

S K O P I A

*Thomas Huber*

L'ENSEIGNE  
DAS LADENSCHILD  
THE SHOP SIGN

SKOPIA ART CONTEMPORAIN



*Thomas Huber*  
L'ENSEIGNE  
DAS LADENSCHILD  
THE SHOP SIGN

*Thomas Huber*

L'ENSEIGNE  
DAS LADENSCHILD  
THE SHOP SIGN

DEUTSCH

Wolfgang Ullrich   VORWORT	5
Thomas Huber   DAS LADENSCHILD	13

ILLUSTRATIONS | ABBILDUNGEN | FIGURES

FRANÇAIS

Wolfgang Ullrich   PRÉFACE	33
Thomas Huber   L'ENSEIGNE	41

ENGLISH

Wolfgang Ullrich   PREFACE	59
Thomas Huber   THE SHOP SIGN	65

IMPRESSUM	84
-----------	----

In der zweiten Hälfte der 1980er Jahre erlangte ein bis dahin unbekanntes Schlagwort große Beliebtheit in der Kunstwelt. Ob eine Skulptur oder Installation *site-specific*, also auf den Ort ihrer Aufstellung bezogen sei, wurde zu einem wichtigen Kriterium der Beurteilung. Vor allem im Zuge der zweiten *Skulptur Projekte Münster* im Jahr 1987 gingen zahlreiche Künstler dazu über, auf die Gegebenheiten des Platzes zu reagieren, für den sie ihre Werke jeweils vorgesehen hatten. Im Nachhinein lässt sich darin die Überwindung eines Verständnisses von Kunst erkennen, das die Zeit der Avantgarden beherrscht hatte. In ihnen galt nämlich der Grundsatz, dass Kunst insofern autonom sei, als sie ohne Rücksicht auf die Interessen von Rezipienten oder bereits existierende Formen der Gestaltung entstehe. Alles andere wurde als Kompromiss verurteilt, gingen dann doch die Chancen auf einen – gerade von der Kunst ersehnten – radikalen Neuanfang verloren.

Schon einige Jahre, bevor *site-specific* zur Losung einer Generation von Künstlern wurde, die ihre Aufgabe eher in der Überhöhung und Reflexion eines Ortes als in der Negation des ‚status quo‘ sahen, hatte Thomas Huber damit

begonnen, Bilder zu entwerfen, die auf den Ort ihrer Präsentation Bezug nahmen. *Rede in der Schule*, das Werk, mit dem er 1983 sein Studium an der Kunstakademie Düsseldorf abschloss, zeigt die dortige Aula – und damit genau den Raum, in dem Huber sein Gemälde erstmals ausstellte und eine Rede dazu hielt. Auf dem Gemälde sieht man sogar dieses selbst, auf einer großen Staffelei im vorderen Teil der Aula, ferner das Rednerpult sowie etliche in der Rede behandelte Objekte.

Bei den *Skulptur Projekte Münster* 1987 war Huber ebenfalls vertreten; er ließ ein Bauschild mit der Ankündigung *Ein öffentliches Bad für Münster* aufstellen, auf dem der Ort, an dem es steht, der Platz neben dem St. Paulus Dom, zu sehen ist, ergänzt um drei große Bottiche. Der Passant konnte und sollte glauben, hier sei eine Baumaßnahme geplant, durch die dieser Ort eine Aufwertung erfahren, ja zu einem neuen Zentrum der Stadt werden würde.

Im selben Jahr entstand auch, begleitend zu einem weiteren Zyklus ortsspezifischer Bilder, der Text *Wasser, Salz und Bilder*, in dem Huber darüber schreibt, was es heißt, den Ort, an dem Bilder zu sehen sind, in diese hineinzumalen.<sup>1</sup> Für ihn steht dahinter die Sehnsucht nach einer Kunst, die möglichst verbindlich und passgenau ist. Gerade das konnten die Avantgarden mit ihren großen Gesten nicht bieten; sie waren vielmehr willkürlich, im Rückblick wirkte vieles hohl, eitel, maßlos. Auf einmal waren sie sogar als eine treibende Kraft von Entwicklungen der Moderne zu identifizieren, die man in ihren Folgen als problematisch empfand. Hatte der Fortschrittseifer von Architekten, Stadtplanern und Designern nicht dazu geführt, dass die Städte unwirklicher und unwirklicher wurden? Drohten die Menschen in

einer sich beschleunigenden Welt nicht ohnehin immer mehr Fixpunkte oder gar ihre Heimat zu verlieren? Wurde nicht vieles anonym und damit austauschbar und unverbindlich?

Derart kulturpessimistische Fragen stellten sich in den atmosphärisch insgesamt ziemlich düsteren 1980er Jahren gerade auch Künstlern. Dabei litt Thomas Huber unter der Kälte der Moderne insbesondere im *white cube*, dem aseptisch-leeren Ausstellungsraum, der in den Jahrzehnten davor zur Norm geworden war. In ihm erkannte er „die Gesichtslosigkeit“ des „internationalen Stil[s]“ der Avantgarde. „Das Eigene haben die Räume aufgegeben“, beklagt er und folgert daraus, dass sie höchstens jeweils kurzzeitig an Charakter zurückgewinnen, nämlich wenn die in ihnen gezeigte Kunst eigenständig und stark ist. Die Ausstellungsräume müssen also jeweils erst bestückt werden; ein riesiger Wanderzirkus der Kunst, durch den die Werke zu Nomaden werden und von *white cube* zu *white cube* ziehen, findet so seine Legitimation und erfährt noch zusätzliche Dynamik. Ein hochtouriger Ausstellungsbetrieb aber ist für Huber eine „Verschwendung von Energie und gestalterischem Aufwand“.

Zum Symbol der Werke, die „ortlos geworden (...) von Ausstellung zu Ausstellung [irrlüchtern]“, wird für ihn die Noppenfolie, in die sie jeweils zum Transport verpackt werden. Dagegen konzipiert Huber Bilder, die den Ort ihrer Präsentation als Sujet haben und die damit zu diesem Ort gehören, also gerade nicht ortlos sind. Statt beliebig überallhin verschickt zu werden und jeweils anderswo für sekundären Glanz zu sorgen, entfalten sie ihre Eigenheit ganz nur an dem Ort, dem sie gewidmet sind. An ihm vollbringen sie eine Verdichtung und Überhöhung, verändern sie doch zugleich seine Erscheinung: Der Raum, in dem die Bilder „gezeigt werden, [wird] mit deren Rätseln erfüll[t]“.

<sup>1</sup> Vgl. im Folgenden: Thomas Huber: *Wasser, Salz und Bilder* (1987), in: Ders.: *Das Bild. Texte 1980 – 1992*, Hannover 1992, S. 135ff

Die Bilder haben somit mehr als ein exaktes – gleichsam fotografisches – Abbild dessen zu bieten, was um sie herum zu sehen ist. In ihnen scheint vielmehr auf, was an diesem Ort möglich wäre. Durch sie kommt er als etwas Einzigartiges zur Geltung.

„Was man doch mit Bildern alles erreichen kann!“ – so schreibt Thomas Huber in vorliegendem Buch über sein Gemälde *Das Ladenschild*.<sup>2</sup> Auch dieses Bild ist *site-specific*, entstanden in Auseinandersetzung mit den Räumlichkeiten der Genfer Galerie Skopia, gespeist von dem Anspruch, sie zu klären und zu reinigen. Er beschreibt, wie er auf seinem Gemälde Zwischenwände der Galerie entfernt, einzelne Elemente des Raumes weggedacht, andere verändert oder ergänzt hat. Für den Betrachter des Gemäldes ist immer noch zweifellos der Galerieraum zu sehen, zugleich aber ein Raum, der ins Ideale verfremdet und deshalb mit jenen Rätseln erfüllt wurde. Der Künstler schafft auf diese Weise eine Evidenz, die im besten Fall so stark ist, dass sie über das Bild hinauswirkt und das, was es zeigt, tatsächlich verändert. In seinem Text von 1987 zitiert Huber den Analogiezauber: „Was am Abbild geschieht, soll sich am Urbild vollziehen.“ Ein Bild kann also neue Wirklichkeiten schaffen; es heiligt den Ort.

In der Geschichte der Malerei gab es, schon lange vor der Losung *site-specific*, immer wieder den Wunsch, Orte eigens auszuzeichnen, indem man ihre Möglichkeiten ins Bild setzt. So malte etwa Hubert Robert in den Jahren nach der Französischen Revolution mehrere Versionen der Grande Galerie des Louvre. Einmal öffnete er den Raum nach oben hin, ein anderes Mal zeigte er die Galerie als Ruine: ohne Gemälde, nur noch mit einigen Skulpturen. Seine Gemälde wurden auch an dem Ort ausgestellt, den sie zeigen, und

<sup>2</sup> Vgl. S. 20

die Betrachter konnten sich ausgehend davon verschiedene Zukunftsbilder ausmalen. Jeweils wurden dabei erhabene Gefühle geweckt. Hubert Robert transzendierte die Realität des Ortes, er erschuf ihn neu. (Rund 150 Jahre später erhielt die Grande Galerie im Zuge eines Umbaus übrigens genau das Oberlicht, das Robert auf seinem Gemälde schon imaginiert hatte.)

Vermutlich wurde Hubert Robert zu seinen Gemälden von einer Praxis angeregt, die einige Jahre zuvor von dem englischen Landschaftsarchitekten Humphry Repton entwickelt worden war. In Exposés, die nach ihrer bevorzugten Einbandfarbe *Red Books* hießen, präsentierte Repton potenziellen Auftraggebern Klapptafeln, auf denen sie zuerst sahen, was sie ohnehin schon kannten, also ihren Garten im aktuellen Zustand, dann jedoch, nachdem ein oder mehrere Streifen entfernt wurden, einen verführerisch gemalten Idealzustand derselben Landschaft. Wie viel Zeit und Kosten es bereiten würde, bis diese Vision zu verwirklichen wäre, trat dabei in den Hintergrund; was zählte, war die Differenz zwischen Wirklichkeit und Möglichkeit.

Generell bestand ein Grundgedanke der englischen Landschaftsarchitektur darin, das in einer Landschaft verborgene Potential – deren natürliche Möglichkeiten – zur Geltung zu bringen, statt ihr irgendwelche fremden Formen aufzuoktroyieren. Die englischen Landschaftsarchitekten etablierten so eine neuartige Betrachtung von Landschaft. Sie sahen diese gleichsam doppelt, in ihrem Ist-Zustand und zugleich in einem idealen Kann-Zustand. Mit ihrem visionären Blick setzten sie eine aristotelische Tradition teleologischen Denkens fort, der zufolge die Kunst die Natur da zu vollenden habe, wo diese allein es nicht schaffe, ihre Anlagen voll zu entfalten.

Thomas Huber hält es ebenfalls für die Aufgabe der Kunst, das zu verbessern und zu vollenden, was für sich

noch mangelhaft ist. Das soll aber nie im Großen und Ganzen geschehen (sonst wäre man so maßlos wie die Avantgarde), sondern jeweils nur für einzelne Orte. Deshalb soll Kunst ortsbezogen – *site-specific* – sein und deshalb entfaltet sie ihre Kraft am besten an dem Ort, dem sie zugeordnet ist. Doch was zu einer Zeit für einen Ort passt, passt zu einer anderen oft nicht mehr. So wie Repton oder Robert auf einen jeweils aktuellen Zustand reagierten, würden sie heute für dieselben Orte vermutlich ganz anderes entwerfen. Kunstwerke zu schaffen, heißt somit nicht nur, Möglichkeiten zu entdecken, sondern es kann genauso bedeuten, eine frühere Version eines Werkes zu aktualisieren. Entsprechend geht es Huber mit seinem Ladenschild, wie er im Nachsatz seines hier publizierten Textes bekennt<sup>3</sup>, nicht allein darum, die Räumlichkeiten der Galerie in Genf zu verbessern; vielmehr nimmt er sich zugleich „eine Aktualisierung und Modernisierung eines mehrfach bereits umgebauten Kunstwerkes“ vor, nämlich des 1720 gemalten Ladenschildes von Antoine Watteau, das seinerseits den Ort, an dem es ursprünglich zu sehen war, eine Galerie in Paris, zum Sujet hat. Der von Watteau dargestellte Galerieraum wurde von Huber renoviert; die mittlerweile altmodischen Kunstgegenstände nahm er heraus, ebenso entfernte er die Personen, da sie nicht in die Gegenwart passen.

Auf Watteaus wie auf Hubers Bild erkennt man den Galeriebetrieb daran, dass gerade ein Gemälde für den Versand bereit gemacht wird. Bei Watteau wird es von einem Packer in einer Kiste verstaut und mit Strohhallen vor möglichen Erschütterungen beim Transport geschützt. Aus den Strohhallen ist bei Huber – im Zuge seiner Aktualisierung – Noppenfolie geworden. So taucht auch das Symbol der für ihn ortlos gewordenen Kunst wieder auf, die zuerst von Aus-

stellung zu Ausstellung irrt und schließlich vielleicht gar nicht mehr aus jener Folie ausgepackt, sondern in einem Lagerraum verstaut und vergessen wird.

Die Noppenfolie verleiht Hubers Gemälde einen wehmütigen Charakter. Sie wird zum Menetekel, das daran erinnert, dass auch dieses Bild nicht dauerhaft an dem Platz bleiben kann, für den es gemalt und an dem es zuerst gezeigt wurde. Gerade weil es sich dabei um eine Galerie handelt, deren Erfolg an einem möglichst hohen Waren-umlauf gemessen wird, muss es bald den nächsten Ausstellungsstücken weichen und soll seinerseits verkauft werden. Auf Hubers Gemälde ist die Noppenfolie neben einem Hund sogar das markanteste Sujet, beide sind im Vordergrund, an der Schwelle zwischen Bildraum und realem Raum. Im Hund erkennt sich der Künstler wieder, beide haben, so notiert er, „ihren Platz außerhalb der galanten Welt des Kunstbetriebes“.<sup>4</sup> Das bestätigt, dass der Künstler gerne etwas Bleibendes stiften würde: etwas, das nicht Ware und Spekulationsobjekt wird, sondern einen so starken Ort schafft, dass es die bestehende Realität mit ihren ernüchternden Regeln und Zwängen aufhebt. Doch die Noppenfolie sagt dem Künstler: Was er imaginiert, kann die Realität nicht außer Kraft setzen. Aber darf er zumindest hoffen, dass der Ort auf seinem Bild so stark gebannt ist, dass er auch überall dort vergegenwärtigt werden kann, wo das Gemälde künftig gezeigt wird?

3 Vgl. S. 30

4 Vgl. S. 30

Die Rue des Vieux-Grenadiers mündet in eine große Freifläche, die sich unterhalb der Altstadt von Genf ausbreitet. Der Plainpalais ist ein großer Platz inmitten der Stadt Genf. Bei schönem Wetter flanieren die Genfer über die Wege, die den Platz in allen Richtungen durchqueren. Regelmäßig finden an seinen Rändern Wochenmärkte statt. Aus der Helle über dem Platz tritt man in die schattige, schmale Straße, die Rue des Vieux-Grenadiers, die zum Quartier des Bains gehört. Wohnbauten und Industriegebäude, in der Wendezeit zum 20. Jahrhundert entstanden, wechseln sich entlang der Straße ab. Bis vor wenigen Jahren waren hier Handwerksbetriebe für die Metallverarbeitung angesiedelt. In mehreren Gebäuden am Ende der Straße befanden sich



die Fabrikationshallen und Verwaltungsbüros einer weltweit bekannten Produktionsfirma für physikalische Messgeräte. Früher gehörte das Viertel den Maschinenbauern. Kleingewerbetreibende, Schlosser und Werkzeugmechaniker gingen hier ihrer täglichen Arbeit nach. Zwischen den Hauseingängen und in den Höfen hinter den Häuserzeilen befanden sich einige Autowerkstätten. Die Betriebsamkeit, der Lärm, der Schmutz und der Geruch des Handwerkes sind heute verschwunden. Anstelle der Arbeiter in Blau-  
männern laufen heute sauber und elegant gekleidete Angestellte die Straße entlang. In einem renovierten Industriegebäude am Ende der Straße ist das Mamco, das Museum für Gegenwartskunst eingezogen. In den Nebengebäuden haben Anwaltskanzleien Büros und Künstler Ateliers eingerichtet. Wie in vielen mitteleuropäischen Metropolen wurde ein ursprüngliches Gewerbegebiet im innerstädtischen Raum in ein schickes Szeneviertel umgewandelt. Um das neu eröffnete Museum siedelten sich mehrere Galerien an, die dreimal im Jahr zum gemeinsamen Vernissagenabend einladen. 1994 bezog die Galerie Skopia in der Rue des Vieux-Grenadiers 9 eine ehemalige Werkstatt, in der Kugellager hergestellt worden waren. Es ist ein bescheidener, zur Straße gelegener Raum im rechtsseitigen Teil des Erdgeschosses eines Wohnhauses aus dem 19. Jahrhundert. Vier Jahre später übernahm die Galerie auch die Räume auf der linken Seite, so dass sie heute das ganze, wenn auch schmale Sockelgeschoss des Hauses in Anspruch nimmt. Zwei Schaufenster erlauben den Blick in die Galerieräume. Die beiden Fenster, zur rechten und linken Seite des mittig liegenden Hauseinganges, sind spiegelbildlich angeordnet. Die Rahmen der Fenster sind grün gestrichen. Der obere Abschluss ist beidseitig beschriftet. Weiß auf grünem Grund steht der Schriftzug: Skopia art contemporain [siehe Buchumschlag]. Das Erdgeschoss des Hauses, mit den

beiden Schaufenstern und dem zentralen Hauseingang in der Mitte, ist streng symmetrisch angeordnet. Die Räumlichkeiten hinter der Fassade weichen jedoch von dieser Symmetrie ab. Im rechten Teil befand sich damals, als die Räume noch als Werkstatt genutzt wurden, ein Glaskasten. Er diente als Büro für den Werkmeister. Aus dem vor Lärm und Schmutz geschützten Kasten heraus organisierte und beaufsichtigte der Meister die Arbeit in der Werkstatt. Im linken Teil der Galerie erinnern unterschiedlich ausgestaltete Böden, teilweise gegossen oder mit rauen Holzdielen belegt, an die unterschiedlichen Werksbereiche. Einen Glaskasten gibt es auf dieser Seite nicht.

Seit 1996 zeige ich regelmäßig meine Werke in der Galerie Skopia. Der Ort ist mir vertraut. Ich kenne die Tücken der Räume, die unvermittelten Mauervorsprünge, Reste lang zurückliegender Umbauten. Ich kenne den unregelmäßig ausgestalteten, hell gestrichenen Boden der alten Werkstatt. Aber vor allem musste ich mich bei jeder Hängung meiner Werke mit dem seltsamen Kasten auseinandersetzen, dem ehemaligen Büro des Werkmeisters. Nach meiner wiederholten und leidigen Erfahrung bestimmt der Kasten den Raum und verstellt ihn. „Warum reißt Du das Ding nicht einfach ab“, schlug ich dem Galeristen Pierre-Henri Jaccaud vor. „Du würdest sehr viel Hängefläche dazu gewinnen.“ Er schaute mich abwehrend an. Offensichtlich liegt ihm etwas an dieser Hinterlassenschaft, dem Zeugnis des Handwerks in seinen Räumen, obwohl hier heute keine Maschinen mehr lärmen und die Luft nicht mehr mit Öl und Staub geschwängert ist. „Mach einen Plan, wie ein solcher Umbau aussehen könnte“, sagte er schließlich. Ich konnte die Skepsis in seiner Stimme hören.

Die Schaufenster der Galerie bieten einen guten Einblick in das Ladeninnere. Man kann von außen, von der Straße her, das meiste in der Galerie übersehen: die Wände rechts

und links und besonders den hölzernen Einbau, das Office des Werkmeisters. Ich müsste diesem Blick ins Innere der Galerie ein anderes Bild, ein verändertes Bild entgegenhalten, dachte ich. Ich könnte meine Vorstellung ins Fenster hängen, ich könnte das Bild der umgebauten Galerie dort anbringen. Es würde so präsentiert, wie in Geschäften manchmal der Name des Ladens oder die Art der Dienstleistung auf einem Schild vorgestellt werden. Ich würde meine Idee der umgebauten Galerieräume auf einem Ladenschild im Schaufenster der Galerie vorstellen. „Ich werde ein Ladenschild für Deine Galerie malen“, sagte ich zu Pierre-Henri Jaccaud. „Auf dem Schild werde ich Deinen neuen, umgebauten Galerieraum vorstellen.“ Jaccaud war einverstanden.<sup>1</sup>

Im Jahre 1719 mietete der Kunsthändler Edme-François Gersaint (1694–1750) ein Ladenlokal auf der Brücke Notre-Dame in Paris. Er hatte zuvor sein Geschäft auf der Petit-Pont. Diese überquert in der Verlängerung der Pont Notre-Dame, auf der anderen Seite der Insel, die Seine. Den Namen der alten Kunsthandlung „Au Grand Monarque“ übernahm Gersaint für den neuen Laden. Wie schon sein Vorgänger, verkaufte er „Tous les portraits de la Cour“. Der Name des Ladens war also Programm. Gersaint ließ das Ladenlokal 1720 von seinem Vermieter, der Stadt Paris, umbauen und es mit einem großen steinernen Torbogen

1 Ein Schild ist etwas anderes als ein Bild. Ein Schild ist handfester als ein Bild. Die Vorstellung eines Schildes ist mit dem Material verbunden, worauf es zu sehen ist. Ein Schild ist aus Blech, aus Holz, ein Schild hat selbstverständlich eine Vorder- und eine Rückseite. Unsere Vorstellung vom Bild hingegen ist losgelöst vom Grund, der es trägt. Ein Bild ist ohne Ort. Das Niederländische berücksichtigt im Wort *schilderij* für Tafelbild den Bezug zum Schild. Es war auch die niederländische Malerei, die das Tafelbild verbreitete, dem Bild damit einen Körper gab. Bis dahin war das Bild als Fresco auf einem Mauerwerk wie körperlos.

den benachbarten Geschäften auf der Brücke anpassen. In die Bogenöffnung wurde eine T-förmige Holzkonstruktion verspannt. Die unteren Öffnungen dienten als Schaufenster bzw. als Eingang. Der bogenförmige Plafond darüber sollte verschlossen werden. Gersaint beauftragte den Maler Antoine Watteau (1684–1721), diesen Plafond als Ladenschild auszuführen.<sup>2</sup> [TAFEL I] Auf einem über drei Meter breiten Schild entwarf Watteau den Einblick in jenen Galerieraum, den man unter dem Schild durch eine Türe betreten konnte. [TAFEL II] Man sieht im Bild einen Verkaufstresen und verschiedene Bilder sowie Spiegel an den Wänden, die in der Galerie zum Kauf angeboten werden. Man sieht Damen und Herren, vornehm gekleidet, die zusammen sitzen oder stehen. Sie sind in die Betrachtung der Bilder vertieft, die im Galerieraum aufgestellt sind. Eine Gruppe am Verkaufstresen begutachtet Schmuck, der ihr in einer geöffneten Schatulle vorgelegt worden ist. Man unterscheidet Kunden, Verkäufer und Angestellte des Geschäftes. Eine junge Frau, in einem ausladenden, glänzenden Kleid, ist soeben dabei, die Galerie über eine Schwelle zu betreten. Ihren linken Fuß hat sie schon in die Galerie gesetzt, der rechte steht noch auf dem rauen Pflaster der Straße. Auf der linken Seite des Bildes wird soeben ein Portrait Louis XIV. verpackt. Damit trug Watteau dem Namen der Galerie „Au Grand Monarque“ Rechnung.

Watteau hatte ein Schild gemalt, ein Reklameschild für eine Galerie. Ob er den Auftrag für ein banales Schild, für einen Gebrauchsgegenstand, als Herabwürdigung seines Talentes ansah, ist nicht bekannt. Auftragsarbeiten waren

2 Historische Informationen über das Watteau-Bild, seine Entstehung und sein Schicksal, stammen aus Christoph Martin Vogther, *Antoine Watteau, L'Enseigne*, in *Französische Gemälde I, Watteau, Pater, Lancret, Lajoüe*, Bestandskataloge der Kunstsammlungen Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Akademie Verlag, Berlin 2011, S. 183–212.

in jener Zeit üblich. Beim Betrachten des Bildes heute vermute ich, dass ihm die Aufgabe Spaß gemacht haben musste und er all sein Können dafür eingesetzt hatte. Das Bild ist räumlich überzeugend angelegt, die darin dargestellte Szenerie ist lebendig und vielschichtig, die Ausföhrung, vor allem in den Draperien der unterschiedlichen Kleidungen, zeigt sein großes malerisches Können. Es schien ihn damals auch nicht gestört zu haben, dass er das Bild für den Außenraum malen musste, wo es vor der Witterung nur notdürftig geschützt war und seinem Bild also keine lange Haltbarkeit in Aussicht gestellt werden konnte.

Heute gilt *Das Ladenschild* als Hauptwerk von Antoine Watteau und als Schlüsselwerk der europäischen und französischen Malerei des 18. Jahrhunderts. Eine banale Auftragsarbeit, ein Werbeschild, wird heute als hohe Kunst verehrt. Das hochgeachtete und viel besprochene Bild wird oft in eine Reihe mit so programmatischen Bildern wie Diego Velázquez' *Las Meninas* (1656) und Gustave Courbets *Das Atelier des Malers* (1855) gestellt. Die beiden Bilder zeigen ein neu erwachtes Selbstbewusstsein dieser Maler gegenüber der bestimmenden Macht ihrer Zeit. Für Velázquez war es der Spanische Hof, für Courbet das aufkommende Bürgertum, denen sie in den genannten Bildern das aufbegehrende Selbstbewusstsein des eigenständigen Künstlers gegenüberstellten. Ein solches Aufbegehren in eigener Sache ist im *Ladenschild* von Watteau nicht zu erkennen. Vielmehr ist das Schild ein Zugeständnis an die bestimmende Macht des Marktes, des Kunstmarktes, der offensichtlich bereits im 18. Jahrhundert das Schicksal eines Künstlers bestimmte.

Der Name der Galerie Skopia in Genf ist griechisch. *Skopein* heißt sehen im Sinne von: in den Blick nehmen, anvisieren. Es ist also ein entschiedenes, ein gerichtetes Sehen, es ist absichtsvoll und will sich am dergestalt Betrachteten orien-

tieren. Skopia ist so verstanden ein passender Name für eine Galerie. Ich kann mir vorstellen, dass man mit dieser Absicht eine Galerie besucht. Man will dort etwas in den Blick nehmen, man schaut sich etwas an, um es zu verstehen. Es ist kein beiläufiges, sondern von Interesse gelenktes Schauen.

Das Ladenschild für die Galerie Skopia sollte so groß angelegt sein, dass es, im Schaufenster aufgehängt, den Blick ins Innere nicht ganz versperrt. Es sollte Platz gelassen werden, damit die Ansicht auf dem Bild mit jener, die sich dem Blick in die Galerie hinein bietet, in Beziehung gesetzt und verglichen werden kann. Ich stand jedoch vor dem Dilemma, dass es zwei Schaufenster und dahinter zwei durch einen Hauseingang getrennte Räumlichkeiten gibt. Sollte ich also zwei Schilder malen? Ich erinnerte mich an das große Gemälde Watteaus, das ich im Schloss Charlottenburg in Berlin vor langer Zeit gesehen hatte. Ich hatte eine vage Erinnerung daran, vor allem wegen der merkwürdigen, weil so banalen Packszene, die das Bild eher im Abseits darstellt. Auch an den Titel erinnerte ich mich. *Das Ladenschild*. Es war darum naheliegend, das Bild vor Ort erneut zu besichtigen, um meine Erinnerung daran aufzufrischen. Vor dem Original stellte ich mit Erstaunen fest, dass das Gemälde aus zwei scheinbar gleich großen Teilen zusammengefügt ist. Darauf hatte ich beim ersten Mal nicht geachtet. Deutlich konnte ich den Schlitz zwischen den beiden Leinwänden in der Mitte erkennen. „Ich werde das Ladenschild für die Galerie Skopia genauso in zwei Teilen malen“, entschied ich bei dieser überraschenden Entdeckung. „Einen Teil werde ich für das linke, den anderen Teil für das rechte Fenster malen. Man mag die beiden Teile später, nach der Präsentation in den Schaufenstern, wie bei diesem Bild hier, wieder zusammenfügen.“ Die Lösung war einfach und überzeugend. Die Teilung entsprach genau auch der Teilung der Galerie in zwei voneinander getrennte

Räumlichkeiten, die im Prinzip jedoch zusammengehören sollten. Führte man also die beiden Bildteile zusammen, würde man auch die bisher in zwei Teile getrennte Galerie – jedenfalls im Bild – ganz einfach zusammenfügen können. Als Maler nahm ich mir diese Freiheit. Das ehemalige Büro des Werkmeisters im rechten Raum übertrug ich spiegelbildlich in den linken Raum. Damit wurde der enge Kasten doppelt so groß und würde sich als geräumiges Büro für die Galerie bestens eignen. Ich entfernte alle Zwischenwände und erhielt dadurch einen zusammenhängenden Raum, der das Büro als Ausstellungsfläche großzügig umschloss. Dafür dachte ich mir die Eingangstür und das dahinter liegende Treppenhaus einfach weg. Die beiden waren immer schon eine störende Barriere. Jetzt war es möglich, in einem großzügigen Raum eine durchgängige Ausstellung zu zeigen. Würden die beiden Bildhälften später wieder zusammengefügt, entstünde aus der bis dahin getrennten Galerie ein zusammenhängendes Ganzes. Was man doch mit Bildern alles erreichen kann!

Watteau malte, so ist es überliefert, das Ladenschild in acht Tagen; am Vormittag, wie besonders betont wird. Er malte es in den Räumen der Galerie, denn er kam direkt aus London und besaß offensichtlich noch kein Atelier in Paris. Beneidenswert, wie zügig er das Bild fertigstellte. Er malte das Bild als bogenförmigen Ausschnitt auf eine rechteckig aufgespannte Leinwand. Die Zwickel oben rechts und links blieben also unbemalt. Das Bild wurde dann von der Innenseite unter dem Bogen angebracht und vorne mit einer Goldleiste dem Torbogen angepasst. Heute noch kann man auf dem mittlerweile rechteckigen Bild Reste der Vergoldung auf einem Bogen, der das Bild durchspannt, erkennen. Ich benötigte für die Fertigstellung des Ladenschildes deutlich mehr Zeit als nur acht Vormittage. [TAFEL III] Im

Bild baute ich die beiden Schaufenster der Galerienfassade aus und deponierte sie im Ladeninnern. Den Eingang zwischen den Schaufenstern ließ ich verschwinden. Es bot sich so über die ganze Bildbreite ein großzügiger Einblick in den gesamten Galerieraum. Der Galerieboden ist von den Überbleibseln der ehemaligen Werkstatt befreit. Er glänzt sauber geputzt, so dass sich der Raum in seiner klaren Oberfläche darin spiegelt. Von der staubigen, mit einfachen Gehwegplatten ausgelegten Straße tritt man in eine sauber ausgefegte, hell erleuchtete Galerie, die durch eine Stufe vom Straßenniveau abgehoben ist. Auf der angehobenen Ebene des Galerieraumes präsentiert sich, wie auf einer Bühne, das verdoppelte Büro des Werkmeisters. Es ist jetzt grün gestrichen. Es wurde vorher schon das „Aquarium“ genannt, als präsentierte es durch seine Glasscheiben eine künstlich ausgegrenzte, andere Wirklichkeit. So ist die Hinterlassenschaft aus einer anderen Epoche, das Werkstattbüro einer ehemaligen Manufaktur, zum Ausstellungsstück geworden. Es ist jetzt das isolierte Kunst-Stück inmitten des Galerieraumes.

Watteaus Ladenschild hing in Paris nicht lange unter dem Torbogen der Galerie. Watteau starb bereits ein Jahr nach der Fertigstellung des Schildes. Gersaint ließ es nach dessen Tod abbauen und beauftragte einen namentlich heute nicht mehr bekannten Künstler, das Schild zu verändern. Es sollte zu einem Galeriebild umgebaut werden. Dieses sogenannte Kunstkabinett, auf dem eine Sammlung von eingängigen Bildern aus der Kunstgeschichte an den Wänden zu sehen ist, stand damals in höherem Ansehen als ein gemeines Ladenschild. Wahrscheinlich ging es dem Kunsthändler um die Sicherung des Nachruhmes seines Künstlers. Dazu taugte ein banales Ladenschild wenig. Vom abgenommenen Schild wurden Streifen auf der linken wie auf der rechten

Seite abgeschnitten und an die obere Bildkante angefügt. Dergestalt wurde das Bild in der Breite verkürzt und in der Höhe vergrößert. Die angestückelten Teile der Leinwand wurden mit dem Untergrund verkittet. Auf der hinzugekommenen Fläche wurde der Galerieraum nach oben hin erweitert. Der Bilderwand rundum wurden weitere Gemälde hinzugefügt. Der bogenförmige obere Abschluss des Gemäldes wurde übermalt. Das Bild zeigte nun in einem rechteckigen Format eine Bildergalerie, ein Genre, mit dem vor allem die niederländischen Maler Erfolg am Kunstmarkt hatten. Nach dem massiven Umbau des Bildes gab der Kunsthändler Gersaint beim Kupferstecher Pierre-Alexandre Aveline (1702–1760) eine Reproduktion des veränderten Gemäldes in Auftrag. Dabei stellte sich heraus, dass das Bild mit seiner Breite von über drei Metern zu groß war, um in das Atelier des Stechers verbracht zu werden, wo es als unabdingbare Vorlage gebraucht wurde. So wurde der Maler Jean-Baptiste Pater (1695–1736) beauftragt eine Kopie in einer handlichen Größe anzufertigen.<sup>3</sup> Von dieser Kopie fertigte Aveline die Reproduktion an, die 1732, von Gersaint mit einem Text versehen, in Umlauf gebracht wurde. [TAFEL IV A] Gersaint bezeichnet sich darin selbst als Freund von Watteau, „son amy Marchand“. Watteau habe das Bild „à la fleur de ses ans“, in der Blüte seines Lebens gemalt. Die schwerwiegende Veränderung des Bildes wurde in diesem Begleittext verschwiegen. Legenden woben sich in der Folge um das Bild. Es sei das einzige Werk gewesen, das Watteau selbst zufrieden gestellt hätte, es wurde fälschlicherweise zu seinem letzten Werk vor seinem Tode und zu seinem künstlerischen Testament erhoben. Ein banales Ladenschild hätte diesen Nimbus wohl nie erreichen kön-

<sup>3</sup> Jean-Baptiste Pater nach Antoine Watteau und einem unbekanntem Maler, *L'Enseigne*, Öl auf Leinwand, 50,8 × 83,2 cm, Privatsammlung, Schweiz

nen, vor allem aber, das ist zu vermuten, war die Verwandlung auch eine verkaufsfördernde Maßnahme des Händlers Gersaint. Die Maßnahme zahlte sich aus. Tatsächlich konnte er das Bild 1746 an den holländischen Kunsthändler Pieter Boetgens verkaufen. Erstaunlicher ist, dass ab diesem Datum von zwei Bildern die Rede ist. Das Bild war offensichtlich in zwei gleich große Teile zerschnitten worden. War es Gersaint, der es zerstückeln ließ, um mit zwei Bildern einen größeren Erlös zu erzielen? Geschah der Kunstfrevler auf Veranlassung des Käufers Boetgens? Es darf vermutet werden, dass der Endabnehmer Friedrich 11., König von Preußen, den Ausschlag dazu gegeben hatte. Er erwarb die Bilder vom niederländischen Händler für die Konzertkammer im Schloss Charlottenburg. Dort hätte es als Ganzes nicht Platz gefunden. In zwei Teile zerschnitten hing es von nun an rechts und links neben einer Türe. Fast 200 Jahre lang wurde das zerteilte Bild zusammen mit weiteren Bildern Watteaus aus der königlichen Sammlung in dieser Weise präsentiert. [TAFEL IV B] Die Literatur beschäftigte sich erst ab Ende des 19. Jahrhundert mit den beiden Bildern. Dass sie zusammen gehörten, war auch damals offensichtlich. Es wurde darum in ausführlichen Studien erklärt, dass Watteau die Bilder getrennt gemalt habe, weil er in der Galerie von Gersaint keinen Platz gehabt habe, das Bild in einem Stück zu malen. Erst der wieder aufgetauchte Stich von Aveline belehrte die verantwortlichen Kuratoren und Kunsthistoriker eines besseren. 1930 wurde das Bild darum, anlässlich einer Ausstellung in der Preussischen Akademie der Künste in Berlin, wieder als Ganzes vorgestellt. Die Präsentation war als Provisorium gedacht, fand jedoch beim Publikum so viel Anklang, dass entschieden wurde, es als Ensemble in dieser Form zu erhalten. Der Stich von Aveline jedoch ist ein zwielichtiges Zeugnis für den ursprünglichen Zustand des Bildes. Denn er gibt nicht

das Ladenschild wieder, sondern die verfälschende nachträgliche Erweiterung durch einen anonymen Künstler, der es zu einem Galeriebild umgefälscht hatte. Der Druck wurde auch nicht nach diesem erheblich veränderten Gemälde, sondern nach einer verkleinerten Kopie eines weiteren Künstlers gestochen. Eine Rekonstruktion des Originalzustandes hätte die Konsequenz gefordert, nicht allein die Teilung rückgängig zu machen, sondern auch das Bild in seiner ursprünglichen Form unter einem Bogen zu rekonstruieren und so als ehemaliges Ladenschild für eine vorbestimmte Situation kenntlich zu machen. Das Dilemma seiner Präsentation im musealen Rahmen wäre geblieben. Seine Funktion als Ladenschild, als Gebrauchskunstwerk hätte im Museum nicht wiederhergestellt werden können. Denn im Museum wird auch der banalste Gegenstand zum wertvollen Kunstwerk geadelt.

Die abenteuerliche Geschichte vom Schicksal dieses Bildes beleuchtet auch die Veränderung des Originalbegriffes gegenüber einem Kunstwerk. Wir hätten heute unüberwindbare Skrupel, an einem Kunstwerk Veränderungen vorzunehmen, wie es mit Watteaus Ladenschild geschehen ist. Auch würden wir ein Gemälde nicht aus Platzgründen in zwei Teile zerschneiden.<sup>4</sup>

Das Bild – oder sollte man besser von einem Bastard sprechen? – befindet sich auch heute noch im Schloss Charlottenburg. Dort ist es in der ständigen Schausammlung der Stiftung Preußische Gärten und Schlösser zu betrachten. Den Schlitz zwischen den beiden zusammengefügt Lein-

4 Heute gilt: Der Eigentümer eines Kunstwerkes ist nicht befugt, dasselbe zu verändern. Es gilt das Urheberrecht des Autors. Das Zerschneiden eines Gemäldes in zwei Teile, also aus einem einzigen Bild zwei scheinbar eigenständige Bilder zu machen, gilt als Urheberrechtsverletzung und ist darum nicht statthaft. Dem Eigentümer ist es nach heutigem Recht jedoch überlassen, das Kunstwerk gänzlich zu zerstören.

wänden kann man deutlich erkennen. Gerahmt ist das Bild mit einem dem Rokoko nachempfundenen Rahmen. Er umgibt das Bild mit der vorgetäuschten Aura eines gehobenen Kabinettstückes, zu dem das Bild kurz nach dem Tod des Künstlers gemacht wurde. Seine ursprüngliche, seine banale Funktion ist nur noch dem Titel zu entnehmen. Es war einmal ein Ladenschild.

Ein Bild soll sich wie ein Fenster zur Welt hin öffnen. Das forderte Leon Battista Alberti (1404–1472) in der Zeit der italienischen Renaissance. Die Holländer drehten diesen Blick um und schauten durch das Bildfenster, von einer heimlichen Neugierde getrieben, in die wohnlichen Interieurs ihrer Landsleute. Im 19. Jahrhundert schließlich eröffneten die Schaufenster in den neu geschaffenen Ladenpassagen einen bisher ungewohnten und aufregenden Blick auf die künstlich und absichtsvoll arrangierte Warenwelt des Kaufhauses. Der Blick durch das sehr viel größere Schaufenster veränderte erneut die westliche Bildauffassung und bestimmte schließlich das Bildverständnis der Pop Art. Das 20. Jahrhundert entwarf aber auch eine andere Lesart der Metapher vom Bild als Fenster. Ein Bild ist nicht etwas, durch das man hindurchsieht, sondern eine Sache, auf die man drauf schaut. Als Fenster ist das Bild ein Gegenstand. Das Fenster ist nicht etwas, das man sehend übersieht, weil man durch das Fenster hindurchschaut. Ein Bild ist ein Fenster und nicht das, was man dahinter sieht. 1949 malte Ellsworth Kelly (\*1923) das Bild *Window, Museum of Modern Art, Paris*.<sup>5</sup> [TAFEL v] Der Titel verweist lapidar auf seine Referenz, das Fenster des Musée d'Art moderne am Trocadero in Paris. Zuerst gab Kelly dem Bild den beschrei-

5 Ellsworth Kelly, *Window, Museum of Modern Art, Paris*, 1949, Öl auf Holz und Leinwand, zwei zusammengesetzte Tafeln, 128,3 × 49,5 cm, Privatsammlung

benden Titel *Tableau. Objet*. Er zögerte wohl zuerst, sein Werk als „Readymade“ zu dekuvirieren. Später, nach Änderung des Titels, sprach er dann vom „already made“. Anlass des Bildes war Kellys Besuch einer Ausstellung im Musée d'Art moderne während seiner Pariser Zeit. Beim Rundgang stellte er fest, dass ihn die ausgestellten Werke nicht so sehr interessierten wie die Fenster zwischen den Bildern. Er malte, oder besser baute daraufhin ein solches Fenster in verkleinertem Maßstab nach. Das Bild-Ding eröffnet weder einen Blick nach draußen noch nach drinnen, sondern bietet die Aufsicht auf unterschiedlich angeordnete opake Flächen.

1970 realisierte der Künstler Blinky Palermo (1943–1977) ein Wandbild im Kabinett für aktuelle Kunst in Bremerhaven. Das Bild wiederholt die Silhouette des Schaufensters auf der Wand im Galerieraum. Die vorgefundene Gestaltung des Fensterrahmens dient auch Palermo als Sujet seiner Malerei. Im Unterschied zu Kelly setzt Palermo sein Werk direkt neben das Beispiel gebende Motiv und verschränkte damit Vorbild und Abbild. [TAFEL VI A] <sup>6</sup>

Die Schaufenster der Galerie Skopia habe ich aus der Fassade ausgebaut. Diese Maßnahme erlaubt einen ungehinderten Blick ins Galerieinnere. Im gleichen Maßstab auf Leinwand gemalt, sieht man die Fenster als Bilder in der Galerie ausgestellt. Die Galerie zeigt zwei Fensterbilder, die jene Fenster wiedergeben, die bisher die Galerie nach außen geschlossen haben. Die Aufschrift „Skopia art contemporain“ auf den Fensterrahmen ist geblieben. In der Galerie werden also nicht nur Fensterbilder gezeigt, sondern auch die ursprünglichen Ladenschilder der Galerie. Eines der Bil-

der ist abgehängt worden. Eine passende Kiste steht davor. Das Bild soll demnächst darin eingepackt werden.

Die Packszene am linken Bildrand von Watteaus Ladenschild hatte mich von Anfang an gefangen genommen. Die praktische Banalität der abseitig dargestellten Handlung steht im Gegensatz zur Galanterie der im Zentrum des Bildes vorgestellten Personen, die sich in ihrer herausgeputzten Kleidung und müßigen Pose zu gefallen scheinen. Ihr eleganter Auftritt könnte ganz vergessen machen, dass jedes Geschäft, und also auch der Verkauf von Kunstwerken, praktische Arbeiten zur Folge hat, die Muskelkraft und Schweiß bedeuten. Die Kunstwerke müssen abgehängt, eingepackt und schließlich in schweren Kisten an den neuen Ort transportiert werden. Der ärmlich gekleidete Mann neben der Kiste steht mit dem Gestell auf dem Rücken schon bereit, den mühseligen Kunsttransport zu übernehmen. Es kann in der abseitigen Packszene aber auch noch ein anderer verborgener Nebenschauplatz vermutet werden, der beim Kunstgeschäft auch heute noch gern im Hintergrund gehalten wird. Im Jahre 1720 herrschte in Frankreich eine große Inflation. Der Aktienhandel brach zusammen. Es wurden in großen Mengen neue Geldscheine gedruckt, der Besitz von Edelmetallen wurde eingeschränkt, der Besitz von Goldmünzen wurde verboten, sie sollten an die Bank abgegeben werden. Diese Münzen, die sogenannten Louis d'or waren mit dem Portrait Louis XIV. versehen. Es lag also nahe, den Besitz dieses Zahlungsmittels zu verheimlichen, die Goldmünzen „wegzupacken“. Auf dieses Schwarzgeld spielt vielleicht die Packszene im linken Bildteil an. Der Louis d'or wird sorgfältig eingepackt und versteckt. Es ist auch naheliegend zu vermuten, dass dieses Schwarzgeld durch den Tausch in werthaltige Bilder gewaschen wurde. Auf diese Transaktion könnte die Szene

<sup>6</sup> Das Werk habe ich nach Fertigstellung meines Bildes entdeckt. Die formale Ähnlichkeit der Situation hat mich erstaunt und überrascht.

im Bild hinweisen. Möglicherweise stand der Kunsthandel dem Geldadel schon damals für solche dunklen Geschäfte hilfreich zur Seite. Demnach hätte sich seit 300 Jahren das Kunstgeschäft nicht wesentlich geändert.

Mein Interesse am Bild von Watteau wurde, wie gesagt, durch diese Packszene geweckt. Das Bild zeigt im Zentrum viel glänzende, rauschende Seide, galante Posen, gepuderte Perücken, das nichtsnutzige, selbstgefällige Leben der parfümierten Oberschicht, die sich darin gefällt, bei ihrem scheinbaren Interesse an Kunst vor allem selbst gesehen zu werden.<sup>7</sup> Am Rand steht der Packer, eine erbarmungswürdige Figur mit seltsam durchgedrückten, lädierten Knien. Er erinnert an den ebenfalls von Watteau gemalten *Pierrot*, den Spaßmacher und Unterhalter für diese selbstgerechte, übergesättigte Gesellschaft.<sup>8</sup> Er wird von Watteau im Bild *Pierrot* von 1719 in sich versunken, in einer linkischen Ausweglosigkeit und unauflösbaren Trauer vorgestellt. Ins Ladenschild übertragen, darf er hier, in der Rolle des Packers, die wertvolle und schwere Fracht aus der Galerie wegtragen. Die Kiste steht neben ihm. Das Portrait von Louis XIV. wird soeben darin verstaut. Sein goldener Rahmen wurde vorsichtshalber mit einem Stoff bezogen. Auf der Straße, außerhalb des Galerieraumes, liegen Strohbündel bereit, mit denen das fragile Bild gepolstert werden soll.

In der Galerie Skopia wird das linke Fensterbild demnächst in eine dafür eigens fabrizierte, dem Format angepasste Kiste verpackt. Die heute übliche Noppenfolie, in die das

<sup>7</sup> Ovid in *Ars amandi* (1. Buch), „Spectatum veniunt, veniunt spectentur ut ipsae“, 43. v. Chr., „Sie kommen um zu sehen, aber auch um selbst gesehen zu werden“

<sup>8</sup> Antoine Watteau, *Pierrot sog. Gilles*, 1718/19, Öl auf Leinwand, 184,5 × 149 cm, Musée du Louvre, Paris

Bild vorsorglich und zusätzlich eingeschlagen wird, bevor es in die Kiste eingepackt wird, liegt aufgerollt im Vordergrund auf der Straße. Das Schillernde, Gleißende des Materials, wie es bei Watteau in den seidenen Roben der elegant gekleideten Damen und Herren vorgeführt wird, ist hier auf die Oberfläche der Noppenfolie reduziert. Es schillert nur noch die banale Verpackung des Bildes und nicht mehr die Kleiderordnung der eleganten Kundschaft.<sup>9</sup>

Das Pendant zum abseits stehenden ärmlichen Packer auf der linken Seite im Ladenschild bietet der Hund auf der rechten Seite unten im Bild. Er liegt deutlich außerhalb und vor der Galerieszene auf dem groben und schmutzigen Pflaster und laust sich das Fell. Packer und Hund gehören nicht zur eleganten Gesellschaft. Denselben Hund habe ich für das Ladenschild der Galerie Skopia übernommen und an der entsprechenden Stelle platziert. Es ist jener Ort, wo auf einem Bild üblicherweise die Signatur des Künstlers steht: unten rechts. Hier räkelt sich nun der Hund als Zeichen, als Kreatur gewordene Signatur des Künstlers. Der auf den Hund gekommene Künstler hält sich abseits der illustren Gesellschaft, die soeben dabei ist, seine Werke zu begutachten. Er gehört nicht dazu, auch wenn er der Schöpfer der beäugten Werke ist. Er muss draußen bleiben, so wie es die Schilder mit einem stilisierten Hund allerorten signalisieren. [TAFEL VI B] *Kyon* der Hund (griechisch) ist der Namensgeber der Kyniker, einer philosophischen Bewegung aus dem 4. Jahrhundert vor Christus, die sich

<sup>9</sup> Die Noppenfolie ist heutzutage im Kunstbetrieb ein überall gegenwärtiges Material. Die Noppenfolie ist zum Synonym für die Ortlosigkeit von Kunstwerken geworden. Sie werden darin eingepackt und wieder ausgepackt, von Kunstmesse zu Kunstmesse gekarrt. In Noppenfolie eingemottet verdämmern diese Kunstwerke schließlich in den endlosen Depots, in den ausufernden Kunstlagern der Großsammler.



außerhalb jeder gesellschaftlichen Norm sah, keine Schule begründen wollte und in der Bedürfnislosigkeit das größere Gut, nämlich die Unabhängigkeit von allen gesellschaftlichen Werten und Gütern, sah. Der Künstler, wie eben auch der Hund, sie haben beide ihren Platz außerhalb der galanten Welt des Kunstbetriebes. Dies war im 18. Jahrhundert offensichtlich nicht anders als heute.

## NACHSATZ

Stadtviertel verändern sich im Laufe der Zeit. Das Quartier des Bains in Genf, eine Gegend der Handwerker und Feinmechaniker, verwandelte sich in ein Museen- und Galerienviertel. Die Orte einer Stadt wurden den neuen Anforderungen und Bedürfnissen der Zeit angepasst. Offensichtlich unterliegen auch Kunstwerke solchen Umwandlungen. Die Veränderungen habe ich am Bild *Das Ladenschild* von Watteau nachgezeichnet. Uns fällt es leichter, den Umbau unserer nächsten realen Umgebung zu akzeptieren. Die gemalten Fiktionen, die künstlerischen Darstellungen, möchten wir hingegen im Original erhalten wissen. Kunstwerke sollten nicht modernisiert werden. *Das Ladenschild* für die Galerie Skopia ist einerseits der Vorschlag für einen Umbau, also die Veränderung einer Galerie. Es ist aber auch eine Aktualisierung und Modernisierung eines mehrfach bereits umgebauten Kunstwerkes, des Ladenschildes von Watteau. Der von ihm dargestellte Galerieraum wurde von mir ausgekehrt und die historisch gewordenen Ausstellungsstücke von den Wänden abgenommen. Eine neue Ausstellung wird jetzt darin vorgestellt. Die Art der Räumlichkeit hingegen ist trotz der Renovation die gleiche geblieben. Der Ort für die Kunst ist auch nach 300 Jahren noch der gleiche, wo auch immer er sich befinden mag, ob in Paris im 18. Jahrhundert oder in Genf im 21. Jahrhundert.

Die Kunden besuchten damals die Galerie in seidenen Roben und gepuderten Perücken, heute gönnen sie sich den Besuch einer Vernissage in legerer Freizeitkleidung. „Es muss sich alles ändern, damit alles bleibt, so wie es ist.“<sup>10</sup> Die sozialen Rangordnungen und also auch die Produktionsbedingungen sind in der Welt des Kunstbetriebes offensichtlich die gleichen geblieben. Daran hat sich nichts verändert. Es gibt betuchte Käufer, gerissene Händler, dienstfertige Packer und schließlich auch genügsame Hunde, die es vorziehen, draußen vor der Tür zu bleiben.

## QUELENNACHWEISE

Christoph Martin Vogtherr, „Antoine Watteau, L'Enseigne“, in: *Französische Gemälde I, Watteau, Pater, Lancret, Lajoüe*, Bestandskataloge der Kunstsammlungen Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Akademie Verlag, Berlin 2011, S. 183 – 212

Yve-Alain Bois, „Kelly in Frankreich oder die Anti-Komposition in ihren verschiedenen Stadien“, in: *Ellsworth Kelly, Die Jahre in Frankreich 1948 – 54*, Katalog Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Prestel-Verlag, München 1992, S. 15 – 16

Franz Dahlem, Evelyn Weiss, Max Wechsler, *Blinky Palermo, 1943 – 1977*, Delano Greenidge Editions, New York 1989, S. 140

<sup>10</sup> Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Der Leopard*, 1958

## ABBILDUNGEN

Umschlag außen: Thomas Huber, *Das Ladenschild*, Ausstellung in den Schaufenstern der Galerie Skopia art contemporain, September 2014, Genf, Foto: © Claude Cortinovic

Umschlag innen: Thomas Huber, *Das Ladenschild*, 2014, Öl auf Leinwand, 110 × 240 cm, zweiteilig, Privatsammlung, Schweiz, Foto: © Winfried Mateyka, © VG Bild-Kunst/Thomas Huber

### TAFELN

- I Rekonstruktion der originalen Präsentation des Plafond am Laden von Edme-François Gersaint, Darstellung: doppelteck, Berlin, Antoine Watteau © Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg
- II Antoine Watteau, *L'Enseigne*, Das Ladenschild des Kunsthändlers Gersaint, ergänzt von einem unbekanntem Maler, 1720, Öl auf Leinwand, 145 × 375 cm, zweiteilig, Berlin, Schloss Charlottenburg, Inv. Gk I 1200/1201, © Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Foto: © Jörg P. Anders
- III Thomas Huber, *Das Ladenschild*, 2014, Öl auf Leinwand, 110 × 240 cm, zweiteilig, Privatsammlung, Schweiz, Foto: © Winfried Mateyka, © VG Bild-Kunst/Thomas Huber
- IV A Pierre-Alexandre Aveline, nach Antoine Watteau, *L'Enseigne*, (Das Ladenschild), 1732, Kupferstich, 51,7 × 83,6 cm, © Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: © Herbert Boswank
- IV B Friedrich Jamrath, Berliner Schloss (Elisabethkammern, Rotes Zimmer, Raum 835), Fotografie um 1872–74, Inv. Gk II (2) o. Nr., © Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Foto: © Daniel Lindner
- V Ellsworth Kelly mit *Window*, *Museum of Modern Art, Paris*, (Werk von 1949, Öl auf Holz und Leinwand, zweiteilig, 128,3 × 49,5 cm, Privatbesitz), 1950, fotografiert von Sante Forlano, © Courtesy Ellsworth Kelly
- VI A Blinky Palermo, *Fenster I*, 1970/71, Wandmalerei, Kabinett für aktuelle Kunst Bremerhaven, Foto: © Jürgen Wesseler
- VI B „Wir müssen draußen bleiben!“ Illustration unter Verwendung eines Details aus Thomas Hubers *Das Ladenschild*

## ILLUSTRATIONS | ABBILDUNGEN | FIGURES



Reconstruction de la présentation originale du tableau d'Antoine Watteau (© Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg) au dessus de l'entrée de la boutique d'Edme-F. Gersaint. Schéma : doppelteck, Berlin



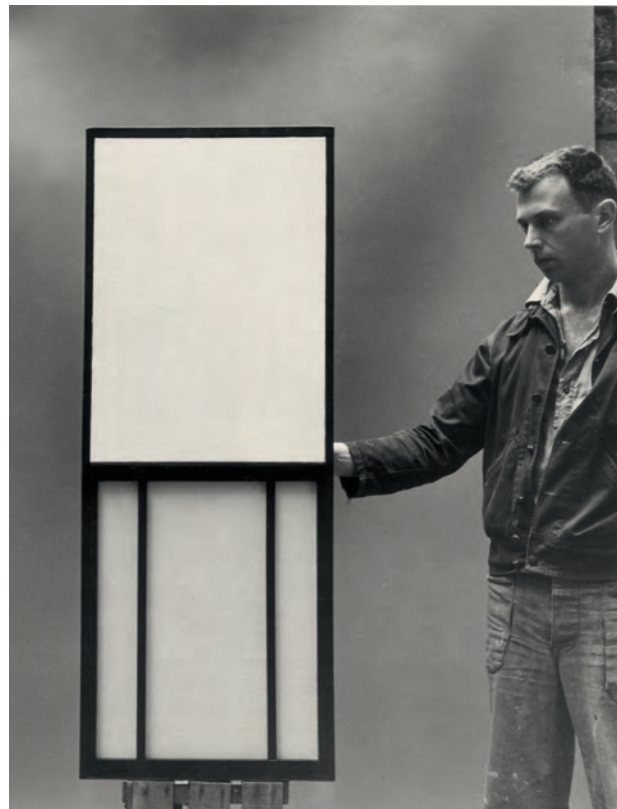
Antoine Watteau, *L'Enseigne*, complété par un peintre inconnu, 1720,  
huile sur toile, 145 × 375 cm (en deux parties), Berlin, Schloss Charlottenburg,  
No d'inv.: GK 1 1200/1201, © Stiftung Preußische Schlösser und Gärten  
Berlin-Brandenburg, photographie: © Jörg P. Anders



Thomas Huber, *L'Enseigne*, 2014, huile sur toile, 110 × 240 cm,  
en deux parties, collection privée, Suisse,  
photographie : © Winfried Mateyka, © VG Bild-Kunst par Thomas Huber



- A Pierre-Alexandre Aveline, d'après Antoine Watteau, *L'Enseigne*, 1732, gravure sur cuivre, 51,7 × 83,6 cm, © Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, photographie: © Herbert Boswank
- B Friedrich Jamrath, Château de Berlin (app. Elisabeth, chambre rouge, salle 835), photographie vers 1872 – 74, no d'inv.: GK II (2) o. Nr., © Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, photographie: © Daniel Lindner



Ellsworth Kelly avec *Window*, Museum of Modern Art, Paris (œuvre de 1949, huile sur bois et sur toile, deux panneaux joints, 128,3 × 49,5 cm, coll. privée), 1950, photographie par Sante Forlano, ©courtesy Ellsworth Kelly



Wolfgang Ullrich

PRÉFACE



A Blinky Palermo, *Fenster I*, 1970 – 71, peinture murale, Kabinett für aktuelle Kunst Bremerhaven, photographie: © Jürgen Wesseler

B „Wir müssen draußen bleiben!“ (Je reste dehors!)  
Illustration avec un détail de *L'Enseigne* de Thomas Huber

Dans la seconde moitié des années 1980, un terme jusque-là inconnu devint très en vogue dans le monde de l'art. La question de savoir si une sculpture ou une installation était *site-specific* – autrement dit in situ, en relation avec le lieu de sa présentation –, devint un important critère de jugement. En particulier lors de la deuxième édition du *Skulptur Projekte Münster* en 1987, de nombreux artistes se mirent à prendre en compte les données de l'emplacement qu'ils avaient choisi pour leurs œuvres. Avec le recul, on peut y voir le dépassement d'une conception de l'art qui avait dominé l'époque des avant-gardes. Ces dernières proclamaient en effet le principe d'une autonomie de la création artistique, sans considération pour les intérêts des spectateurs ou les formes d'art et de création préexistantes. Tout le reste était critiqué comme un compromis empêchant toute chance d'éclosion d'un recommencement radicalement nouveau – que l'art souhaitait si ardemment.

Quelques années déjà avant que l'in situ devienne la devise d'une génération d'artistes qui considérait que sa

mission consistait à réfléchir et transcender un lieu plutôt qu'à nier son statu quo, Thomas Huber avait commencé à concevoir des tableaux qui se référaient au lieu de leur présentation. *Rede in der Schule* (Discours à l'école), l'œuvre avec laquelle il acheva ses études à l'Académie des beaux-arts de Düsseldorf en 1983, montre l'aula de cette académie – et donc exactement l'espace dans lequel Huber exposa pour la première fois son tableau et où il tint un discours sur celui-ci. Sur le tableau, on voit le tableau même, posé sur un grand chevalet placé sur l'estrade de l'aula, et plus loin le pupitre de l'orateur ainsi que plusieurs objets dont il est question dans le discours.

Huber a aussi participé au *Skulptur Projekte Münster* en 1987. Il y fit installer un panneau de chantier annonçant *Ein öffentliches Bad für Münster* (Des bains publics pour Münster), sur lequel on pouvait voir le lieu où le panneau était placé, à savoir la place à côté de la cathédrale St-Paul, complétée par trois grandes cuves. Le passant pouvait et devait croire qu'une construction était prévue à cet endroit et qu'elle valoriserait le lieu, en en faisant un nouveau centre pour la ville.

La même année parut également un texte intitulé *Wasser, Salz und Bilder* (Eau, sel et tableaux), destiné à accompagner un autre cycle de tableaux spécifiques à un lieu, dans lequel Huber écrit ce que signifie peindre dans les tableaux le lieu de leur présentation.<sup>1</sup> Pour lui, il y a derrière ce choix le désir d'un art qui soit le plus tangible possible et le plus adapté possible au lieu. Or c'est précisément cela que les grands gestes des avant-gardes ne pouvaient offrir ; ils étaient au contraire arbitraires et, rétrospectivement, nombre de ces gestes laissaient une impression de vide, de

1 Cf. Thomas Huber, *Eau, sel et tableaux* (1987), in *Mesdames et Messieurs. Conférences 1982 – 2010*, Genève, 2012, pp. 91-55

vanité, de démesure. Les avant-gardes apparaissaient même tout d'un coup comme le moteur de développements du modernisme perçus comme problématiques. Le zèle progressiste des architectes, des urbanistes et des concepteurs n'avait-il pas rendu les villes plus inhospitalières et plus irréelles ? Les êtres humains ne risquaient-ils pas de toute façon de perdre toujours plus de points de repère voire leur sentiment d'appartenance dans un monde qui s'accélérait ? De nombreuses choses ne devenaient-elles pas anonymes et ainsi interchangeables et n'engageant plus à rien ?

Ces questions pessimistes à l'égard de la civilisation étaient aussi précisément celles que se posaient les artistes dans l'atmosphère somme toute assez sombre des années 1980. Thomas Huber souffrait de la froideur du modernisme en particulier dans le *white cube*, cet espace d'exposition vide et aseptique devenu la norme au cours des décennies précédentes. Il y voyait « l'absence de personnalité » du « style international » de l'avant-garde. « Ces espaces ont renoncé à ce qu'ils avaient de propre », déplore-t-il, et en conclut qu'ils ne retrouvent leur caractère qu'au mieux momentanément, lorsque l'art qui y est exposé est autonome et fortement expressif. Les espaces d'exposition doivent donc à chaque fois être réanimés par l'art qu'ils présentent, légitimant et accélérant davantage encore l'existence nomade des tableaux qui vont de *white cube* en *white cube* en un immense cirque artistique ambulante. Pour Huber, une activité d'expositions fonctionnant à plein régime est « un gaspillage d'énergie et de dépense de créativité ».

Le papier bulle, dans lequel les œuvres sont emballées pour leur transport, symbolise à ses yeux ces œuvres « devenues sans lieux [et qui sont] des feux follets qui vont d'exposition en exposition ». Huber conçoit au contraire des tableaux qui ont pour sujet le lieu de leur présentation et

qui, de cette manière, y appartiennent et ne sont donc pas sans lieux. À la place d'être envoyés dans toutes les directions et de garantir à chaque lieu un éclat secondaire, ils ne déploient leur singularité entière que dans le lieu auquel ils sont dédiés. Y opérant une condensation et une transcendance, ils en modifient en même temps l'aspect : l'espace où les tableaux sont exposés est « rempli[t] de leurs énigmes ». Les tableaux ont donc davantage à offrir que l'image exacte – pour ainsi dire photographique – de ce qui est visible autour d'eux. Il y apparaît bien plus ce qui serait possible en ce lieu. Grâce à eux, le lieu est mis en valeur dans son unité.

« Ah, que ne peut-on pas faire avec des tableaux ! », écrit Thomas Huber dans le présent ouvrage à propos de sa peinture *L'Enseigne*.<sup>2</sup> Ce tableau est aussi in situ, né d'une réflexion sur les espaces de la galerie Skopia à Genève que l'artiste s'est donné pour tâche de clarifier et de nettoyer. Il décrit comment il a, sur son tableau, ôté les murs de séparation de la galerie, fait abstraction de certains éléments de l'espace et modifié ou complété d'autres. Le spectateur du tableau voit incontestablement l'espace de la galerie, mais il voit en même temps un espace idéalisé et rempli pour cette raison des énigmes dont nous avons parlé plus haut. L'artiste crée de cette manière une situation cohérente qui, dans le meilleur des cas, est si puissante qu'elle agit au-delà du tableau et modifie effectivement ce qu'il montre. Dans son texte de 1987, Thomas Huber cite la magie de l'analogie : « Ce qui se produit dans l'image/doit s'accomplir dans l'original. » Un tableau peut donc créer des nouvelles réalités ; il consacre le lieu.

Bien avant la devise de l'in situ, on rencontre à plusieurs reprises dans l'histoire de la peinture le désir de mettre

spécialement en évidence des lieux en représentant leurs possibilités dans le tableau. Le peintre Hubert Robert a par exemple peint dans les années qui suivirent la Révolution française plusieurs versions de la Grande Galerie du Louvre. Un de ces tableaux montre l'espace ouvert vers le haut, un autre le montre en ruine, sans peintures, avec juste quelques sculptures. Ses tableaux ont aussi été exposés dans le lieu qu'ils représentent et les spectateurs pouvaient, à partir d'eux, se projeter dans différentes images de l'avenir, élevant à chaque fois leurs sentiments vers le sublime. Hubert Robert transcendait la réalité du lieu, il le recréait sous une nouvelle forme. (Près de 150 ans plus tard, des transformations de la Grande Galerie lui donnèrent exactement l'ouverture zénithale que Robert avait imaginé dans son tableau.)

Hubert Robert a probablement été inspiré pour ses tableaux par une pratique mise au point quelques années auparavant par l'architecte paysagiste anglais Humphry Repton. Dans ses *Red Books* (carnets rouges, ainsi nommés en raison de la couleur de leur couverture), Repton présentait à ses commanditaires potentiels des aquarelles montrant ce qu'ils connaissaient déjà, à savoir leur jardin dans son état actuel, puis, à l'aide d'un système de tirettes superposées, leur dévoilait un état idéal du même paysage. Le temps et l'argent nécessaires pour réaliser cette vision jouaient un rôle secondaire ; seule comptait la différence entre le réel et le possible.

De manière générale, une idée fondamentale de l'architecture paysagiste anglaise consistait à mettre en valeur le potentiel caché d'un paysage – ses possibilités naturelles – plutôt que de lui imposer des formes étrangères quelconques. Les architectes paysagistes anglais établirent ainsi une nouvelle façon de considérer le paysage. Ils le voyaient pour ainsi dire double, dans son état actuel et en même

<sup>2</sup> Cf. p. 47



temps dans un état idéal possible. Leur regard visionnaire s'inscrivait dans la tradition aristotélicienne d'une pensée téléologique selon laquelle l'art doit parachever la nature là où celle-ci ne parvient pas à déployer seule ses dispositions.

Thomas Huber estime également que l'art a pour mission d'améliorer et parachever ce qui est en soi encore imparfait. Cela ne doit pas se produire en revendiquant l'exhaustivité (ce serait alors faire preuve de la même démesure que l'avant-garde) mais pour chaque lieu particulier. C'est pourquoi l'art doit se référer au lieu – être in situ – et c'est pourquoi il déploie le mieux sa force dans le lieu auquel il est destiné. Or ce qui convient à un lieu à un moment donné ne convient souvent plus à un autre moment. Comme Repton ou Robert réagissaient chaque fois à un état contemporain, ils concevraient aujourd'hui un tout autre projet pour les mêmes lieux. Réaliser des œuvres d'art ne veut donc pas seulement dire découvrir des possibilités, mais peut tout aussi bien consister à actualiser la version ancienne d'une œuvre. Comme il le reconnaît dans la postface de son texte<sup>3</sup>, Huber ne veut pas seulement, avec son enseigne, améliorer les locaux de la galerie genevoise, il veut en même temps « actualiser et moderniser une œuvre d'art déjà maintes fois transformée », à savoir l'enseigne peinte en 1720 par Antoine Watteau, qui a pour sujet la galerie parisienne où elle était originellement visible. Huber a rénové l'espace de la galerie représenté par Watteau ; il a ôté les œuvres d'art entretemps démodées, tout comme les personnes, puisqu'elles ne font plus partie du présent.

Sur le tableau de Watteau comme sur celui de Huber, on reconnaît l'activité de la galerie au fait qu'une peinture est préparée pour être transportée. Chez Watteau, elle est placée dans une caisse par un emballer et protégée contre les

3 Cf. p. 57

secousses du transport avec de la paille. Chez Huber, la paille est devenue – actualisation oblige – du papier bulle. On retrouve donc ici ce qui symbolise pour lui un art devenu sans lieux, errant d'abord d'exposition en exposition et finissant peut-être par ne plus être du tout sorti de ce papier bulle, rangé et oublié dans un dépôt.

Le papier bulle confère au tableau de Huber un caractère nostalgique. Il devient un avertissement fatidique qui rappelle que ce tableau ne peut pas non plus rester durablement à l'endroit pour lequel il a été peint et où il a été d'abord montré. Précisément parce qu'il s'agit d'une galerie dont le succès se mesure à l'importance de la circulation des marchandises, il devra bientôt céder la place à d'autres pièces d'exposition et être vendu. Le papier bulle est du reste, à côté du chien, le sujet le plus marquant du tableau de Huber ; tous deux sont à l'avant-plan, sur le seuil entre l'espace pictural et l'espace réel. L'artiste se reconnaît dans le chien ; les deux, écrit-il, « ont leur place en dehors de l'univers distingué du monde de l'art ».<sup>4</sup> Cela confirme que l'artiste aimerait bien fonder quelque chose qui demeure : quelque chose qui ne devient pas marchandise et objet de spéculation, mais qui crée un lieu si fort que la réalité existante et ses banales règles et contraintes sont annulées. Or le papier bulle rappelle à l'artiste que ce qu'il imagine ne peut pas supprimer la réalité. Mais peut-il au moins espérer que le lieu est si fortement saisi dans son tableau qu'il pourra être présentifié partout où le tableau sera montré ?

4 Cf. p. 56

La rue des Vieux-Grenadiers débouche sur une vaste esplanade qui s'étend sous la vieille ville de Genève. La Plaine de Plainpalais est une grande place au milieu de la ville. Par beau temps, les Genevois flânent le long des chemins qui la traversent dans toutes les directions. Son pourtour accueille des marchés hebdomadaires. En quittant la place lumineuse, on pénètre dans l'étroite et sombre rue des Vieux-Grenadiers appartenant au quartier des Bains. Des immeubles d'habitation et des bâtiments industriels construits au tournant du 20<sup>e</sup> siècle se succèdent tout au long de la rue. Des artisans en métallurgie y étaient installés jusqu'il y a quelques années. Au bout de la rue, plusieurs bâtiments abritaient les halles de fabrication et les bureaux d'une usine d'instruments de physique de renommée mondiale. Le quartier appartenait auparavant aux constructeurs de machines. Petites entreprises, serruriers et mécaniciens-outilleurs vauquaient à leurs occupations quotidiennes. Quelques garages étaient installés entre les entrées d'immeubles et dans les cours derrière les rangées de maisons. L'activité, l'odeur, le bruit et la poussière liés au travail des artisans ont aujourd'hui disparu. À la place d'ouvriers en bleu de travail, ce sont à présent des employés soignés et élégants qui traversent la rue. Le Mamco, le musée d'art moderne et contemporain, a pris ses quartiers dans un des bâtiments industriels rénovés du bout de la rue. Les bâtiments adjacents sont occupés par des études d'avocats et des ateliers d'artistes. Comme dans tant de métropoles d'Europe centrale, des zones du centre-ville à l'origine industrielles sont transformées en quartier culturel chic et

branché. Plusieurs galeries se sont installées autour du musée nouvellement ouvert et convient trois fois par an le public à un vernissage commun. En 1994, la galerie Skopia a emménagé au numéro 9 de la rue des Vieux-Grenadiers, dans les locaux d'un ancien atelier de fabrication de roulements à billes. L'espace modeste donne sur la rue et occupe la partie droite du rez-de-chaussée d'un immeuble d'habitation datant du 19<sup>e</sup> siècle. Quatre ans plus tard, la galerie a également repris les locaux de la partie gauche du rez-de-chaussée, de sorte qu'elle occupe aujourd'hui entièrement les soubassements étroits de la maison. Deux vitrines permettent au regard d'embrasser les espaces. Les deux fenêtres sont agencées en miroir de part et d'autre de la porte d'entrée de l'immeuble. Leur encadrement est peint en vert. La traverse supérieure est ornée des deux côtés d'une inscription. Il est écrit en blanc sur fond vert: Skopia art contemporain. [Voir couverture] Avec ses deux vitrines et son entrée médiane, le rez-de-chaussée de l'immeuble présente une disposition parfaitement symétrique. Les locaux derrière la façade dérogent cependant à cette symétrie. Lorsque les lieux étaient encore utilisés comme atelier, une loge vitrée construite du côté droit servait de bureau au contremaître, qui organisait et surveillait le travail depuis cette cage protégée du bruit et des saletés. Dans la partie gauche de la galerie, les matériaux du sol, lames de bois rêches ou dalle de béton, rappellent les différentes zones d'activité. De ce côté-ci, il n'y a pas de loge vitrée.

Depuis 1996, j'expose régulièrement mes œuvres à la galerie Skopia. Le lieu m'est familier. Je connais ses embûches, les saillies soudaines du mur, vestiges de transformations bien antérieures. Je connais le sol irrégulier de l'ancien atelier, recouvert de peinture claire. Mais avant tout, à chaque exposition, je dois composer avec cette drôle de cage vitrée, l'ancien bureau du contremaître. D'après

mon expérience amère et répétée, cette loge détermine le lieu et l'encombre. « Pourquoi ne rases-tu pas la chose? », proposai-je au galeriste Pierre-Henri Jaccaud, « tu gagnerais beaucoup en surface d'accrochage. » Il me regarda d'un œil méfiant. De toute évidence, il tenait à cet héritage, ce témoignage du passé ouvrier de ses locaux, même si aujourd'hui le bruit des machines a disparu et l'air n'est plus chargé d'huile ou de poussière. « Fais donc un plan pour une transformation », dit-il finalement. Je décelai le doute dans sa voix.

Les vitrines de la galerie offrent une belle vue d'ensemble sur l'intérieur de la boutique. Du dehors, de la rue, on voit la quasi-totalité de la galerie: les murs à gauche et à droite et surtout cette construction en bois, le bureau du contremaître. Je devrais tendre à cette vue sur l'intérieur de la galerie une image autre, une image modifiée, pensais-je. Je pourrais accrocher mon idée de transformation dans la fenêtre, je pourrais y installer mon tableau de la galerie transformée. Il serait présenté comme on présente parfois dans les magasins le nom de la boutique ou le type de services proposé sur un panneau. Je présenterais mon idée de transformation des locaux de la galerie sur une enseigne placée dans la vitrine de cette dernière. « Je vais peindre une enseigne pour ta galerie », dis-je à Pierre-Henri Jaccaud. « J'y présenterai ton nouvel espace, ta galerie transformée. » Jaccaud était d'accord.<sup>1</sup>

1 Une enseigne (*Schild* en allemand) est autre chose qu'un tableau. Une enseigne est plus concrète que le tableau. L'idée d'enseigne se rattache au matériau sur lequel elle est donnée à voir. L'enseigne est en tôle, en bois, elle a évidemment un recto et un verso. Notre idée du tableau est en revanche bien plus détachée de son support. Un tableau n'a pas de lieu. En néerlandais, le mot *schilderij* pour peinture tient compte, par sa racine, du rapport à l'enseigne. La peinture néerlandaise est aussi celle qui a diffusé la peinture sur panneau, donnant ainsi corps au tableau. Jusque-là, le tableau comme fresque était presque désincarné.

En 1719, le marchand d'art Edme-François Gersaint (1694-1750) loua un local sur le pont Notre-Dame à Paris. Il tenait auparavant boutique sur le Petit-Pont, qui traverse la Seine du côté opposé de l'île, dans le prolongement du pont Notre-Dame. Pour son nouveau magasin, Gersaint reprit le nom de l'ancien négoce d'art « Au Grand Monarque ». Comme son prédécesseur, il y vendait « tous les Portraits de la Cour ». Le nom de la boutique était donc déjà programmatique. En 1720, Gersaint fit transformer la boutique par son bailleur, la Ville de Paris. Un grand portail en pierre l'unifiait à présent aux autres magasins du pont. Sous l'arc, on disposa une construction en bois en forme de T. Les ouvertures inférieures servaient respectivement de vitrine et d'entrée. La partie au-dessus devait être fermée par une enseigne dont Gersaint confia la réalisation au peintre Antoine Watteau (1684 - 1721).<sup>2</sup> [PLANCHE 1] Watteau conçut sur une enseigne de plus de trois mètres de large une vue intérieure de la galerie, dans laquelle on pouvait pénétrer en passant par la porte placée sous l'enseigne. [PLANCHE 11] On y voit un comptoir, différents tableaux et miroirs aux murs, mis en vente dans la galerie. On voit des dames et des messieurs élégamment vêtus qui se tiennent debout ou assis. Ils sont absorbés dans la contemplation des tableaux accrochés dans la galerie. Un groupe autour du comptoir examine les bijoux qui lui sont présentés dans un coffret ouvert. On distingue les clients, les vendeurs et les employés du magasin. Une jeune femme en large pardessus irisé franchit à l'instant le seuil de la galerie. Son pied

<sup>2</sup> Toutes les informations historiques concernant le tableau de Watteau, sa genèse et son destin, sont tirées d'un article de Christoph Martin Vogtherr, « Antoine Watteau, L'Enseigne », in *Französische Gemälde I, Watteau, Pater, Lancret, Lajoüe*, catalogue des fonds des collections d'art de la Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Akademie Verlag, Berlin 2011, pp. 183 - 212.

gauche est déjà à l'intérieur tandis que son pied droit repose encore sur les pavés grossiers de la rue. Sur la gauche du tableau, un portrait de Louis XIV est en train d'être emballé. Une manière pour Watteau de tenir compte du nom de la galerie, « Au Grand Monarque ».

Watteau avait peint une enseigne, un panneau publicitaire pour une galerie. On ne sait pas s'il considéra la commande d'une banale enseigne, d'un objet d'usage courant, comme une dépréciation de son talent. Les commandes étaient alors monnaie courante. En observant le tableau aujourd'hui, il me semble qu'il eut certainement du plaisir à la tâche et qu'il y déploya tout son talent. La composition spatiale du tableau est réussie, la scène représentée est vivante et complexe, l'exécution, en particulier des draperies des différents vêtements, montre sa technique picturale aboutie. Le fait de devoir peindre un tableau destiné à être placé à l'extérieur, où il ne serait que sommairement protégé des intempéries et ne pourrait être exposé longtemps, ne semble pas non plus l'avoir dérangé.

De nos jours, *L'Enseigne* est considérée comme œuvre centrale de Watteau et comme œuvre-clef de la peinture française et européenne du 18<sup>e</sup> siècle. Une banale commande, un panneau de réclame est aujourd'hui vénéré comme du grand art. Ce tableau, tenu en haute estime et longuement commenté, est souvent apparenté à des tableaux programmatiques tels que *Les Ménines* (1656) de Diego Vélasquez ou *L'Atelier du peintre* (1855) de Gustave Courbet, deux tableaux qui montrent l'éveil d'une nouvelle conscience de soi de ces peintres face au pouvoir déterminant de leur temps. Chez Vélasquez, cette conscience insubordonnée de l'artiste autonome se dresse contre la cour espagnole et chez Courbet contre la bourgeoisie naissante. *L'Enseigne* de Watteau ne dénote pas de rébellion pour sa propre cause. L'enseigne est au contraire une

concession au pouvoir déterminant du marché, du marché de l'art qui, au 18<sup>e</sup> siècle déjà, conditionnait manifestement le destin d'un artiste.

Le nom de la galerie Skopia à Genève est d'origine grecque. *Skopein* veut dire voir dans le sens d'observer, de prendre sous la loupe. Il s'agit donc d'un regard décidé et dirigé, d'un regard intentionnel qui s'oriente sur la chose observée. Dans cette perspective, Skopia est un nom approprié pour une galerie. Je peux imaginer qu'on visite une galerie avec cette intention. On veut y observer intensément quelque chose, y regarder une chose afin de la comprendre. Ce n'est pas un regard en passant mais dirigé par un intérêt.

L'enseigne pour la galerie Skopia devait être faite de sorte à ce qu'une fois accrochée dans la vitrine, elle n'obstrue pas la vue sur l'intérieur. Il devait y rester assez d'espace pour établir un lien entre la vue représentée sur le tableau et celle de l'intérieur de la galerie et les comparer. Je me trouvais cependant devant le dilemme suivant: il y avait deux vitrines et derrière elles, deux espaces séparés par une entrée d'immeuble. Devais-je dès lors peindre deux enseignes? Je me rappelai alors le grand tableau de Watteau que j'avais vu longtemps auparavant au château de Charlottenburg à Berlin. J'en avais un souvenir vague, mais gardais en mémoire l'étrange et banale scène d'empaquetage représentée au bord du tableau. Je me rappelais aussi le titre. *L'Enseigne*. Il semblait dès lors logique de retourner sur place pour revoir le tableau et rafraîchir mon souvenir. Devant l'original, je me rendis compte avec surprise que le tableau était constitué de deux parties à première vue de même dimension. Je n'y avais pas prêté attention la première fois. Je reconnaissais clairement la fente qui courait au milieu, entre les deux moitiés de toile. « Je vais peindre l'enseigne de la galerie Skopia exactement de cette manière,

en deux parties », décidai-je suite à cette découverte surprenante. « Je peindrai une moitié pour la fenêtre de gauche, l'autre pour celle de droite. Plus tard, après leur présentation dans les vitrines, on pourra rassembler les deux parties, comme ici. » La solution était simple et convaincante. La division correspondait exactement à celle de la galerie séparée en deux locaux distincts qui, en principe, devaient aller ensemble. Au moment de rassembler les deux moitiés du tableau, on rassemblerait ainsi très facilement – du moins dans le tableau – la galerie jusque-là séparée en deux. Je m'octroyai cette liberté en tant que peintre. Je reportai en miroir l'ancien bureau du contremaître depuis l'espace de droite dans l'espace de gauche. La cage étroite doublait ainsi de volume et convenait parfaitement comme bureau pour la galerie. J'ôtai tous les murs de séparation et obtins de la sorte un espace continu, un espace d'exposition qui embrassait généreusement le bureau. Pour y arriver, je fis simplement abstraction de la porte d'entrée de l'immeuble et de la cage d'escalier qu'elle dissimulait. Par ailleurs, ces derniers avaient depuis toujours été des obstacles dérangeants. Il était à présent possible de montrer une exposition d'un seul tenant, dans une salle généreuse. Lorsque les deux moitiés de tableau seraient ensuite rassemblées, on obtiendrait un tout cohérent à partir de la galerie jusqu'alors divisée. Ah, que ne peut-on pas faire avec des tableaux !

On rapporte que Watteau peignit l'enseigne en huit jours. Il travailla, et on insiste particulièrement sur ce fait, le matin. Il peignit le tableau dans les locaux mêmes de la galerie, car arrivant directement de Londres, il ne possédait de toute évidence pas encore d'atelier à Paris. La rapidité avec laquelle il termina le tableau est enviable. Il peignit le tableau sur une toile tendue sur châssis rectangulaire et donna à la partie supérieure du tableau la forme d'une

courbe correspondant à l'arc de la porte. Les coins supérieurs à gauche et à droite restèrent nus. Le tableau fut ensuite installé depuis l'intérieur sous l'arc du portail et ajusté à sa courbe à l'aide d'une baguette dorée. Le tableau est entre-temps devenu rectangulaire, mais on reconnaît encore les restes de cet arc doré le traversant.

J'eus besoin de bien plus de temps que seulement huit matinées pour achever l'enseigne. [PLANCHE III] Dans le tableau, je descellai les deux vitrines de la façade de la galerie et les déposai à l'intérieur. Je fis disparaître la porte de l'immeuble entre les deux fenêtres. Le tableau offrait ainsi dans toute sa largeur un bel aperçu des espaces de la galerie. Le sol de la galerie fut libéré des restes de l'ancien atelier. Nettoyé, il brille et la salle se reflète sur la surface nette. On accède à la galerie depuis le trottoir poussiéreux, revêtu de simples dalles. Elle est propre, balayée et fortement illuminée, séparée du niveau de la rue par une marche. Le bureau dédoublé du contremaître se dresse dans l'espace surélevé de la galerie comme sur une scène. Il est à présent peint en vert. On l'appelait autrefois déjà l'« aquarium », comme s'il révélait au travers de ses vitres une réalité autre, artificiellement exclue. Ainsi, héritage d'une autre époque, le bureau d'atelier d'une ancienne manufacture est devenu une pièce d'exposition. Il est maintenant la pièce d'art maîtresse, isolée au milieu de la galerie.

L'enseigne de Watteau ne resta pas longtemps accrochée sous l'arc du portail de la galerie parisienne. Watteau mourut une année après son achèvement. Après sa mort, Gersaint fit démonter l'enseigne et chargea un peintre aujourd'hui inconnu de la modifier. Elle devait être transformée en ce qu'on appelle cabinet d'amateur, tableau sur lequel on distingue aux murs une collection de tableaux

jalonnant l'histoire de l'art et qui jouissait d'une plus haute estime qu'une simple enseigne de magasin. Le marchand d'art voulait probablement assurer la renommée posthume de son artiste et une banale enseigne n'y contribuerait pas grandement. Une fois l'enseigne décrochée, on coupa des bandes de toile à gauche et à droite du tableau afin de les greffer sur son bord supérieur. Le tableau fut ainsi raccourci dans sa largeur pour gagner en hauteur. Les bouts de toile ajoutés furent unifiés avec le fond. La surface ainsi gagnée servit à augmenter la hauteur de la galerie. On ajouta d'autres peintures aux murs déjà couverts de tableaux. On reprit le bord supérieur originellement en demi-cercle de la toile de Watteau. De format rectangulaire, le tableau représentait désormais une galerie de peintures, un genre qui avait en particulier assuré le succès des peintres néerlandais sur le marché de l'art. Après la transformation massive du tableau, le marchand d'art Gersaint chargea le graveur Pierre-Alexandre Aveline (1702-1760) de reproduire le tableau modifié. Or il s'avéra que le tableau, modèle indispensable à la reproduction mais large de plus de trois mètres, était trop grand pour entrer dans l'atelier du graveur. Une copie de taille maniable fut donc commandée au peintre Jean-Baptiste Pater<sup>3</sup> (1695 - 1736), à partir de laquelle Aveline réalisa la reproduction qui fut mise en circulation par Gersaint dès 1732, accompagnée d'un texte. [PLANCHE IV A] Gersaint s'y désigne lui-même comme un ami de Watteau, « son amy Marchand ». Watteau avait soi-disant peint le tableau « à la fleur de ses ans ». Ce texte d'accompagnement tait cependant la lourde transformation du tableau. Plus tard, des légendes se tissèrent autour du tableau. Il aurait été l'unique œuvre dont Watteau aurait été satisfait et il fut

**3** Jean-Baptiste Pater d'après Antoine Watteau et un peintre inconnu, *L'Enseigne*, huile sur toile, 50,8 × 83,2 cm, collection privée, Suisse

érigé à tort en ultime œuvre avant sa mort et en testament artistique du peintre. Une simple enseigne n'aurait probablement jamais pu prétendre à un tel prestige, mais on peut avant tout supposer que la transformation était une mesure commerciale du marchand Gersaint. Elle s'avéra profitable, puisqu'il put vendre le tableau en 1746 au marchand hollandais Pieter Boetgens. Ce qui est plus surprenant est que, dès cette date, on parle de deux tableaux. Le tableau avait manifestement été découpé en deux parties de taille identique. Est-ce Gersaint qui le fit morceler afin d'obtenir un gain plus important grâce à deux tableaux? L'hérésie artistique fut-elle commise sur ordre du marchand Boetgens? On peut supposer que la décision vint de l'acquéreur final, Frédéric II, roi de Prusse. Il acheta les tableaux au marchand néerlandais pour le salon de musique du château de Charlottenburg, où il n'y avait pas assez de place pour placer le tableau en entier. Il fut dès lors accroché coupé en deux pans, à gauche et à droite d'une porte. Le tableau divisé fut présenté ainsi pendant près de 200 ans aux côtés d'autres œuvres de Watteau appartenant à la collection royale. [PLANCHE IV B] Les historiens d'art ne se préoccupèrent des deux tableaux qu'à partir de la fin du 19<sup>e</sup> siècle. Il était évident qu'ils formaient un ensemble. On expliqua par des études détaillées que Watteau avait peint deux tableaux séparés faute de place dans la galerie de Gersaint pour peindre le tableau d'un seul tenant. Les commissaires responsables et les historiens d'art ne furent démentés que lorsque la gravure d'Aveline réapparut. C'est pourquoi le tableau fut réassemblé et présenté en entier en 1930 à Berlin, à l'occasion d'une exposition à la Preußische Akademie der Künste (Académie prussienne des arts). Conçue pour être provisoire, cette présentation rencontra un tel succès auprès du public que l'on décida de garder l'ensemble sous cette forme. La gravure d'Aveline est toutefois un témoin

équivoque de l'état originel du tableau. Elle ne reproduit en effet pas l'enseigne, mais sa version ultérieurement altérée par un artiste anonyme, qui la falsifia en tableau de genre, en cabinet d'amateur. De plus, la reproduction fut gravée non pas d'après cette toile substantiellement transformée, mais d'après sa copie par un autre artiste, qui en avait fait une version rapetissée. Une reconstruction de l'état originel aurait non seulement entraîné une réparation du tableau coupé en deux, mais aussi sa reconstruction sous sa forme première, sous un arc, de manière à pouvoir reconnaître sa fonction originelle, à savoir celle d'une enseigne pour une situation bien définie. Le dilemme posé par sa présentation dans un cadre muséal serait cependant resté. Sa fonction d'enseigne, d'œuvre d'art destinée à une fin utilitaire n'aurait pas pu être rétablie. Car le musée élève le plus banal des objets au rang d'œuvre d'art précieuse.

Le destin extraordinaire de ce tableau éclaire aussi l'évolution du concept d'original face à une œuvre d'art. Nous aurions aujourd'hui d'insurmontables scrupules à opérer des transformations telles que subies par *L'Enseigne* de Watteau. Nous ne couperions pas non plus un tableau en deux faute de place.<sup>4</sup>

Le tableau – ou devrait-on plutôt parler d'un bâtard – est aujourd'hui encore au château de Charlottenburg, présenté dans la collection permanente de la Stiftung Preußische Schlösser und Gärten (Fondation des châteaux et jardins prussiens). On discerne clairement la fente entre les deux toiles rassemblées. Le tableau est dans un cadre imitation

<sup>4</sup> Selon la législation actuelle, le propriétaire d'une œuvre d'art n'est pas autorisé à modifier cette dernière. Le droit d'auteur de l'artiste s'applique. Couper une toile en deux parties et faire de la sorte deux tableaux apparemment indépendants à partir d'un seul tableau est une violation du droit d'auteur et n'est pas permis. Le droit actuel autorise cependant le propriétaire à entièrement détruire l'œuvre d'art.

rococo. Ce dernier entoure le tableau de l'aura factice de la noble peinture de cabinet d'amateur, statut qu'on donna au tableau peu après la mort de l'artiste. Seul son titre nous permet encore de déduire sa fonction originelle, banale. Il était une fois une enseigne.

Un tableau devrait s'ouvrir sur le monde comme une fenêtre. C'était la revendication de Leon Battista Alberti (1404–1472) à l'époque de la Renaissance italienne. Les Hollandais, mus par une curiosité secrète, ont interverti ce regard et observaient les intérieurs confortables de leurs compatriotes à travers le tableau-fenêtre. Au 19<sup>e</sup> siècle, les vitrines des nouveaux passages marchands offrent le spectacle excitant et inconnu du monde merveilleusement arrangé des articles des grands magasins. Le regard à travers des vitrines beaucoup plus grandes modifia une nouvelle fois l'idée occidentale du tableau et détermina finalement la conception du tableau du pop art. Le 20<sup>e</sup> siècle propose cependant aussi une autre lecture de la métaphore du tableau comme fenêtre. Un tableau n'est pas quelque chose à travers lequel on voit mais une chose que l'on regarde. Le tableau en tant que fenêtre est un objet. La fenêtre n'est pas une chose que l'on ne voit pas en regardant parce que l'on regarde à travers. Le tableau est une fenêtre et non pas ce que l'on voit derrière. En 1949, Ellsworth Kelly (\*1923) peignit le tableau *Window, Museum of Modern Art, Paris*<sup>5</sup>. [PLANCHE V] Le titre fait brièvement allusion à sa source d'inspiration, à savoir la fenêtre du Musée d'Art moderne au Trocadéro, à Paris. Kelly avait d'abord donné à son tableau le titre descriptif *Tableau. Objet*. Il hésitait probablement à décréter son œuvre comme ready-made. Plus tard, après la

modification du titre, il parla de « already-made ». Kelly a réalisé le tableau après avoir visité une exposition au Musée d'Art moderne, pendant son séjour parisien. Au cours de sa visite, il se rendit compte que ce n'était pas tant les œuvres exposées mais les fenêtres entre les tableaux qui retenaient toute son attention. Suite à cela, il peignit, ou plus exactement construisit une fenêtre de ce genre, rapetissée à l'échelle. La chose-tableau ne permet de voir ni vers l'intérieur, ni vers l'extérieur, mais donne à voir une variété de surfaces opaques.

En 1970, Blinky Palermo (1943–1977) réalisa une peinture murale pour le Kabinett für aktuelle Kunst à Bremerhaven. L'image reproduit sur le mur de l'espace d'exposition la silhouette de la vitrine. La forme préexistante du cadre de fenêtre sert alors à Palermo de sujet pour sa peinture. À la différence de Kelly, Palermo place son œuvre directement à côté du modèle et croise ainsi modèle et image.<sup>6</sup> [PLANCHE VI A]

J'ai descélé les vitrines de la façade de la galerie Skopia, permettant au regard de pénétrer librement à l'intérieur de la galerie. Peintes à l'échelle sur la toile, on voit les fenêtres en tableaux, exposés dans la galerie. La galerie expose deux tableaux-fenêtres qui figurent celles ayant jusque-là servi à délimiter la galerie vis-à-vis de l'extérieur. L'inscription « Skopia art contemporain » est restée sur l'encadrement. La galerie expose donc non seulement des tableaux-fenêtres, mais aussi les enseignes d'origine de la galerie. Un des tableaux a été décroché. Une caisse de taille adéquate est posée devant. Le tableau doit prochainement y être empaqueté.

5 Ellsworth Kelly, *Window, Museum of Modern Art, Paris*, 1949, huile sur bois et sur toile, deux panneaux joints, 128,3 × 49,5 cm, collection privée

6 J'ai découvert cette œuvre après avoir achevé mon tableau. La ressemblance formelle de la situation m'a frappé et étonné.



La scène d'emballage dans le bord gauche de *L'Enseigne* de Watteau m'avait d'emblée fasciné. Le côté banal et pratique de la manœuvre présentée en marge contraste avec les galantes figures représentées au centre du tableau, qui semblent se complaire dans leurs poses oisives et leurs beaux vêtements. Leur allure élégante ferait presque oublier que tout négoce, et ainsi celui des œuvres d'art, donne lieu à des travaux nécessitant des muscles et occasionnant de la sueur. Les œuvres doivent être décrochées, emballées, puis transportées dans de lourdes caisses jusqu'à leur nouvel emplacement. À côté de la caisse, l'homme modestement vêtu, support dans le dos, se tient déjà prêt à entreprendre le pénible transport d'œuvre. Cette scène mineure d'emballage indique peut-être un versant caché de l'histoire qui, aujourd'hui encore, est volontiers laissé dans l'ombre par le marché de l'art. En 1720, la France connut une forte inflation. La bourse s'effondra. Des grandes quantités de nouveaux billets furent imprimées, la possession de métaux nobles fut limitée, celle de pièces d'or interdite, celles-ci devant être déposées à la banque. Ces pièces, les louis d'or, étaient ornées du portrait de Louis XIV. On était donc tenté de dissimuler la possession de ce moyen de paiement, de planquer ces pièces d'or. La scène d'emballage dans la partie gauche du tableau fait peut-être allusion à cet argent non déclaré. Le louis d'or est emballé avec soin puis caché. Il est tout aussi concevable que cet argent ait été blanchi en l'échangeant contre un tableau de valeur. La scène du tableau pourrait évoquer cette transaction. Il est possible que le marché de l'art ait, à l'époque déjà, assisté de la noblesse dans ce genre d'affaires obscures. Le marché de l'art n'aurait donc pas beaucoup changé au cours des 300 dernières années.

Comme je l'ai dit, ma curiosité pour ce tableau de Watteau avait été piquée par la scène de l'emballage. Au centre, le tableau est envahi de soie brillante et chuintante, de poses galantes, de perruques poudrées et de la vie complaisante et frivole des classes supérieures parfumées qui, en manifestant un apparent intérêt pour l'art, se plaisent avant tout à être vues.<sup>7</sup> Le manœuvre, figure misérable aux genoux curieusement raides et gâtés, se tient sur le côté. Il fait penser à une figure également peinte par Watteau: Pierrot, le plaisantin et l'amuseur de cette société infatuée et gavée.<sup>8</sup> Watteau le représente en 1719 dans le tableau intitulé *Pierrot*, absorbé dans un désespoir un peu gauche et une tristesse inapaisable. Reporté dans *L'Enseigne*, dans le rôle de l'emballageur, il lui est permis de transporter la lourde et précieuse charge depuis la galerie. La caisse est à côté de lui. On est en train d'y ranger le portrait de Louis XIV. Un tissu protège le cadre doré. Des gerbes de paille dans la rue devant la galerie attendent de servir à rembourrer la caisse du tableau fragile.

À la galerie Skopia, on emballera d'ici peu le tableau-fenêtre de gauche dans une caisse au format adapté, fabriquée spécialement pour l'occasion. L'habituel papier bulle, dans lequel le tableau sera précautionneusement enveloppé avant d'être mis en caisse, est roulé sur le pavé à l'avant-plan. Le chatolement, le scintillement de la robe en soie des élégants de Watteau, est ici réduit à la surface du papier bulle.

7 Ovide, *Ars amandi* (1. livre): «Spectatum veniunt, veniunt spectentur ut ipsae», 43 av. J.-C., «C'est pour voir qu'elles viennent; mais elles viennent aussi pour être vues»

8 Antoine Watteau, *Pierrot, dit autrefois Gilles*, vers 1718 - 1719, huile sur toile, 184,5 × 149 cm, Musée du Louvre, Paris

La seule chose qui brille encore est le banal emballage des tableaux et non plus les costumes de l'élégante clientèle.<sup>9</sup>

Le chien en bas à droite du tableau offre un pendant au modeste empaqueteur dans la marge gauche de *L'Enseigne*. Dehors, en boule devant la galerie, il épouille son pelage sur les pavés sales et grossiers. L'empaqueteur et le chien n'appartiennent pas à l'élégante compagnie. J'ai repris ce même chien pour *L'Enseigne* de la galerie Skopia et l'ai placé à l'endroit correspondant. C'est ici que se trouve habituellement la signature de l'artiste: en bas à droite. Désormais, le chien s'y prélassse comme signe, comme incarnation de la signature de l'artiste. Chienne de vie que celle de l'artiste ! il se tient à l'écart de l'illustre assemblée sur le point d'examiner ses œuvres. Il n'en fait pas partie, même s'il est l'auteur des œuvres inspectées. Il doit rester dehors, comme le signalent un peu partout les panneaux avec un chien barré en rouge. [PLANCHE VI B] *Kyon* (en grec) le chien est à l'origine du nom donné aux cyniques, un mouvement philosophique du 4<sup>e</sup> siècle av. J.-C. qui, en dehors de toute norme sociale, ne voulait pas fonder d'école et voyait l'absence de besoins comme le bien supérieur, à savoir l'indépendance des valeurs sociales et des biens matériels. L'artiste, tout comme le chien d'ailleurs, ont tous les deux leur place en dehors de l'univers distingué du monde de l'art. Ce n'était de toute évidence pas bien différent au 18<sup>e</sup> siècle qu'aujourd'hui.

9 Le papier bulle est de nos jours un matériau omniprésent dans l'art. Le papier bulle est devenu synonyme de l'absence de lieu fixe des œuvres d'art. Elles y sont emballées, puis à nouveau déballées, trimballées de foire en foire. Calféutrées dans du papier bulle, les œuvres d'art finissent par s'amenuiser dans les dépôts sans fin, dans les réserves palliatives des grands collectionneurs.

## POSTFACE

Les quartiers se modifient au fil du temps. Le quartier des Bains à Genève, un secteur d'ouvriers et de mécaniciens de précision, s'est transformé en quartier de musées et de galeries. Les lieux d'une ville s'adaptent aux exigences et aux besoins nouveaux de l'époque. Les œuvres d'art sont de toute évidence aussi soumises à de telles métamorphoses, comme je l'ai retracé à l'exemple du tableau de Watteau, *L'Enseigne*. Il nous est plus facile d'accepter les transformations de notre environnement réel proche que celles de fictions peintes, de représentations artistiques, que nous voulons conserver dans leur état original. Les œuvres d'art ne doivent pas être modernisées. *L'Enseigne*, réalisée pour la galerie Skopia, est une proposition de transformation, et donc de modification d'une galerie. Mais c'est aussi une actualisation et une modernisation d'une œuvre d'art déjà maintes fois transformée: *L'Enseigne* de Watteau. J'ai balayé la galerie et j'ai décroché des murs les tableaux devenus désuets. Une nouvelle exposition s'y tient à présent. En dépit de la rénovation, l'espace est resté de même nature. Après 300 ans, le lieu de l'art est toujours et encore le même, où qu'il se trouve, peu importe si c'est le Paris du 18<sup>e</sup> siècle ou la Genève du 21<sup>e</sup>. Autrefois, les clients venaient à la galerie dans des robes en soie et des perruques poudrées, aujourd'hui ils s'accordent une visite en tenue décontractée. « Il faut que tout change pour que rien ne change. »<sup>10</sup> Les hiérarchies sociales et donc aussi les conditions de production dans le monde de l'art sont manifestement restées les mêmes. Rien n'a changé. Il y a des acheteurs fortunés, des marchands rusés, des empaqueteurs serviables et finalement d'humbles chiens qui préfèrent rester dehors, devant la porte.

10 Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Le Guépard*, 1958

## SOURCES BIBLIOGRAPHIQUES

Christoph Martin Vogtherr, « Antoine Watteau, L'Enseigne », in: *Französische Gemälde I, Watteau, Pater, Lancret, Lajoüe*, catalogue des fonds des collections d'art de la Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Akademie Verlag, Berlin 2011, pp. 183–212

Yve-Alain Bois, « Kelly in Frankreich oder die Anti-Komposition in ihren verschiedenen Stadien », in: *Ellsworth Kelly, Die Jahre in Frankreich 1948–54*, catalogue d'exposition du Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Prestel-Verlag, Munich 1992, pp. 15–16

Franz Dahlem, Evelyn Weiss, Max Wechsler, *Blinky Palermo, 1943–1977*, Delano Greenidge Editions, New York 1989, p. 140

Wolfgang Ullrich

## PREFACE

In the mid to late 1980s, the question of whether a certain work of art was *site-specific*—meaning whether it had a particular relevance to the place of its exhibition became an important criterion in its analysis and evaluation. Most notably in the context of the second *Skulptur Projekte Münster* in 1987, a number of artists began to produce work that corresponded or interacted with the specifics of the location. Looking back, we can see this move as a step away from the understanding of art that had dominated the avant-garde, namely that art is autonomous, existing in and of its own right, with no reference to the interests of recipients or the creative environment. All attempts at diluting this claim were decried as compromising the radical new beginning artists of the period were so intent on producing.

A few years before *site-specific* became the buzzword of a whole generation of artists, who focused on a review and analysis of a particular place, rather than a negation of the 'status quo', Thomas Huber had begun to produce paintings that were directly related to their place of exhibition. *Rede in der Schule*, the painting with which he graduated from the Kunstakademie Düsseldorf in 1983, depicts the auditorium—the room in which Huber was to present his painting and hold a speech about it. The painting even depicts the painting itself on a large easel in the front part of the room, the lectern and some objects Huber would mention in his speech.

Huber also took part in the *Skulptur Projekte Münster* exhibition in 1987. He had a construction sign put up announcing *Ein öffentliches Bad für Münster* (A public swimming pool for Münster), depicting the very site on which it was exhibited—the square next to St. Paul's Cathedral,

accompanied by three large vats. Passers-by were led to believe that a construction project was being planned to make the city-centre location even more attractive.

In the same year, Huber wrote an essay entitled *Wasser, Salz und Bilder* (Water, salt and paintings) to introduce a new series of *site-specific* pieces. In this essay, Huber explores the implications of depicting the place where the pictures are exhibited in the paintings themselves.<sup>1</sup> He is looking, so he says, for an art form that is as precisely tailored to its context as possible, just the quality which the artists of the avant-garde could never achieve with their extravagant gestures, gestures that were purposefully random, and in retrospect, often shallow, pretentious and overblown. The whole movement, in fact, suddenly became a driving force in the development of Modernism, whose consequences were soon deemed problematic. Had not our cities turned into ever more hostile and surreal environments in the hands of solipsistic architects, urban planners and designers? In a rapidly accelerating world, our points of reference, our home bases were disappearing. Things were becoming anonymous, exchangeable and therefore ultimately expendable.

In the dark world of the 1980s, artists were asking themselves gloomy questions like this. Thomas Huber particularly abhorred the antiseptic *white cube* void of the exhibition spaces that had become the norm in the preceding decades. He termed it symptomatic of the “faceless international style” of the avant-garde. “The spaces have given up their individuality,” he said and concluded that they could, at best, only temporarily regain a little of their character if the art they exhibited was strong and distinctive

1 Cf. Thomas Huber: *Wasser, Salz und Bilder* (1987), in: idem.: *Das Bild. Texte 1980 – 1992*, Hannover 1992, p. 135ff

enough. The exhibition rooms thus have to be brought to life by the art they exhibit, legitimising and accelerating the nomadic life of paintings that wander from one *white cube* to the next in a huge travelling circus. Huber finds nothing appealing about this arrangement, dismissing the high-powered exhibition business as a “waste of time and creative energy”.

The symbol of the works that have become “displaced (...) drifting from exhibition to exhibition” is the bubblewrap foil in which they are packaged for transport purposes. In defiance of this trend, Huber produced pictures whose very subject is their place of exhibition, and which therefore belong to that place and most decidedly have a home. Instead of being randomly passed between an innumerable number of locations, gracing them with second-hand allures, his paintings really only work at the one place for which they were conceived. There and only there can they unfold their power, intensify and exalt the exhibition space, which they also influence and change: The space in which the paintings “(...) are shown becomes filled with their mysteries”. The paintings are therefore more than an exact, almost photographic reproduction of their surroundings. They reveal what would be possible in these spaces, and in doing so give them a completely different dimension.

“What magic paintings can achieve!” exclaims Thomas Huber in the present book about his painting *Das Ladenschild* (The Shop Sign).<sup>2</sup> Again, this is a most *site-specific* work, the result of an intimate analysis of the rooms of the Skopia gallery in Geneva, fuelled by the intention to purify and order the space. He describes the process in which he removed the partition walls and mentally eliminated certain elements in the space, and modified or supplemented

2 Cf. p. 71

others. The observer is still left in no doubt that what they are seeing is the same gallery room, but a room estranged, idealised, and therefore filled with mysteries. It is as if the artist has made something manifest, which, should it prove strong enough—could actually have the power to spread beyond the canvas and change the subject it portrays. In his essay from 1987, Huber incants the power of analogy: “What the picture shows shall happen to the original.” A painting can thus create a new reality; it sanctifies a space.

The desire to distinguish a place by portraying its perceived potential has surfaced at numerous points in art history, long before the term *site-specific* was coined. In the years after the French Revolution, Hubert Robert painted several versions of the Grande Galerie of the Louvre. In one version he put skylights in the ceiling, letting a completely different light into the room; in another, he painted a vision of the building as a ruin, devoid of paintings, with just a few sculptures left standing around. His paintings were also exhibited *on-site* with the intention of encouraging viewers to imagine the future of the building in various forms and inspire feelings of the sublime. Hubert Robert managed to transcend the reality of the place as he encountered it, and in doing so created it anew. (In the course of redevelopment works 150 years later, the skylights Robert had envisaged were added to the gallery.)

Perhaps Hubert Robert was inspired by a practice which the English landscape designer Humphry Repton had developed a few years before. In exposés referred to as *Red Books* after the colour of their binding, Repton presented potential clients with a system of overlays in which they first saw their garden as they knew it, and then as successive strips were removed, an idealised vision of the same landscape. The question of the time and costs involved in the transformation became entirely secondary considerations;

what counted was the difference between the real and the possible.

The guiding principle of English landscape architecture of the period was to reveal the hidden potential of a landscape, its inherent possibilities, rather than superimposing it with foreign designs. The English landscape architects thus created a wholly new way of seeing landscapes—a double vision of their present state and their ideal potential state, continuing the Aristotelian tradition of teleological thought, according to which the purpose of art is to complement the shortcomings of nature.

For Thomas Huber, the purpose of art is equally that of improving or revealing the hidden potential of a given subject. But not in any general, overhauling way that would echo the sweeping gestures of the avant-garde, but solely for individual places. Art in his view must necessarily be *site-specific* and will invariably unfold its potential to best effect in the place for which it was conceived. But what may be right for a certain place at a certain time, or in a certain age, may be wrong in another. Repton or Robert conceived their ideas for these places in response to their state at that time; presented with the same task today, they would presumably produce quite different designs. Creating a work of art does not only mean discovering new possibilities; it can also mean updating an earlier variation of a piece on the same theme. Huber’s *Shop Sign*, as he reveals in the postscript of his essay published in this book,<sup>3</sup> is not only about improving the exhibition space of the gallery in Geneva. It is also about re-interpreting and updating “a work of art that has already been subject to radical changes”, namely Antoine Watteau’s *Shop Sign*, which also portrays its original place of exhibition, a gallery in Paris.

3 Cf. p. 80

Huber has modernised Watteau's gallery space and removed the anachronistic furniture and the people, which have no place in the present.

Both Watteau's and Huber's paintings identify the nature of the shop portrayed by showing us a painting that is being prepared for transport. In Watteau's painting, a packer is putting the painting in a box and straw will cushion its ride to the intended destination. In Huber's update, the straw bales have been replaced by bubblewrap foil, Huber's symbol of displaced art that drifts from one exhibition space to the next until it is finally left wrapped up and consigned to oblivion in the vaults of some depot or other.

The bubblewrap foil lends Huber's painting a melancholy note, a reminder that this painting too cannot remain at the place for which it was designed and where it was first exhibited. Precisely because its subject is a gallery space, whose commercial success depends on maximising turnover, the painting is doomed to be sold and succeeded by new paintings. In Huber's painting, the bubblewrap foil and the dog are both in the foreground, on the threshold between the real and the painted spaces. The artist identifies with the dog, a creature whose place is also "outside the glamorous world of the art industry".<sup>4</sup> This comment seems to confirm that the dearest wish of the artist is to contribute something that remains, something that will not become a consumer good or an object of speculation, but has such a strong sense of place that it can overcome the sober rules and regulations of reality. But the bubblewrap foil is already there to remind the artist that his imagination cannot halt the wheels of the system. But perhaps he may hope that his painting has the strength to let people imagine the space for which it was once conceived, no matter where it is exhibited.

<sup>4</sup> Cf. p. 80

*Thomas Huber*  
THE SHOP SIGN

The rue des Vieux-Grenadiers leads into a large open space beneath the old town of Geneva. The Plainpalais is a large square in the middle of the city. When the weather is nice, the citizens of Geneva like to stroll across the many little paths that criss-cross the square in all directions. Regular weekly markets are held on its edges. From the bright light of the open square, one enters into the narrow darkness of the rue des Vieux-Grenadiers, a street that belongs to the Quartier des Bains. Residential and industrial buildings from the turn of the last century line the street. Until a few

years ago, this was a thriving tradesmen's quarter for all varieties of metal work. The factory buildings and administrative offices at the end of the road once housed a world-famous manufactory of physical measuring instruments. It was an area given over to mechanical engineering, with all sorts of shopkeepers, locksmiths and toolmakers going about their daily business. Wedged between the doorways and in the myriad yards behind the shop fronts were all sorts of garages and repair shops. The busyness, the fumes, noise and grime of their trade have now disappeared. The workers in greasy overalls have been replaced by sleek and elegant employees, who step swiftly through the streets to their offices. Mamco, the Museum of Modern and Contemporary Art, has moved into a redeveloped industrial building at the end of the road. A variety of law firms, offices and ateliers have settled in the outbuildings of the museum complex. As in many cities of central Europe, an inner-city district originally characterised by trade and commerce has been transformed into a trendy area for well-heeled sophisticates. A variety of galleries have set up shop in the streets around the museum and established the tradition of holding three joint openings a year. In 1994, the Skopia gallery moved into the rue des Vieux-Grenadiers 9, a former workshop where ball-bearings were made. It is a very modest room facing the street on the right-hand side of the ground floor of a nineteenth-century residential building. Four years later, the gallery also took over the rooms on the left-hand side, so that today, it occupies the whole of the—admittedly still narrow—ground floor of the building. Two windows allow passers-by to look into the gallery. The shop windows on the right and left of the central doorway are a mirror image of each other. The window frames are painted green. The name of the gallery is written on the signboard above each window [See book cover]. White letters on a green background spell

out Skopia art contemporain. The ground floor of the house with the two shop windows and central doorway is strictly symmetrical. Behind the facade, however, the rooms deviate from these even proportions. A glass box was built into the room on the right-hand side in its days as a workshop. It was the foreman's office. Shielded from the noise and dirt of his surroundings, the foreman organised and supervised his business from this glass box. In the room on the left-hand side, the different textures of the flooring—part poured concrete, part rough wooden floorboards—remind us of the different sections of the former workshop. There is no glass box on this side of the gallery.

I have shown my work in the Skopia gallery on a regular basis since 1996. The place is familiar to me. I know every square inch of the rooms, their little caprices, the unexpected protrusions of the walls, vestiges of long forgotten modifications and conversions. I know the irregularities of the white painted floorboards of the old workshop. But every time I go there to hang my paintings, I am confronted with the conundrum of the strange glass box, the former foreman's office. The glass box dominates and distorts the entire room, to my repeated irritation and frustration. "Why don't you just get rid of it?" I finally suggested to the gallery owner Pierre-Henri Jaccaud. "You'd have a lot more wall space for your exhibitions." He looked at me defensively. He obviously cherishes these vestiges of history in his rooms, of the trade and the machines whose stench and grease have long since disappeared. "Well, make a plan of how you think the rooms should look," he finally conceded. The scepticism in his voice was all too audible.

The shop windows of the gallery give passers-by a good view of the interior. From the street outside, one can see most of what is inside: the walls to the right, the walls to the left and most especially, the wooden cubicle, the foreman's

office. I would have to hold a different picture of the gallery interior up against the old one, I thought. I could hang my view of the converted gallery in the shop window. It would hang there like a shop sign, or a sign advertising the kind of services on offer there. I would present my vision of the converted gallery rooms on a shop sign in the shop windows of the gallery itself. “I’ll paint a shop sign for your gallery,” I told Pierre-Henri Jaccaud. “The sign will display your converted gallery.” Jaccaud agreed to the plan.<sup>1</sup>

In 1719, the art dealer Edme-François Gersaint (1694–1750) rented a shop on the Pont Notre-Dame in Paris. His former shop had been on the Petit-Pont, a little bridge across the Seine that is a kind of prolongation of the Pont Notre-Dame on the other side of the island. Gersaint moved into the new premises and adopted the name of the shop, which was called “Au Grand Monarque”. Like his predecessor, he sold “all sorts of court portraits”. The name of the shop thus gave customers a good idea of what they could expect to find there. In 1720, Gersaint had the shop converted by his landlord, the city of Paris itself, and had a large stone archway built to match the neighbouring shops on the bridge. A wooden T-shaped construction was built into the arch. The lower openings served as the shop windows and entrance; the arch-shaped space above the windows was sealed and painted over. Gersaint commissioned

<sup>1</sup> A sign is something different to a picture. A sign is a much more objective thing than a picture. The concept of a sign is closely connected with the material on which it is displayed. Signs are made of tin or wood, and they have a front and back. Our concept of a painting, on the other hand, is far less bound up with the material on which it is painted. A picture has no location. The Dutch word for panel painting, *schilderij*, takes account of its association to sign making. It was also the Dutch who popularised panel paintings, later succeeded by canvases, giving a body to the paintings. Until then, paintings were mostly frescoes on walls, disembodied images with no separate, physical existence.

Antoine Watteau (1684–1721) to paint a shop sign in this space.<sup>2</sup> [PLATE I] On a sign more than three metres wide, Watteau painted a view of the interior of the gallery that people could walk into under the arch. [PLATE II] The picture shows a sales counter, various paintings and even mirrors on the walls that are available for purchase. We see ladies and gentlemen, elegantly dressed, seated or standing together. They are busy looking at the paintings on show in the room. Some customers are grouped around the sales counter, admiring a selection of jewellery presented to them in a wooden case. We can differentiate clearly between the customers, the vendors and the shop employees. A young lady in a voluminous, gleaming dress is poised on the threshold of the shop, her left foot already inside, her right foot still on the rough cobbles of the street outside. On the left-hand side of the picture, a portrait of Louis XIV is being wrapped up, Watteau’s reference to the name and the namesake of the gallery.

Watteau had painted a shop sign, an advertisement for a gallery. We have no idea whether he thought this commission to paint a simple shop sign was an insult to his talent. Works on commission were very common in those days. Looking at the picture today, I am inclined to think that he enjoyed painting it and used all the tricks of his trade to best effect. The picture has great depth and perspective, the scene it portrays is lively and interesting, and the handling of the different textures of the clothing displays great painterly skill. Watteau did not seem to be discouraged by the

<sup>2</sup> All the information concerning the history, creation and fate of Watteau’s painting is taken from Christoph Martin Vogtherr’s essay titled *Antoine Watteau, L’Enseigne*, in *Französische Gemälde I, Watteau, Pater, Lancret, Lajoüe*, catalogues of the art collections of the Prussian Palaces and Gardens Foundation Berlin-Brandenburg, Akademie Verlag, Berlin 2011, pp. 183–212.



thought that his work was designed for outdoor use, at the mercy of the wind and weather, and would therefore probably not last long.

Today, *The Shop Sign* of Gersaint is regarded as one of Watteau's key works, a milestone in the history of French and European painting. What began as a trivial commission is now venerated as a great work of art, exhibited on a par with other great works like Velázquez's *Las Meninas* (1656) and Courbet's *The Painter's Studio* (1855). The two pictures show a new self-awareness on the part of these painters as artists in their own right towards the ruling powers of their time—in the case of Velázquez, the Spanish court and Courbet, the rising bourgeoisie. Such a statement cannot really be attributed to Watteau's shop sign. This work is more of a curtsy to the dominant power of the market and the art market in particular, which apparently already held sway over the fortunes of an artist in the eighteenth century.

The name of the gallery, Skopia, is of Greek origin. *Skopein* means seeing in the sense of focusing on something. It is a kind of directed seeing, seeing with a set target in mind, an intention to encounter, to grapple with the object that is seen. In other words, a pretty appropriate name for a gallery. I imagine people go to galleries with precisely this intention. Of finding something to look at in order to understand it. It is not a casual way of seeing, a passing glance but a scrutinising gaze, steered by interest.

I decided that the sign for the Skopia gallery should be large, but not so large as to block the view of the interior. There should be space enough to allow passers-by to look inside and compare the view presented by the painting with their own view of the gallery interior. The dilemma I faced was the fact that there were two shop windows with different interiors separated by the central doorway. Should I

paint two different shop signs? I suddenly remembered the large painting of Watteau's that I had seen in Charlottenburg Palace in Berlin a long time ago. I had a vague memory of it, particularly because of the strange little 'wrapping up' scene in the corner, the king's portrait relegated to a perfunctory detail. And I remembered the name of the painting—*The Shop Sign*. It seemed like a good idea to go back there and take another look at the painting. To my surprise, I found that the painting in fact consists of two apparently equal parts, a detail that had completely passed me by the first time I saw it. The slit between the two canvases is clearly visible. I instantly decided to paint the sign for the Skopia gallery in exactly the same way. One canvas for the left side and another for the right. The two parts could be put together again later, when they had been taken down from the shop window. The solution was beguilingly simple. The dividing line was exactly equivalent to the gallery's division into two separate rooms, which in fact belong together. And if the two separate canvases were brought together, the two previously separate parts of the gallery could also be brought together, at least in the picture. Such is the luxury of artistic freedom. In the left half of the room, I painted a mirror image of the foreman's office in the right half, making the narrow little box twice as large, an ideal office room for the gallery, in fact. I got rid of all the partition walls and created a sweeping single room, an ample exhibition space surrounding the office. And I got rid of the doorway and the stairwell behind it, which I had always thought of as an obstacle. Now it was possible to show an exhibition in a large room in a satisfying way. When the two halves of the picture are put together again later, a gallery consisting of two separate rooms will suddenly become a coherent whole. What magic paintings can achieve!

Watteau finished his shop sign, so legend has it, in just eight days, working mostly in the mornings. He painted the sign in the rooms of the gallery itself, because he had just arrived from London and didn't have an atelier in Paris yet. I envy him for the speed at which he managed to finish his painting. He painted the picture as an arch-shaped area on a rectangular canvas. He left the corners at the right and left unpainted. The painting was then mounted on the arch from the inside and fitted with a gilded strip of wood. Today, the picture, which has since become rectangular, still shows traces of the gold leaf arch that once surrounded it.

I took a lot longer than eight mornings to paint my shop sign. [PLATE III] In my painting, I removed the two windows from the shop front and deposited them inside the gallery. I eliminated the doorway completely. The view into the gallery interior thus covers the whole canvas. A low step separates it from the pavement. The street in front of the shop is plastered with simple paving stones. All traces of the former workshop have been removed from the gallery floor. It is clean and gleaming, and the room is reflected in its shiny surface. Coming from the dusty street, one steps into a clean, brightly lit room. The foreman's office, doubled in size, stands on the elevated level of the gallery room like on a stage. It is now painted green. It was already commonly referred to as the "aquarium", i.e. an artificially separated part of a different reality. It is a remnant of another era, of the age of manufacture, installed as an exhibit in the former workshop. It has become an isolated work of art in the middle of the gallery space.

The shop sign of Gersaint did not spend much time under the arch of the gallery. Watteau died only a year after its completion, and perhaps the dealer was anxious to preserve

all works of the artist to cultivate his fame. A common shop sign seemed little suited to such a purpose. Gersaint had it taken down and commissioned another, since forgotten artist, to modify it. It was to be turned into a gallery picture, a so-called *Kunstkabinett*, showing a selection of pictures deemed central to the history of art—much more interesting and important than a shop sign. The left and right ends of Watteau's picture were sliced off and stuck onto the top. The picture thus lost width and gained height. The additional pieces of the canvas were pasted onto the background. As the canvas was now taller, the gallery room had increased in height and additional pictures could be added to its walls. The arch-shaped upper edge of the picture was painted over. The canvas, now rectangular, depicted a picture gallery, a genre with which Dutch painters in particular were enjoying great success on the art market. Following this massive alteration of the painting, Gersaint asked the copper engraver Pierre-Alexandre Aveline (1702–1760) to make a copy of the modified painting. But alas, the painting was over three metres wide—too unwieldy to be transported to the engraver's atelier, where it needed to be taken to be copied. The painter Jean-Baptiste Pater (1695–1736) was therefore commissioned to produce a more portable version of the painting.<sup>3</sup> It was from this copy that Aveline made his engraving, which Gersaint equipped with a text and offered for sale in 1732. [PLATE IV A] In this text, Gersaint refers to himself as a friend of Watteau's—"son amy Marchand"—and alleges that the artist had produced the picture at the height of his powers or, more poetically, "à la fleur de ses ans". The incisive changes the painting had since been subjected to were left unmentioned. Instead, a

<sup>3</sup> Jean-Baptiste Pater after Antoine Watteau and an unknown artist, *L'Enseigne*, oil on canvas, 50.8 × 83.2 cm, private collection, Switzerland

series of myths and legends began to emerge concerning the picture. It was the only work Watteau himself had been happy with, some said, or wrongly identified it as his last work and artistic testament. A common shop sign could probably never have generated such an aura, which was carefully nurtured by the friendly dealer. Gersaint's efforts paid off, and he managed to sell off the original to the Dutch art dealer Pieter Boetgen in 1746. The surprising thing is that—from this date onwards—not one, but two pictures are mentioned. The painting had obviously been cut into two halves of equal size. Who did that? Was it Gersaint, in an attempt to increase his profits? Or was it Boetgen's doing? We may assume that it was the end customer, Frederick II, King of Prussia, who gave the order to slice the painting in two. He bought the paintings from the Dutch art dealer for his concert room in Charlottenburg Palace. As the painting was too large for the room, he had it halved and placed on either side of a door. For almost two centuries, the picture was hung this way along with other paintings by Watteau in the royal collection. [PLATE IV B] The painting is first mentioned in literature at the end of the nineteenth century. Of course it was apparent that the two halves belonged together. A series of in-depth studies proceeded to explain why Watteau had chosen to paint the pictures on separate canvases, conjecturing that there was no room to paint a picture of that size in Gersaint's gallery. It was only when the engraving by Aveline resurfaced that the responsible curators and art historians realised that this hypothesis was nonsense. In 1930, the painting was therefore presented as a whole again in an exhibition by the Prussian Academy of the Arts. Intended as a one-off event, visitors were so impressed that it was decided to keep the painting in this way. However, Aveline's engraving was a dubious basis for restoring the painting to its original state,

as it does not represent the original shop sign but an anonymous artist's attempt to expand and redefine the picture as a gallery painting. And not only was the engraving based on the significantly altered painting but on a smaller version made by yet another artist. A serious attempt at reconstruction would have required more than reversing the painting's partition. It would have meant restoring the painting to its original arch-shaped form and identifying it as a shop sign produced for a particular context and purpose. The dilemma of presenting such a piece in a museum context would have remained. It would have been impossible to restore the painting to its original function as a shop sign. For in a museum even the most trivial objects are elevated to venerable works of art.

The colourful fate of this painting can also be seen as an illustration of the changing concept and handling of an 'original' work of art. Today, such rough and ready alterations to a work of art like Watteau's shop sign would be unthinkable. Nor would a lack of space suffice as a reason to slice a painting in two.<sup>4</sup>

The painting—or its bastardised version—now hangs in Charlottenburg Palace as part of the permanent collection of the Prussian Palaces and Gardens Foundation Berlin-Brandenburg. The slit between the two joined-up canvases is clearly visible. The replica Rococo frame in which the picture is now presented enhances the fake aura of the cabinet piece it was elevated to soon after the death of the artist. The only trace of its original, entirely utilitarian design is its title. Once upon a time, it was a shop sign.

<sup>4</sup> The law today determines that the owner of an artwork is not entitled to change it. The author of the work retains their copyright. Slicing a painting into two apparently separate halves is thus a violation of copyright and prohibited. However, the owner of a painting is entitled to destroy it completely.

A picture should be like a window to the world, said Leon Battista Alberti (1404–1472) in the age of the Italian Renaissance. The Dutch turned this concept round and driven by a secret curiosity used their picture frames to look into the private domestic worlds of their compatriots. In the nineteenth century, the shop windows of the newly built boutiques and shopping arcades offered an exciting new view of an artificial and artfully arranged world of consumer goods in the department stores. The view through these much larger shop windows again changed the Western understanding of art, eventually paving the way to pop art. The twentieth century also redefined the metaphor of the picture as a window. A picture is not something one looks through, but an object which one perceives. The picture is a window in an objective sense. It is not a window that can be forgotten because one is looking through it. A picture is a window and not what one sees behind it. In 1949, Ellsworth Kelly (\*1923) painted the picture *Window, Museum of Modern Art, Paris*.<sup>5</sup> [PLATE V] Its title is a direct reference to the window of the Musée d'Art moderne near the Trocadéro in Paris. Kelly originally gave the picture the descriptive title of *Tableau. Objet*. He was probably hesitant about defining his work as a *readymade*. Later, after he had changed the title, he preferred the term “already made”. Kelly’s inspiration for the piece came from a visit to an exhibition at the Musée d'Art moderne during his years in Paris. Walking round the museum, Kelly realised that he was far less interested in the art on show than in the windows between the pictures. He then painted—or rather reconstructed—one of these windows on a smaller scale. The resulting picture-object neither offers a view of the

5 Ellsworth Kelly, *Window, Museum of Modern Art, Paris, 1949*, oil on wood and canvas, two joined panels, 128.3 × 49.5 cm, private collection

outside or the inside, but of differently arranged opaque surfaces.

In 1970, Blinky Palermo (1943–1977) painted a mural for the Kabinett für aktuelle Kunst in Bremerhaven. The picture traced the silhouette of the shop window on the walls of the gallery room. The found shape of the window frame provided the inspiration of the painting. But unlike Kelly, Palermo positioned his work directly next to the motif that had inspired it, directly linking the original and the copy.<sup>6</sup>

[PLATE VI A]

In my painting, I removed the shop windows from the gallery facade, allowing an uninhibited view of the interior. Painted on canvas in the same proportions, the windows are exhibited in the gallery as paintings. The gallery is therefore shown to exhibit two pictures of windows that depict the windows that previously formed its shop front. The words “Skopia art contemporain” on the window frames have been retained. The paintings in the gallery not only show the windows but also the original sign boards of the gallery. One of the pictures has been taken down, and a box of the right size placed in front of it. The picture is about to be put into the box.

From the moment I saw it, the wrapping scene on the left side of Watteau’s painting held a strange fascination for me. The practical banality of the cameo scene on the sidelines stands in contrast to the people in the centre of the painting, who strike self-conscious and complacent poses in their elegant attire. Their immaculate appearance obscures the fact that every business, including the business of deal-

6 I chanced upon this work after I had finished my painting and was astounded by the formal similarities between them.

ing in art, also involves manual labour, at some point becoming a matter of muscle and sweat. The art works have to be taken down, wrapped up and transported to their new location in heavy boxes. The poorly dressed man standing next to the box with a contraption on his back is waiting to take on the laborious business of carrying the painting to its destination. But the little cameo scene can also be interpreted as a reference to another side issue, which is still kept quiet in the art world today. In 1720, France was in the grip of inflation. The stock market had crashed and huge quantities of new banknotes were being printed. The law imposed limits on the possession of precious metals, and prohibited the possession of gold coins, which people were instructed to hand in at the bank. These coins—known as *louis d'or*—bore the portrait of Louis XIV. If they wished to avoid confiscation, people were required to hide any gold coins they had, i.e. to wrap them up and put them away. Perhaps the scene in the corner alludes to this black money. The *louis d'or* is carefully wrapped up and stowed away. The scene might also refer to attempts at laundering money with the purchase of valuable pictures. Perhaps the art market was already a dark associate of the rich and powerful in those days, which would indicate that little has changed in the industry over the past 300 years.

My interest in Watteau's painting was, as I have already said, sparked by this wrapping scene. The foreground is full of silk bustles, elegant poses, powdered wigs and other props of the perfumed upper classes, whose interest in art is mainly fuelled by the desire to be seen to take an interest in it.<sup>7</sup> The porter is standing on the edge of the scene, a

7 Ovid in *Ars Amatoria* (Book I), "Spectatum veniunt, veniunt spectentur ut ipsae", 43 BC, "They come to see, but also to be seen"

pathetic, morose little man with sagging, damaged knees. His expression reminds me of Watteau's *Pierrot* (1719), the joker and jester whose job it is to entertain the smug and saturated aristocracy.<sup>8</sup> Watteau depicts him as a lonely figure, trapped in an awkward position and imbued with an impenetrable sadness. In the shop sign painting, he is entrusted with the task of carrying away the precious and heavy load from the gallery. The box is on the floor beside him. The portrait of Louis XIV is being stowed away inside it. On the street outside the shop, bundles of straw are lying ready to cushion the fragile picture on its journey. The golden frame of the picture has already been wrapped up in a protective cloth.

In the Skopia gallery, the left-hand picture of the window is about to be put into a box specially designed for the purpose. The customary roll of bubblewrap foil is lying ready in the foreground on the street outside. The shimmer and gleam of Watteau's elegant ladies and gentlemen is here reduced to the surface of the bubblewrap foil. The only shiny thing left in the business is the wrapping of the picture, not the dress code of the clientele.<sup>9</sup>

The counterpart to the poor old porter standing like a donkey on the sidelines is the dog on the bottom right-hand corner of the painting. The animal is at an angle to the scene, an outsider lying on the dirty pavement, gnawing at

8 Antoine Watteau, *Gilles (or Pierrot)*, 1718–19, oil on canvas, 184.5 × 149 cm, Musée du Louvre, Paris

9 Bubblewrap foil is omnipresent in the art world and has come to symbolise the dislocation of art works. They are wrapped up in foil, then unwrapped again, travelling from one art fair to the next. And finally, stifled in bubblewrap, the art works are consigned to one of the endless depots of the collectors with their ceaselessly expanding hoard of objects.

his fleas. The porter and the dog have no place in high-society. I adopted this dog for the Skopia *Shop Sign* and placed him in exactly the same position. Bottom right is the place where one would usually expect to find the artist's signature on a painting. The dog has taken the place of the signature, standing in as a living symbol of the artist. The artist has gone to the dogs and stands apart from the bustle and glamour of the society busy evaluating his works. He has no place there—even if he made the things they are all looking at. He has to stay outside, as the No Dogs Please signs announce at every corner. [PLATE VI B] *Kyon*—the Greek word for dog is the namesake of the Cynics, a fourth-century BC philosophical movement, which rejected all social conventions and refused to found a school, seeing greater value in independence from all social norms and goods. The artist, like the dog, has his place outside the glamorous world of the art industry, a situation that was obviously much the same in the eighteenth century.

## POSTSCRIPT

Urban districts change in the course of time. The Quartier des Bains in Geneva, a neighbourhood once populated by tradesmen and precision mechanics has turned into a quarter of museums and galleries. Places in cities are adapted to the demands and needs of the time. Artworks are obviously also exposed to such changes, as I have documented with the story of Watteau's *Shop Sign*. We apparently find it easier to accept changes in our physical environment than changes to a work of painted fiction, a work of art. Here, we insist on preserving the original. Art works are not allowed to be modernised. On one level, the shop sign for the Galerie Skopia is a conversion plan—i.e. the redevelopment of the gallery. On another, it is also a modern interpretation

of a work of art that has already been subject to radical changes—Watteau's *Shop Sign*. I have swept the floor and taken the old paintings down from the walls. A new exhibition is set to take its place. But despite all the changes, the actual nature of the space has remained the same. A gallery is still the place where art is shown, 300 years later, from eighteenth-century Paris to twenty-first-century Geneva. The silk robes and powdered wigs of the customers may have been replaced by the casual styles popular at today's opening events. The leopard doesn't change his spots, but says: "If we want things to stay as they are, things will have to change".<sup>10</sup> The social pecking order and the conditions of production have also remained curiously similar in the art world. Now as then, it consists of wealthy customers, cunning dealers, helpful handymen and modest dogs that prefer to stay outside.

## SOURCES AND REFERENCES

Christoph Martin Vogtherr, "Antoine Watteau, L'Enseigne", in: *Französische Gemälde I, Watteau, Pater, Lancret, Lajoüe*, catalogues of the art collections of the Prussian Palaces and Gardens Foundation Berlin-Brandenburg, Akademie Verlag, Berlin 2011, pp. 183–212

Yve-Alain Bois, "Kelly in Frankreich oder die Anti-Komposition in ihren verschiedenen Stadien", in: Ellsworth Kelly, *Die Jahre in Frankreich 1948–54*, catalogue of the Westphalian Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Prestel-Verlag, Munich 1992, pp. 15–16

Franz Dahlem, Evelyn Weiss, Max Wechsler, *Blinky Palermo, 1943–1977*, Delano Greenidge Editions, New York 1989, p. 140

<sup>10</sup> Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *The Leopard*, 1958.

## FIGURES

Book jacket: Thomas Huber, *Das Ladenschild*, (The Shop Sign),  
Exhibition in the shop windows of Galerie Skopia art contemporain,  
September 2014, Geneva, photograph: © Claude Cortinovic

Book jacket inside: Thomas Huber, *Das Ladenschild*, (The Shop Sign), 2014,  
oil on canvas, 43.31 × 94.49 in., two parts, private collection, Switzerland,  
photograph: © Winfried Mateyka, © VG Bild-Kunst/Thomas Huber

### PLATES

- I Reconstruction of the original presentation of Watteau's painting above the entrance to the shop of Edme-F. Gersaint (© Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg), illustration: doppelpunkt, Berlin
- II Antoine Watteau, *L'Enseigne*, the shop sign of art dealer Gersaint, completed by an unknown painter, 1720, oil on canvas, 57.09 × 147.64 in., two parts, Berlin, Schloss Charlottenburg, Inv. GK I 1200/1201, © Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, photograph: © Jörg P. Anders
- III Thomas Huber, *Das Ladenschild*, (The Shop Sign), 2014, oil on canvas, 43.31 × 94.49 in., two parts, private collection, Switzerland, photograph: © Winfried Mateyka, © VG Bild-Kunst/Thomas Huber
- IV A Pierre-Alexandre Aveline, after Antoine Watteau, *L'Enseigne*, (The Shop Sign), 1732, copperplate engraving, 20.35 × 32.91 in., © Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, photograph: © Herbert Boswank
- IV B Friedrich Jamrath, Berlin Palace (drawing room of Elisabeth, red salon, hall 835), photograph ca. 1872–74, Inv. GK II (2) w/o no., © Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, photograph: © Daniel Lindner
- V Ellsworth Kelly with *Window*, *Museum of Modern Art, Paris*, (work of 1949, oil on wood and canvas, two joined panels, 50.51 × 19.49 in., private property), 1950, photographed by Sante Forlano, © Courtesy Ellsworth Kelly
- VI A Blinky Palermo, *Fenster I*, (Window) 1970/71, mural painting, Kabinett für aktuelle Kunst Bremerhaven, photograph: © Jürgen Wesseler
- VI B „Wir müssen draußen bleiben!“ (No dogs allowed!), illustration using a detail of Thomas Huber's *Das Ladenschild*

## IMPRESSUM

Thomas Huber et Skopia art contemporain remercient :  
Noémie Étienne, Bénédicte Frommel, David Ripoll, Marie Roduit,  
Jürgen Wesseler, Moritz Wesseler

### ILLUSTRATIONS

Pour les droits des images,  
voir la liste des illustrations en  
milieu d'ouvrage.  
Couverture extérieure:  
Thomas Huber, *L'Enseigne*,  
exposition dans les vitrines de  
Skopia art contemporain,  
septembre 2014, Genève,  
photographie : © Claude Cortinovic  
Couverture intérieure :  
Thomas Huber, *L'Enseigne*, 2014,  
huile sur toile, 110 × 240 cm,  
en deux parties, collection privée,  
Suisse, photographie :  
© Winfried Mateyka,  
© VG Bild-Kunst/Thomas Huber

### TRADUCTION

Daniela Klein (Thomas Huber et  
Wolfgang Ullrich vers l'anglais)  
Petra Krausz (Thomas Huber  
vers le français)  
Yves Rosset (Wolfgang Ullrich  
vers de français)

### RELECTURE

Bettina Klein, Beate Klompaker,  
Petra Krausz, Yves Rosset

### COORDINATION

Beate Klompaker (atelier  
Thomas Huber)  
Petra Krausz (Skopia art  
contemporain)

### CONCEPTION GRAPHIQUE

doppelpunkt  
Kommunikationsdesign GmbH,  
Berlin

### ÉDITEUR

Pierre-Henri Jaccaud  
Skopia art contemporain  
rue des Vieux-Grenadiers 9  
1205 Genève, Suisse  
info@skopia.ch, www.skopia.ch

Achévé d'imprimer en Allemagne  
sur les presses de l'imprimerie  
Conrad, Berlin, décembre 2014  
Tirage: 1.000 exemplaires  
Papiers: Munken pure 120 g/m<sup>2</sup>,  
LuxoArt gloss 135 g/m<sup>2</sup>,  
Crescendo C2S 200 g/m<sup>2</sup>  
Polices: Calluna (Jos Buivenga),  
Vista Sans (Emigre)

### DISTRIBUTION

Les presses du réel  
www.lespressesdureel.com  
ISBN : 978-2-8399-1545-8  
PRIX : 10,00 €

Dépôt légal à parution

© 2014, Skopia art contemporain,  
Thomas Huber, Wolfgang Ullrich;  
les photographes, les artistes  
et les institutions octroyant les  
droits de reproduction






I A art contemporain



ISBN : 978-2-8399-1545-8



9 782839 915458

10,00 €