

# Täuschen to Fool Tauschen to Trade Sammeln to Collect

- 2 Ausstellungen & Messen /  
Upcoming Shows & Art Fairs
- 3 Der Kunstvermesser: Gegen den Schiedsrichter /  
The Art Surveyor: Against the Referee
- 4 Bob & Roberta Smith  
Gefährlich / Dangerous
- 6 Die Absurdität der Preise /  
The Absurdity of Prizes
- 10 Terry Haggerty  
Zweimal hinsehen / A Double Take
- 14 Sammlung / Collection Dreyfus-Best  
Eine Sammlung die das Staunen lehrt /  
A Collection that Teaches Amazement
- 16 Q and A  
3 Questions to Beat Zoderer

N°5 / 2014

Terry Haggerty  
Perpendicular electric (Detail), 2014  
Acryl auf Leinwand / Acrylic on canvas  
190 x 145 cm

Editorial — Wir beenden das Jahr mit einem umfangreichen Report. Für kritisch veranlagte Leser haben wir viel zu bieten, aber auch Amüsantes findet sich. Mit dem Text von David Iselin führen wir eine Kolumne ein, in der er seinen eigenen Blick auf die Kunstwelt wirft. Dies ist die zweite Rubrik neben der «Q and A», in der dieses Mal Beat Zoderer befragt wird.

Miklos von Bartha ist nicht für seine Zurückhaltung bekannt und gehört zu den Kritikern der jetzigen Preisentwicklung auf dem Kunstmarkt. Unser Sohn Stefan hat ihn ermutigt, seine Meinung niederzuschreiben. Miklos bedient sich dafür u. a. der Sammlung von Richard und Ulla Dreyfus – natürlich als positives Beispiel! Da diese Sammlung noch bis zum 4. Januar im Kunstmuseum Basel gezeigt wird, haben wir Alice Henkes gebeten, über diese bedeutende Schau zu schreiben.

Bei von Bartha, S-chanf, beenden wir das Jahr mit einer Ausstellung von Florian Slotawa, die zugleich unser erstes Highlight im 2015 ist. Die Eröffnung findet zwischen Weihnachten und Neujahr statt und es freut uns, Florian das erste Mal bei uns zu begrüßen. Er ist ein Künstler, den ich schon lange verfolge. Als zweite Show in S-chanf zeigen wir Bob & Roberta Smith, der auf seine bestechende Art sicher eine kritische und wortreiche Ausstellung konzipiert.

Um dem kalten Winter in der Schweiz zu entgehen, nehmen wir neu an der MACO in Mexiko City teil. Es ist ein weiterer Schritt, um den zeitgenössischen Anspruch der Galerie zu stärken. Dafür verzichten wir auf die TEFAF Maastricht, die nicht mehr zur heutigen Galerie passt.

Terry Haggerty eröffnet Mitte Februar seine zweite Ausstellung bei uns in Basel. Man darf gespannt sein, da sich in seinem Studio zur Zeit einiges bewegt. Die Ausstellung wird nur neue Werke zeigen. Zeitgleich eröffnen wir den Showroom der Galerie mit einem neuen Raumkonzept und Werken der Künstler der Galerie. Lesen lohnt sich und ein Besuch umso mehr!

• Margareta von Bartha

Editorial — We round out the year with a copious Report. For critical readers we have quite a bit to offer, but also some amusement. We introduce a new column by David Iselin in which he offers his own view of the art world. This is the second regular column complementing the “Q and A”; this issue features a Beat Zoderer interview.

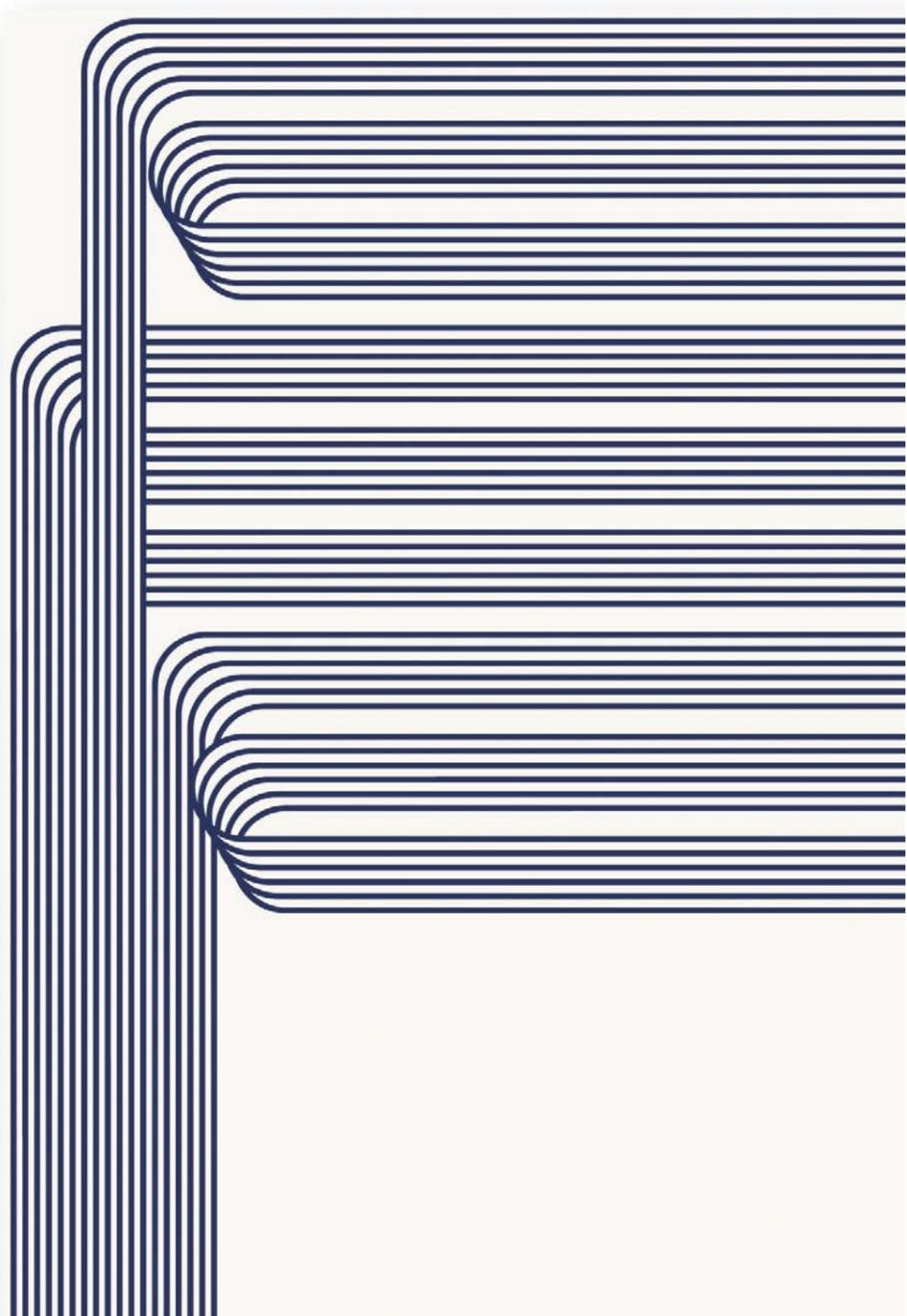
Miklos von Bartha is not particularly known for holding back his opinions and is one of the great critics of the current development of prices in the art market. Our son Stefan has encouraged him to write his views down. In part, Miklos uses the collection of Richard and Ulla Dreyfus to support his arguments—of course, as a positive example! As this collection will be shown until January 4 in the Kunstmuseum Basel, we have asked Alice Henkes to write about it.

At von Bartha in S-chanf we close the year with a show by Florian Slotawa. It is also our first highlight in 2015 as the opening takes place between Christmas and New Year's. It is a pleasure for us to welcome Florian for the first time. He is an artist whom I have been observing for quite a while. As a second exhibition in S-chanf we show Bob & Roberta Smith. In his captivating way he presents certainly a critical and wordy show.

In order to escape the cold Swiss winter we participate for the first time in the MACO in Mexico City. This is another step with which the gallery strengthens its contemporary aspirations. To this end we stop our participation in the TEFAF Maastricht, which no longer suits the present image of the gallery.

Mid-February Terry Haggerty opens his second exhibition in our Basel gallery. One can look forward to it with curious anticipation, since there is a lot going on in his atelier right now. His exhibition presents new works only. At the same time we open the showroom of the gallery with a new concept and works by the artists of the gallery. Reading is well worth it and a visit all the more!

• Margareta von Bartha



**Karim  
Noureldin**  
Nov 22  
— Jan 31  
von Bartha  
Basel

**Florian  
Slotawa**  
Dec 28  
— Jan 24  
von Bartha  
S-chanf

**Terry  
Haggerty**  
Feb 13  
— Apr 4  
von Bartha  
Basel

**Bob &  
Roberta  
Smith**  
Feb 20  
— Mar 21  
von Bartha  
S-chanf

**Art Fair  
Zona Maco**  
Feb 4  
— Feb 8  
Mexico City

**Superflex**  
Apr 25  
— Jul 11  
von Bartha  
Basel

# Gegen den Schieds- richter

Es ist Mittagszeit. Wir sitzen an einem Tisch. Vor uns steht ein Teller mit Reis und Bohnen. Daneben Bier. An der Wand hängen vergilbte Nacktbilder von 1970er-Jahre-Schönheiten. Schräg gegenüber sitzt ein Mann mit grauen Locken auf dem Kopf und grauen Locken auf der Brust. Unser Tisch steht in der Joia's Bar. Die Joia's Bar befindet sich in Rio de Janeiro. Der Mann mit den Locken ist einer der bekanntesten Künstler Brasiliens. Der Mann heisst Ernesto Neto.

Neto erzählt uns, was *den* Brasilianer ausmacht. Nicht weil wir ihn fragen, sondern weil er dazu gerade Lust hat. Erstens sei *der* Brasilianer von Natur aus kein Westler. Zweitens sei *der* Brasilianer von Natur aus Natur. Jene, die wir üblicherweise als Indianer oder Wilde bezeichneten, sind gemäss Neto die einzigen, die einigermaßen naturgemäss und somit zeitgemäss lebten. Wir (also wir Westler, zu denen der *Kunstvermesser* nun einmal zählt) hätten dagegen die Natur verlernt.

Es sind Rousseau'sche Gedanken, die Neto hier äussert. Und Neto, der Fussballfan, äussert seinen Zurück-zur-Natur-Slogan in eine Richtung: gegen die FIFA. Dazu muss man sagen: Wir befinden uns zeitlich vor der Fussball-Weltmeisterschaft, vor der herzerreisenden Niederlage Brasiliens gegen Deutschland. Die Kunstszene Rios war zum Zeitpunkt unseres Treffens geeint gegen etwas, was sie als westlichen Eingriff von aussen ansah: die Regeln, die der Weltfussballverband dem

Veranstaltungsort Brasilien auferlegt hatte. Insbesondere Rio auferlegt hatte. Rio, der fröhlichen, der sinnlichen Stadt. An Rios Stränden durften keine Shrimps mehr verkauft werden. In den Fan-Zonen konnte nur Bier einer bestimmten Brauerei getrunken werden.

Die FIFA ist in dieser Lesart der Aggressor, der Usurpator. Sie legte dem Brasilianer künstliche Fesseln an, die gemäss Neto widernatürlich sind. (Dass Brasilien sich für die Weltmeisterschaft beworben hat, spielt dabei eine untergeordnete Rolle, da für Neto die brasilianische Regierung im System FIFA enthalten ist).

All dies steht für Neto für ein System, das er ablehnt, das ihm zuwider ist: den westlichen Kapitalismus mit seinen Marktregeln. Die Ablehnung betrifft dabei weniger den Kapitalismus an sich als letztgenannte Regeln. Um es mit einer Fussballmetapher zu sagen: Der Brasilianer Neto liebt den leichtfüssigen, täuschenden Dribbler und hasst den schwerfälligen Schiedsrichter, der für das Geregelte steht.

Auch in seiner Kunst umgeht Neto konsequent das allzu Regelhafte. Seine Materialien sind ganz Natur: Samen, Stoffe, Holz. Die Formen sind ganz Natur: Spermienartige Säcke, begehbbare Stoffwelten, überwältigende Rauminstallationen, die einen einlullen, die man berühren soll, fühlen. Erlebnisse, als befände man sich im botanischen Garten von Rio und nicht in einem Ausstellungsraum. Es sind diese biomorphen oder auch amorphen Formen,

# Against the Referee

It is noon. We are sitting at a table. In front of us there is a plate with rice and beans. Next to it, a beer. On the wall yellowing photographs of nudes, beauties from the Seventies. Diagonally across sits a man with grey locks on his head and grey locks on his chest. Our table is in Joia's Bar. Joia's Bar is in Rio de Janeiro. The man with the locks is one of the best-known artists of Brazil. His name is Ernesto Neto.

Neto tells us what defines the Brazilian *per se*. Not because we have asked him to do so, but because he happens to feel like it just now. First of all, a Brazilian is not a Westerner. Secondly, the Brazilian is *per se* nature by nature. According to Neto, people who we customarily call Indians or savages are the only ones who live more or less according to nature and in keeping with the times. By contrast, we (meaning us Westerners, the *art surveyor* of course included) have "unlearned" nature.

These thoughts uttered by Neto echo Rousseau's ideas. And Neto, a football fan, directs his back-to-nature slogan in one particular direction, against the FIFA. One must mention: our meeting took place just *before* the heart-breaking defeat of Brazil by the German team. The art scene of Rio was at this point in time united against something seen as western interference from outside, namely the rules that had been imposed on the Brazilian tournament site, in

particular on Rio, by the FIFA. Rio, the joyous, the sensuous city. On Rio's beaches it was not to be allowed to sell shrimps. In the fan zones only the beer of a particular brewery was to be imbibed.

In this interpretation FIFA is seen as aggressor, a usurper. It was putting the Brazilian in artificial chains, which are according to Neto against nature. (It mattered not to him that Brazil had actually applied to host the World Championship, since for Neto the Brazilian government is part of the FIFA system.)

For Neto all of this reflects a system that he opposes, that he finds repugnant, western capitalism with its market rules. The opposition pertains, however, less to capitalism as such but rather to the afore-mentioned rules. Neto loves the light-footed, deceptive dribbler and hates the heavy-handed referee who represents the rules of the game.

In his art Neto also consequently circumvents everything that is too close to the rules. His materials are all nature. Seeds, cloths, wood. The forms are all nature: sperm-like sacks, cloth worlds you can walk into, overwhelming room installations that lull you, that you should touch, feel. Experiences, as if you were in the botanical garden of Rio and not in an exhibition room. These biomorphic and also amorphic forms have made Neto famous. In addition, many of his works transmit the impression of

die Neto berühmt gemacht haben. Viele der Werke Netos vermitteln einem einen Eindruck von der wuchernden Natur Brasiliens. Von den Wurzeln des Landes im dichten Dschungel.

Auch bei der ersten Begegnung mit Neto 2013, als er Ehrengast an der Sommernachtsgala der Fondation Beyeler war, war er ganz der Vertreter seines natürlichen Brasiliens. Er spielte den Amazonas-Indianer für ein westliches Publikum. Doch was damals wie ein Spiel schien, war wohl der un-verstellte Neto, der allerdings auf der Klaviatur westlicher Brasilien-vorstellungen spielte. An sich scheint Neto ganz Natur sein zu wollen, keine Künstlichkeit zulassen zu wollen. Er will konkret sein, nicht abstrakt. Diesen Eindruck bestätigte das Treffen an einer Party auf einer Dachterrasse ein paar Tage nach dem Essen in Joia's Bar, an der Neto mit Indianerschmuck auf seinem Lockenkopf herumtänzelte. Entzückt lächelnd, als wäre er mit der Natur im Einklang. Weit weg von den Regeln einer FIFA oder eines kapitalistischen Systems. Ganz bei sich. Ganz beim Dribbler. Im Rücken des Schiedsrichters.

• David Iselin  
David Iselin ist Wirtschaftsforscher an der KOF Konjunkturforschungsstelle der ETH Zürich und schreibt regelmässig für DAS MAGAZIN des Tages-Anzeigers. In dieser Kolumne vermisst er die Kunst anhand Begegnungen, Vorlieben, Fakten.

the proliferating nature of Brazil. Of the roots of the country in the thick jungle.

Already at the first meeting with Neto in 2013, when he was the guest of honour at the summer night gala of the Fondation Beyeler, he was totally the representative of his natural Brazil. He performed the Amazon Indian for a western audience. But what seemed then a playful performance was probably, after all, an expression of the undisguised, the real Neto, who was, however, playing on the keyboard of western expectations of Brazil. Per se Neto appears to want to be totally nature, not allowing any artificiality. He wants to be concrete, not abstract. This impression was confirmed by a meeting at a party a few days after the meal in Joia's Bar, when he danced around with Indian headgear on top of his curly hair. Smiling in rapture as if he were in harmony with nature. Far away from the rules of the FIFA or those of a capitalist system. Totally in communion with himself. Totally with the dribbler. Behind the back of the referee.

• David Iselin  
David Iselin is a researcher in economics at the Swiss Institute for Business Cycle Research (KOF) of the ETH Zurich. He regularly contributes to DAS MAGAZIN of the newspaper Der Tagesanzeiger. In our column he surveys art on the basis of personal encounters, preferences and facts.



# Gefährlich Dangerous

BOB & ROBERTA SMITH



Original Artikel des Tennis-Korrespondenten Steve Bierley im Guardian, 18. Juni 2008 / Original article in The Guardian by tennis correspondent Steve Bierley, June 18, 2008

PAGE 4

BOB & ROBERTA SMITH

Was passiert, wenn ein Sportjournalist plötzlich eine Kunstausstellung besuchen soll und dazu noch einen Artikel verfassen muss? Es entsteht ein sehr amüsanter Text, den Bob derart faszinierend fand, dass er ihn zu einem monumentalen Werk zusammensetzte, um dem Text, dem Verfasser und der Idee den verdienten Rahmen zu geben.

What would you think happens when a sports journalist is asked to visit an art exhibition on short notice and to write an article on it right away? You get a very amusing text, which Bob found so fascinating that he encapsulated it in a monumental work to give the text, its author and the idea the contextual framework it deserves.

This artist is deeply dangerous, 2009. Enneaptych, Schilderlack auf Fundstücken von der Vicking Bay / Signwriting enamel on found materials from Vicking Bay

BOB & ROBERTA SMITH

THIS ARTIST IS DEEPLY DANGEROUS  
 STEVE BIERLEY TENNIS CORRESPONDENT  
 ON VISUAL ART. LOUISE BOURGEOIS  
 AT THE POMPIDOU CENTRE PARIS  
 FROM THE TOP OF THE POMPIDOU CENTRE  
 ROLAND GARROS - THE HOME OF  
 THE FRENCH OPEN CHAMPIONSHIP  
 AND MY HOME FOR A FORTNIGHT EVERY  
 SPRING WAS LOST IN THE MORNING MIST  
 SPORT IS ESSENTIALLY ABOUT YOUTH AND  
 ABOUT ABSOLUTE SPORT MAKES YOU  
 FEEL ELATED OR DEPRESSED. THE WORKS  
 OF LOUISE BOURGEOIS, 97 YEARS OLD

THE MUSEE D'ORSAY IN PARIS HAS  
 LONG BEEN A FAVORITE BUT THIS  
 WAS SPECIFIC. ONE ARTIST NO  
 ESCAPE. NUMEROUS PHOTOGRAPHS RAN  
 ALONG THE WALL OUTSIDE THE  
 GALLERY BOURGEOIS THE SMALL  
 CHILD INNOCENT OF THE FIRST  
 WORLD WAR: BOURGEOIS THE YOUNG  
 WOMAN WITH FLOWING HAIR AND A  
 SHARP BEAUTY: BOURGEOIS THE  
 BIRDLIKE OCTOGENARIAN. AS  
 A PREPARATION FOR WHAT WAS  
 TO BECOME IT HAD NO MORE

GENERALLY NONEED TO EXPLORE  
 THE CORRELATION OR INTERTWINING  
 OF THE BIOGRAPHICAL LINE AND ITS  
 RELATIONSHIP TO SPORTING ACHIEVEMENT  
 IN THE ARTS YOU REALISE IT IS A  
 CONSTANT FOCUS WATCH SPORT  
 AND YOU THINK ABOUT SPORT.  
 OBSERVE ART AND YOU DISCOVER YOURSELF.  
 SPIRALS, NESTS LAIRS, REFUGES  
 BOURGEOIS LEADS YOU TO DARK PLACES  
 YOU ARE NOT SURE YOU WANT TO  
 REVISIT. SPORT IS THE TOY  
 SHOP: BOURGEOIS PREFERS NO

BOB & ROBERTA SMITH

THIS DECEMBER, MAKES YOU  
 FEEL UNSETTLED, REPELLED  
 ROLAND GARROS SEEMED A  
 MILLION MILES AWAY. FACED  
 WITH A NEW SPORT WHICH IS  
 UNUSUAL THESE DAYS, MY  
 FIRST INSTINCT IS TO IGNORE THE  
 DETAIL, OBSERVE AND RECORD;  
 DON'T GET BOGGED DOWN IN TOO  
 MANY FACTS AND OR STATISTICS.

RELEVANCE THAN PICTURES  
 OF ROGER FEDERER AND RAFAEL  
 NADAL POSING AT THE NET BEFORE  
 HITTING A BALL OH YES THERE  
 SHE WAS WITH ANDY WARHOL.  
 BUT SHE MIGHT HAVE BEEN HIS  
 MAIDEN AUNT. IN SPORT YOU ARE  
 ALWAYS WAITING: THE GREAT SHOT  
 THE GOAL THE END YOU ARE ALSO  
 DISTANCED FROM THE OTHERS  
 WHO WATCH THE  
 SUPPORTERS. "FANS WITH TYPE  
 WRITERS." AN ENGLISH JOURNALIST

NO HINT OF A WELCOME  
 EVEN THE 'JE T'AIME' EMBROIDERED  
 ON THE PILLOW IN ONE OF HER  
 CLAUSTROPHOBIC ROOMS SEEMED  
 LIKE A THREAT, ROOMS INSIDE  
 CAGES; BONES INSIDE GLASS  
 SPHERES OUTSIDE THE  
 GALLERY ON A LOOPED  
 VIDEO BOURGEOIS SPEAKS  
 ABOUT HER ART AS IF  
 SHE WERE GIVING A TALK TO  
 LLANSILIN WOMEN'S  
 INSTITUTE. IT SHOULD

SO I CAME TO BOURGEOIS  
 WITH NO PRIOR KNOWLEDGE OF  
 HER WORK NO INKLING OF THE  
 DEEPLY DISTURBING WEB SHE  
 WAS ABOUT TO WIND AROUND ME  
 HER HUGE SPIDER INSTALLED  
 ON THE GROUND FLOOR SHOULD HAVE BEEN A  
 HINT-ART GALLERIES ARE NOT ALIEN  
 TERRITORY FOR ME. THE US OPEN  
 BRINGS AN ANNUAL VISIT TO  
 NEW YORK MUSEUM OF MODERN ART  
 THE GUGGENHEIM OR THE  
 METROPOLITAN MUSEUM, WHILE

ONCE SCATHINGLY DESCRIBED  
 SCOTTISH FOOTBALL REPORTERS  
 WHEN THEY WERE COVERING THEIR  
 NATIONAL TEAM SPORTS WRITING  
 DEMANDS, THOUGH OFTEN DOES NOT  
 GET DEGREES OF OBJECTIVITY AND  
 BALANCE. BUT HOW CAN YOU BE  
 OBJECTIVE ABOUT ART? SPORT HAS  
 RARELY SPOOKED ME BUT BOURGEOIS  
 DID, ALL THE TIME. SPORTS JOURNALISTS  
 ONLY OCCASIONALLY GET TO KNOW  
 THE PEOPLE THEY WRITE ABOUT  
 INTIMATELY, THERE IS

HAVE CARRIED A  
 HEALTH WARNING  
 THIS WOMAN IS  
 DEEPLY  
 DANGEROUS  
 I GO BACK TO THE COMFORT  
 OF ROLAND GARROS  
 THOUGH BOURGEOIS  
 REMAINED A HAUNTING  
 AND DISTURBING  
 PRESENCE  
 I AM STILL SPOOKED

# Die Absurdität der Preise

Die Preise des Kunstmarktes werden immer extremer. Erst kürzlich wurde ein *Balloon Dog* von Jeff Koons für umgerechnet 55 Millionen Schweizer Franken versteigert. Die Absurdität dieses Umstands wird besonders deutlich, wenn man sich vor Augen hält, wie viele Meisterwerke von Grössen wie Ferdinand Hodler, Piet Mondrian, René Magritte oder Max Ernst für diese Summe auch hätten gekauft werden können.

# The Absurdity of Prizes

Prices in the art market have become more and more extreme. Not very long ago a *Balloon Dog* by Jeff Koons was sold for the sum of 58.4 million American dollars, the equivalent of approximately 55 million Swiss francs. The absurdity of this kind of pricing becomes clear when one realizes how many masterpieces by great artists like Ferdinand Hodler, Piet Mondrian, René Magritte or Max Ernst could have been bought for this sum.

The value of  
**1“Balloon Dog” by Jeff Koons**  
 corresponds to  
**10 important oil paintings by Ferdinand Hodler**  
 or  
**2 well-known paintings by Piet Mondrian**  
 or  
**40 to 50 reliefs by Hans Arp**  
 or  
**40 to 50 “Homages to the Square” by Josef Albers**  
 or  
**250 paintings by Auguste Herbin**  
 or  
**15 major works by František Kupka**

Das Kunstmuseum Basel präsentiert noch bis Anfang Januar in einer wunderbar arrangierten Ausstellung Teile der Sammlung von Ulla und Richard Dreyfus. Hier wird uns gezeigt, was zuerst ein Sammler und später ein Sammlerehepaar im Laufe eines langen Lebens zu kreieren vermochte. Eine der weltweit bedeutendsten Sammlungen des Manierismus und des Surrealismus mit Kabinettobjekten und allerlei Skurrilem ist zusammengekommen. Wer, wie der Schreibende, das Privileg hat, seit vier Jahrzehnten im Hause Dreyfus zu verkehren, konnte selber mitverfolgen, wie mit viel Sachverstand und Kenntnis der Kunstgeschichte aus der kleinen Sammlung im ersten Haus auf dem Bruderholz die heutige entstanden ist. Wer nun vermutet, dass der Bankier Richard Dreyfus und seine Gemahlin mit viel Geld natürlich jedes Kunstwerk, das ihr Interesse weckte, erwerben konnten, irrt sich. Die Dreyfus folgten nie allgemeinen Tendenzen; sie wussten selber, was es zu kaufen galt. Im Gegensatz zum heutigen Sammler, der in den meisten Fällen auch ein Investor ist, verliessen sie sich mehr auf ihr eigenes Beurteilungsvermögen als auf die Empfehlungen von Kunsthändlern und Auktionshäusern. Sie sammelten zu einer Zeit, als noch die Museen, gewisse Kunsthallen und allen voran die visionären Sammler entschieden, was gut war. Das hat sich grundlegend geändert.

Heute beschäftigen sich unzählige Zeitschriften und Magazine mit Kunst und Kunstberatung und etliche Banken haben ihr Glück (ohne viel Erfolg) auf diesem Gebiet versucht. Die Zeitschrift BILANZ beispielsweise veröffentlicht jährlich eine Liste der 50 bestgehandelten Schweizer Künstlerinnen und Künstler – keine Ahnung von wo das Magazin die Umsätze der Galerien kennt. Dies spielt sich in einem Land ab, in dem im gesamten 20. Jahrhundert bestenfalls 20 bedeutende Kunstschaffende tätig waren. Nun sollen also gerade jetzt 50 Schweizer Kunstschaffende, vom Kunstmarkt gefördert und von der BILANZ propagiert, besonders erwerbenswert sein?

Vor rund einem Jahr konnte das Auktionshaus Christie’s einen Verkaufsrekord feiern. Ein orangefarbener *Balloon Dog* von Jeff Koos wurde zu sage und schreibe 58,4 Millionen US-Dollar verkauft. Was soll da noch gesammelt werden? In der zeitgenössischen Kunst scheint Geld keinerlei Rolle mehr zu spielen. Reden wir von einer guten Investition, so sollte das besagte Kunstwerk in maximum zehn Jahren die 100-Millionen-Grenze sprengen! Versuchen wir doch einmal, die umgerechnet rund 55 Millionen Schweizer Franken ein wenig anders einzusetzen. Der Wert eines *Balloon Dog* von Jeff Koons entspricht: 10 bedeutenden Öbildern von Ferdinand Hodler, 2 namhaften Gemälden von Piet Mondrian, 40 bis 50 Reliefs von Hans Arp, 40 bis 50 *Hommagen ans Quadrat* von Josef Albers, 250 Gemälden von Auguste Herbin, 15 Hauptwerken von František Kupka.

Ist der Konstruktivismus ausser Mode gekommen? Schauen wir uns doch einmal an, wie es mit den Surrealisten steht: Von René Magritte konnte man in

Until the beginning of January the Kunstmuseum Basel is presenting in a wonderfully arranged exhibition parts of the collection of Ulla and Richard Dreyfus. We are shown what can be created by at first one collector and later a wedded pair of collectors in the course of a long life. One of the most substantial collections worldwide of Mannerism and Surrealism studded with cabinet objects and all kinds of quirky items has been assembled. Someone like me, who has had the privilege of being a guest in the Dreyfus home time and again in the last four decades, has been able to follow with how much expertise and cognizance of art history the present voluminous collection grew from its small beginnings in the family’s first home on the Bruderholz. The assumption that the rich banker and his spouse with all kinds of money could anyhow buy without much reflection any work of art that was of interest would be altogether wrong. The Dreyfuses never followed general trends; they knew quite exactly what to buy. By contrast to many collectors nowadays, who are in most cases also investors, they sooner trusted their own judgment than the recommendations of art dealers and auction houses. They collected during a time when museums, certain Kunsthallen and, above all, visionary collectors were deciding what was good. This has changed fundamentally.

Today, the important art galleries and some of the world’s leading auction houses tell their clients who should buy what in order to be part of the game. Beyond that, innumerable journals and magazines devote themselves to art and art consulting. Even a number of banks have tried their luck in this domain (without much success). The periodical BILANZ, for example, publishes a yearly list of the Swiss artists that sold best—no idea where the magazine gets the data on the turnover of the galleries. This occurs in a country where during the entire 20th century there were at the very most 20 major artists at work. But just now there are supposed to be 50 Swiss

artists, promoted by the art market and propagated by BILANZ, who are particularly worth buying? Around a year ago the auction house Christie’s was able to celebrate a record sale. The orange-coloured *Balloon Dog* by Jeff Koons was sold, believe it or not, for 58.4 million American dollars. What then should or can be still collected? In the contemporary art market it seems that money is of no consideration. If we want to speak of a good investment, then the above-mentioned work of art should be worth more than 100 million in maximally 10 years! Let’s try spending the money, converted into approximately 55 million Swiss francs, differently. The value of a *Balloon Dog* by Jeff Koons corresponds to: 10 important oil paintings by Ferdinand Hodler; 2 well-known paintings by Piet Mondrian; 40 to 50 reliefs by Hans Arp; 40 to 50 *Homages to the Square* by Josef Albers; 250 paintings by Auguste Herbin; 15 major works of František Kupka.

Has by any chance Constructivism gone out of fashion? Let’s look at how things stand with the Surrealists: In the last few years one could buy for Koons’s 55 million Swiss francs 16 oil paintings by René Magritte, some of them major works. And one can still buy top works by Max Ernst at auctions for 1 to 5 million Swiss francs. If one had wished to invest the 55 million in works by Yves Tanguy, one would have had to buy all of the works by him that were offered at auctions in the last 20 years. In that period of time there have been worldwide only slightly over a hundred works by him on the market. By contrast, between April 29, 2013 and October 28 of this year alone 100 sculptures by Jeff Koons have been offered, some of them editions, however. Wouldn’t you want to own No. 1847 from an edition of 2300 copies or perhaps No. 1683 out of 3000? Here the problem of this development becomes clear. For Jeff Koons one definitely needs less knowledge and understanding of art history than one needs for icons

of art history like Yves Tanguy, Piet Mondrian, Max Ernst or Joan Miró (of whom, by the way, one could also acquire 10 major works for 55 million Swiss francs). Many of their works, also the works of Hans Arp will seldom immediately delight a layman. One therefore promotes works that from Moscow to Doha are easily comprehended and whose production is constantly replenished. If one considers that Koons’s sculpture *Popeye*, created between 2009 and 2011 and sold on May 14, 2014 for 28 million American dollars, already had at least one previous owner, one sees how rapidly the turnover of objects takes place in the current market. It is a veritable snowball system—the devil takes the hindmost. I have no doubts that Jeff Koons is an important artist, perhaps the most important of the current art scene. I am neither writing against him nor against the art trade—but rather against the art buyer who has morphed from a cultured lover of art to a consumer vaunting his money.

What is the idea of these absurd amounts of money? Who can earnestly believe in this madness? When one knows in addition, how these prices come about, one’s last remaining hairs stand on end. Someone who bought an oil painting by Mondrian in Paris at the beginning of the 1930’s for 500 Swiss francs (there were a few collectors) certainly did not think about making a good investment. But up to the beginning of this century the money he spent doubled every 5 years, reaching 8,192,000 Swiss francs in 2002. Richard Dreyfus purchased his first René Magritte from Ernst Beyeler at the end of the Fifties. He paid 5000 Swiss francs. No one thought at the time that there would be a rapid increase in the price. And actually it took more than 40 years until Magritte broke the million mark. Today’s prices moving in a very short time from 0 to 100 have more to do with marketing than with a serious development of value. Provided that it lasts!

• Miklos von Bartha

• Miklos von Bartha

TERRY HAGGERTY



Untitled, 2014  
Acryl Wandgemälde / Acrylic on wall, Phillips, Düsseldorf



Florescent pitch, 2014  
Acryl auf Holz / Acrylic on wood  
75 x 60 cm

## PAGE 11

Should Terry Haggerty's paintings be called abstract? At first glance they seem to explore a formal vocabulary that we have come to know as minimal and abstract. Yet there is, in most of the paintings, a sense of familiar form, inherent in the play of stripes and colors. The works seem to have a second identity.

Terry Haggerty is an illusionist. Not in the sense of somebody who does tricks with cards or pulls rabbits from hats, but in a more literal sense. As a painter, he creates spatial illusions, and because he does so on different levels, this presents itself as a central focus in his work. Through that interest, he connects to a very old technique in painting: the "trompe l'œil", dating back to Greek and Roman wall paintings where paint was used to create, for instance, the illusion of a window in a wall to suggest a view outside. Thus, painting was used to extend real architecture in the imagination. In Haggerty's case, this does not happen so much through depiction, but through changing the spatial orientation of the viewer.

Part of Haggerty's work is stand alone or autonomous painting. But another, significant part you could call applied or site-specific painting, since it responds to architectural situations, such as the wall drawing *Untitled* at the Norton Museum of Art, West Palm

# A Double Take Zweimal hinsehen A Double Take Zweimal hinsehen

Beach, Florida, that he did in 2014. With large wall paintings, the artist influences the experience of a space, and he does so through illusion. For instance, one sees a corner that is not actually there—or, the other way around, one sees an ongoing flat surface of stripes where in fact the wall has made a 90-degree turn. These illusions occur only from a certain perspective. Actually, there are only two viewpoints where the image forms a whole. If perceived from other angles, the wall drawing appears fragmented. So while walking around in the space, the viewer sees an image that is changing: forming itself or breaking down, gaining depth or flattening.

In Haggerty's autonomous paintings, the illusion of space works on another level. The basic surface is usually a panel or canvas. It might be rectangular, but in recent work, the wood has been shaped into a form that is unusual for a painting, for instance with round corners, or curves that follow the painted image. The panel looks solid, a few centimetres deep, and so as a viewer you feel that this is actually an object, not just a flat image on the wall. On top of this surface, there is a play of parallel stripes, moving around, bending at the edges of the panel, creating speed and direction. And these lines create an illusion of space, a suggestion of volume and depth.

Several paintings suggest that something has been wrapped up in the pattern of stripes—like a physical

object in three dimensions, although one cannot see what it is since the stripes are not only creating this illusion, but also hiding it. Another group of works implies a window with the lines of what could be lowered blinds. A third series, *Masks*, hints at the human face, but only in very basic features. A horizontal opening seems to indicate the eyes, while a triangle underneath could be the nose. Nothing is defined in specifics; the figuration is more like a possibility in these paintings.

The allusions to figuration provide an extra entrance into the work and make the painting as a whole act like a double image: first there is an abstract image, defined by color and the play of lines, and then there is a form we know and have seen before, even though it is just a faint notion. So it would not be adequate to call this abstract painting. It is certainly not pure abstraction, as the Minimalists would have liked to see it.

Looking at the paintings, no artist hand can be traced, no personal gesture or temperament can be seen. It is clearly not about individual expression here. Further, the process of making these works is not typically that of a painter. Part of the artist's studio equipment is a plotting machine, used to cut out a vinyl stencil which contains the composition for the painting that the artist has prepared on the computer. He covers the surface of the painting with this stencil, filling out the negative forms with the roller or spray paint, before removing it again. To finish the work, the artist

adds several layers of varnish to attain a smooth, flat surface. In the end, it looks like everything was painted in just one layer. But again, this is an illusion.

One wonders how the precision was achieved in the composition of lines. At the border of some paintings, there are lines almost as thin as a hair, which seems hardly possible to realise without making mistakes, without gliding over to the side of the painting. But it never happens; there is no dripping. The paintings seem, in such details, both fragile and immaculate, and this is part of their appeal.

The hidden or latent forms that appear in Haggerty's works seem to have a resonance in the unconscious. Somehow they are very primal, maybe exactly because they are not descriptive in a very specific way. They address spatial constellations such as enclosure, stretching or openness—qualities that apply to forms, but also connect to human experiences such as freedom or distress. Behind the clean and minimal forms that appear so detached, a subjective world of vivid experience starts to unfold.

For his upcoming show at the von Bartha gallery in Basel the artist will further his research into spatial issues, and he will look for new territory. While so far illusion has been the key to his conception of space, he is currently experimenting with three-dimensional objects that would also introduce actual physical space into the work.

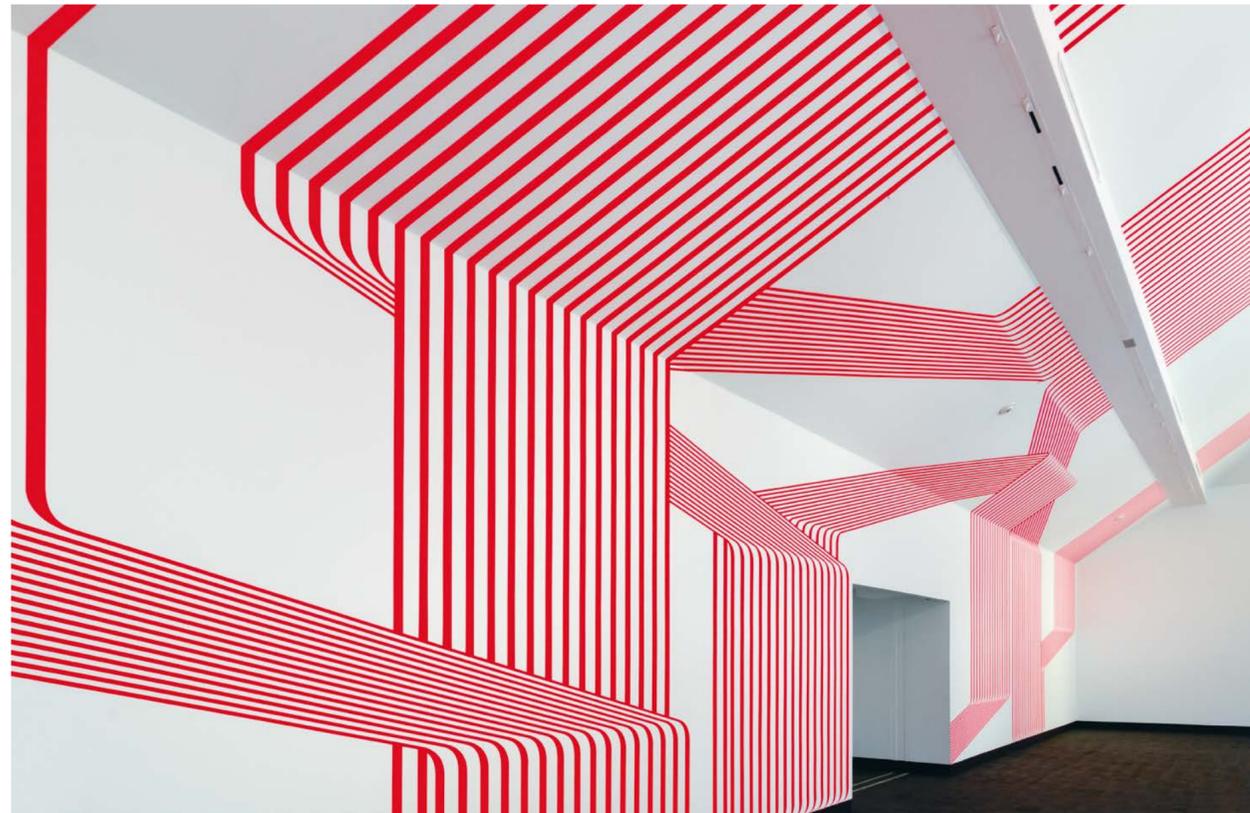
• Jurriaan Benschop

Kann man Terry Haggertys Bilder als abstrakt bezeichnen? Auf den ersten Blick scheint es, als würden sie sich eines formalen Vokabulars bedienen, das minimalistisch und abstrakt daherkommt. Und doch blitzt in den meisten seiner Gemälde ein Sinn für die vertraute Form auf, die dem Spiel mit Streifen und Farben innewohnt. Die Werke scheinen über eine zweite Identität zu verfügen.

Terry Haggerty ist ein Illusionist – nicht in der Gestalt einer Person, die Kartentricks vorführt oder Kaninchen aus Zylindern zieht, sondern in einem buchstablicheren Sinn. Als Maler schafft er räumliche Illusionen, und da er dies auf verschiedenen Ebenen tut, bildet dieser Aspekt einen zentralen Fokus seines Schaffens. Mit seinem Interesse für Täuschung knüpft er an eine alte Technik der Malerei an: das «trompe l'œil», das auf griechische und römische Wandgemälde zurückgeht. Mit etwas Farbe war es möglich, auf einer Wand zum Beispiel die Illusion eines Fensters mit Blick nach draussen entstehen zu lassen. Die Malerei diente als Mittel, um reale Architektur in der Imagination des Betrachters zu erweitern. Bei Haggerty passiert dies nicht in erster Linie über die Darstellung, sondern vielmehr über die Veränderung der räumlichen Orientierung des Betrachters.

Während ein Teil von Haggertys Arbeiten auf eigenständigem oder selbstbestimmtem Malen beruht, könnte ein anderer, bedeutsamer Teil seines Werks als angewandte oder raumspezifische Malerei angesehen werden, die Bezug nimmt auf die architektonische Situation. Dies gilt etwa für die 2014 entstandene Wandzeichnung *Untitled* im Norton Museum of Art in West Palm Beach, Florida.

Untitled, 2014  
Acryl-Wandgemälde / Acrylic on wall  
Norton Museum of Art, West Palm Beach, Florida



Mit seinen grossflächigen Wandbildern beeinflusst der Künstler die räumliche Erfahrung, und er tut dies mittels der Illusion. Als Betrachter sieht man beispielsweise eine Ecke, die eigentlich gar nicht existiert – und umgekehrt blickt man auf eine sich ausdehnende ebene Fläche mit Streifen, obwohl die Wand hier in Tat und Wahrheit einen rechten Winkel bildet. Diese Sinnestäuschungen ergeben sich jeweils nur aus einer bestimmten Perspektive. Genau genommen gibt es zwei Standpunkte, von denen aus gesehen sich das Bild zu einem Ganzen fügt. Betrachtet man das Wandbild hingegen aus einem anderen Blickwinkel, erscheint es fragmentiert. Während sich der Betrachter also durch den Raum bewegt, ist er mit einem sich verändernden Bild konfrontiert, das vor seinen Augen entweder Form annimmt oder sich auflöst, an Tiefe gewinnt oder verflacht.

In Haggertys selbstbestimmten Gemälden spielt sich die räumliche Illusion hingegen auf einer anderen Ebene ab. Als Oberfläche dient meistens eine Tafel oder Leinwand, die rechteckig ist oder aber, wie bei neueren Werken, eine unkonventionelle Form aufweist. Hier finden sich abgerundete Ecken oder Kurven, die dem Bildinhalt folgen. Die Tafel wirkt solide und weist eine Tiefe von einigen Zentimetern auf. So entsteht beim Betrachter der Eindruck, es handle sich um ein Objekt und nicht bloss um ein flaches Bild an der Wand. Auf der Oberfläche vollzieht sich ein Spiel zwischen parallelen Streifen, die sich bewegen und sich am Bildrand krümmen, was Tempo und Richtung erzeugt. Und diese Linien lassen eine räumliche Illusion entstehen; sie suggerieren Volumen und Tiefe.

Bei einigen Bildern scheint es, als wäre etwas in das Streifenmuster verpackt worden – man erahnt ein körperhaftes, dreidimensionales Objekt. Worum es sich dabei handeln könnte, ist aber nicht auszumachen, denn die Streifen erzeugen diese Illusion nicht nur, sondern verbergen sie zugleich. In einer anderen

Cantilever, 2014  
Acryl auf Holztafel / Acrylic on wood panel  
187,5 x 164 cm

Werkgruppe wird ein Fenster angedeutet mit Linien, die an heruntergelassene Jalousien erinnern. Eine dritte Serie, *Masks*, nimmt Bezug auf das menschliche Gesicht, genauer gesagt auf dessen wesentliche Merkmale. Eine horizontale Öffnung gleicht einem Augenpaar, während das darunterliegende Dreieck eine Nase darstellen könnte. Nichts wird konkretisiert; in diesen Bildern ist die Figuration eher eine Möglichkeit.

Die Anspielung auf Gegenständlichkeit eröffnet einen weiteren Zugang zu den Werken, die als Ganzes betrachtet jeweils wie Doppelbilder funktionieren: Zuerst ist da ein abstraktes Bild, das durch die Farbe und das Spiel der Linien definiert wird, und dann ist da eine Form, die man kennt und bereits anderswo gesehen hat, auch wenn vielleicht nur eine leise Ahnung wachgerufen wird. Es wäre deshalb nicht angebracht, Haggertys Werke als abstrakt zu bezeichnen. Um pure Abstraktion, wie sie sich die Minimalisten wünschten, handelt es sich mit Sicherheit nicht.

Selbst beim näheren Betrachten der Arbeiten verlässt keine Spur die Künstlerhand; keine persönliche Geste, kein Temperament ist auszumachen. Es geht hier offensichtlich nicht um den individuellen Ausdruck. Ausserdem weicht der Schaffensprozess von den typischen Verfahren der Malerei ab. So findet sich im Atelier unter anderem ein Plotter, mit dem der Künstler ausgehend von einer am Computer erstellten Bildkomposition eine Vinylschablone zuschneiden kann. Diese legt er auf die Bildoberfläche, füllt die Negativform mit einer Walze oder Sprühfarbe aus und entfernt anschliessend die Schablone wieder. In einem letzten Arbeitsschritt trägt er mehrere Lackschichten auf, bis eine glatte, gleichmässige Oberfläche entsteht. Am Schluss scheint es, als wäre nur eine Farbschicht appliziert worden – aber auch das ist eine Illusion.

Es ist erstaunlich, mit welcher Präzision der Künstler die Linien arrangiert, die an den Rändern einiger Bilder nahezu so dünn wie Haare sind.

Sie fehlerlos zu realisieren, grenzt schon fast an ein Wunder. Überraschenderweise gibt es nirgends Ausrutscher, kein einziger Klecks findet sich. Dank solcher Details muten die Bilder zerbrechlich und makellos an, und das macht einen Teil ihres Reizes aus.

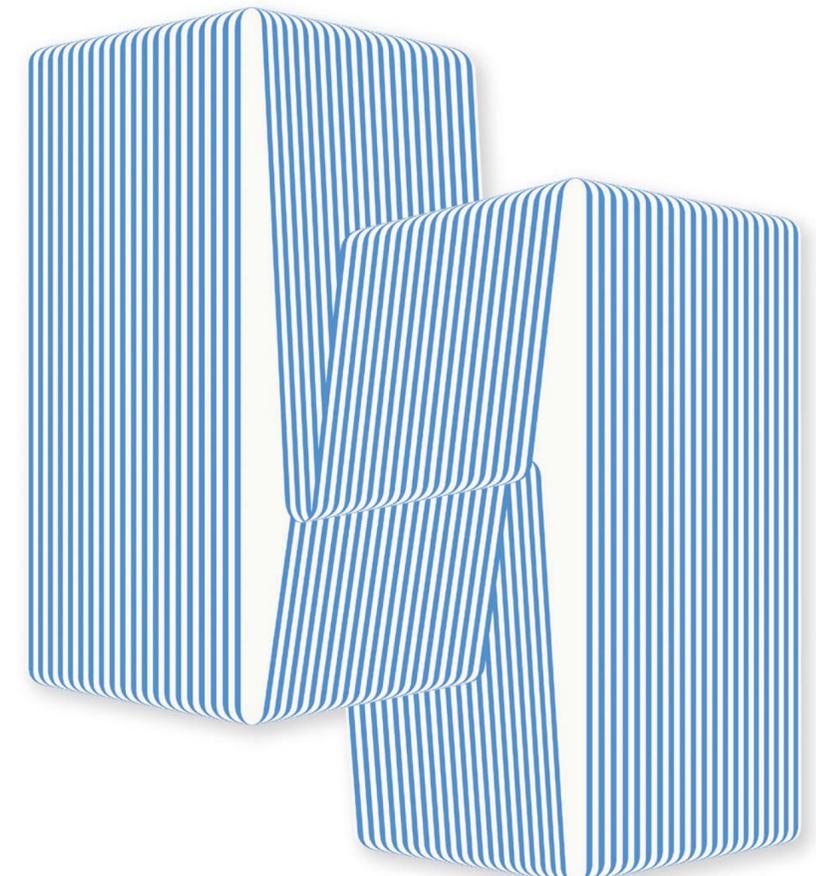
Die verborgenen oder latenten Formen in Haggertys Werken scheinen ihren Nachhall im Unbewussten zu finden. In gewisser Hinsicht sind seine Arbeiten sehr urtümlich, vielleicht gerade deshalb, weil sie nichts Spezifisches darstellen. Sie thematisieren räumliche Konstellationen wie Eingrenzung, Ausdehnung oder Offenheit – Eigenschaften also, die auf Formen zutreffen, die aber auch mit menschlichen Erfahrungen wie Freiheit oder Bedrängnis zusammenhängen. Hinter den glatten, minimalen Formen, die dem ersten Augenschein nach so distanziert wirken, entfaltet sich eine subjektive, von lebendiger Erfahrung geprägte Welt.

Für seine bevorstehende Ausstellung in der Galerie von Bartha, Basel, führt Haggerty seine Erforschung des Räumlichen weiter und macht sich auf die Suche nach Neuland. Während der Schlüssel zu seiner Konzeption des Raumes bis anhin in der Illusion lag, experimentiert er nun mit dreidimensionalen Objekten und bezieht somit auch den realen physischen Raum in sein Werk ein.

• Jurriaan Benschop

Der Kunstkritiker und Kurator Jurriaan Benschop lebt in Berlin und schreibt für Artforum und weitere Magazine. 2013 kuratierte er die Ausstellung «Geist und Form – Ten painters from Berlin» an der Indiana University Bloomington. Er arbeitet als Tutor/Advisor für Van Eyck, ein vielseitig ausgerichtetes Institut für bildende Kunst, Design und Reflexion in Maastricht.

Jurriaan Benschop is a Berlin based art critic and curator, writing for Artforum and other magazines. In 2013 he curated the exhibition "Geist und Form – Ten painters from Berlin" at Indiana University Bloomington. As a tutor he is affiliated to the Van Eyck, multiform institute for fine art, design and reflection in Maastricht.



Historische Objekte und Reliquien begegnen Bildern aus Surrealismus und Pop Art. Man könnte es als Cross-Over-Sammlung bezeichnen, doch es ist mehr. Alle Werke eint das Motiv des Unerklärlichen und Exzentrischen. Die Sammler Richard und Ulla Dreyfus-Best haben eine veritable Wunderkammer eingerichtet, die nun erstmals im Kunstmuseum Basel zu sehen ist.

Die Ausstellung «For your eyes only» öffnet eine Welt der Wunder. In dieser privaten Sammlung begegnen sich Kunstobjekte, Gemälde und Zeichnungen aus verschiedenen Jahrhunderten. Ihr gemeinsames Thema ist das Abgründige und Bizarre, das Verspielte und Kuriose. Verrätselte Allegorien, humorvolle Erotica, alpträumhafte Monstren und trickreiche Anamorphosebilder erwecken den Eindruck einer prall gefüllten Wunderkammer.

Jean de Labruene staunte 1686 über die Wunderkammer des Basler Sammlers Remigius Faesch: «Es gibt Metallspiegel mit überwältigenden Verzierungen, Tränenfiolen, Mumien, Skelette und tausend Vögel, die man bisher noch nie gesehen hat und von denen man nicht einmal den Namen kennt.» Die Wunderkammern der Renaissance vereinten, was die Welt an Staunenswertem zu bieten hatte: Münzen, Musikinstrumente, Edelsteine, Textilien, Kunstwerke und Kuriosa. Diese Sammlungen, in denen Kunst, Natur und Technik sich vereinten, waren Ausdruck der Ansicht, dass Kunstwerke zwischen Mensch und Natur vermitteln können.

In der Sammlung von Richard und Ulla Dreyfus-Best darf die Kunst auch heute Mittlerin zwischen dem Sichtbaren und dem Fassbaren sein. Vorbild war den Sammlern die Wunderkammer des Habsburger-Kaisers Rudolf II, und so haben sie eine Sammlung aufgebaut, die Gemälde, Zeichnungen und Objekte vom 12. Jahrhundert bis zur Gegenwart mit naturhistorischen sowie religiösen und kunsthandwerkliche Objekten verbindet. Einzelne Werke der Sammlung wurden an Museen in aller Welt verliehen. Mehrere Gemälde von Johann Heinrich Füssli befinden sich als Dauerleihgaben im Kunstmuseum Basel. Erstmals zeigt Ulla Dreyfus-Best nun eine Sammlungs-Ausstellung. Die Sammlerin, die auch Kunsthistorikerin und Restauratorin ist, ist überzeugt, dass «Kunstwerke einem Sammler immer nur als Leihgaben auf Lebenszeit gehören».

Die Hängung im Kunstmuseum Basel verdeutlicht, wie die Werke der Sammlung über Zeit- und Gattungsgrenzen hinweg miteinander korrespondieren. Die heterogenen Stücke fügen sich aneinander wie Puzzleteile, die ein Bild des Unergründlichen ergeben. Besonders deutlich zeigt dies der erste Saal, der in Auswahl und Kombination der Exponate das Konzept der Sammlung in nuce enthält. Er vereint zudem das jüngste Objekt der Sammlung (eine Arbeit von Jeff Koons)

Historical objects and relics come face to face with surrealist works and pop art. One could call it a cross-over collection but it is more. All works share as unifying motif the inexplicable and eccentric. The collectors Richard and Ulla Dreyfus-Best have installed a cabinet of wonders, which can be viewed for the first time in the Kunstmuseum Basel.

The exhibition “For Your Eyes Only” opens up a world of wonders. In this private collection art objects, paintings and drawings from different centuries come together. Their common theme is the unfathomable and bizarre, the playful and curious. Puzzling allegories, amusing erotica, nightmarish monsters, tricky anamorphic pictures create the impression of an amply filled cabinet of wonders.

In 1686 Jean de Labruene expressed his astonishment with the “Wunderkammer” of the Basler collector Remigius Faesch: “There are metal mirrors with overwhelming decorations, tear vials, mummies, skeletons and thousands of birds that one has never seen before and does not even know the name of.” The cabinets of wonder of the Renaissance combined everything the world could offer that could amaze: coins, musical instruments, precious stones, textiles, works of art and curiosities. These collections in which art, nature and technology met on a par expressed the conviction that works of art could mediate between man and nature.

In the collection of Richard and Ulla Dreyfus-Best art can be the mediator between the visible and the intangible. The cabinet of wonders of the Habsburg Emperor Rudolf II served as an example for the two collectors and thus they achieved an collection that combines paintings, drawings and art

objects with objects of natural history, as well as religious and handcrafted objects, dating from the 12th century to the present. Single works of the collection have been on loan to museums all over the world. Several paintings by Johann Heinrich Füssli are as a on permanent loan in the Kunstmuseum Basel. Now, for the first time, Ulla Dreyfus-Best is presenting a collection exhibition. Being an art historian and restorer herself, she is convinced that “works of art belong to a collector only as loans for his lifetime”.

The way the collection has been hanged in the Kunstmuseum Basel clarifies how the works correspond with one another beyond their time of origin and differences in genre. The heterogeneous works fit together like the pieces of a puzzle forming a picture of the unfathomable. This is particularly evident in the first room, where in the selection and combination of works the concept of the collection is displayed in nuce. Here the youngest acquisition (a work by Jeff Koons) and the oldest object of the collection, a mysterious “Püsterich” by Stefan Lagerensis from the beginning of the 12th century, come together. The bronze figure is hollow inside. Filled with water and put on the fire it produced water vapour. It is not known whether this served to humidify the air or simply to amaze the observer.

In Odile Redon's painting *Le brûle parfum* (1885–90) the vapour has a sacral aspect. Next to the censer floats a head with wings. The scene appears to be meaningful, but it remains inexplicable. The metaphysical undertone of the image stands in a relationship to the relics, the images of saints and the “Wettersegen” amulets, which have been arranged in a kind of mosaic, heralding desired connections to another world.

Two narwhal teeth transport the observer into natural history and nautics. That connects them with Johann Heinrich Füssli's painting *Odysseus als Schiffbrüchiger auf dem Floss empfängt von Ino Leukothea deren heiligen Schleier* (1805–10) and Jeff Koon's

und das älteste: einen rätselhaften Püsterich von Stefan Lagerensis vom Anfang des 12. Jahrhunderts. Die Bronzefigur ist innen hohl. Mit Wasser gefüllt und aufs Feuer gestellt pustete sie Wasserdampf aus. Dunkel bleibt jedoch, ob so die Luft befeuchtet oder der Betrachter verblüfft werde sollte.

In Odilon Redons Bild *Le brûle parfum* (1885–90) erhält der Dampf eine sakrale Note. Neben einer Räucherschale schwebt ein geflügelter Kopf. Die Szene wirkt bedeutsam, bleibt aber unerklärlich. Der metaphysische Unterton des Bildes stellt eine Beziehung zu den mosaikartig angeordneten Reliquien, Heiligenbildern und Wettersegen her, die von ersehnten Verbindungen in eine andere Welt künden.

Zwei Narwalzähne führen ins Naturkundliche und Nautische. Das verbindet sie mit Johann Heinrich Füsslis Gemälde *Odysseus als Schiffbrüchiger auf dem Floss empfängt von Ino Leukothea deren heiligen Schleier* (1805–10) und Jeff Koons *Wrecking Ball* (2002), einer maritimen Kette aus Ankerhaken, Boje und Schwimmring. Odysseus wird durch einen zarten Schleier vor dem Ertrinken gerettet, doch wer sich an Koons' Schwimmring festhalten wollte, würde von dem Stahlreif in den Tod gezogen. Optische Täuschungen, verborgene Bedrohungen und verführerische Oberflächen sind ein wichtiges Thema der Sammlung.

Der Narwalzahn wurde im Mittelalter als Teil des Einhornes gedeutet. Dieses Fabeltier konnte nur von Jungfrauen gefangen werden, was sexuelle Assoziationen nahe legt. Ein Gobelin aus dem 16. Jahrhundert zeigt das Einhorn, wie üblich, in Damen-Gesellschaft. Das Hirschgeweih, in dessen Enden der Künstler Not Vital die Worte «Fuck You» verbirgt, kann in diesem Kontext als deftiger Kommentar auf den Einhorn-Mythos gelesen werden, aber natürlich auch als Abwehrgeste dem Jäger gegenüber. Die ironische Haltung rückt das Geweih in die Nähe von Man Rays *Das Geschenk* (1921), dem berühmten, mit Nägeln gespickten Bügeleisen, das wiederum mit dem Püsterich korrespondiert: Bleibt beim Püsterich offen, wofür er benutzt wurde, so fragt sich beim «Geschenk», ob es überhaupt benutzbar ist.

Das zentrale Werk im anspielungsreichen Kunstpuzzle des ersten Saales ist René Magrittes Gemälde *Le Bouquet* (1956). Ein älterer Mann in Rückenansicht vor herbstlichen Bäumen füllt das Bild. Über seinen Rücken wandelt die jugendliche Flora aus Botticellis *Primavera*, einer Allegorie des Frühlings, die oft und widersprüchlich gedeutet wurde. Magrittes Gemälde verweist auf die Vieldeutigkeit der Kunst und auf die Renaissance als hoher Zeit der Wunderkammern und des Manierismus, der mit Perspektiven und Bedeutungsebenen spielt und damit das in der Kunst Mögliche, mithin die Kunst selbst, zum Thema macht. *Le Bouquet* hängt damit wie ein Motto über dem ersten Saal und der gesamten Ausstellung.

• Alice Henkes

Alice Henkes arbeitet als Kunstkritikerin für SRF2, Kunstbulletin, Bieler Tagblatt u. a. Sie hat zahlreiche Katalogtexte veröffentlicht und ist als freie Kuratorin tätig.

*Wrecking Ball* (2002), a maritime pendulum consisting of an anchor hook, a buoy, and a swimming ring. Odysseus is saved from drowning by the delicate veil, but if someone were to hold on to Koon's swimming ring, he would be pulled into the deep by the ring of steel. Optical illusions, hidden threats and seductive surfaces are an important theme of the collection.

In the Middle Ages the narwhal tooth was interpreted as a body part of the unicorn. This mythical creature could only be caught by virgins, which evokes sexual associations. A tapestry from the 16th century shows the unicorn, as usual, in the company of women. The stag's antlers, in the ends of which the artist Not Vital has hidden the words “Fuck You”, could in this context be considered as a hefty comment on the unicorn myth, but also as a defensive gesture toward the hunter. The ironic attitude relates to Man Ray's *The Gift* (1921), the famous iron studded with nails, which connects it in turn with the “Püsterich”. Whereas with the latter it remains unclear what it was used for, one is inclined to ask in regard to the “gift” whether it is usable at all.

The central work of the allusive art puzzle of the first room is René Magritte's painting *Le Bouquet* (1956). One sees an elderly man from the back in front of autumnal trees. On his back ambles the youthful Flora of Botticelli's *Primavera*, an allegory of spring that has been interpreted often and in contradictory ways. Magritte's painting points to the ambiguity of art and to the Renaissance as a time of the cabinets of wonders and the mannerism which plays with perspectives and levels of meaning and thereby makes what is possible in the art and hence art itself to the topic. Thus Magritte's painting embodies the motto of the first room and the exhibition as a whole.

• Alice Henkes

Alice Henkes works as an art critic for SRF2, the Kunstbulletin, the Bieler Tagblatt, etc. She has published numerous catalogue texts and also works as a curator.

Interieur im Privathaus Dreyfus-Best / Interior in the private house Dreyfus-Best



# Eine Sammlung die das Staunen lehrt

# A Collection that Teaches Amazement

# Q and A – 3 Questions to Beat Zoderer



Beat Zoderer mit / with Balloon, 2014  
24 Neonröhren auf aufblasbarem Plastikball  
24 neon lights on inflatable rubber ball  
anlässlich der Ausstellung im / on the occasion  
of the exhibition in the PS Amsterdam,  
October 2014

NEXT ISSUE SPRING 2015

Bildnachweis / Image credits:  
1, 10, 12, 13: Terry Haggerty; 3: David Iselin  
4, 5: Bob & Roberta Smith; 8, 9: Maria Litwa  
15: Fritz von der Schulenburg, Courtesy of Ulla Drelyfus-Best  
16: Jan van der Ploeg, Amsterdam

Redaktion / Editors: Margareta von Bartha, Petra Giezendanner  
Übersetzung / Translation: Sibylle Blasi, Ingrid Lecoq-Gellersen  
Gestaltung / Design: Groenlandbasel, Basel  
Lithographie / Lithography: Bildpunkt, Basel  
Drucker / Printing: Gremper AG, Basel

IMPRESSUM / IMPRINT

PAGE 16

3 QUESTIONS TO BEAT ZODERER

1. François Theis beschreibt «das Offenlegen des Gemachten» als eines deiner Merkmale. Weshalb ist dieser Aspekt wichtig?

Offenlegen ist eine Form von Ehrlichkeit. Nichts verstecken, alles zeigen. Für mich steht nicht die Macht im Zentrum, sondern die Bedeutung. Oder anders gesagt, das, was sich hinter den offengelegten Systemen und Konzepten verbirgt. Der Satz «Je einfacher oder durchschaubarer etwas daherkommt, desto mehr liegt dahinter» kann ebenso stimmig sein wie seine Umkehrung: Je komplexer die äussere Erscheinung, desto einfacher der Hintergrund. Etwas offenlegen heisst aber nicht, dass damit alles gesagt ist. Oft blinzelt uns gerade bei Werken, die schwer zu verorten oder zu verstehen sind, Poesie entgegen.

2. Ich bin über deine Aussage, dass du in der Kunstgeschichte angekommen bist, gestolpert. Das ist eine sehr selbstbewusste Aussage. Woran erkennst du dies?

«In der Kunstgeschichte angekommen zu sein» – damit meinte ich nicht die öffentliche Anerkennung meiner Arbeit oder deren Aufnahme in den kunstgeschichtlichen Kanon, sondern mich ganz persönlich: Nach 30 Jahren wurde meine erste Bronze gegossen! Das war ein grosser Moment. Bronze ist ein unsterbliches Material, das in der Kunstgeschichte fast heilig ist. Ich muss mich oft mit der konservatorischen Haltbarkeit meiner Arbeiten auseinandersetzen. Dennoch spielt die materielle Beständigkeit eine zweitrangige Rolle. Material ist Mittel zum

Zweck und austauschbar. Zentral ist, ob die Arbeit inhaltlich, konzeptionell und formal Bestand hat und ob sie auch nach 20 Jahren etwas auszusagen vermag.

3. Einer meiner Professoren entfachte gern die Diskussion nach der Lieblingsfarbe. Seiner Meinung nach gibt es diese nicht. Es gibt aber Farben, mit denen man vermehrt arbeitet, die man häufiger trägt und die wiederholt in unserer Umgebung auftreten. In deinem Werk lässt sich eine solche Vorliebe kaum feststellen. Gibt es die eine Farbe?

Ich habe jahrzehntelang mit Farben experimentiert und diese recherchiert. Zu Beginn liess ich die Oberflächen von verschiedenen Materialien als Haut und somit als Farbe stehen. Dadurch habe ich die ewigen Fragen über Malerei revitalisiert. Später habe ich mit Gebrauchsgegenständen farbenfrohe und malerische Bilder generiert. Weiter habe ich die RAL- und NCS-Farbpaletten hinauf und hinunter dekliniert und so den Begriff der «bunten Monochromie» kreiert. Die wichtigsten Erkenntnisse aus diesen Prozessen: Farbe ist erst dann richtig spürbar, wenn sie auf etwas aufgetragen wurde. Die Beschaffenheit des Untergrundes ist für ihre Wirkung enorm wichtig. Noch wichtiger ist die Frage: Wo stösst die eine Farbe auf die andere? Die von Barnett Newman 1966 gestellte und oft zitierte Frage «Who's afraid of red, yellow and blue?» kann ich leicht beantworten: Ich habe keine Berührungsängste, seien die Farben schreiend oder leise, lieblich oder abstossend. Einzig mit Blau, der so oft beschriebenen und besungenen Farbe – mit ihr habe ich ein Problem!

1. François Theis described “revealing what has been done” as something characteristic of your work. Why is this aspect important?

Bringing something to light is a form of honesty. Hiding nothing, showing everything. My central interest is not concerned with the manner of making something, but rather with its meaning. Or, to put it differently, with what is hidden behind the systems and concepts I lay bare. The proposition “The simpler or the more transparent something appears, the more is hidden behind” can be as correct as its inversion. The more complex the outer appearance, the simpler the background. Revealing something does not imply that with the revelation everything has been said. Often, especially with works that are difficult to place or to understand, a twinkle of poetry will capture us unexpectedly.

2. I stumbled over your statement that you had arrived in art history. This is a rather self-assertive statement. What makes you think that?

“To have arrived in art history”—with that I was not referring to the public recognition of my work or its admission to the canon of art history, but only to myself personally. After 30 years my first work was cast in bronze! That was a very big moment. Bronze is an immortal material, nearly sacred in art history. I often have to confront questions about the conservational durability of my works. Nevertheless, material durability is a secondary concern. Material is a means to an end and inter-

changeable. The most important consideration for me is whether my works manifest content, are conceptually and formally sound, and whether they will still speak to the viewer in twenty years.

3. One of my professors loved to engage in a discussion about favourite colours. In his opinion there is no such thing. There are, however, colours which one tends to work with more often, that one wears more often or that appear frequently in our surroundings. In your work it is hard to discern such preference. Is there the one colour?

I experimented and did research on colours for decades. I started by leaving the surfaces of various materials untouched like a skin and thus their colour as it was. Therewith I revitalized the eternal questions of and about painting. Later I generated colourful pictures with articles of daily use. Further on, I worked a lot with the RAL and NCS sample boards, thereby creating the concept of a “multi-coloured monochromy”. The most important insights from these processes: Colour only becomes really appreciable when it has been applied to something. The nature of the surface to which it is applied is enormously important for its effect. Even more important is the question, where does one colour encounter another? I can easily answer the question posed by Barnett Newman in 1966 “Who's afraid of red, yellow and blue?” I am not afraid of colours, be they loud or soft, lovely or repugnant. Only with blue, the colour so often described and extolled—with blue I do have a problem!

• Interview by Hester Koper