

VON BARTHA REPORT N° 15/2020



The exhibition
UNTERSCHIEDSWESEN

(page 10–15)

is less about urban sociology than about the diversity of artistic creation per se.

The group show brings together works by **Heidi Bucher**, **Julia Haller**, **Imi Knoebel**, **Oliver Laric**, **Caroline Mesquita**, **Sam Moyer**, **Sarah Oppenheimer** and **Danh Vo**

DID YOU KNOW?

Sophie Taeuber-Arp and the Basel Collectors: Networks for Modernism
page 42–47

INDEX

Based on the idea of duality **EQUINOX** (page 38–41) describes an equivalence between day and night, brightness and darkness, beginning and ending. **Karim Noureldin** used this title for his new series of drawings as well as his exhibition in Basel.

For 40 years **Anna Dickinson** has been perfecting a balance between architecture and sculpture.

With the exhibition **EVERYTHING CONSIDERED** (page 26–31)

the curator **Catherine Walsh** transformed the **VON BARTHA** gallery in Basel from a “White Box” to a more personal space that brought together art and architecture in a new visually exciting and impactful way.

THE IMAGINARY COLLECTION
page 16–23

Mike Meiré

declares:

“I never thought that nature could be limited – I have always taken it for granted”
NORTH-WEST
page 32–37

In 1959 the artist **Brion Gysin** would dissect sentences and images then arbitrarily recombine them. His friend, the author **William S. Burroughs**, used the same technique for his novels.

DREAMACHINE
page 4–9



This series of four photos was taken in the summer of 1976 at the Varsity Apartments' swimming pool in Berkeley, California. The group consists of William S. Burroughs, Allen Ginsberg, Philip Whalen, and Gerard Malanga. In all four photos, the men are sitting on a wooden bench. In the first photo, the man with the beard is holding a small object. In the second photo, the man with the beard is holding a small object. In the third photo, the man with the beard is holding a small object. In the fourth photo, the man with the beard is holding a small object.

DREAMACHINE



Gerard Malanga
 William S. Burroughs with Allen Ginsberg, Philip Whalen et al., 1976
 Serie von vier Farbphotografien /
 Series of four colour photographs, each 11 x 15,1 cm

Brion Gysin



D—1959 entwickelte BRION GYSIN die Cut-up-Methode. Dabei schnitt er Sätze und Bilder auseinander und setzte sie willkürlich wieder neu zusammen. Die gleiche Collagen-Technik wandte sein Freund und Schriftsteller WILLIAM S. BURROUGHS für seine Romane an. Die kommenden Abschnitte über Gysins *Dreamachine* folgen in einem gewissen Sinn dieser Technik, indem sie sich fragmentarisch aneinanderreihen.

In einem Tagebuch-Eintrag vom 21. Dezember 1958 beschreibt Brion Gysin die zufällige Eingabe für seine *Dreamachine*: „Had a transcendental storm of colour visions today in the bus going to Marseilles. We ran through a long avenue of trees and I closed my eyes against the setting sun. An overwhelming flood of intensely bright patterns in supernatural colors exploded behind my eyelids: a multidimensional kaleidoscope whirling out through space. I was swept out of time. I was in a world of infinite number. The vision stopped abruptly as we left the trees...“

Am 18. November 2019 hätte ich eine ähnliche Erfahrung in mein Tagebuch eintragen können. Ich fuhr abends mit dem Bus von Hikkaduwa, einem Touristenort auf Sri Lanka, auf der Küstenstrasse nordwärts. Die Strasse führte an einem Strand entlang, der von Kokosnusspalmen gesäumt war. Zwischen den Stämmen der Bäume flackerte das Licht der untergehenden Sonne auf. Es war keine perfekt Kopie des Gysin-Moments in Südfrankreich, die Palmen standen unregelmässig und der Bus beschleunigte und bremste die ganze Zeit. Das flackernde singhalesische Licht löste aber eine Vorstellung von dem aus, was Gysin vor 61 Jahren beschrieben hat: einen sublimen Moment, in dem das Spiel von Licht und Schatten das Denken übernimmt, einen Moment, dem man sich nicht entziehen kann.

Ein vergleichbarer Effekt kann auch eine Fahrt auf dem Autoverlad durch den Vereina-Tunnel auslösen (testen Sie es, wenn sie die von Bartha Galerie in S-chanf besuchen!). Zwar ist hier die Flacker-Frequenz zu tief, als dass es zu halluzinogenen Bildern wie bei der *Dreamachine* kommen würde, doch auch hier hat der Wechsel von Dunkel und Hell eine bemerkenswerte zerebrale Wirkung: Für einen Moment weiss der Geist nicht, was er denken soll, weil es sozusagen für ihn denkt.

Ein Künstler, welcher in der Gegenwart mit Lichteffekten à la Gysin arbeitet, ist der Japaner Ryoji Ikeda. So mussten an der diesjährigen Biennale in Venedig die Besucher des Hauptpavillons in den Giardini durch sein Werk *Spectra III* gehen: Ein Korridor, der so stark und gleichmässig mit gleissendem Licht ausgeleuchtet war, dass die Augen nichts mehr erkennen konnten – es schien fast als wäre man in der Dunkelheit gefangen. *Spectra III* konnte man sich nicht entziehen, das Denken wurde nicht sublim übernommen, sondern geradezu verhindert.

Gysins *Dreamachine* soll das einzige „Bild“ seiner Zeit gewesen, das man mit geschlossenen Augen sehen konnte, so Gysin. Es gibt kein geteiltes Seherlebnis, jeder steigt mit sich alleine in die Traumwelt der *Dreamachine* hinab. Die Nähe zu einem Drogentrip ist evident. Dieser kann gemeinsam initiiert werden, bleibt aber eine individuell geprägte Erfahrung.

Das Traumbild, das Gysin mit seiner Erfindung evoziert, erinnert an eine andere Traumerfahrung in literarischer Form, die *Traumnovelle* von Arthur Schnitzler. Diese ist wiederum bekannt als Vorlage für Stanley Kubricks Film *Eyes Wide Shut*. In der *Traumnovelle* erzählt Schnitzler, was dem Ehepaar Albertine und Fridolin in einer von Erotik aufgeladenen Nacht wiederfährt. Die Reise in die Psyche der Protagonisten ist aufgeladen von Symbolismus und Andeutungen. So als sässen Albertine und Fridolin vor der *Dreamachine*, liessen sich von ihr leiten und wandelten durch die Traumwelt ihrer Psychen.

Dr. David Iselin ist Kurator am Bernischen Historischen Museum.

E—BRION GYSIN developed the Cut-up technique in 1959. He would dissect sentences and images then arbitrarily recombine them. His friend, the author WILLIAM S. BURROUGHS, used the same collage technique for his novels. The following passages about Gysin's *Dreamachine* mirror this technique in their fragmentary sequence.

In a diary entry from the 21st of December 1958, Brion Gysin described the flash of inspiration for his *Dreamachine*: “Had a transcendental storm of colour visions today in the bus going to Marseilles. We ran through a long avenue of trees and I closed my eyes against the setting sun. An overwhelming flood of intensely bright patterns in supernatural colors exploded behind my eyelids: a multidimensional kaleidoscope whirling out through space. I was swept out of time. I was in a world of infinite number. The vision stopped abruptly as we left the trees...”

On the 18th of November 2019, I might have noted a similar experience in my diary. That evening, I was taking a bus northwards along the coastal road from Hikkaduwa, a tourist site in Sri Lanka. The street led us along a beach lined with coconut palms. The light of the setting sun flickered through the tree trunks. It was not a perfect copy of Gysin's moment in Southern France; the placement of the palms was too irregular, and the bus kept accelerating and braking all the time. The flickering Singhalese light nonetheless triggered the same kind of impression that Gysin described 61 years ago: a sublime moment when the play of light and shadow takes over your thoughts, a moment you can't escape.

Driving through the Vereina Tunnel on the car shuttle train can trigger a comparable effect – try it the next time you visit the **VON BARTHA** Gallery in S-chanf! Although the flicker frequency is too low to induce the hallucinogenic images the *Dreamachine* does, the oscillation between dark and light still has a remarkably cerebral effect: for a moment your mind doesn't know what to think, because the flicker is thinking for you.

One contemporary working with light effects in Gysin's spirit is the Japanese artist Ryoji Ikeda. At this year's Venice Biennial, visitors had to walk through his work *Spectra III* in the Giardini's main pavilion. It was a corridor so strongly and uniformly illuminated with glistening light that your eyes couldn't recognize anything at all – as though you were trapped in darkness. You couldn't escape *Spectra III*; your thoughts weren't sublimely overtaken, but prevented altogether.

According to Gysin, his *Dreamachine* was the only “image” of his time that you could see with eyes closed. There is no shared viewing experience; each viewer submits to the *Dreamachine*'s reverie alone. The similarity to drug trips is evident. They can be initiated together, but remain a largely individual experience.

The dream image Gysin evoked with his invention recalls another dream experience in literary form, namely Arthur Schnitzler's *Traumnovelle*. Schnitzler's novel would famously serve as the model for Stanley Kubrick's film *Eyes Wide Shut*. In *Traumnovelle* Schnitzler recounts the experiences of the married couple Albertine and Fridolin over the course of an erotically charged night. The journey into the protagonists' psyches is loaded with symbolism and allusions. Albertine and Fridolin let themselves be guided and wander through the dream worlds of their psyches, almost as though they were sitting in front of a *Dreamachine*.

Dr. David Iselin is curator at the Bernisches Historisches Museum

Numerous historical documents such as photographs, design drawings for the *Dreamachine* and signed editions of the literary works of William S. Burroughs.

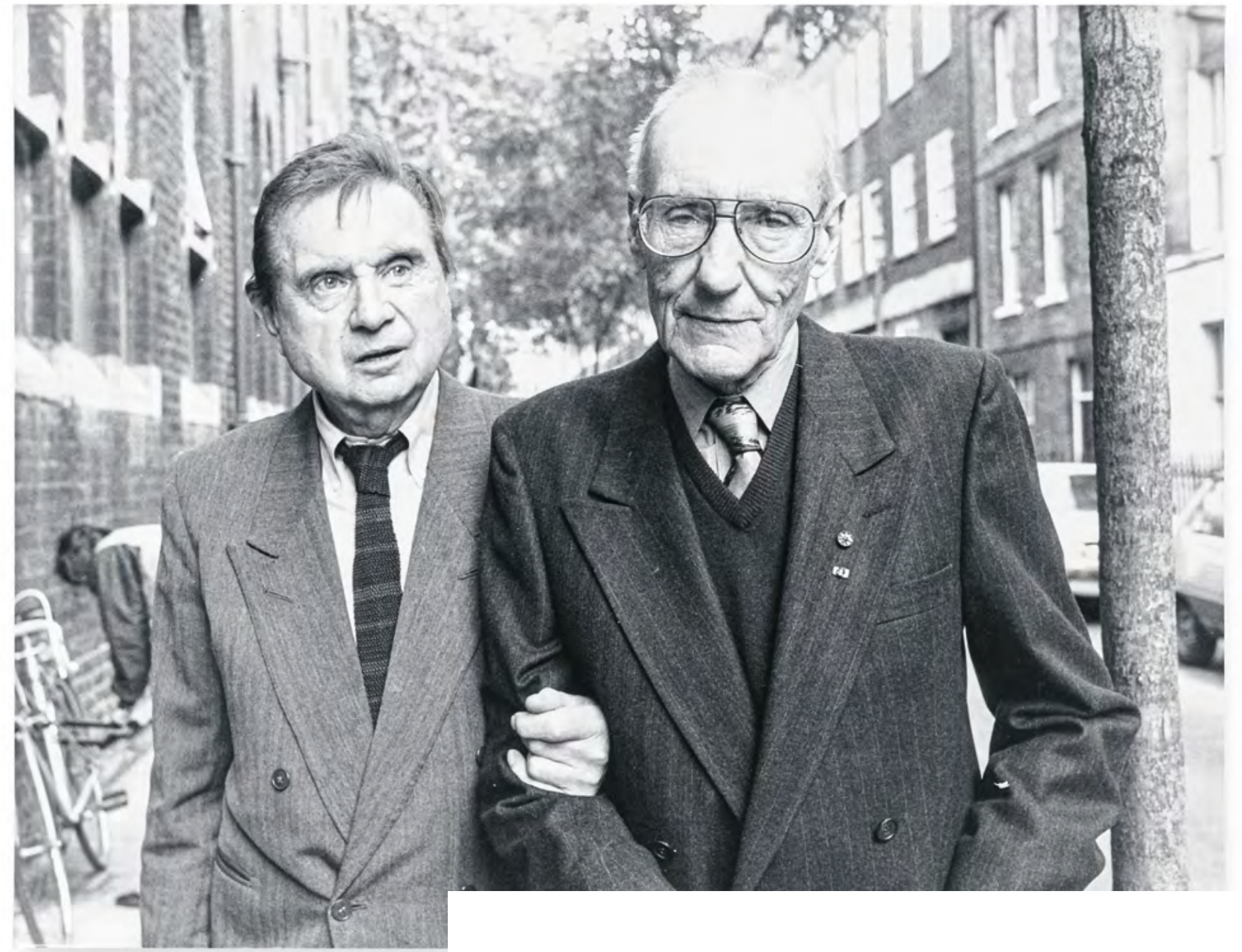
linke Seite / left page:
Installationsansicht zweier
Dreamachines
Installation view of two *Dreamachines*

Zahlreiche historische Dokumente wie Fotografien,
Entwurfszeichnungen zur *Dreamachine*
und signierte Ausgaben der literarischen Werke von
William S. Burroughs.



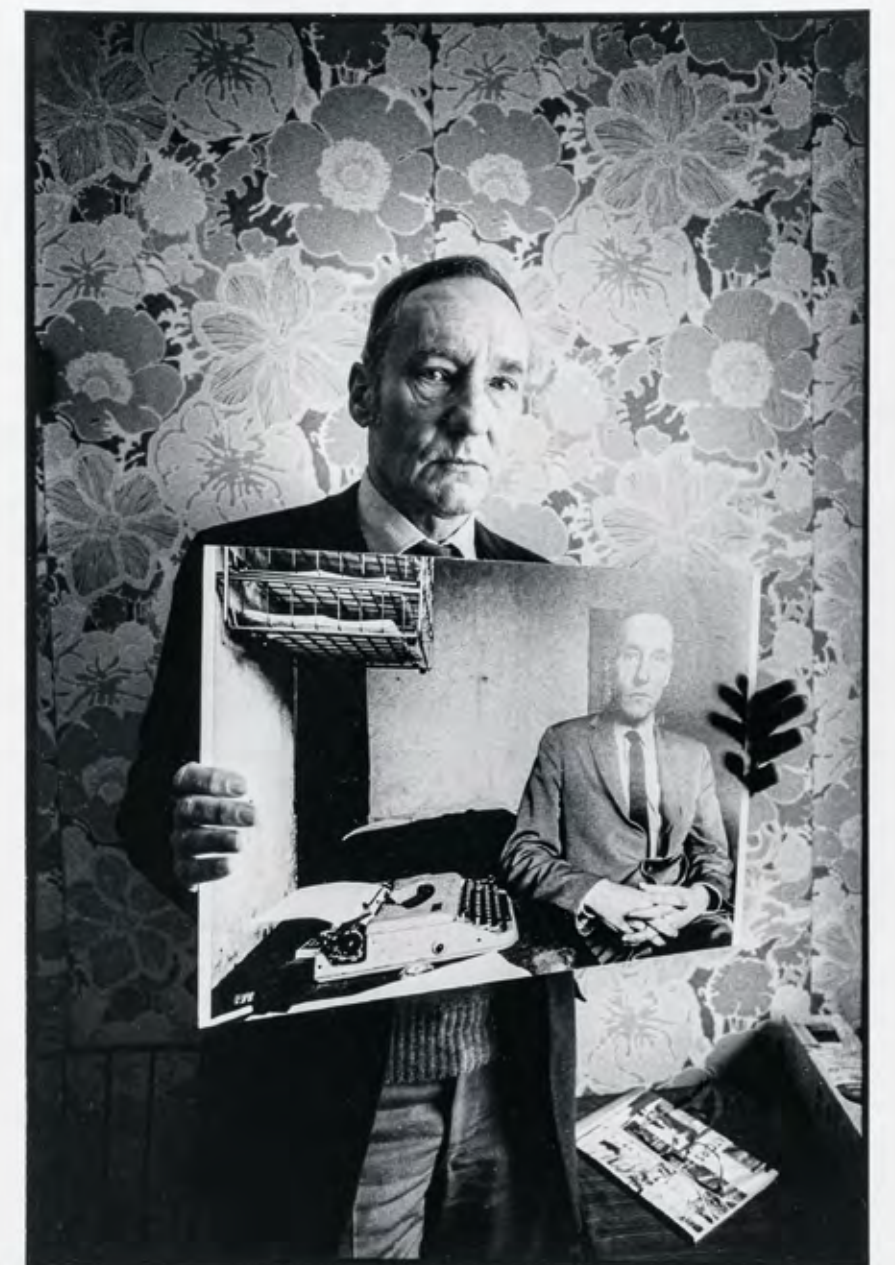


Brion Gysin *Untitled*, 1964
Gouache auf Karton/Gouache on cardboard
80 x 195 cm



oben/top:
John Minihan
Francis Bacon and William S. Burroughs in London, 1989
Silbergelatineabzug/Gelatin silver print
23,6 x 35 cm

rechts/right:
Martin Fraudeau
William S. Burroughs holding photographic portrait of himself
Silbergelatineabzug/Gelatin silver print
33 x 23,8 cm





Heidi Bucher
Bodyshells, Venice Beach, 1972
 Single-channel video on monitor or projection
 (16 mm film shown on DVD, color, sound),
 2:33 sec, looped

Julia Haller
Untitled, 2016
 Graphite, acrylic, varnish on mineral, composite board
 69,3 x 47,7 cm

Julia Haller
Untitled, 2016
 Graphite, acrylic, varnish on mineral, composite board
 66,6 x 47,7 cm

Imi Knoebel
Elemente.1.2, 2017
 Acrylic/ Aluminium
 27,3 x 83 x 1 cm

Oliver Laric
Jüngling vom Magdalensberg, 2018
 Stereolithography and selective laser sintering,
 polyamide, polished epoxy,
 TuskXC2700T, aluminium base
 255 x 82 x 45 cm

Sam Moyer
This Year, 2019
 Stone, painted canvas mounted to MDF panel
 124,5 x 88,9 x 3,8 cm

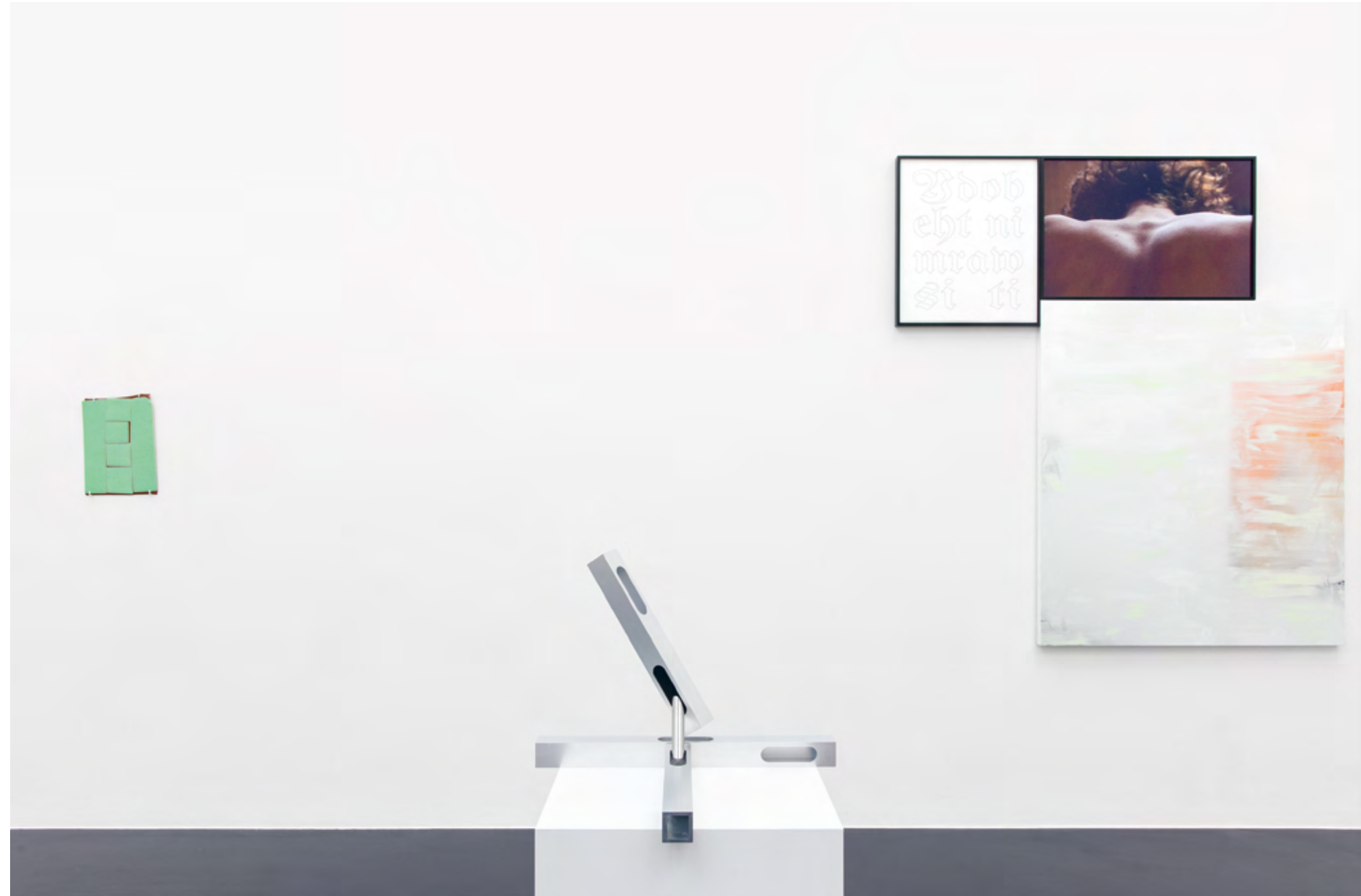
E—*Unterschiedswesen* is a group exhibition in the Galerie VON BARTHA, located in S-chanf, and brings together works by HEIDI BUCHER, JULIA HALLER, IMI KNOEBEL, OLIVER LARIC, CAROLINE MESQUITA, SAM MOYER, SARAH OPPENHEIMER and DANH VO.

The title of the exhibition, *Unterschiedswesen*, is borrowed from the 1907 essay "The Metropolis and Mental Life" by the German sociologist Georg Simmel. In that text, Simmel describes how people living in the city differ from people in the countryside in their direct perception of their environment. He writes: "Man is a creature whose existence is dependent on differences; that is, his mind is stimulated by the difference between present impressions and those which have preceded." In this sense, he describes how people who are characterized by the tempo of the city are different from those shaped by the quiet and slower pace of rural life. It is the term "creature of difference" that is interesting. Simply put, the term describes human nature as being different and yet the same; in doing so, it examines the diversity that shapes our world and our societies.

(continue on page 14)

UNTERSCHIEDSWESEN

Curated by Fabian Schöneich



von links nach rechts /left to right

Sam Moyer
Small Bond No. XX, 2018
Schmelzglas/Fused glass
37,5 x 27 cm

Sarah Oppenheimer
SK-18_02, 2017
Aluminium, Stahl, ABS (Thermoplast)
aus dem 3D Drucker/
Aluminum, steel, 3D printed ABS (thermoplastic)
Dimensions variable

Danh Vo
Untitled, 2019 (Detail/detail)
Oil on mirror foil paintings by Peter Bonde
chromogenic prints of photographs
of Gustav by Heinz Peter Knes
marker on paper drawings by Phung Vo
5 parts:
160 x 140 cm, 160 x 140 cm
54,5 x 81 cm, 81 x 54,5 cm, 60 x 50 cm

D—*Unterschiedswesen* ist eine Gruppenausstellung in der Galerie VON BARTHA in S-chanf und bringt Arbeiten von HEIDI BUCHER, JULIA HALLER, IMI KNOEBEL, OLIVER LARIC, CAROLINE MESQUITA, SAM MOYER, SARAH OPPENHEIMER und DANH VO zusammen.

Der Titel der Ausstellung *Unterschiedswesen*, rührt aus dem Aufsatz „Die Großstädte und das Geistesleben“ des deutschen Soziologen Georg Simmel aus dem Jahr 1907. Simmel beschreibt in diesem Text, wie sich in der Stadt lebende Menschen in ihrer direkten Wahrnehmung der Umgebung von den Menschen unterscheiden, die auf dem Land leben. Er schreibt: „Der Mensch ist ein *Unterschiedswesen*, d.h. sein Bewusstsein wird durch den Unterschied des augenblicklichen Eindrucks gegen den vorhergehenden angeregt; [...]“. In diesem Sinne beschreibt er, wie unterschiedlich Menschen sind, die von der Schnelligkeit der Stadt geprägt sind – im

Gegensatz zu jenen, die von der Ruhe und Langsamkeit des Landlebens geprägt sind. Der Begriff an sich, *Unterschiedswesen*, ist der eigentlich interessante. Beschreibt er doch die Natur des Menschen, unterschiedlich zu sein und doch gleich. Vereinfacht beschreibt er die Vielfalt, die unsere Welt und Gesellschaften prägt.

In der nun *Unterschiedswesen* betitelten Ausstellung soll es jedoch weniger um Stadtsoziologie gehen, als vielmehr um die Vielfalt künstlerischen Schaffens an sich. Natürlich gibt es Verbindungen, die einfachsten sind Begriffe der Kunstgeschichte: Abstraktion, Fragmentierung, Körperlichkeit, Skulptur, Malerei. Und dennoch sind die Werke der Künstlerinnen und Künstler, ebenso wie ihre Arbeitsweise gänzlich unterschiedlich. Von fragmentarischen Arbeiten und Werken aus Glas von Sam Moyer

neben den *Shaped Canvases* von Imi Knoebel und Acryl-Arbeiten von Julia Haller zur Arbeit von Danh Vo – einer Anordnung von Malerei, Fotografie und Schrift – entwickelt sich eine Idee von abstrakter Körperlichkeit. Diese geht dann, über die in sich unterschiedlichen Skulpturen von Oliver Laric, Caroline Mesquita und Sarah Oppenheimer in den Raum und wird immer figurativer. *Bodyshells* von Heidi Bucher, führt diese Idee zusammen. Ein Video Arbeit zeigt die von Bucher 1972 geschaffenen Körper-Skulpturen in Venice Beach.

Unterschiedswesen versteht sich als eine Ausstellung, die eine kleine Auswahl aktuellen künstlerischen Schaffens skizziert und gleichzeitig die Diversität innerhalb der Kunst zelebriert. Sie betont, wie wichtig es ist, hinzuschauen, neugierig und offen zu sein, und kritisch zu reflektieren, sei es nun Malerei, Fotografie, Skulptur oder Kultur, Gesellschaft und Politik.

UNTERSCHIEDSWESEN

Die Schweizer Künstlerin HEIDI BUCHER (*1926 in Winterthur, CH; †1993 in Brunnen) ist heute vor allem für ihre Häutungen architektonischer Räume bekannt. Der Film *Bodyshells* zeigt die gesamte Familie Bucher (Heidi, damals mit ihrem Mann Carl Bucher und ihren beiden Kindern Mayo und Indigo), die in weichen, irisierenden Ganzkörperanzügen aus Schaumstoff und mit Perlmuttstaub bestrichen über Venice Beach in L.A. wandeln. Groß und rund, ahmen die Kostüme die Formen und Körper von Kreaturen nach, die man am Meeresufer finden könnte, aber vor allem von Weichtieren und Schalentieren, deren zarte wirbellose Körper sich in schützenden Perlmutter-Schalen sicher halten. Diese Bodyshell-Anzüge sind tragbare Häuser in menschlicher Größe für die Träger, die Buchers Auseinandersetzung mit dem Haus, als Ort der Sicherheit, sowie als Behälter für Erinnerung und Trauma weiterhin veranschaulichen.

(weiter auf Seite 14)



Sam Moyer
Small Bond No. XLIX, 2019
Schmelzglas/Fused glass
37,8 x 30,2 cm

Imi Knoebel *Figura A*, 2018
Acryl/Aluminium/Acrylic/Aluminium
219,7 x 179 x 4,5 cm



The exhibition *Unterschiedswesen*, however, is less about urban sociology than about the diversity of artistic creation per se. There are connections, of course, with the most basic ones being terms that come from art history: abstraction, fragmentation, corporeality, sculpture, painting. And yet the artists' works, as well as their working methods, are entirely different from each other. From the fragmentary works and glassworks by Sam Moyer, the shaped canvases of Imi Knoebel, mineral composite boards by Julia Haller, and Danh Vo's arrangement of painting, photography and writing, an idea of abstract corporeality is developed. We then proceed to the exhibition space via the stylistically disparate sculptures of Oliver Laric, Caroline Mesquita, and Sarah Oppenheimer as the works become increasingly figurative. *Bodyshells* by Heidi Bucher merges abstraction and figuration with a video work showing the body sculptures created by Bucher in 1972 in Venice Beach.

Unterschiedswesen can be seen as an exhibition presenting a small selection of current artistic production, while at the same time celebrating the diversity within the contemporary arts. It underlines the importance of looking closely, being curious and open-minded, and reflecting – whether it be on painting, photography, sculpture, or culture, society, and politics.

The Swiss artist HEIDI BUCHER (*1926 in Winterthur, CH; *1993 in Brunnen) is best known for making casts of architectural spaces. The film *Bodyshells* shows the entire Bucher family, dressed in soft, iridescent bodysuits made of foam and coated with mother-of-pearl dust, as they walk along Venice Beach in Los Angeles. Large and round, the costumes mimic the shapes and bodies of creatures found on the seashore, but especially of mollusks and crustaceans, whose delicate invertebrate bodies are held securely in protective mother-of-pearl shells. The bodysuit suits constitute portable human-sized houses for the wearers, like cocoons, and also Bucher's examination of a building as shell, as a place of security and as a container for memories and trauma.

The artist JULIA HALLER (*1978 in Frankfurt, DE; lives and works in Vienna, AT) is showing two works that combine her interests in printmaking, drawing, painting, and their contemporary production. The two works, which are based on real-life scenes and yet are completely abstract, were made from mineral composite panels. To create the black areas, these shapes were first cut out, copied identically from a black plate, and then reinscribed. The transition is seamless. The lines, based on Haller's drawings, were engraved later with a CNC milling machine and filled in with graphite. The surface that was later ground and sealed looks as though it had never been worked on. The black surfaces gleam in the white artificial stone like a fog or shadow.

The painter and sculptor IMI KNOEBEL (*1940 in Dessau, DE; lives and works in Dusseldorf) developed a series of new, abstract works for his exhibition at HAUS KONSTRUKTIV in Zurich, two of which can now be seen here. Freely cut aluminum plates that are reminiscent of shaped canvases are painted with visible brush strokes, sometimes dense and flat, sometimes irregular. Protruding from the wall, the works shine into the space and become objects that defy the flatness of the painting.

OLIVER LARIC (*1981 in Innsbruck; AT, lives and works in Berlin, DE) utilizes qualities from the digital field such as reproducibility, changeability, and rapid dissemination, and translates them into physical space. Historical and current discussions on repetition, falsification, and appropriation play an essential role. Over the years, Laric has created an extensive archive of sculptures and their data by using a 3-D scan process that allows virtually anyone to make a 1:1 copy of a historical sculpture. The exhibition shows the *Youth of Magdalensberg* from Vienna's KUNSTHISTORISCHES MUSEUM or rather Laric's copy. Due to the size of the original, the sculpture had to be produced in six parts. In order to emphasize the aspect of materiality, Laric composed the work from different white and transparent plastics. The original was long thought to be a Roman original bronze. It was not until the 1980s that scientific material analysis recognized the work was a copy dating from the Renaissance period.

CAROLINE MESQUITA (*1989 in Brest, FR; lives and works in Marseille) begins with raw material in her examination of the concepts of religion, transformation, sensuality, and sociability. Mesquita's works are darkened, patinated, and roughly structured through oxidation. This technique enables Mesquita to work on metal as if it were a kind of painting. What was once bare, reflective, and shiny is now cut, sanded, welded, melted, and oxidized, in order to bring out the elements contained in it. Textures and tonal values become matt, green, brown, and pink. These material transformations offer the artist a framework for storytelling and above all an allegory for human experience as well as relationships.

Found, and thereby recycled, marble tabletops become part of the sculptural paintings by the American artist SAM MOYER (*1983 in Chicago, US; lives and works in Brooklyn, New York City). Some of the plates are broken, some simply irregularly shaped, and they always show traces of a previous owner. These abstract fragments are fitted into the rectangular paintings and merge with one another. Moyer's glass works reflect her interest in architecture, light and space. The artist sees these works as

Die Künstlerin JULIA HALLER (*1978 in Frankfurt am Main, DE; lebt und arbeitet in Wien, AT) zeigt zwei Arbeiten, die ihr Interesse an Druckgrafik, Zeichnung, Malerei, sowie deren zeitgenössische Produktion zusammenbringen. Diese beiden Werke, die auf realen Szenen beruhen und dennoch vollkommen abstrahiert sind, wurden aus Mineralverbundplatten gearbeitet. Um die schwarzen Flächen zu erzeugen, wurden die Formen zunächst ausgeschnitten, aus einer schwarzen Platte identisch kopiert und wiedereingesetzt. Der Übergang ist nahtlos. Später wurden die Linien mittels einer CNC-Fräsmaschine nach Zeichnungen Hallers erzeugt und mit Graphit ausgefüllt. Die später geschliffenen und versiegelten Oberflächen scheinen als wären sie niemals bearbeitet geworden. Diese schwarzen Flächen strahlen in den weissen Kunststein wie ein Nebel oder Schatten.

Der Maler und Bildhauer IMI KNOEBEL (*1940 in Dessau, DE; lebt und arbeitet in Düsseldorf) entwickelte für seine Ausstellung im HAUS KONSTRUKTIV in Zürich eine Serie von neuen, abstrakten Arbeiten, von denen zwei hier zu sehen sind. Frei zugeschnittene Aluminium-Platten, die an *Shaped Canvases* erinnern, sind mit sichtbaren Pinselstrichen bemalt, teils dicht und flächig, teils unregelmässig. Von der Wand abstehend strahlen die Arbeiten in den Raum und werden zu Objekten, die der Ebenheit der Malerei trotzen.

OLIVER LARIC (*1981 in Innsbruck; AT, lebt und arbeitet in Berlin, DE) bedient sich Qualitäten aus dem digitalen Bereich wie Reproduzierbarkeit, Wandelbarkeit und schnelle Verbreitung und setzt sie in den physischen Raum um. In diesem Zusammenhang spielen sowohl historische wie auch gegenwärtige Diskussionen zur Wiederholung, Fälschung und Appropriation eine essentielle Rolle. Mittels eines 3D-Scan-Verfahrens erschuf Laric über die Jahre ein umfangreiches Archiv von Skulpturen bzw. deren Daten, die es fast jedem ermöglichen, eine 1:1 Kopie einer



historischen Skulptur anzufertigen. In dieser Ausstellung ist der *Jüngling vom Magdalensberg* aus dem KUNSTHISTORISCHEN MUSEUM in Wien zu sehen bzw. seine Kopie. Auf Grund der Grösse des Originals musste die Skulptur in sechs Teilen produziert werden. Um die Materialitäten zu betonen, setzte Laric die Arbeit aus unterschiedlichen weissen sowie transparenten Kunststoffen zusammen. Das Original dieser Skulptur wurde lange Zeit für eine römische Originalbronze gehalten.

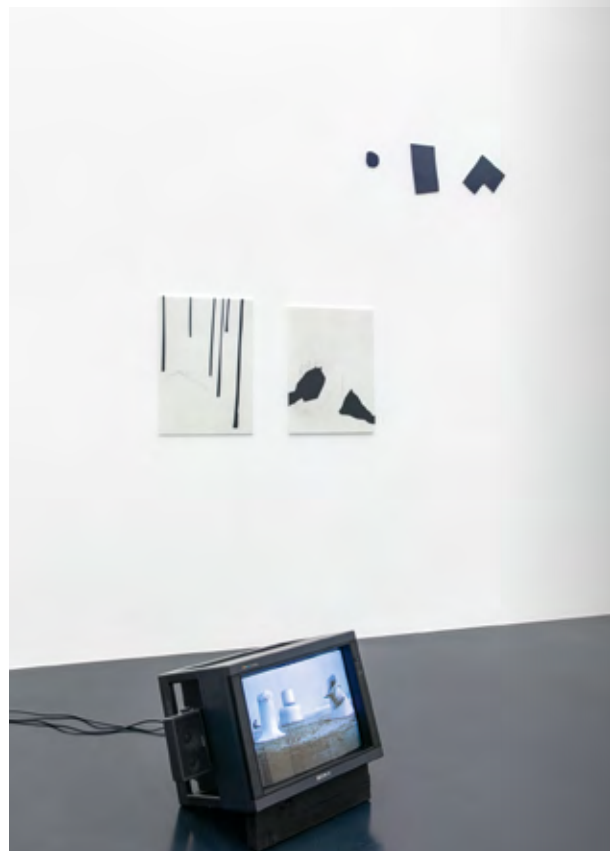
Erst in den 1980er-Jahren wurde dann mithilfe einer wissenschaftlichen Materialanalyse erkannt, dass die Arbeit ebenfalls eine Kopie der Renaissancezeit ist.

unten links/below left:

Danh Vo
Untitled, 2019 (Detail/detail)
Öl auf Spiegelfolie
Gemälde/Oil on mirror
foil paintings by Peter Bonde
Chromogendruck von
Fotografien von Gustav/
Chromogenic prints
of photographs of Gustav
by Heinz Peter Knes
Markerzeichnungen auf
Papier/Marker on paper drawings
by Phung Vo
5 teilig/5 parts:
160 x 140 cm, 160 x 140 cm,
54,5 x 81 cm, 81 x 54,5 cm,
60 x 50 cm

unten/below:

Installationsansicht/Installation view



um die enthaltenen Elemente hervorzuheben. Texturen und Tonwerte werden matt, grün, braun und pink. Diese Materialtransformationen bieten der Künstlerin einen Rahmen für das Geschichtenerzählen und eine Allegorie für menschliche Erfahrung und Beziehungen.

Gefundene und in diesem Sinne recycelte Tischplatten aus Marmor werden zu Bestandteilen der Skulpturen bzw. Malereien der amerikanischen Künstlerin SAM MOYER (*1983 in Chicago, US; lebt und arbeitet in Brooklyn, New York City). Diese Platten sind teils zerbrochen, teils einfach nur unregelmässig geformt und zeigen auch immer Spuren eines vorhergehenden Besitzers. Die abstrakten Fragmente fügen sich so in die rechteckigen Malereien und verschmelzen miteinander. Die Arbeiten aus Glas spiegeln das Interesse an Architektur, Licht und Raum wieder. Die Künstlerin sieht diese Arbeiten ohne Vorder- oder Rückseite, sie werden an der Wand schwebend dargestellt, wodurch das auf ihren Oberflächen reflektierte Licht zu einem aktiven und integralen Bestandteil der Arbeit wird.

Die US-amerikanische Künstlerin SARAH OPPENHEIMER (*1972 in Austin, US; lebt und arbeitet in New York City) schafft vor allem Installation, die ortsspezifisch entstehen und Architektur und Raum aufgreifen. Erweiterungen und Öffnungen von Räumen oder ganzen Gebäuden entstehen dabei. Spezifisch für all ihre Arbeiten ist die technische Präzision bei der Umsetzung. Die Werke wirken weder temporär, noch fragil. Die in ihrer Grösse eher ungewöhnliche Arbeit *SK-JS_02* kann als Prototyp und weniger als Skulptur gesehen werden. Zu sehen ist ein von der Künstlerin entwickeltes und patentiertes Montagesystem mit einem schrägen Rotationsrahmen. So technisch und abstrakt die Arbeit wirken mag, geht es Oppenheimer dabei immer auch um den menschlichen Körper, wie er sich zum einen mit dem Raum und der Architektur auseinandersetzt bzw. wie er sich in diesem Fall in Verbindung zu dem System, der Skulptur setzt.

Untitled ist die jüngste Arbeit in einer Reihe von Installationen, in denen DANH VO (*1975 in Bà Rja, VN, lebt und arbeitet in Berlin, DE und Mexiko City, MX) Werke von Künstlern präsentiert, mit denen er enge persönliche Beziehungen hat – und vielleicht ist es die bisher intimste Arbeit.

Vos Liebhaber, der Künstler HEINZ PETER KNES (*1969 in Gemünden am Main, DE; lebt und arbeitet in Berlin), hat eine Reihe von Fotografien von Vos in Dänemark geborenen Neffen und seiner wiederkehrenden Muse Gustav aufgenommen. Diese Bilder flirten mit den Konventionen der Modefotografie, wobei das Model als Freund und Mitarbeiter engagiert wird, um einen selbstbewussten und selbstverwirklichten jungen Erwachsenen zu porträtieren.

Die Öl-auf-Spiegelfolie-Gemälde sind neuere Arbeiten des dänischen Künstlers PETER BONDE (*1958 in Kopenhagen, DK; lebt und arbeitet in Kopenhagen). Früher Tutor von Vo an der Königlichen Dänischen Akademie (und sogar ideologischer Gegner), ist Bonde in jüngster Zeit zu einem engen Mitarbeiter geworden, unter anderem bei der Biennale in Venedig 2019.

being without a front or back – they are shown floating on the wall so that the light reflected on their surfaces becomes an active and integral part of the work.

The American artist SARAH OPPENHEIMER (*1972 in Austin, US, lives and works in New York City) primarily creates installations that emerge as site-specific and engage with architecture and space. Extensions and openings of rooms or entire buildings come into being. The technical precision in the implementation is a specific quality common to all of her works, which are neither temporary nor fragile. The rather unusually sized *SK-JS_02* can be seen as a prototype rather than a sculpture. The display features a mounting system developed and patented by the artist with an oblique rotating frame. As technical and abstract as the work may seem, Oppenheimer is always concerned with the human body: on the one hand, how it deals with space and architecture, and on the other hand, how in this case it relates to the system, the sculpture.

Untitled is the latest work in a series of installations in which DANH VO (*1975 in Bà Rja, VN; lives and works in Berlin, DE and Mexiko City, MX) presents works by artists with whom he has close personal connections – and perhaps might be the most intimate to date.

Vo's lover, artist HEINZ PETER KNES (*1969 in Gemünden, DE; lives and works in Berlin), has taken a series of photographs of Vo's Danish-born nephew and recurrent muse, Gustav. These images flirt with the conventions of fashion photography, engaging the model as friend and collaborator to portray a confident and self-realised young adult.

The oil on mirror foil paintings are recent works by Danish artist PETER BONDE (*1958 in Copenhagen, DK; lives and works in Copenhagen). Formerly Vo's tutor at the Royal Danish Academy (and even ideological foe), Bonde has more recently become a close collaborator including at the 2019 Venice Biennale.

Vo frequently commissions his father to make calligraphic drawings, and here Phung Vo has rendered quotations from the film *The Exorcist* (dir. William Friedkin, 1973). These often obscene or violent phrases are spoken in the film by the character Regan, whose child's body channels the words of her demonic possessor. In an inverse reflection, the hand of Vo's father here enacts the artistic visions of his 'angelic' son.

Unterschiedswesen, 2019
Installationsansicht/Installation view

Detail of
Öl auf Spiegelfolie Gemälde/
Oil on mirror foil paintings
by Peter Bonde and Jüngling vom Magdalensberg
by Oliver Laric



IMAGINARY
COLLECTION



Landon Metz *Untitled*, 2019
Farbstoff auf Leinwand/Dye on canvas
152,4 x 121,9 cm (jeweils/each)
152,4 x 243,8 cm (gesamt/overall)



The Imaginary Collection
 VON BARTHA x HOTEL HELVETIA
 Installationsansicht/Installation view, 2019
 Zurich, Switzerland

Works by Beat Zoderer



The Imaginary Collection
 VON BARTHA x MIKE MEIRÉ
 Installationsansicht/Installation view, 2018
 Cologne, Germany

links/left
 works by Anna Dickinson

rechts/right:
 Victor Vasarely *Mimas*, 1958
 Öl auf Leinwand/Oil on canvas
 195 x 114 cm



The Imaginary Collection
 VON BARTHA x MIKE MEIRÉ
 Installationsansicht/Installation view, 2018
 Cologne, Germany

The Imaginary Collection
VON BARTHA x MIKE MEIRÉ
Installationsansicht/Installation view, 2018
Cologne, Germany



Imi Knoebel
Schnitt 10.03.2017, 2017
Acryl/Aluminium/Acrylic/Aluminium
214,6 x 157,5 x 4,5cm

Superflex
If Value Then Copy, 2017
Acryl auf Leinwand/Acrylic on canvas
3-teilig, jeweils/
3 parts, each 230 x 180cm



**UPCOMING
SHOWS AND FAIRS 2020**

Florian Slotawa
CUSTOMIZED LOGISTICS
VON BARTHA, Basel
until June 13

CLAUDIA WIESER
VON BARTHA, S-chanf
August 2—September 12

ENTER ART FAIR
Copenhagen
August 27—30

**THE BACKWARD
GLANCE CAN BE A GLIMPSE
IN THE FUTURE**
Curated by Beat Wismer
VON BARTHA, Basel
September 15—November 7

(UPDATE)

ART BASEL
September 17—20

VON BARTHA
Book Launch
September 17

VON BARTHA INSIGHT
September
Details to follow

IMI KNOEBEL
AND LANDON METZ
VON BARTHA, Basel
November 21—February 20, 2021

JOHN WOOD & PAUL HARRISON
VON BARTHA, S-chanf
December
Details to follow

Anna Dickinson EVERYTHING



D — „Seit derzeitig 40 Jahren arbeitet ANNA DICKINSON daran, Architektur und Skulptur in ein vollendetes Gleichgewicht zu bringen. Dafür unterzieht sie ihr Ausgangsmaterial Glas einem aufwendigen technischen Prozess, während dessen sie eine Reihe von Baumaterialien wie COR-TEN-Stahl und eloxiertes Aluminium hinzufügt und entfernt, um eine Balance zwischen femininen und maskulinen Elemente zu schaffen. Dickinson zieht einzigartige Werkstoffkombinationen der puristischen Wirkung eines einzigen Materials vor. Dies lässt sie unerwartete Ergebnisse erzielen, die im wörtlichen und bildlichen Sinn opak sind. Während der Gestus der Künstlerin anfänglich noch unsichtbar sein mag, beruht ihr gesamtes Zeichen-, Modellierungs-, Schneide-, Guss-, und Polierverfahren auf Handarbeit. Der Titel der Ausstellung *Everything Considered* verdankt sich der spürbaren Strenge und Ernsthaftigkeit ihrer Vision. Das Resultat ist eine Sammlung von Gefäßen, die von einer inneren Energie und Aura zum Leben erweckt werden.“

Das Kuratieren einer Galerieausstellung war eine neue Erfahrung für mich. Doch erkannte ich instinktiv, dass es zwei Elemente gab, mit denen ich arbeiten konnte – der Raum und die Künstlerin. Das Geheimnis bestand darin, diese beiden Elemente auf visuell spannungs- und wirkungsvolle Weise zusammenzubringen. Üblicherweise setze ich bei der Architektur an und lasse alles Weitere auf mich zukommen. Hier gab es zwei Zielsetzungen: Erstens wollte ich die Galerie von einer schönen, hellen „White Box“ in einen einladenden, beruhigenden, intimen Raum transformieren, indem ein grosser Teil des Tageslichtes abgeschirmt und ein Bereich der Galerie abgetrennt wurde, um so die Aufmerksamkeit der Betrachter*innen anzuziehen. Zweitens wollte ich Dickinsons Arbeit herausstellen, indem jedes Exponat in einen hellen Lichtkegel getaucht wurde, welcher die Gefässe aufschimmern liess und so ihre komplexe Materialität betonte. Standen die Betrachter*innen im Zentrum der „Stonehenge-artigen“ Anordnung speziell angefertigter runder Sockel, waren sie von der Schönheit und Energie der Skulpturen von Anna Dickinson umgeben.“

– Catherine Walsh, Gastkuratorin

CONSIDERED

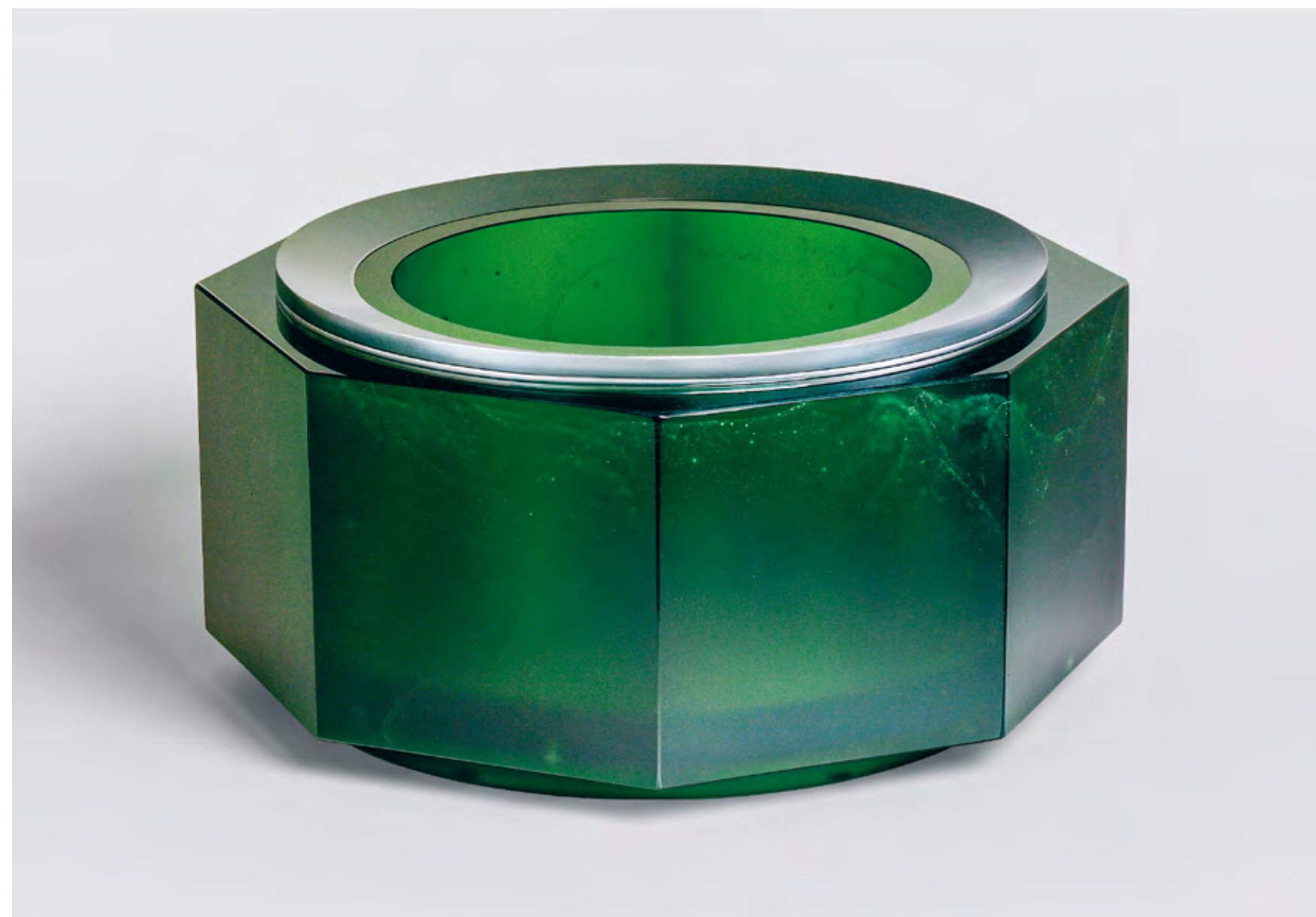
Curated by Catherine Walsh

linke Seite / left page:

Anna Dickinson
Clear vessel with corten steel and silver lid, 2019
Glas, COR-TEN-Stahl und Silber/Glass, COR-TEN steel and solid silver
H: 18 cm W: 19,5 cm

diese Seite / this page:

Anna Dickinson
Emerald glass with steel and aluminium, 2019
Glas, Baustahl, Edelstahl und eloxiertes Aluminium/
Glass, mild steel, stainless steel and anodised aluminium
H: 16,5 cm W: 35 cm



E — “ANNA DICKINSON has been perfecting a balance between architecture and sculpture for 40 years. She begins with glass and moves through a lengthy engineering process adding and subtracting numerous architectural materials such as COR-TEN steel and anodized aluminium, calculating and balancing the perfect harmony of feminine and masculine elements. It is Anna’s unique combining of materials, rather than a reliance on the purity of any single one, that allows her to move away from presenting something expected to something quite opaque, literally and figuratively. At first, the hand of the artist is arguably invisible, yet her entire process of drawing, modelling, casting, cutting, and polishing involves the work of her hands. There is a tangible rigor, a seriousness to her vision, her approach, and her process, hence the title of the show, *Everything Considered*. The end result is a collection of vessels that each exude an internal energy, an aura, that brings them to life.“

Curating a gallery show was something new for me but instinctively I understood there were two obvious elements to work with – a space and an artist – and that the magic was to find a way to bring the two together in a visually exciting and impactful way. My nature is to start with the architecture and let everything follow from there. With this in mind there were two goals to achieve. The first was to transform the gallery from a beautiful, bright, “White Box” to a more inviting, calming, personal space. This was achieved by covering up as much natural light as possible and by portioning off a section of the gallery to draw the viewer in. Second was to elevate Anna’s work by individually illuminating each piece with a beacon of bright light which allowed the vessels to shine and accentuate the complex materiality. By creating circular plinths and positioning them in a “Stonehenge-like” configuration allowed the viewer to stand in the center while being surrounded by the beauty and energy of Ms. Dickinson’s sculptures.“

– Catherine Walsh, Guest Curator

“My nature is to start with the architecture and let everything follow from there.” – Catherine Walsh



beide Seiten/both pages:
Anna Dickinson
EVERYTHING CONSIDERED, curated by Catherine Walsh
Installationsansicht/Installation view





Mike Meiré *Frontier*, 2019
 Lackfarbe auf Leinwand/Lacquer - paint on canvas
 210 x 160cm

Mike Meiré

NORTH-WEST

Jul 28—Sep 6 2019, von Bartha S-chanf



Mike Meiré *Coastline*, 2019
Keramik/Ceramic
31 x 83 x 30 cm

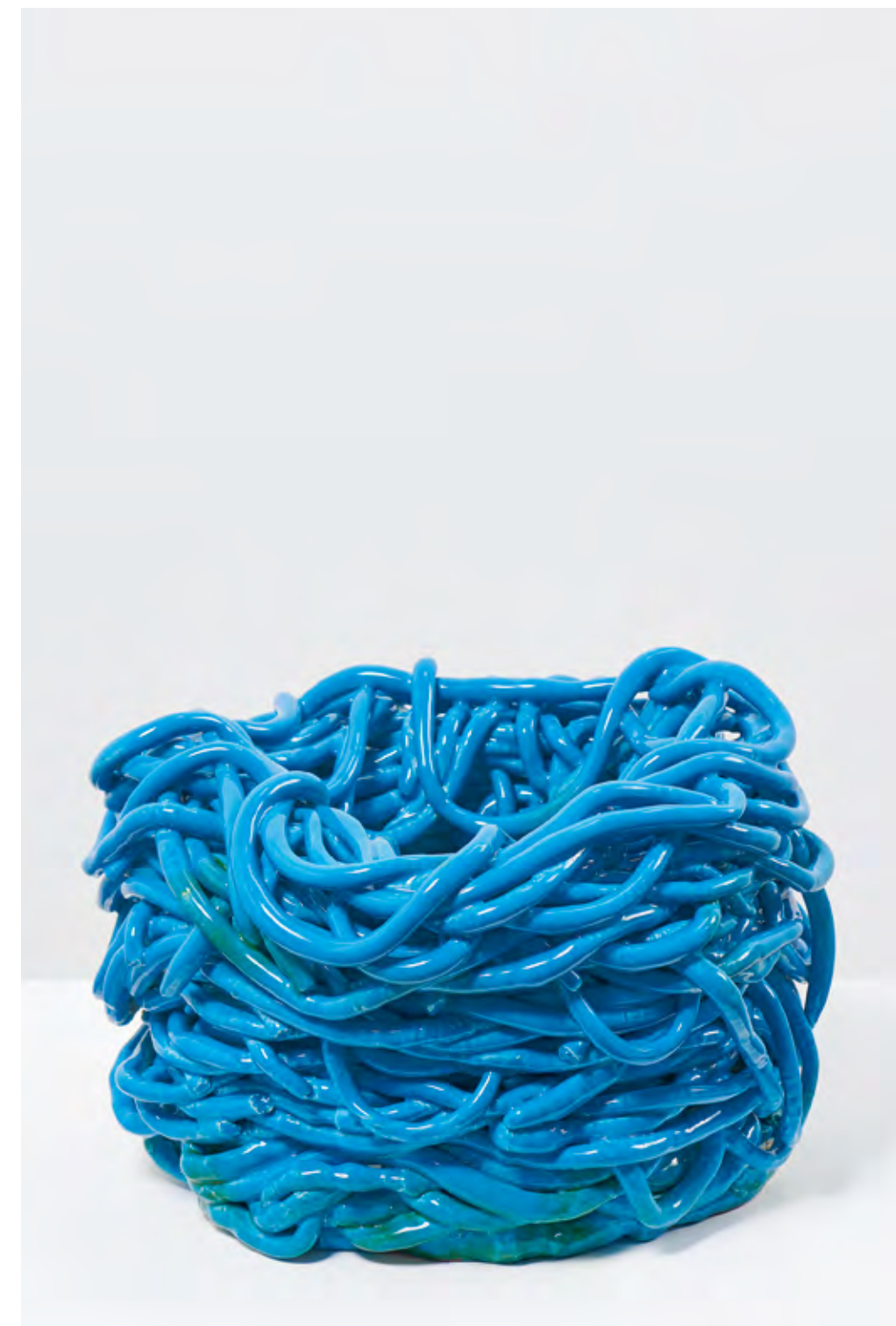


D—„Ich hätte nie gedacht, dass die Natur begrenzt sein könnte – ich habe sie immer für selbstverständlich gehalten. Wenn ich heute Orte aus meiner Kindheit besuche, sehe ich die Veränderungen, die die Menschheit bereits hinterlassen hat. Ich verstehe mich nicht als Aktivist, sondern als jemand, der versucht, mit all den grundlegenden Veränderungen die unsere Welt betreffen Schritt zu halten und sich darauf einzustellen. In Anbetracht dessen könnte *North-West* als eine Meditation über den Kampf unseres Glaubens an Technologie und die Konsequenzen angesehen werden, die dies für die Natur hat.“ – Mike Meiré

rechts/right:
Mike Meiré *Detroit*, 2019
Keramik/Ceramic
24 x 30 x 29 cm

links/left:
Mike Meiré *Exxon Valdez 1989*, 2019
Keramik/Ceramic
56 x 42 x 42 cm

„Formal gesehen gibt es im White Cube zwei sehr unterschiedliche Arbeitsgruppen. An den Wänden hängen meine *Car Tire Paintings*, bei denen ich den Autoreifen direkt als Malwerkzeug verwende – und während ich versuche, die Kreise genau auf die Leinwand zu setzen, kämpfe ich mit der Schwerkraft und meinen eigenen Vorstellungen von Perfektion. Wenn ich meine Keramik herstelle, arbeite ich mit meinem Blinden Fleck – ich teste Strategien, um etwas entgegen meiner eigenen Erwartungen zu formen, um rohe und spontane Formen zu produzieren. Diese bewusste Begrenzung in meiner künstlerischen Praxis hilft mir, etwas menschlicheres zu erschaffen. Mit dieser Ausstellung möchte ich mich wieder mit dem Ursprung des Werdens verbinden.“



Mike Meiré in seinem Atelier während der Arbeit an der Serie der *Car Tire Paintings*/in his atelier, working on his ongoing *Car Tire Paintings* series (2014–2019)



E—“I never thought that nature could be limited – I have always taken it for granted. Nowadays, when I visit places from my childhood I see the changes that mankind has left behind. I don’t see myself as an activist rather than someone who tries to keep up and adapt to all of the fundamental changes that affect our world. Taking this into consideration, NORTH-WEST could be seen as a meditation on the struggle of our belief in technology and the consequences that this has on nature.”

“Formally speaking, there are two very different groups of work inside the white cube; on the walls are my *Car Tire Paintings*, where I use the car tire itself directly as a painting tool – and while trying to set the circles accurately on the canvas I am fighting with gravity as well as my own ideas of perfection. Whilst making my ceramics, I work towards my blind spot-testing strategies to sculpt something against my own expectations to reach raw and spontaneous forms. This conscious limitation within my artistic praxis helps me to create something on a more human scale. With this exhibition I would like to reconnect myself to the origin of becoming.”

– Mike Meiré

Jul 28—Sep 06 2019, von Bartha S-chanf

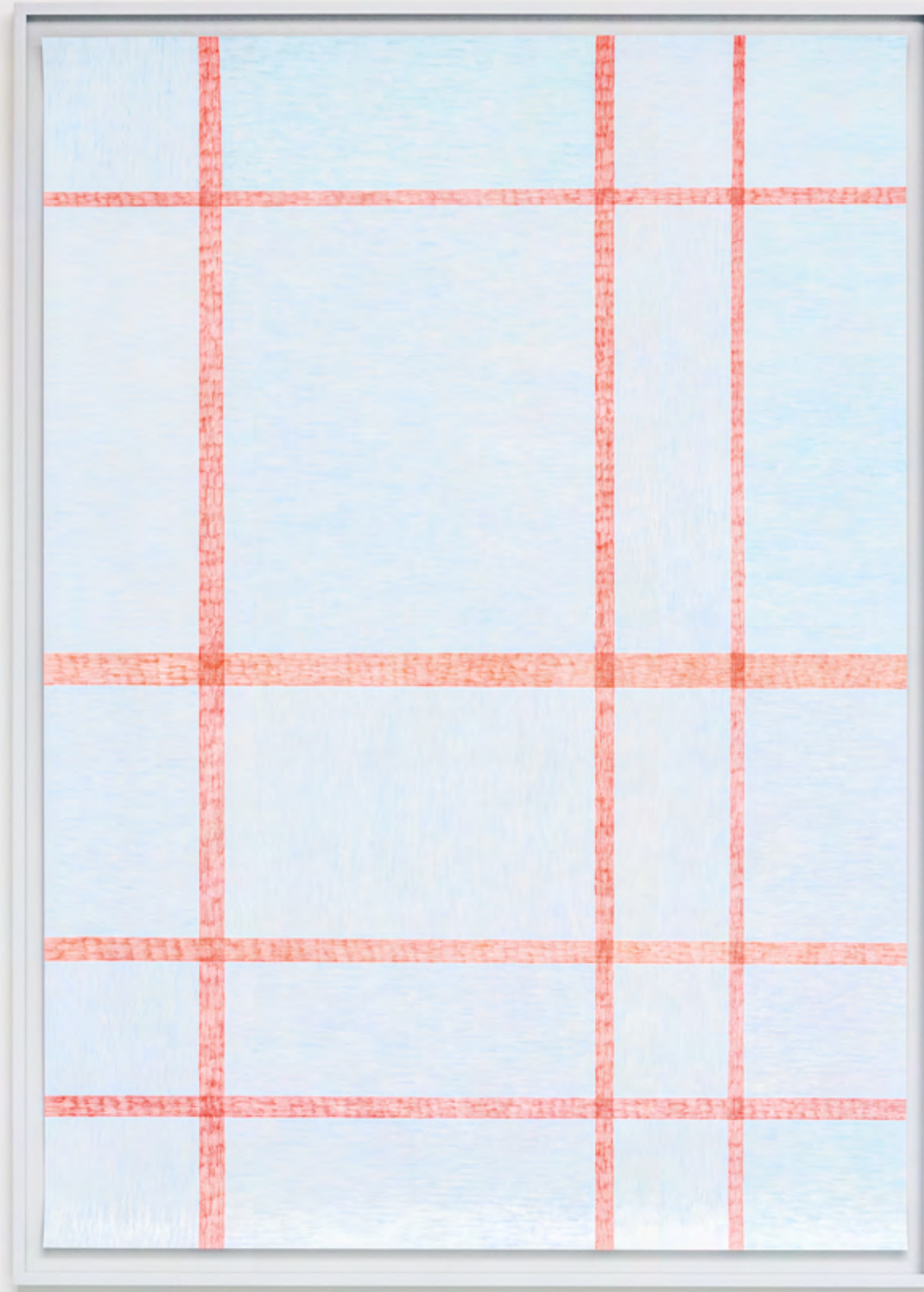


oben/top:
Mike Meiré *Oily rags, piled up*, 2017
Keramik und Brennofenplatte/Ceramic and burning kiln plate
47,5 x 40 x 43 cm

unten/below:
Mike Meiré NORTH-WEST, 2019
Installationsansicht/Installation view



Karim Noureldin EQUINOX



E— *Equinox* describes an correspondence between brightness and darkness, day and night, beginning and ending. KARIM NOURELDIN used this title for his new series of drawings as well as his exhibition in Basel where the *Equinox* drawings were shown together with two large fabric floor pieces. Art historian MERET ARNOLD met with the artist in his studio to discuss his new works.

In KARIM NOURELDIN's studio, several rolled up tapestries are piled up on top of each other. On the wall, there's a sewn textile piece, photographs, and framed drawings. Large-format sheets of drawing paper have been arranged into two piles on the floor. The various media and techniques flow into each other. Here, drawing proves to be an inexhaustible source of pictorial ideas and creative processes.

MA: Last summer in Basel you presented the *Equinox* group of works. What are some of the issues you were dealing with there?

KN: The *Equinox* series revolves around two different visual concepts. One is derived from the line; the other, from the surface.

Karim Noureldin
Equinox, 2019
Farbstift auf Papier/ Coloured pencil on paper
138,5 x 98,5 cm

D— *Equinox* beschreibt eine Gleichung von Tag und Nacht, Helligkeit und Dunkelheit, Beginn und Ende. KARIM NOURELDIN hat den Titel für seine neue Zeichnungsserie gewählt und für seine Ausstellung in Basel, in der er die *Equinox*-Zeichnungen gemeinsam mit zwei grossen textilen Bodenobjekten zeigte. Die Kunsthistorikerin MERET ARNOLD hat den Künstler in seinem Atelier getroffen, um über seine neuen Arbeiten zu sprechen.

Im Atelier von KARIM NOURELDIN liegen mehrere zusammengerollte Bildteppiche übereinander, an der Wand hängen ein genähtes Stoffwerk, Fotografien und gerahmte Zeichnungen. Am Boden sind auf zwei Stapeln grossformatige Zeichnungsblätter ausgelegt. Die verschiedenen Medien und Techniken gehen fließend ineinander über. Die Zeichnung zeigt sich hier als unerschöpfliche Quelle für Bildideen sowie schöpferische Prozesse.

MA: In Basel hast du im vergangenen Sommer deine neue Werkgruppe *Equinox* präsentiert. Mit was beschäftigst du dich da?

KN: Die *Equinox*-Serie dreht sich um zwei unterschiedliche Bildkonzepte. Das eine leitet sich von der Linie her, das andere von der Fläche. Diese sind einander entgegengesetzt und trotzdem ergänzend miteinander verbunden. Die Mittelformate sind flächig aufgebaut, dicht und farbig. Die Linie verschmilzt mit dem Hintergrund. Diese Zeichnungen wirken vage, diffus, dunkel. Die Grossformate hingegen sind hell und klar. Die Linie steht im Fokus und hebt sich deutlich vom unbearbeiteten Hintergrund ab. Dies sind Qualitäten, die wir unter anderem der Nacht oder dem Tag zuordnen – um auf den Titel zurückzukommen.

MA: *Equinox* hiess auch die Ausstellung, die neben den Zeichnungen grosse textile Bodenobjekte zeigte. Wie steht der Titel damit in Zusammenhang?

KN: Die ganze Ausstellung gründete auf der Idee der Dualität. Sie bestimmte zum einen die Verbindung vom Textilen und Zeichnerischen und zum anderen das Verhältnis zwischen Wand- und Bodenbild.

MA: Die Dualität, von der du sprichst, mag konzeptuell erscheinen, doch wirkte das Spiel von Farben und Formen intuitiv und sinnlich. Insbesondere in den farbigen, flächigeren Arbeiten zeigst du eine Verspieltheit, wie sie bereits deiner Serie *Play* innewohnte.

KN: Seit der Serie *Evo* werden meine Zeichnungen tatsächlich verspielter. Die Fläche und auch das Ornamentale werden wichtiger. Damit einher geht auch eine andere Bewegung im Zeichnen, also wie ich ein Bild entwickle: In *Evo* vollzog sie sich eher von innen nach aussen – vom Zentrum zum Rand. In den neueren Arbeiten seit *Play* und den aktuellen *Equinox* ist es gerade umgekehrt. Jetzt ist es eine Verdichtung nach innen. Das betrifft auch die textilen Werke. Ich nenne sie *Des*, ein Kunstwort, das einen Klang oder ein Klangbild evozieren soll.

MA: In der Ausstellung gab es ein Kabinett mit einem Tisch, der kleinformatige Zeichnungen aus diversen Werkgruppen seit 1992 versammelte. Was war die Idee dahinter?

KN: Der *Zeichnungsraum* ermöglichte eine intimere Auseinanderset-

zung mit meinen älteren Werken. Er gab Einblick in die verschiedenen Stile und Themen. Nicht zuletzt zeigte er meine Verortung in der Zeichnung.

MA: Trotzdem zeigst du eine grosse Offenheit gegenüber anderen Gattungen und Medien. Zu nennen wären deine Kunst-und-Bau-Werke, deine Fotografien oder Wandmalereien. Seit 2017 setzt du zeichnerische Entwürfe in Teppiche um. Was hat dich dazu bewegt, dein Schaffen ins Textile zu erweitern?

KN: Für mich haben die textilen Werke eine starke Verbindung zur Zeichnung. Sie fügen sich auf natürliche Art und Weise in meine künstlerische Entwicklung ein. Beide strahlen die Direktheit der prima idea aus. Dazu passt, dass ich die Bildteppiche wie die Papiere einfach zusammen- und wieder ausrollen kann. Typisch für die Zeichnung ist ausserdem das oft Imaginäre, das Denken, die Sprache. Und da sind wir wieder beim Textilen, denn Weben und Schreiben haben einen gemeinsamen Ursprung: Lateinisch „texere“ bedeutet „weben, flechten“.

MA: Diese Bezüge zwischen dem Zeichnerischen und Textilen wurden auch in der Ausstellung evident. Hinzu kam der Dialog mit dem Raum, der in deinem Schaffen seit Beginn eine zentrale Rolle spielt. Im Gegensatz zu den Zeichnungen liegen deine textilen Arbeiten teppichartig auf dem Boden und gehen damit nicht nur eine andere Verbindung mit der Architektur ein, sondern verlangen auch eine andere Art der Wahrnehmung.

KN: Mich interessiert die Tradition der Bodenbilder in Form von Mosaiken, Intarsien oder Teppichen. Bereits in früheren Werken wie zum Beispiel in *Zigzag* habe ich mich damit beschäftigt. Meine textilen Bodenobjekte führen diese Auseinandersetzung weiter. Hier interessiert mich, dass sie eine Beziehung zum Raum herstellen und trotzdem eigenständig bleiben. Sie sollen als Bilder wirken und als solche ihre Kraft entfalten, unabhängig von der Architektur.

Auf einem Tisch im Atelier wartet eine angefangene Zeichnung auf ihre Bildwerdung. Karim Noureldin wird das ganze Werk erst am Schluss überblicken. Im Prozess ist seine Distanz zu ihm aufgehoben, ist er mittendrin in den Farben und Formen, Linien und Flächen.

They're diametrically opposed, and yet they're complementarily linked. The medium-format works are constructed in a flat way; they're dense and colorful. The lines melt into the background. These drawings seem vague, diffuse, and dark. The large-format works, by contrast, are bright and clear. The lines are in focus and stand out clearly against the untreated backdrop. These are qualities that we'd usually attribute to night and day, among other things, which brings us back to the title.

MA: *Equinox* is also the title of the exhibition, which presented large textile floor pieces in addition to the drawings. How does the title relate to these other aspects?

KN: The whole exhibition is based on the idea of duality. This idea determined the connection between textiles and drawing as media on one hand, as well as the relationship between wall and floor images on the other.

MA: The duality you've mentioned may sound conceptual, yet the play of colors and forms felt intuitive and sensual. In the flatter, more colorful works, you demonstrated a certain playfulness that was evident in the earlier series *Play*.

KN: Since the series *Evo*, my drawings have actually become more playful. The surfaces and ornamental aspects have become increasingly important. This also involved a change in the motion of drawing, or the way I developed an image: in *Evo*, I'd work from inside outwards, from the center to the edge. In the more recent works since *Play* – and in the current *Equinox* series – it's the exact opposite. Now it's a condensation inwards. This also applies to the textile works. I call them *Des* – a made-up word that should evoke a certain sound or sonic image.

MA: In the exhibition there was a cabinet with a table that brought together drawings from different work groups since 1992. What was the idea behind this?

KN: The *drawing room* afforded a more intimate engagement with my older works. It offered an insight into the various styles and themes. Not least, it also showed how my practice is anchored in drawing.

MA: Nonetheless, you've demonstrated a remarkable openness towards other genres and media. Here, I'm thinking of your works for buildings, photographs, and wall paintings. Since 2017, you've begun realizing some of your sketches as rugs. What moved you to expand your practice into textiles?

KN: For me, the textile works have a strong connection to drawing. They fit into my artistic development in a quite natural way. Both media exude the directness of the prima idea. It also fits well that you can easily roll up and unroll the tapestries just like paper. Furthermore, the imaginary, thought, and language are characteristic for drawing. What brings us back to textiles,

Karim Noureldin
EQUINOX, 2019
Installationsansicht/Installation view

Jun 11–Jul 27, 2019
VON BARTHA, BASEL



since weaving and writing actually have a shared origin: the latin *texere* means "to weave, to braid."

MA: These connections between drawing and textiles also became evident in the exhibition. A further aspect was their dialogue with the space itself, which has played a central role in your work since the very beginning. In contrast to the drawings, your textile works lie on the floor like rugs. Thus, they not only relate to the arch

Meret Arnold (*1930) is a freelance art historian, author, and curator based in Zurich. She writes on contemporary art with a special focus on the intersections between art and architecture. She is currently engaged as a curator at AFFSPACE - OFFSPACE FÜR ARCHITEKTUR in Bern.

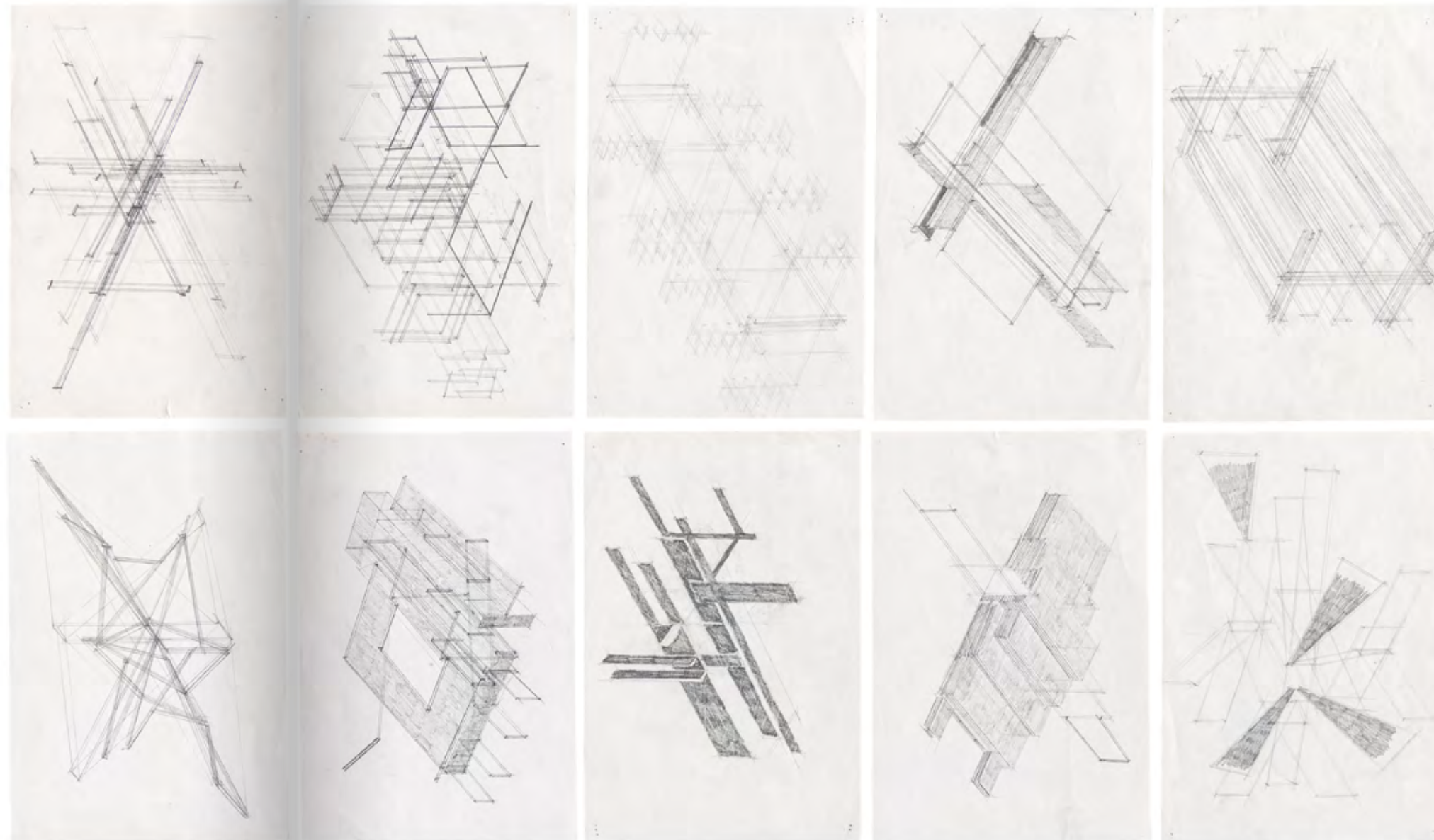
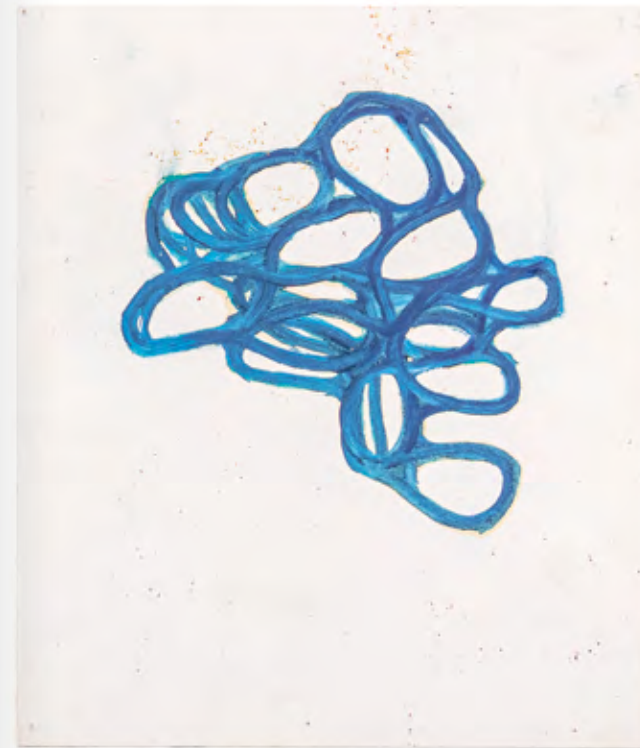
Karim Nouredin
Untitled, 1992
Öl und Pigmente auf Papier/Oil & pigment on paper
29,7 x 21 cm



Karim Nouredin
Untitled, 1992
Öl und Pigmente auf Papier/Oil & pigment on paper
20,5 x 27,5 cm



Karim Nouredin
Untitled, 1992
Öl und Pigmente auf Papier/Oil & pigment on paper
29,7 x 21 cm



oben, jeweils/top, each work:
Karim Nouredin
Untitled, 1992
Öl und Pigmente auf Papier/Oil & pigment on paper
21 x 29,7 cm

links, jeweils/left, each work:
Karim Nouredin
Untitled, 1997
Bleistift auf Papier/Pencil on paper
15 x 10 cm

Ausst. auf
Basel
1918. 8. Keller
1918

«DAS NEUE LEBEN»



ERSTE AUSSTELLUNG

Ausst. **KUNSTHALLE BASEL NOVEMBER 1918**

Basel
1918. 8



1939-343.

D—Anlässlich seiner Eröffnungsrede für die *Konstruktivisten*-Ausstellung 1937 in der Kunsthalle beschrieb Georg Schmidt, der spätere Direktor des Kunstmuseums, SOPHIE TAEUBER-ARPs Arbeiten als „so klar und so heiter [...], so präzise und so beschwingt“, dass man sie „eine fröhliche Wissenschaft nennen möchte.“ Taeuber-Arp war in dieser illustren Gruppenausstellung mit 24 Werken die am stärksten vertretene Position, noch vor Theo van Doesburg, László Moholy-Nagy und Piet Mondrian. Dennoch ist bis heute bloss eine Ausstellungsansicht bekannt, auf der ihr Gemälde *Cercles mouvementés* im Hintergrund zwischen zwei Stellwänden erkennbar ist. Einige der wichtigsten Werke Taeuber-Arps, darunter drei Rechteck-Reliefs, fanden über die *Konstruktivisten*-Ausstellung damals Eingang in Basler Privatsammlungen: Das Ehepaar Müller-Widmann kaufte das heute in Aarau befindliche Werk, Maja Sacher erwarb das Relief, das heute Dank der EMANUEL HOFFMANN-STIFTUNG in Kunstmuseum gezeigt werden kann, und die heute im Kunstmuseum Winterthur ausgestellte Arbeit wurde von Felix Witzinger angekauft. Eine weitere Baslerin begann sich zu diesem Zeitpunkt für die Moderne zu interessieren: Marguerite Hagenbach legte mit Ankäufen aus der Ausstellung 1937 – László Moholy-Nagys L IV, 1936, sowie Sophie Taeuber-Arps Gemälde *Cercles mouvementés* – den Grundstein ihrer Sammlung, von der sie zu einem späteren Zeitpunkt einen wesentlichen Teil dem Kunstmuseum schenkte. Anschliessend vereinbarte sie mit dem Ehepaar Arp jeweils einen weiteren jährlichen Ankauf.

Die guten Beziehungen nach Basel reichten für Sophie Taeuber-Arp sogar noch weiter zurück. Vor rund 100 Jahren stellte sie zum ersten Mal in Basel aus. Damals, im November 1918 – der Krieg war kaum vorüber und der Landesstreik stand schon unmittelbar bevor – gehörte sie zu den 22 Künstler*innen, die mit der avantgardistischen Gruppe DAS NEUE LEBEN in der Kunsthalle ausstellten. Die hier proklamierte Aufhebung der traditionellen Trennung zwischen bildender und angewandter Kunst liegt Taeuber-Arps gesamtem Schaffen zu Grunde.

Nach dem tragischen Unfalltod der Künstlerin 1943 war es wiederum Georg Schmidt, inzwischen Direktor am Kunstmuseum, der gemeinsam mit Hans Arp ein erstes Werkverzeichnis zu Taeuber-Arps Schaffen erstellte. Zwar werden die darin vorgenommenen Datierungen und Zuschreibungen durch die heutige Forschung kritisch geprüft, es bietet jedoch nach wie vor einen wichtigen Zugang zum Œuvre dieser Pionierin der konkreten und konstruktiven Kunst.

Die Retrospektive, die das Kunstmuseum derzeit gemeinsam mit dem MoMA und der TATE vorbereitet, wird im Frühjahr 2021 zeitgleich mit einer der Künstlergruppe DAS NEUE LEBEN gewidmeten kleineren Schau zu sehen sein. Eva Reifert und Claudia Blank, KUNSTMUSEUM BASEL

DID YOU KNOW?

Sophie Taeuber-Arp and the Basel Collectors: Networks for Modernism

E—In his opening speech for the 1937 *Konstruktivisten* exhibition at the Kunsthalle, Georg Schmidt, who would go on to become director of the Kunstmuseum, describes SOPHIE TAEUBER-ARP's works as “so clear and so cheerful [...], so precise and so lively” that one is tempted “call them a cheerful science.” With 24 works in the show, Taeuber-Arp was the artist represented most strongly in this illustrious exhibition, surpassing Theo van Doesburg, László Moholy-Nagy, and Piet Mondrian. Nonetheless, only one photograph of Taeuber-Arp's work in the show survives to this day. It shows her *Cercles mouvementés* in the background between two wall partitions. Following the *Konstruktivisten* exhibition, some of Taeuber-Arp's most important works, including three of her rectangular reliefs, would find their way into Basel's private collections: the Müller-Widmann couple purchased the work that currently resides in Aarau, Maja Sacher acquired the relief that can now be seen in the Kunstmuseum thanks to the EMANUEL HOFFMANN FOUNDATION, and Felix Witzinger bought the work that is presently on view at the KUNSTMUSEUM WINTERTHUR. Around that time, another inhabitant of Basel started getting interested in modernism: Marguerite Hagenbach laid the foundations of her collection with the purchase of László Moholy-Nagy's L IV, 1936 and Sophie Taeuber-Arp's painting *Cercles mouvementés* from the exhibition. Hagenbach would later donate a substantial part of this collection to the Kunstmuseum, and she also set up an agreement with the Arps to continue buying a work from them each following year.

Sophie Taeuber-Arp
Notizbuchumschlag (Komposition mit abstrakten Motiven), ca. 1917-1918
Notebook cover (Composition with abstract motifs)
Perlenstickerei auf Leinen/Pearl embroidery on linen
13 x 15 cm

© AARGAUER KUNSTHAUS AARAU, Depositum aus Privatbesitz



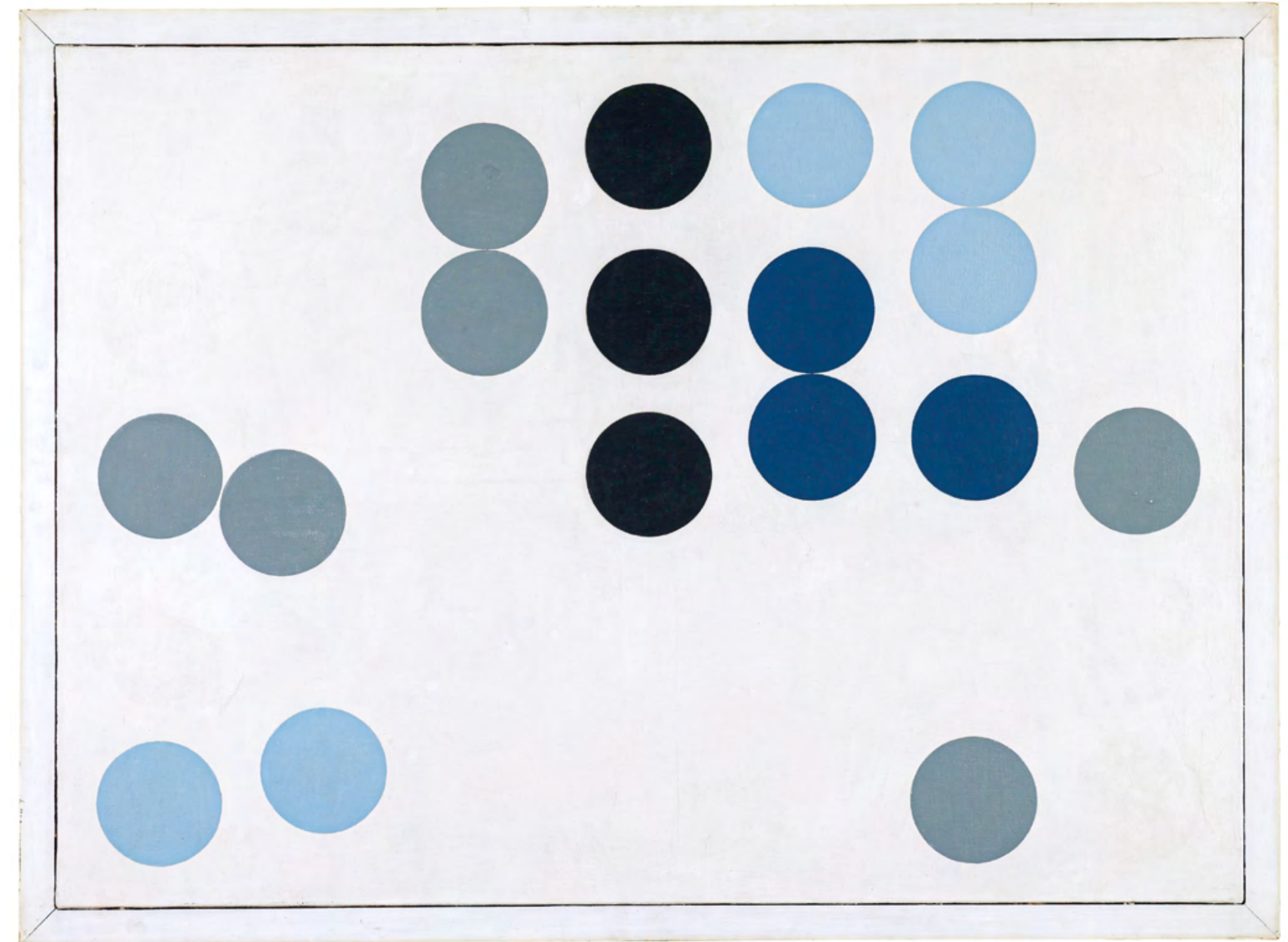
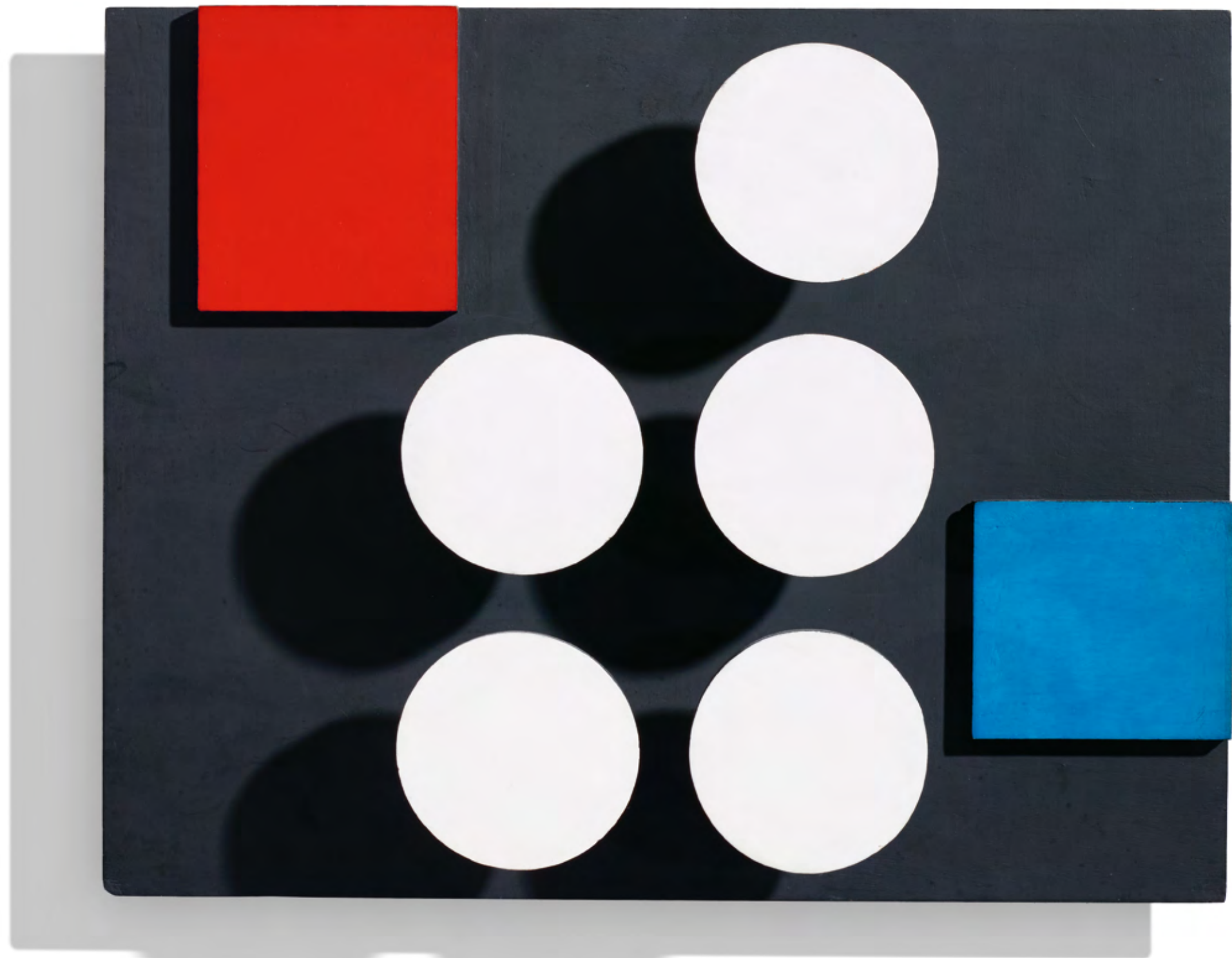
But Sophie Taeuber-Arp's good relationship with Basel goes back even further. More than 100 years ago, she exhibited in Basel for the first time. Back then in November 1918, the war was hardly over and the Swiss General Strike was just about to take place. Meanwhile, Taeuber-Arp was one of the 22 artists exhibiting at the Kunsthalle as part of the avant-garde group DAS NEUE LEBEN. The abolition of the traditional separation between fine and applied arts proclaimed in the exhibition was also the foundation of Taeuber-Arp's entire oeuvre.

After the artist's tragic death in an accident in 1943, it was once again Georg Schmidt – the director of the Kunstmuseum by then – who proceeded to compile the first catalog raisonné of her work together with Hans Arp. Although the dates and attributions in Schmidt's catalog have been critically revised by contemporary research, his catalog still offers an important entry point to the works of this pioneer of concrete and constructivist art.

The retrospective that the Kunstmuseum is currently preparing together with the MoMA and the TATE will open in the spring of 2021 parallel to a smaller presentation devoted to the artist group DAS NEUE LEBEN. Eva Reifert and Claudia Blank, KUNSTMUSEUM BASEL

Sophie Taeuber-Arp und die Basler Sammler: Netzwerke für die Moderne

Sophie Taeuber-Arp
Cellule de relief (rectangulaire, éléments géométriques), 1936
 Öl auf Holz/Oil on wood
 38 x 48 x 11 cm
 © AARGAUER KUNSTHAUS AARAU,
 Schenkung der Freunde der AARGAUISCHEN KUNSTSAMMLUNG



oben/top:
 Sophie Taeuber-Arp
Cercles mouvementés, 1933
 Öl auf Leinwand/Oil on canvas
 72,5 x 100 cm
 KUNSTMUSEUM BASEL
 Schenkung Marguerite Arp-Hagenbach, 1968

unten/bottom:
 Sophie Taeuber-Arp
Relief rectangulaire, cercles découpés, cônes surgissants, 1936
 Holzrelief, bemalt/ Painted wooden relief
 55 x 65 x 16,2 cm
 EMANUEL HOFFMANN-STIFTUNG, Geschenk der Stifterin Maja Sacher-Stehlin, 1937
 Depositum in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel
 Foto: Bisig & Bayer, Basel



Bildcredits/imagecredits:

THE DREAMACHINE
p. 4-5: ©Gerard Malanga
p. 6-8: Ben Koechlin
p. 9: ©John Minihan, ©Martin Fraudeau

UNTERSCHIEDSWESEN

Julia Haller:
Courtesy the artist and Christian Andersen

Heidi Bucher:
Courtesy the Estate of Heidi Bucher
and THE APPROACH Gallery, London

Sam Moyer: ©Sam Moyer

Oliver Laric: Courtesy of the artist
and Tanya Leighton, Berlin

Danh Vo: Courtesy Danh Vo

All installation views and cover by Diana Pfammatter
p. 11, *Figura A*, 2018 by Imi Knoebel; Ivo Faber

THE IMAGINARY COLLECTION

VON BARTHA x HOTEL HELVETIA: Ben Koechlin

VON BARTHA x Mike Meiré:
p. 19-23 by Kayla Kauffmann

ANNA DICKINSON, EVERYTHING CONSIDERED
p. 26-27: Robert Hall
p. 28-31: Ben Koechlin

MIKE MEIRÉ, NORTH - WEST

p. 32-33, 37 oben: Ben Koechlin
p. 34-35: Mareike Tocha
p. 36: Photo by Béla Pablo Janssen, 2014

KARIM NOURELDIN, EQUINOX
p. 38-41: Ben Koechlin

DID YOU KNOW?

p. 42: Kunstmuseum Basel
p. 43-44: Peter Schälchli
p. 45 top: Kunstmuseum Basel
p. 45 bottom: Bisig & Bayer, Basel

For: KARIM NOURELDIN, IMI KNOEBEL, VICTOR VASARELY,
SUPERFLEX, TERRY HAGGERTY, KONRAD KLAPHECK,
TAKIS and BEAT ZODERER
©2020, ProLitteris, Zurich

Wir haben versucht die Rechteinhaber an den Werken von
Nic Aluf, Gerard Malanga, John Minihan und Martin Fraudeau
ausfindig zu machen. Sollten diese dies lesen, bitten wir
darum uns zu kontaktieren. / We have tried to find out the
right holders of the works by Nic Aluf, John Minihan and
Martin Fraudeau. In case the responsible persons are reading
this, please get in touch with the gallery.

Vorderseite/Cover:

UNTERSCHIEDSWESEN, curated by Fabian Schöneich
Installationsansicht/Installation view
December 28—February 29, 2020
von Bartha, S-chanf

Rückseite/Back:

One of the currently installed works
in the VON BARTHA cubes at
Kannenfeldplatz 6, 4056 Basel:

Takis
N 740 Electromagnetique, 1966
Mixed media
Ø: 75 cm (black disc)
Ø: 30 cm (sphere)

rechte Seite/right page:

Portrait de Sophie Taeuber-Arp avec sa "tête Dada", 1920
Photographie: Nic Aluf

(C) Centre Pompidou
MNAM - CCI Bibliothèque Kandinsky
Dist. RMN-Grand Palais/
image de la Bibliothèque Kandinsky

unten/bottom:

Installationsansicht/Installation view
KONSTRUKTIVISTEN
Kunsthalle Basel, 16.1.1937-14.2.1937
Foto:
Atelier Eidenbenz/
Fotoarchiv Kunsthalle Basel



VON BARTHA
T+41 61 322 10 00
info@vonbartha.com, www.vonbartha.com

VON BARTHA Basel
Kannenfeldplatz 6, CH-4056 Basel

VON BARTHA S-chanf
Somvih 46, CH-7525 S-chanf

Editors:
Margareta von Bartha, Daniela Tauber
Translation:
GOOD & CHEAP ART TRANSLATORS
Für/For Unterschiedswesen:
John W. Wójtowicz
Design:
MEIRÉ UND MEIRÉ, Cologne
Lithography:
MAX COLOR, Berlin
Printing:
GREMPER AG, Basel

