

ANLÄSSLICH VON
MEGAN FRANCIS SULLIVAN
WOLKENSTUDIE
KUNSTHAUS GLARUS
3 . 3 . - 3 0 . 6 . 2 0 2 4

Interview mit Megan Francis Sullivan
von Melanie Ohnemus

- MO Deine Ausstellung in Glarus trägt den Titel *Wolkenstudie*. Sollen wir versuchen, alle Werke zu beschreiben, die für diese Ausstellung entstanden sind?
- MFS Vielleicht kann die Einladungskarte hierfür als Einstieg dienen. Wir haben diese Postkarte mit der «22» darauf hergestellt. Sie zeigt ein aktuelles Foto eines architektonischen Details der Fassade des Hauses, in dem sich zuletzt die Galerie American Fine Arts, Co. an der Wooster Street 22 in New York City befand. Das Detail ähnelt seltsamerweise einer barocken Wolke. Das erste Objekt, das für diese Ausstellung mit dem Titel *Wolkenstudie* im Hinterkopf entstanden ist, ist, denke ich, die Studie zu Hans Haackes *Condensation Wall* [Kondensationswand, 1963–1966/2014]. Die Initialzündung für diese Arbeit waren der «Seitenlichtsaal», ein Raum aus Glas, und seine Durchlässigkeit bzw. Nicht-Durchlässigkeit nach aussen. Auch in Bezug auf einen lokalen dauerhaften Konfliktpunkt im Hinblick auf das Glas und die Netze zum Schutz der Vögel.
- MO All diese ungelösten Dinge.

- MFS Ja, das war demnach so etwas wie eine erste Reaktion auf die Situation, ein *Condensation*-Werk von Hans Haacke nachzubilden. Die Idee blieb und entwickelte sich während unserer Gespräche weiter, wie andere Dinge auch.
- MO In einem Statement zu seinen früheren *Condensation*-Arbeiten spricht Haacke davon, an Versionen eines räumlichen Meta-Mikrokosmos interessiert zu sein, die ihre eigenen Regeln haben. Auf den ersten Blick wirken sie so in sich gekehrt und abgeschlossen, aber in Wirklichkeit brauchen sie, um zu «funktionieren», den Einfluss unterschiedlicher Temperaturen aus der Aussenwelt.
- MFS Diese Werke waren sehr ikonisch und Teil seiner Beschäftigung mit Systemen. In vielerlei Hinsicht sind Systeme nicht nur physisch vorhanden, sondern existieren auch in Beziehungen, in nicht-materieller Form. In gewissem Sinne sind Kunstobjekte beständige, konkrete Dinge, aber sie sind auch Teil von Tauschprozessen, die über sie hinausgehen. Ich denke, diese Idee ist auch heute noch sehr präsent, allerdings ist es auch interessant zu sehen, wie es da eine zeitliche Verschiebung gibt. Ich meine, was genau macht diese Arbeit gewissermassen zu einem Artefakt der Ästhetik der 1960er-Jahre?
- Kürzlich habe ich gelesen, dass Haacke und andere Künstler:innen damals den Wunsch verspürten, den «Touch» aus ihrer Arbeitsweise zu entfernen, auch als eine Art Nachkriegs-Reaktion darauf, wie romantische Haltungen zur Kunst von faschistischen Regimen besetzt worden waren. Dennoch mussten seine Arbeiten aus den 1960er-Jahren in den 2000er-Jahren von Sammlungen restauriert werden, entweder, weil sich die Technologien verändert hatten, die Kunststoffverbindungen vielleicht nicht mehr hielten oder gar nicht erst hergestellt worden waren. Eine Studie dieses Werks zu erstellen, ist keine Arbeit, die man von Hand erledigen kann. Also bestand ein Teil des Herstellungsprozesses darin, dass wir einen fachlich erfahrenen Hersteller finden mussten, der dies möglich machen konnte.

Während unseres ersten Treffens in Glarus hast du mir viele Informationen über Dinge eingeflösst, die gewissermassen «in der Luft» lagen. Ich mag diesen Prozess, bei dem sich Dinge nach der Begegnung mit ihnen beginnen zu verdichten. Manche Dinge verflüchtigen sich, andere wiederum verdichten sich. Zum Beispiel sind die Zeichnungen der Muster für die lokalen Textilhersteller geblieben.

MO Sie sind Teil der lokalen Identität und eines der ersten Dinge, die ich hier kennengelernt habe. Nicht unbedingt genau diese Zeichnungen, aber bestimmt die Tatsache, dass die Textilindustrie hier ziemlich wichtig war. Ich fand, in diesen Zeichnungen sei vielleicht eine schöne Meta-Referenz zu deinem Arbeitsprozess des Kopierens oder Übertragens von Dingen enthalten.

Der denkwürdigste deiner Besuche war der erste, an dem ich sah, wie du auf die Berge reagiertest. Du warst durch sie in gewisser Weise körperlich sehr mitgenommen und hattest deshalb Gleichgewichtsprobleme. Du hattest das Gefühl, als ob die Berge auf dich herunterfallen würden.

MFS Der Tag, an dem ich nach Glarus kam, war der Tag, an dem Tina Turner gestorben war. Mein Vater war ein Fan von ihr ... Sie war eine Pop-Ikone. Die Eindrücke von den Bergen und den Wolken wurden immer stärker und stärker. Aus dem Zug auszusteigen, dich zu treffen und dann diesem wirklich überwältigenden Naturschauspiel der Berge zu begegnen, war sehr aufwühlend für mich. Du hattest dann ein Meeting und hast mich mit dem Bus rauf auf den Berg geschickt, und ich habe eine kleine Wanderung gemacht. Ich war noch nie allein auf einer Wanderung und bin einfach einem seltsamen Impuls gefolgt. Etwas weiter hinten war ein Wasserfall zu sehen, und so wurde daraus diese wirklich grossartige Wanderung zu einem Wasserfall. Eine solche Erfahrung hatte ich bis dahin noch nicht gemacht ... Ich kehrte zum Kunsthaus zurück und war dort oben meinen Wasserfall begegnet.

MO Hatte das einen desorientierenden Effekt?

MFS Auf jeden Fall! Später unterhielten wir uns über «Orientierung», genauer gesagt, darüber, wie enorm wichtig sie für das Denken darüber ist, was Kunst sein kann oder wie ein gemeinsames Verständnis von Kunst zustande kommen kann. Während unserer Diskussion dachte ich an die Situation von Pat Hearn und Colin de Land in New York. Die Mythen bestimmter Galerien, die Art der ausgestellten Werke und die sozialen Netzwerke, die sie umgeben, wirken für viele Künstler:innen sowie künstlerische Diskurse immer noch nach, obwohl sich grundlegende Aspekte dessen, wie man heute leben und kommunizieren kann, rapide verändern. Als sich daraufhin unser Gespräch zum Erhabenen und Schönen verlagerte, hielt sich in gewisser Weise diese Vorstellung davon, zu etwas eine Verbindung oder Nähe zu verspüren das per definitionem weit entfernt und irgendwie un-erreichbar ist.

Anschliessend gingen wir nach unten, um die Sammlung zu erkunden, und stiessen auf Werke von Johann Gottfried Steffan [1815–1905]. Er war ein unter anderem auch im Kanton Glarus tätiger Künstler, der sich vor allem der Landschaftsmalerei verschrieben hatte und romantische Darstellungen dieser grandiosen Landschaften mit Wolken schuf.

MO Es scheint, als gelänge es Steffan, das Gefühl zu übertragen, als ob wir die Wolken physisch in Echtzeit erleben würden.

MFS Du hast mir später zusätzliches Material über sein Werk geschickt, und dies hat mir die Tür dazu geöffnet, dass ich seine Gemälde als Teil ihres historischen Moments betrachten konnte. In den Unterlagen hiess es, dass diese Malerei von Berglandschaften als Nische im europäischen Raum Mitte bis Ende des 19. Jahrhunderts populär wurde. Es gibt da dieses grosse Gemälde von Alexandre Calame, *Vierwaldstätter See* [1853], das ich kürzlich in der Alten Nationalgalerie in Berlin gesehen habe. Es entstand die Vorstellung, dass diese Werke nicht etwa altmodisch sind, sondern irgendwie auch modische Motive sein könnten, die die bürgerlichen Ideale der damaligen Zeit widerspiegeln.

Die Kombination von solchen Werken mit der Fassade der American Fine Arts, Co. [später im Text auch als AFA bezeichnet] wurde für mich zu einer interessanten Gegenüberstellung. Ich würde es nicht einmal als Kontrast bezeichnen, weil ich nicht weiss, ob es tatsächlich einer ist.

MO Ich war wirklich davon beeindruckt, wie du die Gemälde von Steffan auf den ersten Blick erkannt hast, als wir das erste Mal die Sammlung im Kunsthaus besuchten. Ich habe erst später verstanden, dass es da diese starke Verbindung zur *Wolkenstudie* von Adolph Menzel gibt. Soweit ich weiss, gilt Steffan als ein Meister der Malerei von Wolken, und ich mag es sehr, wie er es geschafft hat, sie so zu malen, wie man sie wirklich sieht, wenn sie sich an die Felsen schmiegen. Es war nicht viel Recherche für dich vonnöten, um das herauszufinden.

MFS Meiner Meinung nach tritt die Vorstellung von einer Wolke in diesen Werken in Form einer Zwischenzone zutage. Die Wolke ist etwas, das eine Trennung zwischen nah und fern spürbar machen kann. Ausserdem tauchen in den Gemälden von Steffan auch diese sehr niedlichen Ziegen auf.

MO Seltsamerweise tauchen sie überall auf ... Manchmal nur eine, manchmal aber auch viele.

Ich denke, wir sollten noch einmal auf den Zusammenhang zwischen der Galeriefassade und den Landschaftsbildern zurückkommen. Könntest du vielleicht deine Vorstellung davon beschreiben, wie diese beiden letztlich interagieren und eine Situation erzeugen können?

MFS Was das AFA-Gebäude betrifft, so besteht ein wirklich wichtiger Aspekt des Werkes darin, dass es nicht versucht, etwas Bestimmtes zu repräsentieren oder zu zeigen, was dort stattgefunden hat. Ich benutze diese Fassade als eine Art imaginatives Modell eines Ortes. Ich möchte sie nicht als Denkmal bezeichnen, andererseits wäre es auch interessant, darüber nachzudenken, wie sie sich davon unterscheiden könnte. Es ist eher ein Denkmodell, das gleichzeitig verdeutlicht, wie weit man wirklich davon entfernt

ist, auch nur die Oberfläche der Aktivitäten einer Galerie bzw. einer ausgedehnten Gruppe von Leuten, die als Rahmen für künstlerische Positionen diente, zu erfassen. Ich glaube, das ist der Grund, warum das Modell dieser Fassade so gross geworden ist. Ich stelle mir vor, dass es auch eine Art physische Erfahrung vermitteln kann, die mit der Art von Wahrnehmung zusammenhängt, über die wir gesprochen haben.

MO Ich habe in diversen Aufsätzen von Leuten, die dort involviert waren und sie aus verschiedenen Perspektiven beschrieben haben, etwas mehr über AFA erfahren. Colin de Land wird als diese auratische Figur beschrieben, die die Ökonomien und Stile im Galerisystem neu formuliert hat. Er umgab sich mit Künstler:innen, die eher konzeptuelle als gut verkäufliche Ausstellungen machten. Als wir die Frage diskutierten, wie detailliert wir versuchen sollten, die Fassade nachzubilden, haben wir uns letztlich dafür entschieden, sie stark zu vereinfachen.

MFS Es ist vielleicht wichtig zu erwähnen, dass ich zuerst daran dachte, etwas zu machen, das mit der Pat Hearn Gallery zu tun hat, die von 1983 bis 2000 existierte und eine gemeinsame Community mit AFA in New York hatte. Sie werden oft miteinander in Verbindung gebracht. Aber die Fassade der American Fine Arts, Co. an ihrem Standort Wooster Street 22 bot sich vor allem wegen ihrer ikonischen Eigenschaften an, und auch wegen dieses merkwürdigen Details, einer Innenwand, die an das Fenster gebaut wurde und von der Strasse aus sichtbar war. Das brachte mich auf die Idee, dies auch in das Modell im Kunsthaus einfließen zu lassen, als eine Art Schwellenstruktur zwischen Innen und Aussen.

MO Auf jeden Fall war es ein interessanter Prozess, wie wir bis zu dem Punkt gekommen sind, an dem wir uns jetzt befinden. Und selbst für mich ist auch heute noch rätselhaft, was es eigentlich ist. Auf jeden Fall nichts, das versucht, die Atmosphäre der genauen Umstände, die AFA zu dem gemacht haben, was sie war, neu zu interpretieren. Und es ist auch kein Denkmal für Künstler:innen, die damals mit diesen Galerien zu tun hatten.

MFS Damit im Zusammenhang steht auch die Tatsache, dass Künstler:innen nie singuläre Figuren sind. Ich denke, das ist ein äusserst seltsames Narrativ. Denn das, was du gerade beschrieben hast, und sogar die Haltung, wie man mit der Struktur selbst umgeht, diese Zwischenzone dessen, was einen Ort umrahmt und was er ermöglicht, ist natürlich nicht in der Architektur zu finden ... sondern ganz offensichtlich darin, wer es herstellt, wie er oder sie es herstellt und welche Interaktionen stattfinden. Auch im Kunsthaus Glarus befindet man sich nicht in einem Vakuum, das von weissen Wänden umgeben ist. Es ist durchdrungen von Dynamiken und Potenzialen. Auch von Konflikten und etablierten Kulturen, die man versucht, zu verändern und mit denen man arbeitet. Es ist daher ein metaphorisches Objekt, das sinnbildlich für die Art von Hülle bzw. Schwelle steht, die Institutionen ausmachen...

MO Möglicherweise eine Studie zu Netzwerkpotenzialen.

MFS Erst später kam mir die Idee, eine Studie zu einem Werk des Berliner Künstlers und Vertreters des Realismus Adolph Menzel, *Wolkenstudie*, einzubeziehen, der exakt zur gleichen Zeit wie Johann Gottfried Steffan lebte, von 1815 bis 1905. Menzels *Wolkenstudie* ist ein sehr einfaches und schönes Gemälde, das ich seit vielen Jahren kenne. Man kann den Himmel über Preussen gut erkennen.

MO Wie bist du an die Reproduktion dieses Werkes herangegangen? Kannst du vielleicht die Entwicklung deiner Version der *Wolkenstudie* beschreiben?

MFS In dieser Ausstellung sind die meisten Werke von externen Werkstätten hergestellt oder ausgeliehen worden. Du hast mich sogar einmal gefragt, ob es Sinn machen würde, zu versuchen, das Menzel-Werk auszuleihen – und meine Antwort war, nein, ich muss versuchen, diese Arbeit selbst zu machen, als eine Begegnung mit ihr. Der Entstehungsprozess ist ein fortlaufender Vorgang. Im Moment existieren mehrere Versionen davon. Die Frage ist, an welchem Punkt ist diese Arbeit vollendet?

Was will man erreichen? Soll es eine echte Kopie des Menzel-Werks sein, die man neben das Original stellen könnte, und dann wären sie schwer voneinander zu unterscheiden? Das wäre unmöglich, denn das Gemälde von Menzel ist wahrlich meisterhaft. Ich denke, es wird darauf ankommen, welche Version am meisten dieses Gefühl einer «Studie» enthält. Irgendwie sollte es ausstrahlen, was es ist, und auch, was es nicht ist.

MO Es wird ein interessanter Prozess sein, die Platzierung all dieser unterschiedlichen Werke zueinander herzustellen. Darin verbergen sich so viele Potenziale, gerade weil die Werke scheinbar so unterschiedlich sind. Ich glaube, dass wir mit der Positionierung der einzelnen Werke spezifische Bezüge schaffen können. Daher ist es interessant zu sehen, wie sich alles zusammenfügt. Jedes Kunstwerk in der Ausstellung hatte seine eigenen Anforderungen bezüglich seiner Herstellung und wurde mit unterschiedlichen Ansätzen geschaffen. Es scheint, als hätten alle Werke einen ganz unterschiedlichen Charakter.

MFS Ja, fast wie Charaktere. Ich denke, das ist ein treffender Begriff, um sie innerhalb der Struktur der Ausstellung zu beschreiben. Jedes der Werke hat seine eigene spezifische Logik, die in jedem Fall andere Akteure und Teilnehmer in seinen Herstellungs- oder Gestaltungsprozess einbezieht. Und als eine Art Produzent, der das Bindeglied zwischen all dem ist, mag sich das manchmal extrem anfühlen, ist aber auch etwas sehr Wesentliches.

MO Vielleicht möchtest du also noch etwas näher auf die Zeichnungen eingehen, die wir aus dem Archiv von Daniel Jenny & Co. ausleihen werden? In welche Richtung wird uns dieses Element führen – was erwarten wir uns davon?

MFS Das ist in der Tat etwas, von dem ich nichts gewusst hätte, wenn du es nicht erwähnt hättest. Nachdem wir das Archiv besucht hatten, hast du mir dann zum Abschied dieses Buch in die Hand gedrückt, *Die Kunst der Imitation* [Bettina Giersberg (Hg.), 2022]. Darin werden diese Zeichner, die *Dessinateure*, beschrieben, die aktiv daran arbeiteten, diese kulturellen Artefakte zu übersetzen,

bzw. Annäherungen davon herzustellen, um sie in der neuen Technologie des Textildrucks in Glarus und auch an anderen Orten reproduzierbar zu machen. Man kann es als eine Metapher lesen, als eine faszinierende Zwischenzone zwischen unterschiedlichen Bereichen, unterschiedlichen technologischen Momenten, unterschiedlichen kulturellen Momenten. Diese Zeichnungen zeugen wirklich davon. Sie repräsentieren den Moment der Begegnung, in dem die *Dessinateure* versuchen, ein anderes kulturelles Artefakt möglichst genau in etwas Verwendbares zu überführen. Natürlich könnte dies auch eine Menge Konfliktpotential beinhalten. Es erinnert mich sehr an die von der Kunsthistorikerin Ewa Lajer-Burcharth angestossene Diskussion, die den Begriff *Complaisance* [Entgegenkommen] verwendet, um Prozesse der Nachahmung zu beschreiben – das, was an dieser Schnittstelle geschieht.

MO Glaubst du, dass die Ausstellung sehr erklärungsbedürftig sein wird?

MFS Ich hoffe nicht. Der Trick an dem, was ich versuche zu tun, ist immer, es irgendwie *flashy* genug hinzubekommen, so dass man Spass daran haben kann, sich einfach nur diese Werke anzusehen. Aber, man kann auch immer noch tiefer und tiefer eintauchen, wenn man möchte ... Ich hoffe aber, dass es genug *Flash* zu sehen geben wird, so dass es für jeden einen Besuch wert ist.

ON THE OCCASION OF
MEGAN FRANCIS SULLIVAN
WOLKENSTUDIE
KUNSTHAUS GLARUS
MARCH 3–JUNE 30, 2024

Interview with Megan Francis Sullivan
by Melanie Ohnemus

MO Your exhibition in Glarus is titled *Wolkenstudie*, or Cloud Study. Shall we try to describe all the works that have been created for this exhibition?

MFS Maybe the intro is actually the invitation card. We have created this postcard with a “22” on it, a current photograph of an architectural detail of the facade where the gallery American Fine Arts, Co. was last located, at 22 Wooster Street in New York City. The detail strangely resembles a baroque cloud. The first object that actually developed with the title *Wolkenstudie* in mind was the study of Hans Haacke’s *Condensation Wall* [1963–66/2014]. The initial impulse came in the “Seitenlichtsaal,” a glass-walled room, with its play of porousness or not porousness to the outside. It also refers to an ongoing conflict over the netting to warn birds of the glass.

MO All this unresolved stuff.

- MFS Yes, so that was kind of an initial response to the situation, to recreate a *Condensation* work by Hans Haacke. That stayed and evolved during our conversations, as did other things.
- MO In a statement on his earlier *Condensation* works, Haacke himself talks about being interested in versions of a spatial meta-microcosm that have their own rules. Initially, they seem so withdrawn and self-contained, but in fact, in order to “work” they need to be touched by the different temperature of the outside.
- MFS These works were very iconic and part of his focus on systems. In various aspects, systems are not only physically there, but exist also in relations, in non-material form. In a sense, art objects are steady, concrete things, but also part of exchanges beyond them. And I think this idea is still very present today, but there’s also an interesting time shift here. I mean, what makes this work an artifact of a 1960s aesthetic?
- I recently read how Haacke and other artists at the time felt a desire to remove the “touch,” also as a postwar reaction to how Romantic attitudes towards art had been appropriated by the fascist regime. Yet his work from the 1960s had to be redone in the 2000s by collections, because technology had changed and maybe the plastic bindings didn’t hold up or maybe they hadn’t been made in the first place. To create a study of this work is not something you can do by hand. So, part of the process of making it entailed finding a skilled manufacturer.
- During my first visit to Glarus, you were feeding me a lot of info about things that were “in the air” in a way. And I liked this process of things settling after an encounter. Some things float away and some things condense. For example, the drawings of the patterns from the local textile factories stayed.
- MO They are part of a local identity and one of the first things I got to know here. Not necessarily exactly these drawings, but that the textile industry was quite important. I thought there’s a nice meta reference in these drawings to your working process of copying or transferring things.

The most memorable of your visits was the first one, seeing how you reacted to the mountains. You were physically shaken by them and had vertigo. You were kind of feeling as if the mountains were falling down on you.

MFS The day I came out, that was actually the day Tina Turner had passed away. My dad was a fan of hers ... a pop majesty. The impressions of the mountains and the clouds only got stronger and stronger. Getting off the train and meeting you and then encountering this really overwhelming natural situation with the mountains felt very unsettling. And then you had a meeting and you sent me up the mountain with the bus, and I went on this walk. I had never been alone on a hike before, and just followed some strange impulse. There was a distant waterfall and it became a journey to the waterfall that was really amazing. I never had something like that before ... I came back down to the Kunsthaus, having met my waterfall up there.

MO A disorienting impact?

MFS Indeed! And later on we were talking about “orientation,” how it’s integral to thinking about what art can be, or how shared understandings of art can take place. In our discussion I thought of Pat Hearn’s and Colin de Land’s situation in New York. The myths of certain galleries, the types of exhibits that take place, and the social networks around them that have continued to reverberate for many artists and artistic discourses, even though fundamental aspects of how it’s possible to live and communicate rapidly shift. In a way, as our conversation moved on to the sublime and beautiful, there was a lingering feeling of relation or proximity to something that is by definition distant and kind of unapproachable.

Then we went downstairs to explore the collection and came upon works by Johann Gottfried Steffan [1815–1905]. He was an artist active in the Glarus region among others, working primarily in the landscape genre, making Romantic renditions of these magnificent landscapes with clouds.

MO With Steffan it seems that something transmits the sentiment, as if we physically encounter the clouds in real time.

MFS You sent me some material later about his work, which opened the door to thinking about these paintings as part of their historical moment. It was described how in the mid- to late 1800s this kind of mountain landscape painting became a popular niche genre in Europe. There is actually a big painting *Vierwaldstätter See* [1853] by Alexandre Calame I noticed recently at the Alte Nationalgalerie in Berlin. To think of these works, instead of being a bit old fashioned, that they could also have been sort of trendy motifs reflecting bourgeois ideals at the time. Combining these works with the facade of American Fine Arts, Co. [also referred to below as AFA] became an interesting juxtaposition to me. I wouldn't even call it a contrast because I don't know if it is one.

MO I was really impressed how you were able to single out the Steffan paintings immediately when we first visited the permanent collection at the Kunsthaus. I only understood later that there's this strong connection to the *Wolkenstudie* by Adolph Menzel. Steffan, as far as I know, is considered a master of painting clouds and I like how he was able to paint them as you really see them when they nestle against the rocks. It didn't take much research for you to find that out in a way.

MFS I think in these works, this idea of the cloud emerges as an intermediate zone. The cloud is something that can make a disconnect between near and far palpable. Additionally, we also have these very cute goats in the Steffan paintings.

MO Mysteriously they appear everywhere ... sometimes only one, sometimes many of them.

I think we should go back to the connection between the gallery facade and the landscape paintings. Could you maybe describe your inner vision of how these two might ultimately interact and create a situation?

MFS For the AFA structure, a really important aspect of the work is that it doesn't try to represent or show anything in particular about what was going on there. I use this facade as a sort of imaginative model of a place ... I don't want to call it a memorial, on the other hand it could be interesting to think about how it might differ from being one. It's more like a figure of thought that also makes explicit how distant you really are from being able to even scratch the surface of the activities of a gallery or an extended group of people, as a framework for artistic positions. At the same time it's a metaphor for the specificity of artistic contexts, fragile and stabilizing at once. I think that's why this model of the facade got its size. I'm imagining that it can also give you a sort of physical experience that's related to this perception we talked about.

MO I was reading a bit more about AFA in essays by people who were involved and who described it from various perspectives. Colin de Land is described as this auratic figure who reformulated the economics and styles of the gallery system. He surrounded himself with artists who made more conceptual than saleable exhibitions. When discussing the question of how detailed we should try to reenact the facade, we chose to really simplify it.

MFS Maybe it's important to mention that I first thought of trying to make something related to the Pat Hearn Gallery, which operated from 1983–2000 and had a shared community in New York, they are often linked together. But the facade of American Fine Arts, Co. at its 22 Wooster Street location offered itself more for its iconic properties, and also this strange detail that an interior wall that was built at the window was visible from the street. That inspired the idea of doing the same in the model in Kunsthaus, representing a sort of threshold structure between inside and outside.

MO Anyways, how we arrived where we arrived was an interesting process. And it's certainly now also mysterious, even to me, what it really is. Definitely not something that tries to reinterpret

the atmosphere of the exact circumstances that made AFA what it was, nor a memorial to artists who were involved with these galleries at that time.

MFS Related to this is the fact that artists are never singular figures. I think that's a really weird narrative. What you just described and even the attitude to how to deal with the structure itself, this in-between zone of what a place frames and what it makes possible, is not located in the architecture, obviously, it's located in who's doing it, how they're doing it and what interactions are going on. At Kunsthaus Glarus, too, you're not in a vacuum of some white walls. It's ingrained with dynamics and potentials, as well as conflicts and established cultures that you try to shift and work with. So, this is a metaphoric object maybe for the type of skin or threshold that institutions are ...

MO A study of network potentials possibly.

MFS Only later came the idea to include a study of a work by the Berlin realist artist Adolph Menzel, *Wolkenstudie*, who is an exact contemporary of Johann Gottfried Steffan, they both lived 1815 to 1905. Menzel's *Wolkenstudie* is a very simple and beautiful painting that I've known for many years, you can really recognize the Prussian sky.

MO How did you approach the reproduction of this work? Maybe describe the development of your version of the *Wolkenstudie*.

MFS Most of the works in this exhibition were produced by outside workshops or are borrowed. And you even asked me once if it would make sense to try to borrow the Menzel work, and my answer was no, I have to try to make this work, as an encounter. The process of making it is ongoing, I have a few versions at the moment. The question is at what point is this work done? What is it trying to achieve? Is it supposed to be a real copy of the Menzel work that you could put side by side with the original and they'd be hard to tell apart? That would be impossible because Menzel's painting is truly masterful. I think it's going to be about which version contains most this "study" feeling.

Somehow it should radiate in a way both what it is and also what it is not.

MO Placing all the different works in relation to each other will be an interesting process. And there is so much potential in this. Because the works are so seemingly different. I think we can create specific references with the positioning of the individual works. So that's interesting to see how it all comes together. Every artwork in the exhibition had its own production requirements and was achieved with different approaches. All of the works feel like they have super different characters.

MFS Yes, almost like characters. I think that's a good word to describe them within the structure of the show and the way each one has its own kind of specific logic that in each case involves other players and participants in their manufacture or styling process. And as a kind of producer being the intermediate link in all of this, which sometimes can feel kind of extreme, but is also a very vital thing.

MO So, do you maybe want to finish by talking some more about the drawings that we'll be borrowing from Daniel Jenny & Co.'s archive? In which direction will this element lead? What do we expect of it?

MFS This is something I would have never known about had you not mentioned it. And then even after we visited the archive, when I left you pressed this book in my hand, *Die Kunst der Imitation* [Bettina Giersberg (ed.), 2022]. It describes these figures of the draftsmen, the *dessinateurs*, as being employees actively working on translating or approximating these cultural artifacts in order to make them reproducible in this new technology of print process in Glarus and other places. It's a metaphor, a fascinating intermediate zone between different areas, different technological moments, different cultural moments. These drawings are a site where this really happened. We witness an encounter that took place as the *dessinateurs* attempted to translate another cultural artifact into something usable. Of course, this could contain many

layers of conflict as well. It reminds me very much of this discussion of when art historian Ewa Lajer-Burcharth uses the term *complaisance* to think about processes of imitating and what occurs at this interface.

MO Do you feel the exhibition will need a lot of explanation?

MFS Hopefully not. I mean, that's always the trick of what I try to do, to somehow make it flashy enough that you can have fun just looking at these works. But, you know, you can dig deeper and deeper as you wish, but hopefully there'll be enough flash that it's worth a visit for anybody.

MEGAN FRANCIS SULLIVAN

WOLKENSTUDIE

3 . 3 . – 30 . 6 . 2024 / MARCH 3—JUNE 30, 2024

KUNSTHAUS GLARUS

Das Interview fand am 29.12.2023 und 5.1.2024 zwischen Megan Francis Sullivan und Melanie Ohnemus via Zoom statt. / The interview between Megan Francis Sullivan and Melanie Ohnemus was held via Zoom on December 29, 2023 and January 5, 2024.

HERAUSGEBER / PUBLISHER: KUNSTHAUS GLARUS

EDITOR UND KONZEPT / EDITOR AND CONCEPT: MELANIE OHNEMUS

TEXT / TEXT: MEGAN FRANCIS SULLIVAN, MELANIE OHNEMUS

GESTALTUNG / DESIGN: ANNA LENA VON HELLDORFF

ÜBERSETZUNG / TRANSLATION: ULI NICKEL

KORREKTORAT / PROOFREADING: NICHOLAS GRINDELL

TEAM / TEAM

DIREKTORIN / DIRECTOR: MELANIE OHNEMUS

KURATORISCHE ASSISTENZ / CURATORIAL ASSISTANT: MATTEO KRAMER

ADMINISTRATION / ADMINISTRATION: KRISTINA KAMPMANN

TECHNIK / TECHNICIAN: STEFAN WAGNER

TECHNISCHE ASSISTENZ / TECHNICAL ASSISTANT: TOMAS BAUMGARTNER

KUNSTVERMITTLUNG / ART EDUCATION: MARA DANZ

BUCHHALTUNG / ACCOUNTANT: JOLANDA MENZI

EMPFANG / RECEPTION: SELVETE KRASNIQI, MATEJ POLAK, ERIKA SIDLER, EMA

STREIFF, KARIN STUCKI, JESSICA ZIMMERMANN

VORSTAND / BOARD

KASPAR MARTI (PRÄSIDENT / PRESIDENT)

SUSANNE JENNY WIEDERKEHR (VIZEPRÄSIDENTIN / VICE PRESIDENT)

FRED JAUMANN

BERNARD LIECHTI

BERNADETTE MELI SBRIZ

NADINE SPIELMANN

CHRISTOPH ZIMMERMANN

DANK DER KÜNSTLERIN AN / THE ARTIST WOULD LIKE TO THANK:

Melanie Ohnemus, Team des / of Kunsthaus Glarus, Kunsthochschule / Academy of Fine Arts Mainz / JGU, Ruth Kobelt Jenny und jenen, die direkt oder indirekt zur Recherche und Produktion dieses Projekts beigetragen haben. / and those who contributed directly and indirectly to the research and production of this project.

DIE AUSSTELLUNG UND DAS VERMITTLUNGSPROGRAMM WURDEN GEFÖRDERT VON /

THE EXHIBITION AND THE EDUCATIONAL PROGRAM ARE KINDLY SUPPORTED BY:

Kanton Glarus SWISSLOS Kulturfonds, Stiftung für ein starkes Glarnerland, Stiftung Anne-Marie Schindler, Glarner Kantonalbank, KFN Netstal, Gemeinden Glarus, Garbef Stiftung, Glarner Agenda, Paul Schiller Stiftung, Kamm Bartel Stiftung, Glarner Gemeinnützige.

