

Vivian Suter

GAMeC

secession

A photograph of a large, pink, splattered bowl with a wooden brush inside, surrounded by debris and other objects on the ground. The bowl is the central focus, with a wooden brush resting inside it. The bowl is covered in bright pink paint, with some yellow and orange splatters. The brush has a wooden handle and a dark, possibly stained, head. The bowl is surrounded by various objects, including a metal lid, a small orange cup, and some dried leaves and twigs. The background is a mix of dirt and debris.

Secession
GAMeC
Vivian Suter

Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König, Köln



- 105 Vivian Suter. *Where Is It Home?*, Lorenzo Giusti
110 *Outside Art*, Dieter Roelstraete
114 “My Roots in Vienna Run Deep”, Vivian Suter in conversation
with Jeanette Pacher
- 121 Vivian Suter. *Where Is It Home?* (Italiano), Lorenzo Giusti
126 *Outside Art* (Italiano), Dieter Roelstraete
130 “A Vienna ho radici profonde”, Vivian Suter in conversazione
con Jeanette Pacher
- 138 Vivian Suter. *Where Is It Home?* (Deutsch), Lorenzo Giusti
144 *Outside Art* (Deutsch), Dieter Roelstraete
148 „Ich habe doch tiefe Wurzeln in Wien“, Vivian Suter im
Gespräch mit Jeanette Pacher



















240 x
180

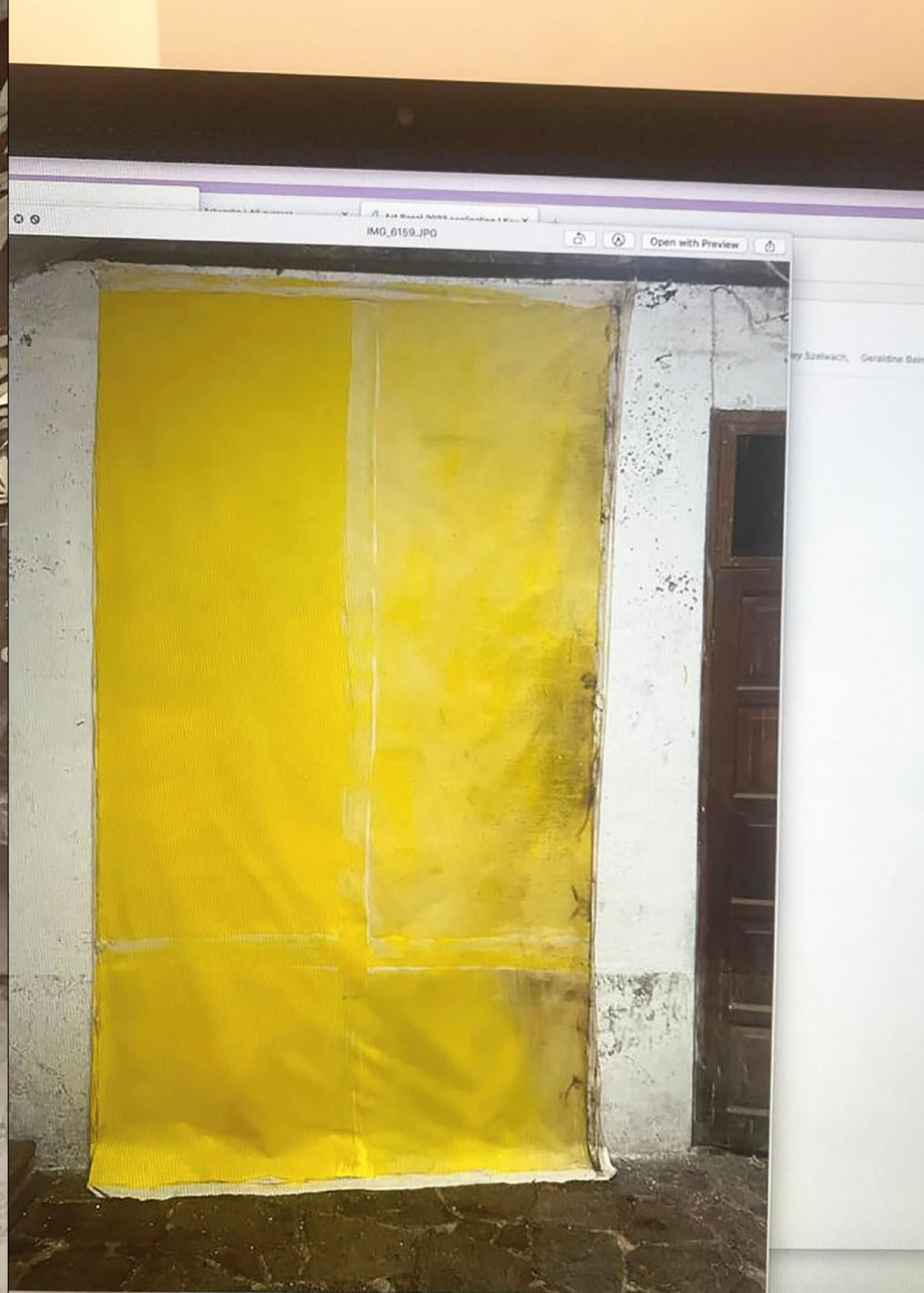


















EN HONOR DEL SANTO

Santo Tomás de Aquino (1225-1274) fue un teólogo y filósofo italiano, máximo representante de la filosofía escolástica conocido como "doctor angélico". Nació en una familia de aristócratas. Perteneció a la orden dominica —Frailes Predicadores de Santo Domingo—. Su le considera patrono de las universidades y escuelas católicas. Numerosos milagros atestiguan su santidad. Fue canonizado por Juan XXII el 18 de julio de 1323.

colégio. Carrera señala que cuando este establecimiento se construyó, se aprovechó el área donde estaban las huertas del convento. La obra quedó concluida en 1620.

La clase inaugural se llevó a cabo el 20 de octubre de 1620 y la dictó el doán Felipe Ruiz de Corral, catedrático de Prima de Teología. Asimismo, esa día autoridades civiles, militares y religiosas asistieron con el Sr. Mateo de Guzmán, en su obra Fundación de la Universidad en Guatemala (1520-1688), las clases en el colegio iniciaron con 77 alumnos, distribuidos así: 11 para Prima de Teología,

16 para Filosofía, 40 para Artes y 21 para Teología. También se educó a los hijos de la nobleza y a los de las familias de los señores de la tierra.

El colegio fue fundado en 1620 y la clase inaugural se llevó a cabo el 20 de octubre de 1620 y la dictó el doán Felipe Ruiz de Corral, catedrático de Prima de Teología. Asimismo, esa día autoridades civiles, militares y religiosas asistieron con el Sr. Mateo de Guzmán, en su obra Fundación de la Universidad en Guatemala (1520-1688), las clases en el colegio iniciaron con 77 alumnos, distribuidos así: 11 para Prima de Teología,







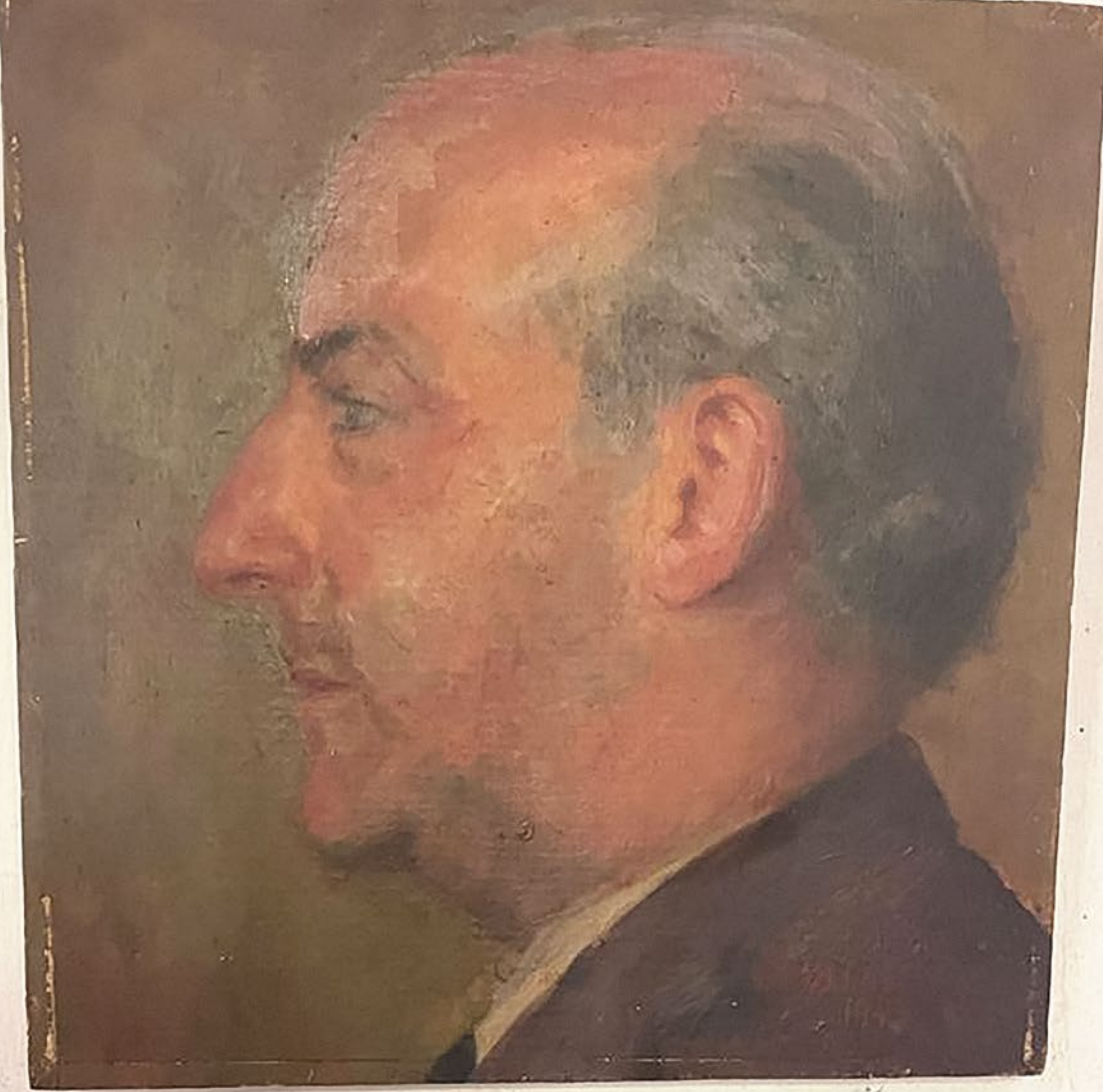


AGOSTO

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12



pro





26.1.2023, Panajachel

I am back to Panajachel after three years of pandemic. Last time I was here with my friend Vassilis traveling from Greece around Centroamerica. Vivian had to leave to Europe for an exhibition and Panchito was here only for one day with little Max. So, we spent five-six days with Elizabeth cooking, chatting, talking about everything as she always liked to do, sharing her thrilling stories of her life.

The day of departure, I kneeled to kiss her goodbye but a surprise was there for me. Elizabeth held my two hands with her two small and gentle hands, she looked at me straight in the eyes with her crystal blue eyes and with the permanent smile on her face she said "Greg, I think this is the last time we meet. I'm afraid I won't see you again." I was instantly shocked and reacted by saying "Oh come on, I'm sure we will meet again. We will have a parade on Santander for your one century birthday!" She kept holding my hands, looking at me in the eyes, always smiling, she replied "Greg, we will not see each other again and I am very happy that I met you!" "You are a wonderful young man!" she looked at my friend "You are both wonderful young men, thank you very much!"

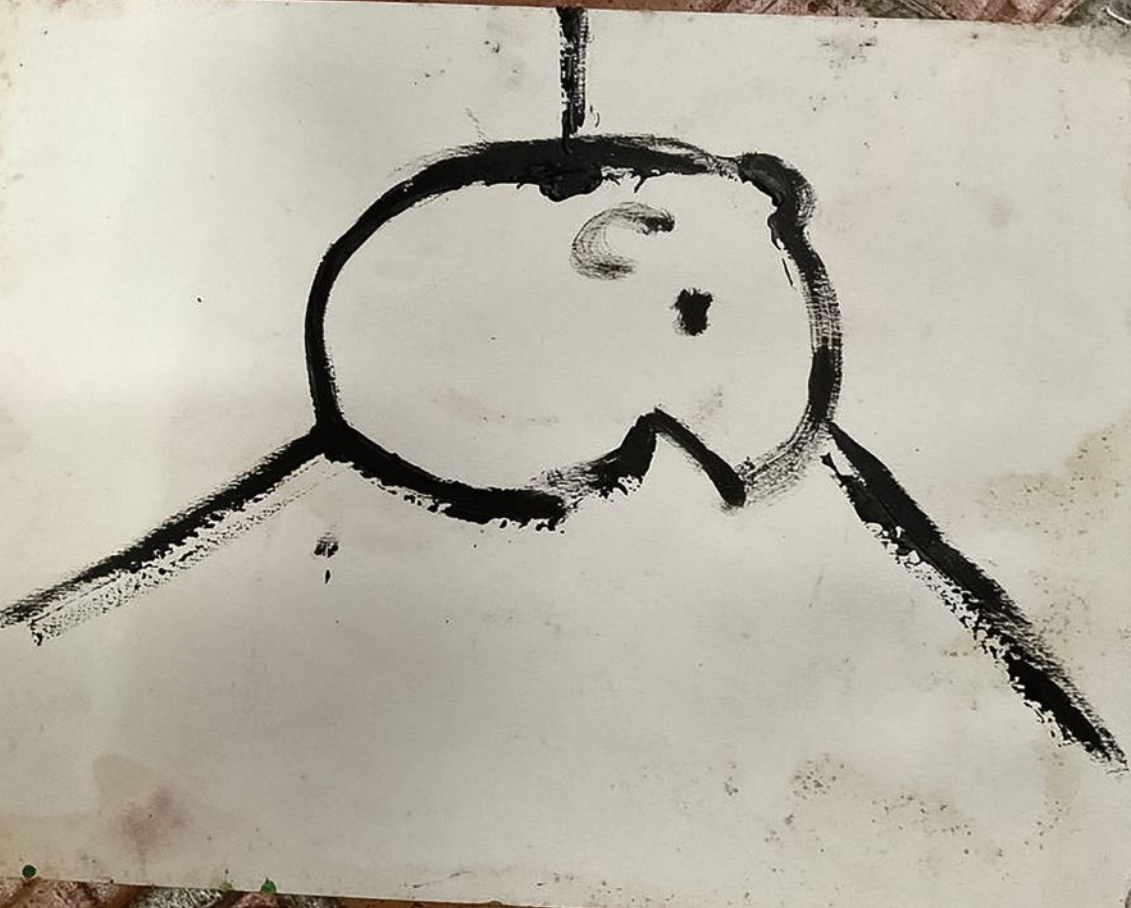
Suddenly, I wanted to leave fast in order not to cry because I thought I would upset her. Maybe in Europe we are not used to say goodbye, maybe it's me. We kissed each other and we looked at each other for a few seconds. She did the same with my friend that she actually met for the first time.

On the way to our hotel, I started crying but I was feeling smiley inside me. It took me just a few hours to understand that Elizabeth was in peace. Kind as she was, she was working on our friendship until the last minute. She reassured me that she was feeling complete and I felt complete, too. She offered me a last lesson of kindness to thank me for our friendship. I thought of her birthday parties we organised with colorful balloons, she was enjoying like a little child, her baptise on the boat when her family moved from Austria to Argentina. Crossing the equator, ~~getting~~ named Delphina, and, the Sarita ice-cream she liked to have after having lunch in a restaurant. And so many others.

Greg





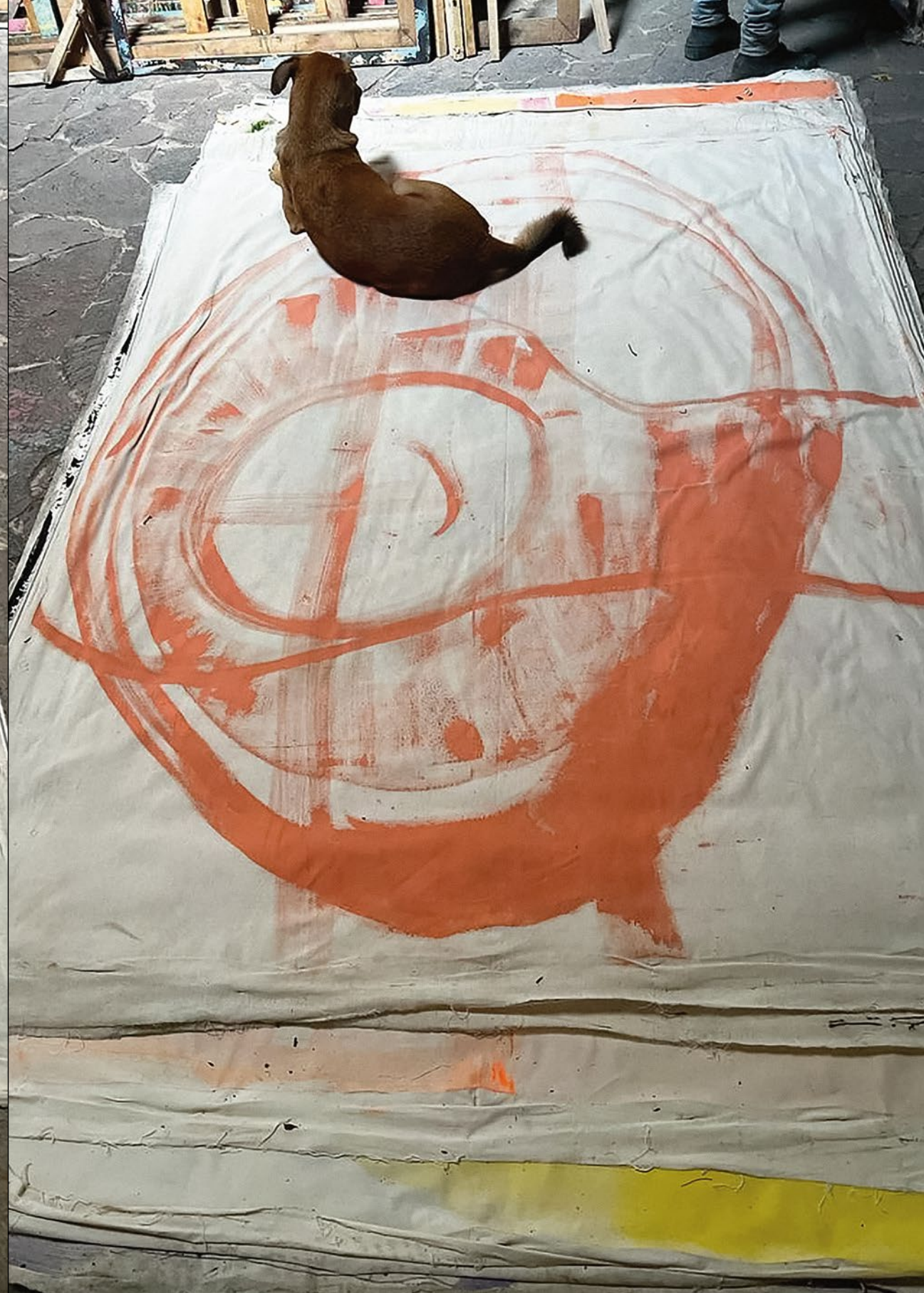


MADIRA



radon
nigali



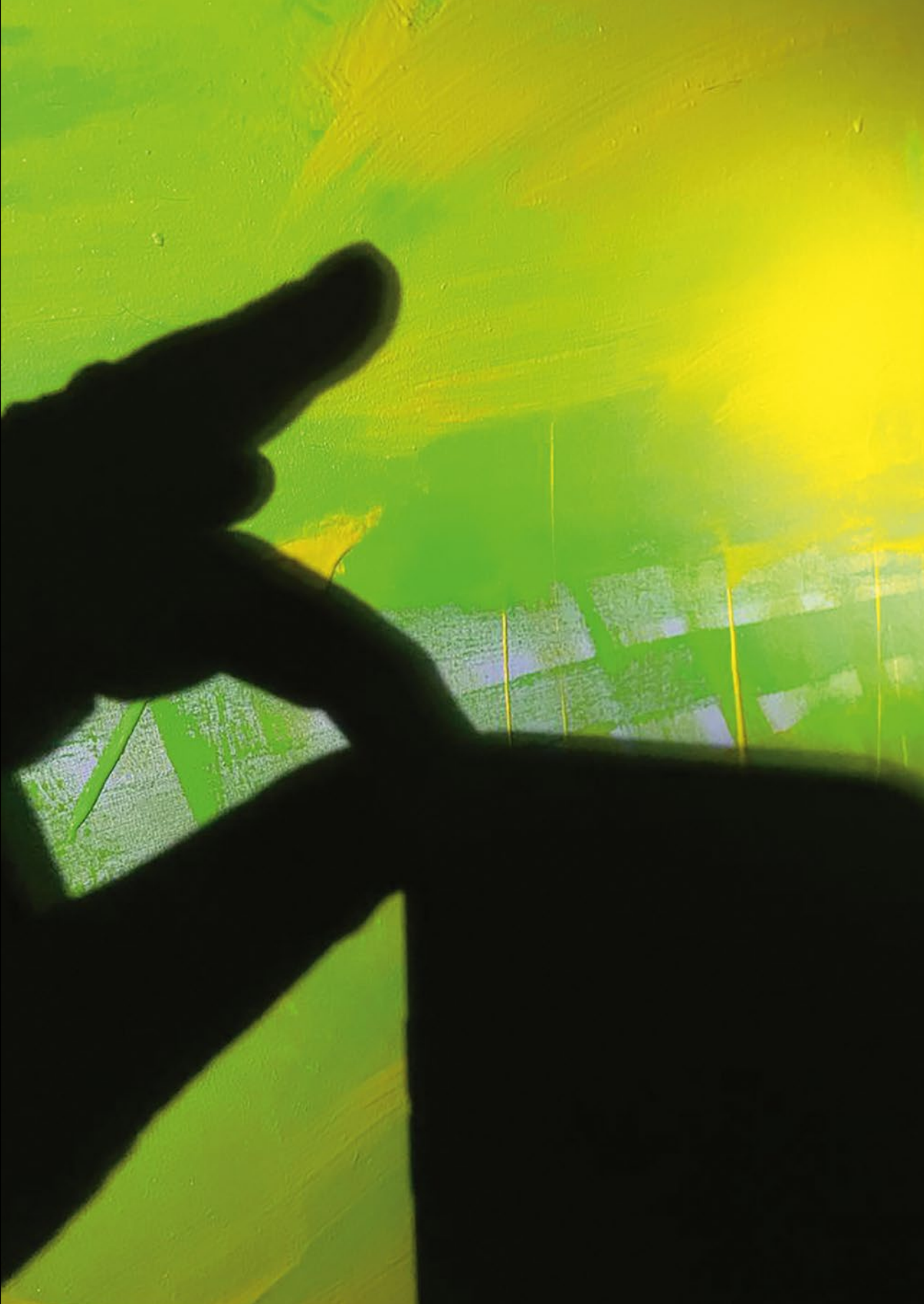


























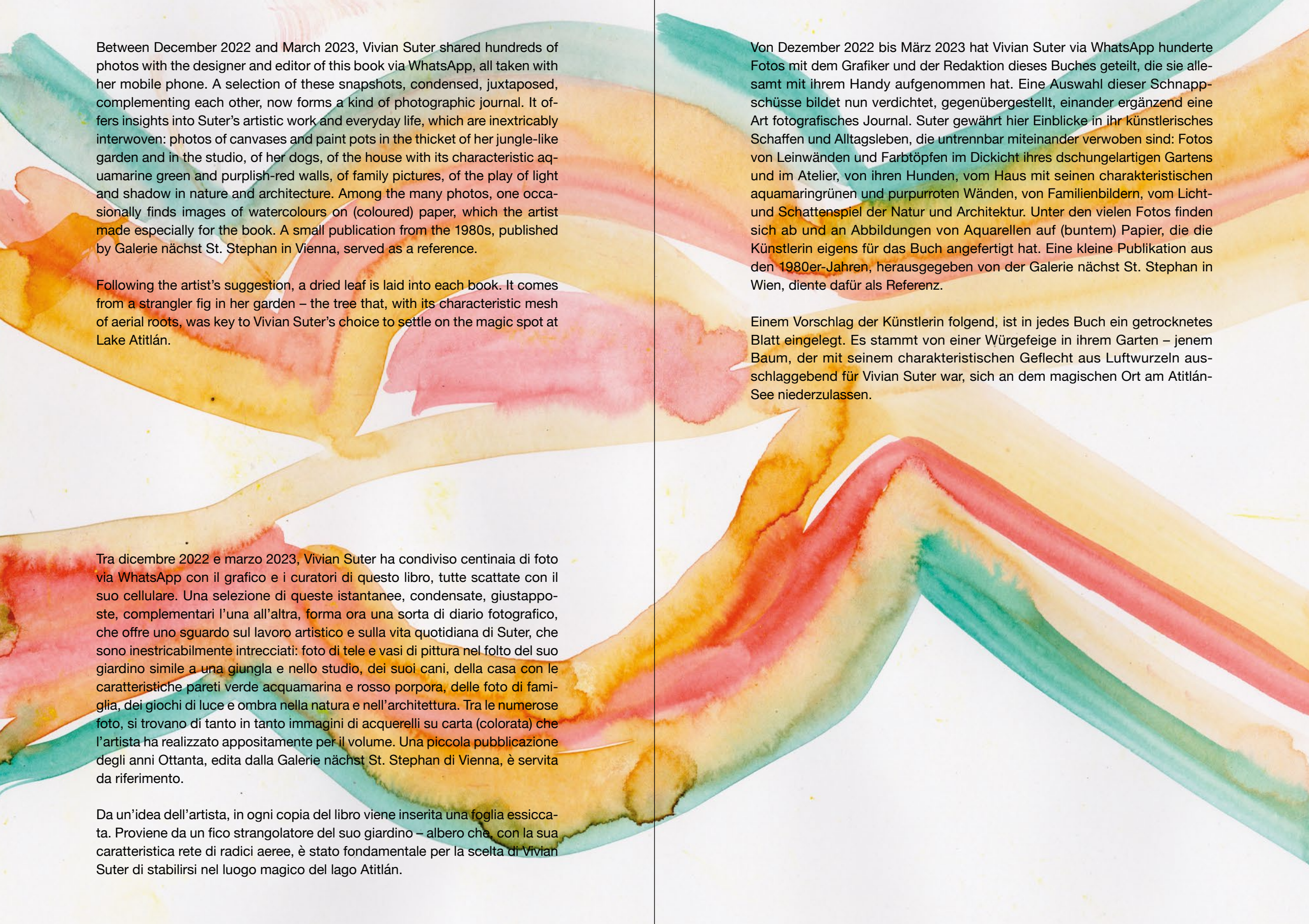












Between December 2022 and March 2023, Vivian Suter shared hundreds of photos with the designer and editor of this book via WhatsApp, all taken with her mobile phone. A selection of these snapshots, condensed, juxtaposed, complementing each other, now forms a kind of photographic journal. It offers insights into Suter's artistic work and everyday life, which are inextricably interwoven: photos of canvases and paint pots in the thicket of her jungle-like garden and in the studio, of her dogs, of the house with its characteristic aquamarine green and purplish-red walls, of family pictures, of the play of light and shadow in nature and architecture. Among the many photos, one occasionally finds images of watercolours on (coloured) paper, which the artist made especially for the book. A small publication from the 1980s, published by Galerie nächst St. Stephan in Vienna, served as a reference.

Following the artist's suggestion, a dried leaf is laid into each book. It comes from a strangler fig in her garden – the tree that, with its characteristic mesh of aerial roots, was key to Vivian Suter's choice to settle on the magic spot at Lake Atitlán.

Tra dicembre 2022 e marzo 2023, Vivian Suter ha condiviso centinaia di foto via WhatsApp con il grafico e i curatori di questo libro, tutte scattate con il suo cellulare. Una selezione di queste istantanee, condensate, giustapposte, complementari l'una all'altra, forma ora una sorta di diario fotografico, che offre uno sguardo sul lavoro artistico e sulla vita quotidiana di Suter, che sono inestricabilmente intrecciati: foto di tele e vasi di pittura nel folto del suo giardino simile a una giungla e nello studio, dei suoi cani, della casa con le caratteristiche pareti verde acquamarina e rosso porpora, delle foto di famiglia, dei giochi di luce e ombra nella natura e nell'architettura. Tra le numerose foto, si trovano di tanto in tanto immagini di acquerelli su carta (colorata) che l'artista ha realizzato appositamente per il volume. Una piccola pubblicazione degli anni Ottanta, edita dalla Galerie nächst St. Stephan di Vienna, è servita da riferimento.

Da un'idea dell'artista, in ogni copia del libro viene inserita una foglia essiccata. Proviene da un fico strangolatore del suo giardino – albero che, con la sua caratteristica rete di radici aeree, è stato fondamentale per la scelta di Vivian Suter di stabilirsi nel luogo magico del lago Atitlán.

Von Dezember 2022 bis März 2023 hat Vivian Suter via WhatsApp hunderte Fotos mit dem Grafiker und der Redaktion dieses Buches geteilt, die sie allesamt mit ihrem Handy aufgenommen hat. Eine Auswahl dieser Schnappschüsse bildet nun verdichtet, gegenübergestellt, einander ergänzend eine Art fotografisches Journal. Suter gewährt hier Einblicke in ihr künstlerisches Schaffen und Alltagsleben, die untrennbar miteinander verwoben sind: Fotos von Leinwänden und Farbtöpfen im Dickicht ihres dschungelartigen Gartens und im Atelier, von ihren Hunden, vom Haus mit seinen charakteristischen aquamarin grünen und purpurroten Wänden, von Familienbildern, vom Licht- und Schattenspiel der Natur und Architektur. Unter den vielen Fotos finden sich ab und an Abbildungen von Aquarellen auf (buntem) Papier, die die Künstlerin eigens für das Buch angefertigt hat. Eine kleine Publikation aus den 1980er-Jahren, herausgegeben von der Galerie nächst St. Stephan in Wien, diente dafür als Referenz.

Einem Vorschlag der Künstlerin folgend, ist in jedes Buch ein getrocknetes Blatt eingelegt. Es stammt von einer Würgefeige in ihrem Garten – jenem Baum, der mit seinem charakteristischen Geflecht aus Luftwurzeln ausschlaggebend für Vivian Suter war, sich an dem magischen Ort am Atitlán-See niederzulassen.









Vivian Suter. Where Is It Home?

Lorenzo Giusti

Like most people, I discovered the work of Vivian Suter very late. The first time I heard talk of it was from Adam Szymczyk in summer 2015, when he came to Nuoro to visit Maria Lai's retrospective in preparation for documenta 14, where he would present the work of both Suter and Lai. The history of this painter, who, after travelling widely around the world, had settled in Guatemala on the edge of a rainforest and the shore of a large lake surrounded by imposing volcanoes, immediately impressed itself on my mind. Certain stories have always appealed to me. Stories of people who have found peace far from towns or cities, who have removed themselves from the demands of organised society, or who have rejected the prospect of a conventional career. For example, writers who have built themselves a house in the woods, or artists who have discovered the inspiration for their personal creativity in their contact with nature. I have envisaged a similar future for myself a thousand times. Finding a spot somewhere in the world, a little isolated, where I can focus all my physical and mental energies. Where I can experience time passing and feel the Earth. I decided that sooner or later I would go and visit the place Vivian Suter had found for herself, her "centre of gravity".

Panajachel is a charming village located on the northeastern shore of Lake Atitlán. Still inhabited by an almost entirely indigenous community, it has become the main port of call for lake explorers and volcanic mountain hikers over the years. It is impossible not to be enchanted by this unique environment, where nature manifests itself in all its glorious power and transforming force. The myriad colours of the sky, the currents that ripple the water's surface, the dense greenery of the forest, the sheared peaks of the volcanoes, the continual earthquakes... The Earth at its most expressive.

Vivian Suter has lived in this corner of the world for almost forty years. Not long after her arrival in 1984, she bought a former coffee plantation close to the centre of the village and built herself a house that she named Finca Panchito in honour of her son Frank. The house, studio, and surrounding forest are indivisible, an integrated system of plants, people, animals and relationships. Interior and exterior are grafted seamlessly into each other. I am reminded of Thoreau's words: "What is the use of a house if you haven't got a tolerable planet to put it on?"

Without the "home" from which it arises, Vivian Suter's painting would not be what it is, a spontaneous grafting of forms and colours that reproduce the forest's tangle of lights. An organic system of signs and gleams in which the plants contribute as much to the visual writing as the painting itself. Vivian's canvases are her home. And her home is her forest, a stone's throw from the lake, inhabited by people and animals, by the wind that moves through the foliage and the sun that warms it. I asked her to help me recognise the

plant species in her garden, and this is the list she produced off the cuff. It represents an irregular mix of wild plants, flowers, fruit trees and shrubs of different kinds, which Vivian calls by their English or Spanish names, as the case may be:

Mango tree, Coral tree, Pino, Cipres, Limon criollo, Limon persa, Lima limon, Limela, Mandarina, Bananas tallo mordo y tallo blanco, Gigante palmas, diversas King Areca Palma, Abanico Palma, Cola de pescado, Pacaya Gravileas, Jacaranda, Pito tree, Sauce Burgonviglias div colores, div vines with purple flowers, white flowers, orange flowers, Oja de cuero, Bamboo amarillo, Bamboo verde, Bamboo corredizo, Pitaya on the trees, Areca a fina y Areca Canarino amarillo, Cameron rojo, Papyrus Camelotes, Arbol de flor roja como candelas, Arbol con bolas rosadas, Ceiba arbol, national arboles desconocidos de madera dura que propagan mucho, Arbol Llama de bosque, Macadamia tree, Palo de pita Papaya, div leaf plants, Tandura, Oreja de elefante, Hibiscus Isotes, Mano de leon, Misperos.

In a passage from the novel *The Eight Mountains* by the Italian author Paolo Cognetti, Bruno, the mountaineer and friend of Pietro, the young main character, rails against the group of students who have come from the city and begin to fantasise about the joys of living amidst nature. “It’s you city people who call it ‘nature’: And it’s as abstract to you as the word itself. We say wood, meadow, river, rock, things that we can actually point to. Things that can be used. If they can’t be used, we don’t bother to even give them a name: it would be pointless to do so.” Since she settled in Panajachel, Vivian Suter has called things by their name. Not just the plants with which she has surrounded herself but the elements in her painting, too. What to us look like abstract shapes, quickly sketched geometric forms, and brightly coloured graphic signs, to her are trunks, branches, and leaves. They are stones and rocks from her garden. They are furrows or openings in the landscape. They are direct impressions of the world around her. Tangible things.

Living in the midst of vegetation helps you to assimilate change, to accept it as the essential condition of life. When, in 2005 and then again in 2010, all her paintings were engulfed by mud as a result of two major floods caused by Hurricanes Stan and Agatha, Vivian decided there was no reason to try to clean or restore them. After all, in her environment, her canvases are not only always painted on the ground – either in the garden or on the floor of her hut among the trees – they are also exposed to the elements on a daily basis. They are dirtied and scratched, her dogs can lie on them, the insects can nest and breed on them, and the wind can fold them over as though they were cloths hanging in the air. The mud deposits showed even more how she thinks of painting: vulnerable, subject to constant transformation and change, unstable and perishable, like everything on Earth.

In *Popul Voh*, the book of the legends of the K’iche’ Maya people, floods play a regenerating role. Originally, the sky and sea were wrapped in a great silence. The first divine creatures, Tepeu and Gucumatz, lived in the waters and were covered by green and blue feathers. Their union generated all the things of which the world is made: mountains, valleys, forests, and all life-forms. Tepeu and Gucumatz then decided to create a being able to take care of what they had created and who would be able to praise them, so they modelled humans from clay and wood. Those made of clay were unable to speak, while those of wood, though they could speak, were unable to think or love. Unhappy with these beings, Tepeu and Gucumatz brought down a great flood on the world to rid it of the humans they had made. They then created four men from maize flour with all the required abilities, and then four women from the same material to be their companions, and from them the human race is descended.

Regeneration lies at the heart of Vivian Suter’s work. For her, there are no start and end points, no departure and arrival; instead, everything is an unstable expression of the constant process of transformation. She may start or resume a canvas after exposing it to the elements for a few days or months. She stacks old and new works without any definite criteria, or hangs them side by side on wooden frames in no apparent order. There is no way of knowing in which year or in what particular phase they were made, and Vivian seems to make efforts to ensure this does not happen. Her recent exhibitions have all presented works dating from periods that were not precisely specified. The different manners in which the works were installed have also resembled one another closely. The approach has always been to cram the space excessively with materials, with canvases hung pretty much everywhere, to give the idea of a spontaneous, relentless, and constantly evolving creative dimension, but also the idea of a necessary process of osmosis between painting and the environment. Viewers are left to wander among the paintings and forms without ever finding a real focus of attention. It is the same as walking through the depths of a dense wood, where everything seems to be intertwined, fused together, in motion. Or like walking around Vivian’s house, where memories overlap and time seems to manifest itself in its most fluid dimension.

Scientific advances have demonstrated that the best grammar for thinking about the world is that of change, not permanence. “[...] even the things that are most ‘thing-like’,” writes the Italian physicist Carlo Rovelli, “are at bottom nothing but long events. [...] The hardest stone, in the light of what we have learned from chemistry, from physics, from mineralogy, from geology, from psychology, is in reality a complex vibration of quantum fields, a momentary interaction of forces, a process that for a brief moment manages to keep its shape, to hold itself in equilibrium before disintegrating again into dust.”¹ Vivian Suter’s painting narrates this idea of the world. Her canvases

are fleeting moments of balance in the midst of transformation. Her work is a hymn to impermanence, a tribute to the regenerative qualities of matter.

It's not difficult to find reasons why Vivian chose to live amongst volcanoes. Fire is the transforming element par excellence, the primary tool of the alchemist, and the activator of all the most important chemical and physical processes we are able to see without the aid of technology. Lake Atitlán lies in a giant crater formed by a violent eruption that occurred 85,000 years ago. Three volcanoes loom on its southern flank: San Pedro, Atitlán, and Tolimán. Guatemala is studded with volcanoes, some of which – Pacaya, Santa María, and Volcán de Fuego – are still active and continue to have a strong geological impact on the territory. This is the context in which Vivian has found her centre of gravity, her home.

Craters can be discerned in many of her canvases. The circle is one of the most recurring figures in her work. Sometimes it is one element among many, but more often it is the focus of the painting. It may be isolated or appear in a sequence. Many times, three circles are shown together and it is impossible not to think of Atitlán's three volcanic craters. But the circles are also flowers, suns, whirlpools, and more. A recurring phenomenon in the lake's climate is called *Xocomil* in the Kaqchikel language, "the wind that carries away sin". It is said to be caused by the warm winds arriving from the Pacific encountering the cold winds from the north. The *Xocomil* blows over the lake in the late morning and afternoon, creating eddies that put boats at serious risk.

Vivian Suter's painting is instinctive, physical, and gestural. The lines trace apparently imprecise signs that are in fact plants, trunks, leaves, shrubs, the outlines of trees and stones, or herbs from her garden. They are reflections of light, glimmers. Sometimes more clearly defined geometric shapes are also evident, such as squares and rectangles. These are views from her house or the hut in the bamboo grove, where the windows offer a view of the surrounding nature or walls, creating areas of vision. House and forest, interior and exterior, all contribute equally to the definition of Vivian's visual system and the framing of her world.

Sometimes she paints in the depths of the forest and her canvases are filled with intertwining signs that seem to lead the work towards an abstract form of pictorial expressionism. But at other times, she sets up her studio on the lakeshore and creates paintings in which it is easier to make out the elements of the landscape, the horizon, the surface of the water or the peak of some mountain, yet she gives them no framework. Her style contemplates but also negates all genres simultaneously. Her signs are often faint and drained of colour, but at other times a canvas may be filled with pictorial matter to the extent of forming substantial lumps and ridges. Occasionally there are drips, runs of paint or smears, and at other times the signs appear almost graphic. Paintings created using a single colour are not rare, almost resembling large

drawings: these include works in black and white, though they are infrequent. Some feature large circles, others entangled lines. The more different the paintings are, the more Vivian seems to like placing them together.

In the house that stands in the middle of the *finca*, two colours dominate: purplish-red and aquamarine green. The red is present on many of the interior and exterior walls, while the green is used on the shutters, several pieces of furniture in the living room, and on one of the large interior walls. On the days I spent with Vivian choosing the canvases for the exhibition in Bergamo, I paid careful attention to these colours, to the way they reacted to the different materials and surfaces they were painted on, and how they altered with time depending on their position and their exposure to the sun, wind, or humidity. In some cases, the colours faded evenly, losing strength and intensity. In others, they changed unequally, creating new tones and colours, and offering glimpses of the bare surface beneath, even peeling off altogether in some cases. I left with the distinct impression that Vivian had decided to treat her house in the same way as her canvases, allowing time to express itself.

At the time, I didn't ask her if that were the case. I knew that she wouldn't have given me a definite answer. At most, something like "Things are what they are", or "We're all part of the same landscape". A few weeks after my trip, I suggested Vivian paint the walls of the GAMeC space where her works were to be shown in the two colours of her home: purplish-red and aquamarine green. A few months later I suggested she call her exhibition "Home". "You spoke straight to my heart", she replied. I couldn't have been happier.

Translated from Italian by Timothy Stroud

Outside Art

Vivian Suter and the Magic of the Moment

Dieter Roelstraete

The world is a living and wise being,
since it produces living and wise beings.

Marcus Tullius Cicero

Anyone who has ever had the good fortune and great pleasure of visiting Vivian Suter in her home and garden – rather, her own private *forest* – in the Guatemalan town of Panajachel on the shores of Lake Atitlán will have to agree that there are few “studio visits” equal to the experience. (I hope the artist will forgive me for this glowing recommendation, knowing what an intensely private person she is – I’d like to be invited back some day!) Indeed, part of what is so unforgettable about visiting the artist in her studio is the fact that there isn’t really a studio to speak of.¹ For decades now, Vivian Suter has famously devoted herself to painting in the great outdoors only – meaning, in her case, not so much the *plein air* of impressionist lore, but the domed spaces defined by the countless giant trees, many of them planted by the artist herself – an unsettling measure of the sheer speed with which plant life teems in this tropical corner of the world – that lord it over her *hortus conclusus*. (The impressionists really only ever painted *public* spaces; Vivian Suter mostly only paints in the sequestered confines of her garden, with only dogs as her constant companions. Which reminds me: I returned home from Guatemala’s western highlands back in December 2022 with two monographs in hand; one was simply titled *Panajachel*, another *Bonzo, Tintin & Nina* – so named after her three dogs, one of whom had passed away shortly before my visit. Some of her paintings show the clear imprint of dog paws.²) I had travelled to Panajachel to discuss Suter’s participation in an exhibition I was in the midst of preparing, dedicated to *the weather*, and I was interested in witnessing the extent to which the artist allowed (or rather, actively *invited*) the “elements” – heat, rain, sun, wind – to help shape her work. What I really learned, however, was the extent to which the *trees* above and around her likewise “co-author” Suter’s paintings, and how dominant a determinant

1 Just writing down this very sentence reminds me of the countless pleasures derived from the privilege of a working life spent, to a great extent, *inside* artists’ studios, so I obviously do not mean to denigrate the studio principle here. Rather, I am interested in viewing Suter’s refusal of a constraining studio space from the perspective of art’s complicated relationship with “real” life – the lifeworld which art must always, by its very definition, seek to distance itself from. Suter’s work has deep roots in the long history – so crucial to our understanding of the avant-garde ethos – of art’s negotiation with “life”, in which artistic experimentation inevitably bleeds into the bigger picture of experiments in living (and Suter certainly has led, and continues to lead, an “experimental” life). In one of the more evocative recent journalistic texts devoted to Suter’s life and work, Pablo Larios quoted the artist as stating the following: “Why does she paint outside? ‘Because that way I feel that I’m not missing out on anything’.” See: Larios, “Family Trees: Elisabeth Wild and Vivian Suter”, *Frieze*, no. 210, March 2020.

2 *Panajachel* was published by Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia in 2021; *Bonzo, Tintin & Nina* was co-published by Hatje Cantz and Kunstmuseum Luzern in 2019.

these arboreal surroundings really are in giving shape to Suter’s protean and exemplarily productive painterly practice. (What had partially prompted Suter to settle down where she eventually did, back in the 1980s, was the presence on site of a giant strangler fig.) The resultant oeuvre constitutes a genuinely new twist, in my estimation, on the hallowed tradition of landscape painting.

Might one think of Suter’s artworks as landscape paintings in the same way that the works of Land art pioneers like Richard Long and Michael Heizer can be said to belong to that painting tradition? Or might one think of Suter’s paintings as a species of Land art much like one might do when considering Claude Monet’s *Water Lilies*, for instance? (Monet, after all, might be regarded as the true grandfather of Land art.) Suter’s domain in Panajachel is not unlike Monet’s Giverny – a garden made world-famous through art – and much like Monet’s overriding passion in painting was capturing the passage of time in the play of ever-changing light, Suter’s use of her garden is marked by the magic of the moment and the transience of painting *time*: she has delineated certain pockets in her sprawling backyard jungle where most of the open-air painting takes place – one spot for each time of the day. (Suter’s painting practice involves a fair amount of walking from one such spot to the other. Here, too, I was reminded of the work of Richard Long, of both walking and mud-painting fame.) In the back of the garden, a small building functions as a storage space, housing literally hundreds, of canvases, most of them made in the last decade. One has to enter this structure by scaling a brick wall built after a devastating mudslide nearly wiped out Suter’s world in its entirety back in 2005; quite a few paintings bear the scars of this event, like the shadow of *acqua alta* in a Venetian palazzo. The sheer volume of paintings, all of them measuring an identical 180 cm in width (they vary in length), gives you a clear idea of both the sense of purpose and speed with which Suter works her way through multiple canvases a day. Some consist of a singular circular mark; others bear the traces of a brief flurry of expressive gestures; all resemble “impressions” of an evanescent moment in time, never to be relived. What we really get to witness is, quite literally, the passage of time once these paintings have been left outside, sometimes for days on end, battered by rain and wind, kissed by a drooping vine or falling leaf, trampled on by dogs. They are *landscapes* in and of themselves as much as landscape *paintings*, in other words – inner visions of an omnipresent and all-encompassing outside.

The distinctive genius of Suter’s work, I think, resides in part in the radicality of her preferred mode of presentation, showing her weathered, unstretched paintings hung in such a way as to resemble banners swaying in the breeze – that, at least, is how I first saw them in that unforgettable maiden encounter on Athens’ Acropolis in the spring of 2017, as part of documenta 14 – or, more pointedly still, laundry languidly waltzing in the wind. They are often hung so close to (indeed, *facing*) each other as to become nearly inaccessible for straightforward art-viewing, enhancing the impression of our physically

entering Suter's world: a feeling of full-bodied immersion in lush and luxuriant Panajachel – of being *outside*, alone among and with the elements. The visual cue of bedlinen drying on a clothesline inevitably conjures the ghost of domestic chores – painting as “homework”, say – and returns us to the historical precedent of the Impressionists' infatuation with the iconographic minutiae of everyday working- and middle-class life, often of a decidedly gendered tenor. Think, for instance, of Adolph Menzel's *Balcony Room* (1845), Berthe Morisot's *Hanging the Laundry out to Dry* (1875), John French Sloan's *A Woman's Work* (1912) or his Ashcan School classic *Red Kimono on the Roof* (1912), a postcard of which has graced the walls of my own laundry room for many years now. Most importantly, however, the density of Suter's preferred hanging method reflects the relative limitations of vision in the verdant world she inhabits: these are paintings to feel surrounded by on all sides as much as merely look at from the safe distance of “judgment” (see footnote 1), “pictures” that make you feel like you are inside her outside. (If the age-old simile of painting as a window on the world has some currency still in this arrangement, one may think of Suter's paintings as windows onto moments in nature's time. Save for the hand that made them, there is little that is “human” in them: their metaphorical frame of reference is botanical, geological, and meteorological rather than cultural.) Indeed, it is the relativity rather than the centrality of vision in Suter's art we are reminded of when we learn that the artist regularly only stops painting long after the sun has set, finding her way back home with a flashlight clearing the path ahead. On these occasions, the artist only gets to properly see what she actually painted upon returning to the scene of creation the next morning – after which the paintings in question are left outside for however much longer is deemed appropriate. *Being*, not *seeing*, is believing.

“The arboreal impulse is all outward, into fresh air”, Fiona Stafford writes in the opening pages of her beautiful book *The Long, Long Life of Trees*.³ I have already referred to Vivian Suter as an intensely private person; she is also soft-spoken and somewhat introverted. Outgoing, yes – but mostly only literally so, as someone whose working life has by and large unfolded *outside*, in a great outdoors of sorts. Suter, who was born in Buenos Aires in 1949 to European refugee parents – her mother, Elisabeth Wild, was a Viennese-born artist who lived with her daughter in Panajachel until her death in 2020 – and moved to Switzerland in the early 1960s, famously decided she had had enough of life in the heart of Europe and left Basel in 1982 in search of a place to start anew. Ending up on a former coffee plantation in a country racked by

3 Stafford continues: “each tree is a mass of little bursts of energy, seemingly at odds with each other, though remarkably harmonious overall.” Fiona Stafford, *The Long, Long Life of Trees*, New Haven: Yale University Press, 2016, 4. I was able to witness something of this “seemingly at odds with each other” – the apparent constant battlefield that is tree life – when seeing Suter's crew of gardeners hard at work taming the miles of branches, roots, and vines that, if left unchecked, would easily overwhelm her property in a mere matter of weeks. Remember: the story of Vivian Suter's life in Panajachel did begin with the simple if prophetic viewing of a strangler fig.

a civil war that left some 200,000 dead and missing gives you a sense of the sincerity and depth of her desire to start from scratch, far from the madding crowd and bustle of “civilization”. Vivian Suter, in other words, has wanted to be “outside” for a long time; hers is quite literally “outsider” art – the work of an artist not merely interested in *depicting* the world, but rather more in making art in close collaboration *with* it.

“My Roots in Vienna Run Deep”

Vivian Suter in conversation with Jeanette Pacher

The interview was conducted via zoom in December 2022 and was transcribed and edited later.

Jeanette Pacher For your exhibition at the Secession you have chosen the title *A Stone in the Lake*. What is the story behind that? You also sent a great photo for the invitation card.

Vivian Suter My son took that photo. It's of my grandson at Lake Atitlán; in the background you can see the San Pedro, Atitlán, and Tolimán volcanoes. I liked it so much that I forwarded it to some friends, who all found it quite lovely as well. Someone who knew I was going to have a show at the Secession thought it was for the invitation, and I liked that so much that I proposed it to you. I'm not allowed to tell who that was.

JP Okay, it's all right to have a few secrets... What does Lake Atitlán mean to you?

VS In the beginning, I lived right on the lake, just outside of Panajachel. The house also used to have a hot spring on the beach. It has meanwhile receded; the water level of the lake drops and rises. The lake was the reason I stayed. There is something magical about it; everyone says so. It is very deep and has an outlet, so it always stays very clean. After Hurricanes Agatha and Stan [2010 and 2005, respectively] hit, the outlet became clogged and the dirty water could no longer drain off. After Covid-19, the lake had recovered because public access had been difficult for a while. Even for the Mayans the lake was a sacred spot, and it still is. Once a year, buses come packed with people who want to visit the lake and perform Mayan rituals. There are also sects who conduct their baptisms in the lake. I used to swim in it a lot. Now I live further away, and am surrounded by lots of trees instead.

JP You are also preparing an exhibition for the Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea in Bergamo, entitled *Home*, which opens shortly after the Vienna exhibition. What are you planning there?

VS Lorenzo [Giusti, Director of the GAMeC] visited me in my home in Panajachel last year. He saw everything, the garden and my studio and the house, also my mother's house. He showed great interest in the plants. And he liked the wall colours a lot, the way the walls are painted in the house, in red and green tones. He then selected the canvases he wanted to show. He chose them according to various criteria, for example, there is a selection with motifs that have to do with the architecture and the play of light and shadow. In the exhibition, there'll be coloured walls, painted like the walls here in Panajachel. That's quite exceptional and new, because otherwise the walls

in my exhibitions are always white. So it will be about the place here, about my home.

JP You had an exhibition in Bergamo once before, in the early 1980s, in the Galleria Dossi, which no longer exists. Do you remember it?

VS Yes, but I don't remember the rooms very well or whether the exhibition travelled on further. What I do remember well, though, is a meeting where the whole family was there – like on Sundays. There were really a *lot* of people, and it was all very familial, and I was quite overwhelmed. [laughs]

JP How did you end up in Guatemala, and why?

VS In the 1980s, I took the bus here from California via Mexico, where I visited the ruins. Then I was in Yucatán and went to see more ruins in Guatemala. Actually, I came to Tikal because of the ruins, but I didn't go see them until years later. In any case, I wanted to get away from the art world and concentrate more on my work, find my own path. Although people predicted this would be the end of my career as an artist, I kept on painting.

JP Your mother, Elisabeth Wild, and her side of the family come from Vienna. They fled the country under the Nazis in the 1930s and went to Argentina, where you were born. In the 1960s, due to the politically instable situation, your parents decided to move to Switzerland, where your father comes from.

VS I spent my childhood in Argentina. I was already twelve by the time I moved to Switzerland with my parents. That was a huge intervention in my life, a culture shock. It was a very difficult time for me. For my mother, too.

JP Had you been to Switzerland before?

VS Yes, we'd visited the family and travelled around Europe, too. I think I was there when I was three and six and then finally at around age twelve. Leaving home for good was a whole different thing.

JP What about the language?

VS Well, I couldn't speak Swiss-German. We spoke High German at home, but I couldn't read or write it. I had to learn those things, and French on top of that. That alone was plenty... And then you had the numbers, which you say backwards here – that was another thing! So, it wasn't easy... Oh, you're wearing arm warmers! In Switzerland, they're called *Mittli*. Interesting, you left the ends long; that looks especially nice.

JP I never tied off the loose ends, and at some point, I decided: That's just the way they are.

Did your grandparents immigrate to Argentina, too?

VS Yes. In 1938, my mother was just sixteen or seventeen when they left the country. They stayed in Yugoslavia while they arranged for the necessary papers. That wasn't easy – nor was getting *into* Argentina.

JP How did they manage? How did they get their papers?

VS My grandmother had friends in Yugoslavia, who had a Slivo manufactory

JP A Slivovitz factory?

VS Yes [laughs]. My grandfather Franz Pollak was a wine merchant... And then a former Argentinian president came to Yugoslavia for a visit. They somehow knew each other, and so with the help of a donation, my grandfather managed to get their immigration papers for Argentina. From there, they continued through Italy, Switzerland, Belgium and Holland. From Rotterdam they finally crossed over by cargo ship. My father, August Wild, had gone to Argentina before the war. That's where he and my mother met.

JP Did he go for reasons related to his profession? He owned a textile factory, didn't he?

VS Yes, but I never asked him. In Argentina, my grandfather worked at my father's textile factory, as a bookkeeper. Things got all mixed up under Perón [Juan Domingo Perón Sosa, 1895–1974, former President of Argentina] because they were assigned a manager who did Perón's bidding. From then on, my father had no say in the matter.

JP That is so remarkable: They built a new life for themselves in exile, where they again found themselves confronted with a political situation, a regime, that made it impossible to lead a self-determined life, leaving them with no choice but to emigrate again. Surely that was very...

VS ...frustrating. Yes. Although, my father was already quite old – he was the same age as my grandmother. They were about to exchange vows at the local registry office by the time my mother realised that he was ten years older than he had claimed [laughs]. He *wanted* to go back to Switzerland... I think when you get to be that old, you long to be back home. Maybe that played a role. But they were frustrated, and he sold the factory. They could have stayed there without the factory, too; once they got back to Switzerland, he didn't work either.

JP He pretended to be younger for your mother?

VS Yes [laughs again]. I had two half-brothers. One was the same age as my mother and the other was older than her. They each had different mothers. The older one lived in Switzerland and the first time he and my father met, he was thirty, the son. From then on, they were inseparable, like two brothers, and they always went out to play cards. My father loved playing cards at the casino and that sort of thing. He was a gambler. After my father died, my brother came over often and helped my mother at the store. If he wasn't sure about something, he would tell the customers, "I don't know, but my mother will be right back." And when she came, they were always surprised that she was younger than he was. A funny digression.

JP Then was it a coincidence that your family settled in Argentina?

VS Where they definitely didn't want to go was Israel [at the time, Palestine]. My grandfather was against it. So, yes, it was a coincidence. My other relatives ended up somewhere else entirely, my grandpa's brother, for example. He, Victor Emanuel Pollak, and his family went to England and there, a Lady Russell got them papers for Australia. In Vienna, they had always been together; they had the wine business. After, they went their separate ways; the two brothers never saw each other again.

JP Where was your grandparents' wine business?

VS I'm not exactly sure. They were – what's it called? – court purveyors – whatever that is [chuckles]. My mother has certificates and commercial medals hanging on her walls. The name of their wine business was "Pollak & Sohn". Back to your question about our family history and the Secession. For me, seeing the building whenever I came to Vienna as a child was always a highlight. We went to the Secession all the time, and my grandfather told me the entire history of the Association of Visual Artists. He was really impressed by that, and so was I. He was so proud of the whole thing! There's a business school not far from the Secession, right?

JP Yes, across from the Künstlerhaus on Karlsplatz.

VS Right, on Karlsplatz. My grandfather was also a *fundador* [founder] of the business school, and he had his name on the façade. Under Hitler they removed the Jewish names, chiselled them away. So, you see, everything was closely intertwined with history.

I would always take the "Wiener Walzer" [name of the train from Basel to Vienna] to Vienna and rode solo for the first time at the age of twelve. Every vacation, I went to visit my grandparents. They had gone back to Europe one or two years before us. By then, they no longer lived in Vienna, but had settled in Mödling. My grandmother had a brother there. We would go to the Vienna Woods to hunt for wild mushrooms. They loved going for walks in the

woods. So did I. It was always mixed with history because my grandfather knew everything, knew about all the castles and whatnot. He was a walking encyclopedia, and he always wanted to teach me everything. It really was fantastic. We went to the Burgtheater and the Natural History Museum. That always made a great impression on me.

JP It's almost like a museum of a museum.

VS Yes, incredible! While I was married and living in Switzerland, I also had a place in Vienna for a year or so. First I was in Mödling and then in Vienna. I wasn't very happy there, but I went to the Natural History Museum all the time because I was working on a project that had to do with deer – all those deer antlers everywhere and the whole deer atmosphere! Later I made a book out of it, a deer book, and I put together an exhibition, at Stampa [the STAMPA gallery in Basel].

JP A deer book from Vienna!

VS Yes, two volumes [laughter].

JP That was in the 1980s, right?

VS Yes, or actually a little earlier.

JP When it was still so Eastern Bloc-ish, grey and drab.

VS Yes, exactly! Very, I mean very depressing... I had depressions. It was pretty hard, I have to say. Dreary.

Once, after visiting my grandparents in Vienna, I came back to Basel with a Loden cape and a Salzburg hat. I had a dirndl dress, too, when I was smaller. In Argentina, my grandmother sewed me a dirndl. I like dirndls, they look so handsome! They are very pretty. My grandfather always wore a black Salzburg hat with a cord – green, golden brown, but no feather! In those days people always wore hats.

I was always tremendously impressed by the Jewish cemetery and the family grave we would go to visit there. We should do that sometime; that would be nice.

JP Next time you're here, to set up and open your exhibition, yes!

VS So, you see, my roots in Vienna do run deep. We named my son Frank after his two great-grandfathers: my grandfather Franz Pollak and his father's grandfather Frank Strouch. Here they call him Pancho or Panchito, which is a nickname for Francisco.

Then there was my great-grandmother; her name was Vogel. She married Pollak, but she was a Vogel. She used to hold a *jour* in her apartment in Vienna every Thursday, and lots of artists would come, so I've been told...

JP You mean *jour* in the sense of a salon?

VS Yes, exactly.

JP So that means she was an artist or at least interested in art?

VS Interested, yes. Before she got married, she painted some pretty nice things, the kind of things girls used to paint a lot in those days. Fruit and whatnot, but she did a really nice job. I have them up on the walls of my mother's house. I have something here too [points the computer camera at a painting by her great-grandmother].

JP That's interesting: So, there is a very artistic line in the family from your great-grandmother to your mother Elisabeth Wild to you. Your son is an artist, too, a musician.

VS My relatives in Australia are artistic, too. My cousins paint, make etchings and all sorts of things. And one of my cousins there is also a musician.

JP From what you've told me, it looks like your family has always fostered the artistic?

VS Indeed. I also went to museums often in Basel; there are so many wonderful museums there. On Sundays, when admission was free, I would go to all the museums, even with my boyfriends [laughs], and I would go look at my favourite paintings again and again. That is something I have always enjoyed doing.

JP When you were younger, did you go to the museum with your mother, too?

VS Yes, a lot! When we were on trips, too, we would always go to museums and visit churches. That's how it has been ever since I was little; I always went along and it was always fun. It wasn't like I *had* to go; I never really thought about it because that's just how it was from childhood on.

JP What about your mother, did she have a studio or did she work from home?

VS She used to have a studio where she made her fabric designs. In Argentina, she had a studio built and that's where she painted. Once I had – and *that* was a must! – to pose as a model for her. That was a nightmare, not to be

allowed to move! I didn't enjoy that one bit. Her portraits were mainly of women and friends. I remember where she painted and did the drawings for her fabric designs. I can even remember some of the patterns.

JP With your exhibition at the Secession along with a parallel retrospective of Elisabeth Wild's work at the mumok there will be a kind of family get-together in Vienna this spring. What does this mean to you?

VS This opportunity is incredibly wonderful and meaningful to me – it's also very emotional that our work will be shown in Vienna at the same time. On top of that, so much of the family history I grew up with is inextricably bound to this city. My grandparents always told us about Vienna, where they lived and what they did, and what everything was like back then. That always really impressed me.

JP Speaking of artistic family get-togethers: Your son Panchito has been invited to make a sound installation for the exhibition. Do you have any concrete ideas?

VS Yes, we are thinking about working with a song of mine: *soft and fluffy is my soul – my tommy juices don't worry – are sweet like a liquorice roll*. I have to give him the tape, and then we can start collaborating. I'd like that. He wants me to record a fresh version. That is his condition. Panchito has arranged everything – he has booked musicians and already has a photographer, too.

JP Have you recorded other songs? Do you have other cassettes, too?

VS No, just this one. I wrote the song, and it had a certain rhythm. Martin [Suter] assisted by Beat Keller put it to music on his sequencer. I don't know how much of the original version will remain...

JP I'd like to hear both versions.

VS Yes, I'll play them for you.

JP Super, I look forward to it!

Translated from German to English by Kimi Lum

Vivian Suter. Where Is It Home?

Lorenzo Giusti

Come la maggior parte di noi, ho scoperto il lavoro di Vivian Suter molto tardi. La prima volta che ne ho sentito parlare è stato tramite Adam Szymczyk, nell'estate del 2015, quando venne a Nuoro per visitare la retrospettiva di Maria Lai in preparazione di documenta 14, dove sarebbero stati presentati i lavori di entrambe le artiste. La vicenda di questa pittrice che, dopo avere girato il mondo in lungo e in largo, si era fermata in Guatemala, dove viveva da più di trent'anni ai margini della foresta pluviale, sulle rive un grande lago circondato da imponenti vulcani, si impresse subito nella mia mente. Sono sempre stato attratto da certi racconti. Storie di persone che hanno trovato pace lontano dai centri urbani, che si sono sottratte alle necessità imposte dalla società organizzata, che hanno rifiutato la prospettiva di una carriera fatta di tappe obbligate. Scrittori che hanno costruito la propria casa nel bosco. Artisti che hanno trovato la propria dimensione creativa a contatto con la natura. E mille volte ho immaginato un futuro simile per me. Cercare un punto nel mondo, un po' isolato, dove concentrare tutte le mie energie, fisiche e mentali. Dove misurare il tempo. Dove sentire la Terra. Decisi che, prima o poi, sarei andato a scoprire questo punto che Vivian Suter aveva trovato. Questo suo "centro di gravità".

Panajachel è un villaggio affascinante situato sulla sponda nord-est del lago Atitlán. Abitato da una comunità ancora oggi quasi interamente indigena, negli anni è diventato il principale punto di approdo per gli esploratori del lago e per gli escursionisti delle vette vulcaniche. Non si può non rimanere incantati da questo contesto ambientale unico, in cui la natura si manifesta in tutta la sua grandiosa potenza, in tutta la sua forza trasformatrice. I mille colori del cielo, le correnti che increspano le acque, il fitto verde della foresta, le vette mozzate dei vulcani, i continui terremoti... La Terra al massimo della sua espressione creativa.

Vivian Suter vive in questo angolo del mondo ormai da quarant'anni. Non molto tempo dopo il suo arrivo, nel 1983, ha acquistato una vecchia piantagione di caffè, non lontana dal centro del paese, e vi ha costruito la propria abitazione. L'ha chiamata "Finca Panchito", in onore di suo figlio Frank. L'abitazione, lo studio e la foresta che li circonda sono un tutt'uno. Un unico sistema integrato di piante, persone, animali e relazioni. Interno ed esterno si innestano l'uno nell'altro, senza soluzione di continuità. Vengono in mente le parole di Thoreau: "A che serve possedere una casa se non hai un pianeta dignitoso dove metterla?".

Senza la "casa" da cui scaturisce, la pittura di Vivian Suter non sarebbe quella che è. Un innesto spontaneo di forme e colori che restituiscono il groviglio di luci della foresta. Un sistema organico di segni e bagliori, in cui le piante partecipano alla scrittura visiva al pari della pittura stessa. Le tele di Vivian

sono la sua casa. E la sua casa è la sua foresta, a due passi dal lago, abitata da persone e animali, dal vento che solca le fronde e dal sole che le riscalda. Le ho chiesto di aiutarmi a riconoscere le specie vegetali del suo giardino e questo è l'elenco che, su due piedi, ha stilato. Un mix irregolare di piante spontanee, fiori, alberi da frutto e arbusti di vario genere, che Vivian chiama con il loro nome inglese o spagnolo, a seconda dei casi:

Mango tree, Coral tree, Pino, Ciprés, Limón criollo, Limón persa, Lima limón, Limela, Mandarina, Bananas tallo morado y tallo blanco, Gigante palmas, Diversas King, Areca Palma, Abanico Palma, Cola de pescado, Pacaya Gravileas, Jacaranda, Pito tree, Sauce Burgonviglias div colores, div vines with purple flowers, white flowers, orange flowers, Oja de cuero, Bamboo amarillo, Bamboo verde, Bamboo corredizo, Pitaya on the trees, Areca a fina y Areca Canarino amarillo, Cameron rojo, Papyrus Camelotes, Arbol de flor roja como candelas, Arbol con bolas rosadas, Ceiba arbol, national arboles desconocidos de madera dura que propagan mucho, Arbol Llama de bosque, Macadamia tree, Palo de pita Papaya, div leaf plants, Tandura, Oreja de elefante, Hibiscus Isotes, Mano de leon, Misperos.

In un passaggio del romanzo *Le otto montagne* dello scrittore italiano Paolo Cognetti, Bruno, l'amico montanaro di Pietro – il giovane protagonista – inveisce contro il gruppo di studenti venuti dalla città, che iniziano a fantasticare sulle gioie di una vita in mezzo alla natura. “Siete voi di città che la chiamate ‘natura’: è così astratta nella vostra testa che è astratto pure il nome. Noi qui diciamo *bosco, pascolo, torrente, roccia*, cose che uno può indicare con il dito. Cose che si possono usare. Se non si possono usare, un nome non glielo diamo perché non serve a niente”. Da quando si è stabilita a Panajachel, Vivian chiama le cose con il loro nome. Non solo le piante di cui si è circondata, ma anche gli elementi della propria pittura. Quelle che a noi appaiono come forme astratte, figure geometriche abbozzate, segni grafici colorati, per lei sono tronchi, rami e foglie. Sono sassi e pietre del proprio giardino. Sono solchi o aperture nel paesaggio. Sono impressioni dirette del mondo attorno a sé. Cose concrete.

Crescere in mezzo alla vegetazione aiuta a fare proprio il cambiamento. Ad accettarlo come la condizione essenziale dell'esistenza. Quando, nel 2005 e poi di nuovo nel 2010, tutte le sue opere sono state sommerse dal fango a causa di due grandi alluvioni, dovute al passaggio degli uragani Stan e Agatha, Vivian ha pensato che non vi fossero ragioni per cercare di pulirle o restaurarle. Del resto, nel suo habitat, non solo le tele vengono sempre dipinte a terra – nel giardino e sul pavimento della sua capanna tra gli alberi – ma sono anche quotidianamente esposte agli agenti naturali, vengono sporcate e graffiate, i cani possono sdraiarsi sopra e riposare, gli insetti annidarsi e riprodursi e il vento piegarle come panni stesi all'aria. Il fango non ha fatto altro che rendere più evidente il suo modo di intendere la pittura: vulnerabile, soggetta a continue mutazioni e cambiamenti, instabile e deperibile, come ogni cosa sulla Terra.

Nel libro chiamato *Popol Vuh*, che raccoglie le leggende del popolo maya di Quiché, l'alluvione ha un ruolo rigeneratore. In principio, vi era solo un grande silenzio che avvolgeva il cielo e il mare. Le prime divinità creatrici, Tepeu e Gucumatz, erano immerse nell'acqua e coperte da piume verdi e azzurre. Dalla loro unione scaturirono tutte le cose del mondo: le montagne, le valli, le foreste e tutte le forme di vita. Tepeu e Gucumatz decisero quindi di dare vita a un essere che potesse prendersi cura delle loro creazioni e uno che potesse lodarle. Nacquero così gli uomini di argilla e gli uomini di legno. I primi non potevano parlare, i secondi, invece, potevano farlo, ma non erano in grado di pensare o amare. Scontenti della soluzione, gli dei fecero abbattere sulla Terra una grande alluvione, che spazzò via tutti gli uomini di legno e di argilla. Crearono allora quattro uomini di mais, capaci di ogni cosa, a cui affiancarono quattro donne, fatte della stessa pasta, e da loro scaturì il genere umano.

La rigenerazione è il cuore del lavoro di Vivian Suter. Per lei non esistono inizio e fine, partenza e arrivo, ma tutto è l'espressione instabile dell'inarrestabile processo di trasformazione delle cose. Una tela può essere iniziata e ripresa dopo alcuni giorni o mesi, dopo essere stata esposta all'azione degli agenti naturali. Lavori vecchi e nuovi vengono accatastati senza un criterio preciso, o appesi l'uno di fianco all'altro su strutture di legno, senza un ordine apparente. È impossibile cercare di capire in quale anno o in quale particolare momento siano stati realizzati e Vivian sembra fare di tutto per impedire che ciò avvenga. Le sue mostre recenti hanno presentato tutte lavori sparsi, risalenti a periodi non esattamente precisati. Molto simili tra loro sono state anche le soluzioni allestitive. La scelta è stata sempre quella di riempire lo spazio con una sovrabbondanza di materiali, con le tele appese o sospese un po' ovunque, per restituire il senso di una dimensione creativa spontanea, inarrestabile, in continua evoluzione, ma anche l'idea di un'osmosi necessaria tra pittura e ambiente. Lasciando allo spettatore la possibilità di vagare con lo sguardo, di passare da un dipinto all'altro, da una forma all'altra, senza mai trovare un vero e proprio punto di attenzione. Come quando si cammina nel fitto del bosco, dove tutto appare intrecciato, fuso insieme, in movimento. O come quando ci si muove nella casa di Vivian, dove le memorie si sovrappongono e il tempo sembra manifestarsi nella sua dimensione più fluida.

L'evoluzione della scienza ci ha indicato come la migliore grammatica per pensare il mondo sia quella del cambiamento, non quella della permanenza. “Anche le cose che più sembrano cose”, ha scritto il fisico italiano Carlo Rovelli, “non sono in fondo che lunghi eventi. [...] Il sasso più solido, alla luce di quello che abbiamo imparato dalla chimica, dalla fisica, dalla mineralogia, dalla geologia, dalla psicologia, è in realtà un complesso vibrare di campi quantistici, un interagire momentaneo di forze, un processo che per un breve istante riesce a mantenersi in equilibrio simile a se stesso, prima

di disgregarsi di nuovo”.¹ La pittura di Vivian Suter racconta questa idea del mondo. Le sue tele sono fugaci momenti di equilibrio nel bel mezzo di una trasformazione. La sua opera è un inno all'impermanenza, un omaggio alle qualità rigenerative della materia.

Non si fa fatica a immaginare le ragioni per cui abbia scelto di vivere in mezzo ai vulcani. Il fuoco è l'elemento trasformatore per eccellenza, lo strumento primo dell'alchimista, l'attivatore di tutti i principali processi chimici e fisici visibili ai nostri occhi. Il lago Atitlán occupa una caldera formata da una violentissima eruzione risalente a 85.000 anni fa. Sul suo fianco meridionale si stagliano tre vulcani: San Pedro, Atitlán e Tolimán. L'intero paese è ricco di vulcani, alcuni dei quali – il Pacaya, il Santa María, il Volcán de Fuego – sono ancora attivi e continuano ad avere un forte impatto geologico sul territorio. È in questo contesto che Vivian ha trovato il suo centro di gravità. La sua “casa”.

In molte delle sue tele si possono riconoscere dei crateri. Il cerchio è una delle figure più ricorrenti. Talvolta è uno degli elementi tra i tanti, ma più spesso è il vero e proprio fulcro del dipinto. Il cerchio può essere isolato oppure in sequenza. Tante volte i cerchi sono tre e risulta impossibile non pensare ai tre crateri vulcanici di Atitlán. Ma i cerchi sono anche fiori, soli, mulinelli... Un fenomeno ricorrente nel clima del lago è quello che, in lingua Kaqchikel viene definito *Xocomil*, “il vento che porta il peccato”. Si dice che sia l'incontro di venti caldi provenienti dal Pacifico e venti freddi provenienti dal nord. Questo vento spira sul lago nella tarda mattinata e nel pomeriggio e produce mulinelli che pongono a serio rischio i naviganti.

Quella di Vivian Suter è una pittura istintiva, fisica, gestuale. Le linee tracciano segni apparentemente indefiniti, che sono in realtà piante, tronchi, foglie, arbusti, contorni di alberi e pietre, erbe del suo giardino. Sono riflessi di luce e scintillii. Talvolta compaiono anche delle forme geometriche più nette, come quadrati o rettangoli. Sono gli scorci dalla sua casa o dalla sua capanna tra i bambù. Finestre aperte sul paesaggio o pareti che creano aree di visione. Casa e foresta, interno ed esterno, contribuiscono entrambe, parimenti, alla definizione del suo sistema visivo. All'inquadramento del suo mondo.

Talvolta Vivian dipinge nel fitto del bosco e le sue tele si riempiono di segni intrecciati che sembrano condurre il lavoro verso una forma astratta di espressionismo pittorico. Ma altre volte il suo studio si sposta sulle rive del lago e lì nascono dipinti in cui è più facile distinguere gli elementi del paesaggio, la linea dell'orizzonte, la superficie dell'acqua o il picco di qualche montagna. La pittura è libera da schemi. Il suo stile contempla e nega tutti i generi contemporaneamente. Il suo segno è spesso leggero e scarico di colore, ma altre volte la tela si riempie di materia pittorica, fino a creare grumi e rilievi anche

molto consistenti. In alcuni casi sono presenti sgocciolature, colature, sbavature, mentre altre volte il segno appare quasi grafico. Non sono rari i dipinti in cui è presente un solo colore, quasi fossero dei grandi disegni. E tra questi ve ne sono anche di bianchi e neri, per quanto meno frequenti. Alcuni di questi presentano grandi cerchi, altri dei grovigli di linee. Più i dipinti sono diversi tra loro e più Vivian sembra apprezzare l'idea di tenerli vicini.

Nella casa al centro della *finca* ci sono due colori dominanti: il rosso porpora e il verde acquamarina. Il rosso è presente su molti dei muri, sia interni che esterni; il verde è quello degli scuretti e di diversi mobili presenti nel salone, oltre che di una delle grandi pareti interne. Nelle giornate che ho trascorso in compagnia di Vivian, scegliendo le tele per la mostra a Bergamo, ho osservato attentamente questi colori, il modo in cui hanno reagito ai diversi materiali su cui sono stati stesi, alle diverse superfici, il modo in cui si sono trasformati nel tempo in base alla propria posizione, alla maggiore o minore esposizione al sole, al vento o all'umidità. In alcuni casi i colori si sono sbiaditi in maniera uniforme, perdendo forza e intensità. In altri si sono trasformati in maniera disomogenea, creando nuove tonalità, nuovi colori, lasciando intravedere la nuda superficie sottostante o, talvolta, staccandosi del tutto. Sono andato via con la netta sensazione che Vivian avesse deciso di trattare la sua casa allo stesso modo delle proprie tele, lasciando al tempo la possibilità di esprimersi.

Sul momento non ho chiesto alcuna conferma di questa idea. Sapevo che non avrei ottenuto una risposta precisa. Al massimo una frase del tipo “le cose sono quello che sono” o “facciamo tutti parte dello stesso paesaggio”. Qualche settimana dopo il mio viaggio ho proposto a Vivian di pitturare le pareti dello spazio alla GAMEC in cui le sue opere saranno presentate con questi due colori: rosso porpora e verde acquamarina. Alcuni mesi più tardi le ho proposto di intitolare la mostra “Home”. “Hai parlato con il mio cuore”, mi ha risposto. Non potevo essere più felice.

Outside Art

Vivian Suter e la magia del momento

Dieter Roelstraete

Il mondo è fornito di vita e di saggezza
dal momento che genera dal suo seno esseri siffatti.

Marco Tullio Cicerone

Chiunque abbia avuto la fortuna e il piacere di visitare Vivian Suter nella sua casa attornata dal giardino – o meglio, da una *foresta* privata – presso la cittadina guatemalteca di Panajachel, sulle rive del lago Atitlán, dovrà ammettere che l'esperienza è difficilmente paragonabile a una qualsiasi "studio visit". (Consapevole della sua estrema riservatezza, confido che Suter non me ne vorrà per questa mia calorosa pubblicità. Spero un giorno di tornare a trovarla!) In effetti, concorre a rendere la visita così memorabile il fatto che non vi sia un reale studio di cui parlare.¹ Ormai da decenni, Vivian Suter è nota per essersi votata unicamente alla pittura all'aperto, che nel suo caso non equivale all'*en plein air* di stampo impressionista quanto, semmai, alle volte naturali delineate dal fitto paesaggio di alberi giganti, in buona parte piantati dalla stessa artista – il che rivela la sconvolgente rapidità con cui si compie il ciclo vegetale in questo angolo di mondo tropicale –, e che spadroneggiano sul suo *hortus conclusus*. (Per l'esattezza, gli impressionisti ritraevano solo spazi *pubblici*; Suter, invece, dipinge perlopiù confinata nel perimetro del proprio giardino, godendo della sola compagnia dei suoi cani. A tal proposito, ricordo che di ritorno dagli Altopiani occidentali del Guatemala, nel dicembre del 2022, portai con me due monografie, intitolate rispettivamente *Panajachel e Bonzo, Tintin & Nina*. Quest'ultima prendeva il nome dai tre cani dell'artista, uno dei quali era morto poco prima della mia visita; su alcuni dipinti sono chiaramente visibili le orme delle loro zampe.²) Mi ero spinto fino a Panajachel per discutere con Suter della sua partecipazione a una mia mostra dedicata al *tempo*. Mi interessava appurare fino a che punto l'artista lasciasse liberi di agire (anzi, *incoraggiasse* attivamente) i cosiddetti "elementi" – caldo, pioggia, sole, vento – affinché contribuissero a plasmare il suo stesso lavoro. Ma

1 Buttando giù questa frase, penso agli innumerevoli piaceri derivanti dal privilegio di una vita lavorativa vissuta, in larga parte, *dentro* gli studi d'artista; è quindi evidente che non intendo qui denigrare il concetto di studio. Tutt'al più, mi interessa leggere il rifiuto da parte di Suter di uno spazio creativo circoscritto alla luce del complesso rapporto tra l'arte e la vita "reale", cioè il mondo concreto da cui l'arte, per sua stessa definizione, deve sempre cercare di allontanarsi. La sua opera è profondamente radicata nella lunga storia – essenziale alla comprensione dell'*ethos* delle avanguardie – di negoziazione dell'arte con la "vita", in cui la sperimentazione artistica confluisce inesorabilmente nel più ampio contesto degli esperimenti del vivere (e Suter ha certamente condotto, e tuttora conduce, una vita "sperimentale"). In uno dei più suggestivi testi giornalistici pubblicati di recente sulla vita e le opere di Suter, Pablo Larios riporta la seguente affermazione dell'artista: "Perché dipinge all'aperto?" "Perché così sento di non perdermi nulla." In Pablo Larios, "Family Trees: Elizabeth Wild and Vivian Suter", *Frieze*, 210, marzo 2020.

2 *Panajachel* è stata pubblicata dal Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía nel 2021; *Bonzo, Tintin & Nina* è una co-pubblicazione di Hatje Cantz e Kunstmuseum Luzern realizzata nel 2019.

per me la vera scoperta fu quella del ruolo che nella sua arte riveste la distesa di *alberi* circostanti, di fatto "co-autori" dei dipinti, e di quanto l'ambiente arboreo costituisca una variabile decisiva nella definizione della pratica pittorica di Suter, tanto versatile ed emblematica per la sua prolificità. (Tra le ragioni che negli anni Ottanta la spinsero a insediarsi nel luogo dove vive tuttora, vi era la presenza in loco di un enorme *fico strangolatore*.) L'opera che ne deriva offre, a mio avviso, una rilettura autenticamente inedita della consolidata tradizione della pittura di paesaggio.

Ma possiamo considerare le opere di Suter dei dipinti di paesaggio, alla stessa stregua con cui lavori di pionieri della Land Art quali Richard Long e Michael Heizer vengono attribuiti a quella specifica tradizione pittorica? O possiamo ritenere le sue opere una variazione della Land Art tanto quanto le *Ninfee* di Claude Monet? (Dopotutto, proprio lui ha le credenziali per essere il vero progenitore della Land Art.) La tenuta di Suter a Panajachel non è poi tanto diversa da quella di Monet a Giverny, un giardino reso celebre nel mondo grazie all'arte. E come l'impressionista nutriva un impulso irrefrenabile a catturare il passaggio del tempo sotto forma di giochi di luce in continuo mutamento, così nell'utilizzo che Suter fa del proprio giardino riverbera la magia del momento e la transitorietà del *tempo* pittorico: all'interno dell'enorme giungla domestica dove si svolge gran parte della sua pittura, l'artista ha individuato una serie di aree specifiche, una per ogni fase del giorno. (La sua pratica, dunque, implica lunghi tragitti a piedi, da una zona all'altra. Anche questo aspetto richiama alla mente il lavoro di Richard Long, celebre per le sue camminate e dipinti di fango.) In fondo al giardino si trova un piccolo fabbricato adibito a deposito, contenente centinaia di tele molte delle quali realizzate nel corso dell'ultimo decennio. Il capanno è accessibile solo scavalcando un muro in mattoni, eretto dopo che nel 2005 una devastante colata di fango per poco non spazzò via il mondo di Suter da cima a fondo. Un discreto numero di dipinti porta ancora i segni di quell'evento, come la velatura impressa dall'acqua alta in un palazzo veneziano. L'enorme mole di dipinti, tutti di larghezza identica, pari a 180 cm (ma di lunghezza variabile), restituisce il senso della risolutezza e della sollecitudine con cui Suter lavora su una moltitudine di tele al giorno. Alcuni di questi lavori presentano un singolo segno circolare; altri registrano gli effetti di una rapida sequenza di gesti espressivi; tutti evocano le "impressioni" di un istante fuggevole nel tempo, destinato a scomparire. Quello di cui siamo realmente testimoni è, letteralmente, il fluire del tempo una volta che i dipinti vengono lasciati incustoditi all'aperto, talvolta per giorni interi: esposti alla pioggia e al vento, accarezzati da un ramo di edera o da una foglia che cade, calpestati dai cani. Parafrasando, le opere sono sia *paesaggi* a tutti gli effetti che *dipinti* di paesaggio: visioni interiori di un mondo esterno onnipresente e assoluto.

A mio parere, la peculiare genialità dell'opera di Suter sta in parte nella radicalità del suo metodo espositivo prediletto: le tele, erose dalle intemperie e prive di telaio, vengono appese in maniera tale da richiamare gli striscioni

mossi dalla brezza (o almeno, è così che me le trovai davanti la prima volta, in occasione dell'indimenticabile appuntamento inaugurale all'Acropoli di Atene nella primavera del 2017, durante documentata 14) o, meglio ancora, il bucato che ondeggia languido al vento. Spesso, sono esposte talmente vicine (anzi, *antistanti*) l'una all'altra che la fruizione frontale diviene pressoché impraticabile, accentuando l'impressione di entrare fisicamente nel mondo di Suter: la sensazione, per noi spettatori, è quella di immergersi integralmente nella rigogliosa e lussureggiante Panajachel, di trovarsi là *fuori*, da soli in mezzo agli elementi. Il riferimento visivo alla biancheria stesa ad asciugare rimanda inevitabilmente allo spettro degli oneri domestici – la pittura come “compito a casa”, diciamo –, riportandoci al precedente storico dell'infatuazione impressionista per le trivialità iconografiche della vita quotidiana della classe media e operaia, spesso caratterizzata da smaccate connotazioni di genere. Si pensi, ad esempio, a *Camera con balcone* di Adolph Menzel (1845), *Biancheria al sole* di Berthe Morisot (1875), *Il lavoro di una donna* di John French Sloan (1912) o ancora al suo *Kimono rosso sul tetto* (1912), un classico della Ashcan School, una cui riproduzione su cartolina adorna da anni le pareti del mio locale lavanderia. Ma soprattutto la densità che caratterizza una tale metodologia espositiva riflette i limiti relativi che la visione incontra nell'ambiente esuberante abitato da Suter: sono dipinti da cui ci si sente attornati a trecentosessanta gradi, ma si tratta anche di opere da osservare semplicemente con il distacco del “giudizio” (si veda la nota 1), “istantanee” che ci proiettano *dentro* il suo *fuori*. (Se l'antica metafora della pittura come finestra sul mondo ha ancora valore in questo contesto, potremmo definire le opere di Suter come finestre su singoli frangenti nel tempo della natura. Fatta eccezione per la mano che li ha generati, esse serbano ben poco di “umano”: il loro quadro simbolico di riferimento è di ordine botanico, geologico e meteorologico, più che culturale.) In effetti, nell'arte di Suter, è la relatività della visione – anziché la sua centralità – l'elemento di cui siamo informati non appena scopriamo che l'artista posa abitualmente il pennello solo molto tempo dopo che il sole è tramontato, ritrovando la via di casa armata di torcia per rischiarare il cammino. Pertanto, riesce a *vedere* accuratamente quel che ha dipinto solo facendo ritorno sulla scena della creazione il mattino seguente; a quel punto, le tele in questione vengono lasciate all'aperto ulteriormente, per tutto il tempo ritenuto opportuno. Credere significa *esserci*, non *vedere*.

“L'impulso arboreo è tutto estroverso, volto all'aria aperta”, scrive Fiona Stafford nelle prime pagine del suo meraviglioso libro dal titolo *La lunghissima vita degli alberi*.³ Ho già accennato alla profonda riservatezza

3 Stafford continua: “Ogni albero è una massa di piccoli empiti all'apparenza in contrasto tra loro, anche se nell'insieme straordinariamente armoniosi”. Fiona Stafford, *The Long, Long Life of Trees*, Yale University Press, New Haven 2016; trad. it. di Massimo Bocchiola, *La lunghissima vita degli alberi*, Hoepli, Milano 2019, pag. 4. Ho avuto un assaggio di tale “apparente contrasto” – la presunta battaglia incessante che è la vita degli alberi – osservando la squadra di giardinieri di Suter intenta a lavorare sodo per domare distese di rami, radici e piante rampicanti che, se lasciate incontrollate, infesterebbero senza difficoltà l'intera proprietà nel giro di settimane. Ricordate: la storia di Vivian Suter a Panajachel ha inizio con la semplice quanto profetica visione di un *fico strangolatore*.

di Vivian Suter, la quale è anche una persona pacata e per certi versi schiva. È estroversa, sì, ma più che altro nel senso stretto della parola: ovvero come qualcuno che ha prevalentemente trascorso la propria vita lavorativa *all'esterno*, in vasti spazi aperti. Sappiamo che Suter, nata a Buenos Aires nel 1949 da rifugiati europei – sua madre, Elisabeth Wild, era un'artista di origini viennesi che ha vissuto con lei a Panajachel fino alla morte, avvenuta nel 2020 – e trasferitasi in Svizzera agli albori degli anni Sessanta, era talmente stufa di vivere nel cuore dell'Europa che nel 1982 lasciò Basilea in cerca di un posto dove ripartire da zero. La scelta di un'ex-piantagione di caffè in un paese martoriato dalla guerra civile, che provocò circa 200.000 vittime tra morti e dispersi, chiarisce quanto sincero e radicato fosse il suo desiderio di ricominciare *ex novo*, via dalla pazza folla e dal trambusto della “civiltà”. Detto altrimenti, Vivian Suter ha a lungo vagheggiato di vivere “fuori”. La sua è, testualmente, “outsider” art: l'opera di un'artista a cui non interessa soltanto *raffigurare* il mondo, ma semmai fare arte avvalendosi della *sua* stretta collaborazione.

Tradotto dall'inglese da Marina Calvaresi

“A Vienna ho radici profonde”

Vivian Suter in conversazione con Jeanette Pacher

La conversazione, trascritta e adattata per questa pubblicazione, si è svolta nel dicembre 2022 via Zoom.

Jeanette Pacher Per la tua mostra da Secession hai scelto il titolo “A Stone in the Lake”. Che significato ha per te? Hai anche scelto una foto bellissima come immagine d’invito.

Vivian Suter È stato mio figlio a scattare la foto. Si vede mio nipote sul lago Atitlán e sullo sfondo i vulcani San Pedro, Atitlán e Tolimán. Questa fotografia mi è piaciuta così tanto che l’ho inviata a vari amici e tutti l’hanno trovata molto bella. Uno di loro sapeva che stavo preparando la mostra da Secession e ha immaginato che fosse la foto per l’invito. Alla fine, l’idea mi è sembrata ottima e così te l’ho inviata come proposta. Ma non posso rivelare chi mi ha dato l’idea.

JP È giusto che rimanga un po’ di mistero... Che significato ha per te il lago Atitlán?

VS All’inizio vivevo vicino al lago, nei pressi di Panajachel. Non distante da casa mia, sulla spiaggia, c’era anche una sorgente calda. Negli anni è calata, e il livello del lago si è abbassato e poi è risalito di nuovo. Il lago è anche il motivo per cui sono rimasta qui. Sembra abbia qualcosa di magico, lo dicono tutti. È molto profondo ed è dotato di uno sbocco, ragione per cui è rimasto sempre molto pulito. Ma dopo gli uragani Agatha e Stan questa “via d’uscita” si è ostruita e l’acqua sporca non è più potuta defluire. È stato dopo il Covid che il lago ha ripreso un aspetto sano e naturale, dato che le persone non potevano più andarci. Anticamente il lago era un luogo sacro per i maya, e lo è tuttora. Una volta all’anno arrivano pullman carichi di persone per vederlo e compiere rituali maya. Esistono anche sette che praticano il battesimo nel lago. Ci andavo spesso a nuotare. Adesso vivo un po’ più distante, ma in compenso sono circondata da molti alberi.

JP Stai preparando anche una mostra per la Galleria d’Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo, intitolata *Home*, che aprirà poco dopo la mostra di Vienna. Che cosa state progettando?

VS Lorenzo [Giusti, direttore della GAMeC, NdR] è venuto a trovarmi nella mia casa di Panajachel l’anno scorso. Ha visto tutto, il giardino, il mio studio e la casa, anche quella di mia madre. Ha mostrato grande interesse per le piante. Gli sono piaciuti molto i colori delle pareti, il modo in cui esse sono dipinte, nei toni rosso e verde. Poi ha selezionato le tele che voleva esporre. Le ha scelte in base a vari criteri, ad esempio c’è una selezione con motivi legati all’architettura e al gioco di luci e ombre. In mostra ci saranno pareti

colorate, dipinte come quelle di Panajachel. È una cosa abbastanza eccezionale e nuova, perché differentemente le pareti nelle mie mostre sono sempre bianche. Quindi si tratterà del luogo in cui mi trovo, della mia casa.

JP Hai già avuto una mostra a Bergamo una volta, nei primi anni Ottanta, presso la Galleria Dossi, che non esiste più. La ricordi?

VS Sì, ma non ricordo bene lo spazio né se la mostra sia andata avanti. Ciò che ricordo, però, è un incontro in cui l’intera famiglia era presente – come di domenica. C’erano davvero *molte* persone, era tutto molto familiare e io ero piuttosto sopraffatta. [ride]

JP Cosa ti ha portato fino in Guatemala e perché?

VS Negli anni Ottanta sono venuta qui in pullman. Sono partita dalla California passando per il Messico, dove ho visitato le rovine maya. Poi sono stata in Yucatán e sono andata a vedere i resti di altri monumenti in Guatemala. In realtà, pur essendo andata a Tikal con l’obiettivo di vedere le rovine, le ho visitate soltanto dopo diversi anni. Quel che volevo, in ogni caso, era fuggire dal mondo dell’arte per concentrarmi di più sul mio lavoro, per trovare la mia strada. Mi dissero che così sarei stata presto dimenticata, ma nonostante tutto ho continuato a dipingere.

JP La famiglia di tua madre, Elisabeth Wild, è originaria di Vienna. Negli anni Trenta del secolo scorso, fuggirono dai nazisti e cercarono rifugio in Argentina, dove sei nata tu. Fu poi negli anni Sessanta che i tuoi genitori, per via dell’instabilità della situazione politica, decisero di trasferirsi in Svizzera, che è il paese di tuo padre.

VS L’infanzia l’ho trascorsa in Argentina. Avevo già dodici anni quando mi sono trasferita in Svizzera con i miei genitori. È stata una grande cesura nella mia vita, uno shock culturale. È stato un periodo molto difficile per me. E anche per mia madre.

JP Eri già stata in Svizzera prima?

VS Sì, eravamo andati a trovare la famiglia di mio padre e avevamo anche fatto un viaggio in Europa. Credo di essere stata in Svizzera per la prima volta a tre anni e poi a sei, prima del trasferimento definitivo all’età di dodici anni. Ma lasciare definitivamente l’Argentina è stata un’esperienza completamente diversa.

JP E come è andata con la lingua?

VS Non sapevo parlare lo svizzero-tedesco. A casa parlavamo sempre il tedesco standard, ma non sapevo né leggere né scrivere in tedesco. Quindi ho

dovuto imparare tutto da zero, anche il francese. Era un po' troppo per me, e poi i numeri, che si leggono al contrario! Non è stato facile. Ah, indossi dei "Mittli", fantastico! Gli svizzeri chiamano così gli scaldapolsi. Carino che hai lasciato dei fili di lana ciondolanti, sono molto belli.

JP Non li ho mai ricuciti, e a un certo punto ho pensato che stessero bene così. Anche i tuoi nonni emigrarono in Argentina?

VS Sì. Nel 1938, quando emigrarono, mia madre aveva solo sedici o diciassette anni. Prima andarono in Jugoslavia, dove fecero i documenti necessari. Ma non fu proprio una passeggiata. E non fu semplice nemmeno *entrare* in Argentina.

JP E come andò? Come si procurarono i documenti?

VS In Jugoslavia c'erano amici di mia nonna che avevano una distilleria di slivovitz...

JP Una distilleria di slivovitz?

VS Sì! [ride] Mio nonno, Franz Pollak, era un commerciante di vini... All'epoca un ex-presidente dell'Argentina si recò in visita in Jugoslavia. Per qualche ragione loro lo conoscevano, e in cambio di una donazione ottennero i documenti per l'Argentina. Quindi proseguirono passando per l'Italia, la Svizzera, il Belgio, l'Olanda... Da Rotterdam attraversarono l'oceano su un cargo.

Mio padre, August Wild, si era trasferito in Argentina già prima della guerra. Lui e mia madre si conobbero lì.

JP Era andato in Argentina per motivi di lavoro? Era un fabbricante di tessuti, vero?

VS Sì, ma non mi sono mai interessata alla questione. Mio nonno poi iniziò a lavorare nella fabbrica tessile di mio padre, dove sbrigava le mansioni di contabilità. La situazione mutò con l'avvento di Perón [Juan Domingo Perón Sosa, 1895–1974, ex presidente dell'Argentina], quando a capo dell'azienda venne messa una persona che eseguiva i suoi ordini. Mio padre non aveva più alcun potere decisionale.

JP Mi sembra davvero incredibile: si sono rifatti una nuova vita in esilio per poi ritrovarsi di nuovo in una situazione politica – in un regime – che rendeva impossibile condurre un'esistenza in piena libertà. E così sono stati costretti a ripartire. Non ho dubbi che tutto ciò sia stato molto...

VS ...frustrante. Sì. Anche se... mio padre era già piuttosto anziano, aveva l'età di mia nonna. Solo quando si sposarono in comune mia madre realizzò

che lui aveva dieci anni in più di quanti ne avesse dichiarati [ride]. A dire il vero, lui *voleva* tornare in Svizzera... credo che quando si è così anziani si desideri tornare a casa. Forse anche questo fu un fattore che influi nella loro decisione. Ma grande era la frustrazione e così decise di vendere la fabbrica. In teoria avrebbero potuto restare in Argentina anche senza la fabbrica: mio padre, del resto, non ha più lavorato una volta tornato in Svizzera.

JP Quindi finse di essere più giovane per via di tua madre?

VS Sì [ride]. Io ho due fratellastri. Uno aveva l'età di mia madre e l'altro, addirittura, era più vecchio di lei. Sono entrambi figli di madri diverse. Il maggiore viveva in Svizzera e mio padre lo incontrò per la prima volta quando aveva trent'anni, suo figlio intendo. Poi sono diventati inseparabili, come due fratelli, e andavano sempre a giocare a carte assieme. Mio padre amava giocare a carte al casinò e quel genere di cose... era un giocatore d'azzardo. Dopo la morte di mio padre, spesso mio fratello veniva da noi e aiutava mia madre in negozio. Se non sapeva qualcosa diceva ai clienti: "Scusate, non lo so, ma ora arriva mia madre". E quando lei arrivava rimanevano tutti stupiti che fosse più giovane di lui. Era molto buffo. Solo un piccolo aneddoto.

JP Quindi fu per puro caso che la tua famiglia si stabilì in Argentina?

VS Non volevano assolutamente andare in Israele [all'epoca "Palestina", NdR]. Mio nonno non voleva. E quindi... sì, fu un caso.

Gli altri parenti sono finiti in tutt'altri luoghi, come ad esempio il fratello di mio nonno: lui, Victor Emanuel Pollak, e la sua famiglia andarono in Inghilterra, dove una certa Lady Russell procurò loro i documenti per l'Australia. A Vienna, prima, stavano sempre assieme dato che gestivano la rivendita di vini. Ma dopo i rispettivi trasferimenti, i due fratelli non si sono più rivisti.

JP Dove si trovava il negozio di vini dei tuoi nonni?

VS Esattamente non lo so. Erano... come si dice?... dei fornitori di corte, o qualcosa del genere [ridacchia]. A casa di mia madre sono appesi alle pareti attestati e onorificenze per meriti commerciali... Il negozio si chiamava "Pollak und Sohn" ("Pollak e figlio"). Ma per tornare alla tua domanda sulla storia della mia famiglia e sul Palazzo della Secessione... quando da bambina venivo a Vienna, uno dei momenti più belli era quando visitavamo l'edificio. Ci venivamo sempre e mio nonno mi raccontava la storia dell'associazione degli artisti secessionisti. Ne era molto affascinato, e lo ero anch'io. Ne andava proprio fiero! Vicino al Palazzo della Secessione c'è anche l'istituto commerciale, giusto?

JP Sì, di fronte al Künstlerhaus in Karlsplatz.

VS Esatto, in Karlsplatz. Mio nonno fu anche il fondatore di questa scuola commerciale e il suo nome era iscritto sulla facciata. Sotto Hitler i nomi degli ebrei vennero eliminati a colpi di scalpello. Storia e biografia sono intimamente intrecciate.

Per andare a Vienna prendevo sempre il *Wiener Walzer* [nome del treno che va da Basilea a Vienna, NdR]. La prima volta che ci sono andata da sola avevo dodici anni. Ogni volta che avevo delle vacanze, andavo sempre a trovare i miei nonni. Erano tornati in Europa uno o due anni prima di noi e vivevano a Mödling, non più a Vienna. Mia nonna aveva un fratello a Mödling. Andavamo sempre a cercare funghi nella Selva Viennese. I nonni amavano fare lunghe escursioni nel bosco... piaceva molto anche a me. E nel corso di queste passeggiate la storia era sempre presente: mio nonno sapeva tutto sui castelli eccetera eccetera, era una sorta di enciclopedia ambulante e voleva sempre insegnarmi tutto. Era fantastico. Andavamo assieme anche al Burgtheater e al Museo di storia naturale [Naturhistorisches Museum], che mi faceva sempre una grande impressione.

JP Sembra quasi il museo di un museo.

VS Sì, è incredibile! Per un periodo ho anche abitato a Vienna, più o meno per un anno. All'epoca ero sposata e vivevo in Svizzera. Prima ho abitato a Mödling e poi a Vienna. Ma non ero molto felice di stare lì. Andavo sempre al Museo di storia naturale perché stavo facendo un lavoro sui cervi: c'erano corna di cervo ovunque e l'atmosfera del museo, era completamente pervasa dalla loro presenza! È stato anche pubblicato un libro, un libro sui cervi, e ho realizzato una mostra alla galleria STAMPA [a Basilea].

JP Un libro sui cervi, a Vienna!

VS Sì, in due volumi! [ride]

JP Erano gli anni Ottanta, vero?

VS Sì, forse un po' prima.

JP Quando ancora sembrava quasi una città del blocco comunista, grigio su grigio...

VS Esatto! *Molto* deprimente... Per un periodo ho sofferto di episodi depressivi. Devo confessare che è stata dura, c'era un'atmosfera cupa e sinistra.

Una volta sono tornata a Basilea da Vienna, dove ero stata a trovare i miei nonni, con addosso un mantello di loden e un cappello salisburghese.

Quando ero più piccola avevo anche un "Dirndl", il tipico costume tirolese. In Argentina mia nonna me ne cucì uno. Amo i "Dirndl", sono così chic! Veramente belli. Mio nonno ha sempre indossato un cappello salisburghese, nero, con attorno un cordoncino di colore verde e marrone-oro, ma senza piuma! A quei tempi si portava sempre il cappello, no?

Anche il cimitero ebraico mi ha sempre colpito molto, così come la tomba di famiglia che andavamo a visitare regolarmente. Una volta dovremmo andarci assieme, sarebbe bello.

JP La prossima volta che vieni, per l'allestimento e l'inaugurazione della tua mostra. Volentieri!

VS Come vedi, a Vienna ho radici profonde. Mio figlio si chiama Frank, per i suoi due bisnonni: mio nonno Franz Pollak e il nonno di suo padre, Frank Strouch. Qui viene chiamato Pancho o Panchito, che è un vezzeggiativo di Francisco.

Poi c'è anche la storia della mia bisnonna, che faceva Vogel di cognome. Sposò un Pollak, ma era una Vogel. Nel suo appartamento di Vienna aveva sempre un giorno fisso per ricevere gli ospiti, il giovedì, e si presentavano sempre molti artisti. Così mi è stato raccontato...

JP Quindi teneva una sorta di salotto?

VS Sì.

JP Il che significa che era un'artista o perlomeno interessata all'arte?

VS Era interessata all'arte, esatto. Prima di sposarsi dipinse anche delle cose bellissime, il genere di cose che le ragazze dipingevano all'epoca. Frutta e soggetti di questo tipo, ma eseguiti molto bene, devo ammettere. Queste opere sono appese in casa di mia madre. E anche qui ho qualcosa di lei [mostra un quadro della bisnonna con la webcam].

JP Interessante! C'è quindi una forte vena artistica nella tua famiglia che va da tua bisnonna a tua madre Elisabeth Wild e arriva fino a te. Anche tuo figlio è un artista, dato che lavora in ambito musicale.

VS Anche i parenti australiani sono attivi dal punto di vista artistico: le cugine dipingono, fanno incisioni e un sacco di altre cose. E uno dei miei cugini australiani è un musicista.

JP Dai tuoi racconti è evidente che una certa attitudine artistica è sempre stata coltivata nella tua famiglia. È vero?

VS Sì, certo. Anche a Basilea andavo spesso a visitare i musei, ce ne sono di veramente belli! Le domeniche, quando l'ingresso era gratuito, entravo in tutti i musei della città, persino con i miei *boyfriends* [ride], per ammirare e riammirare i miei quadri preferiti. È una cosa che mi è sempre piaciuto fare.

JP Quando eri più giovane andavi al museo anche con tua madre?

VS Eccome! Anche quando eravamo in viaggio visitavamo sempre chiese e musei. L'accompagnavo sin da piccola e mi divertivo sempre. Non è che fossi *obbligata*, il fatto è che non ci pensavo nemmeno perché per me era una cosa naturale sin dall'infanzia.

JP Come lavorava tua madre? Aveva uno studio o dipingeva a casa?

VS Un tempo aveva uno studio in cui realizzava modelli per stampe su stoffa. In Argentina si fece fare un atelier dove dipingeva. E io dovevo – e *questo* sì che era un "obbligo"! – fare da modella. Lo odiavo! Restare immobili per tutto quel tempo. Non mi piaceva affatto. Faceva soprattutto ritratti di donne e di amici. Ricordo dove dipingeva e dove realizzava i disegni per le stampe tessili. Riesco a ricordarmi anche alcuni di questi modelli.

JP A Vienna, questa primavera, ci sarà come un ritrovo di famiglia: a inaugurare, infatti, non solo è la tua mostra da Secession ma anche la retrospettiva di Elisabeth Wild al Mumok, il Museo di arte moderna. Che significato ha per te?

VS È un'opportunità straordinaria e significa molto per me. Ha anche un forte peso emotivo dato che entrambe esporremo a Vienna nello stesso periodo. Oltretutto la mia storia familiare, quella con cui sono cresciuta, è legata inestricabilmente a questa città. I nonni mi hanno sempre parlato di Vienna: dove abitavano, cosa facevano, com'era la città all'epoca. Tutto ciò ha lasciato su di me un segno profondo.

JP A proposito di questo *rendez-vous* artistico di famiglia: tuo figlio Panchito è stato invitato a realizzare un'audio-installazione per la tua mostra. Hai già delle idee concrete in merito a questa collaborazione?

VS Sì, stiamo pensando di lavorare su una mia canzone: *soft and fluffy is my soul – my tommy juices don't worry – are sweet like a liquorice roll*. Devo dargli la cassetta e poi possiamo iniziare a collaborare. Ne sono felice. Ma vuole che registri una nuova versione. L'ha posta come condizione. Panchito ha già organizzato tutto, ha ingaggiato i musicisti e anche un fotografo.

JP Hai registrato altre canzoni? Ne hai altre di cassette?

VS No, solo questa. Quando l'ho scritta, la canzone aveva già un suo ritmo.

Martin [Suter], con l'assistenza di Beat Keller, poi l'ha messa in musica con il suo sintetizzatore. Ma non so quanto sia rimasto della versione originale...

JP Mi piacerebbe sentire entrambe le versioni ...

VS Certo, un giorno te le farò sentire.

JP Fantastico, non vedo l'ora!

Tradotto dal tedesco da Paolo Scotini

Vivian Suter. Where Is It Home?

Lorenzo Giusti

Wie die meisten von uns habe ich Vivian Suters Werk erst sehr spät entdeckt. Das erste Mal hörte ich über Adam Szymczyk von ihr, im Sommer 2015, als er nach Nuoro kam, um die Retrospektive von Maria Lai zu besuchen in Vorbereitung auf die documenta 14, auf der beide Künstlerinnen ihre Werke präsentieren sollten. Die Geschichte dieser Malerin, die sich nach ausgedehnten Reisen um die Welt in Guatemala niedergelassen hatte, wo sie nun seit über 30 Jahren am Rand des Regenwalds am Ufer eines großen Sees, umgeben von imposanten Vulkanen, lebt, setzte sich sofort in mir fest. Gewisse Erzählungen haben mich immer schon fasziniert. Geschichten von Leuten, die ihren Frieden fernab der großen Städte gefunden haben, die sich den Erfordernissen der organisierten Gesellschaft entzogen und die Aussicht auf die Erfüllung der üblichen Karriereleiter abgelehnt haben. Schriftsteller*innen, die ihr Zuhause im Wald errichtet haben. Künstler*innen, die ihre Kreativität in Berührung mit der Natur gefunden haben. Und ich habe mir soundso oft eine ähnliche Zukunft für mich ausgemalt. Einen Ort in der Welt zu suchen, etwas abgelegen, wo ich all meine Energie, körperlich und geistig, konzentrieren kann. Wo sich die Zeit erlassen lässt. Wo man die Erde spürt. Ich beschloss, früher oder später diesen Ort aufzusuchen, den Vivian Suter gefunden hatte. Ihren „Ruhepunkt“.

Panajachel ist ein charmantes Dorf am Nordostufer des Atitlán-Sees. Seine Bewohner*innen gehören noch immer fast ausschließlich der indigenen Gemeinschaft an, und über die Jahre ist es zu einer wichtigen Anlaufstelle für Entdecker*innen des Sees und Wanderer*innen zu den Vulkangipfeln geworden. Es ist unmöglich, sich dieser einzigartigen Umgebung, in der sich die Natur in all ihrer Fülle und verändernden Kraft zeigt, zu entziehen. Die tausend Farben des Himmels, die Strömungen, die das Wasser zum Kräuseln bringen, das dichte Grün des Waldes, die gekappten Gipfel der Vulkane, die ständigen Erdbeben ... die Erde in all ihrer Gestaltungskraft.

Vivian Suter lebt jetzt seit beinahe 40 Jahren in diesem Winkel der Welt. Bald nach ihrer Ankunft, 1983, hat sie eine alte Kaffeeplantage erworben, nicht weit von der Ortsmitte, und sich dort ihr Zuhause eingerichtet. Sie hat sie *Finca Panchito* genannt, zu Ehren ihres Sohnes Frank. Ihr Haus, die Werkstatt und der Wald ringsum bilden eine Einheit. Ein System, in dem Pflanzen, Menschen, Tiere und Beziehungen miteinander verwoben sind. Innen und außen gehen nahtlos ineinander über. Da fällt einem der Ausspruch Thoreaus ein: „Was nützt es, ein Haus zu besitzen, wenn man keinen würdigen Planeten hat, wo man es hinstellen kann?“

Ohne das „Haus“, aus dem sie entsteht, wäre Vivian Suters Malerei nicht, wie sie ist. Eine spontane Verschmelzung von Formen und Farben, die das Gewirr der Lichter des Waldes wiedergeben. Ein organisches System aus Zeichen

und funkelndem Licht, in dem die Pflanzen an der visuellen Ausgestaltung ebenso teilhaben wie die Malerei selbst. Vivians Bilder sind ihr Zuhause. Und ihr Zuhause ist der Wald, nur einen Katzensprung vom See entfernt, der von Menschen und Tieren bewohnt wird, vom Wind, der durch das Laubwerk fährt, und der Sonne, die es wärmt. Ich habe sie gebeten, mir zu helfen, die Pflanzenarten in ihrem Garten zu benennen, und dies ist die Liste, die sie aus dem Stand erstellt hat. Eine unsortierte Mischung spontan wachsender Pflanzen, Blumen, Obstbäume und Sträucher unterschiedlichster Art, die Vivian je nachdem mit ihrem englischen oder spanischen Namen bezeichnet:

Mango tree, Coral tree, Pino, Cipres, Limon criollo, Limon persa, Lima limon, Limela, Mandarina, Bananas tallo mordo y tallo blanco, Gigante palmas, diversas King Areca Palma, Abanico Palma, Cola de pescado, Pacaya Gravileas, Jacaranda, Pito tree, Sauce Burgonviglias div colores, div vines with purple flowers, white flowers, orange flowers, Oja de cuero, Bamboo amarillo, Bamboo verde, Bamboo corredizo, Pitaya on the trees, Areca a fina y Areca Canarino amarillo, Cameron rojo, Papyrus Camelotes, Arbol de flor roja como candelas, Arbol con bolas rosadas, Ceiba arbol, national arboles desconocidos de madera dura que propagan mucho, Arbol Llama de bosque, Macadamia tree, Palo de pita Papaya, div leaf plants, Tandura, Oreja de elefante, Hibiscus Isotes, Mano de leon, Misperos.

In einer Textpassage des Romans *Acht Berge* des italienischen Schriftstellers Paolo Cognetti schimpft Bruno, der Bergfreund des jungen Protagonisten Pietro, über eine Gruppe Student*innen aus der Stadt, die von den Freuden eines Lebens inmitten der Natur fantasieren. „Ihr aus der Stadt nennt sie ‚Natur‘: Sie ist so abstrakt in eurem Kopf, dass sogar der Name abstrakt ist. Wir sagen hier *Wald, Weide, Bach, Fels*: Dinge, auf die man mit dem Finger zeigen kann. Dinge, die man benutzen kann. Wenn man sie nicht benutzen kann, geben wir ihnen keinen Namen, weil er nichts nützt.“ Seit sie sich in Panajachel niedergelassen hat, nennt Vivian die Dinge bei ihrem Namen. Nicht nur die Pflanzen, die sie umgeben, sondern auch die Elemente in ihrer Malerei. Was uns als abstrakte, skizzierte geometrische Formen, farbige grafische Zeichen erscheint, sind für sie Stämme, Äste und Blätter. Es sind Kiesel und Steine des eigenen Gartens. Es sind Furchen oder Öffnungen in der Landschaft. Es sind direkte Eindrücke der Welt um sie herum. Konkrete Dinge.

Mitten in der Vegetation zu leben hilft, sich Veränderungen anzupassen; sie als wesentliche Bedingung der Existenz zu akzeptieren. Als dann 2005 und ein weiteres Mal 2010 all ihre Werke bei zwei großen Überschwemmungen aufgrund der Wirbelstürme „Stan“ und „Agatha“ mit Schlamm überzogen wurden, entschied Vivian, es gebe keinen Grund, sie zu säubern oder zu restaurieren. Immerhin werden bei ihr die Bilder nicht nur stets am Boden gemalt – im Garten oder auf dem Boden ihrer Hütte, umgeben von Bäumen –, sie sind auch tagtäglich den Einflüssen der Witterung ausgesetzt, werden verschmutzt und zerkratzt, die Hunde können sich darauflegen, Insekten sich

darin einnisten und sich fortpflanzen, der Wind kann sie beuteln wie zum Trocknen aufgehängte Wäsche. Der Schlamm hat lediglich ihr Verständnis von Malerei deutlicher zum Ausdruck gebracht: als verletzlich, ständigen Veränderungen und Wandlungen unterworfenes Werk, instabil und vergänglich wie alles auf der Welt.

In dem Buch *Popol Vuh*, das die Legenden der Quiché-Maya versammelt, kommt der Überschwemmung eine regenerative Funktion zu. Zu Anfang gab es nur die große Stille, die den Himmel und das Meer umhüllte. Die ersten schöpferischen Gottheiten, Tepeu und Gucumatz, waren von Wasser umgeben und mit grünen und blauen Federn überzogen. Aus ihrer Verbindung entstanden alle Dinge der Welt: die Berge, die Täler, die Wälder und alle Formen des Lebens. Tepeu und Gucumatz beschlossen daher, ein Wesen zu schaffen, das sich um ihre Schöpfungen kümmern konnte, und eines, das sie loben sollte. So entstanden die Menschen aus Ton und die Menschen aus Holz. Erstere konnten nicht sprechen, letztere konnten es, waren aber nicht fähig, zu denken oder zu lieben. Unzufrieden mit ihrer Schöpfung, ließen die Götter eine große Überschwemmung über die Erde kommen, die alle Menschen aus Holz und aus Schlamm hinwegspülte. Darauf schufen sie vier Männer aus Mais, die alles konnten, denen gaben sie vier Frauen bei, die sie aus demselben Stoff schufen, und aus ihnen entstand das menschliche Geschlecht.

Erneuerung ist der Kern von Vivian Suters Arbeiten. Für sie gibt es keinen Anfang und kein Ende, Start- und Zielpunkt, sondern alles ist instabiler Ausdruck des unaufhaltsamen Prozesses der Transformation der Dinge. Sie kann, nachdem sie die Leinwand ein paar Tage oder Monate der Witterung ausgesetzt hat, ein Bild beginnen oder die Arbeit daran wiederaufnehmen. Alte und neue Arbeiten werden ohne klare Kriterien aufeinandergestapelt oder auf einer Holzkonstruktion nebeneinandergehängt, ohne ersichtliche Ordnung. Es lässt sich nicht ergründen, in welchem Jahr und in welchem besonderen Moment sie entstanden sind, und Vivian scheint alles zu tun, um eine Zuordnung zu erschweren. Ihre jüngeren Ausstellungen haben jeweils Einzelarbeiten gezeigt, die sich nicht eindeutig bezeichneten Phasen zuschreiben lassen. Auch die Gestaltungslösungen waren jeweils sehr ähnlich. Bewusst wurde der Raum mit einem Überfluss an Materialien angefüllt, die Bilder wurden überall an den Wänden oder von der Decke gehängt, um das Gefühl einer spontanen, in ständigem Wandel befindlichen, unaufhaltsam kreativen Dimension zu vermitteln, aber auch die Idee einer notwendigen Osmose von Malerei und Umwelt. Dabei überlässt sie den Betrachter*innen die Möglichkeit, mit dem Blick von einem Bild zum nächsten zu wandern, von einer Form zur nächsten, ohne je den eigentlichen Punkt zu finden, an dem die Aufmerksamkeit haften bleibt. So wie wenn man durch das Dickicht eines Waldes schweift, wo alles miteinander verwoben scheint, ineinandergreifend, in Bewegung. Oder wie wenn man sich durch Vivians Haus bewegt, wo die Erinnerungen sich überlagern und die Zeit sich in ihrer fließendsten Dimension zu zeigen scheint.

Die Entwicklung der Wissenschaft hat uns gelehrt, dass das beste Erklärungsmuster, uns die Welt vorzustellen, das des Wandels ist, nicht das des Verharrens. „Auch die Dinge, die uns am ehesten als Dinge vorkommen“, schreibt der italienische Physiker Carlo Rovelli, „sind letztlich nichts anderes als langgezogene Ereignisse. [...] Der festeste Stein ist in Anbetracht dessen, was wir aus der Chemie, der Physik, der Mineralogie, der Geologie und der Psychologie gelernt haben, in Wahrheit ein komplexes Vibrieren von Quantenfeldern, eine momentane Interaktion von Kräften, ein Prozess, der es für einen kurzen Augenblick vermag, sich in einem Gleichgewicht zu halten, das ihm ähnlich ist, bevor er wieder zerfällt.“¹ Die Malerei Vivian Suters erzählt von dieser Vorstellung der Welt. Ihre Bilder sind flüchtige Augenblicke des Gleichgewichts inmitten einer Verwandlung. Ihr Werk ist eine Hymne auf die Unbeständigkeit, eine Hommage an die regenerativen Eigenschaften der Materie.

Man kann sich unschwer vorstellen, aus welchen Gründen sie sich dafür entschieden hat, von Vulkanen umgeben zu leben. Feuer ist das transformative Element schlechthin, der Hauptwerkstoff des Alchimisten, der Aktivator aller wesentlichen chemischen und physikalischen Prozesse, die für unser Auge sichtbar sind. Der Atitlán-See liegt in einer Caldera, die bei einem gewaltigen Ausbruch vor 85.000 Jahren entstanden ist. An seiner Südflanke zeichnen sich drei Vulkane ab: der San Pedro, der Atitlán und der Tolimán. Das ganze Land ist reich an Vulkanen, einige davon – der Pacaya, der Santa María und der Volcán de Fuego – sind nach wie vor aktiv und üben geologisch eine starke Wirkung auf die Landschaft aus. In diesem Umfeld hat Vivian ihren Ruhepunkt gefunden. Ihr „Zuhause“.

Auf vielen ihrer Bilder sind Krater zu erkennen. Der Kreis ist eine der häufigsten Formen. Obzwar meist nur ein Element unter vielen, bildet er in der Regel den Schwerpunkt des Gemäldes. Er kann einzeln auftreten oder zu mehreren in einer Reihe. Oft sind es drei Kreise, und man kommt nicht umhin, an die drei Vulkankrater des Atitlán zu denken. Aber die Kreise sind auch Blumen, Sonnen, Wirbel ... Ein häufig auftretendes klimatisches Phänomen um den See ist der *Xocomil*, wie er in der Kaqchikel-Sprache genannt wird, „der Wind der Sünde“. Es heißt, er entstehe durch das Aufeinandertreffen warmer Winde vom Pazifik mit kalten Winden aus dem Norden. Dieser Wind weht am späten Vormittag und am Nachmittag über den See und bildet Strudel, die Boote ernsthaft in Gefahr bringen können.

Vivian Suters Malerei ist instinktiv, körperlich, gestisch. Die Linien umreißen scheinbar undefinierte Zeichen, sind aber in Wirklichkeit Pflanzen, Stämme, Blätter, Sträucher, Umriss von Bäumen und Steine, Gräser ihres Gartens. Sie sind funkelnde Lichtreflexe. Zuweilen treten auch klarere geometrische Formen auf, etwa Quadrate oder Rechtecke. Dabei handelt es sich um Ausblicke aus

ihrem Haus oder ihrer Hütte mitten im Bambus. Fensteröffnungen auf die Landschaft oder Wände, die Sichtfelder schaffen. Haus und Wald, innen und außen, tragen beide gleichermaßen zur Definition ihres Sichtsystems bei. Zur Einordnung ihrer Welt.

Manchmal malt Vivian im Dickicht des Waldes, und ihre Leinwand füllt sich mit ineinander verflochtenen Zeichen, die das Werk zu einer abstrakten Form des malerischen Expressionismus zu führen scheinen. Doch andere Male verlegt sie ihr Atelier ans Seeufer, und dort entstehen Bilder, in denen es leichter ist, die Elemente der Landschaft zu erkennen, die Horizontlinie, die Wasseroberfläche oder den einen oder anderen Berggipfel. Die Malerei ist frei von Mustern. Ihr Stil umfasst und negiert sämtliche Genres gleichzeitig. Ihr Pinselstrich ist oft leicht und der Farbauftrag spärlich, dann wiederum ist die Leinwand so voll mit Farbe, dass sich beträchtliche Klumpen und Erhebungen bilden. Manchmal sind Farbspritzer zu sehen, oder die Farbe ist geronnen und verschmiert, manchmal erscheinen die Pinselstriche beinahe grafisch. Nicht selten sind die Bilder einfarbig, als wären es große Zeichnungen. Darunter gibt es auch welche in Schwarzweiß, wenn auch selten. Einige davon zeigen große Kreise, andere Knäuel von Linien. Je mehr die Bilder sich voneinander unterscheiden, desto mehr scheint Vivian es reizvoll zu finden, sie nebeneinander zu zeigen.

Im Haus im Zentrum der Finca herrschen zwei Farben vor: Purpurrot und Aquamaringrün. Das Rot ist auf vielen Mauern außen wie innen vorhanden, grün sind die Jalousien und verschiedene Möbel im Salon sowie eine der großen Innenwände. An den Tagen, die ich in Vivians Gesellschaft verbracht habe, um die Bilder für die Ausstellung in Bergamo auszusuchen, habe ich diese Farben aufmerksam betrachtet, die Art und Weise, in der sie auf die unterschiedlichen Materialien reagiert haben, auf die sie aufgetragen wurden, auf die unterschiedlichen Oberflächen, die Art, in der sie sich mit der Zeit verändert haben aufgrund ihrer Stelle, mehr oder minder der Sonne ausgesetzt, dem Wind oder der Feuchtigkeit. In manchen Fällen sind die Farben gleichmäßig verblichen, haben Kraft und Intensität eingebüßt. In anderen haben sie sich ungleichmäßig verändert, haben neue Tönungen, neue Farben erlangt, die die blanke Oberfläche darunter durchscheinen lassen, oder haben sich ganz abgelöst. Ich bin mit dem klaren Eindruck abgereist, Vivian habe beschlossen, ihr Haus ebenso zu behandeln wie ihre Bilder, und lasse der Zeit die Möglichkeit, sich auszudrücken.

Vorerst habe ich nicht um eine Bestätigung dieser Vermutung gebeten. Ich wusste, dass ich darauf keine klare Antwort erhalten würde. Höchstens eine Aussage wie „Die Dinge sind, wie sie sind“ oder „Wir sind alle Teil derselben Landschaft“. Ein paar Wochen nach meiner Reise habe ich Vivian vorgeschlagen, die Wände der Räumlichkeiten in der GAMEC, in denen ihre Werke ausgestellt werden, in diesen zwei Farben zu gestalten – Purpurrot und Aquamaringrün. Ein paar Monate später schlug ich ihr vor, die Ausstellung

Home zu nennen. „Du hast mir aus dem Herzen gesprochen“, lautete ihre Antwort. Glücklicher hätte ich nicht sein können.

Aus dem Italienischen übersetzt von Walter Kögler

Outside Art

Vivian Suter und die Magie des Moments

Dieter Roelstraete

Die Welt ist beseelt und weise,
da sie aus sich beseelte und weise Wesen hervorbringt.

Marcus Tullius Cicero

Wer je das Glück und große Vergnügen hatte, Vivian Suter in ihrem Haus und Garten – genau genommen in ihrem eigenen privaten *Wald* – in Panajachel am Ufer des Lago de Atitlán in Guatemala zu besuchen, wird mir zustimmen müssen, dass nur wenige „Atelier“-Besuche es mit diesem Erlebnis aufnehmen können. (Die Künstlerin verzeiht mir hoffentlich die begeisterte Empfehlung, zumal ich weiß, wie wichtig ihr ihre Privatsphäre ist – eines Tages möchte ich ja gerne wieder eingeladen werden!) Tatsächlich ist der Besuch im Atelier der Künstlerin auch deshalb so unvergesslich, weil es sich ja um gar kein Atelier im eigentlichen Sinne handelt.¹ Bekanntlich widmet sich Vivian Suter seit Jahrzehnten ausschließlich der Malerei in der freien Natur – in ihrem Fall nicht so sehr *en plein air* in impressionistischer Überlieferung, sondern unter den Kuppeldächern der unzähligen Baumriesen, die über ihren *hortus conclusus* wachen und von denen sie viele selbst gepflanzt hat – ein beunruhigender Maßstab für die schiere Rasanz, mit der die Pflanzenwelt in diesem tropischen Teil der Erde gedeiht. (Die Impressionist*innen malten fast immer *öffentliche* Orte; Vivian Suter malt fast ausschließlich in der Abgeschlossenheit ihres Gartens, Gesellschaft leisten ihr dabei nur ihre ständigen Gefährten, die Hunde. Dazu fällt mir ein: Im Dezember 2022 kehrte ich mit zwei Monografien aus den westlichen Hochländern Guatemalas zurück; eine hieß schlicht *Panajachel*, die andere *Bonzo, Tintin & Nina*², so benannt nach ihren drei Hunden, von denen einer kurz vor meinem Besuch gestorben war. Auf manchen ihrer Gemälde erkennt man deutlich die Abdrücke von Hundepfoten.) Ich war nach Panajachel gefahren, um mit Suter über ihre Teilnahme an einer gerade in Vorbereitung befindlichen Ausstellung zu sprechen, die *dem Wetter* gewidmet ist; bei dieser Gelegenheit wollte ich mir ein Bild davon machen, inwieweit die Künstlerin den

1 Allein beim Schreiben dieses Satzes muss ich an die vielen Freuden denken, die mir das Privileg eines hauptsächlich *in* den Künstler*innenateliers zugebrachten Arbeitslebens bereitet hat; ich möchte das Atelierprinzip hier also keineswegs schmälern. Mich interessiert Suters Verweigerung eines einengenden Atelierraums aus dem Blickwinkel des komplizierten Verhältnisses der Kunst zum „wirklichen“ Leben – der Lebenswelt, von der sich die Kunst schon der Definition nach stets zu distanzieren sucht. Suters Werk wurzelt tief in der langen und für unser Verständnis des Avantgarde-Ethos so wesentlichen Geschichte der Verhandlung von Kunst und „Leben“, wobei das künstlerische Experiment unweigerlich auf den größeren Zusammenhang einer experimentellen Lebensweise abfährt (Suter führt seit jeher ein „experimentelles“ Leben). In einem der anschaulicheren jüngeren Artikel über das Leben und Werk Suters zitiert Pablo Larios die Künstlerin folgendermaßen: „Warum malt sie im Freien?“ „Weil ich so das Gefühl habe, nichts zu versäumen.“ Pablo Larios, „Family Trees: Elisabeth Wild and Vivian Suter“, in: *Frieze*, Nr. 210, März 2020.

2 *Panajachel* wurde 2021 vom Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía veröffentlicht, *Bonzo, Tintin & Nina* 2019 von Hatje Cantz und dem Kunstmuseum Luzern.

„Elementen“ – Hitze, Regen, Sonne, Wind – erlaubte (um nicht zu sagen, sie regelrecht dazu *einlud*), ihr bei der Gestaltung ihres Werks zur Hand zu gehen. In Wirklichkeit wurde mir aber bewusst, in welchem Ausmaß die *Bäume* über ihr und um sie herum gleichermaßen „Co-Autor*innen“ ihrer Gemälde sind und wie sehr diese Baumumgebung Suters vielgestaltige und beispielhaft produktive malerische Praxis tatsächlich mitbestimmt. (Als Suter in den 1980er-Jahren beschloss, sich an diesem Ort niederzulassen, war unter anderem eine dort wachsende Riesenwürgefeige ausschlaggebend.) Das daraus resultierende Werk stellt meiner Ansicht nach eine authentische Wende in der geheiligten Tradition der Landschaftsmalerei dar.

Ließen sich Suters Kunstwerke als Landschaftsmalereien denken, und zwar ganz ähnlich, wie die Arbeiten von Land-Art-Pionieren wie Richard Long und Michael Heizer dieser Tradition der Malerei zugeordnet werden könnten? Könnte man umgekehrt Suters Gemälde als Land Art bezeichnen, wie es zum Beispiel bei der Betrachtung von Claude Monets *Wasserlilien* möglich wäre? (Immerhin kann Monet als der eigentliche Ahnherr der Land Art angesehen werden.) Suters Anwesen in Panajachel ist Monets Giverny nicht unähnlich – ein Garten, der durch die Kunst zu Weltberühmtheit gelangte –, und so, wie Monets Leidenschaft beim Malen vor allem darin bestand, im sich ständig wandelnden Spiel des Lichts das Vergehen der Zeit einzufangen, ist Suters Arbeit in ihrem Garten von der Magie des Moments und der Vergänglichkeit, *Zeit* zu malen, geprägt: Sie hat im ausgedehnten Urwald hinter ihrem Haus bestimmte Stellen abgegrenzt, an denen das Malen unter freiem Himmel überwiegend stattfindet – eine Stelle für jede Tageszeit. (Das Hin- und Herwandern von einer zur anderen ist Teil von Suters Malpraxis. Auch hier musste ich an das Werk von Richard Long, berühmt für das Wandern und die Malerei mit Schlamm, denken.) Im hinteren Teil des Gartens befindet sich ein kleines Gebäude, in dem hunderte Leinwände aufbewahrt werden, die mehrheitlich im letzten Jahrzehnt entstanden sind. Um es zu betreten, muss man über eine Ziegelmauer klettern, die errichtet wurde, nachdem 2005 eine katastrophale Schlammlawine Suters Welt beinahe zur Gänze ausgelöscht hatte. Einige Gemälde sind von den Spuren dieses Ereignisses gezeichnet wie ein venezianischer Palazzo vom Schatten von *acqua alta*. Die schiere Menge an Gemälden, jedes 180 cm breit (sie unterscheiden sich nur in der Länge), lässt die Zielstrebigkeit und Geschwindigkeit erahnen, mit der sich Suter an mehreren Leinwänden pro Tag abarbeitet. Manche bestehen aus einem einzigen kreisförmigen Fleck; andere aus den Spuren eines kurzen Gestöbers expressiver Gesten; alle gleichen „Impressionen“ von einem flüchtigen Augenblick, der nie wieder erlebt wird. Was hier sichtbar wird, sobald die Gemälde draußen bleiben – manchmal tagelang, dem Regen und dem Wind ausgesetzt, von einer Ranke oder einem fallenden Blatt berührt, von Hunden über den Haufen gerannt –, ist das Verstreichen der Zeit, und zwar buchstäblich. Diese Bilder sind in und an sich ebenso sehr *Landschaften* wie *Landschaftsmalereien* – oder anders gesagt, innere Visionen eines allgegenwärtigen und allumfassenden Außerhalb.

Die besondere Genialität von Suters Werk beruht zum Teil aber auch in der Radikalität ihrer bevorzugten Präsentationsweise, bei der ihre verwitterten, ungespannten Bilder so aufgehängt werden, dass sie an im Wind wehende Fahnen erinnern – so jedenfalls sah ich sie zum ersten Mal im Frühjahr 2017 anlässlich jener unvergesslichen Begegnung auf der Athener Akropolis im Rahmen der documenta 14 – oder, noch pointierter ausgedrückt, als wären sie Wäsche auf der Leine, die sich im Wind wiegt wie zu einem langsamen Walzer. Oft hängen sie so nah aneinander (tatsächlich einander *zugewandt*), als sollten sie sich der direkten künstlerischen Betrachtung entziehen und den Eindruck unseres physischen Eindringens in Suters Welt verstärken: dieses Gefühls, mit jeder Faser im üppig wuchernden Panajachel zu versinken – *außerhalb* zu sein, allein mit den Elementen und ihnen ausgesetzt. Der visuelle Eindruck von auf der Leine trocknender Bettwäsche beschwört unweigerlich den guten Geist eines Hauses herauf – Malen als „Hausarbeit“ etwa – und bringt uns zurück zum historischen Präzedenzfall der Impressionist*innen und deren Besessenheit, mit den ikonografischen Details des bürgerlichen Alltags- und Arbeitslebens, oft von eindeutig geschlechtsspezifischer Note. Man denke an Adolph Menzels *Das Balkonzimmer* (1845), Berthe Morisots *Die Wäscheleine* (1875), John French Sloans *A Woman's Work* (1912) oder an seinen Klassiker, das im Stil der Ashcan School gemalte *Red Kimono on the Roof* (1912), das als Postkarte seit vielen Jahren die Wand meiner eigenen Wäschekammer ziert. Vor allem aber spiegelt die Dichte von Suters bevorzugter Hängung die relative Einschränkung der Sicht in der von ihr bewohnten grünen Welt wider: Es sind Bilder, von denen man sich von allen Seiten umgeben fühlen und die man nur aus der sicheren „Beurteilungsdistanz“ betrachten soll (vgl. Fußnote 1), „Bilder“, bei denen man das Gefühl hat, sich im Inneren ihres Außerhalb zu befinden. (Sofern in diesem Arrangement der ewige Vergleich vom Gemälde als Fenster zur Welt noch Gültigkeit hat, könnte man Suters Gemälde als Fenster zu Augenblicken im natürlichen Zeitverlauf ansehen. Mit Ausnahme der Hand, die sie geschaffen hat, weisen sie nur wenig „Menschliches“ auf: Ihr metaphorischer Bezugsrahmen ist weniger kulturell als botanisch, geologisch und meteorologisch.) Tatsächlich ist es die Relativität und nicht so sehr die Zentralität des Blicks in Suters Kunst, die in den Sinn kommt, sobald man erfährt, dass die Künstlerin oft erst lange nach Sonnenuntergang zu malen aufhört und sich anschließend mit der Taschenlampe den Weg zum Haus zurückbahnt. In diesem Fall bekommt die Künstlerin das, was sie gemalt hat, erst bei ihrer Rückkehr zum Ort des Schaffens am nächsten Morgen richtig zu *sehen*. Und danach bleiben die fraglichen Bilder noch so lange im Freien, wie es für notwendig gehalten wird. *Sein*, nicht *sehen*, ist glauben.

Auf den ersten Seiten ihres wunderbaren Buchs *The Long Long Life of Trees* [dt. *Das lange lange Leben der Bäume*] beschreibt Fiona Stafford den nach

außen, an die frische Luft gerichteten Trieb der Bäume.³ Davon, dass Vivian Suter großen Wert auf ihre Privatsphäre legt, war bereits die Rede; hinzu kommt, dass sie leise spricht und eher introvertiert ist. Aus sich herausgehend, ja – aber meist nur im buchstäblichen Sinne, wie jemand, deren Arbeitsleben sich weitgehend draußen, also *außerhalb*, entfaltet hat, im großen Freien. Suter, die 1949 als Kind europäischer Flüchtlinge in Buenos Aires zur Welt kam (ihre Mutter Elisabeth Wild, eine in Wien geborene Künstlerin, wohnte bis zu ihrem Tod 2020 bei ihrer Tochter in Panajachel) und ab den frühen 1960er-Jahren in der Schweiz lebte, beschloss bekanntlich, dass sie genug hatte vom Leben im Herzen Europas, und verließ Basel 1982, um sich auf die Suche nach einem Ort für einen Neubeginn zu machen. Die Tatsache, dass sie auf einer ehemaligen Kaffeeplantage in einem vom Bürgerkrieg zerrütteten Land mit rund 200.000 Toten und Verschwundenen landete, lässt erahnen, wie aufrichtig und tief ihr Wunsch war, ganz von vorne anzufangen, weit-ab vom unerträglichen Lärm und Gewimmel der „Zivilisation“. Mit anderen Worten: Vivian Suter wollte schon seit langem „außerhalb“ sein; ihre Kunst ist „Outsider“-Kunst im wahrsten Sinne des Wortes – das Werk einer Künstlerin, die nicht bloß an der *Verbildlichung* der Welt interessiert ist, sondern an einem künstlerischen Schaffen in enger Zusammenarbeit mit ihr.

Aus dem Englischen übersetzt von Jacqueline Csuss

3 Stafford zufolge ist jeder Baum eine aus kleinen Energieschüben bestehende Masse, die scheinbar im Widerspruch zueinander stehen, insgesamt aber bemerkenswert harmonisch sind. Fiona Stafford, *The Long Long Life of Trees*, New Haven: Yale University Press, 2016. Dieses „im Widerspruch zueinander stehen“, diese offenbar permanente Kampfzone, die das Leben der Bäume darstellt, konnte ich beobachten, als ich Suters Team von Gärtnern dabei zusah, wie sie die Äste, Wurzeln und Ranken zähmten, die, ließe man sie walten, ihr Anwesen binnen weniger Wochen überwältigen würden. Zur Erinnerung: Die Geschichte von Vivian Suters Leben in Panajachel begann mit der simplen, wenn auch prophetischen Betrachtung einer *Würgefleige*.

„Ich habe doch tiefe Wurzeln in Wien“

Vivian Suter im Gespräch mit Jeanette Pacher

Das Gespräch wurde im Dezember 2022 via zoom geführt und später transkribiert und bearbeitet.

Jeanette Pacher Für deine Ausstellung in der Secession hast du den Titel *A Stone in the Lake* gewählt. Was hat es damit auf sich? Du hast auch ein tolles Bild für die Einladungskarte geschickt.

Vivian Suter Das Foto hat mein Sohn gemacht. Es ist mein Enkel am Atitlán-See zu sehen, im Hintergrund die Vulkane San Pedro, Atitlán und Tolimán. Es hat mir so gut gefallen, dass ich es an einige Freund*innen weitergeschickt habe, und sie haben es auch sehr schön gefunden. Jemand, der wusste, dass ich mich für die Secession vorbereite, dachte, es sei für die Einladung, und das fand ich dann so gut, dass ich es dir als Vorschlag geschickt habe. Ich darf nicht sagen, wer es war.

JP Okay, ein paar Geheimnisse sollen bleiben ... Welche Bedeutung hat der Atitlán-See für dich?

VS Am Anfang hab ich am See gewohnt, etwas außerhalb von Panajachel. Beim Haus hatte es damals auch eine heiße Quelle am Strand. Die hat sich unterdessen gesenkt, der Wasserspiegel im See ist gefallen und wieder gestiegen. Der See war auch der Grund, dass ich hiergeblieben bin. Er hat etwas Magisches, das sagen alle Leute. Er ist sehr tief und hat einen Ausgang, so ist er immer sehr sauber geblieben. Nach den Hurrikans „Agatha“ und „Stan“ [2010 bzw. 2005, Anm.] war dieser Ausgang verlegt, und das verschmutzte Wasser konnte nicht mehr abfließen. Nach Covid hat sich der See erholt, da man nicht an ihn rankonnte. Der See war schon für die Mayas ein heiliger Ort, und ist es immer noch. Einmal im Jahr kommen Busse, vollgeladen mit Leuten, die den See besuchen und Maya-Rituale dort abhalten. Auch hat es Sekten, die sich taufen im See. Ich bin viel darin geschwommen. Jetzt lebe ich etwas weiter weg, dafür mit vielen Bäumen.

JP Du bereitest auch eine Ausstellung für die Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea in Bergamo vor, die den Titel *Home* hat und kurz nach der Wiener Ausstellung eröffnet. Kannst du erzählen, was ihr da vorhabt?

VS Der Lorenzo [Giusti, Direktor des GAMeC, Anm.] hat mich in meinem Haus in Panajachel besucht letztes Jahr. Da hat er alles gesehen, den Garten und mein Atelier und das Haus, auch das Haus von meiner Mutter. Er hat sich sehr für die Pflanzen interessiert. Und ihm haben die Wandfarben so gut gefallen, also wie die Wände im Haus gemalt sind, in so Rot- und Grüntönen. Er hat dann eine Auswahl gemacht von den Leinwänden, die er zeigen will. Die hat er nach verschiedenen Kriterien getroffen, zum Beispiel gibt es eine Auswahl

mit Motiven, die mit der Architektur und dem Licht- und Schattenspiel zu tun haben. In der Ausstellung wird es farbige Wände geben, gell, die wie die Wände hier in Panajachel gemalt sind. Das ist außergewöhnlich und neu, weil sonst sind die Wände in meinen Ausstellungen immer weiß. Es wird also um den Ort hier gehen, um mein Zuhause.

JP Du hast schon einmal, Anfang der 80er-Jahre, in Bergamo eine Ausstellung gehabt, in der Galleria Dossi, die es heute allerdings nicht mehr gibt. Erinnerst du dich daran?

VS Ja, aber ich erinnere mich nicht mehr gut an die Räume oder ob die Ausstellung gewandert ist. Woran ich mich allerdings gut erinnere ist ein Treffen, wo die ganze Familie da war – wie an einem Sonntag. Es waren wirklich viele Leute da, und es war sehr familiär, und ich war etwas überwältigt. [lacht]

JP Wie hat es dich nach Guatemala verschlagen, und warum?

VS In den 80er-Jahren bin ich mit dem Bus von Kalifornien über Mexiko hierhergekommen und habe mir die Ruinen angeschaut. Dann war ich in Yucatán und bei weiteren Ruinen in Guatemala. Ich bin eigentlich wegen der Ruinen in Tikal gekommen, habe sie aber erst Jahre später gesehen. Jedenfalls wollte ich weg vom Kunstbetrieb, um mich mehr auf meine Arbeit zu konzentrieren, einen eigenen Weg zu finden. Obwohl man mir prophezeit hatte, dass ich dann weg vom Fenster wäre, habe ich immer weitergemalt.

JP Die Familie deiner Mutter, Elisabeth Wild, stammt aus Wien. Sie wurde in den 30er-Jahren von den Nazis vertrieben und ging nach Argentinien, wo du zur Welt gekommen bist. Angesichts der politisch instabilen Lage beschlossen deine Eltern in den 60er-Jahren, in die Schweiz zu ziehen, woher dein Vater stammt.

VS Meine Kindheit hab ich in Argentinien verbracht. Ich war schon zwölf, als ich mit meinen Eltern in die Schweiz zog. Das war ein großer Eingriff in mein Leben, ein Kulturschock. Es war eine recht schwierige Zeit für mich. Auch für meine Mutter.

JP Warst du schon davor in der Schweiz?

VS Ja, wir haben die Familie besucht und sind auch in Europa herumgereist. Ich glaube, ich war mal mit drei und dann mit sechs dort und dann eben mit etwa zwölf. Ganz wegzugehen war dann schon was anderes.

JP Wie war es mit der Sprache?

VS Also Schweizerdeutsch konnte ich nicht, gell. Wir haben Hochdeutsch zu Hause geredet, aber ich konnte es nicht lesen und nicht schreiben. Ich musste

also all das noch lernen, und dazu kam noch Französisch. Das war ein bisschen viel – und die Zahlen, die man verkehrt sagt, das war auch noch was! Es war also nicht einfach. ... Ah, du hast Mittli an, gell? Die Schweizer sagen Mittli [Armstulpen, Anm.]. Und lustig, dass du die Wollfäden noch hängen hast, das ist besonders schön.

JP Ich habe sie nie vernäht und dann irgendwann beschlossen, das gehört jetzt einfach so.

Sind deine Großeltern auch nach Argentinien gegangen?

VS Ja. 1938, als sie ausgewandert sind, war meine Mutter ja erst 16 oder 17. Zunächst sind sie noch in Jugoslawien geblieben und haben sich um die Papiere gekümmert. Es war nicht einfach – auch nicht, nach Argentinien *reinzukommen*.

JP Wie hat das funktioniert? Wie haben sie die Papiere bekommen?

VS Sie haben in Jugoslawien Freund*innen von meiner Großmutter gehabt, die hatten eine Sliwo-Manufaktur

JP Eine Sliwowitz-Manufaktur?

VS Ja [lacht]. Mein Großvater Franz Pollak war Weinhändler ... Und dann kam ein Ex-Präsident von Argentinien zu Besuch nach Jugoslawien. Den haben sie irgendwie gekannt, und so hat mein Großvater, mit einer Donation, die Papiere für Argentinien gekriegt. Sie sind also weiter durch Italien, die Schweiz, Belgien, Holland ... Von Rotterdam sind sie schließlich mit einem Cargoschiff rüber. Mein Vater, August Wild, ist schon vor dem Krieg nach Argentinien gegangen. Meine Mutter und er haben sich dann dort kennengelernt.

JP Ist er aus beruflichen Gründen hingegangen? Er war Textilfabrikant, oder?

VS Ja, aber ich habe mich nie erkundigt, wie. Mein Großvater hat in Argentinien dann in der Textilfabrik meines Vaters mitgearbeitet, er war Buchhalter. Das ist mit Perón [Juan Domingo Perón Sosa, 1895–1974, ehemaliger Präsident Argentiniens, Anm.] alles durcheinandergekommen, weil da haben sie jemanden vorgesetzt gekriegt, der gemacht hat, was er wollte. Mein Vater hat nichts mehr zu sagen gehabt.

JP Das finde ich so bemerkenswert: Sie haben im Exil ein neues Leben aufgebaut und waren dann erneut mit einer politischen Situation, einem Regime konfrontiert, das ein selbstbestimmtes Dasein verunmöglichte, und sahen sich wieder gezwungen zu gehen. Das war sicherlich sehr ...

VS ... frustrierend. Ja. Obwohl, mein Vater war ja schon älter – er war gleich alt wie meine Großmutter. Erst am Standesamt hat meine Mutter gemerkt, dass er zehn Jahre älter ist, als er gesagt hat [lacht]. Er *wollte* also auch in die Schweiz zurück ... Ich glaub, wenn man so alt ist, will man wieder daheim sein. Es kann sein, dass das auch mitgespielt hat. Aber sie waren frustriert, und er hat die Fabrik verkauft. Sie hätten auch ohne Fabrik dort sein können, er hat in der Schweiz auch nicht mehr gearbeitet.

JP Er hat sich für deine Mutter also jünger gemacht?

VS Ja [wieder Lachen]. Ich habe zwei Halbbrüder gehabt. Einer war gleich alt wie meine Mutter, und der andere war älter als meine Mutter. Also die waren auch von verschiedenen Frauen. Der ältere hat in der Schweiz gewohnt, und mein Vater hat ihn zum ersten Mal getroffen, als er 30 Jahre alt war, der Sohn. Sie waren dann unzertrennlich, wie zwei Brüder, und sind immer Karten spielen gegangen. Mein Vater hat sehr gerne Karten gespielt im Casino, und so Sachen ... er ist ein Spieler gewesen. Nach dem Tod meines Vaters ist dann oft mein Bruder gekommen und hat meiner Mutter im Laden geholfen. Wenn er sich nicht auskannte, sagte er zu den Kund*innen: „Ich weiß nicht, aber meine Mutter kommt gleich.“ Und als sie kam, waren sie ganz erstaunt, dass sie jünger ist als er. Das ist doch lustig. Das nur nebenbei.

JP War es also ein Zufall, dass sich deine Familie in Argentinien niedergelassen hat?

VS Sie wollten auf keinen Fall nach Israel [damals Palästina, Anm.]. Mein Großvater wollte das nicht. Ja, es war eigentlich ein Zufall. Meine anderen Verwandten hat es ganz woandershin verschlagen, den Bruder von meinem Großvater zum Beispiel. Er, Victor Emanuel Pollak, und seine Familie sind nach England – und dort hat eine gewisse Lady Russell ihnen Papiere nach Australien verschafft. In Wien waren sie immer zusammen, sie hatten ja die Weinhandlung. So haben sich die zwei Brüder nie wieder gesehen.

JP Wo war die Weinhandlung deiner Großeltern?

VS Das weiß ich nicht genau. Sie waren – wie heißt das? – Hoflieferanten. Ich weiß nicht, wie das alles geht [leichtes Lachen]. Es gibt Urkunden, die bei meiner Mutter hängen, und Kommerzmedaillen ... Die Weinhandlung hieß „Pollak & Sohn“. Zurück zu deiner Frage zur Familiengeschichte und der Secession. Es war immer ein Höhepunkt, das Gebäude zu sehen, als ich als Kind nach Wien kam. Wir sind immer in die Secession gegangen, und mein Großvater hat mir die ganze Geschichte erzählt von der Künstlervereinigung. Das hat ihn sehr beeindruckt, und mich auch. Er war so stolz auf das Ganze! In der Nähe der Secession ist auch die Handelsschule, gell?

JP Ja, gegenüber vom Künstlerhaus am Karlsplatz.

VS Genau, am Karlsplatz. Mein Großvater war auch *fundador* [Gründer] dieser Handelsschule, und sein Name stand auf der Fassade. In der Hitler-Zeit haben sie die jüdischen Namen entfernt, rausgemeißelt. Das Ganze ist also eng mit der Geschichte verwoben.

Ich bin immer mit dem „Wiener Walzer“ [so der Name des Zuges von Basel nach Wien, Anm.] nach Wien gefahren, mit zwölf das erste Mal allein. Jede Ferien habe ich meine Großeltern besucht. Sie sind ein oder zwei Jahre vor uns nach Europa zurückgegangen und haben dann in Mödling gewohnt, nicht mehr in der Stadt. Meine Großmutter hatte einen Bruder dort. Wir sind immer in den Wienerwald und haben Pilze gesucht. Sie waren große Spaziergänger*innen im Wald ... das hat mir auch gefallen. Es war immer mit Geschichte verbunden, weil mein Großvater hat alles gewusst, über alle Burgen und so, er war wie ein wandelndes Lexikon und wollte mir immer alles beibringen. Es war wirklich toll. Wir sind auch ins Burgtheater und ins Naturwissenschaftliche Museum [gemeint ist das Naturhistorische Museum Wien, Anm.] gegangen. Das hat immer großen Eindruck auf mich gemacht.

JP Es ist fast ein Museum eines Museums.

VS Ja, unglaublich! Ich habe auch mal ein Jahr oder so in Wien gelebt. Als ich verheiratet war und in der Schweiz gewohnt hab. Zuerst war ich in Mödling und dann in Wien. Ich war aber nicht sehr glücklich da. Aber ich bin immer ins Naturwissenschaftliche Museum gegangen, weil ich hab dort eine Arbeit gemacht mit Hirschen – überall diese Hirschgeweihe und diese ganze Hirschatmosphäre! Es gab dann ein Buch, ein Hirschbuch, und eine Ausstellung habe ich auch gemacht, bei Stampa [Galerie STAMPA in Basel, Anm.].

JP Ein Hirschbuch aus Wien!

VS Ja, zwei Bände [Gelächter].

JP Das war in den 80er-Jahren, oder?

VS Ja, oder eher ein bisschen früher.

JP Wo es noch so richtig ostblockig, grau in grau war ...

VS Ja, genau! Sehr, also *sehr* deprimierend ... Ich hab Depressionen gehabt. Es war schon hart, muss ich sagen. Düster.

Einmal bin ich zurückgekommen nach Basel von Wien, wo ich meine Großeltern besucht habe, mit einem Lodencape und einem Salzburger Hut. Und ein Dirndl hab ich auch gehabt, gell, als ich noch kleiner war. In Argentinien hat mir meine Großmutter ein Dirndl genäht. Ich mag Dirndln, es sieht so fesch aus!

Sie sind sehr schön. Mein Großvater hat immer einen Salzburger Hut gehabt, einen schwarzen, und dazu eine Kordel – grün, braun-goldig, aber ohne Feder! Früher hat man doch immer Hüte angehabt, gell?

Der jüdische Friedhof hat mir auch immer großen Eindruck gemacht und das Familiengrab, das wir dort besucht haben. Das müssen wir auch einmal machen, das wäre schön.

JP Wenn du das nächste Mal da bist, zum Aufbau und Eröffnung deiner Ausstellung, ja!

VS Ich habe also doch tiefe Wurzeln in Wien. Mein Sohn heißt Frank, wegen seiner zwei Urgroßväter: meines Großvaters, Franz Pollak, und des Großvaters seines Vaters, Frank Strouch. Hier heißt er Pancho oder Panchito, was ein Kosenamen ist für Francisco.

Dann gibt es noch die Geschichten von meiner Urgroßmutter, die hieß Vogel. Sie hat den Pollak geheiratet, aber sie war eine Vogel, ja. Sie hat in der Wohnung in Wien immer einen Jour gehalten, jeden Donnerstag, und dann sind viele Künstler*innen gekommen. Das hat man mir erzählt ...

JP Also Jour im Sinne eines Salons?

VS Ja, genau.

JP Das heißt, sie war auch künstlerisch tätig oder zumindest künstlerisch interessiert?

VS Interessiert, genau. Sie hat auch, bevor sie geheiratet hat, ganz schöne Sachen gemacht, so wie Mädchen damals viel gemalt haben. Obst und so Sachen, aber sehr gut gemacht, muss ich sagen. Die habe ich hier hängen bei der Mutter im Haus. Und ich hab hier auch was [gibt via Computerkamera den Blick frei auf ein Bild].

JP Das ist ja interessant: Da gibt es also von deiner Urgroßmutter über deine Mutter Elisabeth Wild bis zu dir eine sehr künstlerische Linie in der Familie. Auch dein Sohn ist künstlerisch tätig, im Musikbereich.

VS Auch die in Australien sind künstlerisch tätig: Die Cousinen malen und machen *etchings* [Radierungen] und alles Mögliche. Und einer meiner Cousins dort macht auch Musik.

JP Aus deinen Erzählungen wird klar, dass das Künstlerische in deiner Familie immer gefördert wurde?

VS Ja, doch. In Basel bin ich auch viel in die Museen gegangen, da gibt es ja

viele schöne Museen, gell? An Sonntagen, wo es frei war, bin ich immer in alle Museen, auch mit meinen *boyfriends* [lacht], und hab meine Lieblingsbilder immer wieder angeschaut. Das hab ich immer gern gemacht.

JP Bist du, als du jünger warst, auch mit deiner Mutter ins Museum gegangen?

VS Ja, viel! Auch wenn wir gereist sind, sind wir immer in die Museen gegangen und die Kirchen anschauen. Das war von klein auf so, da bin ich immer mit, und es hat mir auch immer Spaß gemacht, muss ich sagen. Es war nicht so, dass ich mit*musste*, ich hab es gar nicht gemerkt, weil es war einfach so von klein auf.

JP Wie war das mit deiner Mutter: Hat sie ein Atelier gehabt, oder hat sie zu Hause gearbeitet?

VS Sie hatte früher ein Atelier, wo sie ihre Zeichnungen gemacht hat für Stoffdrucke. In Argentinien hat sie sich ein Atelier bauen lassen, und dort hat sie gemalt. Ich musste mal – *das* war ein Müssen! – Modell sitzen. Das war mir ein Graus! Nicht bewegen und so. Das habe ich nicht gerne gemacht. Sie hat vor allem Frauen und auch Freunde porträtiert. Ich kann mich erinnern, wo sie gemalt hat und die Zeichnungen für die Stoffdrucke gemacht hat. Ich kann mich sogar an manche Muster erinnern.

JP Mit deiner Ausstellung in der Secession und einer Retrospektive von Elisabeth Wild im mumok kommt es im Frühling zu einer Art Familientreffen in Wien. Was bedeutet dir das?

VS Diese Gelegenheit ist unglaublich schön und bedeutungsvoll für mich – auch sehr emotionell, dass wir beide zur gleichen Zeit in Wien ausstellen können. Überhaupt ist da so viel Familiengeschichte verwoben, mit der ich aufgewachsen bin. Die Großeltern haben ja immer von Wien erzählt, wo sie gewohnt und was sie gemacht haben und wie das alles damals war. Das hat auf mich immer einen großen Eindruck gemacht.

JP Apropos künstlerisches Familientreffen: Dein Sohn Panchito ist eingeladen, eine Soundinstallation für deine Ausstellung zu machen. Gibt es schon konkrete Überlegungen?

VS Ja, wir haben schon eine Idee, mit diesem einen Lied von mir zu arbeiten: *soft and fluffy is my soul – my tommy juices don't worry – are sweet like a liquorice roll*. Ich muss ihm jetzt das Band geben, und dann können wir anfangen, miteinander zu arbeiten. Das würde mich ja freuen. Ich muss das wieder frisch singen. Das ist seine Bedingung. Panchito hat alles programmiert – er hat Musikerinnen gebucht, und einen Fotografen hat er auch schon.

VS Nein, nur diese eine. Ich hab das Lied geschrieben, und es hatte schon einen gewissen Rhythmus. Martin [Suter, Anm.] hat es dann mit Hilfe von Beat Keller auf seinem Sequencer vertont. Ich weiß aber nicht, wie viel von der Originalversion übrigbleibt ...

JP Ich würde gern beide Versionen hören ...

VS Ja, ich will sie dir einmal vorspielen.

JP Super, da freu ich mich drauf!

Biographies

Vivian Suter was born in Buenos Aires, Argentina, in 1949 and moved to Basel, Switzerland in the early 1960s. There, she attended the Kunstgewerbeschule and in the 1970s and 1980s she had numerous exhibitions both in Switzerland and abroad. In the early 1980s, the artist settled away from the western art scene in Panajachel, Guatemala, where she still lives and works today. It was quiet around her until the first decade of the new millennium; since her participation in the documenta 14 in Athens and Kassel (2017), her work has received great international attention.

Lorenzo Giusti is an art historian and curator. Currently he is the Director of GAMeC – Gallery of Modern and Contemporary Art in Bergamo. Previously he served as director of the MAN Museum in Nuoro. He has staged exhibitions in Italy and abroad and edited publications dedicated to leading figures from twentieth-century art as well as to contemporary artists and topics. He has collaborated with public and private institutions, among which are Art Dubai, Venice Biennale, Palazzo Grassi – Punta della Dogana Venice, Shenzhen Animation Biennale, FRAC Corse, Triennale Milano, Palazzo Strozzi Florence and others.

Dieter Roelstraete is curator at the Neubauer Collegium for Culture and Society at the University of Chicago. Prior to this appointment, he was a member of the curatorial team for documenta 14 in Athens and Kassel in 2017, and curator at the Museum of Contemporary Art Chicago and MuHKA in Antwerp. He is part of Thought Council, the curatorial think tank of Fondazione Prada in Milan and Venice. Roelstraete has published extensively on contemporary art and related philosophical issues.

Jeanette Pacher is a curator at the Secession, where she has realised numerous exhibitions and publications in close collaboration with artists, and a lecturer at the Department of Site-Specific Art at the University of Applied Arts in Vienna. She was part of the editorial team of the radio show Ö1 Kunstradio, and is currently a jury member for Art in Public Space Vienna.

Biografie

Vivian Suter è nata a Buenos Aires, in Argentina, nel 1949, per poi trasferirsi a Basilea, in Svizzera, all'inizio degli anni Sessanta. Qui ha frequentato la Kunstgewerbeschule, nel corso degli anni Settanta e Ottanta ha avuto numerose mostre sia in Svizzera sia all'estero. A metà degli anni Ottanta, l'artista si stabilisce lontano dalla scena artistica occidentale a Panajachel, in Guatemala, dove tuttora vive e lavora. Fino al primo decennio del nuovo millennio la sua vita è stata tranquilla; dopo la sua partecipazione alla documenta 14 di Atene e Kassel (2017), il suo lavoro ha ricevuto una grande attenzione internazionale.

Lorenzo Giusti è uno storico dell'arte e curatore. Attuale Direttore della GAMeC – Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo, è stato direttore del Museo MAN di Nuoro. Ha realizzato mostre in Italia e all'estero dedicate a importanti figure del XX secolo, così come ad autori e tematiche contemporanee. Ha collaborato con numerose istituzioni, sia pubbliche sia private, tra le quali Art Dubai, La Biennale di Venezia, Palazzo Grassi-Punta della Dogana (Venezia), La Biennale dell'animazione di Shenzhen, FRAC Corsica, La Triennale di Milano, Palazzo Strozzi (Firenze) e altre.

Dieter Roelstraete è curatore presso il Neubauer Collegium for Culture and Society dell'Università di Chicago. Prima di questa nomina, è stato membro del team curatoriale di documenta 14 ad Atene e Kassel nel 2017, e Curatore presso il Museum of Contemporary Art Chicago e il MuHKA di Anversa. Fa parte del Thought Council, il centro di ricerca curatoriale di Fondazione Prada a Milano e Venezia. Roelstraete ha pubblicato ampiamente sull'arte contemporanea e su questioni filosofiche correlate.

Jeanette Pacher è curatrice presso Secession, dove ha realizzato numerose mostre e pubblicazioni in stretta collaborazione con gli artisti, e docente presso il Dipartimento di Arte Site-Specific dell'Università di Arti Applicate di Vienna. Ha fatto parte della redazione del programma radiofonico Ö1 Kunstradio e attualmente è membro della giuria di Art in Public Space Vienna.

Biografien

Vivian Suter wurde 1949 in Buenos Aires, Argentinien, geboren und übersiedelte Anfang der 1960er-Jahre in die Schweiz nach Basel. Sie besuchte dort die Kunstgewerbeschule und hatte in den 1970er- und 1980er-Jahren zahlreiche Ausstellungen im In- und Ausland. Mitte der 1980er-Jahre ließ sich die Künstlerin abseits des westlichen Kunstbetriebs in Panajachel in Guatemala nieder, wo sie heute noch lebt und arbeitet. Bis Mitte der 2010er-Jahre war es ruhig um sie; seit ihrer Teilnahme an der documenta 14 in Athen und Kassel (2017) ist das Interesse an ihrer Arbeit international sehr groß.

Lorenzo Giusti ist Kunsthistoriker und Kurator. Derzeit ist er Direktor der GAMeC – Galerie für moderne und zeitgenössische Kunst in Bergamo. Zuvor war er Direktor des MAN-Museums in Nuoro. Er hat Ausstellungen in Italien und im Ausland organisiert und Publikationen herausgegeben, die sich mit führenden Persönlichkeiten der Kunst des 20. Jahrhunderts sowie mit zeitgenössischen Künstler*innen und Themen befassen. Giusti hat mit öffentlichen und privaten Institutionen zusammengearbeitet, darunter Art Dubai, Biennale Venedig, Palazzo Grassi – Punta della Dogana Venedig, Shenzhen Animation Biennale, FRAC Corse, Triennale Mailand, Palazzo Strozzi Florenz und andere.

Dieter Roelstraete ist Kurator am Neubauer Collegium for Culture and Society an der University of Chicago. Zuvor war er Mitglied des Kuratorenteams für die documenta 14 in Athen und Kassel 2017 sowie Kurator am Museum of Contemporary Art Chicago und am MuHKA in Antwerpen. Er ist Teil von Thought Council, dem kuratorischen Think Tank der Fondazione Prada in Mailand und Venedig. Roelstraete hat zahlreiche Publikationen über zeitgenössische Kunst und damit verbundene philosophische Fragen veröffentlicht.

Jeanette Pacher ist Kuratorin an der Secession, wo sie zahlreiche Ausstellungen und Publikationen in enger Zusammenarbeit mit Künstler*innen realisiert hat, und Lehrende an der Abteilung für Ortsbezogene Kunst der Universität für angewandte Kunst in Wien. Sie war Redaktionsmitglied der Radiosendung Ö1 Kunstradio und ist aktuell Mitglied der Jury für Kunst im öffentlichen Raum Wien.

I dedicate this to my son and my grandson.

Special Thanks to: Ramesch Daha and the Board, and Sylvie Liska and the Friends of the Secession; Jeanette Pacher; Sabo Day; GAMeC, Lorenzo Giusti, Valentina Gervasoni; Dieter Roelstraete; Karma International, Karolina Dankow, Marina Olsen, Michael Szelwach, Meret Aeschbach, Geraldine Belmont; Gladstone Gallery, Barbara Gladstone, Danielle Cardoso Shaeffer, Marisa Hanson, Agathe Laviolette; my son Frank Wild and my mother Elisabeth Wild; my support at home Francisca Yax, Tintín, Nina, Jeremias Santos Chumil; my friends Julia Born, Jacqueline Burckhardt, Barbara Egli, Greg Haji Joannides, Beat Keller, Edgar Kindler, Daniel Schmid, Martin Suter, Sissi Zöbeli; Proyectos Ultravioleta, Stefan Benchoam, Margo Porres; House of Gaga, Fernando Mesta, José Rojas; STAMPA Gallery, Gilli and Diego Stampa; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Manuel J. Borja-Villel, Teresa Velázquez, Belén Díaz de Rábago Cabeza; Vleeshal Center for Contemporary Art, Roos Gortzak; Kunstmuseum Luzern, Fanni Fetzer, Laura Breitschmid; Kunstmuseum Basel, Josef Helfenstein, Maja Wismer, Lela Scherrer; Fondation Vincent van Gogh Arles, Bice Curiger, Julia Marchand; Mumok, Marianne Dobner, Lisa Schwarz; and Adam Szymczyk.

I would like to invite you for dinner

I wish you weren't indigestible,
Soft and fluffy is my soul.
My tommy juices, don't worry,
Are sweet like a licorice roll.

I would like to invite you for dinner,
Lick on some ice cream,
Sip some champagne.
I would lay out the street with rosy petals,
Picking up all the rusty nails.

Slowly I will swallow you,
Finally coming home.
By then my tommy will be screaming:
Constipation, constipation, constipation!

These are the lyrics of a song by Vivian Suter written and produced in Basel in the early 1980s.

Lyrics and vocals: Vivian Suter

Sequencer: Martin Suter

Mastering: Beat Keller

On occasion of her Secession exhibition, Vivian Suter and her son, Frank Wild, made a new recording of this song in February 2023 in Panajachel, Guatemala.

Lyrics: Vivian Suter

Vocals: Vivian Suter and Dammien Alexander

Keys: Eddy Estuardo Can Queché

Drums: Andy Petilú

Bass: Saulo Emmanuel Diaz Garcia

Guitar: Dammien Alexander

Photography: Estuardo Torres

Secession**Exhibition****Vivian Suter*****A Stone in the Lake*****Curator:**

Jeanette Pacher

Installation crew:

Miriam Bachmann

Hans Weinberger

Andrei Galtsov

with

Simon Bures

Tristan Giessler

Desiree Palmén

Alex Pasch

Christian Rasser

Christoph Voglbauer

Marit Wolters

Marton Zalka

and others

The exhibition program is conceived by the Board of the Secession.

Board of the Association of Visual Artists Secession
President:

Ramesch Daha

Vice-presidents:

Barbara Kapusta

Nick Oberthaler

Secretary:

Michael Part

Treasurer:

Axel Stockburger

Members:

Ricarda Denzer

Wilfried Kühn

Ulrike Müller

Lisl Ponger

Sophie Thun

Anna Witt

Jun Yang

Auditors:

Thomas Baumann

Susi Jirkuff

Management:

Annette Südbeck

Curators:

Jeanette Pacher

Bettina Spörr

Annette Südbeck

Junior curator:

Christian Lübbert

Gallery managers:

Miriam Bachmann

Hans Weinberger

Facility manager, audiovisual**engineering:**

Andrei Galtsov

Publication manager:

Tina Lipsky

Public relations:

Julia Kronberger

Marketing:

Urte Schmitt-Ulms

Visual concept, graphic design**Secession:**

Sabo Day

Archive:

Katja Brestyensky

Tina Lipsky

Hessam Samavatian

Art education**coordination:**

Verena Österreicher

(sabbatical year)

Stella Reinhold-Rudas

Art education:

Grzegorz Kielawski

Sophia Rohwetter

Accounting:

Monika Vykoukal

Shop management:

Gabriele Grabler

Assistant to the**management:**

Kathrin Schweizer

Administrative**assistant:**

Albert Warpechowski

Visitor service:

Mario Heuschöber

Niklas Hofstetter

Anita Husar

Fiona Idahosa

Nakale Lefaza-

Botowamungu

Gloria Linares-

Higuera

Carmen Linares

de Schubert

Robert Rendina

Sabine Schlemmel

Björn Schwarz

Cleaners:

Emine Koza

& Firma Simacek

Web design:

Treat Agency

The Board of the Secession would like to thank the Friends of the Secession for supporting the project with their research.

Board of the Friends of the Secession
President:

Sylvie Liska

Vice-president:

Gabriela Gantenbein

Treasurer:

Dr. Primus Österreicher

Members:

Sandra Bär Heuer

Ramesch Daha

Mafalda Kahane

Benedikt Ledebur

Tassilo Metternich-

Sándor

Jacqueline Nowikovsky

Franz Seilern

Stefan Weber

Patrons of the Friends of the Secession

Sandra Bär Heuer

Martin Böhm – Dorotheum

KR Anton Feistl

Roman & Margot Fuchs – Sammlung Fuchs

Dr. Burkhard & Gabriela Gantenbein

Dr. Christian Hauer

Franziska & Christian Hausmaninger

Felicitas Hausner

Alexander Kahane

Louis & Mafalda Kahane

Dr. Christoph & Bernadette Kraus – Kraus & Kraus Family Office

Franz Krummel & Mira Kloss-Zechner

Marie-Eve Lafontaine – Kahan Art Foundation

Maria Lassnig Foundation

Ronald & Jo Carole Lauder

Dr. Robert & Sylvie Liska

Hema Makwana & Felix Wolfmair

Barbara Mechtler-Habig & Roland Mechtler

Thomas Moskovics – Bank Winter & Co

Dr. Arend & Brigitte Oetker

Galerie Thaddaeus Ropac

Franz Seilern

Stefan Stolzka – SLE Schuh GmbH

Gordon VeneKlasen

Stefan & Elisabeth Weber

Wiener Städtische Versicherungsverein

Otto Ernst Wiesenhal – Hotel Altstadt Vienna

Katharina Wruss

GAMeC

Exhibition
Vivian Suter
Home

Curator:
Lorenzo Giusti
Project Manager:
Valentina Gervasoni
General Affairs:
Greta Gelmini
Education Department:
Sara Tonelli, Manager
Rachele Bellini,
Coordinator
**Communications and
Promotion:**
Manuela Blasi
**Assistant to
the Director:**
Micaela Deiana
**Press Office
and Social Media:**
Lara Facco P&C

Founding Members:
Comune di Bergamo
TenarisDalmine
Supporter:
Carvico S.p.A.
Sponsor:
Bonaldi Motori S.p.A.
Security Partner:
Fidelitas S.p.A.
Chairman:
Alberto Barcella
Vice Chairman:
Stefano Müller
Board Members:
Maria Teresa Azzola
Caterina Epis
Claudia Ferrazzi
Honorary Chairman:
Mario Scaglia
Auditor:
Anna Venier
Supervisor:
Claudia Zilioli

Director:
Lorenzo Giusti
General Affairs:
Greta Gelmini
Exhibition Area:
Sara Fumagalli, Curator
Valentina Gervasoni,
Assistant Curator
and Head of Publications
Collection:
Angela Fabrizia Previtali,
GAMeC Supervisor
Education Department:
Sara Tonelli, Manager
Rachele Bellini, Coordinator
External Relations:
Simona Bonaldi
**Communications
and Promotion:**
Manuela Blasi
Assistant to the Director:
Micaela Deiana
Administration:
Ilaria Trussardi
Administrative Support:
Lorella Grammatico
Carmine Saccone
Auxiliary Services:
Loredana Fojadelli
Logistics:
Mirko Pegurri

Thanks to:
Comune di Bergamo
TenarisDalmine
Carvico S.p.A.
Bonaldi Motori S.p.A.
Fidelitas S.p.A.
Marlegno S.r.l.

Bergamo Brescia Capitale Italiana della Cultura 2023:
Comune di Bergamo
Comune di Brescia
Ministero della Cultura
Regione Lombardia
Fondazione Cariplo
Provincia di Bergamo
Provincia di Brescia
Fondazione della Comunità Bergamasca Onlus
Fondazione della Comunità Bresciana Onlus
Intesa Sanpaolo S.p.A.
A2A Energia S.p.A.
Brembo S.p.A.
Ferrovie dello Stato Italiane S.p.A.
Milan Bergamo Airport - Sacbo S.p.A.

GAMeC

Founding Members



Supporter



Sponsor



Security Partner



GAMeC is member of



Vivian Suter. Home
Main Sponsor

MARLEGNO
COSTRUIRE SOSTENIBILE

20
23
**BERGAMO
BRESCIA**
Capitale Italiana
della Cultura



MAIN PARTNERS



INSTITUTIONAL PARTNERS



SYSTEM PARTNER



LOCAL PARTNERS



This book is co-published by the **Secession, Vienna** and **GAMeC, Bergamo** on occasion of the exhibitions **Vivian Suter. A Stone in the Lake** at the **Secession, April 28 – June 18, 2023** and **Vivian Suter. Home** at **GAMeC, June 23 – September 24, 2023**.

Publishers:

Secession
GAMeC

Editor:

Jeanette Pacher

Publication manager:

Tina Lipsky

Series design concept:

Sabo Day

Graphic design:

Sabo Day

Photo credits:

Vivian Suter

Digital reproductions:

Matt Hinkley

Texts:

Lorenzo Giusti

Jeanette Pacher

Dieter Roelstraete

Vivian Suter

Translations:

Marina Calvaresi

Jacqueline Csuss

Walter Kögler

Kimi Lum

Paolo Scotinini

Timothy Stroud

Copyediting & proofreading:

Charlotte Eckler (English)

Federico Florian (Italian)

Johannes Payer (German)

Printed & produced by:

Medienfabrik Graz

Print run:

800

Intervention by the artist:

A dried leaf is laid into each book. It comes from a strangler fig in Vivian Suter's garden – the tree that, with its characteristic mesh of aerial roots, was key to the artist's choice to settle on the magic spot at Lake Atitlán.

© 2023 Secession,

Vivian Suter, the authors, and
Verlag der Buchhandlung Walther
und Franz König, Köln

Verlag der Buchhandlung Walther
und Franz König
Ehrenstr. 4
D - 50672 Köln

Distribution:

Buchhandlung Walther König
Ehrenstr. 4,
D - 50672 Köln
Tel: +49 (0) 221 / 20 59 6 53
verlag@buchhandlung-
walther-koenig.de

ISBN 978-3-7533-0422-9

Printed in the EU

All rights reserved. No part of this book may be reproduced in any form without written permission by the editor or the publisher. The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the Internet at <http://dnb.d-nb.de>.

In case individual copyright holders are not cited, please contact the publishers.

Main Sponsor

ERSTE 

 **Stadt
Wien** Kultur

 **Bundesministerium**
Kunst, Kultur,
öffentlicher Dienst und Sport

freunde
der
secession

secession

Vereinigung bildender Künstler*innen
Wiener Secession
Friedrichstraße 12
1010 Vienna
www.secession.at