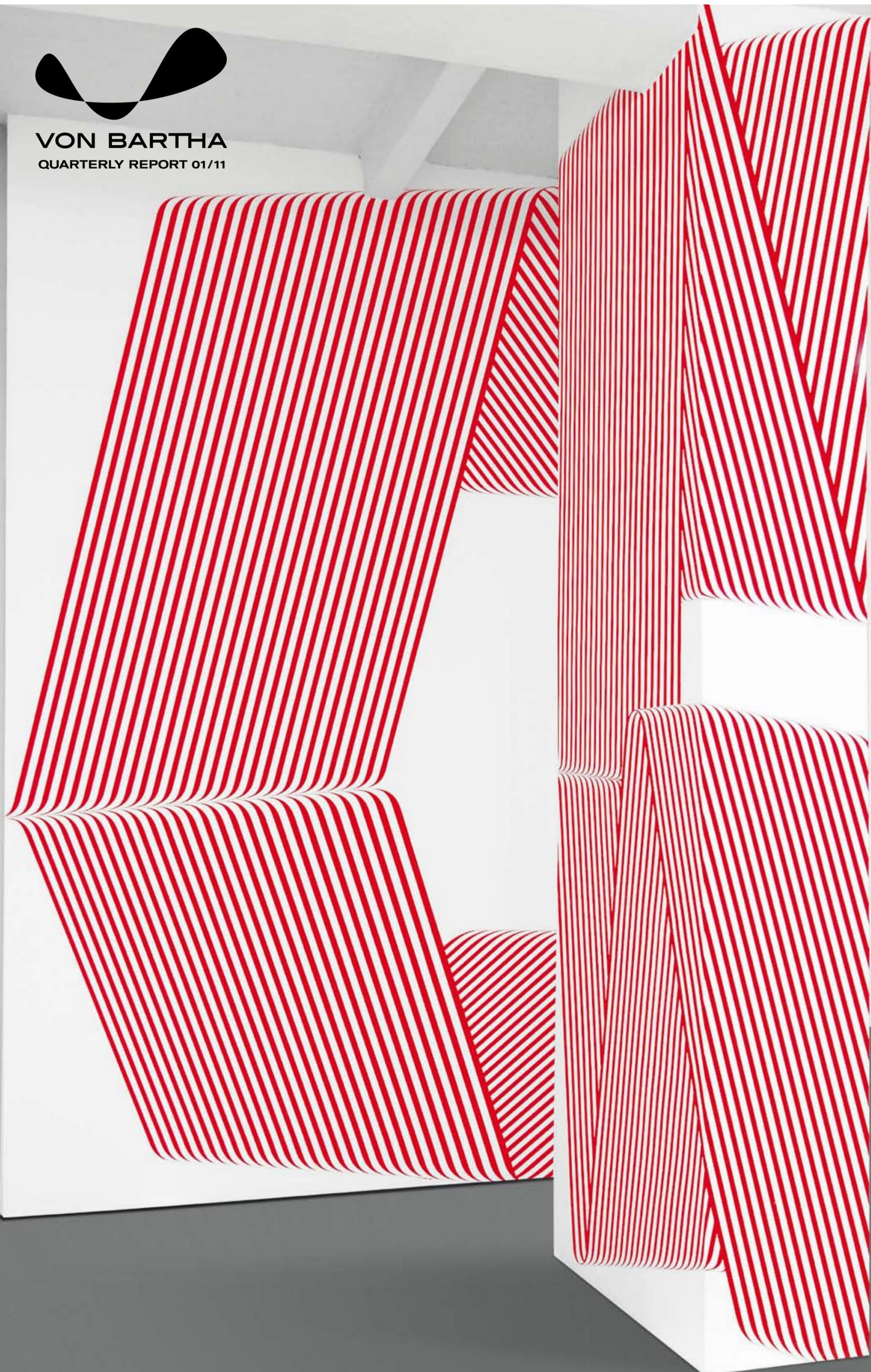




VON BARTHA  
QUARTERLY REPORT 01/11



## EINLEITUNG

DA TERRY HAGGERTY SEINE ERSTE AUSSTELLUNG MIT UNS IN S-CHANF MITTE FEBRUAR ERÖFFNET, BAT ICH IHN, DAS TITELBILD ZU GESTALTEN. EIGENTLICH HANDELT ES SICH DABEI UM EIN DETAIL EINER INSTALLATION IN BERLIN. DAS PASST, IST TERRY DOCH BEKANNT FÜR SEINE WANDMALEREIEN, WIE Z.B. DIE 38 METER (!) LANGE ARBEIT IM COWBOYS STADIUM IN DALLAS. KEINE SORGE, GANZ SO GROSS WERDEN DIE WERKE IN DER CHESA NICHT SEIN. WIR WERDEN IM WINTERLICHEN S-CHANF ABER EINE GANZE REIHE NEUER BILDER PRÄSENTIEREN.

VON DER IMI KNOEBEL AUSSTELLUNG IN DER GARAGE ZEIGEN WIR EINE BILDSTRECKE, DIE VON EINEM TEXT VON RETO THÜRING BEGLEITET IST. ES IST FÜR UNS EINE GROSSE EHRE, DASS IMI KNOEBEL BEI UNS IN DER GARAGE EINE RETROSPEKTIV ANGELEGTE AUSSTELLUNG GEZEIGT HAT, WÄHREND ER IN LETZTER ZEIT IN GROSS ANGELEGTE AUSSTELLUNGEN AUF DEM HALBEN GLOBUS UND IN DEN RENOMMIERTESTEN MUSEEN DIESER WELT VERTRETEN WAR.

AUF DIE AUSSTELLUNG VON IMI KNOEBEL FOLGT EINE SCHAU VON KARIM NOURELDIN. ES IST KARIMS ERSTE EINZELAUSSTELLUNG IN BASEL UND ER HAT DAFÜR EIN SPEZIELLES KONZEPT ENTWICKELT. WÄHREND AN DEN WÄNDEN GROSSFORMATIGE ARBEITEN DER LETZTEN JAHRE ZU SEHEN SEIN WERDEN, WIRD KARIM IN DER MITTE DER GARAGE EINE SELBST KURATIERTERTE, KLEINE ABER FEINE ZUSAMMENSTELLUNG VON ARBEITEN AUF PAPIER UND AUSGEWÄHLTE DESIGN-OBJEKTE ZEIGEN. DIESE AUSWAHL SOLL IN EINEN FREIEN DIALOG MIT DEN UMLAUFEENDEN ARBEITEN DES KÜNSTLERS TRETEN. IN DOMINIQUE VON BURG HAT KARIM EINE GUTE GESPRÄCHSPARTNERIN GEFUNDEN UND DIE AUTORIN BESCHREIBT IN IHREM TEXT DIE IDEEN DES KÜNSTLERS EINGEHEND.

TEL AVIV IST SCHON LANGE KEIN GEHEIMTIPP MEHR. DESHALB DACHTEN WIR UNS, BESSER NOCH ALS ÜBER TEL AVIV IST ES, ÜBER JERUSALEM ZU BERICHTEN. WENN SIE ALSO GERADE VORHABEN, DIESE HOCH INTERESSANTE, EBENSO SCHÖNE WIE VERSTÖRENDE STADT ZU BESUCHEN, KANN ICH IHNEN EMPFEHLEN, JUDITH KAKONS BERICHT MITZUNEHMEN. JUDITH KENNT SICH IN JEDER ECKE DIESER UMKÄMPFTEN STADT AUS. GUT ZU SEHEN, DASS SICH EINE LEBHAFTER KUNSTSZENE, TROTZ ALLER GEGENSÄTZE, DORT BEHAUPTEN KANN.

ENGLAND UND KONSTRUKTIVE KUNST, DAS SIND ZWEI DINGE, DIE NICHT UNBEDINGT SELBSTVERSTÄNDLICH IM SELBEN ATEMZUG GENANNT WERDEN. ANDREW BICK HAT IM DEZEMBER DIE AUSSTELLUNG «CONSTRUCTION & ITS SHADOW» IN DER LEEDS CITY ART GALLERY KURATIERT, DIE SICH MIT EBEN DIESEM THEMA AUS-EINANDERSSETZT. DIESES FRÜHJAHR WIRD ANDREW IN BASEL IN DER COLLECTION AN DER SCHERTLINGASSE «THE CONVERSATION» ZEIGEN. WENN DIE ENGLÄNDER SICH MIT DEN ZÜRCHER KONKRETEN VERWANDT FÜHLTEN, WIRD MAN HIER EINE GANZ ANDERE AUSDRUCKSWEISE UND MATERIALITÄT ENTDECKEN KÖNNEN.

ALFREDO HAEBERLI STAND EINES TAGES IN DER GARAGE UND TRAF DORT AUF STEFAN. DIE BEIDEN HABEN SICH QUASI GEFUNDEN: DIE BEGEISTERUNG FÜR DESIGN UND DIE GLEICHE SPONTANITÄT UND NEUGIERDE! ALFREDO HÄBERLI KAM DANN EXTRA NACH BASEL, UM MIT UNS EIN GESPRÄCH ÜBER (SCHWEIZER) DESIGN FÜR DEN QUARTERLY REPORT ZU FÜHREN. DAS DONATI WAR DER RICHTIGE RAHMEN DAFÜR UND SIE KÖNNEN SELBST IN DEM INTERVIEW NACHLESEN, WIE INTERESSANT UND UNTERHALTSAM DAS GESPRÄCH GEWORDEN IST. AUCH DAS PHOTOSHOOTING WAR RECHT LUSTIG, WIE MAN SIEHT!

«UNDER DESTRUCTION» HIESS EINE AUSSTELLUNG, DIE IM TINGUELY MUSEUM BIS VOR KURZEM ZU SEHEN WAR. WENN DIESE AUSGABE ERSCHEINT, IST SIE BEREITS UNTERWEGS ZUM SWISS INSTITUTE IN NEW YORK. ROLAND WETZEL, DER DIREKTOR DES TINGUELY MUSEUMS, HAT ÜBER DIE AUSSTELLUNG GESCHRIEBEN, DIE VON EINEM ELEMENTARER WICHTIGEN THEMA DER KUNST HANDELT UND DIESES BELEUCHTET, MANCHMAL KOMISCH, MANCHMAL ERNSTHAFT UND IMMER HÖCHST SEHENSWEERT.

ROBERTSON KÄPPELI WURDE VON CHOKOLATIER BESCHLE FÜR IHRE NEUE SERIE «ST. MORITZ» ANGEFRAGT. ROBERTSON HAT MOTIVE AUS DEN ALPEN GEMALT UND JETZT KANN MAN DIE PRALINEN IN SCHÖNEN «BERGBOXEN» ERWERBEN. ENJOY!

MARGARETA VON BARTHA

GET IN TOUCH: LESERBRIEFE@VONBARTHA.COM TITELSEITE/FRONTCOVER: TERRY HAGGERTY, INTO FLOURESCENT, "MY LONELY DAYS ARE GONE" CURATED BY ARTURO HERRERA. INSTALLATION VIEW ARRATIA, BEER GALLERY, BERLIN 2010

## INTRODUCTION

SINCE TERRY HAGGERTY IS INAUGURATING HIS FIRST EXHIBITION WITH US IN S-CHANF IN MID-FEBRUARY, I ASKED HIM TO DESIGN THE COVER PICTURE. IT ACTUALLY DEALS WITH A DETAIL OF AN INSTALLATION IN BERLIN. THAT IS APPROPRIATE AS TERRY IS FAMOUS FOR HIS MURAL PAINTINGS SUCH AS THE 38 METRE WORK IN THE COWBOYS STADIUM IN DALLAS. NOT TO WORRY – THE WORKS IN THE CHESA WILL NOT BE AS LARGE! HOWEVER, WE WILL BE PRESENTING A WHOLE NEW SERIES OF PAINTINGS IN WINTERY S-CHANF.

FROM THE IMI KNOEBEL EXHIBITION IN THE GARAGE, WE ARE SHOWING A SERIES OF PAINTINGS ACCOMPANIED BY A TEXT WRITTEN BY RETO THÜRING. IT IS A GREAT HONOUR THAT IMI KNOEBEL PUT A RETROSPECTIVELY ARRANGED EXHIBITION ON DISPLAY IN OUR GARAGE, AS HE HAS RECENTLY BEEN REPRESENTED IN LARGE-SCALE EXHIBITIONS HALF WAY AROUND THE GLOBE IN SOME OF THE WORLD'S MOST RENOWNED MUSEUMS.

THE EXHIBITION BY IMI KNOEBEL WILL BE FOLLOWED BY AN EXHIBITION BY KARIM NOURELDIN. IT IS KARIM'S FIRST SOLO EXHIBITION IN BASEL AND HE HAS DEVELOPED A SPECIAL CONCEPT FOR IT. WHILE LARGE-FORMAT WORKS OF RECENT YEARS WILL BE HANGING ON THE WALLS, KARIM WILL BE DISPLAYING A SMALL BUT WELL – AND SELF-CURATED COMPILATION OF WORKS ON PAPER AND SELECTED DESIGNER OBJECTS IN THE MIDDLE OF THE GARAGE. THIS SELECTION SHOULD ENTER INTO A FREE DIALOGUE WITH THE SURROUNDING WORKS BY THE ARTIST. KARIM HAS FOUND A GOOD CONVERSATIONALIST IN DOMINIQUE VON BURG AND THE AUTHOR DESCRIBES THE IDEAS OF THE ARTIST IN-DEPTH IN HER TEXT.

TEL AVIV IS NO LONGER AN INSIDE TIP. THEREFORE, WE THOUGHT IT WOULD BE – EVEN BETTER THAN TEL AVIV – TO REPORT ABOUT JERUSALEM. IN CASE YOU ARE THINKING ABOUT VISITING THE HIGHLY INTERESTING, YET EQUALLY BEAUTIFUL AND UNSETTLING CITY, I RECOMMEND YOU TAKE JUDITH KAKON'S REPORT WITH YOU. JUDITH KNOWS EVERY CORNER OF THIS EMBATTLED CITY. IT IS GOOD TO SEE THAT A LIVELY ART SCENE HAS BEEN ABLE TO HOLD ITS OWN DESPITE ALL THE ANTAGONISM.

ENGLAND AND CONSTRUCTIVE ART ARE TWO CONCEPTS WHICH CANNOT BE NECESSARILY AND SELF-EVIDENTLY NAMED IN THE SAME BREATH. IN DECEMBER, ANDREW BICK CURATED THE EXHIBITION "CONSTRUCTION AND ITS SHADOW", DEALING WITH THIS SUBJECT IN THE LEEDS CITY ART GALLERY. THIS SPRING, ANDREW WILL BE EXHIBITING "THE CONVERSATION" AT THE COLLECTION AT SCHERTLINGASSE. YOU WILL BE ABLE TO DISCOVER A COMPLETELY DIFFERENT STYLE AND MATERIALITY, IF THE ENGLISH FELT AKIN TO THE CONCRETE ARTISTS FROM ZURICH.

ONE DAY, ALFREDO HAEBERLI WAS STANDING IN THE GARAGE AND MET STEFAN. THE TWO OF THEM VIRTUALLY FOUND ONE ANOTHER: ENTHUSIASM FOR DESIGN; THE SAME SPONTANEITY AND CURIOSITY! ALFREDO HÄBERLI THEN PURPOSELY RETURNED TO BASEL TO TALK TO US ABOUT (SWISS) DESIGN FOR THE QUARTERLY REPORT. THE DONATI PROVIDED THE PERFECT SETTING FOR THIS AND YOU CAN READ YOURSELVES IN THE INTERVIEW HOW INTERESTING AND ENTERTAINING THE CONVERSATION WAS. THE PHOTOSHOOT WAS ALSO VERY AMUSING AS YOU CAN SEE!

"UNDER DESTRUCTION" WAS THE NAME OF AN EXHIBITION THAT UNTIL RECENTLY WAS ON VIEW AT THE TINGUELY MUSEUM. WHEN THIS ISSUE IS GOING TO BE PUBLISHED, THE EXHIBITION WILL BE ON ITS WAY TO THE SWISS INSTITUTE IN NEW YORK. ROLAND WETZEL, THE DIRECTOR OF THE TINGUELY MUSEUM, WROTE ABOUT THE EXHIBITION DEALING WITH A RUDIMENTARY AND IMPORTANT THEME IN ART ILLUMINATING IT; SOMETIMES IT'S FUNNY AND SOMETIMES IT'S SERIOUS BUT IT'S ALWAYS WORTH SEEING.

ROBERTSON KAEPPALI HAS BEEN COMMISSIONED BY THE CHOCOLATIERS, BESCHLE FOR A NEW PRODUCT SERIES CALLED "ST MORITZ". ROBERTSON HAS PAINTED MOTIFS FROM THE ALPS AND NOW THE CHOCOLATES CAN BE ACQUIRED IN BEAUTIFUL "MOUNTAIN BOXES". ENJOY!

MARGARETA VON BARTHA

TEXT: KATRIN WITTEVEN

# UNTER DER OBERFLÄCHENSPIGUNG ÜBER DIE MALEREI VON TERRY HAGGERTY.

Das Wechselspiel von Illusion und Wirklichkeit faszinierte die Maler von jeher. Die ältesten Beispiele für Trompe-l'oeils, jene mit geschickter perspektivischer Darstellung Räumlichkeit vortäuschende Bilder, fand man in Pompeji. Ungemein zeitgemäss wirken die minimalistischen Bilder des gebürtigen Briten Terry Haggerty und doch ist das Spiel mit der Illusion auch ihr zentrales Thema. Auf Leinwänden und Wänden verdichten oder entfernen sich schlanke Linien voneinander, verjüngen sich zum Rand hin und erzeugen so den Eindruck von Raumtiefe und Körperlichkeit. Die Handschrift des Künstlers, Pinselspuren und alles gestisch-spontane sind aus diesen Arbeiten verschwunden. Auch andere Zeichen der Autorschaft, etwa eine Signatur, fehlen. Nichts als pure Malerei ist zu sehen. Das Bild des Künstlers, der mit Staffelei und Palette in der Landschaft steht oder mit schwungvoller Geste sein Innerstes nach Aussen kehrt, ist von demjenigen eines rational agierenden Minimalisten abgelöst worden, der sein handwerkliches Vorgehen einer künstlerischen Strategie unterordnet. Perfekt und kühl, fast wie maschinell hergestellt, erscheinen die gleichmässig getönten Strukturen, die das Vokabular der Minimal Art neu zu interpretieren scheinen. Dabei reicht das von Haggerty subtil ausgewählte, nur anfangs monochrom wirkende Farbspektrum von tiefem Schwarz bis zu leuchtendem Gelb, vom satten Orange bis zu metallischen Tönen wie Silber. Bei manchen Arbeiten changieren die Farbtonwerte so minimal, dass nur das Unterbewusstsein eine leise Vibration wahrnimmt.

**BILDER FÜR DIE EWIGKEIT.** Der in Berlin und New York lebende Terry Haggerty entwickelt seine geometrischen Abstraktionen am Computer und überträgt die so entstandenen Entwürfe auf die grundierte Leinwand, auf Holzkörper und Wände. Anschliessend werden die Formen ausgemalt oder -gesprüht und mit mehreren Schichten Firnis überzogen. Der Oberflächenglanz verstärkt noch den Eindruck von Künstlichkeit und lässt die Bildträger wirken, als wären sie von einer Eisschicht oder einem durchsichtigen Harz eingeschlossen und somit für die Ewigkeit konserviert. Gleichzeitig entfaltet gerade der Oberflächenglanz eine besondere Spannung. Er unterläuft die visuelle Sogwirkung der Bilder und lässt sie als eigenständige Objekte erscheinen, an denen der Blick des Betrachters selbst abperlt.

Haggerty spielt mit unserer Wahrnehmung. Das Auge versucht vor seinen Bildern unwillkürlich die Linien zusammen zu setzen, Lücken zu schliessen und eine bekannte Struktur auszumachen. Es entsteht eine kontinuierliche Bewegung vom Realen zum Abstrakten und vom Abstrakten zurück zum Realen. Die Bilder wecken Assoziationen an Lüftungsgitter, aufgeschlagene Bücher, Jalousien oder locker drapierte Stoffe, Bänder und Markisen. Doch jeder Versuch die Form festzuhalten läuft ins Leere. Der Künstler lässt keine Hintertür zur Realität offen: Die Streifen sind nichts als Streifen. Wie bei einem Vexierbild kann der Betrachter zwischen Vorder- und Hintergrund den Blickwinkel wechseln und wird doch nichts anderes als Linien erkennen. Jede Illusion enttarnt sich als solche selbst.

**DIE REAKTIONSFÄHIGKEIT UNSERER AUGEN HERAUSFORDERN.** Gerade dieses Verwirrspiel aus Sichtbarem und Unsichtbarem bringt Terry Haggertys Bilder in einen Kontext mit der Op Art. Seit den sechziger Jahren stellten Künstler irisierende Effekte, flirrende Oberflächen und Farbvibration ins Zentrum ihrer Arbeiten. «The responsive Eye» hiess 1965 im New Yorker MoMA eine vielbeachtete Aus-



TERRY HAGGERTY, KINETIC FRICTION, 2010, ACRYLIC ON CANVAS, 176 X 150 CM

PRIVATE COLLECTION GERMANY

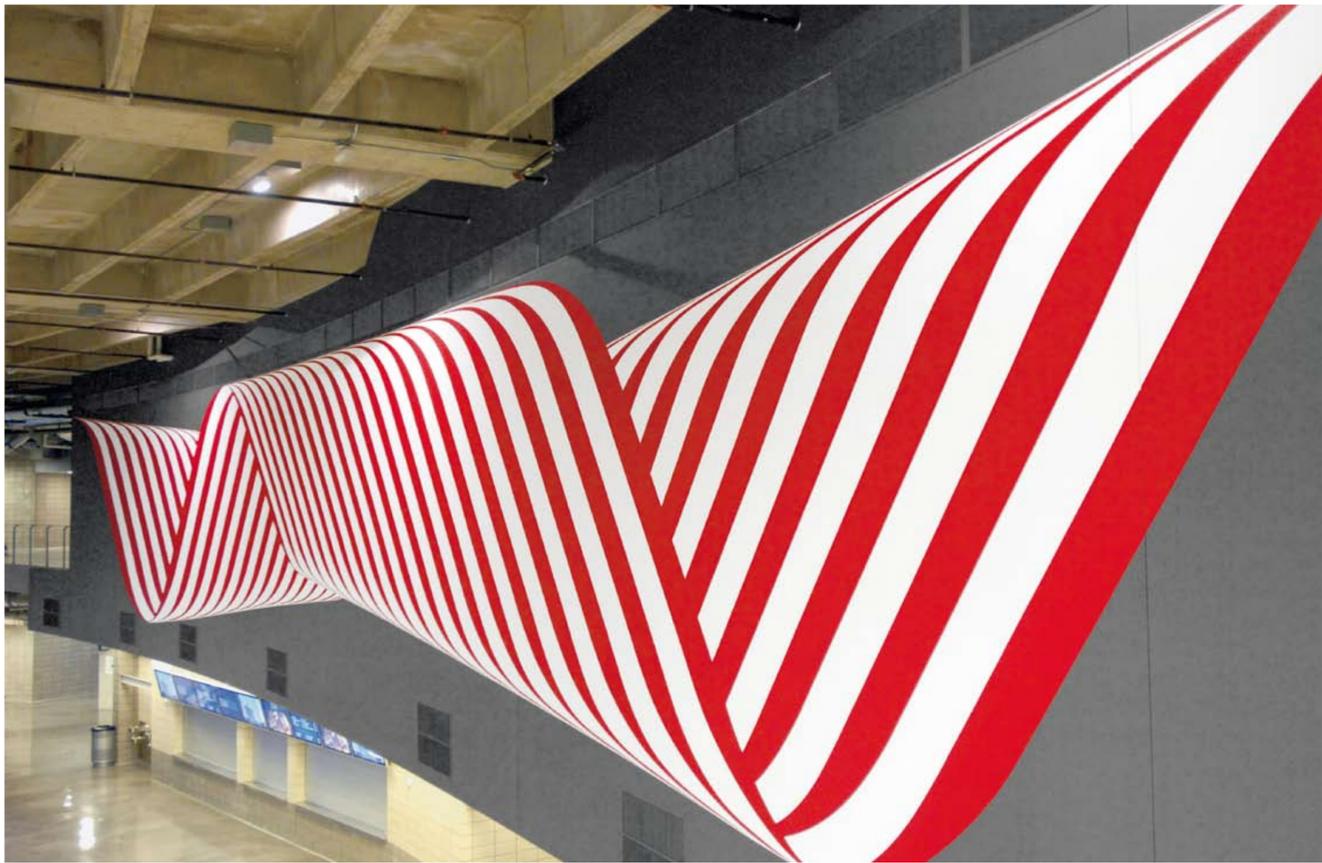
stellung mit Werken der aus der Tradition des Bauhauses und des russischen Konstruktivismus entstandenen Kunst- richtung. Tatsächlich fordert auch Haggerty die Reaktionsfähigkeit unserer Augen heraus, doch reicht sein Bildbegriff weit über optische Spiele- reien hinaus. Schon die Betonung der Objektivität seiner Arbeiten lässt sein häufig dreidimensional erscheinendes Werk nicht so recht in die Reihe der Op-Art-Künstler passen. Darüber hinaus hat sich die Klassifizierung von sehr unterschiedlich entstandener Kunst als Op Art schon früh als Sack- gasse erwiesen. Nicht zuletzt wies bereits Joseph Albers 1965 darauf hin, dass die Benennung irgendwelcher Bildkunst als «Optische Kunst» eben- so sinnlos sei, wie von akustischer Musik zu sprechen oder haptischer Skulptur. Eher scheinen Haggertys abstrakte

Linienkompositionen aus dem Geist Frank Stellas banaler wie radikaler Diktion des «What you see is what you see» entstanden zu sein: Ohne Vorwissen kann der Betrachter die Bil- didee erkennen und unmittelbar wahr- nehmen. Haggerty agiert wie ein Bild- hauer, der «Bildskulpturen» entwi- ckelt. Der Illusionismus scheint dabei nicht Inhalt, sondern elementarer Teil seines künstlerischen Werkes zu sein. Besonders deutlich wird dieser Aspekt in seinen jüngsten Arbeiten, bei denen die Struktur die äusseren Form des Bildträgers anpasst, ähnlich wie bei den «Shaped Canvases» von Stella. Farbe, Form und Inhalt werden eins. Doch während für Stella die Symmet- rie eine Antwort auf die räumlichen Fragen der Malerei war, arbeitet Haggerty häufig mit Verschiebungen, Schwingen und der Gleichzeitigkeit mehrerer Blickwinkel.

**EINE NEUE DIMENSION DES MINIMA- LISMUS.** Insbesondere Terry Haggertys Wandbilder verdeutlichen, dass es ihm eher um eine neue Dimension des Minimalismus geht als um das simple Spiel mit der Wahrnehmung. Die Wandbilder konzipiert er speziell für den Ort und nimmt häufig Aspekte der Architektur wie die Farbgebung von Decke und Boden auf. In der über dreissig Meter breiten und sechs Me- ter hohen Installation im Dallas Cowboys Stadium (2009) wählte er einen dunkelgrauen Hintergrund, in dem die schwarzen Lüftungsschächte optisch fast verschwinden. Die leuch- tend rot-weiße, geschwungene Struk- tur scheint davor zu schweben, macht die enormen Dimensionen der Halle deutlich und hält sie gleichzeitig optisch zusammen, indem Haggerty die Spitzen der malerischen Struktur bis in den äussersten Winkel reichen

lässt. Keine Angst vor grossen Wän- den bewies er auch 2007, als er im Treppenhaus des Hammer Museums in Los Angeles gleich mehrere gress- formatige Wandarbeiten realisierte. Manche seiner zahlreichen inzwi- schen realisierten Wandarbeiten wur- den am Ende der Ausstellung übermalt und existieren nur in der Erinnerung und auf Abbildungen, andere wurden an anderer Stelle neu interpretiert, wie seine in blau und weiss gehaltene Ar- beit «Connected Things Collected» in der Sammlung Haubrok 2009 in Berlin. Gerade in dieser Herangehens- weise eröffnet Haggerty einen sehr freien und offenen Werkbegriff, der sich über Zuschreibungen wie Bild, Objekt und Installation mit leichtfü- siger Eleganz hinweg setzt.

Katrin Wittneven ist freie Kunstkritikerin in Berlin.



TERRY HAGGERTY, TWO MINDS, 2009, ACRYLIC ON WALL, 6.40M X 38.40 M

INSTALLATION AT THE COWBOYS STADIUM. PHOTO BY DALLAS COWBOYS/RICHIE HUMPHREYS

TEXT: KATRIN WITTNEVEN

## UNDER THE SURFACE TENSION ABOUT TERRY HAGGERTY'S PAINTINGS.

*Kathrin Wittneven works as a freelance art historian in Berlin.*

The interplay between illusion and reality has always fascinated the artist. The oldest examples of trompe-l'oeils, images involving a skilled use of perspective to create the illusion that the objects are three-dimensional, have been found in Pompeii. The minimalist paintings by the native British artist Terry Haggerty are exceptionally con-

temporary even though their central theme is about playing with illusion. Fine lines either solidify or move away from one another on canvas or on walls; they taper towards the edges and hence give the impression of depth and corporeality. The signature of the artist; brush strokes; and all gestural spontaneity have disappeared from these images. Other signs of authorship, such as a monogram, are also missing. Nothing but pure painting can be seen. The painting by the artist who can be seen standing in the landscape with easel and palette or is externalising his innermost self has been detached from that of a rationally-acting minimalist subordinating technical approach to artistic strategy. Perfect and cool, almost as if machine-made, the evenly toned structures seem to reinterpret the vocabulary of Minimal Art. The subtle and only initially monochrome-appearing spectrum of colours chosen by Haggerty ranges from deep black to bright yellow; and from lush orange to metallic shades such as silver. In some works, the hues change so minimally that only your subconscious perceives a slight variation.

**IMAGES FOR ETERNITY.** Terry Haggerty who lives in Berlin and New York creates his geometric abstractions on computer and transmits his designs on a primed canvas, on blocks of wood or on walls. Subsequently, the shapes are coloured in or sprayed and covered with several layers of varnish. The surface gloss enhances the impression of artificiality and makes the image carrier look as if it were enclosed in a layer of ice or a transparent resin and thus conserved for eternity. At the same time, a special tension unfolds from the surface gloss. He undermines the visual pull of the images and makes them look as if they were self-contained objects, over which the observer's gaze rolls strangely.

Haggerty plays with our perception. Standing before his images, the eye involuntarily attempts to put the lines together, to close gaps and to identify

a known structure. A continuous movement is created from the real to the abstract and from the abstract back to reality. The images evoke associations with ventilation grids, open books, blinds, or loosely-draped textiles, ribbons and awnings. Yet nothing becomes of any attempt to hold on to a shape. The artist doesn't leave a back door open to reality: the lines are nothing but lines. Like with picture puzzles, the observer can alternate his viewing angle between the foreground and background, and yet will not be able to recognise anything but lines. Each illusion unmasks itself as such.

**CHALLENGE TO THE RESPONSIVENESS OF OUR EYES.** It is precisely the confusion between the visible and invisible, which brings Terry Haggerty's images into the context of Op Art. Since the 1960s, artists have been placing iridescent effects, whirring surfaces and colour vibrations in the centre of their works. "The Responsive Eye" was the name of a widely respected exhibition at the MoMA in New York in 1965, exhibiting works from the Bauhaus tradition and of the art movement deriving from Russian Constructivism. In fact, Haggerty also challenges the responsiveness of our eyes, but his image concept extends way beyond optical gimmickry. The emphasis of the object character of his works does not let his frequently appearing three-dimensional works fit in with those of other Op Art artists. Furthermore, the classification of art created in very divergent ways as Op Art, already proved to lead to a dead end early on. Joseph Albers already indicated in 1965 that calling any pictorial art as optic art is as pointless as speaking of acoustic music or of a haptic sculpture.

Haggerty's abstract line compositions seem to have been created from the spirit of Frank Stella's banal and radical diction, "What you see is what you see". Without prior knowledge, the observer can recognise the idea of the image and immediately perceive it. Haggerty acts like a sculptor, who cre-

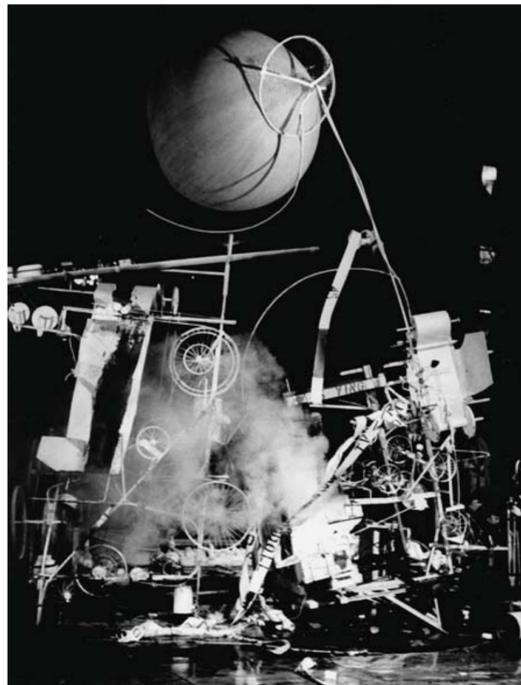
ates "image sculptures". The illusionism does not appear to be the content but is an elementary part of his artistic work. This aspect becomes vividly clear in his most recent works, where the structure adapts to the exterior shape of the image carriers – similar to the "Shaped Canvases" by Stella. Colour, shape and content become one. Yet, while for Stella symmetry provided an answer to the spatial issues of painting, Haggerty often works with displacement, momentum and the simultaneity of multiple perspectives.

**A NEW DIMENSION OF MINIMALISM.** Particularly Terry Haggerty's murals illustrate that for him, it is more about a new dimension of minimalism rather than a simple play on perception. He especially conceives his murals for a particular place and he accommodates aspects of architecture such as the given colour of the ceiling and floor. In an installation (2009), over thirty metres wide and six metres high in the Dallas Cowboys stadium, he chose a dark grey background, in which the black ventilation shafts almost optically disappear. A bright red and white curved structure appears to be floating in front of it, and emphasizes the enormous dimensions of the hall while simultaneously bringing it optically together. Haggerty allows the tips of the picturesque structure to reach the extreme corners. He also proved he is not afraid of large walls when he realized several large-scale wall works in the stairwell of the Hammer Museum in Los Angeles in 2007.

Many of the numerous wall works he has created in the meantime have been painted over after the end of the exhibitions and only exist in memory and on pictures. Others have been reinterpreted elsewhere, such as his blue and white work "Connected Things Collected" in the Haubrock Collection 2009 in Berlin. It is exactly in this approach that Haggerty opens up a very free and open work concept overriding attributes such as image, object and installation with fleet-footed elegance.

TEXT: ROLAND WETZEL

# DESTRUKTION ALS SCHÖPFERISCHES PRINZIP



DAVID GAHR, JEAN TINGUELYS HOMAGE TO NEW YORK, MOMA, NEW YORK, MARCH, 17TH 1960

© ESTATE OF DAVID GAHR/JOEL A. SIEGEL, ATTORNEY AT LAW, DAVID GAHR, NEW YORK

**MIT DER AUSSTELLUNG «UNDER DESTRUCTION» IM TINGUELY MUSEUM UND DEM SWISS INSTITUTE IN NEW YORK WIDMEN SICH DIE BEIDEN HÄUSER EINEM ZENTRALEN THEMA DER KUNST.**

Im Jahr 2001 vollzieht Michael Landy eine der radikalsten Aktionen der Destruktionskunst in einem stillgelegten Londoner Warenhaus. Er trägt sein gesamtes Hab und Gut zusammen, inventarisiert dieses mit über 7200 Nummern und zerstört es anschliessend, korrekt, nach den Regeln des Recyclings, bei denen sogar die Watte vom Wattestäbchen getrennt wird. Vom Geburtsschein bis zu seinem Saab verschont er nichts vor Schredder und Reisswolf. Geschenke von befreundeten Künstlern – Landy war einer der YBAs, der famosen

«Young British Artists» – enden ebenso als Papierschnipsel wie billige Poster und Notizzettel.

«Breakdown» hiess diese Aktion – was auf Deutsch mit «Zusammenbruch», «Störfall», «Unfall», «Versagen», aber auch mit «Analyse» oder «Aufgliederung» übersetzt wird. Landy brauchte mehrere Jahre, um sich von den Folgen seiner Aktion zu erholen. Nicht nur war er finanziell ruiniert und zumindest bürokratisch seiner Identität beraubt, er verlor auch einige Künstlerfreunde, zum Beispiel Damien Hirst, welche diese destruktive Appropriation ihrer Arbeiten in der Nachfolge eines «Erased de Kooning-Drawings» nicht goutieren.

**KONSUMGESELLSCHAFT.** Viele Besucherinnen und Besucher, die sich die Videodokumentation dieser Aktion

*Roland Wetzel ist Direktor am Museum Tinguely, Basel.*

ansehen, zeigen sich betroffen. Der Künstler kehrt mit der Arbeit eine zentrale Lebenshaltung unserer westlichen Gesellschaft um; die Warenökonomie mit ihrem Wachstums- und Akkumulationsprinzip und der Dingorientierten Identitätsbildung. Dass dieses Prinzip sehr belastend sein kann, zeigt sich spätestens, wenn die Anhäufung mit dem Tod des auf der Bühne des Konsums agierenden Protagonisten endet und seine Habseligkeiten der Weiterverwendung oder dem Müll zugeführt werden müssen. Viele erfüllt es mit Gefühlen der Leichtigkeit, an ein Leben ohne Besitz zu denken, da dieser oft die Beweglichkeit eher einschränkt und konditioniert als ermöglicht. Untersuchungen zeigen, dass sich in Sozietäten, die von diesem kapitalistischen Produktionsprinzip der permanenten Vermehrung von Dingen noch weniger berührt sind, das persönliche Hab und Gut im Bereich von 250 Objekten bewegt – in unserer westlichen Welt mögen es im Schnitt um die 10000 Dinge sein, die man sein Eigen nennt.

Die Versprechenshermeneutik der Ware, die Marx in seinen produktionsorientierten Theorien unter dem Stichwort des Fetischismus als Mechanismus zur Steigerung des Warenwertes erkannte, wird heute vielmehr unter dem Namen des Konsumfetischismus verhandelt, für welchen Philosophen wie Horkheimer und Adorno mit der Kritik einer «Bewusstseinsindustrie» die theoretischen Grundlagen geschaffen haben.\*

**TINGUELY: EIN PIONIER DER AUTO-DESTRUKTIVEN KUNST.** Aber zurück zu Michael Landy. Seine künstlerische Arbeit hat im Kontext der Ausstellung «Under Destruction» besonderes Gewicht, da sie einen Bogen schlägt zu Jean Tinguelys «Homage to New York» von 1960, der ersten grossen Kunstaktion, welche sich explizit des Themas der Zerstörung annahm. «Homage to New York», diese sich selbst zerstörende Maschine, wurde am 17. März 1960 im Garten des

\* Im Ausstellungsprogramm des Museum Tinguely werden diese Fragen mit der grossen Sommerausstellung 2011 zum Thema «Fetisch Auto» noch weitere Aktualität erhalten.



MICHAEL LANDY, BREAK DOWN, 2001

COURTESY THE ARTIST AND THOMAS DANE GALLERY, LONDON © MICHAEL LANDY

**UNDER DESTRUCTION. MUSEUM TINGUELY, BASEL UNTIL 23 JANUARY. SWISS INSTITUTE, NEW YORK, 6 APRIL – 4 JUNE. WWW.TINGUELY.CH/WWW.SWISSINSTITUTE.NET**

**TINGUELY: A PIONEER OF AUTO-DESTRUCTIVE ART.** Back to Michael Landy – his artistic work bears enormous weight in the context of the "Under Destruction" exhibition because it connects to Jean Tinguely's "Homage to New York" from 1960, the first major art event, which has explicitly espoused the topic of destruction. "Homage to New York", this self-destructing machine, was built up in the garden of the Museum of Modern Art on March, 17th in 1960 and destroyed itself in an act which lasted 27 minutes. It marked an important place in art history in the 20th century. This action which occurred a good fifty years back amongst other of Tinguely's acts in the 1960s, is the reason and inducement why "Under Destruction" is being held at the Tinguely Museum. The Swiss Institute is the perfect partner, linking the Swiss artist with New York where his first auto-destructive act took place.

After "Breakdown", Michael Landy spent several years almost exclusively dealing with Tinguely's "Homage to New York" in a kind of artistic research and appropriation. He interviewed participants of the event around the globe, collected material, identified the five known relics of the event known today – the largest of which is part of the collection exhibited in the Museum of Modern Art in New York. He manufactured copies of the parts of the machine, created large-format drawings from photographic images of Tinguely's work and made another film to add to the other two about the event that occurred in 1960. From October 2009 to January 2010, the Tate Liverpool exhibited one of the fulminant exhibitions Michal Landy co-curated, entitled "Joyous machines: Michael Landy and Jean Tinguely". It exhibited both the early works by Jean Tinguely and Landy's own contribution to "Homage to New York". Judging from the title, destruction can also be exhilarating. Tinguely spoke of a "life very intensive" – one which is so interesting because it so quickly spent.

**CREATIVITY ALSO SIGNIFIES DESTRUCTION.** The artist destroys in order to create but equally creates in order to destroy. Every creative act is always also an act of destruction because in a sense it disputes and deconstructs that which exists or recombines or reconceives it. Creation and destruction as a "couple maudit" have been a fundamental, evolutionary and also a creative principle ever since the Big Bang, providing the beautiful Apollonian appearance with an equal partner to the ecstatically uninhibited Dionysus. The explicit use of destruction as an artistic medium; however, is a more recent phenomenon, initiated with the work of Gustav Metzger and Jean Tinguely.

Fifty years ago, they were protest-oriented gestures in the context of the threats of the Cold War; today they are statements against pervasive consumerism or an association with the cycles, in which destruction is understood as a creative principle.

*Roland Wetzel is the curator of the Museum Tinguely in Basel.*

# IMMER BERGAUF

**DER GALERIST LARRY GAGOSIAN IST OMNIPRÄSENT UND SUPER ERFOLGREICH.** Vom Super-Galeristen ist die Rede, vom Mega-Dealer, vom König der Kunsthändler – Larry Gagosian. Branchenname: «Go Go». Einst ein besserer Poster-Verkäufer in Santa Monica, heute die unbestrittene Nummer Eins in der Welt der zeigensischen Kunst. Und «Larry's World» hört einfach nicht auf zu wachsen. Denn wer einst geglaubt hatte, der Amerikaner wolle sich mit seinen drei Galerien in New York sowie einem Standbein in LA begnügen, sah sich rasch getäuscht. Denn Gagosian steht nicht für halbe Sachen, schon gar nicht für halbrunde, und da der Globus nun mal kugelförmig ist, schliesst sich der Kreis zusehends zu einem weltumspannenden Galerien-Netzwerk. Erst kam London, nun gibt es Rom, Paris, eine Niederlassung in Hong Kong und seit ein paar Wochen die neuen Räume am Genfer Place de Longemalle. Sogar in Athen ist man zur Stelle – noch haben die siechen Griechen scheinbar genügend Euros, um Picassos und Twomblys zu kaufen.

Und ganz nach dem bewährten Motto «The sky is the limit» gibt es das Phänomen Gagosian nun auch online. So gehört der New Yorker zu den treibenden Kräften hinter «Art.sy», einem Internet-Portal, auf dem Kunst gehandelt werden soll. Mit von der Partie sind Eric Schmidt, CEO von Google, Wendi Murdoch sowie Dasha Zhukova, die Freundin von Russlands Superreichem, Roman Abramovich, der erst kürzlich bekannt gab, auf einer Insel bei St. Petersburg für 400 Millionen Dollar ein Museum bauen zu wollen.

Denkt man an «Go Go», so drängt sich zwangsläufig der historische Vergleich mit dem legendären Joseph Duveen auf, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts den neuen US-Geldadel mit Europas Kunstschätzen fütterte. Keiner war zu seiner Zeit einflussreicher, keiner derart gewieft im Handeln mit

den Pretiosen. Heute kaufen alle bei Gagosian – vom Hedge-Fund-Milliardär bis zum Oligarchen. Auf den grossen Abendauktionen mischt der Mann mit den eisgrauen Haaren und dem jugendlichen Auftritt, der die emotionale Wärme von Teflon auszustrahlen scheint, ständig mit. Knapp 50 Millionen Dollar für eine Plastik von Matisse? 23 Millionen für ein «Hanging Heart» von Jeff Koons? Kein Problem – Gagosian macht den Käufer. Doch Chuzpe und Geschäftssinn einmal beiseite – der internationale Kunstbetrieb wäre ohne Larry Gagosian um einiges ärmer. Daran kann auch die Kommerz-Kritik nicht rühren, derer sich der 65-Jährige hinter vorgehaltener Hand immer wieder ausgesetzt sieht. Seine Ausstellungen, etwa in New York, zählen regelmässig zu den Highlights, um die so manches Museum neidisch sein dürfte; um von der Konkurrenz einmal ganz abzusehen. Denn wer hat schon die Räumlichkeiten und die Mittel, die gewaltigen Skulpturen eines Richard Serra zu zeigen. Oder die wohlgeformten Vehikel von Star-Designer Marc Newson – und zwar vom Flugzeug bis zum ausgewachsenen Motorboot!

Immer präsenter im Hause Gagosian werden auch die Grossen der Klassischen Moderne. So legte man mit «Alberto Giacometti in Switzerland» in Genf denn auch einen Einstand nach Mass hin. Und erst 2009 kuratierte Picasso-Biograph John Richardson eine museale Schau zum Spätwerk des Meisters an der 21st Street; zu sehen waren nicht weniger als 100 Werke. Dazu gesellt sich das Who Is Who von Zeitgenossen: Cy Twombly, Richard Prince, Jeff Koons, Takashi Murakami, Damien Hirst ... und erst kürzlich holte man auch noch Andreas Gursky. Gagosian vergoldet jede Karriere.

Da kann man auch über so manchen Missgriff im Programm gut hinweg sehen. Die verkitschten Schinken eines John Currin etwa; oder die bedrückende Mittelmässigkeit Cecily Browns. Von Ausfällen wie Dan Colen, dem neuesten Liebling der New Yorker Szene, ganz zu schweigen. So glatt wie der Impresario selbst erscheint, kommen gelegentlich eben auch die Schützlinge daher.

# IMI KNOEBEL – EIN SUCHENDER

**ZWISCHEN SCHWARZ UND WEISS, LINIE UND FLÄCHE ERÖFFNET SICH IN KNOEBEL'S WERK EIN UNAB-SCHLISSBARER DIALOG.**



IMI KNOEBEL, LEFT: OOMMM, 2002, ACRYLIC/ALUMINIUM, 304.4 X 455.6 X 10.8 CM RIGHT: OTTERLO IV, 1985, PLYWOOD/WOOD, 330 X 400 X 4.4 CM

## ALWAYS UPHILL

**GALLERY OWNER LARRY GAGOSIAN IS OMNIPRESENT AND SUPER-SUCCESSFUL.** The talk is about the super gallery owner, mega-dealer, and king of art dealers – Larry Gagosian. His business name is “Go Go”. An erst-while better-than-most poster vendor in Santa Monica; today he is the undisputed number one in the world of contemporary art. And “Larry's World” just doesn't cease to grow. Those who once believed the American would be content with three galleries in New York and a foothold in L.A. were quickly deceived. Gagosian doesn't stand for half-measures, and not at all for half-round ones. Because the earth is round, the circle is rapidly being completed by creating a world-wide gallery network. First came London, then Rome and Paris, an office in Hong Kong and a few weeks ago, rooms were opened at Geneva's Place de Longemalle. Even in Athens there is a gallery on the scene – the ailing Greeks still seem to have enough Euros to buy Picasso and Twombly.

According to the proven motto “the sky is the limit”, one can also find the Gagosian phenomenon online. The New Yorker is the driving force behind “Art.sy”, an internet portal on which one can trade art. Eric Schmidt, CEO of Google, Wendi Murdoch and Dasha Zhukova, girlfriend of Russia's super-rich Roman Abramovich (who recently announced he wants to build a museum on an island near St. Petersburg for 400 million dollars) are part of the team.

When one thinks of “Go Go”, a historical comparison inevitably arises with the legendary Joseph Duveen, who at the beginning of the 20th Century fed the newly moneyed American nobility with Europe's art treasures. No one was more influential in his time; no one was cleverer in dealing with valuables. Today, everyone buys from Gagosian – from the hedge fund

billionaire to the oligarchs. The man with the silver grey hair and youthful appearance who seems to radiate the warmth of Teflon is a constant global player at large evening auctions. Nearly 50 million dollars for a sculpture by Matisse? 23 million for a “Hanging Heart” by Jeff Koons? No problem. Gagosian will find a buyer. Chutzpah and business sense aside, the international art world would be a considerably poorer place without contemporary art. And “Larry's World” just doesn't cease to grow. Those who once believed the American would be content with three galleries in New York and a foothold in L.A. were quickly deceived. Gagosian doesn't stand for half-measures, and not at all for half-round ones. Because the earth is round, the circle is rapidly being completed by creating a world-wide gallery network. First came London, then Rome and Paris, an office in Hong Kong and a few weeks ago, rooms were opened at Geneva's Place de Longemalle. Even in Athens there is a gallery on the scene – the ailing Greeks still seem to have enough Euros to buy Picasso and Twombly.

According to the proven motto “the sky is the limit”, one can also find the Gagosian phenomenon online. The New Yorker is the driving force behind “Art.sy”, an internet portal on which one can trade art. Eric Schmidt, CEO of Google, Wendi Murdoch and Dasha Zhukova, girlfriend of Russia's super-rich Roman Abramovich (who recently announced he wants to build a museum on an island near St. Petersburg for 400 million dollars) are part of the team. When one thinks of “Go Go”, a historical comparison inevitably arises with the legendary Joseph Duveen, who at the beginning of the 20th Century fed the newly moneyed American nobility with Europe's art treasures. No one was more influential in his time; no one was cleverer in dealing with valuables. Today, everyone buys from Gagosian – from the hedge fund



IMI KNOEBEL, KREUZ UND QUER 2, 2007, ACRYLIC/ALUMINIUM 206.5 X 150.5 X 13 CM

Imi Knoebel setzte von Anfang an und mit aller Konsequenz auf eine radikale Reduktion der Formen. Diese Reduktion zeigt sich bereits in den Linienbildern, die die Anfänge seines künstlerischen Werdegangs markieren und die erstmals 1967/68 an der Düsseldorfer Akademie ausgestellt wurden. Daran anknüpfend entstanden erst die Farbfeldbilder, die bis heute den Kern seines Schaffens bilden.

«Imi Knoebel – Selected Works» in der von Bartha Garage ist als Retrospektive angelegt und beleuchtet schlaglichtartig die beeindruckende Konsequenz, mit der Knoebel seit den späten 1960er Jahren an denselben elementaren Fragen arbeitet – von den frühesten Linienbildern bis heute. «In den Linienbildern bezeichnet Imi Knoebel sich selbst als ein nach dem Anfang Suchenden, der nichts als die Sicherheit des reinen Vierecks im rechten Winkel hat. Knoebel nahm sich das Nächstliegende, das Viereck, vor, in welchem er sich auf seinen ersten Eindruck von Kunst berief, das Schwarze Quadrat von Kasimir Malewitsch.» In den Linienbildern ist bereits vieles angelegt, was Knoebels Schaffen bis heute auszeichnet. Denn schlussendlich markieren Schwarz und Weiss nicht anderes als die äussersten Ränder einer Farbpalette. Und zwischen diesen beiden Polen Schwarz und Weiss liegen unendlich viele Farb-abstufungen. Betrachtet man die neueren Arbeiten (etwa «OOMMMM», 2002 oder «MOLANI», 2010), dann wird klar, dass alle Elemente eigentlich von Anfang an bereits vorhanden waren – die geometrische Grundstruktur, das Raster, die einfache Überlagerung von Fläche (Grund) und Linie (Struktur). Diese Feststellung bedeutet allerdings nicht, dass Knoebels Oeuvre keine Variation kennt. In den Sperrholzbildern («OTTERLO IV» 1985) wird

Knoebels Affinität für eine sensible Materialästhetik und für raumgreifende, skulpturale Objekte deutlich. Gerade die wiederkehrende Auseinandersetzung mit dem (Ausstellungs-) Raum ist ein Aspekt, mit dem sich Knoebel immer wieder über die plane Fläche der Malerei hinaus gewagt hat.

Heute wendet sich eine junge Generation von Künstlern wieder vermehrt den intellektuellen und ästhetischen Setzungen der Moderne zu. Angesichts dieser aktuellen Rückbesinnung beeindruckt Knoebels Ansatz umso mehr, der sich seit über vier Jahrzehnten schon mit Grundfragen nach Form

und Farbe auseinandersetzt. Suprematismus, Minimal Art, De Stijl, Barnett Newman und Alexey von Jawlensky.... Sie alle und viele weitere Stilrichtungen und ihre Protagonisten lassen sich mit Erfolg in den Arbeiten Knoebels aufspüren. Doch Knoebel kopiert nicht, er zitiert und spielt mit

dem Zitierten. Er denkt seine Vorbilder weiter, geht mit ihnen um, teilweise bis zur Unkennlichkeit. In diesem Sinne ist er stets ein Suchender geblieben, der sich mit aller Konsequenz einigen der bis heute drängendsten und fundamentalsten Fragen der Malerei und der bildenden Kunst im Allgemei-

nen angenommen hat. Nicht in erster Linie um Antworten zu liefern, sondern um neue Fragen aufzuwerfen.

\* Karola Krauss in einem Interview anlässlich der Imi-Knoebel-Ausstellung im Deutschen Guggenheim 2009.



IMI KNOEBEL, LEFT: OOMMM, 2002, ACRYLIC/ALUMINIUM, 304.4 X 455.6 X 10.8 CM. RIGHT: POSITION 30, 19, 28 EACH: 2009, ACRYLIC/ALUMINIUM, 115 X 86 X 6.5 CM

# IMI KNOEBEL – A SEEKER

**BETWEEN BLACK AND WHITE, LINES AND SURFACE, UNFOLDS AN INFINITE DIALOGUE IN KNOEBEL'S WORK.**

From the beginning, Imi Knoebel consistently applied a radical reduction of form. This reduction can already be seen in his linear images which mark the beginning of his artistic career and were displayed for the first time at the Düsseldorf Academy in 1967/68. They were followed by the colour field images, which have formed the core of his work up to this day. “Imi Knoebel – Selected Works” held at the von Bartha Garage is a retrospective and highlights the impressive consistency with which Knoebel has been working since the late 1960s on the same elementary questions – from his earliest linear images until today. “In his linear images, Imi Knoebel describes himself as looking for the beginning, which has nothing of the certainty of a pure rectangle's right angles. Knoebel took the most obvious shape, the square, with which he invoked his first impression of art, the Black Square by Kasimir Malewitsch.”\*

A lot was already present in his linear images which has distinguished Knoebel's work until today. Ultimately, black and white delineate nothing but outer boundaries of the colour palette. Between these two poles of black and white, there are many colour gradations. Observing some of his newer works (such as “OOMMMM”, 2002 or “MOLANI”, 2010) it becomes clear that all the elements already existed from the beginning – the geometric structure, the grid, the simple superposition of plane (base) and line (structure). However, this observation does not mean that Knoebel's oeuvre does not know variation. In his plywood images (“OTTERLO IV”, 1985) Knoebel's affinity for sensitive aesthetics for materials and for spatial sculptural objects becomes clear. The recurring confrontation with the (exhibition-) space is one aspect, with which Knoebel dared to go beyond the surface plane of the painting.

Today a young generation of artists are once again increasingly devoting themselves to the intellectual and aesthetic subsidence of Modernity. Given this current reconsideration, Knoebel's approach is even more impressive because he has been questioning shape and colour for over four decades. Suprematism, Minimal Art, De Stijl, Barnett Newman and Alexey von Jawlensky... All of these styles and others and their protagonists can be successfully found in Knoebel's works. However, Knoebel does not copy; he quotes and plays with the quotations. He goes a step further than his role models; he deals with them – sometimes beyond recognition. In this sense, he has always remained a seeker, who with all consistency accepted a few of the most pressing and fundamental questions of painting and the visual arts in general. Not primarily to provide answers but to raise new questions.

\* Karola Krauss, in an interview, during the Imi-Knoebel-Exhibition in the German Guggenheim 2009.



IMI KNOEBEL – SELECTED WORKS 11.12.2010 – 19.02.2011

IMI KNOEBEL LINA – LIZA – STRASSE 4, 2000 ACRYLIC/ALUMINIUM, 276 X 200 X 4.5 CM

# «MEINE HANDSCHRIFT IST VIELLEICHT EHER EINE DENKWEISE»

WENN MAN ALS DESIGNER ANGST DAVOR HABEN MUSS, KOPIERT ZU WERDEN, DANN GEHÖRT MAN ZU DEN GANZ GROSSEN. ALFREDO HÄBERLI WIRD GLEICH REIHENWEISE KOPIERT. WIR HABEN MIT IHM DARÜBER GESPROCHEN, WIE MAN SICH DAVOR SCHÜTZEN KANN, KOPIERT ZU WERDEN UND ÜBER DAS SCHWEIZERISCHE DES SCHWEIZER DESIGNS.

**Margareta von Bartha:** Wann warst Du an der Kunstgewerbeschule? Bis 2000? **Alfredo Häberli:** Das ist nett (lacht). Aber so jung bin ich leider nicht mehr. Von Mitte 1986 bis 1991.

**Margareta:** War die Kunstgewerbeschule damals eine gute Adresse für Design? **Für Design war sie nicht schlecht.**

**Miklos von Bartha:** Wen hat man als junger Designer damals bewundert? **Es gab damals so etwas wie eine alte Garde an der Schule: Willy Gubl, oder Robert Haussmann. Aber eigentlich hab ich eher die älteren Designer bewundert...**

**Margareta:** Die Designer aus den 30er und 40er Jahren? **Ja, genau... Ich wollte 1986 nach Mailand und durfte zuerst nicht gehen. Ich habe gefragt, ob ich an die Möbelmesse gehen dürfe und dann haben meine Lehrer nein gesagt. Also musste ich den Schuldirektor persönlich fragen. Ich sagte aber einfach, dass ich so oder so gehen würde und mich krank melden werde. Der Direktor bat mich dann, es wenigstens niemandem zu sagen. Ich aber ging zu meinen Kollegen und sagte ihnen natürlich, dass ich nach Mailand gehe. (Lachen). Schlussendlich sind wir zu Dritt gegangen, alle waren wir offiziell krank gemeldet.**

**Miklos:** In Basel an der Kunstgewerbeschule, in der Grafikausbildung, gab es ja die Zeit, in welcher man mehr Richtung Fotografie gegangen ist. Wir haben damals einen hervorragenden Lehrer gehabt, Max Matthis. Und ich wollte lieber zu Max Matthis als in den zoologischen Garten gehen, um Tiere abzuzeichnen, was ich sowieso nicht so gut konnte. Es gab einen Akt der Revolution. Ich durfte dann statt Tierzeichnen einen Tag mehr Fotografie bei Max Matthis belegen. **Wir als Designer wurden an der Schule äusserst skeptisch beobachtet, vor allem von der so genannten Kunst, weil wir für die Industrie arbeiteten. Es hiess dann abschätzig, wir würden Dinge fürs Geld machen. Heute kann man sich so etwas kaum mehr vorstellen.**

**Stefan von Bartha:** Wer waren dann die Lehrer gewesen in Zürich zu Deiner Zeit? **Franco Clivio und Alf Aebersold beispielsweise. Letzterer war noch ein Schüler von Willy Gubl. Aus dieser Ära kommen einige grosse Schweizer Designer, wie auch Kurt Thut, Ubald Klug und Robert Haussmann. Viele haben später auch dort unterrichtet. Und ich muss zugeben, im ersten Jahr hatte ich grosse Probleme mit meinen Lehrern und ich dachte mehr als einmal: Wenn wir so langsam vorwärts machen, kommen wir nie zu einem Ende mit irgendetwas. Aber am Schluss waren das wunderbare Professoren.**

**Miklos:** Es ist doch interessant: An den Kunstschulen in Lausanne und Zürich und auch an der Grafikklassik in Basel, stand und fiel alles mit ein oder zwei Lehrern. Basel ohne Armin Hoffmann hätte es gar nicht gegeben. Donald Brun, ein begnadeter Grafiker, war ein miserabler Lehrer. Ich habe in 4 Jahren Unterricht bei Donald Brun nicht so viel gelernt, wie an einem Nachmittag bei Armin Hoffmann. **Margareta:** Weil Armin Hoffmann eigentlich nichts gesagt hat. **Alf Aebersold war auch so. Er schaute mit den Händen.**

**Miklos:** Armin Hoffmann konnte sich eigentlich nicht erklären, er konnte kaum reden. Er nahm ein Blatt, machte zwei Korrekturen und man wusste sofort, in welche Richtung man weiter arbeiten musste. Ich habe auch schon erlebt, wie er zu einem Schüler hingegangen ist, seine Arbeit betrachtet hat und ihn dann fragte, wieso er gerade Grafiker werden wolle. Es gäbe doch viele andere Berufe: Zahnärzte, oder Putzkräfte... Er konnte ziemlich streng sein. **Stefan:** Ich habe die Erfahrung gemacht, dass 25 Design-Studenten von einer Hochschule bei uns in der

Garage waren und mich gefragt haben, wie man denn dazu käme, hier auszustellen. Ich musste ihnen dann sagen, dass vielleicht zwei von ihnen es schaffen würden, ihre Ausbildung zum Beruf zu machen. Weil ich in Argentinien geboren bin, hatten wir immer ein bisschen so etwas wie eine mentale Freiheit gehabt. Vielleicht hat mir das geholfen auf meinem beruflichen Weg. Vielleicht auch weil ich von aussen kam, konnte ich das Schweizer Design so bewundern. Mewa, und all die historischen Sachen. Ich konnte

auch sagen: «Läck, das ist denn schön.» Für mein Diplom babe ich mit Filz gearbeitet. Alle waren verblüfft. Aber in Argentinien ist Filz ein wertvolles Material.

**Reto Thüring:** Welcher Aspekt in deiner Arbeit würdest du denn als typisch schweizerisch bezeichnen? **Ob Lausanne, Zürich, Tessin oder wo auch immer: das Erfinderische. Ein Stück weit auch eine Rechtfertigung, warum es jetzt etwas Neues gibt. Auch: Mit möglichst wenig Material viel zu errei-**

chen, das ist typisch schweizerisch. Die Optimierung des Materials für die Funktion, das ist recht schweizerisch, und dieser Ansatz prägt auch mein Denken und Schaffen. Ich habe zum Beispiel noch keinen Marmortisch aus der Hand eines Schweizer Designers gesehen, der zwei Tonnen schwer ist. Weil ein Marmor-Tisch aus der Schweiz wahrscheinlich hauchdünn sein würde.

**Reto:** Du hast ja selber eine recht subtile Handschrift im Vergleich zu ande-

ren Designern... **Ja, das stimmt, und vielleicht ist das auch schweizerisch, wenn man so will. Von Anfang an fand ich Marc Newson gerade wegen seiner Handschrift faszinierend. Eine zu ostentative Handschrift ist mir allerdings zuwider. So kann ich beispielsweise mit Karim Rashid nichts anfangen. Seine Ausdrucksweise ist einfach nur plakativ. Meine Handschrift ist vielleicht eher eine Denkweise.**

**Miklos:** Wie Jacques Herzog richtig sagt: Jede neue Aufgabe braucht eine

andere Lösung. Darum haben Herzog & de Meuron auch nicht eine so deutliche Handschrift wie andere Architekten. Ihre Architektur ist nie langweilig, wie zum Beispiel diejenige von Mario Botta. Wenn Mario Botta sich an einen neuen Entwurf setzt, dann zeichnet er einfach jedes Mal einen neuen Botta. HdM dagegen suchen nach neuen Lösungen, die der Aufgabe und dem Problem gerecht werden. Deshalb sind sie für mich die weltweit besten Architekten. **Ich habe aber auch Dinge von den Italienern gelernt. Von einer meiner ersten Präsentationen in Italien – ich weiss nicht mehr, wie lange ich dafür gearbeitet habe, ein halbes oder ein ganzes Jahr – habe ich etwa viel mitgenommen, bis heute. Innerhalb von zwei Sekunden kann die Bewertung für meinen Riesenaufwand: «bello» oder «non è bello». (Lachen) Nein wirklich: Ich habe ein halbes Jahr oder mehr dafür gearbeitet, aber es gab nichts zu diskutieren. Etwas gefällt, oder es gefällt nicht. «Bello» oder «non è bello». So einfach ist das.**

**Stefan:** Was willst du zu einer Schlaufe von Beat Zoderer den Leuten gross erzählen...

**Miklos:** Da kann man wirklich nicht viel dazu sagen. Immer die ständigen Erklärungen! Du stehst jetzt zum Beispiel vor einem Bild von Imi Knoebel, was gibt es denn da zu erklären? Entweder du spürst es, oder du spürst es nicht. **Stefan:** Knoebel muss sich, im Gegensatz zu den jungen Künstler,

auch nicht mehr zwingend erklären. Wir werden jetzt ein Bild von Knoebel ausstellen, das aus dunkelgrünen Flächen besteht. Ich freue mich so sehr, das Bild jetzt in der Galerie zu haben. Doch für 99 Prozent der Leute, die es

sehen werden, wird es einfach eine grüne Fläche sein. **Miklos:** Wenn jemand das nicht sieht, dann haben er oder sie halt Pech gehabt im Leben. Also mein Standardspruch, wenn es um das Erklären der Bilder geht, ist: dass ich

nicht Jesus Christus bin. Ich kann nicht Blinde sehend machen. **Wie willst du Mondrian erklären? Martin Heller, den ich früh während meines Studiums kennengelernt habe, hat mich in Bezug auf die Architektur immer gefragt, um**



STEFAN, ALFREDO AND RETO

INTERVIEW: MARGARETA VON BARTHA, STEFAN VON BARTHA, MIKLOS VON BARTHA, RETO THÜRING

## “MY SIGNATURE IS PERHAPS MORE OF A MIND-SET”

**Margareta von Bartha:** Till when did you go to the Kunstgewerbeschule (art school)? 2000? **Alfredo Häberli:** That's nice (he laughs). But I am afraid I am not that young anymore. From mid-1986 until 1991.

**Margareta:** Was the Kunstgewerbeschule a good school for design at that time? **For design it wasn't bad.**

**Miklos von Bartha:** Back then, who did one look up to as young designer? **At the time there was something like an old guard at the school: Willy Gubl, or Robert Haussmann. But I actually admired the older designers more...**

**Margareta:** The designers from the 1930s and 1940s? **Yes, exactly. In 1986, I wanted to go to Milan and at first was not allowed to go. I asked if I could go to the furniture fair there and my teachers said no; I had to ask the director of the school personally. I simply said that I would go anyway and tell them I was sick. The director asked me at least not to tell anyone. But I went to my colleagues and naturally told them I was going to Milan (he laughs). Finally, three of us went; officially, we reported ourselves as sick.**

**Miklos:** At the art school in Basel, in the graphic design course, there was a time when one went in the direction of photography. We had an excellent teacher back then – Max Matthis. And I preferred going to Max Matthis than going to the zoo to copy the animals which I couldn't do so well anyway. It was a revolutionary act. Instead of drawing animals, I was allowed to take an additional day of photography a week with Max Matthis. **As designers we were regarded very sceptically at school, especially by the so-called 'Art' department, because we worked for the industry. It was disparagingly said that we would make things for money. Today, one could not even imagine such things.**

**Stefan von Bartha:** Who were the teachers in Zürich at your time? **Franco Clivio and Alf Aebersold, to name a few. The latter was a student of Willy Gubl. Several great Swiss designers, such as Kurt Thut, Ubald Klug and Robert Haussmann, among others, come from that era. Many of them also taught there at a later date. And I must admit that in my first year I had major problems with my teachers and more than once I thought to myself: if we continue moving forward at such a slow pace, we will never finish anything. But in the end, they were wonderful teachers.**

**Miklos:** It is very interesting that at the art schools in Lausanne and Zurich – and also in the graphics class in Basel – everything rose or fell with one or two teachers. Basel would not have existed without Armin Hoffmann. Donald Brun, a gifted graphic designer was a terrible teacher. In four years of attending Donald Brun's classes, I did not learn as much as in one afternoon with Armin Hoffmann. **Margareta:** Because Armin Hoffmann didn't actually say anything. **Alf Aebersold was also like that. He looked with his hands.**

**Miklos:** Actually, Armin Hoffmann could not explain himself; he could hardly speak. He took a piece of paper, made two corrections and we immediately knew in which way we had to continue working. I also experienced how he went to a student, observed his work, and then asked him why he wanted to become a graphic designer. He said there were many other professions to choose from: dentistry, cleaning... he could be quite strict. **Stefan:** I experienced 25 design students from a college visiting us in the Garage and asking me how one came to exhibit there. Then I had to tell them, that perhaps two of them would succeed to make a career out of their training. **Because I was born in Argentina, we always had something of a mental freedom. Maybe that helped me in my career. Maybe also because I was an outsider, I admired Swiss design so much. Mewa and all the historical things. I could also say "my goodness, that is nice". For my diploma, I worked with felt. Everyone was amazed. But in Argentina, felt is a valuable material.**

WHEN AS A DESIGNER YOU HAVE TO BE AFRAID OF BEING COPIED, YOU BELONG TO THE GREATEST. ALFREDO HÄBERLI IS SERIALY COPIED. WE TALKED TO HIM ABOUT HOW ONE CAN PROTECT ONESELF FROM BEING COPIED AND ABOUT THE SWISS-NESS OF SWISS DESIGN.

**Reto Thüring:** Which aspect of your work would you describe as typically Swiss? **Whether it's Lausanne, Zurich, or Ticino or wherever: the inventiveness. To some extent, also the justification of why there is something new at a given time. Also: to accomplish as much as possible with as little material as possible. The optimisation of material for its function is also really Swiss. This approach also shapes my way of thinking and my work. For example, I have never seen a marble table by a Swiss designer that weighs two tons. A marble table from Switzerland would probably be paper thin.**

**Reto:** You yourself, have a really subtle signature in comparison to other designers... **Yes, that's right and perhaps that is also Swiss if you like. Right from the outset I found Marc Newson fascinating precisely because of his signature. But a too ostentatious signature is repugnant to me. Thus, I can't do anything with Karim Rashid, for example. His style is simply too striking. My signature is perhaps more of a mind-set.**

**Miklos:** As Jacques Herzog rightly says: Every new task needs a different solution. That is why Herzog & de Meuron do not have such a clear signature as other architects. Their architecture is not boring, like for example the architecture by Mario Botta. When Mario Botta is working on a new design, then each time he just draws a new Botta. In contrast, HdM look for new solutions that do justice to the task and the problem. That is why for me they are the world's best architects. **I also learnt things from the Italians. From one of my first presentations in Italy – I can no longer recall how long I worked on it – half a year or even an entire year. I learnt a lot – up to today. The assessment for my great effort was delivered within two seconds: "bello" or "non è bello" (laughter). No, really: I worked for half a year or more for it but there was nothing to discuss. Something was pleasing or not pleasing. "Bello" or "non è bello". It was as simple as that.**

**Stefan:** What can you tell people about a loop by Beat Zoderer?

**Miklos:** You really can't say much about it. Always the constant explanations! For example, you are now standing in front of a picture by Imi Knoebel; what is there to explain? Either you feel it or you don't. **Stefan:** Knoebel, as opposed to younger artists, isn't compelled to explain himself anymore. We are going to exhibit a picture by Knoebel soon consisting of dark green areas. I am so pleased to have this picture in our gallery at the moment. But for 99% of the people who will see it, it will just be a green square. **Miklos:** If they do not see, then it is just their bad luck in life. Thus my standard saying

when having to explain pictures is that I am not Jesus Christ. I cannot make the blind see. How do you want to explain Mondrian? **Martin Heller, whom I met early on during my studies, always asked me in relation to architecture what it was about. One has to be able to explain architecture – and also a painting – in three to five sentences, not more. It is like with the headlines in a newspaper: if you find the first sentence boring you won't continue reading the second one. What is the idea? That is nevertheless an important question, yet one that does not require a long answer.**

**Reto:** Nonetheless, reflection, speech and writing are an important part of the process that does not end with the completed work. Today, a lot is also inadmissibly reduced. **The number of all the magazines and journals has increased. The issues come out twelve times a year. Nothing serious can be done! One cannot write good quality articles that are simultaneously fresh and newsworthy over such a long period of time.**

**Margareta:** (to Alfredo) **Are you already being copied? Yes, unfortunately. And quite often.**

**Stefan:** And how does one protect oneself from being copied? **In principle, one cannot protect oneself. Franco Clivio, one of my professors, said we should make sure that our ideas were always released to the public immediately. And in principle, that is really the only way to protect yourself from imitators. You cannot entirely prevent yourself from being copied, but at least the whole world will know that you were first.**



# KARIM NOURELDIN – INTEGRALE

KARIM NOURELDIN IST FÜR SEINE ORTSSPEZIFISCHEN INSTALLATIONEN UND WANDZEICHNUNGEN BEKANNT. IN DER VON BARTHA GARAGE ZEIGT ER EINEN ZYKLUS VON ZEICHNUNGEN, DER IN DEN LETZTEN DREI JAHREN ENTSTANDEN IST. SIE VERDEUTLICHEN, DASS DER KERN DER KÜNSTLERISCHEN ARBEIT VON KARIM NOURELDIN DIE ZEICHNUNG IST.

PHOTOS BY ANDREAS ZIMMERMANN



KARIM NOURELDIN, EVO, 2010, COLOURED PENCIL ON PAPER, 203 X 164 CM

komprimiert sind. Eine andere, polygonale Form mit hell-, dunkel- und blaugrau schraffierten Innenzonen schafft je nach Standpunkt einen bald flächigen, bald räumlichen Eindruck.

Dann wieder verdichten sich die schraffierten geometrischen Strukturen in dezenten Farbtönen zu Kompositionen, die in ihrer Luftigkeit an Papierdrachen erinnern. Etliche Arbeiten in Zickzack-Formen, die sich da und dort in lodernde Spitzen steigern, sprechen von einer geradezu aggressiven Energie. Doch oft finden sich zwischen den dynamisch verstreuten Linien, respektive den mehrfach parallel angeordneten Umrisslinien fein schraffierte Innenzonen, die Regungen und Empfindungen seismographisch aufzeichnen und das dynamisch aggressive Konstrukt der scharfkantigen, zackenförmigen Gebilde besänftigen. Immer wieder begegnet man Farbflächen, deren spitz zulaufende, lange Schenkel in parallel verlaufenden, vektoriell gerichteten Bahnen, fast strahlenartig die Bildbegrenzung durchschneiden und in ihrer fein orchestrierten farblichen Abstufung eigentliche Bildinnenräume schaffen.

Alle hier präsentierten Zeichnungen stehen in engem Zusammenhang zueinander. Es fällt auf, dass je grösser die Zeichnungen sind, desto monochromer und transparenter der Farbstiftauftrag, und entsprechend luftiger und feiner treten die Kompositionen in Erscheinung. In ihrer äusserst ausgereizten Farbkaviatur heben sie sich mit ihren kreis- und sternartigen Schraffuren im Klang von den kleineren Zeichnungen ab und lassen auch unterschiedliche Stimmungen entstehen. Dies als Folge eines langsamen, prozesshaften Arbeitens, eines abwägenden Schichtenaufbaus, bis die Komposition für den Künstler funktioniert. Dagegen leben die kleinformatischen Werke von einem konzentrierten und intensiven Farbauftrag und einer dichten, komprimierten Ausarbeitung, weshalb sie zuweilen fast textiltartig wirken. Im Gegensatz zu ihrer flächigen und ornamentalen Gestaltungsweise sind die mittleren Formate objekthafter. Die kleinen Formate bilden so etwas wie Entwürfe zu den grossen Zeichnungen, insofern, als in ihnen keimhaft angelegt ist, was Noureldin in den Grösseren zu erzählen versucht.

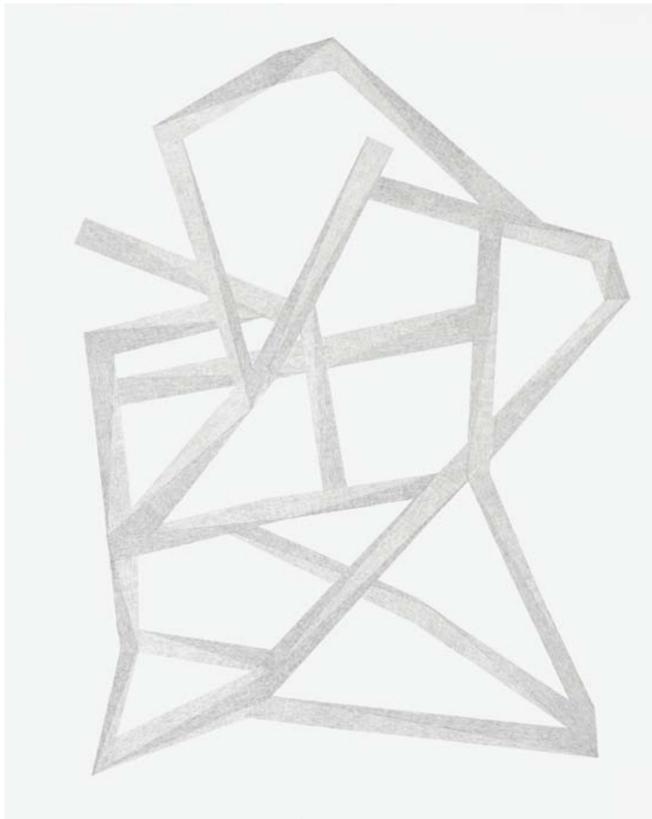
**SKULPTURALE QUALITÄTEN.** Ein Echo auf diese Zeichnungen bildet eine inselartige, die Mitte des hinteren Saales einnehmende Installation\*. Sie besteht aus grau gestrichenen Stellwänden, die farblich auf den Boden abgestimmt und von Noureldin konzipiert sind. Bestückt sind die Wände mit Papierarbeiten anderer Künstler, welche Noureldin aus der von Bartha Collection ausgewählt hat. Dabei liess er sich hauptsächlich nach Kriterien einer Geistesverwandtschaft leiten. Vertreter sind Künstler, wie Camille Graeser, Moholy-Nagy, Victor Vasarely, Aurélie Nemours und andere. Möbliert ist die Installation mit Designstücken: einem Hocker, Vasen und Lichtobjekten, die sich durch aussergewöhnliche skulpturale Qualitäten ausweisen. Sie sind Formen vergleichbar, die in Noureldins Werken vorkommen und gleichzeitig vermögen sie seine Bilder zu verorten. Im Vergleich zu Noureldins Zeichnungen betont die Installation, dass die Linie, die gezeichnete Malerei und das Räumliche zwei unterschiedliche Massstäbe sind, die sich gegenseitig befruchten. Nicht nur wird so eine neue Wahrnehmung des Raums hervorgerufen, sondern in etlichen Zeichnungen hallt auch die Sprache des Raums wider, welcher in Noureldins Kosmos immer auch die Räumdein, respektive Ideenräume meint.

# KARIM NOURELDIN – INTEGRAL

KARIM NOURELDIN IS WELL-KNOWN FOR HIS SITE-SPECIFIC INSTALLATIONS AND WALL DRAWINGS. AT THE VON BARTHA GARAGE, HE IS DISPLAYING A CYCLE OF DRAWINGS, CREATED IN THE PAST THREE YEARS. THEY MAKE CLEAR THAT DRAWING IS AT THE VERY CORE OF THE ARTISTIC WORK OF KARIM NOURELDIN.

KARIM NOURELDIN  
05.03.2011 – 14.05.2011

GARAGE



KARIM NOURELDIN, EVO, 2010, COLOURED PENCIL ON PAPER, 151 X 121 CM



KARIM NOURELDIN, EVO, 2010, COLOURED PENCIL ON PAPER, 151 X 121 CM

Spatial conditions were already reflected in Karim Noureldin's early works on paper. He has not only explored the genre of its inherent possibilities, he also sounded out the temporary changes of space – be it an imaginary one in a drawing or a real one on a mural in a room. It all started with small-scale drawings specified by a centrally perspective space with stereometric figures. The artist covered entire walls and rooms with them and almost entirely papered them. These drawings, used for an installation, make the step from a sheet of paper to three-dimensional space appear logical. Noureldin cultivates a dynamic-constructive imagery but enriches it – and this is significant – with spatial components that push the limits of drawing and painting.

In this way, his language – apart from the organic and amorphous – consists of geometric shapes that he distorts and expands, as if a magnetic force was acting upon them. Also, with his site-

in which the geometric shapes are compressed to a light and dark grey crystalline arrangement, radiates a lot of peace. Another polygonal shape with light, dark and blue grey shaded inner zones first creates a flat and then a spatial impression depending on the viewer's position.

Then the shaded geometric structures compress into unobtrusive hues, creating compositions, which in their airiness are reminiscent of paper kites. Several works in zigzags, which here and there culminate in blazing edges, speak of a downright aggressive energy. However, one can often find finely shaded inner zones between the strutted dynamic lines and the arranged multiple parallel outlines respectively. They plot the impulses and emotions seismographically and mitigate the aggressive dynamic construct of the serrated and sharp-edged structure. Again and again one comes across colour surfaces whose long pointed shanks and parallel-running vector-oriented tracks

*Dominique von Burg ist Kunst- und Architekturbistorikerin. Sie lebt als freie Autorin und Kuratorin in Zürich.*

Schon in seinen früheren Arbeiten auf Papier hat Karim Noureldin die räumlichen Gegebenheiten reflektiert. Dabei hat er nicht nur die der Gattung innewohnenden Möglichkeiten ausgelotet, sondern auch die temporären Veränderungen des Raums – sei dies ein imaginärer Raum in einer Zeichnung oder ein realer, mit einer Wandarbeit bestückter Raum. Am Anfang standen kleinformatische Zeichnungen, die ausgehend von einem zentralperspektivischen Raum mit stereometrischen Figuren beschrieben waren. Mit ihnen hat der Künstler ganze Wände und Räume belegt, ja geradezu tapeziert. Diese installativ verwendeten Zeichnungen lassen den Schritt vom Blatt zum dreidimensionalen Raum nur konsequent erscheinen. Noureldin pflegt eine dynamisch-konstruktive Bildsprache, erweitert diese aber, und das ist wesentlich, um eine räumliche Komponente, welche an die Grenzen des Zeichnerischen und Malerischen stösst. So besteht seine Sprache, neben dem Organischen und Amorphen, aus

geometrischen Formen, die er verzerrt und ausdehnt, als würde eine magnetische Kraft auf sie einwirken. Auch als Raumgestalter ist Noureldin dem Zeichnerischen verpflichtet geblieben, zumal die Zeichnungen keineswegs nur Vorstudien für die Installationen sind, sondern als eigenständige Arbeiten fungieren. Als solche umkreisen sie oft Raumideen. Entsprechend bestanden kleinformatische Zeichnungen, die ausgehend von einem zentralperspektivischen Raum mit stereometrischen Figuren beschrieben waren. Mit ihnen hat der Künstler ganze Wände und Räume belegt, ja geradezu tapeziert. Diese installativ verwendeten Zeichnungen lassen den Schritt vom Blatt zum dreidimensionalen Raum nur konsequent erscheinen. Noureldin pflegt eine dynamisch-konstruktive Bildsprache, erweitert diese aber, und das ist wesentlich, um eine räumliche Komponente, welche an die Grenzen des Zeichnerischen und Malerischen stösst. So besteht seine Sprache, neben dem Organischen und Amorphen, aus

**DYNAMISCHE LINIEN UND AMORPHE FORMEN.** Das Konzept der Ausstellung in der von Bartha Garage sieht

vor, entlang den Aussenwänden der Galerie Zeichnungen in freier Disposition zu hängen und so einen eigentlichen Parcours zu entfalten. Neben vielen Wandmalereien und in situ-Installationen hat Noureldin seine Arbeiten auf Papier sporadisch nur als Einzelwerke gezeigt, jedoch nie in Form eines umfassenden Blocks. Nun versammelt der Zyklus «EVO» gerahmte, verschiedenformige Zeichnungen. Die «EVO» Zeichnungen beschreibt er als Weiterführung seiner früheren Arbeiten auf Papier, indem sie Begriffe wie Offenheit und Absonderung, Tiefe und Oberfläche als visuelle Äquivalente zur Darstellung bringen sollen. Sie sprechen vom prozesshaften Versuch, die Grenzen der Zeichnung weiter zu prüfen und einer differenzierteren Farbesetzung mehr Gewichtigkeit zu verleihen. Jedenfalls sind sie weniger organisiert und konstruiert, auch wenn man immer wieder auf sich wiederholende, variierende Konfigurationen trifft. Im Gegensatz zu den früheren Ar-

beiten sind die neueren Zeichnungen autonomer, etwa indem eine freigestellte Form in den Bildmittelpunkt gerückt ist. Die grossformatigen Zeichnungen zeigen amorphe, floerale Formen in differenziert abgestuften, unterschiedlich intensiven Blau- und Grautönen. Sie wuchern nicht über das Bildgerviert hinaus, sondern gruppieren sich innerhalb einer rahmenartigen Aussparung. Die grau konturierten Formen sind durch eine gewundene Endlosschlaufe miteinander verbunden. Sie gleitet in weich fliessenden Bewegungen über das Blatt hinweg. So dynamisiert die Linie die Komposition, und die wolkenartigen Konfigurationen scheinen luftig dahin zu schweben, während sie sich dem Betrachter gleichzeitig zu entziehen scheinen. Anderswo konstituieren sich schwarze Zeichenstriche zu präzisen geometrischen und stereometrischen Formen. Eine grosse Ruhe strahlt eine Arbeit aus, in der die geometrischen Formen zu einem hell- und dunkelgrauen, kristallinen Arrangement

*Dominique von Burg is an art and architecture historian as well as freelance writer and curator. She lives in Zurich.*

specific installations, Noureldin has remained committed to his drawings. Significantly, they are not preliminary drafts for his installations but rather act as independent works. As such, they often revolve around ideas of space. Accordingly, Noureldin describes his wall paintings as enlarged versions of his drawings – as large-scale drawings. Once the artist commits himself specifically to the space at hand, he clads it with a supposedly clear structure which in part is accentuated with sharp shapes and bright colours. Quite apart from the herein altered spatial quality the architecture in its compactness is opened out and the room becomes emotionally charged.

**DYNAMIC LINES AND AMORPHOUS SHAPES.** The planned concept of the exhibition in the von Bartha Garage is to hang drawings in a free disposition along the outside walls of the gallery in order to create a sequence. Apart from numerous wall paintings and in-situ installations, Noureldin has shown his works on paper only sporadically as individual pieces but never as part of a comprehensive block.

The current cycle gathers “EVO” – framed drawings of varying formats. The “EVO” drawings are described by him as a continuation of his earlier works on paper, as they add definitions such as candidness and withdrawal, depth and surface as visual equivalents to the display. They speak of a process-like attempt to further examine the limits of drawing and give more emphasis on differentiated colour placement. At any rate, they are less organised and designed, even if one meets repetitive and varying configurations again and again.

In contrast to previous works, his recent drawings are more autonomous by moving an unrestrained shape into the centre of the picture. The large format drawings depict amorphous, floral shapes in variously graded shades of blue and grey of differing intensity.

They do not proliferate past the square but are grouped within a framed relief. The grey contoured shapes are connected by a sinuous and infinite loop. It glides in soft flowing movements across the page. Thus the line makes the composition dynamic and the cloud-like configurations appear to float airily while simultaneously appearing to withdraw from the observer. Elsewhere black character strokes constitute precise geometric and stereometric shapes. One of the art works

\* Die von Karim Noureldin kuratierte Gruppenausstellung «I do like drawings» umfasst Arbeiten folgender Künstler und Gestalter: Alvar Aalto, Frederic Cordier, Benjamin Cottam, Frédéric Dedelley, Camille Graeser, Gerhard von Graevenitz, Brion Gysin, Alfredo Häberli, Auguste Herbin, Terry Haggerty, Daniel Robert Hunziker, Robertson Käppeli, Konrad Klapheck, Yves Laloy, Perrine Lievens, Henri Matisse, Nicolas Le Moigne, Ernst Müller, László Moholy-Nagy, Aurélie Nemours, Karim Noureldin, Max Sauze, Magnus Thierfelder, Victor Vasarely, John Wood/Paul Harrison, Beat Zoderer u.a.

\* The groupshow “I do like drawings”, curated by Karim Noureldin includes works by the following artists and designers: Alvar Aalto, Frederic Cordier, Benjamin Cottam, Frédéric Dedelley, Camille Graeser, Gerhard von Graevenitz, Brion Gysin, Alfredo Häberli, Auguste Herbin, Terry Haggerty, Daniel Robert Hunziker, Robertson Käppeli, Konrad Klapheck, Yves Laloy, Perrine Lievens, Henri Matisse, Nicolas Le Moigne, Ernst Müller, László Moholy-Nagy, Aurélie Nemours, Karim Noureldin, Max Sauze, Magnus Thierfelder, Victor Vasarely, John Wood/Paul Harrison, Beat Zoderer u.a.

TEXT: ANDREW BICK

# THE CONVERSATION

INTEREST IN CONSTRUCTION AND SYSTEM ART HAS LATELY RISEN IN THE UNITED KINGDOM. ANDREW BICK ON TWO ARTISTIC INFLUENCES AND THEIR NEW AND OLD PROTAGONISTS.

I had a conversation with Gillian Wise when I first met her in Paris two and a half years ago, as a result of which she suggested making an exhibition of “the four survivors” from the original British *Construction* and *Systems* artists’ groups. For her this would mean Anthony Hill, Peter Lowe, Jeffrey Steele and Gillian Wise, who were all born in the decade of the 1930’s. They could be termed “survivors” because Hill, Lowe, Steele and Wise are the only living connection with a complex and fascinating series of art movements and looser affiliations in the UK and internationally that have barely been recognised or acknowledged by the British art public since the 1980’s.\* The plan is to now make this exhibition at Galerie von Bartha in Schertlingasse next spring.

These artists formed part of both the loose grouping of *Construction* Artists since the 1950’s, [Kenneth and Mary Martin, Victor Pasmore, John Ernest, Stephen Gilbert, Hill and Wise being key artists of this group] and *Systems*, formed from the late 1960’s, [Lowe, Steele, Malcolm Hughes, David Saunders, Jean Spencer, and others]. John Ernest and Gillian Wise, of the original *Construction* artists, also made key contributions to the later group. Both combined form the first and second generations of the concrete/constructive tradition in the UK. The European connection was important to all these artists, but for the *Systems* group Zurich *Art Concret*, principally the mathematically organized work of Max Bill and Richard Paul Lohse [in preference to the more intuitive work of Camille Graeser and Fritz Glarner] has an enduring importance. As a separate but significant development Anthony Hill has a second international link to the Dadaists, having edited a book on Marcel Duchamp in 1994, but also sharing with Theo Van Doesburg the concept of a double persona, for Hill, *Achill Redo*, a mirroring of Van Doesburg’s *I K Bonset* and almost equally as secretive in relation to Hill’s recognised oeuvre.

As a student who met artists associated with *Construction* and *Systems* while at art school in the 1980’s; John Carter, Anthony Hill, Malcolm Hughes and Terry Pope, something of their position has had a lasting affect my own, without me ever being party to the original arguments that informed their artistic development. Some of the best things I learned at art school were thus ideas and approaches never articulated directly, ideas picked up through patterns of conversation and ways of talking about and looking at art. These artists taught in ways that were often understated as well as ideologically driven and in my experience rarely talked about themselves or their own work. In many ways their practice and discourse was largely sustained by their teaching in art schools through the 1980’s when, despite their

regular international exhibitions, the collector base in the UK was unprepared to look at such work. The influence they have as artists is nevertheless being upheld by a diverse range of their former students in the UK who are aware of the importance of the legacy experienced first hand in college and university teaching studios and are increasingly acting upon it in their own practice.

Recently there has been a strong revival of interest in *Construction* and *Systems* work in the UK. Consistent supporters, such as Alastair Grieve, have written covering the history of the *Construction* Artists up to 1969 [see his Yale University book of 2005, *Constructed Abstract Art in England, a neglected avant-garde*]. No such comprehensive history has yet been

ing in the UK who are happily raiding the tropes of construction in order to find a physical shape and quality for their work that distinguishes it from generic minimal or conceptual presentation strategies that have been dominant for so long.

British construction is emphatically about facture and material syntax, about physical layers and combinations of distinct materials measured, counterbalanced and build out from the wall plane. In this sense it is connected to collage, but as a hyper rational form of collage where the nearest thing to blurring or tearing of surfaces would be the strategic use of opalescent or frosted plexiglass surfaces over other reflective materials, as an exercise in looking through layers and visualising shifts of space. Even

victory for the *Construction* and *Systems* artists, but more significantly, younger artists are now using more precise methods of research into the legacies from which they have been borrowing. Anyone who saw Elizabeth Price’s beautiful physical dissection of the 1972 *Systems* catalogue in her video *The Tent*, as part of Frieze Art Fair’s 2010 film projects, will understand the powerful fascination the aesthetic of these artists still sustains.

The longstanding institutional support [strong holdings of *Construction* and *Systems Art* at the Tate, British Museum, V&A and Arts Council Collections] is now coming back out of storage. Andrew Wilson has in the last year curated a display at Tate Britain, *Construction England*, which borrows its title from an exhibition of the

digm of Dada-Constructivism as a way of questioning the insistence on a strictly rational approach, thus emphasising awkward differences between artists positions, allowing the strength of individual artists’ work to flourish in a more contradictory world. This project has emerged from a research fellowship at The Henry Moore Institute in 2007–8. Much time was spent in the library there, but even more time has been subsequently spent visiting and talking to the key artists. In terms of my unorthodoxy as an artist/exhibition organiser [as opposed to trained art historian or curator] I have tested the patience of Anthony Hill, Peter Lowe, Jeffrey Steele and Gillian Wise, through many conversations and letters, but I am also celebrating their work, while refusing to let it rest within any ideological cordon. We have reached a point in our communication where we can disagree publically, but the confidence whereby all four artists have allowed me to place their work with that of younger artists operating far outside their preferred contexts has, I hope, been rewarding for them in the same way that it is for audiences viewing these exhibitions. The project for Von Bartha Gallery is a way of acknowledging their patience and counterbalancing the potential melee of an *exhibition as debate*, [which has been my working model for *Construction & its Shadow*] with an exhibition in its simplest form.

\* It would be misleading to suggest that the artists who took part in what is referred to as the Systems Group, formed a fixed membership or subscribed to a constitution. It was a loosely organized collaboration of artists, musicians, composers and scholars. Only six artists took part in all the exhibitions associated with Systems. Michael Kidner was one of these artists. Anthony Hill took part in none of them and maintained a sharply critical stance throughout.

Along with many others not included in this exhibition, Norman Dilworth took part in Systems 2 Poly Central London 1973 and the Arts Council Collection exhibition *Constructive Context* curated by Stephen Bann in 1978. Dilworth also co-curated with Gerhard von Graevenitz (1934–1981) the exhibition *Pier + Ocean* at the Hayward Gallery and Kröller-Müller Museum in 1980.

Gillian Wise showed me the art historian Alan Fowler’s correspondence with her regarding her *Four Survivors* exhibition proposal which dates from 2005 and from this it is evident that the original intention was to include Michael Kidner [1917–2009]. Fowler’s part in developing these ideas with Gillian Wise is acknowledged as the original source of this project for Galerie Von Bartha.

*Andrew Bick is an artist who has been working in the area of British Construction and Systems art as a result of a research fellowship at the Henry Moore Institute in 2007/08. He also works as an exhibition organiser as a way of extending dialogue and exchange with other artists.*

TEXT: ANDREW BICK

# THE CONVERSATION

IN LETZTER ZEIT IST DAS INTERESSE AN CONSTRUCTION- UND SYSTEMS-KUNST IN GROSSBRITANNIEN STARK GEWACHSEN. ANDREW BICK ÜBER ZWEI KÜNSTLERISCHE STRÖMUNGEN UND IHRE ALTEN UND NEUEN PROTAGONISTEN.

Als ich Gillian Wise vor zweieinhalb Jahren zum ersten Mal in Paris traf, schlug sie mir nach einer Unterhaltung vor, eine Ausstellung der «vier Überlebenden» der ursprünglichen Britischen Construction und Systems-Gruppe auszurichten. Zu dieser zählen Anthony Hill, Peter Lowe, Jeffrey Steele und Gillian Wise, die alle in den 1930er Jahren geboren wurden. Der Begriff «Überlebende» trifft auf sie zu, weil Hill, Lowe, Steele und Wise die einzige lebende Verbindung zu einer komplexen und faszinierenden Reihe von Kunstbewegungen in Grossbritannien und im internationalen Raum darstellen, die seit den 1980er Jahren kaum vom Britischen Kunstpublikum anerkannt oder gewürdigt wurde.\* Geplant ist, die Ausstellung im nächsten Frühling in der Galerie von Bartha an der Schertlingasse zu zeigen.

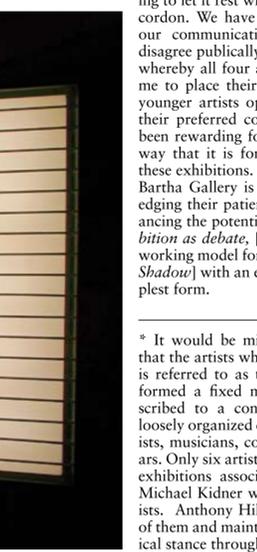
Die genannten Künstler gehörten sowohl zu dem seit den 1950ern bestehenden, losen Verbund der Construction-Künstler [Kenneth und Mary Martin, Victor Pasmore, John Ernest, Stephen Gilbert, Hill und Wise waren zentrale Künstler dieser Gruppe] als auch zum Systems-Kreis, der sich in den späten 1960er Jahren formierte [Lowe, Steele, Malcolm Hughes, David Saunders, Jean Spencer und andere]. John Ernest und Gillian Wise – beide Construction-Künstler der ersten Stunde – haben auch wesentlich zur zweiten Gruppe beigetragen. Beide Bewegungen zusammengenommen repräsentieren die erste und zweite Generation der konkreten/konstruktiven Tradition in Grossbritannien. Die europäische Verbindung war wichtig für alle diese Künstler, aber für die Systems-Gruppe ist die Konkrete Kunst Zürichs, und insbesondere die mathematisch organisierten Werke

Max Bills und Richard Paul Lohses [die sie den weit intuitiveren Arbeiten eines Camille Graeser oder Fritz Glarner vorziehen], von bleibender Bedeutung geblieben.

Als einer separaten, aber wichtigen Entwicklungslinie findet Anthony Hill in den Dadaisten einen zweiten internationalen Anknüpfungspunkt; 1994 gab er ein Buch über Marcel Duchamp heraus. Darüber hinaus teilt er mit Theo Van Doesburg auch das Konzept der doppelten Persona; Achill Redo ist eine Spiegelung von Van Doesburgs I K Bonset und fast genauso geheimnisvoll im Verhältnis zu Hills anerkanntem Oeuvre.

In meiner Studienzeit an der Kunsthochschule in den 1980ern lernte ich einige der Künstler kennen, die mit Construction und Systems in Zusammenhang gebracht wurden – John Carter, Anthony Hill, Malcolm Hughes und Terry Pope – und etwas an ihrer Haltung hat bei mir einen bleibenden Eindruck hinterlassen, ohne dass ich je an den ursprünglichen Debatten, die sie in ihrer künstlerischen Entwicklung beeinflussten, teilgehabt hätte. Zu den wichtigsten Dingen, die ich an der Kunsthochschule gelernt habe, gehören deshalb Ideen und Zugänge, die nie direkt formuliert wurden, Ideen, die ich aus Gesprächen und der Art und Weise, wie über Kunst geredet und wie Kunst wahrgenommen wurde, ziehen konnte. Diese Künstler lehrten auf subtile und ideologisch motivierte Weise, und meiner Erfahrung nach sprachen sie dabei selten über sich oder ihre eigenen Werke. Das praktische Tun und der Diskurs dieser Künstler wurde in vielerlei Hinsicht von ihrer Lehrtätigkeit an Kunsthochschulen während den 1980ern getragen, eine Zeit, in der die Sammlerbasis in Grossbritannien – trotz regelmäßigen internationalen Ausstellungen – unvorbereitet war, solche Kunst zu sehen. Ihr künstlerischer Einfluss wird dennoch von vielen ihrer ehemaligen Studierenden hochgehalten, die sich der Wichtigkeit des Erbes bewusst sind, welches ihnen aus erster Hand in den Lehrstudios am College und an den Universitäten mitgegeben wurde und das sich zunehmend auch in ihrer eigenen Kunst niederschlägt.

digm of Dada-Constructivism as a way of questioning the insistence on a strictly rational approach, thus emphasising awkward differences between artists positions, allowing the strength of individual artists’ work to flourish in a more contradictory world. This project has emerged from a research fellowship at The Henry Moore Institute in 2007–8. Much time was spent in the library there, but even more time has been subsequently spent visiting and talking to the key artists. In terms of my unorthodoxy as an artist/exhibition organiser [as opposed to trained art historian or curator] I have tested the patience of Anthony Hill, Peter Lowe, Jeffrey Steele and Gillian Wise, through many conversations and letters, but I am also celebrating their work, while refusing to let it rest within any ideological cordon. We have reached a point in our communication where we can disagree publically, but the confidence whereby all four artists have allowed me to place their work with that of younger artists operating far outside their preferred contexts has, I hope, been rewarding for them in the same way that it is for audiences viewing these exhibitions. The project for Von Bartha Gallery is a way of acknowledging their patience and counterbalancing the potential melee of an *exhibition as debate*, [which has been my working model for *Construction & its Shadow*] with an exhibition in its simplest form.



THE SAVAGE SCHOOL WINDOW GALLERY AT CULLINAN + RICHARDS STUDIO, VYNER ST, LONDON DECEMBER 2010

TEXT: ANDREW BICK, COURTESY: THE ARTISTS

written of the *Systems* group or subsequent artist-run organisations such as *Exhibiting Space*, possibly the fear of making mistakes and causing offence to one or other key artist has put off some of the key supporters from taking on this task. Recent exhibitions such as those Peter Lowe has arranged at his home, Osbourne Samuel Gallery’s 2010 exhibition of John Ernest, Terry Pope and Jeffrey Steele, Alan Fowler’s *A Rational Aesthetic* at Southampton City Art Gallery and my own *The North Sea*, at Laurent Delaye [examining the legacy of the Hayward Gallery’s 1980 *Pier+Ocean*, *Construction in the Art of the Seventies*] also have a parallel in the number of much younger artists working and exhibit-

when *Systems* reintroduced flat painting after 1969 as a developable and re-radicalised form, this was still an art emphatically against theatrical presence [think here of Michael Fried’s definition of minimalism] yet also not espousing the flatness that characterised Greenberg’s argument for the high point of modernist abstraction, but rather, about the negotiation of visual systems that could also suggest optical space. The constructivist position is thus a complex one in terms of the hegemony of modernist development, which logically makes it fertile for younger artists seeking approaches offering them new angles from which to reconsider the modernist legacy. This last point alone represents a small

same name at the Drian Galleries in London, 1961. Tate Modern has a current display on level 3, *Chromatic Structures*, which includes Mary Martin and Victor Pasmore alongside Charles Biederman [an important early influence on Hill, the Martins, Pasmore and Wise], Elsworth Kelly and Helio Oiticica. This display marks the difference in approach between the Tates, Tate Modern being self-consciously global and Tate Britain concerned with the histories of the UK. My own display at Leeds City Art Gallery *Construction & its Shadow* [until 5 June 2011] takes a path somewhere between these two polarities; concerned with the legacies of British Construction, it also uses the para-

Along with many others not included in this exhibition, Norman Dilworth took part in Systems 2 Poly Central London 1973 and the Arts Council Collection exhibition *Constructive Context* curated by Stephen Bann in 1978. Dilworth also co-curated with Gerhard von Graevenitz (1934–1981) the exhibition *Pier + Ocean* at the Hayward Gallery and Kröller-Müller Museum in 1980.

Gillian Wise showed me the art historian Alan Fowler’s correspondence with her regarding her *Four Survivors* exhibition proposal which dates from 2005 and from this it is evident that the original intention was to include Michael Kidner [1917–2009]. Fowler’s part in developing these ideas with Gillian Wise is acknowledged as the original source of this project for Galerie Von Bartha.



L. TO R.: EVA BERENDES, GERMAINE KRIUP, PETER LOWE, MARY MARTIN, CHRISTINE HATT

In letzter Zeit ist das Interesse an Construction- und Systems-Kunst in Grossbritannien stark gewachsen. Langjährige Anhänger, darunter Alastair Grieve, haben die Geschichte der Construction Artists bis 1969 niedergeschrieben [2005 erschien sein von der Yale University herausgegebenes Buch *Constructed Abstract Art in England, a neglected avant-garde*]. Über die Systems-Gruppe oder nachfolgende, von Künstlern geführte Organisationen wie etwa *Exhibiting Space* ist bis jetzt keine solch umfassende Chronik geschrieben worden. Die Angst davor, Fehler zu begehen und den Anstoss des einen oder anderen bedeutenden Künstlers zu erregen, hat wahrscheinlich einige der hauptsächlichsten Vertreter davon abgehalten, diese Aufgabe zu übernehmen. In jüngerer Zeit finden Ausstellungen wie Peter Lowes’ Shows, die er in seinem Haus gezeigt hat, oder jene der Osbourne Samuel Gallery im Jahr 2010 mit John Ernest, Terry Pope und Jeffrey Steele, Alan Fowlers *Rational Aesthetic* in der Southampton City Art Gallery und meine eigene Ausstellung *The North Sea* in der Laurent Delaye Galerie [die das Erbe der 1980 in der Hayward Gallery ausgerichteten Ausstellung *Pier+Ocean*, *Construction in the Art of the Seventies* in Augenschein nimmt] eine Parallele in der Vielzahl erheblich jüngerer Künstler, die in Grossbritannien arbeiten und ausstellen und glücklich die Tropen der Konstruktion plündern, um eine physische Form und Eigenschaft für ihre Arbeit zu finden, die sie von den für geraume Zeit dominanten, generischen minimalen oder konzeptuellen Darstellungsweisen unterscheidet.

Britische Konstruktion beschäftigt sich emphatisch mit Herstellung und materieller Syntax, mit physischen Schichten und Kombinationen distinktiver Materialien, die von der Wandfläche aus gemessen, ausgeglichen und ausgebaut werden. In diesem Sinne gibt es eine Verbindung zur Collage, wobei es sich jedoch um eine hyperrationale Form der Collage handelt, wo die strategische Verwendung von opaleszierenden oder matten Plexiglasflächen über anderen spiegelnden Materialien dem Verwischen und Verzerrern von Flächen am nächsten kommt, und zwar als ein Vorge-

*Andrew Bick ist ein Künstler, der im Bereich der britischen Construction und Systems Art als Ergebnis seines Forschungstipendiums am Henry Moore Institute in den Jahren 2007/08 aktiv wurde. Er arbeitet ausserdem als Ausstellungsorganisator, um so den Dialog und Austausch mit anderen Künstlern zu fördern.*



EXHIBITION AT PETER LOWE’S STUDIO, OCTOBER 2009 L. TO R. RODCHENKO RECONSTRUCTIONS BY TREVOR CLARKE, MARY MARTIN RELIEFS, RECONSTRUCTED BY PETER LOWE

PHOTOS BY ANDREW BICK

\* Es wäre irreführend zu glauben, dass die Künstler, die Teil dessen waren was man unter der Systems Gruppe versteht, eine feste Mitgliedschaft besaßen oder sich einer Institution verschrieben hatten. Es handelte sich vielmehr um eine lose Zusammenarbeit von Künstlern, Musikern, Komponisten und Wissenschaftlern. Nur sechs Künstler nahmen an Ausstellungen teil, die mit der Systems Gruppe verbunden waren. Einer davon war Michael Kidner. Anthony Hill nahm an keiner Ausstellung teil und behielt während der gesamten Zeit eine kritische Position.

Mit vielen anderen, die nicht in dieser Ausstellung vertreten waren, nahm Norman Dilworth 1973 an der Systems 2 Poly Central London und der Arts Council Collection exhibition *Constructive Context* teil, die 1978 von Stephen Bann kuratiert wurde, Dilworth hat ausserdem 1980 mit Gerhard von Graevenitz (1934–1981) die Ausstellung *Pier + Ocean* in der Hayward Gallery und im Kröller-Müller Museum kuratiert.

Gillian Wise hat mir die Korrespondenz zwischen ihr und Kunsthistoriker Alan Fowler in Hinblick auf ihren Vorschlag zur Ausstellung *Four Survivors* aus dem Jahr 2005 gezeigt; daraus geht hervor, dass die ursprüngliche Intention gewesen ist, Michael Kidner einzuschliessen [1917–2009]. Alan Fowlers Anteil an der Unterstützung von Gillian Wise beim Entwickeln dieser Ideen sollte als Quelle dieses Projekts für die Galerie Von Bartha angesehen werden.

DESIGNKOLUMNE

TEXT: MERET ERNST

# DESIGN FICTION

WIE SÄHE SIE AUS, DIE DESIGNFREIE ZONE?

Design entwirft mögliche Welten. Anders als die Kunst muss Design behaupten, dass eine mögliche zur tatsächlichen Welt werden könnte – es muss die im Entwurf vorweggenommene Veränderung eines Zustandes in der Wirklichkeit überprüfen. Selbst fiktionale Welten, wie sie im Game Design entworfen werden, setzen auf das Konkrete: Es erfüllt sich im Kopf der Spielerin, konditioniert Wahrnehmung, fördert Spiellust, trainiert Fähigkeiten, die im realen Leben gebraucht werden. Design zielt auf Wirkung, auf Realisierung, im tradierten Verständnis des Industrial Designs auf die grosse Stückzahl, auf unlimitierte Verfielfähigkeit, die in die Welt getragen die Welt verändern könnte – so die Hoffnung. So laut aber auch das Verkaufsargument, das diese Welt auf die Bedürfnisse der Konsumierenden einschrumpfen lässt; immer wieder erfolgreich, stellen wir fest, wenn wir mit einem Kater aus dem Konsumrausch aufwachen.

Der eingebaute Reality check des Designers setzt den Entwurf unter Druck: Was soll eine Idee, die an der Materialisierung scheitert – in der Skizze, im Modell, im Prototyp, in der Serie, im Verkauf? Er ist nichts, so das Verdikt der Verwertung. Stimmt nicht, weiss dagegen jede Designerin, jeder Designer. Denn der gescheiterte Entwurf hat heuristischen Wert – das nächste Mal läuft es besser. Scheitern ist nicht nur Training, sondern verweist auf eine zentrale Voraussetzung, um kreativ zu sein. Findige Köpfe liefern unterschiedliche Antworten, interpretieren Aufgabenstellungen, stellen Briefings in Frage und wagen das Scheitern. Einfach, indem sie um die Ecke denken, statt Gelerntes, Naheliegendes für den Königsweg zu halten. Divergent und lateral, statt linear oder konvergent denken, wie Edward de Bono 1967 zeigte, führt zu genau den überraschenden Lösungen, die wir so gerne als «kreativ» bezeichnen. Wer also könnte besser berufen sein, die Fiktion einer designfreien Zone zu entwerfen, als das Design selbst?

Wie sähe sie denn aus, die designfreie Zone? Das wäre ein Entwurf, so überzeugend und sinnfäll, dass er ohne Mühe einen Hersteller fände. Der Entwurf wäre attraktiv für viele von uns. Weil er vor allem den Wunsch nach Reduktion von Komplexität erfüllen würde. Er verspräche Entspannung und Entlastung. Ein solcher Entwurf würde auf die Bewirtung aller Pseudo-Wahlmöglichkeiten verzichten, die nichts als Verwirrung stiften. Er hätte nichts Unnutztes. Wäre funktional offen. Nachhaltig in der Produktion, virtuell unendlich rezyklierbar, keine Ressourcen verschlingend. Formal unterdeterminiert, würde ein solcher Entwurf deutlich machen, was Design leistet, wenn es sich selbst abschafft.

Querdenken? Das ist die Phase, in der die Gedanken schwerelos in alle Richtungen wuchern. Traumsatt, unpräzise, ungeordnet einer auf den anderen folgend. Vielleicht bringen sie es gar auf das weisse Blatt Papier, der einzig wahren, designfreien Zone.

DESIGN COLUMN

TEXT: MERET ERNST

# DESIGN FICTION

WHAT WOULD A DESIGN-FREE ZONE LOOK LIKE?

Design creates conceivable worlds. Contrary to art, design has to assert that a feasible world can be made into a real world – it has to examine in reality, the changes to an object that take place during its conception. Even fictional worlds, such as the ones created in game design, rely on the tangible: in the mind of the gamer, it fulfils conditional perception; promotes the desire to play, trains abilities used in the real world. Design zeroes in on impact, realization, and handed-down appreciation of industrial design on a large number of items, on unlimited reproduction; which once taken to the world, can alter it – or at least, it is hoped. The sales pitch argues that the world is shrinking because of consumers’ needs – successfully – as seen when we wake up from our hangovers after a consumption binge.

The built-in reality check of design places conceptual design under pressure: what good is an idea, when it fails to materialise, in the draft process, as a model, or as a prototype, in a series, or in the sales? The verdict from an exploitive perspective is that is worth nothing! Every designer, however, knows that this is not true. The failed design has heuristic value – the next time it will be better. Failure is not only training, it is a key requirement for being creative. Resourceful minds find different answers, interpret conceptual formulations, question briefings and dare to fail; just by thinking outside of the box instead of keeping to the tried and tested silver bullet. Thinking in a divergent and lateral way, instead of in a linear and convergent one, as Edward de Bono showed us to in 1967, is exactly what leads to surprising solutions, which we like to describe as “creative”. What could thus be better qualified to design the fiction of a design-free zone than design itself?

What would a design-free zone look like? It would be a concept, so compelling and obvious, that it would find a manufacturer without any trouble. The design would be attractive to many of us because it would primarily meet the desire to reduce complexity. It would promise relaxation and relief. Such a design would relinquish the management of all the pseudo-alternatives, which do nothing but cause confusion. It would not contain anything useless. Its functionality would be open – sustainable in production; virtually endlessly recyclable, without devouring resources. Formally underdetermined, such a draft would emphasize what design can accomplish once it abolishes itself.

What about lateral thinking? That is the phase in which thoughts proliferate weightlessly in all directions: full of dreams; imprecise; and one following the other in a disorganised way. Perhaps they can even put it down on a blank piece of paper, this unique and true design-free zone.

# KANN KUNST WUNDEN HEILEN?

JERUSALEM IST EINE STADT DER EXTREME – UND ÜBERRASCHT MIT EINER VIELFÄLTIGEN KUNSTSZENE.

Die «Israelische Kunstgeschichte» beginnt 1906, zweiundvierzig Jahre vor der Staatsgründung, mit der Gründung der heutigen *Bezalel Academy of Arts and Design* in Jerusalem. Die Kunsthochschule wurde von Boris Schatz errichtet, einem zionistischen Bildhauer und Maler aus Litauen, der damals noch sehr dem Handwerk und

stellung *Still/Moving*, mit Werken von Carlos Amorales, Olafur Eliasson, Mona Hatoum, Ori Gersht, Aernout Mik, Bill Viola, Peter Coffin, Carlos Amorales und Rivane Neuenschwander untersucht den Dialog zwischen langsamen, meditativen Bewegungen und verschiedenen Arten dynamischer Wahrnehmung von Raum. Nebst vie-

zu lassen. Die ausgestellten Werke werden zum Ausdruck globaler Wirtschaftssysteme, sozialer Netzwerke sowie der Kommunikation im digitalen Zeitalter. Darüber hinaus spielt die Ausstellung mit der Annahme, dass der Künstler heutzutage nicht mehr ein unabhängiger Handlungsträger ist, sondern vielmehr als Interpret oder sozialer Übersetzer fungiert. In dieser Perspektive stellt sich auch die Frage, inwiefern die Kunst vom Künstler oder das Werk vom Erschaffenden befreit werden kann. Schliesslich würde es nicht um die Befreiung der Thematik eines Werkes, sondern vielmehr um das Erlebnis der Kommunikation selbst gehen.

**EINE GESPALTENE KUNSTLANDSCHAFT.** Die politische, gesellschaftliche und religiöse Schwerkraft Jerusalems wirkt sich nicht nur positiv auf das Kunstschaffen hier aus. Auch aus wirtschaftlicher Sicht lohnt es sich für die meisten Künstler nicht, in der Hauptstadt zu leben. Die Kunstszene der Stadt, die sich über 126 Quadrat-

meter erstreckt, scheint nicht nur physisch sondern auch im ideellen Sinn gespalten zu sein. Die palästinensische Kunst gar nicht erst mitgedacht! Die Ausstellungsräume und Ateliers befinden sich meist weit ab von Jerusalem, in den grösseren Ortschaften wie Betlehem und Ramallah, mit Ausnahme der *Al Ma'mal Foundation for Contemporary Art* in Jerusalems Altstadt. Diese setzt sich verdientvoll für die Förderung palästinensischer Künstler ein. Doch ein Dialog zwischen israelischen und palästinenschen Künstlern gibt es kaum. An der Fassade des *Museum on the Seam*, das sich als sozio-politisches Gegenwartskunstmuseum versteht, sind tatsächlich Einschusslöcher zu sehen. Das Haus steht auf einer Nahtstelle, die die Trennung von Ost- und Westjerusalem 1948-67 markiert. Die Ausstellungen des 1999 gegründeten Museums sind jeweils sorgfältig kuratiert und dem friedlichen, liberalen Diskurs angepasst. So auch die aktuelle Ausstellung *The Right To Protest*. Gezeigt

werden unter anderem Arbeiten von Jenny Holzer, Bruce Nauman, Thomas Galler, Claire Fontaine und bekannten israelischen Künstlern wie Yael Bartana oder Moshe Gershuni. Bedeutend ist, nicht nur in diesem Zusammenhang, die Unterstützung der *Jerusalem Foundation*, die als Kulturförderamt etliche Kunstprojekte unterstützt. So zum Beispiel auch *The Fourth Biennale for Drawing*, die soeben erst ihre Pforten öffnete. An der Biennale nehmen das schon erwähnte *Jerusalem Artists' House*, der non-profit Ausstellungsraum *Barbur*, der durch zahlreiche, eher unabhängige Veranstaltungen auffällt, *Agripas 12*, eine Galerie, welche in Kooperation mehrerer Jerusalemer Künstler geführt wird, das *Ticho Haus* und nicht zuletzt der *Jerusalem Print Workshop*, eine Werkstatt, in der verschiedene Druckverfahren in Kursen angeboten werden. Die diesjährige Drawing-Biennale zielt laut Organisatoren auf einen Dialog mit den drei vorigen Ausgaben und untersucht den Stand der gegenwärtigen Malerei in Israel.

den sakralen, traditionellen Objekten der Judaica verbunden war. Erst in den späten Sechzigern entwickelte sich die Schule zur heutigen, grössten staatlichen Kunsthochschule des Nahen Ostens. Zugegeben: Ein nicht besonders spannender Ausgangspunkt, um den Puls einer städtischen Kunstszene zu schildern, doch derenige, der angeblich die lokale und gegenwärtige Kunst definiert.

**ZUSAMMENHÄNGE, ÜBER ZEITEN UND MEDIEN HINWEG.** *The Jerusalem Artists' House* befindet sich im ehemaligen Gebäude der *Bezalel Academy* im Zentrum Jerusalems. Das Gebäude wurde zu einem beständigen Ausstellungsraum für Künstler umfunktionierte, die in Jerusalem leben und arbeiten. Das Programm beinhaltet Ausstellungen junger israelischer Künstler, Retrospektiven lokaler Kunstveteranen und gelegentlich Gruppenausstellungen, zu denen auch internationale Künstler hinzugezogen werden. Davor diente das Künstlerhaus als Galerie für das Kunsthandwerk der *Bezalel Academy*. Auch das *Neue Israel Museum*, das letzten Juli eingeweiht wurde und die grösste Kunstsammlung des Landes beherbergt, schreibt dem Kunsthandwerk eine zentrale Rolle zu. Das Handwerk wird nicht etwa in einem separaten Flügel ausgestellt, sondern ist vielmehr in das Herzstück des Fine Art Wings integriert, zusammen mit der modernen israelischen Kunst. Der Kurator Amitai Mendelson erklärt, er habe drei Jahre am Konzept dieser Ausstellung gearbeitet und sei immer wieder aufs Neue erstaunt über die Zusammenhänge, die sich ergeben; wie zum Beispiel die Symbolik der Wassermelone in Reuven Rubins *First Fruits* (1923), die wieder in Sigalit Landaus *Cycle Spun* (2007) aufscheint. Losgelöst von allem ist der Contemporary Art Wing im oberen Stock. Die Aus-

lenb weiteren Flügeln überzeugt der in sichelförmige Sektionen geteilte *Billy Rose Art Garden*, der Ende der 60er Jahre von Isamu Noguchi in Anlehnung an die japanische Zen-Philosophie gestaltet wurde. Die Sammlung, die darin zu sehen ist, besteht unter anderem aus Skulpturen von Pablo Picasso, Alexander Archipenko, Jacques Lipchitz, Henry Moore, David Smith, Sol LeWitt, Donald Judd, Claes Oldenburg, Magdalena Abakanowicz, Richard Serra, Joel Shapiro und James Turrell. Die Verflechtung der Kulturen des Fernen- und Nahen Ostens sowie auch des Westens sind beeindruckend und die Aussicht auf Jerusalems Landschaft und, nicht zu vergessen, Santiago Calatravas Brücke *Die Harfe*, sind ausserordentlich beeindruckend.

**ABSEITS DER GROSSEN INSTITUTIONEN.** Seit anfangs Juni leiten der Direktor Roy Brand und sein Kuratorenteam Sagit Mezamer, Yael Ruhman und bis vor kurzem noch Simon Krantz den nicht-kommerziellen Ausstellungsraum *Yaffo 23*. Zwar von der staatlichen *Bezalel Academy* finanziert, ist das Programm des Ausstellungsraumes dennoch erstaunlich innovativ und risikofreudig. Der 1000 Quadratmeter grosse Raum bietet Platz für unkonventionelle Kunstvermittlung, breit gefächerte Aktionen, Performances, Konzerte sowie auch Vorträge und Werkdiskurse. Am 26. Oktober 2011 fand die offizielle Einweihung mit der Ausstellung *Correspondences* statt. Angeregt von der Konzeptkunst aus den Siebzigern und der Postkunst, heute mehr oder weniger mit der Internetkunst gleichzusetzen, forderten die Kuratoren internationale Künstler auf, mit lokalen Künstlern zu korrespondieren und gemeinschaftliche Arbeiten zu gestalten.

Die Ausstellung ist ein Versuch, die Möglichkeiten von Dialog und Austausch in der Kunst erfahrbar werden



CORRESPONDENCES, YAFFO 23 (MAYA MUCHAWSKY PARNAS, MAAYAN ELYAKIM, NIR HAREL)



BILLY ROSE ART GARDEN, ISRAEL MUSEUM



ANISH KAPOOR, TURNING THE WORLD UPSIDE DOWN, JERUSALEM, 2010, ISRAEL MUSEUM

**VEREINIGT UNTER EINEM DACH.** In Talpiot, ein Industrieviertel am Rande der Stadt, befinden sich die Ateliers der wenigen hier verbliebenen Künstler. Ein Teil der Räumlichkeiten wurden in einen Ausstellungsraum, *Art Cube*, umfunktioniert. Zurzeit findet dort die von Tal Yahas kuratierte Gruppenausstellung *Comfort Scapes* statt. Ausgestellt werden Werke der dort arbeitenden Künstler. Nach einem ähnlichen Prinzip funktioniert das *Mamuta at the Daniela Passal Art and Media Center* in Ein Karem. Das Zentrum bietet auch internationalen Künstlern ein Atelierstipendium an und fällt durch weitere Veranstaltungen auf.

Das Projekt *Manofim*, welches dieses Jahr zum dritten Mal stattgefunden hat, bringt die verstreuten Ausstellungsräume jährlich in einer Art Feier zu Beginn der Kunstszene zusammen. Der Ansporn der Organisatoren liegt in der Handlung selbst und strebt eine Vereinigung verschiedenster Institutionen und unabhängiger Künstlerprojekte an. Es nehmen fast alle Galerien daran teil, auch die bisher noch nicht genannten wie *Muslala Routospace*, *Morell Derfler Gallery at Musrara*, *May Gallery*, *Miklat 751*, *The Social Gallery*, *Uganda*, *Vision Neil Folberg Gallery*, *Agripas 12*, *Antea Gallery*, *Nora Gallery*, *The Gail Rubin Wildlife Art Gallery*, *Dwek Gallery*, *Hadassah Art Gallery*, *David Gerstein Gallery*, *The Artists' Studios*, *The New Gallery*, *Meuasseret Art House Gallery* und *Zik Group*.

# CAN ART HEAL WOUNDS?

JERUSALEM IS A CITY OF EXTREMES – AND IT SURPRISES US WITH ITS DIVERSE ART SCENE.

“Israeli Art History” begins in 1906, forty-two years before the state was founded with the establishment of what is known today as the *Bezalel Academy of Arts and Design* in Jerusalem. The art academy was built by Boris Schatz, a Zionist sculptor and painter from Lithuania, who at the time was still very connected to the craft and to sacred, traditional Judaic objects. As late as the 1960s the academy evolved to become the largest state-run art academy in the Middle East today. Not a particularly exciting starting point to portray the pulsating urban art scene; yet, one that seems to define local and contemporary art.

**CONTEXT ACROSS TIME AND MEDIA.** *The Jerusalem Artists' House* is located in the former building of the *Bezalel Academy* in the centre of Jerusalem. The building was transformed into a permanent exhibition space for artists, who live and work in Jerusalem. The programme includes exhibitions by young Israeli artists, retrospectives by local art veterans and occasionally group exhibitions to which international artists are also invited. Previously, the artists' house served as a gallery for the

artists to live in the capital. The art scene in the city, which is spread over 126 square kilometres, seems not only to be physically divided but split also in a spiritual sense. And that is without even taking into consideration Palestinian art! The exhibition rooms and studios for Palestinian artists are usually far from Jerusalem, in larger towns such as Bethlehem and Ramallah, with the exception of the *Al Ma'mal Foundation for Contemporary Art* in Jerusalem's historical centre. This foundation commendably serves to promote Palestinian artists. However, there is hardly any dialogue between Israeli and Palestinian artists. On the façade of the *Museum on the Seam*, to be understood as a socio-political contemporary art museum, one can actually see bullet holes. The building stands

Judith Kakon is Swiss and currently studying photography in Jerusalem.



DIRECTOR ROY BRAND, YAFFO 23

DURING THE 4TH DRAWING BIENNIAL...



AGRIPAS 12



BARBUR



PRINT WORKSHOP

PHOTO BY ANER DELEM

arts and crafts of the *Bezalel Academy*. The *New Israel Museum*, which was inaugurated last July and houses the largest art collection in the country, also ascribes a central role to arts and crafts. The craftwork is not exhibited in a separate wing but is integrated into the heart of the Fine Art wing, together with modern Israeli art. The curator, Amitai Mendelson, explains that he worked for three years on the concept of the exhibition and is repeatedly amazed by the connections which arise; for example, the symbolism of the watermelon in Reuven Rubin's *First Fruits* (1923), which reappears in *Cycle Spun* (2007) by Sigalit Landau. The Contemporary Art wing is detached from all this and is situated on the upper floor. The Exhibition “*Still/Moving*”, depicting works by Carlos Amorales, Olafur Eliasson, Mona Hatoum, Ori Gersht, Aernout Mik, Bill Viola, Peter Coffin, and Rivane Neuenschwander, examines the dialogue between slow, meditative movement and various types of dynamic perception of space. Apart from many more wings, the *Billy Rose art garden*, divided into crescent-shaped sections and designed in the 1960s by Isamu Noguchi in line with Japanese Zen philosophy, is very convincing. The collection which can be seen there consists of sculptures amongst others by Pablo Picasso, Alexander Archipenko, Jacques Lipchitz, Henry Moore, David Smith, Sol LeWitt, Donald Judd, Claes Oldenburg, Magdalena Abakanowicz, Richard Serra, Joel Shapiro and James Turrell. The integration of the cultures of the Far- and Middle East as well as the West is impressive and the view of Jerusalem's landscape, not forgetting Santiago Calatrava's bridge, *The Harp*, is exceptional.

**AWAY FROM MAJOR INSTITUTIONS.** Since the beginning of June, the director Roy Brand and his team of curators including Sagit Mezamer, Yael Ruhman and until recently also Simon Krantz, lead the non-commercial exhibition space, *Yaffo 23*. Although it is funded by the national *Bezalel Academy*, the programme of the exhibition room is still amazingly innovative and willing to take risks. The 1000 square meter room offers a lot of space for unconventional art education, wide-ranging activities, performances, concerts and also speeches and discourses on artworks. The official inauguration took place with the exhibition “*Correspondences*” on 26 October 2010. Inspired by Conceptual Art from the Seventies and Postal Art – more or less equal to today's Internet Art, the curators summoned international artists to correspond with local artists to create collective works.

The exhibition is an attempt to make the possibilities of dialogue and exchange in art accessible. The exhibited works are an expression of global economic systems, social networks as well as communication in the digital age. Furthermore, the exhibition makes the assumption that an artist today is no longer an independent actor but rather acts more as an interpreter or social translator. From this perspective, the question arises as to what extent art or an artwork can be extricated from an artist or its creator. Ultimately, it is more about the experience of communication itself rather than the liberation of the theme of the work.

**A DIVIDED ART SCENE.** The political, societal and religious gravity of Jerusalem does not only have a positive effect on artistic creation. From an economic perspective, it is not worthwhile for most

on the dividing line, marking the 1948–67 separation of East and West Jerusalem. The exhibitions of the museum, founded in 1999, are all carefully curated and adapted to a peaceful and liberal discourse. So too is the current exhibition, *The Right to Protest*. Amongst others, the works exhibited are by Jenny Holzer, Bruce Nauman, Thomas Galler, Claire Fontaine and established Israeli artists such as Yael Bartana or Moshe Gershuni. Not only in this context is the support of the *Jerusalem Foundation* significant. It acts as an agent for the promotion of culture and supports numerous art projects such as the *Fourth Biennale for Drawing* which has just opened its doors. Those participating at the Biennale are the already mentioned *Jerusalem Artists' House*; the *Babur* non-profit exhibition rooms, which stand out due to more independent events; *Agripas 12* – a gallery led in cooperation with several Jerusalem artists; *Ticho House*; and lastly, the *Jerusalem Print Workshop* – a workshop in which different printing method courses are given. According to the organisers, this year's Drawing Biennale aims at creating a dialogue with the previous three versions and investigating the state of contemporary painting in Israel.

**UNITED UNDER ONE ROOF.** In Talpiot, an industrial area on the outskirts of the city, the studios of the few remaining artists can be found. A portion of the rooms have been converted into an exhibition space called the *Cube*. There, you will currently be able to see the group exhibition, *Comfort Scapes*, curated by Tal Yaha. On display are works by artists who work there. The *Mamuta at the Daniela Passal Art and Media Center* in Ein Karem works according to a similar principle. The centre also offers international artists a studio scholarship and attracts attention because of other events.

The *Manofim* project which took place for the third time this year, brings together the scattered exhibition rooms in a kind of annual festivity to celebrate the beginning of the art season. The organizers are motivated by the act itself and strive towards an amalgamation of various independent institutions and independent projects run by artists. Almost all of the galleries participate, also ones which have not yet been mentioned such as: *Muslala Routospace*, *Morell Derfler Gallery at Musrara*, *May Gallery*, *Miklat 751*, *The Social Gallery*, *Uganda*, *Vision Neil Folberg Gallery*, *Agripas 12*, *Antea Gallery*, *Nora Gallery*, *The Gail Rubin Wildlife Art Gallery*, *Dwek Gallery*, *Hadassah Art Gallery*, *David Gerstein Gallery*, *The Artists' Studios*, *The New Gallery*, *Meuasseret Art House Gallery* und *Zik Group*.

PHOTOS BY JUDITH KAKON

TEXT: RETO THÜRING

# SÜSSE BERGE



TEXT: RETO THÜRING

# SWEET MOUNTAINS



ZVO CONFISERIE BESCHLE

Vielleicht kein anderes Material wird derart häufig mit Dieter Roth assoziiert wie Schokolade. Roth mischte Schokolade mit fast allem, liess Gartenzwerge darin untergehen und einen Motorradfahrer daraus giessen – für Museumsbesucher immer wieder ein spezielles Erlebnis, aus konservatorischer Sicht jedoch ein Albtraum. Einfacher für die Konservatoren macht es Robertson Käppeli, der die süsse Masse unange-

tastet lässt und stattdessen deren Verpackung künstlerisch aufwertet. Für die neue Linie «St. Moritz» der Firma Beschle gestaltete der Maler, dessen Werk stark von der Bündner Bergwelt inspiriert ist, das Verpackungsdesign. Eine Verbindung also, die geradezu auf der Hand liegt, denn schliesslich ist Schokolade etwa ebenso urschweizerisch wie die Berge selbst.

Perhaps no other material was so often associated with Dieter Roth than chocolate. Roth mixed chocolate with nearly everything; he submerged garden gnomes in it and he poured it into the shape of a motorcyclist. For museum visitors it is always a special experience but from a conservational point of view it's a nightmare. Robertson Käppeli makes it easier for the con-

servationists by leaving the sweet mass untouched and artistically enhancing its packaging instead. The artist whose work is heavily inspired by the Grisons Mountains designed the packaging for Beschle's new product line "St. Moritz". A very obvious connection really, as chocolate is about as originally Swiss as the mountains themselves.

CONFISERIE BESCHLE, HOLBEINSTRASSE 49, 4051 BASEL, WEITERE FILIALEN UNTER/FOR FURTHER STORES SEE: [WWW.BESCHLECHOCOLATIER.COM](http://WWW.BESCHLECHOCOLATIER.COM)

## SAVE THE DATES

GALLERY	EXHIBITION DATES	OPENING
 TERRY HAGGERTY	18.02. – 23.04.	17.02., 6 – 8 PM
 KARIM NOURELDIN	05.03. – 14.05.	04.03., 6 – 8 PM
TEFAF MAASTRICHT	18.03. – 27.03.	17.03., NOON – 9 PM
 THE CONVERSATION BRITISH CONSTRUCTIVE ART. CURATED BY ANDREW BICK	08.04. – 20.06.	07.04., 6 – 8 PM
 STRICTLY SWISS GROUP SHOW	04.06. – 23.07.	03.06., 6 – 8 PM
ART BASEL	15.06. – 19.06.	14.06., 11 AM – 9 PM
 TERRY HAGGERTY	03.09. – 05.11.	02.09., 5 – 9 PM
 BERNAR VENET	19.11. – 18.02.	18.11., 6 – 8 PM

### IMPRESSUM

REDAKTION: MARGARETA VON BARTHA/RETO THÜRING | ÜBERSETZUNGEN: KATHARINA HUTTER DOSHI/SIBYLLE BLÄSI/ANJA-ELENA BRANDIS | LEKTORAT: ANJA-ELENA BRANDIS | KONZEPT/GESTALTUNG: HARTMANNSCHWEIZER.CH | LITHOGRAFIE: BILDUNKT AG | DRUCK: B&K OFFSETDRUCK GMBH | PAPIER: CYCLUS, 70GM2 | NÄCHSTE AUSGABE NR. 02/2011: MAI 2011 | EDITORS: MARGARETA VON BARTHA/RETO THÜRING | TRANSLATIONS: KATHARINA HUTTER DOSHI/SIBYLLE BLÄSI/ANJA-ELENA BRANDIS | EDITORIAL OFFICE: ANJA-ELENA BRANDIS | CONCEPT/DESIGN: HARTMANNSCHWEIZER.CH | LITHOGRAPHY: BILDUNKT AG | PRINT: B&K OFFSETDRUCK GMBH | PAPER: CYCLUS, 70GM2 | NEXT EDITION NR. 02/2011: MAY 2011

## VON BARTHA

VON BARTHA | **GARAGE** | KANNENFELDPLATZ 6 | 4056 BASEL | SWITZERLAND | T +41 61 322 10 00  
 VON BARTHA | **COLLECTION** | SCHERTLINGASSE 16 | 4051 BASEL | SWITZERLAND | T +41 61 271 63 84  
 VON BARTHA | **CHESA** | CHESA PERINI | VIA MAISTRA | 7525 S-CHANF | SWITZERLAND | T +41 79 320 76 84  
 F +41 61 322 09 09 | [INFO@VONBARTHA.COM](mailto:INFO@VONBARTHA.COM) | [WWW.VONBARTHA.COM](http://WWW.VONBARTHA.COM)