

MOUSSE 28 ~ *Tobias Kaspar*

NICE TO MEET YOU

SENTIMENTAL STYLE



The young Tobias Kaspar sees Ghislain Mollet-Viéville as an emblematic figure: the multifaceted activities of this art critic and collector follow an ingenious, daring strategy that moves between different economies. But then, Kaspar's work seamlessly combines aspects of the entertainment industry and the visual arts, as Axel Wieder explains.

Sentimental Style Nr. 01, 2010.
Courtesy: the artist, Silberkuppe, Berlin and
Alex Zachary, New York. Photo: Gunnar Meier.

BY AXEL WIEDER

Swiss artist Tobias Kaspar has recently shown a series of impressively lucid, well-distilled exhibitions at Alex Zachary in New York, Kunsthalle Basel, and Silberkuppe in Berlin, among other venues. With just a few, very precise interventions, his works summon up a dense set of references, ranging from contemporary lifestyles and pop culture – like Leonardo DiCaprio and coffee recipes – to the artistic practices of Institutional Critique. Specifically, his work is informed by certain influential, yet still under-recognized artists, such as André Cadere, John Knight, and Philippe Thomas and his semi-fictional enterprise Readymades Belong to Everyone®. But while the work of Thomas primarily investigated the relationship between artwork and commodification or institutional power, Kaspar negotiates the mechanisms of authority and the role of the author, as well as the sociopolitical context in which these principles are played out. His works connect aspects of the entertainment industries with the visual arts, in order to focus on their growing overlap in post-Fordist culture.

Sentimental Style (2009) includes a set of photographs and a small catalogue that takes the form of a menu. Some of the photos seem at first glance to show abstract grey compositions – upon closer observation, they turn out to be close-ups of airplane blankets from Air France. The other photos show coffee plants in the “Planten un Blomen” botanical garden in Hamburg. A connection between the different parts is made through short texts embossed in red on the mat, recipes for different coffee specialties, such as espresso, cappuccino and ristretto. From the plant to the product, from the fascination of the exotic in the botanical garden to long-distance travel as a consumer product, the work weaves associations with mechanisms of longing, appropriation and exploitation, which also includes the work itself, in the way it explicitly uses and appropriates specific conventions of presentation and artistic formats. The piece was first shown in the shop window of a temporary exhibition space in Stuttgart, at the invitation of Künstlerhaus and the curatorial project “Hermes und der Pfau”, and can also be looked at in terms of its relationship with the showcase, as a display that makes something visible even as it distances the viewer.

More explicit in its art-historical references is the work *Lumpy Blue Sweater* from 2010, an installation with a blue pullover, a series of 18 photographs, and a booklet, which

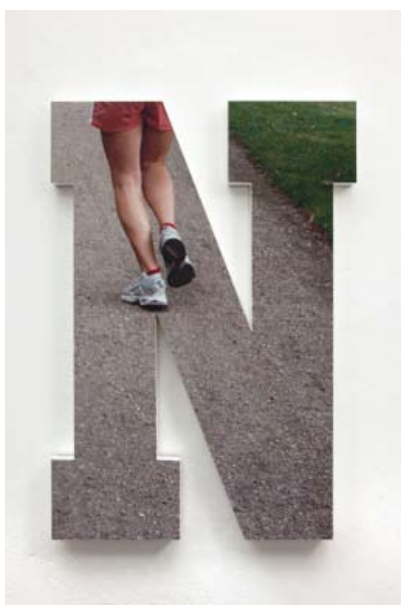
is attached like a label to the sweater. The booklet contains a transcript of a lengthy monologue about the cycles of the fashion industry that Miranda Priestly makes to her assistant in *The Devil Wears Prada* (2006): “You think this has nothing to do with you. You go to your closet and you select... I don’t know... that lumpy blue sweater, for instance, because you’re trying to tell the world that you take yourself too seriously to care about what you put on your back.” The photos, on the other hand, show various crops of a picture taken in the apartment of collector and *agent d’art* Ghislain Mollet-Viéville during the exhibition “Établir le Désordre” by André Cadere in 1976, in which we see a woman in a blue sweater holding a *Barre de bois rond* by Cadere. On the passport, the framed photographs are titled after the 18 chapters of Guy de Maupassant’s con-man novel *Bel-Ami* (1885), telling a succinct story of social climbing that moves from “Poverty” to “Death and a Proposal” and “Attainment”. The correspondences between the different parts are formal and obvious, yet contingent and consciously overflowing. A first version of the work from 2009 was produced in cooperation with Mikael D. Brkic and Egija Inzule for an exhibition project in Tbilisi, Georgia, where they sold blue sweaters with the booklet at a flea market. The extended version of the work abandons the performative aspect in order to articulate the overlapping references that connect Cadere’s artistic strategies to a reflection on the mechanisms of social promotion and the entanglement of critique. Priestly again: “But what you don’t know is that that sweater is not just blue, it’s not turquoise. It’s not lapis. It’s actually cerulean. And you’re also blithely unaware of the fact that in 2002, Oscar de la Renta did a collection of cerulean gowns. And then I think it was Yves Saint Laurent... wasn’t it, who showed cerulean military jackets? I think we need a jacket here. And then cerulean quickly showed up in the collections of eight different designers. And then it, uh, filtered down through the department stores and then trickled on down into some tragic Casual Corner where you, no doubt, fished it out of some clearance bin. However, that blue represents millions of dollars and countless jobs and it’s sort of comical how you think that you’ve made a choice that exempts you from the fashion industry when, in fact, you’re wearing the sweater that was selected for you by the people in this room from a pile of stuff”.

Kaspar was and is involved in several collective projects, such as *Provence*, a

magazine dedicated to hobbies that he has published since 2009 with Daiga Grantina and Hannes Loichinger, or as a co-organizer of exhibitions. Both activities can be seen as attempts to develop specific frameworks of production that go beyond the limitations of the market or the established system of institutions. But they also seem conscious of the danger that a seemingly alternative approach may be quickly incorporated into the mainstream agenda, serving as a publicity device or an optimized strategy. Instead of taking an impossible position that pretends to stand outside of the circumstances it criticizes, these projects experiment with performative relationships to the mechanisms of use that contemporary artists find themselves involved in. The description of *Provence* as a magazine dedicated to hobbies explicitly alludes to a growing sector of the post-Fordist economy, while reminding us of the precarious border between work and leisure, which virtually doesn’t exist in the cultural industry.

Kaspar has an ongoing interest in the work of the French collector mentioned above, Ghislain Mollet-Viéville, which appears as a reference in some of his artistic works as well as in the presentations and exhibitions of documentary material that he put together with Egija Inzule. Mollet-Viéville’s activities have been multifaceted and ambiguous. He has maintained a collection of conceptual and minimalist art in his apartment on Rue Beaubourg 26 in Paris since 1975, which served as a backdrop for staging exhibitions and projects with younger artists until 1991, and played an important role in supporting the work of Philippe Thomas and the IFP collective, acting as its “president”. To make active use of his collection, he published “conceptual”, at times rather eccentric advertisements in art magazines both in France and abroad, showing himself posed like a model in his own collection or, dressed in a St. Tropez-style cardigan, claiming to purchase – instead of selling – the works of artists like Donald Judd, Lawrence Weiner and others. In order to finance his activities, he rented out his apartment for fashion shoots, with the side effect that images from his collection, with beautiful models using a Carl Andre sculpture as catwalk or posing in a Sol Lewitt structure, circulated outside of the art world. Mollet-Viéville’s work exemplifies a strategy that moves between different economies: not dedicating itself to one, but rather offering insights into how different systems of value production function by juxtaposing them with each other.

In his most recent large-scale work, *Why Sex Now*, presented at Alex Zachary in New York, Kaspar draws on the history of photography from the early and mid-1990s. A series of four photographs with close-ups of his own vintage anorak were presented in relatively large frames with a lot of space between frame and image. The full edition of the photos – two plus one artist proof, 12 frames in all – were hung freely on wires from the gallery’s spotlight system, re-tracing the walls of the exhibition spaces, but also blocking the way. The frames had an ambivalent status, between independent object and display – between image and installation, which could also be looked at in relation to the idiosyncratic architecture of the gallery, a former duplex apartment in an Upper East Side townhouse with many corners, niches and eccentric details. The titles of the photographs constitute a second level, appropriated from existing images and reorganized according to a formalized scheme – activity, name, location, time – so that they read like personal diary notes. The photographers Kaspar is referring to are paradigmatic in various ways for the intersection of art and fashion in the 1990s: Corinne Day, Chris Moore and, in a different sense, Wolfgang Tillmans, who all included their personal context in their photographic work at some point. Like Mollet-Viéville, these artists stroll between worlds – but their work already marks a point at which the interaction of the art and image industries have stabilized into a coherent system of legitimization, in which critique and utilization are perfectly balanced out. By bringing his own jacket – and the 1990s, as the decade of his own socialization – into play, Kaspar introduces subjectivity into the mechanisms of his investigation, where it’s no longer so important to function perfectly, but rather to represent transgression and experimentation. On the other hand, the details of the jacket, its seams and zippers, are full of the promise of something inside. This, we need to imagine.



From left – G (3), 2010. Courtesy: the artist, Silberkuppe, Berlin and Alex Zachary, New York.

N, 2010. Courtesy: the artist, Silberkuppe, Berlin and Alex Zachary, New York.

È un personaggio paradigmatico, per il giovane Tobias Kaspar, Ghislain Mollet-Viéville, critico d'arte e collezionista, il cui versatile operare, geniale e spregiudicato, è dettato da una strategia che funziona all'interno di diverse economie. Del resto, l'opera di Kaspar connette aspetti dell'industria dell'intrattenimento e arti visive senza soluzione di continuità, come ci spiega Axel Wieder.



Above, from left – Nina coloring her hair (detail), 2010. Courtesy: the artist, Silberkuppe, Berlin and Alex Zachary, New York.

In bed, after the party (detail), 2010. Courtesy: the artist, Silberkuppe, Berlin and Alex Zachary, New York.

"Why Sex Now", installation view, Alex Zachary, New York, 2011. Courtesy: the artist, Silberkuppe, Berlin and Alex Zachary, New York.

Left – "Why Sex Now", installation view, Alex Zachary, New York, 2011. Courtesy: the artist, Silberkuppe, Berlin and Alex Zachary, New York.

DI AXEL WIEDER

Di recente, l'artista svizzero Tobias Kaspar ha prodotto diverse mostre succinte e dotate di straordinaria lucidità, fra cui quelle alla galleria Alex Zachary di New York, alla Kunsthalle di Basilea e da Silberkuppe a Berlino. Con pochi e mirati interventi, la sua opera produce una densa serie di riferimenti, che spaziano dalla cultura del *lifestyle* contemporaneo – da Leonardo DiCaprio alle ricette per il caffè – alle pratiche artistiche di Institutional Critique. Nello specifico, alcuni artisti molto influenti e tuttavia ancora sottostimati – come André Cadere, John Knight e Philippe Thomas, con la sua semi-fittizia agenzia *readymades belong to everyone®* – danno forma alla sua opera. Ma, mentre il lavoro di Thomas indagava, in primo luogo, la relazione fra opera d'arte e mercificazione o potere istituzionale, Kaspar negozia i meccanismi dell'autorità e il ruolo dell'autore, oltre al contesto sociopolitico nel quale agiscono questi attori. La sua opera connette aspetti dell'industria dell'intrattenimento con le arti visive per concentrarsi sulla loro crescente sovrapposizione nella cultura post-fordista.

Sentimental Style (2009) comprende una serie di fotografie e un piccolo catalogo, che assume la forma del menu di un ristorante. A prima vista, alcune foto sembrano mostrare delle grigie composizioni astratte che, a un'osservazione più ravvicinata, si rivelano essere dei particolari di coperte da aereo in dotazione sui voli Air France. Le altre immagini, dal titolo "Planten un Blomen", mostrano delle piante di caffè nell'orto botanico di Amburgo. La connessione fra le diverse parti avviene per mezzo di brevi testi goffrati in rosso nel sottovaso, ricette di diverse specialità a base di caffè, come espresso, cappuccino e ristretto. Dalla pianta al prodotto, dal fascino dell'esotico nell'orto botanico ai viaggi verso mete lontane come prodotto di consumo, l'opera tesse associazioni con meccanismi di desiderio, appropriazione e sfruttamento, che comprendono il lavoro stesso, nel modo in cui usa esplicitamente e si appropria di specifiche convenzioni di presentazione e formati artistici. L'opera è stata mostrata per la prima volta nella vetrina di uno spazio espositivo temporaneo a Stoccarda, su invito della Künstlerhaus e del progetto curatoriale "Hermes und der Pfau", e può essere letta in questo senso anche in relazione alla vetrina come spazio che rende visibile qualcosa allo spettatore e allo stesso tempo crea una distanza.

Quanto a riferimenti storico-artistici, l'opera *Lumpy Blue Sweater* è più esplicita. Realizzata nel 2010, consiste in un'installazione che comprende

un pullover azzurro, una serie di 18 fotografie e un libretto, attaccato al maglione come un'etichetta. Il libretto contiene la trascrizione di un lungo monologo, sui cicli dell'industria della moda, che Miranda Priestly rivolge ne *Il diavolo veste Prada* (2006) alla sua assistente: "Oh, ma certo, ho capito: tu pensi che questo non abbia nulla a che vedere con te. Tu apri il tuo armadio e scegli, non lo so, quel maglioncino azzurro infeltrito per esempio, perché vuoi gridare al mondo che ti prendi troppo sul serio per curarti di cosa ti metti addosso". Le foto, d'altra parte, mostrano diversi tagli di un'immagine scattata nell'appartamento del collezionista e *agent d'art* Ghislain Mollet-Viéville durante la mostra "Établir le Désordre" di André Cadere nel 1976, nella quale vediamo una donna con addosso un maglione azzurro che tiene una *Barre de bois rond* di Cadere. Le fotografie incorniciate recano un titolo nel *passpartout* legato ai 18 capitoli di *Bel Ami* (1885), il romanzo di Guy de Maupassant, incentrato sull'ambizione del protagonista, di cui racconta la breve arrampicata sociale, dalla "Povertà", a "La morte e una proposta" a "Risultato". Le corrispondenze fra le diverse parti sono, da un lato, formali e ovvie, dall'altro accidentali e volutamente debordanti. Una prima versione dell'opera nasce nel 2009 ed è il risultato della collaborazione fra Mikaël D. Brkic ed Egija Inzule per una mostra a Tbilisi, Georgia, in occasione della quale hanno venduto, a un mercato delle pulci, maglioni azzurri con annesso libretto. La versione estesa dell'opera abbandona l'aspetto performativo per articolare i riferimenti incrociati che collegano le strategie artistiche di Cadere a una riflessione sui meccanismi della promozione sociale e del coinvolgimento della critica. Ancora Miranda Priestly: "Ma quello che non sai è che quel maglioncino non è semplicemente azzurro, non è turchese, non è lapis, è effettivamente ceruleo, e sei anche allegramente inconsapevole del fatto che nel 2002 Oscar de la Renta ha reallizzato una collezione di gonne cerulee e poi è stato Yves Saint Laurent se non sbaglio a proporre delle giacche militari color ceruleo. Credo ci serva una giacca qui. E poi il ceruleo è rapidamente comparso nelle collezioni di otto diversi stilisti. Dopodiché è arrivato a poco a poco nei grandi magazzini e alla fine si è infiltrato in qualche tragico angolo casuale, dove tu evidentemente l'hai pescato nel cesto delle occasioni. Tuttavia quell'azzurro rappresenta milioni di dollari e innumerevoli posti di lavoro, e siamo al limite del comico quando penso che tu sia convinta di aver fatto una scelta fuori dalle proposte

della moda quindi in effetti indossi un golfino che è stato selezionato per te dalle persone qui presenti in mezzo a una pila di roba".

Kaspar era ed è coinvolto in svariati progetti di collaborazione, per esempio in *PROVENCE*, una rivista dedicata agli hobby, pubblicata dal 2009 con Daiga Grantina e Hannes Loichinger, ed è co-organizzatore di mostre. Entrambe le attività possono essere intese come tentativi di sviluppare contesti specifici per la produzione, al di là dei limiti del mercato o del sistema istituzionale consolidato. Ma con la consapevolezza del rischio che un approccio alternativo può essere rapidamente incorporato dal mainstream, fungendo da novità o da strategia ottimizzata. Anziché un'impossibile posizione che immagina se stessa al di fuori delle circostanze criticate, questi progetti sperimentano con le relazioni performative dei meccanismi di utilizzo nei quali gli artisti contemporanei si trovano coinvolti. La descrizione di *PROVENCE* come rivista di hobby allude esplicitamente a un crescente settore dell'economia post-fordista e ricorda, al contempo, i labili confini tra lavoro e piacere, che virtualmente non esistono nelle industrie culturali.

Kaspar manifesta un crescente interesse per l'opera di Ghislain Mollet-Viéville, il collezionista francese menzionato sopra, che costituisce un punto di riferimento per alcune delle sue opere, ma anche per le sue presentazioni e mostre di materiale documentario raccolto con Egija Inzule. Le attività di Mollet-Viéville erano sfaccettate e ambigue. Fin dal 1975, conservava delle collezioni d'arte concettuale e minimale nel suo appartamento parigino di rue Beaubourg 26, che è servito da scenografia per le mostre e i progetti di giovani artisti fino al 1991, e ha svolto un ruolo importante nel sostegno dell'opera di Philippe Thomas e del collettivo IFP, giacché Mollet-Viéville ne ricopriva il ruolo di "presidente". Per avviare la sua collezione, diffuse degli annunci pubblicitari "concettuali", talvolta piuttosto eccentrici, sulle riviste di arte francesi e internazionali. Le pubblicità lo presentavano – ad esempio – in posa come un modello nella propria collezione o abbigliato in un cardigan in stile St. Tropez, e contenevano messaggi in cui Mollet-Viéville asseriva di acquistare – invece che vendere – opere di artisti come Donald Judd, Lawrence Weiner, e altri. Per finanziare le proprie attività, affittava il suo appartamento per servizi di moda, ottenendo un doppio vantaggio: le immagini della sua collezione – con splendide modelle che usavano

una scultura di Carl Andre come passerella o posavano in una scultura di Sol LeWitt – potevano circolare al di fuori del contesto artistico. L'opera di Mollet-Viéville incarna in maniera esemplare una strategia che funziona tra diverse economie, che non si consacrano, ma piuttosto apre spaccati sulle funzioni dei diversi sistemi di produzione del valore, mettendoli a confronto gli uni con gli altri.

Nella sua più recente opera su larga scala, *Why Sex Now*, presentata alla galleria Alex Zachary di New York, Kaspar è tornato alla fotografia della prima metà degli anni Novanta. È stata dunque presentata una serie di quattro foto che ritraggono dei dettagli della sua giacca a vento di allora, in fotogrammi piuttosto grandi, con molto spazio tra cornice e immagine. L'edizione completa delle foto – due più una prova di stampa, 12 fotogrammi in totale – era appesa ai cavi del sistema di illuminazione della galleria, secondo il percorso delle pareti espositive, ma anche in forma di ostacolo per il passaggio. I fotogrammi erano al contempo oggetti indipendenti e mostra, immagine e installazione – il che potrebbe essere letto anche in relazione all'architettura idiosincratrice della galleria, un ex appartamento su due piani in una casa unifamiliare dell'Upper East Side, caratterizzata da molti angoli, nicchie e dettagli eccentrici. I titoli delle fotografie costituiscono un secondo livello, sono tratti da immagini esistenti e riorganizzati secondo uno schema formalizzato – attività, nome, luogo, tempo – cosicché possano essere letti come annotazioni diaristiche. I fotografi ai quali Kaspar faceva riferimento sono, per diversi aspetti, paradigmatici per l'intersezione fra arte e moda negli anni Novanta – come Corinne Day, Chris Moore e, in un altro senso, Wolfgang Tillmans –, e tutti hanno inserito il loro contesto personale nel loro lavoro fotografico. Come Mollet-Viéville, questi artisti sono girovaghi fra mondi; il loro lavoro, tuttavia, segna già un punto nel quale l'effetto tra arte e industria dell'immagine si stabilizza in un coerente sistema di legittimazione, nel quale la critica e l'uso sono perfettamente bilanciati. Mettendo in gioco la sua giacca – e gli anni Novanta come decennio della propria socializzazione – Kaspar inserisce il ruolo della soggettività all'interno di questi meccanismi nella sua indagine, nella quale non è più così importante essere perfettamente "normali", quanto piuttosto rappresentare la trasgressione e la sperimentazione. D'altra parte, i dettagli della giacca, le cuciture e le cerniere sono pieni di promesse riguardo al contenuto. È questo che dobbiamo immaginare.