

DE

Terry Fox

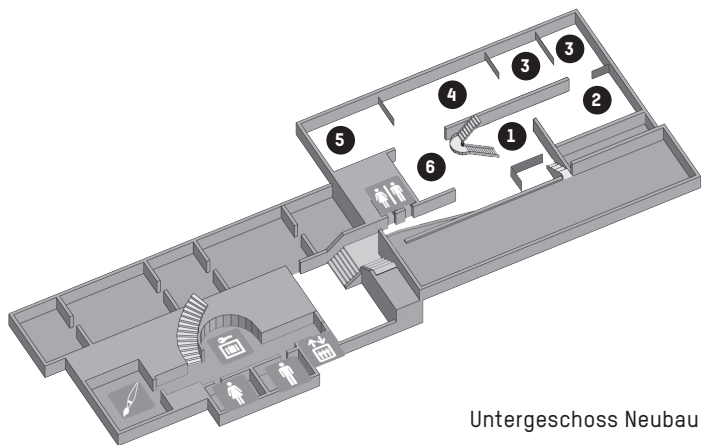
Elemental Gestures

10.03.17 – 05.06.17

KUNST
MUSEUM
BERN

AUSSTELLUNGSFÜHRER

Saalplan



Untergeschoss Neubau

Raum 1	Der Gang auf den Furkapass
Raum 2	Körper und Zeit
Raum 3	Das Labyrinth
Raum 4	Sprache und Zeichen
Raum 5	Klang der Erde
Raum 6	Kosmos Terry Fox: Beuys, Walser, Wölfli

Einführung

Der 1943 in Seattle (USA) geborene Terry Fox war eine wegweisende Künstlerpersönlichkeit der 1960er- und 1970er-Jahre. Bis heute gehört er zu denjenigen, die von Künstlerinnen und Künstlern hoch geschätzt werden, dem breiten Publikum aber wenig bekannt sind. Künstlerisch zunächst vor allem an der amerikanischen Westküste beheimatet, war Fox auch mit der Kunstszene in Nordrhein-Westfalen eng verbunden. Von 1996 bis zu seinem Tod im Jahr 2008 lebte er in Köln. Neben Vito Acconci, Joseph Beuys oder Bruce Nauman zählt er zu wichtigsten Vertretern der frühen Performance-, Video- und Klangkunst. Seine frühesten performativen Arbeiten waren Aktionen und Ereignisse, die Alltagsphänomene und das Leben im öffentlichen Raum zum Thema hatten. Oft bestanden seine künstlerischen Handlungen aus einfachen, elementaren Gesten. Kunst und Leben sollten miteinander verschmelzen. In den Siebzigerjahren arbeitete er vermehrt in Galerien, Museen oder im Studio. Manchmal war das Publikum ganz oder teilweise von den Performances ausgeschlossen. Neben dem menschlichen Körper – seinem eigenen – und oft lebenden oder toten Fischen verwendete er eine Reihe von wiederkehrenden Materialien. Es waren alltägliche, einfache Materialien wie Mehl, Wasser, Schnüre, Zigaretten oder Seife, die in seinen Handlungen häufig eine symbolische Bedeutung erhielten. Im Verlauf der Zeit nahm die Arbeit mit Klängen eine zunehmend zentrale Rolle ein. Er probierte immer wieder neue Techniken und Objekte zur Erzeugung von Klang aus und komponierte ab den Achtzigerjahren vielschichtige Raumbilder aus Objekten, Sprache und akustischen Reizen. Schrift- und Bildzeichen kamen nicht nur auf Papierträgern, sondern auch bei Installationen zum Einsatz.

Die Ausstellung, die zuvor bereits in Berlin, im belgischen Mons und in Wuppertal zu sehen war, wird in Bern um zwei Räume ergänzt, die Fox' Bezug zur Schweiz gewidmet sind. Terry Fox war mehrmals in Bern als Künstler präsent, darunter auch zweimal im Kunstmuseum Bern. 1980 führte er eine Performance unter dem Titel *A Candle for A.W.* auf. Materielle Spuren hat diese Aktion nicht hinterlassen, sodass heute nicht bekannt ist, worin die Performance genau bestand. Bekannt ist jedoch, dass es sich bei A.W. um Adolf Wölfli handelt, den Berner Künstler, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der psychiatrischen Klinik Waldau einen umfangreichen persönlichen Kosmos an Zeichnungen anfertigte. Fox war beeindruckt von den Werken, die er 1972 an der von Harald Szeemann kuratierten Documenta 5 zum ersten Mal sah. Bleibenden Eindruck machte auch ein anderer Schweizer auf ihn, der Schriftsteller Robert Walser, dessen Werk 1985 international grösste Beachtung fand, als der erste Band der Edition seiner Mikrogramme unter dem Titel «Aus dem Bleistiftgebiet» erschien. Es ist bisher nicht ausreichend untersucht worden, warum die beiden Künstlerpersönlichkeiten für Terry Fox wichtig waren. Eine erste Spur führt über den Gebrauch von Schrift und Sprache, der für alle drei Künstler in ein System von Rätseln und labyrinthischen Strukturen mündet. Eine zweite, damit verbundene Spur führt auf die Fährte des «Anderen», dem die 1987 von Jürgen Glaesemer kuratierte Ausstellung *Die Gleichzeitigkeit des Anderen* im Kunstmuseum Bern gewidmet war, zu der Terry Fox die Performance *The Eye Is not the Only Glass that Burns the Mind* beisteuerte. Auch diese Arbeit ist nicht dokumentiert, man weiss jedoch, dass Terry Fox Klänge mit durch den Raum gespannten Klaviersaiten erzeugte. Ein internationales Symposium geht Terry Fox' Wirken in Bern und den Spuren, die er hinterlassen hat, nach.

Raum 1

Der Gang auf den Furkapass

Den Auftakt zur Ausstellung macht eine Aktion von Terry Fox an der Furk'Art 1990, zu der er eine Performance und eine Installation beisteuerte. Das Projekt Furk'Art wurde vom Galeristen Marc Hostettler ins Leben gerufen. In den Jahren von 1983 bis 1999 waren namhafte Künstlerinnen und Künstler eingeladen, im Hotel Furkablick und seiner Umgebung an einer Art künstlerischem Feldversuch teilzunehmen. Die Entlegenheit und raue Schönheit des Ortes inmitten der Gletscher und Gipfel rund um den Pass generierten eine Faszination, der sich – neben Terry Fox – auch Künstler wie Marina Abramović / Ulay, Max Bill, Daniel Buren, Fischli & Weiss, Günther Förg oder Roman Signer nicht entziehen konnten. 1983 und 1984 beteiligte sich auch der amerikanische Künstler James Lee Byars an der Furk'Art. Von ihm ist in unserer Ausstellung *Death Stone*, ein Fundstück vom Furkapass, zu sehen.

Für die Furk'Art 1990 entschied sich Terry Fox, mit einem Fisch zu arbeiten, und so kaufte er auf dem Weg zum Furkapass einen grossen Seebarsch in Basel. Er liess ihn in Eis verpacken und nahm ihn gefroren ins Hotel Furkapass mit, wo er tiefgekühlt wurde. Von dort aus machte er mehrere Ganztageswanderungen, auf der Suche nach einer Stelle, wo er den Fisch dem Berg überlassen konnte. Am Rande des Sidelengletschers fand er den Ort, um den Fisch unter dieser riesigen, langsam schmelzenden Eisdecke zu vergraben. «Wo der untere Rand auf den nackten Felsen traf, entstand durch das schmelzende Eis ein wundervolles Tropfgeräusch in der absoluten Stille der Bergwelt. Ich kehrte zu dieser Stelle zurück, nur um den Klang für mich selbst auf Band aufzunehmen» (Terry Fox). Ausschlaggebend für die Wahl des Ortes dürfte Fox' Interesse für Orte des Übergangs, für Material-Transformationen und das plastische Wesen der Klänge gewesen sein.

Am Tag der Performance *Locus Harmonium* band Terry Fox den Fisch mit Schnüren auf den Rücken und führte eine grosse Gruppe von Leuten – die urbane Kunstszene der Schweizer Städte fand sich auf dem Furkasspass ein – zu dieser Stelle. Die Wanderung auf dem engen Saumpfad, einer Prozession gleich, wurde zweimal unterbrochen. Während der Seebarsch auf einer Felskuppe abgelegt und beim zweiten Halt gewässert wurde, spielte Terry Fox mit dem Geigenbogen auf einem klingenden Metallstab. Der obertonreiche Klang mischte sich als statisches Klangvolumen in die stille Bergwelt. Nach eineinhalb Stunden erreichten Terry Fox und seine Begleiter die Stelle, an der er zuvor die Aufnahme des schmelzenden Gletschers gemacht hatte. Mit einem Sprung über eine Gletscherspalte entfernte sich Terry Fox von der Gruppe, entschwand mit dem Fisch über das Gletscherfeld und vergrub den Fisch im «ewigen Eis» des Gletschers. Der Videofilm von Aufdi Aufdermauer dokumentiert die Performance *Locus Harmonium* von Terry Fox und erinnert zugleich an den heute weitgehend geschmolzenen Gletscher.

Raum 2

Körper und Zeit

Terry Fox gehörte um 1970 zu den Hauptvertretern der Performance-szene der San Francisco-Bay-Area und gilt als Wegbereiter der amerikanischen Body Art und Konzeptkunst. Um Räume mit Energie aufzuladen, nutzte er den eigenen Körper als Medium und Material. Er lotete mit ihm physische und psychische Grenzbereiche aus. Fox war als junger Mann am Hodgkin-Lymphom (Lymphdrüsen-Krebs) erkrankt und musste sich zahlreichen Therapien unterziehen. Seine Auseinandersetzung mit dem Körper und dem Thema der Sterblichkeit ist eng mit dieser Erfahrung verbunden, lässt sich aber nicht darauf reduzieren. Seine Performances sind nicht den Themen Krankheit und Tod gewidmet, sondern der Beziehung zwischen Leben und Tod: Dem Leben als überwundenem Tod und dem Tod, der allem Leben innewohnt. Sichtbar wird Terry Fox' dialektisches Verständnis in der Performance *Pisces* (1971). Die Performance bestand aus zwei Teilen. Der erste Teil fand im Museum of Conceptual Art in San Francisco statt. Terry Fox kaufte am 2. Februar 1971 zwei lebende Fische in Chinatown in San Francisco. Er legte die Fische im Museum auf den Boden und befestigte an ihren Schwänzen je eine Schnur. Er selbst legte sich ebenfalls hin und machte die anderen Enden der Schnüre an seiner Zunge und an seinem Penis fest. «Bis sie starben zerrten sie zuckend und schlagend am Körper des Künstlers», heisst es in einer Beschreibung. Anschliessend verwendete der Künstler die toten Fische, die er in weisse Tücher schlug, für den zweiten Teil seiner Performance an der Universität von Santa Clara. Zwei eingeschaltete Taschenlampen lagen am Boden in einem halbdunklen Raum, den Lichtstrahl gegeneinander gerichtet. Die Lichtbahn zwischen ihnen war mit Mehl bestäubt. Als die Batterien aufgebraucht waren und das Licht erloschen war, legte man die Lampen und die toten Fische zu Fox, der auf einem Kissen ruhte. Die Schnüre wurden an seinem Haar und den Zähnen be-

festigt. Fox schlief mehrere Stunden im Versuch, vom Töten der Fische zu träumen.

Wie in vielen Performances des Künstlers spielte auch hier die Zeit eine wesentliche Rolle. Es ging um die verbleibende Lebenszeit der Fische, um die Zeit, die den Taschenlampen zum Leuchten verblieb und schliesslich um die Stunden, während derer sich der Künstler dem Schlafen und Träumen hingab. Warum aber tötete Fox die Fische? Sollte sich ihre Lebensenergie auf den Künstler übertragen? Sorgte ihr Sterben für seine Heilung? Oder verband er sich mit ihnen, um dem Rätsel des Todes näherzukommen? Vollzog er an ihnen ein Opferritual, für das er sich anschliessend im Traum entschuldigte? Eine abschliessende Antwort gibt es nicht. Dass sich Terry Fox in gewisser Weise mit den Fischen identifizierte, liegt nahe. Ob er durch sie lebte oder ihren Tod mitvollzog, bleibt offen. In sehr ähnlichen Bedeutungsfeldern sind auch andere in diesem Raum versammelte Werke angesiedelt. *Levitation* (1970) stellte einen Versuch dar, in einen Schwebeszustand zu gelangen und damit das eigene körperliche Dasein für eine Weile zu überschreiten. *Turgescent Sex* (1971) wiederum ist eine ritualhafte Videoperformance mit einem toten Fisch, der für Fox nach eigener Aussage für die Opfer des Vietnamkriegs und gleichzeitig für sich selbst steht.

Für Terry Fox sind jedoch nicht nur sein eigener Körper oder die von Fischen ein (lebendiges) Material, sondern auch Rauch, Feuer, Wasser oder Mehl. In vielen Werken der Siebzigerjahre kam er auf diese Materialien zurück und kombinierte sie miteinander. Oft gingen dabei Mehl und Wasser eine Kombination ein. Teig stand im Zentrum der Performances *Yield* (1973) und *Hefe* (1971), die von der Fotografin Ute Klophaus dokumentiert wurde. Der mit Hefe angereicherte Teig war für den Künstler eine Art lebendiger Organismus, der unabhängig von ihm wächst und sich verändert. Fox hat viele seiner Werke auf eine nicht voraussehbare Dauer hin angelegt, indem er den Verlauf einer Performance an Faktoren delegierte, die sich seiner Kontrolle entzogen – das Gären des Teigs, das Sterben der Fische etc. Auch das Motiv des Körpers zeigte sich wieder in *Yield*. Der Künstler hielt dazu Folgendes fest: «Am ersten Tag formte ich mit Linien aus Mehl einen Brustkorb auf dem Boden und machte dann mit meinen Händen eine Rinne. Diese Rinne füllte ich anschliessend tropfenweise mit Wasser, das ich mit dem Mund einer Metallschale entnahm. Mit dieser Methode machte ich alle Linien aus Mehlpaste. Am zweiten Tag zog ich eine Linie (Wirbelsäule) vom Brustkorb zum Becken.» Die Ähnlichkeit mit einem menschlichen Skelett war wohl schon 1971 nicht ohne Weiteres nachvollziehbar. Vielmehr erinnerten die Linien am Boden an ein Labyrinth – ein weiteres wichtiges Motiv bei Terry Fox.

Raum 3

Das Labyrinth

Im Jahr 1972 machte Terry Fox eine für sich bedeutsame Entdeckung: das Fussbodenmosaik in der Kathedrale von Chartres. Fox verstand das Labyrinth nicht als Irrgarten, sondern als optimistische Botschaft, sich auf dem Weg nicht zu verlieren. Die spezifische Geometrie des Labyrinths mit 552 Schritten, 11 Kreisen und 34 Kehren wurde für ihn zum Symbol der Selbstfindung des Menschen und zum gedanklichen Ausgangspunkt zahlreicher Objekte, Performances und Zeichnungen der folgenden Jahre. So fertigte er ein Gipsmodell des Labyrinths von Chartres an, das er in mehreren Aktionen, Videoarbeiten und Fotografien einsetzte, um über den Tastsinn und Unschärferelationen weitere Erkenntnisse zu gewinnen. Fox fand heraus, dass sich unter der Kathedrale in einer Tiefe von 37 Metern ein unterirdischer Fluss befindet und dass die Entfernung zur Spitze des Bauwerk über dem Bodenmosaik dieselbe Länge misst. Es war nicht nur das Labyrinth als konkrete Form des Weges, das ihn interessierte. Anfang der Achtzigerjahre kartografierte er die Berliner Mauer durch ein «Sound-Mapping». Abgeschrittene Pfade bei Tag und Nacht, Verläufe von Licht und Schatten oder das Suchen eines Weges mit dem Blindenstock – Themen, die in einigen Videos und Klangarbeiten auftauchten – assoziierten Lebenswege, die jeder für sich entdecken kann.

Eine in ihrem Inhalt und ihrer Form überraschende Übersetzungsarbeit am und mit dem Labyrinth von Chartres ist die Soundinstallation *The Labyrinth Scored for the Purrs of Different 11 Cats* (1977). Aus vier Lautsprechern ertönt das Schnurren von elf verschiedenen Katzen. Die Katzenlaute hat der Künstler aber in besonderer Weise arrangiert, die akustisch nicht unmittelbar evident ist. Der Künstler erläuterte dazu selbst: «Jede Katze repräsentiert einen der elf konzentrischen Kreise.

Zehn Sekunden Schnurren entsprechen einem der 552 Schritte und zehn Sekunden sich überlappendes Geschnurre zweier Katzen einer der 34 Windungen. Die Aufnahme folgt genau dem Weg durch das Labyrinth und bewegt sich – so wie der Weg des Labyrinths von rechts nach links schwingt – stereofonisch zum rechten und linken Lautsprecher. Das Zentrum wird schliesslich durch das gemeinsame Schnurren aller elf Katzen dargestellt.» Mehrere grafische Arbeiten begleiten die Soundinstallation, darunter eine Partitur und eine Skizze des Labyrinths mit Erläuterungen zum Arrangement des Katzenschnurrens. Die Arbeit ist formal streng durchkomponiert, wohingegen sich das Katzenschnurren in keiner Weise in die rationale Anlage des Werks einfügen lässt.

Das Motiv des Labyrinths verwendete Fox aber auch im Medium der Skulptur. *A Metaphor* (1976) besteht aus zwei aufeinandergestellten hohen Hockern. Der untere Hocker steht für einen unterirdischen Brunnen, entsprechend dem Fluss unter der Kathedrale. Der obere entspricht der Spitze der Kathedrale. Dazwischen liegt – auf der Erdoberfläche – das Labyrinth.

Raum 4

Sprache und Zeichen

In seinen Performances hat Terry Fox den Gebrauch von Sprache weitgehend vermieden, weil seine Aktionen und Klangarbeiten universal verständlich sein sollten. Texte spielten insofern auch für sie eine Rolle, als die Erläuterungen des Künstlers, die viele seiner Performances begleiten, eine wichtige Quelle für ihr Verständnis darstellen. Ab Beginn der Achtzigerjahre wurde die Schrift in den Werken selbst immer bedeutender. Dies ging einher mit einer Erweiterung des gestalterischen Repertoires auf Objekte und Zeichnungen, die eine enge Verbindung mit Sprache und Zeichen eingingen. Politisch brisante Schlagzeilen aus Zeitungen oder einfache Schriftzeichen, Rätselreime und Wortspiele erscheinen auf den Oberflächen von Skulpturen und im grafischen Werk. Charakteristisch für Fox' Einsatz von Schrift und Sprache ist, dass das Lesen viel Zeit und Geduld in Anspruch nimmt. Die Betrachter und Betrachterinnen müssen eine anstrengende Arbeit des Entzifferns und Entschlüsselns leisten, um sich die Bedeutung der Zeichen und Wörter zu erschliessen. Oftmals erfordert der Leseprozess auch einen körperlichen Einsatz. Letztendlich steht die Bedeutung des Geschriebenen nicht im Vordergrund, sondern vielmehr der performative Akt, der nicht von ihm selbst, sondern vom Publikum vollzogen wird.

Geradezu von Buchstaben überzogen ist die Oberfläche von *Cynosure* (1990). Der Titel bedeutet wörtlich Anziehungspunkt, heisst aber auch Kleiner Wagen. Will man dem Text folgen, muss man sich um das Objekt herum bewegen. Das Verständnis ist dadurch erschwert, dass nur jeder zweite Buchstabe zu einem Wort gehört. Über den Wagen verteilt lassen sich unter anderem die Wörter *short / near / dim / far / double / dull* entdecken. Sie alle beziehen sich auf Aspekte der Perspektive und der Wahrnehmung, die ihrerseits zum Verständnis der Arbeit nötig sind. Eine

ähnliche Struktur weisen auch die Objekte *Envelope* (1991) und *Ovum Anguinum* (1990) auf. Letzteres bedeutet Schlangenei. Die Skulptur besteht aus einer Leiter, die einen Holzring stützt. In der Strebe des Rings stehen die Worte *odorless / colorless / tasteless / formless / silent*. Sie bezeichnen eine Zone der Wahrnehmungslosigkeit und verbinden sich mit Eigenschaften der wenig fassbaren Schlange.

Eine besondere Bewandnis hat es mit den *Hobo Signs* (1985), den sogenannten Gaunerzinken. Fox entdeckte die abstrakten Zeichen auf Wanderungen und fand heraus, dass es sich um eine Geheimsprache von Landstreichern handelt, mit der sie Informationen über einen bestimmten Ort austauschen konnten. Ebenfalls dem Zeichenkorpus seiner realen Umwelt entnommen sind die Botschaften, die die *Catch Phrases* (1981-84) übermitteln. Im Unterschied zu den *Hobo Signs* sind sie aber jedermann verständlich, vielleicht mehr als einem lieb ist. Es handelt sich um martialische Schlagzeilen, die Fox während seiner Westberliner Zeit im Radiosender American Forces Network Europe hörte: *armed struggle / military presence / balance of terror*. Man kann ihren Einsatz in den künstlerischen Arbeiten als Versuch lesen, etwas, das schon zu Floskeln erstarrt ist, wieder mit seiner schrecklichen Bedeutung aufzuladen.

Raum 5

Klang der Erde

Klang und Performance waren für Terry Fox eng miteinander verbunden. Beide waren für ihn universal verständliche Sprachen, die er in manchen Werken auch kombinierte. Räume, Materialien, Klänge und Handlungen waren für ihn auch eine Spielart von Skulptur. Er bezeichnete Performance einmal als Bildhauerei vor Publikum. Auch Klang fasste er skulptural auf und nutzte oft Räume als Instrumente. Eine für die Kunst von Fox charakteristische Arbeit ist die Klangperformance *Suono interno* (1979). Während drei Tagen erzeugte er Klänge auf Klavierseiten, die er in eine ehemalige Kirche in Florenz gespannt hatte. Das Publikum war zwar räumlich von der Performance ausgeschlossen – es konnte nicht in die Kirche hinein – wurde aber gleichzeitig aufgefordert, durch ein Loch in der Kirchentür den Klängen von aussen zu lauschen. Ein Text und eine Markierung zeigten den Ort an, von wo aus diese distanzierte und dennoch in gewisser Weise intime Begegnung mit dem Werk möglich war. Damit überhaupt ein akustischer Effekt entstehen konnte, brauchte Fox den Kirchenraum als Klangkörper, er wurde zum Körper eines Streichinstruments. Die Anlage der Arbeit zeigt exemplarisch das Verhältnis des Künstlers zu seinem Publikum, das immer zwischen Aus- und Einschluss oszilliert. Fox brauchte und suchte das Publikum, hielt es aber auch auf Distanz. Ob Nähe entsteht oder nicht, hängt von der inneren Einstellung der Betrachter und Betrachterinnen ab, von ihrer Fähigkeit oder Lust, sich auf seine zurückhaltenden Angebote einzulassen.

Auf seine Weise war Fox immer empfänglich für Kommunikation – beispielsweise auch für die Schwingungen der Erde selbst. *Instrument to Be Played by the Movement of the Earth* (1987) ist eine Art Seismograph: Das Interesse an der Bewegung der Erde erstaunt wenig bei einem Künstler der Westcoast. Eine Erschütterung des Bodens würde bewirken, dass Getreide, gefüllt in den trichterförmigen Behälter auf einer dünnen Stele, in die Schale auf dem Boden rieselt. Der dabei entstehende Klang wäre die akustische Übersetzung der Bewegung der Erdplatten. Fox' Interesse an physikalischen Vorgängen beschränkte sich nicht nur auf akustische Phänomene. In seiner wohl bekanntesten Arbeit, dem Video *Children's Tapes* (1974) führte Fox kleine physikalische Experimente durch und zeichnete sie auf Video auf. Die Motivation für diese Arbeit lag darin, für seinen fünfjährigen Sohn und andere Kinder ein sinnvolles Fernsehprogramm zu kreieren, durch das sie etwas lernen konnten und selbst zu Kreativität angeregt würden. Die Experimente funktionieren mit minimalsten materiellen Mitteln, wobei vor allem Wärme oder Feuer viele der Transformationsprozesse in Gang bringen. In diesen einfachen Experimenten werden Grundgesetze des Lebens sichtbar – nach ihnen hat Terry Fox in seinen Werken auf vielfältige Weise gesucht.

Raum 6

Kosmos Terry Fox: Beuys, Walser, Wölfli

Das Ende des Ausstellungsrundgangs ist weniger ein Abschluss als ein Vorschlag für eine Öffnung des Werks von Terry Fox hin zur weiten Welt der Kunst, in der er sich aktiv situierte. Fox war, obwohl er einem breiten Publikum wenig bekannt ist, kein Künstler, der in Isolation gearbeitet hat. Im Gegenteil, viele seiner Arbeiten entstanden unter der Beteiligung anderer Künstler. Zwei in der Ausstellung vertretene Arbeiten zeigen dies: So wurde beispielsweise *Lunedì* (1975), eine Performance, die nur für die Videokamera aufgeführt wurde, von Bill Viola aufgezeichnet. In der ersten Einstellung ist der Künstler von weitem durch einen Türrahmen zu sehen. Er spielt mit zwei Violinbögen synchron auf je einer Metallschale. Indem er mit unterschiedlichem Druck und Winkel über die Kante der Schalen streicht, erzeugt er unterschiedliche Klangfarben. Im Verlauf der Performance rückt die Kamera in jeder neuen Einstellung dem Geschehen näher. Zuletzt ist der Fokus nahe an Fox, der Salz in den Rand der einen Schale streut. Nicht nur verändert sich dadurch der Klang, auch das Salz rinnt gegen das Innere der Schale und wird durch die Vibration zu unterschiedlichen Mustern geformt. Das Wirken physikalischer Gesetze verbindet sich mit einem ästhetischen Erlebnis.

Eine zweite in der Ausstellung präsente Künstlerkooperation fand mit Joseph Beuys statt. 1970 performte er mit ihm in einem Kellerraum der Kunstakademie Düsseldorf. Er lernte Beuys' Werk wie viele Amerikaner durch ein 1969 in der Zeitschrift *Avalanche* publiziertes Interview kennen und verehrte den älteren europäischen Künstlerkollegen. In *Isolation Unit* arbeiteten die beiden Künstler gleichzeitig, aber dennoch unabhängig voneinander. Fox beschreibt Beuys' Performance als eine Art Traum über eine tote Maus, eine Beerdigung für die Maus, die er im Verlauf der Aktion über ein Tonband rotieren liess und die er auf sei-

ner Hand durch den Raum trug. Fox selber produzierte Geräusche mit zwei unterschiedlich langen Metallrohren, die er auf den Boden, bzw. gegeneinander schlug. Zuletzt zerschlug er die Scheibe eines Fensters, das im Keller deponiert war, derweil Beuys eine Passionsfrucht ass und die Kerne ausspuckte. Die etwa halbstündige Performance wurde auf Tonband aufgezeichnet. Fox widmete Beuys nach dessen Tod ein Werk, das sich in der Sammlung des Kunstmuseum Bern befindet. *Dal cielo del fuoco (for Joseph Beuys)* (1986) besteht aus einer Spiegelplatte mit einem auf der Rückseite eingravierten Text. Die Arme des Kreuzes sind mit Satzfragmenten überzogen, die alle mit YES oder NO beginnen: Ein Bezug auf Beuys' Performance *Ja, ja, ja, nee, nee, nee* (1968). Das Zentrum des Kreuzes ist in 64 Quadrate gegliedert, was den Lebensjahren von Beuys entspricht. Jedes Quadrat ist wiederum mit Punkten ausgefüllt, die sich zur Mitte hin konzentrieren. Auch in dieser Arbeit steht der langsame Prozess des Lesens selbst im Zentrum, während der Inhalt des Textes zweitrangig ist. Entscheidend ist, wie sich Schriftzeichen, Zahlen, die Kreuzform und das Labyrinth zu einer symbolischen Form verdichten.

Das Verdichten in der Schrift und in bildlichen Zeichen ist auch Kennzeichen des Kosmos von Robert Walser (1878-1956) und Adolf Wölfli (1864-1930). Als Terry Fox 2008 in Köln starb, lag auf seinem Arbeitstisch das 1990 auf Englisch erschienene Buch *Masquerade and Other Stories* von Walser, dessen Umschlag mit einer Zeichnung von Adolf Wölfli illustriert ist. Dieser Umstand ist in sich selbst eine eigenartige Verdichtung, die in einem Bild – der Arbeitstisch von Fox mit Walser und Wölfli – das Zusammenkommen von geteilten künstlerischen Werten auf den Punkt bringt. Als mögliches Bindeglied aller drei ist deren körperliche oder psychische Versehrtheit denkbar. Wölfli und Walser verbrachten viele Jahre ihres

Lebens in psychiatrischen Kliniken, Terry Fox seinerseits war in jungen Jahren körperlich sehr krank. Was Fox an Wölfli faszinierte, war vielleicht die existentielle Dringlichkeit, mit der er sich der Kunst widmete. Er bezeichnete Wölfli denn auch einmal als *den* Künstler schlechthin. Es gab in dessen Leben keine Unterscheidung zwischen Leben und Kunst. Ähnlich verhält es sich mit Walser, der immer geschrieben hat. Wenn nicht auf Papier, dann auf seine Möbel oder was sich sonst als Schreibfläche gerade anbot. Das fortwährende Produzieren ist nicht nur bei Wölfli und Walser, sondern auch bei Terry Fox bewährtes Mittel, um sich der eigenen Existenz zu versichern.

Biografie

Terry Fox

1943 Geboren am 10. Mai in Seattle, Washington (USA).

1962-1963 Studium der Malerei an der Accademia di Belle Arti, Rom.

1963 Umzug nach San Francisco. Fox widmet sich der Malerei. Er interessiert sich für den Schriftgebrauch der französischen Symbolisten Arthur Rimbaud und Paul Verlaine.

1967 Mehrmonatiger Aufenthalt in Amsterdam. Erste Aktionen, u.a. *Dust Exchange* mit William T. Wiley, eine Staub-Tausch-Aktion zwischen Europa und den USA. Fox beschliesst mit seiner Aktion *Art Deposit* das Ende seiner Malerei, indem er alle seine Gemälde ungefragt in der Galerie Rudolf Zwirner, Köln, hinterlässt.

1967- 1968 Paris: Unter dem Eindruck der Studentenrevolte entstehen erste Strassenaktionen. Fox öffnet Hydranten und bezeichnet das ausströmende Wasser als prozessuale Skulptur. Antonin Artauds *Theater der Grausamkeit* wird zur Inspirationsquelle.

Seit 1969 San Francisco: Inszeniert Ausschnitte aus der Realität als *Public Theater*, eine Serie von Strassenaktionen, die Fox mit Plakaten ankündigt. Dies ist für ihn der Einstieg in die Performance.

1970 Aktiv im Umfeld des alternativen Ausstellungsraums Museum of Conceptual Art (MOCA) in San Francisco. Erste Einzelausstellung in der Reese Palley Gallery, San Francisco, in der er seine ersten Performances realisiert. Aktion mit Joseph Beuys im Keller der Kunstakademie Düsseldorf.

1971 Fox, Vito Acconci und Dennis Oppenheim führen simultan *Environmental Surfaces*, drei Performances, in der Reese Palley Gallery, New York, auf.

1972 Teilnahme an der *documenta 5*, Kassel, mit der dreitägigen Performance *Action for a Tower Room*, in der Fox mit Klang als künstlerischem Material zu arbeiten beginnt. Entdeckung des Bodenlabyrinths der Kathedrale von Chartres, auf das sich alle Arbeiten der folgenden sechs Jahre beziehen, insbesondere auch die Aktionen mit Klaviersaiten.

1973 Erste museale Einzelausstellung im University Art Museum, Berkeley.

1974 Video und Videoperformance werden zu zentralen Medien für Terry Fox. Entstehung der *Children's Tapes*.

1976 Erste Klangskulpturen und ‚Instrumente‘ aus Klaviersaiten entstehen. Fox entwickelt eine Methode, mit der er Klaviersaiten der Länge nach in Vibrationen versetzen kann. Keller- und Aus-

stellungsräume in Kunstinstitutionen sowie Orte im öffentlichen Raum werden in Klang- und Resonanzräume transformiert.

1977 Teilnahme an der *documenta 6*, Kassel.

1980 Performance *A Candle for A.W.* im Kunstmuseum Bern, die er Adolf Wölfli widmet.

1981-1982 Aufenthalt in Neapel. Stipendium des Berliner Künstlerprogramms des DAAD: Einjähriger Aufenthalt in Berlin. Zeichnungen und Partituren mit Bezug zur Berliner Mauer. Einzelausstellung *Linkage* im Kunstmuseum Luzern und im Museum Folkwang, Essen.

1984 Teilnahme an der Biennale von Venedig. Arbeiten im Bereich von Zeichnung, Skulptur und Klanginstallation oftmals in Kombination mit Sprache und Text.

1986 *Videowochen im Wenkenpark* Riehen/Basel, Workshop von Terry Fox: *The Intervention of Video and Sound in an Artificial Landscape*.

1987 Teilnahme an der *documenta 8*, Kassel.

1987-1995 Lebt und arbeitet in Liège (Belgien).

1988 Fox nimmt mit der Performance *The Eye Is not the Only Glass that Burns the Mind* an der Ausstellung *Die Gleichzeitigkeit des Anderen* im Kunstmuseum Bern teil.

1990 *Locus Harmonium*, Aktion auf dem Furkapass, in Zusammenhang mit dem Projekt *Furkart*. Einzelausstellung in der Galerie Francesca Pia, Bern.

Seit 1996 Lebt und arbeitet überwiegend in Köln.

1997 Einzelausstellung *Vesica Pisces* in der Galerie Francesca Pia, Bern.

1998 Einzelausstellung *Ataraxia* in der Stadtgalerie Saarbrücken, die hauptsächlich Arbeiten mit Klang gewidmet ist.

2000 Erscheinen der gesammelten Interviews und Künstlertexte in der Publikation *Ocular Language*.

2002 Teilnahme am Festival *Emit Time*, Freie Akademie Bern / Hochschule der Künste Bern, mit der Installation *Berner Himmelsleiter* im Berner Münster.

2003 Retrospektive *(RE/DE)CONSTRUCTIONS & c.* in der Kunsthalle Fridericianum, Kassel.

2005 Terry Fox unterrichtet am San Francisco Art Institute.

2006 Artist in Residence, Worpswede.

2007 Einzelausstellung *Illuminations* bei Ronald Feldman Fine Arts, New York.

2008 Stirbt am 14. Oktober in Köln.

Begleitprogramm

Symposium zu Terry Fox
«The Eye is Not The Only Glass
That Burns The Mind»

Freitag, 5. Mai, ab 18h

Samstag, 6. Mai, 10h – 17h

Veranstaltet von Kunstmuseum
Bern, Terry Fox Association e.V.
Köln, Robert Walser Zentrum Bern,
Institut für Kunstgeschichte
der Universität Bern und Hoch-
schule der Künste Bern.

Das Symposium beleuchtet die
Ideen- und Werkspuren von Terry
Fox sowie die wissenschaftli-
che Auseinandersetzung mit
dem gedehnten Werkbegriff des
Künstlers. Durch die Ansiedlung
von Fox' Werk am Rande des
«Nichts», werden hierbei auch
die Begriffe Performance, Werk,
Klang, Text-Bild oder Videokunst
neu durchdacht.

Das Symposium wird unterstützt
von:



SWISSLOS
Kultur Kanton Bern

Reihe «Kunst und Religion
im Dialog»

Sonntag, 19. März, 15h

Valerian Maly (Gastkurator Kunst-
museum Bern) im Dialog
mit André Flury (Katholische Kirche
Region Bern)

Führungen

Sonntag, 11h: 12. März, 9. April*,
14. Mai**, 28. Mai

* mit der Kuratorin Seraina Renz

** mit dem Kurator Valerian Maly

Dienstag, 19h: 28. März, 25. April

Einführung für Lehrpersonen

Dienstag, 14. März, 18h

Anmeldung erforderlich:

T 031 328 09 11 oder

vermittlung@kunstmuseumbern.ch

Kunstvermittlung für Familien

«ARTUR» Kinder-Kunst-Tour

Samstag, 25. März,

10h30 – 12h30:

«Wege im Raum» Workshop
für Kinder von 6 – 12 Jahren,
Kosten: CHF 10.00 pro Person

Fäger-Ferienkurs «Kunst wächst»

19. / 20. / 21. April, 9h – 12h

Raum – Klang – Wahrnehmung –

Aktion – Labyrinth – Skulptur:

Auf leisen Sohlen erkunden wir

Räume und zeichnen Wege,

bringen etwas in Bewegung und

experimentieren mit Materialien

und Klängen.

Kosten: CHF 60.00

(drei Vormittage)

Anmeldung erforderlich:

T 031 328 09 11 oder

vermittlung@kunstmuseumbern.ch

Katalog

Terry Fox. Elemental Gestures

Hrsg. von Arnold Dreyblatt und

Angela Lammert. Texte von René

Block, Kathleen Bühler, Nikola

Doll, Arnold Dreyblatt, Beate

Eickhoff, Terry Fox, Constance

Lewallen, Angela Lammert, David

A. Ross, Bern Schulz, Lisa Steib.

Verlag Kettler Dortmund, 2015,

978-3-86206-524-0

Die Ausstellung

Dauer der Ausstellung	10.03.2017 – 05.06.2017
Eröffnung	Donnerstag, 09. März 2017, 18h30
Eintrittspreise	CHF 18.00 / red. CHF 14.00
Öffnungszeiten	Montag: geschlossen Dienstag: 10h – 21h Mittwoch – Sonntag: 10h – 17h
Feiertage	Karfreitag, Ostermontag und Pfingstmontag offen von 10h – 17h
Private Führungen / Schulen	T +41 31 328 09 11 vermittlung@kunstmuseumbern.ch
Kuratoren	Seraina Renz, in Zusammenarbeit mit Valerian Maly, Kunstmuseum Bern, Arnold Dreyblatt und Angela Lammert, Akademie der Künste, Berlin

AKADEMIE DER KÜNSTE

Partner der Ausstellung

Mit der Unterstützung von:

Stiftung GegenWART
Dr. h.c. Hansjörg Wyss

Alfred Richterich Stiftung

CREDIT SUISSE
Partner Kunstmuseum Bern



Kanton Bern
Canton de Berne

Kunstmuseum Bern, Hodlerstrasse 8 – 12, 3011 Bern
www.kunstmuseumbern.ch, info@kunstmuseumbern.ch, T +41 31 328 09 44