

form is empotiness, also form

Heart
Sutra

Ricardo Alcaide
Unless We Talk, 2016
Hochglanz-Industrielack
auf MDF / High gloss
industrial paint on MDF panel
76 x 60 cm

- 2 Kommende Ausstellungen & Messen /
Upcoming Shows & Art Fairs
- 3 Sarah Oppenheimer
S-281913
- 4 James Howell
Ausdehnung verlichten /
Condensing Expansiveness
- 8 Showroom: Everyday Alchemy
- 11 Andrew Bick
Museum Haus Konstruktiv
- 14 Felipe Mujica
32nd Bienal de São Paulo
- 15 Terry Haggerty
Straddling two Realities
- 16 Ricardo Alcaide
Wir leben in einem Regenbogen des Chaos /
We live in the rainbow of chaos
- 20 Karim Noureldin
Walk
- 22 Kill Your Darlings by David Iselin
- 24 Save the date January 12

Nº 9 / 2016



Editorial — Die Galerie plant seit geraumer Zeit einen komplexen Umbau der Räumlichkeiten am Kannenfeldplatz. Dem zuvor ging eine intensive Beschäftigung mit der Galeriearchitektur, den veränderten Bedürfnissen der Künstler, Ideen von Sammlern und Wünschen des Teams. Lesen Sie zu unseren Visionen David Iselins Beitrag *Kill Your Darlings*.

Vor dem Umbau sind aktuell zwei Ausstellungen zu sehen: *Decoded* zeigt einen Überblick des komplexen Werkes James Howells. Es ist die erste Ausstellung, in enger Zusammenarbeit mit Joy Howell und dem Estate Howell entstanden, die nicht ausschliesslich eine einzelne Werkgruppe präsentiert. Karen Schiff hat mit Joy Howell das Werk analysiert.

Everyday Alchemy, kuratiert von Andrea Hinteregger de Mayo, vereint Künstlerpositionen mit Schwerpunkt auf Lateinamerika und zeigt damit die Ambitionen der Galerie, in diesem Bereich zu wachsen.

Karine Tissot bespricht die Sommerausstellung in S-chanf von Karim Noureldin. Er hat dem kühlen und monumentalen Raum Leben eingehaucht und zeigt unter anderem mit einem wundervollen Teppich das breite Spektrum seines Schaffens.

Ab Dezember zeigt Terry Haggerty in S-chanf eine komplett neue Werkgruppe. Man darf gespannt sein, was uns erwartet – das Feedback unseres Teams war nach dem letzten Atelierbesuch euphorisch!

Am 12. Januar 2017 eröffnen wir die umgebauten Räumlichkeiten mit der Ausstellung von Ricardo Alcaide. Der perfekte Künstler um die neue räumliche Situation anzugehen. Zudem erweitern einige ortsspezifische, permanent installierte Arbeiten von Bob & Roberta Smith, Sarah Oppenheimer, Karim Noureldin und Boris Rebetez das Raum-Erlebnis.

Weiter geht es mit Zona Maco in Mexiko, Andrew Bick im Museum Haus Konstruktiv in Zürich und Superflex in S-chanf – und da sind wir erst bei Ende Februar. Bestimmt wird 2017 das aktivste Jahr in unserer inzwischen 47-jährigen Geschichte! Freuen Sie sich also bereits auf den nächsten Report, wir versprechen Ihnen, es wird nicht langweilig!

Editorial — The gallery has been planning a complex remodeling of the space at Kannenfeldplatz for a considerable time. The process began with a thorough examination of the gallery architecture, the artists' changed needs, the collectors' ideas and the team's wishes. To find out more about our visions, read David Iselin's piece, *Kill Your Darlings*.

Before the renovations begin, the gallery is showcasing two exhibitions: *Decoded* offers a survey of James Howell's sophisticated works. In close collaboration with Joy Howell and the Estate Howell, this exhibition is the first to feature more than just one particular group of works. Karen Schiff has analyzed the work with Joy Howell.

Curated by Andrea Hinteregger de Mayo, *Everyday Alchemy* unites artistic positions with a focus on Latin America, demonstrating the gallery's ambition to develop in this area.

Karine Tissot discusses the summer show of Karim Noureldin in S-chanf. The artist succeeded in breathing life into the cool, monumental space, showing a magnificent rug which, alongside other works, demonstrates his versatile artistic practice. Starting in December, Terry Haggerty is presenting an all-new group of works in S-chanf. This exhibition is definitely something to look forward to – our team's feedback after the last studio visit was euphoric!

On 12th January 2017, we are opening the refurbished gallery space with the exhibition of Ricardo Alcaide – the ideal artist to tackle the gallery's new layout. In addition, site-specific, permanently installed works by Bob & Roberta Smith, Sarah Oppenheimer, Karim Noureldin and Boris Rebetez augment the spatial experience.

Next up are Zona Maco in Mexico, Andrew Bick at Museum Haus Konstruktiv in Zurich and Superflex in S-chanf – and that only takes us to the end of February. 2017 will undoubtedly be the most active year in our now 47 year history! You can already look forward to the next Report; it will be everything but boring, we promise!

• Margareta von Bartha

Terry Haggerty
Dec 28
—Feb 3
von Bartha
S-chanf

Ricardo Alcaide
Jan 13
—Mar 18
von Bartha
Basel

Art Fair Zona Maco
Feb 8
—Feb 12
Mexico City

Superflex
Feb 17
—Mar 18
von Bartha
S-chanf

Art Fair The Armory Show
Mar 2
—Mar 5
New York

Beat Zoderer
Apr 8
—May 27
von Bartha
Basel



Opening reception at Pérez Art Museum Miami on September 29, 2016

S-281913, 2016
 Glass, aluminium and existing architecture
 Dimensions variable

Courtesy the artist, von Bartha Basel and Anneli Juda London

For *S-281913*, Sarah Oppenheimer's newly commissioned project for Pérez Art Museum Miami's Meyerhoff Greene Focus Gallery, the artist designed two identical, large rectangular glass boxes that seem to hover in space, each suspended between a pair of dramatically slanted black metal shafts anchored into the gallery's ceiling and floor. Outfitted with a complex system of hidden joints, the shafts allow the glass elements to pivot gracefully on their axis with a gentle push, enabling a variety of configurations. The effects produced by these elements differ greatly depending on the interplay between their positions relative to one another and to the viewer's body. From certain angles, they appear perfectly transparent, their substantial mass belied by an apparent sense of weightlessness and delicacy. From other vantage points, they present an overload of visual information in their reflections. Each element is capable of producing a dizzying reorientation of the museum's distinctive lighting grid from the horizontal plane of the ceiling to the vertical plane of the upright spectator. When arranged just so, the elements function in tandem with one another as a visual relay system, displacing the stunning vista of Biscayne Bay provided by a floor-to-ceiling window situated at the gallery's far right corner so that it meets head-on the gazes of visitors approaching the space from an adjacent gallery.

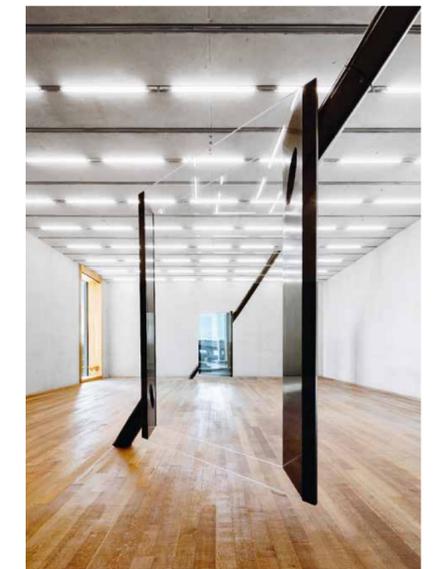
S-281913 arose in large part from Oppenheimer's fascination with the idea of an architectural "switch", which she defines as any element that intervenes in or modulates the flow of either things (objects, people) or non-things (air, light, temperature, sound) across and through a given space. A switch participates in the composition of the perceptual array, but it does so without physically subdividing space into separate zones with the use of walls or built-in architectural barriers. Switches are flexible, not fixed or static. In *S-281913*, the switch is primarily nonphysical in

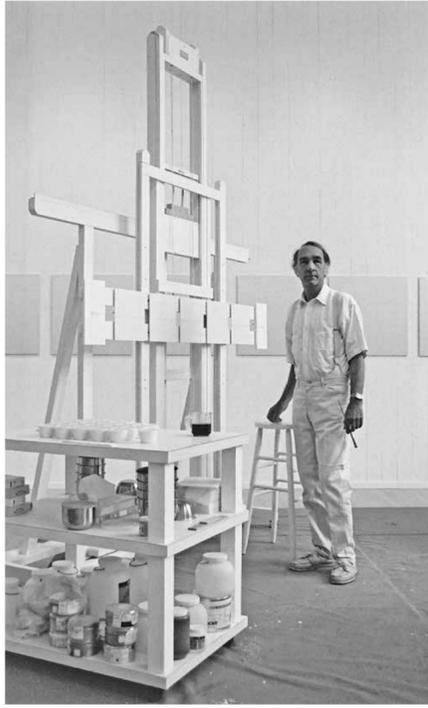
nature, modulating light above all; yet its dynamic potential is fulfilled through physical interaction. Paralleling Maurice Merleau-Ponty's (1908–1961) idea of the "flesh of the world", this physical dimension, which represents a recent development in Oppenheimer's production, resonates with the active, bodily aspect of sensory perception.

One of Oppenheimer's many theoretical touchstones on the subject of switches is a 1909 essay by Georg Simmel (1858–1918) titled *Bridge and Door*, in which the German philosopher describes his titular subjects as "the forms that dominate the dynamics of our lives." For Simmel, the bridge represents human effort to connect the natural with the natural (e.g. riverbank to riverbank), and more generally, the impulse to unity. The door stands for the human urge to "cut a portion out of the continuity and infinity of space" – that is, to separate ourselves from or to divide the world by means of architecture – while still preserving the ability to step back out of this constructed zone at any moment. Simmel contrasts this freedom to cross back and forth across spatial thresholds with the properties he ascribes to the window, which is akin to the door except that it exists for the sole purpose of looking out, not looking in. With *S-281913*, Oppenheimer embodies Simmel's formulation, proposing the switch as a means to harness at will the individual associations of the bridge, door, and window, or to combine them into a single perceptual experience. When the glass elements disappear into transparency, they function as an open door that redoubles the emptiness of the gallery. When they reflect the lighting grid, they function as a set of closed doors, optically slicing the visitors' experience of the entire southeast sector of the museum into three distinct areas – the gallery in which Oppenheimer's work is installed, the adjacent gallery, and the cityscape outside. When they align to relay the view, the intervention acts as a window that intensifies

the building's relationship to its picturesque surroundings while bridging the east-facing view from Oppenheimer's gallery and the south-facing view from the curtain wall that lines the gallery space that the visitor has just passed through.

• This text is a section of the exhibition brochure by PAMM Curator René Morales





Ausdehnung verdichten

James Howell in seinem Studio /
James Howell in his studio, 1994

Set 98.22 12/09/95, 1995
Acryl auf CVI Leinwand / Acrylic on CVI canvas
168 x 168 cm

Condensing Expansiveness

Form is emptiness; emptiness also is form.
– Heart Sutra (Buddhist)

James Howell's square, gray paintings at first look like skillful monochromes, or windows onto a bright nothingness. With time, their intelligence rises to join the visual effect, and the paintings become paradoxical and beguiling: everything is revealed on their surfaces, yet they still simmer, shimmer. Outer simplicity belies inner complexity.

The current *Decoded* retrospective exhibition culminates in *Series 10*, an investigation which began in 1996 and continued through 2014, when the artist passed on at age 78. The formal elements in these works are few. Each canvas is covered with a matrix of gray brushstrokes, applied like blank, typed characters along evenly spaced, horizontal lines. Each brushstroke contains three acrylic paints: black, white, and a warm brown. (Without the brown, the grays would look bluish. In latter years, the brown was an umber; earlier, Howell used sienna.) How could these three hues combine, and how could their mixtures modulate optically? What might the results reveal about space, the feeling of light and air (or fog), perception, paint?

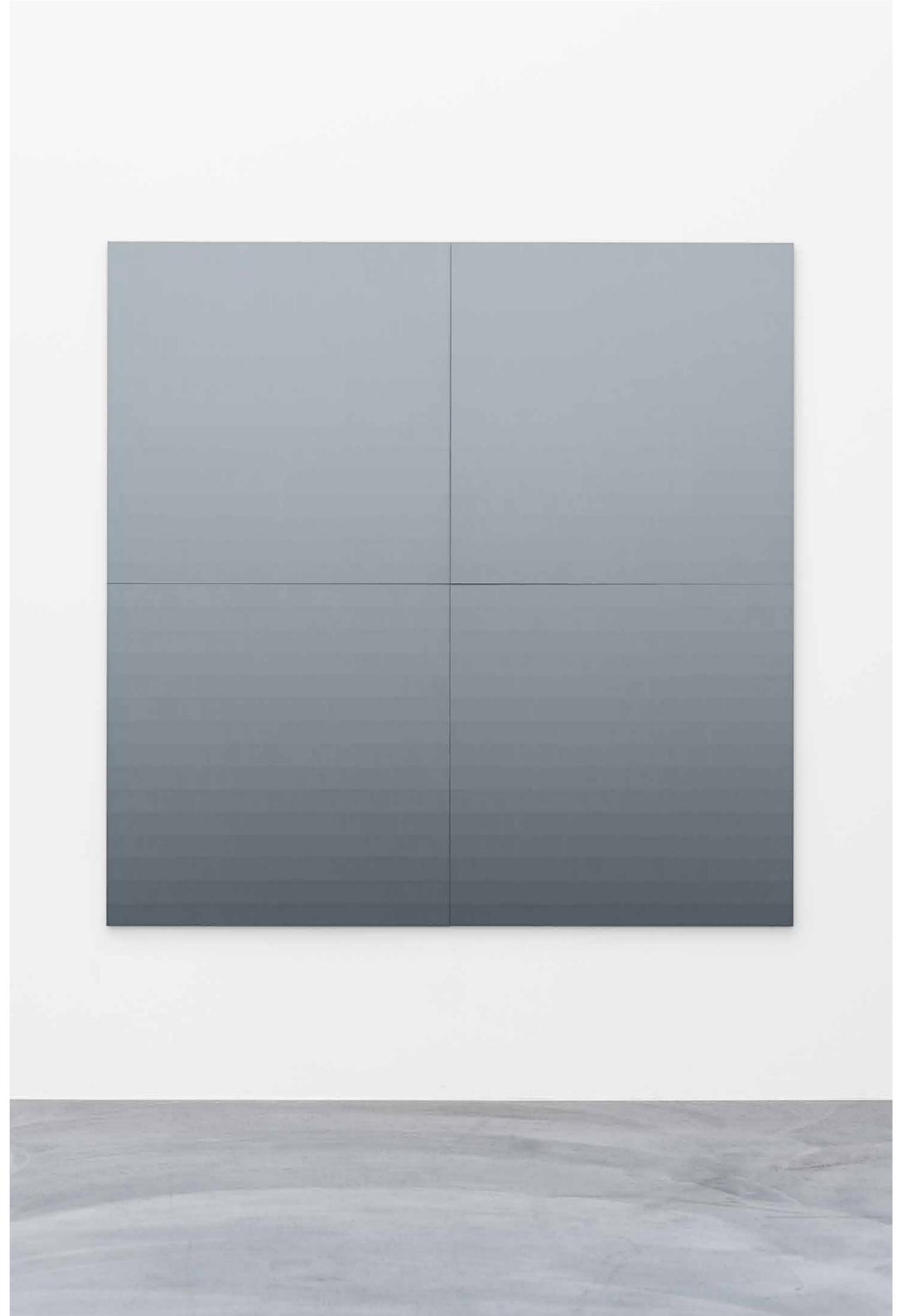
In the paintings, light is concentrated above and diffuses as it descends; the colour proportions also shift along other axes. For each canvas, Howell carefully figured these colour gradations. The pages of his numbers for how much of each colour to weigh into the mixtures, and the line drawings that graph these progressive numbers, are collated in books to accompany the paintings. They are, in the artist's words, "like sheet music for the paintings,"¹ yet he also sometimes composed and exhibited them as artworks. He mixed paints on a digital scale sensitive enough for a chemical laboratory and applied them with steady rigor. His working method contains echoes of his pilot's training, where instruments are precise

and attention must be constant and specific... or all is lost. Indeed, Howell's details contribute to a soaring quality in his works.

A pilot's awareness of environmental conditions, combined with Howell's study and practice of architecture, affected how Howell determined spatial relationships among canvases in given groups of paintings. He set up principles for how a set would hang in any exhibition venue: "I make installations of my paintings in which the work reifies the essence of the particular space it occupies." Paintings are arranged linearly so their sequences of hues appear to respond to the vectors of light in the space. (Howell also designed his own art studios.)

Because this relational dynamic takes place in many spatial dimensions, it makes sense that Howell painted the sides of his canvases, following the colour mixtures that grace their faces. Every aspect of these works participates in the general illusion. But are Howell's paintings illusions? He thought of them as "expressing my view of reality" – they render a lived experience of being in space and time, light and air. Howell notes that "reality offers itself through pulsation as 'bits', like quanta," so his challenge was to capture those indeterminate bits.

Early on, Howell's solution to the problem of rendering reality had been to create quasi-cosmological charts of space: lines, arcs, and dots as tenderly drawn and spare as medieval navigation maps. He derived visual forms from scientific writings on space: "Einstein said there were only points and fields." Howell developed a scientist's capacity for observing atmospheric details: he lived for thirty years off the coast of Seattle, starting in 1962. He probed immersive vapors of fog from studios overlooking the Strait of San Juan de Fuca, or else sitting in a small dinghy tethered to his large yacht: drifting in the currents with a drawing board stretched across his knees. In 1990, two years before moving to New York, Howell





Grey Veil Watercolor 11/07/1990, 1990
Aquarell auf Papier in Plexibox /
Watercolour on paper in Plexibox
77.5 x 77.5 x 5 cm

PAGE 6

began explorations that developed to fill his last decades, where close tones of warm gray could be mined for gradations of tonalities between them. He said, “I didn’t want to deal with shape anymore... I dropped the points and kept only the field.” How could he convey the slightest shifts in air, light, moisture?

Howell, who was also a capable musician – he performed on a Martin guitar – acted like a piano tuner, attending to the almost infinitely vast range of increments between tones. To achieve this level of detail, he removed everything extraneous, seeking the smallest possible difference that made a difference: “My quest for simplicity has led me to understand a ‘little bit’ as the distance between nothing and more than is necessary.” Over time, Howell’s “little bit” got ever littler: the distance between hues in a painting, or across a progression of paintings, grew continually smaller. This meant that the range he found within that narrowness became ever more expansive, like in Zeno’s mythical race between the Tortoise and Achilles. The famous runner can never overtake the tortoise, because the distance between them keeps getting halved; then there’s always another cut – an infinite number of cuts – to be made. In these in-between zones, Howell found dwelling places for the cosmos. The more I enter into the logic of these paintings, the more the space opens up around them, and around me.

I like to think of *Series 10* as Howell’s continual striving to hone his thinking, to distill everything that mattered to him into a singular expression. Brushstrokes, most visible from the side, are arrayed evenly yet unevenly across the surface of each canvas, like facets of a cut gem. His mathematically ruled, horizontal lines (most often 10, 28, or 29 per painting), which contain his slightly overlapping brushstrokes, are also like the measures of a musical score, and the hand’s steady vibrato makes the paintings hum.

Form ist Leere; Leere ist auch Form. – Heart Sutra (Buddhist)

James Howells quadratische graue Bilder sehen auf den ersten Blick wie gekonnte Monochrome aus, oder wie Fenster in ein helles Nichts. Mit der Zeit sticht neben dem optischen Effekt auch ihre kluge Konzeption ins Auge. Die Gemälde werden paradox und trügerisch – auf ihrer Oberfläche wird alles preisgegeben, doch sie köcheln und schimmern weiter. Äussere Einfachheit täuscht über innere Komplexität hinweg.

Die aktuelle Retrospektive *Decoded* kulminiert in der *Series 10*, einer Untersuchung, die 1996 ihren Anfang nahm und bis 2014 andauerte, als Howell im Alter von 78 Jahren starb. Die Anzahl der formalen Elemente in diesen Werken ist gering: Jede Leinwand ist mit einer Matrix grauer Pinselstriche bedeckt, die sich wie leere, getippte Zeichen auf horizontale, in gleichem Abstand angeordnete Linien reihen. Jeder Pinselstrich basiert auf drei Acrylfarben: Schwarz, Weiss und einem warmen Braun. (Ohne das Braun würden die Grautöne blau erscheinen. In späteren Jahren verwendete Howell Umbra, zuvor noch Siena.) Wie konnten diese drei Farbtöne kombiniert werden? Und wie liess sich ihre Mischung optisch abstimmen? Was würden die Resultate über den Raum offenbaren, über das Gefühl von Licht und Luft (und Nebel), über Wahrnehmung, über Farbe?

In den Bildern konzentriert sich das Licht im oberen Bereich und wird gegen unten gestreut. Die Farbanteile verändern sich entlang anderer Achsen. Howell wägte die Farbanteile für jede Leinwand sorgfältig ab. Die Zahlen zu den erforderlichen Farbanteilen für die Mischungen sowie die Linien, mit denen er diese progressiven Zahlen grafisch darstellte, hielt Howell in Büchern fest, welche die Bilder begleiten. Sie sind, um es mit den Worten des Künstlers zu sagen, «wie Notenblätter für die Bilder»¹, aber Howell konzipierte sie manchmal auch als Kunstwerke und stellte sie aus. Die Farben mischte er auf einer digitalen Waage, die sensibel genug für die Verwendung in einem chemischen Labor gewesen wäre, und trug sie mit gleichförmiger Präzision auf. In dieser genauen Arbeitsmethode halte noch seine Pilotenausbildung nach. Die Instrumente mussten exakt und die Aufmerksamkeit konstant und spezifisch sein... oder es wäre alles verloren. Diese Detailtreue trägt zur hohen Qualität von Howells Werken bei.

Das Bewusstsein des Piloten für die herrschenden Bedingungen sowie Howells Studium der Architektur und seine praktischen Erfahrungen in dieser Disziplin beeinflussten, wie er räumliche Beziehungen zwischen verschiedenen Leinwänden in bestimmten Gemäldegruppen festlegte. Er stellte Prinzipien auf, die definierten, wie eine bestimmte Serie in einem Ausstellungsraum aufgehängt werden sollte: «Ich mache Installationen aus meinen Bildern, in denen das Werk die Essenz des umliegenden Raums konkretisiert.» Die Gemälde werden linear arrangiert, sodass

Howell claimed, during an earlier *Series 10* exhibition, that his paintings were “like a Hiroshi Sugimoto without a horizon line on a cloudy day.” Yet Howell’s analysis of the relations between sky and water is cooler and warmer than Sugimoto’s. Howell’s rendering is more rational (cooler): he is determining and constructing a visual field instead of receiving and framing its image. Howell’s paintings are also humanized (warmer): his hand replaces photographic technology, and he uses that earthy brown.

Several American artists add Western precedents to Howell’s interest in Eastern aesthetics. Mark Rothko frames dramatic pulses, but with less restraint and no arcs of navigation: Rothko proceeds by intuition, not scientific planning and execution. Ad Reinhardt lets coherence emerge from within dark fields, yet his geometry is hard-edged, and the suffused light is more buried. Donald Judd’s seriality is also absolutist, and the spatial experience is similarly ambitious, yet his bold palette and machined materials create a sharper aesthetic atmosphere. Agnes Martin elicits subtle perceptions via comparably disciplined gray grids, which also mix mathematics with the hand’s human vibration, but their idealism is more unabashedly romantic. West coast Light and Space artists James Turrell and Robert Irwin create finely glowing, immersive installations, and Doug Wheeler’s feature total environments where white lights subtly darken. Howell achieves a similarly radiant alchemy through the improbable medium of light-absorbing paint.

James Howell labored for decades to condense many elements together, to refine his ingredients into the finest transmission of alertness. His paintings are still yet moving.

¹ Sämtliche Zitate stammen aus früheren Publikationen zu James Howell. / All quotations are from James Howell as they appeared in previous publications.

• Karen Schiff ist eine in New York ansässige Künstlerin und gelegentliche Schriftstellerin. Sowohl in ihrem visuellen als auch sprachlichen Werk spielt sie oft mit den Bedeutungsebenen der Sprache. / Karen Schiff is an artist and an occasional writer based in New York. In both her visual and verbal work, she often plays with the spaces of language.

die Sequenz ihrer Farbtöne die Vektoren des Lichts im Raum zu erwidern scheint. (Howell gestaltete übrigens auch seine eigenen Ateliers.)

Weil sich diese relationale Dynamik über verschiedene räumliche Dimensionen vollzieht, machte es Sinn, dass Howell für die Ränder seiner Leinwände die jeweilige Farbmischung beibehielt, die ihre Vorderseite zierte. Jeder Aspekt dieser Werke trägt zur allgemeinen Illusion bei. Aber sind Howells Bilder tatsächlich Illusionen? Er verstand sie als «Ausdruck meiner Sicht der Realität» – sie gaben die gelebte Erfahrung des Seins im Raum und in der Zeit, im Licht und in der Luft wieder. Howell bemerkte, dass «die Realität sich durch das Pulsieren als ‘Teilchen’ darstellt, analog zu Quanten», also lag die Herausforderung für ihn darin, diese unbestimmten Teilchen einzufangen.

Schon früh hatte Howell die Lösung für die Schwierigkeit, die Wirklichkeit darzustellen, in quasi-kosmologischen Raumplänen vermutet: die Linien, Bögen und Punkte sind so zart und sparsam gezeichnet wie mittelalterliche Navigationskarten. Die visuellen Formen leitete er von wissenschaftlichen Abhandlungen über den Raum ab: «Einstein sagte, dass es nur Punkte und Felder gebe.» Für die Beobachtung atmosphärischer Details entwickelte Howell die Fähigkeiten eines Wissenschaftlers. Ab 1962 lebte er während dreissig Jahren vor der Küste Seattles. In die Meerenge von San Juan de Fuca überblickenden Studios nahm er Proben von Nebeldampf oder er setzte sich in ein kleines Beiboot, das er an seine grosse Yacht gebunden hatte, und liess sich – das Zeichenbrett auf den Knien ruhend – von der Strömung treiben. 1990, zwei Jahre bevor er nach New York zog, begann Howell mit Erkundungen über die Abstufungen der Tonalität warmer Grautöne, die ihn während den letzten Jahrzehnten seines Lebens beschäftigten sollten. Er sagte: «Ich wollte mich nicht weiter mit Formen beschäftigen... Ich liess die Punkte weg und behielt nur das Feld bei.» Wie konnte er geringste Veränderungen der Luft, des Lichts, der Feuchtigkeit einfangen?

Howell, der auch ein begabter Musiker war und die Martin-Gitarre spielte, verhielt sich wie ein Klavierstimmer, der sich einer fast unendlichen Bandbreite von Abstufungen zwischen den Tönen annimmt. Um dieses Niveau an Detailliertheit zu erreichen, entfernte er alles Unwesentliche und suchte nach dem kleinsten noch wirksamen Unterschied: «Meine Suche nach Einfachheit hat mich dazu geführt, «ein kleines bisschen» als die Distanz zwischen nichts und mehr als nötig zu verstehen.» Im Lauf der Zeit wurde Howells «kleines bisschen» immer kleiner: Der Abstand zwischen den Farbtönen eines einzelnen Gemäldes und die Abstufung zwischen den verschiedenen Bildern verringerte sich zusehends. Das bedeutete, dass das Spektrum, das er in dieser Enge fand, immer ausgedehnter wurde, wie in Zenos mythischem Rennen zwischen Achilles und der Schildkröte. Der berühmte Läufer kann die Schildkröte nie überholen, weil sich die Distanz zwischen

Ausstellungsansicht / Exhibition view
Decoded, 2016
von Bartha, Basel

PAGE 7





Montez Magno
Caribe, 1989
Verschiedene Medien (Pigment auf Stoff) /
Mixed technique (pigment on fabric)
193 x 395 cm

Everyday Alchemy

The III Havana Biennial held in Cuba in 1989 was a site and a moment of re-mappings. Not only did the event coincide with the fall of the Berlin Wall and the ideological and territorial frontiers solidified during the Cold War years. It has since been credited with broadening the global scope of what was considered contemporary art by impelling a shift of focus onto this socialist island in the Caribbean Sea. Given this spirit of interchange between artists from countries beyond the conventional remit of metropolitan centres, it seems fitting that the work that Brazilian artist Montez Magno exhibited at the Biennial that year was a large-scale installation entitled *Caribe* (1989). Like a giant textile map made up of strips and fragments all stitched and frayed, Magno's work offered a rich cartography of metaphors. It conjured shifting frontiers, diminutive islands, isolation and interconnection: a sea-soaked archipelago shaped by human landings.

As this same work resurfaces today, in the "island" of Switzerland, it does so amid new settings. The recent rapprochement between the United States and Cuba has once again redirected ideological currents and is beginning to generate new flows of transnational capital that had long been staunch. At the same time, art produced in and on Latin America no longer dwells on the peripheries of the global map of contemporary art, but has been made increasingly visible. In this context, we

might ask what journeys the artworks gathered here under framework of *Everyday Alchemy* allow us to embark on. To what transits and exchanges do their forms and materialities attest? And, what processes of transmutation do these artists stage before our eyes?

From the standpoint of the twenty-first century, with its widespread human conflicts, environmental degradation and economic precarity, the notion of the universal panacea held up as the ideal throughout the long history of alchemy could not seem further away from our horizon. *Everyday Alchemy*, curated by Andrea Hinteregger De Mayo, dialogues with this milieu, at once acknowledging and interrupting the logic of modernity, in which the material world has been reconceived as a rationalised system of measurable resources, traceable flows, and profitable exchanges. In the works on show, matter is neither an idealised philosopher's stone, nor simply a mute or inert presence ripe to be hewn into useful and legible forms. Instead, at every turn we encounter matter that is inscrutable and evocative: media, commodities, and objects that have been extracted, recycled, and repurposed in ways that interrupt striated systems of meaning and resist easy classification. The work of art in its double sense – the object itself and the labour involved in its making – cut across conventional systems of the production of value, communication, and the pursuit of "pure" form.

In Latin America and the Caribbean, such aesthetic strategies have deep resonance. Colonial economies of extraction were fuelled by fantastical visions of El Dorado: an alchemist's dream of a city built in gold that could be pillaged and loaded onto ships bound for Europe. Conquest generated contact zones between vastly distinct worldviews, whose differing conceptions about the natural world have an enduring legacy in the frontiers of extraction in which the rights of nature and the will to profit frequently clash. Art has also been the site of interchanges and transits in the region, in which the frictions between modernist form and uneven modernisation emerge amid unstable yet fertile terrain. Through their works, the artists in this show bring such dilemmas to the surface in oblique and ingenious ways. Elena Damiani's *Not every resultant is traceable in its components* (2012) is paradigmatic inasmuch as it announces from its very title an epistemological obstacle: the assemblage of found materials circumvents the conventional rules of engagement whereby coherent messages are articulated through context, image and text. Here, the images are several times orphans: stripped of their archival genealogy, their original purpose, and their mode of circulation.

In other works, commodities act as vectors that track histories of global capitalist expansion – transatlantic interchanges through which the colonial

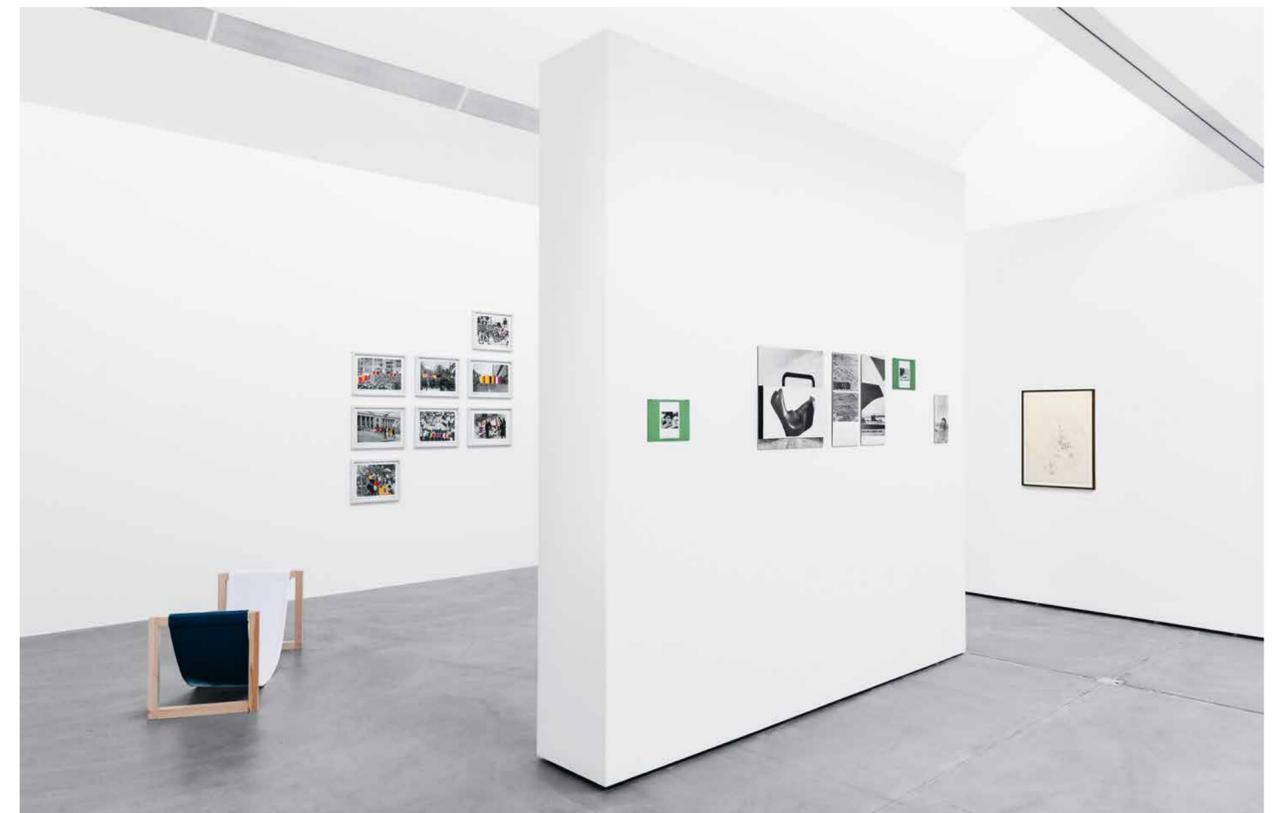
Die dritte Havana Biennale 1989 fiel mit einem jener historischen Momente zusammen, in denen die Weltkarte neu geordnet wurde. Kurz davor war die Berliner Mauer gefallen und damit auch die ideologische und territoriale Grenze, die sich während des Kalten Krieges gefestigt hatte. Der Event steht seither dafür, den Fokus auf die sozialistische Insel gerichtet und damit den Raum der zeitgenössischen Kunst global erweitert zu haben. Als sich Künstler, die nicht aus den herkömmlichen metropolitanen Zentren stammten, erstmals austauschen konnten, entstand eine einzigartige Atmosphäre. So scheint es passend, dass die grossformatige Installation, die der brasilianische Künstler Montez Magno an der Biennale präsentierte, den Titel *Caribe* (1989) trug. Mit einer riesigen Landkarte aus textilen Streifen und Fragmenten schuf Magno eine mit Metaphern befrachtete Kartographie. Sie zeigt bewegliche Grenzen, winzige Inseln, isoliert und doch verbunden: ein vom Meer umspülter Archipelago, den die Entdeckungen der Eroberer formten.

Genau dieses Werk taucht heute, auf der «Binneninsel» Schweiz, wieder auf, unter neuen Vorzeichen. Die kürzliche Annäherung zwischen den USA und Kuba haben die ideologischen Strömungen einmal mehr umgeleitet. Ströme transnationalen Kapitals, die lange gestaut waren, beginnen erneut zu fließen. Gleichzeitig liegt die lateinamerikanische Kunst längst nicht mehr an der Peripherie der internationalen Kunstwelt, sie wird immer deutlicher sichtbar. So fragen wir uns, auf welche Reise uns die Werke einladen, die im Rahmen der von Andrea Hinteregger De Mayo kuratierten Ausstellung *Everyday Alchemy* versammelt sind. Bezeugen ihre Formen und ihre Materialien den erlebten Wandel und Austausch? Und welche Umwandlungsprozesse inszenieren die Künstler vor unseren Augen?

Im 21. Jahrhundert mit seinen ausgedehnten territorialen und religiösen Konflikten, vielen Umweltproblemen und der prekären Ökonomie scheint die Vorstellung eines universellen Patentrezepts weiter entfernt denn je. *Everyday Alchemy* akzeptiert und durchbricht gleichsam die Logik der Moderne, welche die materielle Welt als rationales System versteht, in dem Ressourcen messbar, Flüsse nachvollziehbar und der Austausch gewinnbringend sind. Materie wird in den präsentierten Kunstwerken weder als Stein der Weisen noch als stumme, träge Präsenz dargestellt, die in nützliche, lesbare Formen gehauen wird. Vielmehr begegnen wir da und dort rätselhaften, mehrdeutigen Gegenständen: Medien, Waren und Objekten, die auf eine Weise ausgeweitet, rezykliert und wiedergebraucht werden, dass sie starren Schemata oder einer simple Einordnung widerstehen. Das Kunstwerk im doppelten Sinne – das Objekt und sein Entstehungsprozess – reicht weit über die konventionellen Systeme des Produktionswerts, des Kommunizierens und des Findens einer «reinen» Form hinaus.

In Lateinamerika und speziell in der Karibik fallen solche ästhetischen Strategien auf fruchtbaren Boden. Die ausbeuterische Ökonomie der Kolonien war erfüllt

Ausstellungsansicht / Exhibition view
Everyday Alchemy, 2016
Showroom, von Bartha, Basel



verbiegt und löst gefundene Objekte von ihrem Ursprungsort und -zweck, um sie neu zu arrangieren und vergangene Umstände als Phantome wieder aufleben zu lassen: als Spuren rätselhafter, unbekannter Überbleibsel. Johanna Unzueta's akkurate Zeichnungen, deren Titel sie geografisch und zeitlich spezifisch verorten, spüren Schwingungsfeldern nach, die mehr metaphysisch denn materiell wirken. Die entwurzelten Werke sagen mehr über räumliche Ausdehnung aus als über ihre Verortung: Sie fokussieren eine intime Erfahrung und Routen, loten das visuelle Potenzial von Mikrodramen aus statt jenes weitläufiger, epischer Landschaften. Auch Michael Günzburger's Arbeiten halten flüchtige Reisen von ein, zwei oder drei Sekunden fest: Der Künstler druckt die verworrenen Aufzeichnungen auf Papier, kommentiert und erschliesst sie, indem er mit Tinte darüberkritzelt...

Einige dieser Werke gehen über das formale Raster hinaus, das man gemeinhin mit kartografischen Darstellungen, mit Städtebau oder der zweidimensionalen Ebene der Leinwand assoziiert. Andere erlauben uns wiederum, der Entwicklung hin zur modernen Ästhetik und zur geometrischen Abstraktion nachzuspüren, die in Lateinamerika florierete wie auch auf anderen Kontinenten. Dieses Erkunden von Form, Farbe und Bewegung ist ein lebendiges Erbe, auf das sich zeitgenössische Künstler weiterhin beziehen. Monika Bravos Multimedia-Serie *Bild Objekt* (2016) geht mit alltäglichen Materialien wie Klebstreifen, Karton und Stoff der dynamischen Interaktion zwischen Farbe und Muster nach. Bruno Baptistelli's Assemblagen minimalistischer Gemälde erweisen Kasimir Malevich ebenso eine Reverenz wie den formalen Erkundungen des brasilianischen Neokonkretismus. Die Gliederungen und die Linien erinnern aber auch an die Codierung von Zeitschriften, deren Inhalte in diesem Fall fehlen und durch Stille ersetzt worden sind. Otto Berchems Serie *Protest Pieces* spielt auf ähnliche Weise mit Sprache. Als Ausgangsmaterial dienen dem Künstler Archivbilder von gesellschaftlichen und politischen Demonstrationen an spezifischen Orten, etwa in Tunis oder in Miami. Die Aufschriften auf den Plakaten überdeckt Berchem aber mit einfarbigen, flächigen Formen. Mit den beiden Medien, die aufeinandertreffen, schafft er einen unergründlichen Moment und macht das Foto zum ungesicherten Dokument: Es zeigt einen Ort, den man immer noch erkennt; gleichzeitig ist es eine ge-fälschte Aufzeichnung eines spezifischen Protests – Berchem folgt damit dem universellen Gebot, das reine moderne Formen zu erkunden fordert.

Aus diesen Gegenüberstellungen von Form und Kontext, Abstraktem und Konkretem entstehen mannigfaltige Spannungen zwischen der Idee einer ästhetischen Autonomie und der materiellen Wirklichkeit der heutigen Welt – die «Alchemisten» lassen Orte, Geschichten, Gegenstände und Erfahrungen wieder auftauchen, um erdachte und unbeständige Regionen auf die Weltkarte zu setzen.



Omar Barquet
El nacimiento, 2016
Muschelschale-Fragmente, Auster, Holz, Feder, goldener Behälter und lackierte Holzsplitter / Seashell fragments, oyster, wood, feather, golden bin and enameled wood splinters
77 x 80 x 5 cm

gaze has figured exotic and tropical realms as wellsprings of primary resources and as tourist havens ripe for mass consumption. The bleeding border between the Salvadorian indigo dye and pristine white English cotton in Engel Leonardo's *Anil* (2016) suggests an entanglement of places that although distant are by no means distinct. By presenting us with contact zones, the works conjure a cartographic imaginary, perhaps plumbing the inky blue to suggest the ocean as a site of cultural transactions, or dissolving hierarchical essentialisms of purity and otherness through the overlapping colours. These speculative associations run equally through Adán Vallecillo's assemblages, in which the reclamation of discarded tyres, which are cut up and repurposed, allows the afterlife of extraction to unfold through the work, disrupting the runaway cycle of extraction, production, and waste. Rubber has historically been ensnared in this cycle, not only through early European incursions into heartlands of the Amazon to tap its trees, but also through the modern spread of industrial plantations and automobile culture, whose contemporary vestiges include the rusting frontier zone of Fordlândia, a ruined company town long abandoned in Brazil.

In Omar Barquet's installations, castoff objects also gain a second life, confronting us with a poetics of provisionality where context becomes much more elusive. Against geometric pat-

terns, Barquet configures alternate axes, dis-figuring, shifting, bending, and emplacing found objects that have been extrapolated from their original sites and uses, and re-assembled in ways that conjure past scenarios as spectres revived: a trail of enigmatic remnants from the unknown. Johanna Unzueta's meticulous drawings, which although anchored by their titles in specific places and times, trace vibrational fields that are more metaphysical than material. These uprooted works speak more to dimensional expansion rather than site-specificity, at once centring attention on an intimate experience and itineraries and probing the visual potential of micro-acts instead of sweeping epic landscapes. So too, Michael Günzburger, whose works chart fleeting journeys of one, two or three seconds imprinted on the paper as obscure records that are then annotated and opened up as he scribbles on them in ink...

Such works abandon the formal grids associated with cartographic charts, as with urban design and the two-dimensional plane of the canvas. Others, by contrast, allow us to retrace steps to the aesthetic modernism and geometric abstraction that blossomed in Latin America as elsewhere. These explorations of form, colour and movement constitute a living heritage with which contemporary artists continue to dialogue. Monika Bravo's multimedia *Bild Objekt* series (2016) probes dynamic interactions between colour

and pattern, using everyday materials, like tape, cardboard and fabric, while Bruno Baptistelli's assemblage of minimalist paintings nod both to Kasimir Malevich and the formal inquiries of Brazilian neoconcretism, as well as recalling, through their divisions and lines, the diagrammatic codings of news publications whose content, in this case, has been made elusively absent, replaced by silence. Otto Berchem's *Protest Pieces* series engages in related play with language. Here, he takes archival photographs of social and political demonstrations, from places as distinct as Tunisia and Miami, as his primary materials, suppressing the messages' of their placards with bold, monochromatic forms. This confrontation of two media produces instances of inscrutability, transforming the photograph into an uncertain document: at once an index of an event in a stillidentifiable location and an adulterated record of a specific protest, which has been pushed toward the universalist precept that drove the quest for "pure" modernist form.

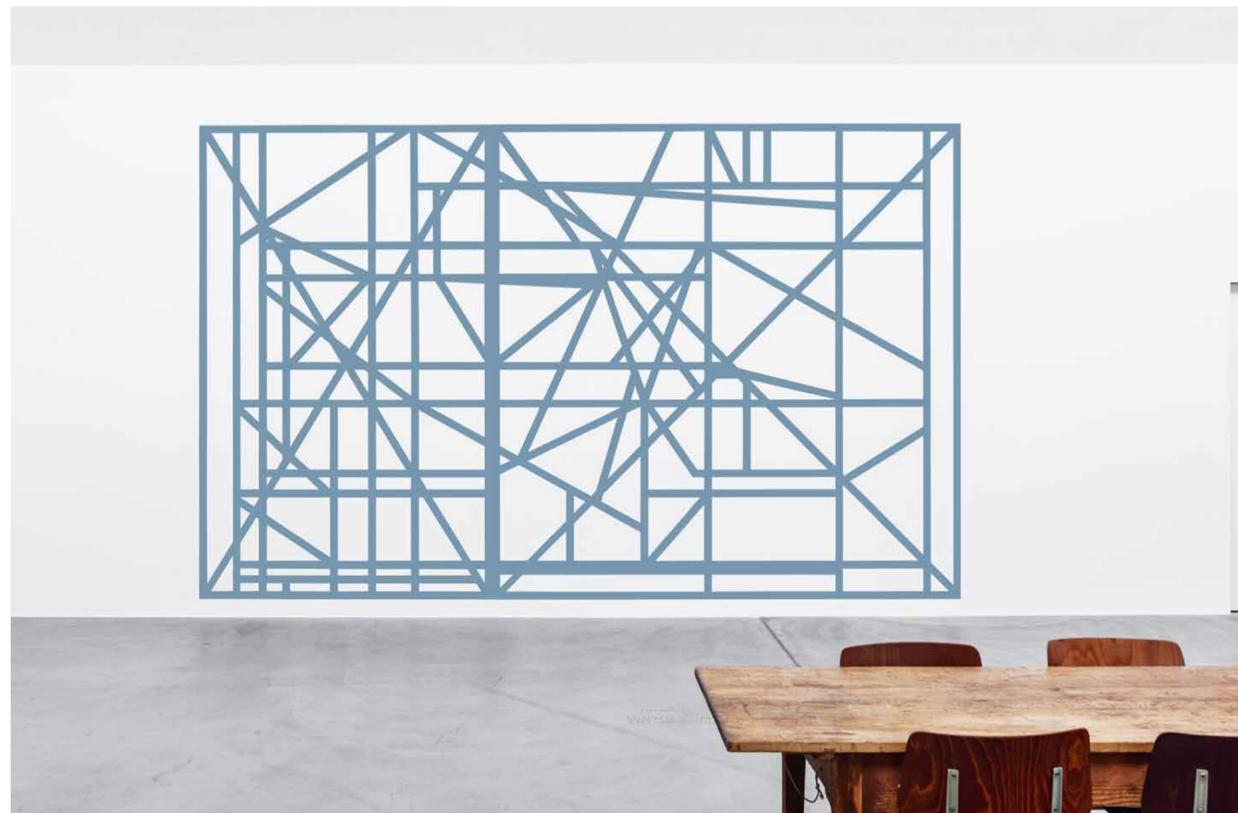
In their various ways, these encounters between form and context, between the abstract and the concrete, generate tensions between the notion of aesthetic autonomy and the obdurate materiality of the quotidian world – those sites, histories, objects, and experiences, which through everyday acts of alchemy resurface once again to map speculative and unpredictable terrains.

• Lisa Blackmore ist promovierte wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Zürich. Zu ihrem Spezialgebiet gehören die lateinamerikanische Sicht auf die Moderne sowie deren visuellen, architektonischen und kulturellen Ausdrucksformen. In Caracas war sie während mehr als einer Dekade als Kuratorin und Dozentin tätig. Ihre Publikation *Spectacular Modernity: Dictatorship, Space, and Visuality in Venezuela* erscheint 2017 beim Verlag University of Pittsburgh Press. / Lisa Blackmore is a postdoctoral researcher at the University of Zurich who specialises in the Latin American experience of modernity and its visual, architectural and cultural expressions. She worked as a curator and lecturer in Caracas for nearly a decade and is the author of *Spectacular Modernity: Dictatorship, Space, and Visuality in Venezuela*, forthcoming from the University of Pittsburgh Press in 2017.

• Andrea Hinteregger De Mayo ist freischaffende Kultur-Beraterin und seit sechzehn Jahren im Kunstmarkt tätig. Ihre Kenntnisse der lateinamerikanischen Kultur und der dortigen Kunstmärkte zeichnen sie aus. Sie kuratierte Ausstellungen in der Schweiz, England, Mexiko und Brasilien. Seit 2012 ist sie Gastdozentin für Studien des Kunstmarkts an der Universität Zürich. / Andrea Hinteregger De Mayo is an independent culture adviser with sixteen years of experience in the art market. Her knowledge of Latin American cultures and markets are her area of expertise. She has curated shows in Switzerland, the United Kingdom, Mexico and Brazil. Since 2012 she has been a guest lecturer on the masters degree for Art Market Studies at the University of Zurich.

Museum Haus Konstruktiv

Wall Drawing (Grid for Gate), 2014
Emulsionsfarbe direkt an der Wand / Emulsion paint directly to wall
310 x 500 cm



Andrew Bick is preparing a solo exhibition for Museum Haus Konstruktiv, opening in February 2017.

His work contains echoes and reflections of Concrete and Constructive Art and in particular the strong interest he has maintained in British Constructive and Systems artists. He has remained in dialogue with the living proponents of these groups since a Henry Moore Institute Research Fellowship he did in 2007/08. Planning the upcoming exhibition gave him the chance to reflect with Dr Jon Wood on how this dialogue became such a catalyst to his work as artist and curator.

DR. JON WOOD: Many of the differences across modern art and between modern artists have been put down to generational contestations of one kind or another, often read as having quasi-psychoanalytical overtones. Your practice, although engaged in research and art history, seems to be about making greater, often personal connections with precursors, perhaps with artistic father and mother figures. Would you agree and if so, why is this?

ANDREW BICK: What a great, unexpected question. My own artwork resists easy categorisation and has been a slow, sometimes painful process of self-definition, but it has become clearer as a practice after the self-conscious re-

bellion of early Post Modernism, and particularly the Young British Artists, died down. Without dismissing psycho-analytical thought as it has impacted on contemporary art, I start from a very easy relationship with my own parents and probably because of this don't feel any Oedipal struggle with artists of former generations or with Modernism itself. In fact my own, quite slow development has been more sharply defined by considering the affinities and differences I have with artists such as Norman Dilworth, Anthony Hill, Peter Lowe, Gillian Wise, Jeffrey Steele and others. I think I am therefore revelling in past contradictions formed through sometimes quite doctrinal positions, yet, in my response, not adapting a form of satire, but expressing deep admiration for the works themselves. I believe in how "difficult" and under valued art survives through conversation, argument and attentiveness and this is what I have tried to bring to my relationships with these artists as well as transmit via my own work. This new exhibition will be a chance to summarise and celebrate some of these ideas, and in the upcoming dialogue with you preparing a catalogue I am looking forward to exploring how as an artist I can take a theoretical and engaged approach to art history that has a strong friendship with the past without in any way compromising its contemporaneity as art.

• Dr Jon Wood is Research Curator of The Henry Moore Institute, Leeds



“A series of recent installations are works that function as exhibition design. Composed by two-dimensional panels, these ‘wall installations’ organize space, divide and arrange it into a set of intermedial spatial constructions, by doing this they redirect the viewer’s circulation affecting their perception of space and its contents.

These installations are also flexible; they can work on their own as partitions or can work in relation to other artworks (either mine or from other artists). Implicit in all these scenarios is the notion of collaboration, creating moments and spaces of collaboration is a way to work against the individualistic approach of contemporary culture, it is a way to expand the same utopias and historical gray zones in question, re-staging them, bringing them back into motion and life.” Felipe Mujica

FELIPE MUJICA

Las universidades desconocidas
[The Unknown Universities], 2016
Baumwollstoff, eingefädelt und bestickte Wolle /
Cotton fabric, thread and embroidered wool
30 Panelen à je ca. / 30 panels of approx. 295 x 160 cm

PAGE 14



FELIPE MUJICA

32nd Bienal de São Paulo



TERRY HAGGERTY

reverse look up, 2016
Pulverbeschichtetes Aluminium /
Powder coat on aluminium
140 x 95 cm
(Darstellung / Illustration: Rendering)

PAGE 15

Straddling two Realities

TERRY HAGGERTY

Terry Haggerty's Werk mit den charakteristischen zweifarbigen Linien stellt seine Betrachter vor ein visuelles Rätsel: Zuerst kooperieren unsere Augen mit den musterartigen Linien und wir fallen auf ihre trügerische Dreidimensionalität herein. Diese Illusion zerplatzt allerdings spätestens dann, wenn uns die Direktheit der gemalten Formen auf ebenen Oberflächen auffällt. Optisch sind wir gefangen zwischen Ebenheit und Illusion. Das Ausloten dieser Grauzone zwischen visuellen und materiellen Realitäten ist ein zentrales Anliegen des Künstlers.

In Haggerty's jüngsten Werken manifestieren sich zwei grundsätzliche Verschiebungen: gefalztes Aluminium ersetzt Leinwand, geformtes Holz und Wände als Trägermaterial und statt auf Linien setzt der Künstler neu auf zwei Farben, die zwei einfache Formen bilden. Mit der Verwendung einer reduzierten Bildsprache und objektähnlichen Trägern verfolgt er eine Praxis, die in machen Werken die Architektur einschliesst, etwa in *Untitled* (2016), wo rot und schwarz gemalte Formen auf gebogenem Aluminium eine Art Beule in der Wand bilden. Andere Arbeiten suggerieren eine skulpturale Form – was anfänglich einer Seitenansicht eines Objekts gleicht, entpuppt sich bei genauerer Betrachtung als gemalte Frontansicht. In Haggerty's Worten repräsentiert diese neue Werkreihe «malerische Objektansichten». Seine Aussage verrät, dass er sich weiterhin intensiv mit den Widersprüchen der Abstraktion auseinandersetzt. Die Werke bilden eine natürliche Fortsetzung seiner eingehenden Beschäftigung mit den unmöglichen Räumen in Gemälden und ihrem Zweck als Objekte.

Characteristically made of alternating lines in two colours, Terry Haggerty's work presents a visual conundrum for viewers: Initially our eyes cooperate with his patterned lines, and we fall for the illusion of three-dimensionality. Eventually, however, this is disrupted when we realize the directness of his painted forms on flat surfaces. Optically we are caught between flatness and illusion. Key for the artist is probing this grey zone, between distinct visual and material realities.

Haggerty's recent work reveals two fundamental shifts – folded aluminum replaces canvas, shaped wood or walls, as the support material; and he departs from lines, simplifying to two colours that makeup two basic shapes. By using a reductive painting language and edging toward a more object-like support, he delves deeper into implicating the architecture in certain works, such as, *Untitled* (2016), in which red and black painted shapes on bent aluminum create what appears to be a bulge in the wall. In other works, he suggests sculptural form – what initially looks like the side-view of an object, upon examination, is a painted frontal-view. In Haggerty's words, this new group represents “painterly views of objects.” His statement reveals that he is still fully engaged with the contradictions of abstraction, and these works are a natural progression of his long-standing concerns with the impossible spaces of paintings and their own purpose as objects.

• Andrea Karnes ist Kuratorin des / is a curator at the Modern Art Museum in / of Fort Worth.

Wir leben in einem Regenbogen des Chaos.

RICARDO ALCAIDE

Ricardo Alcaide ist ein Künstler, dessen Praxis kontinuierlich die Beziehung zwischen Architektur und ökonomischer Prekarität untersucht. Stets poetisch und implizit politisch offenbaren seine jüngeren Gemälde, Skulpturen, gross angelegten Installationen und Collagen das, was im urbanen Kontext verborgen ist oder übersehen wird.

Alcaide (geb. 1967 in Venezuela) spürt so dem latein-amerikanischen Modernismus und seinen Nachwirkungen in den Städten nach. Dabei bildet die Fürsorge den Kern seines Werks – durch die Auseinandersetzung mit gebauten Umgebungen und weggeworfenen Gegenständen führt seine Kunst dem Betrachter die am stärksten marginalisierten Menschen und Orte vor Augen. Um seine Arbeit wirklich verstehen zu können, muss man wissen, dass für Alcaide das Auflesen von Abfall auf der Strasse einem intimen Akt gleichkommt: Haut auf Haut. Seine Praxis kreist auch um solche Berührungen, darum, Gegenstände und Oberflächen miteinander in Kontakt zu bringen, mit Farbe, Papier oder Bronze Häute zu schaffen und ausgehend von alltäglichen Materialien, die zerschnitten und aufgeschichtet werden, neue Objekte zu konstruieren.

In Alcaides Praxis, die geografisch spezifisch, aber immer universell ist, geht es also um Konstruktion, aber sein Œuvre ist zugleich höchst philosophisch, da es von der Ethik des Marginalen handelt. Es geht darum, das Übersehene zu sehen. Alcaides Werk beschäftigt sich damit, wie Dinge überdeckt oder überspielt werden, aber auch mit der Freude und dem Fluss des Lebens an allen Orten. Um aus dem nachfolgenden Interview zu zitieren: «Wir leben in einem Regenbogen des Chaos.»

BECKY BEASLEY: Müll, sowohl im buchstäblichen als auch übertragenen Sinn, ist ein stets präsent, wenn auch manchmal unsichtbares Element in deiner künstlerischen Praxis. Du führst die Idee des Stillebens, dieses historisch gesehen «niederer» Genres, eine Stufe weiter; du arbeitest mit Schrott.

RICARDO ALCAIDE: Viele meiner Arbeiten gehen von alltäglichen Begegnungen mit weggeworfenen und unbrauchbaren Materialien aus, die aus den rauerer Gebieten São Paulos stammen. Das ist ein Ort, an dem beinahe alles irgendwann weggeworfen wird. Der Müll ist überall. So ist meine Besessenheit für die Schönheit der überraschenden, chaotischen Szenen entstanden, die mitten auf dem Trottoir liegen und zu aussergewöhnlichen Dialogen zwischen Objekten, Materialien und der Umgebung verhelfen. Für mich porträtieren diese kleinen «Happenings» in perfekter Weise die lokale Kultur und dienen in gewissem Sinn als ein Muster der Gesellschaft. Es dreht sich dennoch alles um Abstraktion, aber ich sehe darin viel Bedeutung und perfekte Verbundenheit.

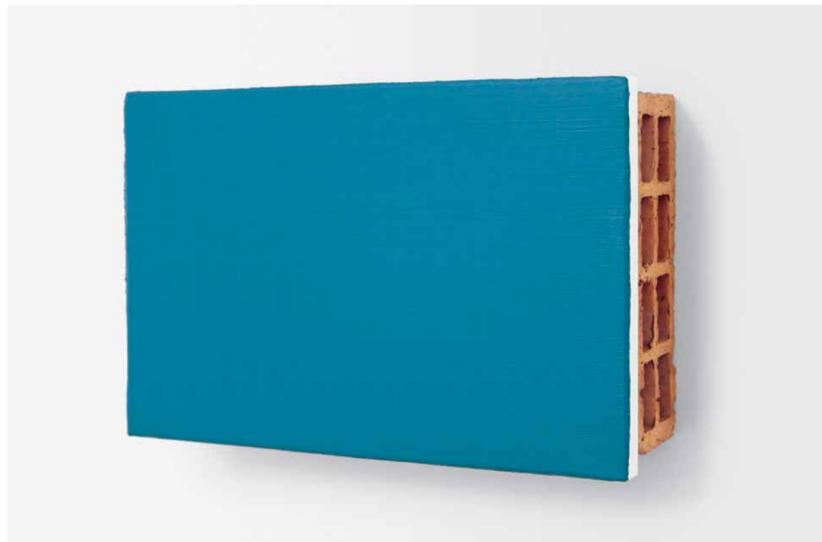
BB: Du hast in den letzten Jahren in deinen Gemälden, Plastiken und Collagen regelmässig Techniken des Verbergens eingesetzt. Das zeigt sich überall, und für mich liegt darin der Schlüssel zu einem tieferen Verständnis deiner Praxis. Kannst du mehr über die Ursprünge verraten, die hinter deinem Interesse am Verbergen liegen?

RA: Ich habe kürzlich in einer Giesserei gearbeitet, um eingesammelten Müll in Bronze zu giessen. Das «Verbergen» dieses Abfalls hinter einer soliden Patina bedeutete, dass sein Status versteckt wurde und so ein neues Bronzeobjekt entstand. Diese generische Struktur ist zu einer symbolischen Struktur geworden, welche in der Umgebung, in der ich aufwuchs, stets gegenwärtig war. Durch diese Strategie ergaben sich viele Dinge wie von selbst und mir leuchtete sofort ein, dass ich mich weiterentwickeln wollte. Was

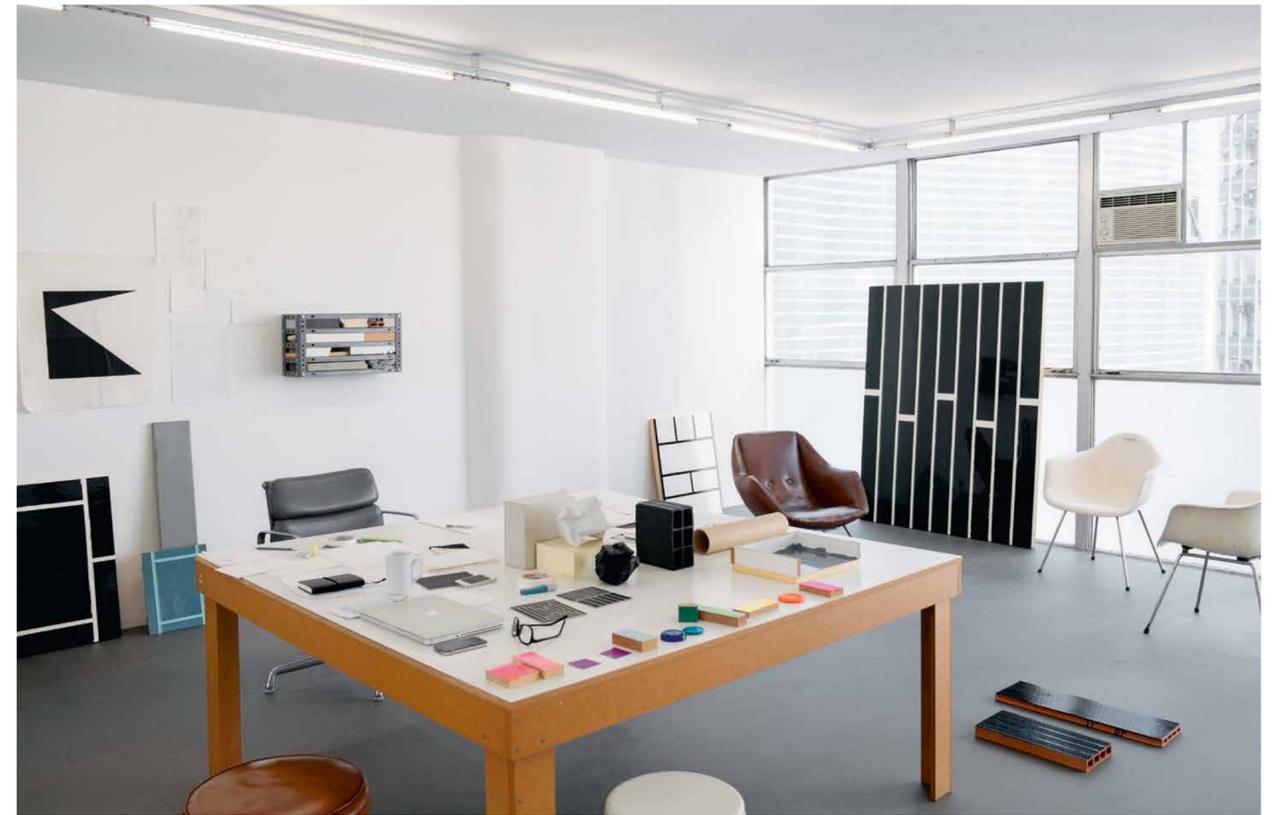
Promise, 2014
Acryl auf Leinwand und Backstein /
Acrylic on canvas on brick
30 x 20 x 10 cm

PAGE 16

RICARDO ALCAIDE



RICARDO ALCAIDE



Studioansicht / Studio view, 2016
São Paulo

PAGE 17

We live in the rainbow of chaos.

RICARDO ALCAIDE

Ricardo Alcaide is an artist whose practice has consistently explored the relationship between architecture and economic precarity. Always poetic, always implicitly political, his recent paintings, sculptures, large-scale installations and collages reveal that which is concealed or overlooked within urban situations.

Ricardo Alcaide (b. 1967 in Venezuela) practice explores Latin American Modernism and its aftermaths within cities. At heart his work is about care, tenderly offering the viewer our most marginalized peoples and places through our various built environments and discarded objects. To understand his work fully, one must understand that, for Alcaide, to pick up a piece of trash from the street is an act of intimacy: skin on skin. His practice too is about touch, putting things and surfaces in contact with each other, creating skins with paint, paper or bronze and constructing objects through cutting and layering everyday materials.

Geographically specific, but always universal, Alcaide's practice is about construction but it is also deeply philosophical in the sense that it is about the ethics of the marginal. It's about looking at the overlooked. It is concerned with how things get covered over or

glossed over, but also about joy and the flow of life in all places. To quote from the following interview, "we live in the rainbow of chaos".

BECKY BEASLEY: Detritus, both literally and metaphorically, is an ever-present, if at times invisible, element within your practice. You have taken the idea of the "still life" as a historically "low" genre a stage further; you deal in the discarded.

RICARDO ALCAIDE: Many of my pieces start from the everyday encounters of discarded and useless materials around the rough areas of São Paulo. It's a place where almost everything eventually gets ditched. It's everywhere. That's how I've got obsessed by the beauty of the surprising chaotic scenes laying right in the middle of the side walk, implying the most extraordinary dialogues between objects, materials and its surroundings. For me these small "happenings" perfectly portray the local culture and sample society in a certain way. It's still about abstraction, but I see it as very meaningful and perfectly connected.

BB: You have used techniques of concealment regularly over the last years in your paintings, sculptures and through your collage work. It's everywhere and, for me, key to a real understanding of your practice. Could you tell me about the origins of your interest in coverings?

die Denkweise angeht, so befinde ich mich immer noch in diesem Prozess. Deshalb plane ich für die bevorstehende Schau, die Struktur auf andere Weise zu bearbeiten: sie soll undurchdringlich sein.

BB: Demgegenüber waren die Regalwerke für deine Ausstellung *Settlements* (2014) sehr offene, durchlässige Strukturen. Wo genau nahm die Idee, Objekte auf diese Weise zu präsentieren, ihren Anfang?

RA: 2012 erwachte mein Interesse an der Arbeit mit Metallregal-Einheiten als Elemente. Sie fungierten nicht als funktionale Möbelstücke – so wie ich sie vom Büro meines Vaters in Caracas in den späten 1970ern in Erinnerung habe – sondern als «leere» architektonische Strukturen, die mit Gegenständen bestückt werden konnten. Durch diese Platzierung werden die gefundenen Objekte verwandelt, auf metaphorischer Ebene verweisen sie auf soziale Themen. Und dieser Prozess passiert erneut, wenn sie neben Objekte gestellt werden, die ich selbst gemacht habe. Ich spiele also mit ihrem Status.

BB: Kannst du mir mehr zur aktuellen Ausstellung erzählen?

RA: Diese Ausstellung geht aus dem Verlangen hervor, innerhalb der Gemälde und auf skulpturaler Ebene direkter mit Barrieren und Blockaden umzugehen. Ich habe «Totems» oder «Bausteine» visualisiert, indem ich Metallregal-Einheiten einander in einer Linie gegenüberstellte – als ausgerichtete Gebäude, fast im Stil der Ministerialbauten in Brasília. Diese Regal-Einheiten wurden auf allen Seiten mit schwarz bemaltem Sperrholz abgedichtet, einem Material, das bei zivilen Bauten für das Betongießen «in situ» verwendet wird. Es wird in São Paulo auch für Sicherheitszäune eingesetzt. Meine Ideen kreisen um diese brutalen schwarzen Stücke.

BB: Hinsichtlich der Architektur spielt der Boden oft eine wichtige Rolle in deinem Werk.

Wird das auch in dieser Ausstellung der Fall sein?

RA: Ich bin sehr interessiert an allen Aspekten der Architektur und der Boden ist ein wichtiger Teil davon. Als ich einmal eine Ausstellung in einem grossen Raum plante, der mehr Bodenfläche als Wände hatte, realisierte ich, wie bedeutsam es war, über den Boden nachzudenken. Für jene spezifische Schau entschied ich mich, fast alle der Werke auf dem Boden zu zeigen; nicht nur, um meine Arbeit konzeptuell auf ideale Weise zu präsentieren – die meisten der ausgestellten Werke basierten auf Objekten, die ich auf der Strasse gefunden hatte – sondern auch, um das Publikum herauszufordern, diese Objekte auf andere Weise zu entdecken.

Die neue Ausstellung bietet mir die Möglichkeit, diese Arbeit mit dem Boden fortzusetzen, da der erste Teil der Galerie mit einer grossen Bodenfläche aufwartet. Aber ich werde wohl einen ganz anderen Zugang wählen. Vielleicht arbeite ich mit flachen roten Backsteinen aus Spanien, einem faszinierenden Format, das für äusserst dünne Wände verwendet wird.

BB: Du bist bekannt für deinen Einsatz von Farbe. Ich denke, dass deine Arbeit darauf abzielt, die moderne Malerei dazu zu bringen, Verantwortung in der Armutspolitik zu übernehmen. Wird es auch andere Farben zu sehen geben?

RA: In der Tat sind die schwarzen Gemälde nicht völlig schwarz. Es handelt sich dabei um die blauschwarze Farbe, die ich immer verwende. Aber das ist nur unter einer direkten Lichtquelle wahrnehmbar, ansonsten erscheint die Farbe schwarz. Im Kontrast zum Schwarz und den roten Kacheln plane ich mindestens eine sehr farbintensive Komposition – ein Gemälde, das aber weitaus komplexer und skulpturaler sein wird als die früheren Tafelgemälde aus der Reihe *Rainbow Of Chaos*.

2015 entdeckte ich auf einem Parkplatz im Zentrum von Miami ein riesiges Graffiti: «Wir leben im Regenbogen des Chaos.» Das leuchtete mir sofort ein – so ergeht es mir meistens, wenn ich über Lateinamerika

nachdenke. Ich war ganz einfach fasziniert von diesem Beinahe-Klischee. Ich konnte nicht aufhören, darüber nachzudenken, insbesondere im Zusammenhang mit den farbenfrohesten sozialen Schichten Lateinamerikas. Aus meiner Erfahrung sind die Umgebungen der unteren Klassen am farbigsten gestaltet. Die Farben, die in den letzten fünf Jahren immer wieder in meinem Werk auftauchten, stammen grösstenteils von Begegnungen auf den Strassen der armen und raueren Viertel São Paulos. Später fand ich heraus, dass es sich beim Graffiti aus Miami um ein Zitat von Paul Cézanne handelt.

BB: Du hast diese Tafelgemälde als Fiktionen bezeichnet. Könntest du erklären, wieso du sie so verstehst und wie du sie machst?

RA: Es handelt sich um fiktionale Rekonstruktionen von demontierten Strukturen. Diese Tafeln sind jenen sehr ähnlich, die ich oft in der Stadt sehe: das reicht von kaputten Baumaterialien bis hin zu demontierten Möbeln. Ich folge einem Prozess der «Konstruktion-Malerei-Dekonstruktion», um zur Erinnerung dieser Strukturen zu gelangen, aber auf fiktionaler Ebene. Für mich sind sie wie Zeichnungen – eine kontinuierliche Denkaufgabe, die darin besteht, etwas innerhalb der Grenzen zu konzipieren, die ich selber setze. Die Herstellung ist körperlich intensiv. Ich verwende Polyurethanfarbe mit Förderer sowie ein Superglanz-Finish für eine harte, schnelle Trocknung. Sämtliche Abdeckungen aus Holz müssen mit einem Hammer entfernt werden, weil sie wegen den Farbschichten festsitzen. Dies erfordert viel Kraft. Die kleinen Beschädigungen sind ein wesentlicher Teil dieser Zufallsmethode, denn sie bilden einen wichtigen Anhaltspunkt in der Logik meiner Praxis.

• Becky Beasley ist eine Künstlerin, die im englischen Hastings lebt und arbeitet. Sie wird durch die Laura Bartlett Gallery in London und die Francesca Minini Gallery in Mailand vertreten.

Informal Order, 2016
Situ project
Architektonischer Eingriff /
Architectural intervention
Galeria Leme, São Paulo
9 x 8,5 x 7 m

RA: I recently worked with a foundry to cast some collected litter in bronze. For me, “concealing” this trash with a solid patina hid its status, resulting in a new bronze object. This generic structure has become like a symbolic structure that was always present in my surroundings where I grew up. Doing this, many things fell into place and made perfect sense for me to develop further. As a way of thinking, I’m still in this process. That’s why I’m planning for this upcoming show to work the structure in a different way: impenetrable.

BB: In contrast, for your exhibition, *Settlements* (2014), the shelving works were very open, permeable structures. Where does the idea to present objects in this way begin for you?

RA: In 2012, I became interested in working with metal shelving units as an element, not as functional furniture – as I remember them in my father’s office in Caracas in the late 1970’s – but as “empty” architectural structures to populate with objects. Functioning metaphorically – representing social issues – found objects are transformed by this placement, and again by being alongside others that I have made myself. I am playing with their status.

BB: Could you tell me about the current exhibition?

RA: This exhibition comes from an urge to deal more directly with barriers and blockages, both within paintings and sculpturally. I’ve visualised “totems” or

“building blocks” using metal shelving units facing each other in line, like buildings aligned, almost in the style of the ministries buildings in Brasília. These shelf units will be blocked up on all faces with a black-coated plywood, a material used in civil construction for casting in situ concrete. It is also used for “non-trespassing” fences around the city of São Paulo. My ideas revolved around these brutal black pieces.

BB: Within the scope of architecture, the floor or ground has often played a significant part in your work. Will it play a role in this exhibition?

RA: I’m deeply interested in every aspect of architecture and floor space is a vital part of this. When I was previously working on an exhibition in a large-space that had more floor than walls, I realised the importance of thinking about the floor. For that particular show I decided to display almost all the works on the floor, not just to present my work in its best way conceptually – as most of the works were based on objects I’d found lying in the streets – but also to challenge the public to discover these objects in a different way. For this new exhibition I have an opportunity to continue my work with the ground since the first part of the gallery has a predominantly large floor surface. However, I think I will be taking a very different approach. I may be working with flat red bricks from Spain, a fascinating brick format used for very thin walls.

BB: You are known for your use of colour. I see your work as forcing Modernist painting to take responsibility in relation to the politics of poverty. Will there be any other colour here?

RA: In fact, the black paintings are not completely black. The paint is the blue-black colour I always use. It is only perceptible under a direct spot light. Otherwise it looks black.

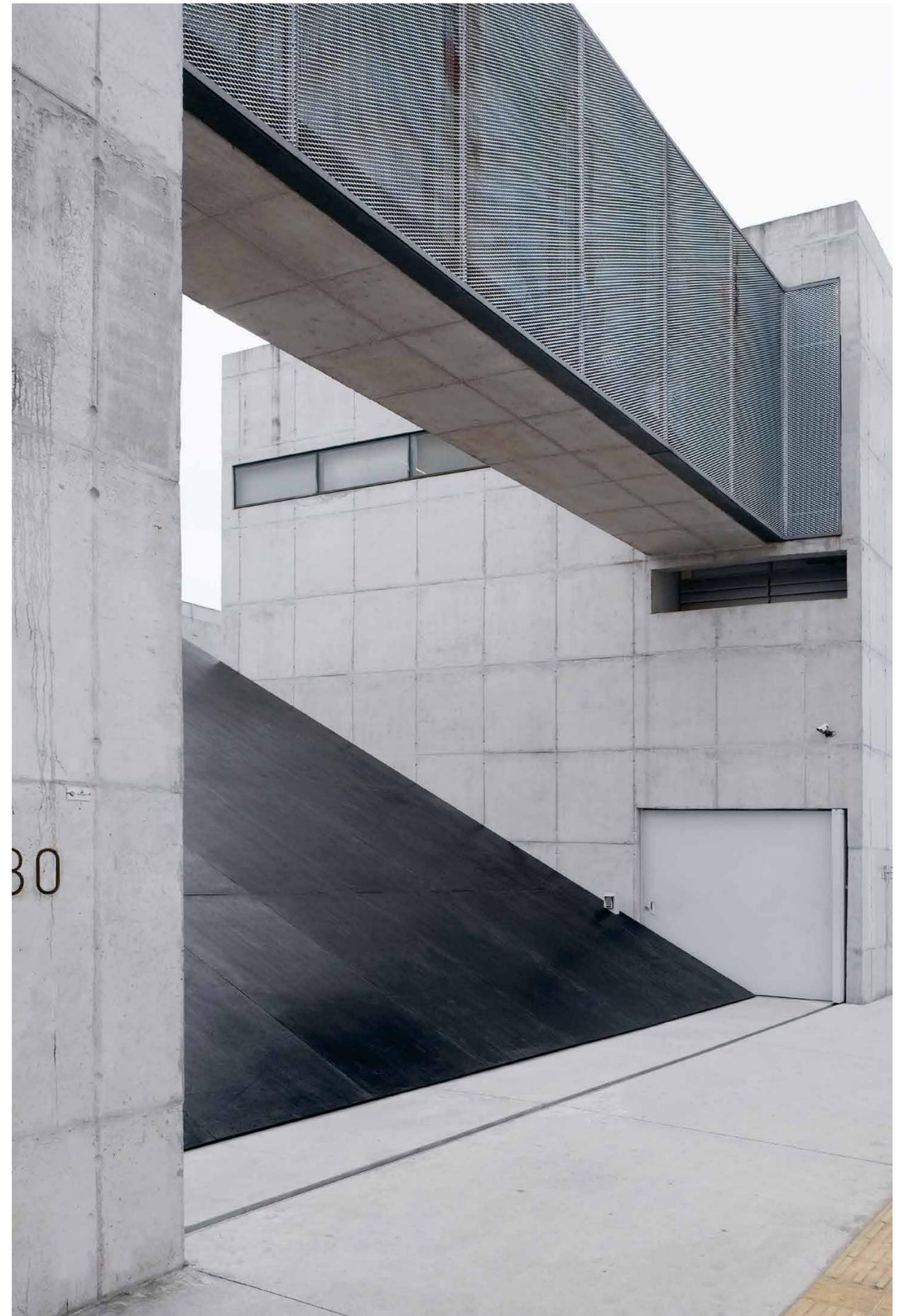
In contrast to the blackness and the red tiles, I plan to introduce at least one very colourful composition, a painting. However, it will be more complex and more sculptural than the previous *Rainbow Of Chaos* panel paintings. When I was in Miami in 2015 there was an enormous graffiti in a downtown car park: “We Live in The Rainbow Of Chaos”. It made perfect sense to me when I saw it, so much like the way I feel most of the time when I think about Latin America. I was simply fascinated with this almost-cliche and I couldn’t stop thinking about it in connection with the most colourful Latin American popular classes. From my own experience, it seems that the lower the classes are, the more colourful their surroundings become. The colours that have repeatedly appeared in my works over the last five years are generally coming from street encounters in poor and rougher areas of São Paulo. I later found out that the Miami graffiti is a quote from Paul Cézanne.

BB: You have described these panel paintings as fictions. Could you

explain why you understand them in this way and how you make them?

RA: They are fictional re-constructions of dismantled structures. These panels are very much like ones I often see around the city, from wasted construction materials to furniture that has been dismantled. I follow a process of “construction-painting-deconstruction” to get to the memory of these structures, but as fictions. For me they are like drawings, a constant thinking exercise of how to compose within the limitations I set myself. They are very physical to make. I’m using a polyurethane paint with catalyser, for a hard and fast drying, super gloss finish. All the wooden masking structures I use have to be removed with a hammer because they get stuck down by the layers of paint. I have to use a lot of force. The little broken details are an important part of the accidental method. These imperfections are an important clue to the logic of my practice.

• Becky Beasley is an artist who lives and works in Hastings, England. She is represented by Laura Bartlett Gallery, London and Francesca Minini Gallery, Milan.



Walk



EVO, 2012
Farbstift auf Papier /
Coloured pencil on paper
153 x 122 cm

PAGE 20

There is a project which Karim Noureldin has been storing in his drawer for some time and which he intends to exhibit some day: a collection of approximately 2,000 architectural photographs which he has taken over many years throughout the world. Even if this project had not been realized by summer 2016, it nevertheless left a meaningful trace in the title of the S-chanf exhibition, *Walk*.

Walk is meant as an announcement, a desire that will become reality one day. The term «walk» creates a link between all these photographs that were taken in the streets around the world: In Europe, the U.S. or Africa, you have to walk, that is you have to travel on foot in order to take pictures, roam the cities, become lost in different neighbourhoods, capture buildings from the inside and outside. These images are characterized by the fact that they were taken in motion: from the train, the car or public transport, from airplanes, bikes and on Shank's pony, of course. A photographic work which presents space and volume – recurrent aspects in Noureldin's œuvre – and which is based on the geometry of edges, recurring angles, hollows or sharp contours of buildings, airports, bridges, towers and streets. Buildings by unknown architects which can be seen anywhere in the world. Abstract three dimensional forms which can be observed in the urban landscape.

«Walk» also refers to the action of walking in the mountains. And this calls to mind that the magnificent space of the gallery von Bartha in S-chanf, where the exhibition took place, is located in the mountainous canton of Graubünden. This is how it came about that only a title remained from the first idea for an exhibition, although the project eventually presented

itself in a wholly different light, putting emphasis on the topicality of drawing. Visitors encountered large-sized works from the evolutionary series *Play* – the first page and the last studio work which had both not been publically displayed before. In addition, smaller formats were presented in the same room. With their multifaceted visual rhythms they shaped the plain White Cube where drawings, frames, a rug, a sofa and ceramics by Ursi Luginbühl were elegantly showcased.

Lastly, «Walk» is reminiscent simply of walking around in an interior; the exhibition invited the visitors to move through a living space amidst lines which were drawn on paper or on the rug. The drawings and the rug are nothing but balanced compositions of geometrical lines. Lines – no more, no less. Ensuing from these simple motifs, Noureldin continues to extend his monumental work; it breaks its way through on paper or concrete as it has always done, and now also makes use of the thread. Over time his practice has developed on parallel tracks which stimulate one another. Whereas the drawing on paper has found its own right to exist in often impressive formats, as this exhibition proved, ephemeral and permanent wall pieces allow for the drawing's perfect architectural integration. Similar to his first exhibition, *Jetty*, in S-chanf in 2010, Noureldin's architectural drawing covers walls, floors and ceilings, expressing itself through various media, often through painting. Wasn't it Jean Cocteau who explained in *Le Passé défini (Journal 1951–1953)*, «I am neither a drawer nor a painter; my drawings are disintegrated, differently assembled writings»? Put another way, the medium is negligible while the drawing has priority. In 2012, Noureldin turned his attention to a new medium and created his first rug, *Evo*, an individual item. It reminds us of the fact that in some cultures – keeping in mind the artist's North-African origin – drawings can be experienced on the floor as part of

everyday interior decoration. *Dhurrie (2016)* is a second rug piece specially created for *Walk*, and it fits perfectly into the exhibition's layout; you could even go so far as to say that it was the show's true protagonist. Made of white cotton and presented on the black floor, the rug was crafted by the Bharat Carpet Manufactures in India based on Noureldin's drawing. *Arka*, the work which the artist drew directly on the floor for the 2014 exhibition at Kunst(Zeug)Haus in Rapperswil, has now been realized as a woven piece. The drawing has thus transformed into an object, gaining volume and form. It can be repositioned, unfurled on the floor, rolled up again, and be shown as often as a suitable exhibition or living space can be found. With joy it draws on applied arts, reminding us of the fact that Noureldin delights in current and traditional folk art, but also that countless pieces of this kind have never been viewed as works in art history although they help deepen our understanding of the world.

• Karine Tissot is the director of the Centre d'Art Contemporain – Yverdon-les-Bains (CACY) which she founded in 2013. After completing her studies of art history at the University of Geneva with a master's degree, she worked for many years at the Musée d'art et d'histoire and after that at the Musée d'art moderne et contemporain (Mamco) in Geneva. Parallel to her institutional obligations, she has practised in various other fields, taught art history and worked as an art critic. She has been involved in various associations. Moreover, Tissot has curated a range of exhibitions, written magazine articles and published books.

Es gibt ein Projekt, das Karim Noureldin seit einiger Zeit in einer Schublade seines Ateliers aufbewahrt und eines Tages ausstellen wird: eine Sammlung von etwa 2000 Architektur Fotografien, die er über viele Jahre hinweg in der ganzen Welt aufgenommen hat. Auch wenn dieses Projekt im Sommer 2016 in S-chanf noch nicht verwirklicht wurde, hinterliess es im Titel – *Walk* – eine bedeutungsame Spur.

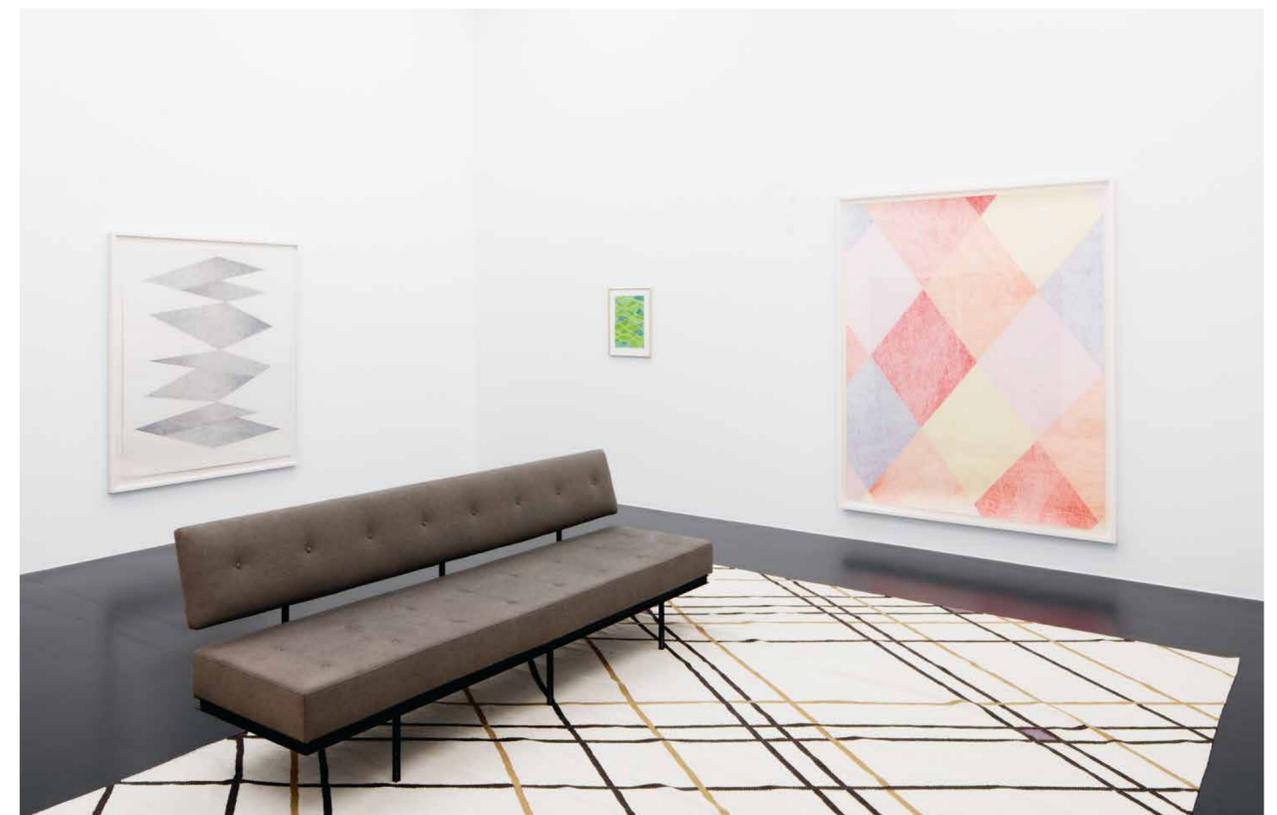
Walk ist als Ankündigung zu verstehen, als Wunsch, der eines Tages Wirklichkeit wird. Das Wort «Walk» ermöglicht, eine Verbindung zwischen all diesen Bildern zu schaffen, die auf Strassen in aller Welt aufgenommen wurden: In Europa, den Vereinigten Staaten oder in Afrika muss man gehen, das heisst zu Fuss unterwegs sein, um zu fotografieren, die Städte zu durchstreifen, sich in Quartieren zu verlieren, Bauten von aussen wie von innen ins Bild zu setzen. Diese Aufnahmen sind dadurch gekennzeichnet, dass sie aus einer Bewegung entstanden sind: im Zug oder Auto, in öffentlichen Verkehrsmitteln, Flugzeugen, auf dem Fahrrad und natürlich auf Schusters Rappen. Eine fotografische Arbeit, die Raum und Volumen zu sehen gibt – Aspekte, die immer wieder vorkommen in Noureldins Werk – und die sich auf die Geometrie der Kanten, auf sich wiederholende Winkel, Vertiefungen oder die scharfen Konturen von Gebäuden, Flughäfen, Brücken, Türmen und Strassen stützt. Bauten von unbekanntem Architekten, wie man sie überall auf dem Erdball findet. Abstrakte dreidimensionale Formen, die in der urbanen Landschaft auszumachen sind.

«Walk» bezeichnet auch die Tätigkeit des Gehens im Gebirge. Und ist Anlass, daran zu erinnern, dass sich der prachttvolle Raum der Galerie von Bartha, die diese Ausstellung veranstaltete, im bündnerischen S-chanf befindet. So blieb von dieser ersten Ausstellungsidee ein Titel übrig, obwohl sich das Projekt schliesslich in einem ganz anderen Licht präsentierte und den Akzent auf die Aktualität der Zeichnung legte. Man begegnete hier Grossformaten aus der evolutiven Serie *Play* – dem ersten Blatt und der letzten Atelierarbeit, die beide öffentlich noch nicht zu sehen waren. Weitere kleinere Formate waren im gleichen Raum ausgestellt und prägten mit ihren vielfältigen visuellen Rhythmen den schlichten White Cube, der mit Eleganz Zeichnungen, Rahmen, einen Teppich, ein Sofa und Keramiken von Ursi Luginbühl präsentierte.

«Walk» erinnert schliesslich auch ganz einfach an das Umhergehen in einem Interieur; die Ausstellung lud dazu ein, sich in einem Wohnraum inmitten von Linien zu bewegen, die auf Papier gezeichnet oder auf den Teppich gezogen waren. Zeichnungen und Teppich sind nichts anderes als ausgewogene Kompositionen

Ausstellungsansicht / Exhibition view
Walk, 2016
von Bartha, S-chanf

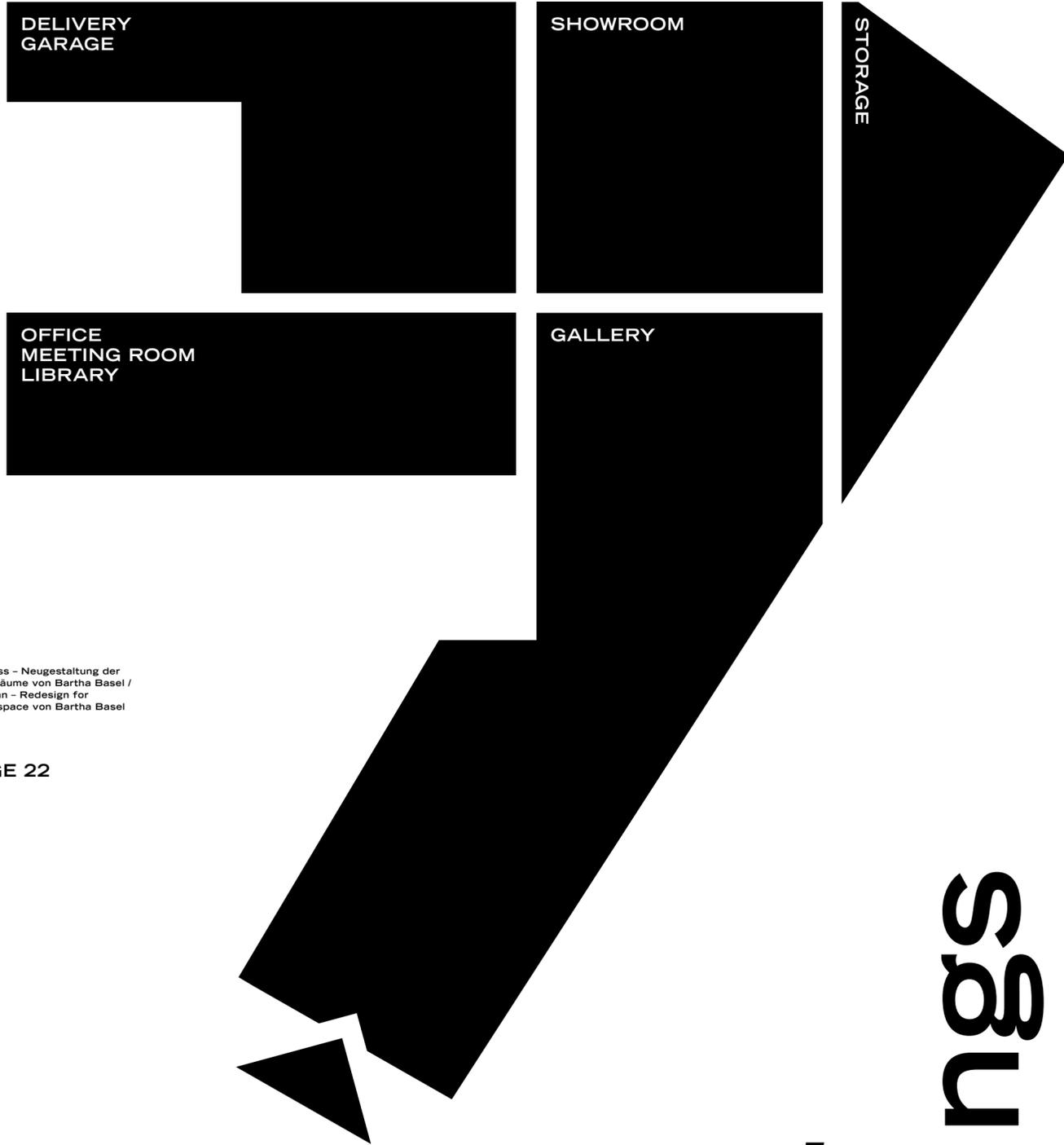
PAGE 21



geometrischer Linien. Linien, nicht mehr und nicht weniger. Ausgehend von diesen einfachen Motiven, setzt Noureldin sein Riesenwerk fort, das sich seit jeher auf Papier wie auf Beton einen Weg bahnt und nun auch den Faden nutzt. Mit der Zeit entwickelte sich seine Tätigkeit auf parallele Schienen, die sich gegenseitig stimulieren. Während die Zeichnung auf Papier, wie diese Ausstellung belegt, ihre eigene Daseinsberechtigung in häufig eindrucksvollen Formaten gefunden hat, ermöglichen zahlreiche eindeutige – ephemere oder dauerhafte – Wandarbeiten der Zeichnung eine perfekte Integration in die Architektur. Noureldins baubezogene Zeichnung, die wie in seiner ersten Ausstellung in S-chanf (*Jetty*) 2010 Mauern, Wände, Böden und Decken überzieht, drückt sich in verschiedenen Medien aus, darunter häufig in der Malerei. War es nicht Jean Cocteau, der in *Le Passé défini (Journal 1951–1953)* erklärte: «Ich bin weder Zeichner noch Maler; meine Zeichnungen sind eine aufgelöste und anders wieder zusammengefügte Schrift.» Anders gesagt, das Medium ist nebensächlich, die Zeichnung hat Vorrang. So wandte sich Noureldin 2012 einem neuen Träger zu und schuf seinen ersten Teppich – *Evo*, ein Einzelstück –, der daran erinnert, dass die Zeichnung in manchen Kulturen – man denke an die nordafrikanische Herkunft des Künstlers – in der alltäglichen Inneneinrichtung auf dem Boden selbst erlebt werden kann. *Dhurrie (2016)* ist eine zweite Teppicharbeit, die eigens für *Walk* in S-chanf geschaffen wurde und die sich perfekt in das Ausstellungsdispositiv einfügt; man könnte sogar sagen, dass sie dessen Protagonist ist. Der Teppich, der sich in weisser Baumwolle auf schwarzem Boden präsentiert, wurde nach einer Zeichnung Noureldins von den Bharat Carpet Manufactures in Indien angefertigt. Das direkt auf den Boden gezeichnete Werk, das der Künstler 2014 im Kunst(Zeug)Haus in Rapperswil-Jona schuf (*Arka*), ist nun als Webarbeit ausgeführt. Die Zeichnung wird so zum Objekt, gewinnt an Fülligkeit und nimmt Form an. Als neues Volumen kann sie umplatziert, auf dem Boden ausgebreitet, wieder zusammengerollt und so oft gezeigt werden, wie es für sie geeignete Ausstellungs- und Lebensräume gibt. Mit Freude knüpft sie an die angewandte Kunst an und erinnert daran, dass sich einerseits Noureldin für heutige wie vergangene Volkskunst begeistert und dass andererseits zahlreiche derartige Arbeiten in der Kunstgeschichte nie als Werke betrachtet wurden, obwohl sie dazu beitragen, unser Weltverständnis zu erweitern.

• Karine Tissot leitet das Centre d'Art Contemporain – Yverdon-les-Bains (CACY), das sie 2013 gegründet hat. Nach dem Abschluss ihrer kunsthistorischen Studien an der Universität Genf mit dem Lizentiat arbeitete sie viele Jahre lang im Musée d'art et d'histoire und anschliessend im Musée d'art moderne et contemporain (Mamco) in Genf. Parallel zu ihren institutionellen Verpflichtungen übte sie andere Tätigkeiten aus, unterrichtete Kunstgeschichte und war als Kunstkritikerin tätig. Zudem engagierte sie sich in verschiedenen Vereinigungen. Sie kuratierte zahlreiche Ausstellungen, verfasste Beiträge für Zeitschriften und publizierte Bücher.

VISIONEN



Grundriss – Neugestaltung der Galerieräume von Bartha Basel / Floorplan – Redesign for gallery space von Bartha Basel

VISIONS

Kill Your Darlings

VISIONEN

Im Juli sah ich eine Ausstellung im Munch-Museum in Oslo, die Edvard Munchs bedeutenden Einfluss auf Jasper Johns thematisierte. So nutzte Johns Munchs Selbstporträt *Zwischen Uhr und Bett* (1940–1942) als Ideengeber (insbesondere die Bettdecke) für seine «cross hatch»-Bilder. In der Ausstellung hing aus der haus-eigenen Sammlung auch ein Porträt Munchs des polnischen Schriftstellers Stanislaw Przybyszewski aus dem Jahr 1895. Unterhalb Przybyszewskis kaum mehr erkennbarem Körper, am unteren Bildrand zentriert, platzierte Munch seinen eigenen skelettierten Arm, horizontal eingesargt, wie er auch von seinem *Selbstpor-trät mit Skelettarm* Bekanntheit erlangte. Memento Mori. Die enge Grabkammer für den einsamen Arm erinnert stark an den *Leichnam Christi im Grabe* (1521/22) des deutschen Malers Hans Holbein des Jüngeren im Kunstmuseum Basel. Das Leben ist kurz, der Arm schon bald unter der Erde, von den Würmern zerfres-sen, so rauschten die Gedanken beim Anblick.

Das Bild strahlte jedoch über den Arm hinaus eine zusätzliche Vergänglich-keit aus, die weder mit dem Porträtierten noch mit dem Porträtierenden etwas zu tun hat. Viel zu sehen ist von Przybyszewski nämlich nicht mehr, nur noch der Kopf lugt aus der Bildmitte hervor, als hinge er als Jagdtrophäe an einer Wand. Der Körper ist verblasst. Ein blauer Seidenschal lässt sich in Ansätzen noch erkennen. Dieses Ausbleichen ganzer Malflächen soll auf Munchs berühmte «kill-or-cure»-Methode zurückgehen. Munch hätte seine Bilder absichtlich der Witterung ausge-setzt, um zu sehen, welche überlebten. Dass die «hestekur», so das norwegische Wort, oder Rosskur, allerdings eher eine Erfindung des Sammlers Rolf Stenersen als ein systematischer Ansatz Munchs war, zeigte Mille Stein 2014 in einer wissen-schaftlichen Analyse aller 997 Munch-Bilder der sogenannten Ekely-Sammlung. Es scheint so, als hätte Munch seine Bilder schlichtweg miserabel gelagert, wobei das harsche norwegische Klima ihnen den Rest gab.

Die Munch zugeschriebene Methode kam mir in den Sinn, als ich mit Stefan von Bartha im Restaurant Spielweg im Badischen über die Zukunft seiner Galerie sprach. Die imaginierte Zukunft ist im Normalfall eine extrapolierte Vergangen-heit mit einem Schuss Gegenwart und viel Spekulation. Die «hestekur» Munchs – auch wenn wir mittlerweile wissen, dass sie auf Schludrigkeit beruht – im Um-gang mit seinen Bildern kann als Metapher verwendet werden, wie man sich dieser grossen Spekulation namens Zukunft aussetzt: nämlich brachial. Zuerst einmal hat die Galerie die besten Voraussetzungen für dieses Ausgesetzt sein: einen einma-ligen Ausstellungsraum, einen Ableger im Engadin, dem schönsten Hochtal Euro-pas; eine grosse Zahl etablierter Künstler wie beispielsweise Imi Knoebel, Camille Graeser, Terry Haggerty und Superflex, einen breiten jüngeren «Mittelbau» mit Christian Andersson, Karim Noureldin, Ricardo Alcaide und Felipe Mujica, um ein paar zu nennen; ein junges Team, eine lange Geschichte, einen grossen Hunger.

VISIONS

In July I saw an exhibition at the Munch Museum in Oslo which addressed Edvard Munch's substantial influence on Jasper Johns. Johns used Munch's self portrait, *Between the Clock and the Bed* (1940–1942), as a source of inspiration (particularly the duvet) for his "cross hatch" works. The exhibition also fea-tured a portrait by Munch of Polish writer Stanislaw Przybyszewski from 1895 which belongs to the in-house collection. Below Przybyszewski's scarcely de-tectable body, centred at the lower edge of the painting, Munch placed his own skeleton arm, hori-zontally coffined, just as it had come to fame in his *Self Portrait with Skeleton Arm*. Memento Mori. The lonely arm's narrow burial chamber is strongly reminiscent of *The Body of the Dead Christ* in the Tomb (1521/22) by German painter Hans Holbein the Younger at Kunstmuseum Basel. Life is short, the arm will soon be six feet under and eaten by worms – these thoughts whirred through my mind at the sight of the picture.

Apart from this, the picture radiates an additional sense of evanescence which is connected neither with the sitter nor the painter. There is not much left to see of Przybyszewski after all; only his head is peep-ing out in the middle of the picture, like a hunting trophy hanging on the wall. His body has faded, a blue silk scarf is barely visible. This bleaching out of whole areas of a painting is said to root in Munch's famous "kill or cure" method. It is believed that Munch delib-erately exposed his works to weather to see which of them would persist. However, as Mille Stein estab-lished in her scientific analysis of all the 997 Munch works of the so-called Ekely collection in 2014, this "hestekur" – the Norwegian term for a kill or cure remedy – was more of an invention of collector Rolf Stenersen than it was Munch's own systematic ap-proach. It seems that Munch simply stored his paint-ings in an awfully negligent way, with the harsh Norwegian climate doing its bit to finish them off.

I was reminded of this practice attributed to Munch while I was talking to Stefan von Bartha at the Restaurant Spielweg in Baden Württemberg about the future of his gallery. The imagined future is usually an extrapolated past with a dash of the present and a fair bit of speculation. The "hestekur" method which Munch used in dealing with his works – even if we know by now that it was based on carelessness – can serve as a metaphor of how one exposes oneself to this big speculation called future: brachially. To begin with, the gallery meets all the requirements for this state of being exposed: a unique exhibition space; a branch in the Engadin, Europe's most beautiful high mountain valley; a large number of established artists such as Imi Knoebel, Camille Graeser, Terry Haggerty and Superflex; a solid younger «middle level» with Christian Andersson, Karim Noureldin, Ricardo Alcaide and Felipe Mujica, to name just a few; a young team; a long history; a big appetite.

At the same time Munch's method is all about "killing" one's darlings. To start with, the von Barthas are planning to do this architecturally. The garage at Kannenfeldplatz is going to be altered by placing a new exhibition space into the existing one. This will facili-tate a more intimate approach to art. The old office space is going to be converted into a new semi-public library, with access to the garden, offering a deep insight into older exhibitions through catalogues – a modern archive for the future. The new offices are going to be placed in the old show room. And so forth.

The next step is artistic. The gallery's artists will be exposed to the weather, arranged in a new way. New artists will become part of the programme. Pro-grammatically, the artists themselves will be involved more, suspending the evanescence to a certain de-gree, or making us forget about it on a geometrically minimalist level.

Kill your darlings is a programme that is less oriented towards others, but rather tries to create a

Gleichzeitig geht es bei der Munch'schen Methode ja genau darum, seine Lieb-linge zu «killen». Bei den von Barthas soll das zuerst einmal architektonisch ge-schehen. Am Kannenfeldplatz wird die Garage umgebaut. Ein neuer Ausstellungs-raum kommt in den alten. Dies ermöglicht einen intimeren Zugang zur Kunst. Das alte Büro wird zur neuen semi-öffentlichen Bibliothek, mit Zugang zum Garten und einer breiten Präsentationsmöglichkeit älterer Ausstellungen via Kataloge. Ein modernes Archiv für die Zukunft. Die neuen Büros gehen in den alten Show-room. Und so weiter.

Dann künstlerisch. Die Galerie-Künstler werden der Witterung ausgesetzt, neu arrangiert. Neue Künstler kommen ins Programm. Die Künstler selber werden programmatisch stärker einbezogen, sie sollen die Vergänglichkeit ein Stück weit aufhalten oder geometrisch-minimalistisch für einen kurzen Moment vergessen machen.

Kill your darlings ist ein Programm, das sich weniger an anderen orientiert, sondern eher versucht, aus sich heraus eine Zukunft zu schöpfen. Wo kommen wir her? Wie halten wir den Zugang zur Galerie niederschwellig? Wie holen wir uns Input? Über die Zukunft nachzudenken lässt sich auch «als die Fähigkeit definie-ren, alles, was ebenso gut sein könnte, zu denken und das, was ist, nicht wichtiger zu nehmen als das, was nicht ist.» wie es bei Robert Musil's *Mann ohne Eigen-schaften* über den «Möglichkeitssinn» heisst. Über all das Mögliche nachzudenken heisst auch ein schlankeres, in dem Sinne radikaleres Programm zu fahren, sich auf die eigenen Künstler zu konzentrieren, weniger links und rechts zu schauen. Von Bartha zu sein und von Bartha zu bleiben.

Zurück zu unserem Gespräch im Spielweg. Stefan erklärte mir, während ich Wildschwein-Dim Sum ass und spanischen Wein trank, wie er sich auf die kom-mende Veränderung freue und wie alles grossartig werden würde. Natürlich sagen immer alle, dass alles grossartig werden würde (inklusive dem Schreibenden), aber es klang authentisch, weil sein Hunger nach Zukunft so gross war wie meiner nach den Dim Sum. Dass darüber vergessen ging, das Aufnahmegerät richtig zu präparieren, spielte im Nachhinein keine Rolle mehr. Ein Teil des Zukunftsge-sprächs ging im badischen Nachthimmel verloren. So wie Przybyszewskis Torso in den norwegischen Nachthimmel entwichen ist. *Kill your darlings* heisst auch sich vom Aufgezeichneten lösen zu können, alles offen zu denken, hungrig zu sein, hungrig zu bleiben.

• David Iselein 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.

future of its own accord. Where do we come from? How do we maintain a low-threshold access to the gal-ery? How do we get input? Contemplating the future can also be defined "as the ability to think everything that could just as well be, and to not take what is as more important than what is not", as is stated on the "sense of possibility" in Robert Musil's *The Man Without Qualities*. Thinking about everything that is possible also implies pursuing a leaner, more radical programme and focussing on one's own artists in-stead of constantly looking to the left and the right. Being von Bartha and remaining von Bartha.

Back to our conversation at Spielweg: While I was eating boar dim sum and drinking Spanish wine, Stefan explained to me how much he was looking forward to the imminent change and that everything would be great. Of course, everybody always says that everything will be great (including the writer), but it sounded authentic because the appetite for the future was as big as my appetite for dim sum. The fact that we forgot about properly setting up the re-cording device is immaterial in hindsight. Part of our talk about the future was lost in the Baden night sky. Just as Przybyszewski's torso disappeared into the Norwegian night sky. *Killing your darlings* also means letting go of recordings, thinking openly about every-thing, feeling hungry, staying hungry.

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

Save the date Jan 12 6—8 pm von Bartha Basel Inauguration

von Bartha, T+41 61 322 10 00
info@vonbartha.com, www.vonbartha.com
Blog  

von Bartha Basel, Kannenfeldplatz 6, CH-4056 Basel
Tue—Fri 2—6pm, Sat 11am—4pm, or by appointment
von Bartha S-charf, Somvilh 46, CH-7525 S-charf
by appointment

Bildnachweis / Image credits:
1: Ricardo Alcalde; 3 oben / top: Philipp Zollinger;
unten / bottom James Ewing; 4: D Joy Drury;
5-11: Andreas Zimmermann; 12, 13: Andrew Blick;
14: Felipe Mujica; 15: Terry Haggerty;
16, 17, 19: Ricardo Alcalde; 20, 21: Conradin Frei;
22: Raphael Amport; 24: von Bartha

Redaktion / Editors: Margareta von Bartha, Ba Berger
Übersetzung / Translation: Sibylle Bläsi,
Hubertus von Gemmingen
Gestaltung / Design: Groenlandbasel, Basel
Lithographie / Lithography: Bildpunkt, Basel
Drucker / Printing: Gremper AG, Basel

NEXT ISSUE MARCH 2017

Roland Fükö
Clarissa Wiese
Szabolcs Fükö
Hester Koper
Margareta von Bartha
Miklos von Bartha & Jill
Stefan von Bartha
Philipp Zollinger

Nicht auf dem Foto /
not on the picture
Daniela Tauber

PAGE 24

THE VON BARTHA TEAM

