



NOT VITAL

K

KERBER

NOT VITAL

KERBER ART



Sitting on my Face 1999

7	Skulpturen / Sculptures
25	Not Vital: When Sculpture Becomes a House Alma Zevi
34	Not Vital: Wenn Skulptur zu einem Haus wird Alma Zevi
45	Bauten / Architecture
61	The Creation of Imaginative Spaces: Not Vital on Paper Christian Rümelin
69	Die Entstehung erfundener Räume: Not Vitals Arbeiten auf Papier Christian Rümelin
79	Arbeiten auf Papier / Works on Paper
105	Anhang / Appendix

SKULPTUREN / SCULPTURES



Le Sei Sorelle 1988



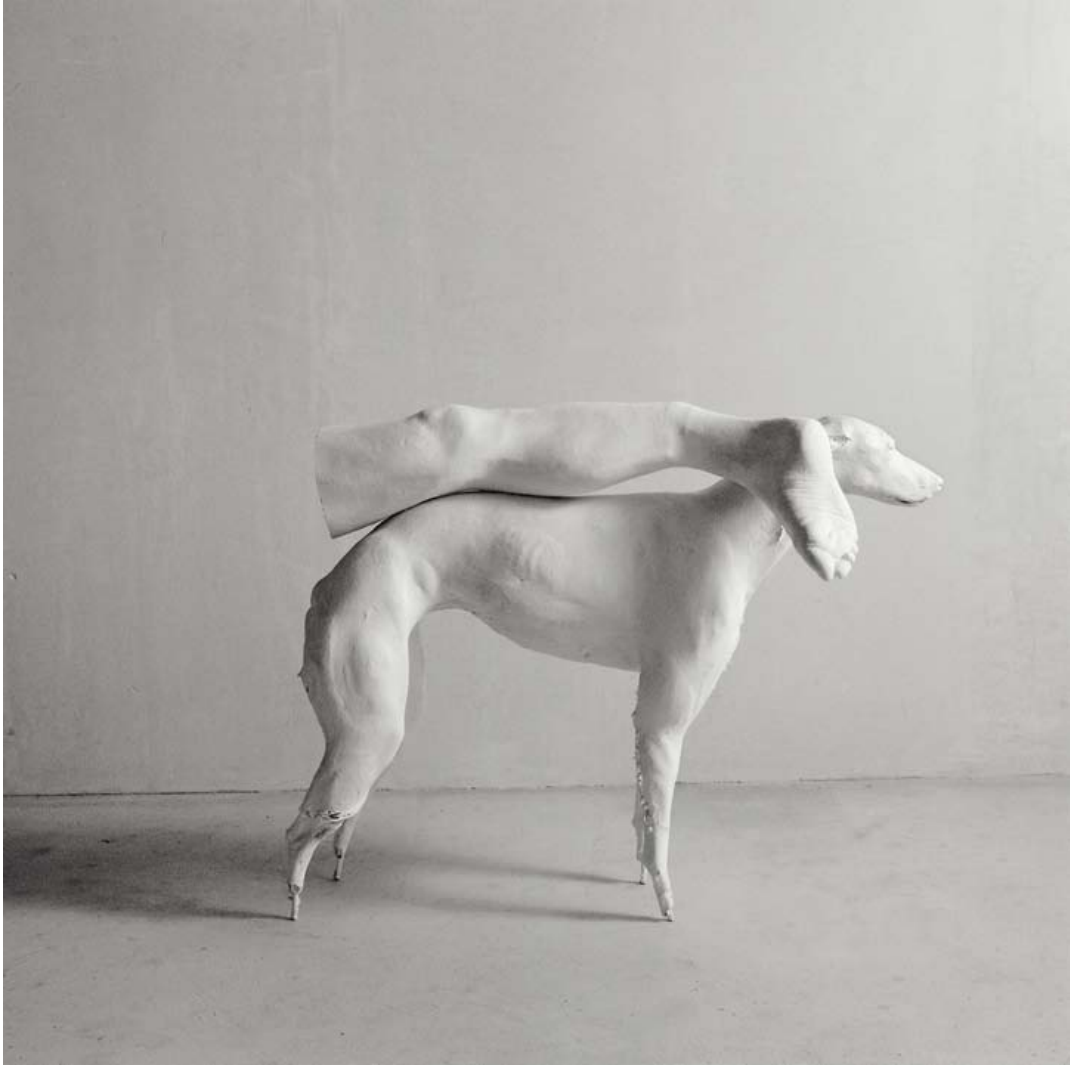
Big Drum 1990



Herd 1990/2003



Nietzsches Schnauz 1993



Greyhound Carrying My Broken Leg 1997



Piz Ajüz 2001



Sled 2002



Bremer Stadtmusikanten / Musicians of Bremen 2004



The New York Calming Room 2007



Moon 2010



6 Lotus 2011



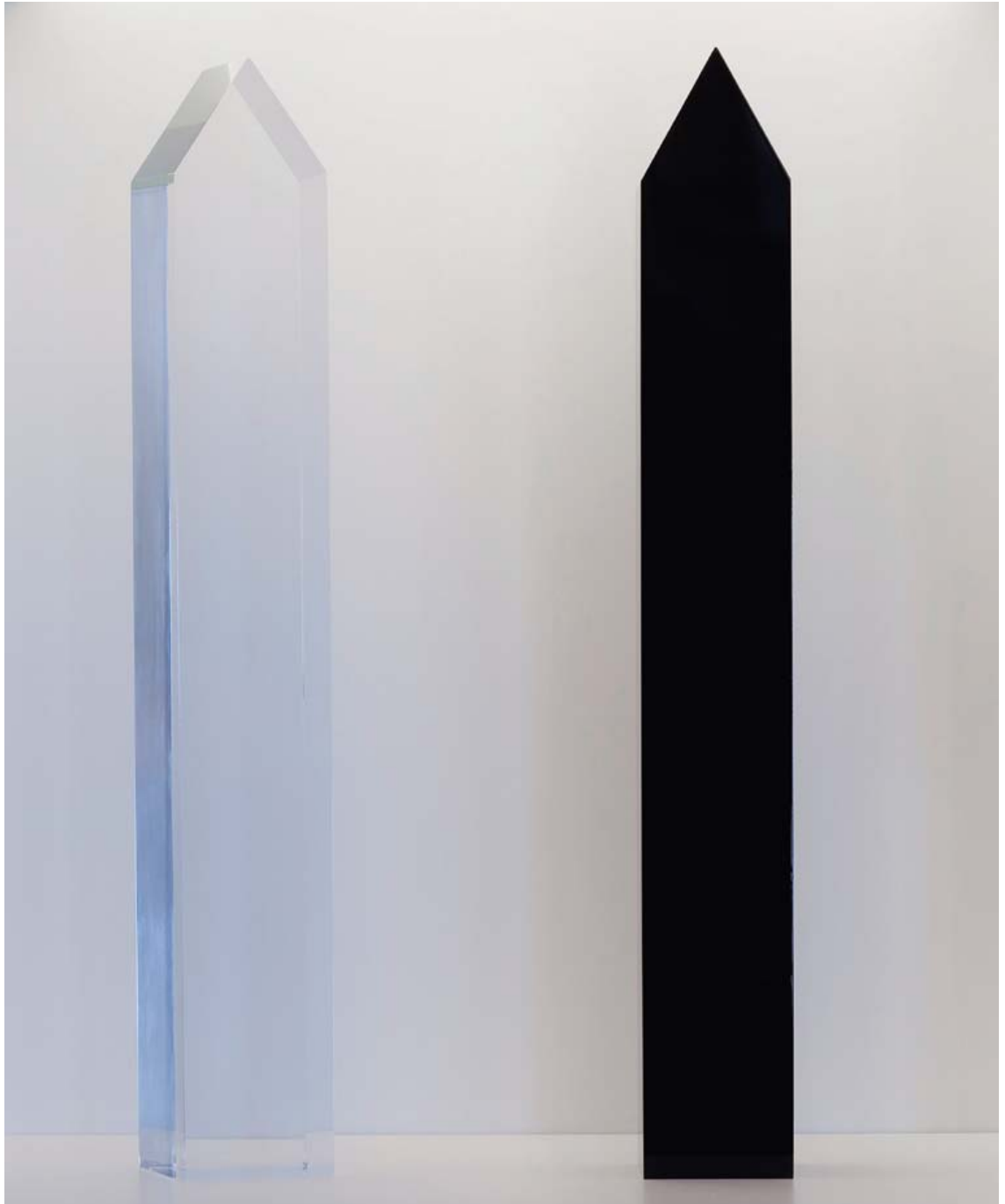
Piz Nair 2011



Walking Bench 2011–2012



Leading the Way (detail) 2012



Tower 2013

NOT VITAL: WHEN SCULPTURE BECOMES A HOUSE

Alma Zevi

Not Vital's *oeuvre* can be confusing in many ways, one of which is that he calls himself a sculptor but produces drawings, prints, buildings and paintings as well as sculpture. In this text I will be asking two questions which might help to explain this. The first is, what exactly identifies Not Vital fundamentally as a sculptor in everything that he does? The second is, what is intrinsically sculptural within the sculpture itself?

One answer might be found in Vital's intimate relationship with materials: the physicality with which he works them, the respect he has for the craftsmen who have perfected their techniques, his admiration for the beauty of materials, and the way he challenges their boundaries and seeks to understand their structure. The way Vital strives to showcase the beauty of materials, and use them in ways we would not expect, renders the sculptural form more particular, and often surprising. Vital's sculpture is never a means to an end, nor is it a vehicle for an idea or an intellectual exercise. The sculpture's artistic value lies within itself – in the way that the material has been showcased and manipulated, in order to become a work of art.

Vital comes from the Engadin mountains in Switzerland, and spent his formative years surrounded by stones, animal skins, snow and wood. Nature, animals and indeed these natural materials are often incorporated into Vital's work. In doing this, he competes with the beauty of nature. Beauty is such an important concern to Vital that its presence has continued in his work despite times when it was unfashionable and considered bourgeois and decorative. Vital quietly proves that beauty does not have to compromise the integrity of an artwork as a serious and resolved piece. For example, he does not shy away from using the most flawless piece of marble, instead revelling in it, and the challenge to create beauty when nature, the pinnacle of beauty, already exists. Interestingly, Vital has chosen to live and work in places that have ancient and diverse notions of manmade beauty: in Italy one thinks of Classical Antiquity and the Renaissance; in Niger of the extensive time men spend

painting their faces and making silver jewellery; in China of calligraphy and carved jade.

Vital is fascinated by the process of making, but that is not to say that he himself physically produces all of his work. Instead, he has consistently found the most skilled of craftspeople and fabricators: marble carvers in Pietrasanta, Italy; glass-blowers in Murano, Italy; Tuareg silversmiths in Agadez, Niger; stainless steel workers in Beijing; woodworkers in Lamu, Kenya; papermakers in Bhutan; a bronze foundry in Milan; a printmaker in Paris.¹ The list goes on and is wide-reaching, international and unexpected. Vital is always striving to collaborate with the best craftspeople for two reasons. One is that he wants the work to be of excellent quality; Vital may be a conceptual artist in many ways but he is a primarily a sculptor working within the tradition that the physical object must be as accomplished as possible.

The second reason Vital has continued to source these craftspeople is due to his extraordinary curiosity and need for human interaction with those who challenge him, and those whom he too can challenge. The relationship between craftsman and artist can be difficult, while mutually respectful of one another's talents. This human tension is an important aspect in Vital's process, and something that is not always evident in the final, polished results we see in his exhibitions. Vital was very much in awe, for example, of Pino Signoretto, the famous glass-blowing master in Murano. So much so that he did not want to risk Signoretto declining to work with him because he found a project too easy. Vital wanted to capture Signoretto's imagination, and in giving him a demanding proposition, also gain his respect and build an artistic relationship. So Vital asked Signoretto if he could make miniatures of 'his mountains' (those mountains he sees from his bedroom window in Sent, his home-village), encased in ice. The resulting work, *Mias Muntognas* (2000), flirts with our ideas of kitschy snowglobes, while presenting a mastery of skill. Thus these works reference high and low culture, all within an incredibly effective optical illusion whereby it is difficult to believe we are not looking at real snow suspended inside the glass. The mountains are dramatically reduced in size, and yet they retain their architecture and grandeur. This illustrates Vital's sophisticated and instinctive grasp of scale, something that comes to the fore throughout his *oeuvre*.

Vital's attraction to glass is noteworthy as he is interested in its potential to replicate the colours, consistency and temperature of ice and snow. Indeed, snow constitutes an important part of Vital's iconography, rooted



Binoculars 1988

in the climate and landscape of the Engadin. The notion of one material substituting another, or evoking the memories attached to another, recurs in the work of the last forty years. Vital's approach here is evidently personal, yet rational, in the systematic way he has experimented with a vast multitude of materials to represent glass and snow. The most consistent example of this is plaster, which he has used throughout his career, enjoying the way in which, for a few minutes before hardening, it has, according to Vital, the same consistency as snow. Thus he made plaster *Mountains*² (2001) and *Snowball Wall* (2005), where he threw plaster 'snowballs' against a wall. Here we see that the material, the content, the function and the form become one; that is to say, the artwork is snow more than it is plaster. It is not a symbol but an embodiment of itself. Furthermore, plaster is a material where we see the artist's hand – unlike glass or bronze – and the movement and speed with which the material was worked. It is important for Vital, despite having assistants, to maintain a direct contact with the making of his work. It is like an exercise for the hands and for the mind, which helps his work evolve.

Continuing on the theme of snow, we can consider the palpably cold, blue-white Carrara marble of the *Sleds* (2002) and *Binoculars* (1988), accoutrements of winter mountain life that both originally had a life-altering purpose: transport and a hunting aid respectively. Vital's wit comes into play when he presents a sled that cannot be ridden and binoculars that

cannot be seen through. This is certainly rooted in the traditions of the bizarre, and Duchampian notions of the readymade, where the object is subverted by ridding it of its functionality so as to expose form that is aesthetic and thought-provoking. However, there is also a more personal dimension to the work as it alludes to how fashionable Engadiner homes are now decorated with antique sleds, and many people use binoculars as an amusement when going on mountain hikes. Vital's sculpture often operates on many levels: here we can identify the biographical, allegorical, formal and environmental. It is important to note that separating an object from its function is a specifically sculptural approach, as the starting point is an object, not an abstract concept or a two-dimensional work.

When Vital makes a work in marble it is always from one stone: striking examples include a perfectly spherical *Moon* (2004) with hundreds of carved craters, and a 9.2m tall *Tower* (2009) that one can walk into. *Tower* is an ageless and modern form, which nothing can be added to or removed from. It is an ambitious feat of engineering made possible by the most cutting-edge technology in Pietrasanta, Italy, a place Vital has been returning to for over twenty years. The traditional association of marble with classical sculpture is subverted by the Minimalist, geometric form of the tower, with its linear silhouette, and the pointed top piercing the sky like an arrow. Everything changes upon stepping inside *Tower*: it is cold and dark, and sound is muffled.

Vital's latest marble project (and largest to date) is an island in Patagonia that he named *NotOna*.³ He bought it in 2008 and work was completed in 2014. The island is naturally composed of marble. The landscape and setting are exquisite, with extraordinary mountains, water-reflections, clouds and sunsets. Although Vital's intention was to build on the island, he soon became convinced that it was too beautiful to be built on, so he decided to excavate a fifty-metre tunnel and then polish its floor to create the 'house' – one continuous piece of marble. Thus he created a hidden, monolithic sculpture. Meanwhile the entire island was transformed into a piece of sculpture that demonstrates the many different ways in which marble can appear – polished, rough, under vegetation, in the caves, and under the water. In daytime the house is practically invisible and at night the light in the tunnel marks a bright and mysterious spot in the darkness, which can be seen from miles away, almost like a lighthouse. This is sculpture married with architecture, requiring structural engineers and architects in order to be executed. *NotOna* becomes one of Vital's buildings,⁴ but the way form and concept are united, and



Big Tongue 2009

the uncompromising material concerns, make the approach fundamentally sculptural. It is important to note here that to Vital, any sculpture that is big enough for him to lie, sleep, stand or sit in is a house. Yet he approaches the house as a sculpture: material comes first, function and practicality are secondary concerns. And indeed, in making models such as *House to Watch the Sunset, Flores* (2013) and *House to Watch the Sunset, Lamu* (2013), we can see that their forms can be powerful sculptures in their own right.

Vital's latest 'discovery' in terms of materials is stainless steel. Since 2008 he has spent four months a year working in his studio in the Caochangdi district of Beijing. Here, he found exceptionally skilled and creative stainless steel craftsmen on the outskirts of Beijing, and had works such as *Cuq* (2012), *Moon* (2010) and *Big Tongue* (2009) made. Rather than being cast in a mould, the stainless steel is crafted by hand: hammered sheet-metal welded together and then polished with a hand-operated machine. The complicated, arduous and lengthy process is an important part of the work, resulting in a smoothly polished surface that is highly reflective, yet imperfect. The (slight) imperfections make for a rich patina quite unlike that of cast steel, and Vital is attracted to this visceral-ness. He chose the reflective surface because he wanted to understand what meanings the material might lend to forms, such as a lotus root (*Öu 藕* (2013)), or a vertebra-like shape (*Adam, One Afternoon* (2012)). Fragmented colours and forms are reflected in the variously sized craters of *Moon* and in the



Testicles 1994

long, muscular contours of *Tongue*. While a two-dimensional reflective work will always be the variation of a mirror, a reflective three-dimensional sculpture becomes an installation; it interacts with the space and with the audience. It is no surprise that Vital is a great admirer of Brancusi, who pioneered the use of polished, reflective surfaces that render the form and content fluid, and are reliant on the audience.

While the most recent manifestation of the *Tongue* is an 8.7m tall sculpture in stainless steel, the theme of the tongue has been present in Vital's work since 1985, when he was in Lucca working with Carrara marble. Here Vital bought a few cow tongues at the butcher and cast them in bronze. The form – raw, elegant, erotic – pleased him, while the transformation from daily commodity to high art object is equally significant. Vital has since simplified and enlarged the tongue to various heights, using different materials (white marble, black marble, plaster, silver and stainless steel). In doing so, Vital is asking: how do different materials and sizes impact the singularity of the work? The tongue as a form becomes iconic in his work, yet the meaning remains ambiguous. Beautiful, yet brutal with its implication of slaughter, each *Tongue* has an individual presence. The stainless steel *Tongue* moves away from its initial form and meaning, coming closer to a totemic, architectural structure. Vital sees the potential for sculpture in things, and chance encounters, that others do not, like going to the butcher. Vital's engagement with art-making is always born from observing and representing objects, and his inspiration comes from the material world, even when the sculpture ends up abstract.



Unpleasant Object 2008

Vital often displays his work in precarious ways. Sculptures can be found leaning against the wall, like *Sitting on my Face* (1999), or supporting themselves on relatively small surface areas, such as *Tower* (2013) and *Unpleasant Object* (2008). The viewer's reaction is that at any moment the work might topple over. This makes us hyper-aware of the works' materiality, weight and three-dimensionality. Connected with this is also the danger of some of the works, for example: *Tower's* edges are knife-sharp, and works in bronze will be particularly destructive if they fall on us; *Testicles* (1993) is hung high above our heads, and *Unpleasant Object* is composed of long sharp spikes. Rather than this pointing to an aggressive streak in the work, it helps us understand the potential of materials – for example, the brittle sharpness of glass, and the colossal weight of bronze and stone. The potential aggression of the work is negated by the elegance, conciseness of form, and poetry of the sculptures. Indeed, the works are more dangerous than they are violent or aggressive. This enhances their beauty and eliminates any chance of it resulting in decoration. Materials like gold, silver and marble are sensual and expensive, and yet there is a distinct roughness in the way that Vital uses them. This is aptly illustrated by *Golden Calf* (1990), which is crudely bent and hammered in a manner that could be described as primitive or naive. This roughness is at odds with Vital's obvious adoration for materials, and produces a tension that, when most successfully manifested, monumentalizes the sculptures.



FUCK YOU 1991

Vital uses materials in unexpected ways, as with, for example, *Rien* (2008) and *FFFFF* (2007), where he paints bronze white so that it looks like plaster. He is making an expensive and classically grand material look like a cheap material that is traditionally used for modelling. These sculptures consist of bronze casts of branches that have letters affixed to their tips, spelling out words or lines from poems. The content of trees and letters is disparate, but the material brings them together, imbuing nature with a whispering voice, and the words with permanence. Indeed, there is a play between permanence and the ephemeral in Vital's work, and this comes to the fore when a work teeters between two readings. For example, in *FUCK YOU* (1991) we see the letters *FUCK YOU* attached to a pair of antlers and ask, is it the hunter cursing the animal or the animal cursing its hunter? The 'fuck you' is an eternal voice, its longevity emphasized by the use of bronze as opposed to natural horn, becoming an epitaph where word and image marry to create a lasting memory of presence.

Vital also combines materials in unconventional ways, such as: plaster and bronze (*Wurst + Ohren* (1994)); taxidermied animals and wood (*One Pig Walking on Two* (1999)); silver and sun-dried camel (*Camel* (2003)). This is clearly connected to the aesthetic of Surrealism, but also relates to Arte Povera, in elevating the value of cheap (and found) materials. The contrast within his oeuvre of making sculpture from gold and cow dung (in the same year) illustrates Vital's comfort with both low-end and luxurious materials. Another example is *Self-Portrait with Coins* (1995), a work

consisting of the head of the artist cast in plaster resting on top of three towers of five Swiss Franc coins. Money is an unusual and provocative material with which to construct sculpture, and its value is completely subverted by this context. Unlike artists such as Andy Warhol and Rirkrit Tiravanija, Vital does not use money as a social commentary but as physical support for the plaster head. Needless to say, the idea of designing the plinth as well as the sculpture that sits upon it (whereby the plinth therefore becomes a whole with the work) was championed by Brancusi.

Another use of 'high' materials can be observed in the series of silver *Portraits* (ranging from Bruce Nauman to Louis Armstrong, from Antoni Gaudi to Samuel Beckett) that Vital has been making for the last seven years. Here the form and the content are inextricable, given that the dimensions of the top box relate to the date of birth of the subject, and those of the bottom box to the year of birth. Also made in silver is *Camel* (2005), which again seems at first like a Minimal and non-representational sculpture, but actually contains an entire sun-dried camel. Vital describes this paradox as 'giving Minimalism a soul'. The clean, pure form encases the hidden mess of a dead animal, while the *Portraits* are literally the sum of a life. It is in this balance between anecdote, abstraction and layered realities that we can see Vital's passion for the world. The unique way in which he connects form, content and material is unprecedented; a peculiar language all of its own, it is oblique enough to keep us grasping for the answers, yet richly suggestive. One asks, how can works of art with such far-reaching themes, iconography and, of course, materials, result in a coherent *oeuvre*? What is the *fil rouge*? One could answer that it is Vital's 'multi-lingual' approach, meaning that he can move as easily from one material or subject matter to another, as he does with the six languages he speaks fluently. This movement is natural and free of self-reflection. It has allowed Vital to ceaselessly re-position his sculptures' form and content: sometimes the two becoming one, other times one disappearing as a mercy to the other, and often the two standing in stark opposition.

Comments

1 Vital worked with Piero Crommelynck, the legendary printmaker for Pablo Picasso, Joan Miró, Georges Braque and Alberto Giacometti, and in later years Louise Bourgeois, Richard Hamilton, Jim Dine, David Hockney and Jasper Johns.

2 *Piz Pisoc* (2001), *Piz Ajüz* (2001), *Piz Lischana* (2001), *Piz S-chalambert* (2001), *Piz San Jon* (2001), *Piz Lat* (2001).

3 Ona was the name of the indigenous people of the region.

4 Vital has been making buildings all over the world, starting in 2000 in Niger, West Africa.

NOT VITAL: WENN SKULPTUR ZU EINEM HAUS WIRD

Alma Zevi

Not Vitals Werk kann in verschiedener Hinsicht verstörend wirken. Zwar nennt er sich primär Bildhauer, aber neben Skulpturen schafft er auch Zeichnungen, Druckgrafiken, Gebäude und Gemälde. In diesem Text werde ich zwei Fragen nachgehen, die dies möglicherweise erklären. Erstens, was zeichnet Not Vital grundsätzlich als Bildhauer aus, und zwar in allem, was er schafft? Zweitens, was ist bei ihm an sich skulptural, und zwar innerhalb seiner Skulpturen?

Die Antworten finden sich möglicherweise in Vitals enger Beziehung zu Materialien: die Körperlichkeit, die er ihnen verleiht, der Respekt, den er vor Handwerkern hat, die ihre Fähigkeiten perfektioniert haben, seine Bewunderung für schöne Materialien, seine Art, deren Grenzen infrage zu stellen und zu versuchen, ihre Struktur zu verstehen. Die Art und Weise mit der Vital sich bemüht, die Schönheit des Materials zu zeigen, dessen Eigenschaften in nicht erwarteten Möglichkeiten zu nutzen, ermöglicht ihm letztlich, die skulpturale Form besonders und überraschend zu übersetzen. Seine Skulpturen sind nie ein Mittel zum Zweck, ein Instrument, Ideen zu transportieren oder eine intellektuelle Übung abzuhalten. Der künstlerische oder skulpturale Wert findet sich immer im Werk selbst – in der Art und Weise, wie das Material verwendet und bearbeitet wird, um dadurch zum Kunstwerk zu werden.

Vital stammt aus dem Engadin, einem breiten Tal in den Schweizer Bergen, und verbrachte seine Jugend umgeben von Steinen, Tierhäuten, Schnee und Holz. Landschaft, Tiere und diese natürlichen Materialien fließen oft in Vitals Werke ein. Hierdurch konkurriert er direkt mit der Schönheit der Natur. Schönheit an sich ist ein wichtiges Thema für ihn und zieht sich wie ein roter Faden durch sein Werk, auch in Zeiten, in denen sie als kleinbürgerlich und dekorativ galt. Vital beweist damit auf eine ruhige Art und Weise, dass Schönheit nicht die Integrität eines Kunstwerks als ernsthafte und entschlossene Beschäftigung ausschließt. Beispielsweise scheut er sich nicht, ein möglichst fehlerloses Stück Marmor zu verwenden, nicht um sich darin zu feiern, sondern um die Schönheit

der Natur, die Speerspitze der Schönheit an sich, herauszufordern. Interessanterweise hat sich Vital immer entschlossen an Orten zu leben, die unterschiedliche und traditionelle Vorstellungen von künstlicher Schönheit haben: In Italien denkt man zuerst an die klassische Antike und die Renaissance, in Agadez an die lange Zeit, die Männer damit verbringen, ihre Gesichter zu bemalen, oder an die Silberschmiede, in China an die Kalligrafie und den Jadeschnitt.

Vital ist begeistert vom Produktionsprozess. Das heißt aber nicht, dass er physisch alle seine Werke selbst schafft. Über die Jahre hat er immer die fähigsten Handwerker und Hersteller gefunden: Marmorsteinmetze in Pietrasanta, Glasbläser in Murano, Tuareg-Silberschmiede in Niger, Edeltahlarbeiter in Peking, Tischler in Lamu (Kenia), einen Papiermacher in Bhutan, eine Bronzegießerei in Mailand oder einen Drucker in Paris.¹ Die Liste kann fast beliebig verlängert werden, ist breit gestreut, international und beinhaltet viele unerwartete Bereiche. Für Vital ist es aus zwei Gründen immer wichtig, mit den besten Handwerkern zusammenzuarbeiten: erstens um seinem Qualitätsanspruch Genüge zu tun. Auch wenn Vital in vielerlei Hinsicht ein Konzeptkünstler ist, ist er in erster Linie ein Bildhauer, der einer langen Tradition folgt, in der ein Objekt bestmöglich ausgeführt sein muss. Der zweite Grund, nach solch ausgebildeten Handwerkern zu suchen, ist Vitals außergewöhnliche Neugier und sein Bedürfnis nach Austausch mit Personen, die ihn herausfordern können und mit denen er sich messen kann. Die Beziehung von Handwerker und Künstler kann mitunter schwierig sein, ist aber immer von gegenseitigem Respekt vor der Leistung des jeweils anderen geprägt. Diese menschliche Spannung ist ein wichtiger Aspekt in Vitals künstlerischem Prozess, auch wenn es sich nicht immer im polierten, finalen Resultat seiner Ausstellungen zeigt. Vital hatte beispielsweise so viel Ehrfurcht vor Pino Signoretto, dem berühmten Glasbläser aus Murano, dass er es zuerst nicht wagte, ihn nach einer Zusammenarbeit zu fragen, da er fürchtete, dieser würde ablehnen, da das Projekt zu einfach wäre. Vital wollte Signoretto's Vorstellungskraft einfangen, durch einen herausfordernden Vorschlag seinen Respekt gewinnen und damit eine künstlerische Beziehung aufbauen. Deshalb fragte er ihn, ob er „seine“ Berge als Miniaturen in einer Glaskugel ausführen könnte, also die Berge, die er von seinem Schlafzimmer in seinem Heimatdorf Sent aus sieht. Das resultierende Werk, *Mias Muntognas* (2000), weckt Erinnerungen an kitschige Schneekugeln, ist aber letztlich ein handwerkliches Meisterstück. Folglich spielen diese Werke sowohl auf die Hoch- wie Populärkultur an, dies aber innerhalb einer unglaublich effizienten optischen Illusion, bei der es schwierig ist zu glauben, dass wir nicht richti-



Snowball 1999

gen Schnee innerhalb der Glaskugeln sehen. Die Berge sind dramatisch in ihrer Größe reduziert und behalten doch ihre Architektur und Pracht. Dies verdeutlicht Vitals hoch entwickeltes und instinktives Verständnis für Größenverhältnisse, das überall in seinem Œuvre aufscheint.

Vitals Faszination für Glas ist bemerkenswert, da dieses Material in der Lage ist sowohl die Farben, die Konsistenz als auch die Temperatur von Schnee und Eis zu imitieren. In der Tat ist Schnee ein wichtiger Teil von Vitals persönlicher Ikonografie, tief begründet im Klima und der Landschaft des Engadins. Das Verständnis, ein Material durch ein anderes zu ersetzen oder die Erinnerung an ein anderes Material zu wecken, dieser Rückgriff erscheint verschiedentlich im Werk der letzten vierzig Jahre. Vitals Ansatz ist höchstpersönlich, aber dennoch rational in der systematischen Weise, mit der er verschiedene Materialien ausprobiert hat, um Eis und Schnee wiederzugeben. Das wohl schlagende Beispiel hier ist Gips, den er während seiner ganzen Karriere verwendet hat. Er habe nur wenige Minuten, bevor er aushärtet, gemäß Vital die gleiche Konsistenz wie Schnee. Aus diesem Grund machte er aus Gips die *Mountains*² (2001) und die *Snowball Wall* (2005), bei der er Gips-„Schneebälle“ gegen eine Wand warf. Hier wird offensichtlich, wie sehr Material, Inhalt und Form eins werden, das heißt, das Kunstwerk ist Schnee, viel stärker als Gips. Es ist kein Symbol, sondern es ist die Verkörperung seiner selbst. Darüber hinaus ist Gips auch das Material, das die Hand des Künstlers direkt zeigt, im Gegensatz zu Glas und Bronze, sowie die Bewegung und die Geschwindigkeit, mit der das Material bearbeitet wurde. Es ist wichtig für Vital, einen direkten Kontakt während der Entstehung

eines Werks zu behalten, auch wenn er Assistenten beschäftigt. Es ist wie eine Übung für die Hände und den Geist, die dabei hilft, das Werk weiterzuentwickeln.

Aufbauend auf dem Thema des Schnees folgt die greifbare Kälte, die blau-weißen Arbeiten aus Carrara-Marmor wie *Sleds* (2002) und *Bino-culars* (1988). Sie zeigen jeweils Ausrüstungsgegenstände für das Leben in den winterlichen Bergen, und beide hatten eine lebensverändernde Funktion: Transport beziehungsweise Hilfsmittel bei der Jagd. Vitals Witz kommt hier zum Zuge, da er einen Schlitten vorstellt, den man nicht nutzen kann, und einen Feldstecher, durch den man nicht durchsehen kann. Es geht sicherlich auf die Tradition des Seltsamen zurück, auch auf Ansätze Duchamps zum Readymade, bei dem das Objekt durch die Entfernung aller Funktion seines ursprünglichen Sinns beraubt und als rein ästhetische und Gedanken anregende Form wahrgenommen wird. Allerdings kommt hier auch eine persönliche Dimension zum Tragen, da zunehmend traditionelle Engadiner Häuser mit alten Schlitten geschmückt werden und zahlreiche Personen Feldstecher aus Vergnügen bei ihren Bergwanderungen nutzen. Vitals Skulpturen funktionieren auf verschiedenen Ebenen: Identifizierbar sind stets eine biografische, allegorische, formale und umweltbezogene Ebene. Es ist in diesem Zusammenhang wichtig anzumerken, dass Skulptur häufig einem Objekt seine ursprüngliche Funktion entzieht und erst damit ein eigentlicher Beginn geschaffen wird, der sich nicht aus einem abstrakten Konzept oder einem zweidimensionalen Werk ableiten lässt.

Wenn Vital ein Werk in Marmor herstellt, ist es immer aus einem Block: Herausragende Beispiele sind der perfekt runde *Moon* (2004) mit Hunderten von kleinen, eingemeißelten Kratern und ein 9,2 Meter großer *Tower* (2009), in den man sogar eintreten kann. *Tower* ist eine sowohl zeitlose wie moderne Form, von der nichts weggenommen werden kann, aber auch nichts hinzugefügt. Es ist eine ehrgeizige technische Meisterleistung, ermöglicht durch die neuste technologische Entwicklung in Pietrasanta, Italien, einem Ort an den Vital seit über zwanzig Jahren zurückkehrt. Die herkömmliche Assoziation von Marmor mit der klassischen antiken Skulptur wird hier durch die minimalistische, geometrische Form des Turms gebrochen, durch seine lineare Erscheinung, und die Spitze, die den Himmel wie ein Pfeil durchbohrt. Alles verändert sich, wenn man den *Tower* betritt: Es ist kalt, dunkel, und Töne werden dumpf.

Vitals neuestes Marmorprojekt und zugleich das Größte bislang ist eine Insel in Patagonien, die er in *NotOna* umtaufte.³ Vital kaufte die Insel 2008 und sie



House to Watch the Sunset, Flores 2013

wurde 2014 fertiggestellt. Die Insel besteht natürlicherweise aus Marmor. Die Landschaft und die Lage sind einzigartig, mit außergewöhnlichen Bergen, Reflexionen im Wasser, Wolken und Sonnenuntergängen. Eigentlich wollte Vital ursprünglich auf der Insel bauen, war dann aber schnell davon überzeugt, dass die Insel zu schön sei, um diese Idee auszuführen. Er entschloss sich deshalb, einen 50 Meter langen Tunnel zu graben, dessen Boden zu polieren und damit das „Haus“ zu schaffen, ein einzelnes, durchgehendes Stück Marmor. Folglich schuf er eine mono-lithische, riesige, wenn auch verborgene Skulptur. Unterdessen wurde die ganze Insel zu einer Skulptur, die verdeutlicht, in welcher Form sich Marmor zeigen kann: poliert, rau, überwachsen, als Höhle oder unter Wasser. Tagsüber ist das Haus praktisch unsichtbar, in der Nacht erzeugt das Licht im Tunnel aber einen hellen, mysteriösen Punkt in der Dunkelheit, weithin sichtbar wie ein Leuchtturm. Es ist die Verbindung einer Skulptur mit Architektur und bedarf der Hilfe von Bauingenieuren und Architekten, um umgesetzt zu werden. *NotOna Tunnel* wird zu einem von Vitals Bauten⁴, aber die Art und Weise, in der Form und Konzept vereint sind, die kompromisslose Verwendung von Materialien, machen diese Herangehensweise genuin skulptural. Es ist wichtig darauf hinzuweisen, dass für Vital jede Skulptur ein Haus ist, solange sie groß genug ist, damit er sich hinlegen kann, schlafen, stehen oder sitzen. Trotzdem nähert er sich dem Haus immer als Skulptur an, das heißt, zuerst stellt sich die Frage der Materialien; Funktion und praktische Überlegungen sind nachrangig. In der Tat, Modelle wie für *House to Watch the Sunset, Flores* (2013) oder *House to Watch the Sunset, Lamu* (2013) können durch ihre Formen zu kraftvollen, eigenständigen Skulpturen werden.

Vitals jüngste „Entdeckung“ in Hinsicht von Materialien ist Edelstahl. Seit 2008 verbringt er vier Monate im Jahr in seinem Atelier im Caochang-di- Viertel von Peking. Hier traf er außergewöhnlich geschickte und einfallsreiche Handwerker in den Randbezirken der Stadt. Dort gab er Werke wie *Cuq* (2012), *Moon* (2010) und *Big Tongue* (2009) in Auftrag. Statt sie in einer Form gießen zu lassen, ist der Edelstahl von Hand verarbeitet: Gehämmerte Bleche werden zusammengeschweißt und mit einem Handpolierer überarbeitet. Der schwierige, beschwerliche und langwierige Prozess ist ein wichtiger Teil der Entstehung. Er führt zu einer hochpolierten, spiegelnden, wenn auch nicht perfekten Oberfläche. Die kleinen Unebenheiten ergeben eine reiche Patina, ganz anders als Gußstahl, und es ist genau diese tiefgründige Eigenschaft, die Vital anzieht. Er wählte diese spiegelnde Oberfläche, da er verstehen wollte, welche Bedeutung das Material Formen zuweist, beispielsweise einer Lotus-Wurzel (藕, entstanden 2013) oder einer an eine Wirbelsäule erinnernden Form (*Adam, One Afternoon*, entstanden 2012). Fragmentierte Farben und Formen werden in den unterschiedlich großen Kratern des *Moon* widergespiegelt oder in dem langen, muskulösen Umriss von *Tongue*. Während ein zweidimensionales spiegelndes Werk immer wie ein Spiegel erscheinen wird, wird eine reflektierende dreidimensionale Skulptur zu einer Installation. Sie interagiert mit dem sie umgebenden Raum und dem Publikum. So ist es kein Wunder, dass Vital ein großer Bewunderer von Brancusi ist, der als erster spiegelnde, polierte Oberflächen verwendete, damit die Form und den Inhalt fließen ließ und sich damit in eine gewisse Abhängigkeit vom Publikum begab.

Während die jüngste Ausformung der *Tongue* eine 8,7 Meter hohe Edelstahlskulptur ist, kommt das Thema der Zunge seit 1985 vor. Zu diesem Zeitpunkt war er in Lucca und arbeitete mit Carrara-Marmor. Dort kaufte Vital einige Rindszungen in einer Metzgerei und ließ sie in Bronze gießen. Die Form – roh, elegant, erotisch – gefiel ihm, auch wenn der Transfer vom Alltagsgegenstand zur Hochkunst mindestens ebenso wichtig ist. Vital hat seither die Zunge vereinfacht und in verschiedene Dimensionen vergrößert, unter Verwendung verschiedener Materialien (weißer Marmor, schwarzer Marmor, Gips, Silber und Edelstahl). Hierdurch wirft er die Frage auf, wie sich die verschiedenen Materialien auf die Einzigartigkeit des Werks auswirken. Die Zunge als Form wird ikonenhaft, eine immer wiederkehrende Form, auch wenn sie mehrdeutig aufgefasst werden kann. Schön, aber auch brutal durch die Anspielung auf den Schlachtvorgang, hat jede *Tongue* ihre eigene, individuelle Präsenz. Die *Tongue* in Edelstahl beispielsweise rückt von der ursprünglichen Form und Bedeutung ab, wird zunehmend zu einer totemischen,

architekturellen Struktur. Vital sieht Möglichkeiten für Skulpturen in Dingen und zufälligen Begegnungen, die andere nicht erkennen, wie beispielsweise dem Gang zum Metzger. Vitals Engagement Kunst zu machen kommt immer aus der Beobachtung, der neuerlichen Präsentation von Objekten, und seine Inspiration nährt sich aus der materiellen Welt, selbst wenn die Skulptur abstrakt werden wird.

Vitals Werke zeigen sich oft als instabile Präsentationen. So können Skulpturen gegen Wände lehnen wie *Sitting on my Face* (1999) oder ruhen auf recht kleinen Querschnitten wie *Tower* (2013) oder *Unpleasant Object* (2008). Die Reaktion der Besucher ist oft, dass diese Werke jeden Moment umfallen müssten. Dies erweckt eine gesteigerte Aufmerksamkeit für Materialität, Gewicht und Dreidimensionalität der Werke. Verbunden hiermit ist auch eine gewisse Gefahr, etwa mit den messerscharfen Kanten von *Tower*; einige Bronzen wären sehr zerstörerisch, falls sie auf einen Besucher fallen. Ähnliche Eindrücke rufen auch die *Testicles* (1993) hervor, die weit oben angebracht werden, oder *Unpleasant Object*, das aus langen, scharfen Spitzen besteht. Aber dies führt nicht zu einer aggressiven Note in seinem Werk, sondern es hilft letztlich, das Potenzial der Materialien zu verstehen, beispielsweise die zerbrechliche Schärfe von Glas oder das enorme Gewicht einer Bronze. Die mögliche Aggression wird durch die Eleganz aufgehoben, durch das Bewusstsein der Form, die Poetik der Skulpturen selbst. In der Tat sind einige Werke eher gefährlich, als dass sie aggressiv oder gewalttätig wären. Es steigert sogar noch ihre Schönheit und verhindert, dass sie zu einer reinen Dekoration verkommen. Materialien wie Gold, Silber und Marmor sind sinnlich und teuer, und doch weist die Art und Weise in der Not Vital sie verwendet eine gewisse Rauheit auf. Dies zeigt sich beispielsweise an *Golden Calf* (1990), einem grob gebogenen und gehämmerten Werk, sodass es fast als primitiv und naiv gelten könnte. Diese Rauigkeit steht im Widerspruch zu Not Vitals Bewunderung und Behandlung der Materialien und erzeugt damit eine Spannung, die, wenn sie sich erfolgreich manifestiert, zu monumentalen Skulpturen führt.

Vital nutzt Materialien in mitunter unerwarteter Weise, beispielsweise in *Rien* (2008) und *FFFFF* (2007), bei denen er Bronze weiß bemalt, sodass sie wie Gips aussieht. Er lässt das klassische, teure und wichtige Material wie einen billigen, normalerweise für den Modellbau vorgesehenen Stoff aussehen. Die Skulpturen bestehen aus Bronzegüssen von Ästen, jeweils mit fünf angebrachten Buchstaben, die ein Wort oder Verse eines Gedichts ergeben. Der Inhalt dieser Äste und Buchstaben ist unterschiedlich, aber das Material vereint sie, überlagert Natur mit einer



Rien 2008

flüsternden Stimme und lässt Wörter andauern. In der Tat spielt Not Vital in seinem Werk mit Dauerhaftigkeit und Flüchtigkeit, gerade in Werken, die zwischen zwei Lesarten hin- und herschwanken. So ist beispielsweise in *FUCK YOU* (1991) die Inschrift mit den Buchstaben „FUCK YOU“ an einem Geweih angebracht und wirft damit die Frage auf, ob der Jäger den Hirsch oder der Hirsch den Jäger beschimpft. Das „FUCK YOU“ ist eine ewig andauernde Stimme, ihre Langlebigkeit durch die Bronze im Gegensatz zum Horn gewährleistet. Damit wird das Werk zum Epitaph, in dem sich Wort und Bild zu einem andauernden Gedächtnis von Präsenz verbinden.

Aber auch in anderen Fällen verbindet Vital Materialien in nicht herkömmlicher Weise, beispielsweise Gips und Bronze in *Wurst + Ohren* (1994), ein ausgestopftes Tier und Holz in *One Pig Walking on Two* (1999), Silber und ein sonnengetrocknetes Kamel in *Camel* (2003). Es ist ein klarer Verweis auf die Ästhetik des Surrealismus, integriert aber auch die Arte Povera durch die Erhöhung des Wertes von billigen (und gefundenen) Materialien. Der Kontrast innerhalb seines Werks, im gleichen Jahr Skulpturen aus Gold und aus Kuhfladen zu schaffen, zeigt Vitals Leichtigkeit mit beiden Extremen, also sehr luxuriösen und niedrigen Materialien. Ein anderes Beispiel ist das *Self-Portrait with Coins* (1995), ein Werk, das aus dem in Gips gegossenen Kopf des Künstlers besteht, der auf drei Stapeln von 5-Franken-Münzen ruht. Geld ist ein ungewöhnliches und provozierendes Material für eine Skulptur, und hier



Constantin Brancusi 2007

wird sein Wert durch den Kontext vollständig verändert. Im Gegensatz zu anderen Künstlern wie Andy Warhol oder Rirkrit Tiravanija nutzt Not Vital Geld nicht als sozialen Kommentar, sondern als physische Unterstützung für den Gipskopf. Fast unnötig zu erwähnen, dass die Idee, Skulptur und Sockel gemeinsam zu entwerfen und somit den Sockel als Teil des Kunstwerkes zu betrachten, auf Brancusi zurückgeht.

Eine weitere Verwendung von hochstehenden Materialien findet sich in der Serie der *Portraits* in Silber (mit einer Spannweite von Bruce Nauman bis zu Louis Armstrong, von Antoni Gaudí bis Samuel Beckett), die Vital seit sieben Jahren herstellt. Form und Inhalt sind untrennbar verbunden, da die Dimensionen des oberen Teiles den Geburtstag darstellen, die des unteren Teiles das Geburtsjahr. Ebenfalls aus Silber ist *Camel* (2005), das auf den ersten Blick minimalistisch und nicht figurativ erscheint, aber ein vollständiges, luftgetrocknetes Kamel enthält. „Dem Minimalismus eine Seele geben“, so beschreibt Vital dieses Paradox. Die klare, reine Form umschließt die verborgene Unordnung eines toten Tieres, während die *Portraits* im wörtlichen Sinn die Summe eines Lebens sind. Es ist ein Gleichgewicht zwischen Anekdote, Abstraktion und mannigfaltigen Realitäten und verdeutlicht Vitals Passion für alles Weltliche. Mit einer einzigartigen und unvergleichlichen Methode verknüpft Vital Form, Inhalt und Material. Er entwickelt eine eigene Sprache, unklar genug, uns gierig nach Antworten suchen zu lassen, und doch ausreichend suggestiv. Man stellt sich die Frage, wie können Kunstwerke mit

so weitreichenden Themen, Ikonografie und selbstverständlich auch Materialien in ein kohärentes Gesamtwerk münden? Was ist der rote Faden? Eine Antwort ist sicherlich, dass es Vitals Mehrsprachigkeit ist, das heißt, er bewegt sich mit großer Leichtigkeit von einem Material oder einem Thema zum nächsten, so wie er auch zwischen den fünf Sprachen, die er spricht, problemlos wechselt. Es ist für ihn natürlich und frei von Selbstreflexion. Es erlaubt Vital unablässig Form und Inhalt seiner Skulpturen neu zu positionieren: Manchmal verschmelzen sie, manchmal verschwindet ein Aspekt zugunsten des anderen, und oft stehen beide in starkem Gegensatz zueinander.

Anmerkungen

1 Vital arbeitete mit Piero Crommelynck, dem berühmten Drucker von Pablo Picasso, Joan Miró, Georges Braque und Alberto Giacometti, der später dann auch für Louise Bourgeois, Richard Hamilton, Jim Dine, David Hockney und Jasper Johns druckte.

2 *Piz Pisoc* (2001), *Piz Ajüz* (2001), *Piz Lischana* (2001), *Piz S-chalambert* (2001), *Piz San Jon* (2001), *Piz Lat* (2001).

3 „Ona“ war die Bezeichnung der Eingeborenen der Region.

4 Vital schuf Gebäude seit 2001 überall in der Welt, begonnen hatte er in Niger (Westafrika).

BAUTEN / ARCHITECTURE



Mekafoni 2001



Makaranta 2003



House to Watch the Sunset 2005



The 10th House 2005



House to Watch the Moon 2006



Tower 2001



Bridge 2008



Stage 2011



Marble Tower 2009



NotOna 2008-2014



NotOna (caves) 2008–2014



Roof in Moni, Flores 2013



Kelimutu Volcanoes on Flores 2013



Not Vital working on **Kiss** at the Studio of Harlan & Weaver, New York, U.S.A. (1996)

THE CREATION OF IMAGINATIVE SPACES: NOT VITAL ON PAPER

Christian Rümelin

A drawing done in 2005, entitled *My Noise in the Room*, reveals some of Not Vital's major concerns: his interest in space, movement and interaction. At first glance, it does not seem to open up a whole universe of questions, but in fact, as in many of his works, it encapsulates the essence of his thoughts. The drawing shows a few black, horizontal bars structuring the surface of the paper. They do not reveal any kind of perspective, but nevertheless they question Not Vital's interaction with a room. It might stand as a philosophical question without any further relevance to art in general or to Not Vital's works, but: what is space? What does it mean? What does it mean for him? Does it exist, or is it a concept created through the perception of mankind? Overall, how does it interact with our ideas, our ways of looking at things? Are there any cultural differences between notions of space?

Very quickly it becomes obvious that these questions relate to the heart of Not Vital's art and understanding, although they are not isolated. The discussion about space has a very long tradition, going back to ancient philosophers, developed by Renaissance scholars up to the discussion during the eighteenth century, leading to an approach which liberated the discussion from any theological background, and concentrating on scientific discoveries. Over the centuries, a vast controversy of exchanges and thoughts took place, enhancing various aspects and developing new notions. A large number of different approaches can be put forward, covering theological, philosophical, mathematical, scientific, sociological or artistic aspects.¹ Even without going into great detail, one has to distinguish between these definitions of space and the more historical or emotional dimension.² In any case, the important issue remains always the interaction between the perception of space, the idea of how it is developed and what consequences this might have on the understanding of space and the emotional involvement of the creator or spectator. A distinction can be made between a space with lived experience (*Erfahrungsraum*) and a space which causes expectations (*Erwartungsraum*).

Both can be real, existing spaces or to the contrary entirely virtual; both can be depictions of spaces, constructions or a real environment. Although this distinction is primarily a differentiation to understand a particular context of historical situations, it can be used to comprehend in a first instance the depiction of landscape since the seventeenth and eighteenth centuries.³ At the same time, such a definition might be helpful to analyse contemporary approaches, not just to landscapes, but any kind of spatial use. If intended in this particular way its characteristics open up the awareness of space, the consequences of any kind of interaction, but it also might provide a deeper insight into the artistic involvement, despite the fact that both criteria focus primarily on the perception of the work or space and do not explain the production or creation of an artwork. In general a 'space with lived experience' (*Erfahrungsraum*) implies the personal experience of the spectator. The work in general might reflect emotions, memories or a certain knowledge that the spectator could have experienced in the past, either directly or indirectly via movies, films, photos, descriptions or any kind of account. The 'space which causes expectations' (*Erwartungsraum*) is less clearly defined. The expectation is nourished from ideas, visions or analogies with other lived situations.

But how does this relate to Not Vital? One of the major difficulties is to understand what 'space' is considered to be in the particular context of Not Vital's work, on what levels and in what media. The use of landscape, the forming and interacting in natural or artificial contexts, the partial addition of elements in historic settings, the depictions of space in his photographic works and in some of his drawings or prints, or the creation of space in works on paper offer a nearly endless variety of approaches and different points of comparison with other facets of his work.⁴

In some rare cases he uses the same title for two different works. This is the case, for instance, for a sculpture and a print, both called *Le Sei Sorelle* (both from 1988). The print is neither the reproduction of the sculpture, nor is the sculpture the three-dimensional formulation of an idea developed earlier in another medium. They have the same starting point and they use the same formal elements, but there are major differences between them. The sculpture is an artistic manifestation occupying space, using three-dimensional objects, where the artist works with light and shadow, and has the potential to change the sizes, depending on the distance between the six elements. Each part of the sculpture has its own quality of surface, adds another aspect, such as different shapes, and therefore interacts with the environment in a different way.

The print uses the same shapes of the objects, assembling two of them on one sheet, and adding three other objects. Therefore in the end, the portfolio contains twice six items, six sheets of paper and six depictions of objects, but does not unify them. It presents a completely different approach than in the sculpture, adding space to the images, whereas this occupation of space can be caused through the installation of the sculpture. However, the three sheets not bearing an image are not empty either. They show the platemark of the blank plates and each bears a part of the title, written in pencil. The print becomes something more varied and different from the sculpture.⁵

Although this is a particularly rare case in Not Vital's oeuvre, it shows the two basic functions of works on paper for him: all prints and drawings can be distinguished into two main parts. One part of his prints and drawings depict a space and use an existing three-dimensional space as the basis for a further production. The second way is to create space through the installation of the work itself, its use of surrounding environment and the interaction with it.

One particularity of Vital's prints is the use of three-dimensional items as a starting point for the creation of his prints. In 1990 for example, the artist used a cow's tongue to create an aquatint titled *Tongue*. What seems to be an easy task was in fact a carefully planned setting. Vital did not make a drawing or use a photograph. He placed the tongue directly onto the prepared plate, discussing later with the printers the following steps.⁶ As the tongue will lift off some of the ground, it was important to get immediately the right balance, placing it correctly to achieve the envisaged result. With a photomechanical technique it would have been straightforward, and the image could have been put in place without great difficulty, whereas with the real object it became much more complicated. Everybody having seen a tongue before, for example at a butcher shop, is able to immediately recognise it, and has therefore an idea of its volume. Vital transforms the two-dimensional image into a three-dimensional idea. The image serves as a vehicle to link the individual experience and the perception into a space and to attribute qualities to the image which go beyond the factual description. The image creates a chain of associations, certainly distinctive for everybody, but nevertheless pushing the depiction of the natural object. Three years later, Not Vital used the same approach and the same image he employed for *Tongue* but changed dramatically the inherent meaning, when using it for the portfolio titled *Artists against torture*. While in the earlier version he inscribed his full name onto the plate, which then got printed in mirror writing, in this particular

case he reduced it to his christian name, evoking with the mirroring of his name the German word for 'sound'. Suddenly, what was initially used as a natural image, a link to animals and a background in his native Engadine's rural society, also became a political image.⁷

The approach that Not Vital used with these two prints is, however, radical in a previously unseen way. Using the surfaces of objects to create material prints is a rather well-known procedure, but it is generally used to create an appearance or an aesthetic form. For Vital the approach is different as he pushed the limits even further with his next print while adopting the same idea. In his portfolio *El Maktoub Maktoub* (1990), he employs on the one hand some drawn elements, such as dervishes, the head of an eagle, the outlines of dogs or some Arabic characters, and, on the other hand, an undefined surface, providing some kind of mysterious volume beneath the clearer parts. Vital had placed the prepared plates in his hotel bed in Paris and they are finally nothing else than the off-prints of his own body. While he is combining here two approaches, he uses items or silhouettes to create the appearance of space. Also, in some later prints he uses similar ideas, but each time in a different manner. In *Kiss* (1996) for example, he placed two dead lambs coated with lift-ground solution onto the plate, later on touched up the off-print and continued with the usual aquatint process. The image is not the representation of the lambs, such as in another portfolio with the 'portraits' of his flock of sheep in *Sent*. In this print Not Vital uses the forms of the animals; he evokes their bodies and therefore the space they would occupy. The third dimension is not directly represented, but it is inherently present. The use of natural items helps to create space and, at the same time, constitutes the subject of a discussion which is very important for Vital. The animals represent a magical power, not as a symbol or as a theological idea, but as a way to transport an understanding of natural forces, of memories and links to particular places. In some instances, as for example in the two series of *Dung* and *Les coulées en couleur* (both dating from 1997) partly produced in the Engadine, partly on a dairy farm in Pennsylvania, this process is particularly evident. He dropped cow dung onto copper plates, covered with a resin, removed the dung and then applied the aquatint. The two versions, one in black and white, the other in colour, show only the outlines of the cow-pat, but through their different places of creation they are interlinked not just on a formal but also on an intellectual level. Vital uses the process of print-making in that instance for transferring and uniting volumes. The places of production were different, not as before for example in his *Ten Egyptian Noses* (1989). Although the multiple was physically executed in Italy, the forms were all taken in Egypt, whereas for *Dung* and *Les coulées en cou-*

leur, the locations were different. Works of art can in most cases be moved from one place to another. However, within the context of Not Vital's work particular attention has to be paid to the relation to their location of creation. Often it is at least as important as for some of his sculptures and buildings. In one case, *Tschaina per 6*, dating from 2001, he even decided to use a particular event: a dinner party for six people in New York. In principle this is a well known form; Daniel Spoerri for example has mastered this on many occasions. But while Spoerri kept the whole table with plates, glasses and the entire setting, Not Vital reduced it to something imaginary, just keeping a document, a kind of reference from this evening, but not as a three-dimensional object. The surface of the table was used as a printing plate with all the marks left by the invites, plates, bottle and glasses.

In Not Vital's drawings this approach is, for technical reasons, not so easily repeatable, but the artist has found other ways to achieve similar results. Of course he produces regular drawings with any kind of ink or crayon on paper, but in a great number of unique works on paper he combines drawing and collage. Contrary to more conventional methods, he rarely uses paper to produce an image, but rather prefers small objects to create a form which is in itself a three-dimensional item. Often he refers to some of his sculptures, realised or projected buildings, although also his drawings are neither preparatory works nor formulations of ideas already developed elsewhere. They remain works in their own right, not fully independent as they are related to others, but separated as they have a peculiar interest and expression, interact with their environment and into question the usual ways of perception.

The interaction with the environment is not limited to the creation of space through the work of art, but can include in many cases also the integration of places and spaces into prints and therefore open up another chain of association through spaces of memory or experience. Three portfolios well illustrate this concept because here, the artist refers to images from West Africa and his experiences there. In the two series *Notes* (the first from 1986, the second from 1994) and *55* from 2008, Not Vital uses the outline shape of a building as a reference to his activities from the past few years and links these prints to his other work. Suddenly a portfolio created entirely in Switzerland becomes the important connection to other places elsewhere. They do not contain a straightforward depiction, but an allusion which most people will understand because they know his work. In this respect, it is matter of an artistic strategy using abbreviations to indicate something else, to evoke another place or the occupation of a different space.

This interaction is even reinforced with most of his paper multiples, which represent for him a relatively new form of work. Their starting point is a few prints and drawings with a limited range of colour, mostly white on white. These works, such as for example the aquatint *Snowballs* (1999) or some of his drawings, demand great attention when looking at them, otherwise nothing will be visible. While with *Dung* and *Les coulées en couleur* the use of these roundish, flat forms are visible although not easily recognisable, in *Snowballs* he radicalises his approach by allowing to disappear what in the end he wants to show. A few years later, with some of these paper multiples, he took on the idea again, but in a new manner, by producing circles. The process seems, as one consisting of placing natural items onto printing plates, very easy: the artist grabs into the wet paper pulp to produce holes in the surface. In some cases these holes are visually reinforced as they are circled in black ink distinguishing three layers: the view onto the mounting sheet, the paper itself and the 'drawing'. One could argue that in every print or drawing various layers appear, but here the difference is clear and determines the understanding of space. The ink is not used to provide a form, or to depict an object or an item, neither is the paper just a support. It is shown in its particular quality as handmade and partly translucent, and the surface of the paper is an important part of the appearance of the artwork. The combination of wholes, surface and drawing establishes space, not as a depiction, but as a physical interaction. It creates a kind of intermediate spaces, of various layers and notions.

When combined together, such as in 7, dating from 2009–2012, the interaction is reinforced as the various micro-spaces from the individual sheets form a complex group which immediately characterises the room where it is presented. From early on, Not Vital created prints, drawings or paper multiples demanding a particular way or presentation and occupying the space thanks to their size or particular needs for arrangement. In some cases, as for example in *Dung*, the prints were already assembled and Not Vital decided how they should be displayed. No choice is left because the artist decided how they should be presented and defined a clear order. He occupies the space available, and accepts the potential problems this might cause. In other examples, the dimensions of presentation are less strict, but the order is given through the formal qualities or the inherent meaning. The works can be adapted to existing spaces, but the sequence cannot be changed easily. In *Snowblind* (1987) for example, the differences in the size of the sheets and the clear arrangement may lead to a slightly different occupation of space, while in *Le Sei Sorelle* (1988), *El Maktoub Maktoub* (1990) or

L'asen da Sent (1992) the freedom is much more limited. The concept of the prints directly includes the occupation of space, if presented. Works on paper in general, not just prints but also drawings, get a new quality, gain a three-dimensional function, point beyond any kind of representation, and are more than the concretisation of an idea or the starting point of an aesthetic or intellectual discourse. They are the materialised objects of ideas and thoughts; they are spaces of imagination and memories.

Comments

1 For a summary see: various authors, entry 'Raum', in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, ed. Joachim Ritter and Karlfried Gründer, vol. 8, Darmstadt 1992, pp. 67–111 and W. Woodward, entry: 'Raum, Raumwahrnehmung', in: *ibid.*, pp. 111–121. Various authors, entry 'Raum', in: *Encyclopädie der Neuzeit*, vol. 10, Darmstadt 2009, pp. 656–666.

2 One of the most important definitions was suggested by Reinhart Koselleck in his essay "Erfahrungsraum" und "Erwartungshorizont" – zwei historische Kategorien', in: *Soziale Bewegung und politische Verfassung. Beiträge zur Geschichte der Modernen Welt*, ed. Ulrich Engelhardt, Volker Sellin and Horst Stuke, Stuttgart 1976, pp. 13–33 and 'Die Verzeitlichung der Utopie', in: *Utopie-Forschung*, ed. Wilhelm Vosskamp, Stuttgart 1982, vol. 3, pp. 1–14. A critical discussion undertaken by Kari Palonen, *Die Entzauberung der Begriffe. Das Umschreiben der politischen Begriffe bei Quentin Skinner und Reinhart Koselleck*, Münster 2004 and Anders Schinkel, 'Imagination as a category of history. An essay concerning Koselleck's concepts of Erfahrungsraum and Erwartungshorizont', in: *History and Theory*, 44, 2005, pp. 42–54.

3 See Christian Rümelin, 'Landschaft als Garten/Au Jardin de la Campagne', in: *Die Verzauberung der Landschaft zur Zeit von Jean-Jacques Rousseau/Enchantement du paysage au temps de Jean-Jacques Rousseau*, exh. cat. Musée Rath, Geneva (28 June – 16 September 2012), Cologne 2012, pp. 80–85.

4 For his sculptures see Alma Zevi's contribution in this volume.

5 On Not Vital's prints see: Beat Stutzer, *Not Vital: Druckgraphik und Multiples*, exh. cat. Bündner Kunstmuseum (21 September – 10 November 1991), Chur 1991, and Beat Stutzer, 'Prints and Multiples by Not Vital', in: *Print Quarterly*, vol. 22, 2005, no. 3, pp. 279–302.

6 Not Vital produced most of his prints with the New York printers Harlan & Weaver, who count amongst the most experimental and experienced intaglio printers. They printed for a wide range of printmakers and publishers, many of whom had worked before with Piero Crommelynck in Paris, including Louise Bourgeois, Kiki Smith, Mimmo Paladino, Brice Marden, Francesco Clemente and Richard Artschwager.

7 Concerning the simultaneous way of looking at Not Vital see Markus Stegmann, 'Lamm und Libellen', in: *FAT ES FAT*, exh. cat. Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen (15 September – 17 November 2002), Kunsthalle Göppingen (8 December 2002 – 2 February 2003), Museo Cantonale d'Arte, Lugano (22 February – 27 April 2003), Nürnberg 2002, pp. 12–15.



Kiss 1996

DIE ENTSTEHUNG ERFUNDENER RÄUME: NOT VITALS ARBEITEN AUF PAPIER

Christian Rümelin

Eine 2005 entstandene Zeichnung, betitelt *My Noise in the Room*, verdeutlicht einige von Not Vitals grundlegenden Beschäftigungen, sein Interesse an Raum, Bewegung und Interaktion. Auf den ersten Blick scheint sich nicht ein ganzes Universum von Fragen aufzubauen, aber bei näherem Hinsehen zeigt sich hier wie in vielen anderen seiner Werke, dass die Zeichnung das Grundlegende seiner Gedanken, eine Basis seiner Ideen enthält. Die Zeichnung zeigt einige schwarze, horizontale Balken, welche die Papieroberfläche strukturieren. Sie zeigen nicht wirklich eine Perspektive, sondern verdeutlichen Not Vitals Interaktion mit dem ihn umgebenden Raum.

Es mag als eine rein philosophische Frage anmuten, die ohne tiefgründige Bedeutung zur Kunst im Allgemeinen oder Not Vitals Werken im Speziellen bleibt, aber: Was ist Raum? Was heißt es, was ist darunter zu verstehen? Was heißt das gerade für Vital? Existiert Raum oder wird er erst durch die menschliche Wahrnehmung geschaffen? Übergreifen, inwiefern ist das Verständnis von Raum mit anderen Ideen verbunden, auch unsere Art und Weise, Dinge wahrzunehmen? Gibt es kulturelle Unterschiede bezüglich der Definition oder Wahrnehmung?

Sehr schnell wird eigentlich deutlich, dass diese Fragen auf das Zentrum von Not Vitals Kunst und sein Verständnis abzielen und sie keineswegs isoliert betrachtet werden können. Die Diskussion um Raum und Raumwahrnehmung hat eine lange Tradition, reicht letztlich zurück bis zu den antiken Philosophen über die Denker der Renaissance bis hin zu den ausführlichen Auseinandersetzungen des 18. Jahrhunderts. Dort wurden die Diskussion schließlich von allem theologischen Hintergrund befreit und naturwissenschaftliche Beobachtungen verstärkt in Betracht gezogen. Über die Jahrhunderte fand ein umfassender Austausch von Gedanken statt, verschiedene Aspekte wurden unterstrichen und

neue Ideen hinzugefügt. Dabei ergab sich eine große Anzahl von Annäherungen, die insgesamt verschiedene theologische, philosophische, mathematische, naturwissenschaftliche, soziologische und künstlerische Aspekte umfassen.¹ Auch ohne detailliert auf diese verschiedenen Definitionen eingehen zu wollen, kann zwischen einer eher historischen und einer eher emotionalen Dimension unterschieden werden.² Die wichtigsten Anknüpfungspunkte bleiben in jedem Fall die Beziehung der Wahrnehmung von Raum, die Idee, wie er sich entwickelt, welche Auswirkungen dies hat für sein Verständnis und es bleibt die wichtigste Unterscheidung, inwieweit der Betrachter emotional eingebunden wird. Dabei kann unterschieden werden zwischen einem Erfahrungsraum und einem Erwartungsraum. Beides können real existierende Räume sein, oder rein virtuelle, beide können die Räume, Gebäude oder Landschaften auch nur darstellen. Auch wenn diese Unterscheidung primär dazu entwickelt wurde, den Kontext von historischen Situationen zu erfassen, kann sie auch für das Verständnis von Landschaftsdarstellungen seit dem 17. und 18. Jahrhundert verwendet werden,³ kann aber auch dazu genutzt werden, zeitgenössische Auffassungen zu analysieren, nicht nur von Landschaftsdarstellungen, sondern allgemein von jeglicher Raumnutzung. Auf diese Art und Weise eröffnet sich ein neues Verständnis von Raum, werden die Beziehungen der Nutzung deutlich und ermöglichen einen tieferen Einblick in die künstlerische Auseinandersetzung, auch wenn beide Kriterien in erster Linie auf die Wahrnehmung von Raum abzielen und damit die Schaffung von Raum ausklammern. Generell beinhaltet „Erfahrungsraum“ eine persönliche Erfahrung des Betrachters, an die er anknüpfen kann. Das Kunstwerk reflektiert dementsprechend Gefühle, Erinnerungen oder eine gewisse Erfahrung des Betrachters, und zwar entweder direkt oder indirekt über Kino- und Fernsehfilme, Fotos, Beschreibungen oder Berichte jeglicher Art. Der „Erwartungsraum“ hingegen ist weniger klar definiert und orientiert sich an Ideen, Vorstellungen oder Analogien zu bereits erfahrenen Situationen, die dann in einen neuen Kontext übertragen werden.

Worin besteht aber die Verbindung zu Not Vital? Eine der Hauptschwierigkeiten ist zu verstehen, was „Raum“ bei ihm bedeutet, welche Ebenen es zu unterscheiden gilt und wie er sich in verschiedenen Medien ausdrückt. Die Verwendung von Landschaft, die Überformung und Interaktion mit natürlichen oder geschaffenen Begebenheiten, die teilweise Hinzufügung von Elementen in historische Räume, die Darstellung von natürlichen Räumen in seinen fotografischen Arbeiten, in einigen seiner Zeichnungen oder Druckgrafiken, die Schaffung von Raum in und mit seinen Arbeiten auf Papier, eröffnen fast unbegrenzte Mög-

lichkeiten von Annäherungen und verschiedenen Vergleichspunkten mit anderen Aspekten seines Werks.⁴

In einigen seltenen Fällen nutzt Not Vital den gleichen Titel für zwei unterschiedliche Werke, so beispielsweise für eine Skulptur und eine Druckgrafik, die er beide *Le Sei Sorelle* nennt (beide entstanden 1988). Dabei ist die Druckgrafik weder eine Reproduktion der Skulptur, noch ist diese lediglich die dreidimensionale Ausformung einer Idee, die bereits in einem anderen Medium formuliert wurde. Beide haben zwar den gleichen Ausgangspunkt und verwenden auch die gleichen formalen Elemente, aber sie zeigen auch fundamentale Unterschiede. Die Skulptur ist ein Werk, das Raum nutzt, das dreidimensionale Teile platziert, die Licht reflektieren und Schatten werfen, das in seiner Ausdehnung verändert werden kann (zumindest potenziell) abhängig von der Distanz zwischen den sechs Elementen. Jeder Teil der Skulptur hat seine eigene Oberflächenbeschaffenheit, trägt einen anderen Aspekt zum Gesamtwerk bei, etwa unterschiedliche Formen, und agiert damit individuell mit dem umgebenden Raum. Die Druckgrafik nutzt zwar die gleichen Konturen, jeweils zwei auf einem Blatt zusammenfassend, und drei „leere Blätter“ hinzufügend. Letztlich umfasst dieses Mappenwerk je sechs Teile: sechs Blätter und sechs Darstellungen von Objekten, aber ohne diese Zahl in totale Übereinstimmung zu bringen. Damit stellt es eine ganz andere Herangehensweise als die Skulptur vor, fügt Raum zu den Bildern hinzu, wogegen er in der Skulptur durch die Präsentation lediglich genutzt wird. Dabei sind die drei Blätter, die keine Darstellung tragen, nicht einfach leer. Sie zeigen die Plattenkante auf den weißen Blättern und jedes trägt einen Teil des Titels, jeweils in Bleistift. Dadurch wird die Druckgrafik zu etwas ganz anderem, variiert stärker als die Skulptur.⁵

Auch wenn dies eine Ausnahme in Not Vitals Werk ist, zeigt sich hieran, dass zwei Funktionen unterschieden werden können. Zum einen stellen seine Zeichnungen und Druckgrafiken Raum dar und nutzen einen existierenden dreidimensionalen Raum als Ausgangspunkt für eine weitergehende Beschäftigung. Zum Zweiten wird Raum durch die Präsentation geschaffen, durch die Anordnung wird die Umgebung eingenommen und damit ein klarer Bezug aufgebaut.

Eine Besonderheit bei Vitals Druckgrafik ist die Nutzung dreidimensionaler Dinge als Ausgangspunkt für die Erarbeitung seiner Drucke. So verwendet er beispielsweise 1990 eine Rinderzunge, um die Aquatinta *Tongue* zu schaffen. Was auf den ersten Blick einfach erscheint, ist in der Tat eine ausgeklügelte Platzierung. Vital bereitete sich nicht mit

einer Zeichnung vor oder nutzte eine Fotografie, sondern legte die Zunge direkt auf die vorbereitete Platte, um dann später mit den Druckern das weitere Vorgehen zu besprechen.⁶ Da die Zunge einen Teil des Ätzgrundes abhebt, war es wichtig, sofort das richtige Gleichgewicht zu finden, sie an den genau richtigen Ort zu legen, um das angestrebte Resultat zu erzielen. Mit einer fotomechanischen Technik wäre das sehr einfach gewesen, das Bild hätte ohne Schwierigkeit montiert werden können, wogegen es mit dem realen Objekt viel komplizierter ist. Jeder der bereits eine Rinderzunge gesehen hat, beispielsweise in einer Metzgerei, hat eine Vorstellung von ihrem Volumen und verbindet diese Vorstellung einer dreidimensionalen Form automatisch mit einem zweidimensionalen Bild. Dieses dient als Mittel, die individuelle Erfahrung mit der Wahrnehmung im Raum zu kombinieren und dem Bild Qualitäten zuzuweisen, die über die rein faktische Beschreibung hinausgehen. Dabei löst das Bild eine Assoziationskette aus, zweifelsfrei sehr individuell und abhängig vom jeweiligen Erfahrungshorizont, aber trotzdem die Grenzen der reinen Darstellung sprengend. Drei Jahre später nutzt Not Vital nochmals den gleichen Ansatzpunkt für *Zunge*, ändert aber dramatisch den Sinn, da er es für das Mappenwerk *Künstler gegen die Folter* nutzt. Während er in der früheren Version seinen vollen Namen auf die Druckplatte schrieb und dieser dann in Spiegelschrift gedruckt wurde, verwendet er in der leicht späteren Fassung nur seinen Vornamen, der durch die Umkehrung dann zum Wort „Ton“ wird. Plötzlich wird aus einem Bild eines natürlichen Körperteils, der Verbindung zu Tieren im Allgemeinen und damit zur ländlichen Gesellschaft seines Engadiner Heimattals, eine politische Aussage.⁷

Die Art und Weise, die Not Vital in diesen beiden Drucken entwickelt, ist allerdings in verschiedener Hinsicht radikal und neuartig. Materialdrucke sind eine bekannte Form, das heißt, man nutzt die Oberflächeneigenschaften eines Objekts oder Gegenstands (oder in seinem Fall Tieres), um eine ästhetische Form zu kreieren oder eine bestimmte Erscheinung zu erzielen. Bei ihm ist es aber anders, er erweitert die herkömmlichen Grenzen in seinem nächsten Druck sogar noch weiter, geht aber wieder von der gleichen Idee aus. In seinem Mappenwerk *El Maktoub Maktoub* (1990) verwendet er einerseits einige gezeichnete Elemente wie Derwische, einen Adlerkopf, die Konturen von Hunden oder einige Arabische Schriftzeichen, andererseits eine undefinierte Oberfläche, eine Art geheimnisvolles Volumen, das helleren Partien unterlegt ist. Vital hat die vorbereiteten Platten in sein Hotelbett in Paris gelegt und diese Volumina sind letztlich nichts anderes als die Abdrücke seines Körpers. Während er zwei verschiedene Ansätze wählt, schafft er durch die Darstel-

lung von Elementen oder Konturen die Vorstellung eines Raums. Auch in einigen späteren Werken nutzt er die gleiche Herangehensweise. Beispielsweise legt er in *Kiss* (1996) zwei Lämmer, die er vorher mit einer Art Grundierung eingestrichen hatte; später retuschierte er dann die Platte, um mit dem üblichen Aquatintaverfahren weiterzumachen. Das Bild ist nicht eine Darstellung der beiden Lämmer, wie er es in einem anderen Mappenwerk mit den „Bildnissen“ seiner Schafherde aus Sent gemacht hatte. In diesem Druck verwendet Not Vital die Form der Lämmer, er deutet ihre Körper an oder lässt sie ihre Körper abdrucken und verdeutlicht damit den Raum, den sie einnehmen würden. Die Dreidimensionalität ist nicht direkt dargestellt, aber ist eigentlich vorhanden. Die Verwendung von Tieren und natürlichen Gegenständen hilft damit, Raum zu schaffen und gleichzeitig eine Diskussion loszutreten, was für Not Vital ebenso wichtig ist. Die Tiere verfügen über eine magische Kraft, nicht als Symbol oder als theologische Idee, sondern als eine Möglichkeit, das Verständnis natürlicher Kräfte zu transportieren, an Erinnerungen anzuknüpfen und mit Orten zu verbinden. In einigen Fällen, beispielsweise den beiden Serien *Dung* und *Les coulées en couleur* (beide 1997 entstanden) ging er so weit, dass ein Teil im Engadin produziert wurde und ein anderer Teil auf einem Milch produzierenden Hof in Pennsylvania. Dabei ließ er Kuhmist auf Kupferplatten tropfen, sprühte diese mit Lack ein, wusch den Mist ab und ließ dann das Aquatintapuder auftragen. Die beiden Versionen, eine in Schwarz, eine farbig gedruckt, zeigen nur die abstrahierenden Umrisse der Kuhfladen, aber durch ihre unterschiedlichen Entstehungsorte werden sie nicht nur auf formaler, sondern auch geistiger Ebene miteinander verbunden. Vital nutzt dabei Druckgrafik als Möglichkeit, Räume zu übertragen und zu vereinheitlichen. Die Entstehungsorte waren unterschiedlich, nicht wie in den *Ten Egyptian Noses* (1989). Auch wenn das Multiple in Italien ausgeführt wurde, wurden alle Abgüsse in Ägypten vorgenommen, wogegen bei *Dung* und *Les coulées en couleur* die Entstehungsorte unterschiedlich waren und sich durch die eigentliche Produktion dann eine Vereinheitlichung ergab. Kunstwerke können relativ einfach von einem Ort an einen anderen gebracht werden. Im Zusammenhang mit Not Vitals Werken muss aber ein besonderes Augenmerk auf der Beziehung zu ihrem Entstehungsort liegen, denn oft ist er mindestens ebenso wichtig wie bei seinen Skulpturen oder Gebäuden, trägt aktiv dazu bei. Beispielsweise entschied er sich in *Tschaina per 6*, entstanden 2001, eine Einladung zum Abendessen für sechs Personen in New York abzubilden. Prinzipiell ist das gut bekannt, so von Daniel Spoerri, der dies in zahlreichen Werken meisterhaft verewigt hat. Aber während Spoerri den ganzen Tisch mitsamt den Tellern, Gläsern und der ganzen Anordnung nutzte, reduziert Not Vital sein Werk zu einer

Andeutung, transformiert es zu einem Dokument, einer Erinnerung an den Abend, aber nicht als dreidimensionales Objekt. Die Oberfläche des Tisches wird zur Druckplatte und offenbart alle Spuren, die von den Gästen, Flaschen und Gläsern hinterlassen wurden, aber nur als Andeutung.

In Not Vitals Zeichnungen ist diese Herangehensweise aus naheliegenden technischen Gründen nicht so einfach wiederholbar, aber auch dort fand der Künstler eine Möglichkeit, Grenzen zu sprengen und zu ähnlichen Resultaten zu kommen. Selbstverständlich schafft er noch immer herkömmliche Zeichnungen mit einem üblichen Zeichenmedium wie Tinte oder Bleistift, aber bei einer großen Anzahl von Arbeiten auf Papier kombiniert er Zeichnung und Collage. Dabei verwendet er, im Gegensatz zu einer eher konventionellen Art und Weise, nicht bestimmte Papiere, um ein Bild zu erzeugen, sondern er bevorzugt kleine Objekte, die ihm helfen, eine eigenständige Form zu kreieren, die in sich wieder etwas Dreidimensionales ist. Häufig streut er Andeutungen auf seine Skulpturen, auf seine geplanten oder ausgeführten Bauten, auch wenn seine Zeichnungen nie Vorstudien sind oder Ideen aufgreifen, die er abschließend bereits anderswo formuliert hatte. Es sind eigenständige Kunstwerke, nicht vollkommen unabhängig, da sie mit anderen Werken verbunden sind, aber insofern für sich, als sie ein besonderes Interesse hervorrufen, einen bestimmten Ausdruck erzeugen, auf ihre Weise in ihrer Umgebung aufgehen und damit die üblichen Wege der Wahrnehmung auch infrage stellen.

Aber der Einbezug der Umgebung ist nicht auf die Schaffung von Raum durch das Kunstwerk selbst begrenzt, sondern kann zahlreiche Orte und Räume in die Drucke einschließen und damit eine Assoziationskette eröffnen, die auch Erinnerungen und Erfahrungen beinhaltet. Drei Mappenwerke verdeutlichen dies besonders eindrücklich, da Not Vital hier auf Bilder aus Westafrika und seine eigenen Erfahrungen dort zurückgreift. In den beiden Serien *Notes* (die erste 1986 entstanden, die zweite 1994) sowie *55*, entstanden 2008. Not Vital verwendet hier den Umriss eines Gebäudes, das er ausgeführt hatte, und nutzt es als Referenz zu seinen einige Jahre zurückliegenden Tätigkeiten. Gleichzeitig verbindet er damit seine verschiedenen Werke mit den Druckgrafiken. Plötzlich wird ein Portfolio, das vollständig in der Schweiz entstand, zu einem Universum von verschiedenen Orten. Keiner der Drucke zeigt wirklich eine reale Darstellung eines Orts, nur eine Andeutung, aber die Mehrzahl der Betrachter werden verstehen, denn sie können aufgrund ihrer eigenen Kenntnis die Verbindung herstellen. Diesbezüglich wird es mehr zu einer künstlerischen Strategie, Abkürzungen zu nutzen, Platzhalter

zu verwenden, um einen anderen Ort anzudeuten oder einen anderen Raum zu besetzen.

Diese Einbeziehung von Raum wird in der Mehrzahl seiner Papier-Multiples sogar noch verstärkt, denn dort entwickelt er einen gänzlich neuen Zugriff. Ihr Ausgangspunkt sind einige Blätter mit einer sehr reduzierten Farbigkeit, oft weiß auf weiß. Diese, darunter auch *Snowballs* (1999) oder einige seiner Zeichnungen, verlangen nach einer großen Konzentration bei der Betrachtung, andernfalls wird nichts sichtbar. Während bei *Dung* und *Les coulées en couleur* (beide entstanden 1997) diese runden, flachen Formen direkt sichtbar, wenn auch nicht einfach identifizierbar sind, radikalisiert *Snowballs* diesen Zugriff, indem Not Vital das, was er eigentlich darstellen will, fast gänzlich verschwinden lässt. Einige Jahre später, in seinen Papier-Multiples, greift er diese Idee wieder auf, aber in einer neuen Art und Weise, indem er Kreise produziert. Der Prozess scheint wie bei der Platzierung von Tieren oder Objekten auf einer Druckplatte sehr einfach zu sein: Der Künstler griff in die nasse Papiermasse, während der Papierschöpfer das Blatt fertigte, und schuf so Löcher in der Oberfläche. In einigen Fällen vergrößerte Vital das Loch optisch durch schwarze Ringe aus Ölkreide und schuf damit letztlich drei Ebenen: eine erste in der Montierung, die unter dem eigentlichen Blatt liegt, das Blatt mit den Löchern und die „Zeichnung“, die darauf liegt.

Man könnte einwenden, dass jeder Druck und jede Zeichnung letztlich verschiedene Schichten aufweist, im Fall von Not Vital ist diese Differenzierung aber noch deutlicher als anderswo und bestimmt letztlich das Verständnis von Raum und Räumlichkeit. Die Ölkreide, Bleistift oder jedes andere Zeichenmedium beschreibt keine Form, stellt nichts dar in einem figurativen Sinn, genauso wenig, wie das Papier nur Träger ist. Es zeigt sich in seiner besonderen Qualität als handgeschöpfte, teilweise durchsichtige Materie, wobei die Oberfläche des Papiers zu einem wichtigen Merkmal der Erscheinung des Kunstwerks wird. Die Verbindung von Löchern, Oberflächenqualität und Zeichnung schafft Raum, nicht als Darstellung, sondern als physische Beziehung. Gemeinsam erzeugen sie Zwischenräume, verschiedene Schichten, auch in übertragener Hinsicht.

Wenn derartige Blätter miteinander kombiniert werden wie bei 7, entstanden zwischen 2009 und 2012, erscheint die raumgreifende Komponente sogar noch verstärkt, da die verschiedenen Mikroräume der Einzelblätter zu einer komplexen Gruppe verbunden werden, die

schlagartig den Charakter eines Zimmers ändern, in dem sie präsentiert werden. Schon früh schuf Not Vital Arbeiten auf Papier, die eine bestimmte Präsentation notwendig machen und die Raum durch ihre Inanspruchnahme von Umgebung oder ihre Anordnung beanspruchen. Teilweise ist dies vorgegeben wie bei *Dung* (1997). Dort sind die einzelnen Blätter auf eine Trägerleinwand aufgeklebt, Not Vital entschied dementsprechend, wie das Werk präsentiert werden soll. Eine Änderung oder Wahl ist nicht möglich, sowohl die Anordnung wie Abfolge sind vorgegeben. Damit besetzt er Raum und akzeptiert, dass dies mitunter zu Schwierigkeiten führen kann. In anderen Beispielen hingegen ist es weniger strikt, aber auch da ist die Anordnung durch formale Qualitäten oder den eingeschriebenen Sinn vorgegeben. Die Präsentation kann leicht den örtlichen Begebenheiten angepasst werden, die Abfolge ist aber fest. So kann beispielsweise in *Snowblind* (1987) der Abstand zwischen den einzelnen Elementen leicht verändert werden und führt damit zu einer etwas anderen Verwendung von Raum oder Wandfläche. In anderen Werken wie *Le Sei Sorelle* (1988), *El Maktoub Maktoub* (1990) oder *L'asen da Sent* (1992) ist diese Freiheit aber deutlich eingeschränkter. Dort führen das dahinter liegende Konzept der Druckgrafik und ihre Anordnung zu einer festgelegten Nutzung des Raums. Damit bekommen aber Arbeiten auf Papier, nicht nur wie in diesem Fall Druckgrafik, sondern auch Zeichnungen eine neue Qualität, erhalten eine dreidimensionale Funktion, verweisen weit über eine reine Darstellungsfunktion hinaus und werden zur Konkretisierung einer Idee oder dem Ausgangspunkt eines ästhetischen oder intellektuellen Diskurses. Sie werden zur Materialisierung von Ideen und Gedanken, zu virtuellen Räumen von Vorstellungen und Erinnerungen.

Anmerkungen

1 Zusammenfassend siehe: verschiedene Autoren, Eintrag „Raum“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Bd. 8, Darmstadt 1992, Sp. 67–111; und W. Woodward, Artikel „Raum, Raumwahrnehmung“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Bd. 8, Darmstadt 1992, Sp. 111–121. Darüber hinaus: verschiedene Autoren, Eintrag „Raum“, in: *Encyclopädie der Neuzeit*, Bd. 10, Darmstadt 2009, Sp. 656–666.

2 Eine der wichtigsten Definitionen wurde vorgeschlagen von: Reinhart Koselleck in seinen Aufsätzen „Erfahrungsraum‘ und ‚Erwartungshorizont‘ – zwei historische Kategorien“, in: *Soziale Bewegung und politische Verfassung. Beiträge zur Geschichte der Modernen Welt*, hrsg. von Ulrich Engelhardt, Volker Sellin und Horst Stuke, Stuttgart 1976, S. 13–33; und „Die Verzeitlichung der Utopie“, in: *Utopie-Forschung*, hrsg. von Wilhelm Vosskamp, Bd. 3, Stuttgart 1982, S. 1–14. Eine kritische Diskussion bei Kari Palonen, *Die Entzauberung der Begriffe. Das Umschreiben der politischen Begriffe bei Quentin Skinner und Reinhart Koselleck*, Münster 2004; und Anders Schinkel, „Imagination as a Category of History. An Essay Concerning Koselleck’s Concepts of Erfahrungsraum and Erwartungshorizont“, in: *History and Theory*, Nr. 44, 2005, S. 42–54.

3 Siehe: Christian Rümelin, „Landschaft als Garten/ Au Jardin de la Campagne“, in: *Die Verzauberung der Landschaft zur Zeit von Jean-Jacques Rousseau / Enchantement du paysage au temps de Jean-Jacques Rousseau*, Ausstellungskatalog Musée Rath, Genf (28. Juni – 16. September 2012), Köln 2012, S. 80–85.

4 Zu seinen Skulpturen siehe Alma Zevis’ Beitrag in diesem Band, S. 34 ff.

5 Zu Not Vitals Druckgrafik siehe: Beat Stutzer, *Not Vital: Druckgraphik und Multiples*, Ausstellungskatalog Bündner Kunstmuseum, Chur (21. September – 10. November 1991), Chur 1991; und Beat Stutzer, „Prints and Multiples by Not Vital“, in: *Print Quarterly*, Bd. 22, Nr. 3, 2005, S. 279–302.

6 Not Vital schuf die Mehrzahl seiner Drucke mit den New Yorker Druckern Harlan & Weaver, die zu den experimentierfreudigsten und erfahrensten Druckern zählen, die sich auf Tiefdruck spezialisiert haben. Sie arbeiteten für eine große Anzahl verschiedener Künstler, die zuvor mit Piero Crommelynck kooperiert hatten, darunter: Louise Bourgeois, Kiki Smith, Mimmo Paladino, Brice Marden, Francesco Clemente und Richard Artschwager.

7 Bezüglich der Gleichzeitigkeit des Sehens bei Not Vital siehe: Markus Stegmann, „Lamm und Libellen“, in: *FAT ES FAT*, Ausstellungskatalog Museum zu Allerheiligen Schaffhausen (15. September – 17. November 2002), Kunsthalle Göppingen (8. Dezember 2002 – 2. Februar 2003), Museo Cantonale d’Arte, Lugano (22. Februar – 27. April 2003), Nürnberg 2002, S. 12–15.

ARBEITEN AUF PAPIER

WORKS ON PAPER



Light Snow 2004

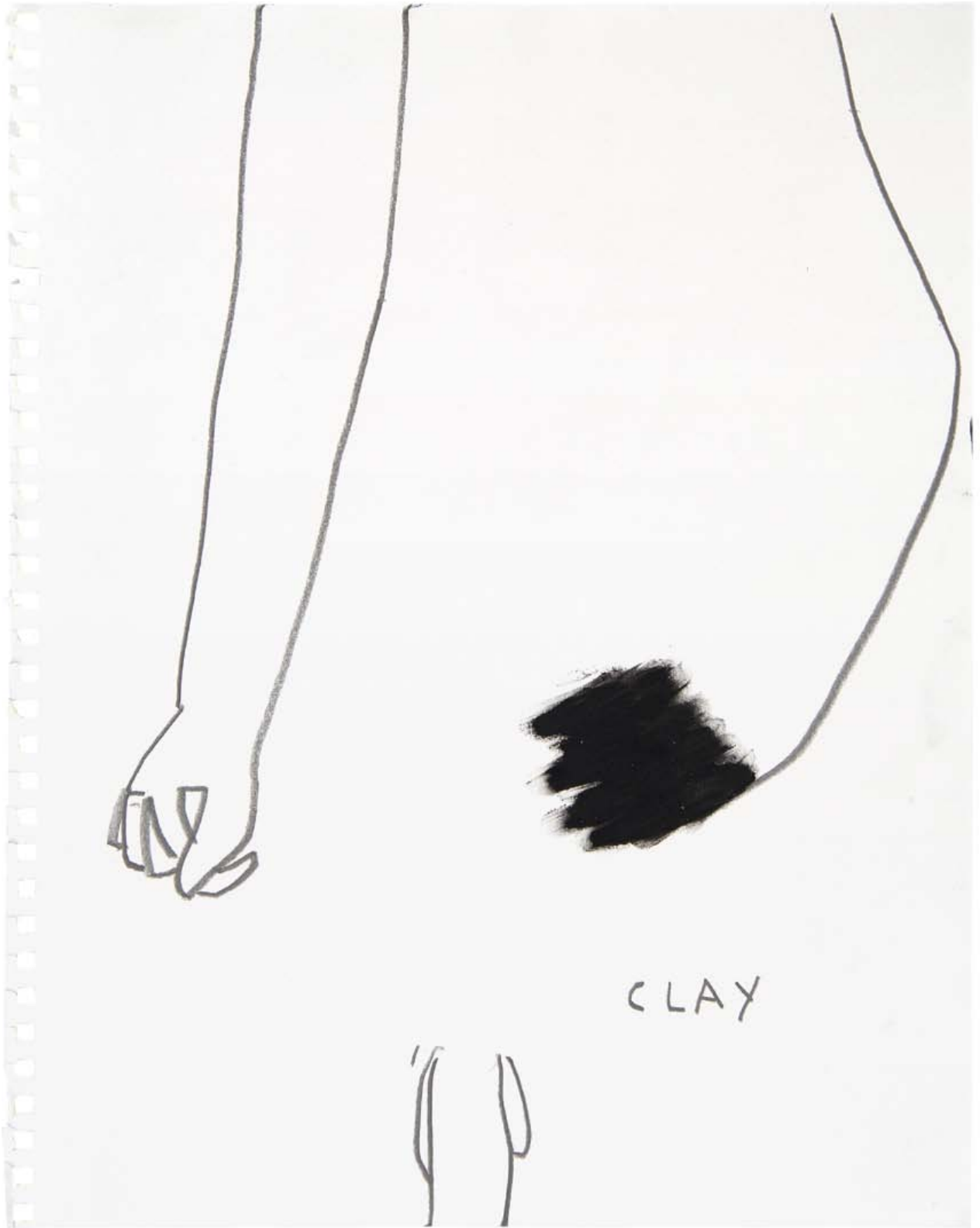


Dental Floss House 2004

NOT VITAL

DANCING

Dancing 2004



Clay 2005



MY NOISE IN THE ROOM

NOT VITAL



White Tower 2005



Pavilion for Notona Island Cile 2009

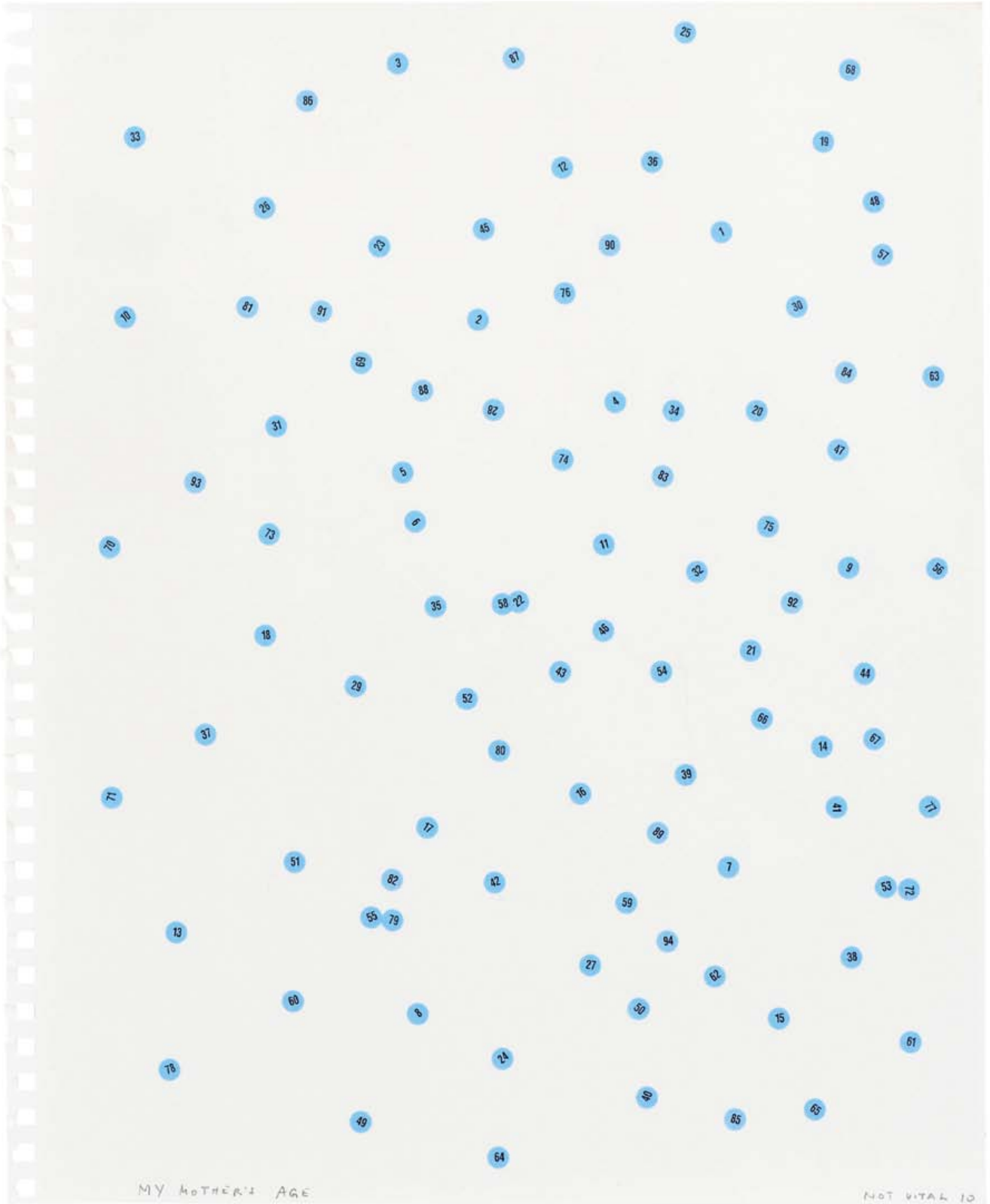


HOTEL FOR ARDEZ

NOT VITAL 09

Hotel for Ardez 2009





My Mother's Age 2010

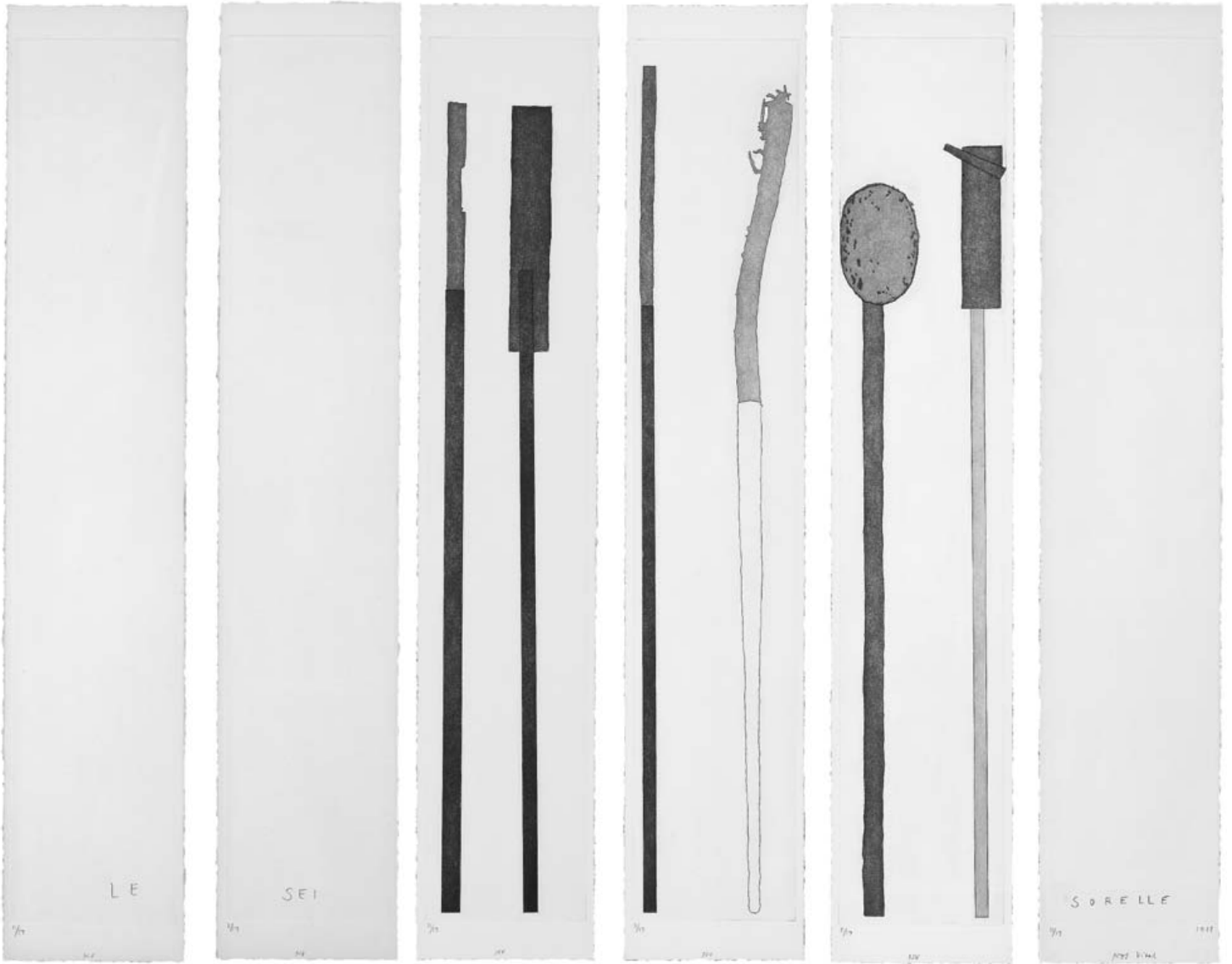






Notes 1986





Le Sei Sorelle 1988

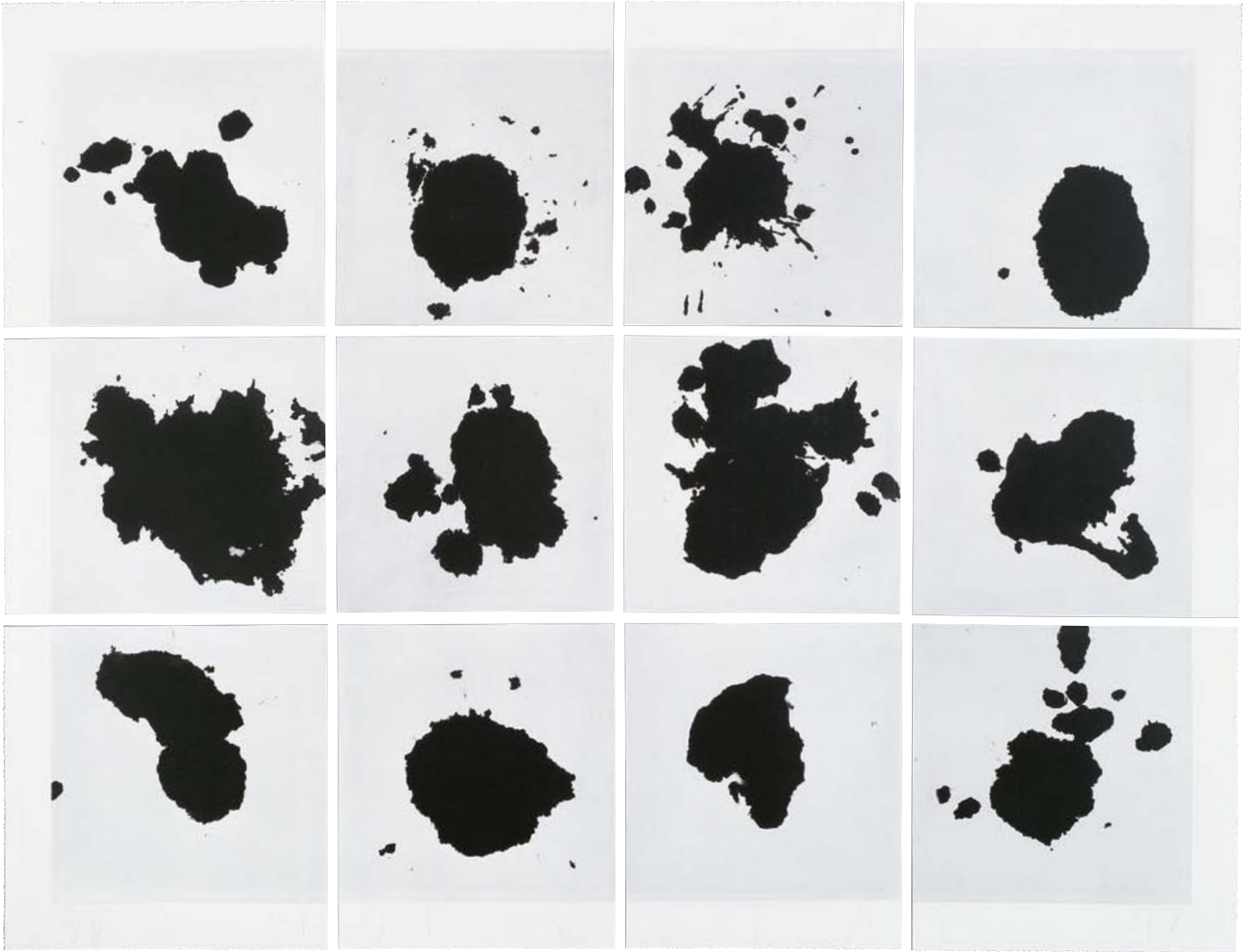


El Maktoub Maktoub 1990



Notes, too 1994





Dung 1997







七 2013



ANHANG / APPENDIX

BIOGRAPHY

NOT VITAL

1948

In Sent, Engadin (Switzerland), born

Lives and works in Beijing (China), Rio de Janeiro (Brazil) and Sent (Switzerland)

SOLO EXHIBITIONS

2015

Not Vital, Kloster Schoenthal Foundation, Schoenthal (31 May – 15 November 2015)

2014

Tanter, Cabinet d'arts graphiques, Les Musées d'art et d'histoire, Genf / Geneva (17 January – 13 April 2014; Catalogue)

Not Vital, Galería Patricia Ready, Santiago de Chile (13 March – 25 April 2014; Catalogue)

ALLENDE by NOT VITAL, Ejercicios Mosqueto, Santiago de Chile (17 – 19 May 2014)

HEADS, Galerie Thaddaeus Ropac, Paris (23 May – 24 June 2014)

The Drawing Show: Not Vital "Snow", Akira Ikeda Gallery, New York City (1 July – 20 December 2014)

NOT VITAL: Skulptur 1986 – 2013, Galerie Andrea Caratsch, St. Moritz (5 July – 13 September 2014)

NOT VITAL: PIZ, Galleria Sperone, Sent (2 August 2014 – 15 February 2015; Catalogue)

NOT VITAL: Everton, Sperone Westwater, New York City (10 September – 4 October 2014)

NOT VITAL: Il pavimento della cucina di mia nonna, Museo d'Arte di Mendrisio, Mendrisio (26 September 2014 – 11 January 2015; Catalogue)

2013

Not Vital: Landscapes, Ben Brown Fine Arts, Hong Kong (22 May – 10 August 2013; Catalogue)

Not Vital: 700 Snowballs, Isola di San Giorgio Maggiore, Venice (1 June – 29 September 2013)

guarda 看, Galerie Urs Meile, Beijing (16 November 2013– 19 January 2014; Catalogue)

2012

Not Vital: 十五, Sperone Westwater, New York City (3 – 21 March 2012; Catalogue)

Let One Hundred Flowers Bloom, Kunstraum Dornbirn, Dornbirn (13 April – 3 June 2012; Catalogue)

Not Vital: Werke 1989 bis 2011, SCHAUWERK Sindelfingen, Sindelfingen (28 April 2012 – 13 January 2013; Catalogue)

Not Vital: Œuvres sur papier, Galerie Guy Bärtschi, Geneva (10 November 2012 – 18 January 2013)

5 Spaniards & Nothing, Ivorypress Space, Madrid (22 November 2012 – 19 January 2013)

2011

Hanging & Waiting, Almine Rech Gallery, Brussels (14 January – 17 February 2011; Catalogue)

Art & Architecture Projekt 2011: No Problem Sculpture, Art Forum Ute Barth, Zurich (10 – 19 March 2011)

Haare, Hirsch & Mao, Galerie Nordenhake, Berlin (19 March – 23 April 2011)

Not Vital: Full On, UCCA (Ullens Centre for Contemporary Art), Beijing (28 May – 10 July 2011; Catalogue)

Plasters, Akira Ikeda Gallery, Tokyo (9 July – 29 October 2011; Catalogue)

Sculptures: Diao Su, Galerie Thaddaeus Ropac, Paris (9 September – 15 October 2011)

Not Vital: Opere Grafiche, Villa Garbald, Castasegna (8 October 2011 – 6 October 2013)

2010

Modell für Schlafendes Haus, Galerie Thaddaeus Ropac Editions, Salzburg (22 May – 17 July 2010)

Not Vital: Suicides, Ben Brown Fine Arts, London (11 June – 28 August 2010; Catalogue)

Not Vital im Gasthaus Krone, Gasthaus Krone, La Punt (27 August – 5 September 2010; Catalogue)

Places in the World, Galerie Thaddaeus Ropac, Paris (17 March – 17 April 2010)

2009

Pelvis, Galerie Luciano Fasciati, Chur (9 May – 6 June 2009)

Schlafendes Haus, Kunsthalle Wien, Vienna (1 November 2009 – 13 April 2010)

NOT VITAL: NOT WHY, Galerie Urs Meile, Beijing – Lucerne
(14 November 2009 – 16 January 2010; Catalogue)

2008

Tongue, Galerie Urs Meile, Beijing – Lucerne
(22 April – 24 August 2008)

Let One Hundred Flowers Bloom, Currents – Art and Music, Beijing (22 April – 22 June 2008)

Not Vital: 10 Austrians and More, Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburg (26 April – 25 May 2008)

2007

Punts, Galerie Luciano Fasciati, Chur (1 – 29 September 2007)

Lotus, Coffee and Stone Pine, Portraits, Snow and Boyfriend, Sperone Westwater, New York City
(15 September – 27 October 2007; Catalogue)

Hearts, Galerie Thaddaeus Ropac Editions, Salzburg
(24 November 2007 – 19 January 2008)

300 palle di neve, Museo Cantonale d'Arte, Lugano

2006

The Arts Club of Chicago, Chicago (2 February – 7 April 2006; Catalogue)

(bap, mamma, eu) mit Alberto Sorbelli, Galerie Guy Bärtschi, Geneva (16 March – 13 May 2006)

1000 Tränen, Mozarthaus, Salzburg

Nietzsches Schnauz, Zeichnungen, Nietzsche-Haus, Sils-Maria

2005

Not Vital: New Sculpture, Galerie Thaddaeus Ropac, Paris
(15 January – 23 February 2005; Catalogue)

Not Vital: Agadez, Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld
(20 March – 5 June 2005; Catalogue)

Not Vital: Agadez, Albion Gallery, London
(22 June – 26 August 2005)

Not Vital: New Sculpture, Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburg

2004

Sperone Westwater, New York City (2 April – 1 May 2004; Catalogue)

Milla Larmas Id Ün Chanel, Galerie Nordenhake, Berlin
(24 April – 5 June 2004)

300 Camels, Central House of Artists, Moscow (25 May – 3 July 2004)

300 Camels, Aidan Gallery, Moscow

Caratsch de Pury & Luxembourg, Zürich / Zurich
(26 November 2004 – 18 February 2005)

2003

FAT ES FAT, Museo Cantonale d'Arte, Lugano
(22 February – 27 April 2003; Catalogue)

Chasa Jaura Valchava, Valchava (6 September – 16 October 2003)

Galerie Tschudi, Zuoz (6 July – 29 November 2003)

2002

Not Vital: Mias Muntognas, Edith Wahlandt Galerie, Stuttgart
(27 April – 15 June 2002)

Vital, Galerie Guy Bärtschi, Geneva (13 September – 2 November 2002; Catalogue)

Skulpturen, Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburg

FAT ES FAT, Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Sturzenegger Stiftung Schaffhausen, Schaffhausen
(15 September – 17 November 2002; Catalogue)

FAT ES FAT, Kunsthalle Göppingen, Göppingen
(8 December 2002 – 2 February 2003; Catalogue)

2001

Skulpturen, Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburg
(3 – 31 March 2001)

Sculptures récentes, Galerie Thaddaeus Ropac, Paris
(22 June – 22 July 2001)

Not Vital: New Sculpture, de Pury & Luxembourg, Zurich (23 November 2001 – 23 February 2002)

Voglio vedere le mie montagne, Galleria Cardi & Co., Milan (29 November 2001 – 26 January 2002; Catalogue)

2000

Meine Schafe, Galerie Luciano Fasciati, Chur

Nils Stærk Galerie, Copenhagen (1 December 2000 – 3 February 2001)

1999

Snowballs, Baron / Boisanté Editions, New York City (8 January – 20 February 1999)

Sperone Westwater, New York City (8 September – 2 October 1999)

1998

Skulpturer Och Teckningar, Galerie Nordenhake, Stockholm

Nototo, 1000 Eventi, Milan (5 – 30 May 1998)

1997

Large Works on Paper, Baron / Boisanté Gallery, New York City (8 February – 22 March 1997)

Sperone Westwater, New York City (22 February – 22 March 1997)

Totem Und Tabu, Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld (15 May – 3 August 1997; Catalogue)

Malmö Konsthall, Malmö (21 November 1997 – 25 January 1998; Catalogue)

1996

Galleria d'Art Center Augustin, Scuol

Schoppa, Galerie Luciano Fasciati, Chur

1995

Galerie Lehmann, Lausanne (30 January – 21 April 1995)

Sculpture, Sperone Westwater, New York City (29 April – 10 June 1995; Catalogue)

Not Vital: 1000 Eventi, Turin (20 October – November 1995)

Galleria Gian Enzo Sperone, Rome (23 November – December 1995)

1994

Not Vital: Skulpturen Zeichnungen Druckgraphik, Galerie Edith Wahlandt, Stuttgart (20 September – 19 November 1994)

Berggruen & Zevi Limited, London (24 November 1994 – 20 January 1995)

Mendelson Gallery, Pittsburgh

1993

Galerie Lehmann, Lausanne (21 – 27 February 1993)

Cow Dung, New Bronze Works, Wooster Gardens, New York City (27 February – 3 April 1993)

Adam, One Afternoon, Baron / Boisanté Gallery, New York City (15 May – 30 June 1993)

Zeichnungen, Holzschnitte, Galleria d'Art Center Augustin, Scuol (9 July – 25 August 1993)

Galerie Niels Ewerbeck, Vienna

1992

Sculture Recenti, Studio Guenzani, Milan (31 January – 25 March 1992)

Bronzen (1000 Kacken für ein Kinderspital in Katmandu), Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburg (7 March – 4 April 1992)

18 buatschas, 1000 Bronze – Kuhfladen für ein Kinderspital in Nepal, Kunsthandlung Luciano Fasciati, Chur (10 – 27 June 1992)

Cacche Di Mucca, Via Farini Galleria, Milan

1991

Auf Mist wachsen Blumen, Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburg (7 March – 5 April 1991)

Not Vital: The Complete Prints and Multiples, Baron / Boisanté Gallery, New York City (7 September – 26 October 1991; Catalogue)

The Complete Prints and Multiples, Bündner Kunstmuseum, Chur (21 September – 10 November 1991; Catalogue)

1990

PS Gallery, Tokio / Tokyo (13 February – 14 April 1990; Catalogue)

Curt Marcus Gallery, New York City (5 – 28 April 1990)

Prix BCG '90, Musée Rath, Geneva (11 December 1990 – 27 January 1991; Catalogue)

El Maktoub Maktoub, Baron / Boisanté Gallery, New York City

Galerie Ascan Crone, Hamburg

1989

Not Vital: Dessins et sculptures, Centre Culturel Suisse, Paris (27 January – 19 February 1989)

Akhnaton, Centre of Arts – Akhnaton Gallery, Zamalek, Cairo (20 February – 5 March 1989; Catalogue)

Not Vital: Sculptures and works on paper, Greenberg Gallery, St. Louis (28 April – 23 June 1989)

Galerie Montenay, Paris (5 – 28 October 1989)

1988

Galerie Ascan Crone, Hamburg
(28 January – 27 February 1988)

Studio Guenzani, Milan (2 February – 31 March 1988)

Plastiken und Zeichnungen, Kunstmuseum Luzern, Lucerne
(25 March – 9 May 1988; Catalogue)

Not Vital, Curt Marcus Gallery, New York City
(27 April – 21 May 1988)

Works on Paper, Swiss Institute, New York City
(9 November – 25 December 1988; Catalogue)

Baron / Boisanté Gallery, New York City

Bilder und Skulpturen, Binz 39, Scuol

1987

Rudolf Zwirner Galerie, Cologne (8 April – 15 May 1987)

Gallery Nature Morte, New York City

1986

Sculpture and drawings, Margo Leavin Gallery,
Los Angeles (8 February – 8 March 1986)

Gallery Nature Morte, New York City

Galleria Pinta, Genoa

1985

Sculptures and Drawings, Willard Gallery, New York City
(2 – 27 February 1985)

Sculpturen en Tekeningen, Galerie Barbara Farber,
Amsterdam (18 May – 13 June 1985)

1984

Ref. 84, Palud N° 1, Lausanne (23 March – 14 April 1984)

Plastiken und Zeichnungen, Galerie Hartmann, St. Gallen
(25 August – 22 September 1984)

Gallery Nature Morte, New York City

Recent sculptures and drawings, Mendelson Gallery,
Pittsburgh

1983

Gallery Nature Morte, New York City

Mendelson Gallery, Pittsburgh

1982

Not Vital, Zeichnungen und Objekte, Gimpel-Hanover +
André Emmerich Galleries, Zurich (28 August –
2 October 1982)

Kunsthaus Glarus, Glarus (3 – 31 October 1982)

1981

Recent Drawings, Albert White Gallery, Toronto
(28 March – 22 April 1981)

Altstadt-Galerie, Chur

1980

Gimpel-Hanover + André Emmerich Galleries, Zurich
(30 August – 4 October 1980)

Mendelson Gallery, Pittsburgh

1979

Bündner Kunstmuseum, Chur (9 December 1979 –
13 January 1980; Catalogue)

Galerie Iselin, „Schöner Wohnen“-Haus, Zurich

1977

Städtische Galerie „Zum Strauhof“, Zurich

1976

Bündner Kunstmuseum, Chur

Galerie Peter Noser, Zurich

1975

Galerie Peter Noser, Zurich

1974

Dritte Galerie, Zofingen

1973

Galleria LP 220, Turin

Galleria Diagramma, Milan

1971

Bündner Kunstmuseum, Chur

SELECTED GROUP EXHIBITIONS

2015

Signs and Words, Sperone Westwater, New York City (15 January – 11 April 2015)

One Way: Peter Marino, Bass Museum of Art, Miami (4 December 2014 – 3 May 2015)

2014

Elevation 1049: Between Heaven and Hell, Gstaad Biennial, Gstaad (27 January – 8 March 2014)

Des Hommes et La Forêt, Château de Nyon, Nyon (11 April – 26 October 2014)

FOR YOUR EYES ONLY, Peggy Guggenheim Collection, Venice (24 May – 31 August 2014; Catalogue)

Platform, Almine Rech Gallery, Brussels (5 June – 26 July 2014)

ALPENLIEBE, Kaiser-Franz-Josefs-Höhe-Centre, Carinthia & East Tyrol (from 11 June 2014)

Bloodflames Revisited, Paul Kasmin Gallery, New York City (26 June – 15 August 2014)

Unterirdisch - Das Spektakel des Unsichtbaren, Museum für Gestaltung Zürich, Zurich (4 July – 28 September 2014)

FOR YOUR EYES ONLY, Kunstmuseum Basel, Basel (20 September 2014 – 4 January 2015)

Inhabiting the World, Busan Biennale 2014, Busan (20 September – 22 November 2014)

M Home: Living in Space, Ullens Center for Contemporary Art (UCCA), Beijing (2 December 2014 – 6 January 2015)

2013

Moving: Norman Foster on Art, Carré d'Art – Musée d'Art Contemporain, Nîmes (3 May – 15 September 2013)

Blickachsen 9 – Contemporary Sculpture in Bad Homburg and Frankfurt RheinMain, Frankfurt am Main (26 May – 6 October 2013)

Uninhabitable Objects – Dwellings between Imagination and Reality, Bündner Kunstmuseum, Chur (1 June – 15 August 2013)

2012

Marble Sculpture from 350 B.C. to last week, Sperone Westwater, New York City (1 January – 25 February 2012)

Printin', Toyota Municipal Museum of Art, New York City (15 February – 14 May 2012)

Carpe Diem, Toyota Municipal Museum, Nagoya (30 June – 23 September 2012)

Art et Nature, Jardin du Havel, Saint Hymer (30 June – 15 July 2012)

White: Marble and Paint, From Antiquity to Now, ROBILANT + VOENA, London (4 October – 14 December 2012; Catalogue)

10 Years in the Engadin, Galerie Tschudi, Zuoz (22 December 2012 – 16 March 2013)

2011

The Unknown Collection from Bielefeld, Bundeskunsthalle, Bonn (28 January – 27 March 2011)

2010

25 Jahre Galerie Tschudi, Galerie Tschudi, Zuoz (24 July – 11 September 2010)

Director's Choice, Bündner Kunstmuseum, Chur (11 December 2010 – 30 January 2011)

Idea and Object, Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburg (27 December 2010 – 26 March 2011)

2009

Fuentes (Artists and Their Inspirations), Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburg (27 February – 26 March 2009)

Fuentes (Non-European Influences on Contemporary Artists), Galerie Thaddaeus Ropac, Paris (1 April – 2 May 2009)

Sculpture in Nature, Nature in Sculpture, Foundation De 11 Lijnen, Oudenburg (16 May – 4 October 2009; Catalogue)

2008

Blood on Paper, Victoria and Albert Museum, London (15 April – 29 June 2008; Catalogue)

Not Vital and Emil Lukas, Mendelson Gallery, Pittsburgh

Am Nabel der Welt, Bündner Kunstmuseum, Chur (21 June – 21 September 2008)

Wunderkammer: A Century of Curiosities, The Museum of Modern Art, New York City (30 July – 10 November 2008)

Kunst zum Mittag – Bildbetrachtungen für den leichten Hunger, Bündner Kunstmuseum, Chur (14 August – 25 September 2008)

2007

Collective One, Galerie Guy Bärtschi, Geneva (18 January – 9 March 2007)

Von Tag zu Tag, Bündner Kunstmuseum, Chur (28 April – 10 June 2007)

Exposures, the The contemporary self-portrait, Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburg (28 July – 28 August 2007)

Agadez: Richard Long and Not Vital, Galerie Tschudi, Zuoz (22 December 2007 – 22 March 2008)

25 Jahre Galerie Crone, Galerie Crone, Berlin

Contemporary Art on Paper, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia

2006

Mountains, Galerie Beyeler, Basel (28 February – 13 May 2006)

Menga Dolf, Corsin Fontana, Franziska Furter, Michael Günzburger, Nic Hess, Max Matter, Claudia und Julia Müller, Loredana Sperine, Not Vital, NAIRS Centre for Contemporary Art, Scuol

Visioni del Paradiso, 100 Buatschas, Swiss Institute, Rome

2005

Martin Grewers und neue Werke von Burkhard, H. Fulton, B. Huws, C. Innes, R. Long, U. Rückriem, N. Vital, Galerie Tschudi, Zuoz (19 July – 17 September 2005)

2004

What You See Is What You Get, KISS – Kunst im Schloss Untergröningen (22 May – 26 September 2004)

La Mort Devant Soi, Galerie Guy Bärtschi, Geneva (27 May – 4 September 2004)

Kunstmarkt Unterengadin, NAIRS Centre for Contemporary Art, Scuol (12 – 20 June 2004)

2003

Ci Siamo, zeitgenössisches Kunstschaffen Engadin und Südtiroler, Sils im Engadin (5 July – 18 October 2003)

La Montagna Ricreata, Valle d'AosteArte, Aosta (9 July – 7 September 2003)

Skulptur 03, Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburg (29 July – 30 August 2003)

Carl Andre, Balthasar Burkhard, Hamish Fulton, Callum Innes, Martina Klein, Richard Long, Ulrich Rückriem, Not Vital, Galerie Tschudi, Zuoz (21 December 2003 – 20 March 2004)

2001

Heart of Glass, Queens Museum, New York City (22 February – 27 May 2001)

Plateau of Humanity, 49th Biennale, Venice (6 June – 4 November 2001)

2000

Cosmologies: Boetti, Fontana, Halley, Laib, Tuttle, Vital, Sperone Westwater, New York City (4 May – 10 June 2000)

Kunst, die wir lieben, Bündner Kunstmuseum, Chur (10 December 2000 – 14 January 2001)

ÜberSicht, Galerie Luciano Fasciati, Chur

1999

Konnex Kairo, Kunstmuseum Thun (11 February – 28 March 1999; Catalogue)

Magisches Rätisches Dreieck, Drei Künstler – Drei Positionen, Schlossmuseum Landeck (6 August – 5 September 1999; Catalogue)

Head to Toe: Impressing The Body, University Gallery, Fine Arts Center, University of Massachusetts Amherst, MA (6 November – 17 December 1999)

Präsentation Zeitgenössischer Kunst, Bayerische Versicherungsbank AG, Unterföhring

1998

Galleria Maria Cilena, Milan

Zeitgenössische Skulptur, Europa – Afrika, 7. Triennale der Kleinplastik 1998, Südwest-LB, Forum, Stuttgart (Katalog / Catalogue)

1997

Totem and Tabu, Kunsthalle Bielefeld, Richard-Kaselowsky-Haus, Bielefeld (5 May – 3 August 1997)

Animals, Baron / Boisanté Gallery, New York City

Animaux et animaux: Zeitgenössische Kunst und Zoologie, Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Kunstverein Schaffhausen (Katalog / Catalogue)

Objectivity, Virginia Museum of Contemporary Art, Virginia Beach

1996

Thinking Print, Books to Billboards, 1980 – 1995,
The Museum of Modern Art, New York City (19 June –
10 September 1996)

Übergänge – Kunst aus Graubünden 1936 – 1996,
Bündner Kunstmuseum, Chur (7 December 1996 –
2 February 1997)

Dissimilar & Unrelated Sculptures, Baron / Boisanté Gallery,
New York City

The Material Imagination, Untitled, Solomon R. Guggenheim
Museum, New York City

Projects, 3 New + 3 Old, Baron / Boisanté Gallery,
New York City

1995

*Beyond Switzerland – Works by Contemporary Swiss
Artists*, Hong Kong Museum of Art, Hong Kong (Catalogue)

Schrift Im Bild, Galerie Luciano Fasciati, Chur

Selected Projects of '81 – '95, Baron / Boisanté Gallery,
New York City

A Sculpture Show, Sperone Westwater, New York City

(W) H O (W) ARE YOU?, Galerie Anhava, Helsinki

1994

The Body Human, Nohra Haime Gallery, New York City
(8 September – 15 October 1994)

A Century of Artists Books, The Museum of Modern Art,
New York City (19 October 1994 – 24 January 1995)

Curtis Anderson and Not Vital, Baron / Boisanté Gallery,
New York City

Projekt Schweiz II, Natur – Kultur, Kunsthalle Basel, Basel
(Catalogue)

1993

Across The River and Into The Trees, a Sculpture Show,
The Rushmore Festival, New York City

Self-evidence, Self-Portraits in Prints and Photographs,
New York Public Library, New York City

1992 – 94

Drawn in the 90's, The Katonah Museum of Art, Bedford

Drawn in the 90's, Indiana University Art Museum,
Bloomington

Drawn in the 90's, Kerr Gallery, Alberta College of Art,
Alberta, Calgary

Drawn in the 90's, Huntsville Museum of Art, Huntsville;
außerdem / also Lamont Gallery, Phillips Exeter Academy,
Exeter; University Art Gallery, San Diego State University,
San Diego und / and Worcester Art Museum, Worcester, USA

1992

Donald Baechler, Michael Byron, Not Vital, Baron / Boisanté
Gallery, New York City

Not Vital und Florio Puentner, Pinta Galleria, Geneva

Skulpturen und arbeiten auf papier, Galerie Nova, Fredi
Büchel, Pontresina

Works on Paper, Baron / Boisanté Gallery, New York City

1991

*Sol Lewitt, Not Vital (Druckgrafik & Multiples), Barnett
Newman*, Bündner Kunstmuseum, Chur (21 September –
10 November 1991)

*Corsin Fontana, Gaspare O. Melcher, Matisa Spescha,
Not Vital*, Galerie Nova, Fredi Büchel, Pontresina

Skulpturen – Bilder – Grafiken, Galerie Nova, Fredi Büchel,
Pontresina

Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburg

1990

Bündner Kunstmuseum, Chur (Catalogue)

The First Five Years, The Kaldewey Press at Harvard
University, Boston (Catalogue)

1989

Galerie Faust, Geneva

Gemälde und Skulpturen, Bündner Kunstmuseum, Chur
(Catalogue)

La Suisse Romanche Vue Par Iso Camartin, Centre Culturel
Suisse, Paris

Monochrome, Barbara Krakow Gallery, Boston

*Object of Thought, A Collection of Objects and Small
Sculptures*, Anders Tornberg Gallery, Lund

Projects and Portfolios, Brooklyn Museum, Brooklyn

Reflets Contemporains d'une Collection, Musée des
beaux-arts Le Locle

Reflets Contemporains d'une Collection, Maison Pulliéra-
ne, Pully (Catalogue)

Selected Multiples, Brooke Alexander Editions,
New York City

The 1980s, Prints from the Collection of Joshua P. Smith,
National Gallery of Art, Washington, D. C.

The New Poverty II, Meyers Bloom Gallery, St. Monica

1988

Konfrontationen von Angelika Kauffmann bis Miriam Cahn,
Bündner Kunstmuseum, Chur (26 June – 17 September 1988)

Blow Up, Kunstmuseum Luzern, Lucerne

Donald Baechler, Michael Byron, Not Vital, Baron / Boisanté
Gallery, New York City

Kaldeway Press, Thomas E. Watson Library,
The Metropolitan Museum of Art, New York City

Not Vital, Ange Leccia, Dennis Adams, Galerie Faust,
Geneva

Not Vital, Salvatore Scarpitta, Studio Guenzani, Milan

Off White, Diane Brown Gallery, New York City

Recent Acquisitions, The Museum of Modern Art (Depart-
ment of Prints and Illustrated Books), New York City

Works on Paper, Curt Marcus Gallery, New York City

1987

16 Schweizer Künstlerdruckgraphik der 80er Jahre,
Bündner Kunstmuseum, Chur (5 April – 31 May 1987;
Catalogue)

Drawing Since 1940, The Museum of Modern Art,
New York City

Similia / Dissimilia, Curt Marcus Gallery, New York City
(Catalogue)

Similia / Dissimilia, Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf
(Catalogue)

Similia / Dissimilia, Wallach Art Gallery, Leo Castelli Galle-
ry, Sonnabend Gallery, New York City (Catalogue)

Südwärts, nordwärts: italienische und Schweizer Künstler,
Studio 10, Chur

The Antique Future, Massimo Audiello Gallery,
New York City

The New Poverty, John Gibson Gallery, New York City
(Catalogue)

*Three Swiss Artists: Rosemarie Koczy, Olivier Mosset,
Not Vital*, Walls and Spaces, New York City

1986

Brooklyn Museum, New York City

Invitational Exhibition, Curt Marcus Gallery, New York City
(11 June – 11 July 1986)

Time After Time, Diana Brown Gallery, New York City

Verso Sud e Verso Nord – Artisti italiani e svizzeri,
Palazzo Vagnotti, Cortona (Catalogue)

Willard Gallery, New York City

1985

Large Drawings, The Museum of Modern Art, New York
City (25 November 1985 – 15 April 1986)

*American Paintings 1975 – 1985, The Aaron and Phillis
Katz Collection*, Aspen Art Museum, Aspen

Bündner Kunstmuseum, Chur

Cult and Decorum, Tibor de Nagy Gallery, New York City

Graffiti and East Village Artists, Librizzi Gallery,
New York City

Male Sexuality, Art City, New York City

Objects of Comfort, City Without Walls, Newark
Gallery Nature Morte, New York City

1984

Aspekte aktueller Bündner Kunst, Bündner Kunstmuseum,
Chur (18 March – 29 April 1984; Catalogue)

*Corsin Fontana, Steve Staso, Not Vital, Christoph
Herzog*, Galerie Claudia Knapp, Chur

Eccentric Image(s), Margo Leavin Gallery, Los Angeles

Jim Colarusso, Michael Hafftka, Christoph Herzog, Not Vital,
Mendelson Gallery, Pittsburgh (3 – 29 November 1984)

Ref. 84, Palud N° 1, Lausanne (Catalogue)

Selected Drawings by Eleven Artists, Willard Gallery,
New York City

Wedge Benefit, Gallery Nature Morte, New York City

1983

Bündner Kunstmuseum, Chur

Gimpel-Hanover Gallery, London

Joseph Nechvatal, Not Vital, Robin Weglinski, Gallery Nature Morte, New York City

New Expressions, Leonarda di Mauro Gallery, New York City

Niveau Gallery, New York City

Not Vital, Corsin Fontana, Das Auslöschen der Bilder durch die Zeit, Galerie Claudia Knapp, Chur

Not Vital, Steve Staso, Julian L. Mosca, Schweizerhof, Vulpera

Twelve Swiss Artists, Gimpel-Hanover + André Emmerich Galleries, Zurich

1982

Yulla Lipchitz & Not Vital, Mendelson Gallery, Pittsburgh (10 December 1982 – 7 January 1983)

Animals and Archetypes, P. S. 122, New York City

Bündner Kunstmuseum, Chur

1980

Bündner Kunstmuseum, Chur

1979

Sommerausstellung, Galerie „Schöner Wohnen“, Zurich and Locarno (25 July – 1 September 1979)

Weihnachtsausstellung der Bündner Künstler, Bündner Kunstmuseum, Chur (Katalog / Catalogue)

1976

Bündner Kunstmuseum, Chur

PUBLIC COLLECTIONS

Bündner Kunstmuseum, Chur (Switzerland)

Bibliothèque Nationale, Paris (France)

Carnegie Institute, Pittsburgh (U.S.A.)

Dallas Museum of Art, Dallas (U.S.A.)

Fonds Municipal d'Art Contemporain, Geneva (Switzerland)

Graphische Sammlung der ETH, Zurich (Switzerland)

Solomon R. Guggenheim Museum, New York City (U.S.A)

Kunstmuseum Bern, Bern (Switzerland)

Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld (Germany)

Kunstmuseum Luzern, Lucerne (Switzerland)

Kunstmuseum St. Gallen, St. Gallen (Switzerland)

Kunsthaus Glarus, Glarus (Switzerland)

Musée d'art et d'histoire, Geneva (Switzerland)

Museum of Fine Arts, Boston (U.S.A)

Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Schaffhausen (Switzerland)

Museum der Moderne, Salzburg (Austria)

New York Public Library, New York City (U.S.A)

Philadelphia Museum, Philadelphia (U.S.A)

The Museum of Modern Art, New York City (U.S.A.)

SCHAUWERK Sindelfingen, Sindelfingen (Germany)

The Ashmolean Museum, Oxford (U.K.)

The Brooklyn Museum, Brooklyn (U.S.A.)

Toyota Municipal Museum of Art, Nagoya (Japan)

PUBLICATIONS

NOT VITAL: Il pavimento della cucina di mia nonna, Exhibition catalogue, Museo d'arte Mendrisio, Mendrisio, Switzerland (26 September 2014 – 11 January 2015), Mendrisio 2014. Texts: Simone Soldini, Gian Enzo Sperone, Alma Zevi.

Piz, Exhibition catalogue, Galleria Sperone, Sent, Switzerland (2 August 2014 – 15 February 2015), Sent 2014. Text: Alma Zevi.

Not Vital, Exhibition catalogue, Galería Patricia Ready, Santiago de Chile (13 March – 25 April 2014), Santiago de Chile 2014. Texts: Cristian Orellana, Alma Zevi.

Tanter, Exhibition catalogue, Cabinet d'arts graphiques, Les Musées d'art et d'histoire, Geneva, Switzerland (17 January – 13 April 2014), Geneva 2014. Texts: Christian Rümelin, Alma Zevi.

Not Vital: Guarda 看, Exhibition catalogue, Galerie Urs Meile, Beijing (19 November 2013 – 19 January 2014), Beijing 2013. Text: Rukhsana Jahangir.

Not Vital: Landscapes, Exhibition catalogue, Ben Brown Fine Arts, Hong Kong (22 May – 10 August 2013), Hong Kong 2013.

Not Vital: Let One Hundred Flowers Bloom, Exhibition catalogue, Kunstraum Dornbirn (13 April – 3 June 2012), Dornbirn 2012. Texts: Edelbert Köb, Alma Zevi.

Not Vital: Werke 1989 bis 2011, Exhibition catalogue, SCHAUWERK Sindelfingen (28 April 2012 – 13 January 2013), Sindelfingen 2012. Text: Thomas Kellein.

Not Vital: 十五, Exhibition catalogue, Sperone Westwater, New York City (3 – 21 March 2012), New York 2012. Text: Gian Enzo Sperone.

White. Edited by Mira Dimitrova, Exhibition catalogue, ROBILANT + VOENA, London (4 October – 14 December 2012), London 2012.

Not Vital: Plasters, Exhibition catalogue, Akira Ikeda Gallery, Tokyo (9 July – 29 October 2011), Tokyo 2011.

Not Vital: Full On, Exhibition catalogue, Ullens Centre for Contemporary Art (28 May – 10 July 2011), Beijing 2011. Texts: Jerome Sans, Alma Zevi.

Not Vital: hanging & waiting, Exhibition catalogue, Almine Rech Gallery, Brussels (14 January – 17 February 2011), Brussels 2011. Text: Nicolas Trembley.

Not Vital: Suicides, Exhibition catalogue, Ben Brown Fine Arts, London (11 June – 28 August 2010), London 2010. Texts: Akhmed Haidara, Anthony Downey.

Not Why, Exhibition catalogue, Galerie Urs Meile, Beijing (14 November 2009 – 16 January 2010), Beijing 2009. Text: Christoph Doswald.

Sculpture in Nature, Nature of Sculpture, Exhibition catalogue, Foundation De 11 Lijnen, Oudenburg (16 May – 4 October 2009), Oudenburg 2009.

Not Vital, Exhibition catalogue, Sperone Westwater, New York City (15 September – 27 October 2007), Milan 2007.

Not Vital, Exhibition catalogue, Arts Club of Chicago (2 February – 7 April 2006), Chicago 2006. Texts: Stephen Graham, Cathy S. Cottong, Akhmed Haidara.

Not Vital, Exhibition catalogue, Galerie Thaddaeus Ropac, Paris (15 January – 23 February 2005), Paris 2005. Interview by Louise Neri Puttingthe.

Not Vital: Agadez, Exhibition catalogue, Kunsthalle Bielefeld (20 March – 5 June 2005), Cologne 2005. Text: Thomas Kellein.

Not Vital, Exhibition catalogue, Sperone Westwater Gallery, New York City, New York 2004. Text: Akhmed Haidara.

Vital, Exhibition catalogue, Galerie Guy Bärtschi, Geneva (13 September – 2 November 2002), Geneva 2002. Text: Claude Ritschard.

FAT ES FAT, Exhibition catalogue, Sturzenegger-Stiftung, Kunstmuseum zu Allerheiligen Schaffhausen (15 September – 17 November 2002), Kunsthalle Göppingen (8 December 2002 – 2 February 2003), Museo Cantonale d'Arte, Lugano (22 February – 27 April 2003), Nürnberg 2002. Texts: Markus Stegmann, Werner Mayer, Luisa Famos.

Voglio vedere le mie montagne, Exhibition catalogue, Galleria Cardi, Milan (29 November 2001 – 26 January 2002), Milan 2001. Text: Not Vital.

Not Vital, Exhibition catalogue, Sperone Westwater Gallery, New York City, New York 1999.

Not Vital, Exhibition catalogue, Malmö Konsthall, Malmö (21 November 1997 – 25 January 1998), Malmö 1998. Texts: Anthony Iannacci, Bera Nordal.

Thomas Kellein, *Not Vital*, New York 1996.

Not Vital, Exhibition catalogue, Musée Rath, Geneva (11 December 1990 – 27 January 1991), Geneva 1990. Text: Claude Ritschard.

Not Vital at Akhnaton, Exhibition catalogue, Centre of Arts – Akhnaton Gallery, Zamalek, Cairo (20 February – 5 March 1989), Cairo 1989. Texts: André von Grafenried, Mohamed Taha Hussien.

Not Vital, Works on Paper, Exhibition catalogue, Swiss Institute New York, New York City (9 November – 25 December 1988), New York 1988. Text: Ziba de Weck.

Not Vital, Exhibition catalogue, Kunstmuseum Luzern (25 March – 9 May 1988), Lucerne 1988.

Bigger Than You: A Sculpture by Not Vital for the Swiss Volksbank in St. Moritz, Studio Guenzani, Milan 1988. Texts: Claudio Guenzani, Hans-Jörg Ruch, Lucas Dietrich, Carolyn Phillips.

Not Vital, Exhibition catalogue, Bündner Kunstmuseum, (9 December 1979 – 13 January 1980), Chur 1979.

CATALOGUE ENTRIES

- 4 **Sitting on my Face** 1999
Marble
325 x 24 x 23 cm
Edition of 2 + 1 AP
Collection of the Artist, Sent,
Switzerland
- 8 **Le Sei Sorelle** 1988
Wood, plaster, aluminium and
bronze (6 parts)
490 x 250 cm
Private Collection, Switzerland
- 9 **Big Drum** 1990
Hydrocal, wood and copper
136 x 99 x 511 cm
Schaufler Collection, SCHAUWERK
Sindelfingen, Germany
- 10 **Herd** 1990/2003
Bronze (8 parts)
328 x 188 x 71 cm
Edition of 2 + 1 AP
Schaufler Collection, SCHAUWERK
Sindelfingen, Germany
- 11 **Nietzsches Schnauz** 1993
Plaster
70 x 140 x 40 cm
Installation
Nietzsche-Haus, Sils-Maria,
Switzerland
- 12 **Greyhound Carrying My
Broken Leg** 1997
Hydrocal and taxidermied
greyhound
75 x 94 x 36 cm
Collection Gian Enzo Sperone,
Sent, Switzerland
- 14 **Piz Ajüz** 2001
Plaster, wood and wire
52 x 95 x 82 cm
Fundaziun Not Vital, Ardez,
Switzerland
- 15 **Sled** 2002
Marble
150 x 30 x 40 cm
Collection of the Artist, Sent,
Switzerland
- 16 **Bremer Stadtmusikanten /
Musicians of Bremen** 2004
4 Silver boxes, each containing a
sundried animal: a donkey,
a dog, a cat and a rooster
30 x 75 x 45 cm Donkey
20 x 40 x 30 cm Dog
15 x 25 x 20 cm Cat
10 x 15 x 10 cm Rooster
Overall dimensions:
75 x 75 x 45 cm
Private Collection, U.S.A.
- 17 **The New York Calming Room**
2007
Stone-pine wood
250 x 360 x 360 cm
Fundaziun Not Vital, Ardez,
Switzerland
- 18 **Moon** 2010
Stainless steel
ø 150 cm
Edition of 3
Dallas Museum of Art, Dallas,
U.S.A.
- 19 **6 Lotus** 2011
Plaster (6 pieces)
Overall dimensions:
360 x 308 x 80 cm
Collection of the Artist, Sent,
Switzerland
- 20 **Piz Nair** 2011
Coal
118 x 80 x 50cm
Collection Peter Marino, New
York, U.S.A.
- 21 **Walking Bench** 2011–2012
Rosewood
50 x 88 x 25 cm
Collection of the Artist, Beijing,
China
- 22 **Leading the Way** (detail) 2012
Stainless steel
Height 777 cm
Edition of 3 + 1 AP
Collection Ai Weiwei, Beijing, China
- 23 **Tower** 2013
Glass
40 x 6 x 6 cm
Edition of 28
Le Stanze del Vetro, Venice, Italy
- 27 **Binoculars** 1988
Marble and leather
23 x 15 x 8 cm
Edition of 12 each unique
Private Collection, Switzerland
- 29 **Big Tongue** 2009
Stainless steel
780 x 170 x 150 cm
Edition of 3 + 2 APs
Galerie Urs Meile, Beijing, China
- 30 **Testicles** 1994
Plaster
100 x 118 x 153 cm
Edition of 2
Collection of the Artist, Sent,
Switzerland
- 31 **Unpleasant Object** 2008
Stainless steel
315 x 145 x 143 cm
Edition of 5 + 2 APs
Private Collection, London, U.K.
- 32 **FUCK YOU** 1991
Bronze
69 x 65 x 46 cm
Edition of 3
Fundaziun Not Vital, Ardez,
Switzerland
- 36 **Snowball** 1999
Glass
ø 15 – 18 cm
Edition of 14, each unique + 3
APs
Bündner Kunstmuseum, Chur,
Switzerland
- 38 **House to Watch the Sunset,
Flores** 2013
Stainless steel
130 x 40 x 237 cm
Collection of the Artist, Sent,
Switzerland

- 41 **Rien** 2008
Bronze, white patina
75 x 153 x 3 cm
Fundaziun Not Vital, Ardez,
Switzerland
- 42 **Constantin Brancusi** 2007
2 silver boxes
2 x 19 x 19cm / 76 x 18 x 18cm
Overall dimensions:
78 x 19 x 19 cm
Private Collection, New York,
U.S.A.
- 46 **Mekafoni** 2001
Mud, straw and dung
Height 13 m
Property of the Artist, Agadez,
Niger
- 47 **Makaranta** 2003
Mud, straw and dung
Height 6,5 m
Public building, Agadez, Niger
- 48 **House to Watch the Sunset** 2005
Mud, straw and dung
Height 13 m
Property of the Artist, Agadez,
Niger
- 50 **The 10th House** 2005
Rock
Tigidit, Niger
- 51 **House to Watch the Moon** 2006
Mud, straw and dung
Height 6,5 m
Property of the Artist, Agadez,
Niger
- 52 **Tower** 2001
Wood and artificial hair
Height 16 m
Fundaziun Not Vital, Sent,
Switzerland
- 53 **Bridge** 2008
Stainless steel
2,31 x 6 x 2 m
Fundaziun Not Vital, Sent,
Switzerland
- 54 **Stage** 2011
Iron
3,68 x 2,5 x 12 m
Fundaziun Not Vital, Sent,
Switzerland
- 55 **Marble Tower** 2009
Marble
Height 9,5 m
Lhoist Group Collection,
Limelette, Belgium
- 56 **NotOna** 2008–2014
Marble
Property of the Artist, Patagonia,
Chile
- 57 **NotOna (caves)** 2008–2014
Marble
Property of the Artist, Patagonia,
Chile
- 58 **Roof in Moni, Flores** 2013
Photograph by the Artist
Flores, Indonesia
- 59 **Kelimutu Volcanoes on Flores**
2013
Photograph by the Artist
Flores, Indonesia
- 60 Not Vital working on **Kiss** at the
Studio of Harlan & Weaver, New
York, U.S.A. 1996
- 68 **Kiss** 1996
Lift-ground aquatint
Plate: 76,2 x 152,4 cm
Sheet: 86,4 x 162,6 cm
edited by Baron / Boisanté
Gallery, New York, U.S.A.
Fundaziun Not Vital, Ardez,
Switzerland
- 80 **Light Snow** 2004
Tape and pencil on paper
43,2 x 35,6 cm
Galerie Thaddaeus Ropac, Paris,
France
- 81 **Dental Floss House** 2004
Dental floss and pencil on paper
43,2 x 35,6 cm
Collection Toni Krein,
Switzerland
- 82 **Dancing** 2004
Footprints and pencil on paper
43,2 x 35,6 cm
Galerie Thaddaeus Ropac, Paris,
France
- 83 **Clay** 2005
Oil stick and pencil on paper
43,2 x 35,6 cm
Private Collection, Switzerland
- 84 **My Noise in the Room** 2005
Tape and pencil on paper
43,2 x 35,6 cm
Fundaziun Not Vital, Ardez,
Switzerland
- 85 **White Tower** 2005
Tape, acrylic paint and pencil on
paper
43,2 x 35,6 cm
Private Collection, Germany
- 86 **Pavilion for NotOna Island Cile**
2009
Dental floss, pencil and tape on
paper
43,2 x 35,6 cm
Collection of the Artist, Sent,
Switzerland
- 87 **Hotel for Ardez** 2009
Cotton wool and pencil on paper
43,2 x 35,6 cm
Collection of the Artist, Sent,
Switzerland
- 88 **To The Right** 2009
Cotton buds and pencil on paper
43,2 x 35,6 cm
Collection of the Artist, Sent,
Switzerland

- 89 **My Mother's Age** 2010
Stickers and pencil on paper
43,2 x 35,6 cm
Collection Maria Vital, Sent,
Switzerland
- 90 **7** 2009–2013
Oil stick, pencil and paper pulp
(8 sheets)
75 x 55 cm
Overall dimensions: 75 x 440 cm
Private Collection, Switzerland
- 92 **Notes** 1986
Portfolio with 7 sheets, soft-
ground etching, lift-ground
aquatint, drypoint
Plate: 35,5 x 29,9 cm (each)
Sheet: 45,7 x 38,1 cm (each)
edited by Mark Baron, New York,
U.S.A., Edition of 19 + 5 APs +
2 PPs + 1 bon à tirer proof
Fundaziun Not Vital, Ardez,
Switzerland
- 94 **Le Sei Sorelle** 1988
Portfolio with 6 sheets, etching,
soft-ground etching and aquatint
Plate: 60,9 x 11,4 cm (each)
Sheet: 66 x 12,7 cm (each)
edited by Baron / Boisanté
Gallery, New York, U.S.A.
Edition of 17 + 4 APs + 2 PPs +
1 bon à tirer proof
Fundaziun Not Vital, Ardez,
Switzerland
- 95 **EI Maktoub Maktoub** 1990
Portfolio with 5 sheets, lift-ground
and etching
overall dimensions, variable:
221 x 38,1 cm
Plate: 35,5 x 31,7 cm (each)
Sheet: 45,7 x 38,1 cm (Sheet A),
40,6 x 38,1 cm (Sheet B, C, D),
46,9 x 38,1 cm (Sheet E)
edited by Baron / Boisanté
Gallery, New York, U.S.A. and
Editions Piero Crommelynck,
Paris, France.
Edition of 48 + 3 APs + 1 bon à
tirer proof + 6 HC + 1 dedication
proof
Fundaziun Not Vital, Ardez,
Switzerland
- 96 **Notes, too** 1994
Portfolio of 7 sheets, liftground
aquatint, white-ground, lift-
ground aquatint, softground
etching, varnish and aquatint,
etching and spit-bite, spit-bite
and aquatint,
Plate: 35,5 x 28 cm or
28 x 35,5 cm (each)
Sheet: 52,7 x 43,1 cm (each)
edited by Baron / Boisanté Galle-
ry, New York, U.S.A.
Edition of 27 + 5 APs + 2 PP +
1 bon à tirer print proof
Fundaziun Not Vital, Ardez,
Switzerland
- 99 **Dung** 1997
12 prints mounted onto a blue
canvas
Plate: 44,5 x 44,5 cm (each)
Sheet: overall dimensions
variable: 158,7 x 204,4 cm
edited by Baron / Boisanté
Gallery, New York, U.S.A.
Edition of 8 + 3 APs + 1 PP
Fundaziun Not Vital, Ardez,
Switzerland
- 100 **55** 2008
Series with 5 sheets, aquatint and
gold leaf, photo engraving, soft-
ground etching, photo engraving
and aquatint, monotype
Plate: 12 x 12 cm (Sheet A),
Sheet: 76,5 x 76,5 cm (each)
55 x 55 cm (Sheet B),
17,8 x 17,8 cm (Sheet C)
30,5 x 23 cm (Sheet D)
19,8 x 19,8 cm (Sheet E)
Fundaziun Not Vital, Ardez,
Switzerland
- 102 **七** 2013
Portfolio of 7 archival pigment
prints
Sheet: 55,8 x 43,1 cm (each)
edited by Adamson Editions,
Washington, D.C., U.S.A.
Fundaziun Not Vital, Ardez,
Switzerland

IMPRESSUM / IMPRINT

Diese Publikation erschien anlässlich der Ausstellung /
This publication was produced on the occasion of the exhibition „Not Vital: Tanter“, at the Cabinet d'arts graphiques des Musées d'art et d'histoire, Genf / Geneva, 2014

Herausgeber / Editors:
Christian Rümelin, Alma Zevi

Redaktion / Editorial staff:
Christian Rümelin

Gestaltung / Graphic design:
Polina Bazir, Kerber Verlag

Bild- und Textkorrektur / Text- and image-data correction:
Petra Merschbrock, Kerber Verlag

Projektmanagement / Project management, Kerber Verlag:
Katrin Meder, Jennifer Albers

Endkorrektur / Proofreading:
Katrin Günther, Sarah Quigley

Übersetzungen / Translations:
Christian Rümelin

Umschlag / Cover:
L'asen da Sent, 1992, Portfolio mit 8 Fotoradierungen, Titelblatt und Kolophon in Silberbox / Portfolio of 8 photo-etchings within a silver box with letterpress title and colophon page. Silberbox / Silver box: Thomas Kurilla, New York, Platte / Plate: 5,3 x 4,5 cm (je / each), Blatt / Sheet: 9,8 x 7,3 cm (je / each), fundaziun Not Vital, Ardez, Schweiz / Switzerland, verlegt von / edited by Baron / Boisanté Gallery, New York

Frontispiz / Frontispiece:
Sitting on my Face, 1999, Carrara-Marmor / Carrara marble, 325 x 24 x 23 cm, Auflage / Edition of 2 + 2 AP, Sammlung des Künstlers / Collection of the Artist, Sent, Schweiz / Switzerland

Bildnachweis / Photo-credits:
Antoinette Weitnauer: 8
Frank Kleinbach: 9, 10
Florio Punter: 11, 16, 46
Eric Gregory Powell: 15, 18, 19, 20, 21, 22, 31, 36, 38, 41
Oak Taylor-Smith: 29
Philippe D. Photography: 55
Not Vital: 57, 58, 59
Alle anderen / all others: Studio Not Vital, Archiv / Archive

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

The German National Library lists this publication in the German National Bibliography; detailed bibliographic data is available on the Internet at <http://dnb.dnb.de>.

Gesamtherstellung und Vertrieb / Printed and published by:
Kerber Verlag, Bielefeld
Windelsbleicher Str. 166–170
33659 Bielefeld, Germany
Tel. +49 (0) 5 21/9 50 08-10
Fax +49 (0) 5 21/9 50 08-88
info@kerberverlag.com

Kerber, US Distribution
D.A.P., Distributed Art Publishers, Inc.
155 Sixth Avenue, 2nd Floor
New York, NY 10013
Tel. +1 (212) 627-1999
Fax +1 (212) 627-9484

KERBER-Publikationen werden weltweit in führenden Buchhandlungen und Museumshops angeboten (Vertrieb in Europa, Asien, Nord- und Südamerika).

KERBER publications are available in selected bookstores and museum shops worldwide (distributed in Europe, Asia, South and North America).

Alle Rechte, insbesondere das Recht auf Vervielfältigung und Verbreitung sowie Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil dieses Werkes darf in irgendeiner Form ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, translated, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying or recording or otherwise, without the prior permission of the publisher.

© 2015 Kerber Verlag, Bielefeld/Berlin,
Künstler und Autoren / artist and authors

2. überarbeitete Auflage / revised edition
ISBN 978-3-86678-918-0
www.kerberverlag.com

Printed in Germany

DANK / ACKNOWLEDGEMENTS

Katharina Amman; Guy Bärtschi; Polina Bazir; Andrea Caratsch;
Liu Dongxu; Li Gao; Caroline Guignard; Annina Hahn; Eileen Jeng; Hansueli Jordi;
Marie-Rose Kahane; David Landau; Stephan Leuenberger; Katrin Meder;
Urs Meile; Gisèle Méroz; Tania Pistone; Victoire de Pourtalès;
Eric Gregory Powell; Barth Pralong; Aurelia Rauch; Charlotte Reimann;
Thaddaeus Ropac; Hans-Jörg und / and Regula Ruch; Karin Seiz; Tania und / and Marwan
Shakarchi; Gian Enzo Sperone; Carolin Strawson; Eric Süsskind; Antoinette Weitnauer

Ein besonderer Dank geht an Rukhsana Jahangir,
die unermüdlich bei der Bildbeschaffung und zahlreichen Auskünften behilflich war.

A special and warm thank you goes to Rukhsana Jahangir
for her endless efforts finding images and providing further information.