

New

Edition N° 1 / 2013

- 2 Inli Knoebel
Die Liebe zur Kunst / An Art Lover
- 4 John Wood & Paul Harrison
Twins! Dammit!! That's what I need!!!
- 6 100 Questions for 100 Falls
- 10 Ausstellungen & Messen / Upcoming Shows & Art Fairs
Daniel Robert Hunziker
- 13 Über den Finkenweg zur Abstraktion / Via Finch Lane to Abstraction
Mike Meiré
- 18 Erstens kommt es anders, und zweitens als man denkt. /
Things never turn out the way you expect.

N° 1 / 2013



Editorial — Es ist unübersehbar – vieles ist neu am von Bartha Report: der Name, das Redaktionsmitglied Lena Friedli (Kunsthistorikerin und Kuratorin), das Basler Grafikbüro groenlandbasel als Verantwortliche für das Layout, und nicht zuletzt das Konzept und Teile des Inhalts. Selbstverständlich wurde nicht alles verändert. Es geht noch immer und ganz zentral um die Künstler der Galerie und unsere Ausstellungstätigkeit. Wie Sie bemerken werden, liegen uns diese zwei Themen besonders am Herzen. Der von Bartha Report erweitert diese, indem wir mehr über die Hintergründe berichten und interessantes Referenzmaterial beisteuern wollen.

Den Quarterly Report zu gestalten hat mir stets sehr viel Freude bereitet. In ausführlicher Form über unsere Projekte und Künstler berichten zu können, ist eine tolle Gelegenheit und wunderbare Möglichkeit der Dokumentation, der Information und der Reflexion. Doch fragte ich mich nach drei Jahren, was denn unsere, bzw. die Aufgabe einer solchen Zeitung ist, ob es nicht ein Überangebot an Information sein kann und somit, ob denn vielleicht der Zeitpunkt für eine Veränderung gekommen war. Das Yearbook wird weiterhin zu Art Basel erscheinen. Dann sind doch vier Ausgaben der Zeitung zu viel?

Weniger ist oft mehr. Und so erhielt ich zu diesen Gedanken von den Künstlern Bestätigung und wertvolle Anregungen. Inspirierende Diskussionen folgten. Warum also nicht mehr Gewicht auf die Vorbereitungen zu den Ausstellungen, die Gedanken der Künstler und die Gespräche im Vorfeld legen? Dies soll unsere redaktionelle Arbeit leisten. Doch Zeitung hin oder her, unsere Ausstellungen sollte man sich vor Ort sicher nicht entgehen lassen.

Meine Hoffnung ist es nun, dass Ihnen unser neues Kleid gefällt, dass die Neuorientierung bei Ihnen Anklang finden und Ihr Interesse wecken wird. Lassen Sie es mich wissen!

• Margareta von Bartha

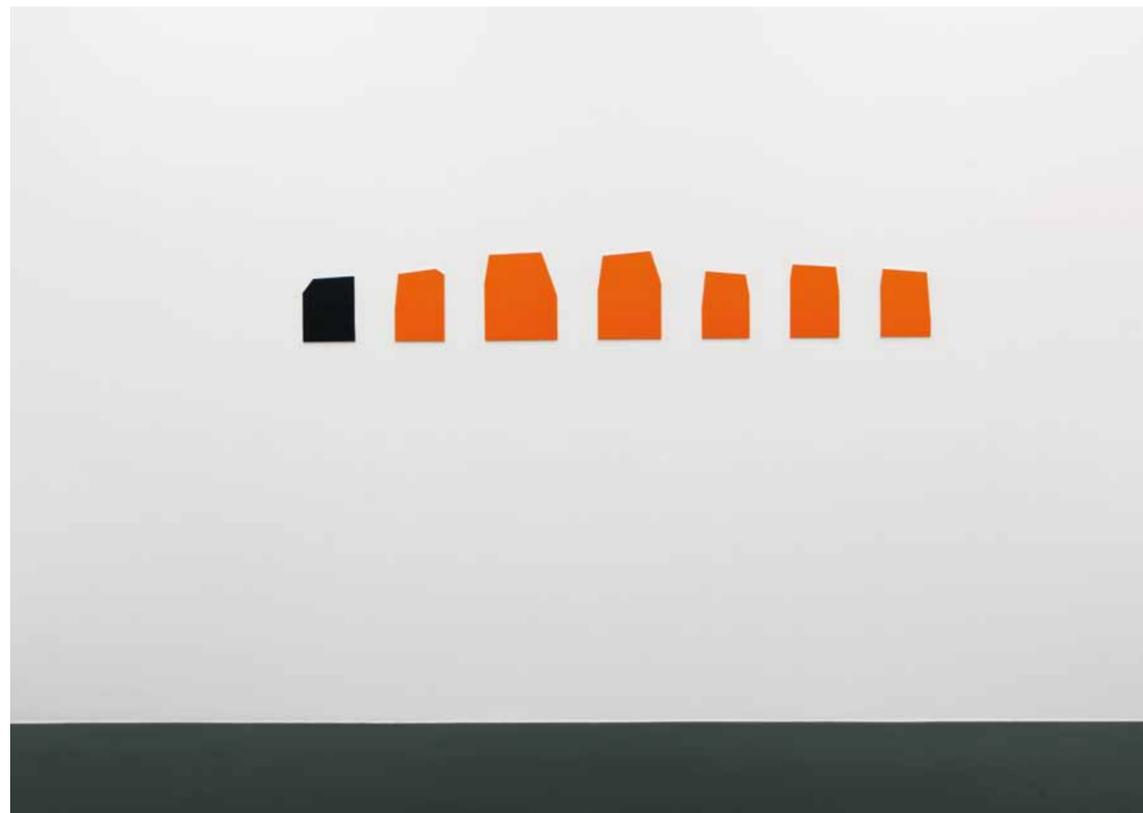
Editorial — You won't be able to miss it – It is obvious that the new von Bartha Report is different from the Quarterly Report you may know: for one thing, there is its changed name; for another, there is the new co-editor, Lena Friedli (art historian and curator); then, the novel graphics by groenlandbasel, responsible for the layout, and last, but hardly least, the revised concept and new aspects of the content. Of course, we have not changed everything. Our main focus is – as always – on the artists presented by the gallery and our various exhibitions. As you will notice, these two topics are more important than anything else for us. The new von Bartha Report will expand on them by offering you more information on the background of the artists and their exhibitions as well as additional related interesting reference material.

Creating the Quarterly Report always gave me great pleasure. Reporting extensively about our projects and our artists has always been a wonderful opportunity for documentation, information, and reflection. After three years I did ask myself repeatedly, however, what our goal was, or, more generally, what the goal of such a paper should be, whether we were perhaps actually offering more information than desired or meaningful, and whether the time had come for a change. The Yearbook will keep appearing for the Art Basel. Were four additional editions of the paper not actually too many?

Sometimes less is more. I received a great deal of encouragement and valuable ideas from the artists for this line of thought. Inspiring discussions followed. Why not put more emphasis on the preparations for the exhibitions, on the thoughts and ideas of the artists and the various discussions that go on before the openings? On these aspects our editorial work will focus from now on. What matters most to us is that you will not want to miss visiting our exhibitions.

It is my sincere hope that our new orientation and presentation will please you, that it will awaken your interest. Let me know how you feel about it!

• Margareta von Bartha



Nummer 30B-36B, 2012
Acryl, Aluminium / Acrylic paint, aluminium
7-teilig / 7 pieces, 43,5 x 310,6 x 1 cm

Der Deutsche (10), 2010
Acryl, Aluminium / Acrylic paint, aluminium
150 x 125 x 8,7 cm



Imi Knoebel

Die Liebe zur Kunst



Konrad Klapheck
Liberté, amour, art, 1964
Öl auf Leinwand / Oil on Canvas
81 x 59,7 cm

An Art Lover

Häufig werde ich danach gefragt, was ich am Beruf des Kunsthändlers besonders liebe. Die Antwort auf diese Frage hat der grosse deutsche Surrealist Konrad Klapheck (*1935, Düsseldorf) nicht gesagt, sondern gemalt: «Liberté, Amour, Art» heisst sein Werk aus dem Jahre 1964. Das Bild zeigt eben diese drei Wörter in einem Art Interieur auf verschiedene Objekte gemalt und wurde noch in seinem Entstehungsjahr von André Breton erworben. Seit der Breton Auktion (2003) befindet es sich in unserem Besitz. Klapheck hat bei der Entstehung des Bildes wohl eher an die Berufung Maler, als an den Beruf Kunsthändler gedacht. Als heutiger Besitzer des Bildes erlaube ich mir jedoch, die Aussage auf meine Tätigkeit zu übersetzen. Auch im Gespräch drückt sich Klapheck seinem Bild entsprechend aus, wenn er erklärt: «Wenn man glücklich bei der Arbeit ist, ist das ein Zeichen dafür, dass man in Begriff ist, etwas zu gestalten, was zu einem passt, was aus dem Inneren herauskommt – dass man mit einem Wort *authentisch* ist. Und einen anderen Massstab kenne ich nicht, als dieses Glücksgefühl».*

Die Freude an meinem Beruf, an der Bedeutung dieser drei Wörter «Freiheit, Liebe, Kunst» und das damit einhergehende Glücksgefühl kann nur von einem Atelierbesuch bei Imi Knoebel (*1940, Dessau) übertroffen werden. Die Werke dieses grossen Vertreters konstruktiver Kunst nach Künstlerpersönlichkeiten wie Kazimir Malevich, Piet Mondrian und Auguste Herbin und vielen mehr, vermitteln nebst souveränen Kompositionen unmissverständlich, worum es bei seinem Schaffen primär geht, nämlich um Farbe. Was er mit seinem Jugendfreund Blinky Palermo (1943–1977) begann, konzipiert er bis heute stets aufs Neue und ich scheue mich nicht, ihn im gleichen Atemzug mit den grössten Vertretern konstruktiver Kunst des 20. Jahrhunderts zu nennen. Wenn wir nun im Februar in der Chesa in S-chanf die neue «Nummer-Serie» von Imi Knoebel ausstellen, dann zeigt er uns aufs Neue, wozu er nach bald fünfzig Jahren konsequenter künstlerischer Tätigkeit fähig ist: stets neue und überraschende Lösungen konstruktiver Kunst aufzuzeigen. Diese neue Werkgruppe stellt wieder einmal einen Höhepunkt im qualitativ stets nicht zu überbietendem Schaffen Knoebels dar.

• Miklos von Bartha

* Konrad Klapheck im Film «Konrad Klapheck» vom IKS Medienarchiv, Institut für Kunstdokumentation und Szenografie, von Ralph Goertz und Werner Raeune.

I have been asked many times what it is that I particularly love about being an art dealer. The answer to this question was given by the great German surrealist Konrad Klapheck (*1935, Düsseldorf) – not in words, but in paint. “Liberté, Amour, Art” (“Liberty, Love, Art”) is the title of his work of 1964. The canvas shows these three words in a kind of interior setting painted onto various objects. It was bought in the same year by André Breton. Since the Breton-Auction of 2003 it has been in our possession. In creating the work, Klapheck was probably thinking more about the calling of the artist rather than of the profession of the art dealer. As the current owner of the painting I will take the liberty of applying his proposition to my work. Also in private conversation Klapheck has expressed himself in accordance with his painting by declaring: “When one is happy with one’s work, it is a sign that one is in the process of creating something with which one is in harmony, something that comes from deep inside – in other words, that one is being *authentic*. I do not know any other criteria than this feeling of genuine happiness.”*

The pleasure I have in my profession, which I associate with these three words “Liberty, Love, Art”, and the accompanying feeling of true happiness that I experience therewith can only be surpassed by a visit in the atelier of Imi Knoebel (*1940, Dessau). This great representative of constructive art following great artistic personalities like Kazimir Malevich, Piet Mondrian and Auguste Herbin and many others has produced works that convey beyond their masterful composition unequivocally where his primary interest lies, namely in color. What he began with the friend of his youth, Blinky Palermo (1943–1977), he still brings forth anew and afresh to this day. I would not hesitate to name him as one of the greatest representatives of constructive art of the 20th century. When we will be exhibiting the new “Number Series” of Imi Knoebel in the Chesa at S-chanf this February, it will become clear once again that after nearly fifty years of consequent artistic activity he is still capable of consistently presenting always new and surprising solutions of constructive art. This new group of works represents once again a new high point in Knoebel’s qualitatively unsurpassable artistic work.

• Miklos von Bartha

* Quote from Konrad Klapheck talking in the movie „Konrad Klapheck“ from IKS Medienarchiv, “Institut für Kunstdokumentation und Szenografie”, directed by Ralph Goertz and Werner Raeune.

John Wood & Paul Harrison

Twins! Dammit!! That's what I need!!!

Good Book I & Good Book II, 2011
Buch mit Eselsohren / Book with folded corners, 16×6×27,5 cm
Buch mit Post-It Notizen / Book with post it notes, 16×6×24 cm

PAGE 4

Two heads are better than one, or so they tell me. What would Gilbert be without George, or Morecombe with no Wise, and Jerry sans Lewis... I mean Dean (Martin!). However, the history of art is really the story of singular individuals and solo achievement. Just one person leading the line, breaking the rules, embellishing paintings of baby Jesus, and refining the arguments developed by other geezers or taking umbrage with that other artist (the implication of this being that there is only one other fella, and all those others are mere idiots!).

In the 20th century, another kind of artistic approach developed: the collaborative. But first off, collaborating, that is people talking to other people and working with them, is not that unusual. In the past craftsmen worked for other artists in their studios, where the master painter would just add the finishing touches. Yes, he did order them around, but it is still people working with others; someone painted hands, others did backgrounds, feet, and so on. There have also been dialogues through relationships; think Jasper Johns and Robert Rauschenberg, or Frida Kahlo and Diego Rivera, Robert and Sonia Delaunay, oh, and Sophie Taeuber-Arp and her husband. Then there are other kinds of artistic "friendships", ones that work through competitiveness or discussion; take Gauguin and Van Gogh's arguments (and fights, and more fights) for example, and think Picasso vs. Matisse or Picasso and Braque. Can you tell which brown and ochre cubist painting was whose? Warhol, of course, was the great collaborator... But in the end, and despite the stars that he created, it was all in his name!

That says it all doesn't it? Ah, but wait. He did paint with Jean-Michel Basquiat. I should say more precisely that they both painted on each other's paintings.

It was probably the discursive nature of 20th century art that really led to the more collaborative endeavours of some workers in art today. No, I'm not referring to Nicolas Bourriaud's relational aesthetics, rather to something a tad simpler: two heads working together instead of just the one. Think Harrison and Wood, Crowe and Rawlinson or Tim Noble and Sue Webster in this country. Elmgreen & Dragset, Allora & Calzadilla, Fischli and Weiss to name just a few! Yes, two heads making one art are growing. Doesn't that make so much sense?? There are far too many artists and artworks for the world already. Why not reduce the numbers by assigning two artists to each work instead. That should in theory double the ego pleasure, no? Or is my math wrong? One head you see...

How do two work to make one thing or group of things? (Actually how would I know? I am just a sole operator talking to myself.) Some are live-together partners, while in the case of Gilbert Proesch and George Passmore, better know as G&G or Gilbert and George, the performative nature of their relationship seems to have led to a more epic partnership. Being singing and living sculpture since their student days, and always appearing together, not to mention probably working together, their presence alone is artful. Tehching Hsieh and Linda Montano famously tied themselves together for a one-year performance between 1983-84. But they were not allowed to touch one another; today they don't talk, so maybe it was not such a good idea for life, but wonderful for art!

From that era, the list goes on. Unlike these older artists, younger collaborative acts tend to create a more conceptual form of artwork, let's call it a "thought object" rather than something more hand-made or personal. Two heads are bound to come up with better ideas or at least edit out the poor ones. Certainly one



Zwei Köpfe sind besser als einer, habe ich mir sagen lassen. Was wäre Gilbert ohne George, Morecombe ohne Wise, Jerry ohne Lewis... Ich meine Dean (Martin!). Dennoch ist die Kunstgeschichte eigentlich eine Geschichte von einzigartigen Individuen und Einzelleistungen. Da ist nur eine Person, die anführt, die die Regeln bricht, indem sie Bilder mit dem Jesuskind ausschmückt, Argumente verfeinert, die andere Kerle entwickelt haben, oder sich ärgert über diesen anderen Künstler (was impliziert, dass es nur gerade einen anderen Typen gibt und dass alle anderen bloss Idioten sind!).

Im 20. Jahrhundert ist ein neuer, künstlerischer Zugang entstanden: die Kollaboration. Zunächst einmal ist Kollaboration, also der Austausch und die Zusammenarbeit mit anderen, nicht so ungewöhnlich. In der Vergangenheit haben Kunstschaffende für andere Künstler in deren Studios gearbeitet, während der Meister lediglich den letzten Schliff anbrachte. Ja, er hat sie herkommandiert, aber es ist trotzdem so gewesen, dass man zusammengearbeitet hat; jemand malte die Hände, andere den Hintergrund, die Füße und so weiter. Es gab auch Dialoge durch Beziehungen; man denke an Jasper Johns und Robert Rauschenberg, oder Frida Kahlo und Diego Rivera, Robert und Sonia Delaunay, oh, und Sophie Taeuber-Arp und ihren Ehemann. Daneben existieren auch andere Arten von «Freundschaft», solche, die auf Wettbewerb oder Meinungs-austausch basieren – die Diskussionen (und Querelen und noch mehr Querelen) zwischen Gauguin und Van Gogh zum Beispiel, Picasso vs. Matisse oder Picasso und Braque nicht zu vergessen. Kannst du beurteilen, welches kubistische Gemälde in Braun und Ocker welchem Künstler zuzuordnen ist? Warhol, natürlich, war ein grossartiger Kollaborateur... Aber letztlich, und trotz den Stars, die er geschaffen hat, trägt alles seinen Namen! Das sagt alles, oder? Ah, aber Moment mal. Er hat tatsächlich mit Jean-Michel Basquiat gemalt. Genauer gesagt haben sie beide an den Bildern des jeweils anderen mitgewirkt.

Es liegt wahrscheinlich am diskursiven Wesen der Kunst des 20. Jahrhunderts, dass es unter heutigen Kunstschaffenden mehr kollaborative Bestrebungen gibt. Nein, ich beziehe mich nicht auf Nicolas Bourriauds relationale Ästhetik, sondern auf etwas Simpleres: anstelle eines Kopfes arbeiten zwei Köpfe zusammen. Man denke an Harrison und Wood, Crowe und Rawlinson oder Tim Noble und Sue Webster in diesem Land. Elmgreen & Dragset, Allora & Calzadilla, Fischli und Weiss, um nur ein paar wenige zu nennen! Ja, zwei Köpfe, die ein Kunstwerk erzeugen,

Police, 2012
Zwei Polizei-Spielzeugautos / Two Toy Police Cars
18×3.5×3.5 cm

PAGE 5



can tell the other how good their work is. Michael Elmgreen and Ingar Dragset aren't even trained artists. Irrespective, their Prada shop in the Marfa desert or shiny VIP door in the middle of a Liverpool sidewalk (for the 2012 Biennial) are not just perfectly adequate artworks but eye-stopping "pop architectural land art" – in their words. All this makes Warhol and Basquiat's short association rather unique. Lastly there is the unfortunate fact of being born into the same family, but look, you can take advantage of this and collaborate from early on: The Starn Twins, Jane and Lousie Wilson, and, most famous, The Chapman Brothers.

Maybe in an age of social media perhaps it is just too lonely in the studio. As grand masters like Gilbert and George seem to prove, there's just much more fun with two on board. Just think how much more I could achieve with an extra head or two, or at least someone who can take the blame when it all goes badly wrong...

• Sherman Sam
Sherman Sam is a singular artist and writer based in London and Singapore.

Sherman Sam vor einer Arbeit von Elmgreen&Dragset / in front of an Elmgreen&Dragset work.





100 Questions for 100 Falls

A cumulative enquiry — After twenty years of working together, John Wood and Paul Harrison have created a body of work that investigates and tests causality throughout simple and repetitive gestures. Starting from an innocuous question, the duo undertakes innumerable comical tasks involving themselves, ordinary objects and kinetic props. These methodical actions and consequently trivial accidents immediately build a sense of tension and expectancy, revealing a deeper—and apparently futile—existential wondering.

In your hand is an empty cup, you are standing next to a wall adjacent to their studio, when you lean in to listen you can hear the questions they ask each other as they work, and maybe question after question, fall after fall and trick after trick, one can find some answers.

Produktionsfoto von / Production still from «unrealistic mountaineers», 2012

57. What does a passive role imply?

1. What do you see when you stare at an office wall?
2. How do sheep entertain themselves?
3. What is the highest unclimbed mountain in the world?
4. How much explosive do you need to blow up a white van?
5. What do security people do at 3am?
6. What is a day off?
7. Why do we not get on anymore?
8. Why do I bother?
9. What do you think of when you fall from a ladder?
10. What is a job?
11. What are the side effects of on-going procrastination in an office?
12. What do you do when you get to the top of a mountain?
13. What creates stress in sheep?
14. How much time have you wasted counting seconds?
15. How do my arms move when I fall from a ladder?
16. How much does my body weigh on the moon?
17. What is a film?
18. How many times have you repeated the same act?
19. How big is the chance?
20. What can we do with office supplies?
21. What if we abandoned the white-cube space?
22. How do astronauts pass the time on the moon?
23. Why did you make such a mess?
24. What if the rope breaks?
25. Why is someone wearing a Spider-man costume?
26. How long can you stand still for?
27. How can I cope with such a level of uncertainty?
28. What if heroic adventures were regularly demystified?
29. What is the comic potential of geometry?
30. What happened to minimalism?
31. What is a sculpture?
32. How could I restrain the imminent chaos?
33. How many micro-dramas do you encounter on your way to work?
34. How steadily can you move your right hand?
35. How much could I actually get hurt?
36. How to represent the fine line between a comic and a tragic action?
37. How many times have you fallen over?
38. Why is it romantic?
39. How can you defy gravity?
40. How long can we last rehearsing the same action for?
41. What does 'perform' mean?
42. What is your essence?
43. How wrong can I be?
44. How much could we disrupt extreme simplicity?
45. What produces boredom?
46. What is alienation?
47. What makes 'the logical world'?
48. What are you plotting?
49. How can you surpass the boundaries of common sense?
50. What are the implications of revealing a scene's special effects?

85. Why do climbers walk tied together?

Produktionsfoto von / Production still from «100 Falls», 2013



51. What does CGI mean to science fiction?
52. What are dummies made of?
53. How vulnerable do you feel?
54. How can you abstract the alien from the familiar?
55. How broad is our audience?
56. What if I was a sculpture?
57. What does a passive role imply?
58. How can I reach a machine-like perfection?
59. What are the architectural constraints of the studio?
60. What happened to all the square TV monitors?
61. Why should I volunteer?
62. What turns an experiment into a physical law?
63. What could the consequences be?
64. How many permutations can we achieve with this set of objects?
65. What could our next set of instructions be?
66. How can I remain concentrated?
67. How can I represent the beauty of monotony?
68. What is an ideal frame?
69. What is the question?
70. What meaning emerges from looping the action?
71. How can you defeat the feeling of solitude at nighttime?
72. What if we needed a third character for the video?
73. What is the point?
74. What if we stopped performing?
75. What are we doing next?
76. What is the structure?
77. How many cars should we explode?
78. What is a 'neutral space'?
79. What are the humorous possibilities of the uncanny?
80. How long can we stay within these four walls?
81. What do you take for granted?
82. What if there were no answers?
83. What would shock you?
84. How much do you trust me?
85. Why do climbers walk tied together?
86. What is a 'private space'?
87. What are the right dimensions?
88. How many times can you throw a dummy down the ladder before it breaks?
89. How many questions can I generate?
90. How many functions can you find for this item?
91. How can you suppress your emotions?
92. Why would I reveal the trick?
93. How many scenes can you compose within a rectangle?
94. How can we avoid a disaster?
95. What if we left the confines of the studio?
96. What are your dreams?
97. What is 'the everyday'?
98. What are our spatial boundaries?
99. What if we left the objects performing on their own?
100. Why?

• Bárbara Rodríguez Muñoz
Bárbara Rodríguez Muñoz is an independent curator and writer based in London and is also Visual Arts Curator at Anxiety 2014, a new Art, Performance & Film Festival. Bárbara holds a MA in Curating Contemporary Art from the Royal College of Art, London.

72. What if we needed a third character for the video?

PAGE 8

23. Warum hast du ein solches Durcheinander angerichtet?
24. Was, wenn das Seil reisst?
25. Warum trägt jemand ein Spiderman-Kostüm?
26. Wie lange kannst du stillstehen?
27. Wie kann ich mit solch einem Grad an Ungewissheit umgehen?
28. Welche heroischen Abenteuer sind immer wieder entmystifiziert worden?
29. Was ist das komische Potential der Geometrie?
30. Was ist mit dem Minimalismus passiert?
31. Was ist eine Skulptur?
32. Wie kann ich das drohende Chaos bändigen?
33. Wie vielen Mikro-Dramen begegnest du auf deinem Arbeitsweg?
34. Wie ruhig kannst du deine rechte Hand bewegen?
35. Wie stark kann ich eigentlich verletzt werden?
36. Wie lässt sich der schmale Grat zwischen einer komischen und einer tragischen Handlung darstellen?
37. Wie oft bist du hingefallen?
38. Warum ist es romantisch?
39. Wie kannst du der Schwerkraft trotzen?
40. Wie lange können wir dieselbe Handlung proben?
41. Was bedeutet «performen»?
42. Was ist deine Essenz?
43. Wie falsch kann ich liegen?
44. Wie stark können wir extreme Einfachheit stören?
45. Woraus entsteht Langeweile?
46. Was ist Entfremdung?
47. Was macht «die logische Welt» aus?
48. Was planst du?
49. Wie kannst du über die Grenzen des gesunden Menschenverstands hinausgehen?
50. Was sind die Konsequenzen, wenn die Spezialeffekte einer Szene aufgedeckt werden?
51. Was bedeutet CGI für Science Fiction?
52. Woraus sind Dummys gemacht?
53. Wie verletzlich fühlst du dich?
54. Wie kann man das Fremde vom Vertrauten abstrahieren?
55. Wie gross ist unser Publikum?
56. Was wäre, wenn ich eine Skulptur wäre?
57. Was beinhaltet eine passive Rolle?
58. Wie kann ich maschinenartige Perfektion erreichen?
59. Was sind die architektonischen Einschränkungen des Studios?
60. Was ist aus all den viereckigen Fernsehbildschirmen geworden?
61. warum sollte ich Freiwilligenarbeit leisten?
62. Was macht aus einem Experiment ein physikalisches Gesetz?
63. Was könnten die Konsequenzen sein?
64. Wie viele Permutationen können wir mit dieser Auswahl an Objekten erreichen?
65. Was könnten unsere nächsten Anweisungen sein?
66. Wie kann ich konzentriert bleiben?

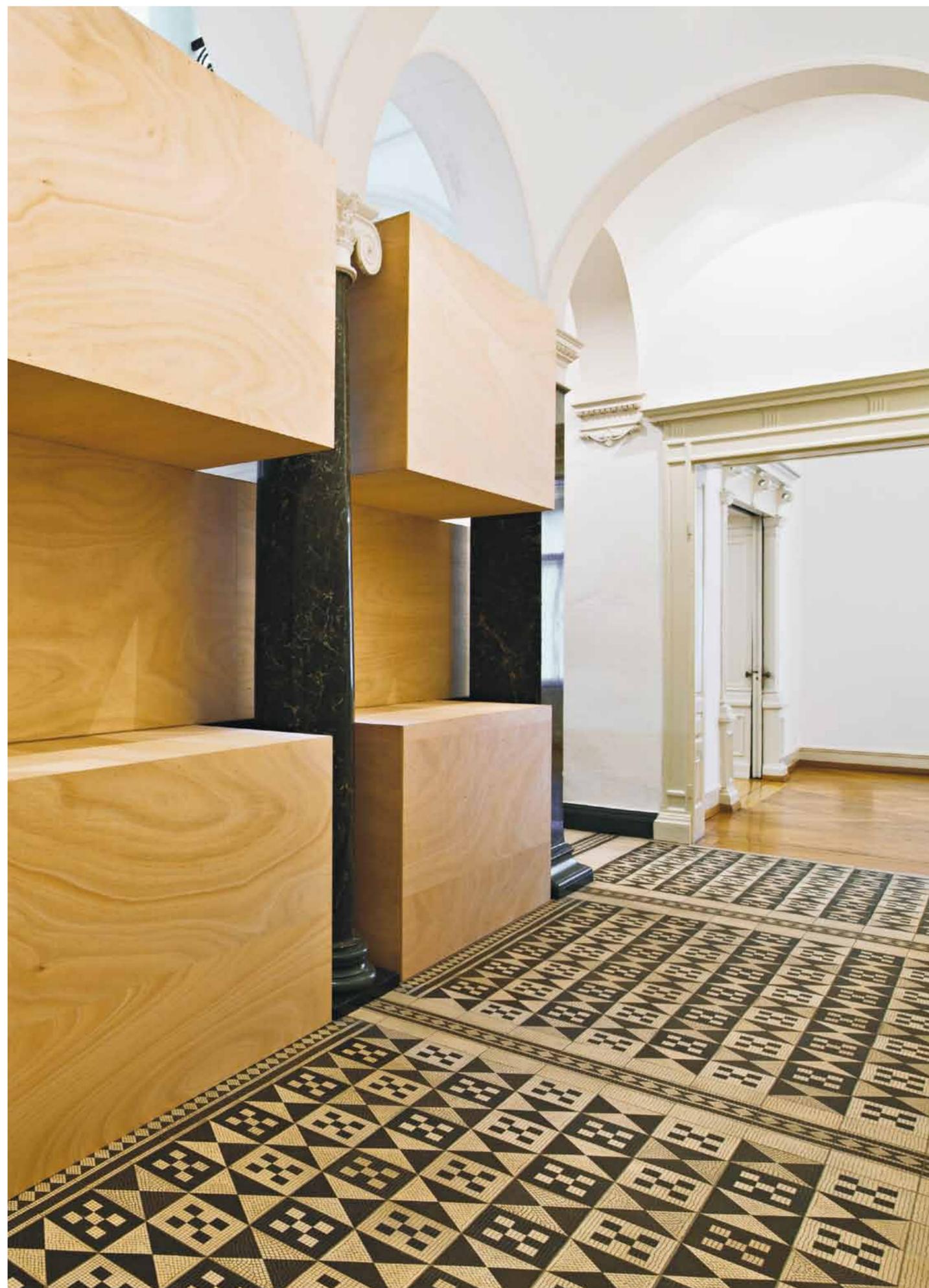
Eine kumulative Analyse — In zwanzigjähriger Zusammenarbeit haben John Wood und Paul Harrison ein Werk geschaffen, das die Kausalität durch einfache, repetitive Gesten untersucht und überprüft. Ausgehend von einer unverfänglichen Frage hat sich das Duo zahllose skurrile Aufgaben gestellt, an denen sie selbst, alltägliche Objekte und kinetische Requisiten beteiligt sind. Die systematischen Aktionen und konsequent trivialen Zwischenfälle bauen ein Gefühl der Spannung und Erwartung auf, in dem sich ein tieferes – und wohl zweckloses – existenzielles Staunen ausdrückt.

Du hältst eine leere Tasse in der Hand, stehst neben einer Wand, die an ihr Studio grenzt, und während du dich vorbeugst, um zuzuhören, kannst du die Fragen hören, die sie einander während des Arbeitens stellen, und Frage auf Frage, Fall auf Fall und Trick auf Trick lassen sich vielleicht ein paar Antworten finden.

1. Was siehst du, wenn du eine Büro- wand anstarrst?
2. Wie amüsieren sich Schafe?
3. Welches ist der höchste, unbestie- gene Berg der Welt?
4. Wie viel Sprengstoff braucht es, um einen weissen Lieferwagen in die Luft zu sprengen?
5. Was machen Sicherheitsleute um 3 Uhr früh?
6. Was ist ein arbeitsfreier Tag?
7. Wieso vertragen wir uns nicht mehr?
8. Warum bemühe ich mich?
9. Woran denkst du, wenn du von einer Leiter fällst?
10. Was ist ein Job?
11. Welche Nebenwirkungen hat andauerndes Aufschieben im Büro?
12. Was tust du, wenn du den Gipfel eines Berges erreicht hast?
13. Was löst bei Schafen Stress aus?
14. Wie viel Zeit hast du an das Zählen von Sekunden verschwendet?
15. Wie bewegen sich die Arme, wenn ich von einer Leiter falle?
16. Wieviel wiegt mein Körper auf dem Mond?
17. Was ist ein Film?
18. Wie viele Male hast du die gleiche Handlung wiederholt?
19. Wie gross ist die Chance?
20. Was können wir mit Büromaterial tun?
21. Was, wenn wir den White Cube hinter uns lasen würden?
22. Wie verbringen die Astronauten die Zeit auf dem Mond?

67. Wie kann ich die Schönheit der Monotonie darstellen?
68. Was ist ein idealer Rahmen?
69. Was ist die Frage?
70. Welche Bedeutung ergibt sich aus einer Schleife von Handlungen?
71. Wie kannst du in der Nacht das Gefühl der Einsamkeit besiegen?
72. Was wäre, wenn wir eine dritte Figur für das Video bräuchten?
73. Was ist der Sinn?
74. Was wäre, wenn wir aufhören würden zu performen?
75. Was machen wir als nächstes?
76. Was ist die Struktur?
77. Wie viele Autos sollten wir in die Luft sprengen?
78. Was ist ein «neutraler Raum»?
79. Was sind die humoristischen Möglichkeiten des Unheimlichen?
80. Wie lange können wir in diesen vier Wänden bleiben?
81. Was betrachtest du als selbst- verständlich?
82. Was wäre, wenn es keine Antwor- ten gäbe?
83. Was würde dich schockieren?
84. Wie gross ist dein Vertrauen in mich?
85. Warum sind Bergsteiger aneinan- dergebunden?
86. Was ist ein «privater Raum»?
87. Welches sind die richtigen Dimen- sionen?
88. Wie oft kann man einen Dummy eine Leiter hinunterwerfen, bevor er kaputt geht?
89. Wie viele Fragen kann ich generieren?
90. Wie viele Funktionen kann ich für dieses Objekt finden?
91. Wie kann man seine Emotionen unterdrücken?
92. Warum sollte ich den Trick ver- raten?
93. Wie viele Szenen kann man mit einem Rechteck entwerfen?
94. Wie können wir ein Desaster ver- hindern?
95. Was wäre, wenn wir die Grenzen des Studios durchbrechen würden?
96. Was sind deine Träume?
97. Was ist «das Alltägliche»?
98. Was sind unsere räumlichen Grenzen?
99. Was wäre, wenn wir die Objekte eigenmächtig performen lassen würden?
100. Warum?

• **Barbara Rodríguez Muñoz**
Barbara Rodríguez Muñoz lebt als freischaffende Kuratorin und Schriftstellerin in London. Sie ist Kuratorin für bildende Kunst für «Anxiety 2014», einem neuen Kunst-, Performance- und Filmfestival. Barbara hat am Royal College of Art in London einen MA-Abschluss in der Kuratierung zeitgenössischer Kunst absolviert.



VON BARTHA

FEB — AUG 2013

Ausstellungen & Messen

Upcoming Shows & Art Fairs

Upcoming Shows
John Wood/Paul Harrison, 'Dreams and Broken Things', Garage, February 2 — March 23 2013
Imi Knoebel, Chesa Schart, February 15 — March 23 2013
Mike Meiré, Conflicts and Holes, Garage, April 13 — May 18 2013
Daniel Robert Hunziker, Garage, June 1 — July 20 2013
Art Fairs
TEFAF, Maastricht, March 14 — March 24 2013
ART BASEL, Basel, June 13 — June 16 2013

FEB — AUG 2013

VON BARTHA

MAR 15 — MAR 24 2013

TEFAF
Maastricht

TEFAF, Maastricht
Booth 501

VON BARTHA

Mike Meiré

Conflicts
and Holes

APR 13 — MAI 18 2013

Garage, Kammerfeldplatz 6, CH-4056 Basel
Opening: Friday, April 12, 2013, 7 — 9 pm
info@vonbartha.com, www.vonbartha.com

VON BARTHA

Dreams
and
Broken
Things

John
Wood &
Paul
Harrison

Garage, Kammerfeldplatz 6, CH-4056 Basel
Opening: Friday, February 1, 2013, 6 — 8 pm
info@vonbartha.com, www.vonbartha.com

FEB 2 — MAR 23 2013

VON BARTHA

Imi Knoebel

FEB 15 — MAR 23 2013

Chesa Perini, Sonvli 46, CH-7527 Scharf
Opening: Thursday, February 14, 2013, 6 — 8 pm
info@vonbartha.com, www.vonbartha.com

VON BARTHA

JUN 1 — JUL 20 2013

Daniel
Robert
Hunziker

Garage, Kammerfeldplatz 6, CH-4056 Basel
Opening: Friday, May 31, 2013, 6 — 8 pm
info@vonbartha.com, www.vonbartha.com

VON BARTHA

ART
Basel

JUN 13 — JUN 16 2013

Daniel Robert Hunziker

DANIEL ROBERT HUNZIKER

Seit über fünfzehn Jahren sprechen der Künstler Daniel Robert Hunziker und der Museumsmann Beat Wismer über Kunst und Ausstellungen, vor allem aber auch über Rock Musik und das Leben überhaupt. Anlässlich der Ausstellung von Daniel Robert Hunziker in der von Bartha Garage trafen sie sich Mitte Januar zu einem Gespräch, in dem es unter anderem um den Werdegang D.R.H.'s ging und um Referenzen in seinem Werk, sowie um Begriffe wie Abstraktion und Komposition.

B.w.: Zu Beginn meines Studiums musste ich eine Arbeit zum Thema der «Infragestellung der Kunst um 1913» schreiben. Es ging darin einerseits um die Auseinandersetzung mit Duchamp und seinen Ready Mades, der ästhetisch möglichst neutrale Alltagsobjekte ins Museum stellte, und andererseits um die reduzierte Abstraktion Malewicks und Mondrians, welche von ihnen und ihren Jüngern als Basis für eine neue Architektur und eine positive gesellschaftliche Utopie verstanden wurde; zwei gleichzeitige, antagonistische Phänomene mit einem völlig gegensätzlichen avantgardistischen Anspruch. An all dies muss ich denken, wenn ich dein Werk seit den mittleren Neunzigern, seit ich's kenne, überblicke. In deiner Arbeit, Daniel, scheinen mir irgendwie diese beiden Aspekte zusammenzukommen und vorhanden zu sein: Einmal gibt es den Anstoss der gefundenen Skulpturen, denen du beim Flanieren durch die Gegend begegnest und die du dann eventuell nachbaust. Dann aber gibt es den konstruktiven Aspekt, der ja nicht wirklich überrascht, da du deinen beruflichen Werdegang mit einem Studium der Architektur begonnen hast. Es gibt somit den Aspekt der Objektkunst und die Tradition der konstruktiven Abstraktion.

D.R.H.: Eine interessante Feststellung. Duchamp und die frühen Konstruktivisten hatte ich während des Studiums primär als Vorläufer von Pop Art und Minimal Art wahrgenommen. Vor allem die analytische Auseinandersetzung mit Raum der amerikanischen Minimal Künstler interessierte mich damals sehr – Fragen zur Wahrnehmung und zum Verständnis von Raum.

B.w.: Somit ist es also ein von der Architektur, der Raum-Kunst geprägter Blick, der für deine Arbeiten konstitutiv und prägend ist?

D.R.H.: Wie du bereits erwähnt hast, habe ich Ende der achtziger Jahre, nach drei Semestern Architekturstudium über Umwege angefangen, mich der Kunst zuzuwenden. Mir war damals bewusst geworden, dass mich die mentale Dimension von Raum stärker interessiert, als die architektonisch-konstruktive. Ich wollte mich ganz einfach freier mit den vielen Schichten

Daniel Robert Hunziker und / and Beat Wismer bei ihrem Gespräch in Düsseldorf / during their talk in Düsseldorf (DE)

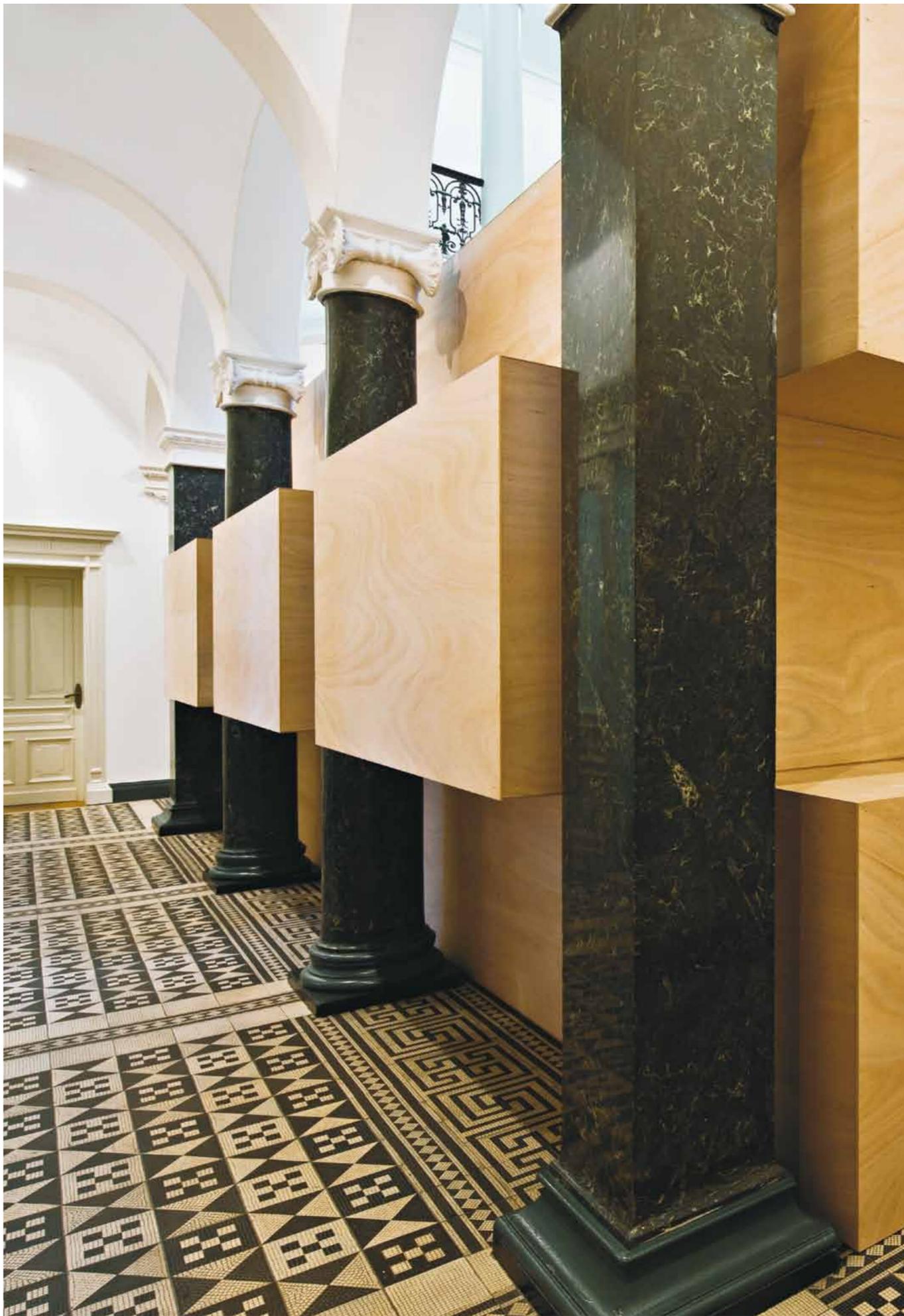


Über den Finkenweg zur Abstraktion

PAGE 13

DANIEL ROBERT HUNZIKER

DANIEL ROBERT HUNZIKER



Frecht, 2011
Okune Sperrholz, Karkholz / Okune plywood, squared timber, installation, Villa Merkel, Esslingen (DE)
360 x 500 x 500 cm, Fotomaterial: / image credits: die arge | ar, Daniela Wolf, Stuttgart

und Aspekten von Raum auseinandersetzen können. Es gab da bei mir schon immer diese intensive Beziehung zu den Orten und Räumen, die mich und mein Handeln umgeben. Und so fasziniert mich beispielsweise auch jene Rolle sehr, welche Raum beim Erinnern spielt. Vor allem die grosse Installation «Finkenweg 9a», die ich 2002 anlässlich des Manor-Kunstpreises im damals von dir geleiteten Kunsthaus Aarau realisieren konnte, widerspiegelt dieses Interesse stark. Die Arbeit zitiert und verbindet private und öffentliche Erinnerungsorte aus meiner Biographie. Eine modellhafte, beinahe abstrakte Landschaftsnachbildung überzieht eine Einfamilienhaus-Garage, inklusive Einfahrt und Garagentor.

B.W.: So darf man also den dort gebauten Raum berechtigterweise und gut begründet als Mentalitätsraum bezeichnen?

D.R.H.: Genau. Die Installation zitierte und verformte auf unterschiedliche Weise räumliche Alltagssituationen. Als Betrachter stehe ich vor einer Art unbespielten Bühne und spekuliere über eine mögliche Handlung. Fünf Jahre davor, hatte ich im Helmhaus in Zürich die Kreuzung einer Fussgängerunterführung nachgebaut, die sich nur besichtigen liess, indem der Besucher die «Bühne» selbst betrat. Der Betrachter wurde während des Betrachtens zum Akteur.

B.W.: Du erwähnst die Beschäftigung des Studenten Hunziker mit der Minimal Art. Hier kommen nun aber doch andere, inhaltlicher geprägte Haltungen einer jüngeren, post-minimalistischen Generation ins Spiel, die sich weniger mit dem abstrakten Raum als mit dem konkreten Ort beschäftigen. Wir könnten über Gordon Matta-Clark oder Michael Asher sprechen.

D.R.H.: Was mich an Gordon Matta-Clarks Arbeiten sehr interessiert, ist seine Fähigkeit über Architektur-Schnitte und -Fragmente vertraute Orte radikal umzudeuten. Seine Maxime «to convert a place into a state of mind» beeindruckte mich damals genauso stark, wie der enorme physische Einsatz, mit dem er – und auch Asher – Ideen und Konzepte realisiert haben.

B.W.: In «Finkenweg 9a» ging es klar um die Vorführung – lass es mich so nennen, die Arbeit hatte ja etwas Entlarvendes – eines Mentalitätsraumes: Du hast eine Situation mit einer Garageneinfahrt, wie sie in unmittelbarer Umgebung des Ausstellungsgebäudes hätte vorgefunden werden können, in der Ausstellung nachgebaut. «Finkenweg» hatte durchaus was Pop Artiges, es war eine sehr bildhafte, nicht abstrakte Komposition, wenngleich die Landschaft dahinter auch als abstraktes Bild gelesen werden konnte.

D.R.H.: «Finkenweg» ist eigentlich eine Collage aus verschiedenen Bildern, welche die Wirklichkeit auf unterschiedliche Weise abstrahieren. Über das Spiel mit den unterschiedlichen Abstraktionsgraden und Abbildungsmassstäben

geschieht eine Irritation der Wahrnehmungsroutinen, die sich von der reinen Kontextverschiebung à la Ready-Made von Duchamp, wie du sie eingehend erwähnt hast, unterscheidet. Im Kern geht es aber natürlich auch um dieses Moment der Verschiebung. Wenn mir die Begegnung mit einem Werk auf subtile Weise den Boden der Gewissheit unter den Füssen wegzieht, obwohl vieles auf den ersten Blick vertraut erscheint. Neu bei «Finkenweg» war für mich, wie du gesagt hast, der Umgang mit dem Motiv Landschaft. Weil sie als Vorlage formal viel offener ist als die architektonischen Elemente, die ich bis dahin vorzugsweise zitiert hatte, verlangte sie nach einer abstrakteren Interpretation und Übersetzung. Erst rückblickend ist mir bewusst geworden, dass die für «Finkenweg» geschaffene, räumliche Komposition aus monochrom bemalten Polyedern mein Interesse für die abstrakt konstruktive Kunst neu geweckt hatte.

B.W.: Das war ja für mich überraschend, diese Wendung – ich vereinfache – von der Raum- und Ort analysierenden und interpretierenden, installativen Arbeit hin zu Objekten, zwei- oder drei-dimensional, die ich nicht nur an die Wand hängen kann, denen ich mich auch wieder mit dem eher traditionellen Vokabular der Kunstbetrachtung nähere: Wir sprechen in Begriffen wie Abstraktion oder Komposition, und was wir sonst noch alles vor klassischen Kunstwerken, vor Bildern, Skulpturen oder Reliefs, an Begriffen verwenden.

D.R.H.: Ein Stück weit überrascht mich diese Entwicklung selber. Wenn ich aber auf die verschiedenen Werkphasen zurückschauen, entdecke ich in früheren Arbeiten immer wieder Elemente, die bereits aufscheinen, aber erst später richtig zum Tragen kommen. Mein Fokus hat sich in den letzten Jahren vom konkreten Ort hin zum abstrakten Raum verschoben. In diesem Prozess haben sich meine erzählerischen Referenzen immer stärker von ihren Vorbildern gelöst und eine freiere Formensprache zu entwickeln begonnen. So ist beispielsweise aus den oben erwähnten Landschaftszitaten die Serie der Reliefs entstanden, deren abstrakt geometrische Formen die Auseinandersetzung mit kompositorischen Fragen stark intensiviert hat. Auch in der «Rock»-Serie, sind diese imaginären Steine oder Kristalle immer abstrakter und flächiger geworden. Man könnte sie als «objets imaginés», als Ideen von räumlichen Konstrukten bezeichnen. In den neusten, noch reduzierteren Wandarbeiten wie «Berg», «Luft» und «Nebel» unterteile ich Flächen mit horizontalen, vertikalen und diagonalen Linien in Kompositionen aus Quadraten, Rechtecken und Dreiecken. Dabei versuche ich eine raumillusionistische Wirkung ganz zu vermeiden. Einzig durch die unterschiedliche Lichtreflexion an den abgeschragten Kanten der aneinandergefügt Flächen entsteht Räumlichkeit.

Via Finch Lane to Abstraction

For fifteen years now, the artist Daniel Robert Hunziker and the museum professional Beat Wismer have been conversing with one another on the subject of art and exhibitions, notably also on rock music and life in general. Given the occasion of Hunziker's exhibition in the von Bartha Garage, they got together mid-January for a conversation that turned out to be concerned with D.R.H.'s personal and artistic background, various references to be found in his work, and art concepts such as abstraction and composition.

B.W.: At the beginning of my academic studies I had to write a paper on "Challenges to Art around 1913". It involved an examination of two basically antagonistic contemporaneous phenomena with completely different avant-garde aspirations: on the one hand, Duchamp and his readymades, presenting aesthetically neutral everyday objects in a museum, and on the other hand, the reduced abstractions of Malevich and Mondrian, which they and their followers considered to be the basis for a new kind of architecture and a positive social utopia. Whenever I contemplate your work since I have come to know it in the mid-nineties, I always think of the issues addressed in that paper, because in your work the two aspects appear and somehow come together. For one thing, there is the impetus of the "found" sculptures that you have encountered while walking around and you sometimes reconstruct. And then there is the constructive aspect, actually no surprise when one considers your professional development which started with studying architecture.



Finkenweg 9a, 2002
Pressspan, Fichtentäfer, Floatglas, Europalette,
Dispersion, Acryllack / Pressboard, spruce panels,
float glass, europalett, dispersion, acrylic finish
Installation, Aargauer Kunsthaus, Ballyhalle Schönenwerd

Schnee (Studie), 2012
Fichte, Acryllack / Spruce, acrylic finish
70x43 cm





Pfau, 2012
Eisenprofile pulverbeschichtet, Pressspan, 2K-Lack /
Ferric sections powder-coated, pressboard, 2K-lacquer
185 x 145 x 167 cm

Thus, there is the aspect of object art and the tradition of constructive abstraction.

D.R.H.: That is an interesting remark. During my studies I perceived Duchamp and the early constructionists primarily as predecessors of pop art and minimal art. I was particularly interested in the analytical confrontation with space among American minimal artists, in questions regarding perception and understanding space.

B.W.: Thus one could say your art has been influenced constitutively by a view that has to some degree been formed by architecture, by spatial art?

D.R.H.: As you have already mentioned, after three semesters of studying architecture and with a few detours I turned to art. I had become aware of the fact that the mental dimension of space was of greater interest to me than the architectural, constructive aspect. I simply wanted to be able to deal with and examine the various levels and aspects of space in an unconstrained fashion. I have always had this intensive relationship to the places and spaces that have surrounded me and my actions. Thus I am, for example, also very much fascinated by the particular role that space plays in memory. This interest is manifested particularly in the big installation "Finch Lane 9a" that I was able to realise on the occasion of the Manor Art Prize in 2002 at the "Kunsthhaus Aarau" which you were in charge of at the time. This work quotes and connects private and public places of remembrance to be found in my biography. A model-like, nearly abstract reproduction of a landscape overlays the garage of a one-family home, including driveway and garage door.

B.W.: Therefore, one could for good reasons and justifiably describe the space you built there as a "mentality space".

D.R.H.: Exactly. The installation quotes and de-familiarizes in various ways everyday spatial

situations. As a beholder I am standing in front of a kind of empty stage and can speculate about possible actions on that stage or a possible plot. Five years before I had reconstructed the inter-section of a subterranean pedestrian passage in the Helmhaus in Zurich, which one could only look at by going on the "stage" oneself. While looking at it, the beholder became an agent, an actor.

B.W.: You have mentioned that you occupied yourself with minimal art as a student. With minimal art other attitudes related to content come into play, attitudes of a younger, post-minimalist generation that is less concerned with abstract space than with a concrete place. We could speak about Gordon Matta-Clark or Michael Asher.

D.R.H.: What fascinates me about Gordon Matta Clark's works is his ability to radically reinterpret and change the meaning of familiar places by using architectural cut-outs and fragments. His maxim "to convert a place into a state of mind" impressed me at the time equally strongly as the enormous physical effort with which he- and Asher as well-realised their concepts and ideas.

B.W.: In "Finch Lane 9a" it was clearly a matter of revealing, displaying a mentality space-I say that because the work in a way had to do with exposing something. In the exhibition you reconstructed a situation with a garage driveway of the kind that one could have found in the close vicinity of the museum. "Finch Lane" had something of pop art, it was a very pictorial, not an abstract composition, although one could interpret the landscape behind also as an abstract image.

D.R.H.: "Finch Lane" is actually a collage consisting of several images that abstract reality in very different ways. In that it plays with various degrees of abstraction and scales of depiction it creates an irritation of routine perception that differenti-

ates it from the simple displacement of context with the ready-mades of Duchamp that you mentioned earlier. But in essence it is naturally also all about this element of displacement-when the encounter with a work of art in a subtle way pulls the rug of certainty from underneath one's feet although at first glance a lot of it had appeared to be familiar. What was new for me with "Finch Lane" was dealing with the motif of landscape. Because as source material a landscape is much more undefined than architectural elements which I had preferably quoted until then, it demands a more abstract interpretation and translation. Only in retrospect did I become aware of the fact that the spatial composition I made for "Finch Lane" out of monochromatically painted polyhedra had reawakened my interest in abstract constructive art.

B.W.: That is what was so surprising for me, this transition-I am simplifying-from installations that analysed and interpreted space and place to two- or three-dimensional objects that I could not only hang on a wall but that I could also approach with the more traditional vocabulary of looking at art. We can discuss in terms like abstraction or composition and whatever else we use as terminology when we contemplate classic works of art, paintings, sculptures, or reliefs.

D.R.H.: To some degree this development surprises me too. But when I look back at the various periods of my work I time and again discover elements that already briefly appear in earlier works but have only become important later. My focus has shifted in the last few years from the concrete place to an abstract space. In this process my narrative references have increasingly separated themselves from their prototypes and I have begun to develop more unfettered forms of expression. Thus, for example,

B.W.: Würdest du mir zustimmen, wenn ich hier eine Entfernung von früheren Strategien behaupte? In dem Sinne, dass früher Arbeiten stärker aus einer Art Schnappschuss-Situation heraus entstanden sind? Dass dir beim Flanieren oder Stadtwandern eine Raum-Objekt-Konstellation ins Auge gesprungen ist und du geprüft hast, ob sich daraus ein Werk entwickeln liesse - inwiefern ist dies nach wie vor wichtig?

D.R.H.: Mein Blick auf die gebaute Umgebung und mein Interesse für eigenwillige konstruktive Details und spannende räumliche Situationen ist der gleiche geblieben. Was sich verändert hat, ist mein Umgang mit den gesammelten Eindrücken. Dieser ist freier und spielerischer geworden.

B.W.: In deinen früheren Installationen wurde oft explizit die Situation des Betrachtens mitreflektiert. Es gab, zum Beispiel in Glarus, den Aussichtspunkt in den Bergen, von wo aus der Blick über die nachgebaute Landschaft gelenkt und somit betont wurde. Dieses Anschauen der abstrakten oder immerhin weitgehend abstrahierten Landschaft gehörte als Thema mit zur Arbeit. Heute scheint mir diese Betrachtersituation als Thema weniger im Vordergrund zu stehen, dadurch erscheinen die Arbeiten vielleicht auch autonomer.

D.R.H.: Du sprichst den Aspekt der Begegnung mit einem Werk an. Das ist tatsächlich etwas, das mich immer sehr interessiert hat. Jedes Werk, ob Installation, Skulptur oder Bild, ist immer auch ein physisches Gegenüber, zu dem du dich als Betrachter in Bezug setzt und gesetzt wirst. In der Minimal Art wurde ja sehr intensiv über Ausstellungssituation und die Beziehung zwischen Objekt, Raum und Betrachter nachgedacht. Für mich gibt es so etwas wie eine Dramaturgie der Betrachtung und die passiert auf einer Zeitachse. Ich eigne mir einen Raum an, indem ich die aus verschiedenen Blickwinkeln gewonnenen Eindrücke erinnernd zu einem «Gesamtbild» zusammensetze.

B.W.: Kann man, resümierend, zum Schluss zur Entwicklung deines Schaffens festhalten: Als Ausgangspunkt gibt es einerseits die Begegnung, und andererseits gibt es das Objekt oder die Konstellation, in dem es steht, wenn du ihm begegnest. Heute scheinen mir die Arbeiten autonomer und insofern reduzierter, da der Aspekt des Begegnens zwar nicht wegfällt, aber - da im Werk aufgehoben - weniger auffällt.

D.R.H.: So explizit habe ich mir die Frage noch nicht gestellt. Für die Wandarbeiten trifft das sicher zu, doch diese treten ja meist zusammen mit installativen Arbeiten auf. Das Zusammengehen von Begegnung und Begegnetem beschäftigt mich zur Zeit beim Konzipieren der nächsten Ausstellung in der Garage intensiv. Die grosszügigen Räumlichkeiten der Galerie bieten die Möglichkeit, eine Dramaturgie für das Nebeneinander von verschiedenen Werkgruppen zu entwickeln. Und dieser inszenatorische Aspekt einer Ausstellung hat für mich denselben Stellenwert, wie die Arbeit an den einzelnen Werken.



Falz, 2012
MDF, Lightwood, 2K-Lack / MDF, Lightwood, 2K-lacquer
155 x 124 cm

out of the landscape quotes mentioned above the series of reliefs developed, whose abstract geometric forms greatly intensified my involvement with questions of composition. Also in the "Rock" series the stones and crystals become more and more abstract and flatter. One could now call them "imagined objects" in the sense of ideas of spatial constructs. In the most recent even more reduced wall works like "Mountain", "Air", and "Fog" I subdivide the surfaces with horizontal, vertical and diagonal lines into compositions out of squares, rectangles and triangles. With this I attempt to completely avoid any illusion of space. Spatiality only comes about through the different reflections of light on the diagonal edges of the joined surfaces.

B.W.: Would you agree with me when I see in this a distancing from earlier strategies? This, in the sense that earlier works came more often out of a snapshot situation? That a space-object-constellation catches your eye while you are strolling or walking around the city, whereupon you examine the possibility of creating a work of art out of it-is that still as important as it used to be?

D.R.H.: My eye for built space and my interest in unconventional constructive details and fascinating spatial situations has remained the same. What has changed is my way of dealing with the impressions I collect. It has become more playful and freer.

B.W.: In your earlier installations the situation of the beholder was also often explicitly reflected upon. For example, there was in Glarus the observation point in the mountains, from which one's view was guided over the reconstructed landscape and thus given greater emphasis. This looking at the abstract or largely abstract landscape was part of the theme of the work. Today the situation of the beholder ap-

pears to have less priority. Because of that the works perhaps also appear more autonomous.

D.R.H.: You are addressing the aspect of encountering a work of art. This is indeed something that I have always been interested in. Every work of art, whether it be an installation, a sculpture or a painting is always also a physical "other", with which you as the beholder relate to or are related to by the artist. In minimal art one has given a great deal of attention to the situation in an exhibition and the relationship between the object, the room and the beholder. For me there is such a thing as a kind of dramaturgy in looking at art and it occurs on a time line. I take possession of a room or a space by piecing the memorable impressions that I get from various angles together to form a "total picture".

B.W.: Can one, in summary, conclude the following about the development in your creative work: As a starting point there is, on the one hand, an encounter and on the other hand there is the object or the constellation in which it is to be found when you encounter it. Today your works appear to me to be more autonomous, more reduced inasmuch as the aspect of encountering though not eliminated is less striking because it is subsumed in the work itself.

D.R.H.: I have actually not yet confronted myself so explicitly with this question. For the wall works this is probably true, but they most often appear together with installation works. Bringing together the encounter and the encountered currently preoccupies me in planning my next exhibition in the Garage. The generous dimensions of the gallery offer possibilities of developing an effective dramaturgy for placing various groups of works. This aspect of staging an exhibition is as important to me as the effort that goes into the single works.

Der Kunsthistoriker und -Museumsmann Beat Wismer war von 1985 bis 2007 Direktor des Aargauer Kunsthhaus Aarau, und ist seit 2007 Generaldirektor des Museum Kunstpalast in Düsseldorf. Er ist zudem Mitglied des Schweizer Werkbundes und der Association Internationale des Critiques d'Art.

Beat Wismer is an art historian and a museum professional. From 1985 to 2007 he was the general director of the "Aargauer Kunsthhaus" in Aarau, Switzerland, and has been the general director of the "Museum Kunstpalast" in Düsseldorf, Germany, since 2007. He is a member of the "Schweizer Werkbund" and the "International Association of Art Critics."

Mike Meiré

MIKE MEIRÉ



At The Bottom Of Nymhéas (Detail), 2012
Chlor auf Denim / Chlorine on denim
3m x 8,15m

PAGE 18

Together with his brother Marc, Mike Meiré has established himself since 1987 with the Agency Meiré and Meiré in spite of any and all doubts and hindrances. This agency for creative talents in Cologne has become nationally and internationally known for its work on the interface of design and culture. In their many varied activities in the area of editorial design, architecture and cultural events Meiré and Meiré have generally been known for being independent. But for a few years now Mike has been working as an artist under his own name. In the rooms of his Factory in Cologne he has spoken with Katharina Schmid and Martin Motyka about how his art relates to his work as an art director and designer, and which motifs have inspired and guided him in the process.

K.S./M.M.: For a few years now you have separated your artistic work from the agency and intensified it. How did this come about?

M.M.: There was a clear cut when I thought of and built up the "Farm Project" for Dornbracht and the then-director of the Museum Ludwig of Cologne, Kaspar König, invited me to participate as an associated project at the "Sculpture Projects Münster". Thereupon, the then-curator Corinne Diserens together with the current curator of the "Museion" in Bozen, Leitzia Raggaglia, invited me to develop an installation on-site. Then Niklas von Bartha contacted me and asked me if I could imagine myself being represented as an artist by his gallery in London. That was four years ago. At the time I was also busy with the new graphic presentation of the Neue Zürcher Zeitung. It became clear to me that I had straightened out a system and put a new order into the grid behind. I was reminded once more again of how I discovered the Bauhaus when I was a teenager, fascinated by the possibility of newly inventing a world for oneself. In the same year my first geometrical grid-paintings originated and Niklas encouraged me to stay with that idea for the duration of a year. Looking back, I think it was perfect. He forced me to internalize my painting discipline.

K.S./M.M.: With many of the works exhibited in London, or also the "Erratic Group I–XV", which was shown in Basel in June 2012, you started using the newspaper as a canvas—thus, a medium with which you had already occupied yourself extensively. Was that a kind of reprocessing of your professional career? When I used these newspaper pages my main focus was naturally on aesthetics and beauty. A newspaper has a kind of geometry that follows economics and is there-

fore subject to the passage of time. The fascinating thing about this is that next to the naked women posing in the popular press you will find the obituaries between politics, war and the stock market—all of life in one day. I am interested in these system-specific characteristics. I would like to expose systems. I construct only pseudo-certainties and therewith put into question systems that allow us to feel that we have certainties. I define a layout, a composition, in order to counter it in the end. Everything then becomes jittery and is displaced. I take systems as a starting point but not as an end. That is what actually fascinates me—to play with the things we think we know which in the end turn out completely differently...

K.S./M.M.: In your works you sometimes refer in part to the work of other artists, for example, those of Andy Warhol—no reservations about that?

M.M.: Of course I love Warhol. There is no question about that, who doesn't? In my work "129 Dead" the title refers to Warhol's "129 Die in Jet" and therefore quite concretely to his work. But I transform the motif of the airplane crash from the title page of the NEW YORK MIRROR of 1962 into the abstraction of a kind of colour-field-painting. The 21 sheets are based on 129 obituaries. That is for me the reference to Warhol. When one makes such a reference it is a matter of humility and gratitude— but I have transformed it into a thing of my own. As an artist you cannot absolve yourself from the work that came before. Pollock, Warhol, Bacon—it is fantastic that they existed. They have all in some way put their poison into our heads. I cannot pretend today that they did not exist, but I also cannot only refer to them all the time. You have to go on at some time and work on with it.

K.S./M.M.: Your work mirrors a certain inner turmoil. On the one hand, it is anchored in the conceptual, in a clarity that has been thought through and, on the other hand, it follows the emotionally expressive manifestation of your innermost self.

M.M.: I think it is imperative to bring these two worlds together. There is never just one world. Intelligence and physical urges; they need one another, are pitted against one another. That creates tension in a work. That is what preoccupies me continuously. Just as my ceramic works are for me representative of life. These works focus on the point where something begins, where we human beings do not yet have a name, nor a biography. It is the point where we do not yet know whether we will be a man or a woman. For my personal artistic process I needed the ceramics and their organic quality as an antithesis to the "grid paintings" that I had made. That way you have the clear geometric forms on the one hand and then these clumsy ceramic blocks. I believe this ambivalence drives me. There is the solemn appeal to the intellect with all of its know-how in setting colours, engaging in formal play, placing lines and then there is the appeal to the senses, aiming more toward a physical ecstatic expression. The grid paintings reflect the control that we

Gemeinsam mit seinem Bruder Marc hat sich Mike Meiré seit 1987 mit der Agentur Meiré und Meiré über alle Zweifel und Widerstände etabliert. Die Kreativschmiede in Köln ist für ihre Arbeit an der Schnittstelle von Design und Kultur national sowie international bekannt. Allgemein sind Meiré und Meiré mit ihren vielfältigen Tätigkeiten im Bereich des Editorial Designs, der Architektur sowie der Kultur-Events für ihre Unabhängigkeit bekannt. Seit einigen Jahren ist Mike jedoch unter eigenen Namen auch als Künstler tätig. Darüber, welchen Zusammenhang es zwischen seiner Arbeit als Art Director und Designer und seiner Kunst gibt, und welche Motive ihn dabei inspirieren und leiten, hat er mit Katharina Schmid und Martin Motyka in den Räumen seiner Factory in Köln gesprochen.

K.S./M.M.: Seit einigen Jahren hast du deine künstlerische Tätigkeit von der Agentur getrennt und intensiviert. Wie kam es dazu?

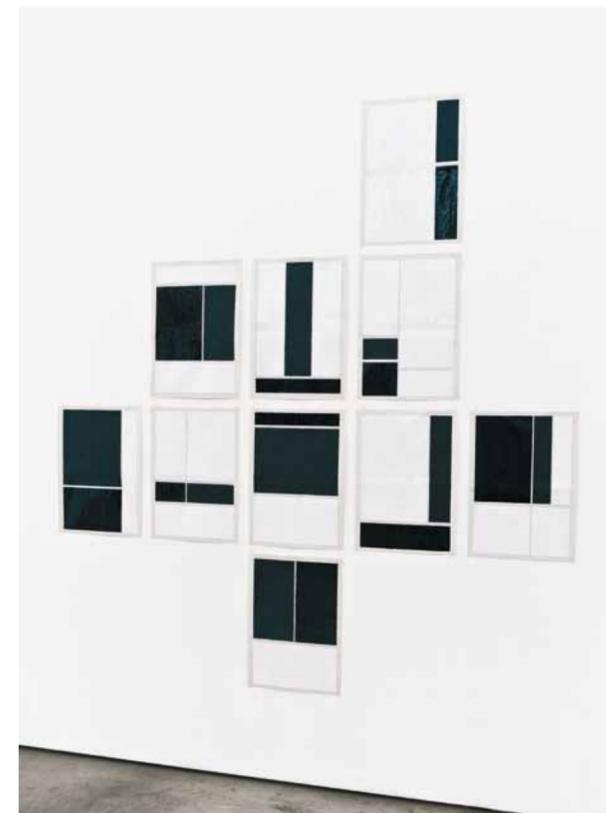
M.M.: Einen klaren Schnitt gab es, als ich für Dornbracht das «Farm Project» erdacht und gebaut habe und der damalige Museumsdirektor vom Kölner Museum Ludwig, Kaspar König, mich als assoziiertes Projekt bei den «Skulpturen Projekte Münster» einlud, worauf die damalige Kuratorin Corinne Diserens gemeinsam mit der heutigen Kuratorin Leitzia Raggaglia vom «Museion» in Bozen mich dazu einluden, eine Installation vor Ort zu entwickeln. Daraufhin hat mich Niklas von Bartha angesprochen und mich gefragt, ob ich mir vorstellen könnte,

MIKE MEIRÉ

The Process Of Thought, 2013
Lackfarbe auf Zeitungspapier / Laquer paint on newspaper
10 Seiten / Pages, je / each 49,5 x 35cm

PAGE 19

MIKE MEIRÉ



von seiner Galerie in London als Künstler repräsentiert zu werden. Das ist nun vier Jahre her. Zu dieser Zeit war ich auch mit der Neugestaltung der Neuen Zürcher Zeitung beschäftigt. Mir wurde klar, dass ich ein System begradigt und das Raster dahinter neu geordnet hatte. Ich fühlte mich wieder daran erinnert, wie ich als Teenager das Bauhaus entdeckt hatte und davon fasziniert war, dass man sich eine Welt neu erfinden kann. In diesem Jahr entstanden meine ersten geometrischen Grid-Paintings und Niklas hat mich ermutigt, für ein Jahr daran festzuhalten. Im Nachhinein war das perfekt. Er zwang mich meine malerische Disziplin zu verinnerlichen.

K.S./M.M.: Mit vielen der in London ausgestellten Arbeiten, oder auch mit der «Erratic Group I–XV», welche im Juni 2012 bereits in Basel gezeigt wurde, hast du damit begonnen, die Zeitung als «Leinwand» zu nutzen. Ein Medium also, mit dem du dich bereits umfassend beschäftigt hast – eine Aufarbeitung deiner beruflichen Laufbahn?

M.M.: Wenn ich diese Zeitungsseiten benutze, geht es mir natürlich um Ästhetik und Schönheit. Eine Zeitung besitzt eine der Ökonomie folgende Geometrie, unterliegt somit dem Fluss der Zeit und das Faszinierende dabei ist, dass es neben den nackt posierenden Frauen in der Boulevardpresse auch die Todesnachrichten zwischen Politik, Krieg und Börse gibt. Das ganze Leben in einem Tag. Mich interessieren diese system-spezifischen Charakteristika. Ich will Systeme entlarven. Ich baue nur Scheinsicherheiten auf und stelle damit Systeme in Frage, die uns in Scheinsicherheiten wägen lassen. Ich definiere ein Layout, eine Komposition um am Ende dagegen zu schlagen und so verwackelt oder verschiebt sich alles. Ich nehme Systeme als einen Ausgangspunkt, aber nicht als das Ende. Das ist es, was mich tatsächlich reizt: Mit dem zu spielen, von dem wir glauben, es zu kennen und dann kommt es doch ganz anders...

K.S./M.M.: In Deinen Arbeiten nimmst du teilweise Bezug auf die Arbeit anderer Künstler, zum Beispiel auf jene Andy Warhols. Hast du keine Berührungspunkte?

M.M.: Natürlich liebe ich Warhol. Ist doch gar keine Frage, wer liebt ihn nicht? In meiner Arbeit «129 dead» ist der Titel an Warhols «129 die in Jet» angelehnt und bezieht sich dementsprechend auch ganz konkret auf Warhols Arbeit. Nur, dass ich sein Motiv des Flugzeugabsturzes vom Titel des NEW YORK MIRROR von 1962 in die Abstraktion einer Art Farbfeldmalerei übertrage. Die 21 Blätter basieren auf 129 Nachrufen. Das ist für mich die Referenz an Andy Warhol. Wenn man eine solche Referenz benutzt, geht es einstückweit auch um Demut und um ein Dankeschön – aber ich mache mein eigenes Ding daraus. Als Künstler kann man sich nicht lossprechen von dem, was vor einem war. Pollock, Warhol und Bacon – dass es sie gab, ist doch grossartig! Die haben doch alle irgendwie ihr Gift in unseren Kopf getan. Ich kann heute nicht so tun, als ob es sie nicht gegeben hätte, aber ich kann mich auch nicht ständig nur mit Referenzen beschäftigen. Du musst irgendwann selbstverständlich damit weiterarbeiten.

K.S./M.M.: Deine Arbeiten spiegeln eine gewisse innerliche Zerrissenheit wieder. Auf der einen Seite sind sie von einer Verankerung im Konzeptionellen, Durchdachten und Klaren geprägt, auf der anderen Seite folgen sie dem emotional expressiven Ausdruck deines Innersten.

M.M.: Ich finde es zwingend diese zwei Welten zusammenzubringen. Es gibt nicht immer nur die eine. Intellekt und Trieb, beide brauchen einander und spielen sich gegeneinander aus. Dies schafft eine Spannung im Werk. Das ist es, was mich permanent verfolgt. So wie meine Keramik-Arbeiten für mich Repräsentanten des Lebens sind. In diesen Werken geht es um den Punkt, wo etwas anfängt, wo wir Menschen noch keine Namen haben, noch keine Bio-

Things never turn out the way you expect.

grafie. Es ist jener Punkt, an dem wir noch nicht wissen, ob wir Mann oder Frau werden. Für meinen künstlerischen Prozess brauchte ich die Keramiken, und damit das Organische, als Gegenpol zu den «Grid Paintings», die ich gemacht hatte. So hast du einmal diese klaren geometrischen Formen und dann hast du diese klobigen Klötze. Und ich glaube, es ist diese Ambivalenz, die mich umtreibt. Es ist der Appell an den Intellekt mit all meiner Erfahrung in Farbsetzung, formalem Spiel, Liniensetzung und dann der Appell, der eher auf eine triebhafte ekstatische Ebene zielt. Die Grid-Paintings reflektieren somit die Kontrolle, nach der wir uns so sehnen. Sie folgen den Gesetzen der Kognition, also der Erinnerung, der Aufmerksamkeit oder der Orientierung. Und dann unterwandere ich diesen Kontext der Klarheit mit einer Malerei, die ich nicht vollständig kontrollieren kann, wie zum Beispiel bei meinen «Acid Jeans Bildern», die auf Chlorbasis entstehen, denen mehr oder weniger eine Haltung der Anarchie innewohnt. 2009 habe ich nachts einige Wände in meiner Factory mit Schlamm beworfen und eingerieben («Erdleib») und neulich mit Rauchspuren von Feuern, die ich gelegt habe, experimentiert. Ich will so ausserhalb meines Kontrollverlangens agieren.

K.S./M.M.: Wenn man mit dir über deine Arbeiten spricht, hat man den Eindruck, dass sie stark mit deinen Assoziationen und mit deiner Person verknüpft sind. Wie glaubst du wird die Rezeption deiner Arbeit sein? Spielst du mit dem Rezipienten?

M.M.: Das Anliegen in meinen Arbeiten ist mir ernst, aber das Spielerische und eventuell Humorvolle ist dann tatsächlich der Moment, wo es auf einmal «klick» macht. Die Menschen glauben ja alles schon zu kennen, und sie glauben alles schon verstanden zu haben und dann überrascht du sie! Das ist das Spiel... Ich glaube, dass eine Arbeit auch etwas aus-

lösen kann, ohne dass der Betrachter alles weiss. Und ich glaube auch, dass Kunst, dass Objekte oder Malerei die Beseelung von Materie sind, und dass dies immer mit der Person zusammenhängt, die das Werk geschaffen hat. So geht es auch um die Frage, wofür steht dieser Mensch eigentlich? Ist er nur ein Schauspieler oder macht er das wirklich? Zieht der das durch? Hat er eine charismatische Persönlichkeit? Wenn diese Dinge auf die Arbeit abfärben, dann wird die Arbeit zur Repräsentation dieser Person. So siehst du bei einem Warhol oder einem Beuys nicht mehr nur die Arbeit, du siehst immer auch die Aura des Künstlers.

K.S./M.M.: Wird sich deine Arbeit in naher Zukunft eher mit ihrer formalen Erscheinung auseinandersetzen oder ist dir die Erschliessung der Inhalte, die dich berühren, wichtiger?

M.M.: Ich glaube, mich interessiert der Inhalt mehr als das Formale. Das Formale ist wichtig, weil es die Oberfläche ist und wir orientieren uns an der Oberfläche. Aber das Zentrale ist für mich tatsächlich mitzuteilen, dass das Leben nicht eindimensional ist, dass es immer auch die Kehrseite gibt und immer Intellekt und Trieb. Es gibt immer ambivalente Gefühle und Gedanken in einem Wesen, in einer Form und wir sollten damit unseren Frieden finden.

Über seine neusten Arbeiten spricht Mike mit besonders grosser Leidenschaft. Das liegt nicht nur an der Erscheinung der Arbeiten, die sich diesmal verstärkt mit dem Durchdringen von Oberflächen beschäftigen. Es ist auch Leidenschaft oder sogar Erotik, die sich im rebellisch verschlissenen Jeansstoff manifestiert oder ein eindeutiger Hinweis auf die triebhafte Seite des Mannes in Form eines «Glory Holes». Ob in Mike Meiré's neuen Arbeiten der Trieb über den Intellekt triumphiert, darüber kann man sich aber nur selbst ein Bild in der kommenden Ausstellung machen.



Katharina Schmid hat Kunstgeschichte und Kunstmanagement in Stuttgart, Florenz und Köln studiert. Sie arbeitet zurzeit im internationalen Kunsthandel. / Katharina Schmid studied art history and art management in Stuttgart, Florence and Cologne. She is currently working in the international art trade.

Martin Motyka ist Diplom-Designer und arbeitet für eine grosse deutsche Tageszeitung. / Martin Motyka is a qualified designer, working for a big daily newspaper in Germany.

Beide leben und arbeiten in Köln. / Both authors are living and working in Cologne.

REPORT N°2 AUG 2013

Titelseite / Front page:
John Wood & Paul Harrison, Anglepoise, 2012
Permanentmarker auf A4-Papier / Permanent marker on A4 paper
Bildnachweis / Image credits:
2 Conradin Freitag; 4 John Wood & Paul Harrison; 5, 16, Andreas Zimmermann
9/12 Daniela Wolf; 15 (Schnee) Daniel Robert Hunziker
15 (Finkenweg 9a) Martin Stollenwerk; 17 Philipp Voellmy; 20 Béla Pabó Janssen
Redaktion / Editors: Margareta von Bartha, Lena Friedli
Übersetzung / Translation: Sibylle Bläsi, Ingrid Gellersen
Gestaltung / Design: Groenlandbasel, Basel
Lithographie / Lithography: Andreas Muster, Basel
Drucker / Printing: Gremper AG, Basel

long for. They follow the laws of cognition, also of memory, of attentiveness or orientation. Then I counter this context of clarity with a manner of painting that I cannot completely control, as for example in my «Acid Jeans Pictures», which have been made on a chlorine basis and express more or less an anarchic stance. One night in 2009 I threw mud on a few walls in my factory and rubbed it in («Earth Body») and recently I experimented with traces of smoke and ashes resulting from fires I had laid. I wanted to act outside of the sphere of my wish for control.

K.S./M.M.: When one speaks with you about your work, one receives the impression that they are closely linked to your associations and to you as a person. How do you think your work will be received? Do you play a bit with the recipients?

M.M.: I take the objective of my work very seriously, but the playful and occasionally humorous elements in it actually designate the moment, where it suddenly «clicks». People tend to believe that they know everything, believe that they have understood it all and then you surprise them! That is the game... I believe that a work can also trigger something even without the beholder knowing everything. And I believe that art, its objects or paintings, infuses soul into matter, and that this is always directly connected with the artist. Thus the question is also what does this person actually stand for? Is he only an actor or is he really doing what he does? Does he follow through on it? Does he have a charismatic personality? When these things «rub off» on the work then it becomes a representation of that person. Thus, when you look at a Warhol or a Beuys you do not just see the work but you also see the aura of the artist.

K.S./M.M.: Will your work in the near future be mainly concerned with its formal appearance or is the interpretation of its personally significant contents more important for you?

M.M.: I believe the contents interests me more than formal aspects. The latter are important because they pertain to the surface and we orient ourselves on the surface. But the most important thing for me is actually to convey that life is not one-dimensional, that there is always the other side, always intellect and physical urge. There are always ambivalent feelings and thoughts in a being, in a form, and we must accept that.

Mike speaks with particular passion about his newest works. The reason for that does not just lie in their outward appearance, which shows a preoccupation with penetrating surfaces. It is also passion and even eroticism that manifest themselves in the rebelliously worn-out jeans material or, if you will, a clear reference to the sex-driven side of men in the form of a «glory hole». Whether in Mike Meiré's new works physical urges triumph over the intellect—this one can only discern for oneself in visiting the coming exhibition.