

Terry Haggerty

Räume von Räumen /
Spaces of Spaces
PAGE 2

Der Kunstvermesser
Kunst und Krise /
The Art Surveyor
Art and Crisis
PAGE 9

Beat Zoderer

Kin-tsugi – Der Kosmos
des Beat Zoderer /
Beat Zoderer's Cosmos
PAGE 4

Unbestimmtheit offenlegen /
Reveiling Uncertainty
PAGE 16

Felipe Mujica

Marianne Eigenheer

Spider Woman
PAGE 7

Imi Knoebel

PAGE 12

Adolf Luther

Licht als Energie /
Light as energy
PAGE 19

Anna Dickinson

Ein Brief an / A letter to
Anna Dickinson
PAGE 26

Artists' Activities
PAGE 24
Vorschau / Preview
PAGE 27

Ricardo Aicaiide

Inklusion und Exklusion /
Inclusion and Exclusion
PAGE 10



Terry Haggerty
December 28, 2016—February 3, 2017
von Bartha, S-chanf

Ausstellungsansicht /
Exhibition view, 2016
von Bartha, S-chanf
Für alle Bilder / For all images
© 2017, ProLitteris, Zurich

rechts / right:
Part II, 2016
Pulverbeschichtetes Aluminium /
Powder-coated aluminium
125 x 159 x 16 cm

Räume von Räumen

Spaces of Spaces

Diese Serie performt – diesmal in radikaler Abhängigkeit vom Betrachterstandpunkt und dem entsprechenden Blickwinkel – einen Kippmoment. Und just in dem Moment, in dem Haggertys Arbeiten selbst einen deutlichen Körper bekommen, bringen sie mit diesem auf Perspektive beruhenden Illusionismus eine tendenziell «unkörperliche» Kategorie der Malerei mit ein. Sie öffnen den illusionistischen Raum nicht mehr im Bildraum selbst, sondern den Bildraum als einen illusionistischen im tatsächlichen Raum. Und wenn man einen Raum in einen Raum stülpt, dann biegt man ihn, man krümmt ihn, hin ins Unmögliche, zumindest ins Jenseits der Kategorien, in denen man ihn denkt. Die Tür geht auf – und die Malerei betritt den Raum im Gewand der Skulptur.

• Zitat aus: Dominikus Müller: *Räume von Räumen / Spaces of Spaces*, veröffentlicht im anlässlich der Ausstellung bei von Bartha, S-chanf erschienenen Katalog.

Radically dependent on the viewer's position and point of view, this series creates a moment of tilting. At the very moment when Haggerty's works assume a definitive body themselves, they introduce a rather "incorporeal" category into painting through this perspectivebased illusionism. They no longer open the illusionistic space within the actual image space, but instead create the image space as an illusionistic space in real space. By inserting a space into another, you bend it, you contort it up to the impossible, or at least beyond the categories in which you conceptualize it. The door opens – and painting enters the room in the guise of sculpture.

• Quote from: Dominikus Müller: *Räume von Räumen / Spaces of Spaces*, a text from the catalogue, published on the occasion of Terry Haggerty's exhibition at von Bartha, S-chanf.



Kin-tsugi – Der Kosmos des Beat Zoderer – Es gibt in der japanischen Töpferkultur die Tradition der Reparatur von zerbrochener Keramik mit Goldlack, die *kin-tsugi* genannt wird (von *kin* = Gold, *tsugi* = Flicken).

Kin-tsugi ist eine Veredelungstechnik, die Bruchspuren und somit die Vergänglichkeit zelebriert, indem sie sie sichtbar belässt – und sogar noch betont. Zu dieser «Feier» des Vergänglichen, die unter dem schwer übersetzbaren Begriff *wabi-sabi* (*wabi* = «an Ärmlichkeit grenzende Bescheidenheit», *sabi* = «Patina») bekannt ist, zählt auch die japanische Vorliebe für asymmetrische Formen oder Fehler in der Struktur, die bei Keramik beim Brennen im Holzofen auftreten können. Glasuren, die durch Ascheanflug spontan entstehen, sind Ausdruck davon. Ebenso Bestandteil dieser hohen Kunst der japanischen «Fehlerkultur» ist das Konzept des *tsuchi-aji*, des Geschmacks (*aji*) des Tons (*tsuchi*): Dellen, die durch ungereinigten Ton an der Keramik entstehen, werden nicht bereinigt, sondern belassen. Sie symbolisieren, dass der Mensch nicht perfekt ist.

Diese Begriffe, *kin-tsugi*, *wabi-sabi* und *tsuchi-aji*, hatte ich mir vor dem Treffen mit dem Künstler Beat Zoderer in seinem Atelier in Wettingen notiert, da ich irgendwo gelesen hatte, dass Zoderer Fehler, Asymmetrien und Zufälle als wichtigen Bestandteil seiner Arbeit betrachtete. Wie nahe ich damit Zoderers Vorstellungen seiner eigenen künstlerischer Praxis kam, zeigte sich während unseres zweistündigen Gesprächs gegen Ende, als er mir den Titel seiner kommenden Ausstellung in Japan nannte – «*Kin-tsugi*».

Was Zoderer, der bis Ende Mai mit *um 5 Ecken herum* bei von Bartha in Basel zu sehen war, an Fehlern interessiert, ist – und darin folgt er der japanischen Sichtweise – deren humane Dimension. Wir sind nicht vor Fehlern gefeit, wieso sollen wir Perfekte Gegenstände formen wollen? Der Fehler ist nicht nur human, er ist gemäß Zoderer gleichzeitig ein Regelbruch, der einer flachen Dogmatik oder Orthodoxie die Stirn biete und somit Überraschungen ermögliche. Allerdings praktiziert Zoderer, anders als im japanischen *wabi-sabi*, eine Art Fehler-Camouflage. So erscheinen beispielsweise seine für die von Bartha-Ausstellung geschaffenen Werke auf den ersten Blick makellos. Erst das genaue Hinschauen, das Erkunden der Formen und der Struktur offenbart dem Betrachter die Asymmetrien. Seien sie in der Form (sind das im *Penta Stone* alles Fünfecke?), seien sie in der Ausführung (ist die Wandarbeit *Zigzag* perfekt verschweisst?), seien sie in der Materialbeschaffenheit (ist das sogenannte hochwertiges Material?). Deshalb, so Zoderer, liesse er wenig fremdproduzieren, da er mit seiner eigenen Unzulänglichkeit in seinem Kunstwerk präsent sein möchte. Und falls er es doch einmal macht, ermutigt er die Produzenten zu einer gewissen eigenen Gestaltungsfreiheit.

Ausstellungsansicht / Exhibition view
um 5 Ecken herum / around 5 corners, 2017
von Bartha, Basel
Für alle Bilder / For all images
©2017, ProLitteris, Zurich

Ein weiteres Spiel sieht der Künstler darin, Dinge zu dekontextualisieren. Das Handwerk ist nur das Mittel, die Wahrnehmung geht weiter, erst mit ihr tritt die Poesie auf. Herausgegriffen soll hier eine seiner Arbeiten aus den 1990er Jahren, die mir während des Gesprächs in Zoderers Atelier in der alten Spinnerei an der Limmat im Rücken hing: *Transparente Ordnung*. Die Idee dahinter ist einfach wie überzeugend: Zoderer schiebt drei transparente Sichtmappen, die in Büros millionenfach vorhanden sind, ineinander und erzeugt damit verdichtete Poesie aus der Alltäglichkeit.

Diese Suche nach Poesie im Alltäglichen scheint für den Zodererschen Kosmos eminent wichtig. Vergleichbar funktioniert ein gemeinsam mit dem Dichter Klaus Merz gestaltetes Büchlein: Auf transparentem Papier eingezeichnete Fünfecke werden übereinandergelegt wie die Sichtmappen in der *Transparenten Ordnung*. So entsteht ein Spiel von Licht, Schatten, Transparenz, Opakem, das von fünf Merz'schen Gedichten begleitet wird. Der Titel der Publikation lautet übrigens *um 5 Ecken herum* und kann somit als Vorarbeit oder auch als Vor-Kommentar zur Ausstellung bei von Bartha verstanden werden.

Dieses Um-5-Ecken-Denken, was damit evoziert wird, entspringt einem anarchischen Forschergeist. Was nicht funktioniert, wird weggeworfen. Es wird neues probiert. Neu arrangiert. Es wird die Form geändert. Derzeit, so meinte Zoderer, ist er auf der Suche nach einem Ausweg aus den Pentagrammen: «Irgendwann muss Schluss sein». Sich neu erfinden. Es ist deshalb auch keine Überraschung, dass ein Blick in den «Werkkatalog» Zoderers ganz verschiedene Epochen öffnet, von den dekontextualisierten Objets trouvés hin zu der «Malerei-Phase» mit seinen farbenfrohen «Gitter-Arbeiten». Eine Konstante, die sich durch sein Werk zieht, so liesse es sich beschreiben, ist eine gewisse Grundpositivität, ein Glaube an die Macht des Schönen, des Einfachen, des Farbenfrohen, des Formvollen. Ein Zoderer, um ihn festzuzurren, ist nicht eine Reise in unsere Abgründe, es ist ein Vabanque-Spiel mit Formen, Farben, der Wahrnehmung, Assoziationen, den Möglichkeiten des Raums, des Materials, des Zufalls. Man verlässt Zoderer, wie auch seine Werke, mit einer gewissen Leichtigkeit. Das Brüchige in seinem Werk veredelt er nicht mit Gold, sondern er veredelt es mit Grosszügigkeit, auch seiner Arbeit gegenüber. Die Kunst wird nicht gequält, entweder sie entspringt einer Idee oder sie tut es eben nicht.

• Dr. David Iselin ist Wirtschaftsforscher an der KOF Konjunkturforschungsstelle der ETH Zürich und schreibt regelmässig für DAS MAGAZIN des Tages-Anzeigers.



Freistehendes Doppelpentagramm, 2017
Acryl auf Aluminium / Acrylic on aluminium
273 x 220 x 120 cm

Kin-tsugi

Beat Zoderer
um 5 Ecken herum / around 5 corners
April 6–May 27, 2017
von Bartha, Basel



BEAT ZODERER



Ausstellungsansicht /
Exhibition view
um 5 Ecken herum /
around 5 corners, 2017
von Bartha, Basel

PAGE 6

Kin-tsugi – Beat Zoderer’s Cosmos – In Japanese pottery culture, there is a mending tradition for broken ceramics called *kin-tsugi* (from *kin* = gold, *tsugi* = to mend) which involves the use of gold varnish.

Kin-tsugi is a refining technique rejoicing in breakage and hence transience by leaving fissures visible – and even emphasising them. This “celebration” of the ephemeral known as *wabi-sabi* (*wabi* = “humility bordering on poverty”, *sabi* = “patina”), a term that is quite difficult to translate, also includes the Japanese predilection for asymmetrical forms and structural flaws which can appear in ceramics fired in a wood kiln. Glazes developing spontaneously due to flying ashes are a manifestation of this. The concept of *tsuchi-aji*, the taste (*aji*) of clay (*tsuchi*), is another component of the high art of Japanese “error culture”: Dents caused by unpurified clay are not eliminated but left unchanged, symbolizing human imperfection.

I had made a note of the terms *kin-tsugi*, *wabi-sabi* and *tsuchi-aji* before meeting the artist Beat Zoderer in his studio in Wettingen because I had read somewhere that he considered imperfection, asymmetry and coincidence as significant elements of his work. How close I had come to Zoderer’s own view of his artistic practice became evident towards the end of our two-hour conversation, when he told me that the title of his upcoming exhibition in Japan was “*Kin-tsugi*”.

Zoderer, who presented his works in *um 5 Ecken herum* / *around 5 Corners* at von Bartha in Basel until the end of May, is interested in mistakes because of their human dimension, a view that he shares with the Japanese. We are prone to err, so why should we wish to create perfect objects? A mistake is not only human, but according to Zoderer it also represents

breaking the rules, defying shallow dogmatics and orthodoxy, and thus allowing for surprises. However, in contrast to the Japanese notion of *wabi-sabi*, Zoderer practises a sort of mistake camouflage. For example, his works for the show at von Bartha seem flawless at first glance. Only when looking at them carefully, exploring their forms and structure more thoroughly, does the viewer spot their asymmetries, be they related to form (are there only pentagons in *Penta Stone?*), execution (is the wall piece *Zigzag* immaculately welded?) or material (is it so-called high-quality material?). Due to this, Zoderer explains, he only rarely has pieces produced by third parties; instead, he prefers his own inadequacy to be present in his art works. And if he does indeed decide to involve a third party, he encourages the producers to rely on a certain design autonomy.

Decontextualising things is a further game which the artist enjoys playing. The craft is only a means; perception goes further, and only with perception is it possible to create poetry. One work from the 1990s came to my mind during our conversation in Zoderer’s studio at the old spinning mill on the Limmat, *Transparente Ordnung*. The idea behind it is as simple as it is convincing: By placing three transparent plastic folders – used million-fold in offices – inside one another, Zoderer generates condensed poetry from the everyday.

This search for poetry in the mundane seems to play a vital role in Zoderer’s cosmos. A booklet he created with the poet Klaus Merz works similarly: Pentagons drawn on transparent paper are layered like the plastic folders in *Transparente Ordnung*. This results in a play of light and shadow, transparency and the opaque, complemented by five of Merz’ poems. By the way, the publication is entitled *um 5 Ecken herum* and can therefore be seen as a preliminary work for or commentary on the exhibition at von Bartha.

BEAT ZODERER

Spider Woman

MARIANNE EIGENHEER

«Ich habe nun über 60 Jahre nicht viel anderes gemacht als zu versuchen, im unendlichen Wasser zu schweben, ohne Anfang oder Ende, Ideen, Bilder, Eindrücke, die einfach durch mich hindurchgehen, wie Pfeile, von allen Seiten, und manchmal kann ich mir vorstellen, dass dieses sich im Wasser Drehen endlos weitergehen wird, wie es auch im Endlosen angefangen hat, vielleicht.»

“For over 60 years, I have not been doing much more than trying to float in the endless water, without beginning or end, ideas, images, impressions simply passing through me like arrows, from all sides, and sometimes I can imagine that this turning in the water will go on forever, the way it also started in the eternal, perhaps.”

«Bis heute weiss ich nicht, wenn ich zeichne oder schreibe, ob ich nicht doch immer Musik mache, also komponiere, was mir als Kind verboten wurde, da Frauen das nicht konnten, das Verdikt meiner Mutter, genau wie Mathematik.»

“To this day, when I’m drawing or writing, I do not know if I am not making musical notation instead. I was forbidden to do composition as a child, because according to my mother women weren’t capable of it, just as they couldn’t do maths.”

«In einer Ausstellung in Zürich beschrieb ein Professor der ETH, der sich mit künstlicher Intelligenz beschäftigte, meine Zeichnungen von 1986 so: Sie bilden die Bewegungen ihrer DNA ab, die vielen kleinen Veränderungen, die in den Blättern auftauchen, sich ausbreiten und dann wieder verschwinden.»

“At an exhibition in Zürich, an ETH professor specialized in artificial intelligence described my drawings from 1986 in the following way: They depict the movements of my DNA, the many small changes which appear in the sheets, expanding and disappearing again.”

Marianne Eigenheer
May 5–27, 2017
von Bartha, Basel
Showroom

Objektive Malerei, 1982
Acryl auf Holz / Acrylic on panel
147 x 280 x 2,5 cm

Zitate von / Quotes from:
Marianne Eigenheer
Spider Woman, ihre unendliche
Geduld und das Liniengeflecht
der Kunst: God is a DJ

PAGE 7



MARIANNE EIGENHEER

This “thinking-around-5-corners” which is evoked here is rooted in an anarchic spirit of exploration. What does not work is discarded. New things are attempted. Newly arranged. Forms are altered. At the moment, Zoderer states, he is looking for a way out of the pentagons: “At some point it is enough”. Reinventing oneself. It doesn’t come as a surprise that one glance at Zoderer’s “catalogue of works” reveals very different periods, from the decontextualised objects trouvés to the “painting phase” with his colourful “grid works”. One constant underpinning his oeuvre might be described as a fundamental positivity, a belief in the power of beauty, simplicity, in the colourful, in the formal. Zoderer, by definition, is not looking down into our abyss, but playing vabanque with forms, colours, perception, associations, the possibilities of space, material and chance. We walk away from Zoderer’s works with a feeling of ease. Zoderer does not refine the brittle aspects of his work with gold, but with generosity, also towards his art. Art is not tormented here; it will either develop from an idea – or it won’t.

• Dr. David Iselin works as an economic researcher for KOF Konjunktur-forschungsstelle at ETH Zurich and regularly writes for DAS MAGAZIN published by Tages-Anzeiger.

Kunst und Krise



Anfang April nahm ich als Reiseleiter einer Gruppe von Kunststudenten der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) und des Royal Institute of Art in Stockholm an einer Reise nach Athen und Beirut teil. Der Titel der Reise lautete *Art & Crisis* und sie war gedacht als eine künstlerische Auseinandersetzung mit den multiplen Krisen, denen wir momentan gegenüberstehen: Flüchtlingskrise, europäische Zerrissenheit, Nationalismus, Glaubwürdigkeitsverlust der Medien und Eliten, kulturelle Kohäsion etc. Mit der Anschlussfrage: Wie soll und kann Kunst darauf reagieren? Etwas ratlos, war eine erste vorläufige Antwort, wenn man auf die Diskussion mit den beteiligten Kunststudenten zurückstellt.

Die diesjährige Documenta, die Anfang April in Athen ihre Ausstellungstüren öffnete, wählte als Antwort die Politisierung der Kunst oder zumindest einen politisierten rhetorischen Überbau über die ganze Ausstellung. Ein erster geografischer Akt der Politisierung war mit der Standortwahl erfolgt: Griechenland oder «Bailoutistan», wie es der ehemalige griechische Finanzminister Yannis Varoufakis in seinem kürzlich veröffentlichten Buch *Adults in the Room* bezeichnete, steckt seit Jahren in einer wirtschaftlichen Krise, die Griechenland an den Rand des Kollaps (viele würden sagen: nicht nur an den Rand) gebracht hat. Dem nicht genug, traf die Flüchtlingswelle das ökonomisch gebeutelte Griechenland, ohne dass es von seinen europäischen Partnern nennenswerte Unterstützung erhalten hätte. Diese doppelte Krise hat Griechenland und insbesondere seine Hauptstadt Athen seither im Griff.

Der politische und diskursive Frontalangriff als Reaktion auf die Krisen dieser Welt erfolgte von den Documenta-Machern vor allem schriftlich, etwa im offiziellen Katalog oder in der Zeitschrift *South as a State of Mind*. Gegeisselt werden der Raubtier-Kapitalismus, der Neo-Kolonialismus, das Austeritätsdenken, der Rassismus und jegliche Form von Aus-

grenzung. Das ist insofern politisch korrekt, weil es wahrscheinlich einem gewissen Konsens in der Kunstwelt entspricht. Und da der Feind dadurch unsichtbar bleibt, weil er systemisch ist, ist auch nicht mit einer Reaktion zu rechnen. Vielleicht wäre diese Politisierung nicht nötig, denn die Documenta in Athen ist so angelegt, dass einem die Wirklichkeit genügend Anschauungsmaterial bietet, um an der Welt zu verzweifeln und sich selber zu verpolitisieren.

Als Spaziergänger im Sinne von Lucius Burckhardt's *Spaziologie* oder *Spazierwissenschaft* ist man an der Documenta in Athen beinahe gezwungen, Krisensymptome zu sichten, bevor man Kunst vor die Nase bekommt. Der Spaziergänger läuft an Hotels vorbei, die zu Flüchtlingsunterkünften umfunktioniert wurden, in welchen sich dutzende Flüchtlingskinder in den Nachmittag hinein zu langweilen scheinen. Er läuft vorbei an Bodenlöchern, durch welche Junkies in ein leerstehendes Haus ein- und aussteigen, in einer Junkie-eigenen Geschäftigkeit. Die Krise ist da und nicht wegzudiskutieren.

Doch damit nicht genug. Athen war bloss die erste Station unserer *Art & Crisis*-Reise, die Fortsetzung führte uns weiter nach Süden, in die Nähe von Syrien: nach Beirut. Beirut werden gerne Phönix-hafte Fähigkeiten attestiert, doch Beirut ächzt, wie Athen, unter mannigfaltigen Krisen: ungelösten religiösen Streitigkeiten, einem Influx tausender syrischer Flüchtlinge, einem inexistenten Staat, Korruption, etc. Was ist die Steigerung von Krise würde man gerne wissen? Krieg? Soweit ist der Libanon (noch) nicht, aber im Gespräch mit Künstlern, Aktivisten, Journalisten oder Dichtern ist der Krieg als latenter Zustand immer gegenwärtig und jederzeit möglich.

Zurück zur Eingangsfrage: Was kann Kunst angesichts von Krise leisten? Die Reise hat uns keine Antwort gegeben, die Documenta-Macher auch nicht. Aber es gab einzelne Kunstwerke, die einen zum Nachdenken zwingen. Ein Beispiel ist der verstö-

rende Stummfilm *Glimpse* von Artur Żmijewski, zu sehen in der Athens School of Fine Arts, aus den Jahren 2016/17. In *Glimpse* wird einem schwarzen Flüchtling das Gesicht weiss angemalt. In einer anderen Szene dreht jemand die Köpfe von Flüchtlingen so in die Kamera, als würden sie gerade auf einem Sklavenmarkt feil geboten. Was Kunst leisten kann, ist wohl die falsche Frage. Sie soll keine Antworten liefern, sondern Fragen stellen. *Glimpse* stellt sehr unangenehme Fragen.

• Dr. David Iselin ist Wirtschaftsforscher an der KOF Konjunkturforschungsstelle der ETH Zürich und schreibt regelmässig für DAS MAGAZIN des Tages-Anzeigers. Im Report vermisst er als Kunstvermesser jeweils die Kunst anhand Begegnungen, Vorlieben und Fakten.

Art and Crisis

Early in April, I travelled to Athens and Beirut as a tour guide with a group of art students from the Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) and the Royal Institute of Art Stockholm. Entitled *Art & Crisis*, the journey aimed at an artistic examination of the multiple crises we face at the moment: refugee crisis, European disunity, nationalism, loss of credibility of the media and the elites, cultural cohesion etc. This entails the question: How can and should art react? "In a rather baffled way," could be a preliminary answer when referring back to the discussion among the participating art students.

This year's Documenta, which opened in Athens at the beginning of April, chose the politicisation of art, or at least a politicised rhetorical superstructure for the whole exhibition, as an answer. The choice of location could already be seen as a first geographical act of politicisation: Greece or "Bailoutistan", as former Greek financial minister Yannis Varoufakis referred to it in his recently published book *Adults in the Room*, has been mired in an economic crisis that has brought the country to the brink (or, as many would argue, beyond the brink) of the abyss. On top of that, economically stricken Greece had to deal with a wave of refugees without receiving any noteworthy support from its European partners. Ever since, the country and especially its capital city Athens have been caught in the grip of this twofold crisis.

As a reaction to our current global crises, the makers of Documenta mainly used the written word for their political and discursive frontal attack, for example in the official catalogue or the journal *South as a State of Mind*, particularly criticizing predatory capitalism, neo-colonialism, austerity policy, racism and any form of exclusion. This is politically correct as far as it is likely to reflect a certain consensus in the art world. And because the enemy remains invisible in the sense that it is systemic, no reaction is to be expected. Perhaps such politicisation wouldn't be necessary when considering that at the Documenta in Athens, reality already presents enough illustrative material to despair at the state of the world and to lose ourselves in excessive politics.

As a stroller in the sense of Lucius Burckhardt's *Spaziologie* or *science of strolling* you are practically forced to observe symptoms of crisis at the Documenta in Athens before you can look at some art. While strolling, you walk past hotels that have been converted into refugee hostels where dozens of bored refugee children are waiting for the afternoon to arrive. You pass by holes in the ground through which junkies get into and out of a vacant building in their peculiar busyness. The crisis is present and cannot be argued away.

But that is not all. Athens was only the first stop of our *Art & Crisis* journey. Our next destination waited further

south, near Syria: Beirut. The city of Beirut is often credited with phoenix-like abilities, but just like Athens it is in fact burdened with various crises: unresolved religious disputes, an influx of thousands of Syrian refugees, an inexistent government, corruption etc. What is the superlative of a crisis, one would like to know. War? Lebanon is not there (yet), but when talking to artists, activists, journalists and writers, war as a latent condition seems constantly present and always possible.

To return to the initial question: What can art accomplish in the face of crisis? Our journey has not given us an answer, and neither have the makers of Documenta. However, there were some artworks which forced us to reflect. One example is Artur Żmijewski's unsettling silent film *Glimpse* from 2016/17, presented at the Athens School of Fine Arts. It shows a black refugee whose face is being painted white. In another scene somebody is turning the heads of refugees towards the camera as if they were being offered for sale on a slave market. What art can accomplish is perhaps the wrong question to ask. Art should not present answers, but raise questions. *Glimpse* is asking very unpleasant questions indeed.

• Dr. David Iselin works as an economic researcher at KOF, the Institute for Business Cycle Research at ETH Zurich, and as a writer for DAS MAGAZIN published by Tages-Anzeiger. In his role as Report's "Kunstvermesser", he measures art on the basis of encounters, preferences and facts.

«Eine Ausstellung kann auf verschiedene Arten angegangen werden. Für meine erste Schau bei von Bartha bereitete ich eine Werkgruppe zur Idee der Inklusion und Exklusion vor – modernistische Konzepte, die uns entweder einladen oder uns ausschliessen, aber auf sehr abstrakte Weise. Wir transportierten die Arbeiten von meinem Studio in São Paulo nach Basel. Es war äusserst aufregend, die Werke in einem anderen, wunderbaren, wenn auch ein bisschen einschüchternden Raum und einem gänzlich anderen Zusammenhang zu sehen. Meine zwei Lieblingswerke waren die brutals-ten der Ausstellung: Beton-Arbeiten die in einer Abfolge von Regenbogenfarben, monochrom bemalte Oberflächen blockieren; so- wie einseitig bemalte flache Backsteine, die am Boden nahe des Eingangs platziert waren. Diese Installation schien den Zugang zum Galerieraum zu versperren – man musste sie zuerst überwinden, um Einlass zu erhalten. Diese Werke wurden aus einfachen Rohbau- materialien gefertigt. Die Arbeit mit Materia- lien, denen ein geringer Wert zugeordnet wird, die aber im lateinamerikanischen Kon- text in gewisser Weise auch für den ‹Fort- schritt› stehen, interessiert mich besonders.»

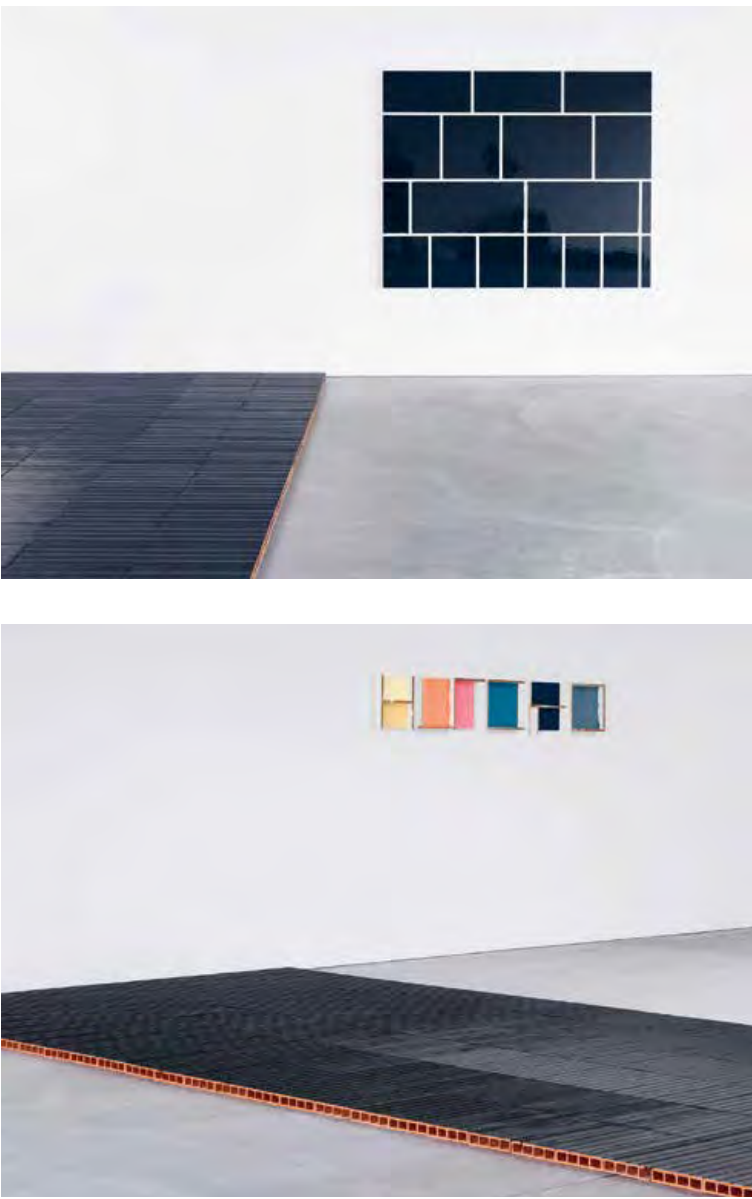
• Ricardo Alcaide

Der Künstler mit seinem Werk /
The artist with his work

Unsettled, 2017
50 nummerierte und signierte Ziegel /
Numbered and signed bricks
4 x 1010 x 240 cm

System, 2016
Industrielack auf MDF /
Industrial lacquer paint on mdf panel
140 x 170 cm

Rainbow of Chaos N°2, 2016
Industrielack auf MDF /
Industrial lacquer paint on mdf panel
Each 39 x 30 x 6 cm



“There are different ways to approach a show. For my first exhibition at von Bartha, I was preparing a group of works related to the idea of inclusion and exclusion, modernist concepts that invite us in or keep us out, but in a very abstract form. We brought the works from my studio in São Paulo to von Bartha in Basel; it was a very exciting idea to make it work in a new space, a completely different context and exhibit the work in this beautiful — if a little bit daunting — space. My favorite two works were the most brutal; concrete pieces obstructing monochrome and pristine surfaces in a sequence of rainbow colours; and one-side-painted flat bricks on the floor near the entrance, an installation seemingly obstructing access to the gallery space, which had to be crossed in order to enter further. These pieces were made with basic raw construction material and this interests me specially, working with materials of little value that also represent in some way ‘progress’ in the Latin-American context.”

• Ricardo Alcaide

Inklusion und Exklusion

Inclusion and exclusion

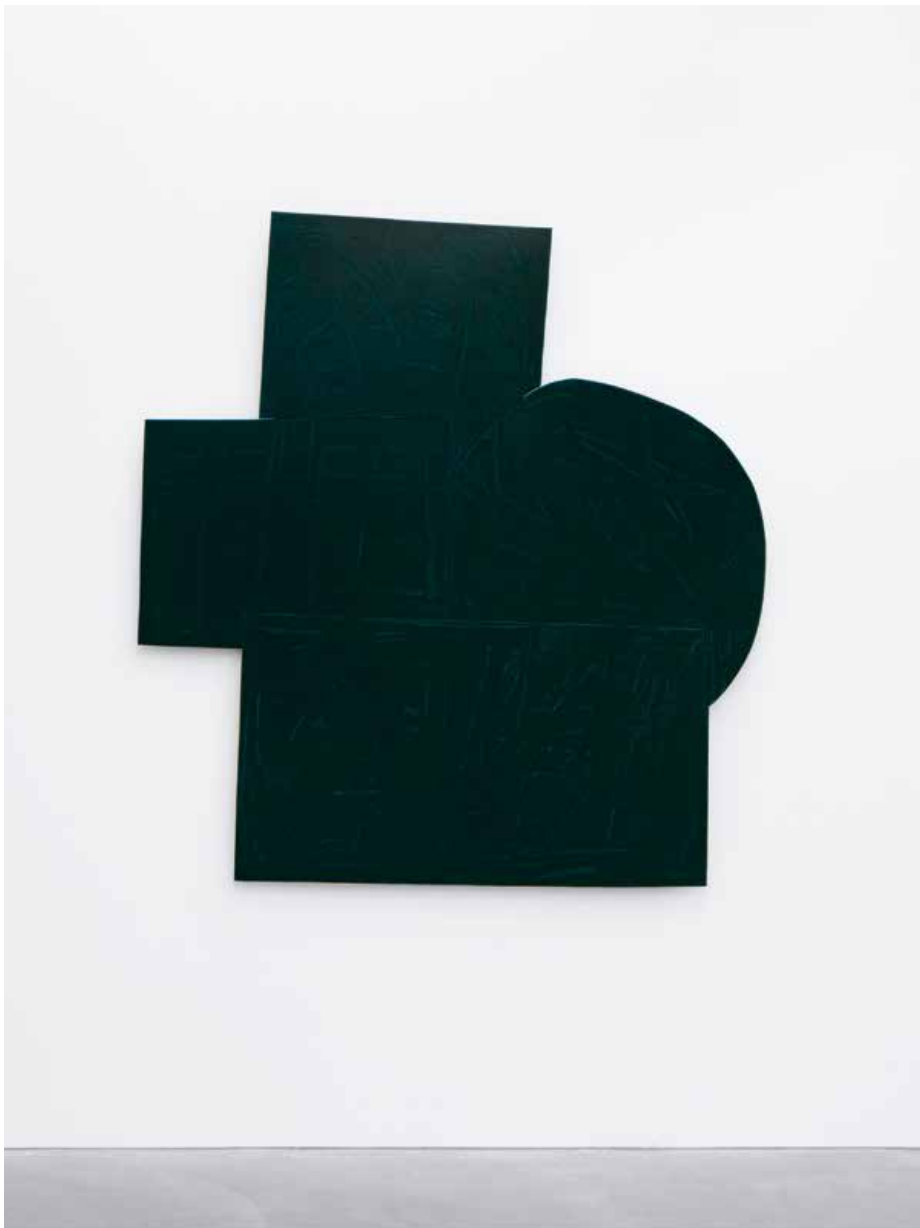
Ricardo Alcaide
January 13—March 18, 2017
von Bartha, Basel



Ausstellungsansicht /
Exhibition view
Ricardo Alcaide, 2017
von Bartha, Basel

unten / below:
New Concrete (over colours), 2016
Industrielack auf MDF und Beton /
Industrial lacquer paint
on mdf panel and concrete
Jeweils / each 39 x 30 x 5 cm

IMI KNOEBEL



unten / below:
Schnitt 10.03.2017, 2017
Acryl, Aluminium / Acrylic, aluminium
214,6 x 157,5 x 4,5 cm
© 2017, ProLitteris, Zurich

motori c, 2017
Acryl, Aluminium /
Acrylic, aluminium
200,2 x 185,8 x 4,5 cm



Anzu, 2017
Acryl, Aluminium /
Acrylic, aluminium
228,8 x 190,5 x 4,5 cm



Von Bartha opened during Art Basel week it's fourth solo show with works by Imi Knoebel in the gallery's history. The new free formed large scale works inspired three collectors to a statement.

Imi Knoebel – a puzzle? They are large, Imi Knoebel's new works, and were showcased in an impressive, almost esoteric manner at the von Bartha gallery at Kannenfeldplatz in Basel. Thanks to the quality of the pieces and Knoebel's legitimate international success, the superb multifaceted show brought urban flair to Basel. The works are colourful, and due to Knoebel's painting technique they sometimes achieve almost the same depth effect as a Rothko painting. Precisely cut and excitingly brought together again as a whole composition, they are similar to a puzzle or riddle where a solution must be found for a problem; in this case, the solution presented itself in the form of artefacts. This – as in a puzzle – was the result of reflection, perseverance and skill!

• Leopold Weinberg

Imi Knoebel's works need time. Although the swinging planes of colours and sharp forms might at first seem simple, a longer look shows their complexity. Single abstract elements – painted in monochrome colours – are put together or stand alone like exclamation marks, occupying the room. Moving away from the unequally layered, colourful works of the past years, the colour palette now is much reduced, with earthy tones dominating the exhibition in the gallery space. The turbulent, visible brushwork, however, breaks the rigor and provides a certain haptic as well as a playful lightness.

• Julia Bunnemann

This exhibition again shows why I love the work of Imi Knoebel: the colour, the surfaces. Even though my own preference may be for his rectangular or orthogonal compositions, this exhibition demonstrates once again how Knoebel continues to explore new concepts and to develop in his art. Great stuff!

• Pieter Meijer

IMI KNOEBEL

Imi Knoebel

Mit der Art Basel Woche eröffnete von Bartha Imi Knoebels vierte Einzelausstellung in der Geschichte der Galerie. Die grossformatigen Arbeiten in einer in Knoebels Werk neuartigen, freien Formensprache haben drei Sammler zu einem Statement inspiriert.

Imi Knoebel – Ein Geduldspiel? Gross sind sie, die neuerlichen Werke des Imi Knoebel, welche eindrücklich, ja fast schon esoterisch wirkend in der Galerie von Bartha am Kannenfeldplatz in Basel zur Schau gestellt wurden. Eine hochkarätige und facettenreiche Ausstellung, welche Dank der Qualität der Werke und damit dem international gerechtfertigten Erfolg Knoebels Grossstadtflair nach Basel brachte. Die Werke sind farbig, durch die Maltechnik Knoebels erhalten sie teils schon fast eine Tiefenwirkung wie ein Gemälde von Rothko. Sie sind präzise geschnitten und lustvoll zu einer Gesamtkomposition wieder zusammengeführt. Sie erinnern indes an ein *Knobelspiel* (Geduldspiel), bei dem eine Lösung zu einem Problem gefunden werden muss; oder im konkreten Fall in Form der Artefakte gefunden wurde. Diese – wie im Knobelspiel auch – als Resultat von Reflexion, Ausdauer und Geschick.

• Leopold Weinberg

Imi Knoebels Arbeiten brauchen Zeit. Obwohl die schwingende Ebenen von Farbe und scharfen Formen auf den ersten Blick einfach erscheinen mögen, zeigt ein längerer Blick ihre ganze Komplexität. Einzelne abstrakte Elemente, die mit monochromen Farben bestrichen sind, wurden zusammengesetzt oder stehen wie Ausrufezeichen für sich alleine und nehmen den Raum ein. Weg von den ungleich geschichteten, buntfarbigen Werken der letzten Jahre ist die Farbpalette dabei sehr viel reduzierter und Erdtöne dominieren die Ausstellung in der Galerie. Der unruhige sichtbare Pinselduktus bricht jedoch wieder mit der Strenge, verleiht eine gewisse Haptik sowie eine spielerische Leichtigkeit.

• Julia Bunnemann

Diese Ausstellung zeigt warum ich Imi Knoebel's Arbeiten so schätze – die Farben und die Oberflächen. Obwohl meine eigene Präferenz eher zu seinen Kompositionen mit rechteckigen oder orthogonalen Elementen neigt, legt diese Ausstellung dar, wie Knoebel immer wieder neuen Grund betritt und sich ständig weiterentwickelt. Bravo!

• Pieter Meijer

Imi Knoebel
June 14—July 29, 2017
von Bartha, Basel

Ausstellungsansicht /
Exhibition view

IMI KNOEBEL



IMI KNOEBEL



Bild 08.05.2014, 2014
Acryl, Aluminium / Acrylic, aluminium
159 x 283,5 x 4,5 cm

Bild 28.02.2017, 2017
Acryl, Aluminium / Acrylic, aluminium
206 x 171 x 4,5 cm

FELIPE MUJICA

Unbestimmtheit offenlegen

Kristin Korolowicz hat Felipe Mujica anlässlich seiner Teilnahme an der 32. Bienal de São Paulo für Newscity Brazil interviewt.

In den letzten zwei oder drei Jahren ist mir aufgefallen, dass die Anzahl von Mitarbeitenden, die an deinen Projekten beteiligt sind, stetig gewachsen ist und sich zu einer Kollaboration mit Gemeinschaften entwickelt hat. Du hast erklärt, dass es dein Ziel ist, in der Produktion deiner Werke einen offeneren Dialog zu führen und weniger Kontrolle über das Resultat eines Projektes zu übernehmen. Kannst du kurz ausführen, wie dein Zugang zur Kollaboration sich während deines künstlerischen Schaffens gewandelt hat? Was motiviert dich in deinem Bestreben, kreative Kontrolle abzugeben? Ist das etwas, was zwangsläufig passieren muss, weil mehr Leute involviert sind, oder steht hinter dieser Veränderung ein sozialer, ästhetischer oder politischer Anspruch?

Kollaboration ist schon immer Teil meiner künstlerischen Praxis gewesen, schon als ich noch zur Kunstschule ging und mit Freunden Shows organisierte. Zum Beispiel gründete ich 1997 den von Künstlern geleiteten Raum *Galeria Chilena* mit meinen Freunden Diego Fernández und Joe Villablanca. Bei den Textilarbeiten gab es immer eine gewisse Kollaboration, aber auf kleinerer Skala, mit Johanna. Ich stand stets im Dialog mit ihr, um zu entscheiden, welcher Stoff, welche Nähte usw. verwendet werden sollten. Sie gab auch ihre Einschätzung zu den Farben ab. Sie war von Beginn an dabei – sie und ich in einem häuslichen Rahmen. Und vielleicht ist es in letzter Zeit einfach so gewesen, dass ich diese Arbeit in unterschiedlichen Kontexten zeigen konnte, an verschiedenen Orten. Johanna ist nicht immer da und deshalb arbeite ich mit anderen Leuten zusammen. Aus dieser Zusammenarbeit ist ein veränderter, ein wachsender Prozess entstanden.

Vielleicht hat das Arbeiten auf einer stetig grösseren Skala deine Praxis beeinflusst. Die Arbeitsweise ist zwar noch dieselbe, aber sie bedurfte der Anpassung.

Ja. Es bietet sich mir die Möglichkeit, die Arbeit zu sozialisieren, und das könnte man durchaus als politische Geste lesen. Sie ist zwar subtil, aber sie ist da. Es ist wie mit der Offenheit bei der Verwendung von Textilarbeiten im Raum: Die Kontrolle geht zum einen an die Kuratoren, zum anderen auch an die Besucher über. Es geht also nicht nur um die Herstellung,

sondern auch darum, wie die Textilarbeiten im Raum funktionieren, um die Beziehung zur Institution und zu den Betrachtern. Auf ästhetischer Ebene ist es interessanter für mich, andere über die Farbkombinationen oder die Art der Nähte – in diesem Fall sowohl mit Maschine oder von Hand gefertigte – entscheiden zu lassen. Ich lerne viel von ihren Beiträgen und sehe es als Glück an zu beobachten, wie verschiedene Gruppen von Leuten an verschiedenen Orten ähnlichen ästhetischen Leitlinien folgen können: blau gegen orange, gelb gegen schwarz, schwarz und weiss, pink gegen hellblau usw. Es ist, als ob es etwas Grösseres als uns gäbe, das unseren Farbgeschmack kontrolliert; seltsam, nicht?

Letztlich handelt es sich um einen Balanceakt, das Suchen nach einem exakten Gleichgewicht zwischen dem, was ich will oder an dem ich interessiert bin, und dem, was andere zum Projekt beitragen können. Die Hersteller etwa entscheiden über die Farbkombinationen jeder Textilarbeit, aber später, bei der Installation, kann ich festlegen, wie bestimmte Werke (mit ihren spezifischen Farbsituationen) miteinander und mit dem Raum in einen Dialog treten. An dieser Stelle erlange ich einen Teil der Kontrolle zurück. Das bezieht sich auch auf die Uneindeutigkeit bestimmter Arbeiten... Sie sind verschiedene Dinge gleichzeitig, Zeichnungen im Raum, Gemälde / keine Gemälde, Architektur, Vorhänge, Wände, Dekorationsobjekte, Unterteilungen, für manche sind sie Flaggen – nicht für mich – etc. Sie können unterschiedliche Bedeutungen haben abhängig davon, wo und wie sie plziert werden und zu was sie im Kontext stehen. Diese Mehrdeutigkeit ist auch ein Teil des Herstellungsprozesses. Wie erwähnt schlage ich etwas vor, bin aber auch offen dafür, dass dieses Etwas von anderen beeinflusst wird. Ich gebe Kontrolle ab und gewinne sie später zurück. Das ist wie ein konstantes Heran- und Wegzoomen.

• Kristin Korolowicz ist unabhängige Kuratorin und Schriftstellerin. Sie war am Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, dem Bass Museum of Art und dem Museum of Contemporary Art Chicago tätig und erwarb ihren Master in Curatorial Practice am California College of the Arts.



FELIPE MUJICA



Ausstellungsansicht /
Exhibition view
Dedicated To The Bird We Love, 2017
von Bartha, S-chanf

FELIPE MUJICA

Revealing Uncertainty

This text is a section of an interview for Newscity brazil with artist Felipe Mujica on the occasion of his participation in the 32nd Bienal de São Paulo by Kristin Korolowicz.

I've noticed over the past two or three years that the number of collaborators involved in your projects has steadily grown into working with communities. You explained that you aim for a more open dialogue in the production of your work and less control over the final outcome of a project. Can you outline how your approach to collaboration has shifted over the course of your artistic practice? What motivates your desire to relinquish creative control? Is this something that simply needed to happen because more people are involved, or is there a social, aesthetic, or political aspiration behind this shift?

Collaboration has always been a part of my practice, even from my art school days when I used to organize shows with friends. For instance, I founded the artist-run space *Galeria Chilena* in 1997 with my friends Diego Fernández and Joe Villablanca. In relation to the “curtains” there was always collaboration involved, yet at a smaller scale making them with Johanna. There was always a dialogue with her about what type of fabric to use or stitches, and so on. She would also give me opinions about color. She was always there from the beginning; just me and her in a domestic setting. And maybe what's happened recently is that I've just been able to show this work in different contexts, different places. Johanna's not always there, so I find other people to work with and from this process of working with other people, this process changed, it grew.

Maybe working at a steadily larger scale has shifted your practice. You have the same way of working, but it had to adapt.

Yes. It's a way to socialize the work, which could be read as a political gesture. It's a subtle one but it's there. Just like the openness in the use of the “curtains” in space, both by handing control over to curators and also to the public. So you see it's not only in the fabrication, it's also in how the “curtains” work in space, in relation to the institution and to the viewers. Aesthetically, it's more interesting for me to let others decide color combinations or what stitches will be used, in this case both machine-made or handmade. I really learn from their input and I feel lucky to be able to compare how different groups of people in different places can have similar aesthetic guidelines: blue against orange, yellow against black, black and white, pink against light blue, and so on. It's like there is something bigger than us controlling our color tastes; weird, right? In the end it's a balancing act, a search for a precise equilibrium between what I want or am interested in and what others can add to the project. For example, the fabricators decide color combinations of each “curtain” yet later during installation I decide how certain “curtains” (with their specific color situations) can dialogue between each other and with space, so here I sort of regain a bit of control. This also relates to the ambiguity of the “curtains” ... they are several things at the same time, drawings in space, paintings/not paintings, architecture, curtains, walls, decorations, divisions, for

some they are flags—not for me—and so on. They can mean different things depending on where and how they are placed, and in relation to what. This ambiguity is also part of the process of fabrication. As I mentioned before, I propose something yet I am open for this something to be affected by others. I release control and later I get it back. Sort of like a constant zooming in and out.

• Kristin Korolowicz is an independent curator and writer. She has worked previously at the Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, the Bass Museum of Art, and the Museum of Contemporary Art Chicago. She earned her MA in Curatorial Practice from California College of the Arts.

FELIPE MUJICA



Sombras Imaginarias (curtain 16), 2017
Baumwollgewebe, Faden und Stickgarn /
Cotton fabric, thread and embroidered yarn
250 x 135 cm

ADOLF LUTHER



Adolf Luther
Work & Collection
September 2—October 21, 2017
von Bartha, Basel

Ausstellungsansicht /
Exhibition view
© 2017, ProLitteris, Zurich

unten / below
Takís, Electro-Magnétique, 1967
Mischtechnik / Mixed Media
Ø 80 cm (black disc), Ø 30 cm (sphere)
© 2017, ProLitteris, Zurich

PAGE 19

ADOLF LUTHER

Licht als Energie





Die Ausstellung *Adolf Luther Work & Collection*, die noch bis zum 21. Oktober 2017 bei von Bartha Basel zu sehen ist, entstand in enger Zusammenarbeit mit Dr. Magdalena Broska, der Leiterin der Adolf-Luther-Stiftung, Krefeld. Gezeigt werden, als Auftakt zu einer Reihe von bereits geplanten Projekten in Kooperation mit der Stiftung, Werke Luthers aus den Jahren 1959–1990 im Kontext mit herausragenden Arbeiten aus seiner Sammlung.

Daniela Tauber (von Bartha, Basel): Bei der Vorbereitung der Ausstellung sind wir immer wieder auf den Begriff der «Entmaterialisierung» gestossen. Mit «Flaschenzerschlagen» hält das Zerstörungsmotiv in Luthers Kunst auch Einzug in die Ausstellung der Galerie von Bartha. Auf welche Art und Weise zerstört Luther und inwiefern erweist er sich damit als «Kind seiner Zeit»?

Dr. Magdalena Broska: Das Zerschlagen von Glasflaschen kommt einem künstlerischen Autodafé gleich, es trifft im Kern die tradierte Kunst, ihre herkömmlichen Techniken, Materialien und nicht zuletzt ihre Inhalte. Kein Pinsel, keine Ölfarbe, keine Leinwand, sondern Glasbruchstücke und Scherben, wurden zum Medium für das Licht.

Die 60er Jahre waren ein Jahrzehnt des Aufbruchs und der Veränderung. Althergebrachtes, Traditionen wurden über Bord geworfen, begleitet von Manifesten und Proklamationen.

1960 veröffentlichte der französische Kunstkritiker Pierre Restany in Paris das Manifest der *Nouveaux Réalistes* und verkündete darin den Tod des Staffeleibildes. Niki de Saint Phalle setzte diese Proklamationen in ihren *Schliessreliefs* buchstäblich in die Tat um, Jean Tinguely konstruierte lärmende, ratternde aus Eisen- und Blechschrott zusammengefügte Maschinen, die sich zum Teil selbst zerstörten, in Düsseldorf demonstrierte Günther Uecker die Zerstörung

des traditionellen Bildes, indem er die weisse Leinwand mit Pfeilen beschoss oder sie vernagelte.

Den entscheidenden Impuls im Hinblick auf seine Entmaterialisierungsbestrebungen erhielt Luther jedoch von Yves Klein, der im Krefelder Museum Haus Lange 1961 mit seiner legendären Ausstellung *Monochrome und Feuer* zu sehen war. Während der Eröffnung zündete Yves Klein Gasfeuerflammen in einem Gestell aus Eisen an. Die blaue Flamme war losgelöst vom materiellen Träger, in der Flamme als allerfeinstes entmaterialisiertes Stoffliches zu sehen.

DT: In Ihrem Buch *Adolf Luther und seine Sammlung. Eine Kunst ausserhalb des Bildes* sprechen Sie von einem «physikalischen und erkenntnistheoretischen Interesse Luthers am Phänomen Licht. Luthers gesamtes Schaffen scheint sich darauf auszurichten das Licht zu erforschen. Wie geht er dabei vor und wie sind die Hohlspiegelobjekte und Lichtschleusen an dieser Stelle einzuordnen?

MB: Luthers Lichtkunst war eine Reaktion auf die Krise des Bildes; auf das Wirklichkeitsbild, das durch die Technik und wissenschaftlichen Erneuerungen ins Wanken geraten war.

«Ich meine ja nicht das farbenerzeugende Licht, sondern das Licht, wenn es noch Energie ist.» (A. Luther)

Gestützt auf die Lichttheorie von Planck und Einstein, die besagt, dass Licht eine Substanz ist, die sich als Korpuskel oder auch als Welle durch den Raum bewegt, wollte Luther den energetischen Wirklichkeitsbereich für die Kunst erschliessen.

Er suchte nach geeigneten Materialien, die dem Licht zur Sichtbarkeit im Raum verhelfen sollten und fand sie in Plexiglas und Hohlspiegeln, die ab Mitte der 60er Jahre zum bevorzugten Material seiner Lichtkunst wurden. Angesichts der sogenannten sphärischen Hohlspiegelobjekte, die aus halbtransparenten Hohlspiegeln, Spiegeln und Plexiglasgehäusen bestehen, lassen sich 60 bis 80 cm vor der Spiegelfläche Lichterscheinungen im Raum wahrnehmen. Dabei

wird durch die serielle Anordnung der Elemente das in der Physik bekannte Prinzip wirksam, dass sich in den Hohlspiegeln einfallende Bilder brechen und wieder nach vorn in den Raum projiziert werden, wo sie infolgedessen auf dem Kopf stehen als rein energetische Erscheinung im Raum – ein irritierend faszinierendes Seherlebnis für den Betrachter.

DT: Besonders reizvoll ist es, dass Adolf Luther sowohl als Künstler als auch als Sammler auftritt. Wie lässt sich sein Kunstschaffen in Bezug zu seiner Sammlung setzen und was bedeutet seine Sammlung für ihn?

MB: Adolf Luther fand in den Werken dieser Künstler ein Echo seiner eigenen Ideen: «Ich war 1960 ziemlich betroffen, mich auf einmal nicht mehr allein zu fühlen. Wer hatte vorher nicht alles über mein Denken gelächelt, und nun gab es das. Sperrige, eigensinnige Dinge, die alles andere, nur keine Bilder mehr waren. [...] Das war überhaupt das Verrückte in dieser Zeit, dass es auf einmal alle diese neue Gebilde gab, jedweder mit einem andere Einstiegseinfall. Es waren dieselben Ideen, zumindest hatten sie einen gemeinsamen Nenner: Reale, aus konkreten Materialien gemachte Objekte ... die eine Dimension mehr hatten, als sie aus der Fläche der Malerei herauszuholen war.» (A. Luther)

Die Sammlung, die Adolf Luther seit Mitte der 60er Jahre durch Tausch und Ankäufe zusammengetragen hatte vereint Künstler, die jenseits der darstellenden, illusionistischen Malerei an einem neuen Wirklichkeitsbild arbeiteten.

Für Luther bedeutete das Sammeln eine Form der Identifikation und Auseinandersetzung mit dem aktuellen Kunstgeschehen. Da er nie eine Kunstakademie besucht hatte und bis zu seinem 45. Lebensjahr in einem bürgerlichen Beruf steckte, bedeutete das Sammeln für ihn nicht zuletzt auch eine Möglichkeit des Kontaktes und der Verbindung mit der zeitgenössischen Avantgarde.

• Dr. Magdalena Broska ist die Direktorin der Adolf-Luther-Stiftung Krefeld.

Adolf Luther links / left: Hohlspiegelobjekt, 1966 rechts / right: o.T., 1961	Adolf Luther, Eierobjekt, 1961 Eierschalen, Gips, Pastose Masse, MDF, Holz / Eggshell, plaster, pasty mass, MDF, wood 31.5 x 65.3 x 10.3 cm	links unten / below to the left Pol Bury, o.T., 1955 Zinkblech, Mattlack / Zinc sheet, matt lacquer 48 x 78 x 4 cm	Yves Klein, Untitled Blue Monochrome (IKB 104), 1956 Blaues Pigment auf Leinwand / Blue pigment on canvas 78 x 56 cm	Für alle Bilder / For all images © 2017, ProLitteris, Zurich Für / For Yves Klein © Succession Yves Klein / 2017, ProLitteris, Zurich
---	---	--	--	---





Adolf Luther in seinem environment
„Fokussierender Raum“ 70er Jahre. /
Adolf Luther in his environment
“Fokussierender Raum” 1970s.

Light as energy

Von Bartha’s current exhibition *Adolf Luther – Work & Collection* in Basel, running until October 21, 2017, has been developed in close collaboration with the director of the Adolf-Luther-Foundation, Dr. Magdalena Broska. Acting as a prelude to a number of projects planned in co-operation with the Foundation, the exhibition shows works by Luther from 1959–1990 alongside influential pieces from the artist’s private collection.

Daniela Tauber (von Bartha, Basel): While preparing the exhibition, we repeatedly came across the term ‘dematerialization’. With the smashing of bottles, the motif of destruction in Luther’s art also found its way into the exhibition at the von Bartha gallery. How does Luther use destruction and to what extent does this make him a ‘child of his times’?

Dr. Magdalena Broska: Breaking the glass bottles amounts to an artistic auto-da-fé, essentially targeting traditional art with its conventional techniques, materials and, of course, content. Instead of brushes, oil paint, canvas, it is shards of glass that become the medium of light.

The 1960s were a decade characterized by a spirit of optimism and change; tradition was abandoned, and manifestos and proclamations were put forth.

In 1960, French art historian Pierre Restany published the manifesto of the *Nouveaux Réalistes* in Paris, announcing the death of easel painting.

Niki de Saint Phalle literally put this proclamation into practice in her *shooting reliefs*, Jean Tinguely constructed raucous, rattling, self-destructing machines. At the same time, Günther Uecker demonstrated the destruction of the traditional painting in Düsseldorf by throwing arrows at the white canvas or driving in nails.

Nonetheless, the decisive impulse with regard to Luther’s dematerialization efforts came from Yves Klein who presented his legendary exhibition *Monochrome und Feuer / Monochrome and fire* at Haus Lange in Krefeld in 1961. At the opening, Yves Klein ignited gas flames placed on iron stands in the garden of Haus Lange. The blue colour was separated from the material carrier and could be seen in the flame as the finest dematerialized substance.

DT: In your book *Adolf Luther und seine Sammlung. Eine Kunst außerhalb des Bildes* you write about Luther’s “physical and epistemological” interest in the phenomenon of light. Luther’s oeuvre seems to be aimed at exploring light. How did he proceed and which role did curved mirror objects and light locks play?

MB: Luther’s light art was a reaction to the crisis of the painting; to the image of reality which had been challenged by technology and scientific innovation.

“I’m not referring to the light which generates colour, but to the light when it is still energy” (A. Luther).

Based on Planck and Einstein’s light theory which states that light is a substance moving through space as a particle or wave, Luther wanted to access the energetic sphere of reality for art. He was looking for suitable materials which would give visibility to light in space, and found them in acrylic glass and concave mirrors which became his preferred materials for his 1960s light art. With the so-called concave spherical mirror objects consisting of semi-transparent curved mirrors, mirrors and an acrylic glass casing, it is possible to perceive light phenomena in space at a distance of 60 to 80 cm from the mirror face. Through the serial order of elements, the physical principle of refraction becomes relevant: images impinging the curved mirror are refracted and thus projected back into the room upside down, generating a purely energetic appearance in space – an irritating yet captivating visual experience for the viewer.

DT: Adolf Luther’s appearance as an artist as well as collector is especially fascinating. How does his artistic practice relate to his collection, and what did his collection mean to him?

MB: In the works of these artists, Luther found an echo of his own ideas: “In 1960 I was taken aback when I realized that I didn’t feel alone anymore. There had been so many who had laughed at my thinking, and now there were these bulky and idiosyncratic things which were everything but paintings. [...] That was, above all, the crazy thing about

this time: that there were all these new objects, each departing from a different initial idea. These ideas were similar, however, or at least had a common denominator: Real objects made of concrete materials [...] which had an additional dimension that could not be reached on the surface of traditional paintings.” [...]

Adolf Luther’s collection assembled through exchange and purchases in the 1960s unified artists who worked at a new notion of reality that went beyond representative, illusionistic painting.

To Luther, collecting presented a way of identification and involvement with the current artistic developments. Since he had never attended art school and had been stuck in a bourgeois profession until he was 45, collecting presented him with the opportunity of making contact and becoming connected with the contemporary avant garde.

• Dr. Magdalena Broska is the director of Adolf-Luther-Stiftung Krefeld.



Adolf Luther
Flaschenzerschlagen, 1968/2017
Eisenplatten, Glas / Iron plates, glass





von Bartha stellte der documenta 14
dieses Werk von Yves Laloy als
Leihgabe zur Verfügung /
von Bartha loaned this work by
Yves Laloy to documenta 14
Foto / Photo: ©Philipp J. Bösel

links / left:
Yves Laloy, Montez (una), 1953
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
86×143 cm

rechts / right:
Mariou Schultz, Ohne Titel / Untitled, 2008
Wolle / Wool, 250×120 cm
Courtesy Norman Museum of
Contemporary Art, Kansas City

CHRISTIAN ANDERSSON

Show and Tell
Group Show
September 30, 2017
— January 7, 2018
Malmö Art Museum
Sweden
Groundhog Day
Group Show
December 9, 2017
— January 21, 2018
SIC, Helsinki, Finland
If You Wish To Make
An Apple Pie From
Scratch You Must First
Invent The Universe
Solo Show
February 2018
Museum CIAJG
Guimaraes, Portugal

ANDREW BICK

Painting, black
Group Show
December 2, 2017
— March 4, 2018
Stiftung Konzeptuelle Kunst
Soest, Germany

MARIANNE EIGENHEER

Foreigners
Group Show
until Nov 11, 2017
Bury Art Museum
Central Manchester, England
PARTI-cipation VI
Seoul 2017
Semi-Transparent
Group Show
October 10—29, 2017
Gallery Soso
Seoul, South Korea
Something Old, Something
New, Something Borrowed
& Something Blue
Group Show
November 25, 2017
— March 25, 2018
Kunstmuseum Basel
Gegenwart, Switzerland

TERRY HAGGERTY

Terry Haggerty
Solo Show
2018
Ivory press
Madrid, Spain
PS Projects
Solo show
2018
Amsterdam, Netherlands
Norton Museum of Art
Group Show
December 2018
Florida, USA

PERRINE LIEVENS

Group show
November 10
— December, 2017
Abbatiale de Saint Ouen
Rouen, France
La Ronde
January 25— March 25, 2018
Musée des Beaux arts de
Rouen, France
February—June, 2017
Résidence à l'institut
français de Ho Chi Minh Ville
Vietnam

FELIPE MUJICA

Incerteza Viva- 32a Bienal
de São Paulo
Group Show
December, 2017
— January, 2018
Paulo Museu de Arte
Contemporânea do Ceará
Fortaleza, São Paulo, Brazil
Title TBD
Solo show
January, 2018
Galeria Gabriela Mistral
Santiago de Chile, Chile
AURÉLIE NEMOURS
Aus Schweizer
Privatsammlungen
Solo Show
October 26, 2017
— January 14, 2017
Museum Haus Konstruktiv
Zurich, Switzerland

KARIM NOURELDIN

Gezeichnet / gezeigt
Kunsthalle Palazzo, Liestal
until October 22, 2018
Liestal, Switzerland
Raga
Solo Show
March—May, 2018
RIBOT arte contemporanea
Milan, Italy

SARAH OPPENHEIMER

S-PT
Solo Show
July 9—August 6, 2017
T-Space
Rhinebeck New York, USA
S-011110
Solo Show
September 7
—October 21, 2017
Annely Juda Fine Arts
London, England
Solo Show
2019
Mass MoCA
North Adams,
Massachusetts, USA
BORIS REBETEZ

Interval in Space 1
Group Show
until October 22, 2017
Fundazion Nairs - Zentrum
für Gegenwartskunst
Scul, Switzerland
Interval in Space 2
Group Show
December 15, 2017
— January 28, 2018
Osage Art Foundation
Hong Kong
FLORIAN SLOTAWA

Regionale Ordnung
Solo Show
until October 29, 2017
Kunstverein Rosenheim
Rosenheim, Germany

BOB & ROBERTA SMITH

Folkstone Triennial
Group Show
September 2
— November 5, 2017
Folkstone, England

SUPERFLEX

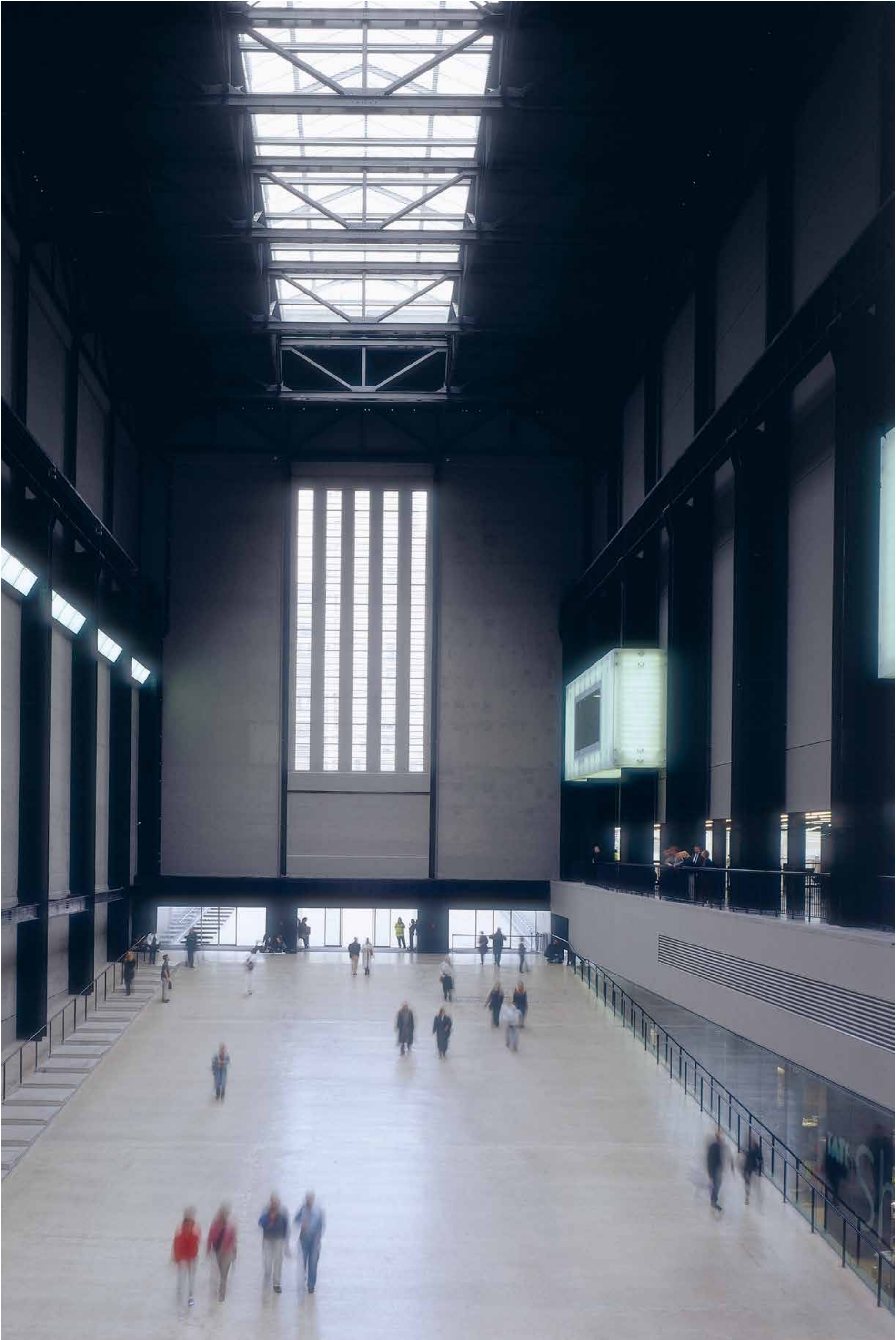
Tate Modern
Hyundai Commission
October 3, 2017
— April 2, 2018
Tate Modern, Turbine Hall,
London, England
Flooded McDonald's
at Trapholt
Group Show
September 20, 2017
— May, 2018
Trapholt Museum for
Moderne Kunst
Kolding, Denmark
The Mærsk Opera at
BFI London Film Festival
Film screenings
October 4—15, 2017
Vue Leicester Square
Cinema, Screen 5
London, England
Dizziness
Group show
until January 7, 2018
Ujazdowski Castle
Centre for Contemporary
Art Warsaw, Poland

GERHARD VON GRAEVENITZ

Spielraum, Kunst
die sich verändern lässt
Group Show
October 5, 2017
— January 14, 2018
Landesgalerie Linz
Austria

BEAT ZODERER

Out of Office. Büro - Kunst
oder das Büro im Museum
Group Show
January 20—April 8, 2018
Städtische Galerie
Bietigheim-Bissingen
Germany



Liebe Anna,

BASEL, DEN 14. AUGUST 2017

ANNA DICKINSON

Anna Dickinson
Selected works
September 15—October 21, 2017
von Bartha, Basel
Showroom

Red and White Vessel, 2017
Höhe / Height: 22.5 cm
Weite / Width: 25 cm

PAGE 26

ANNA DICKINSON



Es ist nun genau 20 Jahre her, seit wir die erste Ausstellung Deiner Objekte in Basel veranstaltet haben. Dan Klein, der legendäre Direktor des *Decorativ Arts Department* von Christie's in Europa hatte Margareta und mich nach London eingeladen um Dich kennenzulernen. Dan, einer der besten Kenner der Studio Glas Szene sagte uns: Sie ist besser als alles was ihr bisher gesehen habt! Er hatte recht.

Man kann eine Künstlerin lieben weil sie hübsch, sympathisch und stets offen für neue Ideen ist. Man kann das Werk einer Künstlerin lieben, weil es immer wieder überraschend, äusserst ästhetisch, neu und nie sich wiederholend ist. Bei Dir kommt all das zusammen. Eine gute Zusammenarbeit manifestiert sich nicht nur im kommerziellem Erfolg. (Vor vier Jahren hatten wir Deine 200. Vase verkauft). Sie resultiert oft in einer guten Freundschaft, gegenseitigem Respekt und langen Gesprächen über das Werk.

Unsere Zusammenarbeit kann als vorbildlich bezeichnet werden. Nach nunmehr vier gemeinsamen Ausstellungen an verschiedenen Standorten unserer Galerie, ist die letztjährige im *Musée Ariana* in Genf der vorläufige Höhepunkt. Margareta und ich sind stolz darauf, dass es uns gelungen ist, Deine Werke fast ausschliesslich in Kunst- und nicht in Glassammlungen zu vermitteln. Von der künstlerischen Qualität her können Deine Kreationen problemlos neben den Werken der grössten Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts und der Gegenwart bestehen!

Ich freue mich auf die nächsten zwanzig Jahre, Miki.

Exactly 20 years ago, we held the first exhibition of your objects in Basel. Dan Klein, Christie's legendary director of the *Decorative Arts Department* in Europe, had invited Margareta and myself to London to meet you. One of the best connoisseurs of the Studio Glass Scene, Dan told us: "She is better than anything you've seen before!" He was right.

You can love an artist because she is pretty, friendly and open for new ideas. You can love the artist's work because it is always surprising, very aesthetic, new and never repetitive. With you, it all comes together. A great collaboration does not just manifest in commercial success. (Four years ago we sold your 200th vase). It often results in good friendship, mutual respect and long conversations about the artwork.

Our collaboration can be described as exemplary. After four exhibitions together at different locations of our gallery, last year's exhibition at the *Musée Ariana* in Geneva marks the highlight so far. Margareta and I are proud to have succeeded in placing your works almost exclusively in art collections, not glass collections. In regards to artistic quality, your works easily keep up with works from the great-est artists of the 20th century and today!

I'm looking forward to the next twenty years. Miki.

• Miklos von Bartha

Artissima Art Fair Nov 3—5 Turin

Daniel Robert Hunziker Nov 17 —Jan 20 von Bartha Basel

Landon Metz Dec 28 —Feb 24 von Bartha S-chanf

KOMMENDE AUSSTELLUNGEN & MESSEN

UPCOMING SHOWS & ART FAIRS

The Armory Show Art Fair Mar 8—11 New York

Bob & Roberta Smith Feb 3 —March 24 von Bartha Basel Showroom: Perrine Lievens

Andrew Bick Apr 14 —May 26 von Bartha Basel

BEAT ZODERER



Freistehendes Doppelpentagramm, 2017
Acryl auf Aluminium / Acrylic on aluminium
273 x 220 x 120 cm