

**TOBIAS
SPICHTIG
PRETTY FINE**



TOBIAS SPICHTIG

PRETTY FINE

**TEXT
KRISTIAN VISTRUP MADSEN
THERESA PATZSCHKE**

**CONTEMPORARY FINE ARTS
BERLIN**

PRETTY FINE

THERESA PATZSCHKE

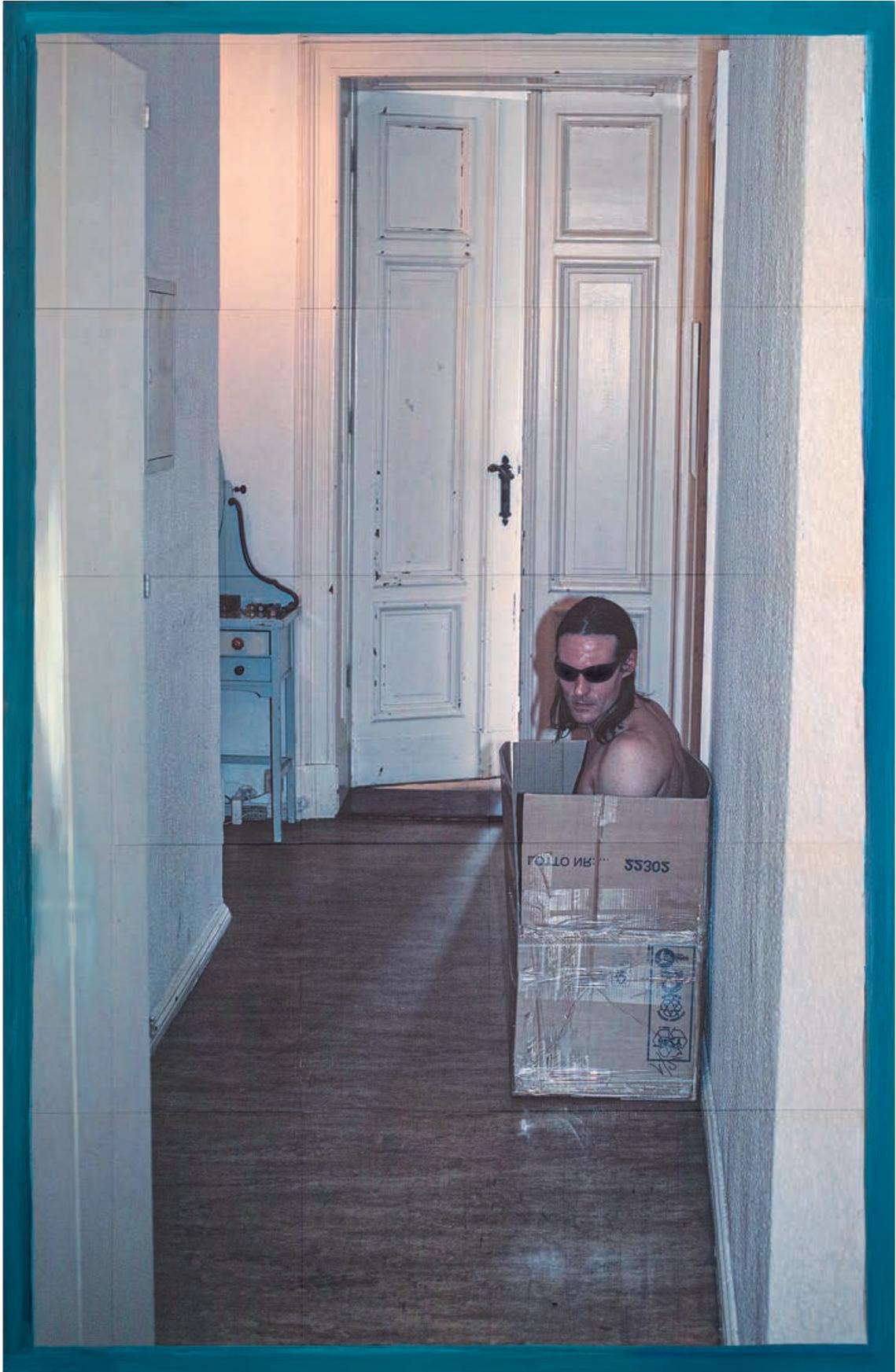
Es fing also alles noch einmal an – die Zerbrechlichkeit der Nacht und die Zerbrechlichkeit der Eier, auf die wir uns voller Mut immer wieder einlassen. Und wie bei jedem Neuanfang gab es einen Punkt, an dem aus dem Chaos bestimmte Strukturen entstanden und, weiter noch, diese durch bewusste Entscheidungen herbeigeführt wurden. An diesem Punkt sind wir noch lange nicht.

Die Milchstraße tropfte sanft und weiß ins All. Und obwohl sie noch nicht zu sehen war, wussten wir ja, wie es war: Alles spiegelt alles, die Sterne von oben die Sterne von unten, die Milch, die Milch von hier unten. All das passierte die ganze Zeit, während wir umherirrten in der Zerbrechlichkeit der Stunde wie Blätter im Wind, deren Adern sich auf der verschrumpelten braunen Oberfläche immer noch feingliedrig gegen das Licht abhoben.

Es war die blaue Stunde und die meisten Dinge waren schon ziemlich dunkel, aber der Spaß vom Tag, auch wenn es nur der von einem einzigen Witz war, klebte noch deutlich in den Falten. Bäume gab es jetzt überall. In den Städten konnte es passieren, dass ein Fluss für eine Weile komplett unterirdisch durch einen U-Bahnschacht verlief. Da stand dann ein U-Bahnschild mitten in einem Wald, und der dazugehörige Eingang zum U-Bahnhof lag wie ein rauschender Teich neben diesem Schild. Und ich hatte kein größeres Bedürfnis, als in einen dieser Teiche hinab zu steigen. Oft ging ich einige Stufen runter und nahm ein Bad in einem U-Bahneingang.

Und als ich so in den dunklen Wald schaute und mich am Geländer festhielt, damit ich nicht in den Schacht gezogen wurde, [In welchen Wald möchtest du gehen?] sah ich vor meinem inneren Auge ein Klappmesser zwischen den Bäumen aufblitzen. [Welche Gefahren machen dich an?] Tatsächlich kam aber ein Pferd aus dem Wald. Wenn Pferde sich bewegen, kriegt man ja manchmal den Eindruck, dass ihre Bewegungen nicht genug Platz in der Zeit hätten und sich deshalb in einer anderen abspielen würden. Natürlich ist das nur eine Illusion. [Das Knarren von dem Holz einer Maschine, die dafür gebaut wurde, dich an deine Grenzen zu bringen.] Aber so war es auch diesmal. Es war die blaue Stunde, und während viele Dinge schon dunkel waren, wurde der Teich zu einer hellblauen Masse, in der ich lag und von der das Pferd trank. [Und die Splitter fliegen mittenrein, wo sie dann zu Schmetterlingen werden, die sich süß auf deine Schleimhäute setzen.]





Pretty Fine. 2020

SONNENSCHAU

KRISTIAN VISTRUP MADSEN

„Die Erinnerung ist ein Tanz“, schreibt Anne Carson, gleichgültig, ob man sie sähe „als einen Raum oder einen Schwamm oder einen beiläufigen Ärmel, der aus Versehen die Hälfte der Tafel weggewischt hat“¹. Oder, wie in Tobias Spichtigs Ausstellung, als einen in Dunkelheit gewickelten Blumenstrauß, ein halb verschwundenes Bündel von Stiefeln, ein gefrorenes Gesicht oder dessen bloßer Rahmen, der leer unter einer Kapuze steckt. Es ist eine Choreografie des Imaginierens, Aufdrückens und achtlos Wiederwegwischens. Eine von Spichtigs neuen Arbeiten ist, abgesehen von einer spitzen roten Form und davon, wie die Struktur der Farbe mit dem Licht spielt, fast vollkommen schwarz. Vielleicht ist es besser, alles, an was sich da erinnert wird, zu vergessen, oder vielleicht ist Unklarheit die beste Perspektive.

Meine erste einprägsame Begegnung mit Kunst war Nan Goldins *David and Butch Crying at Tin Pan Alley, New York City, 1981*. Dies war der Beweis für etwas, was bis dahin eher eine ungefähre Ahnung gewesen war: dass mein Blick in der Kunst Erwidern findet, dass ich auf eine Art von Vertrautheit in den Augen anderer Menschen und Zeiten stoße, die aus mir vertrauteren Welten und Zeiten auf mich gerichtet zu sein schienen als aus jenen, in die ich hineingeboren worden bin. Ich sah die Fotografie im Guggenheim Museum in New York, während meine Familie gefühlt stundenlang draußen in der Augusthitze auf mich wartete. Es war bemerkenswerterweise keins von Goldins Bildern strammer Tunten, die mich an diesem Tag so innehalten ließ, obwohl ihre starken Oberkörper und perfekten Augenmakeups die ganze in der sexuellen Differenz liegende Kraft ausstrahlten, die ich mit 18 so dringend brauchte. Nein, es waren David und Butch, Mann und Frau, ziemlich unqueer, und sie weinten ein wenig.

Als Kontrapunkt fällt mir unwillkürlich *Genius* ein, ein Bild von Spichtig, das ich letztes Jahr gesehen habe und das mir, verstörend wie es ist, im Sinn blieb. Es basiert auf einer Fotografie zweier junger Frauen. Von einer ist nur das Gesicht zu sehen, ihr Körper ist unter einer dicken Schicht Farbe verschwunden; die andere schaut cool zur Seite und berührt dabei ihre Lippen, sieht dabei aus wie Angelina Jolie als Gia. Beide sind verführerisch und vollkommen abstoßend; ich will sie sein, aber nur, damit ich ihre Dolchblicke nicht ertragen muss. Es ist ein Bild über Verletzlichkeit und Härte, und es erzählt davon, wie hochtrabende Ideen wie Genie und Schönheit von Traurigkeit ummantelt sind, weil vergänglich oder unerreichbar. In ihm liegt keinerlei Versprechen.

Ich glaube, es war das Guggenheim, es könnte aber auch das MoMA gewesen sein. Ich will zwar sagen können, dass ich geweint habe, aber ich bin mir nicht sicher. Wenn, dann nicht wie Butch in Strömen, sondern vielleicht wie David, gläsern. Zwischen beiden herrscht all die Freude und der Kummer der Welt, dachte ich, ein Gefühl des Hier-und-Jetzt und der totalen Offenheit gegenüber dem Verlust, den das Ende jeder Liebe mit sich bringt. Als ich diese Arbeit sah, habe ich da wirklich hörbar nach Luft geschnappt, wie ich mich jetzt erinnere? Die Erinnerung springt in der Zeit – vom dem Moment, als es stattfand, zu dem Moment, wo es Bedeutung angenommen hat. Ich kann das eine nicht vom anderen unterscheiden. In *The Beauty of the Husband* spinnt Carson ihre Gedanken über die Erinnerung weiter:

Seil

*Vom Himmel heruntergelassen, um aus dem Nicht-Sein heraufzuziehen: Proust
weinte über vergangene Tage,
du auch?²*

Erinnern ist unsere private Kosmologie. Es ermöglicht es uns zu *werden*, heraufgezogen zu werden aus dem Nicht-Sein. Die Geschichte meiner Begegnung im Museum, welches auch immer es gewesen sein mag, wird zum Nachweis der Kontinuität meines Subjektseins, so wie ein Tattoo stets *immer noch da* ist. Das

Thema von Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* trifft sich genau mit Carsons Frage: Worin liegt das Wesen des Tanzes namens Erinnerung? Wieder besetzt das Weinen oder Heulen einen zentralen Platz. Es sind Tränen voller nostalgischer Gefühle für die Zeit, die verlorengegangen ist, eine Zeit, die wie eine Fotografie zur Erinnerung erstarrt ist. Spichtig verweigert uns mit seiner Sonnenbrillen-Serie (und auch mit den gleichfalls sonnenscheuen Frauen in *Genius*) eine Erwiderung unseres Blicks. Er folgt Carsons Forderung, die sie in ihrer nächsten Zeile erhebt, nachdem sie nachgefragt hat, ob wir es Proust gleich tun und auch weinen:

*Vertusch' es.*³

Ungeduldig meint sie damit sowohl *versteck' es* (denn warum sollte es irgendjemanden interessieren?) und *schmück' es aus*, lass' es durch eine Schicht Firnis glänzen, verwandele es in Kunst. Das „du“ ihres Textes ist ein Ehemann, der so schön wie grausam ist. Tatsächlich scheint seine Grausamkeit irgendwie in Verbindung zu seiner Schönheit, zu seinen Tränen zu stehen. In Sentimentalität zu schwelgen – sie also auszuschmücken –, kann genauso grausam sein wie die ausweichende Alternative. Denn Verstecken und Ausschmücken sind keine Gegensätze, sowenig wie bei Søren Kierkegaard Erinnern im Gegensatz zum Vergessen steht, sondern beide zusammengehören. Ich habe andernorts über Spichtigs Arbeit geschrieben, dass man innen nur dann eine Sonnenbrille trägt, wenn man high ist oder weint. „Also, Tobias“, fragte ich, „um was handelt es sich denn nun?“ Dabei fällt mir ein, dass eine ältere seiner Arbeiten, auf der einfach nur in großen Buchstaben WEINEN steht, so etwas wie eine Antwort enthält. Aber die Tatsache, dass die Frage offen bleibt, ist wesentlich.

Menschen präsentieren sich uns nicht deutlich, also eben nicht, so Proust, „wie ein Garten, durch ein Gitter gesehen, mit all seinen Beeten uns vor Augen lieg[end]“, sondern wie ein „Schatten, in den wir nie eindringen können“, wobei wir uns „abwechselnd mit gleicher Wahrscheinlichkeit vorstellen, daß Haß oder Liebe aus dem Schatten leuchte“.⁴ In der Zwischenzeit habe ich manchmal das Gefühl, dass in der Klarheit, mit der Goldins Arbeit sich präsentiert, etwas Unehrlisches liegt, als würde sie den unvermeidbaren Schatten verleugnen und wahrhaftige Emotion, echte Intimität lediglich behaupten. Denn haben Butchs Tränen nicht auch einen gewissen Glanz? Und wurde diese Szene, durch Goldins Linse gesehen, nicht eingeschreint, mythisiert und auf Distanz gebracht? Warum erscheint es mir dann aber wie zur Schau gestellte Blumenbeete; wie eine Erinnerung, rein und sauber? Natürlich hat Goldin gegen die Flut der AIDS-Epidemie und einen konservativen politischen Backlash gekämpft, die die Stadt und die Menschen, die sie kannte, auszulöschen drohten. Ihre ehrenhafte Aufgabe war es zu retten, was zu retten in ihrer Macht stand. Aber unsere Lage in Berlin und in anderen Großstädten heute ist eine, in der eher die Einverleibung als die Auslöschung droht, also jeder Rest von Differenz oder Subkultur sich in von uns letztlich nicht zurückkaufbares Kapital oder in Immobilienwert verwandelt. Dies ist ein Kontext, in dem eine Aufrichtigkeit wie Goldins nicht mehr dieselbe Wirkung entfalten kann.

Dennoch, als ich in London Kunst studiert habe – nach der Olympiade, vor dem Brexit –, sind wir in ihre Fußstapfen getreten, nicht um zu dokumentieren, so erscheint es mir rückblickend, sondern um zu mythisieren. In pseudospontanen Fotoshootings auf Partys, in Videocollagen von verkaternten Ausflügen zum Supermarkt oder auf einem einzelnen Polaroid in einem leeren Zimmer glänzte die Welt mit einer Authentizität und Nostalgie, die komplett unvereinbar war mit unserem tatsächlich wirren und nicht annähernd ikonischen Leben, das so blass wirkte vor dem reich strukturierten Hintergrund einer ganz anderen Zeit. Die Wirkung war entfremdend – und gab mir das Gefühl, etwas zu verpassen. Als ob das vom Himmel heruntergelassene Seil, das mich aus dem Nicht-Sein herausziehen sollte, am anderen Ende nirgendwo festgemacht wäre. Bei meiner ersten Begegnung mit Goldins Arbeit machte ich mit meiner digitalen Kamera ein Bild und bedauerte dann, dass mein eigenes, zu stark aufgetragenes Spiegelbild es schwierig machte, das Paar in der Tin Pan Alley überhaupt zu sehen. Ich wollte mich in ihren Leben verlieren, aber mein Spiegelbild lenkte den Blick auf den Rahmen, verriet meine Distanz, zerstörte das Bild. Ich war nicht sie.

In Spichtigs Arbeit produziert ein ähnliches Hin und Her zwischen Anziehung und Abstoßung eine bestimmte Form von Ikonizität, die keine Hingabe fordert. Man erkennt etwas an diesen Bildern, und man sucht die Nähe dieses Etwas, gratuliert sich selbst zur Resonanz, die es bei einem findet, taucht ein in seinen coolen, grungy Beat. Aber die Vertrautheit, die hier eine Rolle spielt, verdankt sich keiner Ähnlichkeit – mit dir oder deinem Leben –, sondern der Fremdheit. Wie bei *Genius* ist das, was man erkennt, nicht der Inhalt, sondern die Kontur; und wenn es sich überhaupt um eine Erfahrung handelt, dann um die des Nichtvorhandenseins. Wir wissen nicht, ob in diesen Frauen eine Flamme des Hasses oder der Liebe lodert. Es war tatsächlich Spichtig, der mir Marlene Dietrichs Trick verriet, wie man ein Publikum bei der Stange hält: Wer ist die eine Person, die jeder kennt? –Diejenige, die nicht da ist! „Sing zur ihr“, sagte sie. Dietrich und Spichtig praktizieren Verführung ohne Betrug. Oder Ikonizität ohne Idealismus, sogar ohne Ideologie. Lassen Sie mich noch etwas anderes vorschlagen: Erinnerung ohne Gedächtnis?

Der Erzähler von Kierkegaards Novelle *In Vino Veritas* steht nicht auf der Gästeliste des Dinners, von dem er uns berichtet. Vielleicht aus diesem Grund leitet er die Erzählung ein, indem er den Unterschied zwischen Erinnerung und Gedächtnis unterstreicht:

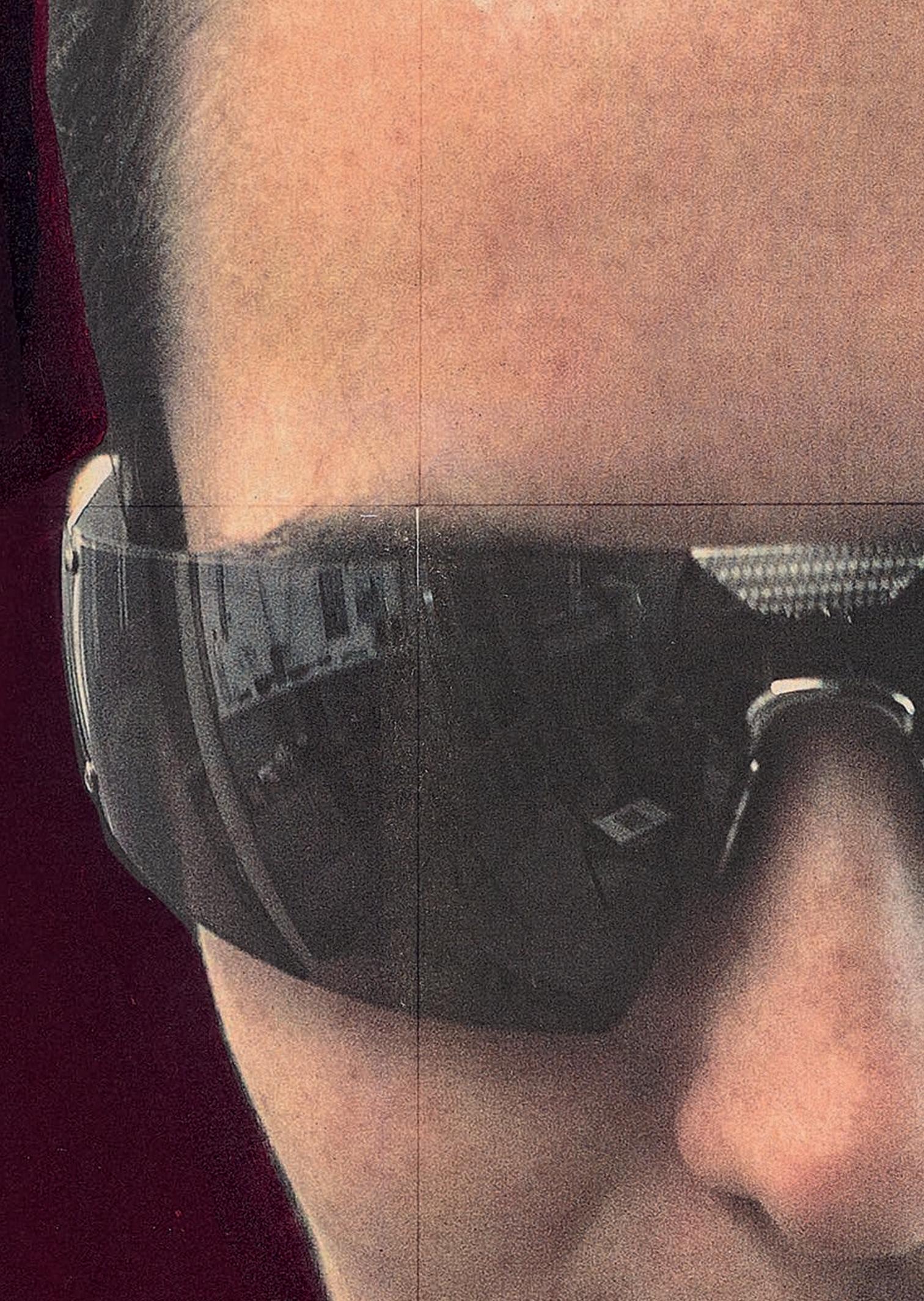
Das Gedächtnis ist unmittelbar, und man kommt ihm unmittelbar zu Hilfe; die Erinnerung ist nur reflektiert. Deshalb ist es eine Kunst, sich zu erinnern. Unter Entgegensetzung wider das im Gedächtnis Behalten begehre ich mit Themistokles, vergessen zu können; sich erinnern aber und vergessen sind keine Gegensätze. Die Kunst der Erinnerung ist nicht leicht, weil die Erinnerung im Augenblick der Zubereitung von verschiedener Art sein kann, wohingegen das Gedächtnis allein den Wechsel zwischen richtigem und falschem Gedächtnis kennt. Was ist z.B. Heimweh? Es ist etwas im Gedächtnis Vorhandenes, dessen man sich erinnert. Auf einfachste Weise wird Heimweh dadurch erzeugt, dass man fort ist. Die Kunst wäre die, obwohl man daheim ist, Heimweh fühlen zu können.⁵

Oder nehme, wie im Fall von Spichtig, ein Foto von deinem Vater, deiner Freundin oder sogar dir selbst und fange sie als „alter Mann“, „Figur mit Kapuze“, „Mann in Kiste“ ein: Motive, die bizarr zwischen Fremdem und Stereotyp oszillieren und gerade aufgrund ihrer Ikonizität fremd und leblos scheinen. Noch einmal Kierkegaard:

Das Vergangene an sich heran zu zaubern ist nicht so schwer, als das allernächste von sich fort zu zaubern für die Erinnerung. Das ist recht eigentlich der Erinnerung Kunst und die Reflexion in zweiter Potenz. [...] Der Gipfel des Reflexionsverhältnisses zwischen Gedächtnis und Erinnerung ist es, das Gedächtnis wider die Erinnerung zu brauchen.⁶

Das, was uns nah vorkommt, fern erscheinen zu lassen, spielt meines Erachtens eine Schlüsselrolle in Spichtigs Arbeit. Die Fotografien von Freunden und Familie, auf denen seine Malerei basiert, wurden fast alle von ihm aufgenommen. Ikonisch sind sie deshalb, weil sie keine Porträts dieser Menschen sind, sondern vielmehr Versinnbildlichungen der Idee von anderen Menschen; Illustrationen nicht des Lebens, sondern der Existenz. Wie die Gäste bei Kierkegaards Dinnergesellschaft wirken die Figuren in Spichtigs Bildern, als seien sie von jemandem, der gar nicht dabei war, porträtiert oder sogar „erinnert“ worden. Im Falle des Blumentriptychons beispielsweise oder der Sonnenbrillen fällt einem Mark Twains Ausspruch „Komödie ist Tragödie plus Zeit“ ein, wobei das Element der Zeit durch die Wiederholung hinzukommt. Diese Arbeiten sind so ernst, dass man gar nicht anders kann als lachen. Aber wie beim Anstarrspiel verliert, wer zuerst einen Anflug von Lächeln zeigt.

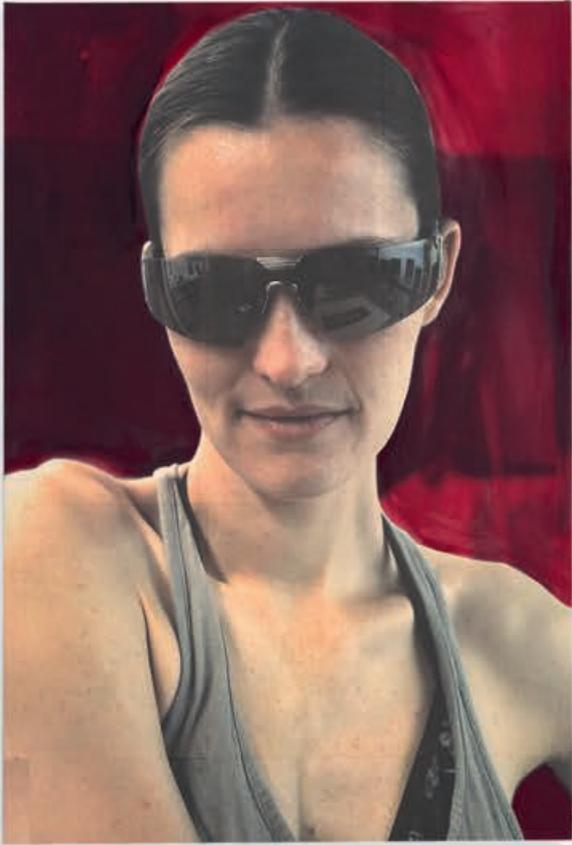
Die Serie von Sonnenbrillen illustriert am deutlichsten das, was Kierkegaard „Reflexion in zweiter Potenz“ nennt. Während eine Reflexion in erster Potenz meine Spiegelung im Glas von Goldins Fotografie wäre, zeigt der Spiegel der dunklen Brillengläser nichts als die leere Teppichlandschaft vor ihnen, die wirkt, als ob sie für einen Online-Deal zwischen Privatleuten arrangiert wäre. Wo die erste Spiegelung sagt: „du bist nicht sie“, sagt die zweite: „da ist niemand – nicht einmal sie selbst“. Die Präsenz einer Sonnenbrillenarbeit in













einer Spichtig-Ausstellung hat immer die Funktion von existenziellem Sand im Getriebe. Man ist *nicht* aufgefordert, sich zu identifizieren, dies ist *keine* Fläche der Projektion, sondern der Verzerrung. Und gerade dieser Verunmöglichung der Identifizierung entspringt ein provokantes Wahrheitsangebot: Der Einzige, der dich aus dem Nicht-Sein herausziehen kann, bist du selbst.

Mir ist diese Art von rauer Liebe und abgründigem Humor inzwischen lieber als die Blumenbeet-Authentizität und das enttäuschte Zugehörigkeitsgefühl, das ich bei David und Butch empfunden habe. Kierkegaards Erzähler spricht diesbezüglich von einer „Abgeschmacktheit der Nachahmung“, die ihren Ursprung im Versuch habe, der Erinnerung „zur Hilfe zu kommen“ – so wie man seinem Gedächtnis auf die Sprünge zu helfen sucht, indem man seine Sinne so stimuliert, dass sie einen in die Nähe der gesuchten Erinnerung geleiten.⁷ Dies lässt sich vermeiden, wenn man seine Rückbesinnung in die Gegenrichtung zu dem führt, was erinnert werden soll. Was ist das Gegenteil einer alkoholgeschwängerten Dinnergesellschaft zu später Stunde? Bei Kierkegaard ist es der Wald am Nachmittag. Der liefert dem Erzähler die Kulisse für seine Erzählung. Was ist das Gegenteil einer Fotografie, die einem zeitlichen Augenblick das Leben raubt, um mechanisch einen Ausschnitt der Wirklichkeit zu reproduzieren? Bei Spichtig ist das natürlich die Zeitlosigkeit der Malerei, die Regung des Lebens, die im Pinselstrich enthalten ist. Ihre absolute Fiktion ist eine Flucht vor dem Wirklichen. Wenn die Fotografie das Gedächtnis repräsentiert, dann steht Spichtigs Malerei für die kunstvoll verpfuschte Rückbesinnung.

Ich hatte jahrelang nicht an David und Butch gedacht, bis ich mit Spichtig über die Rolle der Fotografien in seinen Bildern gesprochen habe und darüber, was deren Beziehung zu dem ausmacht, was sie darstellen: zur Wirklichkeit, zur Erfahrung. Bei dieser Gelegenheit erwähnte er Mark Morrisroe, einen Zeitgenossen und Freund von Goldin, der für ähnlich tagebuchartige Arbeiten bekannt ist: zunächst nackte Selbstporträts und Drag-Queens in einem Club, später dann Krankenhäuser. Aber Morrisroes Bilder sind stärker bearbeitet als die von Goldin, und in dieser Hinsicht haben sie etwas mit Spichtigs gemein. Viele sind abfotografiert, doppelt belichtet oder tragen hinzugefügte Inschriften. Einmal liest man mit Filzstift um den Rand geschrieben: „Paul Ardmore, Nosferatu, Summer '84, The Unspoken“. Solche Angaben, schreibt Brooks Adams in *Art in America*, „begründen eine Poetik von Zeit und Ort ... und skizzieren einen Kult des Gefühls in Morrisroes Milieu und deuten sogar Aufrichtigkeit an (manche mögen es Sentimentalität nennen)“ – Adams selbst nennt es auch „eine intimistische Sensibilität“.⁸ Während ich zustimme, dass dies auf Goldins Titel zutrifft – sie unterscheiden sich davon nicht sehr, außer, dass sie als Meta-Text erscheinen –, denke ich, dass Morrisroes Einfügung der Angaben in die Arbeit, wie Spichtigs malerische Eingriffe, eine ambivalentere Wirkung entfalten. Gewiss hängt auch an ihnen ein „Kult des Gefühls“, aber die Manipulation der Fotografien verweist deutlich darauf, dass dieses Gefühl konstruiert ist. Morrisroes sogenannte Sandwich-Prints (die laut Adams entstehen, „indem eine Fotografie abfotografiert, ein Zwischennegativ produziert und das Fotopapier durch die beiden gesandwichten Negative hindurch belichtet wird“) annullieren die Authentizität der Fotografien auf ähnliche Weise, wie Kierkegaards Erzähler Erinnerung als eine Art des Vergessens begreift. Dasselbe geschieht auch in Spichtigs Arbeit, aber auf einer fundamentaleren Ebene und mit umfassenderer Wirkung.

Weit davon entfernt, „intimistischer Sensibilität“ zu huldigen, fängt Spichtig als Fotograf seine Motive vielmehr in einer Art von Zusammenprall ein. Wenn eine Fotografie immer den Verlust seines Sujets/Subjekts repräsentiert (diese Person *in diesem Moment* wird es nie wieder geben), dann repräsentieren die Fotografien, die Spichtig für seine Gemälde aussucht, den Verlust der Subjektivität als solcher. Seine Titel spannen auch keine „Poetik von Zeit und Ort“ auf, sondern sorgen für das Gegenteil: Desorientierung. Zum Beispiel *My life's a dream come true. I haven't slept in months* oder *I can't believe it's 2020 again*. Keiner der beiden Titel beschreibt die jeweilige Arbeit, sondern etabliert ein Missverhältnis, das ihr jeweils exakt entspricht. Spichtig hat auf seinem Mobiltelefon einen Ordner, in dem er Wortkombinationen sammelt, die ihm irgendwann mal als Titel dienen könnten. Aber wie kommt es, dass diese Umschiffung jedweder Sentimentalität nicht als Gleichgültigkeit rüberkommt oder dass seine Ablehnung dessen, was nah oder vertraut ist, nicht zu Zynismus führt? Der Widerstand dagegen, dass Zeichen und Bezeichnetes zusammenpassen, ist kein Zeichen von Frivolität, sondern eher Folge eines Nicht-darauf-Insitierens oder einer Offenheit für Zweifel,

die sich durch seine Arbeiten zieht. Die Aussage lautet nicht: nichts ist wichtig, sondern: es könnte auf vielerlei Arten auch ganz anders sein.

Von daher ist das Fehlen jeglicher bekenntnishaften oder tagebuchartigen Aspekte in den Arbeiten eine Form der Großzügigkeit, die Platz schafft für etwas anderes. Dieser Mangel steht für eine existenzialistische Logik der Relativität, nach der nicht die Essenz einer Sache als solcher wichtig ist, sondern die Tatsache, dass man sich ihr bewusst verschrieben hat. Die Quelle der Spannung in Spichtigs Werk ist, dass es auf dem Grat dieser Entscheidung angesiedelt ist. Etwas an seiner Größe, wie ungehobelt – und wie lustig – es auch sein mag, deutet auf einen Hang zur Geworfenheit hin; zu Hemmung und totaler Hingabe. Aber dann kommt Zweifel auf, und Reflexion in zweiter Potenz schafft sich Gehör. „Weinst du über vergangene Tage“, könnte eine Frage an Spichtigs Œuvre heißen. „Ja“, würde es antworten, „aber wenigstens setze ich eine Sonnenbrille auf. Wenigstens verdunkelte ich das Gesicht und trage die Farbe dick auf. Ich vertusche es. Sonst wäre es keine Kunst, sondern Religion.“

Und wie immer bei der besten zeitgenössischen Kunst enthält Spichtigs ihre eigene Definition, verpackt in die Frage, was Kunst überhaupt sei. Wo wir sagen könnten, dass Goldin Kunst im Leben findet wie ein *Objet trouvé*, etwa in einem Sonnenuntergang, in Tränen oder in einem Intimitätssplitter, ist Spichtigs Kunst ein Angriff auf genau solche flüchtigen Sinnofferten. Was seine Kleidungsskulpturen beispielsweise – mit Harz gehärtete Kleidungsstücke – zu Kunst macht, ist gleichzeitig das, was ihnen Leben entzieht, was sie so hohl und untot aussehen lässt. In einer neuen Entwicklung solcher Arbeiten wurden zwei der dünnen Figuren in ein Nickelbad getaucht, wobei sich die Metallpartikel auf den Stoffen festsetzen und die Oberfläche verändern. Hier durchlaufen Alltagsgegenstände einen Prozess der Mumifizierung – was einmal ein vertrautes Zeichen der Existenz war, flattert nun irgendwo zwischen dem Göttlichen und Lächerlichen herum. Eines der neuen Bilder illustriert die methodologische Ähnlichkeit der Arbeiten sehr genau. Inmitten eines spießig aussehenden Restaurantinterieurs ist die gegenüberstehende Person zu einer leeren Silhouette geworden. Wir erkennen die Kleidungsskulpturen wieder im Dunkeln der Kapuze. Die Farbe, die das Gesicht bedeckt und Richtung Tisch läuft, macht dabei die Arbeit auf ganz ähnliche Weise zu einem Gemälde, wie Harz und Nickel die Kleidungsstücke in Skulpturen verwandelt. Aber der Wert von Spichtigs Arbeit lässt sich in dem finden, was diesen Angriff überlebt. Schaut man sich die durch den Nickel hindurch noch erkennbare Baumwollfaser genau an, entschwindet die Fremdheit, um dem buchstäblichen Faden der Vertrautheit Platz zu machen. Oder man beachte die Tiefgründigkeit, die in einem fetten roten Pinselstrich über dem Kopf eines alten Mannes liegt, wobei eine immense Ernsthaftigkeit gegen die Oberfläche eines trockenen Witzes drückt.

Letztendlich ist der Grund dafür, dass ich Spichtigs Arbeit mag, paradoxerweise derselbe Grund, warum mich Goldin immer noch nicht loslässt: nicht für das, was sie ist, sondern dafür, was sie uns vorzustellen erlaubt – nämlich die Person, die nicht da ist. In Kierkegaards Geschichte offenbart sich die Erzählstimme erst im letzten Absatz: „Ich bin das reine Sein, das allenthalben mit dabei ist, jedoch unmerklich, weil ich fort und fort aufgehoben bin. Ich bin gleichsam der Strich, über dem die Rechenaufgabe und unter dem das Ergebnis steht; wer schert sich um den Strich?“⁹ Gute Frage. Aber ohne ihn gäbe es nichts zu lesen und auch nicht viel anzusehen.

Aus dem Englischen übersetzt von Wilhelm Werthern

1 Anne Carson, *The Beauty of the Husband*, New York 2001, S. 79.

2 Ebd.

3 Ebd.

4 Marcel Proust, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit: Die Herzogin von Guermantes* [ursprünglich 1920–1], übersetzt von Walter Benjamin und Franz Hessel, <https://www.projekt-gutenberg.org/proust/german1/chap001.html>

5 Søren Kirkegaard, *Stadien auf des Lebens Weg* [erstmalig erschienen 1845], übersetzt von Immanuel und Rose Hirsch, Düsseldorf 1958, S. 13.

6 Ebd., S. 13f.

7 Ebd., S. 16.

8 Brooks Adams, „BEAUTIFUL, DANGEROUS PEOPLE“, in *Art in America*, 28. Februar 2011, <https://www.artnews.com/art-in-america/features/mark-morrisroe-62879/>

9 Kierkegaard 1958 [wie Anm. 5], S. 90.

PRETTY FINE

THERESA PATZSCHKE

So everything started over – the fragility of the night and the fragility of the eggs we entrust our selves to in good faith again and again. And as with every new beginning there was a point when certain structures emerged from the chaos and, beyond that, as the consequences of deliberate acts of will. For us, however, that point is still far away.

The Milky Way poured gentle and white into space. Although we couldn't see it yet, we knew the way things are: everything reflects everything, the stars above the stars below, the milk up there the milk down here. All of this was happening all the time while we wandered around in the fragility of the moment like leaves in the wind, the fine veins on their wrinkly brown surfaces still distinct against the light.

It was the blue hour and most things were already pretty dark, but the joy of the day, even if it was only that of a single joke, still stuck clearly in the folds. Trees were now everywhere. In the cities it was possible for a river to run completely underground for a while through a subway tunnel. The subway sign then stood in the middle of a forest and next to it the entrance like a swooshing pond. I wanted nothing more than to go down into one of these ponds, and I often descended the first few steps of a subway entrance and took a bath.

And while I was looking from here into the dark forest and holding on to the railing so that I wouldn't be pulled into the shaft [which forest would you like to enter into?] I saw before my mind's eye the flash of a switchblade between the trees. [Which dangers turn you on?] What actually happened was that a horse came out of the forest. When horses move, after all, you sometimes think that their movements don't have enough space in time and so take place in another dimension. That's just an illusion of course. [The creaking wood of a machine that was built to take you to your limits.] But that's how it was here too. It was the blue hour and while many things were already dark, the pond became a bright blue volume in which I lay and from which the horse drank. [And the splinters fly right into the center where they become butterflies that land sweetly on the mucus of your membranes.]

Translated from German by Alex Scrimgeour









Theresa mit Sonnenbrille (Blau) 2020

SHY OF THE SUN

KRISTIAN VISTRUP MADSEN

'Memory is a dance,' wrote Anne Carson, no matter whether you 'see it as a room or a sponge or a careless sleeve wiping out half the blackboard by mistake.'¹ Or, as in Tobias Spichtig's exhibition, a bouquet of flowers wrapped in darkness, a half-gone bundle of boots, a face frozen, or its frame emptied under a hood. His is a choreography of imaging, stamping on and carelessly wiping out. One of Spichtig's new works is almost completely black, save for a pointy red form and how the texture of the paint plays with the light. Maybe everything remembered there is best forgotten, or maybe obscurity is just its best angle.

My first most memorable encounter with art was with Nan Goldin's *David and Butch Crying at Tin Pan Alley, New York City, 1981*. It provided evidence for something that had until then been a blind hunch: that I could find my gaze returned in art, find some kind of home in the eyes that look out from other people's worlds and times more familiar than the one I was born into. I saw the photograph at the Guggenheim in New York while my family waited outside in August heat for what seemed to them hours. It was notably not one of Goldin's pictures of stalwart queens that so stopped me in my tracks that day, though their strong torsos and perfect eye makeup exuded all the strength in sexual difference I, at 18, was in such desperate need of. No, it was David and Butch, man and woman, looking pretty un-queer and crying, just a little.

As a counterpoint, I can't help but think of *Genius*, a painting of Spichtig's I saw last year and that lingered, disturbing. It's based on a photograph of two young women, one of them just a face, her body erased under a layer of dark paint, the other side-eyeing coolly, touching her lips, looking like Angelina Jolie as Gia. They're seductive and completely repellent; I want to be them, but only so that I don't have to be on the receiving end of their dagger glares. It's a painting about fragility and hardness, and how lofty notions like genius and beauty come coated in sadness because transient or out of reach. It promises nothing.

I think it was the Guggenheim, but it could have been MoMA. I want to say I cried, but can't be sure. If I did, it was not like Butch, in streams, but maybe like David, glassy. Between them is all the joy and sorrow in the world, I thought, a sense of right-here-ness, and total surrender to loss as the outcome of love. When I saw that work, did I really gasp, audibly, as I recall now? The memory has shifted in time from when it took place to when it took on significance. I can't tell one from the other. In *The Beauty of the Husband*, Carson continued her reflection on memory:

Rope

*let down from heaven to draw up out of not-being: Proust
used to weep over days gone by,
do you?²*

Remembering is our private cosmology. It allows us to *become*, to be drawn up out of not-being. The story of my encounter at whichever New York museum becomes proof of the continuity of my subject-hood, like how a tattoo is always *still there*. The subject of Proust's *In Search of Lost Time* is exactly Carson's question: What is the nature of the dance called memory? Again, crying or weeping, occupies a central place. The tears are of nostalgia for the time that has been lost; time, like a photograph, congealed into memory. What Spichtig does with his series of sunglasses (and with the women in *Genius*, also shy of the sun) is refuse to return our gaze. He does what Carson demanded in the next line, after she'd enquired as to whether we weep, like Proust:

*Gloss it.*³

she wrote, without patience, meaning both *disguise* it (for why should anyone care?) and *embellish* it; make it shine through a layer of varnish, turn it into art. The 'you' of her text is a husband who is as beautiful as he is cruel. In fact, his cruelty seems somehow linked to his beauty, to his tears. Indulging in sentimentality – that is, to embellish it – can be just as cruel as its evasive alternative. Because to disguise and to embellish are not opposed, just as in the writing of Søren Kierkegaard recollection is not opposed to forgetting but part and parcel. I've written elsewhere about Spichtig's work that you only wear sunglasses inside if you're high or crying. 'So, which one is it, Tobias?' I asked. Come to think of it, an older work of his, which just says 'WEINEN' (crying) in big letters, provides something of an answer. But the fact that the question remains is crucial.

People do not present themselves to us clearly, Proust wrote, 'like a garden viewed through railing with all its flowerbeds on display', but as a 'shadow we can never penetrate', only imagine, alternatively and with equal justification, 'as masking the burning flame of hatred and love.'⁴ I've since started to feel that there is something dishonest to the clarity with which Goldin's work presents itself, as if in denial of the inevitable shadow, claiming sincere emotion, real intimacy. For do Butch's tears not also have a certain gloss? And has this scene not, through Goldin's lens, been enshrined, made mythical and distant? Then why does it seem to me like flowerbeds on display; like memory, pure and clean? Of course, Goldin fought against the deluge of the AIDS epidemic and a conservative political backlash that threatened to erase the people and the city that she knew. Her honourable task was to salvage what she could. But our context in Berlin and in other big cities today is one that threatens to devour rather than erase; to transform any smear of difference or subculture into capital and real estate, which we ultimately will not be able to buy back. This is a context in which sincerity like Goldin's can no longer have the same impact.

Still, when I was in art school in London, post-Olympics, pre-Brexit, we'd follow in her footsteps, not to document, it seems, looking back, but to mythologise. In pseudo-spontaneous photoshoots at parties, video collages from hungover trips to the supermarket, or a single polaroid in an empty room, the world shone with an authenticity and nostalgia completely incongruent with our actually awkward and insufficiently iconic lives, so pale against the richly textured backdrop of elsewhere. The effect was alienating – made me feel left out. As if that rope let down from heaven to draw me up out of not-being had not been attached at the other end. At my first meeting with Goldin's work I took a picture with my digital camera and regretted that too much of my own reflection in the glass made it difficult to see the couple in Tin Pan Alley. I wanted to lose myself in their lives, but my reflection revealed the frame, betrayed my distance, spoiled the picture. I was not them.

In Spichtig's work a similar push and pull between attachment and repulsion produces a certain form of iconicity, but one that does not ask for devotion. You recognise *something* about the pictures, and want to be in proximity to this something, congratulate yourself on how it resonates, bask in the cool, grunge speed of it. But the familiarity at play here stems not from likeness – to you, or your life – but from strangeness. Like in *Genius*, what you recognise is not the content but the outline; if an experience, then one of absence. We don't know if those women mask a flame of hatred or of love. It was actually Spichtig who told me what Marlene Dietrich said of how to keep an audience hooked: who is the one person everyone knows? The one who is not there. 'Sing to them,' she said. Dietrich and Spichtig practice seduction without betrayal. It is also iconicity without idealism, or even ideology. Let me try another one: recollection without memory?





Cigarettes and Ashtrays 2020



The narrator of Kierkegaard's novella *In Vino Veritas* is not actually listed among the attendees of the dinner party about which he will tell us. Perhaps for that reason, he prefaced the story by emphasising the distinction between memory and recollection:

*Memory is immediate and immediately useful, recollection only when reflected. For that reason, it is an art to recollect. As opposed to remembering, I want, like Themistocles, to forget; but to recollect and to forget are not contradictory. The art of recollection is not easy since, in the moment of its creation, it may turn out differently, whereas memory may only fluctuate between remembering correctly and remembering incorrectly. What, for instance, is homesickness? It is something remembered, which is recollected. In the simplest sense, homesickness is brought about by being away. The art would be to feel homesick in spite of being at home.*⁵

Or, in the case of Spichtig, to take a photograph of your father, your girlfriend, or even yourself, yet capture 'old man', 'hooded figure', 'man in box'; subjects wavering bizarrely between stranger and stereotype; made alien and uninhabited by their very iconicity. Kierkegaard continues:

*To conjure up the past for oneself is not as difficult as to conjure away the present for the sake of recollection. This is the essential art of recollection and is reflection to the second power. The ultimate in the reflective relationship between memory and recollections is to use memory against recollection.*⁶

To make what is near seem far strikes me as key to Spichtig's work. The photographs that he bases his paintings on are almost all taken by himself of friends and family. What makes them iconic is that they do not amount to portraits of those people, but rather depictions of the *idea* of other people; illustrations not of life, but existence. Like the attendees of Kierkegaard's dinner party, the characters in Spichtig's pictures are as if portrayed – or 'recollected' – by someone who was not even there. In the case of, say, the flower triptych, or the sunglasses, consider Mark Twain's adage 'Comedy equals tragedy plus time', where the element of time is installed by repetition. These works are so serious all you can do is laugh. But like in a staring contest, the first one to crack a smile is the loser.

The series of sunglasses most vividly illustrates what Kierkegaard calls 'reflection to the second power'. Where reflection to the first power would be my reflection in the glass of Goldin's photograph, the mirror of the dark lenses shows nothing but the vacant landscape of carpet in front of them, as if pictured for online resale, between homes. Where the first reflection said: you are not them. The second says: no one is – not even themselves. The presence of a sunglasses work in a Spichtig exhibition always has the function of existential spanner in the wheel. You are *not* invited to identify, this is *not* a surface for projection, but a deflection. And out of this the denial of recognition arises a provocative offering of truth: the only one who can draw you up out of not-being is yourself.

I've come to prefer this mode of tough love and dark humour to flowerbed authenticity, and the disappointed sense of belonging I felt with David and Butch. Kierkegaard's narrator calls this the 'distaste of mimicry' and argues that it stems from trying to 'help' recollection, as you might help your memory, say by stimulating your senses in ways that remind you of the subject of remembrance.⁷ You avoid it by situating your recollection in opposition to what is remembered. What is the opposite of a drunken late-night dinner party? In Kierkegaard, it is the forest in the afternoon. That is the backdrop to the narrator's story. What is the opposite of a photograph, how it kills a moment in time to mechanically reproduce a fragment of reality? In Spichtig, the timelessness of painting, of course, the stir of life contained in the brush stroke. The absolute fiction of it is an

escape from the real. If the photograph represents the memory, Spichtig's painting is its botched, artful recollection.

I hadn't thought about David and Butch for years until I discussed with Spichtig the role of the photographs in his paintings, and what their relationship is to what they depict, to reality, to experience. On that occasion he mentioned Mark Morrisroe, a contemporary and friend of Goldin's known for similarly diaristic works: first, self-portraits in the buff, drag queens in a club, later on, hospitals. But Morrisroe's pictures are more worked on than Goldin's, and in that way they share something with Spichtig's. Many are rephotographed, double exposed, or have added inscriptions. One reads in felt pen around the margins, 'Paul Ardmore, Nosferatu, Summer '84, The Unspoken'. Such designations, Brooks Adams wrote in *Art in America*, 'establish a poetics of time and place ... [and] adumbrate a cult of feeling in Morrisroe's milieu, even suggesting sincerity (some might say sentimentality)' – he also calls it 'an intimist sensibility'.⁸ While I agree that this is true of Goldin's titles – not much different except that they appear as meta-text – I think Morrisroe's incorporation of them into the work, like Spichtig's painterly interferences, have a more ambivalent effect. There certainly remains 'a cult of feeling', but the manipulation of the photographs clearly frames that feeling as constructed. Morrisroe's so-called sandwich prints (per Adams, 'made by reshooting a photograph, producing an intermediate negative, and exposing the photographic paper through the two sandwiched negatives') undo the authenticity of the photographs in a similar way to how Kierkegaard's narrator conceives recollection as a mode of forgetting. This happens in Spichtig's work too, but at a more fundamental level, and with more comprehensive effect.

Far from with an 'intimist sensibility', as a photographer, Spichtig captures his motifs in a kind of collision. If a photograph always represents the loss of its subject (that person *in that moment*, which will never be again), the photographs Spichtig seeks out for his paintings represent the loss of subjectivity as such. His titles also do not establish a 'poetics of time and place', but the opposite: disorientation. Take *My life's a dream come true. I haven't slept in months or I can't believe it's 2020 again*. Neither describes the work, but rather establishes an incongruity precisely equal to it. Spichtig keeps a file on his phone where he collects combinations of words that might serve as titles down the line. But how is it that this evasion of sentimentality does not come across as callous, or that his shunning of what is close or familiar does not result in cynicism? For one, this resistance to matching signifier and signified is not flippancy, but more like non-insistence, or an openness to doubt that runs throughout his works. It does not say: nothing matters, but: this could be in so many other ways, too.

As such, the absence of confessional or diaristic aspects in the works is a form of generosity that it makes room for something else. It represents an existentialist logic of relativity according to which what matters is not the essence of the thing itself, but the fact that one has made a choice to commit to it. The source of tension in Spichtig's work is that it hovers on the brink of that decision. Something about the size of it, how unmannered it is, and how funny, suggests a pull towards thrownness; inhibition and total surrender. But then the doubt sets in, and reflection to the second power. Do you weep over days gone by? we might ask of Spichtig's work. Yes, it would say, but at least I put on sunglasses. At least I blot out a face, brush the paint on thickly. I gloss it. Otherwise it would not be art, but religion.

And like all the best contemporary art, Spichtig's contains its own definition, wrapped in the question of what art even is. Where we might say that Goldin finds art within life, like an objet trouvé, in a sunset, in tears, or a snippet of intimacy, in Spichtig, art is an assault on precisely those glimpses of meaning. In his clothing sculptures, for instance – garment shells stiffened with resin – what makes them art is also what deprives them of life; what makes them look so hollow and undead. In a new development of those works, two of the skinny figures have been

dipped into a nickel bath, the metal particles attaching themselves to the fabrics and transforming the surface. Here everyday objects undergo a process of mummification – what was a familiar token of existence now loiters somewhere between divine and ridiculous. One of the new paintings neatly illustrates the methodological similarity between the works. In a frumpy-looking restaurant interior, the person sitting opposite has become an empty silhouette. We recognise the clothing sculptures in the darkness inside that hood. Meanwhile the paint covering the face and creeping onto the table is what makes it a painting in much the same way as resin and nickel turned the clothes into sculptures. But the value of Spichtig's work is to be found in what survives this onslaught. Look closely at the cotton fibre still discernible through the nickel, and strangeness pulls back to reveal a literal thread of familiarity. Or at the profundity lodged in a fat red brushstroke above an old man's head, the immense seriousness pressing against the surface of a deadpan joke.

In the end, the reason why I like Spichtig's work is, paradoxically, the same reason I still cannot let go of Goldin's: not for what it is, but what it allows you to imagine – that is, the person who is not there. In Kierkegaard's story, the narrator reveals himself only in the final paragraph. 'I am pure being, present everywhere, but still not noticeable because consistently annulled. I am the line over which is the calculation and under which the sum – and who cares about the line?' Good question. But without it there would be nothing to read and not much to look at.

1 Anne Carson, *The Beauty of the Husband*, (New York: Vintage Books, 2001), p. 79.

2 Ibid.

3 Ibid.

4 Marcel Proust, *In Search of Lost Time: The Guermantes Way*, trans. Mark Treharne, (London: Penguin, 2002), p. 64.
<https://www.projekt-gutenberg.org/proust/german1/chap001.html>

5 Søren Kierkegaard, *Stadier Paa Livets Vej* [orig. 1845], [Copenhagen: Martins Forlag, 1926], p. 11. My translation throughout.

6 Ibid., p. 12

7 Ibid., p. 14

8 Brooks Adams, 'BEAUTIFUL, DANGEROUS PEOPLE', in *Art in America*, February 28 2011,
<https://www.artnews.com/art-in-america/features/mark-morrisroe-62879/>

9 Kierkegaard 1926 (see note 5), p. 90.





INDEX

Seite 3 / page 3

Life is a soup and I'm a fork. 2020
Vinylruck und Öl auf Leinwand
Vinyl print and oil on canvas
180,5 x 125 cm / 71 x 49^{1/4} in
TSP/M 10

S. 4 / p. 4

Pretty Fine. 2020
Vinylruck und Öl auf Leinwand
Vinyl print and oil on canvas
215,5 x 140 cm / 84^{3/4} x 55 in
TSP/M 11

S. 10/11 / p. 10/11

Landschaftsformat 2020
Vinylruck und Öl auf Leinwand
Vinyl print and oil on canvas
135 x 185,5 cm / 53^{1/4} x 73 in
TSP/M 4

S. 12 & 8/9 / p. 12 & 8/9

Theresa mit Sonnenbrille (Rot) 2020
Vinylruck und Öl auf Leinwand
Vinyl print and oil on canvas
140,5 x 95 cm / 55^{1/3} x 37^{1/2} in
TSP/M 5

S. 12 & 20 / p. 12 & 20

Theresa mit Sonnenbrille (Blau) 2020
Vinylruck und Öl auf Leinwand
Vinyl print and oil on canvas
145,5 x 100 cm / 57^{1/4} x 39^{1/3} in
TSP/M 6

S. 17 / p. 17

Jakobita 2017
Vinylruck und Öl auf Leinwand
Vinyl print and oil on canvas
180 x 130,5 cm / 70^{3/4} x 51^{1/3} in
TSP/M 2

S. 18 / p. 18

Blumen im Topf. (In der Nacht.) 2020
Vinylruck und Öl auf Leinwand
Vinyl print and oil on canvas
215,5 x 170 cm / 84^{3/4} x 67 in
TSP/M 8

S. 19 / p. 19

Blumen im Topf. (Beige) 2020
Vinylruck und Öl auf Leinwand
Vinyl print and oil on canvas
215 x 170 cm / 84^{2/3} x 67 in
TSP/M 9

S. 23 / p. 23

My Life is a dream come true.
I haven't slept in months. 2020
Nickel, Kleidung und Harz
Nickel, clothing and resin
214 x 40 x 40 cm / 84^{1/4} x 15^{3/4} x 15^{3/4} in
TSP/S 3

S. 23 & Cover vorn innen

P. 23 & Cover front inside
Calla and Max 2020
Nickel, Kleidung und Harz
Nickel, clothing and resin
137 x 170 x 100 cm / 54 x 67 x 39^{1/3} in
TSP/S 1

S. 23 & 13 / p. 23 & 13

I can't believe it's 2020 again. 2020
Nickel, Kleidung und Harz
Nickel, clothing and resin
198 x 40 x 40 cm / 78 x 15^{3/4} x 15^{3/4} in
TSP/S 2

S. 24 / p. 24

Cigarettes and Ashtrays 2020
Vinylruck und Öl auf Leinwand
Vinyl print and oil on canvas
180,5 x 130 cm / 71 x 51^{1/4} in
TSP/M 1

S. 25 / p. 25

Three Shoes 2020
Vinylruck und Öl auf Leinwand
Vinyl print and oil on canvas
195,5 x 135 cm / 77 x 53^{1/4} in
TSP/M 7

S. 29 / p. 29

Urlaub in Pankow. 2020
Öl auf Leinwand
Oil on canvas
210,5 x 155 cm / 82^{3/4} x 61 in
TSP/M 14



S. 29 / p. 29

Shadow 2020

Öl auf Leinwand

Oil on canvas

215,5 x 155 cm / 84^{3/4} x 61 in

TSP/M 15

Cover hinten innen

Cover back inside

That flash took forever. 2020

Vinylruck und Öl auf Leinwand

Vinyl print and oil on canvas

210 x 145 cm / 82^{2/3} x 57 in

TSP/M 3

Cover hinten

Cover back

Purple Rain. (Detail) 2020

Vinylruck, Diamond Dust

und Öl auf Leinwand

Vinyl print, diamond dust

and oil on canvas

150,5 x 220,5 cm / 59^{1/4} x 86^{3/4} in

TSP/M 13



Dieser Katalog erscheint
anlässlich der Ausstellung
*This catalogue is published
as part of the exhibition*

Tobias Spichtig

Pretty Fine

2. – 26. September 2020

2 – 26 September 2020

Contemporary Fine Arts, Berlin

Bruno Brunnet & Nicole Hackert

Grolmanstraße 32/33

10623 Berlin, Germany

Tel. +49 (0) 30-88 77 71 67

www.cfa-berlin.com

gallery@cfa-berlin.de

© 2020

Contemporary Fine Arts,
Snoeck Verlagsgesellschaft,
die Autoren und die Fotografen
the authors and photographers

Text

Kristian Vistrup Madsen

Theresa Patzschke

Übersetzung / Translation

Alex Scrimgeour

Wilhelm Werthern

Gestaltung / Design

Imke Wagener

Fotografie / Photography

Matthias Kolb

Lithografie / Lithography

Farbanalyse, Köln

Erschienen in / Published by

Snoeck Verlagsgesellschaft mbH

Nievenheimer Straße 18

50739 Köln

www.snoeck.de

ISBN

978-3-86442-333-8

Printed in Germany



Tobias Spichtig

Geboren 1982 in Sempach, Schweiz

Born 1982 in Sempach, Switzerland

Lebt und arbeitet in Berlin

Lives and works in Berlin

Foto / Photo

Calla Henkel & Max Pitegoff, 2019



**CONTEMPORARY FINE ARTS
BERLIN 2020
SNOECK**

