the leap of faith represented by this editorship had on me as an aspiring young professional, catapulted from the remotest antipodes into the ferment of New York on the brink of a new and tumultuous decade. In the early 1990s, the seismic impact of critical debates and discussions—on race and gender politics, globalism, and institutional critique—together with the devastation of AIDS and the vicissitudes of economic recession, worked to destabilize persistent hierarchies and value systems in the art world. These factors made "expanding exchange"—which for *Parkett* meant venturing beyond the original scope of its fundamental transatlantic axis—not just a notion but a necessity. In 1992, we invited David Hammons for the Collaboration of Volume 31, and the late Mike Kelley. This bold juxtaposition, which resulted in a quickly sold-out issue, seems just as resonant now—in a race-torn America under the influence of toxic conservatism—as then. In the same year, the high-voltage conference "Black Popular Culture," took place at the Studio Museum in Harlem/Dia Center for the Arts, where many of the prime forces of black intellectual life, from Angela Davis, Henry Louis Gates Jr., and Arthur Jafa to Stuart Hall, Paul Gilroy, and Isaac Julien held the stage together. A report on it formed the Cumulus—the "cloud" from America—for the same volume.

During this decade, my encounters with artists spawned dialogues, collaborations, and friendships that endure to this day: among others, Matthew Barney, Sophie Calle, David Hammons, Roni Horn, Ilya Kabakov, Sherrie Levine, Glenn Ligon, Tracey Moffatt, Cady Noland, Gabriel Orozco, Richard Prince, Charles Ray, Cindy Sherman, Thomas Schütte, Hiroshi Sugimoto, Wolfgang Tillmans, and Jeff Wall; as well the late Richard Artschwager, Felix Gonzales-Torres, and Juan Muñoz. These artists from near and far spanning three generations, including my own, were mapped onto a newly

expanding perception of art and its broader cultural, economic, political, and social potential, as well as our continuing embrace of its sheer wonder. From these choices stemmed our selection of writers, approached for their sense of sympathetic engagement in salient artistic issues, and whose diverse insights helped to shape the eventual scope of each volume. In the process of editing this abundance of critical talent—Kathy Acker, Hilton Als, Gregg Bordowitz, Norman Bryson, Holland Cotter, Adrian Martin, Alexandre Melo, Molly Nesbit, Mignon Nixon, Ralph Rugoff, Ingrid Schaffner, Collier Schorr, Adrian Searle, Abigail Solomon-Godeau, Greg Tate, Robert Farris Thompson, and Neville Wakefield, to name a few who joined the firmament under my watch—I came to recognize my own proclivity, beyond writing itself, for the dialogic role of editor.

In contrast with these dense, generous studies, I loved working with artists on the Inserts, to this day widely emulated by other periodicals: as examples, Elliott Puckette made one of her razor-etched wooden panel paintings to match exactly the overall surface of the eight-page commission; Zoe Leonard and Cheryl Dunye "hung" their fictive photo archive *Watermelon Woman* across the pages; and Lawrence Weiner produced a series of original drawings to scale, and entrusted them to us for reproduction.

Beyond the editorial structure of each issue were the Editions. The best *Parkett* editions have a special quality, beginning as an exercise in creating an accessible work of art to be delivered by post as practical rule, but in the process coming to represent a significant shift or development in the artist's oeuvre. I learned all about multiples, from printmaking (Elizabeth Peyton made her first lithograph under the tutelage of Maurice Sanchez at Derriere l'Etoile, while Gabriel Orozco produced his first digitally enhanced Iris print with Cone Laumont, discarding one in two due to the blotting problems of early inkjet printers) to extreme applications of industrial processes, such as John Baldessari's 21-color vitreous enamel plaque that confounded a producer more accustomed to duochrome park signage. Time and again, we witnessed material histories—small, medium, and large—in the making: when Robert Gober actualized each offset-printed newspaper page (his very first experiment with the medium) by staining it with the base of a coffee cup; when Cady Noland employed the guidelines of the United States Postal Services to determine the 60 x 60 x 4 inch dimensions of her spray-painted cardboard maquette, the only multiple she ever made; and when Felix Gonzales-Torres produced a full-size billboard edition (3 meters x 7 meters) of footprints in sand. Then there were the originals—astonishing for the time and effort expended by the artist on each one—from Sigmar Polke's unique hand-dotted gouaches, bound into equally unique issues of bundled *Parkett* macule prints, and Gerhard Richter's 115 electric green-blue-red oil paintings to Wolfgang Tillmans' contingent color-negative photographs and Matthew Barney's hand-cast sugar dumbbells, each with its white ribbon to which was sewn a perfect cultured pearl that we sourced from a midtown Manhattan pearl-dealer. And the oddities, such as the tiny pair of black lace-ups that Sherrie Levine had found on the street at the beginning of her career, and which a children's shoe factory in Italy reproduced for us in nut-brown leather.

With the advent of digital technology and communications and an increasingly exuberant market, access to art has expanded at an unanticipated rate, while the nominal center has ceded to a more diffuse global context, and previously remote pockets of the art map are becoming viable isotopes. The choices that we made in the period immediately prior to this massive and welcome change reflects how best our miniscule team, operating with cup and string between two cities, registered and responded to these emergent shifts. What does it imply if the world of specialized periodicals such as *Parkett* is indeed in a "death star" phase, while the market for the art that they have championed continues its rapacious asymptotic rise? If print cultures and their dedicated editorial practices and constituent points of view are flaming out, one by one, due to lagging interest in the reading of printed interpretation by art audiences gripped by the instant and agile everywhereness of digital commentary and social media, what might the new paradigms be that embrace the textures, forms, and content of art with as much creative attention and sense of permanence as their ink-and-paper predecessors? Given the thrill of anticipation that I feel every time I open the cover of a thoughtfully conceived and beautifully crafted reading object, I'm momentarily lost for words.

Louise Neri

Parkett 25–56 (1990–1999)

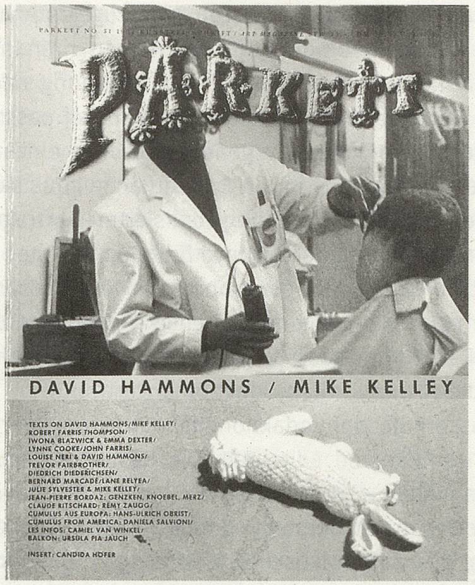
Zukunftsweisende Zusammenarbeit

«Anfänge sind schwer», sagt Anne Carson. Nachdem Bice mich gebeten hatte, eine Abschiedsnote für *Parkett* zu schreiben, habe ich hin und her überlegt und mich lange gegen einen Anfang für das Ende gewehrt. Dann aber erinnerte ich mich an dieses spezielle Bild, das ich anschliessend wochenlang gesucht habe. Als es mir schliesslich in die Hände fiel, verwandelte ich mich in eine dieser bei Redaktoren gefürchteten Autorinnen, die jede nur mögliche Ausrede bemühen, um Zeit zu gewinnen. Ich musste an Bice denken, die trotz der lebhaften Mühelosigkeit ihrer Prosa bisweilen behauptete, Schreiben sei ein «schmerzhafter» Prozess; und ich rief mir Dave Hickey ins Gedächtnis, einen meiner Lieblingsautoren und erfahrenen Aufschieber, der einmal ein fälliges Manuskript in einem Hotelbett zurückgelassen hatte, um sich eiligst vor einem Brand in Sicherheit zu bringen; das Gebäude wurde anschliessend zum Abriss freigegeben – und mit ihm Daves Manuskriptseiten. (Wir haben ihm einen Aufschub gewährt.)

Mit der Nachricht vom letzten Vorhang für *Parkett* überkam mich eine Welle des Heimwehs nach der produktiven Energie jener Jahre, die ich mit meiner Schweizer Familie Robinson bei der Zeitschrift verbracht hatte – Bice, Jacqueline, Dieter und Walter, der uns 2014 so plötzlich und für alle schockierend verliess. In ihnen fand ich einen Stamm Gleichgesinnter, deren Zielsetzung ich teilte: die Förderung eines partnerschaftlichen Diskurses in der Kunst und der Kunstproduktion. Unsere Entscheidung, gemeinsam mit anderen dieses Feld zu beackern, basierte auf der Wahrnehmung und dem Glauben, dass es tiefe Sympathien gab, in denen Vertrauen und Komplizenschaft im Geiste des guten Willens und Bestrebens gediehen – was uns einte, waren grosse Ambitionen, einige produktive Beschränkungen und gehaltene Versprechen statt eingehaltener Verträge.

Ich kam aus Australien über Zürich nach New York, wo ich im Herbst 1990 meinen neuen Redaktorsposten antrat und bis auf den australischen Kunstkritiker Paul Taylor (der mich wie ein lästiger älterer Bruder ständig daran erinnerte) praktisch niemanden kannte. Im Jahr davor hatte ich (während eines längeren Kunststipendiums in Frankreich) in der Zürcher Redaktion von *Parkett* ein phantastisches Praktikum absolviert, an den Bänden 25 Fritsch/Turrell und 26 Förg/Taaffe mitgearbeitet und als Repräsentantin des Teams meine ersten Kunstmessen in Basel und Chicago besucht. (Auf meiner allerersten Reise nach New York einige Jahre zuvor hatte ich in einer Kunstbuchhandlung zufällig die frühen *Parkett*-Ausgaben entdeckt und gekauft; weitere glückliche Zufälle folgten: Bices erster Besuch in Sydney als Gast der Biennale 1988 und unser anschlies-

LOUISE NERI ist Direktorin bei Gagosian.



Cover, *Parkett* 31/1992, collaboration artists David Hammons, Mike Kelly.

sendes Zusammentreffen.) Das spannende Jobangebot war nur wenige Monate vorher eingetroffen, als Telefax in Bices verschlungener Handschrift mit den putzigen Motiven – Bice erfand Emojis, lange bevor es sie gab. In dem Fax beschrieb sie unsere künftige Zusammenarbeit und schwärmte vom Leben in den Strassen von New York. Mit ihr mehrmals pro Jahr an meiner Seite und Jacquelines kluger und geistreicher redaktioneller Präsenz im Hintergrund stieg ich die Lernkurve des Jobs hinauf, während ich mich an die g-Kräfte einer fremden Stadt und ihrer urbanen Kultur und an mein neu gewonnenes mobiles Dasein zwischen New York und Zürich gewöhnte.

Meine Zeit bei *Parkett* begann in einem bescheidenen Büro am Broadway 636 mit Blick auf einen schmutzigen Lichtschacht, ausgestattet mit ein paar gebrauchten Bibliotheksregalen, einer elektrischen Kugelkopfschreibmaschine und einem Thermofaxgerät, das jede Nacht die Pläne für den nächsten Morgen ausspuckte. Beginnend mit Band 27, einer genialen Kombination aus Louise Bourgeois und Robert Gober, planten Bice und ich jede Vierteljahresausgabe zusammen, Rubrik für Rubrik. Die Künstlerinnen und Künstler beteiligten wir auf unterschiedlichste Art – von ausführlichen Studien im Rahmen der Collaborations über den reinen Bildgehalt der Inserts bis hin zum ideenreichen Kapital der Editionen, von denen jede einzelne zu einer Lehrstunde über die unendlichen künstlerischen Möglichkeiten des Multiples geriet. Gleichzeitig umwarben und gewannen wir Autoren für *Parketts* bilinguale und bikontinentale Bühne, auf der eine universelle Mischung von Akademikern, Kuratoren, Journalisten, Dichtern und Romanciers – allesamt ausgesuchte Stilisten – in mannigfaltigsten Stimmen die Kraft der positiven Kritik propagierte. Von den redaktionellen Tipps, die Bice mir mitgab, befolge ich die unbezahlbarsten bis heute: 1) Schreibe deinen Autor nicht um, und 2) Versuche nicht, dein Gegenüber im Interview niederzureden. Auch wenn Bice und ich ob unserer grossen Unterschiede in puncto Kultur und Erfahrung nicht immer einer Meinung waren, so waren unsere Rangeleien doch oft lehrreich und in der Regel von Respekt geprägt, und zehn Jahre lang erschien uns jeder neue Band, den wir zusammen machten, wie der erste.

Wenn meine frühe Laufbahn als Gründungsdirektorin eines gemeinnützigen Start-ups für Nachwuchskünstler in Melbourne ein hastig erworbener Abschluss war, dann war *Parkett* eine Art beschleunigte Feldforschung auf höchstem Niveau. Der Effekt, den der Vertrauensvorschuss dieser Chefredaktion auf mich als aufstrebende junge Berufstätige hatte, die an der Schwelle zu einem neuen und turbulenten Jahrzehnt aus den entlegensten Winkeln der Erde ins brodelnde Zentrum New Yorks katapultiert wurde, ist nicht hoch genug einzuschätzen. Anfang der 1990er-Jahre erschütterten kritische Debatten und Diskussionen – über Rasse und Genderpolitik, Globalisierung und die Rolle der Institutionen – zusammen mit den Verheerungen der AIDS-Krise und den ökonomischen Wirren der Rezession die Kunstwelt und destabilisierten ihre zählebigen Hierarchien und Wertesysteme. Die so veränderten Realitäten liessen die Vorstellung von einem «erweiterten Austausch» – was für *Parkett* hiess, sich über den Rahmen seiner grundlegenden transatlantischen Achse hinauszuwagen – zur schieren Notwendigkeit werden. 1992 luden wir David Hammons und den inzwischen verstorbenen Mike Kelley als Collaboration-Künstler für Band 31 ein. Diese kühne Gegenüberstellung, die dazu

führte, dass die Ausgabe rasend schnell vergriffen war, scheint heute – in einem von Rassenunruhen zerrissenen und vom Konservatismus vergifteten Amerika – noch genauso aktuell zu sein wie damals. Im gleichen Jahr fand im Studio Museum in Harlem/Dia Center for the Arts die alles elektrisierende Konferenz «Black Popular Culture» statt, auf der sich zahlreiche massgebliche Kräfte des schwarzen Geisteslebens, von Angela Davis, Henry Louis Gates Jr. und Arthur Jafa bis Stuart Hall, Paul Gilroy und Isaac Julien, gemeinsam Gehör verschafften. Ein Bericht über die Konferenz erschien im selben Band als Cumulus – als «Wolke» aus Amerika.

Aus meinen Begegnungen mit Künstlern entstanden in diesen zehn Jahren Dialoge, Kooperationen und Freundschaften, die bis heute andauern, unter anderem mit Matthew Barney, Sophie Calle, David Hammons, Ilya Kabakov, Sherrie Levine, Glenn Ligon, Tracey Moffatt, Cady Noland, Gabriel Orozco, Richard Prince, Charles Ray, Cindy Sherman, Thomas Schütte, Hiroshi Sugimoto, Wolfgang Tillmans und Jeff Wall, aber auch mit den verstorbenen Richard Artschwager, Felix Gonzalez-Torres und Juan Muñoz. Diese Künstler aus nah und fern umspannten drei Generationen, meine eigene eingeschlossen. Sie trugen nicht nur zum sich damals erweiternden Kunstbegriff und zum breiteren kulturellen, wirtschaftlichen, politischen und sozialen Potenzial der Kunst bei, sondern auch zu unserer anhaltenden Begeisterung für das blosse Wunder, das von ihr ausging. Aus dieser Palette wählten wir unsere Autorinnen und Autoren aus, die wir wegen ihres Gespürs für die teilnehmende Beschäftigung mit herausstechenden künstlerischen Themen ansprachen und deren vielfältige Einblicke und Erkenntnisse uns halfen, den Umfang jedes einzelnen Bandes letztendlich zu gestalten. Zu denen, die sich unter meiner Aufsicht dem Firmament hinzugesellten, gehörten, um nur einige zu nennen, Kathy Acker, Hilton Als, Gregg Bordowitz, Norman Bryson, Holland Cotter, Adrian Martin, Alexandre Melo, Molly Nesbit, Mignon Nixon, Ralph Rugoff, Ingrid Schaffner, Collier Schorr, Adrian Searle, Abigail Solomon-Godeau, Greg Tate, Robert Farris Thompson und Neville Wakefield. Im Verlauf der redaktionellen Bearbeitung dieser unendlichen Fülle an kritischem Talent erkannte ich schliesslich, neben dem Schreiben selbst, meine eigene Vorliebe für die dialogische Rolle der Redaktorin.

Als Ausgleich zu diesen dichten, grosszügigen Analysen liebte ich die Arbeit mit den Künstlern an ihren Inserts, die bis heute von anderen Periodika häufig nachgeahmt werden. Elliott Puckette zum Beispiel passte die mit der Rasierklinge gezogenen Schwünge eines ihrer Holztafelbilder exakt in die Gesamtfläche ihres siebenseitigen, in Leporellofaltung realisierten Auftrags ein; Zoe Leonard und Cheryl Dunye füllten alle Seiten ihres Inserts mit einer «Hängung» ihres fiktiven Photoarchivs *Watermelon Woman*; und Lawrence Weiner produzierte eine Reihe von massstabsgetreuen Originalzeichnungen, die er uns zur Reproduktion anvertraute.

Ausserhalb der redaktionellen Struktur jeder Ausgabe standen die Editionen. Die besten *Parkett*-Editionen haben eine besondere Qualität: Sie beginnen als Übung in der Herstellung eines eingängigen Kunstwerks, das aus praktischen Erwägungen mit der Post verschickt werden kann, und repräsentieren am Ende eine bedeutende Veränderung oder Entwicklung im Werk des Künstlers. Ich habe alles über Multiples gelernt, von der Drucktechnik (Elizabeth Peyton stellte unter Anleitung von Maurice Sanchez bei Derriere l'Etoile ihre erste Lithographie her, Gabriel Orozco mit Cone Laumont Editions seinen ersten digital verbesserten Irisdruck – allerdings musste er jedes zweite Blatt aussortieren, weil die frühen Tintenstrahldrucker noch sehr klecksanfällig waren) bis zum extremen Einsatz industrieller Verfahren, wie bei John Baldessaris 21-Farben-Emailschild, das einen Hersteller, der mehr an zweifarbige Parkbeschilderungen gewöhnt war, in tiefe Verwirrung stürzte. Immer wieder erlebten wir, wie im Kleinen, im Grossen oder irgendwo dazwischen Materialgeschichte geschrieben wurde: wenn etwa Robert Gober jede seiner offsetgedruckten Zeitungsseiten (sein allererstes Experiment mit dem Medium) mittels eines Tassenbodens mit individuellen Kaffeerändern versah; wenn Cady Noland die Vorgaben des United States Postal Service heranzog, um die Masse ihrer 152 x 152 x 10 cm grossen spritzlackierten Pappmaquette festzulegen, ihres einzigen Multiples überhaupt; und wenn Felix Gonzalez-Torres 3 x 7 Meter grosse Plakate von Fussspuren im Sand produzierte. Dann gab es die – wegen der Zeit und Mühe, welche die Künstler in jedes einzelne von ihnen gesteckt hatten, erstaunlichen – Originale: Sigmar Polkes handgepunktete Gouache-Unikate, die in ebenso einzigartige Bündel aus

fehlgedruckten *Parkett*-Seiten eingebunden wurden, und die 115 spannungsgeladenen grün-blau-roten Ölgemälde von Gerhard Richter; oder Wolfgang Tillmans' nach dem Zufallsprinzip versandte Photographien auf Farbnegativpapier und Matthew Barneys aus Zuckermasse handgegossene Hanteln mit weissem Satinband, auf das jeweils eine makellose Zuchtperle genäht war, die wir von einem Perlenhändler in Midtown bezogen. Und schliesslich die Kuriositäten, wie das winzige Paar schwarzer Schnürschuhe, das Sherrie Levine am Anfang ihrer Karriere auf der Strasse gefunden hatte und das wir in nussbraunem Leder in einer Kinderschuhfabrik in Italien kopieren liessen.

Mit dem Einzug der digitalen Technik und Kommunikation und einem zunehmend überschäumenden Markt hat sich der Zugang zur Kunst auf unvorhergesehene Weise erweitert, während das nominelle Zentrum einem diffuseren globalen Kontext gewichen ist und sich ehemals entlegene Flecken auf der künstlerischen Landkarte in lebensfähige Biotope verwandeln. Die Entscheidungen, die wir in der Phase unmittelbar vor diesem massiven und willkommenen Wandel trafen, spiegeln wider, wie unser verschwindend kleines Team, das mit Tastentelefon und Spiralschnur zwischen zwei Städten operierte, diese aufkommenden Veränderungen bestmöglich erfasste und auf sie reagierte. Was hat es zu bedeuten, wenn sich die Welt der Fachzeitschriften wie *Parkett* tatsächlich in einer «Todesstern»-Phase befindet, während der Markt für die Kunst, die sie verfechten, seinen räuberischen asymptotischen Aufstieg fortsetzt? Wenn die Printkulturen mit ihren hingebungsvollen redaktionellen Gepflogenheiten und konstitutiven Standpunkten der Reihe nach erlöschen, weil das Kunstpublikum, das sich vom unmittelbaren und dynamischen Überall digitaler Kommentare und sozialer Medien mitreissen lässt, das Interesse am Lesen gedruckter Interpretationen verliert, worin könnten dann die neuen Paradigmen bestehen, die sich den Strukturen, Formen und Inhalten der Kunst mit der gleichen kreativen Aufmerksamkeit und dem gleichen Sinn für Beständigkeit widmen wie ihre Vorgänger mit Druckerschwärze und Papier? In Anbetracht der vorfreudigen Erregung, die mich jedes Mal überkommt, wenn ich den Deckel eines sorgfältig konzipierten und schön gemachten Leseobjekts umschlage, fehlen mir für einen Moment die Worte.

Louise Neri, Jacqueline Burckhardt on a chair by Richard Artschwager / auf einem Stuhl von Richard Artschwager, New York, 1993.

Eva Linhart

Parkett 20–22 (1989–1990)

«Immer positiv formulieren», sagte Walter zu mir

Auf *Parkett* kam ich über *Ein Gespräch / Una Discussione*.[1] Meine erste Nummer war *Parkett* 11/1986 mit der Collaboration von Georg Baselitz. Beschreiben zu wollen, wie mich diese beschäftigte und wohin überall ich sie mit mir herumtrug, wäre uninteressant. Wichtiger ist, dass die mit dem Heft einhergehende Eindringlichkeit zu der Entscheidung führte, dort dabei sein zu wollen. Ich war in der Phase, meinen Magister in Frankfurt zu machen, und sollte im Sinne meiner Eltern danach endlich mein Berufsleben beginnen. In Westdeutschland – das gab es gerade noch – wurden eben an den Museen die Volontariate gestrichen. Prima, denn ich hätte kein Museum nennen können, wo ich aus Überzeugung, am richtigen Ort für Kunst zu sein, hätte hingehen wollen. Das Museum für Moderne Kunst in Frankfurt war erst noch in der Planung. Und die Städelschule, die Kasper König am Umformen war, konnte kein angemessenes Ziel sein, obwohl mich der Ausspruch seiner Antrittsrede durchaus beeindruckt hat: «Natürlich muss man, wenn man eine solche Institution leiten will, Bilanzen lesen können.» Ich musste also zum *Parkett*-Verlag, wenn ich meinem Studium klassischerweise eine relevante praktische Ausbildung folgen lassen wollte. Das war die einzige Option für mich. Ich eröffnete eine Bewerbungskorrespondenz. Zunächst sehr einseitig. Nach mehrmaligem Nachfragen rief mich Walter Keller an. Ja, sie seien interessiert. Ich solle mir Gehaltsvorstellungen überlegen und diese bei einem ersten Gespräch mit Miriam Wiesel in der Frankfurter *Parkett*-Dependance in Sachsenhausens Schweizer Strasse vortragen. (Das Gebäude aus der Gründerzeit steht noch. Es ist das zweite nach dem «Gemalten Haus».) Danach würde ein Gespräch mit Bice Curiger folgen. Sie würde über meine Eignung entscheiden, und ich solle ihr einige Textproben mitbringen. Wann sie in Frankfurt sein werde, darüber würde ich rechtzeitig in Kenntnis gesetzt werden. Toll!!! «Aber Gehaltsvorstellungen, was meinen Sie damit?» Die Antwort von Walter Keller: «Orientieren Sie sich an Leuten, die so etwas bei BMW machen.» Aha. Herauszubekom-

---

EVA LINHART ist heute Kuratorin am Museum Angewandte Kunst in Frankfurt und leitet die Abteilung «Buchkunst und Grafik». Ein wichtiges Anliegen ist ihr dabei die Schnittstelle zwischen freier und angewandter Kunst im Kontext der Denkfigur Buchraum als Kunstraum. Dafür sieht sie die Ursache in ihrer *Parkett*-Zeit sowie ihrer anschliessenden Dissertation bei Gottfried Boehm, wo sie sich die notwendigen Kriterien erarbeitete. Ihre nächste Ausstellung ist «Michael Riedel. Grafik als Ereignis».

Walter Keller, Kasper König, Portikus Frankfurt, 1988.

men, was Volontäre in der Autoindustrie verdienen, war an dem ganzen Vorgang die schwerste Aufgabe und zugleich die absurdeste. Aber ich habe es geschafft, habe mir die Fakten besorgt. Miriam und ich kannten uns vom Studium. Sich in solchen Rollen gegenüberzusitzen, komplettierte den BMW-Faktor perfekt. Ich teilte ihr die Zahl, die meine Recherchen ergeben haben, mit. Nach längerem Schweigen fragte sie: «Du meinst das für fünf Monate?» Eigentlich meinte ich das nicht. Sie schrieb dann das Monatsgehalt auf ein grosses Stück Papier, das auf ihrem Schreibtisch lag. Es ging ihr wohl darum, dem Ganzen eine Vertragsevidenz zu verleihen. Mit Bice traf ich mich – oder genauer formuliert – Bice traf mich nach einigen Wochen an einem Nachmittag im Eckstein. Ein Bekannter, der dort bediente, meinte anschliessend: «Du warst aber sehr angespannt. Worum ging's denn?» Am Abend sah ich sie erneut, im Portikus, dem ersten. Es war die Eröffnung von «Sherrie Levine» und ich erinnere mich an zwei Klavierflügel. Aber ich muss mich täuschen, denn im Portikus-Archiv finde ich die Ausstellung erst 1994 gelistet. Ich bringe da etwas durcheinander ... Es war wohl Thomas Schüttes «The Laundry/Mohr's Life». Wie auch immer, was stimmt, ist, dass Bice in Begleitung war. Zum einen war Karen Marta da, die neben *Parkett* auch schon für *Interview* arbeitete, ihrem nächsten Job, und zudem die neue NY-Redaktorin, Louise Neri, die ich besonders hübsch fand. Sie hatte dunkles gelocktes Haar und war das glatte Gegenteil von mir. Bice und sie blieben nicht lange, denn sie waren noch zu einem Tanzabend mit William Forsythe verabredet. Karen hingegen sah ich den Abend über immer wieder. Mein erster Arbeitstag war im Jahr 1989 nach der Bundesfeier. Walter führte mich herum, und ich lernte Eleonore von Graffenried und zwei Stunden später Dieter, ihren Bruder, als einen der Herausgeber kennen. Von verschiedenen Messen her war mir seine Erscheinung bekannt. In der Redaktion arbeitete er vor allem an der damals angehenden Digitalisierung und, damit verbunden, den Möglichkeiten, *Parkett* breiter zu positionieren. Der gerade noch fünfte Herausgeber war Peter Blum. Er hatte eigene Räume unten im selben Gebäude und nahm mich irgendwann nach Baden zum Andruck im Zusammenhang mit der geplanten Eric-Fischl-Edition mit. Jacqueline Burckhardt begegnete ich ein anderes Mal. Sie kam nicht so oft in die Redaktion und instruierte mich meistens telefonisch. Sie war extrem nett. Nur einmal reagierte sie leicht gereizt, als ich den «Pavillon» von Jeff Walls «The Children's Pavilion» französisch aussprach. Vor meiner Anreise nach Zürich sagte mir Walter bereits, dass eines der mir überantworteten Projekte Übersetzungen aus dem Russischen ins Deutsche sein würden. Nun übergab er mir mehrere Mappen in Din A4. Sie enthielten Handzeichnungen und Bildergeschichten von Ilya Kabakov, die heute alle bekannt sind. Ich sollte lose Übersetzungen machen, damit der Verlag das Potenzial der Mappen einschätzen könne. Das hat mir grosse Freude gemacht und das Russische in seiner Mischung aus sowjetischen und kindlichen Reminiszenzen hat meinen Ehrgeiz geweckt. Am Nachmittag kam Bice. Kaum zur Tür hereingekommen, erzählte sie über etwas recht aufgeregt. Das Schweizerdeutsch habe ich damals mehr

geahnt als verstanden. Sie führte mit ihrem rechten Arm eine abweisende Geste vor, mit der sie eine andere Person nachmachte. Ich habe mir zusammengesetzt, dass sie von einem Besuch bei Dieter Roth kam. Die Collaboration hat dann nicht stattgefunden. Stattdessen kam ein Heft mit Alex Katz heraus. Wochen darauf hatte ich dieses auf der Art Cologne zu präsentieren. Als Assistenz am Stand war Martina Geccelli. Wir haben uns sofort gut verstanden. Später wurde sie meine Trauzeugin. Alle wollten Bice sehen. «Kommt Frau Curiger?» In den ersten Stunden der Messe habe ich noch wahrheitsgemäss mit einem Nein geantwortet, merkte aber schnell, dass das unproduktiv war. Um Abonnenten zu gewinnen, brauchte ich eine andere Strategie. Ich erzählte über Alex Katz, der damals noch nicht so bekannt war, und zeigte das Insert mit William Wegman. Seine Welpen entzückten so sehr, dass ich offenlassen konnte, ob Bice zu kommen plant. Ich kam in Fahrt. In meiner Erinnerung kam ich auf 186 neue Abonnements. Die Zahl wird nicht stimmen, aber es waren wirklich viele. Walter war begeistert und voller Lob. Ich dagegen brauchte Wochen, um von dieser Messe runterzukommen. Am zweiten Tag dort hatte ich Bücher mit einem Schiebebügelwagen zur Galerie Monika Sprüth zu bringen und musste dafür die Rolltreppe nehmen. Die Bücher fielen mir herunter. Ein Mann fing sie auf. Nach wenigen Monaten haben wir in Frankfurt geheiratet. Walter kam zum Fest. Ich glaube, er feierte gern. In der Redaktion veranstaltete er immer dienstagsnachmittags – oder auf jeden Fall wöchentlich – Herrenrunden. Patrick Frey, Peter Fischli und David Weiss waren neben zwei anderen immer dabei. Ob sie wirklich rauchten und aus Whiskygläsern tranken, kann ich nicht mehr mit Sicherheit sagen – die Atmosphäre jedenfalls war danach. Grossartig. Ansonsten hat Walter immer viel gearbeitet. Manchmal war er sehr blass und machte mir einen Eindruck wie kurz vor einem Zusammenbruch. Ich war besorgt. Bice beruhigte mich: «Er hält noch viel mehr aus.» In Sachen Textarbeit war er hoch versiert, schnell und präzise. Als ich für die Collaboration Richard Artschwager Autoren zu gewinnen hatte, legte ich ihm die Korrespondenz vor. Er erkannte Schwächen sofort und eine seiner Ermahnungen gebe ich bis heute an Praktikanten und Studenten weiter: «Immer positiv formulieren!» – so simpel wie elementar. Zu den kritischen Aspekten von Walters Wesen gehörte es, uns etwas den Spass zu verderben. Es waren immer ökonomische Argumente, die er anführte. Sei es, dass Karen unnötig ein Fax aus New York schickte oder weil zu viele Abbildungen vorgesehen waren, sei es, dass ihm spielerische Auseinandersetzungen mit Artefakten für die Findung thematischer Ansätze nicht genug nach richtiger Arbeit aussahen. Irgendwie muss Geld sein Problem gewesen sein. Später, nachdem die in seinem Scalo-Verlag erschienene Autobiographie *Dumm und dick* von Rosemarie Buri ein Erfolg wurde, war er zufrieden, etwas gemacht zu haben, das endlich die Kassen füllte. «Ihr müsst dafür sorgen, dass man die Zeitschrift auch liest und nicht nur anschaut!» Da war er streng. Als mich zwischendurch Anselm, der Mann von der Rolltreppe, in Zürich besuchte, war ich auf dem Weg zu Trix Wetter. Ihre graphische Arbeit verfolge ich bis heute. Ich war geradezu glücklich, als ich neulich bei Depotarbeiten im Museum ein frühes Plakat von ihr in unserer Sammlung entdeckte. Die zwei anwesenden Praktikanten bekamen dann sofort zur Aufgabe, sich über diese Graphikerin und ihre Nähe zur Kunst zu informieren und eine Analyse des Layouts von *Parkett* zu machen. Diesmal war ich diejenige, die streng war. Jedenfalls musste ich auf den Hügel, um zu der Graphikagentur in der Jugendstilvilla zu gelangen. In einem Café unten am Central traf ich mich vorher mit Anselm. (Das gibt es heute dort nicht mehr.) Ich hatte den Prototyp von Artschwagers Edition «Hair Box» bei mir, um sie photographieren zu lassen. Da Anselm Bildhauer ist (Baumann ist sein Nachname), schraubte er vorsichtig den Deckel der Verpackung ab. Was danach kam, muss in seiner Andächtigkeit an eine Weihnachtskrippenszene erinnert haben. Bice war schon oben und ich hatte mit ihr die Masse der Artschwager-Objekte in das metrische System umzurechnen. Dass ich das nicht irgendwie zu machen hatte, sondern dass hier absolute Genauigkeit verlangt ist, war eine weitere wesentliche Lektion. Nach Jahren erzählte ich Jean-Christophe Ammann davon, worauf er sagte: «Bice ist inzwischen eine sehr gute, liebe Freundin geworden.» Merci.

1) Joseph Beuys, Jannis Kounellis, Anselm Kiefer, Enzo Cucchi, *Ein Gespräch / Una Discussione*, Parkett-Verlag, Zürich, 1986.

Eva Linhart

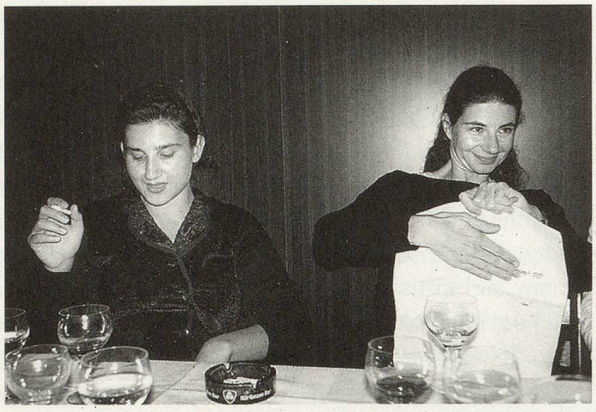
Parkett 20–22 (1989–1990)

"Always use the affirmative!" Walter told me

I was introduced to *Parkett* through *Ein Gespräch. Una Discussione.*[1] The first volume I encountered was *Parkett* 11/1986 with the collaboration of Georg Baselitz. I won't bore you by describing how absorbing it was and how I carried it around with me wherever I went. More importantly, that issue made me decide that I wanted to be part of it. I was just finishing up my MA in Frankfurt and was expected at long last—as my parents saw it—to embark on my professional career. In West Germany—it still existed, albeit not for much longer—internships in museums were being cut. That was fine by me since I couldn't name a single museum I wanted to work for. The Museum für Moderne Kunst was still only in the planning phase, and the Städelschule, which Kasper König was in the process of transforming, was not the right place to aim for either, though I was highly impressed by König's remark in his inaugural speech: "As head of an institution like this, you obviously have to be able to balance accounts as well." If I was going to get relevant practical experience after my MA, I would have to go to *Parkett*. That was my only option. I sent several letters of application. At first, the correspondence was very one-sided. After I had made several enquiries, Walter Keller rang me up. Yes, they were interested. I should give some thought to my salary expectations and state these at a preliminary interview with Miriam Wiesel in *Parkett*'s Frankfurt offices. This would be followed by an interview with Bice Curiger. Since she would make the final decision, I was asked to show her some examples of my writing. They would tell

Artists in conversation at Kunsthalle Basel, October 28, 1985, from left to right: Jannis Kounellis, Julia Kiefer, Enzo Cucchi, Anselm Kiefer, Jacqueline Burckhardt, Joseph Beuys / Künstlergespräch in der Kunsthalle Basel, 28. Oktober 1985.

EVA LINHART is head of the Book Art and Graphics department at the Museum Angewandte Kunst in Frankfurt. She is particularly concerned with the interface between fine and applied art in the context of the book as art space. This interest dates back to her time at *Parkett* and her subsequent PhD under Gottfried Boehm, which gave her the necessary knowledge base.



Louise Neri, Karen Marta, Frankfurt 1990.

me when she was going to be in Frankfurt. Great! "But salary expectations—what do you mean by that?" Walter Keller's reply: "Check out what people in a similar capacity earn at BMW." Aha! Finding out what interns in the automotive industry get paid was the hardest part of the whole process, and at the same time the most absurd. But I did it; I got hold of the facts.

Miriam and I knew each other from university. To be sitting opposite each other as interviewer and interviewee was the perfect complement to the BMW factor. I told her the figure that my research had yielded. After a long silence she asked: "You mean for the whole five months?" Actually, that wasn't what I meant. She then wrote down the monthly salary on a large piece of paper that was lying on her desk. She probably wanted to lend the whole thing the character of a contract. I met Bice, or to put it more accurately, Bice met me one afternoon a few weeks later at the Eckstein café. Afterwards, a friend who was waitering there observed: "You were looking very tense. What was that all about?" I saw Bice again that same evening at Portikus. It was the opening of "Sherrie Levine" and I remember two grand pianos. Memory is creative because, in the Portikus archives, the exhibition is not listed until 1994. It was probably Thomas Schütte's "The Laundry: Mohr's Life." Whatever the case, Bice was in good company: Karen Marta, who worked for *Artforum* as well as *Parkett*, was there, and Louise Neri, likewise from New York, who struck me as particularly attractive. She had dark, curly hair and was the exact opposite of me. Bice and Louise did not stay long since they were going to a dance evening with William Forsythe. Karen, on the other hand, I saw on and off throughout the evening.

I started work in 1989. Walter showed me around and introduced me to Eleonore von Graffenried and her brother Dieter, one of the editors. His face was familiar to me from various fairs. He was working primarily on ways of positioning *Parkett* more broadly. Peter Blum was still an editor at the time as well, with his own offices downstairs in the same building. At one point, he took me along to Baden in connection with the proofs for the Eric Fischl edition. Jacqueline Burckhardt didn't come into the editorial department very often and usually briefed me by phone. She was extremely nice. Only once did she react with slight irritation when I pronounced the "pavilion" in Jeff Wall's THE CHILDREN'S PAVILION the French way, pavillon. Before I arrived in Zurich, Walter had already told me that one of the projects assigned to me would be translations from Russian into German. He now gave me several A4 folders. They contained drawings and illustrated stories by Ilya Kabakov, all of them well-known today. It was my job to make rough translations so that the publishers could assess the potential of the folders' contents. I was delighted and the Russian, with its mixture of Soviet and childhood reminiscences, gave me a chance to exercise my linguistic skills.

In the afternoon, Bice arrived. She had barely stepped through the door when she started talking with great agitation. At that time I could barely get the gist of Swiss German. Bice made a gesture of rejection with her right arm, apparently imitating someone. I pieced together the fact that she had just come back from visiting Dieter Roth. The collaboration subsequently did not go ahead. So volume 21 was published with Alex Katz instead. A few weeks later I had to present it at Art Cologne. Everyone wanted to see Bice. "Is Frau Curiger coming?" For the first few hours of the fair I answered truthfully with a "no" but soon realized that this was unproductive. I needed a different strategy if I was going to win new subscribers. I talked about Alex Katz, who was not so well-known back then, and showed the insert by William Wegman.[2] People were so taken with Wegman's puppies that I managed to get quite a few new subscribers. Walter was delighted and full of praise. I was on a high for weeks after that fair. On the

second day I had to take some books to Galerie Monika Sprüth on a push-bar cart and it involved taking the escalator. The books fell off. A man picked them up. We got married in Frankfurt a few months later. Walter came to the celebration. I think he liked partying.

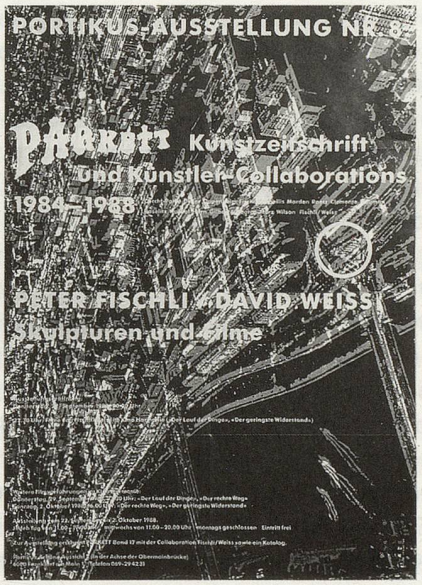
Every week Walter had a social gathering in the editorial department, men only. Patrick Frey, Peter Fischli and David Weiss always came, plus two others. I can no longer say for sure whether they smoked and drank tumblers of whiskey but that was certainly the atmosphere. Brilliant! Apart from that, Walter worked nonstop. Sometimes he was very pale and looked to me as if he was heading for a breakdown. I was worried. Bice reassured me. "He can cope with a whole lot more than this." When it came to editing, he was experienced, fast, and rigorous. When I showed him the letters I had written to recruit writers for the collaboration with Richard Artschwager, he instantly recognized their weaknesses and I still repeat one of his admonishments to interns and students today: "Always use the affirmative!"—as simple as it is elementary.

Something less affirmative, though probably very sensible, was that Walter's arguments were always financial, whether it was because Karen had sent a fax from New York unnecessarily or because there were too many illustrations or because playing around with artefacts as a way of coming up with thematic approaches didn't look enough like real work to him. Later on, after the success of Rosemarie Buri's *Dumm und dick*,[3] he was a little more relaxed, having at last done something that filled the coffers. "You have to make sure that people actually read the magazine and don't just look at it!" He was very strict about that. And Trix Wetter [*Parkett* graphic designer] appreciated that. I still follow her graphic work today. I was delighted to come across one of her early posters in our collection recently, among some works from the museum depot. I had two interns with me and I immediately asked them to find more about this Swiss graphic artist and her love of art, and also to make an analysis of her layout for *Parkett*. This time I was the one who was strict!

There was one occasion when Anselm, the man from the escalator, was visiting me in Zurich and I was on my way to the Art Nouveau villa where Trix had her studio. We met in a café and I had the prototype of Artschwager's HAIR BOX edition 4 with me in order to get it photographed. Since Anselm is a sculptor (his surname is Baumann, or "building man"), he couldn't resist and carefully unscrewed the lid of the box. What came next—us peering into the box—must have been reminiscent of a Nativity scene. At Trix's studio I had to convert the measurements of the Artschwager objects from imperial to metric with Bice. Absolute accuracy was demanded. That was another fundamental lesson I learned from *Parkett*. Years later I told Jean-Christophe Ammann about it, to which he said: "Bice has become a very good and dear friend."

(Translation: Karen Williams)

1) Joseph Beuys, Jannis Kounellis, Anselm Kiefer, Enzo Cucchi, *Ein Gespräch / Una Discussione*, Zurich: Parkett-Verlag, 1986.
2) Parkett, vol. 21, 1989, 107–109.
3) Rosemarie Buri, *"Dumm und dick": Mein langer Weg*, Zurich: Der Alltag, 1990.
4) Richard Artschwager, HAIR BOX, paint on rubberized hair, wood backing, 10 x 15 x 5" (25.4 x 38 x 13 cm), Parkett, vol. 23, 1990.



Exhibition poster / Ausstellungsplakat, *Parkett* & Peter Fischli/David Weiss, Portikus, Frankfurt, 1988.

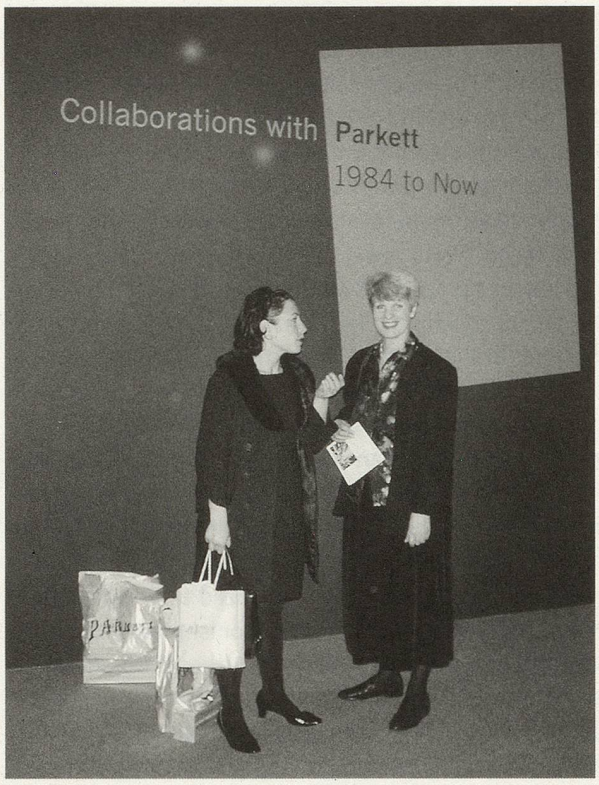
Ali Subotnick

Parkett 59–69 (1999–2003)

Crash Course

Working at *Parkett* (1999–2003) had an enormous impact on me both personally and professionally. I had always held the publication in high esteem and especially appreciated how deep each issue delved into an artists' practice with multiple texts from a variety of writers and viewpoints. And there were elements that no other art publication featured such as the editions and multiples, spine designs, quirky text sections like "Cumulus" and "Les Info du Paradis," and specially commissioned artist's inserts. In a class of its own, *Parkett* erased the pretense of objectivity and emphasized the relationships and collaborations that writers, editors, and curators build with artists, and the fruitful exchanges that are born from them.

The first issue I worked on included Doug Aitken. I remember so clearly meeting with him near his house in Venice Beach and later working with him on an unconventional project—a mirrored kite (DECREASE THE MASS AND RUN LIKE HELL, 1999). I had no experience of making or flying kites, but soon found myself immersed in the field. The day I heard that *Parkett* was closing, I ran into Doug and we reminisced about the kite and how we met over 15 years ago. Producing editions introduced me to the strangest industries: for instance, Olafur Eliasson's camera shutter-inspired multiple, EYE EYE (2002); Pierre Huyghe's wind chimes that played the song from *Close Encounters*, "dun dun dun dun . . . DUN," ALL BUT ONE (2002); and Sylvie Fleury's squeaking high heels, HIS MISTRESS' TOY (2000). These projects never became tedious or boring. Tacita Dean traveled to Madagascar in search of the elusive green rays and mailed out postcards depicting the event. There were Tom Friedman's humble elegy to 9/11, UNTITLED (2002), a tower of stacked Styrofoam cups painted in grayscale; Francis Alÿs's playful GHETTO COLLECTOR (2003), a magnetic toy on a leash that picked up metal detritus; and Jason Rhoades's BOTTLE PUMPKIN FROM PERFECT WORLD (2002), a backpack filled with a painted gourd from his family's farm. Working on these projects could be challenging and bizarre. I connected with musical instrument experts, weather vane producers, and toymakers, as well as master lithographers, etchers, and photo printers. Working on the editions I acquired invaluable experience; I discovered my aptitude for creative problem solving and expanded my understanding of how artists think and create.



Ali Subotnick, Bea Fässler, preview of the *Parkett* exhibition, MoMA, New York, 2001 / Eröffnung der *Parkett*-Ausstellung im MoMA.

ALI SUBOTNICK is a curator at the Hammer Museum, Los Angeles.

These collaborations also provided unparalleled access to some of the most inspiring artists of our time. When I had just started working at *Parkett*, Jeff Koons's INFLATABLE BALLOON FLOWER (YELLOW) (1997) had been in production for a few years, and I'll never forget taking a prototype to the studio and watching him inspect it. Every seam had to be flawless and I won't even go into the foil stamping on the box . . . And then there was issue 59/2000, featuring Maurizio Cattelan, Kara Walker, and Yayoi Kusama. I have a vivid memory of Bice and Jacqueline telling me who we were featuring in the next issue and I couldn't have been more excited. I was a huge fan of all of them, especially Cattelan. I tried to play it cool when he first stopped by the offices, and mask my reverence. But within minutes he was goofing around and causing trouble, which eliminated any awkwardness. Working with Cattelan on his edition was unlike any other collaboration. He would stop by the office randomly, move things around secretly. His first idea for a multiple had a variety of production issues, so after several attempts to figure it out (Dieter, me, him, and his web of collaborators in Italy), he moved on to a new idea: a nostalgic black-and-white photograph featuring a handsome man in half-profile, with a giant cork stuffed in his mouth. It had just the right tone of reverence and humor. But more than a fun working experience, that collaboration set off one of the most rewarding and cherished relationships of my personal and professional life. We started going around to galleries together and eventually he introduced me to Massimiliano Gioni, and the three of us became somewhat inseparable. Every Saturday we could be found in Chelsea, voraciously taking in every show. We produced our own magazine, *Charley* (the first issue was laid out all over the floors of the *Parkett* and D.A.P. offices after hours), and founded The Wrong Gallery and eventually curated the 4th Berlin Biennale. If it weren't for my job at *Parkett*, I may never have met them.

Through *Parkett* I received a crash course on the machinations and characters of the international art world. I worked the booth at Art Basel where I met gallerists, curators, writers, and collectors from all over the world and traveled to see biennials and major exhibitions all over Europe. During my first trip to Zurich, I was so exhausted and jetlagged that I couldn't get the key to open the door where I was staying. Desperate and humiliated, I called Bice and she came to my rescue, letting me crash at her place. A few days later, in Basel, I had a similar experience when I returned to my hotel after a late night out and found the doors locked. I learned the hard way to always get a night key. When Bice and Jacqueline came to New York, we would visit galleries and artists and shop and eat. The two of them were inspirational—intelligent, independent, easygoing, and fun. One especially memorable night we were trying to get to an opening at PS1 amidst a torrential downpour and there were no empty cabs. Desperately, with a little bit of liquid courage, we flagged down a limousine and convinced the driver to drive us to Long Island City. Once we got inside we realized the vehicle was on its last leg, but we made it to our destination. I cherish those memories and am so grateful to Bice, Dieter, Jacqueline, Bea, and the entire team for welcoming me into the *Parkett* family and introducing me to the true meaning of the word collaboration.

The open exchange of ideas is paramount to every *Parkett* collaboration. Between the New York and Zurich offices we freely shared opinions, experiences, and criticisms. And the editors and publishers, always receptive to my ideas, often gave me opportunities to contribute texts and recommend artists. Issues 58–60 featured a spine design by the novelist Dave Eggers, at my suggestion. I thought it was so clever to recognize his graphic design talents while everyone else tried to get a text out of him—and I got to meet a heartbreaking, staggering genius. Later, when Nic Hess (an artist I met and became friends with during one of the Basel trips) designed the spine for issues 64–66, he incorporated the woman from my favorite Swiss cigarettes, Mary Long. After seeing the performance group Fischerspooner, I felt an urgent need to tell the world of their magical musical extravaganza—part cabaret, part Solid Gold. And Bice approved my proposal without hesitation. I wrote a heartfelt piece expressing my awe. If I were to do that today, by the time the issue came out, there would have been countless articles published online and my essay, no matter how personal or subjective, would not have the same impact. We're living in a changed world in which publications play a diminished role. *Parkett* is still relevant, and I look at my library with pride and admiration, but I understand why it's time to end this chapter. Always leave them wanting more.

Ali Subotnick

Parkett 59–69 (1999–2003)

Crashkurs

Für *Parkett* zu arbeiten (1999–2003), hat mich persönlich und beruflich nachhaltig geprägt. Ich hatte immer grosse Stücke auf die Publikation gehalten und an ihr besonders geschätzt, wie eingehend sich jede Ausgabe mit mehreren Texten von verschiedenen Autoren aus unterschiedlichen Perspektiven in die Praxis eines Künstlers vertiefte. Daneben gab es Elemente, die keine andere Kunstpublikation mitbrachte, wie zum Beispiel die Editionen und Multiples, das Rückendesign, eigentümliche Rubriken wie «Cumulus» und «Les Infos du Paradis» und eigens in Auftrag gegebene Künstler-Inserts. In einer Klasse für sich liess *Parkett* die Maske der vorgetäuschten Objektivität fallen, um sowohl die Beziehungen und die Zusammenarbeit zu betonen, die die Autoren, Redaktoren und Kuratoren mit den Künstlern eingehen, als auch den fruchtbaren Austausch hervorzuheben, der daraus erwächst. Mit ihren Texten und Editionen ermöglicht die Buchreihe eine intime Erfahrung und einen beispiellosen Einblick in die Arbeit eines Künstlers.

Zu den Künstlern der ersten Nummer, an der ich mitgearbeitet habe, zählte Doug Aitken. Ich erinnere mich überdeutlich an unser Treffen in der Nähe seines Hauses in Venice Beach und an unsere spätere Zusammenarbeit an einem eigenwilligen Projekt – einem

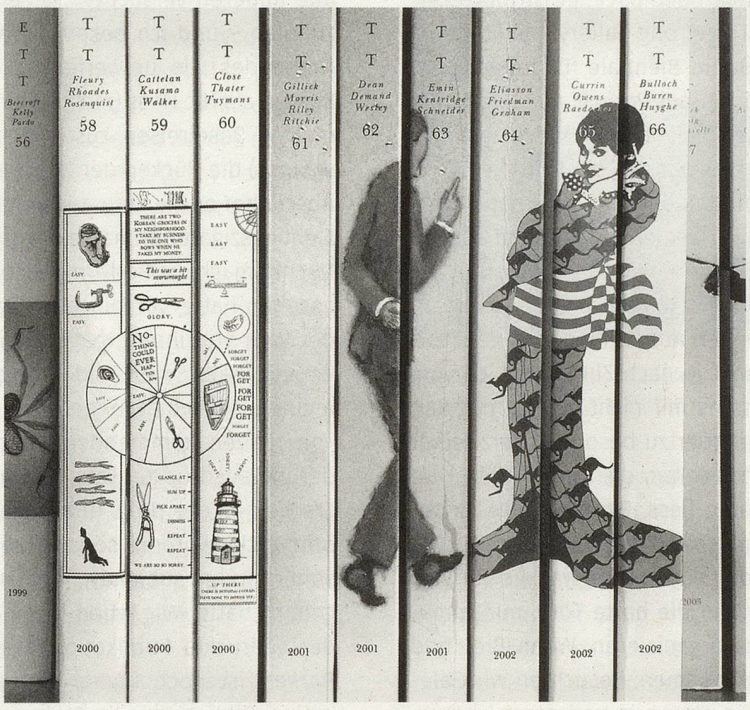
ALI SUBOTNICK ist Kuratorin am Hammer Museum in Los Angeles.

Massimiliano Gioni, Maurizio Cattelan, Ali Subotnick in front of their / vor ihrer The Wrong Gallery New York, 2002.

spiegelnden Drachen (DECREASE THE MASS AND RUN LIKE HELL, 1999). Ich hatte keinerlei Erfahrung mit dem Bauen oder Steigenlassen von Drachen, aber fand mich schon bald tief in der Materie versunken. Am Tag, als ich erfuhr, dass *Parkett* eingestellt würde, lief ich Doug zufällig über den Weg, und wir schwelgten in Erinnerungen an den Drachen und unsere erste Begegnung vor mehr als 15 Jahren. Über die Produktion von Editionen lernte ich die merkwürdigsten Branchen kennen. Da waren Olafur Eliassons von einem Kameraverschluss inspiriertes Multiple EYE, EYE (2002) und Pierre Huyghes Windspiel ALL BUT ONE (2002), das die Melodie aus *Unheimliche Begegnung der Dritten Art* spielte, «dam dam dam dam … DAM». Oder Sylvie Fleurys hochhackiges Quietschespielzeug HIS MISTRESS' TOY (2000). Diese Projekte wurden nie lästig oder langweilig. Tacita Dean reiste bis nach Madagaskar, um den flüchtigen Grünen

Strahl auf dem Sonnenrand zu sehen, und verschickte Postkarten von dem Naturereignis. Da waren UNTITLED (2002), Tom Friedmans bescheidene Elegie auf den 11. September (in Graustufen bemalte und zu einem Turm gestapelte Styroporbecher), Francis Alÿs' verspielter GHETTO COLLECTOR (2003), ein magnetisches Spielzeug an einer Schnur, das Metallabfälle anzog, und der mit einem bemalten Flaschenkürbis von der Farm seiner Familie gefüllte Rucksack von Jason Rhoades, BOTTLE PUMPKIN FROM PERFECT WORLD (2000). An diesen Vorhaben zu arbeiten, konnte anspruchsvoll und abenteuerlich sein. Ich nahm Kontakt zu Musikinstrumentenspezialisten, Wetterfahnenproduzenten und Spielzeugherstellern auf, aber auch zu Lithographen, Radierern und Photolaboranten, die allesamt Meister ihres Fachs waren. Durch die Arbeit an den Editionen sammelte ich Erfahrungen von unschätzbarem Wert; ich entdeckte mein Talent für kreative Problemlösungen und erweiterte mein Verständnis von künstlerischen Denk- und Schaffensweisen.

Gleichzeitig verschafften mir diese Kooperationen auf unvergleichliche Weise Zugang zu einigen der inspirierendsten Künstlern unserer Zeit. Als ich gerade bei *Parkett* angefangen hatte, war Jeff Koons' INFLATABLE BALLOON FLOWER (YELLOW) (1997) bereits seit einigen Jahren in Produktion, und ich werde nie vergessen, wie ich einen Prototyp in sein Atelier brachte und ihm dabei zusah, wie er diesen inspizierte. Jede Naht musste makellos sein, und von der Folienprägung auf der Schachtel will ich dabei gar nicht reden ... Und dann kam Heft Nummer 59/2000 mit Maurizio Cattelan, Kara Walker und Yayoi Kusama. Ich erinnere mich lebhaft, wie Bice und Jacqueline mir von den Künstlern der nächsten Ausgabe erzählten und ich nicht begeisterter hätte sein können. Ich war ein grosser Fan von allen dreien, besonders von Cattelan. Ich versuchte ganz unbeteiligt zu tun, als er zum ersten Mal in die Redaktion kam, und meine Ehrfurcht zu verbergen. Doch binnen Minuten fing er an, herumzualbern und Unruhe zu stiften, was jede Befangenheit beseitigte. Mit Cattelan an seiner



Parkett spines / *Parkett*-Buchrücken, Dave Eggers, Francis Alÿs, Nic Hess.

Edition zu arbeiten, unterschied sich von allen anderen Kooperationen. Er schaute wahllos im Büro vorbei und brachte heimlich Sachen durcheinander. Seine erste Idee für ein Multiple stellte die Produktion vor eine Vielzahl von Problemen, sodass er nach mehreren Versuchen, diese zu lösen (auch durch Dieter, mich, und sein Mitarbeiternetz in Italien), auf eine neue Idee verfiel: eine nostalgische Schwarz-Weiss-Photographie von einem gut aussehenden Mann im Halbprofil, dem man einen riesigen Korken in den Mund gestopft hatte. Sie traf genau den richtigen Ton zwischen Andächtigkeit und Humor. Doch abgesehen von der amüsanten Arbeitserfahrung begann mit dieser Zusammenarbeit eine der bereicherndsten und am meisten geschätzten Beziehungen meines Privat- und Berufslebens. Wir fingen an, gemeinsam durch die Galerien zu ziehen, bis er mich eines Tages Massimiliano Gioni vorstellte und wir drei quasi unzertrennlich wurden. Jeden Samstag traf man uns in Chelsea, wo wir begierig jede Ausstellung aufsogen. Wir produzierten unsere eigene Zeitschrift, *Charley* (das erste Heft entstand nach Büroschluss auf allen Fussböden von *Parkett* und D.A.P. | Distributed Art Publishers), gründeten The Wrong Gallery und kuratierten schliesslich die 4. Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst. Wenn mein Job bei *Parkett* nicht gewesen wäre, hätte ich die beiden vielleicht nie kennengelernt.

Meine Arbeit für *Parkett* war wie ein Crashkurs, der mir die Mechanismen und Akteure der internationalen Kunstwelt nahebrachte. Ich bediente den Stand auf der Art Basel, wo ich mit Galeristen, Kuratoren, Autoren und Sammlern aus aller Welt zusammenkam, und reiste zu Biennalen und bedeutenden Ausstellungen in ganz Europa. Auf meinem ersten Trip nach Zürich war ich vom Jetlag so erschöpft, dass es mir nicht gelang, mir den Schlüssel zu meinem Quartier zu besorgen. Verzweifelt und gedemütigt rief ich Bice an, die mir zu Hilfe kam und mich bei sich schlafen liess. Ein paar Tage später in Basel ging es mir ähnlich: Als ich nach dem Ausgehen spätabends zum Hotel zurückkam, war die Tür verschlossen. So lernte ich auf die harte Tour, mir immer einen Nachtschlüssel zu organisieren. Wenn Bice und Jacqueline nach New York kamen, besuchten wir Galerien und Künstler, gingen shoppen und assen zusammen. Die beiden waren eine Inspiration für mich – klug, unabhängig, entspannt und lustig. An einem besonders denkwürdigen Abend wollten wir zu einer Eröffnung ins PS1 fahren. Es regnete in Strömen, und weit und breit war kein Taxi frei. Verzweifelt und mit etwas angetrunkenem Mut winkten wir eine Limousine heran und überredeten den Fahrer, uns nach Long Island City zu fahren. Wir waren kaum eingestiegen, da stellten wir fest, dass der Wagen aus dem letzten Loch pfiff. Dennoch schafften wir es sicher bis ans Ziel. Ich halte diese Erinnerungen in Ehren und bin Bice, Dieter, Jacqueline, Bea und dem gesamten Team sehr dankbar, dass sie mich in die *Parkett*-Familie aufgenommen und mir die wahre Bedeutung des Wortes Zusammenarbeit vermittelt haben.

Der offene Austausch von Ideen steht im Mittelpunkt jeder Zusammenarbeit für *Parkett*. Zwischen den Büros in New York und Zürich wurden ungehindert Meinungen, Erfahrungen und Kritik ausgetauscht. Die Redaktoren und Herausgeber waren stets aufgeschlossen für meine Ideen und liessen mich häufig Texte beisteuern und Künstler vorschlagen. Für das Rückendesign der Nummern 58 bis 60 wurde auf meine Anregung hin der Schriftsteller Dave Eggers engagiert. Ich fand es so clever, sein graphisches Talent anzuerkennen, während alle anderen versuchten, einen Text aus ihm herauszuholen – und ich bekam die Chance, ein so herzzerreissendes wie umwerfendes Genie kennenzulernen. Später, als Nic Hess (ein Künstler, mit dem ich auf einer meiner Baselreisen zusammentraf und Freundschaft schloss) die Rücken der Nummern 64 bis 66 gestaltete, übernahm er die Frau aus dem Logo meiner Schweizer Lieblingszigarettenmarke, Mary Long, in seinen Entwurf. Nachdem ich die Performanceband Fischerspooner live gesehen hatte, verspürte ich das dringende Bedürfnis, der Welt von ihrem magischen Musikspektakel – halb Varieté, halb Solid Gold – zu berichten. Bice stimmte meinem Vorschlag unbesehen zu. Ich verfasste einen von Herzen kommenden Beitrag, der meine Bewunderung ausdrückte. Täte ich das heute, wären bis zum Erscheinen des Hefts unzählige Artikel im Internet veröffentlicht worden, sodass mein Essay, egal wie persönlich oder subjektiv, nicht mehr dieselbe Wirkung gehabt hätte. Wir leben in einer veränderten Welt, in der gedruckte Publikationen an Bedeutung verlieren. *Parkett* ist noch immer relevant, und ich betrachte meine Bibliothek mit Stolz und Bewunderung, doch ich verstehe auch, warum es an der Zeit ist, dieses Kapitel zu schliessen. Man soll aufhören, wenn es am schönsten ist.

Cay Sophie Rabinowitz

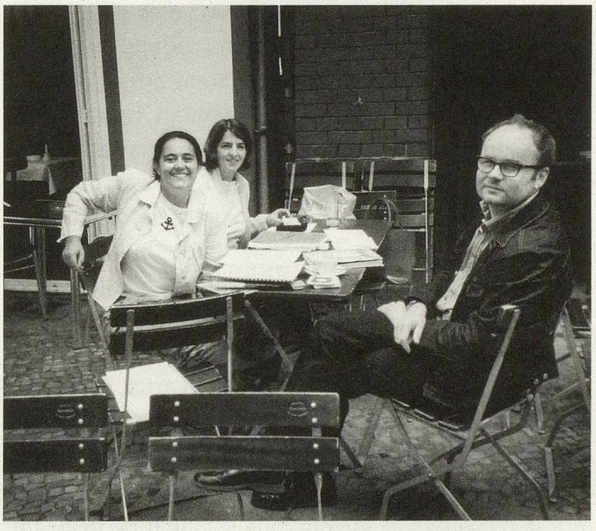
Parkett 57–80 (1999–2007)

"What about Painters?"

As I flip through the piles of *Parkett* volumes on my desk I am reminded that my experience with the publication as US Senior Editor from 1999 to 2007 involved many meaningful introductions. Before any other, it was artist John Miller who introduced and recommended me to *Parkett*'s publishers for the position. When I met Bice Curiger, together with Christian Rattemeyer, a conversation ensued about artists. I had been asked to prepare lists of names in three categories: those I liked, those I did not care for, and those I respected. To this day I remember Bice's dumbstruck response to my list: "What about painters?" To which I retorted without reflection, "Of course, Buren is definitely one of my favorites." Istill wonder why I got a call back when I seemed to possess little regard for art's most cherished tradition. I certainly lacked art pedigree, though I commanded linguistic and literary abilities and was skilled at turning a meaningful introduction into an opportunity. It didn't take long before my relationships with painters flourished and I became a native in the culture of *Parkett*.

Parkett was unlike any other art publication in the way it placed the highest value on relationships rather than "critique" and like the relationships it established, *Parkett* will always remain more than the sum of its printed pages.

Starting work on my first issue (57/1999) involved presenting myself to photographer Nan Goldin on the doorstep of her New York studio. We had close friends in common in Berlin, where I had spent the previous decade. Friendships are so much a part of her work, and the collaboration was outstanding especially in the company of Doug Aitken and Thomas Hirschhorn, the two other collaborating artists in that issue. With both I have enjoyed ongoing relationships; and with Hirschhorn, I recently published a feature in my own *OSMOS Magazine*.



Tacita Dean, Cay Sophie Rabinowitz, Thomas Demand, working on / bei der Vorbereitung von *Parkett* 62/2001, Berlin, 2001.

Meaningful relationships stem from more than what can be seen or described. Meaningful relationships take

CAY SOPHIE RABINOWITZ is founder and editor of *OSMOS Magazine*.

time. When Daniel Buren was invited to be a collaboration artist in *Parkett* 66, it not only had taken some time; I also already knew that many sources of meaningful relationships are immaterial, something my former professor Jean-François Lyotard explored in his monumental 1985 exhibition "The Immaterials." To mark *Parkett*'s twentieth anniversary in 2004, and in recognition of the fact that we were becoming increasingly imersed in a new technological world, we took up the question if and how "the immaterials" had newly challenged our relationship to the world. I invited Johanna Burton to write a special section for *Parkett* 70; Nicholas Bourriaud and Boris Groys followed in *Parkett* nos. 71 and 72. These anniversary texts were inserted into the *Parkett* gutter as staple-bound "books within a book," which to me has always seemed a reference to Kippenberger.

In my early years at *Parkett*, I was also visiting faculty at Cal Arts; and so Itraveled frequently to Los Angeles where I got to know many great artists, such as Michael Asher, Mike Kelley, Lari Pittman, Laura Owens and Jason Rhoades, who was living in Pasadena. I also visited Rhoades in Hamburg when he was installing "Perfect World" at the Deichtorhallen. Surrounded by polished scaffolding, inflatable body builder dolls, and streams of printed photographs being generated around the clock, the artist was literally embedded in his installation and inside the museum.

Jason Rhoades was a collaboration artist in my second issue of *Parkett* (58/2000), together with Sylvie Fleury and James Rosenquist, another most generous American who invited me unconditionally into his world. Rosenquist's openness is exemplified by a conversation with Jeff Koons that we recorded at the N.Y. *Parkett* office in February 2000.

Later that year I traveled to meet curator Hamza Walker, who had just installed Kippenberger's "The Happy End of Kafka's America" at The Renaissance Society in Chicago. This work creates a world unto itself based on a scene in Kafka's unfinished novel wherein the main character navigates a vast employment office, until he finds his artistic license as a blackface minstrel show performer named "Negro." The terrain covered and encounters made possible through *Parkett* became a world of unexpected relations.

All this has been fresh in my mind, not only because I am revisiting my time at *Parkett* and I recently co-curated a Kippenberger exhibition with Roberto Ohrt, who wrote on Jason Rhoades for *Parkett* 58, but more importantly because of Hamza Walker's text on Kara Walker in *Parkett* 59, entitled "Nigger Lover or Will There Be Any Black People in Utopia?". When Dana Schutz's painting of Emmett Till in the 2017 Whitney Biennial elicited such a reactionary firestorm on social media this year, I went back to Hamza Walker's essay, which is some of the best art writing on race and reception I have encountered. Back in 2005 when we reached out to Dana Schutz to invite her to collaborate in *Parkett* 75, she had just completed a moderately sized oil-on-canvas work entitled SELF PORTRAIT AS PACHYDERM. By that time many painters had become my trusted friends, like Julie Mehretu with her "multi-faceted layers of place, space, and time that impact the formation of personal and communal identity," in *Parkett* 76, and Marilyn Minter, whom I interviewed for *Parkett* 79 about her preference for women of color with freckles and the personified portrait series of her mother.

When *Parkett*'s publishers and editors made a trip to do studio visits in Los Angeles, we visited Mark Grotjahn's in a West Hollywood storefront, where I first noticed that underneath the horizons he painted gestural portraits that remain hidden beneath the finished work's thick, hard-edge layers of pigment. Like the assorted primitive sculptures in the back room that may have been sourced from his father's collection, Grotjahn's faces are not identified or revealed to the public in his collaboration texts in *Parkett* 80. That issue, which also featured Dominique Gonzalez-Foerster and Allora & Calzadilla, was my last as Senior Editor, but I continued to be part of the community and even contributed a collaboration text on my friend Christian Jankowski in *Parkett* 81.

Anyway, it seems unquestionably clear to me that what gets introduced in art (and especially painting) comes to life in uncharted ways. Sometimes what matters most gets covered over only to represent itself in another meaningful form even in its afterlife. Thus in many different forms, even as immaterial, *Parkett* may find its place, but *Parkett* will never be without life.

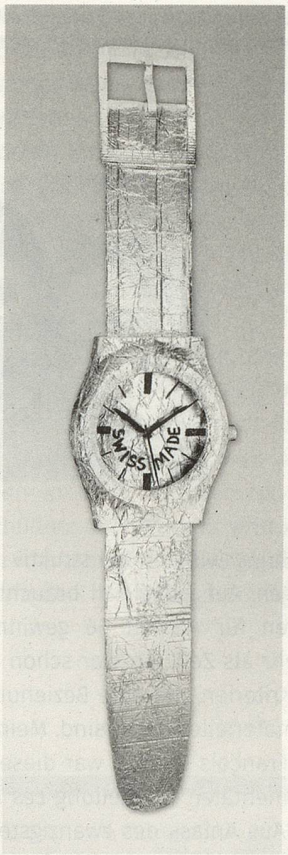
Cay Sophie Rabinowitz

Parkett 57–80 (1999–2007)

«Aber was ist mit den Malern?»

Wenn ich durch die *Parkett*-Ausgaben blättere, die sich auf meinem Schreibtisch stapeln, steigen unvermeidlich Erinnerungen auf an meine Zeit als US-Chefredaktorin zwischen 1999 und 2007. Ich erlebte viele folgenreiche Begegnungen, die durch Vermittlung Dritter zustande kamen. So hat mich der Künstler John Miller auf die offene Stelle bei *Parkett* aufmerksam gemacht und bei der Redaktion empfohlen. Es kam zu einem Treffen mit Bice Curiger, Christian Rattemeyer war auch dabei, und wir unterhielten uns über diverse Künstler. Man hatte mich gebeten, im Voraus eine Namensliste in drei Kategorien zusammenzustellen: Künstler, die mir gefielen, Künstler, die mich kalt liessen, und Künstler, die ich respektierte. Mir ist noch gut in Erinnerung, wie Bice überrascht ausrief: «Aber was ist mit den Malern?» Worauf ich ohne viel nachzudenken entgegnete: «Na klar, Buren steht ganz oben auf meiner Liste.» Noch heute wundere ich mich, dass ich den Rückruf bekam, so wenig hatte ich mit der hehrsten aller Kunsttraditionen am Hut. Mir fehlte da eindeutig die historische Perspektive. Sprachliche und literarische Fähigkeiten, die hatte ich, und ich wusste, wie man aus einer freundlichen Empfehlung maximalen Nutzen zieht. Es dauerte nicht lange, bis ich auch zu Malern gute Beziehungen hatte und in der Kultur von *Parkett* ganz zu Hause war.

CAY SOPHIE RABINOWITZ ist Gründerin und Redaktorin von *OSMOS Magazine*.

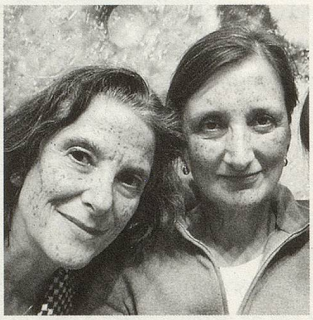


Thomas Hirschhorn, *Parkett*-Edition 57/1999.

Parkett verfolgt einen völlig eigenen Ansatz, der sich grundlegend von dem anderer Kunstzeitschriften unterscheidet. Nicht «Kritik», sondern Beziehungen stehen im Mittelpunkt. Wie alle Beziehungen, die *Parkett* während seines Erscheinens angeregt hat, wird die Zeitschrift stets mehr sein als die Summe ihrer bedruckten Seiten.

Für mein erstes Heft (57/1999) klopfte ich an die Tür des New Yorker Ateliers der Photographin Nan Goldin. Wir kannten dieselben Leute in Berlin, wo ich die zehn Jahre davor zugebracht hatte. Freundschaften spielen eine zentrale Rolle in Goldins Kunst und die Zusammenarbeit mit ihr lief hervorragend. Dasselbe gilt für die beiden anderen Künstler der Ausgabe, Doug Aitken und Thomas Hirschhorn, mit denen ich auch lange nachher noch in Kontakt blieb. Erst vor Kurzem erschien ein Feature über Hirschhorn in meiner Zeitschrift *OSMOS*.

Fake Freckles, painted and photographed by Marilyn Minter / Falsche Sommersprossen, gemalt und fotografiert von Marily Minter, New York, 2007.



Was eine Beziehung wirklich konstruktiv macht, lässt sich schwer sagen. Auf jeden Fall braucht es Zeit. Als wir Daniel Buren für *Parkett* 66 gewinnen wollten, brauchte es mehr als Zeit. Mir war schon damals klar, dass viele der Kriterien, die eine Beziehung konstruktiv machen, immaterieller Natur sind. Mein ehemaliger Professor Jean-François Lyotard war dieser Frage 1985 in seiner monumentalen Ausstellung *Les Immatériaux* nachgegangen. Aus Anlass des zwanzigsten Jubiläums von *Parkett* im Jahr 2004 beschäftigten wir uns mit der Frage, ob und wie «die Immateriellen» eine Neuorientierung gegenüber der nun völlig von der Technologie dominierten Welt veranlasst hatten. Ich bat Johanna Burton um einen Sonderbeitrag für *Parkett* 70; Nicholas Bourriaud und Boris Groys folgten in *Parkett* 71 und 72. Die Jubiläumstexte wurden quasi als Buch im Buch in die Ausgabe geheftet, was ich immer als Hommage an Kippenberger empfand.

Während meiner ersten Jahre bei *Parkett* hatte ich zusätzlich eine Gastprofessur im California Institute of the Arts. Ich reiste regelmässig nach Los Angeles, wo ich phantastische Künstlerinnen und Künstler wie Michael Asher, Mike Kelley, Lari Pittman, Laura Owens und Jason Rhoades traf. Rhoades wohnte in Pasadena, aber ich besuchte ihn auch in Hamburg, wo er mit PERFECT WORLD (Perfekte Welt) die Deichtorhallen füllte. Umringt von Metallgerüsten, aufblasbaren Bodybuilder-Puppen und rund um die Uhr ausgedruckten Photobahnen, wurde er buchstäblich von seiner Installation und von den Innereien des Museums verschluckt. Rhoades war in meiner zweiten *Parkett*-Ausgabe (58/2000) ebenso vertreten wie Sylvie Fleury und James Rosenquist, ein weiterer grosszügiger Amerikaner, der mich mit offenen Armen in seiner Welt willkommen hiess. Rosenquists Freimütigkeit dokumentiert sehr schön sein Gespräch mit Jeff Koons, das wir im Februar 2000 in den *Parkett*-Büros aufzeichneten.

Später im selben Jahr reiste ich nach Chicago, um Hamza Walker zu treffen, den Kurator der Renaissance Society, wo gerade Kippenbergers THE HAPPY END OF KAFKA'S «AMERIKA» (Das Happy End von Kafkas «Amerika») zu sehen war. Dieses Werk evozierte eine in sich geschlossene Welt, ausgehend von jener Szene im unvollendeten Roman Kafkas, in der die Hauptfigur ein riesiges Arbeitsamt durchwandert, ehe sie als schwarz geschminkter Varietésänger namens «Negro» ihre künstlerische Freiheit findet. *Parkett* erforschte Neuland und verknüpfte Menschen und eröffnete mir dadurch eine Welt unerwarteter Relationen und Assoziationen.

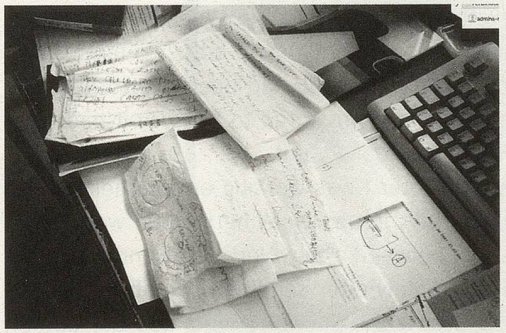
All das ist mir bestens im Gedächtnis. Nicht nur, weil ich gerade an meine Zeit bei *Parkett* zurückdenke oder weil ich jüngst mit Roberto Ohrt (einem der Rhoades-Rezensenten in *Parkett* 58) eine Kippenberger-Schau kuratiert habe, sondern in erster Linie wegen Hamza Walkers Text über Kara Walker in *Parkett* 59 mit dem Titel «Nigger Lover or Will There Be Any Black People in Utopia?» Als Dana Schutz mit ihrem Gemälde von Emmett Till auf der diesjährigen Whitney Biennial einen Shitstorm in den sozialen Medien auslöste, nahm ich mir erneut Walkers Aufsatz vor – zweifelsohne einer

der besten kunstkritischen Kommentare zu Rasse und Rezeption, den ich je gelesen habe. Schutz hatten wir schon 2005 betreffs einer möglichen Zusammenarbeit für *Parkett* 75 kontaktiert, kurz nach Fertigstellung des Ölbilds SELF-PORTRAIT AS A PACHYDERM (Selbstporträt als Dickhäuter). Malerinnen und Maler zählten bald zu meinen besten Freunden. *Parkett* 76 analysierte Julie Mehretus viele Facetten und Schichten von Ort, Raum und Zeit, welche die Entstehung der persönlichen und kollektiven Identität beeinflussen, und in *Parkett* 79 sprach ich mit Marilyn Minter über ihre Vorliebe für farbige Frauen mit Sommersprossen und über ihre Serie von Porträts ihrer Mutter.

Als die Herausgeber und Redaktoren der Zeitschrift für eine Reihe von Atelierbesuchen nach Los Angeles reisten, schauten wir auch bei Mark Grotjahns Schaufensterladen in West Hollywood vorbei. Dort bemerkte ich zum ersten Mal, dass sich unter den Horizonten gestische Porträts verbargen, die dann mit pastosen Hard-Edge-Farbschichten übermalt wurden. Wie die primitiven Skulpturen im Hinterzimmer, die aus der Sammlung seines Vaters hätten stammen können, wurden auch Grotjahns unsichtbare Gesichter in den Beiträgen zu *Parkett* 80 mit keinem Wort erwähnt. Dieses Heft, das sich auch mit Dominique Gonzalez-Foerster und Allora & Calzadilla befasste, war mein letztes als Senioreditor. Dennoch blieb ich Teil der Gemeinschaft und steuerte zu *Parkett* 81 einen Text über meinen Freund Christian Jankowski bei.

Ich bin fest davon überzeugt, dass alles, was die Kunst (und besonders die Malerei) hervorbringt, auf unergründeten Wegen ein eigenes Leben erlangt. Das, was von grösster Bedeutung ist, wird verdeckt, um sich im Nachleben in einer anderen, noch relevanteren Form zu enthüllen. Auch *Parkett* wird in mannigfacher – womöglich immaterieller – Gestalt seinen angemessenen Platz finden. Niemals aber wird *Parkett* ohne Leben sein.

The shared initials TCD of Tacita Dean and Thomas Demand inspired the two collaboration artists to make a list of word combinations. They were printed "anonymously" in *Parkett* 62/2001 on p. 200 /
Die verbindenden Initialen TCD von Tacita Dean und Thomas Demand veranlasste die beiden Collaboration-Künstler, eine lange Liste von Wortkombinationen zu erstellen. Sie wurde «anonym» in *Parkett* 62/2001 auf S. 200 publiziert.



Notes for the list / Notizen zur Liste, Studio Thomas Demand, Berlin, 2001.

und Ideen / Exchange of commodities: real and idea

they cancelled dinner
theoreticians conform dutifully
taste Canada Dry
tantrums conceal dyslexia
transcontinental drift
Travolta's cute dimple
theologian contemplates death
Trimble craves decommissioning
Texan's Christian duty
Turner can't draw
Twist copies Dodger
the Chinese dragon
troglodytic Charles Darwin
tarantula consumes dog
tobacco chewing dykes
the crystal decanter
traditional charcoal drawings
trice cloned Dolly
"that's called disembowelling"
taxi cab driver
tarot card destiny
thumb creates dog-ears
Taiwan/China dispute
Telepathic Communication Day

Garderobe
'gär-ˌdrōb

the class divide
tiptoe carefully downstairs
test card dissemination
tough cookie's disfavour
telephone Camp David
testicular cancer diagnosed
Tate Centenary dinner
two college dons
the cocked dice
the coal-miner's dispute
Thatcher concedes defeat
terrier chews dachshund
the crippled detective

Jeremy Sigler
Parkett 71–90 (2004–2012)

Welcome to *Parkett*

When I was initially hired to work in *Parkett*'s New York office, I was brought on to strictly copyedit the texts. Since I was a poet, it must have been assumed that I knew the English language, but in truth my grammar was pretty deficient. The weekend before my first Monday at my new job, I went to a local bookstore (it was 2004) and purchased a copy of Strunk & White's classic grammar guide, *The Elements of Style*, which I proceeded to read cover to cover about three times, as if I were cramming for the bar. I went in for my first day at *Parkett* not realizing that I had given myself a crash course in how to make every writer sound like a member of the aristocracy. I was knowledgeable enough about punctuation to deliver a scholarly paper on the Serial Comma at a three-day grammar conference.

I was immediately given a text to work on, so I applied my new chops, and hammered away conscientiously for the next few days before getting up the courage to send my edit down the line to my new editorial teammates in Zurich. My well-worn Strunk & White was right there beside me, next to my mouse pad on my new desk, in my new, very cool SoHo office.

Within minutes, one of the red lights started flashing on my multi-line office phone, and after fumbling around with the buttons for a few seconds, I managed to connect with the voice on the other end of the line. It was a proper English speaking woman who was calling long distance from Switzerland. It was *Parkett*'s veteran proofreader and translator Catherine Schelbert, who was not Swiss, but a US expat, Barnard-educated New Englander, who had shacked up with a Swiss philosopher right out of college and now lived, as we all should live, on a mountainside overlooking a very remote arm of Lake Lucerne, not too far I suppose from where Wagner wrote *Siegfried*. Catherine—who almost had mythological status at *Parkett*, having held her post since the earliest volumes, was thought of as a kind of "closer," the absolute last set of eyes to read the texts, after god only knows how many editorial revisions (*Parkett*, keep in mind, is not exactly known for its typos). Catherine, in any case, was also revered for her fast and accurate German-to-English translations and her impeccable, old-school grammar. "Hi Jeremy. Welcome to *Parkett*. Good to have you. This is Catherine Schelbert. I have a few questions about some of the edits you made to my translation," she continued without giving me a chance to respond. "Can you grab the text? I'll hold the line."

Catherine proceeded to walk me through my edits, one by one, patiently explaining precisely why each was incorrect. About 40 minutes later, the meter on this daytime international call was still ticking away as we debated my radical decision to substitute a certain m-dash with a certain semicolon. When we were done, each and every one of my finicky edits, no matter how small and inconsequential, had been overturned—the text was now entirely restored to the way it had been before I had even looked at it.

A few days later I was working on another text for my virgin *Parkett* issue, tweaking various words of a conversation between a New York artist and a curator. Almost immediately after sending my edits to the author for approval the phone rang. It was the author, who began scolding me in a youthful tone. "You made us sound old," he yelled. "We're like in our twenties!

JEREMY SIGLER is a poet; he lives in New York.

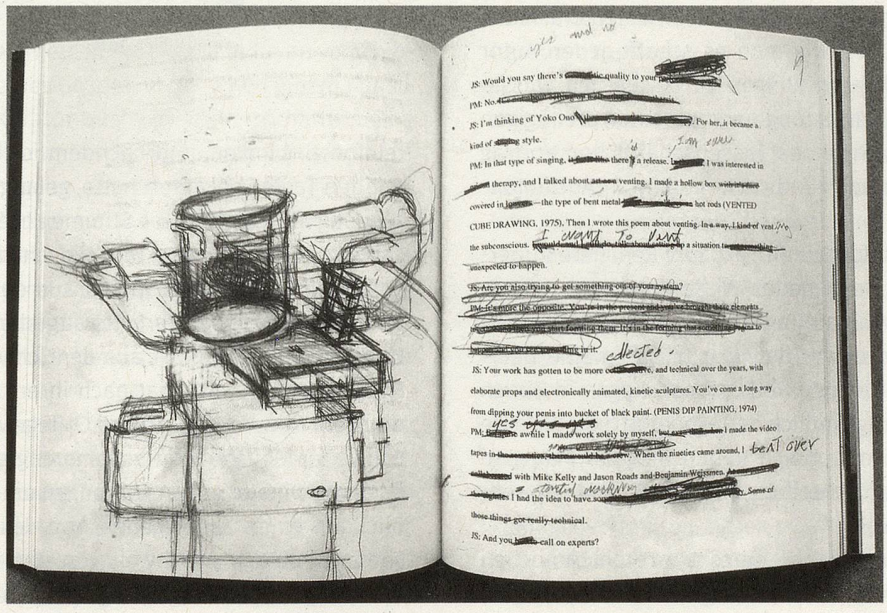
The conversation should sound like two guys in their twenties! So we'd like to go with our version," he said assertively, "not yours."

I was now 0 for 2, and the next pitch was already headed my way: Paul McCarthy. It was decided that since I had recently been his student and had his number in my flip phone, I should track the elusive artist down, fly out to LA, and do a conversation with him. A few days later, I was sitting in Paul's studio with my little tape recorder running. His first question to me in a hoarse voice: "Why now? You did Mike like 20 years ago? What took you so long?" (He pronounced Mike, Myyyk, and was obviously referring to Mike Kelley.)

I hustled back to the city, transcribed our 2-hour discussion, whittled it down to a mere 3000 words, and sent it to Paul for approval. He said he'd get back to me with some edits. About a week later, sheets of paper began rolling out of our noisy fax machine right onto the gray carpeted floor. I stood there dumbfounded as I collated all 13 pages of double-spaced type. But it didn't look edited. It looked more like Paul had offered it through an iron cage to a gorilla, along with a pencil. The entire text was either crossed out, wildly crossed out, scribbled over, or blacked out with really dark almost hateful marks. There were new lines of text crammed between the lines and in the margins in unintelligible chicken scratch; there were even a few psychotic-looking doodles. It was beyond edited. It was drawn. It looked like an early Twombly. What am I saying?—it looked like a Paul McCarthy! As if that same id-Paul that we witness in his videos from the 1990s (PAINTER or BOSSY BURGER) had come out to play.

When I showed the draft to my colleagues, they took one look and knew what to do. (Put it behind glass and get it insured! Just kidding.) We sent it to Bice, and she was thrilled. It was a *Parkett* collaboration, through and through. In fact, on some level it was the über-*Parkett* collaboration because it had always been *Parkett*'s mission to leave room for such experimental interactivity between artist and writer, which is why they were called "collaborations" in the first place.

Seeing the relevance of this unique primary document, the Zurich editors decided to add an entire signature to the book and publish scans of all 13 pages. Paul had transformed my stuffy, by-the-book interview into something that could only appear in *Parkett*.



Paul Mc Carthy's corrected transcript of the conversation between him and Jeremy Sigler / Paul Mc Carthys Korrekturen auf dem Transkript des Gesprächs zwischen ihm und Jeremy Sigler, *Parkett* 73/2005.

Jeremy Sigler

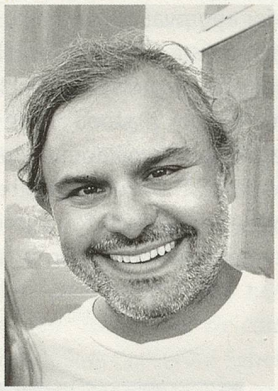
Parkett 71–90 (2004–2012)

Willkommen bei *Parkett*

Als *Parkett* mich ursprünglich für das New Yorker Büro anheuerte, sollte ich ausschliesslich Texte redigieren. Man nahm wohl an, ich als Dichter müsste die englische Sprache kennen, doch in Wahrheit war meine Grammatik ziemlich lückenhaft. Am Wochenende vor meinem ersten Montag im neuen Job ging ich in einen hiesigen Buchladen (das war 2004), kaufte mir den Grammatikklassiker *The Elements of Style* von Strunk & White und machte mich daran, ihn ungefähr drei Mal von vorne bis hinten durchzulesen, als würde ich für die Anwaltsprüfung büffeln. Auf dem Weg zu *Parkett* am nächsten Morgen war mir nicht klar, dass ich mir einen Crashkurs darin verpasst hatte, wie man es schafft, jeden Autor wie einen Aristokraten klingen zu lassen. Ich wusste genug über Zeichensetzung, um auf einer dreitägigen Grammatikkonferenz einen wissenschaftlichen Vortrag über das Komma vor «und» und «oder» in Aufzählungen zu halten.

Als man mir sofort einen Text zum Redigieren überliess, packte ich mein neues Wissen aus und machte mich für die nächsten Tage eifrig und gewissenhaft an die Arbeit, bevor ich den Mut fasste, meine Bearbeitung an meine neuen Redaktionskollegen in Zürich zu schicken. Mein gründlich zerlesener Strunk & White lag direkt neben mir, gleich neben meinem Mauspad auf meinem neuen Schreibtisch in meinem neuen, sehr coolen Büro in SoHo.

Minuten später begann eines der roten Lämpchen auf meinem mit mehreren Leitungen versehenen Büro-



Jeremy Sigler, 2014.

telefon zu blinken, und nachdem ich einige Sekunden mit den Tasten gekämpft hatte, gelang es mir, eine Verbindung herzustellen. Die Stimme am anderen Ende der Leitung gehörte einer Frau, die anständiges Englisch sprach und per Ferngespräch aus der Schweiz anrief. Catherine Schelbert, *Parketts* altgediente Lektorin und Übersetzerin, kam nicht aus der Schweiz, sondern aus Neuengland. Unmittelbar nach ihrem Liberal-Arts-Studium am New Yorker Barnard College war sie mit einem Schweizer Philosophen zusammengezogen und lebte jetzt, wie wir alle es tun sollten, an einem Berghang mit Blick auf einen abgelegenen Arm des Vierwaldstättersees, vermutlich nicht weit von dem Ort entfernt, an dem Wagner den Siegfried geschrieben hat. Catherine – die bei *Parkett* fast mythologischen Status geniesst, weil sie schon seit den frühesten Ausgaben ihre Posi-

---

JEREMY SIGLER ist Dichter. Er lebt in New York.

tion hielt – gilt als eine Art «Schlussstein», das absolut letzte Augenpaar, das nach Gott weiss wie vielen redaktionellen Überarbeitungen die Texte las (*Parkett*, nicht zu vergessen, ist nicht gerade für seine Druckfehler bekannt). Catherine jedenfalls wird auch für ihre schnellen und exakten Deutsch-Englisch-Übersetzungen und ihre untadelige Grammatik alter Schule verehrt. «Hallo Jeremy. Willkommen bei *Parkett*. Schön, dass Sie dabei sind. Hier spricht Catherine Schelbert. Ich habe ein paar Fragen zu einigen Änderungen, die Sie an meiner Übersetzung vorgenommen haben», fuhr sie fort, ohne mich zu Wort kommen zu lassen. «Könnten Sie sich den Text schnappen? Ich bleibe dran.»

Dann ging Catherine meine Änderungen mit mir durch, eine nach der anderen, und erklärte mir geduldig und präzise, warum jede von ihnen falsch war. Ungefähr 40 Minuten später tickte die Uhr dieses zum Tagtarif geführten Auslandsgesprächs noch immer munter weiter, während wir meine radikale Entscheidung diskutierten, einen bestimmten Geviertstrich durch ein bestimmtes Semikolon zu ersetzen. Als wir fertig waren, hatte keine einzige meiner pedantischen Änderungen, ganz gleich wie klein und unbedeutend, überlebt – der Text war jetzt vollständig in den Zustand zurückversetzt, in dem er gewesen war, bevor ich ihn überhaupt angerührt hatte.

Ein paar Tage später sass ich an einem anderen Text für meine erste *Parkett*-Ausgabe und feilte an verschiedenen Wörtern eines Gesprächs zwischen einem Künstler und einem Kurator aus New York. Ich hatte meine Überarbeitung kaum zur Genehmigung an den Autor geschickt, da klingelte das Telefon. Es war der Autor, der mich in jugendlichem Ton zu beschimpfen begann. «Sie lassen uns alt klingen», schrie er. «Wir sind in unseren Zwanzigern! Das Gespräch sollte klingen wie zwischen zwei Typen in den Zwanzigern! Darum möchten wir unsere Version verwenden», sagte er bestimmt, «nicht Ihre.»

Damit stand es null zu zwei, und der nächste Ball kam bereits angeflogen: Paul McCarthy. Weil ich unlängst bei ihm studiert hatte und seine Nummer in meinem Klapphandy gespeichert war, wurde entschieden, dass ich den anspielungsreichen Künstler ausfindig machen, nach L.A. fliegen und ein Interview mit ihm führen sollte. Einige Tage darauf sass ich mit meinem kleinen Bandgerät in Pauls Atelier. Als Erstes fragte er mich mit heiserer Stimme: «Warum jetzt? Mike habt ihr vor 20 Jahren gemacht? Warum habt ihr so lange gewartet?» (Er sprach Mike wie Maiiik aus und meinte offensichtlich Mike Kelley.)

Ich hetzte zurück in die Stadt, transkribierte unser zweistündiges Gespräch, kürzte es auf magere 3000 Wörter und schickte es Paul zur Genehmigung. Er würde sich mit einigen Änderungen wieder bei mir melden, antwortete er. Etwa eine Woche später purzelten etliche Bogen Papier aus unserem lärmenden Faxgerät direkt auf den grauen Teppichboden. Nachdem ich alle 13 Seiten der mit zweizeiligem Abstand getippten Sendung eingesammelt hatte, stand ich entgeistert da. Sie sahen nicht redigiert aus. Sie sahen eher so aus, als hätte Paul sie durch eiserne Gitterstäbe einem Gorilla anvertraut, zusammen mit einem Bleistift. Der gesamte Text war entweder durchgestrichen, wie wild durchgestrichen, überschrieben oder mit wirklich dunklen, fast hasserfüllten Markierungen geschwärzt. Zwischen den Zeilen und an den Rändern drängten sich in unleserlichem Krickelkrakel neue Zeilen; sogar ein paar psychotisch aussehende Kritzeleien waren zu sehen. Das war mehr als redigiert. Das war gezeichnet. Es sah aus wie ein früher Twombly. Was sage ich – es sah aus wie ein Paul McCarthy! Als wäre Pauls Es, das wir in seinen Videos aus den 1990er-Jahren sehen, wie PAINTER (Maler) oder BOSSY BURGER (Herrischer Burger), zum Spielen herausgekommen.

Als ich das Fax mit den Skizzen meinen Kollegen zeigte, mussten sie nur ein Mal hinsehen, um zu wissen, was zu tun war. (Steck es hinter Glas und lass es versichern! Kleiner Scherz.) Wir schickten es an Bice, und sie war begeistert. Das war eine *Parkett*-Kooperation durch und durch. Im Grunde war es auf gewisser Ebene sogar eine Über-*Parkett*-Kooperation, denn *Parkett* hatte sich stets zum Ziel gesetzt, Platz für derartige experimentelle Interaktivitäten zwischen Künstler und Autor zu lassen, was auch der Grund dafür ist, dass dieses Element der Reihe überhaupt erst «Collaboration» genannt wurde.

Als sie die Bedeutung dieses einzigartigen Primärdokuments erkannten, beschlossen die Redaktoren in Zürich, dem Buch einen zusätzlichen Druckbogen hinzuzufügen und Scans aller 13 Seiten zu veröffentlichen. Paul hatte mein biederes Interview nach Vorschrift in ein Werk verwandelt, das nur in *Parkett* erscheinen konnte.

Bettina Funcke

Parkett 81–87 (2008–2010)

Looking Over the Artist's Shoulder

On considering my time at *Parkett*, several thoughts occur to me. First, it's telling that *Parkett*'s volumes span most of the relatively brief life of what we now call "contemporary art." Of course, in one way art is always contemporary. It consists of the work of contemporaries in dialogue with other creative makers and thinkers and is always a reflection of the current moment: struggles, hopes, and cultural expressions in relation to history. But contemporary art as an academic field of study, a site of financial speculation, an explosive source of new museums and publications, or content for any sort of public space in nearly any city around the world: this is all barely 50 years old. All the spaces to fill, essays and articles to write and read, magazines and catalogues to be made and sold! Over the last few decades art's possibilities have expanded exponentially in direct proportion to proliferating complexities, foreign interests, contradictions, and dependencies. Confusion of values is the modus operandi now.

By 1984, a public dialogue around art had been established, but it still constituted little islands in the context of culture at large, with relatively small budgets and low visitor counts. The exchange between Europe and America was minimal, not to mention other parts of the world. Few exhibitions produced catalogues. Art publications were often slim and certainly not coffee-table books. Contemporary artists rarely had catalogues, let alone monographic publications. Communication happened either in person or in writing. The fast way was fax (at the end of the 80ies). If you wanted information on contemporary art, you found a good library. *Parkett*'s founding in 1984 marks an early moment in this era of contemporary art, and, conceptually speaking, the publication has remained consistent throughout 33 years of steady artistic change and expansion.

Karen Kelly, Bettina Funcke, 2007.

BETTINA FUNCKE is a writer and editor based in New York.

Then there is my own history with *Parkett*, first as a reader, and later as US editor. As a student in the early 1990s, to take a *Parkett* volume into my hands was to turn on a light switch: at long last, I could actually find out about what artists were doing. To name a few important moments: John Baldessari and Cindy Sherman (29/1991); David Hammons and Mike Kelley (31/1992); Rosemarie Trockel and Christopher Wool (33/1992). They all came to life for me through *Parkett*. Then there was the unforgettable excitement of reading the roundtable discussion between Joseph Beuys, Enzo Cucchi, Anselm Kiefer, and Jannis Kounellis, that Jacqueline edited. My decade working on Dia Art Foundation's publications and special programs immersed me in ways and means of thoughtfully creating books in close dialogue with artists, according to Dia's motto: one artist, one place, forever. From there it was a natural step to take these lessons to *Parkett* and again focus on precise, in-depth collaborations with artists.

During this time Bice taught me many things, but what comes to mind right away is the need to take the physical, sensual reality of artworks very seriously. Bice gives equal time and attention to everything, and I realized that to do this demands constant discipline: keep preferences at bay and take a long, careful look before passing judgment or even making an assessment. Simply see what might happen through observation. This introduced a profound shift in my thinking and my experience of art. The practice of looking over the artist's shoulder is something Bice and Jacqueline themselves had learned in the 1980s from Jean-Christophe Ammann. It could be a subtitle on every volume of *Parkett*.

Contemporary art is always alive, always evolving, leaping, and uncovering. Over the years, *Parkett* has consistently catalogued, archived, and constituted the life of contemporary art as history: one volume after another, one artist after another. For me, every new issue was placed in relation to this historical weight. It was deeply inspiring to bring Bice to the work of artists of my own generation whom I loved and together visit their studios. The discussions that we had were often just the first, inspiring step to a fruitful collaboration. The specificity of the collaborative form—assembling the right group of writers, images and references, all in dialogue with each artist—made the working process natural. It reminds me of something else Ammann taught me, namely, to trust the art and not the discourses generating art. That is the most valuable lesson I learned from my years at *Parkett*.

Josh Smith's mockup for *Parkett* cover 85/2009 /
Maquette von Josh Smith für *Parkett*-Umschlag 85/2009.

A brief history of *Parkett* Nos. 81–87

June 2007: Apple releases its first iPhone.

Dec. 2007: Benazir Bhutto is assassinated in Pakistan.

Dec. 2007: *Parkett* 81—Ai Weiwei, Cosima von Bonin, Christian Jankowski.

Feb. 2008: One of the biggest art heists ($163 million) in history takes place in Zurich with a Monet and van Gogh recovered a week later from the backseat of an unlocked car.

May 2008: *Parkett* 82 – Louise Bourgeois, Pawel Althamer, Rachel Harrison; Kenneth Goldsmith on ubuweb, Suzanne Hudson on Esalen, Insert: Sadie Benning.

July 2008: Bill Gates retires from Microsoft.

Sep. 2008: Lehman Brothers bankruptcy triggers world wide financial crisis. Big Bang experiment is inaugurated at Large Hadron Collider.

Sep. 2008: *Parkett* 83: Robert Frank, Wade Guyton, Christopher Wool; Paul Chan on Paul Sharits, Liz Kotz on Wool and Guyton, Insert: Kerstin Brätsch.

Oct. 2008: Obama is elected US President.

Dec. 2008: At news conference in Baghdad a reporter hurls his shoe at President Bush, narrowly missing and calling him a "dog."

Dec. 2008: *Parkett* 94 – Tomma Abts, Zoe Leonard, Mai-Thu Perret; Philip Kaiser on Richard Hawkins, Josef Strau on Ei Arakawa, Insert: John Stezaker.

Jan. 2009: Struggle for global financial recovery begins.

April 2009: Global swine flu threat.

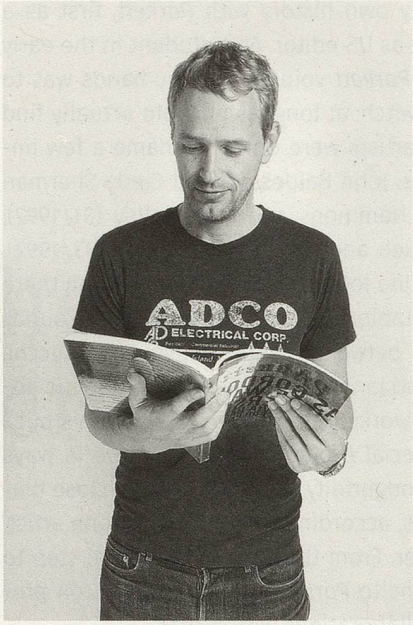
May 2009: *Parkett* 85 – Jean-Luc Mylayne, Maria Lassnig, Beatriz Milhazes, Josh Smith (the first issue to present four collaborations); spine and cover also Josh Smith; Mark Godfrey on Sharon Lockhart.

June 2009: Michael Jackson dies at 50, GM files for bankruptcy, US abortion doctor killed.

July 2009: Computer virus Zero Day infects millions of computers.

Aug. 2009: Swiss reveal some UBS accounts.

Sep. 2009: *Parkett* 86 – John Baldessari, Carol Bove. Josiah McElheny, Philippe Parreno; Jay Sanders and John Knight, Cumulus: Marc von Schlegell, Insert: Frances Stark.



Christian Jankowski, *Parkett*-Edition 81/2008.

Sep. 2009: Twitter raises $98 million from investors, valuing the company at $1 billion.

Oct. 2009: Tens of thousands rally in Washington DC for gay rights.

Jan. 2010: Google, under attack, threatens to quit China. Apple launches its touchscreen tablet iPad.

Mar. 2010: Greek debt crisis. Obama signs the Affordable Care Act into law.

Mar. 2010: *Parkett* 87 – Annette Kelm, Katharina Fritsch, Cerith Wyn Evans, Kelley Walker; Philipp Kaiser: Pictures Generation Redux, Insert: Allen Ruppersberg

Mar. 2010: Pinterest is launched.

April 2010: U. drilling rig explosion, large oil spill in Gulf of Mexico; Polish president and key government leaders killed in flight crash in Russia.

May 2010: Picasso's Nude, GREEN LEAVES AND BUST, 1932 (painted in one day) sells for record-breaking $106.5 million.

Sep. 2010: 35% of adults have cell phones with apps.

Oct. 2010: Instagram is launched.

Dec. 2010: Arrest of WikiLeaks founder Julian Assange sparks web war. China leads world in high speed trains.

Bettina Funcke

Parkett 81–87 (2008–2010)

Dem Künstler über die Schulter schauen

Eine Rückschau auf meine Zeit bei *Parkett* ruft verschiedene Überlegungen hervor. Erstens ist es vielsagend, dass die *Parkett*-Reihe den grössten Teil der relativ kurzen Existenz dessen abdeckt, was wir heute als «zeitgenössische Kunst» bezeichnen. In gewisser Hinsicht ist Kunst natürlich immer zeitgenössisch. Sie besteht aus der Arbeit von Zeitgenossen im Dialog mit anderen kreativen Machern und Denkern und ist stets Spiegelbild ihrer eigenen Gegenwart: als Kampf, Hoffnung und kulturelle Ausdrucksform im Verhältnis zur Geschichte. Aber zeitgenössische Kunst als akademisches Forschungsfeld, als Schauplatz von Finanzspekulationen, als explosiver Ausgangspunkt für neue Museen und Publikationen oder als Inhalt für jede Art von öffentlichem Raum in fast jeder Grossstadt rund um den Globus: Das alles ist keine 50 Jahre alt. Die ganzen Räume, die gefüllt, die Essays und Artikel, die geschrieben und gelesen, und die Zeitschriften und Kataloge, die produziert und verkauft werden wollen! So, wie in den letzten Jahrzehnten die Möglichkeiten der Kunst exponentiell gewachsen sind, so haben sich auch ihre

BETTINA FUNCKE ist Autorin und Lektorin. Sie lebt in New York.

Lynne Cooke, Bettina Funcke, New York, 2007.

Probleme, Fremdinteressen, Widersprüche und Abhängigkeiten vervielfacht. Heute bestimmt ein Wirrsal der Werte das Geschehen.

Um 1984 hatte sich ein öffentlicher Dialog zur Kunst etabliert, der jedoch weiterhin nur kleine Inseln im grossen Kulturbetrieb besetzte, mit vergleichsweise kleinen Budgets und wenigen Besuchern. Der Austausch zwischen Europa und Asien war minimal, von anderen Teilen der Welt ganz zu schweigen. Nur wenige Ausstellungen wurden von Katalogen begleitet. Kunstpublika-

tionen glichen eher Broschüren als dicken Wälzern. Die wenigsten Gegenwartskünstler konnten Kataloge oder gar Monographien vorweisen. Kommunikation fand persönlich oder schriftlich statt. Schneller ging es Ende der 80er-Jahre per Fax. Wer sich über zeitgenössische Kunst informieren wollte, suchte eine gute Bibliothek auf. Die 1984 erfolgte Gründung von *Parkett* markiert einen frühen Moment in dieser Ära der zeitgenössischen Kunst, und konzeptionell gesehen blieb sich die Reihe in diesen 33 Jahren des ständigen Wandels und Wachstums der Kunst stets treu.

Zweitens hatte ich meine eigene Geschichte mit *Parkett*, zunächst als Leserin und später als Redaktorin für die USA. Als Studentin Anfang der 1990er-Jahre eine *Parkett*-Ausgabe in die Hand zu nehmen, hiess, Licht ins Dunkel zu bringen: Endlich konnte ich sehen, was diese Künstler taten. Um einige wichtige Momente zu nennen: John Baldessari und Cindy Sherman (29/1991); David Hammons und Mike Kelley (31/1992); Rosemarie Trockel und Christopher Wool (33/1992). Alles wurde durch *Parkett* lebendig für mich. Ich werde nicht vergessen, wie aufgeregt ich die Diskussion am runden Tisch zwischen Joseph Beuys, Enzo Cucchi, Anselm Kiefer, Jannis Kounellis, die Jacqueline herausgegeben hatte, verschlang. In den zehn Jahren darauf, während meiner Arbeit an den Publikationen und Sonderprogrammen der Dia Art Foundation, war ich laufend mit der Frage beschäftigt, wie man bedachtsam und im engen Dialog mit Künstlern Bücher herstellte, frei nach dem Motto der Stiftung: ein Künstler, ein Ort, für immer. Anschliessend erschien es mir selbstverständlich, diese Lektionen auf *Parkett* zu übertragen und mich erneut auf die präzise, gründliche Zusammenarbeit mit Künstlern zu konzentrieren.

Während meiner Zeit bei *Parkett* brachte Bice mir vieles bei, doch was mir sofort einfällt, ist die Notwendigkeit, die physische, sinnliche Realität von Kunstwerken sehr ernst zu nehmen. Bice widmet allem die gleiche Zeit und Aufmerksamkeit, und ich erkannte, dass darin womöglich alles andere eingeschlossen ist. Ein solches Verhalten erfordert stete Disziplin: Lass deine Vorlieben beiseite und sieh dir stattdessen alles bedächtig und sorgfältig an, bevor du dir ein Urteil bildest. Warte einfach ab, was durch Beobachtung womöglich passiert. So erfuhren mein Denken und mein Kunsterleben eine tief greifende Veränderung. Die Vorgehensweise, «dem Künstler über die Schulter zu schauen», hatten Bice und Jacqueline selbst in den 1980er-Jahren von Jean-Christophe Ammann gelernt. Sie könnte als Untertitel auf jedem *Parkett*-Band stehen.

Zeitgenössische Kunst ist immer lebendig und mitunter unbeschreiblich, sie entwickelt sich weiter, macht grosse Sprünge oder hält sich versteckt; *Parkett* aber hat sie als Geschichte katalogisiert, archiviert und konstituiert, Band für Band und Künstler für Künstler. Für mich stand jede neue Ausgabe in Relation zu ihrer historischen Bedeutung. Es war zutiefst inspirierend, Bice mit Arbeiten von Künstlern aus meiner eigenen Generation, die ich mochte, bekannt zu machen, gemeinsam deren Ateliers zu besuchen und Diskussionen zu entfachen, die sich auf natürliche Weise in die vorangegangenen 30 Jahre der Zusammenarbeit mit Künstlern einfügten. Die Spezifik der kollaborativen Form – sich auf einen Künstler auf einmal zu konzentrieren, die richtige Gruppe von Autoren, Bildern und Bezügen zusammenzustellen, das alles im Dialog mit dem Künstler – sorgte für einen vollkommen natürlichen Arbeitsablauf. So als müsste man sich von der Kunst wirklich nicht verwirren lassen. Nun, das ist aussergewöhnlich – und passt zu einem anderen von Ammanns Leitsprüchen: «Vertraue der Kunst, nicht den Diskursen, die die Kunst hervorbringen!» Das ist die wertvollste Lektion, die ich bei *Parkett* gelernt habe.

Eine kurze Geschichte der *Parkett*-Ausgaben 81–87

Juni 2007: Apple bringt das erste iPhone auf den Markt.

Dezember 2007: Benazir Bhutto wird bei einem Attentat in Pakistan getötet.

Dezember 2007: *Parkett* 81 – Ai Weiwei, Cosima von Bonin, Christian Jankowski.

Februar 2008: Einer der grössten Kunstdiebstähle der Geschichte (163 Millionen US-Dollar) in der Zürcher Sammlung Bührle; ein Monet und ein van Gogh werden eine Woche später auf dem Rücksitz eines unverschlossenen Autos wiedergefunden.

Mai 2008: *Parkett* 82 – Louise Bourgeois, Pawel Althammer, Rachel Harrison; Kenneth Goldsmith über UbuWeb; Suzanne Hudson über Esalen; Insert: Sadie Benning.

Juli 2008: Bill Gates scheidet bei Microsoft aus.

September 2008: Der Konkurs von Lehman Brothers löst eine weltweite Finanzkrise aus; im Large Hadron Collider in Genf beginnt das Urknall-Experiment.

September 2008: *Parkett* 83 – Robert Frank, Wade Guyton, Christopher Wool; Paul Chan über Paul Sharits; Liz Kotz über Wool und Guyton; Insert: Kerstin Brätsch.

November 2008: Obama gewinnt die US-Präsidentschaftswahl.

Dezember 2008: Auf einer Pressekonferenz in Bagdad schleudert ein Reporter seine Schuhe auf US-Präsident Bush, verfehlt ihn knapp und beschimpft ihn als «Hund».

Dezember 2008: *Parkett* 84 – Tomma Abts, Zoe Leonard, Mai-Thu Perret; Philipp Kaiser über Richard Hawkins; Josef Strau über Ei Arakawa; Insert: John Stezaker.

Januar 2009: Der Kampf um die weltweite Erholung von der Finanzkrise beginnt.

April 2009: Globale Bedrohung durch die Schweinegrippe.

Mai 2009: *Parkett* 85 – Jean-Luc Mylayne, Maria Lassnig, Beatriz Milhazes, Josh Smith; die erste Ausgabe mit vier Collaborations, Titel und Rücken von Josh Smith; Mark Godfrey über Sharon Lockheart.

Juni 2009: Michael Jackson stirbt mit 50 Jahren; General Motors meldet Konkurs an; US-Abtreibungsarzt getötet.

Juli 2009: Ein Zero-Day-Exploit befällt Millionen von Computern.

August 2009: Schweizer Behörden legen einige Tausend UBS-Konten offen.

September 2009: *Parkett* 86 – John Baldessari, Carol Bove, Josiah McElheny, Philippe Parreno; Jay Sanders und John Knight im Gespräch; Cumulus: Mark von Schlegell; Insert: Frances Stark.

September 2009: Twitter sammelt 98 Millionen US-Dollar bei Investoren ein und schätzt den Wert des Unternehmens auf eine Milliarde.

Oktober 2009: Zehntausende demonstrieren in Washington für Homosexuellen-Rechte.

Januar 2010: Google wird angegriffen und droht, sich aus China zurückzuziehen; Apple stellt einen Tablet-PC mit Touchscreen vor: das iPad.

März 2010: Schuldenkrise in Griechenland; Obama unterzeichnet den Affordable Care Act, besser bekannt als Obamacare.

März 2010: *Parkett* 87 – Annette Kelm, Katharina Fritsch, Cerith Wyn Evans, Kelley Walker; Philipp Kaiser: Pictures Generation – wiederbelebt; Insert: Allen Ruppersberg.

März 2010: Pinterest geht an den Start.

April 2010: Explosion einer US-Bohrinsel, schwere Ölkatastrophe im Golf von Mexiko; Polens Präsident und zentrale Kabinettsmitglieder kommen bei einem Flugzeugabsturz in Russland ums Leben.

Mai 2010: Picassos Akt mit grünen Blättern und Büste (1932 an einem Tag gemalt) wird für die Rekordsumme von 106,5 Millionen US-Dollar versteigert.

September 2010: 35 Prozent der Erwachsenen nutzen Mobiltelefone mit Apps.

Oktober 2010: Instagram geht an den Start.

Dezember 2010: Die Verhaftung von WikiLeaks-Gründer Julian Assange entfacht einen Internetkrieg; China führt bei Hochgeschwindigkeitszügen die Weltspitze an.

Nikki Columbus

Parkett 81–100/101 (2012–2017)

Close Relationships

Until the end, *Parkett* resolutely insisted on the pleasures of the material in an increasingly virtual world, producing a thick, densely illustrated volume alongside a continuous stream of artists' editions. Yet, as the editor in New York, discussing deadlines and sending texts and images to the Zurich office, each issue came together almost entirely online, via e-mail and WeTransfer. Instead of chatting with colleagues around the proverbial water cooler, I worked most intensely with writers and, especially, artists.

Indeed, *Parkett* bills itself as both a library and a museum, and the role of editor is thus equally one of a curator. During my five years at the magazine, I forged close relationships with a number of artists, but here I'll just recount two examples that have been particularly significant to me.

The second issue I worked on, 92/2013, featured Paulina Olowska, a skillful painter fascinated by the visual culture of socialist Eastern Europe and dedicated to recovering feminist histories. Already a fan of her work, I was impressed with her commitment to commissioning serious critical essays—not the priority of every artist, as I had already learned. Together we created a mini-catalogue of her work, with three essays focusing on performance, storytelling, and the interrogation of modernism. Three years later, Paulina invited me to stay with her in Raba Niżna, the village south of Krakow where she lives and works. In adjacent Rabka-Zdrój, a former spa town, she had acquired an enormous wooden villa called Kadenowka, where she hosted summer and fall retreats for artists—a week of workshops, performances, and mushroom hunting. I visited in January, however, and the biting cold whipped through my coat and gloves and layers of thermal socks as Paulina showed me around the drafty, unheated house; we quickly abandoned our tour and retired to a nearby restaurant for some warming borscht and pierogi. At her studio, I was able to glimpse the beginnings of a cycle of paintings relating to Kadenowka and Mycorial Theatre. A few days later, in Warsaw, I saw the 1960s neon signs that Paulina has had restored and reinstalled in public space, including *Siatkarka* (Volleyball Girl), which inspired her elegant porcelain edition for *Parkett*. Since then we've stayed in close contact, and I've even appeared in one of her paintings (*Radical Meeting: Nikki and Claire in the Back Kitchen*, 2014).

I first met Theaster Gates on a trip to Chicago in fall 2014. Two years earlier, I had visited his project at the Huguenot House in Kassel, Germany, for Documenta 13, but I was curious to witness his activities closer to home in the Dorchester neighborhood of the South Side. I had read about his expanding ventures with, I'll admit, some skepticism. Sitting in the Black Cinema House, we had a long afternoon discussion on his work and how it fits alongside issues of gentrification and city politics, as he served greyhound cocktails from one of his own ceramic vessels. He then showed me a number of buildings nearby that he had renovated or was planning to: his studio,

NIKKI COLUMBUS is executive editor US at *Parkett*.

the Archive and Listening Houses, affordable housing for artists, and a deconsecrated church. We ended the day at a local lesbian bar with a large takeout order of BBQ. I was convinced. Theaster stands out in the often hazy field of social practice for his political savvy, brick-and-mortar interventions, and distinctive aesthetic sensibility. As art historian Tom McDonough has said to me, if Theaster's projects were entirely speculative and he had never built a thing, everyone would applaud his work; but because he has actually made them happen, which has necessitated getting his hands dirty in real estate and dealing with Chicago's abysmal mayor, purists regard him with suspicion. I was thrilled to continue our conversations during the assembly of *Parkett* 98/2016. (When the folding of *Parkett* was announced, one of the first e-mails I received was from Theaster, requesting that I give him a call—whereupon he invited me to move to Chicago and work for him.)

At *Parkett*, I've also had the opportunity to feature some of the incredible artists I first encountered when I was curator at Townhouse Gallery of Contemporary Art, in Cairo: Wael Shawky (95/2014), Anna Boghiguian (96/2015), and Iman Issa (98/2016). I've considered it an important mission to bring more Middle Eastern artists into the magazine's primarily Euro-American purview. One regret I have is that a discussed collaboration with Walid Raad unfortunately never came to fruition: His deeply conceptual proposal to feature the work of Suha Traboulsi will one day, I hope, be realized in another magazine.

Nikki Columbus and Paulina Olowska, Rabico Puppet Theater, Rabka-Zdrój, Poland, 2016 / Rabico-Puppentheater.

Nikki Columbus

Parkett 81–100/101 (2012–2017)

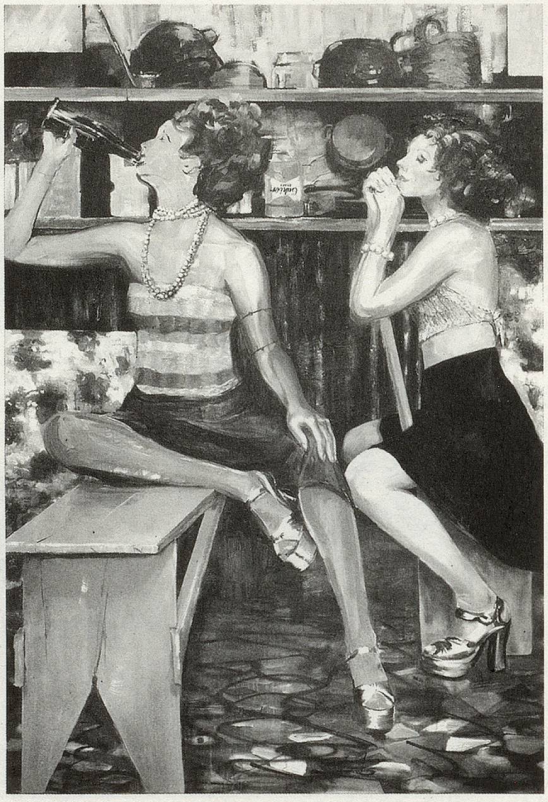
Enge Beziehungen

Bis zum Schluss setzte *Parkett* beharrlich und entschieden auf den Reiz des Materiellen in einer zunehmend virtuellen Welt und produzierte neben dem stetig fliessenden Strom von Künstlereditionen jeweils einen umfangreichen, üppig illustrierten Printband.

Dennoch lief die Arbeit für mich als Redaktorin in New York fast ausschliesslich online ab: Termindiskussionen, Text- und Bildübermittlung wurden per E-Mail und WeTransfer abgewickelt. Statt mit um den sprichwörtlichen Wasserspender herum versammelten Kollegen zu quatschen, diskutierte ich intensiv mit Autorinnen und Autoren, aber vor allem auch mit Künstlerinnen und Künstlern.

Tatsächlich versteht *Parkett* sich selbst sowohl als Bibliothek wie als Museum, womit der Redaktion auch eine kuratorische Funktion zukommt. Im Lauf meiner fünf Jahre als Mitglied dieser Redaktion habe ich enge Beziehungen zu etlichen Künstlerinnen und Künstlern geknüpft, hier möchte ich lediglich zwei Beispiele erwähnen, die für mich besonders bedeutsam waren.

Die zweite Ausgabe, an der ich mitwirkte, *Parkett* 92/2013, stellte Paulina Olowska vor, eine Malerin, die sich mit der Bildkultur des ehemaligen europäischen Ostblocks auseinandersetzt und sich namentlich für weibliche und feministische Geschichte(n) interessiert.



PAULINA OLOWSKA, RADICAL MEETING: NIKKI AND CLAIRE IN THE BACK KITCHEN, 2014, Oil on canvas, 86 3/4 x 59" / 220 x 150 cm.
Courtesy of the artist and Metro Pictures, New York.

NIKKI COLUMBUS ist Redaktorin USA bei *Parkett*.

Damals schon ein Fan ihrer Kunst, war ich beeindruckt von ihrer Entschlossenheit, wirklich ernsthafte kritische Beiträge in Auftrag zu geben – was, wie ich damals bereits gelernt hatte, nicht für jeden Künstler oberste Priorität hat. Zusammen erstellten wir einen Minikatalog ihrer Arbeiten mit drei Essays, die sich jeweils mit ihrer Performancearbeit, ihrem Geschichtenerzählen und ihrer Auseinandersetzung mit der Moderne befassten. Drei Jahre später lud mich Paulina zu sich nach Raba Niżna ein, das Dorf südlich von Krakau, in dem sie lebt und arbeitet. Im benachbarten Rabka Zdrój, dem einstigen Badeort hatte sie eine riesige hölzerne Villa namens Kadenowka gekauft, in der sie Sommer- und Herbst-Klausurtagungen für Künstler und Künstlerinnen organisierte – eine Woche mit Workshops, Performanceauftritten und Pilzexpeditionen. Ich war jedoch im Januar dort und die beissende Kälte beutelte mich durch Mantel, Handschuhe und mehrere Lagen wärmender Socken hindurch, während Paulina mich durch das zugige, ungeheizte Haus führte; wir schlossen den Rundgang rasch ab und zogen uns in ein nahes Gasthaus zurück, um uns bei Borschtsch und Piroggen aufzuwärmen. In ihrem Atelier konnte ich einen kurzen Blick erhaschen auf die Anfänge eines Gemäldezyklus rund um die Kadenowka und die dort stattfindenden mykorrhizalen Aktivitäten. Wenige Tage später sah ich in Warschau die Neonreklamen aus den 1960er-Jahren, die Paulina wieder instand gestellt und im öffentlichen Raum installiert hatte, darunter auch *Siatkarka* (Volleyball-Mädchen), das sie zu ihrer eleganten *Parkett*-Edition aus Porzellan inspirierte. Seither sind wir in engem Kontakt geblieben und ich tauche sogar in einem ihrer Bilder auf (*Radical Meeting: Nikki and Claire in the Back Kitchen*, 2014).

Theaster Gates bin ich erstmals im Herbst 2014 auf einer Reise nach Chicago begegnet. Zwei Jahre zuvor hatte ich sein Projekt für die Documenta 13 im Hugenottenhaus in Kassel besucht, aber ich war neugierig auf die Arbeiten, die näher bei seiner Heimat, im Stadtteil Dorchester im südlichen Chicago entstanden waren, obwohl ich bei der ersten Lektüre eher skeptisch von seinen Erweiterungsprojekten Kenntnis genommen hatte. Im *Black Cinema House* in Chicago diskutierten wir einen Nachmittag lang intensiv über seine Arbeit und ihren Bezug zu den aktuellen Gentrifizierungstendenzen und zur Stadtpolitik, während er aus einem seiner eigenen Keramikgefässe Greyhound-Cocktails servierte. Darauf zeigte er mir in der Nähe eine Reihe von Gebäuden, die er renoviert hatte oder deren Renovation er plante: sein eigenes Atelier, das *Archive House* und das *Listening House*, bezahlbare Unterkünfte für Kunstschaffende sowie eine säkularisierte Kirche. Wir beendeten den Tag in einer lokalen Lesbenbar mit einer grossen Barbecue-Takeout-Bestellung. Ich war überzeugt: Mit seinen politisch cleveren, konkret greifbaren lokalen Interventionen und seiner unverwechselbaren ästhetischen Sensibilität hebt sich Theaster deutlich von dem häufig nebulösen Bereich gesellschaftskritischer Kunst ab. Der Kunsthistoriker Tom McDonough sagte mir, wenn Theasters Projekte rein spekulativ wären und er nie irgendetwas gebaut hätte, würde er uneingeschränkten Beifall finden; doch weil er sie tatsächlich umgesetzt habe und sich deshalb die Hände mit Immobilienhandel und Geschäften mit dem katastrophalen Bürgermeister von Chicago schmutzig gemacht habe, würde er von moralischen Puristen misstrauisch beäugt. Ich freute mich auf die Fortsetzung unserer Diskussionen während der Vorbereitungen für *Parkett* 98/2016. (Als das Ende von *Parkett* angekündigt wurde, erreichte mich als eine der ersten Reaktionen eine E-Mail von Theaster, in der er mich bat, ihn anzurufen – worauf er mich einlud, nach Chicago zu ziehen und für ihn zu arbeiten.)

Bei *Parkett* fand ich auch Gelegenheit, einige der unglaublichen Künstlerinnen und Künstler vorzustellen, denen ich erstmals als Kuratorin der Townhouse Gallery of Contemporary Art in Kairo begegnet war: Wael Shawky (95/2014), Anna Boghiguian (96/2015) und Iman Issa (98/2016). Es war mir wichtig, mehr Künstlerinnen und Künstler aus dem Nahen Osten in den vorwiegend europäisch-amerikanischen Einzugsbereich der Zeitschrift einzubringen. Bis heute bedaure ich, dass eine zur Diskussion stehende Collaboration mit Walid Raad leider nie zustande kam: Sein durch und durch konzeptueller Vorschlag, das Werk von Suha Traboulsi vorzustellen, wird hoffentlich eines Tages in einer anderen Zeitschrift realisiert werden.

Mark Welzel

Parkett 74–100/101 (2005–2017)

Zwei Körper

Death's head ring / Totenkopfring.

Beim Bewerbungsgespräch trug ich einen Totenkopfring, ich hatte mich vor gut einem Monat auf eine bei *Parkett* ausgeschriebene Stelle beworben und nachdem ich nichts gehört hatte, mich erkundigt: «Muss ich das Schweigen als Absage verstehen?» Schliesslich wurde ich doch zu einem Gespräch mit den Herausgeberinnen eingeladen, ich hielt meine Chancen für minimal, das kleine Türkisschädelchen würde sie nur geringfügig beeinträchtigen. Ich wurde zu einem zweiten Gespräch eingeladen und auf die Frage, was denn *Parkett* auszeichne, sagte ich (unter anderem) etwas wie «*Parkett* hat Glamour», woraufhin Bice lächelte und Dieter meinte: «Sehen Sie den in unseren Büros?»

In diesen Räumlichkeiten habe ich die letzten 28 Ausgaben von *Parkett* betreut, eingeführt wurde ich von Suzanne Schmidt, die seither unzählige Texte für uns übersetzt hat. Jetzt stecke ich in den Arbeiten der letzten Ausgabe, in den Texten der früheren Redaktorinnen wird der Zauber des Anfangs noch einmal spürbar und beschworen. Und ich frage mich, während ich anfange, alles ein letztes Mal zu tun: Worin liegt das Geheimnis des Aufhörens?

Vorerst ist hier in Zürich alles *comme toujours*: Wenn die Leserinnen und Leser dann im *Parkett* der Vorstellung 100/101 Platz genommen haben, geniessen sie den bevorzugten (Rück-)Blick auf das Geschehen: Doch ohne Nicole am Schaltpult, ohne Bea und Cora, die mit den Editionen jonglieren, ohne Božena, Clare und Mathias, die für die Leser-Zuschauer ein offenes Ohr haben, ohne die von Simone und Hanna gestalteten Kulissen, ohne die Cheshire-Catherine in Hertenstein, den Satellitenring der Übersetzer, Claudia und Richard, die dafür sorgen, dass im Programmheft keine Fehler stehen, die Drucker und ihre Maschinen gäbe es nichts zu sehen oder zu lesen.

Bekanntlich werden bei jedem guten Produkt die Mittel der Entstehung letztlich obsolet. Jetzt ein für alle Mal. Doch statt ein Memento mori zu beschwören, denke ich eher an eine Leerstelle, die sich hinter diesem papiergewordenen Kanon der Gegenwartskunst öffnet. Einer, die noch zu vermessen sein wird.

Und ich bin erinnert an meinen Anfang bei *Parkett*, für mich unvergesslich sind einige Gespräche (2006) mit Trisha Donnelly, beim Betreten des Büros frühmorgens klingelte wie vereinbart das Telefon. Ich hörte der nächtlichen Stimme zu, wir sprachen über die Varianten des Layouts (und Fassbinder und Débussy). In ihrem Text über Donnellys Werk hatte Beatrix Ruf von «Schwa» geschrieben, einer produktiven Leerstelle, die (auch) von der Kunst bespielt wird. Einem «Bruch im Fluss in Sprache, Bildern und Formen».

Zweifellos sollte eine Zeitschrift niemals um Sprache und Bilder verlegen sein. Doch *Parkett* begann mit dem Versprechen, etwas eine Form zu geben, das mit Sprache und Bildern neu zu beschreiben war.

Worin liegt also das Geheimnis des Aufhörens? In der elisabethanischen mittelalterlichen Gesetzgebung Englands wurden der Königin (wie alle wissen, ist *Parkett* weiblich) zwei Körper zugesprochen, ein natürlicher, sterblicher und ein symbolischer, von engelhafter Unsterblichkeit, der erst mit dem Ende befreit wird.

MARK WELZEL ist Redaktor bei Parkett.

Mark Welzel

Parkett 74–100/101 (2005–2017)

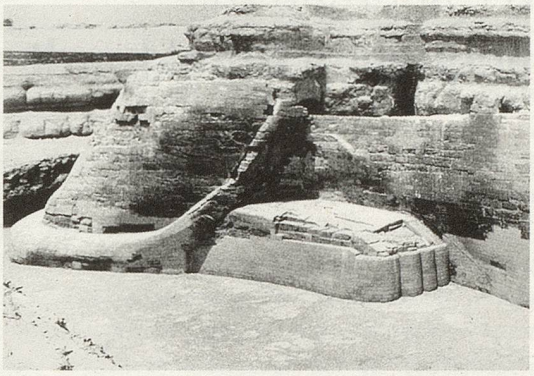
Two Bodies

I was wearing a death's head ring when I went for my job interview. A month had already passed since I'd applied for the job at *Parkett*. Since I hadn't heard anything, I inquired whether the silence meant I'd been turned down. In the end I was invited in for an interview after all. I figured my chances were minimal, so the little turquoise skull wouldn't weigh in too much. I was invited for a second interview and when asked what I thought distinguished *Parkett*, I said that it had glamour. Bice smiled and Dieter wanted to know if the idea had been inspired by their offices.

For the past 28 volumes their offices have been mine as well. My predecessor, Suzanne Schmidt, showed me the ropes and has continued to be invaluable to *Parkett*, having translated countless articles into German ever since. Now I'm at work on the final issue. The magical early days of *Parkett* are conjured in contributions from our former editors. And while I begin doing everything for the last time, I wonder: What is the secret of endings?

At the moment everything is as always here in Zurich. Art lovers taking their seats at *Parkett*'s last performance have a privileged (over)view of the events. But there would be nothing for them to read or study if it weren't for Nicole at the controls; Bea and Cora juggling editions; Božena, Clare, and Mathias caring for the needs of our readers/viewers; the stage set designed by Simone and Hanna; Cheshire-Catherine in Hertenstein; the satellite ring of translators; Claudia and Richard ensuring the flawless perfection of the "program notes"; and, of course, the printers.

MARK WELZEL is editor at Parkett.



TRISHA DONNELLY, THE HAND THAT HOLDS THE DESERT DOWN (Die Hand, die die Wüste unten hält), 2002.

At some point, the means of making any good product inevitably become obsolete. Once and for all. But instead of invoking a *memento mori*, I can't help thinking about the void that the demise of this paperized canon of contemporary art will leave behind. And the extent of that void? Only time will tell.

I, too, am reminded of my early days at *Parkett*—for instance, of unforgettable conversations with Trisha Donnelly (2006). Walking into the office early one morning to the anticipated sound of the phone ringing, I pick up the receiver and hear her late-night voice. We talk intensely about variations for the layout (and Fassbinder and Debussy). In her essay about Donnelly, Beatrix Ruf refers to *schwa*, the vowels swallowed in a language, as a productive void that is also a playground for art, "a hiatus in the flow of language, images, and forms." Naturally, a journal should never be at a loss for words—or pictures, but *Parkett* started with, and has faithfully kept, the promise of giving form to something that would be described anew in words and pictures.

So, what is the secret of endings? Medieval law in Elizabethan England assigned two bodies to the Queen (*Parkett* is, as we all know, female): a natural, mortal one and a symbolic one of angelic immortality, which can be liberated only when the end comes.

Designer

Trix Wetter Parkett 1–61 (1984–2001) im Gespräch mit **Jacqueline Burckhardt**

Jacqueline Burckhardt, Trix Wetter, 1998.

Jacqueline Burckhardt: Trix, bei der Gründung von *Parkett* im Herbst 1983 wollten wir dich als unsere Graphikerin gewinnen, weil wir vernommen hatten, wie professionell und kunstaffin du seist. Wie wurdest du Graphikerin, wie kamst du zur Kunst und letztlich zu *Parkett*, das du bis zur Nummer 61 im Jahr 2001 gestaltet hast?

Trix Wetter: Nach fünf Jahren Kunstgewerbeschulen in Bern und Biel erhielt ich meine erste Stelle bei der Werbeagentur Hablützel & Jaquet in Bern. Jaquet war ein passionierter Kunstfreund. Er hatte sich 1961 gleichzeitig mit Harry Szeemann für die Stelle des Berner Kunsthalledirektors beworben. Den Posten erhielt jedoch Szeemann, Jaquet wendete sich Werbung und Design zu und animierte uns Mitarbeitende, zu Vernissagen zu gehen, in die Kunsthalle Bern oder ins Kunstmuseum Luzern, das damals von Jean-Christophe Ammann grossartig geleitet wurde. Zudem: Wer sich in den 70er-Jahren in Bern im Kunstkreis bewegte, traf unweigerlich auf Meret Oppenheim, Jean Tinguely, Daniel Spoerri, Markus Raetz, Hanna Villiger, James Lee Byars, Balthasar Burkhard oder auf den Galeristen Toni Gerber, durch den ich unter anderen Sigmar Polke kennenlernte. Sigmar stellte ich meine Wohnung zur Verfügung, als ich einmal für längere Zeit nach Indien reiste.

JB: Beruflich warst du zu Beginn deiner Karriere eher auf den Gebieten Werbung und Design tätig, weniger in der Buchgestaltung. Wie kam es dazu, dass du später vor allem Kunst- und Architekturbücher gestaltet hast?

TW: Nach fünf Jahren Anstellung bei Hablützel & Jaquet machte ich mich selbstständig. Ich wurde angefragt, ein dickes Nachschlagewerk mit dem bemerkenswerten Titel *Die Schweiz vom Bau der Alpen bis zur Frage nach der Zukunft* mitzugestalten. 1975 gab es der Migros-Genossenschafts-Bund heraus. Anfang der 80er-Jahre zog ich von Bern nach Zürich. Beruflich zeichnete ich Illustrationen für das *Magazin* des *Tages-Anzeigers* und arbeitete für das Warenhaus Globus. Zu *Parkett* kam ich, weil mich der Künstler Peter Emch Bice empfahl, die gerade daran war, mit dir, Walter Keller und Peter Blum *Parkett* zu gründen. (A. d. R.: Dieter von Graffenried kam erst nach der ersten Ausgabe zu *Parkett*).

JB: Wir wollten von Anfang an *Parkett* in deutscher und englischer Sprache herausgeben, um eine transatlantische Brücke der Kunstkritik zwischen Europa und den USA zu schlagen. Beide Sprachen sollten gleichwertig erscheinen, Text- und Bildteil unaufgeregt, unmodisch, aber höchst attraktiv und lesefreundlich komponiert

sein. Nach diesen Kriterien hast du das Konzept für die Gestaltung massgeschneidert.

TW: Wie gesagt, ich war damals weniger auf die Typographie – eine typisch schweizerische Spezialität – ausgerichtet als auf das Bildhafte, wie Logos, Illustrationen oder Signaletik. Doch es reizte mich, das graphische Konzept für *Parkett* zu erstellen, weil die Zeitschrift eng mit den Künstlerinnen und Künstlern zusammenarbeiten wollte. Über das Heftformat, das ihr bereits bestimmt hattet, ein in der Höhe reduziertes Din-A4-Format, war ich am Anfang nicht glücklich, versuchte mich erfolglos dagegen zu wehren. Doch mit der Zeit gefiel es mir immer besser.

Die grosse Herausforderung war tatsächlich die Gestaltung der Zweisprachigkeit und die Bildregie, die sich über die Artikel in zwei Sprachen erstrecken musste. In den ersten Nummern liefen die beiden Sprachen in zwei Spalten nebeneinander, die Übersetzung in kursiver Schrift. Danach änderte sich das allmählich, bis wir entschieden, die Sprachversionen zu jedem Artikel hintereinander und ohne typographische Unterscheidung laufen zu lassen. Dabei musste die Bildregie ohne Wiederholung in beiden Sprachen gleich aussagekräftig bleiben.

JB: Was bedeutete es für dich, mit Serifenschrift zu arbeiten? Das war doch in der Schweizer Graphiktradition der Moderne eher verpönt.

TW: Wir wollten uns explizit von der typischen Schweizer Graphik mit Sans-Serifen-Schrift entfernen, weg vom linksbündigen Univers-, Akzidenz-, Grotesk-, Helvetica- oder Futura-Denken. So entschieden wir uns für die Baskerville-Schrift, und dabei ist es bis heute geblieben.

JB: Du hattest auch Logos für die Rubriken Balkon, Les Infos du Paradis, Cumulus aus Europa/Cumulus aus Amerika oder Garderobe zu erfinden.

TW: Das machte Spass, und ein wichtiger Teil wurde die Gestaltung der Inserts, bei denen ich die Entwürfe der Künstlerinnen und Künstler umsetzte. Mein Lieblingsinsert ist und bleibt jenes von John Baldessari, das für mich und den Drucker schwierig zu erstellen war, ein Heft im Heft mit 30 Seiten, schmaler als *Parkett*. Es basiert auf 15 Schwarz-Weiss-Stills aus alten B-Movies. Baldessari gab die Anweisung, die Stills in der Hälfte vertikal durchzuschneiden und die eine Hälfte auf die Vorder-, die andere auf die Rückseite eines jeden Heftblatts zu drucken. Eine einfache Idee mit viel Effekt.

JB: Bezeichnenderweise betitelt Baldessari dieses Insert mit *Back to Back is Not the Same as Side by Side*, denn die Doppelseiten, auf denen sich die Hälften zweier Stills von zwei verschiedenen Filmen verbinden, lassen ganz neue Filmszenen imaginieren. Übrigens ist in derselben Nummer 7 auch Brice Mardens Edition für *Parkett* eingebunden, eine Radierung, für die Marden deine Umbruchblätter benutzt hat und mit deinem Layoutsystem eine Art musikalische Komposition auf einem Leporello erstellte.

TW: Und für Mardens Leporello wie für Baldessaris Stills kam es zweimal in dieser Nummer zum Papierwechsel. Doch den abenteuerlichsten Papierwechsel hatten wir bereits in Nummer 2 mit Polkes 550 cm langem Leporello. Polke suchte dafür das reliefierte Spinnwebenpapier aus, das wir von den alten Photoalben kennen. Dieses musste in Teilstücken auf der Druckmaschine für das Schweizer Papiergeld bei der Firma Orell Füssli bedruckt werden, denn in den gewöhnlichen Offsetdruckmaschinen hätte sich dieses Papier verheddert. Danach wurden die Teile von Heimarbeitern sorgfältig zusammengeleimt, und der Buchdrucker musste es im Heft einbinden. Meine Aufgabe war, all diese Schritte mitzudenken und genau zu berechnen, wie das Leporello gefaltet sein soll.

JB: Was waren sonst noch Höhepunkte in der Gestaltung von *Parkett*?

TW: Natürlich die Covers. Es wurde immer mit Bice und dir besprochen, welche Künstlerin oder welcher Künstler darauf erscheinen soll und welche Bilder die geeignetsten und aussagekräftigsten sein könnten. Einige Umschläge haben die Künstlerinnen und Künstler selber gestaltet, beispielsweise jenen der Nummer 33 mit den Collaborations von Rosemarie Trockel und Christopher Wool. Trockel wollte einen weissen Schutzumschlag mit blauer Schrift und einem blauen horizontalen Balken, wie wir ihn von den Büchern der Bibliothek Suhrkamp kennen, und sie setzte ein blaues Deleatur-Zeichen auf den Buchrücken.

JB: Ja, es gibt all die Künstlerbeiträge auf den Buchrücken, die *Parkett* eine besondere Note verleihen. Denn nach dem fünfzehnten Band fiel auf, wie langweilig die Buchrücken im Büchergestell wirkten. So entstand die Idee, jeweils eine Künstlerin oder einen Künstler über mehrere Nummern mit den Buchrücken zu beauftragen. Wunderbar Spielerisches kam dabei heraus.

TW: Schön war die direkte Zusammenarbeit mit den Künstlerinnen und Künstlern. Sie erhielten das Layout zugeschickt, aber einige kamen mit euch bei mir vorbei: Enzo Cucchi, Jannis Kounellis, Mario und Marisa Merz, Brice Marden, David Byrne, Tim Rollins and the Kids of Survival oder David Hammons, mit dem ich nur kurz über das Layout geredet habe, dafür lange über Musik. Er hat mich ganz besonders beeindruckt. Peter Fischli und David Weiss kamen mit einer grossen Schachtel voller ungeordneten Bildmaterials und meinten: «Such einfach aus, was du brauchen kannst.» Aber die Katze für ihr *Parkett*-Cover bestimmten sie selbst.

JB: Einige der Künstlerinnen und Künstler waren in Zürich, weil sie auch mit dem Kupferdrucker Peter Kneubühler für ihre *Parkett*-Editionen arbeiteten, so Cucchi, Kounellis, Merz oder Eric Fischl und Markus Raetz.

TW: Genau. Wenn sie dann zu mir kamen, segneten die meisten, ohne zu korrigieren, das Layout ab. Manchmal ging ich zu den KünstlerInnen ins Atelier. Unvergesslich der Besuch mit Bice in Andy Warhols Factory in New York. Dann gab es auch den Fall Dieter Roth: Er hatte für eine *Parkett*-Collaboration zugesagt, aber nur unter der Bedingung, er könne die Texte selber handschriftlich schreiben und übersetzen und gleich auch das Layout alleine gestalten. Doch in letzter Minute stieg er aus, und wir standen da und mussten uns sofort umorientieren.

JB: Als wir mit *Parkett* anfingen, arbeiteten wir alle noch ohne Computer und ohne Faxmaschine, waren jedoch im Besitz eines Schwarz-Weiss-Kopierers. Du gestaltetest das Layout ganz handwerklich. Wie waren die Abläufe damals?

TW: Ich schickte die Manuskripte dem Setzer mit den Anweisungen zu Schriftart, Punktgrösse, Zeilenabständen et cetera. Danach erhielt ich von ihm die Fahnen, schnitt diese in Spalten und liess sie durch die Wachsmaschine laufen, um sie auf die Umbruchbogen kleben zu können. Wollte ich eine Schriftgrösse ändern, musste ein Kurier von mir zum Setzer rasen und wieder zurück. Heute drückt man im Computer einfach auf die Tasten und zieht mit der Maus Texte und Bilder an die richtigen Stellen. Doch am Anfang von *Parkett* gab es endlos viele handwerkliche Abläufe, bei denen sich leicht Fehler einschleichen konnten. Wir mussten alle hoch konzentriert arbeiten.

Die Bilder kamen in Form von Dias, Ektachromen, Photos auf Papier oder Abbildungen in Büchern. Die Dias musste ich aus den Rahmen nehmen und aufpassen, dass ich sie nicht seitenverkehrt bearbeitete. Für das Layout photokopierte ich die Bilder schwarzweiss, wobei ich immer mühsame Dreisatzrechnungen machen musste, um sie zu vergrössern oder zu verkleinern.

Tage- und nächtelang war ich dann mit euch beim Drucker, um alles zu überwachen und Farbkorrekturen vorzunehmen, denn die Umbrüche und die Blaupausen waren alle ohne Farbe. Zu Beginn gab es auch noch keine farbigen Andrucke, das kam erst später. Manchmal mussten wir Druckplatten ersetzen lassen, was Stunden dauerte. Heute werden sie nur schnell neu belichtet. Unfassbar, die Fortschritte in der Technologie seit den 80er-Jahren!

JB: Ja, gewaltig, damals waren wir der Produktionsform Gutenbergs aus dem 15. Jahrhundert näher als dem digitalen Zeitalter.

Es gibt im *Parkett* auch von Hand Aufgeklebtes, wie das Bild von Cucchi auf dem Cover von *Parkett* Nummer 1, oder Hineingestempeltes, wie die Werbung von Thema Selection, Perforiertes bei den Briefmarken im Insert von General Idea, Herausgerissenes in Ryan Ganders Insert oder auch ausgestanzte Seiten für die Handschuhe von Meret Oppenheim.

TW: Apropos Meret: Zu meinen Aufgaben gehörte es auch, dass ich für ihre *Parkett*-Edition, die Handschuhe nach einem Entwurf von 1936, die Adern für den Siebdruck zeichnete. Diese Adern wurden dann in Italien hellrot auf das himmelblaue Leder gedruckt und danach passepoiliert.

JB: *Parkett* besitzt eine wunderbar haptische Qualität, die vielleicht Douglas Gordon dazu verlockt hat, in seiner Edition mit dem Titel *Signature* direkt ins Fabriano-Papier zu beissen, das dann ins *Parkett* eingebunden wurde und dort den klaren Abdruck seiner Zähne zeigt.

TW: Die Lust auf Haptisches zeigt sich ja allein schon im gestickten *Parkett*-Logo. Die Idee stammt aber nicht von mir, sondern von Enzo Cucchi, dem Collaboration-Künstler der ersten Nummer.

JB: Seine Idee gefiel uns, weil sie ganz unserem Wunsch entspricht, tief in die Materie, in die Kunst und Kunstkritik, einzudringen und nicht einfach oberflächlich darüberzugleiten. Zudem ist das Gestickte ein Bekenntnis zu einem archaischen Handwerk, was für viele Künstlerinnen und Künstler wichtig ist.

TW: Für den gestickten Schriftzug suchte ich nach Vorlagen von Stickschriften und allmählich fanden wir die Lösung für seine bewegte Wimpelform, die Dynamik suggerieren will. Auf den Buchstaben A R T setzten wir kleine Dekorationen, damit man weiss, womit man es hier zu tun hat. Zuletzt hat Mama Livia Curiger das Logo in Eins-zu-eins-Grösse gestickt, so wie es auf jedem Heft erscheint.

JB: Ich erinnere mich, Hablützel, dein ehemaliger Chef, war über dieses Logo entsetzt, und viele Graphiker rümpften die Nase. Aber bei den Künstlerinnen und Künstlern schlug es wie eine Bombe ein. Die liebten es. Nun noch eine Frage: Nach der Nummer 61 wolltest du nicht weiter *Parkett* gestalten. Sträubtest du dich gegen die Desktopgraphik, weil du auf einmal angewiesen warst auf Leute, die damit umzugehen wussten?

TW: Ich war nicht gegen den Computer, aber dasselbe Layout, das ich bisher handwerklich komponiert hatte, jetzt auf dem Computer machen zu müssen, reizte mich wenig.

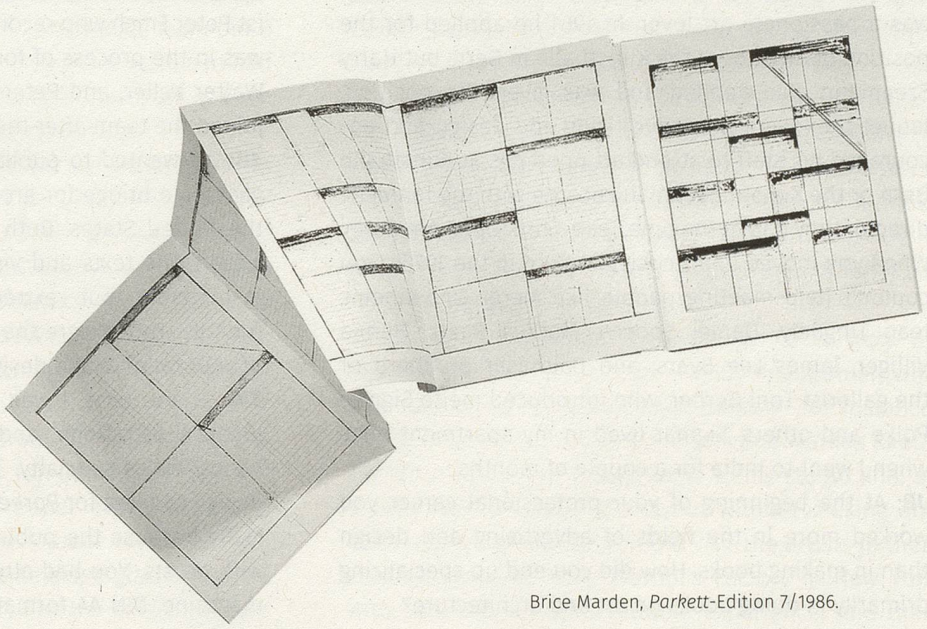
JB: Fandst du, dass sich die Computer-Ära im *Parkett* deutlicher hätte manifestieren sollen?

TW: Nein, überhaupt nicht. Doch haben wir einmal abgewogen, ob *Parkett* einen frischen Look erhalten sollte. Aber das wurde zum Glück verworfen. Die Kontinuität ist eine grosse Qualität, schliesslich ändert sich ja der Inhalt ständig.

Doch als mir damals Hanna Koller am Computer bei *Parkett* assistierte, wurde es für mich zu einer allzu mechanischen Geschichte. Dann, mit der Zeit, habe ich den Umgang mit dem Computer gelernt, und heute ist er für mich zum alltäglichen Instrument geworden. Zeit spare ich damit aber keine. Bei der handwerklichen Gestaltung von *Parkett* musste ich mir alles zuvor genau überlegen. Es war ein ganz anderer kreativer Prozess. Heute probiert man am Computer tausend Varianten von Schriften, Farben und Formen aus und kann aus endlos vielen technischen Möglichkeiten auswählen. Damals gab es auch viel mehr Zusammenarbeit mit den Leuten, heute sitze ich relativ einsam am Computer.

JB: Stimmt, wir waren viel bei dir, kürzten oder verlängerten Texte, damit sie in dein Layout passten, oder wir schrieben die Legenden auf unseren Schreibmaschinen bei dir auf dem Boden, weil kein Platz auf den Tischen war, und ganz viele Details wurden besprochen.

TW: Als ich aufhörte, mit euch zu arbeiten, hatte ich – gewiss auch dank *Parkett* – bereits viele Aufträge für Kunst- und Architekturpublikationen erhalten. Von 1989 bis 1991 gestaltete ich das italienische Design- und Architekturheft *Ottagono*. Marco de Michelis war der Chefredaktor. Auch die Kunsthalle Zürich und das Fotomuseum Winterthur engagierten mich. So hatte ich viel zu tun. Zudem war Hanna Koller, die mir seit 1990 für die Gestaltung von *Parkett* assistierte, gänzlich flügge geworden, um meine Arbeit bestens übernehmen zu können.



Brice Marden, *Parkett*-Edition 7/1986.

Designer

Trix Wetter Parkett 1–61 (1984–2001) in conversation with Jacqueline Burckhardt

Jacqueline Burckhardt: Trix, when we founded *Parkett* in the fall of 1983, we wanted you on board as our designer because we knew how professional you are and how much you love art. You ended up designing all of our issues up to number 61 in the year 2001. How did you become a graphic artist, what interested you about art and ultimately *Parkett*?

Trix Wetter: After five years studying at the School of Applied Art in Bern and Biel, I got my first job with the advertising agency Hablützel & Jaquet in Bern. Jaquet was a passionate art lover. In 1961 he applied for the position of director at the Kunsthalle in Bern, but Harry Szeemann also applied and was given the position. Jaquet then went into advertising and design and encouraged his staff to attend art openings at Kunsthalle Bern or the Kunstmuseum in Lucerne with the fantastic director they had at the time, Jean-Christophe Ammann. When you moved in art circles in Bern in the 1970s, you couldn't help meeting people like Meret Oppenheim, Jean Tinguely, Daniel Spoerri, Markus Raetz, Hanna Villiger, James Lee Byars, and Balthasar Burkhard or the gallerist Toni Gerber, who introduced me to Sigmar Polke and others. Sigmar lived in my apartment once when I went to India for a couple of months.

JB: At the beginning of your professional career you worked more in the fields of advertising and design than in making books. How did you end up specializing primarily in doing books on art and architecture?

TW: I struck out on my own after five years at Hablützel & Jaquet. I had been asked to help design a heavyweight encyclopedic book with a remarkable title: *Die Schweiz vom Bau der Alpen bis zur Frage nach der Zukunft* (Switzerland from the Construction of the Alps to the Question of the Future). It was published in 1975 by the Migros-Genossenschafts-Bund. In the early 1980s I moved from Bern to Zurich. I did illustrations for the magazine of the *Tages Anzeiger* newspaper and worked for the Globus department store. It was the artist Peter Emch who recommended me to Bice when she was in the process of founding *Parkett* along with you, Walter Keller, and Peter Blum. (Dieter von Graffenried joined the team after the first issue of *Parkett*.)

JB: We wanted to publish *Parkett* in German and English as a bridge for art criticism between Europe and the United States. Both languages would carry equal weight, the texts and visuals would be laid-back, unfashionable but extremely attractive and reader friendly. Those were the criteria that formed the basis of your tailor-made design.

TW: At the time, I was working more on visuals like logos, illustrations, and signage than typography—a typical Swiss specialty. The idea of coming up with a design concept for *Parkett* really appealed to me, especially because the publication wanted to work closely with artists. You had already agreed on the size of the magazine, DIN A4 format but reduced in height, which

was not to my taste. I tried to make you change your mind—but in vain. I gradually got used to it and really came to like it.

Actually, the greatest challenge was the dual-language layout and the placement of visuals that had to be spread out over articles in two languages. In the first issues, the two languages were side-by-side in parallel columns, with the translation in italics. We soon changed that and decided to have the languages for each article follow each other without distinguishing them typographically. And the visuals would not be duplicated but would carry the same weight in both languages in relation to the text.

JB: How did you feel about using a serif typeface? That was basically a no-go in modernist Swiss design.

TW: We wanted to set ourselves apart from the typical sans-serif look of Swiss graphic art, from the mentality of left-aligned Univers, Akzidenz-Grotesk, Helvetica or Futura typefaces. So we decided to use Baskerville and *Parkett* has stayed with it ever since.

JB: You also had to create logos for all the sections, like Balkon, Les Infos du Paradis, Cumulus from Europe/Cumulus from America and Garderobe.

TW: That was fun to do and then there were the Inserts, for which I had to figure out how to present the artists' proposals. My favorite Insert was and still is John Baldessari's. It posed quite a challenge for me and the printer. It's a narrower 30-page volume within a volume, consisting of 15 black-and-white stills from old B movies. Baldessari instructed us to cut the stills in half vertically and print them on the front and back of each page. It's a simple idea but very powerful.

JB: Significantly, Baldessari titled his insert *Back to Back is Not the Same as Side by Side*. You get completely new scenes when you see the halves of stills from different films juxtaposed on the double pages. Incidentally, Brice Marden's edition for *Parkett* is bound into the same issue, number seven. Marden used your layout sheets to make an etching, a kind of musical composition on a foldout.

TW: Which meant using different paper twice in the same issue—for Marden and for Baldessari. But the most adventurous change of paper ever bound into *Parkett* was Polke's accordion foldout in the second issue. It was 18 feet long. Polke selected glassine paper embossed with a spider's web, like the kind that used to interleave the pages of photo albums. It had to be printed in sections on the machine used by Orell Füssli to print Swiss paper money because ordinary offset machines would have mangled the paper. Then it had to be outsourced to people who carefully glued the sections together after which the printer bound it into the issue. My job was to coordinate all the steps and to calculate exactly where to place the folds.

JB: What were the other highlights in designing *Parkett*?

TW: The covers, of course. You and I and Bice always got together to discuss which artist to feature on the cover and which pictures might make the best impact. In some cases, the artists designed the cover themselves, like Rosemarie Trockel and Christopher Wool for number 33. Trockel wanted a white book jacket with blue lettering and a blue horizontal band, like the style of the small books published by Bibliothek Suhrkamp. And she put a blue delete sign on the spine of the dust jacket.

JB: Yes, we introduced the idea of putting something on the spines of *Parkett* in the fifteenth issue because the magazine seemed so boring all lined up on a bookshelf. So we invited artists to design the spines of three or four issues in a row and they have come up with wonderfully playful ideas.

TW: It was also such a pleasure to be able to work together with the artists. We always sent them the layout but in some cases they came to my office, like Enzo Cucchi, Jannis Kounellis, Mario and Marisa Merz, Brice Marden, David Byrne, Tim Rollins and the Kids of Survival, and David Hammons. In David's case we talked more about music than we did about the layout. He made a great impression on me. Peter Fischli and David Weiss—they were the collaboration artists for number 17—showed up with a big box full of material for me to choose from: "You can decide what to use." But the cat on the cover was their choice.

JB: Some of the artists came to Zurich to work on their editions for *Parkett* with Peter Kneubühler, who was specialized in copperplate printing—for instance, Cucchi, Kounellis, Merz or Eric Fischl and Markus Raetz.

TW: Afterwards they would come to my studio and, as a rule, they accepted the layout without making any corrections. Sometimes I would visit the artists in their studios. Going to Andy Warhol's Factory in New York with Bice was an unforgettable experience. And then

there was Dieter Roth. He had agreed to be a collaboration artist for *Parkett* under the condition that he would be permitted to write the texts by hand, translate them himself, and do the entire layout himself as well. It was a great idea but he backed out at the last minute, and we had to find an alternative in a big hurry.

JB: When we started with *Parkett*, we had no computer and not even a fax machine, just a black-and-white copier. You did the entire layout by hand. What was the procedure?

TW: I sent the manuscripts to the typesetter with instructions regarding typeface, point size, line spacing, etc. Then he would send me the galleys. I cut them into columns and ran them through the wax machine so that I could paste them on the dummy. If I wanted to change the point size, a courier had to race to the typesetter and back again. Nowadays, you just drag and drop text and pictures with the mouse. In the beginning there were so many manual steps, which was, of course, a potential source of error. The work required extreme concentration.

The visuals came in the form of slides, Ektachromes, photographs on paper, and even reproductions in books. I had to take the slides out of the frames and make sure not to print them backwards. I made black-and-white photocopies of the pictures and always had to do laborious mathematical calculations when I wanted to enlarge them or make them smaller. We spent days and nights at the printers to oversee everything and correct the colors because the layout and blueprints were all in black-and-white. They couldn't pull proofs in color at first; that didn't come until later. Sometimes we had to have plates replaced, which took hours. There's been such extraordinary technological progress since the 1980s, incredible.

JB: True, the way we produced in those days was closer to Gutenberg and the 15th century than to the digital age. And in many issues, there were unique features: an image glued by hand like Cucchi's picture on the cover of the first issue, hand-stamped images like the advertisement for Thema Selection, the perforated stamps in General Idea's Insert, torn pages in Ryan Gander's Insert, and pages punched out for Meret Oppenheim's gloves.

TW: Speaking of Meret: for her *Parkett* edition, I had to draw the veins on the gloves after a draft of 1936 for the silkscreen process. The veins were printed in Italy, light red on sky-blue leather, and the piping was done afterwards.

JB: *Parkett* has a wonderfully haptic quality which may have inspired Douglas Gordon to actually bite the Fabriano paper in his edition titled Signature. It was then bound into the issue and you can clearly see the imprint of his teeth.

TW: The haptic quality of *Parkett* starts with the logo itself. That wasn't my idea but Enzo Cucchi's, the collaboration artist in the very first issue.

JB: His idea appealed to us because it matched exactly what we were aiming for, namely, to go into depth in addressing our subject matter, art and art criticism, and not just glide across surfaces. That slows things down just like embroidering—an archaic craft. In fact, handcrafting is still important to many artists.

TW: I did a lot of research into embroidered lettering to find something suitable for the logo until we decided on the dynamic, undulating pennant shape. And we added little embellishments to the letters A R T to emphasize what *Parkett* is about. Livia Curiger, Bice's mother, did the embroidery for us in full scale, exactly the way it appears on every cover.

JB: I remember how much the logo shocked your former boss, Hablützel. He thought it was terrible. But it certainly hit home with our artists. They loved it.

Just one more question. After the 61st issue, you didn't want to design *Parkett* anymore. Was it because you couldn't reconcile yourself with desktop graphics and suddenly had to rely on people who had those skills?

TW: I wasn't opposed to the computer as such but being compelled to use it to do the same layout that I had previously done by hand just didn't appeal to me.

JB: Do you think the design of *Parkett* should have been modified to reflect the computer era?

TW: No, not at all. But at one point we did entertain the idea of giving *Parkett* a new look. Luckily, that never came about. The continuity is of real value and, obviously, the content changes all the time.

But with Hanna Koller assisting me at the computer, it just became too mechanical for me. Gradually, I did learn how to use a computer and it has now become a self-evident tool. But it doesn't save time. When I was still designing *Parkett* by hand, I had to work out everything very carefully beforehand. It was an entirely

different creative process. Now you just try out thousands of variations in typeface, color, and form; you can choose from practically infinite technical possibilities. And we used to work together a lot more; now, I'm relatively isolated, sitting at my computer.

JB: That's true, we were often at your place, shortening or lengthening texts to make them fit in the layout or sitting on the floor, typing captions into a typewriter because there was no room left on your tables. And we talked about countless details.

TW: When I stopped working with you, I had already been asked to do publications on art and architecture—no doubt thanks to *Parkett* as well. From 1989–1991, I designed *Ottagono*, an Italian design and architecture magazine. Marco de Michelis was the editor-in-chief. Kunsthalle Zürich and the Fotomuseum Winterthur also gave me work. So I had a lot to do. Besides, by then, Hanna Koller, who had been assisting me in designing *Parkett* since 1990, was more than capable of taking over.

(Translation: Catherine Schelbert)

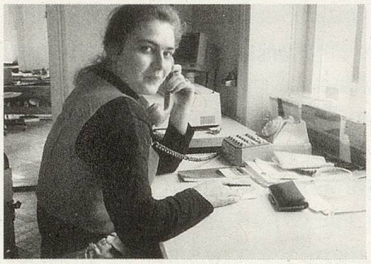
Bice Curiger, Trix Wetter, Studio Trix Wetter, Zürich, 1993.

Dennis Hopper, Trix Wetter, Bice Curiger, Kunsthalle Basel, 1988.

Designer

Hanna Williamson-Koller Parkett 23–100/101 (1990–2017) und **Simone Eggstein** Parkett 61–100/101 (2001–2017) im Gespräch mit **Jacqueline Burckhardt**

Simone Eggstein on a *Parkett* excursion / auf einer *Parkett*-Exkursion, 2010.



Hanna Williamson-Koller, Studio Trix Wetter, 1990.

Jacqueline Burckhardt: Hanna, wie kamst du als Graphikerin zu *Parkett*?

Hanna Williamson-Koller: 1990 mietete ich einen freien Arbeitsplatz in den Räumen, die *Parkett* und Walter Kellers Zeitschrift *Der Alltag* miteinander teilten. Dort war ich selbstständig tätig. Walter war damals ja beides, sowohl Herausgeber von *Der Alltag* als auch einer der Herausgeber von *Parkett*. Trix Wetter war die ersten Jahre alleinige Graphikerin von *Parkett* und arbeitete immer von ihrem eigenen Studio aus. Als sie mit Aufträgen überhäuft wurde, zog sie mich als Assistentin bei, und ich arbeitete während der Phasen des Layouts für *Parkett* in ihrem tollen Atelier. Dort lernte ich viel, nicht nur was Gestaltung betrifft. Meine Arbeit für *Parkett* begann 1990 mit der Nummer 23, mit der Collaboration von Richard Artschwager. Später durfte ich die Gestaltung auch mal allein übernehmen, wenn Trix etwa auf Reisen war. Erstmals für *Parkett* 29, wobei das Cover für jene Nummer die beiden Collaboration-Künstler John Baldessari und Cindy Sherman gemeinsam gestalten wollten, was ich grossartig fand. Mit der Nummer 61 im Jahr 2001 hörte Trix auf, für *Parkett* zu arbeiten. Danach wurden Simone Eggstein und ich die Graphikerinnen der Zeitschrift. Aber das Grundkonzept von Trix wollten wir ohne substanzielle Veränderungen beibehalten. Es hat sich immer bewährt. Schon seit Nummer 16 gestaltet jeweils eine Künstlerin oder ein Künstler den Spine (Buchrücken) mit einer kleinen Arbeit, die einen Jahrgang abdeckte. Die Idee stammte ja von dir. 1995, mit der ersten Dreier-Collaboration in *Parkett* 44, mit Vija Celmins, Andreas Gursky und Rirkrit Tiravanija, erhielt der Umschlag Innenklappen und wir wechselten von der Klebe- zur Fadenbindung. Das hat den Look der Publikation noch verschönert.

JB: Der Wandel von der analogen zur digitalen Ära vollzog sich im *Parkett* recht langsam. Wie spielte er sich ab?

HWK: Die Gestaltung der Richard-Artschwager-Nummer 1990 entstand noch ganz ohne Computer, vollständig manuell.

In den Verlagsräumen stand damals bereits ein Macintosh, der von der gesamten Belegschaft ab und zu benutzt wurde, jedoch eher als erweiterte Schreibmaschine. Auch uns Graphikern stand er zur Verfügung. Wir beabsichtigten bald einmal, mehr Produkte «in-house» zu erstellen, um Autonomie zu gewinnen und dem Verlag Fremdkosten zu ersparen. Darum waren auch QuarkXpress und PageMaker auf jenem Computer installiert. Das war für mich toll. Ich konnte damit experimentieren und viel lernen.

Trix mochte den Computer zuerst nicht, sie liebte das Handwerkliche an unserem Beruf und fürchtete,

die Arbeit würde zu eintönig. Man fürchtete auch, der Computer führe zu Kontrollverlust. Dabei kann das Gerät ja nur tun, was man ihm befiehlt. Ich kaufte mir dann mit einem Kollegen einen weiteren Computer. Es dauerte aber nicht lange, bis wir merkten, dass jeder sein eigenes Gerät braucht. Von da an erprobte ich voller Neugier alle Möglichkeiten dieses Mediums. Zum Beispiel war neu, dass sich Schriften ganz einfach in alle Richtungen verziehen lassen. Dieser Effekt hat die Gestaltung mit der Zeit ziemlich beeinflusst. Bevor es die digitalen Möglichkeiten gab, floss zum Beispiel die Photokopierästhetik stark in die Gestaltung mit ein. Dieser Effekt lässt sich mit dem Computer aber nur noch umständlich herstellen.

Trix und ich übergaben die Layoutvorlagen zuerst noch auf vorgedruckten Layoutbogen geklebt der Druckerei, die dann die digitale Reinzeichnung für uns erstellte. Mit der Zeit war es aber nicht mehr zu umgehen, dass wir das Layout selber am Bildschirm ausführten. Der Schritt ganz ins Digitale vollzog sich erst 1995 mit *Parkett* 44.

JB: Simone, du kamst auch als selbstständig erwerbende Illustratorin und Graphikerin in unsere *Parkett*-Räume.

Simone Eggstein: Ich kam 1992, ein paar Jahre nach meiner Ausbildung zur Visuellen Gestalterin in Luzern an die Quellenstrasse. So wuchs ich aus der unmittelbaren Nähe ganz natürlich ins *Parkett* hinein. *Parkett* engagierte mich aber erst ab 1998.

Vorher arbeitete ich bereits für einige Werbeagenturen und Graphikstudios und zuletzt für die Schweizer Frauenzeitschrift *Annabelle*. Dort war man in Sachen Computertechnik auf dem neusten Stand. Regelmässig wurden wir in die neuen Programme eingeführt. Doch begriff ich, dass sich Graphiker in einer Mode- und Lifestyle-Zeitschrift wie *Annabelle*, die selbstverständlich die letzten Trends aufgreift, mehr einbringen können als in einer Kunstzeitschrift wie *Parkett*. Da hat sich die Graphik in den Dienst der Kunst zu stellen.

JB: Aber deine speziellen Computerkenntnisse kamen *Parkett* zugute. Erkennt man in der Graphik von *Parkett* den Wechsel von analog zu digital? Als wir 1984 *Parkett* gründeten, war Fanzine-Ästhetik en vogue und wir wirkten dagegen sehr klassisch oder gar altmodisch. Mir scheint, der Look habe sich in den 33 Jahren nicht stark verändert.

SE: *Parkett* hat am Anfang allein schon durch die Baskerville-Schrift, eine Schrift mit Serifen oder Antiquaschrift, provokativ «unmodern» gewirkt. Dies fällt heute nicht mehr ins Gewicht.

HWK: *Parkett* musste zwar keinen Trendwechsel vollziehen, doch haben wir diskret graphische Strömungen aufgenommen und nebst der Hauptschrift Baskerville wenige zusätzliche Schriften benutzt, etwa für die Auftaktseiten zu den Collaborations oder für das Titelblatt. Wir haben feine Anpassungen gemacht. Das Grundraster blieb aber unverändert.

SE: Auf den Innenklappen, dem Einstieg oder der Vorschau und in den Titeln toben wir uns typographisch etwas aus. Unter unserem Dach war damals auch der Graphiker Cornel Windlin eingemietet, der mit Neville Brody, dem ehemaligen Art Director der legendären Musik -und Designzeitschrift *The Face* in London gearbeitet hatte. Cornel entwickelte spannende Schriften und typographische Lösungen. Das war inspirierend.

HWK: Doch das Wichtigste bleibt, dass wir uns jedes Mal neu auf die Ästhetik der Arbeiten der Künstler einlassen. Das macht es dann aus, dass jedes neue *Parkett* trotz des konstanten gestalterischen Konzepts einen ganz unterschiedlichen Charakter erhält.

SE: Genau. Die Auseinandersetzung mit den Künstlern ist enorm attraktiv. Wie für die Übersetzer gibt es dieses Sich-Hineindenken in ein Werk ...

HWK: ... um seinen Kern aufzuspüren.

JB: Wie teilt ihr euch in der Arbeit auf?

SE: In den letzten Jahren habe ich etwas mehr an der Publikation gearbeitet als Hanna, die durch andere Aufträge stark ausgelastet war. Ich habe grösstenteils das Cover gestaltet, was eine besonders schöne Aufgabe ist, jedes Mal neu und anspruchsvoll.

HWK: Wir sprechen uns ab, und jede übernimmt meistens zwei Collaborations pro Nummer. Für die weiteren Texte teilen wir uns auf.

JB: Wie gesagt, gelegentlich gestalten die Collaboration-Künstler das Cover, so auch Wade Guyton und Christopher Wool das Cover von *Parkett* 83. Sie benutzten dazu den Umschlag von *Parkett* 32, den 16 Jahre zuvor die beiden damaligen Collaboration-Künstler Sherrie Levine und Imi Knoebel gemeinsam arrangiert hatten. Dieser basiert auf einer Photographie von Grace Kelly, die Imi Knoebel 1991 als Postkarte herausgegeben hatte; diese wurde zur Inspiration für eine ganze Bildserie. Für den Umschlag schnitt Sherrie Levine Grace Kellys Kopf aus der Postkarte aus und collagierte ihn

über einen Schattenriss von George Washington. Die Collage kam dann vorne auf dem Umschlag auf einen grünen und hinten auf einen roten Grund. Guyton und Wool photokopierten für ihre *Parkett*-Nummer diesen Umschlag zigmal, das heisst, sie machten immer wieder eine Photokopie der Photokopie der Photokopie, bis sie die letzte Photokopie mit undefinierbaren dunklen wolkigen Erscheinungen als ihren Umschlag deklarierten. Nur noch schwach sind darauf die alten Textangaben zu erkennen, über welche Guyton und Wool in Weiss die neuen Angaben zu Preis, Jahreszahl und Künstlernamen aufdrucken liessen.

SE: Eindrücklich ist auch der Umschlag von Josh Smith. Er war Collaboration-Künstler im 25. Jahr und entwarf das Cover von Nummer 85, auf dem er ausser dem schwarzweissen Logo keine Typo, sondern eine von ihm selbst verfertigte Stempelschrift verwendete. Zugleich entwarf er auch den Spine für die drei Ausgaben 85–87 des Jahrs 2009.

JB: Wie spielt sich in der Regel eure Zusammenarbeit mit den Künstlern ab?

SE: Als beispielsweise Gregor Schneider in *Parkett* 63 Collaboration-Künstler war, schickte er uns die Skizze für sein Layout und schrieb die Auswahl der Bilder sowie deren Abfolge und Grösse ganz präzise vor. Andere Künstler wiederum lassen uns das Layout frei gestalten, heissen es gut oder korrigieren es, nachdem sie es zur Ansicht erhalten haben.

JB: Gerhard Richter war ein Extremfall. Er zeichnete eigenhändig und peinlich genau jede Seite des Layouts ab, das wir ihm vorgelegt haben. Seine Begründung für diesen Aufwand war, er könne nur so nachvollziehen und beurteilen, was die Graphiker vorschlagen. Er wollte dann, dass wir eines seiner Bilder seitenverkehrt drucken lassen, was wir natürlich mit Vergnügen und einem Vermerk in der Legende taten.

HWK: Schneider und Richter sind seltene Beispiele einer besonders engen Zusammenarbeit mit uns Graphikern. Schön wäre es gewesen, mehr Künstler hätten sich so prägend eingebracht, ich meine, mit mehr konzeptionellen Impulsen aus ihrer künstlerischen Position. Thomas Hirschhorn tat dies in *Parkett* 57, wobei man nicht vergessen darf, dass er ein Graphikstudium an der Kunstgwerbeschule Zürich abgeschlossen hat. In seinem Collaborationsteil gestaltete er seine Bildstrecke mit Collage-Elementen auf acht Doppelseiten selbst. Wir haben seine Seiten dann faksimiliert wiedergegeben und am Schluss noch die Texte in *Parkett*-Typo eingesetzt. Ein weiterer interessanter Fall ist Gary Hume. Er liess uns in Nummer 48 auf einigen Seiten die Texte über seine hellgrauen Zeichnungen drucken. In vielen Collaborations haben sich die Künstler vor allem durch ein Optimieren oder Austauschen des Bildmaterials eingebracht.

SE: *Parkett* ist wahrscheinlich eine der wenigen Zeitschriften, bei denen so etwas überhaupt möglich ist. Für uns Graphiker kann es jedoch beträchtlichen Mehraufwand bedeuten, wenn ein Künstler seine Ideen immer wieder neu überdenkt und das Layout ständig geändert haben will. Ich weiss, dass die Künstler früher öfters persönlich zu Trix und Hanna ins Studio kamen, um das Layout zu besprechen. Zu Hanna und mir kamen noch Sarah Morris oder Urs Fischer, Pipilotti Rist und Pamela Rosenkranz. In der Regel schicken wir den Künstlern, wo immer sie sich auf der Welt aufhalten, das Layout in einem PDF per E-Mail. Dabei kommt es leider zu einer weniger direkten Zusammenarbeit.

HWK: Das hat auch mit der Veränderung zu tun, dass mehr Collaborations pro Nummer gemacht werden als am Anfang ...

SE: Und dass diese Künstler eben nicht mehr wie zu Beginn in Europa oder in den USA leben, sondern auf der ganzen Welt. Es ist auffallend, wie *Parkett* ab 1998 seinen Blick in die weitere Ferne richtet, nach Australien auf Tracey Moffat oder nach Japan auf Mariko Mori und Hiroshi Sugimoto, nach Südamerika auf Jorge Pardo oder Ernesto Neto. 2006 machte als erster chinesischer Künstler Yang Fudong eine Collaboration mit *Parkett*.

JB: Eine Frage zur Rubrik Insert, zu diesem Heft im Buch mit 12 oder mehr Seiten, das in jeder *Parkett*-Nummer eine Künstlerin bzw. ein Künstler entwirft. Kommt in der Regel das Layout fertig gestaltet zu euch?

HWK: Meistens müssen wir nur noch technischen Anpassungen vornehmen. Rokni Haerizadeh wollte beispielsweise, dass in *Parkett* 99 sein Insert leicht schräg erscheint. Der Lithograph in der Druckerei dachte, das sei ein Fehler, und setzte alles wieder ins Lot. Dann mussten wir das wieder rückgängig machen.

SE: Ganz besonders fasziniert hat mich Ryan Ganders Konzept für das Insert in *Parkett* 80. Er liess uns die 12 Seiten mit Le-Corbusier-Farbtönen bedrucken und wollte dann, dass wir diese in der gesamten Auflage von 10000 Exemplaren von Hand wieder herausreissen,

sodass nur noch Fetzen im Bund blieben. Jedes Heft wurde dadurch zu einem Unikat. Das war grossartig. Solche Ideen können nur in einem bestimmten Umfeld verwirklicht werden. Als Graphiker wünscht man sich mehr derart aufgeschlossene Auftraggeber. Deshalb: Vielen Dank, *Parkett*!

HWK: Und unvergesslich ist auch das Insert von Lou Reed in *Parkett* 65. Simone gestaltete das Layout ...

SE: ... und nachdem ich es Lou vorgelegt hatte, schickte er es mir mit einer handgeschriebenen Notiz per Post zurück. Darin bedankte er sich sehr und schrieb: «It means the world to me», womit er natürlich meinte, dass man ihn durch sein Insert in *Parkett* nun nicht mehr «nur» als Rockstar, Sänger und Lyriker, sondern neu in Kunstkreisen auch als Photographen wahrnehmen würde. Das lag ihm offensichtlich sehr am Herzen.

JB: Hatte Lou Reed das Layout und die Abfolge seiner Photos bereits bestimmt?

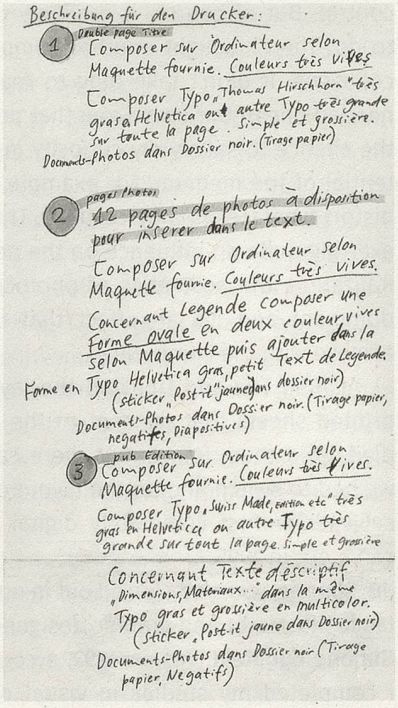
SE: Nein, er schickte uns einfach die stimmigen Schwarz-Weiss-Photos von Tieren, Landschaften und Städteansichten und liess uns bei der Abfolge freie Hand. Er wollte dann auch nichts mehr an unserem Vorschlag ändern

JB: Nun noch zum Logo: Wie wird heute in Gestalterkreisen das *Parkett*-Logo, der gestickte Schriftzug, aufgenommen? Als wir mit der ersten Nummer herauskamen, wurde es stark diskutiert und gerade vonseiten der Graphiker eher mit Nasenrümpfen bedacht, während die Künstler es sehr mochten. Schliesslich war es ja ein Künstler, Enzo Cucchi, der uns den Floh ins Ohr gesetzt hatte, es sticken zu lassen. Wie beurteilt ihr es heute?

SE: Ich stelle fest, dass das Logo heute auf dem Heft besser in Erscheinung tritt als am Anfang. Das hat mit den digitalen Bearbeitungsmöglichkeiten zu tun. Auf den frühen *Parkett*-Ausgaben wirkt es meist etwas pappig und zog daher vielleicht die Aufmerksamkeit weniger an. Trotzdem stach es natürlich schon damals allein durch seine Originalität ins Auge. Aber dieses Logo bleibt für uns Graphiker immer noch schwierig zu gestalten.

JB: Warum?

SE: Da es gestickt ist, hat es diese Textur voller feiner Schattierungen. Man muss es deshalb auf eine monochrome Hintergrundfarbe drucken, damit es sich vom Bild auf dem Cover deutlich abhebt und nicht darin verschwindet. Manchmal mischen wir die Farbe für einen besseren Kontrast: Ist beispielsweise das Logo gelb, mischen wir es mit etwas Rot und Schwarz. Doch bleibt es tricky, dass die Farbkombination gelingt. Selbst auf den Druckvorstufen können wir noch nicht wirklich beurteilen, ob es klappt, denn in den Proofs tritt die Zeichnung zu wenig differenziert hervor. Erst an der Druckmaschine zeigt sich der Grad der feinen Töne. Erst dort sehen wir, ob es funktioniert oder nicht, wobei wir die Farben noch etwas steuern können. Das *Parkett*-Logo auf dem Cover bleibt also jedes Mal eine Herausforderung und eine Überraschung.


Beschreibung für den Drucker:

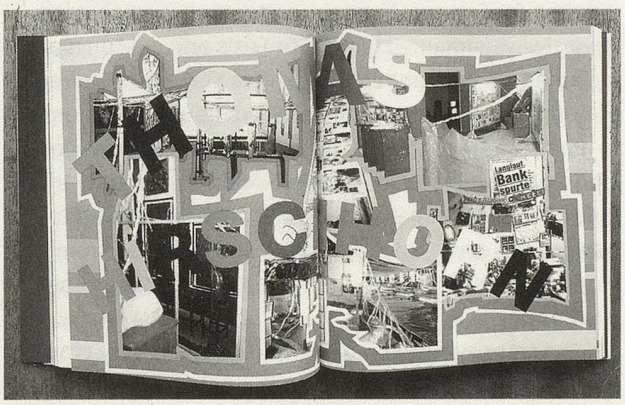
1 Double page Titre
Composer sur Ordinateur selon Maquette fournie. Couleurs très vives
Composer Typo „Thomas Hirschhorn" très gras et Helvetica ou autre Typo très grande sur toute la page. Simple et grossière.
Documents-Photos dans Dossier noir. (Tirage papier)

2 pages Photos
12 pages de photos à disposition pour inserer dans le text.
Composer sur Ordinateur selon Maquette fournie. Couleurs très vives.
Concernant Legende composer une Forme ovale en deux couleur vives selon Maquette puis ajouter dans la Forme en Typo Helvetica gras, petit Text de Legende. (sticker „Post-it" jaune dans dossier noir)
Documents-Photos dans Dossier noir. (Tirage papier, negatifs, diapositives)

3 pub Edition
Composer sur Ordinateur selon Maquette fournie. Couleurs très vives.
Composer Typo „Swiss Made, edition etc" très gras en Helvetica ou autre Typo très grande sur tout la page. Simple et grossière

Concernant Texte descriptif „Dimensions, Materiaux..." dans la même Typo gras et grossière en multicolor. (Sticker „Post-it jaune dans Dossier noir)
Documents-Photos dans Dossier noir (Tirage papier, Negatifs)

Thomas Hirschhorn, instructions for the printer of / Anleitung für den Drucker von *Parkett* 57/1999.



Pages designed by Thomas Hirschhorn / Von Thomas Hirschhorn gestaltete Seiten in Parkett 57/1999.

Designer

Hanna Williamson-Koller Parkett 23–100/101 (1990–2017) and **Simone Eggstein** Parkett 61–100/101 (2001–2017) in conversation with **Jacqueline Burckhardt**

Jacqueline Burckhardt: Hanna, how did you begin designing for *Parkett*?

Hanna Williamson-Koller: In 1990—I was working freelance—I rented a workplace in the premises jointly occupied by *Parkett* and Walter Keller's magazine *Der Alltag*. Walter was the publisher of both *Der Alltag* and *Parkett*. At first, Trix Wetter did all the designing of *Parkett*, working out of her own studio, but then she started getting so much work that she asked me to assist her and, in the layout phase of *Parkett*, I had the privilege of working in her fabulous studio. I learned a great deal there, not just about design. Number 23 was the first issue to which I contributed in 1990, with Richard Artschwager as the collaboration artist. Later I had the opportunity to handle the design myself, when Trix was traveling—*Parkett* 29 was my first issue, an exciting experience because the two collaboration artists, John Baldessari and Cindy Sherman, wanted to join forces on designing the cover. Trix left *Parkett* in 2001. As of number 61, Simone Eggstein and I took over, but we have always remained faithful to Trix's original concept, including, as of number 16, the idea that you inspired of bringing the spines to life with artists' contributions.

Parkett 44 was the first issue to showcase three collaboration artists, Vija Celmins, Andreas Gursky, and Rirkrit Tiravanija. That was in 1995 when we also added flaps to the cover front and back, and switched from a glued to a sewn binding. It made the publication look even better.

JB: The transition from analog to digital was very gradual at *Parkett*. Can you describe the process?

HWK: The design of Richard Artschwager's issue in 1990 was still completely manual, no computer at all. There was a Mac in the *Parkett* office. Everybody used it occasionally but basically only as a glorified typewriter. We designers had access to it as well. At some point, we decided to do more work in-house in order to have more autonomy and save money on outsourcing. So QuarkXpress and PageMaker were installed on the computer. That was great for me. It gave me a chance to experiment and I learned a lot that way.

Trix didn't like the computer at all at first; she loved the manual aspect of designing and was afraid the work would become too monotonous. There was also this feeling that the computer would lead to a loss of control. But of course, it can only do what we tell it to do. Then I bought another computer along with a colleague. It didn't take long to realize that we each needed one of our own. From that point onwards I had the chance to satisfy my curiosity in exploring the potential of the medium. For example, you could simply distort typefaces in all directions. This effect ended up exerting quite an influence on the design. Prior to digitalization, the aesthetics of photocopying was pretty dominant and it's an effect that is complicated to achieve with the computer.

At first, Trix and I pasted the layout on large preprinted sheets that we sent to the printer, who then digitalized them for us. But there came a point when we had to switch and do the layout on the screen ourselves. Our first completely digital issue, *Parkett* 44, came out in 1995.

JB: Simone, you also started out in our offices as a freelance illustrator and graphic designer.

Simone Eggstein: Yes, in 1992, a couple of years after I completed my studies in visual design in Lucerne.

Being at Quellenstrasse, I naturally breathed in the atmosphere of *Parkett*. But I didn't start working for the journal until 1998.

I'd been doing jobs for advertising agencies and design studios and then for the Swiss women's magazine Annabelle, where they had the latest computer technology. We were regularly trained in using the new programs. I soon realized that the involvement of designers in a fashion lifestyle magazine like Annabelle, which obviously focuses on the latest trends, is different from that of an art journal like *Parkett*. In the latter, the design is subordinated to the art.

JB: But your specialized computer skills were a great benefit for *Parkett*. When you look at our journal, can you spot the transition from analog to digital? Fanzine aesthetics were en vogue when we founded *Parkett* in 1984, which made us look very classical or even old-fashioned. And I don't think that has changed much in the past 33 years.

SE: From the very beginning, the choice of Baskerville, a serif typeface, made *Parkett* look provocatively "unmodern." This isn't such an issue anymore.

HWK: *Parkett* never bowed to any passing trends but we have made use of new tendencies in design, adding a few other typefaces alongside Baskerville, for instance, on the pages introducing the collaboration artists or on the cover. We've made subtle adjustments, but the basic pattern has not changed.

SE: We took certain typographical liberties on the lettering of the inside flaps, the introductions, the previews of coming issues, and in the titles. At the time, the designer Cornell Windlin was also renting a workspace on our premises; he was working with Neville Brody, the former art director of the legendary London music and design magazine, *Face*. The typefaces and typographical designs that he invented were inspiring.

HWK: But the most important thing, which always had priority, was to respond to the aesthetics of the respective artists. That's why every volume of *Parkett* looks completely different despite having a consistent design concept.

SE: Exactly. And collaborating with the artists is such a privilege; it's a little bit like translating: you have to put your mind to their work, really think about it . . .

HWK: . . . in order to get to the core.

JB: Between the two of you, who does what?

SE: Over the past years I've been working a little more on the publication than Hanna, because she had so many other jobs to do. For the most part, I've been designing the cover. It's very demanding, a different challenge every time. I love it.

HWK: We just talk about what's to be done, come to an agreement. Usually we each take on two collaborations per volume. And we divide up the other contributions.

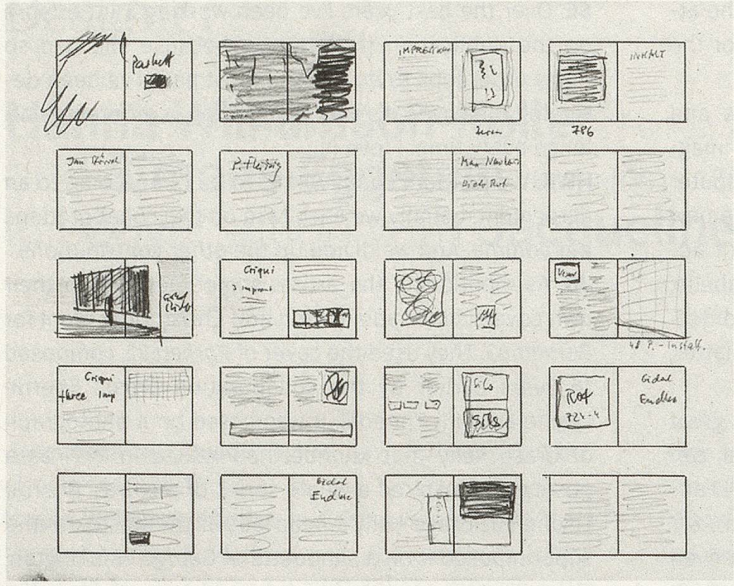
JB: As mentioned, the artists sometimes design their own covers, like Wade Guyton and Christopher Wool for *Parkett* 83. They used the cover of *Parkett* 32, composed 16 years earlier by the collaboration artists Sherrie Levine and Imi Knoebel. It was based on a photograph of Grace Kelly that Knoebel had issued in 1991 as a postcard. It inspired a whole series of pictures. Sherrie Levine cut Grace Kelly's head out of the postcard and superimposed it on a silhouette of George Washington. The collage was set against a green background on the front cover and against a red one on the back. Guyton und Wool photocopied that cover over and over, a photocopy of a photocopy of a photocopy, until all that was left was an indefinable dark, cloudy non-image that they then declared to be the cover for their volume 83. They had the current information—price, year, and artists' names—printed on top of the old lettering, some of which is barely visible.

SE: Josh Smith's cover is also impressive. He was the collaboration artist in the 25th year and designed the cover of volume 85. There is no type on it at all except for the logo in black and white and his own stenciled lettering. He also designed the spines for the three volumes in 2009, 85–87.

JB: How does your work with the artists usually unfold?

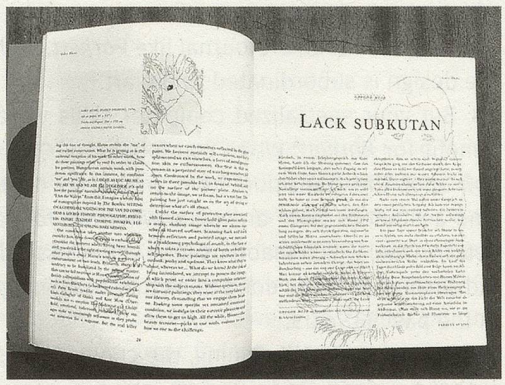
SE: For instance, Gregor Schneider, a collaboration artist in *Parkett* 63, sent us a sketch of the layout, selected the pictures to be reproduced, and gave us precise instructions on their sequence and size. Other artists give us *carte blanche* for the layout, which we then submit to them for approval or corrections.

JB: Gerhard Richter was an extreme case. When we submitted the layout to him, he made a drawing of every single page with meticulous care. The reason, he said, was because that was the only way he could understand and assess the proposal made by the designers. In the end, he wanted to have one of his pictures printed backwards; we were, of course, delighted



Drawing of the layout by Gerhard Richter / Von Gerhard Richter gezeichnetes Layout, *Parkett* 35/1993.

Drawings by Gary Hume in Gregor Muir's text *Lacquer Syringe (Lack subkutan)* / Zeichnungen von Gary Hume in Gregor Muirs Text, *Parkett* 48/1996.



to comply with his request and drew attention to it in the caption.

HWK: Schneider and Richter are rare examples of particularly close cooperation with us designers. It would have been a pleasure if more artists had made such a distinctive contribution, if they had offered more conceptual impulses from their artistic point of view. Thomas Hirschhorn did that in *Parkett* 57, but it must be said that he graduated in graphic design at the Kunstgewerbeschule Zürich. He designed his section himself: a series of pictures with elements of collage on eight double pages. We then made a facsimile of them and added the text to them in the usual *Parkett* typeface. Another interesting case is Gary Hume. On some of the pages in volume 48, he let us print the text on top of his light gray drawings. Generally, the artists concentrate primarily on the visuals, optimizing them or switching the pictures.

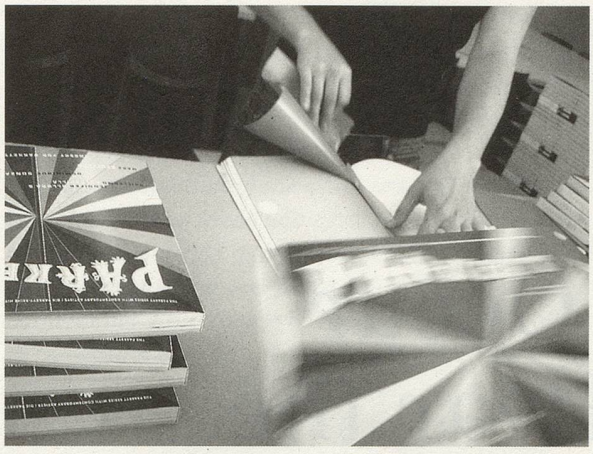
SE: *Parkett* is probably one of the very few journals where something like that is even possible. It's a lot of extra work for the designers when artists keep rethinking their ideas and want to have the layout revised accordingly. Artists often used to come personally to discuss the layout with Trix and Hanna in the studio. Hanna and I had personal visits from several artists as well, like Sarah Morris, Urs Fischer, Pipilotti Rist, and Pamela Rosenkranz. Now, as a rule, we email PDFs of the layout to the respective artist, who may be anywhere in the world. Unfortunately, that means less direct contact.

HWK: That's also due to the fact that there are more collaborations per volume than there used to be . . .

SE: . . . and that the artists don't just live in Europe or the United States anymore. As of 1998, *Parkett* started moving farther afield, to Australia with Tracey Moffat, to Japan with Mariko Mori and Hiroshi Sugimoto, and to South America with Jorge Pardo and Ernesto Neto. And in 2006 *Parkett* introduced the first collaboration artist from China, Yang Fudong.

JB: Let me ask about another feature, the Insert, a suite of 12 or more pages designed by a different artist for each volume of *Parkett*. Do you receive this contribution as press-ready pages?

HWK: Usually we have to make some technical adjustments. For example, in *Parkett* 99, Rokni Haerizadeh wanted the pages of his Insert to be printed at a slight angle. The lithographer at the printers thought it was a mistake and made the margins all parallel again. So we had to correct that.



Insert, Ryan Gander, the artist had twelve pages torn out of every copy of the print run / Zwölf Seiten wurden auf Wunsch des Künstlers in der gesamten Auflage herausgerissen, *Parkett* 80/2007.

SE: I was especially fascinated by Ryan Gander's concept for the Insert in *Parkett* 80. He had us print the 12 pages in Le Corbusier colors and then wanted us to tear out these pages by hand in the entire edition of 10,000 copies, so that just torn bits were left bound in. That made every issue unique, which was great. It takes a certain context to be able to act on ideas like that. As a designer, it would be a great privilege to have more clientele with such open minds. So: thank you *Parkett*. Thank you very much!

HWK: Lou Reed's Insert in *Parkett* 65 is unforgettable too. Simone did the layout . . .

SE: . . . and after I submitted it to him, he mailed it back to me with a handwritten note expressing his thanks. He wrote, "It means the world to me," because he felt that, thanks to his Insert in *Parkett*, he would no longer be perceived "only" as a rock star, singer, and poet but as a photographer in the art world as well. That apparently meant a great deal to him.

JB: Had Lou Reed predetermined the layout and sequence of his photographs?

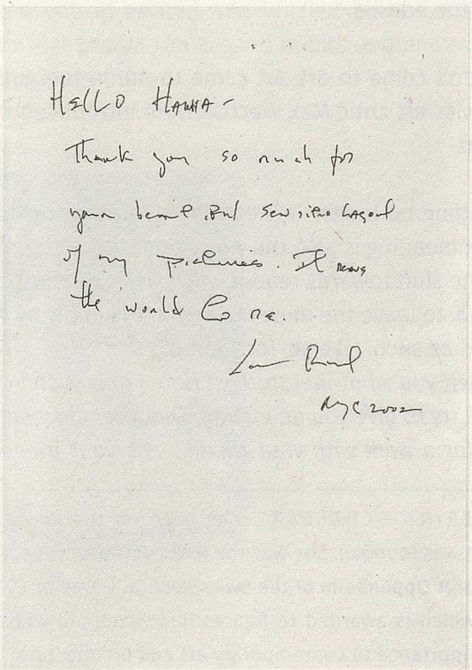
SE: No, he just sent us atmospheric black-and-white photographs of animals, landscapes, and cities and let us decide on the sequence. He accepted it as is when we sent it to him.

JB: And what about the embroidered logo? When the first volume came out, it was much debated. Designers tended to turn their noses up; artists loved it. Actually it was the artist Enzo Cucchi, who gave us the idea. How do you as designers perceive it nowadays?

SE: It makes a better appearance than it used to thanks to the advances of digital processing. On the early covers, it looks a little fuzzy and may have attracted less attention because of that. Even so, it was certainly conspicuous for being so unusual. And it was always a great challenge to incorporate it on the cover.

JB: Why?

SE: Since it's embroidered, there's a lot of shading in the texture. That means you have to print it against a monochrome background to distinguish it from the picture on the cover and keep it from being swallowed up. Sometimes we mix the colors to increase the contrast. For example, if the logo is yellow, we add a little red and black. But getting the right color combination is tricky. We can't even tell from the prepress proofs because they are not differentiated enough. It's only on the printing press itself that we can assess the effect, whether the colors work or not, and then we can adjust them a little. The *Parkett* logo always poses a challenge and is always a surprise.



Hello Hanna -

Thank you so much for your beautiful sensitive layout of my pictures. It means the world to me.

Lou Reed

NYC 2002

Lou Reed, letter thanking for the design of his Insert / Dankesbrief für die Gestaltung seines Inserts, *Parkett* 65/2002.

Translator

Catherine Schelbert

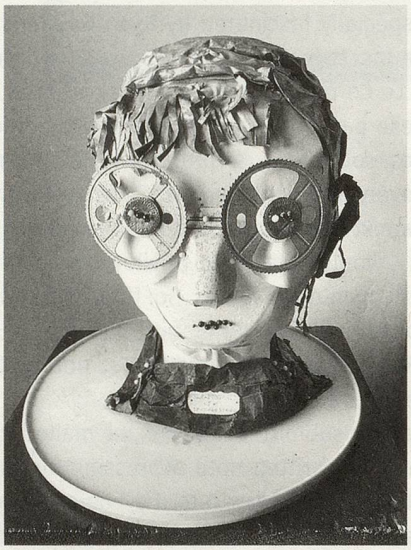
Parkett 1–100/101 (1984–2017)

Thoughts That Occur to Me When I Hear the Word "Parkett"

– A sweeping statement that may even be true: *Parkett* is the first and only art publication in two languages throughout, German and English, down to every centimeter, inch, and comma. If anybody knows of another example as extraordinary as *Parkett*, please send a letter to the editors.

– I didn't come to art; art came to me in the guise of the Swiss art critic Max Wechsler. He introduced me to *Parkett*.

– Meaning no longer lies exclusively in the text or the image; meaning is also the work/privilege of the recipient. The shift towards reader/viewer has enabled art to expand, to leave the museum, to be art simply by being named as such. Like so, for example:
I will tell you what literature is! No – I only wish I could. ... I will try to give you an inkling. That evening when you went for a walk with your friend, ... As your friend was



Hedwig Rappolt (Catherine's mother), SELF-PORTRAIT OF A TRANSLATRESS, late 1960s, head: Styrofoam; collar: carbon paper; straight pins: she had run out of paper clips; face: once pristine white typing paper; nose: Tipp-Ex; eyes: typewriter ribbon spools; hair: metal wrappers from the wine required while translating.

Hedwig Rappolt (Catherines Mutter), SELBSTPORTRÄT EINER ÜBERSETZERIN, späte 1960er-Jahre, Kopf: Styropor; Kragen: Kohlepapier; Stecknadeln: Ersatz für Büroklammern; Gesicht: vormals makelloses Schreibmaschinenpapier; Nase: Tipp-Ex; Augen: Farbbandspulen der Schreibmaschine; Haar: Metallfolie vom Wein, treuer Beistand beim Übersetzen.

CATHERINE SCHELBERT has been on the *Parkett* team since it was founded. She was the first translator to receive the Prix Meret Oppenheim of the Swiss Federal Office of Culture in 2006, which is awarded to figures in Switzerland whose work is of importance to contemporary art and architecture. In 2015, she received the Helen and Kurt Wolff Prize presented by the Goethe Institute, New York, for her translation of Hugo Ball's novel *Flametti or the Dandyism of the Poor*.

sympathetic and discreet, ... you proceeded further and further into the said matter, growing more and more confidential, until at last you cried out, in a terrific whisper: "My boy, she is simply miraculous!" At that moment you were in the domain of literature. ... Of course, in the ordinary acceptation of the word, she was not miraculous. Your faithful friend had never noticed that she was miraculous, nor had about forty thousand other fairly keen observers. She was just a girl. Troy had not been burnt for her. A girl cannot be called a miracle. If a girl is to be called a miracle, then you might call pretty nearly anything a miracl . . . That is just it: you might. You can. (Arnold Bennett, *Literary Taste: How to Form It*, 1909)

– *Parkett* has taught me the how of art, as in the conversation between Koepplin and Baselitz in issue 11/1986. The figure to the right in NIGHT: we don't see the body, but the artist's brushstroke tells us it's there.

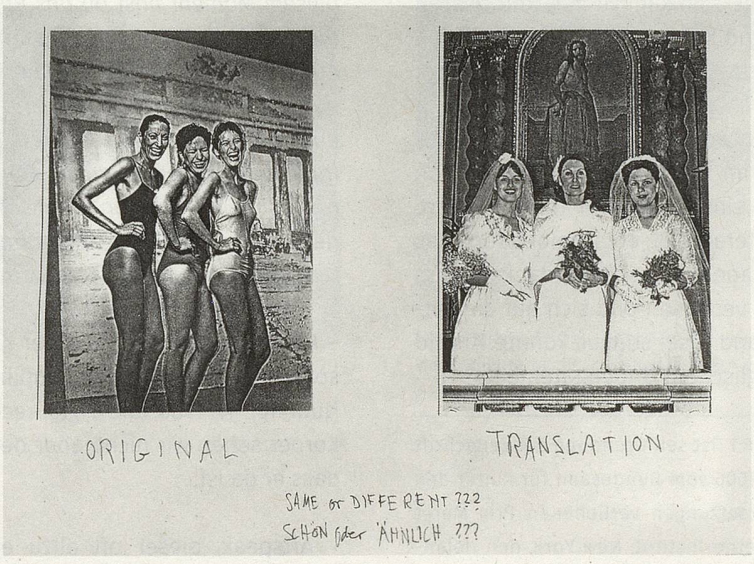
– Artspeak gives me goose pimples and sometimes inspires me to lay it on even thicker.

– Over the years I have realized that the truer the translation, the fewer word to word equivalents you will find in the dictionary. Take, for instance, László F. Földényi (*Parkett* 59, pp. 194/197). He speaks about people who dream: there are "Those who wall themselves up in a fortress of fog," namely "Solche, die sich dabei in einer Welt aus Nebel einschliessen." The only dictionary equivalents are "Nebel" and "fog." The alliteration in English is not accidental. The writer also uses that device, but elsewhere. Translation of that nature is probably easier for simpleminded brains than it is for highly complex machines.

– The joy of working together with *Parkett*'s writers. To my delight, they not only pick up my mistakes but also draw attention to creative misunderstandings, sometimes even changing their texts to match mine.

– One of many highlights in my life with *Parkett* was visiting Markus Raetz and watching how he twists and turns what we think we see, which reminds me of a story by Luigi Malerba:

A chicken took a walk and saw a shirt hung up to dry on a clothesline. It hurried home and told the other chickens about having seen a ghost with arms and no legs. The next day while out taking a walk again, it saw a pair of trousers hung up to dry on a clothesline. The chicken got all excited and hurried home to tell the others that ghosts run around in bits and pieces, arms here and legs there.



Catherine Schelbert, collage on the subject of original vs. translation / Bildcollage zum Thema Original vs. Übersetzung.

Übersetzerin

Catherine Schelbert

Parkett 1–100/101 (1984–2017)

Was mir alles beim Wort «Parkett» einfällt

– Eine grosse Verallgemeinerung, die vielleicht sogar stimmt: *Parkett* ist die weltweit einzige Kunstpublikation, die konsequent zweisprachig, deutsch und englisch, komponiert ist, bis auf das letzte Komma. Wer ein weiteres Beispiel kennt, schreibe einen Brief an die Herausgeber.

– Ich kam nicht zur Kunst. Sie kam zu mir, und zwar in Gestalt des Freundes und Kunstkritikers Max Wechsler. Er führte mich zu *Parkett*.

– In vielen Beiträgen in *Parkett* wird ersichtlich, dass Bedeutung nicht nur im Werk liegt. Auslegung von Kunst ist nicht allein in einem Bild oder Text verankert. Ob etwas Kunst oder Literatur ist, entscheidet auch das Lesen. Diesem Lesen haben wir es zu verdanken, dass die Kunst das Museum verlassen und sich auf die Mitarbeit der Leserinnen und Leser stützen konnte. Arnold Bennett sagt es mit englischem Understatement:

Ich sag dir, was Literatur ist. Ach Gott, wenn ich es nur könnte. Man kann das Geheimnis ein bisschen lüften, mehr nicht. Vielleicht so. An jenem Abend, auf einem Spaziergang mit deinem Freund ... Er ist ein verständiger Zuhörer, taktvoll, nicht allzu neugierig ... Du wirst vertraulicher. Etwas gärt in dir, bis es aus dir heraussprudelt: «Mein Lieber, sie ist ein bares Wunder!» In diesem Moment hast du das Reich der Literatur betreten. Das Mädchen ist natürlich überhaupt kein Wunder. Auch deinem getreuen Freund war dieses Wunder nie aufgefallen, und vierzigtausend anderen Augenzeugen auch nicht. Es war bloss ein Mädchen. Troja war nicht ihretwegen untergegangen. Ein Mädchen ist kein Wunder, sonst müsste man praktisch alles ein Wunder nennen ... Darum geht es. Man könnte. Man kann.
(aus *Literary Taste: How to Form It*, 1909)

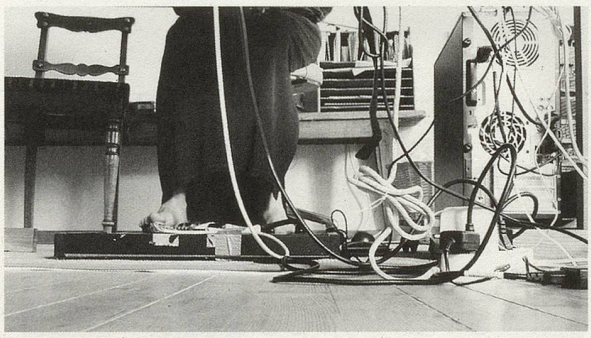
– *Parkett* hat mir das Wie der Kunst gezeigt, so im Gespräch zwischen Dieter Koepplin und Georg Baselitz in Nummer 11/1986. Die Figur rechts in DIE NACHT: den Körper sehen wir nicht, aber der Pinselstrich sagt uns, dass er da ist.

– Artspeak, dieser oft allzu erhabene Kunstdiskurs, macht mir manchmal Gänsehaut. Dann bin ich versucht, die Farbe des Gesagten noch pastoser aufzutragen.

CATHERINE SCHELBERT ist seit Gründung der Zeitschrift im *Parkett*-Team, erhielt 2006 vom Bundesamt für Kultur den zum ersten Mal für Übersetzungen verliehenen Prix Meret Oppenheim; 2015 vom Goethe-Institut, New York, den Helen-und-Kurt-Wolff-Preis für ihre Übersetzung von Hugo Balls Roman *Flametti or the Dandyism of the Poor*.

– Mit den Jahren wurde mir eines klar: Eine Übersetzung zeichnet sich dadurch aus, dass sie Wörter benutzt, die im Wörterbuch gerade nicht als gleichbedeutend verzeichnet sind. Hier ein Beispiel aus dem Text von László F. Földényi (*Parkett* 59, S. 194). Es geht um Leute, die träumen: «Solche, die sich dabei in einer Welt aus Nebel einschliessen.» Also: «Those who wall themselves up in a fortress of fog.» Nur gerade die Übersetzung von «Nebel» in «fog» findet man im Wörterbuch. Die Alliteration im Englischen ist bewusst gesetzt, entsprechend Stabreimen an anderer Stelle im deutschen Text. Ein solches Übersetzen gelingt dem einfältigen menschlichen Geist wohl leichter als einer hoch komplexen Maschine.

– Das Vergnügen, mit den Autoren der Beiträge zusammenzuarbeiten. Zu meiner Freude machen sie mich nicht nur auf Fehler aufmerksam, sondern auch auf schöpferische Missverständnisse, sodass sie manchmal das Deutsche der englischen Übersetzung anpassen.



– In bester Erinnerung ist mir ein Besuch im Atelier von Markus Raetz. Ich war fasziniert, wie er das, was wir sehen, nach allen Seiten dreht und wendet. Eine Geschichte von Luigi Malerba kam mir in den Sinn, eine seiner nachdenklichen Hühnergeschichten:

Ein Huhn geht spazieren und sieht ein Hemd, das an einer Leine zum Trocknen aufgehängt ist, und denkt, es sei ein Gespenst. Den Mithühnern erzählt es, Gespenster haben Arme, aber keine Beine. Am nächsten Tag sieht es eine Hose an einer Wäscheleine. Da berichtet es seinen Mithühnern, Gespenster laufen in Fragmenten herum, Arme hier, Beine dort.

(Übersetzung: Tarcisi Schelbert)

Catherine Schelbert at her desk, with physicist and friend Wolf Wejgaard's miraculously repurposed organ pedals.

Umfunktionierte Orgelfusspedale zur «handlicheren» Bedienung der Computertastatur. Ein Geniestreich von Wolf Wejgaard, Freund und Physiker.