

Latein-
amerikanische Kunst
Latin American Art
Page 2

Felipe
Mujica

All
Tomorrow's
Parties
Page 4

Ricardo
Alcaide

Ein Moment
der Wandlung
A Moment
of Transition
Page 6

Did you know?

Sarah

All buildings
are time-based
Page 11

Kunsthalle Basel
Der Zeit voraus
Ahead of Time
Page 8

Oppenheimer

Marianne

Vielleicht auch
ein Liebesbrief...
Perhaps also
a love letter...
Page 14

Eigenheer

Superflex

Connect
With Us
Page 20

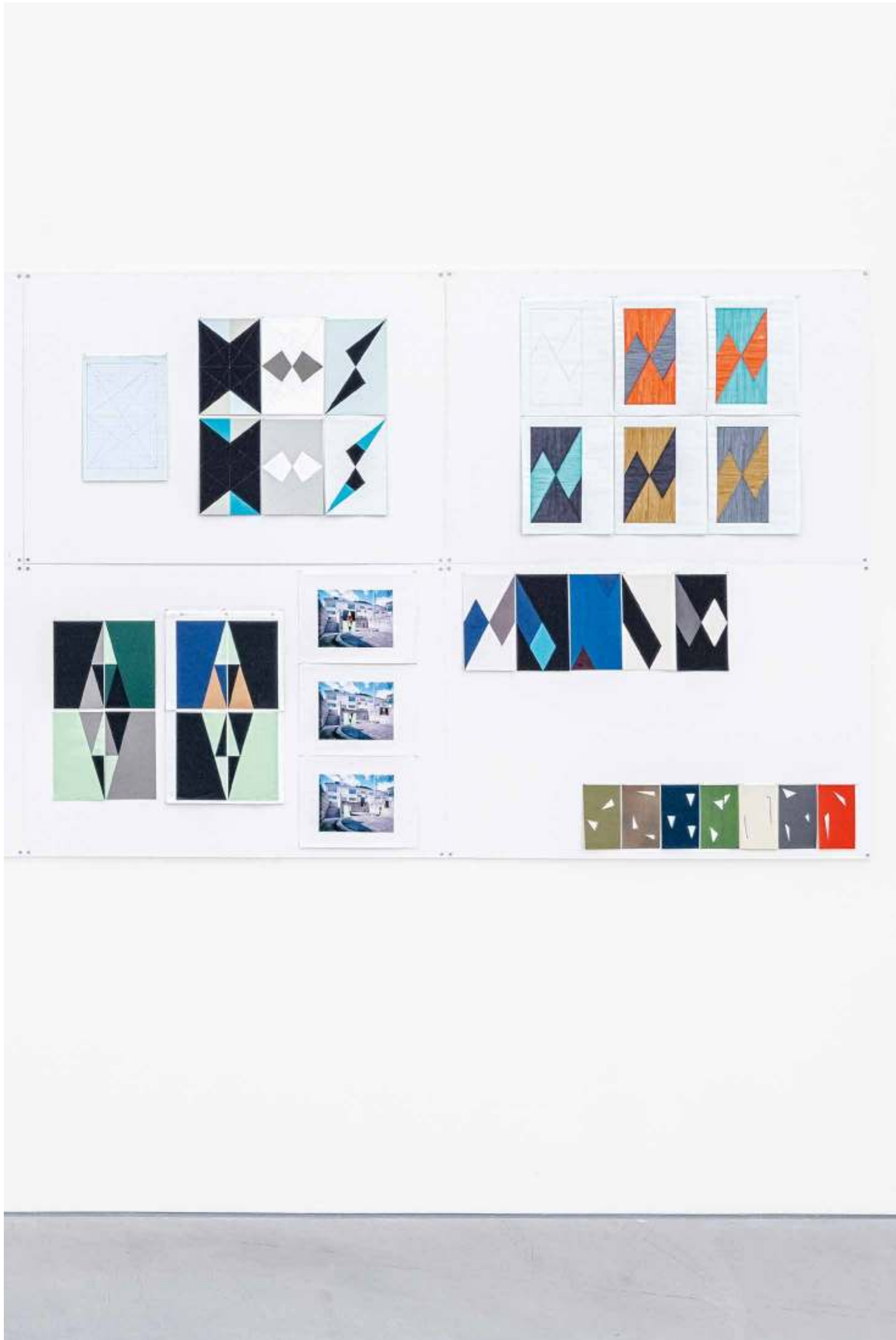
Kunstvermesser

The art surveyor

Stone
on
unrealised
stone
Page 22

The Imaginary
Collection

von Bartha x
Leopold Weinberg
Page 24



Lateinamerikanische Kunst hat in der Galerie von Bartha schon seit vielen Jahren Tradition. In den Kriegsjahren, als in Europa alles brach lag und der Kunstbetrieb zum Erliegen kam, entstand in Südamerika eine lebendige Kunstszene. Diese Entwicklung lässt sich unter anderem damit erklären, dass sich Künstler wie Lucio Fontana dorthin zurückzogen, und die dortige Kunstszene bedeutend beeinflusst haben. Wenig bekannt ist, dass gerade auch die Schweizer Konkreten, allen voran Max Bill und Richard Paul Lohse, aber auch Camille Graeser und Verena Loewensberg, für die Künstler der argentinischen Gruppe *Arte Concreto* in dieser Zeit von allergrösster Wichtigkeit gewesen sind. Als mir Ende der 80er Jahre die Witwe des Basler Malers Theo Eble die Nummer 6 der Zeitschrift *Arte Madí* von 1952 schenkte, wusste ich noch nicht, welch wunderbare Welt sich mir dadurch eröffnen würde. Eine Zeitschrift mit Abbildungen hervorragender Kunstwerke – nicht ein einziger Autor war mir bekannt. Dass ich nur einige Wochen später zufällig in Paris Martín Blaszkó kennengelernt habe, der mich nach Buenos Aires einlud, war ein glücklicher Zufall. In Buenos Aires erwarb ich innerhalb der nächsten drei Jahre ca. 150 Werke (Skulpturen, Ölbilder, Gouachen und Zeichnungen)

Felipe Mujica
Studies and documentation, 1995–2018
Detail

PAGE 3

Latin American Art has a long tradition at the Gallery von Bartha. In the years of war, when Europe was in crisis and art broke down completely, a lively art scene was flourishing in South America. One explanation for this development is that artists such as Lucio Fontana secluded themselves there and considerably influenced the local art scene. Only few people know that at that time it was especially the Swiss concrete artists, among them Max Bill and Richard Paul Lohse, but also Camille Graeser and Verena Loewensberg, who were of greatest importance to the artists of the Argentinian group *Arte Concreto*. When the widow of the Basel-based painter Theo Eble gave me issue number 6 of the journal *Arte Madí* (published in 1952) as a gift in the late 80s, I had no idea what a beautiful world I was about to encounter. The journal was illustrated with superb artworks and I wasn't familiar with a single author. It was pure luck that I accidentally met Martín Blaszkó in Paris only a few weeks later; he invited me to Buenos Aires where I purchased approximately 150 works (sculptures, oil paintings, gouaches, drawings) by artists from the groups *Arte Concreto Invencion* and *Arte Madí* over the following three years.

der Künstler der Gruppen *Arte Concreto Invencion* und *Arte Madí*. Es ist beinahe Ironie des Schicksals, dass diese Werke, die wir Anfang der neunziger Jahre an der Art Basel ausstellten, damals mit wenig Erfolg, heute die Wände bedeutender Museen und Sammlungen schmücken. Es freut mich ganz speziell, dass die Galerie in ihrer heutigen Ausrichtung mit dieser Tradition fortführt und mit Felipe Mujica und Ricardo Alcaide zwei konstruktive Künstler der heutigen Generation in ihr Programm aufgenommen hat. Beide liegen durchaus in der Tradition sowohl der argentinischen Kunst der vierziger und fünfziger Jahre als auch der brasilianischen Kunst, die unter dem Einfluss von Max Bill um die Biennale von São Paulo der sechziger Jahre entstanden ist. Ricardo Alcades Ausstellung *Sunset* zeigt, dass die Möglichkeiten der konstruktiven Kunst unbeschränkt sind und dass stets vollständig neue Lösungen gefunden werden können. Der Showroom in S-chanf, dessen Zweck nicht primär der Kommerz ist, sondern der den jeweiligen Künstlern die Möglichkeit gewährt, ganz nach ihren eigenen Vorstellungen den Raum zu gestalten, zeigt wieder einmal, wozu ein relativ kleiner, radikaler Raum fähig ist.

• Miklos von Bartha

It's almost irony of fate that these works which we exhibited with little success at Art Basel in the early 90s are now gracing the walls of prominent museums and collections. I'm particularly happy that our gallery with its present-day focus is continuing with this tradition and has incorporated two constructive artists of today's generation, Felipe Mujica and Ricardo Alcaide, into its programme. They both align themselves with the tradition of Argentinian art of the 1940s and 50s as well as with Brazilian art which was influenced by Max Bill around the time of the Biennial in São Paulo in the 1960s. Ricardo Alcaide's exhibition *Sunset* shows the unlimited possibilities of constructive art and its continuous ambition of finding totally new solutions. Once more, our Showroom in S-chanf, whose purpose is not primarily commercial but aims to enable certain artists to realize their own ideas, shows what a relatively small, radical space is capable of.

• Miklos von Bartha

All Tomorrow's Parties

FELIPE MUJICA

FELIPE MUJICA
'ALL TOMORROW'S PARTIES'
JAN 25–MAR 9 2019
VON BARTHA BASEL

links unten / bottom left:
There Are No More Exotic Countries
In Latin America (Curtain 15)
100 % Handbestickter Baumwollstoff /
100 % Cotton fabric with hand embroidered cotton
236 x 165 cm

rechts unten / bottom right:
There Are No More Exotic Countries
In Latin America (Curtain 16)
100 % Handbestickter Baumwollstoff /
100 % Cotton fabric with hand embroidered cotton
200 x 140 cm



FELIPE MUJICA

Las universidades desconocidas (Design 25), 2016
Bestickter Baumwollstoff / Cotton fabric,
thread and embroidered yarn, 295 x 160 cm

PAGE 5

FELIPE MUJICA

All Tomorrow's Parties is the first solo show of Chilean-born, New York-based artist Felipe Mujica at von Bartha, Basel. The project comprises a collection of preparatory drawings and sketches for several projects executed since the mid-90s, when he was an undergraduate student in Santiago. Twelve works from his series *Cortinas* (Curtains) also hang and occupy the space of the gallery. Lastly, his book *An Argentinian Lost in Chile*, about the work of concrete artist Claudio Girola, was published on this occasion. These works – from textiles to editorial projects – attest to Mujica's versatile and original production.

The drawings and sketches displayed at the gallery on cardboard panels are useful to discuss recurrent concerns in Mujica's production. The artist holds a collection of documents and notebooks containing preparatory plans, designs and series variations for all his projects and works which are rarely exhibited. *All Tomorrow's Parties* features a collection of them from 1995 to 2018. In these pieces, it is possible to see his constant research on abstraction through different solutions that seem to reflect on the legacy of non-objective art in Latin America and elsewhere. Another aspect that can be observed is his intention to integrate and modify space through his works. From the production of murals to the use of wooden doors and tables (*Wood*, 1999), Mujica's projects tend towards the architectural. Some of his interventions, in this regard, can operate as strategies of display. If these works aim to articulate complex spatial scenes, in other projects (such as *Tetris*, 1996) the artist highlights complexity through change, variation, movement and reconfiguration – as if he wanted to evidence the presence of a constant state of flux.

These aspects are at play in his *Curtains*, a group of works that he began in 2006. Their designs are executed under a system based on a play on grids

which is, first, drawn on paper or notebooks. These works recall the wooden panels used in projects previous to 2006, but their solution is more flexible and practical in terms of its display and handling. Regarding their materiality and tactile character, they are also completely different. Moreover, since 2013, Mujica has made of the production process of the works moments of collaboration and, on occasion, social situations. The curtains that are part of *All Tomorrow's Parties* were produced with a group of women in Gothenburg over a period of two weeks. They met regularly to sew and socialize around the traditional *fika*. Recently, he produced several curtains in Zacatecas, Mexico, in collaboration with two Wixáritari artists that used their traditional method of embroidering and sewing of colorful plastic beads in the execution of his designs. As such, these collaborations can also expand the formal character of the works through new materials, methods of sewing or color schemes.

The presence of the curtains hanged in the gallery alters the spatial scene and, at times, highlights its constant change. The artist locates the curtains to fragment space and its flow or to interact with possible light sources or air currents. The latter, along with interaction from the public, moves and rotates them, defying a static situation. In other projects, like *As Branches Moved by The Same Wind* presented in Mexico City at the Experimental Museum El Eco in 2014, the curtains operated as artworks and as a strategy of display: they established a dialogue with the pieces of other artists that he selected to showcase in the museum and, simultaneously, these textiles afforded a flexible system of light "walls" for the exhibition of such artworks. Constant change was the order of the day either through new dispositions of the curtains or the sequential presentation of different artists. The aesthetics of non-objective art, such as constructivism and concrete art, the attention to display and a conception of the space of exhibition as

a complex situation were aspects of Mujica's project that resonated with the spatial experience that Mathias Goeritz sought to achieve with the architecture of his museum.

The book *An Argentinian Lost in Chile* can offer a glimpse of Mujica's production as editor, graphic designer as well as researcher and promoter of lesser known avant-garde figures or movements based in Chile. Such is the case of Girola, associated with MADI – the international concrete art initiative launched in Buenos Aires in 1946. He has also organized archival exhibitions of the School of Valparaíso, an educational avant-garde initiative active in the 1950s and 1960s. In Girola's book, Mujica not only pays attention to his artistic production but also to his activities as exhibition maker and his display strategies. It is probable that Mujica's use of cardboard to display his preparatory drawings in *All Tomorrow's Parties* is, in part, inspired in such strategies; the panels "create and play with the notion of ephemeral architecture...., and position themselves as large neutral surfaces in space". Through this kind of acute research, Mujica's work reflects and keeps a dialogue with the history of abstract art. His interest in avant-garde artists or collectives from Latin America, *a la par* of others of Europe or North America, points to the global character of modernism and seems to continue their radical solutions that sought to articulate new and different spatial situations.

• Daniel Garza Usabiaga is an art historian and curator based in Mexico City.

RICARDO ALCAIDE

Ein Moment der Wandlung

A Moment of Transition

Es ist nicht einfach, die Inspiration zu beschreiben die mich zu diesem Werk geführt hat, doch manchmal geschehen gewisse Dinge nicht ohne guten Grund. Beim Besuch des Galerieraums in S-chanf war es einer meiner ersten Gedanken, eine mutige, heitere Farbsequenz hineinzubringen und so einen Kontrast mit dem einsetzenden monochromen Winter zu erzeugen. Es dauerte eine Weile, bis ich realisierte, dass es das passende Konzept war, sieben grosse Einheiten zu konstruieren, die auf einer Idee basierten, die mich vor ein paar Jahren dazu inspiriert hatte, an fragmentierten Gemälden zu arbeiten. In den späten Neunzigern, als ich in London lebte, baute ich hauptberuflich Möbel, ausschliesslich aus MDF, einem Material, das mich seither fasziniert; eine Art solide Pappe mit grossem Potential. Es ist zu einem meiner liebsten Materialien geworden, und für S-chanf hatte ich die Idee, fiktionale Möbeleinheiten zu kreieren – imaginäre, dysfunktionale Konstruktionen, beinahe unvollendet, irgendwo zwischen Perfektion und Unvollkommenheit schwankend, je nach Wahrnehmung. «Genau wie im Leben», sagte jemand zu mir, als ich bei der Eröffnung über das Werk sprach. In gewisser Weise hilft das, das Wesen meiner Arbeit im Kontext mit meinen Anliegen und den Verbindungen zwischen Erinnerungen zu verstehen. Die moderne Architektur von Caracas, mit der ich aufgewachsen bin, sowie das Bewusstsein um die harte Wirklichkeit des heutigen Lateinamerikas beeinflussen meine Sichtweise auf die Dinge und wie ich meine Kunst kreierte. Hinter der Ordnung und Ästhetik makelloser Oberflächen lauern Fehler und Konflikte, irgendwo zwischen Intaktem und Demoliertem, flüchtig wie ein Sonnenuntergang, jener Augenblick zwischen Tag und Nacht, wenn das ganze Farbspektrum im Raum schwebt als Erinnerung an den perfekten Moment, den wir nicht festhalten können.

• Ricardo Alcaide

There are few reasons why I made this particular work and it would be hard to think of one single explanation for this project, but sometimes things happen for a good reason. When I visited the gallery space in S-chanf, one of my first thoughts was to bring a bold and bright sequence of colors into the space to contrast with the monochromatic upcoming winter. It took me a while to figure out that the right proposal was about constructing seven large units based on an idea that had originally inspired me to work on fragmented paintings a few years ago. Back in late nineties, living in London, I built furniture to make a living using only MDF, a material that fascinated me since then; a kind of solid cardboard with great potential. It has become one of my favorite materials and for S-chanf I had the idea of creating fictional furniture units, imaginary and dysfunctional constructions half way undone, somewhere between perfection and imperfection, depending on the distance of appreciation – «just like in life», as someone said to me when I was talking about it at the opening. In a way, this helps to understand the nature of my work in the context of my concerns and the connections between memories. Growing up with the modern architecture of Caracas and the recognition of today's hard realities in Latin America, both inform the way I look at things and how I create my work around it. Mistakes and conflicts hide behind the order and aesthetics of pristine surfaces, somewhere between the intact and dismantled, transitional like a sunset, the moment between day and night, where the volumes of color are suspended in space as a reminder of the perfect moment that we cannot hold.

• Ricardo Alcaide

Sunset 1—6, 2019
Polyurethanlack auf MDF / Polyurethane paint on mdf
each 130×180×19 cm

RICARDO ALCAIDE
'SUNSET'
FEB 17—MAR 16 2019
VON BARTHA S-CHANF

RICARDO ALCAIDE



RICARDO ALCAIDE



Sunset 1, 2019
Polyurethanlack auf MDF / Polyurethane paint on mdf
130×180×19 cm



Sunset 7, 2019
Polyurethanlack auf MDF / Polyurethane paint on mdf
130×180×19 cm



Der Zeit voraus

Ahead of Time

DID YOU KNOW?



oben / top:
Konkrete Kunst, 19.3.—16.4.1944
Foto: Atelier Eidenbenz
© Fotoarchiv Kunsthalle Basel,
Teilnachlass Atelier Eidenbenz

unten / bottom:
Hans Arp, Serge Brignoni, Hans Schiess,
Kurt Seligmann, Jacques Döblin, 28.5.—19.6.1932
Foto: Atelier Spreng
© Fotoarchiv Kunsthalle Basel,
Teilnachlass Atelier Spreng

KUNSTHALLE BASEL



DID YOU KNOW?



unten / bottom:
Die Neue Amerikanische Malerei
19.4.—26.5.1958
Foto: Christian Baur
+ Peter Moeschlin
© Fotoarchiv Kunsthalle Basel



oben / top:
Signale
Held, Kelly, Mattm  ller, Noland,
Olitski, Pfahler, Plumb, Turnbull
26.6.—5.9.1965
Foto: Atelier Eidenbenz
© Fotoarchiv Kunsthalle Basel,
Teilnachlass Atelier Eidenbenz

KUNSTHALLE BASEL

Kaum jemand weiss oder kann sich daran erinnern, dass es eine Gruppe von Künstlerinnen, K  stlern und Kunstliebhabern war, die Mitte des 18. Jahrhunderts gemeinsam die Basler Rheinf  hren betrieben, um sich mit den Einnahmen einen idealen Ort zu schaffen, die Kunst ihrer Zeit untereinander und dem Publikum zu zeigen. So entstand die Kunsthalle Basel, gegründet von engagierten Bürgerinnen und Bürgern, den Mitgliedern des Basler Kunstvereins, der dieses Jahr 180 Jahre alt wird. Diese Idee ermöglichte ein Haus mit einer aussergewöhnlichen Ausstellungsgeschichte, die durch mehr als 25000 Fotografien, Dias und Glasplattennegativen dokumentiert ist, darunter auch Bilder von vielen Personen: Künstlerinnen, Künstler, Mitglieder des Basler Kunstvereins, Besucherinnen und Besucher und Baslerinnen und Basler, die die Kunsthalle Basel zu einem einzigartigen historischen Ort der Gegenwartskunst machen. Die komplette Archivierung und Digitalisierung ist im vollen Gange und sorgt immer wieder für wunderbare Überraschungen. Einige davon geben wir hier preis: Bislang unveröffentlichte Fotos der Ausstellung „D Basler Fasnacht“ von 1945 oder das bislang älteste Farbnegativ unseres Archivs der Ausstellung „Signale“ von 1965. Den Anspruch Neues zu entdecken, der die Besucherinnen und Besucher über die Jahre hinweg immer wieder die Ausstellungen der Kunsthalle Basel besuchen lies, hält bis heute an. Noch immer zeigen wir Künstlerinnen und Künstler, die noch nicht weithin bekannt sind aber die Kunstgeschichte von morgen machen.

• Team Kunsthalle Basel

Few today realize or are old enough to remember that in the mid-1800s a group of artists and art lovers ran the Basel Rhine ferry company and used the ferry earnings toward the construction of what they imagined as an ideal space to present and share the art of their time. They called it Kunsthalle Basel, and it was founded by the engaged citizens that were part of the Basler Kunstverein, which is 180 years old this year. A truly remarkable exhibition history ensued, documented through more than 25,000 photographs, slides, and glass plate negatives in the Institution's archives where you also see the many people-artists, Kunstverein members, visitors, and other Baslers—who have contributed to Kunsthalle Basel's unique place in history. The archiving and digitization of this history is in process and has led to wonderful surprises, some of which are included here, from unpublished pictures of the 1945 exhibition “D Basler Fasnacht” to the oldest color negative to date in our archive from the 1965 exhibition “Signale”. The spirit of discovery that visitors felt over the years when they walked into an exhibition continues to this day, showcasing artists who are not yet widely known but who are making the art history of tomorrow.

• Team Kunsthalle Basel



Bj  rnstjerne Christiansen,
Jakob Fenger, Rasmus Nielsen
SUPERFLEX SUPERSHOW
17.4.—29.5.2005
Foto: Serge Hasenb  hler, 2005
© Fotoarchiv Kunsthalle Basel

DID YOU KNOW?



D Basler Fasnacht
27.1.–25.2.1945
Foto: Atelier Spreng
© Fotoarchiv Kunsthalle Basel,
Teilnachlass Atelier

KUNSTHALLE BASEL

Während den zwei Weltkriegen verbot die Basler Regierung die beliebte Strassenfasnacht und so fanden weder Morgestraich noch Cortège statt und auch die Schnitzelbänke verstummten. Im Februar 1945 bot die Kunsthalle Basel zwar nicht vollwertigen Ersatz für die «drey scheenschte Dääg», zeigte aber die Ausstellung *D Basler Fasnacht*, welche über einen Monat lief und abends oft länger geöffnet war. Insgesamt 15000 Besucherinnen und Besucher erfreuten sich an Laternen, Kostümen, Hunderten von Larven, Trommeln und Pfeifen, welche auch dazu dienten, die Tradition für eine jüngere Generation lebendig zu halten. Die Neue Zürcher Zeitung berichtete: «Dass die Fasnacht in einer Ausstellung steckt und lebt, das ist ein Lichtblick in ihrem eigenen Schattendasein.»

During the World Wars, Basel's government banned the city's beloved tradition of the street carnival (Fasnacht), so neither Morgestraich, the ritual beginning of carnival, nor the Cortège, the official parade, took place, and the Schnitzelbänke also fell silent. In February 1945 Kunsthalle Basel took matters into its own hands and organized the exhibition *D Basler Fasnacht*, which ran for more than a month often with extended opening hours in the evenings. A total of fifteen thousand visitors enjoyed the lanterns, costumes, and hundreds of masks, drums, and pipes, which served to keep the tradition alive for a younger generation. The Neue Zürcher Zeitung reported: "That the Fasnacht can live on in an exhibition is a ray of hope in its own shadowy existence."



SARAH OPPENHEIMER

I:131311, 2018 (Detail)
Aluminium, Stahl, Glas, Architektur/
Aluminum, steel, glass and architecture
Grosse variabel / Dimensions variable



SARAH OPPENHEIMER



SARAH OPPENHEIMER

SARAH OPPENHEIMER

All buildings are time-based

SARAH OPPENHEIMER
‘I-131311’
DEC 28 2018—JAN 28 2019
VON BARTHA S-CHANF

I-131311, 2018 (Detail)
Aluminium, Stahl, Glas, Architektur /
Aluminum, steel, glass and architecture
Grösse variabel / Dimensions variable

PAGE 13

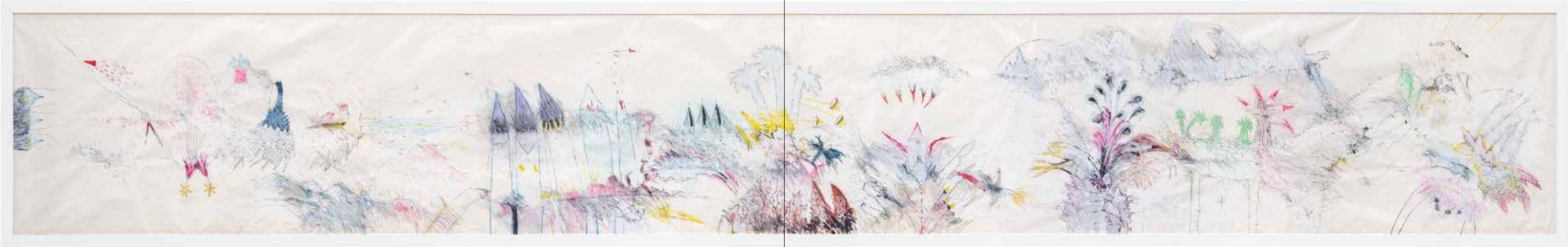
SARAH OPPENHEIMER

The aim is to inscribe the dynamic of a relay, of message received and transmitted, of cause and effect, into the white, seemingly-neutral wall of the gallery. We rotate a panel that turns a helical screw embedded in the wall that in turn opens and closes two planes of a glass window. We activate the wall into something like a switch or a door – open and closed, on and off – though the two halves of the window never quite meet, and the wall is never sealed shut. Emphasis here is on speed, the phasing of movement, and the *delay* in the flow from one movement to another. For as much as the screw acts as a mechanism of relay, it also controls and regulates the pace of our activation into one of slow and steady repetition: as we rotate the panel, we do not so much act upon the mechanism as we are acted upon, our gesture of rotation incorporated as but one crucial operation in a mechanical array of other crucial operations. We become part of wall-as-automaton that not only demarcates space but marks out and measures time, slowly, steadily, deliberately, again and again. We become part-metronome.

If Sarah Oppenheimer’s work has consistently put pressure on the ideology of flexibility, fluidity, and transparency as exemplified in the architecture of the open plan, drawing out the internalized divisions, interruptions, and occlusions in such claims to openness and flow, her work also points to the possibility of these divisions of time and space. A door not only bars but also beckons, like the logic of the law itself that both prohibits and sets desire – and language – in motion, with the gesture of a knock, the turning of a handle. And we are reminded that the word metronome derives from the Greek *metro* “to measure” and *nome* “law, custom, composition, melody.”

• Soyoung Yoon is Assistant Professor and Program Director of Art History & Visual Studies at The New School in New York City; she is also a visiting faculty at the Whitney Independent Study Program (ISP)





Untitled, ca. 1976
Wachskreide auf Papier /
Wax crayon on paper
ca. 150 x 1050 cm

Vielleicht auch ein Liebesbrief...

MARIANNE EIGENHEER
MAR 23—MAY 11 2019
VON BARTHA BASEL

PAGE 14

MARIANNE EIGENHEER

Die beiden rotschwarzen Katzen, von Autos überfahren, auf der gelben Fläche die spinnenlangen Glieder angespannt, zum Sprung bereit ... Du sagst, dass Du nicht weisst, was ich damit will. Es ist nur, weil mein Jagdgebiet grösser wird. Es dehnt sich aus bis in die äussersten Regionen meiner Haut, besonders auf Gängen durch die grosse Stadt sitze ich nicht mehr hinter meinen Augen, das Sehen ist jetzt überall. Immer mehr Tiere fange ich ein, finde sie im weissen Bildraum wieder. Ich jage mit dem Fangnetz der Farbigkeit, das der Berührung ihren Zauber lässt, wie das zeitlose Meer die Körper umhüllend schützt. Den dunkel-schwarzen Elefanten mit rosaroten Stosszähnen würde ich mit Buntheit, die sich begreifbar gibt, in die Leere der Stühle fallen lassen, er lebt aber nur dazwischen, immer. – «Aber das ist ja nur ein Hund, flüsterte das Einhorn, ein hungriger unglücklicher Hund, der nur einen Kopf und fast kein Fell hat, der Ärmste. Wie können sie ihn für einen Zerberus halten? Sind sie alle blind? Sieh genau hin, sagte der Zauberer.» (Peter S. Beagle) – Ich lasse mich nicht gern auf bereits bekannte Wege ein, auch nicht auf solche, die mir gestattet sind. Ich liebe das Jagen ohne Ziel.

Der grosse blauschwarze Vogel hängt ins Gelbweiss herunter, warum, darf ich nicht wissen, sonst falle ich in die Unbeweglichkeit, erobere ungewollt die Grenzen des Vorher mir zurück, wandle die Raum-Zeit des Bildes und der ekstatisch obszönen Ruhe in eine Szene um. Der Vogel bildet sich in meinem Körper nur ab, hört auf, sich wirklich zu bewegen, sobald die Schimmer des Zweifels auftauchen. Pulcinella tanzt auf dreckig blutrotem Grund um sein Leben . [...] Jeden Tag möchte ich aus der Starrheit der Furcht herauskommen, die Angst leben, auf die Welt kommen, immer wieder die Ordnung meines Lebens herstellen. [...] Darum jage ich die Tiere, versuche ich mich der Angst auszusetzen, der Angst, einmal die Sprache doch nicht wiederfinden zu können, vielleicht. Wie lange ich das durchhalte, weiss ich nicht, es gibt immer wieder das letzte Bild. Morgen schon könnte sein, dass ich fischen gehe, ich muss ordentlich sein, wenn Du nun spürst, was ich damit meine. Und da ich im Augenblick eben Bilder male, keine Bücher schreibe, wirst Du Dich bequemen müssen, einfach zu sehen, denn eigentlich habe ich keine

Lust, Dir was zu erklären. Es ist egal, ob Du mich verstehst. Würdest Du mich wirklich begreifen, müsste ich ja die Jagd aufgeben, denn es wäre Schonzeit. [...]

Marianne Eigenheer

Perhaps also a love letter...

PAGE 15

MARIANNE EIGENHEER

The two red-black cats run over by cars, on the yellow area the spidery-long limbs strained, ready to jump ... You say that you don't know what I want with this. It's just because my hunting ground is growing bigger. It is expanding to the outermost regions of my skin, especially while walking through the big city I no longer sit behind my eyes, seeing is everywhere now. I'm catching more and more animals, I find them again in the white image space. I'm hunting with the dragnet of colourfulness which allows touch to keep its magic, as the timeless sea is protecting bodies, enfolding them. I would let the dark-black elephant with pink tusks fall in the emptiness of the chairs with comprehensible colourfulness, but it lives only in between, always. – “But it's only a dog, whispere the unicorn, a hungry, unhappy dog with only a head and almost no fur left, the poor sod. How can you assume that it is a Cerberus? Are you all blind? Have a close look, says the magician.” (Peter S. Beagle) – I don't like

embarking on already known paths, not even those which I am allowed to take. I love hunting aimlessly. The big blue-black bird is hanging down into the yellow-white, why I must not know, otherwise I will fall into immobility, inadvertently reconquering the borders of the before, transforming the space-time of the image and the ecstatically obscene stillness into a scene. The bird is only depicted in my body, indeed stops moving as soon as the shimmers of doubt appear. Pulcinella is dancing for his life on dirty blood-red ground. [...] I'd like to emerge from fear's rigidity every day, live the fear, come into the world, continue to recreate the order of my life. [...] That's why I hunt the animals, and try to expose myself to the fear that I could for once not manage to recover the language, perhaps. I don't know how long I will persevere, there is always the last image. Tomorrow it could already be that I go fishing, I have to be tidy, if you could only feel what I mean by that. And since I'm painting pictures at the

moment, and don't write books, you will have to bring yourself to just see, because I actually don't feel like explaining anything to you. It doesn't matter if you understand me. If you really understood me, I would have to give up hunting, for it would be closed season. [...]

Marianne Eigenheer



Über Marianne!

Ganz selten hat man das Glück, einen Menschen kennen zu lernen, der einen sofort leicht überfordert und zugleich, auf eine schöne Art und Weise, irritiert. Marianne war genau so eine Person. Mit ihr über Kunst und die Kunstwelt zu sprechen war eine grosse Herausforderung und eine noch grössere Bereicherung. Ihren Kampf für die Gleichstellung der Frauen in der Kunst hat sie eisern von Anfang an verfolgt, egal wie oft sie damit angeeckt ist und wie sehr es ihre Karriere erschwert hat, sie hat sich bis zuletzt nicht von ihrem Weg abbringen lassen.

So schrieb sie: «Sich der Öffentlichkeit aussetzen, heisst doch primär nicht, deren Bestätigung erfahren zu wollen. Wenn Kunst nurmehr Selbstbestätigung sein sollte, die mit allen Erwartungen der Bestätigung aus der Öffentlichkeit gepaart wird, dann allerdings können wir die Kunst wirklich abschreiben. Denn in unserer Gesellschaft würde das heissen, dass die Oberflächlichkeit der Rezeption ein nicht mehr erträgliches Mass erreicht hat.»¹

Marianne wurde zunächst zur Pianistin ausgebildet und fand über ihre akademische Ausbildung zur bildenden Kunst.² Ihr favorisiertes Medium war über sämtliche Schaffensphasen hinweg das Papier, durch meditative Beschäftigung mit der Zeichnung erlangte sie ihre charakteristische Formensprache. Ihr Ausdruck wechselt von gestisch abstrakten Linienbildern zu einer klar erkennbaren Symbolik, die in den Acrylwerken der 80er Jahre ihren Höhepunkt findet.

In monatelanger Vorbereitungszeit mit dem Estate Marianne Eigenheer stellte die Galerie eine Ausstellung auf die Beine, die die Essenz ihres zeichnerischen und malerischen Lebenswerks beleuchtete und als Hommage an eine zentrale Frauenfigur der Schweizer Kunst wiederentdeckte Frühwerke in den Dialog mit dem Spätwerk gesetzt hat.

• Stefan von Bartha & Daniela Tauber

About Marianne!

Only on rare occasions do you meet a person who at the same time manages to slightly overwhelm and irritate you in a wonderful way. Marianne was exactly like this. Talking to her about art and the artworld was a big challenge and an even bigger reward. From the very beginning, she staunchly fought for the equality of women in the artworld; regardless of negative reactions or consequences for her career, she persevered until the end.

She wrote: "Exposing oneself to the public doesn't primarily imply wanting to experience its affirmation. However, if art should only be self-affirmation paired with all the expectations of affirmation from the public, we can indeed write off art. In our society, this would mean that the superficiality of reception has reached an intolerable level."¹

Marianne first trained as a pianist and became interested in visual arts through her academic education.² Throughout her career, paper remained her favourite medium; she developed her characteristic design vocabulary by meditatively engaging with drawing. Her mode of expression shifted from gesturally abstract line images to a clearly recognizable symbolism which culminated in her acrylic works of the 1980s.

After months of planning, the gallery realized an exhibition in collaboration with the Estate Marianne Eigenheer. Establishing a dialogue between her rediscovered early pieces and her late work, the show shines a light on the essence of her graphic and painterly oeuvre and thus pays tribute to a central female figure of Swiss art.

• Stefan von Bartha & Daniela Tauber

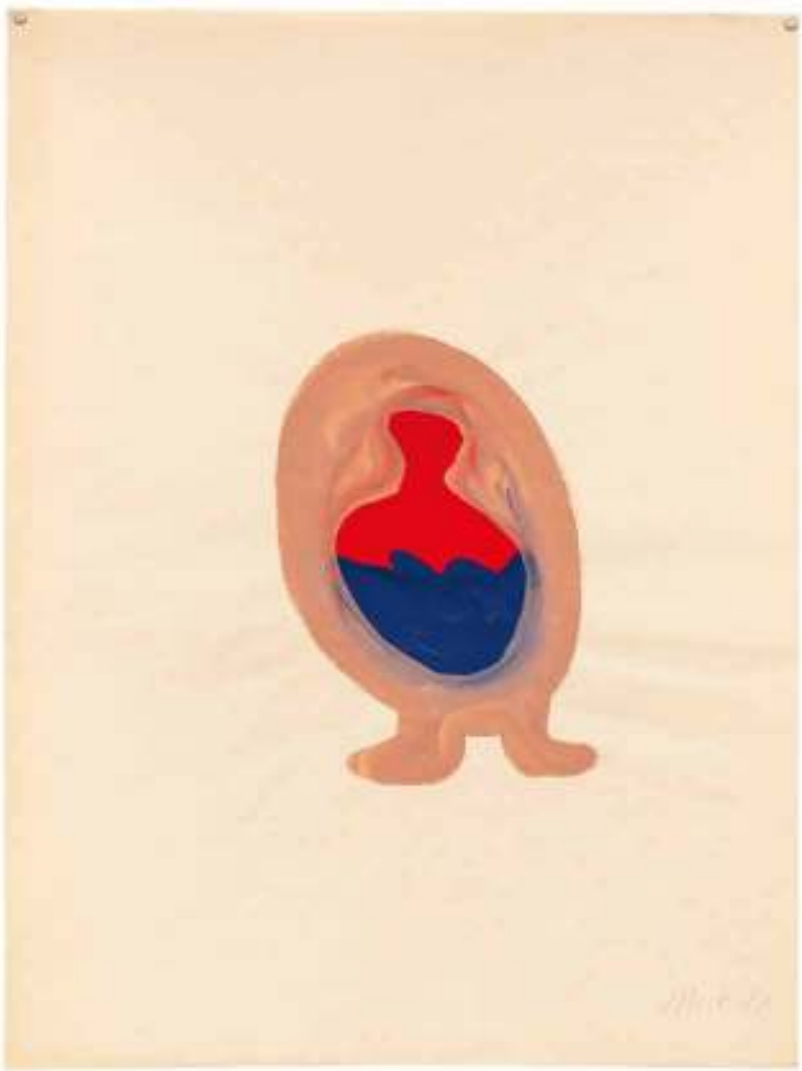
- 1 Marianne Eigenheer in einem Brief an / in a letter to Gottfried Anliker-Senn, 1977
- 2 Zur Biographie vgl. u.a. / For biographical details see i.a.: Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausgabe 11: Marianne Eigenheer, München 1990.

Drawings, 1977
Farbstift auf Papier /
Coloured pencil on paper
32 x 24 cm



o.T., 1998
Aluminium
ca. 140 x 170 cm

Untitled, 1982
Acryl auf Papier / Acrylic on paper
40 x 30 cm





Connect With Me, 2018 (Detail)
Bemalet Stahl / Painted steel
Größe variabel / Dimensions variable



SUPERFLEX
'CONNECT WITH US'
NOV 16. 2018 – JAN 19. 2019
VON BARTHA BASEL

PAGE 21

Bitcoin basiert auf dem mathematischen Prinzip von dezentralisierten und verteilten Konten und ermöglicht theoretisch unbeschränkte und freie Transaktionen – Eigenschaften, die sowohl anarchistischen sowie neoliberalen Absichten zu spielen.

Auf paradoxe Weise verwandelt *Connect With Me* die immaterielle Substanz von Kryptowährungen in Skulpturen und macht das einzige, nicht-metaphorische Bild sichtbar, das wir von ihnen haben: Fortschritt im Laufe der Zeit. Auf den ersten Blick präsentieren die Skulpturen sich als moderne, minimalistische Kunstobjekte. Aus der Vogelperspektive gesehen entpuppt sich das Motiv als vertrautes Bild aus der Welt der Wirtschaft.

Der Titel verweist auf eine persönliche Einladung, beizutreten, sich zu vernetzen, mitzumachen – aber wer und bei was bleibt unklar. Die abgewandelte Version des Slogans einer Privatbank unterstreicht die suggestive Sprache des Kapitalismus und die Art, wie wir jeden Tag gleichzeitig Intimität sowie kommodifizierte Realität erleben. Vielleicht ist es eine Einladung zum Traum von utopischer Freiheit, vielleicht zum kapitalistischen Alptraum.

• Superflex

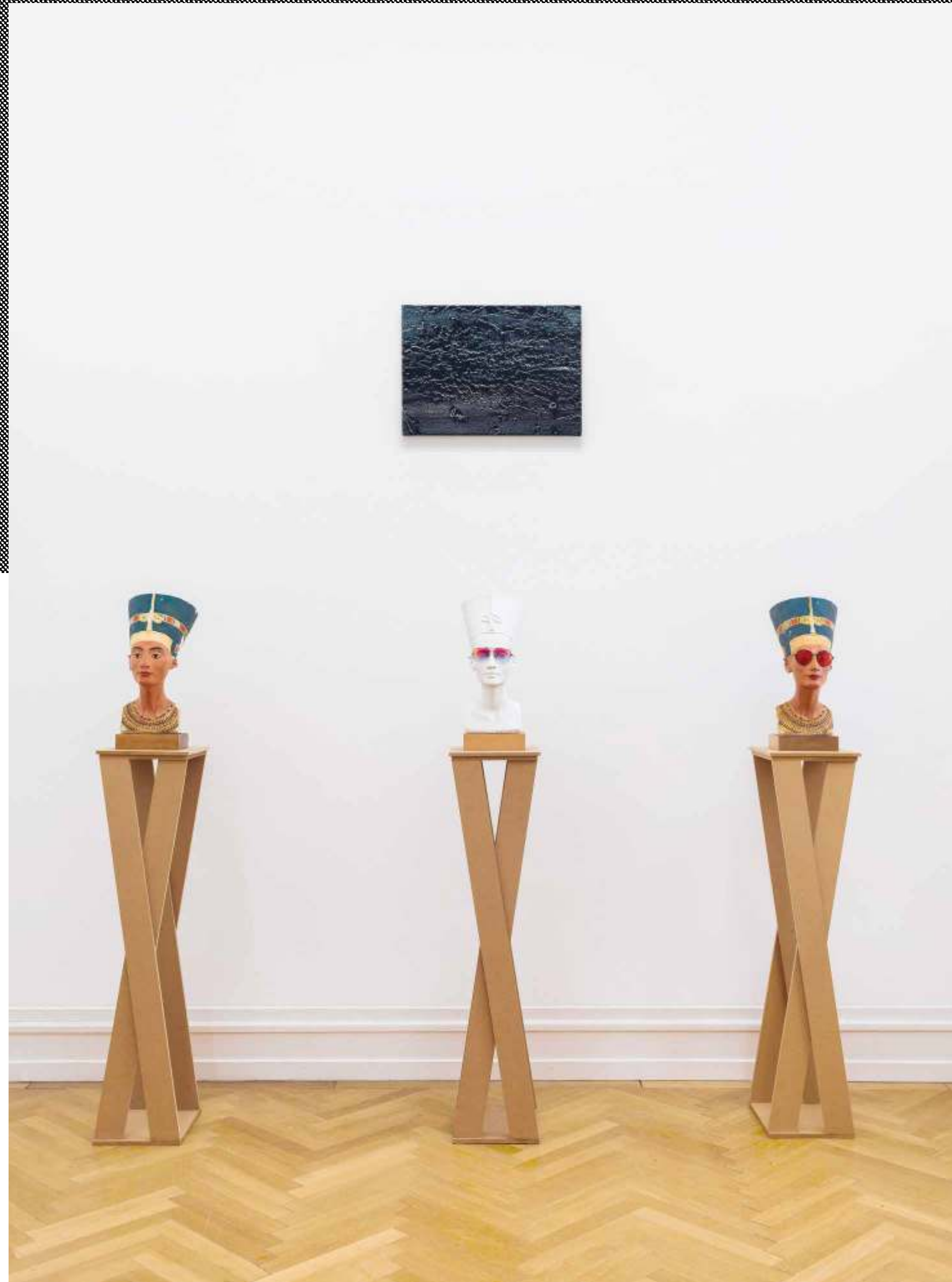
Based on a mathematical principle of decentralised and distributed ledger, the digital currencies allow for – in theory – unrestricted and free transactions, characteristics appealing to both anarchistic and neoliberal agendas.

In a paradoxical way, *Connect With Me* translates the intangible substance of cryptocurrencies into sculptures by giving form to the only non-metaphorical image we have of them: progress over time. When initially viewed the sculptures present as modernist, minimal art objects. Seen from a bird's-eye view the motive reveals itself as an image familiar from the world of economics.

The title suggests a personal invitation to join, to connect, to participate, but by whom and to what remain unclear. As an altered version of the slogan of a private bank it underlines the suggestive language of capitalism, and how we simultaneously experience intimacy as well as a commodified reality every day. Perhaps it is an invitation to a future dream of utopian freedom, perhaps to a capitalistic nightmare. Perhaps to both at the same time.

• Superflex

Stone on unrealised stone



Isa Genzken
Kunsthalle Bern, 2019
Installationsansicht / Installation view

Seit letzten Dezember stehe ich aufgrund meines neuen Arbeitsortes öfters in der Nähe der Kunsthalle Bern und warte auf das Tram. Von der Haltestelle «Helvetiaplatz» hat man relativ freie Sicht auf die Südfassade der Kunsthalle. «Stein auf Stein auf gefallenem Stein» steht dort, eine Inschrift des Künstlers Lawrence Weiner aus dem Jahr 1983. Der Satz ist so wahr, so passend, so unklar, so banal, so treffend. Was ist ein Gebäude anderes als Stein auf Stein und darunter vielleicht ein gefallener Stein. Was ist die Kunsthalle Bern anderes als sehr massiver Stein auf massivem Stein auf einem grossen Felsen. Was ist das Leben anderes als ein Steinchen auf dem andern und so weiter.

Seit dem 23. Februar (bis zum 28. April 2019) zeigt die Kunsthalle im Inneren Werke einer Künstlerin, auf die die Beschreibung vom gefallenem Stein gewissermassen zutrifft: Isa Genzken. Allerdings ist hier nicht Isa Genzken, das trinkende enfant terrible gemeint. Es ist tatsächlich der Stein als Stein gemeint, und zwar ein ganz spezifisches Kunstwerk bzw. Modell, gleich in der Eingangshalle der Kunsthalle.

Die Stadt Amsterdam hatte in den 1980er Jahren einen Wettbewerb «Amsterdam City Gate» ausgeschrieben, der ein neues Autobahnstück künstlerisch «rahmen» und eine gewisse Sichtbarkeit garantierten sollte. Die Stadtgrenze sollte für die herannahenden Autofahrer erkennbar werden und zwar ausdrücklich in «fesselnder und verblüffender Form». Genzken schlug einen gigantischen Betonfelsen vor, der auf dünnen Stelzen hätte stehen sollen. In der Höhe orientiere sich Genzken am Kölner Dom: «Bei dem Projekt habe ich gedacht, wenn man auf der Autobahn nach Köln fährt, dann sieht man die Spitzen des Doms, und dann denkt man, aha, jetzt bist du in Köln. So sollte es mit diesem Entwurf auch sein. Er hatte etwas von einem Berg im Flachland. Er stand auf Säulen, sodass man auf seiner Spitze ebenso hoch stand wie auf dem Kölner Dom (...)».¹

Genzken unterwarf das Projekt dem Prinzip statischer Umkehrung: unten leicht, oben schwer. Gefallener Stein auf Stein auf Stelzen sozusagen. Mit der Höhe des Kölner Doms von 157 Meter wäre der Klotz eine der höchsten

Erhebungen der Niederlande überhaupt geworden; zum Vergleich: der höchste Berg, der Vaalserberg, ist 323 Meter hoch.

Es wäre also ein sehr sichtbarer Stein geworden, ein sehr grosser Stein, aber auch ein sehr teurer Stein. Der Vorschlag blieb unrealisiert. Er reiht sich damit in eine Reihe weiterer unrealisierter Projekte ein, die in Bern zu sehen sind. Generell ist bei Genzken nicht so klar, was realisiert wurde, was hätte realisiert werden sollen; was existiert, was verschwunden ist. Genzken spricht nicht über ihre Kunst. Auch bei den in der Ausstellung zu sehenden Nofretete-Köpfen weiss niemand genau, wieviele es davon gibt – was angesichts der dafür bezahlten Preise ein paar Menschen interessieren dürfte. Die Original-Vorlage für Genzkens Büste aus dem alten Ägypten steht in Berlin, im Neuen Museum.

Genzken hat Ende der 1990er Jahre mit den Köpfen angefangen und macht sie seither unentwegt. Nofretete, was übersetzt soviel heisst wie «Die Schöne ist gekommen» scheint das Phantasma, das Schönheitsideal von Männern zu sein: mit Schwanenhals, mandelförmigen Augen, kleinen Ohren, vollen Lippen, markanten Jochbeinen – und einer Glatze. Nofretete – oder ihre Büste – ist auf einem Auge «blind», weshalb ihr Genzken eine Sonnenbrille aufgesetzt hat.

Auf den ersten und ev. sogar auf den zweiten Blick scheint sich Genzken alle möglichen Scherze zu erlauben. Eine Nofretete mit Sonnenbrille? Ein Betonmonster als Tor zu Amsterdam? Trashig und ulkig. Doch die Scherze scheinen sehr ernst gemeint. Das gibt ihnen eine Widerspenstigkeit, eine Gegen-die-zu-durchstrukturierte-Welt-Haltung. Ein gefallener Stein gegen alle die anderen gesetzten Steine.

¹ Vgl. Ausstellungstext in der Kunsthalle Bern.
• Dr. David Iselin ist Kurator am Bernischen Historischen Museum.

Since last December, because of my new job, I often stand near the Kunsthalle Bern and wait for the tram. From the station “Helvetiaplatz”, you have got a relatively unobstructed view of the south façade of the Kunsthalle. “Stein auf Stein auf gefallenem Stein” (“Stone on stone on fallen stone”) it says there – an inscription by the artist Lawrence Weiner from 1983. The statement is so true, so suitable, so unclear, so trivial, so fitting. What else is a building but stone on stone and beneath it perhaps a fallen stone. What else is the Kunsthalle Bern but a very massive stone on a massive stone on a large rock. What else is life but a pebble on another and so forth.

From 23 February until 28 April 2019 the Kunsthalle is showing the works of an artist to which the description of the fallen stone applies: Isa Genzken. However, it isn’t the drinking enfant terrible Isa Genzken who is meant here. Meant is in fact the stone as stone, namely a specific work of art or model situated right in the entrance area of the Kunsthalle.

In the 1980s, the city of Amsterdam arranged a competition, “Amsterdam City Gate”, calling for projects which would artistically “frame” a new motorway section and guarantee a certain visibility. The city boundary should become more noticeable to approaching drivers, and it should explicitly have a “compelling and stunning form”. Genzken proposed a gigantic concrete rock on thin stilts. In terms of height,

she oriented herself to Cologne Cathedral: “For this project, I thought about what driving on the motorway to Cologne is like, when you see the spires of the Cathedral and think, okay, now I’m in Cologne. This is the way it was supposed to be with my design. It is similar to a mountain in the plain. It was built on stilts so that the top would be as high as Cologne Cathedral (...)”.¹

Genzken subjected the project to the principle of static inversion: light at the bottom, heavy at the top. Fallen stone on stone on stilts, so to speak. Besides Cologne Cathedral with a height of 157 meters, the block would have been one of the highest elevations of the Netherlands; by way of comparison: the highest mountain, Valsarberg, is 323 meters high.

It would have been a very visible stone, a very large stone, but also a very expensive stone. The proposal remained unrealised. It thus joins the ranks of a series of other unrealised projects displayed in Bern. Generally, it isn’t entirely clear with Genzken what has been realised, what should have been realised; what exists, what has disappeared. Genzken does not talk about her art. The same applies to the heads of Nefertiti shown in the exhibition: Nobody knows their exact number – given the prizes that are paid for them, this is certainly something that a few people would be interested in knowing. The original bust from old Egypt which has

served Genzken as a model stands in Berlin’s Neues Museum.

Genzken started with these heads in the late 1990’s and has been making them continuously ever since. Nefertiti, whose name means “the beauty has come”, seems to fulfil male fantasies of ideal female beauty: a swan’s neck, almond-shaped eyes, small ears, full lips, prominent cheekbones – and a bald head. Nefertiti – or her bust – is “blind” in one eye which is why Genzken has provided her with a pair of sunglasses.

At first and maybe even at second glance, Genzken seems to permit herself all sorts of jokes. Nefertiti wearing sunglasses? A concrete monster as a gate to Amsterdam? Trashy and odd. Yet it seems that there is a very serious intention behind these jests which makes them unruly and lends them an against-the-overly-structured-world-attitude. A fallen stone against all the other set stones.

¹ Cf. exhibition text at the Kunsthalle Bern.
• Dr. David Iselin is curator at the Bernisches Historisches Museum.

Galerist Stefan von Bartha und Architekt und Unternehmer Leopold ‚Poldi‘ Weinberg arbeiten für verschiedene Kunst-Formate wie die *Wunderkammer* oder *The Imaginary Collection* im Zürcher Hotel Helvetia zusammen. Ein Gespräch.

Stefan von Bartha, seit Herbst 2017 betreibt Ihre Galerie einen kleinen Satelliten in Zürich – eine Wunderkammer im Check-In-Raum des Hotel Helvetia. Wie ist es dazu gekommen?

STEFAN VON BARTHA: Als der neue Anbau des Hotels geplant wurde, ist Leopold Weinberg, ein Architekt und Freund von mir, der auch Besitzer des Hotels ist, auf mich zugekommen. Er fragte mich, ob ich Lust hätte, den Check-In-Bereich mit Kunst zu bestücken.

LEOPOLD WEINBERG: Ich wünschte mir ein passendes Kunst-Format für das Entrée des Hotels. Für eine Galerie ist der Raum zu klein, aber mir war es trotzdem wichtig, dass Kunst im Hotel-Eingang eine besonders wichtige Rolle spielt, denn der Gast kommt dort physisch erstmals mit dem Betrieb in Berührung. Stefan hatte dann die Idee der Wunderkammer. Allerdings brachte er mich von der klassischen White-Space-Idee ab. Er wollte den Raum möglichst so belassen, wie er war, um hier Werke aus der Galerie in einem alltäglichen Kontext präsentieren zu können. Die Wunderkammer ist ein Konzept, das mir sehr nahe liegt, zumal nicht nur im Hotel und im dazu gehörenden Restaurant Helvetia, sondern auch in anderen Betrieben wie dem Volkshaus Basel, die wir betreiben, Kunst ein wichtiger Teil der DNA der Unternehmen ist. Nicht in Form einer unpersönlichen Dekoration, die farblich passt, sondern als Teil einer organisch gewachsenen Einrichtung.

Ihrer Zusammenarbeit geht eine Freundschaft voraus. Woher kennen Sie sich?

SVB: Wir haben uns vor ein paar Jahren an der Hochzeit einer gemeinsamen Freundin kennengelernt und schnell gemerkt, dass wir nicht nur Freunde sind, sondern auch ein grosses Interesse für Kunst teilen.

Schnell war uns klar, dass wir «something art-related» realisieren wollen. Per Facetime pitchten wir ständig Ideen hin und her. Und wenn wir schon ein paar Biere intus haben, wollen wir manchmal auch die ganze Kunstwelt übernehmen. Eine ziemlich gefährliche Kombo (lacht).

Aus Ihrer Zusammenarbeit im Rahmen der Wunderkammer ist kurz danach das Projekt *The Imaginary Collection* entstanden. Worum geht es da?

SVB: Es ist eine Ausstellungs-Reihe unserer Galerie, die weder an einen bestimmten Ort, noch an eine bestimmte Zeit gebunden ist und jeweils von einem externen, kunstaffinen Menschen kuratiert wird. So arbeiteten wir für die erste offizielle Ausgabe im April 2018 mit dem Kölner Art Director Mike Meiré zusammen, der dem Projekt auch den heutigen Namen gab. Die Imaginary Collection fand während der Art Cologne in der Wohnung von Meiré statt, die wir mit Werken der Galerie von Bartha ausstatten. Dieser private, ungezwungene Charakter, der ja auch die Wunderkammer auszeichnet, war eine voller Erfolg. Trotz Messestress kamen die Gäste in Scharen; und für uns war das ein toller Weg, Kunst anders zu zeigen.

Für die zweite Imaginary Collection, die im November 2018 im Hotel Helvetia stattgefunden hat, amtierten Sie, Leopold Weinberg, als Kurator. Wie gut kennen Sie sich aus mit Kunst?

LW: Gut; meine Familie hat schon immer Kunst gesammelt; die Galerie von Bartha und deren Programm kenne ich seit Jahren. Während des Studiums habe ich selbst begonnen, Zeitgenössisches zu kaufen, und durch meine Firma WAC (We Are Content), die Hotels, Restaurants und andere öffentliche Räume in kulturelle Orte transferiert, in denen Kunst ganz selbstverständlich vorhanden ist, habe ich über die Jahre ein Gespür für Kunst im Alltag entwickelt. Ich habe extrem Freude an Kunst, nicht zuletzt weil mir als Architekt das Gestalterische sehr nahe ist.

Nach welchen Kriterien sammeln Sie?

LW: Das geschieht sehr intuitiv. Niemals würde ich etwas kaufen, um eine weisse Wand zu schmücken. Vielmehr kaufe ich zuerst die Kunst, die mir Freude macht, und dann schaue ich, wo ich noch Platz habe. Leider habe ich diesen derzeit nicht mehr.

SVB: Das finde ich sehr sympathisch.

LW: Ich bin auch froh, kann ich manchmal ein paar Bilder bei dir einlagern.

SVB: Das finde ich weniger sympathisch (lacht).

Leopold Weinberg, Sie haben fünf Zimmer Ihres Hotels und die Pool Bar mit Künstlern der von Bartha Galerie bespielt – unter anderem Imi Knoebel, Fritz Glarner oder Terry Haggerty. Wie genau sind Sie vorgegangen?

LW: Mir war es vor allem wichtig, die Räume nicht zu überfüllen, in jedem Zimmer jeweils einen Künstler in den Vordergrund zu stellen und für überraschende Sequenzen zu sorgen. Unter anderem stand da auf dem Lavabo eines Bades eine rosa Vase von Anna Dickinson; eine Skulptur von Beat Zoderer platzierte ich ebenfalls in einer Nasszelle – auf einer Transportkiste, damit sie besser zur Geltung kam. Diese unpräzisierte und auch voyeuristische Präsentation kam supergut an. Eine tolle Möglichkeit unser Traditions-Haus neu zu entdecken. Wo sonst kann man eine Vase kaufen und danach im Restaurant Ghackets mit Hörnli essen, während die Vase dann einfach so unter dem Tisch zum Mitnehmen bereit steht? Und wo sonst sitzt am Nebentisch ein ausgestelltler Künstler und mischt sich unter das Publikum?

Sind die Wunderkammer und *The Imaginary Collection* neue Wege, um auszustellen?

SVB: Auf jeden Fall. Die Frage, wie man Arbeiten ausserhalb des klassischen Galerienkontexts zeigen kann, beschäftigt mich immer mehr. Die ganze Kunstszene ist so unpersönlich und austauschbar geworden. Es geht immer weniger um den Spass an der Kunst per se. Das wollen wir ändern.

THE IMAGINARY COLLECTION
VON BARTHA x LEOPOLD WEINBERG
OCT 26 – 27 2018
HOTEL HELVETIA, ZÜRICH, SWITZERLAND

Leopold Weinberg
www.wearecontent.ch

Gemälde / Painting:
Ricardo Acaide, *Rational*, 2016
Industrielack auf MDF / Industrial lacquer
paint on mdf panel, 76 x 60 cm

Skulptur / Sculpture:
Bob & Roberta Smith, *Thought Examination*,
Wang Guang-Mei (Liu Shao-Chi's Wife), 2008
Schlierlack auf Bronze / Signwriters paint
on bronze, 39 x 30 x 25 cm

The Imaginary Collection



Olle Baertling, *Tere*, 1962
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
92 x 60 cm

Gallerist Stefan von Bartha and architect and entrepreneur Leopold ‚Poldi‘ Weinberg collaborate for various art formats such as *Wunderkammer* and *The Imaginary Collection* at Hotel Helvetia in Zürich. A conversation.

Stefan von Bartha, since fall 2017 your gallery has been running a small satellite in Zürich – a ‘Wunderkammer’, that is a cabinet of curiosities, in the check-in area of Hotel Helvetia. How did this project come about?

STEFAN VON BARTHA: In the planning phase of the hotel’s new annex, Leopold Weinberg, an architect and friend of mine who is also the owner of the hotel, approached me. He asked me if I would like to equip the check-in area with art.

LEOPOLD WEINBERG: I wanted a suitable art format for the hotel entrance hall. The space is too small for a gallery, but it was nevertheless important to me that art plays a key role in this space because this is where the guests come into contact with the hotel for the first time. Stefan then came up with the idea of a cabinet of curiosities. However, he dissuaded me of creating the classical white space I had in mind. He wanted to leave the room as it was in order to present works from the gallery in an everyday context. The Wunderkammer is a concept that lies close to my heart; art is an essential part of the DNA not only of our hotel and the appertaining Restaurant Helvetia, but also of our other venues, such as the Volkshaus Basel – not as impersonal, colour-coordinated decoration, but as part of an organically evolved interior.

Your collaboration is preceded by your friendship. How did you meet?

SVB: A few years ago, at the wedding of a common friend. We quickly discovered that we were not just friends but also shared a profound interest in art. It didn’t take us long to find out that we wanted to realize ‘something art-related’. We constantly pitch our ideas via FaceTime. And after a couple of beers we sometimes want to take over the whole art world. A rather dangerous combo (laughs).

Your first collaboration, Wunderkammer, was quickly followed by a second project called *The Imaginary Collection*. What is it about?

SVB: The Imaginary Collection is an exhibition series of our gallery. It is not bound to a particular place or a specific time and is always curated by an external person with an affinity for art. For the first official edition in April 2018, we worked with the well-known Art Director Mike Meiré from Cologne, who also gave the exhibition series its name. The first exhibition took place during Art Cologne at Meiré’s apartment which was hanged with works of the Gallery von Bartha. This private, nonchalant character, which also applies to the Wunderkammer, was a complete success. People flocked in despite their art fair stress; and for us it was a great way to present art differently.

For the second edition of *The Imaginary Collection*, which took place in November 2018 at Hotel Helvetia, you, Leopold Weinberg, took on the role of curator. How much do you know about art?

LW: Quite a bit. My family has always collected art; I’ve known the Gallery von Bartha and its programme for years. During my studies I started buying contemporary art and through my company WAC (We Are Content), which transforms hotels, restaurants and other public venues into cultural spaces which integrate art quite effortlessly, I have developed a feel for art in day-to-day life. I take much pleasure in art, not least because as an architect I have a deep affinity for design.

Based on which criteria do you collect?

LW: Very intuitively. I would never buy something to decorate a white wall. In the first place, I buy art which delights me, and then I check whether I’ve still got space. Unfortunately, I haven’t got any at the moment. SVB: I like that very much. LW: And I’m glad that I can sometimes store a few works at your gallery. SVB: I don’t like that very much (laughs).

Leopold Weinberg, for *The Imaginary Collection*, you curated five rooms of your hotel and the pool bar, presenting works by von Bartha Gallery artists such as Imi Knoebel, Fritz Glarner and Terry Haggerty. How exactly did you proceed?

LW: It was particularly important to me not to overstuff the rooms; instead, each room should foreground a particular artist and create surprising sequences. On a wash basin of a bathroom, for example, stood a pink-coloured vase by Anna Dickinson;

I also placed a sculpture by Beat Zoderer near a bathroom, putting it on a transport crate to showcase it. This unpretentious, relaxed and voyeuristic form of presentation was very well received; a great opportunity to newly discover our hotel with its long-standing tradition. Where else can you buy a vase and then eat ‘Ghackets mit Hörnli’ at the restaurant, while the vase is waiting under the table to be taken home? And where else do you get to sit at the neighbouring table of an artist featured in the exhibition who is mingling with the crowd?

Do the Wunderkammer and *The Imaginary Collection* represent new ways of exhibiting art?

SVB: Absolutely. The question how works can be shown outside the traditional gallery setting seems more and more pressing to me. The whole art scene has become so impersonal and exchangeable. It’s less and less about taking pleasure in art as such. We want to change that.

• Die Fragen wurden gestellt von / Questions were posed by Claudia Schmid – Journalistin und Redaktorin in Zürich, schreibt für den Tagesanzeiger und den Züritipp / Zurich based journalist and editor writes for Tagesanzeiger and Züritipp



Kerim Nouriddin, Evo, 2015
Farbstift auf Papier / Coloured pencil on paper
62 x 90 cm



Superflex
Euphoria Now /
Australian Dollar, 2016
Emaillespray und Acryl auf
Leinwand / Spray Enamel
and Acrylic on Canvas
170 x 120 cm



Terry Haggerty
Negative addition, 2017
Acryl auf Holz / Acrylic on wood
100 x 80 cm

Ausstellungsansicht / Installation view
The Imaginary Collection, 2018
Mit Werken von / With Works by
Beat Zoderer, Lajos Kassak,
László Moholy-Nagy, Sirous Namazi

Terry Haggerty
Torsion III, 2016
Acryl auf Holz / Acrylic on wood
148 x 21 cm



Sammlungspräsentation
Kunstmuseum Stuttgart
Ongoing
Stuttgart, Germany

'Felipe Mujica & amigxs'
Group Show
Special project organized
by Sindicato
July, 2019
Las Terrazas, Republica
Dominicana

Solo Show
Kunstmuseum Thun
February 28—July, 2020
Kunstmuseum Thun
Thun, Switzerland

Studio
Landon Metz,
Brooklyn

Superflex
Dive-In, 2019
Palm Desert, CA
[https://superflex.net/
tools/dive-in](https://superflex.net/tools/dive-in)

Anna Dickinson
Beige and Grey Vessel, 2015
Glas, Stahl / Glass, steel
H: 28 cm, W: 26 cm



von Barthia, T +41 61 322.10.00
info@vonbarthia.com, www.vonbarthia.com
von Barthia Basel, Kennenfeldplatz 6, CH-4056 Basel
Tue – Fri 2 – 6pm, Sat 11 am – 4pm, or by appointment
von Barthia-Schanf, Somvly 46, CH-7525 Schanf
by appointment

Bildschweis / Image Credit:
1, 2, 4 (unten/bottom), 6, 7, 14–21: Ben Koechlin; 4 (oben/top), 8, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24 (unten/bottom), 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836

Textnachweis / Text Credit, 14/15:
Erstmals publiziert im Katalog / First published in the catalogue:

Genehmigung zum Druck. / We would like to thank the Estate Marianne Eigenheer for the kind permission for printing.

Genehmigung zum Druck. / We would like to thank the Estate Marianne Eigenheer for the kind permission for print

Redaktion / Editors: Margareta von Bartha, Daniela Tauber

Gestaltung / Design: Grömann+Basel, Basel
 Lithographie / Lithography: Bildpunkt, Basel
 Drucker / Printing: Grempel AG, Basel



Equinox, 2018
Farbstift auf Papier / Coloured pencil on paper
204 x 164 cm



**Karim
Noureldin
Equinox
Jun 11
— Jul 27
von Bartha
Basel**

**Art Basel
Hall 2.0
Booth H12
Jun 13—16**

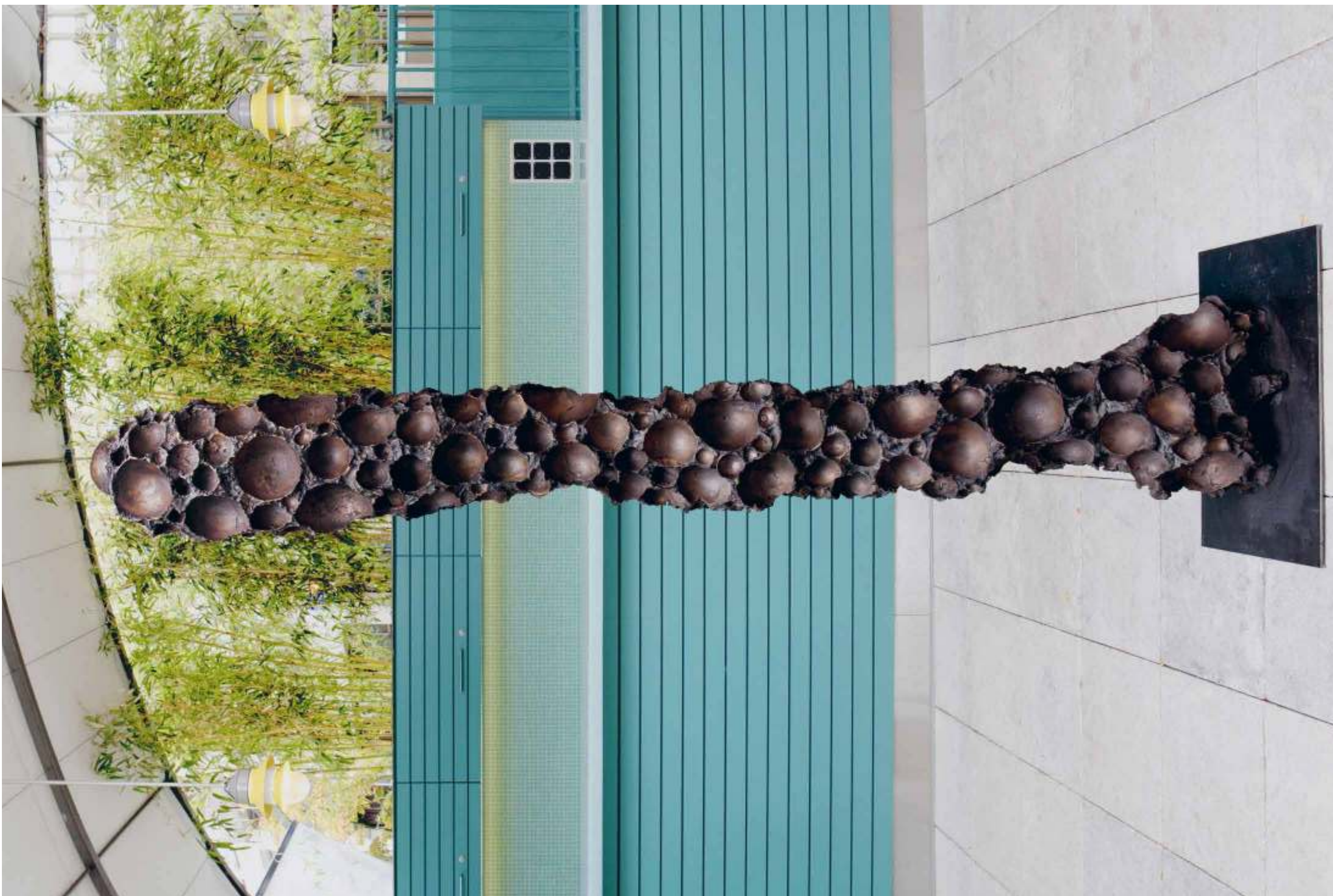
**Mike Meiré
Jul 28
— Sep 6
von Bartha
S-chanf**

* Curated by
Catherine Walsh

**Anna
Dickinson*
Sep 7
— Nov 2
von Bartha
Basel**

**The
Imaginary
Collection
Sep 19—21
Hotel
Helvetia
Zurich**

**William S.
Burroughs &
Brion Gysin
Nov 15 2019
— Feb 1 2020
von Bartha
Basel**



THE IMAGINARY COLLECTION

Beat Zoderer, Konkaver Torus No. 1, 2012
Bronze, gegossen / Casted bronze
214 x 41cm