

Reust Hans Rudolf, 'Klein Handschuhe, ungeschützt / No Gloves, Unprotected; Grace Schwindt'. FLACC 17.1 – Workplace for Visual Artists, 2019, p.14-25.

Grace Schwindt

TEXT Hans Rudolf Reust

Keine Handschuhe, ungeschützt

„(...) Silben-
mole, meer-
farben, weit
ins Unbefahrne hinaus.
(...)“

Paul Celan, Anabasis

I.
Noch ist alles still, unberührt, reglos und lautlos. Wir bewegen uns in einer Ausstellung von sparsam gehängten Aquarellen und Reliefs, von Objekten, die vereinzelt, zuweilen aber auch in losen Konstellationen auf weissen Kuben in der Halle ausliegen. Vielfach erscheinen Vögel oder Frauen in ausdrucksstarken Haltungen, die an Momente im Tanz erinnern. Dabei sind in den Aquarellen kaum ganze Körper zu sehen, eher Hybride aus Körperpartien oder Zooms auf Gelenkstellen ihrer Extremitäten, Anatomien des rohen Knochenbaus ohne Sehnen, ohne Bänder, aber in den Verstrickungen einer choreographischen Körperregie. Tanzschuhe bleiben quälend an den Füßen verspannt, gehalten von Fäden wie von den Strippen einer Marionette. Selbst die plastischen Silhouetten ganzer Körpern erinnern durch ihre Vereinzelnung in der Gruppe an fragmentarische Figuren, ähnlich den fast schon abstrakten kykladischen Skulpturen aus der Antike.

No Gloves, Unprotected

“(…) Syllable-
mole, sea-
coloured, far out
into the unnavigated.
(...)”

Paul Celan, Anabasis

I.
Everything is still motionless, untouched, silent. We move about through an exhibition of sparingly hung watercolors and reliefs, of objects in isolation, though these also occasionally lie in loose constellations upon white cubes in the hall. Frequently birds appear, or women in expressive poses that remind us of moments in dance. In fact, we hardly see entire bodies in the watercolors, but rather hybrids composed of body parts or the zooming-in on joints of their extremities, anatomies of the raw skeletal structure without tendons, without ligaments, but entangled in a choreographic staging of the body. Dancing shoes remain agonizingly tight on the feet, held with ribbons like the strings of a marionette. Due to their isolation within the group, even the plastically realized silhouettes of entire bodies remind us of fragmentary figures, similar to the almost abstract Cycladic sculptures of Antiquity.

The stork in the drawing throws his head back as if he were about to clap his beaks. In doing so, his slender neck looks as if it has been ripped from its trunk and his stance on one leg is precarious, merely supported by a prosthesis dipped in black. This finely curved shape of the maimed bird tips its elegance into something that is hard to bear, whereas the shining white of the watercolor paper glows from the depth like an over-bright screen that begins to attack its motif. In individual places, seductively clear, body-like clouds of colors seeping into one another begin to bloom and bleed into this encompassing white of the picture surface.

Der gezeichnete Storch wirft seinen Hals nach hinten, als würde er ansetzen zu klappern. Dabei erscheinen der schlanke Hals am Rumpf wie ausgerissen und der Stand auf einem Bein prekär, gestützt nur durch eine in schwarz getünchte Prothese. Diese fein geschwungene Form des versehrten Vogels kippt Eleganz ins schwer Erträgliche, während das leuchtende Weiss des Aquarellpapiers aus der Tiefe strahlt wie ein überheller Bildschirm, der sein Motiv anzugreifen beginnt. An einzelnen Stellen beginnen verführerisch klare, zu körperhaften Wolken ineinander einsickernde Farben in diesem umfassenden Weiss der Bildfläche aufzublühen und auszubluten.

Die statische Präsentation von Bildern und Objekten verkörpert im Werk von Grace Schwindt einen möglichen Zustand. „Silent Dance“, der Titel zu ihrer zweiten Einzelausstellung in der Galerie Zeno X in Antwerpen, verweist allerdings auch auf eine erweiterte Szenographie, in der Objekte zu Bewegungen und das Lautlose vernehmbar wird. Der Raum zwischen den Dingen trägt seine eigene Spannung. Ich kann nicht vom Storch im Aquarell zum Schwert aus Porzellan wechseln ohne die Ahnung, sie wären schon eine Verbindung eingegangen, die ich nur noch nicht kenne. So erwacht auch in dem mantelartigen Überwurf mit Kapuze, der sich vom Boden wie ein leise glitzerndes, schwarzes Kostüm erhebt, allmählich über die reine Vorstellung hinaus eine tanzende Vogelfigur auf einer Bühne, die aus Zeiten der Pest in der Commedia dell'Arte stammen könnte.

II.

Die jüngsten Arbeiten beruhen auf einer umfassenden Recherche der Künstlerin an der Küste Shetlands, wo immer wieder Rohöl aus havarierten Bohrinseln und Tankschiffen leckt, das Vögel und andere Tiere am Strand verschmiert, verklebt, allmählich von aussen und von innen verätzt. Die Schwärze dieses Öls ist kein formales Moment, kein Material der Kunst. In solche Schwärze getüncht, sind lebende Tiere wehrlos. Ihre verseuchten Körper zu berühren, birgt die Gefahr einer Selbstinfizierung mit der brennenden Lösung, sie wird aber auch zu einer Geste des Erkennens, des Bergens, der Rettung allenfalls. Davon handelt Grace Schwindt.

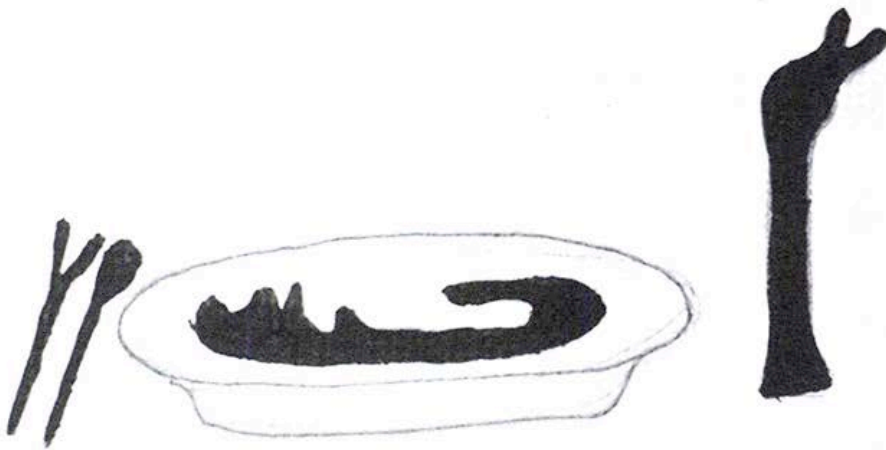
Die verheerende Abstraktion der Ölindustrie, die bei ihrer Profitmaximierung keine Rücksicht im Verschleiss natürlicher Ressourcen kennt, wird blossgestellt durch eine konkrete Geste: das Berühren der versehrten Vögel. Es ist so konkret, wie es Bertolt Brecht von der Wahrheit verlangt hat. Wer

In the oeuvre of Grace Schwindt, the static presentation of images and objects embodies one possible condition. However, „Silent Dance“, the title of her second solo exhibition at Galerie Zeno X in Antwerp, also points to an expanded scenography in which objects become movements and the silence becomes perceptible. The space between the things has its own inherent tension. I am unable to switch from the stork in the watercolor to the sword made of porcelain without suspecting that these had entered into some kind of prior relationship about which I am yet unaware. Thus, beyond the simple notion of the cloak-type wrap with its hood rising from the floor like a quietly glittering, black costume, a dancing figure of a bird on a stage gradually arises, which could well have come down to us from the Commedia dell'Arte during the times of the Plague.

II.

The most recent works are based on the artist's comprehensive research along the coast of the Shetland Islands, where time and again, crude oil leaks from damaged drilling rigs and oil tankers smears, sticks to, and gradually burns birds and other animals inside and out. The black of this oil is not a formal moment, no material of art. Dipped in such black, living animals are defenseless. Merely touching their contaminated bodies harbors the danger of contaminating oneself with the burning solution, but this also becomes a gesture of acknowledgment, of rescue, of saving in the best case scenario. Grace Schwindt deals with such themes.

The devastating destruction caused by the oil industry, which shows no consideration in wasting natural resources while maximizing profits, is exposed by a concrete gesture: touching the maimed birds. This is exactly as concrete as Bertolt Brecht had demanded that reality be. A person who touches goes beyond mere accusation and inevitably changes the consciousness. For her work, Grace Schwindt refers, among other persons, to Edward Said, himself a gifted interpreter of classical music, who always pointed out the irreconcilable tensions between music and social power.¹ In turn, this linked him with Theodor W. Adorno. The „working through the past“



Preparatory
sketch, for the
glasswork 'For
the Afterlife'
2017.

berührt, geht über die bloße Anklage hinaus und verändert unausweichlich das Bewusstsein. Grace Schwindt bezieht sich für ihre Arbeit unter anderem auf Edward Said, der, selbst ein begabter Interpret klassischer Musik, auf die stets unversöhnliche Spannung zwischen Musik und gesellschaftlicher Macht hinweist.¹ Dies verband ihn wiederum mit Theodor W. Adorno. Die „Aufarbeitung der Vergangenheit“, von der Adorno in seiner „Erziehung zur Mündigkeit“ spricht, und umso mehr die Aufarbeitung einer Gegenwart, die ihre Lebensfragen und die politischen Konflikte in rein medialen Simulationen glaubt austragen zu können, bedarf der störenden sinnlichen Erfahrung, wie Kunst sie einfordert. „Wen einmal Kafkas Räder überfahren, dem ist der Friede mit der Welt ebenso verloren wie die Möglichkeit, bei dem Urteil sich zu bescheiden, der Weltlauf sei schlecht: das bestätigende Moment ist weggeätzt, das der resignierten Feststellung von der Übermacht des Bösen innewohnt“.² Der Spell realer wie medialer Autoritäten, den Adorno auch anderswo in seiner Rede vom „Bann“ oder von der „Kulturindustrie“ anspricht, ist nur zu entzaubern durch die unübersehbare Präsenz von besonderen Inhalten. „Autoritätsgebundene Charaktere identifizieren sich mit realer Macht schlechthin, vor jedem besonderen Inhalt. Im Grunde verfügen sie nur über ein schwaches Ich und bedürfen darum als Ersatz der Identifikation mit grossen Kollektiven und der Deckung durch diese“.³

Diese Zeilen sind gerade auch im Hinblick auf die abstrakte Allgemeinheit vieler ethisch rigider Politdebatten in der jüngsten Kunst wieder zu erinnern. Kunst kann durch einzelne genaue Zeichen und Handlungen, durch die Widerständigkeit des Materials politisch wirken, solange sich diese konkreten Gesten nicht wiederum abstrakt vereinzeln, sondern in einem umfassenderen Bedeutungszusammenhang verstehen. Die ideologisch normierten, in endlosen Debatten arrondierten Codes des politischen Diskurses werden durch Schwärze, matten Glanz oder durch die Verkörperung versehrter Leiber

Adorno refers to in his “Educating to Autonomy”, and what is more, the working up of the present, which thinks it may settle its questions of life and political conflicts in purely medial simulations, requires a disturbing sensual experience in the way art demands this. “A person who has come under the wheels of Kafka is someone who has not only lost peace with the world but also, in equal measure, the possibility to be content with the judgment that the way of the world is bad: the confirming moment has been etched out which is inherent in the resigned declaration of the predominance of evil”.² The spell of real and medial authorities that Adorno also addresses elsewhere in his speech on the “charm” or the “industry of culture” may only be broken or disenchanted by means of the indeterminable presence of particular contents. “Characters linked with authority identify with real power as such, above every particular content. Basically, they only have a weak ego and for this reason, need as a substitute the identification with large collectives as well as the support from these”.³

These lines must be called to mind again, precisely because of the abstract generality of many ethically rigid political debates in recent art. By means of individual, precise signs and acts, art may have a political effect via the resistance of the material as long as these concrete gestures are, in turn, not thinned out in abstraction, but are rather understood in a more comprehensive context of meaning. The ideologically normed codes, dulled by the endless debates of the political discourse are addressed again by means of the black, matte sheen or the embodiment of injured bodies. This is how Grace Schwindt confronts an economic,

¹ „An Interview with Edward W. Said“, New York, July - August 1999, in: The Edward Said Reader, New York 2000, p. 427.

² Theodor W. Adorno, Engagement, in Theodor W. Adorno, Noten zur Literatur, Frankfurt am Main, 1981, p. 426. (Quote translation into English: ev)

³ Theodor W. Adorno, Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit, in: Theodor W. Adorno, Erziehung zur Mündigkeit: Vorträge und Gespräche mit Hellmut Becker 1959 - 1969, edited by Gerd Kadelbach, Frankfurt am Main, 1970, p. 18.

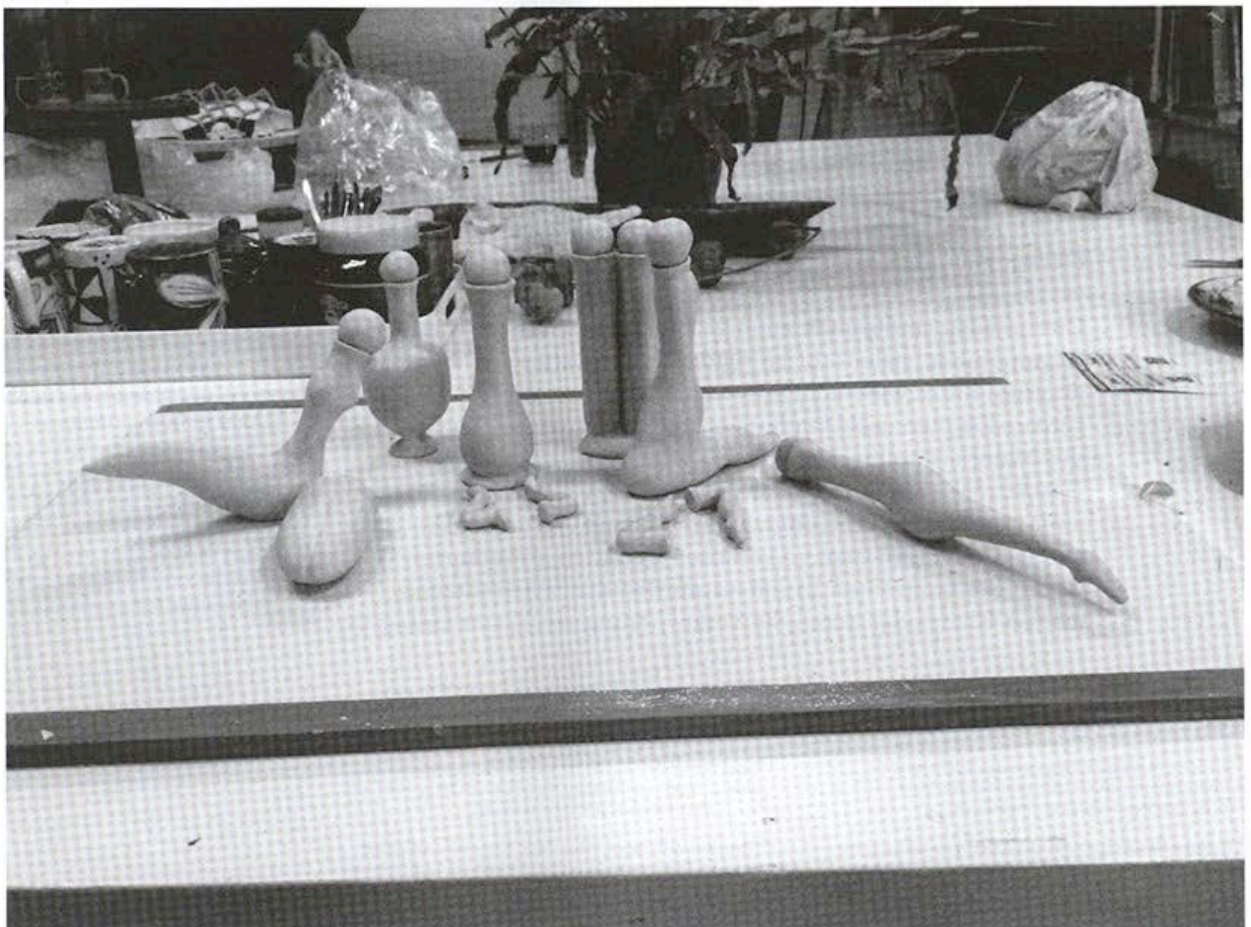
¹ „An Interview with Edward W. Said“, New York, July - August 1999, in: The Edward Said Reader, New York 2000, p. 427.

² Theodor W. Adorno, Engagement, in Theodor W. Adorno, Notes on literature, Frankfurt am Main, 1981, p. 426. (Quote translation into English: ev)

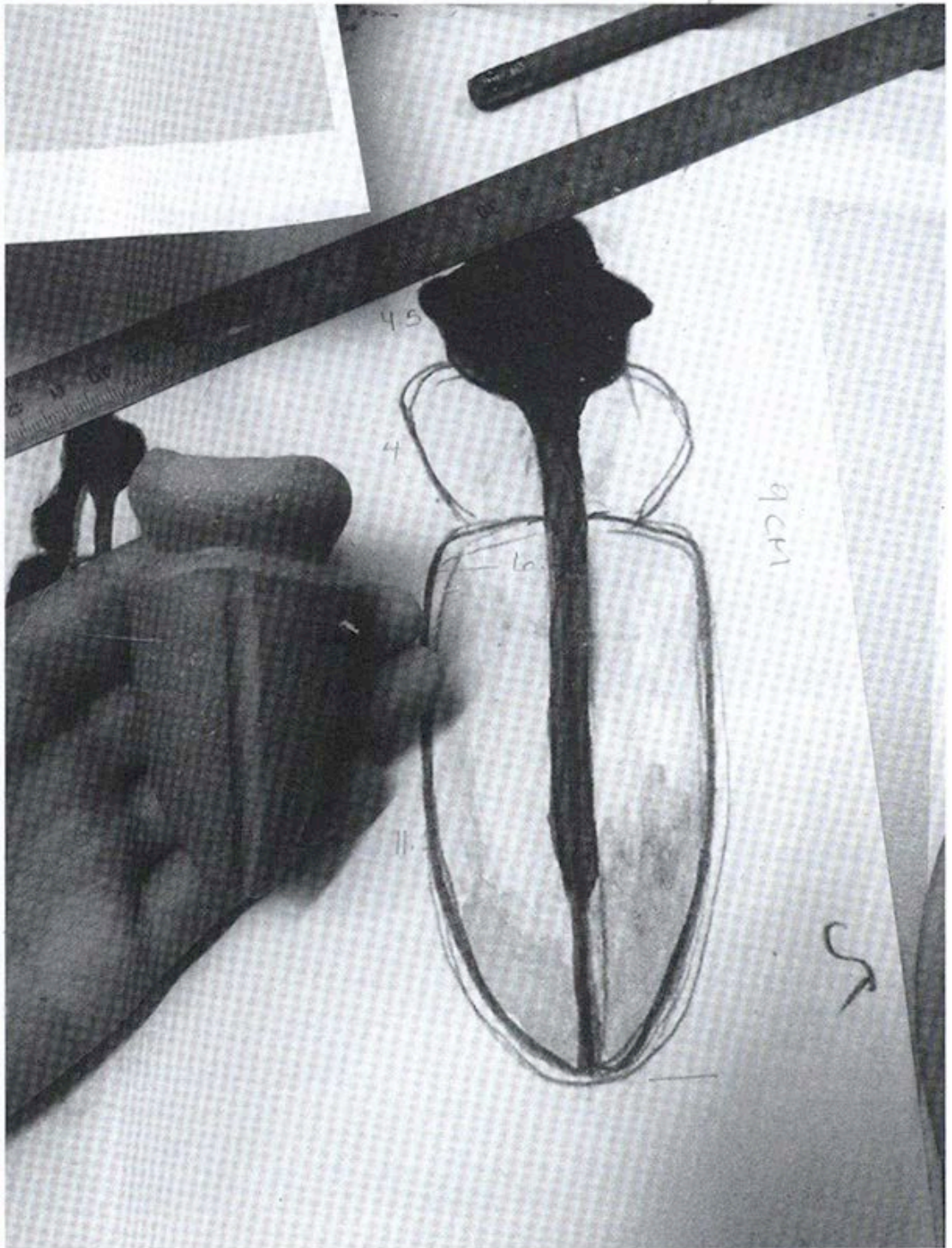
³ Theodor W. Adorno, What does 'Processing the past' mean, in: Theodor W. Adorno, Education to responsibility: presentations and conversations with Hellmut Becker 1959 - 1969, edited by Gerd Kadelbach, Frankfurt am Main, 1970, p. 18.

wieder zur Sprache gebracht. So begegnet Grace Schwindt einer ökonomischen, politischen und ökologischen Havarie, die sich auch wissenschaftlich und journalistisch aufarbeiten liesse, nach einer persönlichen Recherche vor Ort mit ihren genuinen Zeichen, die sie aus dem Repertoire verschiedener Künste entwickelt. Die Aufführungen ihrer Performance „Opera and Steel“ in Brüssel und Amsterdam versammelten mehrere Elemente eines szenischen Vortrags, die je auch einzeln oder in anderen Formen der Öffentlichkeit wieder auftreten können. Eine filmische Aufzeichnung des Bühnengeschehens zeigt aus zwei entgegengesetzten Blickwinkeln, wie der ruhige, sachlich eindringliche Vortrag eines Forschers, ganz in Schwarz, der sich seit Jahrzehnten den verseuchten Vögeln annimmt, durch ein vielstimmiges Echo von Klängen und Bewegungen unterstützt wird. Stille und Gemessenheit prägen ein Ereignis nahe am

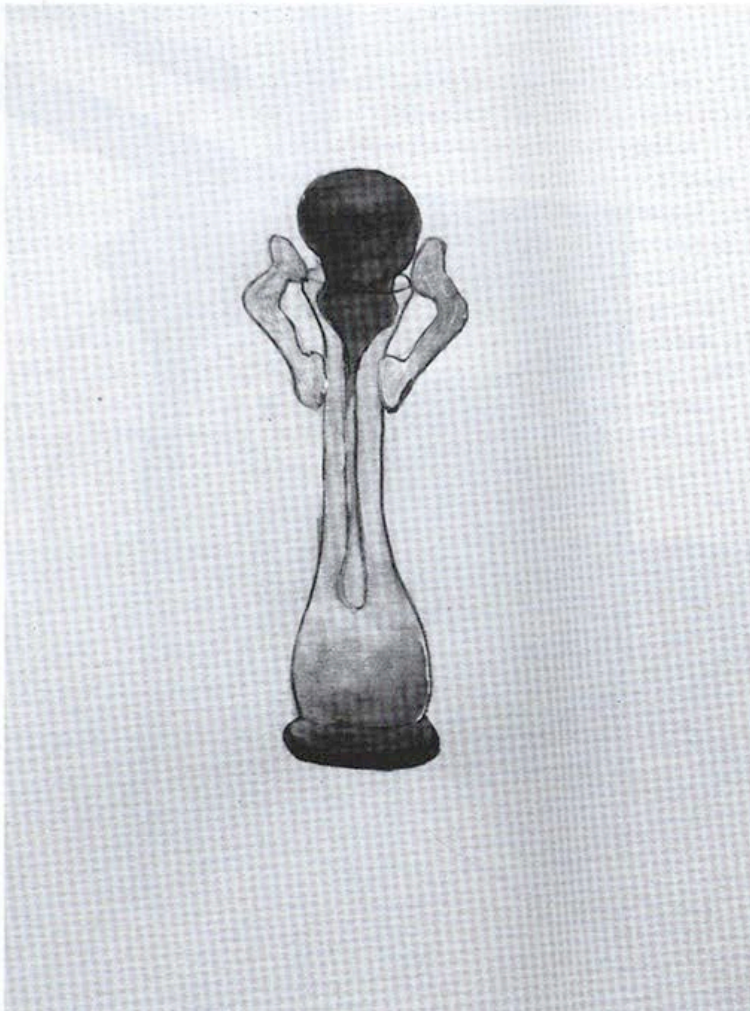
political and ecological disaster, which might also be worked up scientifically and journalistically according to personal research on location using her genuine signs she develops from the repertoire of the various arts. The productions of her performance “Opera and Steel” in Brussels and Amsterdam brought together several elements of a staged lecture, which may also be publically performed individually or in other forms. A film recording of the actions on stage shows, from two opposing angles, how the quiet, factually haunting lecture of a researcher, entirely in black, who has been taking in the contaminated birds for decades now is backed up with a polyphonic echo of sounds and movements. Stillness and restraint characterize an event close to the static



Ceramic models for the glasswork 'For the Afterlife' 2017



Preparatory
sketch and
ceramic
model for the
glasswork 'For
the Afterlife'
2017



Preparatory
sketch, for the
glasswork 'For
the Afterlife'
2017

statischen Bild. Zwei Steel-Perkussionisten, getaucht in eine Wolke aus blauem Licht, halten und modellieren die Spannung, während sich eine akrobatische Tänzerin in ihrem rotglitzernden Vogelkostüm gelegentlich mit einem Spagat im Handstand dreht, dann wieder ruht. Ein Alter-Ego des Forschers, vielleicht auch dessen Kind oder eine Personifikation verletzter Vögel, spricht passagenweise die Worte des Vortrags im Duo mit und akzentuiert dabei die feinen Nuancen zwischen den Sprachen; bis die Ruhe der forschenden Reflexion durch Arien einer weiss gefiederten Sängerin jäh aufgerissen wird, als hätte Lucia di Lammermoor den Wahn des Geschehens erfasst.

image. Two steel percussionists, steeped in a cloud of blue light, hold and modulate the tension while an acrobatic dancer in a red, glittering bird costume at times does the splits in a handstand, and then comes to rest again. An alter ego of the researcher, perhaps also his child or the personification of an injured bird, recites along with him some passages of the words in the lecture, hereby accentuating the fine nuances between the languages; until the calmness of the researching reflection is abruptly interrupted by the arias of a white-feathered singer, as if Lucia di Lammermoor had comprehended the madness of the goings on.

III.

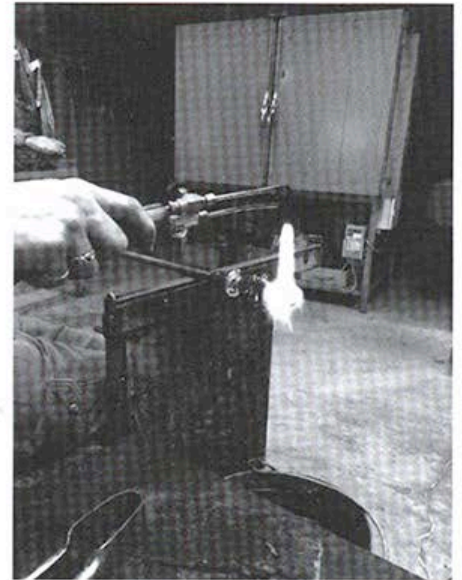
In a radio play, the same dedicatedly involved lecture is dotted and varied throughout with technical noises made by a lighthouse. Shapes from the costumes show up again in the watercolors while the sculpted objects take up individual gestures. A central moment in Schwindt's artistic work is the side-by-side occurrence of sculpted works, watercolors, radio plays, staged plays or films, for which she designs the choreography, text and sounds, costumes, props and spaces so that she herself can perform here now and then. This brings up the question concerning an overarching narrative, which might extend further than the common basis of field research.

Beyond any synesthesia, it is most likely the few, memorable signs and colors and a determining style deep down inside that connects these various expressions. For Grace Schwindt, the conventions of the media specifics and the history of the individual media merely constitute a point of departure for a practice determined by personal experience and affinities for individual ways of expression. In 2017, a residency at the studios of FLACC (Workplace for Visual Artists in Genk, Belgium) provided her with a privileged opportunity to deal in depth with sculpture materials. Here, among other things, she created those wood reliefs that connect the flow of paint with its frozen quality and link the shiny corporeality with the matte structures of the wood carrier. A dark flow of material pauses in expressive forms and

III.

In einem Hörstück wird derselbe engagierte Vortrag mit den technischen Geräuschen eines Leuchtturms durchsetzt und variiert. Formen aus den Kostümen treten in den Aquarellen wieder auf, während die plastischen Objekte einzelne Gesten aufnehmen. Ein zentrales Moment in Schwindts künstlerischer Arbeit ist das Nebeneinander von plastischen Arbeiten, Aquarellen, Hörstücken, szenischen Spielen oder Filmen, zu denen sie die Choreographie, den Text und die Klänge, die Kostüme, die Requisiten und die Räume entwirft, um mitunter selbst als Performerin aufzutreten. Damit stellt sich auch die Frage nach einem übergreifenden Narrativ, das weiter ginge als die gemeinsame Grundlage der Feldforschung.

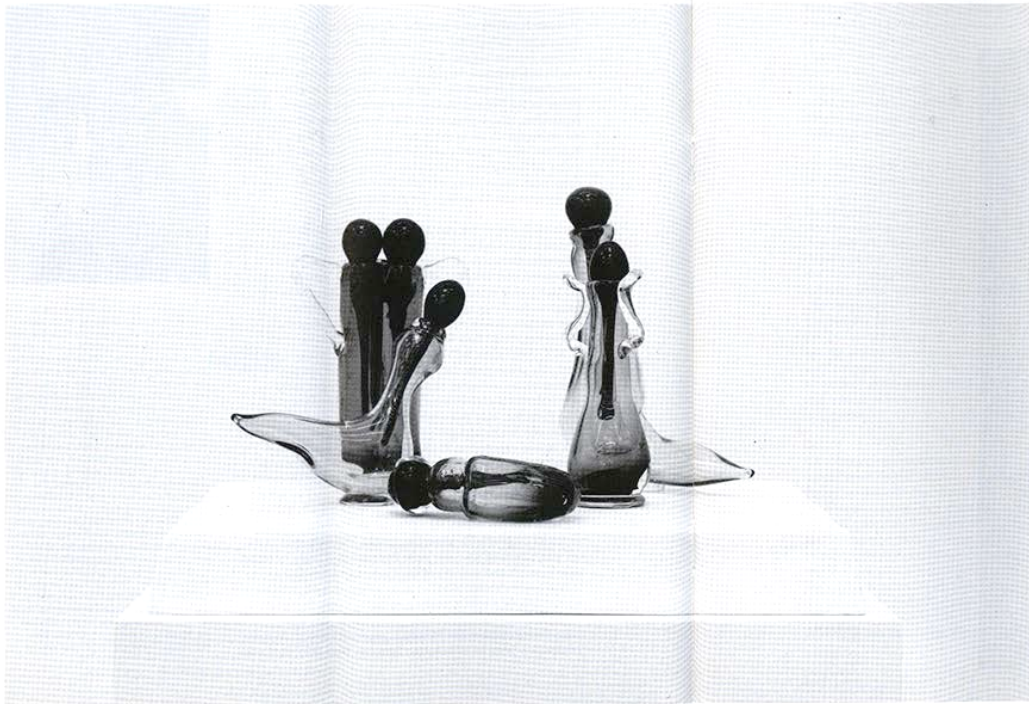
Vermutlich sind es die wenigen, einprägsamen Zeichen und Farben und ein in der Tiefe bestimmender Duktus, womit diese unterschiedlichen Äusserungen jenseits jeder Synästhesie verbunden sind. Die Konventionen der Medienspezifik und die Geschichte einzelner Medien bilden für Grace Schwindt lediglich den Ausgangspunkt für eine von persönlichen Erfahrungen und Affinitäten zu einzelnen Ausdrucksweisen bestimmte Praxis. Eine Residency in den Werkstätten von FLACC (Workplace for Visual Artists in Genk, Belgium) bot ihr 2017 eine privilegierte Gelegenheit, sich vertieft mit plastischen Materialien auseinander zu setzen. Hier sind unter anderem jene Holzreliefs entstanden, die das Fliesen von Lack mit dem Erstarren, eine glänzende Körperlichkeit mit den matten Strukturen des Holzträgers verbinden. Ein dunkler Materialfluss hält inne in expressiven Formen und erinnert damit an die Versehrung von Tieren durch rohes Öl. Zugleich erscheinen diese Reliefs wie materialisierte Stills aus einer fortlaufenden Erzählung, die sich auch als Text, Film oder Liveact entfalten könnte. In ihrem Statement für FLACC weist Schwindt darauf hin, dass sich die Beziehung zu Dingen als Material nicht auf stoffliche Gegenstände allein beschränkt. Vielmehr geht es ihr um einen Zustand noch vor jeder Bedeutung: „I begin by trying to strip words and gestures of their values and meaning and to look at every element as material, as a thing in itself, for example a word, a body, a colour, walking, speaking“. Jean-François Lyotard nannte diese Beziehung „immaterial“⁴. Beginnend vor jeder Festschreibung des Materials, generiert Grace Schwindt schliesslich Texte im erweiterten Sinn von Wort, Bild, Stoff oder



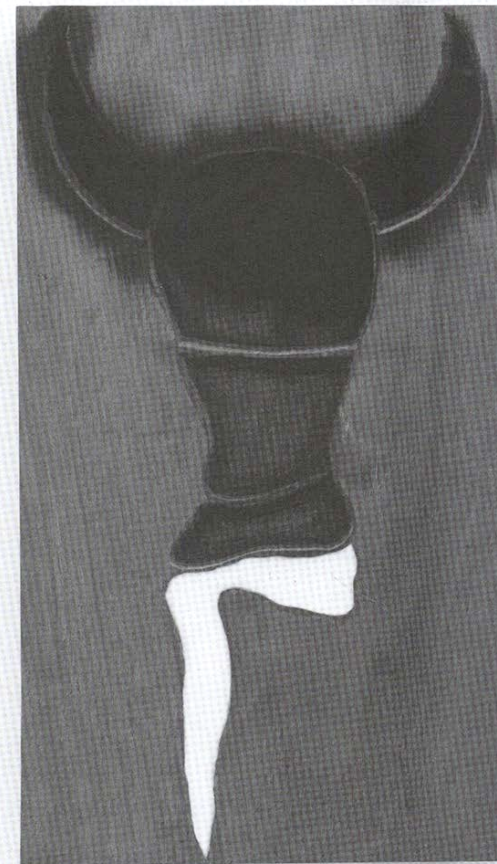
in doing so, reminds us of the injury to animals caused by crude oil. At the same time, these reliefs appear like stills that have materialized from a continuing story, which might unfold as a text, film or live act. In her statement for FLACC, Schwindt points out that the relationship to things as materials is not alone restricted to substantial objects. Rather, her concern is for a condition prior to any meaning: "I begin by trying to strip words and gestures of their values and meaning and to look at every element as material, as a thing in itself, for example a word, a body, a colour, walking, speaking". Jean-François Lyotard designated this relationship as "immaterial"⁴. Beginning before any fixed definition of the material, Grace Schwindt ultimately generates texts in the broader sense of word, image, material or sound. At the forefront stands an attitude, which searches for the sensual contrast to capitalism's logic of exploitation that eats its way into bodies. Through song, language receives its own vulnerable corporeality, while sounds and noises enwrap this voice. A fragmented language corporeality has no desire to represent constraints and sufferings. These are carried out upon it.

⁴ Jean-François Lyotard, Immaterialien - Konzeption, in: Jean-François Lyotard mit anderen, Immaterialität und Postmoderne, Merve Berlin 1985, p. 77.

⁴ Jean-François Lyotard, Immaterials - Concept, in: Jean-François Lyotard with others, immateriality and postmodernism, Merve Berlin 1985, p. 77.



Grace Schwandt
'For the Afterlife'
20,8 x 33,3 x 22,9 cm
glass, ceramics,
2018
photographer:
Peter Cox
courtesy Zeno X
Gallery, Antwerp



Grace Schwandt
'Bull Head and Leg'
53,9 x 30,4 x 3,5 cm
mixed media
2018
photographer:
Peter Cox
courtesy Zeno X
Gallery, Antwerp

Klang. An deren Anfang steht eine Haltung, die den sinnlichen Kontrast sucht zur Verwertungslogik des Kapitalismus, die sich in die Körper hineinfrißt. Die Sprache erhält durch Gesang ihren eigenen verwundbaren Körper, während Klänge und Geräusche diese Stimme umhüllen. Ein fragmentierter Sprachkörper will Zwänge und Leiden nicht repräsentieren. Sie werden an ihm vollzogen. Zugleich schafft die Inszenierung mit bildhaften Binnenwelten und potentiellen Requisiten einen Raum der Hoffnung, in dem menschliche Körper interagieren können.

Die Oper als eine historische Form der Verbindung aller Künste ist in den Performances von Grace Schwindt angespielt, um in einer neuen Konstellation aufgehoben zu werden, die über die Strukturen der antiken Tragödie hinaus führt und andere Modi der Peripetie und der Katharsis sucht. Darin ist diese Praxis der Textarbeit von Heiner Müller verwandt. Er hat das historische Repertoire des Theaters und die Requisiten der Poesie und der Prosa aufgegriffen, um sie als Materialien wieder ernst zu nehmen. Seine Neuinszenierungen antiker Stücke oder seine „Hamletmaschine“ greifen in scheinbar vertraute Textgefüge ein, brechen aus ihnen Widersinn und wieder Sinn. Während Thomas Schütte bereits früh in seinem Werk „Sieben Felder“ bestimmt hat, die seither als weitgehend eigenständige Erzählungen zur Topographie seines Werkes beitragen⁵, scheint Schwindt einen Stoff und seine spezifischen Formen in mehreren Medien und schliesslich in einer Gesamtchoreographie immer neu zu konjugieren.

IV.

Über einem weissen kubischen Sockel erhebt sich ein weiss modelliertes Podest, auf dem, liegend und stehend, fünf zierliche Fiolen versammelt sind, deren grünlich blaues Glas im Inneren der Körper je einen Dorn erkennen lässt, wie Auswüchse aus dem gläsernen Verschluss am perlrunnen Kopf der fein geschwungenen Gefässe. Diese Fiolen erinnern an Organismen zwischen Mensch und Tier, an verletzte Lebewesen, die wie Kaulquappen erst noch im Werden sind. Die Nähe zu Parfümfläschchen wäre unverkennbar, wenn nicht am Ende die Assoziation mit einem Organismus doch stärker bliebe. Alles ist still, reglos, noch unberührt. In der gläsernen Latenz liegen die Spannung zum Zerspringen und ein Moment von Keimen.

At the same time, the staging with pictorial inner worlds and potential props creates a space of hope in which human bodies are able to interact.

In her performances, Grace Schwindt plays on opera as an historical form of connecting all of the arts in order to be elevated into a new constellation that leads beyond the structures of Antique tragedy and searches other modes of peripeteia and catharsis. In this respect, her practice relates to Heiner Müller's work with texts. Müller took up the historical repertoire of theater as well as the props of poetry and prose in order to once again seriously consider them as materials. His new productions of Antique plays and his "Hamlet Machine" intervene in seemingly familiar text structures, breaking from them nonsense and then again sense. Whereas Thomas Schütte specified already early on in his work "Sieben Felder (Seven Fields)" that since then, these have been contributing to the topography of his work as largely independent stories⁵, Schwindt appears to conjugate a material and its specific forms ever new in several media and in the end, create an overall choreography.

IV.

Rising above a white cubic base is a white, modeled pedestal, upon which, lying and standing, five delicate phials are gathered, their greenish-blue glass revealing a thorn in each of the insides of the bodies, like excess growths from the glass stopper at the pearly-round head of the finely curved vessels. These phials are redolent of organisms somewhere between man and animal, of vulnerable living things, which, tadpole-like, are just coming into existence. Their proximity to perfume bottles might seem inevitable were it not for the ultimately even stronger association with an organism. Everything is quiet, motionless, yet untouched. In the glassy latency lies the tension for bursting and a moment of germination.

⁵ Thomas Schütte, Sieben Felder, edited by Ulrich Loock, Kunsthalle Bern / Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Stedelijk Van Abbemuseum Eindhoven, Bern 1990.

⁵ Thomas Schütte, Seven fields, edited by Ulrich Loock, Kunsthalle Bern / Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Stedelijk Van Abbemuseum Eindhoven, Bern 1990.