

VON BARTHA REPORT

Bob & Roberta Smith

The whole World is
an Art School!
PAGE 8

Florian Junger

Wenn du es realisierst, ist es zu spät /
When you realize it, it's too late
PAGE 20

Nº 12 / 2018

Andrew Bick

Variable Formen /
Shifting Shapes
PAGE 2

The Imaginary Collection

von Bartha x Mike Meiré
PAGE 22

Daniel Robert Hunziker

it's never been
this close before
PAGE 16

Der Kunstvermesser
Versinken als Spiel /
The Art Surveyor
Playful Sinking
PAGE 18

Landon Metz

Silence Space Form /
Stille Raum Form
PAGE 12

Artists' Activities
PAGE 24
Vorschau / Preview
PAGE 27

Perrine Lievens

Die Kunst der Flüchtigkeit /
The Art of the Ephemeral
PAGE 6

Shifting Shapes Variable Formen

Andrew Bick
gate/grid/tree/(notes on concrete)
April 14–May 26, 2018
von Bartha, Basel



Vordergrund / foreground:
Gate/Grid, 2018
Pulverbeschichtetes Aluminium /
Powder coated aluminium
310 x 500 x 60 cm

PAGE 2

In the catalogue for von Bartha's 2009 exhibition *The Source of Inspiration*, Sherman Sam writes, in his essay *'The Influence of Anxiety'*¹, that Bick's paintings are *"anxious objects"*, although Bick himself is not an *"anxious artist"*. This is an interesting conundrum; an art that is both troubled and tranquil.

*"... there is a restless structure that underpins [Bick's paintings] ... Nothing stops, nothing is held permanently in suspension; rather things are constantly in flow."*²

I first met Bick when he became interested in my research on the British constructivist artist Marlow Moss; we got into discussion at Tate St Ives, during the run of the display I curated there in 2013. Later, when the Moss show moved to Leeds Art Gallery, Bick and Katrina Blannin put together the *Conversations Around* exhibition in response to it, at the nearby artist-led project space & Model, featuring historical works comparable in remit – British Constructionist and Systems Group³ – and also works by contemporary artists, including themselves, addressing constructivism or Moss as a 'lost' artist, in various ways. Bick's work is celebratory, of constructivism as a tradition, and of the very material process of making art – it is not cynical or entirely pastiche. A painting such as *OGVDS-GW [again] WTF*, which hung in the stairwell, on peeling fading William-Morris-esque wallpaper, is jewel-like and radiant in its beauty.

Bick was invited to speak at the Leeds Art Gallery symposium, and he in turn invited me to contribute to a discussion-day at &Model. This is a crux of Bick's practice – dialogue with not only art and artists, but also with art historians, scholars and curators; unlike the circumspection of constructionists for theoretical reception – Anthony Hill once sent me a jovial doodle of a cartoon character inscribed with the word-play *"WE ALL DO KNOW ART NOW"*. Bick, who was taught by Hill, does do art, as well as

knowing it – and perhaps therein lies the anxiety to which Sam refers.

Later in 2014, I saw the exhibition *The Social Bases of Abstract Art* curated by Ben Wiedel-Kaufmann at the UpDown Gallery in Ramsgate. Here Bick's interrogation of Systems Group methods and ideas, once again sat, not entirely comfortably, across from actual works by these artists, all of whom are mentors to Bick, yet also his adversaries; subject and object; muse and target. The same painting that had caught my attention in Leeds was on the wall here, and next to it a letter from Jeffrey Steele to Bick discussing the 'anxieties' around exchanges between artistic generations.

I spent time with Bick again at the Museum Haus Konstruktiv in Zürich, in 2017; he was installing his show *original ghost variety shifted double echo* on the third floor, while I installed my Moss show on the fourth. It occurs to me that Bick likes to have the presence of one of his 'ghosts', to contextualise his work, or perhaps to anchor it – and to provide resistance, a 'tooth' for his slippery ideas. With all the activity of my show, and the team of technicians working with Cerith Wyn Evans on the lower floors, I found Bick's gallery to be a sanctuary of calm, his paintings like stained-glass windows in a brilliant-white chapel, and often chose to take the stairs in order to drop by, rather than use the lift.

Bick's works, all based on the same grid design, employ a variety of mediums and materials in addition to oil paint: pencil, wax, ink and collage elements of paper and plastic; they are a rich palimpsest of contradictions, layer-upon-layer of thoughts, both transparent and opaque. They are colourful and playful – precise and yet unresolved. The direct juxtaposition of Moss's works with Bick's prompted a shift in some of my long-held assumptions; a work by Moss that I had always taken to be simply unfinished, because of the areas of still-exposed canvas, was

potentially now an entirely different thing. Hanging, as it was upstairs in the Moss exhibition, next to what I had taken to be the finished version, it had become an exploration of means and method – deconstructed constructivism; exposed canvas being a motif of Bick's. Whilst contemplating Bick's *Three sided painting to be viewed with a Pseudoscope* (an optical machine that inverts depth perception, invented by another former tutor, Terry Pope), I realised this was perhaps a metaphor-of-sorts for what Bick does – he resets our view of modernism – although who or what is the pseud?

An antagonistic relationship between master and pupil is nothing new – but rather than an out-and-out rejection of the values of constructivism, Bick's approach is to critically engage. His sources are acknowledged and referenced visually and conceptually in his work with a scholarly rigour – not without humour. If European constructivism, certainly *Abstraction-Création*, was defined in opposition to surrealism, and then later to American abstract expressionism, Bick, with his extremely post-modern approach, is an altogether trickier combatant – his shapes shift.

Concurrent to the show at von Bartha, a public commission by Andrew Bick will be unveiled on Piccadilly in London, entitled *For Marlow Moss*. If I was ever in any doubt as to the depth of Bick's reverence for Moss, I can no longer be, as he has designed a gender-neutral pocket square for her to be manufactured by Drakes Menswear – a more fitting tribute cannot be imagined.

• Lucy Howarth

1 Referring to Harold Bloom's 1973 essay 'The Anxiety of Influence'
2 Sherman Sam, in *The Source of Inspiration*, von Bartha, 2009, p.10.
3 See the von Bartha show *The Conversation*, curated by Andrew Bick, 2011, including British artists: Anthony Hill, Gillian Wise, Peter Lowe and Jeffrey Steele.

Im Katalog zur Ausstellung *The Source of Inspiration* (2009) bei von Bartha schreibt Sherman Sam in seinem Aufsatz *The Influence of Anxiety*¹, dass Bicks Gemälde *«ängstliche Objekte»* seien, obwohl Bick selbst kein *«ängstlicher Künstler»* sei. Das gibt ein interessantes Rätsel auf: eine Kunst, die sowohl beunruhigt als auch ruhig ist.

*«... da ist eine rastlose Struktur in [Bicks Gemälden] ... Nichts hält an, nichts wird permanent in der Schwebe gehalten; vielmehr sind die Dinge ständig im Fluss.»*²

Ich traf Bick zum ersten Mal, als er sich für meine Recherchen zur Britischen Konstruktivistin Marlow Moss zu interessieren begann; wir kamen in der Tate St Ives ins Gespräch, während der Ausstellung, die ich 2013 dort kuratierte. Als die Moss-Ausstellung in die Leeds Art Gallery zog, stellten Bick und Katrina Blannin als Reaktion darauf die Schau *Conversations Around* im Projektraum &Model zusammen. Neben historischen Werken der Britischen Konstruktivisten und der Systems Group³ zeigten sie Gegenwartskunst – darunter auch ihre eigenen Werke – die sich mit dem Konstruktivismus oder mit Moss als «verlorener» Künstlerin beschäftigte. Bicks Werk zelebriert den Konstruktivismus als Tradition sowie den materiellen Prozess der Kunstproduktion; seine Arbeiten sind aber nie zynisch oder totaler Pastiche. Vom Gemälde *OGVDS-GW [again] WTF* etwa, das im Treppenhaus auf abblättrender, verblasster William-Morris-artiger Tapete hing, geht eine strahlende Schönheit aus.

Bick nahm am Symposium der Leeds Art Gallery teil und lud mich zu einem Diskussionstag bei &Model ein. Denn der Dialog nicht nur mit der Kunst und anderen KünstlerInnen, sondern auch mit KunsthistorikerInnen, Gelehrten und KuratorInnen ist ein Kernaspekt seiner Praxis – im Gegensatz zur Zurückhaltung, die Konstruktivisten für theoretische Rezeption an den Tag legen. Anthony Hill schickte mir einst eine humorvolle Kritzelei mit folgendem Wortspiel: *«WE ALL DO KNOW ART NOW»*. Bick, der von Hill unterrichtet worden ist, macht tatsächlich Kunst und kennt sie auch – und daher rührt womöglich die Angst, auf die Sam anspielt.

2014 besuchte ich in der UpDown Gallery in Ramsgate die von Ben Wiedel-Kaufmann kuratierte Ausstellung *The Social Bases of Abstract Art*. Hier traf Bicks Befragung der Methoden und Ideen der *Systems Group* noch einmal – und auf nicht ganz behagliche Weise – auf die Kunstwerke jener Künstler, die zu Bicks Mentoren, aber eben auch zu seinen Gegnern zählen – Subjekt und Objekt; Muse und Zielscheibe. Ein Gemälde, das meine Aufmerksamkeit bereits in Leeds auf sich gezogen hatte, hing neben einem Brief von Jeffrey Steele an Bick, in dem es um ‚Ängste‘ im Austausch zwischen künstlerischen Generationen ging.

Letztes Jahr kreuzten sich unsere Wege erneut im Haus Konstruktiv in Zürich: Bick installierte seine Ausstellung *original ghost variety shifted double echo* auf

Ausstellungsansicht / Exhibition view
gate/grid/tree/(notes on concrete), 2018
von Bartha, Basel

PAGE 3



der dritten Etage, während ich meine Moss-Schau auf der vierten aufbaute. Mir scheint, dass Bick die Präsenz von einem seiner 'Geister' schätzt, um sein Werk zu kontextualisieren oder es zu verankern – und um Widerstand zu leisten und seine Ideen zugänglicher zu machen. Im Kontrast zur herrschenden Betriebsamkeit empfand ich Bicks Galerie als eine Zufluchtstätte der Ruhe. Seine Gemälde muteten an wie buntes Kirchenfensterglas in einer brillant-weißen Kapelle. Deshalb nahm ich anstelle des Aufzugs häufig die Treppe, um kurz vorbeizuschauen.

Bick verwendet neben Ölfarbe eine Vielzahl von Medien und Materialien: Bleistift, Wachs, Tinte und Collage-Elemente aus Papier und Plastik. Seine von einem Rastersystem ausgehenden Werke bilden ein reichhaltiges Palimpsest der Gegensätzlichkeiten; sie gleichen Schicht für Schicht aufgetragenen Gedanken, sind gleichzeitig transparent und undurchsichtig. Dabei wirken sie farbenfroh und verspielt – präzise, doch nicht abgeschlossen. Die direkte Gegenüberstellung der Werke von Moss und Bick veränderte meine Wahrnehmung: Ein Werk von Moss, das mir zuvor wegen der an manchen Stellen sichtbaren Leinwand als unvollendet erschienen war, sah ich plötzlich mit anderen Augen. Neben einem Gemälde hängend, welches ich für die vollendete Version gehalten hatte, war es zu einer Untersuchung von Mittel und Methode geworden – dekonstruierter Konstruktivismus; sichtbare Leinwand ist ein bewährtes Motiv bei Bick. Als ich Bicks *Three sided painting to be viewed with a Pseudoscope* (ein optisches Gerät, das die Tiefenwahrnehmung umkehrt, erfunden von Terry Pope) betrachtete, wurde mir bewusst, dass dies vielleicht eine Metapher für Bicks Arbeit sein könnte. Er stellt unsere Sicht auf den Modernismus neu ein – aber auf wen oder was bezieht sich dann der Begriff «Pseudo»?

Eine antagonistische Beziehung zwischen Meister und Schüler ist nichts Neues, aber anstelle einer totalen Ablehnung der Werte des Konstruktivismus sieht Bicks Zugang eine kritische Auseinandersetzung vor. Alle Quellen sind mit akademischer Strenge visuell und konzeptionell referenziert, und das nicht ohne Humor. Wenn sich der europäische Konstruktivismus – sicherlich *Abstraction-Création* – in der Opposition zum Surrealismus und später zum abstrakten Amerikanischen Expressionismus definiert hat, dann ist Bick mit seinem ausgesprochen post-modernen Ansatz ein weit kniffligerer Gegner – seine Formen sind variabel.

Gleichzeitig zur Ausstellung bei von Bartha wird eine Auftragsarbeit von Andrew Bick an der Piccadilly in London mit dem Titel *For Marlow Moss* enthüllt. Falls ich je Zweifel hegte an der Tiefe der Verehrung, die Bick für Moss empfindet, so waren sie völlig unberechtigt, denn Bick hat für Moss ein genderneutrales Einstecktuch gestaltet, das von Drakes Menswear hergestellt wird – eine passende Hommage kann man sich wohl kaum vorstellen.

• Lucy Howarth

1 In Anlehnung an Harold Blooms Essay *The Anxiety of Influence*, 1973
2 Sherman Sam, in *The Source of Inspiration*, von Bartha, 2009, S. 10.
3 Siehe die Ausstellung *The Conversation* (2011) bei von Bartha, kuratiert von Andrew Bick, mit den britischen Künstlern Anthony Hill, Gillian Wise, Peter Lowe und Jeffrey Steele.

ANDREW BICK



Variant 1-a (dirty compendium detail) #1, 2017-2018
Acrylic, pencil, oil paint, watercolour and wax medium on linen on wood
78 x 64 x 3,5 cm

PERRINE LIEVENS



Les mondes vierges, 2017
Virgin editions of the newspaper Le Monde with dandelions
Dimensions variable

Es ist der Tag zweier Eröffnungen in der Galerie und in der allgemeinen Geschäftigkeit sitze ich gemeinsam mit Perrine Lievens auf einem der blauen Sofas im Büro. Die Künstlerin hat ihre Arbeit für eine kurze Zeit unterbrochen, um mir etwas über ihre aktuelle Ausstellung zu erzählen, die sie im Showroom der Galerie installiert. Ihre neue Ausstellung, das sind fragilste organische Elemente, die eingeschlossen hinter Glas oder überzogen mit Keramik eine surreale Ästhetik in die Galerieräume transportieren. Schimmernde Pflanzenfragmente, Blätter, Laub und Zweige aus bläulich patiniertem Ton wurden am Boden ausgebreitet, während die Wände mit in Glas-scheiben eingeschlossenen Partikeln von zersto-benen Schmetterlingsflügeln (Flügeln des Morpho Portis, wie Perrine mir gleich erklären wird) bespielt wurden. Auf einem Sockel stapeln sich unbedruckte Zeitun-gen, präpariert mit hunderten Pustebäumen. Daneben befinden sich dunkle Bilder seltsamer Pflanzenformationen, überzogen mit einer pastosen Masse, in der die Künstlerin ihre Fingerabdrücke hinterlassen hat.

Perrine Lievens erzählt mir, dass sie René Magritte bewundere und seine Art, wie er Dinge in einen neuen Kontext bringe, und dass die *Arte Povera*-Bewegung sie mit ihren einfachen Materialien inspiriert habe. Sie erzählt mir, wie ihre Großmutter sie mit in die Natur nahm, um zu malen, und von den Momenten der Stille, in denen die Sprache nicht mehr nötig war, um etwas zu teilen. Entstanden sind die mit *Les mondes vierges* und *Notes de Printemps* betitelten Arbeiten während eines sechsmonatigen Aufenthaltes in der Normandie. Im Rahmen des Projektes *Voisins de campagne*, organisiert von *Le Shed – Centre d’art contemporain de Normandie*, lebte Perrine Lievens auf dem Anwesen von Priscilla und Edouard de Lamaze, in der Nähe von Rouen. In Ruhe und Abgeschlossenheit bekam sie die Gelegenheit völlig in das Land einzutauchen und ihre Materialien in der Natur zu finden.

Betritt man den Showroom, fällt einem zuerst die Installation *Les mondes vierges* ins Auge, ein Werk, das mit zunächst scheinbar willkürlich kombinierten Materialien, den schon erwähnten Zeitungen und Pustebäumen, einen leeren Raum für den Betrachter kreiert. Elemente, die in ihrem herkömmlichen Sinn nichts miteinander zu tun haben, bieten die individuelle Möglichkeit, ihren Sinnzusammenhang neu zu erfahren und zu entdecken. Die Künstlerin geht hier vom Material aus, analysiert und zerlegt zunächst ihre Werkstoffe in deren ästhetische Bestandteile, um diese danach neu zusammenzusetzen. So entwickeln sich z.B. die Grauschattierungen und die Art, wie sie ineinander verschwimmen, als verbindendes Element.

In *Notes de Printemps* hat Lievens Blätter verschiedener Bäume in Ton getaucht. Während des Brennvorgangs löste sich das natürliche Material auf und hinterliess nur einen Abdruck seiner selbst. Zurück bleibt ein fragilstes und doch für die Ewigkeit geschaffenes Faksimile, eine in Ton gehüllte Erinnerung an das einst lebendige Blatt. Die Werkreihe *Untitled (Serie of Budatès)* wiederum wurde von der Geschichte der Geburt der ersten Skulptur, notiert in Plinius’ *Naturalis historia*, inspiriert. Die Tochter des Töpfers Butades sei traurig darüber gewesen, dass ihr Geliebter zu einer langen Reise aufbrechen wollte. Also entschied sie sich, sein Abbild in Ton zu formen, indem sie das Material auf seinen Schatten strich. Gebrannt durch Butades war so die erste Skulptur geboren.

Perrine Lievens verfuhr hier ähnlich und erklärt: *«Das wissenschaftliche Abbild der Pflanzen habe ich mit einer Art Ton verdeckt. Das gibt mir Raum, um das, was ich sehe, neu zu überdenken».*

In ihren Wandarbeiten *Empreintes* agiert die Künstlerin wiederum als moderne Entomologin, zerlegt mit wissenschaftlicher Präzision die Flügel des Schmetterlings, der symbolisch wie kein anderes

Geschöpf für Flüchtigkeit steht, in seine Einzelteile, entfernt Schicht um Schicht, um einen nicht fassbaren, inneren Kern freizulegen. Übrig bleiben hier feinste Schuppen als Metapher der Vergänglichkeit alles Lebenden. Am Ende geht es Perrine Lievens darum, die Beziehungen zwischen den Dingen sichtbar zu machen.

«Ich suche nach Verbindungen zwischen den Dingen, um meinen Blick zu fokussieren. Es geht immer darum, Dinge zu zeigen und zu konservieren, sie zu erhalten. Oft sind es Dinge, die eine starke Symbolkraft besitzen. Bei meinen Schmetterlingen ist die Aussagekraft des Symbols verschwunden, das ermöglicht mir einen neuen Blick auf das Sujet.»

Aktuell arbeitet Perrine Lievens am französischen Institut in Ho Chi Minh City, Vietnam.

• Daniela Tauber (von Bartha, Basel)

The Art of the Ephemeral Die Kunst der Flüchtigkeit

Untitled (Serie of Budatès), 2017
Kunststoffmasse auf Digitaldruck /
Pâte polymère on digital prints
Jewels / each 54 x 41 cm



Perrine Lievens
beim Installieren ihres Werkes /
whilst installing her work
Notes de Printemps, 2017
Farbiger Ton / Coloured clay
Größe variabel / Dimensions variable



It is the day of two openings at the gallery, and in the middle of the hustle and bustle I am sitting with Perrine Lievens on one of the blue sofas in the office. The artist has taken a quick break from her work to tell me about her current exhibition which she is installing in the gallery’s showroom. Presenting the most fragile organic elements encased in glass or covered with ceramic, it introduces a surreal aesthetic into the gallery space.

Shimmering plant fragments, leaves and branches made from bluish patinated clay are scattered on the floor, while the walls are covered with sheets of glass containing particles of dispersed butterfly wings (from Morpho portis, as Perrine is about to explain to me). On a pedestal, blank newspapers studded with hundreds of blowballs are piling up. Next to them, there are dark images of strange plant formations coated with a pastose material in which the artist has left her fingerprints.

Perrine Lievens tells me that she admires René Magritte and his way of putting things into new contexts. The *Arte Povera* movement with its simple materials has been another source of inspiration. She tells me that her grandmother used to take her outdoors to paint and that she recollects moments of silence in which language was no longer necessary for sharing something. Lievens created *Les mondes vierges* and *Notes de Printemps* during a six-month stay in the Normandie.

As part of the project *Voisins de campagne* organized by *Le Shed – Centre d’art contemporain de Normandie*, she stayed at Priscilla and Edouard de Lamaze’s estate near Rouen. In peaceful seclusion, she was able to completely immerse herself in the local culture, using materials offered by nature in her art.

When entering the showroom, the installation *Les mondes vierges* immediately strikes the eye, a work which combines materials in a seemingly arbitrary manner – the newspapers and dandelions mentioned before – to create an empty space for the viewer. Elements that are usually not connected at all allow us to experience and explore a new context of meaning. The artist here takes the materials as a starting point, analyzing and breaking them down into their aesthetic components in order to assemble them again in a new way. In this manner, the shades of grey and the way in which they are merging, for example, become a unifying element.

In *Notes de Printemps*, Lievens dipped leaves from different trees into clay. During the burning process, the natural material dissolved, leaving behind only an imprint. What remains is thus a most fragile, yet everlasting facsimile, a memory of the once living leaf wrapped in clay. The series *Untitled (Serie of Budatès)* was inspired by the history of the first sculpture, as cited in Plinius’ *Naturalis historia*, which chronicles how the daughter

of Butades, a ceramist, felt so miserable when her beloved had to set out on a long journey that she decided to create a model. After spreading clay on the young man’s shadow, her father baked the clay, and thus the first sculpture was born.

Perrine Lievens acted in a quite similar way and states: *“I covered the scientific plant models with a type of clay, an approach which enables me to reconsider what I see”.*

For her wall pieces, *Empreintes*, the artist assumed the role of a modern entomologist, dissecting with scientific precision the wings of the butterfly which represents the ephemeral more than any other creature. Removing layer upon layer, its incomprehensible innermost core is exposed. Only the finest scales remain as a metaphor for the mortality of all living things.

Ultimately, Perrine Lievens wants to make the relationships between things visible: *“I’m looking for connections between things in order to focus my gaze. My art is always concerned with showing things and preserving them. Often these things possess symbolic power. My butterflies, however, have lost their symbolic power which allows me to see the subject in a new way.”*

Perrine Lievens currently works at the French Institute in Ho Chi Minh City, Vietnam.

• Daniela Tauber (von Bartha, Basel)



**Ausstellungsansicht /
Exhibition view**

THE
WHOLE
WORLD
IS
AN
ART
SCHOOL!

Some time in 1933 in Westgate, located on the outskirts of the seaside town of Margate, on the bleak north coast of Kent, my mother was daydreaming and intermittently making a drawing in her schoolbook. She was meant to be learning religious studies. The schoolroom overlooked the sea, she was drawing people walking and gazing at the ocean. Her teacher snatched the drawing book from her desk and threw it on the fire that was warming the classroom. The Bible bored my mother, this was punishment for free thinking.

BOB & ROBERTA SMITH

teach in Art Schools. For me it is not a full-time job. I am lucky enough to make most of my income making art works, but I feel a need to teach.

Most artists working in Art Education today would agree with me when I say, 'don't make art that looks like mine but make art'. For most of art history this has not been the case. The first significant formal art school in the UK was the Royal Academy. It was set up by highly skilled artists like JMW Turner and Sir Joshua Reynolds to teach the making of pictures and sculptures and impart to students, mostly male, the practical skills and also attitudes of mind and current ideas needed to make the art of the day. Before the establishment of the Royal Academy, to learn art would have meant working for an artist rather like an apprentice. You would have made your employer's art for him and perhaps only fully graduate when you escaped his employ. This practise dates back to the Renaissance and probably beyond. One can imagine craftsmen and -women around the world passing on to their charges the tricks and skills of their trade.

Until the 1960's art students would be inducted into the working methods of their tutor artists. Ancient mostly male figurative painters would indoctrinate students into painting naked young, mostly female, art students. Abstract sculptors would gather together the more macho bearded students to be radical and smash their plinths whilst more conceptually minded tutors would be setting light to things or damaging film stock. But now we live in more polyphonic times. So what is taught in Art Schools and how can YOU learn to be an artist?

I bought a copy of Paul Klee's masterpiece teaching manual 'The inner eye' when I was a student. It cost me £50. I thought an understanding of the book as necessary research for my undergraduate dissertation. However, understanding the book in the normal way, working from front to back gaining knowledge as I went, very quickly became irrelevant.

I lived in New York in the 1980's. I was enrolled as an associate student at Cooper Union Art School. But I went there infrequently and felt my time in New York was best spent exploring the city, trying to engage with artists and making paintings. One morning I followed up a contact I had with the librarian Clive Philpot at the Museum of Modern Art. I expected that everything in the Museum of Modern Art New York would have a kind of modernist order to it. Clive showed me into his office. Clive Philpot's office was amazing. It was a chaotic library of magazines, journals, and huge art books. No discernable cataloguing or order whatsoever. Clive is a fanatic about the 1960's movement *Fluxus*. *Fluxus* bemused the public, it was as confusion was their aim. The artists who comprised *Fluxus* were Nam June Paik, Yoko Ono, George Maciunas, Gordon Matta Clark, Gustav Metzger and Joseph Beuys. They were the first international situationist revolutionary global art brand.

Joseph Beuys taught at the Dusseldorf Art Academy. Students of Beuys were a lot of rather macho expressionist painters like Jörg Immendorff and Anselm Kiefer. What did he teach them? Joseph Beuys is famous for accepting every student who applied to work in his studio. Dusseldorf Art Academy sacked him soon afterwards. The German System of art education to this day has the trappings of a renaissance studio. Students work alongside their tutors and tutors get to pick their students. Beuys stated that 'everyone was an artist'. If everyone is an artist then why have a selection procedure? In 1950 Beuys wrote his Curriculum Vitae and then went about enacting it. Beuys taught poetic and almost psychedelic lectures using chalk and a blackboard, about how the power of the sun was akin to the energy of a cabbage. Beuys taught a kind of poetic artistic moral responsibility that had not been available

A slogan I painted early on in my career was 'make your own damn art, don't expect me to do it for you!' I came up with this at a printing workshop run by the Migros Museum at the Liste Art fair in Basel. Art and artists' function is to inspire. The worst outcome would be if this book inspired armies of people brandishing home made painted political slogans. I recently asked my mother the secret to a good life. She is now 93. She said: "Get a good pencil: a 2B or a 3B, not an HB, they are for architects". That's what you should do, get a pencil! And with that pencil do as Hannah Arendt would do, associate, perform and participate.

- **Bob and Roberta Smith** outline their thinking about artists and art teaching.

BOB & ROBERTA SMITH



Ausstellungsansicht / Exhibition view
THE WHOLE WORLD IS
AN ART SCHOOL I, 2018
von Bartha, Basel

unten / below:
All schools should be art schools, 2016
Acryl auf Holz / Acrylic on wood
122 x 122 cm

rechts / right:
This is Franz Cizek, 2014
Schilderfarbe auf Holz /
Signwriters paint on wood
80 x 40 x 40 cm

BOB & ROBERTA SMITH



LANDON METZ



Landon Metz
Fourth Wall
December 28, 2017—February 24, 2018
von Bartha, S-chanf

Nadine Kriesemer: Wie stark beeinflusst ein Ausstellungsort / Raum wie etwa S-chanf deine Ausstellung?

Landon Metz: Meine Arbeit hat immer ein Bewusstsein für ihre Peripherie, und ich denke nicht, dass dies beim Ausstellungsraum aufhört. Ich bin meist sensibel für das kulturelle Umfeld und die Umgebung einer Galerie oder eines Museums. Im Falle der Ausstellung in S-chanf waren mir die Jahreszeit und die unglaublich dramatische Landschaft vor den Türen der Galerie besonders bewusst. Ich unternahm aktiv Schritte, um sie in das Narrativ meiner Arbeit einzuflechten.

NK: Wie hat sich deine Arbeit in den letzten Jahren entwickelt oder verändert?

LM: Irgendwann, so scheint mir, ist meine Kunst autonom geworden und meine Rolle hat sich vom Autor zum Versorger gewandelt. Meine Praxis folgt einem Narrativ, das sich aus eigenem Antrieb entfaltet. Ich hoffe, dass ich diesen Prozess mit einem ausgeprägten Sinn für Demut und für das Entdecken begünstigen kann.

NK: Wie würdest du die gegenwärtige New Yorker Kunstszene beschreiben?

LM: Als Künstler kann ich mir keinen besseren Wohn- und Arbeitsort als New York City vorstellen, aber ich kann natürlich nur für mich selbst sprechen.

NK: Was inspiriert dich am meisten?

LM: Es mag furchtbar vage klingen, aber am Leben zu sein und all die unglaublich vielen Facetten erleben zu können, mit der die Stadt erwartet, gibt mir eine unerschöpfliche Fülle an Inspiration. Das Leben – einfach am Leben zu sein – reicht für mich.

NK: Denkst du, dass deine Herkunft einen Einfluss auf deine Arbeit hat?

LM: In der Wüste Arizonas, wo ich aufgewachsen bin, habe ich viel gelernt über Stille, Raum und natürliche Form. New York City wiederum hat mich eine Menge über Kultur und Menschlichkeit gelehrt. Neben den Erfahrungen, die ich an diesen beiden Schlüsselorten gewonnen habe, bin ich durch das Reisen und durch den Kontakt zu Menschen überall auf der Welt reifer geworden und habe viel Empathie entwickelt. Ich denke durchaus, dass mein Hintergrund sich auf meine Philosophie ausgewirkt hat, aber ich hoffe sehr, dass ich in meinem Leben weiterhin dazulernen, mich entwickeln und meine Neugier und Offenheit beibehalten kann.

• Nadine Kriesemer
Nadine Kriesemer ist Spezialistin für moderne und zeitgenössische Kunst. Sie hat Landon Metz während der Armory Woche in seinem Studio in Brooklyn besucht.

LANDON METZ



LANDON METZ



Ausstellungsansichten / Exhibition views
von Bartha, S-chanf, 2017/2018

LANDON METZ

Silence Space Form Stille Raum Form

Nadine Kriesemer: How much does a location / space like the one in S-chanf influence your exhibition?

Landon Metz: My work is constantly aware of its periphery, and I don't necessarily feel as though this ends with the exhibition space itself. I'm often sensitive to the cultural and environmental setting beyond the container of a gallery or museum. In the case of the show in S-chanf I was particularly conscious of the time of year and unbelievably dramatic landscape just outside the exhibition walls and took active steps towards allowing this to bleed into the narrative of the work.

NK: How has your work developed/ changed within the last couple of years?

LM: At some point I feel as though the work became autonomous and my role shifted from author to sustainer. There's a narrative unfurling within my practice on its own accord. I hope to facilitate this as gently as possible with a strong sense of humility and discovery.

NK: How would you describe the current art scene in New York?

LM: For me there's no better place to live and work as an artist than New York City, but I can't speak for anyone but myself.

NK: What inspires you most?

LM: I know this sounds wildy vague but I find being alive and experiencing all the considerably vast facets it has to offer an inexhaustible wealth of

inspiration. Life, just being alive is enough for me.

NK: Do you think your heritage has an influence on your work?

LM: I learned a lot about silence, stillness, space and natural form from growing up in the desert of Arizona. I've learned a considerable amount about culture and humanity from living in New York City. In addition to living in these two pivotal places in my life, I've also grown and gathered a lot of empathy from traveling and making connections with people all around the world. I definitely feel my background has had an impact on my philosophy, but I genuinely hope to continue to grow, learn and maintain curiosity and openness throughout the remainder of my life.

• Nadine Kriesemer
Nadine Kriesemer is a specialist for modern and contemporary art. She visited Landon Metz in his studio in Brooklyn during the Armory Show.

LONDON METZ

FOURTH WALL



DANIEL ROBERT HUNZIKER

Er verwandelt den Galerieraum in einen Parcours, der neue, überraschende räumliche Bezüge schafft, Objekt und Skulptur miteinander verschmilzt und das Moment des Flanierens und Entdeckens erlebbar macht.

Daniel Robert Hunziker positioniert verwitterte Backsteine aus Abbruchmulden oder abgewetzte, von Gips- und Gebrauchsspuren gezeichnete Holztaloch in an Vitrinen-displays erinnernde Kuben. Diese Ensembles sind jedoch keine klassischen Schaukästen, die einen objektiven Rahmen zur Betrachtung der Gegenstände schaffen, sondern Skulpturen. Auf diese Weise fließen gefundenes Objekt und Skulptur ineinander.

Daniel Robert Hunziker
it's never been this close before
November 17, 2017 – January 20, 2018
von Bartha, Basel

TWINE 17/IV, 2017
Fichtenholz, Acryllack, Raucheiche und Glas /
Spruce, acrylic varnish, smoked oak and glass
130 x 170 cm

DANIEL ROBERT HUNZIKER

By establishing new and surprising spatial connections, Hunziker transforms the gallery space merging object and sculpture and creating a setting which invites the viewer to stroll around and explore.

Daniel Robert Hunziker arranges weathered bricks from demolition skips or wooden plastering floats with traces of usage in cubes which are reminiscent of display cabinets. These ensembles, however, do not represent classic showcases which provide an objective frame for viewing objects – they are sculptures. In this way, found object and sculpture are merged.

Zitiert aus Stefan Wagners Text,
verfasst anlässlich der Eröffnung von
it's never been this close before bei
von Bartha, Basel im November 2017.

Quoted after the Text by Stefan Wagner,
written on the occasion of the opening
of *it's never been this close before*
at von Bartha, Basel in November 2017.



DANIEL ROBERT HUNZIKER



Ausstellungsansicht / Exhibition view
it's never been this close before, 2017/2018
von Bartha, Basel

unten / below:
Ausstellungseröffnung / Exhibition Opening
November 2017

it's never been this close before

DANIEL ROBERT HUNZIKER

Gerade weil er dem staunenden und von Erkenntnisdrang geleiteten Flaneur nahe steht, zeugen die formal strengen Umsetzungen seiner Beobachtungen von einer intensiven Reibung mit der Welt und erschöpfen sich nicht in einem von ihr abgelösten Formalismus.

Precisely because he resembles the marveling perambulator driven by a thirst for knowledge, the formally strict realizations of his observations are characterized by an intense friction with the world and do not exhaust themselves in a detached formalism.



Versinken als Spiel



Es war der 7. Januar 2018, Sonntagvormittag. Der Regen trommelte auf den Prado in Madrid wie ein ungeduldiges Kind, das auf sein Essen wartet. Gewissermassen als Spiegelung des Hundewetters draussen, stand ich drinnen vor *Perro semihundido*, Goyas Gemälde eines versinkenden bzw. bereits halb versunkenen Hundes. Vom Hund sieht man gerade noch den Kopf im Profil, sein Körper scheint bereits in einer Art Treibsand, einer braunen Masse, untergegangen zu sein. Der Hundeblick geht ins grau-beige. Nichts oberhalb seines Kopfes, das drei Viertel des Gemäldes einnimmt. Es scheint kein Entrinnen mehr zu geben und doch flackert in den Augen des Hundes so etwas wie ein letztes Stücken naive Überlebenshoffnung.

Szenenwechsel. 1. März 2018 in Zürich, wiederum trommelte der Regen wie ein hungriges Kind. Dieses Mal hatte er es auf das Haus Konstruktiv abgesehen (oder erneut auf mich). Drinnen: Keine ertrinkenden Hunde, sondern: Schwarz auf Weiss; Weiss auf Schwarz; Quadrat auf Quadrat; Rechtecke auf Quadrat; kreisförmige Figuren auf Quadrat; Holz auf Holz. Was nach konstruktivistischer Kunst à la Malewitsch klingt, entpuppte sich beim genaueren Hinsehen (und mit etwas Geduld!) als Meta-Malewitsch: Keines der Quadrate steht still, keine der wie Oblaten aussehenden kreisförmigen Figuren bleibt auf ihrem Platz. Die Figuren tanzen, mal hektischer, mal langsamer, drehen sich

um ihre eigene Achse, fallen beinahe aus dem Bildraster, folgen einem geheimen Rhythmus. Sie sind reine Bewegung, ohne Ziel, ohne Bedeutungsabsicht. Manchmal bewegen sie sich gemäss den Erwartungen des Betrachters, manchmal nicht. Das Auge will Ordnung schaffen, es gelingt ihm nicht.

Der Künstler hinter dieser bewegten Welt ist Gerhard von Graevenitz. Das Haus Konstruktiv widmet dem deutschen Künstler, der 1983 bei einem Flugzeugabsturz ums Leben gekommen ist, derzeit eine grosse Retrospektive. Gesellschaft leistet ihm in Zürich die Gegenwartskünstlerin Alicia Kwade, deren Werke geprägt sind von der Frage nach geschaffener oder vorgetäuschter Realität, etwa beim absichtlich nicht vollendeten «Nachbau» eines mittels 3D-Scanners erfassten Steinbrockens. Während Kwade eher aus der relativen Schwere ihre Kraft zieht, sind von Graevenitz' Werke leichtfüssige technische Spielereien, die er hauptsächlich in den 1960er und 70ern geschaffen hat.

Diese Spielereien strahlen eine unbeirrte, beinahe als naiv zu bezeichnende positive Grundhaltung aus. Sie stehen in einer bipolaren Hoffnungsskala sozusagen auf der anderen Seite von Goyas ertrinkendem Hund. Sie sind reine Bewegung, reine ästhetische Erfahrung. Bewegtes Schwarz auf Schwarz, bewegtes Schwarz auf Weiss, wobei von Graevenitz seine «Bilder» in einem «Gedicht» aus dem Jahr 1961, d.h. noch vor Entstehen der meisten kinetischen Werke, wie folgt bezeich-

nete, nämlich als «lichtpunktbewegungsreihen zufallsordnungsbilder» oder auch «bewegungspunktlichtzufallsreihenordnungsbilder» und so weiter. Dasselbe immer wieder neu arrangiert, neu bewegt, neu geordnet.

Doch auch bei von Graevenitz gibt es Arbeiten, die einen gewissen Sog nach unten oder innen evozieren, vielleicht nicht in der absoluten Düsterei eines Goyas, eher auf einer Mikroebene. Es sind Bilder, die ohne Bewegung auskommen: von Graevenitz' Serie «Weisse Struktur». Beispielhaft aus dieser Phase soll ein Werk herangezogen werden: «weisse struktur, zwei horizontale achsen im quadrat auf der spitze» aus dem Jahr 1959. Es handelt sich dabei um, wie der Titel bereits ankündigt, ein auf der Spitze stehendes Quadrat aus Holz von 62,5 mal 62,5 Zentimeter, das von kleinen Einkerbungen übersät ist, die teilweise tiefer in die Oberfläche eindringen, teilweise weniger. Es sind «Ausgrabungen», die zu einer visuellen Auflösung des ganzen Gemäldes im einfallenden Licht führen. So kann das Auge hier zwar – im Gegensatz zu den kinetischen Werken von Graevenitz – kurz Ordnung schaffen, aber die Ordnung löst sich rasch wieder auf: Vor dem Auge erscheint ein Relief, in dem der Blick in dutzenden kleinen Vertiefungen verloren geht, in dem das Auge des Betrachters gewissermassen in hundert kleinen Einbuchtungen versinkt. Es ist kein grosses düsteres Versinken wie bei Goya, eher ein kleines verspieltes.

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

rechts / right:
Ausstellungsansicht / Exhibition view
Gerhard von Graevenitz –
Eine Retrospektive
Haus Konstruktiv, Zürich, 2018
© 2018, ProLitteris, Zurich

Gerhard von Graevenitz
290a / 487a zweiseitiges Spielobjekt
mit Halbkugeln,
weiss (Doppelgänger), 1964
Acryl auf Holz / Acrylic on wood
ø 42,5 x 9 cm
und / and:
Rotes Spielobjekt mit grünen oder
blauen Halbkugeln, 1966
Acryl auf Holz / Acrylic on wood
ø 30 x 7 cm

Playful Sinking

It was January 7th 2018, a Saturday morning. The rain was pounding down on the Prado in Madrid like an impatient child waiting for its food. As a sort of mirror image of the beastly weather outside, I was standing in front of *Perro semihundido*, Goya's painting of a sinking or halfway sunken dog. Only the dog's head in profile is still visible while its body seems to already have been sucked under in a kind of quicksand depicted as a brown mass. The dog's gaze is fixed on the grey-beige nothing above its head that takes up three quarters of the painting. There seems to be no escape, yet in the dog's eyes there is still a glimmer of naive hope of survival.

Change of scenery. March 1st 2018 in Zurich. Again, the rain is pounding like a hungry child. This time it was aimed at the Haus Konstruktiv (or again at me). Inside: No drowning dogs, but: black on white; white on black; square on square; rectangle on square; circular figures on square; wood on wood. What sounds like constructivist art à la Malevich on second sight (and with a little patience!) turned out to be meta-Malevich: None of the squares is standing still, none of the circular figures evocative of wafers remains in its place. The figures are dancing, once a bit more hectic, then a bit slower; they are pinwheeling, almost falling out of the picture area, following a secret rhythm. Representing pure movement, without aim, without intended meaning, they sometimes move according to the

viewer's expectations, and sometimes they don't. The eye wants to establish order – without success.

The artist behind this moving world is Gerhard von Graevenitz. Presently, the Haus Konstruktiv is dedicating a big retrospective to the German artist who died in a plane crash in 1983. Contemporary artist Alicia Kwade, whose works are concerned with created or simulated reality – for instance in the shape of a deliberately unfinished «replica» of a boulder reproduced with the help of a 3D scanner – is also exhibiting her works in Zurich. While Kwade is drawing her strength from relative gravity, von Graevenitz's works, which he mainly created in the 1960s and 70s, are nimble-footed technical dalliances.

His playful pieces exude an unperturbed positive attitude that appears almost naive. On a bipolar scale of hope, they would be located at the opposite end of Goya's drowning dog. They are pure movement, pure aesthetic experience: moving black on black, moving black on white. In a «poem» from 1961, well before making most of his kinetic works, von Graevenitz referred to his «paintings» as «lichtpunkt bewegungsreihen zufallsordnungsbilder» or «bewegungspunktlicht zufallsreihenordnungsbilder» and so forth – arranging, moving and ordering the same thing in a new way.

Yet even in von Graevenitz's oeuvre there are works which evoke a certain downward or inward pull, even if not

in the fashion of Goya's deep gloom; they do so rather on a micro level. His series «Weisse Struktur» does without any movement. This is exemplified by one work from this phase: «weisse struktur, zwei horizontale achsen im quadrat auf der spitze» from 1959. As the title suggests, it shows a wooden square, 62,5 times 62,5 centimetre, placed on its tip. The work is covered with small indentations of different depths – «excavations» which, in the incident light, contribute to the visual dissolution of the whole painting. In contrast to von Graevenitz's kinetic works, the eye manages to establish order for a short period of time. However, this order soon dissolves again: the viewer's eye gets lost in a relief consisting of dozens of small notches, his or her gaze virtually sinking into hundreds of indentations. It is not a great gloomy sinking as with Goya, rather a small playful one.

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

Sophie Yerly: Ein paar Tage vor der Eröffnung deiner Einzelausstellung bei von Bartha in Basel sprayte jemand ETWAS FEHLT auf die Fassade der Galerie. Stefan von Bartha war anscheinend nicht informiert, denn er fotografierte den Schriftzug und machte seinem Ärger auf Social Media Luft, bevor er das Graffiti entfernen liess. Erst später realisierte er, dass das Graffiti dein Werk gewesen war und dass in der Tat etwas fehlte. Entspricht das den Tatsachen?

Florence Jung: Absolut.

SY: Wer wusste von deinem Plan? Wann hast du mit dieser Arbeit angefangen?

FJ: Ich kann nicht wirklich sagen, wann die Arbeit ihren Anfang nahm, aber sie war erst mit ihrem Fehlen abgeschlossen. Abgesehen vom Graffiti-Künstler wusste zuerst niemand etwas – nicht einmal Stefan. Als er mir eine Soloausstellung in seiner Galerie vorschlug, antwortete ich: «Okay, aber ich werde dir im Vorfeld nichts darüber erzählen.»

SY: Es ist mutig, als Galerist auf einen solchen Vorschlag einzugehen, wobei Stefan vielleicht auch etwas in dieser Art erwartete, denn er wusste ja, wie du arbeitest. Wie war es für dich, ein Werk ohne garantiertes Publikum zu machen?

FJ: Das Publikum – das sind nicht die Leute, die das Werk gesehen haben, sondern jene, die Zeugen seines Verschwindens wurden. Ich interessiere mich für alles, was die gängigen Kategorien von Realität und Fiktion übersteigt. Zum Beispiel für die Dinge, die an einem Tag wahr sind und am nächsten verschwinden; Sachen, die es nicht gibt, die aber in der Zukunft existieren werden; die trügerische Erinnerung an Dinge, die es nie gegeben hat; wenn etwas vergessen wird, es aber immer noch unmerklich da ist.

SY: Kehren wir zur Realität zurück. Was konkret wird im Galerieraum gezeigt? Wie erfährt das Publikum mehr über dein Werk?

FJ: Indem es nach Hinweisen sucht. Auf der Theke der Galerie findet sich ein vager Presstext und es gibt ein reguläres Label . Die Angestellten der Galerie können ausserdem auf ihre Art über die Werke erzäh-

len, aber nur, wenn sie danach gefragt werden. Natürlich gibt es auch Stefan von Barthas Instagram-post. Und dann diese Unterhaltung. All diese Elemente sind peripher und verstreut, mehr gibt es nicht. Ich gebe mir tatsächlich grosse Mühe, keine offizielle Version, sondern vielmehr viele und eventuell widersprüchliche pseudo-offizielle Versionen zu generieren. Meine Arbeiten funktionieren ähnlich wie eine Open-Source-Software. Jeder Eintrag und jedes Bild trägt zum Ganzen bei, mit dem Risiko, dass die Situation insgesamt verändert wird und die Arbeit wieder verschwindet.

SY: Das Graffiti existiert nach wie vor online als Instagram-Bild auf dem Konto des Galeristen. Wie findest du das?

FJ: Mir macht das nichts aus. Es hat sich so ergeben, also soll das auch so bleiben. Das gehört nun zur Geschichte dieses Werks. Es stimmt, dass es sonst keinen visuellen Beweis für meine Arbeit gibt, aber in diesem Fall entspricht Stefan von Barthas Bild dem Bild des Betrachters. Das ist der Grund, weshalb ich meine Arbeiten nicht selber dokumentiere; ich schaffe Raum für die Dokumentationen anderer, für den Machttransfer vom Kunstschaffenden auf den Betrachter. Wenn alle ein Smartphone besitzen, dann sind auch alle im Stande ein eigenes Bild zu machen, oder nicht?

SY: Die Autonomie, die du hier eingefordert hast, ist recht zentral, besonders wenn man bedenkt, dass das Werk für eine Einzelausstellung in einer kommerziellen Galerie entstand. Siehst du es als subversiv an?

FJ: Ist nicht das ganze subversive Potential ausgereizt, sobald ein Werk zum Verkauf steht? Vielleicht ist die subversivste Geste die, ein Werk zu sammeln, nicht es zu machen ... Denn die Wiederholung dieses Werkes impliziert, dass etwas auf eine Oberfläche gesprayt wird, die nicht dem Sammler oder der Sammlerin selbst gehört – ob es nun die Wand des Nachbarhauses oder ein Stein im Meer ist. So richtet sich das Werk

gegen den Akt des Sammelns, gegen den menschlichen Besitzinstinkt. Reiner Altruismus. Reiner Vandalismus. Wenn man darüber nachdenkt, dann liegen diese zwei Dinge doch ziemlich nahe beieinander.

SY: Ich finde diese Ausstellung – und auch die, welche du für den Kunstverein Bielefeld gemacht hast (als du deine Einzelausstellung sozusagen auf Mathias Sander übertragen hast, den Schreiner, der den Boden im Kunstverein renoviert hat) – echt witzig. Aber ich stelle mir vor, dass die Rezeption deiner Kunst sicher auch stark variieren kann. Erhältst du viele negative Reaktionen?

FJ: Tatsächlich erreichen mich manchmal ziemlich ... feindselige Reaktionen. Das geschieht nicht systematisch, aber es kommt vor. Einmal während eines Kunstpodiums in Deutschland wurde ein Maler so wütend, dass er sich zusammenreissen musste ... Jetzt da ich dir davon erzähle, frage ich mich, ob es sich dabei vielleicht um einen Schauspieler gehandelt haben könnte, der für einen Scherz engagiert worden ist. Dieser Typ war so unglaublich wütend auf mich und auf das, was ich tue. Ob ich weiss, warum das so ist? Nein, denn ich habe nie etwas Beleidigendes oder Provokatives getan. Vielleicht irritiert die Leichtigkeit, der fehlende Schweiss. Vielleicht sehen die Leute das als spiessig an. Aber ich sehe das gar nicht so. Ideen in Waren zu verwandeln finde ich hingegen sehr spiessig. Viele der Werke, denen ich begegne, basieren auf diesem Grundsatz, und das finde ich problematisch. Wie auch immer, die negativen Reaktionen, die du ansprichst, sind ziemlich selten. Meistens sind die Leute hier ja viel zu höflich. Aber was findest du lustig an meinen Ausstellungen? Du weißt, dass ich sehr ernst bin. Ich bin so ernst, wie der Typ wütend war.

SY: Bringt dich Kunst zum Lachen?

FJ: (lacht) Das ist so HUO. Bitte hör nicht damit auf.

• Sophie Yerly
Die in Basel lebende Künstlerin Sophie Yerly arbeitet momentan an Ihrem MA an der Hochschule für Gestaltung und Kunst. Ebenfalls ist Sie Gründerin der Online Plattform We Find Wildness.

Wenn du es realisierst,

ist es zu spät

SophieYerly: A few days before the opening of your solo exhibition at Galerie von Bartha in Basel, the words ETWAS FEHLT appeared on the front of the gallery, written in graffiti. Stefan von Bartha was apparently not informed since he took a picture of it, shared his discontent on social media and finally had the tag erased. It was then he discovered that the erased graffiti was your work and, indeed, there was something missing. Are those facts correct?

Florence Jung: Absolutely.

SY: Who knew about your plan? When did your work start?

FJ: I can't really tell when the piece began, but it was complete only once missing. Apart from the graffiti artist, nobody knew anything before its erasure. Even Stefan did not know it. When he proposed me a solo exhibition in his gallery, I replied "OK but I will not tell you anything about it beforehand".

SY: It is brave to accept that proposition as a gallerist, but it might have also fulfilled Stefan's expectations at the same time, since he knew how you work. Could you talk about how it was to create a work that had no guaranteed audience?

FJ: The audience is not those who have seen the piece, but those who are the witnesses of its disappearance. I am interested in everything which exceeds the two usual categories of reality and fiction. For example the things that were true one day and vanished the next, the things that do not exist but will in the future, the false memory of things which were never there, when something is forgotten and yet impalpably present.

SY: Let's go back to reality, in concrete terms what is presented in the gallery space? How does the visitor learn about your work?

FJ: By looking for clues. I left a vague press release on the gallery counter and there is a regular label. Then there are the employees of the gallery who tell you about the piece in their own way, but only when they are asked about it. Obviously, there is also Stefan von Bartha's Instagram post. And eventually this discussion. All these elements are peripheral and scattered, but that's all that is available. I do take a lot of care in not creating an official version, or rather in letting many and possibly contradictory pseudo-official versions emerge. My pieces work somehow like an open source software. Each record or image adds to the others, at the risk of totally changing the situation and make the piece disappear again.

SY: The graffiti is still on view as an Instagram image on the gallerist's account. How do you feel about its existence online?

FJ: I'm fine with it. It happened that way, so it should stay that way. It's part of that piece's story now. It's true that I provide no visual evidence of my work, but in that case Stefan von Bartha's image is the image of a spectator. This is the reason why I don't document my pieces myself, I make room for the documentation of others, and more specifically for the transfer of power from the artist to the spectator. If everybody has a smartphone, then everybody is able to take their own pictures, aren't they?

When you realize it,

it's too late

SY: The autonomy you took for this work is rather important, especially if you think that you created it for a solo exhibition in a commercial gallery. Do you see it as subversive?

FJ: Isn't all the subversive potential exhausted from the moment a piece is for sale? Perhaps the most subversive gesture isn't to create it, but to collect it ... Because the re-enactment of this piece implies tagging a surface that must not be owned by the collectors themselves – whether it's the neighbour's wall or a rock in the ocean. In that way it goes against the very act of collecting, against that human instinct to possess. Pure altruism. Pure vandalism. When you think about it, these two attitudes are rather close.

SY: I see this exhibition – as well as the one you did at Kunstverein Bielefeld (where you basically transferred your solo exhibition to Mathias Sander, the carpenter who renovated the floor of the Kunstverein) – as genuinely funny. But I imagine that the reception can also vary a lot. Do you get reactions to your work?

FJ: Indeed, sometimes I get quite ... hostile reactions. Not systematically, but it happens. Once during an art talk in Germany, a painter was so mad that he had to refrain himself from putting me a right . Now that I tell you this, I wonder if he wasn't actually an actor hired to play a joke. This guy was so deeply, deeply angry at me and what I am doing. Your question was if I know why? Because I don't. I have never done anything insulting or provocative. Maybe it is this lightness, this absence of sweat that can be

irritating. Maybe people see that as a bourgeois attitude. But I don't agree at all with that. What I find very bourgeois, however, is to turn ideas into commodities. A lot of the works I see are based on that, and I find that really problematic. But anyway, these reactions you talk about are rather rare. In general, people are definitely too polite here. But what do you find funny in my exhibitions? You know I am very serious. I am as serious as the guy was angry.

SY: Does art make you laugh?

FJ: (laughs) This is so HUO . Please don't end on that.

• Sophie Yerly
The artist Sophie Yerly is currently living at Basel where she is following a MA at the Hochschule für Gestaltung und Kunst. She is also the founder of the online art space We Find Wildness.

Florence Jung
JUNG56
ETWAS FEHLT
February 3 – March 24, 2018
von Bartha, Basel

Email von Florence Jung
an Stefan von Bartha /
Email from Florence Jung
to Stefan von Bartha



The Imaginary Collection
von Bartha x Mike Meiré
April 18–20, 2018
Antwerpener Strasse 34, Cologne

Ausstellungsansicht / Exhibition view
The Imaginary Collection, 2018
Mit Werken von / With works by
Anna Dickinson, Imi Knoebel und / and
Christian Andersson
© 2018, ProLitteris, Zurich



Being inside the Imaginary Collection
feels like walking in a candy store
beyond limits. Mike Meiré

As galleries increasingly live for the small time frame around an opening event, and no longer for the long months in between, the reliance on art fairs to exhibit treasured inventory has become an unavoidable demand. In nearly every European city, at least once a year, you'll encounter a buzzing atmosphere of first sales announcements, high numbers and stressed out collectors and galleries. Keen to develop new models of gallery programming, we began thinking about how else we might display those treasures too often hidden away inside our storage. So, as a third platform for showing art – beyond the gallery space and the international fair booth – we now introduce: 'The Imaginary Collection'.
Stefan von Bartha

rechts / right:
Ausstellungsansicht / Exhibition view
The Imaginary Collection, 2018
Mit einem Werk von / With a work by
Camille Graeser

unten / below:
Ausstellungsansicht / Exhibition view
The Imaginary Collection, 2018
Mit Werken von / With works by
Marianne Eigenheer und / and Superflex
© 2018, ProLitteris, Zurich



RICARDO ALCAIDE We Have Never Been Contemporary Group show Bienal FEMSA, Zacatecas Curated by Daniel Garza-Usabiaga October 26, 2018 — January 19, 2019 Zacatecas, Mexico CHRISTIAN ANDERSSON When Science Fiction Was Dead Solo Show Curated by Nuno Faria until June 10, 2018 Museum CIAJG, Guimarães, Portugal Avesta Art 2018 Group show May 19—September 16, 2018 Verket, Avesta, Sweden (Pre)texts A group show featuring selected works from the Fundación Otazu collection, selected by Guillermo Penso Blanco in collaboration with Sofia Mariscal. February 17—January, 2019 Fundación Otazu, Pamplona, Spain ANDREW BICK The Canopy Permanent commission for The Crown Estate Curated by Modus Operandi with Architects Rolfe – Judd Princes Arcade Piccadilly ANNA DICKINSON Art of Glass Group show April 6—September 9, 2018 National Museum of Scotland, Edinburgh, touring to The National Centre for Craft and Design, Sleaford, UK	CAMILLE GRAESER Kunstmuseum Stuttgart Presentation of the museums collection (Work on display: "B 1964.4 Relation mit fünfteiligem Drittel", 1964; B 1964.5 "Relation von vier Komplementär-Farbpaaren", 1964.) since October 2017 — ongoing Stuttgart, Germany GERHARD VON GRAEVENITZ signals: If You Like I Shall Grow kurimanzutto at Thomas Dane Gallery Group Show June 8—July 21, 2018 London, UK TERRY HAGGERTY Solo Show d.a.c. dolceacqua arte contemporanea September 2018 Dolceacqua, Italy Sikkema Jenkins & Co. Solo Show May 2019 New York, USA IMI KNOEBEL Imi Knoebel Solo Show Haus Konstruktiv May 31—September 2, 2018 Zurich, Switzerland PERRINE LIEVENS Villa Saigon, French Institute Artist Residency March 1—June 30, 2018 Ho Chi Minh City, Vietnam	ADOLF LUTHER Vibration in ZERO Group Show Museum of Old an New Art (Mona) June 9, 2018—April 22, 2019 Hobart, Tasmanie, Australia LONDON METZ Solo Show September 6—October 22, 2018 Sean Kelly Gallery New York, USA FELIPE MUJICA Circles Without Diameter, Fantasies Without History Group Show May 17—June 17, 2018 Anna Elle Gallery, Stockholm, Sweden All Our Secrets Curated by Katrin Mundt Group Show July 20—September 16, 2018 Center for Contemporary Arts Celje, Slovenia Shout Fire! 2-person show with Joar Nango Curated by Mariangela Mendez Prencke September 8—November 18, 2018 Röda Sten Konsthall, Gothenburg, Sweden We Have Never Been Contemporary Bienal FEMSA, Zacatecas, Mexico Curated by Daniel Garza-Usabiaga Group show October 26, 2018—January 19, 2019 Zacatecas, Mexico	KARIM NOURELDIN Richochet Group show Until May 27, 2018 CACY Centre d Art Contemporain Yverdon-les-Bains, Switzerland Collection Sammlung Linie Group show February 10, 2017—ongoing Museum für Kunst und Kultur Münster, Germany SARAH OPPENHEIMER S-3374373 Solo show Fall 2019 Mass MoCA North Adams, Massachusetts, USA BORIS REBETEZ Kunstraum Riehen 20 Jahre Kunst Raum Riehen – Die Jubiläumsausstellung August 31—October 28, 2018 Riehen, Switzerland FLORIAN SLOTAWA Florian Slotawa Solo Show May 26—July 1, 2018 Kunstverein Wilhelmshöhe Ettlingen Ettlingen, Germany Stuttgart sichten Die Skulpturensammlung der Staatsgalerie Stuttgart presented by Florian Slotawa Solo Show October 17, 2018—January 27, 2019 Deichtorhallen Hamburg, Germany	BOB & ROBERTA SMITH 'The first ever Bob and Roberta Smith retrospective' A review of twenty years of trying to learn to read the real meaning of texts. June 1, 2018 La Panacee Montpellier, France The Royal Academy The Secret to a good life is a good pencil. An collaborative project with members of Bob & Roberta Smith's family focusing on the role of Bob's mother, artist Deirdre Borlase as the initiator of three generations of creative energy. September 4, 2018 London, UK SUPERFLEX One Two Three Swing! Solo show June 28—December 30, 2018 Copenhagen Contemporary, Denmark Superflex. The more you know, the better your decisions Solo Show Until September 9, 2018 Centro de Creación Contemporánea de Andalucía Córdoba, Spain Whatever works Solo Show Until October 3, 2018 1301PE Los Angeles, USA République Géniale Group Show August 17—November 11, 2018 Kunstmuseum Bern Bern, Switzerland	JOHN WOOD & PAUL HARRISON On Struggling to Remain Present when you want to Disappear Group Show Until June 10, 2018 OCAT Museum Shanghai, China Togetherness Group Show June 16—September 9, 2018 Royal West of England Academy, Bristol, UK BEAT ZODERER Licht und Leere Solo Show Opening, Thursday September 20, 2018 Neues Museum, Staatliches Museum für Kunst und Design Nürnberg, Germany Zwischen Kalkül und Zufall Between Calculus and Random A film by Jürg Egli about the work of Beat Zoderer and music of Nik Bärtsch will premiere as part of Le Fifa International Film Festival in Montreal Haus der Kunst Solo show Side specific installation August 2018 Solothurn, Switzerland PARK Group Show November 2018 Tilburg, Netherlands Art Basel Stand / Booth, 1979 Mit Werken von / With works by Olle Baertling © 2018, ProLitteris, Zurich von links nach rechts / from left to right: Fürstin Gloria von Thurn und Taxis, Miklos von Bartha, Carl Laszlo, Alexander Graf von Schönburg Art Basel, 1974
--	---	--	---	--	--



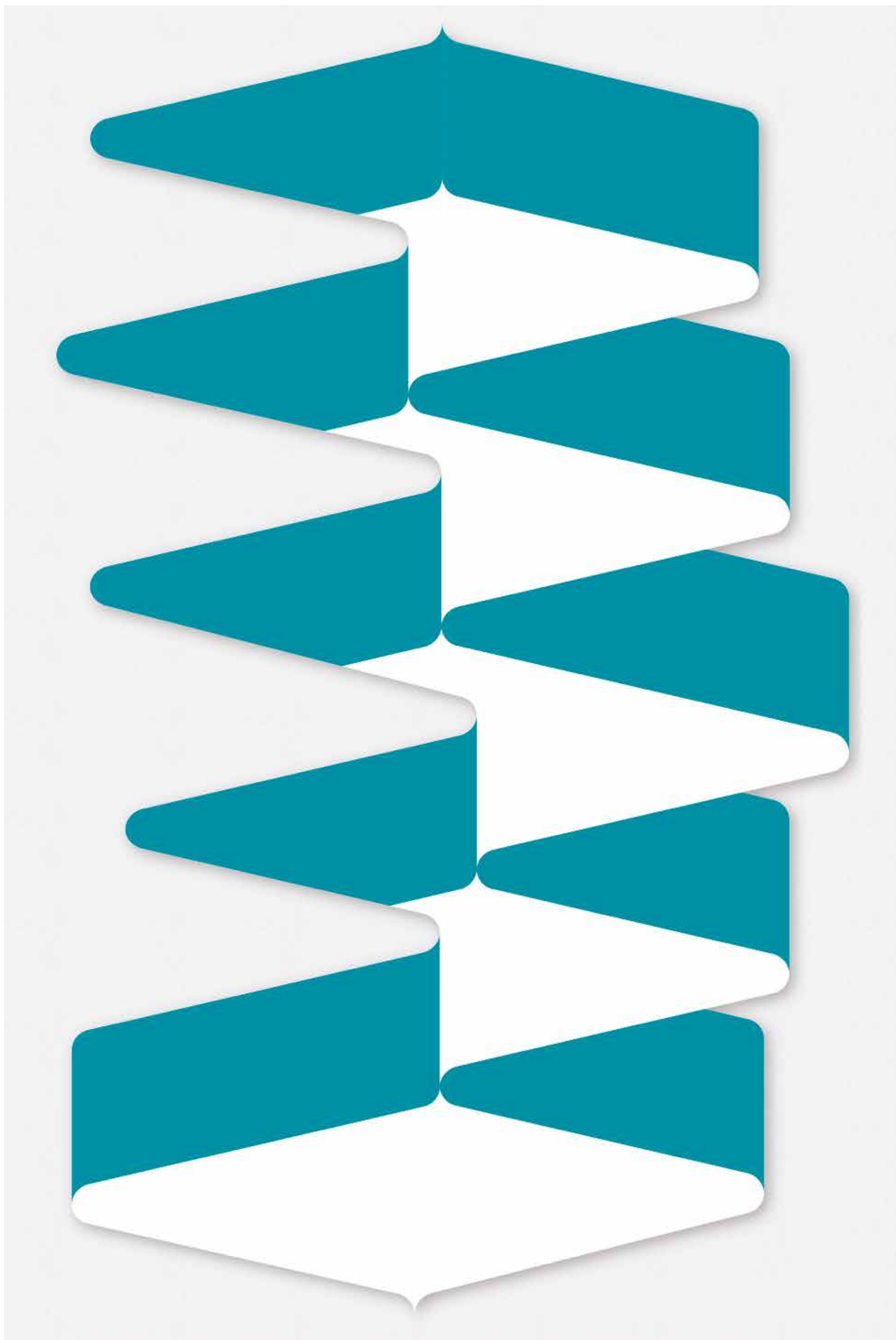
Visit
our new
website*
and
discover
the gallery's
history.

von Bartha, T +4161 322 10 00
info@vonbartha.com, www.vonbartha.com
von Bartha Basel, Karmelplatz 6, CH-4056 Basel
Tue—Fri 2—6pm, Sat 11am—4 pm, or by appointment
von Bartha S-charf, Sonvli 46, CH-7525 Scharf
by appointment

Bildnachweis / Image credits:
2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 16, 17, 27: Andreas Zimmermann
12, 13, 14: Ben Koehnlin
18: Für / For Francisco de Goya y Lucientes, Courtesy Museo Nacional del Prado, für / for Gerhard von Graevenitz: Conradin Frei,
Courtesy of Haus Konstruktiv, Zurich
22, 23: Felix von der Osten, für / for Camille Graeser:
Kunstmuseum Stuttgart, Zurich
26: a. c. dolceacqua, Zurich
28: a. c. dolceacqua, Zurich
Für / for Christian Andersson: Olle Baertling, Camille Graeser,
Gerhard von Graevenitz, Terry Haggerty, Imi Knoebel, Superflex
© 2018, ProLitteris, Zurich

Redaktion / Editors: Margareta von Bartha, Daniela Trauber
Übersetzung / Translation: Sibylle Blasi
Gestaltung / Design: Groenlandbasel, Basel
Lithographie / Lithography: Bildpunkt, Basel
Drucker / Printing: Gremper AG, Basel





**Landon
Metz
Feels So
Right Now
Jun 12
— Jul 21
von Bartha
Basel**

**Art Basel
Jun 14—17
Basel**

**Boris
Rebetez
Jul 29
— Sep 7
von Bartha
S-chanf**

**Terry
Haggerty
Sep 8
— Oct 27
von Bartha
Basel**

**Superflex
Nov 16
2018
— Jan 19
2019
von Bartha
Basel**

IN MEMORIAM MARIANNE EIGENHEER (1945—2018)



Ohne Titel, 1964
Farbstift auf Papier / Colour pencil on paper
62 x 45,5 cm