

VON BARTHA REPORT

# Die Rache der Sprache ist das Gedicht.

Language's  
revenge  
is the poem.

Zitat / Quote  
Ernst Jandl  
Vgl. Seite /  
See page 12

- Kommende Ausstellungen  
& Messen /
- 2 Upcoming Shows & Art Fairs
- Superflex
- 3 Hospital Equipment
- Beat Zoderer
- 4 Inspiration Beat Zoderer
- Felipe Mujica
- 6 Am Ende der Geschichte /  
At the End of History
- Adolf Luther
- 8
- Imi Knoebel
- 10 Unbegrenzt — Imi Knoebels  
fortlaufende Variationen /  
Unbounded — Imi Knoebel's  
continuous variations
- Der Kunstvermesser / The Art Surveyor
- 12 Das Gedichte-Revival /  
The poetry revival
- Marianne Eigenheer
- 13 Direkte Gegenwartserfahrungen /  
Immediate experiences of the present
- 14 Zona Maco, Armory Show, Art Basel
- 15 Neue Räumlichkeiten in Basel /  
New Spaces in Basel
- 16 Inauguration

№ 10/2017

Ausstellungsansicht /  
Exhibition view  
Superflex  
Hospital Equipment, 2017  
von Bartha, S-chanf



**Beat Zoderer**  
Apr 6  
— May 27  
von Bartha  
Basel

**Imi Knoebel**  
Jun 14  
— Jul 29  
von Bartha  
Basel

**Marianne Eigenheer**  
May 5  
— May 27  
Showroom  
von Bartha  
Basel

**Art Basel**  
Jun 15  
— Jun 18  
**Felipe Mujica**  
Aug 1  
— Sep 9  
von Bartha  
S-chanf

Editorial — Der Umbau bewährt sich: das Büro ist geräumiger, die Bibliothek übersichtlich, die Gliederung der Ausstellungsräume klarer und die Lagerräume funktional und sogar einladend! Im Januar feierten wir die Wiedereröffnung mit Freunden und Künstlern.

Nun steht wieder die Kunst zuoberst auf der Agenda: «Der Kunstvermesser» David Iselin sinniert über den immer wichtigeren Kunstmarkt Engadin Art Talks und sein neu erwecktes Interesse an Poesie – erfahren Sie, was diese beiden Themen miteinander gemeinsam haben.

Ebenfalls im Engadin, bei uns in S-chanf, gastieren SUPERFLEX mit ihrer «wohltätigen» Ausstellung *Hospital Equipment*. Nach der Finessage wird ein vollausgestatteter Operationssaal einem syrischen Spital als Geschenk überlassen – Kunstkauf als gemeinnütziger Beitrag.

Philipp Zollinger berichtet über unsere Teilnahmen an den Kunstmesse Zona Maco, The Armory Show und Art Basel. Wo setzen wir die Schwerpunkte in der Künstlerauswahl und wie unterscheiden sich die Erwartungen des lokalen Publikums an eine Messepräsentation?

Felipe Mujica spielte nicht nur an der Messe in Mexiko eine wichtige Rolle, sondern steht mit seiner Sommerausstellung in S-chanf auch in unserem hiesigen Programm im Fokus. Philipp Hindahl stellt Mujicas Schaffen näher vor.

Rebecka Domig nähert sich Beat Zoderers Werk «um vier Ecken herum» an, respektive durch die Perspektive vier junger Kunstschaffender, deren Werk von Zoderer beeinflusst wurde. Nehmen auch Sie seine Werke als Sehenswürdigkeit: seine Einzelausstellung in Basel eröffnete am 5. April!

Neu in unserem Programm ist Marianne Eigenheer. Christina von Rothenhan nimmt Eigenheers erste Ausstellung in unserem Showroom zum Anlass um über deren zeichnerische Entwicklung nachzudenken.

David Rhodes schreibt über Imi Knoebel, dessen Ausstellung monumentaler Werke in unserer Galerie gleichzeitig mit der Art Basel beginnt.

Wir haben viel vor, seien Sie dabei!  
• Margareta von Bartha

Editorial — The renovations of the gallery have proved very successful: The office is more spacious, the library neatly arranged, the organization of the exhibition space clearer and the store rooms are not only functional, but positively inviting! In January, we celebrated the re-opening with friends and artists.

Now art is back at the top of the agenda: The 'Kunstvermesser', David Iselin, muses over the increasingly significant art event Engadin Art Talks and his newly awakened interest in poetry. Learn more about the link between these two topics.

Also in the Engadin, in our gallery in S-chanf, SUPERFLEX are presenting their 'charitable' exhibition *Hospital Equipment*. Once the show ends, a fully equipped operation theatre will be shipped to a Syrian hospital as a present – buying art as a non-commercial act.

Philipp Zollinger tells you about our gallery's participation in several art fairs: Zona Maco, The Armory Show and Art Basel. Where do we lay our focus in selecting artists and what expectations do local visitors have?

Felipe Mujica not only played a vital role in our presentation in Mexico; with his summer show in S-chanf, he also takes centre stage in our local programme. Philipp Hindahl takes a closer look at Mujicas oeuvre.

Rebecka Domig approaches Beat Zoderer's oeuvre from four directions, that is by presenting the perspectives of four young artists whose own works have been influenced by Zoderer. Soon you will be able to experience his art as a school of seeing, too: His solo exhibition opened on 5<sup>th</sup> April!

Marianne Eigenheer is the newest addition to our programme. Christina von Rothenhan uses Eigenheer's first exhibition in our showroom as an opportunity to reflect on the development of the artist's drawings.

David Rhodes writes about Imi Knoebel whose exhibition of monumental works in our gallery starts on the same day as Art Basel.

We have grand plans, so get close to the action!  
• Margareta von Bartha

SUPERFLEX

# Hospital Equipment

Anlässlich der Ausstellung in der Galerie von Bartha in S-chanf präsentieren SUPERFLEX *Hospital Equipment*, eine Installation, die einen Operationssaal zeigt. Ergänzt wird die Installation von einer Fotografie des in der Galerie ausgestellten Operationssaales. Im Galerieraum wird der Betrachter mit einer Situation konfrontiert in der es um Leben und Tod geht. Unweigerlich gerät er in die Rolle des Voyeurs, der einen fatalen Kriegskonflikt betrachtet. Nach Abschluss der Ausstellung werden die Geräte in das Salamieh-Spital in Syrien expediert, wo sie den Ärzten und Patienten zur Verfügung stehen. Die Fotografie bleibt beim Sammler.

Die Arbeit stellt nicht nur unseren divergierenden Umgang mit der anhaltenden medialen Berichterstattung und den humanitären Spendenaufrufen im Zusammenhang mit dem Syrienkonflikt in Frage sondern beleuchtet auch das Konzept der zeitgenössischen Kunstpraxis sowie des Sammelns und Besitzens von Kunst auf kritische Weise.

SUPERFLEX erkennen in ihrem Werk ein «umgekehrtes Readymade». Als Duchamp'sches Readymade einerseits und potentiell lebensrettende medizinische Apparatur andererseits oszilliert die Installation zwischen Kunstwerk und funktionalem Objekt, womit die Bedeutung des Kontexts für die Definition der künstlerischen Praxis unterstrichen wird – und natürlich auch die Rolle des Individuums und seines Willens, sich direkt für Veränderungen in unserer Welt einzusetzen. Zu den gezeigten Geräten, die sorgfältig für das Salamieh-Spital ausgewählt worden sind, zählen ein moderner Operationstisch, eine mobile OP-Leuchte und ein Instrumententisch. *Hospital Equipment* ist ein Akt des Austausches.

Die Ausstellung folgt auf *Hospital Equipment* im Den Frie Centre of Contemporary Art in Kopenhagen (2014); die dort gezeigten Geräte wurden anschliessend in das Al-Shifa-Spital in Palästina transportiert. Das Werk wurde für den Vera List Center Prize for Art and Politics 2017 nominiert.

For the exhibition at von Bartha S-chanf, SUPERFLEX presents *Hospital Equipment*. The work consists of an installation displaying an operation theatre – and a photograph of the operation theatre exhibited in the gallery. Setting the scene of a life and death situation inside the gallery space, the viewer is positioned as a voyeur to a fatal conflict of war and loss.

When the exhibition ends, the hospital equipment will be shipped directly to the Salamieh Hospital in Syria to be used by doctors and patients, and the photograph will remain with the collector.

The work questions not only our divergent reaction to the heavy stream of media and humanitarian fundraising campaigns involving the Syrian conflict, it also challenges the concept of contemporary art practice, collections and ownership.

SUPERFLEX refers to the work as a 'readymade upside down'. Transitioning from a Duchampian 'readymade' to a potentially lifesaving medical instrument, the equipment oscillates between artwork and functional object, highlighting the role of context in the definition of artistic practice – and the will of the individual mind to make direct change in the world we are living.

The equipment consists of a state-of-the-art surgeon's table, a mobile surgery lamp and a surgical instrument table, and has been carefully selected for the Salamieh hospital. *Hospital Equipment* is an act of exchange.

The exhibition follows *Hospital Equipment* at Den Frie Centre of Contemporary Art in Copenhagen (2014); the work was then transported to the Al-Shifa Hospital in Palestine. The work was nominated for the Vera List Center Prize for Art and Politics, 2017.

• Superflex

Gespendeter Operationstisch aus einer vergangenen Hospital Equipment-Ausstellung im A-Shifa Hospital, Gaza, 2015 / Donated operation table from a past Hospital Equipment show at A-Shifa Hospital, Gaza, 2015

PAGE 3

SUPERFLEX

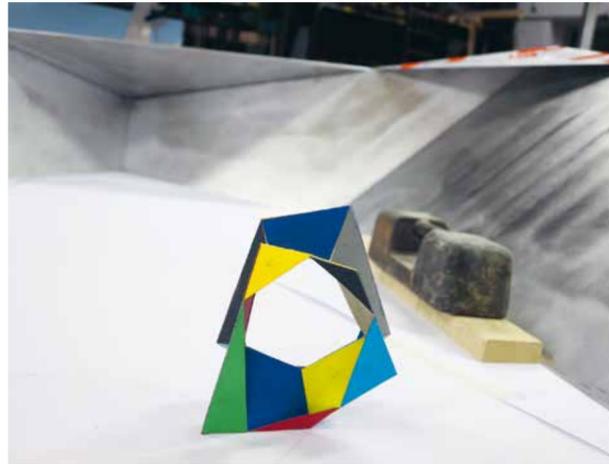


Nicht verpassen / Don't miss

**Superflex**  
**Turbine Hall**  
**Tate Modern**  
**Oct 3 2017**  
**— Apr 2 2018**

# Inspiration Beat Zoderer

BEAT ZODERER



Vordergrund / Foreground:  
Papiermodell der Aussenskulptur /  
Paper model of the outdoor sculpture  
Pentagramm  
Massstab / Scale 1:14  
Hintergrund / Background:  
Probeaufbau / Test Installation



Diverse Zuschnitte geschliffener  
Aluminiumbleche, 4 mm dick /  
Various cuttings of sanded  
aluminium sheets, 4 mm thick

## PAGE 4

In a way, Beat Zoderer has always been here. That's how I see it, as a child of the 1980s. Even if I cannot remember anymore when I first encountered his oeuvre, I do know that it became a school of seeing for me. I spoke with some artists of my generation who had a similar experience.

Lukas Veraguth is brewing coffee when we meet in his studio in the former Loeb warehouse in the west of Bern. His involvement with Zoderer's practice began during his bachelor studies. At that time, Veraguth went to see the exhibition *Das Ende der Ränder* at Museum Chasa Jaura in Val Müstair. Made from present-day work material, Zoderer's pieces were placed among old articles of daily use in the historical museum space. Veraguth found this exciting. As a young artist in training who experimented with materials from the DIY market (Veraguth still likes to use industrially produced utility materials in his artistic practice), he came to see Zoderer as a significant reference. Finally there was somebody else who also used adhesive tape, and at times even the empty tape rolls, to assemble his compositions. With his nonchalant appreciation of materials, Zoderer (who calls this the 'democracy of materials') has impressed and influenced the artists of my generation.

The poetic potential of waste, which Zoderer has affirmed and demonstrated time and again, became important for Jon Merz early on: 'During my studies, I collected things on the streets, took them to my studio and looked at them, cut them up, painted them, left them alone and cut them up again for weeks.' This process resulted in reduced and condensed sculptures. Originally, Merz had studied industrial design. He sees a parallel between himself and Zoderer, who first completed an apprenticeship as an architectural draftsman. The practical orientation of such a training inevi-

tably characterizes one's artistic thinking. How you articulate and give form to an idea becomes an attitude that shapes your practice.

The combination of exact, geometrical and rampant forms, their repetition and the choice of material – these are some of the aspects of Zoderer's practice that Anja Braun finds fascinating. His oeuvre is rooted in abstraction, the Basel-based artist explains. In her practice, Braun explores an extended concept of painting. She mentions the work *A Globe in a Square Room* which Zoderer presented at Art Unlimited 2009: A round patchwork pavilion which took up the whole room. Braun and Veraguth therefore view Zoderer as a position in painting. 'He is painting that breaks away from the canvas, painting that becomes spatial', Veraguth specifies.

Kathrin Affentranger, by contrast, detects a distinctly sculptural stance in Zoderer's oeuvre. On a spring afternoon, we are standing in front of his sculpture *Shelter No. 1/11* in Zurich-Albisrieden. Affentranger's studio is located right next to the building project Sunnige Hof, for which Zoderer 2011 contributed this art-and-architecture project. Affentranger herself is a sculptor. She feels that there is a kinship to Zoderer in the way they work with their material. It is important to her to alter the initial materials as little as possible. Instead, she lets the materials speak for themselves, creating delicate and precarious compositions from wood and generic building materials which are often held together merely by their self-weight.

During these conversations I notice that Zoderer's oeuvre allows highly diverse approaches. You can discuss it as painting or drawing in space, give emphasis to the colour composition or reflect on the negative space of the sculptures ('With Zoderer you always have to consider the negative space, otherwise you miss out on half of it', Merz confirms). Zoderer's works have perhaps also become a school of seeing for young

Swiss artists because they are so present in Switzerland. They do not only exist online, but can be encountered in museums, galleries and every-day life: In 2012 Zoderer's 'Suprematistisches Tram' was on the move in Zurich. In addition, several people mention his 2008 solo exhibition *new tools for old attitudes* at Museum Haus Konstruktiv in Zurich.

And there is yet another facet which young artists find remarkable about Zoderer's practice: Its continuity and development over several decades. Over the course of forty years, Zoderer has created a remarkable oeuvre that finds recognition at home and abroad. The artists I spoke with are still at the outset of their artistic careers. They have won their first prizes and have been awarded studio scholarships. Transforming a few years of artistic involvement into a life work, however, must be seen as an open-ended process.

At the close of our conversation, Merz says: 'From my point of view Zoderer is a figure of the centre. His oeuvre is open in all directions; it is not self-contained. As an artist, he gives you something for life.' So is Zoderer an artists' artist? An artist who is esteemed above all by those of his own profession? Veraguth shares an anecdote with me. As an art mediator he used to give tours to school classes at Kunsthau Aarau. One picture with woven sheet metal strips never failed to impress the youngest school children. The colours, the composition, the material – something about it truly fascinated them. It was *Nr. 3* (1995) by Beat Zoderer.

• Rebecka Domig is an art historian. She works as exhibition manager at Kunsthalle Zurich and lives in Bern.

In gewisser Weise war Beat Zoderer immer schon da. So empfinde ich es, als Kind der 1980er-Jahre. Wann ich seinem Werk zum ersten Mal begegnet bin, weiss ich nicht mehr. Klar ist, dass seine Arbeiten für mich zur Sehschule wurden. Ich habe mich mit einigen Künstlerinnen und Künstlern meiner Generation unterhalten, denen es ähnlich geht.

BEAT ZODERER

Lukas Veraguth setzt Kaffee auf. Ich treffe ihn in seinem Atelier im alten Loeb-Lager im Westen von Bern. Die Auseinandersetzung mit Zoderers Werk habe bei ihm während dem Bachelorstudium begonnen, erzählt Veraguth. Er sah zu dieser Zeit die Ausstellung *Das Ende der Ränder* im Museum Chasa Jaura im Val Müstair. Zoderers Werke, geschaffen aus Arbeitsmaterialien der Jetzt-Zeit, waren inmitten alter Gebrauchsgegenstände in den historischen Räumen platziert. Das fand Veraguth spannend. Als junger Künstler in Ausbildung, der mit Materialien aus dem Hobbybaumarkt experimentierte (Veraguth benutzt noch heute gern industriell gefertigtes Gebrauchsmaterial für seine Arbeiten), wurde Zoderer zu einer wichtigen Referenz. Da war jemand, der auch Klebebänder benutzte und sogar noch die leeren Rollen zu einer Komposition zusammenfügte. Mit seinem nonchalanten Materialverständnis hat Zoderer (er spricht selbst von der «Demokratie des Materials») die Künstlerinnen und Künstler meiner Generation beeindruckt und geprägt.

Das poetische Potenzial von Abfall, das Zoderer immer wieder beschworen und vorgeführt hat, wurde auch für Jon Merz früh wichtig: «Im Studium habe ich Sachen von der Strasse geholt, ins Atelier gebracht und wochenlang angeschaut, zersägt, bemalt, in Ruhe gelassen und wieder zersägt.» Am Ende entstanden reduzierte und verdichtete Skulpturen. Ursprünglich hatte Merz Industriedesign studiert. Er sieht eine Parallele zu Zoderer, der zunächst eine Lehre als Bauzeichner abschloss. Die praxisorientierte Ausbildung würde sich auch im künstlerischen Denken äussern. Wie man etwas eine Form gibt wird zur künstlerischen Fragestellung, die einen auch als Kunstschaffenden begleitet.

Das Zusammenkommen von exakten, geometrischen und auswuchernden Formen, deren Repetition und die Materialwahl, zählt Anja Braun einige Aspekte auf, die sie an Zoderers Arbeiten interessieren. Es sei ein Werk, das von Anfang an in der Abstraktion stehe, erklärt die in Basel ansässige Künstlerin, die sich in ihrer Praxis für eine erweiterte Vorstellung von Malerei interessiert. Sie erwähnt die Arbeit *A Globe in a Square Room*, die Zoderer an der Art Unlimited 2009 zeigte: Ein runder Fleckenpavillon, der den ganzen Raum einnimmt. Braun und Veraguth sehen Zoderer deshalb als eine Position der Malerei. «Es ist Malerei, die sich von der Leinwand löst, Malerei, die räumlich wird,» präzisiert Veraguth.

Probeaufbau des oberen  
Segments der Skulptur /  
Test installation of the upper  
segment of the sculpture

## PAGE 5



BEAT ZODERER

Dagegen ist es für Kathrin Affentranger eine klar bildhauerische Haltung, die Zoderers Werken innewohnt. Mit ihr stehe ich an einem Frühlingsnachmittag vor seiner Skulptur *Shelter No. 1/11* in Zürich-Albisrieden. Das Atelier der Künstlerin befindet sich direkt neben der Überbauung Sunnige Hof, für die Zoderer 2011 das Kunst-und-Bau-Projekt beisteuerte. Affentranger ist selbst Bildhauerin. Eine Verwandtschaft zu Zoderer sieht sie im Umgang mit dem Material. Ihr liegt viel daran, die Ausgangsmaterialien möglichst wenig zu verändern und für sich sprechen zu lassen. Sie schafft aus Holz und generischem Baumaterial filigrane und prekäre Kompositionen, die oft nur durch ihr Eigengewicht zusammengehalten werden.

In den Gesprächen mit den Kunstschaffenden merke ich, dass Zoderers Werk die unterschiedlichsten Zugänge erlaubt. Man kann das Werk als Malerei oder Zeichnung im Raum diskutieren, die Farbkomposition in den Vordergrund stellen oder den Negativraum der Skulpturen reflektieren («Bei Zoderer muss man den Leerraum immer mitdenken, sonst hat man die Hälfte verpasst,» bekräftigt Merz.). Zoderers Arbeiten wurden wohl auch deshalb zur Sehschule für junge Schweizer Kunstschaffende, weil sie in der Schweiz präsent sind. Man kennt die Werke nicht nur aus dem Internet, sondern begegnet ihnen in Museen, Galerieausstellungen und im Alltag: 2012 fuhr Zoderers Suprematistisches Tram durch Zürich. Mehrere Personen erwähnen zudem Zoderers Einzelausstellung *new tools for old attitudes*, die er 2008 im Museum Haus Konstruktiv in Zürich präsentierte.

Noch etwas finden die jungen Künstlerinnen und Künstler an Zoderer interessant: Die Kontinuität und Weiterentwicklung seines Werks über mehrere Jahrzehnte. Er hat in den letzten vier Jahrzehnten ein eindrückliches Œuvre erarbeitet und genießt im In- und Ausland grosse Anerkennung. Die Kunstschaffenden, mit denen ich gesprochen habe, stehen am Anfang ihrer Karriere. Sie haben erste Preise erhalten und Atelierstipendien zugesprochen bekommen. Wie aus einigen Jahren künstlerischer Auseinandersetzung ein Lebenswerk werden kann, ist ein Prozess mit offenem Ausgang.

Zum Abschluss unseres Gesprächs meint Merz: «Zoderer ist für mich eine Figur der Mitte. Das Werk ist in alle Richtungen offen, es ist nicht in sich geschlossen. Als Künstler gibt er dir etwas mit auf den Weg.» Also ist Zoderer ein Artists' Artist? Ein Künstler, der vor allem von anderen Künstlerinnen und Künstlern geschätzt wird? Veraguth erzählt dazu eine Anekdote. Als Kunstvermittler habe er einige Zeit im Kunsthau Aarau Schulgruppen durch die Ausstellungen geführt. Von einem Bild mit geflochtenen Blechstreifen waren die jüngsten Schulkinder immer ganz besonders begeistert. Die Farben, die Komposition, das Material – irgendetwas daran beeindruckte sie stark. Es war das Bild *Nr. 3* (1995) von Beat Zoderer.

• Rebecka Domig ist Kunsthistorikerin. Sie arbeitet als Ausstellungsmanagerin an der Kunsthalle Zürich und lebt in Bern.

Vordergrund / Foreground:  
Papiermodell / Paper model  
Hintergrund / Background:  
Probeaufbau des oberen Segments  
der Skulptur / Test installation of  
the upper segment of the sculpture



Kathrin Affentranger (\* / b. 1987 in Flühli, lebt und arbeitet / lives and works in Zürich)  
Anja Braun (\* / b. 1985 in Freiburg im Breisgau, lebt und arbeitet / lives and works in Basel)  
Jon Merz (\* / b. 1981 in Neuchâtel, lebt und arbeitet / lives and works in Berlin)  
Lukas Veraguth (\* / b. 1985 in Burgdorf, lebt und arbeitet / lives and works in Bern)

Felipe Mujica lebt in New York und arbeitet auf der ganzen Welt. Seine Installationen haben keinen offensichtlichen politischen Gehalt, aber sie zeigen, wie offene Kunstwerke nach dem Ende der Avantgarden funktionieren.

Es beginnt ganz einfach. Mit ein paar Strichen auf Millimeterpapier, ähnlich den Kritzeleien, die man beim Telefonieren macht. Daraus werden geometrische Formen, wie bei einer Zeichnung aus dem Jahr 1996, unter die Felipe Mujica «Space Invader» geschrieben hat. Das ist mehr als ein müder Witz, denn es deutet schon darauf hin, wie wichtig der Raum in Mujicas späteren Arbeiten sein wird.

Die grossen Arbeiten nennt er selbst «curtains», Vorhänge. An rostfreien Halterungen hängen sie in der Galerie Die Ecke in Santiago de Chile oder im Carpenter Center for the Visual Arts in Harvard. «Es kommt ganz darauf an, wie die Vorhänge installiert sind. Sie können wie Architektur wirken und den Raum teilen. Wenn sie Kompartimente bilden, bieten sie Raum für andere Kunstwerke,» sagt Mujica. Zum Beispiel in Harvard, für *Two not One II*, ein Tanzstück der chilenischen Choreografin Carmen Beuchat, die Ende der 1960er-Jahre nach New York emigriert ist. Mujica hat zusammen mit seiner Partnerin Johanna Unzueta die Szenografie entworfen.

Es wird gerne geschrieben, dass Mujicas Arbeit in der Tradition der klassischen Avantgarden steht. Das stimmt, seine Vorhänge erinnern an die Strenge von De Stijl, kombiniert mit der Vorliebe für grosse Formate und grosse Reduktion – wie bei den nordamerikanischen Minimalisten. Dreiecke auf Textilien, wie Flaggen für Länder, die es nicht gibt. Ganz so einfach ist es aber nicht.

Avantgarden haben in Chile eine lange Tradition. Ende der 1960er-Jahre gründeten sich Künstler-

gruppen, deren Namen nach politischem Kampf klingen – Brigadas Muralistas oder Ramona Parra Brigade. Die chilenischen Muralisten unterstützten den sozialistischen Präsidentschaftskandidaten Salvador Allende, denn künstlerischer und politischer Fortschritt sollten eins sein.

Mit dem unbedingten Weiterwollen in der Politik ist Schluss, als sich Pinochet in die Regierung bombt. Über Jahrzehnte wird es nur noch eine Erzählung geben, nämlich die, dass der Putsch die Nation gerettet hat. Das Regime hat nun vor allem ein Interesse – die Geschichte anzuhalten.

Gegen die Repräsentationslogik der Diktatur setzt *La Escena de Avanzada*, so der Name für die Konzeptkünstler der 1970er-Jahre, die Vielstimmigkeit verstreuter Künstlergruppen und vor allem: das Weitermachen nach dem Ende der Geschichte. Wie es bei Avantgarden so ist, müssen aber erst die alten Götter ausgetrieben werden. Das CADA verhängt Ende der 1970er-Jahre den Eingang zum Museo Nacional de Bellas Artes, wie die Katholiken in der Fastenzeit das Kreuz in der Kirche mit dem Hungertuch verhängen.

Erinnert das nicht an Mujicas Vorhänge? «Ja und nein», sagt der Künstler. Er teilt die Geschichte der Kollektive der 1970er-Jahre und schätzt das Ephemere, die zerbrechlichen bildnerischen Mittel, selbst bei den grossen Formaten. Das steht im Gegensatz zur zweiten Avantgarde in den USA, die sich mit der kapitalistischen und industriellen Produktionsweise ganz gut abfindet. Aber seine Arbeiten sind keine Hungertücher, wie die der Kollektive in den 1970er-Jahren. Die Vorbilder für seine Arbeiten findet er eher bei den brasilianischen Künstlern aus der gleichen Zeit, beispielsweise Hélio Oiticica.

An dessen Installationen erinnert auch Mujicas Arbeit *Las universidades desconocidas* für die letzte São Paulo-Biennale. Im von Oscar Niemeyer und Hélio Uchôa erbauten Pavillon hingen dreissig Stoffbahnen. Wenn Besucher durch den Bau mit den grossen

Fensterflächen liefen, bewegten sie sich leicht.

Den Titel hat Mujica von Roberto Bolaños Gedichtband *Die unbekannte Universität* entlehnt, nur hat er ihn zum Plural geändert. Die unbekannte Universität ist Bolaños Metapher für sein nomadisches Lernen. Auf Reisen, in Büchern, aber nie an einem bestimmten Ort hat Bolaño das Schreiben gelernt. Ganz ähnlich wie der Schriftsteller arbeitet der Künstler Mujica an verschiedenen Orten. Er wohnt zwar in New York, seine Arbeiten zeigt er aber auf der ganzen Welt. Nur eben selten in New York. «Vielleicht existiere ich dort nicht als Künstler», sagt er – ohne Bitterkeit. Man wird aber das Gefühl nicht los, dass hier der alte Ausschlussmechanismus des Kunstbetriebs greift: der Gegensatz von Peripherie und Zentrum.

Vielleicht ermöglicht gerade die Position als Aussenseiter ihm ein ortloses Arbeiten. Denn Mujica sucht sich auf der ganzen Welt Kollaborateure. Längst arbeitet er nicht mehr nur mit Johanna Unzueta zusammen. In São Paulo halfen ihm Valentina Soares und Alex Cassimiro vom Grafikstudio Plato aus dem Stadtzentrum und die Bodadeiras do Jardim Conceição mit seinen grossformatigen Textilarbeiten. Die Bodadeiras sind eine Kooperative von Frauen, die am Rand der Stadt Stickereien herstellen. So tragen Mujicas Arbeiten mit ihren kurzen Produktionswegen nicht nur den Index ihres Entstehungsorts. Sie repräsentieren auch zwei unterschiedliche soziale Gruppen der Stadt.

Fragt man ihn, ob seine Arbeiten politisch sind – gerade jetzt –, antwortet er, dass sie wahrscheinlich keinen politischen Gehalt haben, oder eine Aussage treffen. Aber: «Das soziale Element wird zur politischen Geste. Ich versuche, das offen zu halten – für andere Künstler und Kuratoren, aber auch für die Leute, welche die Arbeiten herstellen.»

• Philipp Hindahl lebt und arbeitet als freier Autor und Übersetzer in Frankfurt am Main und in Basel. Er ist einer von zwei Autoren bei *artefakt – Blog für Kunst und Kritik*. Dort und anderswo beschäftigt er sich mit Popkultur, Literatur, Kunst und dem Internet.

FELIPE MUJICA



Untitled, 2013  
Baumwollgewebe, Leinwandgewebe und Faden / Cotton fabric, canvas fabric and thread  
270 x 154 cm

Felipe Mujica lives in New York and works all over the world. His installations do not have an obvious political content, but they show how open works of art function after the end of the avant-gardes.

It begins very simply. With a few lines on graph paper, similar to the doodles that people draw while they are on the phone. These develop into geometrical forms, for instance in one drawing from 1996 below which Felipe Mujica wrote 'Space Invader' – this is more than just a cheap witticism since it already alludes to the significance that space will have in Mujica's later works.

He refers to his larger works as 'curtains'; they hang from stainless suspensions in the gallery Die Ecke in Santiago de Chile or in the Carpenter Center for the Visual Arts in Harvard. 'It all depends on how the curtains are installed. They can appear like architecture, dividing the space. When they form compartments, they make room for other artworks', Mujica says. For example, there was *Two not One II* in Harvard, a dance piece by Chilean choreographer Carmen Beuchat, who emigrated to New York at the end of the 1960s. In collaboration with Johanna Unzueta, his partner and also an artist, Mujica designed a group of curtains that became the scenography.

It is often stated that Mujica's practice stands in the tradition of the classi-

cal avant-garde. That is true; his curtains are reminiscent of the strictness associated with De Stijl, paired with a preference for large formats and great reduction, similar to the North-American minimalists – triangles on textiles, like flags of non-existing countries. However, it is not quite as simple as that.

Political and artistic avant-gardes have a long tradition in Chile. In the late 1960s, artist groups with names that evoke connotations of political struggle assembled – Brigadas Muralistas or Ramona Parra Brigade. The Chilean muralists supported the socialist presidential candidate Salvador Allende because they believed that artistic and political progress went hand in hand. Their urgent request for political progress came to a halt when Pinochet overthrew the government in a coup. For decades there would only be one narrative: That this coup had saved the nation, and the regime had only one interest – stopping the course of history.

*La Escena de Avanzada*, the conceptual artists of the 1970s, opposed the dictatorship's representational logic with the polyphony of scattered artist groups – and above all by carrying on after the end of history. As is usually the case with avant-garde movements, however, the old gods first had to be exorcised. In the late 1970s, the CADA covered the entrance to the Museo Nacional de Bellas Artes the way Catholics conceal the cross in church with the Lenten veil. Doesn't that bring to mind Mujica's curtains? 'Yes and no',

the artist says. He shares the history of the 1970s collective and appreciates the ephemeral, the fragile artistic means, even in larger formats. This is in contrast to the second avant-garde in the USA, which seems to be on quite good terms with the capitalist and industrial mode of production. Yet Mujica's works are no Lenten veils; they are different from those of the 1970s collective. Rather, he models his works on those of Brazilian artists of the same era, such as Hélio Oiticica.

Mujica's *Las universidades desconocidas* for the last São Paulo Biennial in fact seems to echo Oiticica's installations. Thirty panels of fabric were presented in the pavilion built by Oscar Niemeyer and Hélio Uchôa. When the visitors walked through the space with its vast window surfaces, the panels would move gently. The title that Mujica chose derives from Roberto Bolaño's volume of poetry, *The Unknown University*, but Mujica used the plural form. For the writer Bolaño, the unknown university was a metaphor for his learning. On journeys, in books, but never in one specific place. Likewise, Mujica, the artist, works in different places. Although he lives in New York he exhibits his art around the world, but only rarely in New York. 'Perhaps I don't exist as an artist there', he says without bitterness. Nevertheless, one can sense that the art scene's old mechanism of exclusion might be at work here: the dichotomy between periphery and centre.

But perhaps it is exactly the position of the outsider that makes Mujica's placeless work possible. He finds his collaborators all over the world and has not only been working with Johanna Unzueta all this time. In São Paulo he worked with Valentina Soares and Alex Cassimiro from Plato, a graphic art studio in the city centre, and the Bodadeiras do Jardim Conceição, helped him with his large-scale textile works. The Bodadeiras are a cooperative of women who create embroideries on the outskirts of the city. In that way, Mujica's art works with their straightforward production method not only bear the index of their point of origin, but they also represent two different social groups of the city. When asked if his art was political – especially now – Mujica replied that it probably did not have a direct political content, nor did it convey a particular political message. However: 'The social element becomes a political gesture I try to leave room for that. Not only for other artists and curators, but also for the people who produce the works.'

• Philipp Hindahl lives and works as a freelance writer and translator in Frankfurt am Main and Basel. He is one of two authors at *artefakt – Blog für Kunst und Kritik*. There and elsewhere he devotes himself to pop culture, literature, art and the Internet.

# At the End of History Am Ende der Geschichte

FELIPE MUJICA



Felipe Mujica wurde in Santiago de Chile geboren und lebt aktuell in New York. / Felipe Mujica was born in Santiago de Chile and is currently based in New York.

ADOLF LUTHER



Integration Wandlinien, 1986/2013  
Hohlspiegel, Metallgestell, Plexiglas / Concave mirror, metal rack, plexiglass  
Installation / Site specific installation, Stadel Museum Frankfurt am Main



Lolita-wan, 1998  
Acryl, Aluminium /  
Acrylic, aluminium  
219 x 150 x 6,5 cm

# Unbegrenzt

# Imi Knoebels fortlaufende Variationen

# Unbounded

# Imi Knoebel's continuous variations

Imi Knoebels Werk stellt mittlerweile eine lange Entwicklungslinie der fokussierten Erfindung dar. Im Herbst 1964 trat er in die Kunstakademie Düsseldorf ein. Neben Kasimir Malewitsch, Piet Mondrian und Lucio Fontana bezeichnet er Beuys als prägenden Einfluss. Die Ächtung der Malerei in Beuys' Unterricht hielt Knoebel allerdings nicht davon ab, seine inzwischen lebenslange Faszination für das Gemälde zu verfolgen; im Gegenteil, sie trug bei zu einem tieferen Verständnis für die Malerei, bei der nichts als selbstverständlich angesehen werden konnte. Malewitschs *Schwarzes Quadrat* (1915) vermittelte Knoebel «das überwältigende Gefühl, dass [er] bei nichts anfangen konnte». Seither hat ihn die kontinuierliche Erforschung von Form und Farbe zu seinen jetzigen Gemälden der «freien Form» geführt.

Die Ursprünge der Werke der aktuellen «freien Form» können bereits in Knoebels Zeit an der Kunstakademie Düsseldorf ausgemacht werden. Man denke zum Beispiel an *Raum 19* (1968), dessen aufgestapelte Faserplatten Vorläufer der später verwendeten Aluminiumplatten (auch ein industrielles Material) und Keilrahmenleisten sind. Der Raum 19, wo das Werk entstand, gehörte zum Studio der Akademie. Bis zu Blinky Palermos Tod 1977 beschränkte sich Knoebel ausschliesslich auf schwarze und weisse Farbe; mit *24 Farben – für Blinky* (1977) änderte sich das. Die Arbeit war eine Hommage an Palermo, Knoebels Freund, Kollaborateur und Mitstudent, und markierte den Beginn seiner andauernden Auseinandersetzung mit reinen Farben jeglicher Art. *American Wall* ist Teil dieses Gemäldezyklus, der aus unregelmässig zugeschnittenen, bemalten Holztafeln besteht. Der Unterschied zu den wandbasierten, aus einer Tafel gefertigten Werken liegt darin, dass hier die Tafeln auf dem Boden platziert und vertikal gegen die Wand geschichtet sind. Die Kompositionsweise mit farbintensiven Tafeln hatte bereits begonnen. *Genter Raum* (1980) besteht wie *Raum 19* aus Holztafeln, doch diesmal sind die einzelnen Tafeln mit intensiver Farbe gestrichen. 1991 folgt mit *Sweet Baby Jane* zum ersten Mal ein Werk aus bemaltem Aluminium.

Das war auch der Ausgangspunkt für Knoebels Serien und Werkgruppen, die sich einem bestimmten Thema widmeten – Serien, die im Lauf der Zeit zuweilen wieder auftauchten. Der Tradition der nichtrepräsentativen und abstrakten Kunst folgend ist in diesen Werken kein Bedeutungsgehalt dargestellt; vielmehr wird die Bedeutung durch die Erfahrung des Betrachtens erzeugt, durch das Nachdenken über das Gesehene. Häufig resultieren aus unerwarteten Farb- und

Imi Knoebel's work by now represents a long trajectory of focused invention. Knoebel joined the Düsseldorf Academy in the fall of 1964, later naming Beuys, together with Kazimir Malevich, Piet Mondrian and Lucio Fontana as key influences. The proscription against painting in Beuys' class didn't stop Knoebel pursuing what has become a life-long interest in painting, rather it contributed to a thorough reflection on painting about which nothing was to be taken for granted – Malevich's *Black Square* (1915) gave him 'The overwhelming feeling that I could start at nothing.' From this beginning, a constant exploration of shape and colour has led to the current 'free form' paintings.

The origins of the current 'free form' works can be discerned even during his time at the Kunstakademie Düsseldorf. Think, for example, of *Raum 19* (1968), its stacked fibreboard plates a precursor of the aluminium sheets (another industrial material) and stretcher bars he used later. Room 19, where the work was first created, was an Academy studio. Until Blinky Palermo's death in 1977 Knoebel restricted himself to using exclusively black and white paint, *24 Farben – für Blinky* (1977) changed this. It was made as a tribute to his friend, collaborator and fellow Beuys student, Palermo, and marked the start of an on-going engagement with pure colours of every description. Part of that cycle of paintings, each an irregularly cut and painted wood panel, is *American Wall*. The difference to the wall-based single panels of this work is that in this case the panels sit on the floor, stacked vertically against the wall. The strategy of composing with highly coloured

panels had already begun. *Genter Raum* (1980) features plates of fibreboard like *Raum 19*; however, this time the single plates are painted in intense colour, the first use of painted aluminium followed in 1991 with the painting *Sweet Baby Jane*.

It was also the beginning of a use of series and sets or groups of work that explore a particular theme – series that sometimes reappear over time. Made in the tradition of non-representational and abstract art, no meanings are illustrated in each piece; rather, meaning is generated experientially by looking at, and reflecting on what is seen. Often unexpected combinations of colour and shape still result in very specific visual relationships. The 'free form' paintings present surfaces at different levels from the wall as they interlock in planes of forever changing variations that examine with both a playfulness and extreme formal precision multiple possibilities. Minimalism may come to mind, but this work is not defined by it as the formal pleasures and openness to invention are far too present. Theoretical debates have not determined the course of Knoebel's oeuvre. Neither Donald Judd's *Specific Objects* (1965) or Michael Fried's *Art and Objecthood* (1967). No lengthy theoretical justifications of this kind have a hold.

The work is often of a size that will engage the viewer physically; still it is not dominating, as the work is not monumental, despite its size. Nor does it impose ideas about the symbolic power of the art object versus the ordinary object – the situation is open for us to come to our own conclusions. What we encounter is an always-developing intuitive investigation of the power and complexity of colour and shape.

Typically, both simple geometries and completely irregular shapes can exist together in the same painting. The acrylic paint is not applied expressionistically to the aluminium panels, nor is it flat and expressionless. More accurately it is possible to see the paint application as workman-like, the trace of the

Formkombinationen doch sehr spezifische visuelle Bezüge. Die Gemälde der «freien Form» zeigen Oberflächen auf verschiedenen Ebenen vor der Wand, wo sie in immer neuen Variationen ineinander greifen. So werden auf spielerische, aber zugleich formal extrem präzise Weise verschiedene Möglichkeiten erkundet. Dies erinnert unweigerlich an den Minimalismus, doch Knoebels Werke sind nicht von ihm bestimmt, denn die formalen Vergnügungen und die Offenheit ihrer Erfindungskraft sind viel zu präsent. Theoretische Debatten haben den Kurs von Knoebels *Œuvre* nicht determiniert – weder Donald Judds *Specific Objects* (1965) noch Michael Frieds *Art and Objecthood* (1967). Keine langatmigen theoretischen Rechtfertigungen dieser Art spielen eine Rolle.

Knoebels Werke haben meist eine Grösse, die den Besucher physisch fesselt. Dennoch wirken sie nie dominierend, denn trotz ihrer Grösse sind sie nicht monumental. Sie zwingen uns auch keine Vorstellungen von der symbolischen Macht des Kunstobjekts gegenüber dem alltäglichen Objekt auf – die Situation lässt Raum für unsere eigenen Schlüsse. Wir begegnen einer sich stets fortsetzenden, intuitiven Erforschung von Macht und Komplexität in Farbe und Form.

Typischerweise können in einem einzigen Gemälde simple Geometrien auf völlig unregelmässige Formen treffen. Die Acrylfarbe ist nicht expressionistisch auf die Aluminiumtafeln aufgetragen, mutet aber auch nicht flach oder ausdruckslos an. Die Art und Weise, wie sie aufgetragen wurde, erinnert eher an die Methode eines Handwerkers. Auf der Oberfläche sind noch Pinselspuren auszumachen, die sich jedoch weder verstecken noch in den Vordergrund drängen – sie sind einfach da, ganz unpräzise. Die handwerkliche Seite der Kunst ist immer spürbar, auch in den jüngeren Gemälden, aber sie bleibt sehr spezifisch. Knoebel sagt: «Die Malerei ist ein Handwerk; man muss der Verlockung widerstehen, sich in Ideen zu verlieren. Die Ideen finden ihren Weg in das Werk auch ohne unsere Hilfe.» Es ist kaum möglich, in den Werken keine Assoziationen zu finden, denn sie erinnern uns an die sich stets wandelnden Verbindungen, die uns umgeben – so, wie Formen existieren, die wir von vorne oder nebeneinander sehen, und die auf diese Weise ein Fragment oder das Ganze jeweils verdecken oder preisgeben. Die jüngeren Werke haben Präsenz; sie sind nicht so sehr Abbildungen von Dingen als eigenständige Dinge. Wie Malewitsch postulierte: «Die Malerei repräsentiert keine lebende Form, sie ist selbst eine lebende Form». Hinterfragt werden hier Vorstellungen darüber, was ein Gemälde sein kann, genau wie Malewitsch dies zu einem früheren Zeitpunkt getan hat, wenn auch unter anderen Vorzeichen. Darüber hinaus lässt Knoebels ausgeprägtes Interesse an der Kraft der Farbe an einen weiteren grossen Farbkünstler denken: Henri Matisse, dessen Spätwerk von bemaltem, ausgeschnittenem Papier geprägt war. Nach einer Karriere von mehr als fünfzig Jahren führt Knoebel seine Entdeckungsreise mit jedem neuen Werk fort.

brush visible across the surface, neither hidden or called attention to – simply matter of fact and, unpretentious. The craft side of art has always been present, as it is in these new paintings; it is, however, very specific. Knoebel has said, 'Painting is a craft, you must resist the temptation to get carried away with ideas. The ideas will find their way into the work without any help from you.' It's impossible not to find associations in these works as they remind us of the ever-changing conjunctions that exist around us – the way shapes exist when seen in front of or next to each other, cutting off or revealing a fragment or the whole. The recent works have presence; they are not so much images of things as things in their own right, as Malevich said, 'painting does not represent a living form, it is a living form itself.' Challenged here are notions of what a painting can be, as Malevich did in an earlier time, though in, of course, different circumstances. And, the extraordinarily deep interest in the powers of colour continues to recall another great colourist, Henri Matisse, and his late works in painted and cut out paper. With each new work Knoebel is exploring further even after a career of more than 50 years.

• David Rhodes ist Künstler und Autor und lebt in New York. Seine jüngsten Einzelausstellungen wurden 2016 in der Hionas Gallery in New York und 2017 bei TAT ART in Barcelona gezeigt. Er schreibt regelmässig für die Zeitschrift *The Brooklyn Rail* und arbeitet momentan an einer Monografie über Pierre Soulages.

• David Rhodes is an artist and writer, based in New York. Recent solo exhibitions have been at Hionas Gallery, New York 2016 and TAT ART, Barcelona 2017. He contributes regularly to *The Brooklyn Rail* and is currently working on a monograph of Pierre Soulages.

# Das Gedichte-Revival

DER KUNSTVERMESSER

So, sie sind also wieder da. Ich dachte, sie hingen am Morgenstern-Galgen. Sie waren weg, weggeduckt. Gänzlich verschwunden waren sie nicht, es fehlte ihnen die Dringlichkeit. Die Rede ist von Gedichten. Gut möglich, dass nur ich sie nicht wahrgenommen habe. Die Finanzkrise hat ihnen geholfen, wäre ein Erklärungsansatz für die Renaissance. Der amerikanische Präsidentenwahlkampf hat ihnen geholfen, ein anderer. Zoe Leonards *I want a dyke for president* aus dem Jahr 1992 machte Ende 2016 unerwartet die Kunstwelt-Runde. Die Suche nach Verzauberung und Dichte und geballter Energie. Kurznachrichten in kurzatmigen Zeiten. Seit ein paar Wochen schreibe, d.h. kopiere ich, gelegentlich ein Gedicht in ein Notizbuch. Derek Walcotts *After the Storm*: Die Hinwendung zum Meer. Rainer Maria Rilkes *Der Panther*: Die tausend einsamen Stäbe dieser Welt. Zufällige Entdeckungen. Hinweise von Freunden. Keine Systematik. Philip Larkins *Annus Mirabilis*: Sexual intercourse began in nineteen sixty-three. Konstantinos Kavafis' trauriges *Ithaka*. Und seit Ende Januar steht da auch ein Gedicht von Eileen Myles: *Peanut Butter*. Ein Liebesgedicht von 1991, tödlich-präzise wie ein deutscher Leopard-Panzer.

# The poetry revival

THE ART SURVEYOR

So here they are again. I thought they were hanging from the Morgenstern gallows. They were gone, had ducked away. But they hadn't disappeared entirely; they had only lacked urgency. I'm speaking of poems. It's quite possible that it was only me who didn't notice them. The financial crisis helped them – this would be one possible explanation for their renaissance. Another one is that the American presidential election campaign helped them. At the end of the year 2016, Zoe Leonard's *I want a dyke for president* from 1992 caused a surprising stir in the art world.

The search for enchantment and density and concentrated energy. Text messages in short-winded times. For the past few weeks I have occasionally written, that is copied, a poem into my notebook. Derek Walcott's *After the Storm*: Devotion to the sea. Rainer Maria Rilke's *Der Panther*: The thousand solitary bars of this world. Accidental discoveries. Suggestions from friends. No system. Philip Larkin's *Annus Mirabilis*: Sexual intercourse began in nineteen sixty-three. Konstantinos Kavafis' gloomy *Ithaka*. And since the end of January, my notebook also contains a

Was war Ende Januar? Ich war mit einem Freund im Engadin. Sonne. Kunstschnee. Glitzerwelt. Das Hochtal der Hochtäler. Im Hotel Castell Zuoz ging ich jeden Tag mehrfach am Kippenberger Schrank-Kunstwerk im Treppenhaus vorbei, dessen Titel ich mir nicht merken kann. Eileen Myles begegnete ich nicht im Castell, sondern in der Turnhalle von Zuoz. Dort organisieren Daniel Baumann, Cristina Bechtler, Bice Curiger, Hans-Ulrich Obrist und Philip Ursprung jeweils im Januar die E.A.T., die Engadin Art Talks. Dieses Jahr luden sie an das zweitägige Powerprogramm und Vortragssammelsurium unter anderem Künstler wie Oscar Tuazon, Wissenschaftler wie Rüdiger Wehner, Architekten wie Manuel Herz und eben eine Dichterin wie Eileen Myles ein. Myles trug einen Text vor, der zwischen Gedicht und einer längeren Erzählung changierte. Sie selbst nannte ihren Text eine Ballade von Schnee und Wüste, dem titelgebenden Thema *Snow and Desert* der diesjährigen E.A.T. folgend. Dabei verwebte Myles persönliche Gemütszustände einer Lesereise nach Manchester, mit einer Erinnerung an Marfa, Texas, und politischen Statements.

Die 66-jährige Myles ist eine Rockstar-Erscheinung, ein weiblicher Keith Richards. Die plötzlich erfolgte öffentliche Wahrnehmung über Dichter- und Künstlerkreise hinaus war der Wiederveröffentlichung ihres autobiographischen Romans *Chelsea Girls* im Jahr 2015 geschuldet, worin sie ihr Coming-out zwischen Alkohol, Drogen und New York der 1980er-Jahre beschreibt. Neben *Chelsea Girls* hat Myles insgesamt neunzehn Bücher mit Gedichten, Prosa und Kritiken geschrieben. Idealerweise liest man sie alle. Alternativ schaut man sich Myles für ein paar Sekunden auf der Seite der *New York Times* an, wie sie in ihr Gedicht *Milk* einführt, das anschliessend von verschiedenen Künstlerinnen vorgelesen wird. Myles hat die Gabe, sich dem Leser oder Zuhörer direkt unter die erste Hautschicht zu graben. Dort baut sie mit ihrer sonoren Stimme eine Landschaft aus Rhythmus, Witz, Nonchalance, Liebe und Schmerz. Unter die Haut gehen ist bei Myles für einmal kein Klischee. Man müsste die E.A.T.-Macher nur schon dafür abküssen, dass sie die Dichterin in die Bündner Berge geholt haben.

Zurück zum Gedichte-Revival. Myles selber meinte darauf angesprochen, dass man auf einen twitternden US-Präsidenten Donald Trump eben nur mit einem Gedicht reagieren könne. Twitter scheint eine andere Form als das Gedicht gar nicht zuzulassen. «Make America Mexico Again» zitierte sie eine ihrer Lieblingsreaktionen auf Trumps berühmt-berüchtigtes «Make America Great Again». Gedichte sind also wieder da, oder wie schon Ernst Jandl wusste: «Die Rache der Sprache ist das Gedicht».

• Dr. 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 und Fakten.

poem by Eileen Myles, *Peanut Butter*. A love poem from 1991, as deadly precise as a German Leopard tank.

What happened at the end of January? I was staying in the Engadin with a friend. Sun. Artificial snow. A world of glitter. The high valley of high valleys. At the Hotel Castell Zuoz, I passed Kippenberger's cabinet-artwork, whose title I fail to recall, in the hallway several times a day. I didn't meet Eileen Myles at the Castell, but at the local gymnasium where Daniel Baumann, Cristina Bechtler, Bice Curiger, Hans-Ulrich Obrist and Philip Ursprung organize the E.A.T., the Engadin Art Talks, each January. This year they invited artists such as Oscar Tuazon, scientists such as Rüdiger Wehner, architects such as Manuel Herz and poets such as Eileen Myles to their two-day power programme and potpourri of presentations. Myles recited a text that oscillated between poem and longer narrative. She called it a ballad of the snow and the desert, thus referencing the eponymous theme of this year's E.A.T., *Snow and Desert*. In her text, Myles weaves together her personal state of mind on a reading tour to Manchester with a memory of Marfa, Texas, and political statements.

66-year-old Myles has the appearance of a rock star, a female Keith Richards. The sudden public recognition in and beyond literary and artistic circles was triggered by the republication of her autobiographical novel *Chelsea Girls* in 2015, in which she nar-

rates her coming out amidst alcohol, drugs and 1980s New York. Apart from *Chelsea Girls*, Myles has written nineteen books containing poems, prose and reviews. Ideally, you read all of them. Alternatively, you watch Myles on the *New York Times* website for a few seconds as she is giving an introduction to her poem *Milk*, which is later recited by various female artists. Myles has a gift for getting under the skin of her readers and listeners. There she builds a landscape of rhythm, wit, nonchalance, love and pain with her sonorous voice. Getting under the skin is no cliché with Myles. The organizers of E.A.T. would deserve to be smothered with kisses just for bringing this poet to the Engadin Mountains.

Back to the poetry revival: Myles herself stated that poetry was the only possible way to react to the twittering US President Donald Trump. Twitter seems to allow no other form than the poem. 'Make America Mexico Again', Myles cited one of her favourite reactions to Trump's infamous slogan 'Make America Great Again'. So poetry is back, or as Ernst Jandl already knew: 'Language's revenge is the poem'.

• Dr. David Iselin works as an economic researcher for KOF Konjunkturforschungsstelle at ETH Zurich and regularly writes for DAS MAGAZIN published by Tages-Anzeiger. In this column, he measures art based on encounters, preferences and facts.

Warum ist sie in all den Jahren immer wieder zur Zeichnung zurückgekehrt? Die Frage kommt von Marianne Eigenheer selbst, als ich sie in ihrem Atelier in Basel besuche.

MARIANNE EIGENHEER

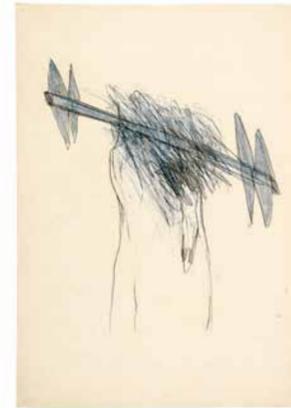
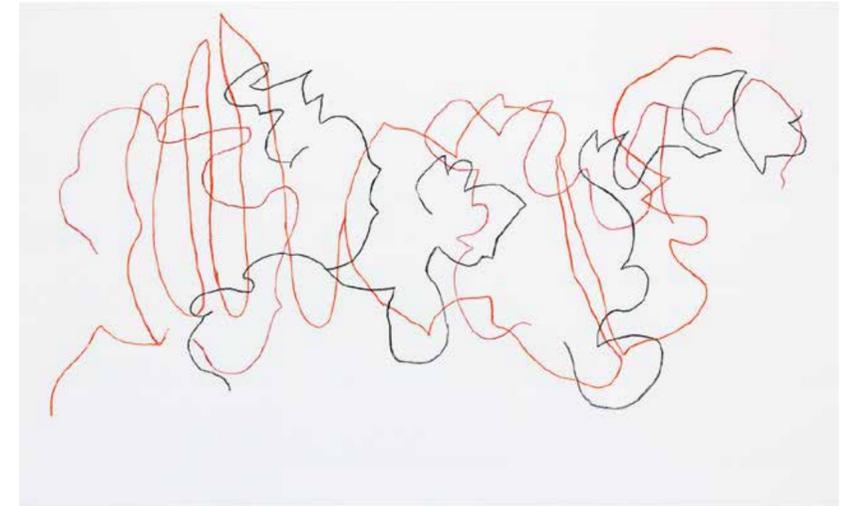
Da sind die frühen, kleinformatigen Zeichnungen aus einer Werkgruppe von 1977–78 mit ihren bekannten, aber doch nicht verbindlich benennbaren organischen Formen. Immer wieder werden sie von expressiven Buntstiftschraffuren moduliert, durchbrochen, übermalt. Eigenheers Zeichnungen wirken wie visuelle Berichte innerer Zustände, Assoziationen und Gefühle: von einfachen Zeichen über komplexe Strukturen bis zu archaisch wirkenden Erscheinungen und Tierfiguren. Ein Blick auf die Arbeiten aus der Kunstgewerbeschule Mitte der 1960er-Jahre zeigt, dass die Künstlerin schon früh ihren eigenen Zugang zur Zeichnung findet: als Vehikel, um im Prozess des Zeichnens persönliche Erfahrungen und Emotionen einzufangen. Das muss schnell geschehen, damit die Bewegung dem Denken zuvorkommt. Die grösseren Formate wie die Arbeiten der 1980er-Jahre oder die neuere Serie *Drawings for Simona* (2015/16) sprechen ebenso von emotionalen wie von körperlichen Bewegungen und Zuständen. Dieser Prozess des Zeichnens bedarf einer besonderen Form der intellektuellen Zerstreung, wie Eigenheer sie oft mit Erfahrungen aus ihrem Klavierspiel in der Kindheit vergleicht. Kunstmachen wird, so beschreibt sie es, zu einem «meditativen Ort der direktesten Gegenwartserfahrung».

• Christina von Rotenhan ist freie Kuratorin und Kunsthistorikerin in Zürich und Berlin mit Stationen am Zürcher Museum Haus Konstruktiv und als Interimsdirektorin am Kunsthau Glarus, zu den letzten Projekten gehört die Publikation *Richard Tuttle – Prints*.

jedes / each:  
o.T., 1977  
Farbstift auf Papier /  
Coloured pencil on paper  
32 x 24 cm

oben / top:  
o.T., 2013  
Ölkreide auf Papier /  
Oil pastel on paper  
145 x 235 cm

# Direkte Gegenwarts- erfahrungen



MARIANNE EIGENHEER

# Immediate experiences of the present

Why has she always returned to drawings throughout all these years? It's Marianne Eigenheer herself who raises this question when I visited her in her studio in Basel.

There are the early small-scale drawings from a group of works from 1977–78 with her somehow familiar, but not yet clearly nameable organic forms. Again and again they are modulated, interrupted or covered up with expressive coloured-pencil shadings. Eigenheer's drawings appear like visual records of inner states, associations and feelings, ranging from simple signs over complex structures to archaic-looking manifestations and animal figures. A glance on her mid-1960s works from art school reveals that the artist developed her own approach to drawing early on – as a way to capture personal experiences and emotions through the process of drawing. This needs to happen quickly so that the movement gets ahead of the thought. The larger formats, among them her works of the 1980s or the new series *Drawings for Simona* (2015/16), express emotional as well as physical movements and states. This process of drawing relies on a specific form of intellectual distraction which Eigenheer associates with her memories of playing the piano as a child. Making art in this way becomes, as she has described it, 'a meditative space allowing the most direct experience of the present'.

• Christina von Rotenhan is an independent curator and art historian based in Zurich and Berlin with former positions at Museum Haus Konstruktiv Zurich and Kunsthau Glarus, where she was managing director (a.i.). One of her recent projects was the publication of *Richard Tuttle – Prints*.

Wir freuen uns, 2017 in der ersten Jahreshälfte an drei internationalen Kunstmessen teilzunehmen: der eben abgeschlossenen Zona Maco in Mexico City, der Armory Show in New York und der bevorstehenden Art Basel.

Unsere Stände nehmen die einmalige Geschichte der Galerie von Bartha zum Ausgangspunkt, um konzeptuelle und visuelle Einflüsse und Kontraste über verschiedene Künstlergenerationen hinweg zu erkunden. Die Präsentationen geben neue Einblicke in unser vielschichtiges Programm und sind darauf ausgerichtet, sowohl neue als auch wiederkehrende Besucherinnen und Besucher unserer Galerie zu verblüffen.

An der diesjährigen Zona Maco stellten wir unsere Gegenwartskünstler ins Zentrum. Im letzten Jahr begann unsere Zusammenarbeit mit Felipe Mujica und Ricardo Alcaide und die Messe bot eine günstige Gelegenheit, diese beiden südamerikanischen Künstler den lokalen Sammlern näher zu bringen. Gleichzeitig stellten wir ihre Praxis mit derjenigen von vier europäischen Künstlern – darunter Daniel Robert Hunziker und Imi Knoebel – in einen Zusammenhang. Daraus ergab sich ein lebhafter Dialog zwischen zwei Kontinenten.

Die Armory Show markiert unseren ersten Auftritt an einer New Yorker Kunstmesse. Wir freuen uns, ein Standkonzept zu präsentieren, das einerseits die Entwicklung der Galerie aufzeigt, andererseits aber auch eine Verbindung zum geografischen Standort der Messe herstellt. Im Zentrum stehen die konzeptuellen und visuellen Einflüsse des schweizerisch-amerikanischen Malers Fritz Glarner

(1899–1972) auf unsere zeitgenössischen Kunstschaaffenden Sarah Oppenheimer, Karim Noureldin und Imi Knoebel. Inspiriert von De Stijl entwickelte Glarner seine eigene Theorie des «Rationalen Malens». Er verwendete neben Schwarz, Weiss und Grau lediglich Primärfarben und brachte textuelle Unterschiede über die Kombination von trapezförmigen und quadratischen Formen hervor. Über diese rhythmischen Variationen erzeugte er Bewegung und lotete neue räumliche Dimensionen aus.

Im Gegensatz zu unserem letztjährigen Stand an der Art Basel, der eine Übersicht über unser Programm bot, wird die diesjährige Präsentation auf ausgewählte Künstlerinnen und Künstler unserer Galerie fokussieren, dafür jedoch mehrere ihrer Werke einbeziehen. Den Glanzpunkt bildet ein rares kinetisches Werk aus Jean Tinguelys *Méta*-Serie. Die Arbeit von 1954 besteht aus einer Holzkiste mit rotierenden geometrischen Formen, wobei sich jedes Element unabhängig der anderen dreht. So entsteht ein Zustand der permanenten Metamorphose. Das historisch bedeutsame Wandobjekt wird einigen neueren Werken des in New York lebenden Künstlers Landon Metz gegenübergestellt. Er komponiert seine Kunstwerke, indem er Farbwashungen über die Leinwand verteilt, woraus sich verschiedene Grade der Farbsättigung ergeben. Mit der Wiederholung ähnlicher biomorpher Formen innerhalb einer Serie erzielt der Künstler einen dynamischen visuellen Effekt.

• Philipp Zollinger ist Kunsthistoriker und arbeitet seit 2016 für die Galerie von Bartha

von Bartha Messestand / Booth  
Zona Maco 2017

von Bartha Messestand / Booth  
The Armory Show 2017



We are pleased to participate in three international art fairs in the first half of 2017: the recently completed Zona Maco in Mexico City, the Armory Show in New York and the forthcoming Art Basel.

Taking our unique history as a departure point, von Bartha's distinct booths explore conceptual and visual influences, as well as contrasts, across different generations of artists. Through these presentations, we reveal new insights into our diverse programme, aiming to surprise both new and repeat visitors to the gallery.

At Zona Maco we chose to focus on our roster of contemporary artists. Last year, we began working with Felipe Mujica and Ricardo Alcaide. The fair provided a key opportunity to introduce these two South American artists to local collectors, whilst also allowing us to contextualize their practice against four European artists, including Daniel Robert Hunziker and Imi Knoebel. The result was a vibrant dialogue across the two continents.

The Armory Show will mark our inaugural appearance at a New York art fair and we are excited to reveal a booth concept which encapsulates the gallery's development whilst creating a link to the geographical location of the presentation. It will highlight the conceptual and visual influences of the Swiss-American painter Fritz Glarner

(1899–1972) on our contemporary artists Sarah Oppenheimer, Karim Noureldin and Imi Knoebel. Inspired by De Stijl, Glarner developed his own theory termed 'Relational Painting', which reduced his use of colour to the primary colours – alongside black, white and grey – whilst manipulating textural differences across a combination of square and trapezoidal shapes. Through these rhythmical alterations, he achieved a sense of movement and explored new spatial dimensions.

In contrast to the 2016 Art Basel booth – which presented an overview of our programme – the 2017 space will exhibit fewer artists, but include multiple works by each. One of the highlights of the presentation will be a rare artwork from Jean Tinguely's *Méta* series. The kinetic artwork from 1954 consists of a wooden box with geometric rotating shapes. Each element turns independently of the others and thus creates a state of permanent metamorphosis. This historically significant wall object will be juxtaposed with recent works by the New York-based artist Landon Metz, who composes his artworks by spreading thin washes of paint across the canvas to achieve varying degrees of colour saturations. By repeating similar biomorphic shapes across a sequence, the artist creates a visually dynamic sense of movement.

• Philipp Zollinger is an art historian and works since 2016 for the von Bartha gallery

# Zona Maco Armory Show Art Basel



Genau so haben wir es uns vorgestellt. / It is exactly how we imagined it.

oben / top:  
jedes / each:  
Landon Metz, Untitled, 2016  
Textilfarbe auf Leinwand /  
Dye on canvas  
130,5 x 209 cm

unten / bottom:  
Neue Büroräume mit Werken  
von Florian Slotawa /  
New offices with works  
by Florian Slotawa

Blick durch die Dauerinstallation  
von Sarah Oppenheimer /  
Different views through  
the permanent installation  
by Sarah Oppenheimer

Bibliothek mit Werken von  
Boris Rebetez, Superflex und  
Christian Andersson /  
Library with works by  
Boris Rebetez, Superflex and  
Christian Andersson



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—6 pm, Sat 11am—4 pm, or by appointment  
 von Bartha S-chanf, Somvih 46, CH-7525 S-chanf  
 by appointment

**Bildnachweis / Image credits:**  
 1: Superflex, Gregor Brändli; 3: Superflex, PalMed;  
 4-5: Kunstbetrieb AG Münchenstein;  
 6: Leo Eloy, Fundação Bienal de São Paulo;  
 7: Conradin Frei; 8-9: Norbert Miguez;  
 10: von Bartha; 13: oben/top: Galerie Volker Diehl,  
 Berlin; unten/bottom: Yasmin Kunz, NY;  
 14: oben/top: Jorge Enrique Macías Martínez;  
 unten/bottom: von Bartha; 15: Andreas Zimmermann;  
 16: von Bartha  
 Für/For: Christian Andersson, Imi Knoebel,  
 Adolf Luther, Florian Slotawa, Superflex, Beat  
 Zoderer © 2017, ProLitteris, Zürich

**Redaktion / Editors:** Margareta von Bartha, Ba Berger  
**Übersetzung / Translation:** Sibylle Blasi  
**Gestaltung / Design:** Groenlandbasel, Basel  
**Lithographie / Lithography:** Bildpunkt, Basel  
**Drucker / Printing:** Werner Druck & Medien AG, Basel



Neueröffnung  
 am 11. Januar 2017 /  
 Inauguration  
 January 11th, 2017

hintere Reihe  
 von links nach rechts /  
 Back row, from left to right:  
 Andrew Bick  
 Bob & Roberta Smith  
 Terry Haggerty  
 Ricardo Alcaide  
 Daniel Robert Hunziker  
 Jakob Fenger (Superflex)  
 Margareta von Bartha  
 Miklos von Bartha

mittlere Reihe  
 von links nach rechts /  
 Middle row, from left to right:  
 Magdalena Broska  
 (Adolf-Luther-Stiftung)  
 Marianne Eigenheer  
 Beat Zoderer  
 Boris Rebetez

vordere Reihe  
 von links nach rechts /  
 Front row, from left to right:  
 Stefan von Bartha  
 Paul Harrison  
 Christian Andersson  
 Felipe Mujica

nicht auf dem Foto /  
 Not on the picture:  
 Anna Dickinson  
 Imi Knoebel  
 Perrine Lievens  
 Landon Metz  
 Karim Noureldin  
 Sarah Oppenheimer  
 Florian Slotawa

Performance in unserem  
 Lager und Impressionen  
 der Eröffnung /  
 Performance in our  
 storage and impressions  
 from the opening

