



**VON BARTHA**  
QUARTERLY REPORT 02/09



ZEIT, UM ÜBER DIE ART BASEL ZU REDEN. ZUM ERSTEN MAL IST DIE GALERIE VON BARTHA AN DER **ART UNLIMITED** VERTRETEN - UND DIES GLEICH MIT ZWEI PROJEKTEN. MIT SARAH OPPENHEIMER PLANEN WIR IN ZUSAMMENARBEIT MIT DREI ANDEREN GALERIEN - ANNELY JUDA (LONDON), DUVE (BERLIN) UND P.P.O.W. (NEW YORK) - EIN GROSS ANGELEGTES PROJEKT, UND BEAT ZODERER WIRD EINE RIESIGE, HERRLICH FARBIGE KUGEL BAUEN (PROJEKT IN ZUSAMMENARBEIT MIT DER GALERIE MARK MÜLLER, ZÜRICH). LASSEN SIE SICH ÜBER-RASCHEN! EINE **WEITERE ÜBERRASCHUNG** WIRD SIE IN DER «GARAGE» ERWARTEN: DIE **DREAMACHINE**. 1958 HATTE

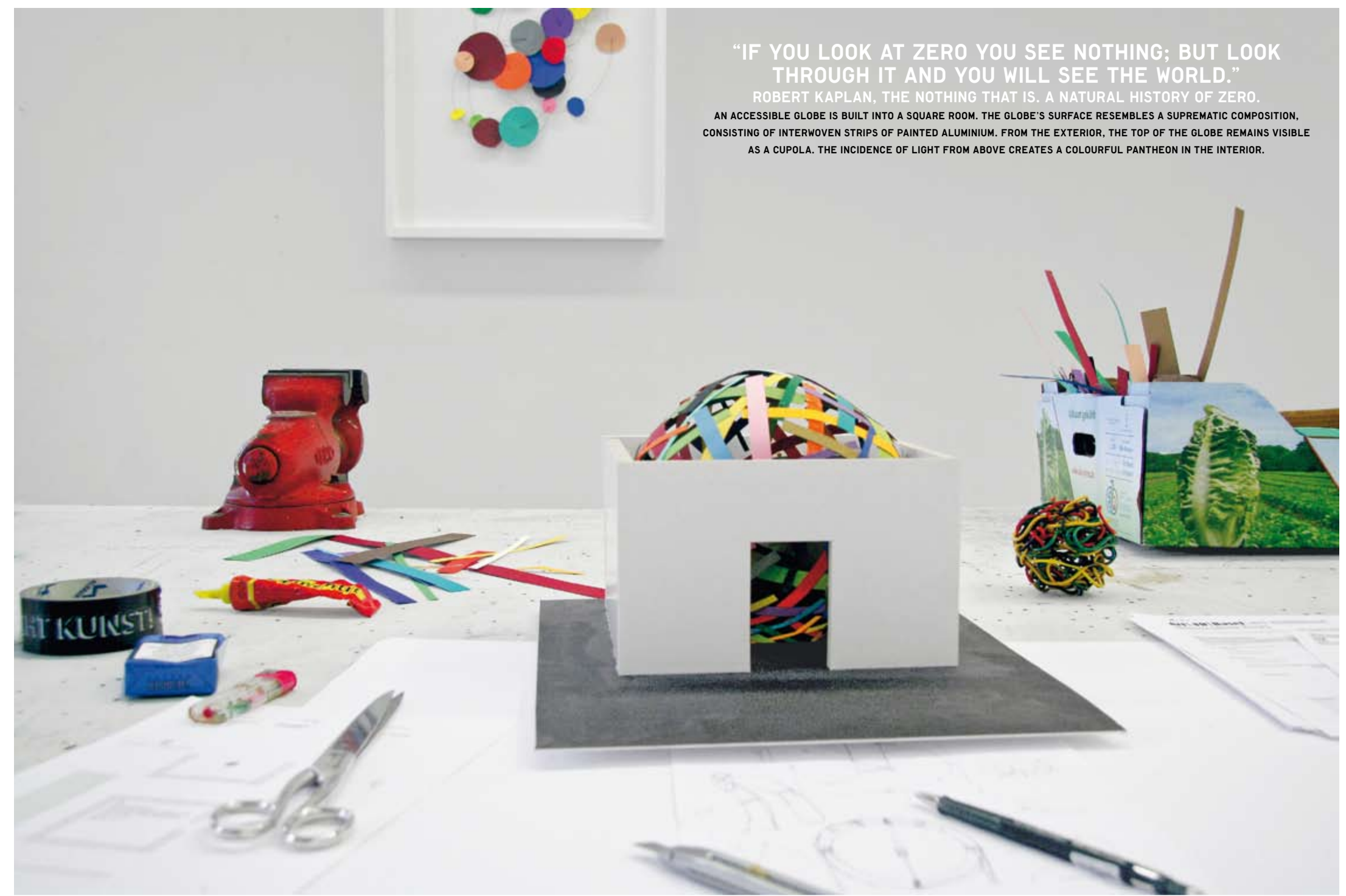
TIME TO TALK ABOUT ART BASEL. GALERIE VON BARTHA WILL BE REPRESENTED AT ART UNLIMITED FOR THE FIRST TIME AND WITH TWO PROJECTS AT THAT. WITH SARAH OPPENHEIMER WE PLAN A LARGE-SCALE PROJECT IN COOPERATION WITH THREE OTHER GALLERIES - ANNELY JUDA (LONDON), DUVE (BERLIN) UND P.P.O.W. (NEW YORK) - WHILE BEAT ZODERER WILL BUILD A HUGE, BRILLIANTLY COLOURED SPHERE (PROJECT IN COOPERATION WITH THE MARK MÜLLER GALLERY, ZURICH). LET YOURSELF BE SURPRISED! A **FURTHER SURPRISE** IS WAITING FOR YOU AT THE "GARAGE": THE **DREAMACHINE**. IN 1958, THE ARTIST AND AUTHOR BRION GYSIN HAD A "KALEIDO-

## EINLEITUNG INTRODUCTION

MARGARETA VON BARTHA

DER KÜNSTLER UND VERFASSER BRION GYSIN, ALS ER DIE AUGEN BEIM DURCHQUEREN EINES PARKS IN MARSEILLE GEGEN DIE SONNE SCHLOSS UND AM LAUBWERK VORBEIFUHR, EINE «KALEIDOSKOPISCHE» ERFAHRUNG. ZUSAMMEN MIT DEM MATHEMATIKER IAN SOMMERVILLE KONSTRUIERTE ER EINE «FLICKER MACHINE», DIE MENSCHEN IN TRANCE VERSETZEN KANN. 1979 KAM AUF EINLADUNG VON CARL LASZLO BRION GYSIN ZUSAMMEN MIT WILLIAM S. BURROUGHS NACH BASEL, UND ES ENTSTAND DIE IDEE, DIE DREAMACHINES ZU BAUEN. VIER MASCHINEN WURDEN KONSTRUIERT UND IN UNSERER GALERIE AM 7. JUNI 1979 MIT EINER LESUNG VON WILLIAM S. BURROUGHS EWINGEWEIHT. JETZT, 30 JAHRE SPÄTER, KANN MAN 3 DER TRAUM-MASCHINEN ZUSAMMEN MIT EINER UMFANGREICHEN DOKUMENTATION IN DER «GARAGE» NEU ENTDECKEN. GLEICHZEITIG FINDET DIE **AUSSTELLUNG «THE SOURCE OF INSPIRATION»** STATT, DIE **AUCH DAS THEMA FÜR UNSEREN DIESJÄHRIGEN MESSESTAND AN DER ART BASEL** VORGEHEN WIRD; NATÜRLICH BEGLEITET VON EINEM UMFANGREICHEN KATALOG. DIE FRAGE NACH DER INSPIRATION WIRD IN VIELEN FACETTEN UND VON VERSCHIEDENEN SEITEN BELEUCHTET; ES ENTSTEHEN ÜBERRASCHENDE BEZÜGE UND WUNDERBARE SEITENBLICKE. NEBEN MEHREREN AUTOREN UND EINEM INTERVIEW ÄUSSERT SICH AUCH EIN SAMMLER IN DEM KATALOG ZU DEM THEMA, UND EIN KÜNSTLER SCHREIBT ÜBER SEINEN (KÜNSTLER-)KOLLEGEN. DANEBEN WAGEN WIR IN DIESER AUSGABE DES VON BARTHA QUARTERLY REPORTS EINEN **SCHULTERSCHLUSS** MIT DER **MUSIK UND DEM TANZ**. DAFÜR BESCHREIBT DER KOMPONIST SVEN-INGO KOCH SEINEN BEZUG ZUR BILDENDEN KUNST UND DIE VIelfÄLTIGEN WECHSELBEZIEHUNGEN ZWISCHEN ZWEI DISZIPLINEN, DIE SICH VIELLEICHT NÄHER STEHEN ALS MAN DENKEN KÖNNTE. RICHARD WHERLOCK UND DAS BASLER BALLETT VERDIENEN BEWUNDERUNG. IMMER WIEDER DROHEN DEM ENSEMBLE FINANZIELLE ENGPÄSSE - UND WAS MACHEN SIE? SIE LEISTEN GROSSARTIGES. GENIESSEN SIE RETO THÜRINGS INTERVIEW MIT WHERLOCK. AUCH **LEIPZIGS KUNSTSZENE** IST EINE ERFOLGSSTORY. DIE JUNGE GALERISTIN ARNE LINDE BERICHTET VON BEKANNTEN GESICHTERN, ABER VOR ALLEM AUCH VON EINER STADT, DIE MEHR ZU BIETEN HAT ALS «LEIPZIGER SCHULE» UND IN DER SICH, VIELLEICHT GERADE IM MOMENT, EINE RENAISSANCE BAHN ZU BRECHEN SCHEINT. DAS ALLES SOLL IHNEN ETWAS ZU LESEN BIETEN FÜR HOFFENTLICH HEISSE SOMMERTAGE. DIE NÄCHSTE AUSGABE ERSCHEINT DANN IM AUGUST; RECHTZEITIG ZUM SAISONSTART. DOCH BIS DAHIN STEHT UNS UND HOFFENTLICH AUCH IHNEN NOCH EINIGES BEVOR...

SCOPIC" EXPERIENCE, AS HE WAS DRIVING PAST THE FOLIAGE OF TREES IN A PARK IN MARSEILLE WITH HIS EYES CLOSED AGAINST THE SUN. TOGETHER WITH THE MATHEMATICIAN IAN SOMMERVILLE HE CONSTRUCTED A "FLICKER MACHINE" WHICH COULD INDUCE TRANCE-LIKE STATES IN PEOPLE. IN 1979, BRION GYSIN AND WILLIAM S. BURROUGHS CAME TO BASEL AT THE INVITATION OF CARL LASZLO. BETWEEN THEM, THE IDEA WAS HATCHED TO BUILD A NUMBER OF NEW DREAMACHINES. FOUR MACHINES WERE CONSTRUCTED AND INTRODUCED IN OUR GALLERY ON JUNE 7TH 1979 WITH A READING GIVEN BY WILLIAM S. BURROUGHS. TODAY, 30 YEARS LATER, THREE OF THE "DREAMACHINES" CAN BE DISCOVERED ONCE AGAIN AT THE "GARAGE", SUPPLEMENTED WITH EXTENSIVE DOCUMENTATION. SIMULTANEOUSLY, THE EXHIBITION "THE SOURCE OF INSPIRATION" IS TAKING PLACE, WHICH INDICATES THIS YEAR'S THEME AT OUR BOOTH AT ART BASEL. A COMPREHENSIVE CATALOGUE WILL, OF COURSE, BE AVAILABLE. THE QUESTION OF INSPIRATION IS BEING EXPLORED IN ALL ITS FACETS AND FROM DIFFERENT SIDES, REVEALING UNEXPECTED ASPECTS AND WONDERFUL INSIGHTS. IN ADDITION TO THE WRITINGS OF SEVERAL AUTHORS AND AN INTERVIEW, THE CATALOGUE INCLUDES COMMENTS OF A COLLECTOR ON THE SUBJECT OF INSPIRATION AS WELL AS REMARKS OF AN ARTIST ABOUT HIS (ARTIST) COLLEAGUE. ABOVE AND BEYOND, IN THIS EDITION OF THE VON BARTHA QUARTERLY REPORT WE VENTURE TO REACH OUT TO MUSIC AND DANCE. WITH THIS IN VIEW, THE COMPOSER SVEN-INGO KOCH HAS WRITTEN ABOUT HIS RELATIONSHIP WITH THE FINE ARTS AND ABOUT THE MANIFOLD RECIPROCAL CONNECTIONS BETWEEN THE TWO DISCIPLINES, WHICH MAY BE CLOSER THAN GENERALLY THOUGHT. RICHARD WHERLOCK AND BASEL BALLETT DESERVE ADMIRATION. TIME AND AGAIN, THE ENSEMBLE IS THREATENED BY FINANCIAL STRAITS - AND WHAT DO THEY DO? THEY DO MARVELLOUS THINGS! ENJOY RETO THÜRINGS INTERVIEW WITH RICHARD WHERLOCK. THE **LEIPZIG ART SCENE** IS ANOTHER SUCCESS STORY. THE YOUNG GALLERIST ARNE LINDE TALKS OF FAMILIAR FACES BUT MOST OF ALL OF A CITY WHICH HAS MORE TO OFFER THAN THE "LEIPZIGER SCHULE" AND WHERE PERHAPS A RENAISSANCE MAY BE IN THE OFFING AT THIS VERY MOMENT? THIS ALL IS MEANT TO GIVE YOU SOMETHING TO READ ON, HOPEFULLY, HOT SUMMER DAYS. THE NEXT EDITION APPEARS IN AUGUST, JUST IN TIME FOR THE START OF THE SEASON.



"IF YOU LOOK AT ZERO YOU SEE NOTHING; BUT LOOK THROUGH IT AND YOU WILL SEE THE WORLD."  
ROBERT KAPLAN, THE NOTHING THAT IS. A NATURAL HISTORY OF ZERO.  
AN ACCESSIBLE GLOBE IS BUILT INTO A SQUARE ROOM. THE GLOBE'S SURFACE RESEMBLES A SUPREMAC COMPOSITION, CONSISTING OF INTERWOVEN STRIPS OF PAINTED ALUMINIUM. FROM THE EXTERIOR, THE TOP OF THE GLOBE REMAINS VISIBLE AS A CUPOLA. THE INCIDENCE OF LIGHT FROM ABOVE CREATES A COLOURFUL PANTHEON IN THE INTERIOR.

## BEAT ZODERER & SARAH OPPENHEIMER AN DER/AT ART UNLIMITED

DIE ART UNLIMITED IST EINE INSTITUTION FÜR GROSSE PROJEKTE. BEAT ZODERER UND SARAH OPPENHEIMER HABEN DIESE EINLADUNG VERSTANDEN UND ZEIGEN GROSS-ARTIGES AN DER DIESJÄHRIGEN MESSE. ART UNLIMITED IS AN INSTITUTION FOR LARGE PROJECTS. BEAT ZODERER AND SARAH OPPENHEIMER HAVE RESPONDED TO THE INVITATION AND ARE SHOWING GREAT THINGS ON THIS YEAR'S FAIR.

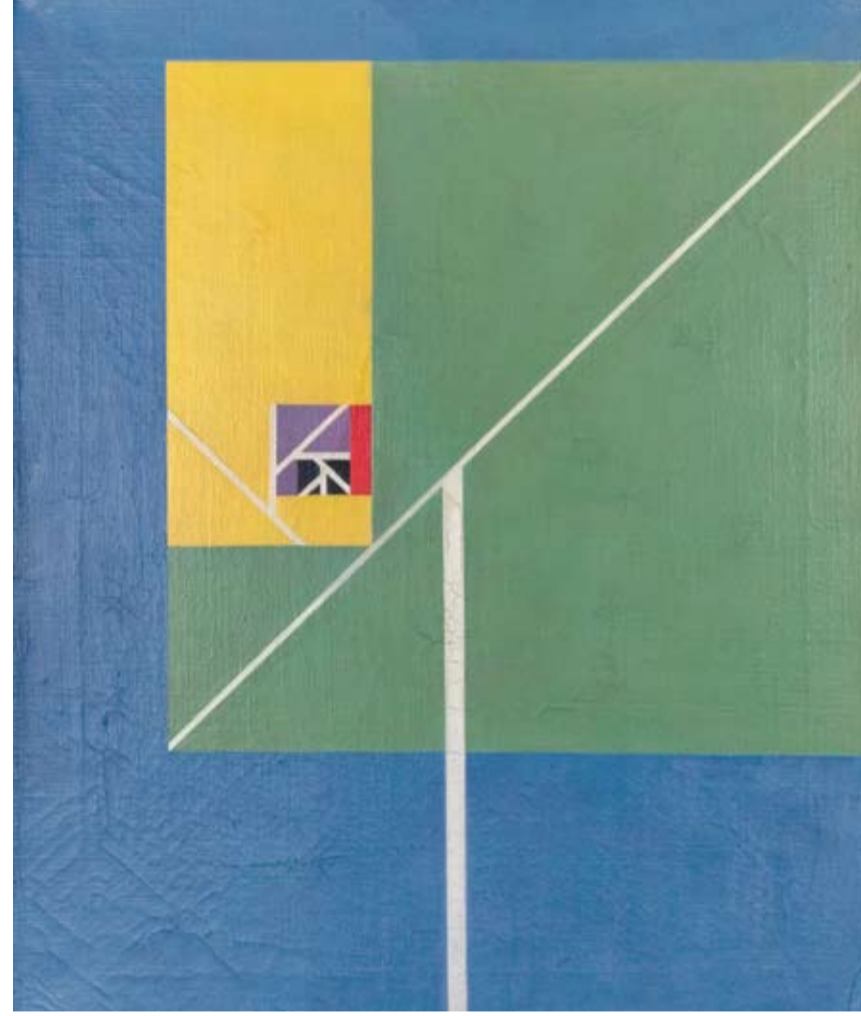


SARAH OPPENHEIMER OPENS APERTURES IN EXISTING ARCHITECTURES, MODIFYING THE MODULAR UNITS THAT MAKE UP STANDARDIZED ARCHITECTURAL SPACE. THESE APERTURES CREATE NEW LINES OF SIGHT WITHIN THE SPACE OF DISPLAY AND FUNCTION SIMULTANEOUSLY AS "HOLES" AND "SCREENS".



# ARTE CONCRETO INVENCIÓN – ARTE MADÍ

IN SÜDAMERIKA BRACH SICH MITTE DES 20. JAHRHUNDERTS EINE AVANTGARDISTISCHE KÜNSTLERBEWEGUNG BAHN. ARTE MADÍ UND ARTE CONCRETO WURDEN ZU SINNBILDERN FÜR EINE GESELLSCHAFT IM UMBRUCH.



ALFREDO HLITO, DESARROLLO DEL CUADRADO O DERIVACIÓN DEL CUADRADO, 1954, OIL ON CANVAS, 55 X 45 CM

Die Galerie von Bartha leistet seit 1990 einen wesentlichen Beitrag zur Wiederentdeckung der argentinisch-avantgardistischen Künstlerbewegungen *Arte Madí* und *Arte Concreto* Invención und tritt als wichtiger Leihgeber auf, wie etwa bei der Ausstellung *Artistas Latino-americanos del siglo XX*, die von Sevilla (1992, Ayuntamiento), über Paris (1992–1993, Centre

Pompidou), Köln (1993, Museum Ludwig) nach New York (1993, MoMA) wanderte. Dem grossen Engagement der Galerie ist es zu verdanken, dass ein Grossteil der verkauften Werke in bedeutende südamerikanische Sammlungen aufgenommen wurde.

Der Auftakt der argentinischen Avantgarde in der Bildenden Kunst wird Mitte des 20. Jh. gefeiert. Die Geburtsstunden der Künstlerbewegung begleiten schwere politische Unruhen; die *Década Infame* (1930–1943) wird verabschiedet, die peronistische Ordnung eingeläutet (1943).

Angetrieben durch die politischen Umwälzungen und dem Wunsch, die Dynamik der europäischen Avantgarde in sich aufzusaugen, findet ein Kreis von Künstlern zu neuen Ausdrucksformen. Akkurat reflektiert das Künstlerkollektiv die politische Krise Argentiniens, reinterpretiert schöpferisch europäische Kunstmodelle und artikuliert sich in einer lokal eingefärbten und zugleich universalen Formensprache. Der Künstlerkreis bricht mit der Tradition von figurativen Darstellungen und entwickelt facettenreiche Varianten geometrisch abstrakter Kunst. Mit dem Erscheinen der ersten und einzigen Auflage der Zeitschrift *Arturo* – revista de artes abstractas wird 1944 ihre Formensprache erstmals verlaubarbar.

1945 unterteilt sich der Künstlerkern in zwei Gruppen. Carmelo Arden Quin, Gyula Kosice und Rhod Rothfuss begründen die *Arte Madí*, die erstmals unter diesem Namen 1946 am *Instituto Francés de Educación Superior* ausstellt. Zu ihren frühen Mitgliedern zählen Martin Blaszko, Diyi Laań, Elisabeth Steiner oder Esteban Eitler. *Madí* vereint verschiedene

# ARTE CONCRETO INVENCIÓN – ARTE MADÍ



RAÚL LOZZA, PERCEPTISMO NO. 703, 1972 RELIEF, WOOD, 122,5 X 91,5 CM

pression. The artists of the collective accurately reflected the political crisis in Argentina, creatively recreated European models and expressed themselves in a locally influenced and at the same time universal visual language. The group broke with the tradition of representative depiction and developed many-faceted variants of geometric abstract art. With the publication of the first and only edition of the journal *Arturo* – revista de artes abstractas in 1944, their visual language was articulated for the first time in print.

In 1945, the core of the artist collective split into two groups. Carmelo Arden Quin, Gyula Kosice and Rhod Rothfuss founded *Arte Madí* and exhibited under this name for the first time at the

*Seraina von Laer studied art history and media studies in Basel and worked for a private collection in Hamburg attending to the collection and coordinating projects. She lives in Basel and London.*

Felder, inkludiert Elemente der Poesie, der Musik, des Tanzes und Theaters in seinen Aktivitäten. Sie nimmt gelegentlich Dadaistische Tendenzen auf, und ihre Mitglieder sind sich nicht immer einig in Bezug auf gemeinsame Ansichten und Fragen der Umsetzung.

Um Tomás Maldonado und die *Escuela Nacional de Bellas Artes* bildet sich die *Asociación Arte Concreto Invención* mit Mitgliedern wie Alfredo Hlito, Enio Iommi, Raúl Lozza, Juan Melé, Virgilio Villalba oder Gregorio Vardánega. Ihre erste Ausstellung erfolgt 1946 in der *Galeria Peuser* in Buenos Aires. Die dem Kommunismus zugewandte Gruppe tritt deutlicher als Kollektiv auf und fokussiert stärker auf die ästhetischen Qualitäten ihrer Werke.

**FREIHEIT.** Beide Künstlergruppen artikulieren ihre ideellen und methodologischen Ansätze in Manifesten. Obwohl die Entwicklung der Gruppen antagonistisch verläuft, liegt beiden

Bewegungen das Streben nach formaler, geistiger und künstlerischer Freiheit zugrunde, das sich in überragenden geometrisch-abstrakten Lösungen widerspiegelt: Unregelmässige Rahmen, die sich bildliche Formkompositionen assimilieren (Arden Quin, Blaszko); Polygonale Formen, konturierte Oberflächen (Lozza, Bay); sich von der Bildfläche abhebbende, physisch voneinander separierte Objekte; koplanare Objektorbungen (Melé, Vardánega); bewegte Skulpturen (Iommi, Arden Quin); erste Bilder mit Neonröhren (Kosice) und kinetische Bilder (Vardánega). All dies sind Erfindungen, die aus den Aktionen der beiden avantgardistischen Bewegungen geboren wurden.

Viele der erwähnten Künstler sind nach Europa gekommen und haben, wie Europa zu ihrer Geburtsstunde, längst vice versa ihren Einfluss auf hiesige Entwicklungen genommen. *Arte Madí* hat sich bis in unsere Gegenwart hinein entwickelt und lebt in ihr fort.

## COLLECTION

WÄHREND DER ART BASEL/DURING ART BASEL  
ARTE CONCRETO INVENCIÓN – ARTE MADÍ  
08.06 – 14.06.2009

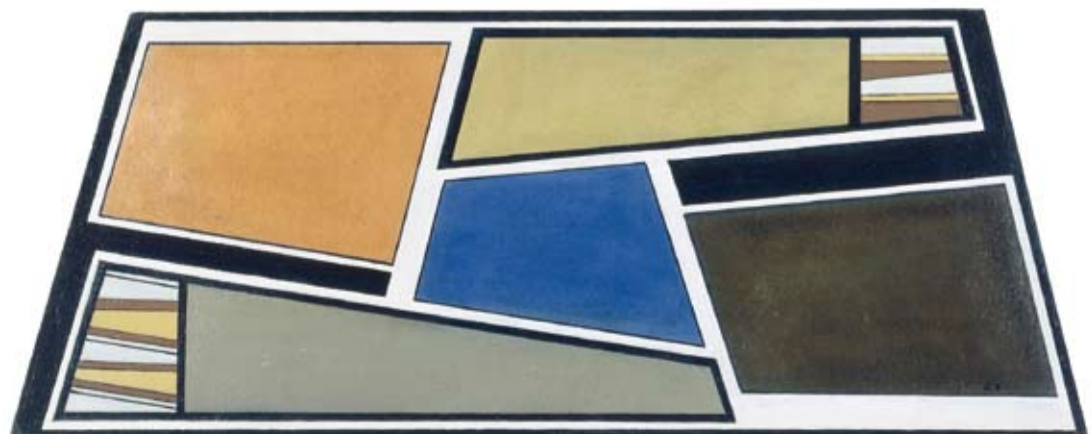
*Seraina von Laer studierte Kunstgeschichte und Mediennwissenschaften in Basel und arbeitete danach als Sammlungsbetreuerin und Projektkoordinatorin für eine Hamburger Privatsammlung. Sie lebt in Basel und London.*

*Instituto Francés de Educación Superior* in 1946. Among the group's early members were also Martin Blaszko, Diyi Laań, Elisabeth Steiner and Esteban Eitler. *Madí* took in various fields, it included elements of poetry, music, dance and theatre in its activities. Occasionally, it let to Dadaist tendencies, and its members did not always share the same views or agree on questions of artistic execution.

Artists connected with Tomás Maldonado and the *Escuela Nacional de Bellas Artes* set up the *Asociación Arte Concreto Invención* with members such as Alfredo Hlito, Enio Iommi, Raúl Lozza, Juan Melé, Virgilio Villalba and Gregorio Vardánega. Their first exhibition took place in the *Galeria Peuser* in Buenos Aires. Proclaiming Communist sympathies, this group appeared more strongly as a collective and was more focused on the aesthetic qualities of their works.

**FREEDOM.** Both groups put forward their ideas and methodological approaches in manifestos. Although the groups developed a certain amount of antagonism, both movements are based on the pursuit of formal, intellectual and artistic freedom, a pursuit that is reflected in astonishing geometric abstract solutions. There are irregular frames that assimilate pictorial compositions of forms (Arden Quin, Blaszko); polygonal forms; contoured surfaces (Lozza, Bay); physically separate objects standing out against the picture ground; coplanar arrangements of objects (Melé, Vardánega); kinetic sculptures (Iommi, Arden Quin); first pictures with neon tubes (Kosice) and kinetic pictures (Vardánega). All these are inventions that came out of the actions of those two avant-garde movements.

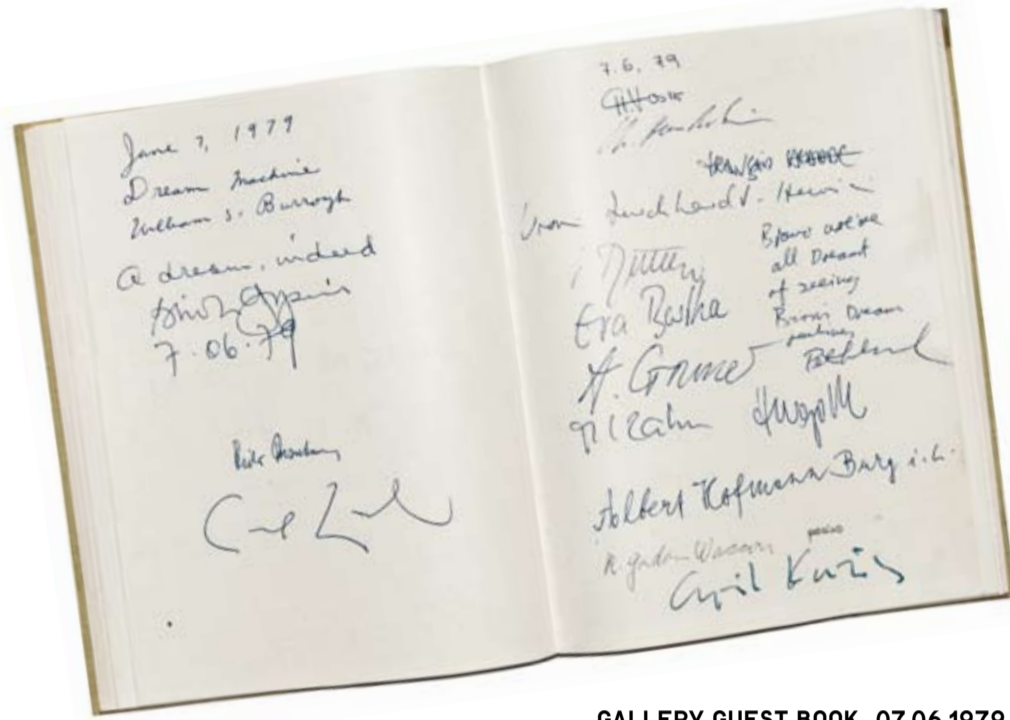
Many of the artists mentioned came to Europe and have exerted an influence, just as Europe did on them originally, on developments here. *Arte Madí* has continued its development into the present and in that present lives on.



CARMELO ARDEN QUIN, MAD I A BUENOS AIRES, 1945, OIL ON CARD, 26 X 46 CM

# DER TRAUM GEHT WEITER

BRION GYSIN FÜHRTE EIN ABWECHSLUNGSREICHES LEBEN. UNTER ANDEREM HATTE ER EINE VISION, WONACH MAN LEUTE MIT HILFE VON LICHT BEI GESCHLOSSENEN AUGEN IN TRANCE VERSETZEN KANN. DIE DREAMMACHINES SOLLTEN DIESE VISION AUF KÜNSTLERISCHER EBENE WEITERBRINGEN. HALTEN SIE SICH FEST...



GALLERY GUEST BOOK, 07.06.1979



JUNE 7, 1979 IN THE VON BARTHA GALLERY, AUSTRASSE 126, BASEL PHOTOS BY CHRISTOPH MARKVALDER

DREAMACHINE, 1979, HEIGHT: 118.5 CM, DIAMETER: 30 CM.



scher Installationen und Jazz-Bands – mit viel Rückhalt im Internet – bekannt. Warum sollte man sich also in der Kunstgeschichte nachhaltig mit Gysin und seinem Licht-Objekt beschäftigen? Gemacht, nicht alles, was am Rande des Mainstreams der bildenden Kunst steht, ist deshalb uninteressant, im Gegenteil: Die *Dreamachine* kann durchaus als Paradebeispiel für ein zeitgemässes und stets aktuelles Cross-Over der bildenden Kunst in andere Regionen gelten.

Gysin Leben (1916–1986) war ebenfalls facettenreich. Er hätte es mit einem renaissancehaften Experimentator aufnehmen können (ohnehin gleichen seine schweren Gesichtszüge dem des «Arnolfini» auf Jan van Eycks berühmten «Hochzeits»-Gemälde). Nachdem Gysin als gebürtiger Engländer erst in der Schweiz lebte, mit der verwitweten Mutter sodann nach Amerika zog und dort aufwuchs, studierte er danach in Paris und in der Schweiz. Bald versuchte er sich autodidaktisch als Maler surrealer Bilder, obwohl André Breton seine Bilder 1935 in einer Gemeinschafts-Ausstellung der Surrealisten in Paris abhängen liess. Doch auch ohne den Segen Bretons gelang es Gysin, einige Male auszustellen. In den fünfziger Jahren

zog es ihn nach Tanger, wo er in seiner wüstenartigen Bar namens «1001» nahe am königlichen Palast marokkanische Volksmusik hören liess, Jazz spielte, mit künstlerischem Anspruch Freunde beschäftigte? Gemacht, nicht alles, was am Rande des Mainstreams der bildenden Kunst steht, ist deshalb uninteressant, im Gegenteil: Die *Dreamachine* kann durchaus als Paradebeispiel für ein zeitgemässes und stets aktuelles Cross-Over der bildenden Kunst in andere Regionen gelten.

Gysin Leben (1916–1986) war ebenfalls facettenreich. Er hätte es mit einem renaissancehaften Experimentator aufnehmen können (ohnehin gleichen seine schweren Gesichtszüge dem des «Arnolfini» auf Jan van Eycks berühmten «Hochzeits»-Gemälde). Nachdem Gysin als gebürtiger Engländer erst in der Schweiz lebte, mit der verwitweten Mutter sodann nach Amerika zog und dort aufwuchs, studierte er danach in Paris und in der Schweiz. Bald versuchte er sich autodidaktisch als Maler surrealer Bilder, obwohl André Breton seine Bilder 1935 in einer Gemeinschafts-Ausstellung der Surrealisten in Paris abhängen liess. Doch auch ohne den Segen Bretons gelang es Gysin, einige Male auszustellen. In den fünfziger Jahren

zog es ihn nach Tanger, wo er in seiner wüstenartigen Bar namens «1001» nahe am königlichen Palast marokkanische Volksmusik hören liess, Jazz spielte, mit künstlerischem Anspruch Freunde beschäftigte? Gemacht, nicht alles, was am Rande des Mainstreams der bildenden Kunst steht, ist deshalb uninteressant, im Gegenteil: Die *Dreamachine* kann durchaus als Paradebeispiel für ein zeitgemässes und stets aktuelles Cross-Over der bildenden Kunst in andere Regionen gelten.

same Projekte: Beispielsweise klebten beide mehr als hundert Collagen unter dem Titel «The Third Mind» (1965–1970), die sich heute in musealen Sammlungen in London und Los Angeles befinden. Gemeinsam interessierten sie sich für «explodierendes» künstlerisches Material – ob nun in der äusseren, konkreten Wirklichkeit oder im Innern des Menschen: in geistigen Prozessen wie Halluzinationen. Das «Geistige in der Kunst» erweiterten sie mit autonomen Bewusstseinsprozessen, so als gäbe es einen Dritten Geist am Werk. Während sich Burroughs dazu immer wieder und viel zu gravierend von Drogen stimulieren liess, versuchte sich Gysin vom tatsächlichen Licht bei geschlossenen Augen zu Trance-Situationen verleiten zu lassen. Deshalb erinnerte er sich an sein frühes Lichtelebnis und suchte nach einer Umsetzung. Grey Walters Buch «The Living Brain» über autonome Hirntätigkeiten bei flickernden Lichtstimulationen – ob nun durch direktes Licht oder durch Flicker-Filme lanciert – bot ihnen reiche Anregungen. Entscheidende Hilfe erhielt Gysin jedoch von Burroughs jungem Freund Ian Sommerville, einem Engländer, der sich für Jahre an ihre Ferien geheftet hatte. In Briefen fanden

<sup>1</sup> Von Gysin im Februar 1962 verfasst und in der 2. Ausg. des Literary Journal Olympia veröffentlicht, wurde die Selbstanleitung der *Dreamachine* am 11. Februar 2008 ins Internet gestellt: [www.interpc.fr/mapage/westernlands/dreamachine.html](http://www.interpc.fr/mapage/westernlands/dreamachine.html)

<sup>2</sup> Vgl. die Autobiographie mit Erwähnung der *Dreamachine*: Gysin, Brion: *Légendes de Brion Gysin*. Traduit par Bric Mathieusent. Paris 1983 o.S.

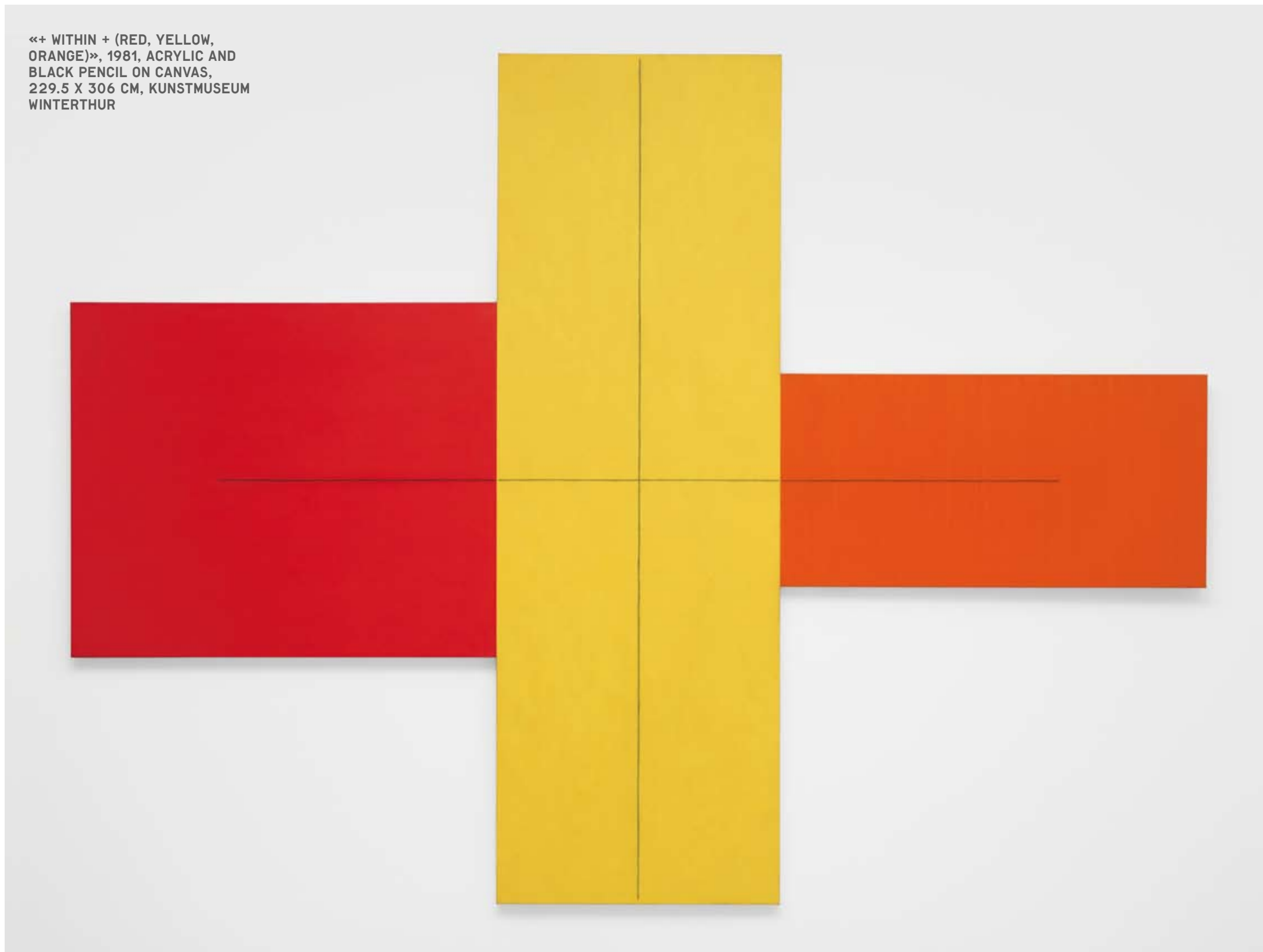
<sup>3</sup> Vgl. Chapman, Harold: *The Beat Hotel. Nostalgia by William S. Burroughs and Brion Gysin*. Paris 1984.

<sup>4</sup> Grey Walter, W.: *The Living Brain*. New York, London 1953 (Penguin Books) (Neuauf. Mitcham, Victoria 1963 S. 43, 65, 80, 90, 200/201ff.) Marshall McLuhan und R.L. Gregory publizierten über ähnliche Effekte der Medien erst später.









«+ WITHIN + (RED, YELLOW, ORANGE)», 1981, ACRYLIC AND BLACK PENCIL ON CANVAS. 229.5 X 306 CM, KUNSTMUSEUM WINTERTHUR

TEXT: ANDREW BICK

# ABSTRACTION IN A LONDON CONTEXT

**ROBERT MANGOLD LIKES TO GIVE PRECEDENCE TO HIS PAINTINGS. AN EXHIBITION OF HIS WORKS CAN BE SEEN AT THE PARASOL UNIT IN LONDON.**

Robert Mangold was in conversation with critic Tim Marlow at Parasol Unit on February 25. One of the opening remarks Marlow made was that this was the first Public or Institutional showing of Robert Mangold's work in the UK at the age of 71. It is worth considering, in relation to the London art world, the generally limited engagement in abstraction by public galleries in the UK, but this also requires qualification. Firstly, this exhibition does not need special pleading in any context; secondly, Mangold did make a two person exhibition with Bruce Nauman at the Boundary Road Saatchi Gallery in 1989. As a comparison, in 1993 Cubitt Gallery, the artists' run space originally in Kings Cross, held the only London public space showing of the German Abstract artist Günther Förg, an exhibition from Oriol Mostyn Gallery, North Wales, which had been cancelled at Camden Arts Centre because their floors were unable to bear the weight of his large bronze sculptures. Like Mangold, Förg's work has a certain commonality with European Concrete and Systems artists of the 50s and 60s as well as the more intuitive side of European abstraction typified by Blinky Palermo and later Imi Knoebel. The timing was also similar to Parasol Unit's current Mangold ex-

hibition. Cubitt Gallery showed Förg at a point when the last recession was just bottoming out...Writing in The Observer newspaper recently and trying to find a thread that linked ideas on how the art world was reacting to the new economic downturn, Laura Cummings saw this Robert Mangold exhibition as a recession driven return, along with Gagosian's showing of Cy Twombly, to "the classics" of contemporary art.... When this particular project was programmed (and it has been in planning for a considerable number of years due to the difficulty of obtaining loans of the X, Plus and Frame Paintings), no one but a few experts knew with any confidence that we would now be in a global recession. So obviously, Cummings' suggestion is no more than casual hindsight, as well as a typically British urge to look for a narrative, but perhaps if there is a grain of truth in the supposition that this is an art form for straightened times, also related to the moment of the Günther Förg exhibition of 1993, it is that in a world where exuberance has run its course, a quietly considered voice, with roots in the radical developments of abstraction, speaks more clearly and is certainly more easily heard. **PRECEDENCE.** Mangold himself is disarmingly direct in how he talks about his painting, saying in conversation with Tim Marlow that, like everyone else, he gets used to seeing his work in reproduction. On seeing the X, Plus and Frame series again in the

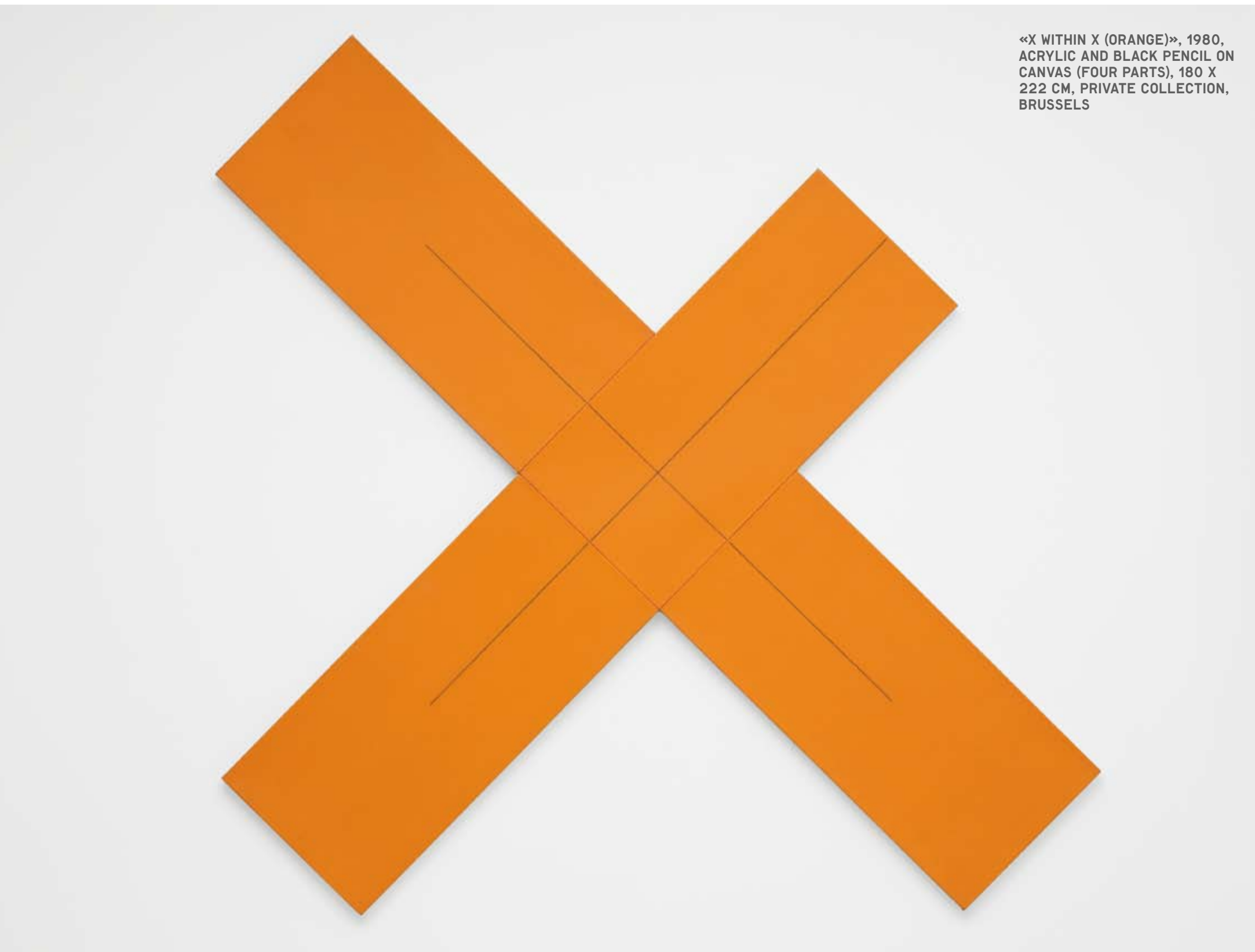
gallery he found "I have to dig back to them". Mangold also wants the paintings to be seen as available in one take, and if there are layers (of strategy if not paint) in Mangold's approach, then these are not elucidated by the artist, out of the principle of letting the paintings themselves take precedence. In studio notes from 1992, Mangold writes of working as analogous to being in a maze, "within the maze of your own work you yearn for an overall view, as from above, where you could see whatever total sense or pattern exists in your movements. But this is impossible, since you cannot be both wandering the maze and also above it." It could be said that in making work which forms a sort of wandering within a system, Mangold confronts the limitations of discourse head on; not in any declamatory way, nor by means of rhetorical positioning, but by insistence both on the concrete state of work-making, (to return to Mangold's idea of "digging in") and on the need for the viewer to experience direct engagement with the paintings in the way that the artist himself does. **BINARY.** 1980s and early 1990s discourse on painting was characterised by Briony Fer in the conference hosted by Parasol Unit on March 21 as a binary situation; gestural figuration in opposition to the abstract and minimal. In Fer's argument this is a false idea of opposition, untenable in that it pits against each other elements which are an oversimplification of the ways

art might be generated. By contrast Robert Mangold's balancing act of formalism and "wandering" suggests a credible and sustainable approach. The order of his working processes, his position as an artist who is steadfast in his application of a programme, the touch, method and particular materiality of his work, might all be described as a vehicle for his attitude and voice. In an interview with Rosalind Krauss (Artforum, March 1974) Mangold's resistance to saying what his work is about runs as a refusal, throughout the exchange, to respond to Krauss opening line that "Recently I've been thinking about the content (the meaning or references) of abstract art, which is a subject people tend to shy away from." Yet Mangold doesn't set out to frustrate Krauss, or critics in general, or the viewer. His refusal seems to be based in what is for him the essential mobility and continuity of drawing and painting as an abstract project. He has to be in the work and the viewer has to enter or "dig in" to the work as well. Such a project is resolutely non linguistic, fundamentally resistant to verbiage. Mangold, in his studio notes and in interviews, does not so much express a sort of diplomatic blocking skill in terms of discussing content in his work, but rather declares openly a set of working principles out of which a discussion of content is simply not relevant. Within the narrative and context driven nature of much current visual art in the UK this stands out, either as a recherché project or perhaps an inability



ALL IMAGES © 2009 ROBERT MANGOLD/ARTISTS RIGHTS SOCIETY (ARS), NY/DACS, LONDON  
«FOUR COLOUR FRAME PAINTING #5», 1984, ACRYLIC AND BLACK PENCIL ON CANVAS. 281.9 X 266.7 CM, COURTESY PACE WILDENSTEIN, NEW YORK AND GALERIA ELVIRA GONZALEZ, MADRID

to engage with contemporary issues. Both would be a misunderstanding of what is at stake in this work; the former because connoisseurship alone would not be enough to sustain forty something years work of such experimental variety, the latter because if the visual experience in the gallery is still of primary importance, then the logic with which Mangold has stretched the formal possibilities of looking at painting makes his an oeuvre which is also a test to the galleries in which it is presented. To question its presence and validity then is to question the need for a gallery itself. With Mangold's work, how we look and why we look becomes a human process of individual and collective importance, a mental clearing in the midst of the complexity of the world we negotiate, conceptually, a sort of public space in the midst of the city.



«X WITHIN X (ORANGE)», 1980, ACRYLIC AND BLACK PENCIL ON CANVAS (FOUR PARTS), 180 X 222 CM, PRIVATE COLLECTION, BRUSSELS

TEXT: ANDREW BICK

# ABSTRAKTION IN EINEM LONDONER KONTEXT

**ROBERT MANGOLD LÄSST SEINEN BILDERN GERNE DEN VORTRITT. IN DER AUSSTELLUNG IN DER PARASOL UNIT IN LONDON SIND SEINE WERKE AKTUELL ZU SEHEN.**

Robert Mangold war am 25. Februar im Gespräch mit dem Kritiker Tim Marlow in der Parasol Unit. Eine der eröffnenden Bemerkungen Marlows war, dass dies die erste öffentliche oder institutionelle Schau von Robert Mangolds Werk in Grossbritannien sei, im Alter von 71 Jahren. Mit Blick auf die Londoner Kunstwelt scheint die allgemein begrenzte Auseinandersetzung öffentlicher britischer Galerien mit der Abstraktion durchaus erwägenswert, aber dies bedingt auch einer gewissen Einschränkung. Erstens hat die Ausstellung von Mangolds Werk in keinerlei Hinsicht spezielle Empfehlung nötig; zweitens wurde Mangolds Werk zuvor sehr wohl gezeigt, und zwar 1989 im Rahmen einer Zwei-Personen-Ausstellung mit Bruce Nauman an der Boundary Road Saatchi Gallery. Im Vergleich dazu realisierte die Cubitt Gallery, eine ursprünglich in Kings Cross von Künstlern geführte Galerie, im Jahr 1993 die einzige in London öffentlich zugängliche Ausstellung des Deutschen Abstrakten Günther Förg, eine Schau von Oriol Mostyn Gallery, North Wales, die am Camden Arts Center abgesagt werden musste, weil die Böden das Gewicht seiner grossen Bronzeskulpturen nicht zu tragen vermocht hätten. Wie Mangolds hat auch Förgs Werk gewisse Gemeinsamkeiten sowohl mit der europäischen konkre-

ten Kunst und der Systemkunst der 1950er und 60er Jahre als auch mit der mehr intuitiven Seite der europäischen Abstraktion, repräsentiert durch Blinky Palermo und später durch Imi Knoebel. Auch was das Timing anbelangt zeigen sich Ähnlichkeiten zur laufenden Mangold-Ausstellung in der Parasol Unit. Die Cubitt Gallery zeigte Förg zu einem Zeitpunkt, als die letzte Rezession gerade abflachte... In einem kürzlichen Artikel im Observer hat Laura Cummings versucht, einen roten Faden in den Ideen zu finden, mit denen die Kunstwelt auf den neuen wirtschaftlichen Abschwung reagiert hat, und sie sieht in der Schau zu Robert Mangold – wie auch in Gagosians Ausstellung von Cy Twomblys Werk – eine rezessionsbedingte Rückkehr zu den «Klassikern» der Gegenwarts-kunst. Als dieses besondere Projekt geplant wurde (und dies geschah über den Zeitraum einiger Jahre wegen der nur schwer einzuholenden Leihgabe der X, Plus und Frame Bilder), wusste, abgesehen von ein paar Experten, allerdings niemand mit Sicherheit, dass wir uns heute in einer globalen Konjunkturkrise befinden würden. Es ist also offensichtlich, dass es sich bei Cummings These um nicht mehr als nachträgliche Einsicht handelt, wie auch um den typisch britischen Drang, in allem nach einer Geschichte zu suchen. Dennoch steckt vielleicht ein Körnchen Wahrheit in der Vermutung, dass es sich hier um eine Kunstform handeln könnte, die sich für schlechte Zeiten eignet, wie sich auch im Bezug auf den Zeitpunkt der Günther Förg

Ausstellung 1993 zeigt: In einer Welt, in der die Überschwinglichkeit ihren Lauf genommen hat, spricht eine leise und bedachte Stimme mit Wurzeln in den radikalen Entwicklungen der Abstraktion klarer und wird bestimmt besser gehört. **VORRANG.** Mangold selbst ist entwerfend direkt in der Art und Weise, wie er über seine Bilder spricht, wie etwa, als er gegenüber Tim Marlow bemerkt, dass er sich wie jeder andere daran gewöhnt habe, seine Werke in Reproduktion zu sehen. Als er seine X, Plus und Frame Bilder in der Galerie hängen sah, fand er es notwendig, «sich wieder in sie einzugraben». Zudem will Mangold, dass seine Bilder unmittel-

**ROBERT MANGOLD X, PLUS AND FRAME PAINTINGS, PARASOL UNIT, LONDON, 24 FEBRUARY – 8 MAY 2009**

bar aufgenommen werden können, und falls Schichten (der Strategie, wenn nicht der Farbe) in Mangolds Methode bestehen, dann werden diese vom Künstler nicht weiter erklärt, getreu dem Prinzip, den Bildern selbst den Vorrang zu lassen. In Studio-notizen von 1992 beschreibt Mangold den Arbeitsprozess analog zum Erlebnis, in einem Labyrinth zu sein: «Im Labyrinth deiner eigenen Arbeit schneidest du dich nach einem Ort des totalen Überblicks, wie von oben, von wo du die ganze Bedeutung oder die Struktur, welche sich aus deinen Bewegungen ergibt, erkennen kannst. Aber das ist unmöglich, denn du kannst nicht das Labyrinth durchstreifen und im gleichen Moment darauf hinunter blicken». Indem er ein Werk schafft, das eine Art Umherstreifen in einem System darstellt, konfrontiert Mangold die Grenzen des Diskurses frontal;

nicht auf eine deklamatorische Art, und auch nicht durch rhetorische Positionierung, sondern indem er sowohl auf die konkrete Phase des Arbeitsprozesses insistiert – um auf die Vorstellung des «Eingrabens» zurückzukommen –, als auch auf das Bedürfnis des Betrachters, der eine direkte Auseinandersetzung mit den Bildern erleben will, ähnlich wie es auch dem Künstler selbst widerfährt. **BINÄR.** In der von der Parasol Unit veranstalteten Konferenz vom 21. März hat Briony Fer den Diskurs über Malerei in den 1980er und frühen 1990er Jahren als eine binäre Situation beschrieben; gestische Gestaltung steht dem Abstrakten und Minimalen gegenüber. Nach Fers Auffassung ist dies eine falsche Idee der Opposition, untragbar deshalb, weil sie Elemente gegeneinander ausspielt, die eine Vereinfachung der Art und Weise darstellen, wie Kunst generiert werden kann. Im Kontrast dazu legt Robert Mangolds Balanceakt zwischen Formalismus und «Umherschweifern» einen glaubwürdigen und haltbaren Ansatz nahe. Der Ablauf seiner Arbeitsprozesse, seine Haltung als Künstler, der standhaft ist in der Umsetzung seines Programms, sowie der Touch, die Methode und die besondere Materialität seines Werks dienen ihm insgesamt als Medium für seine Gesinnung und seine Stimme. In einem Interview mit Rosalind Krauss (Artforum, März 1974) zieht sich Mangolds Weigerung, sich zur Bedeutung seines Werks zu äussern, durch den ganzen Dialog, indem er die Antwort auf Krauss' einleitende Bemerkung – «letztlich habe ich über den Inhalt (die Bedeutungen oder Verweise) der abstrakten Kunst nachgedacht, ein Thema, von dem die Leute zurückzuschauen pflegen» – schuldig bleibt. Aber Mangold ist nicht darauf aus, Krauss – oder Kritiker im Allgemeinen, oder den Betrachter – zu är-

gern. Seine ablehnende Haltung scheint in der für ihn essentiellen Beweglichkeit und Kontinuität des Zeichnens und Malens als einem abstrakten Projekt zu liegen. Er muss im Werk sein, und der Betrachter muss ebenfalls hineingehen oder sich in das Werk eingraben. Ein solches Projekt ist entscheidenderweise nichtsprachlich, fundamental resistent gegen jedes Blabla. Im Bezug auf den Inhalt seines Werks drückt Mangold in seinen Studionotizen und im Interview nicht so sehr eine Art des diplomatischen Abwehrens aus, sondern er verkündet vielmehr offen eine Reihe von Prinzipien für seine Arbeit, die jede Diskussion über deren Inhalt irrelevant machen. Im Kontext der narrativen und kontextorientierten Natur aktueller visueller Kunst aus Grossbritannien sticht dies hervor, entweder als ein ausgefallenes Projekt oder vielleicht als die Unfähigkeit mit gegenwärtigen Fragestellungen umzugehen. Beide Ansätze würden einem Missverständnis gleichkommen, wenn man bedenkt, was in seinem Werk auf dem Spiel steht: der erstere, weil Kennerschaft allein für vierzig oder mehr Arbeitsjahre von solch experimenteller Vielfalt nie ausreichen würde, und der letztere deshalb, weil – wenn die visuelle Erfahrung in der Galerie noch immer von primärer Bedeutung ist – die Logik, mit der Mangold seine formalen Möglichkeiten, Malerei zu bereinigen, erweitert hat, sein Oeuvre auch zu einer Herausforderung für die Galerien gemacht hat, die es ausstellen. Seine Präsenz und Gültigkeit anzuzweifeln würde heissen, die Notwendigkeit der Galerie an sich in Frage zu stellen. Mit Mangolds Werk wird das Wie und Weshalb unseres Sehens zu einem menschlichen Prozess von individueller und kollektiver Wichtigkeit, zu einer mentalen Lichtung in der Komplexität der Welt, die wir konzeptuell zu bewältigen versuchen, eine Art öffentlicher Raum mitten in der Stadt.

Andrew Bick is an artist and curator based in London. He is working on an exhibition for Leeds City Art Gallery, Construction and its Shadow, for 2010, as a result of a research fellowship at the Henry Moore Institute on Construction in the UK. He currently has a solo exhibition at Hales Gallery, London and is in the forthcoming painting exhibition, Slow Magic at the Bluecoat Gallery, Liverpool. Andrew Bick teaches at Central Saint Martins, Kingston University and the University of Gloucestershire.

Andrew Bick ist ein in London wohnhafter Künstler und Kurator. Im Rahmen eines Forschungsstipendiums am Henry Moore Institute on Construction in London arbeitet er zurzeit an der für 2010 geplanten Ausstellung Construction and its Shadow für die Leeds City Art Gallery. Bick hat gegenwärtig eine Einzelausstellung in der Hales Gallery in London und ist in der kommenden Bilderausstellung Slow Magic der Bluecoat Gallery in Liverpool zu sehen. Andrew Bick lehrt am Central Saint Martins College, an der Kingston University und der University of Gloucestershire.



# TRACING REALITY (1)



ROBERTSON KÄPPELI, DER HERBST, 2008, INDIAN INK ON PAPER, 148 X 228 CM

PRIVATSAMMLUNG

Vorlage und Abbild stehen nicht erst seit einer «Genese der Abstraktion» in einem viel diskutierten Verhältnis. «Tracing Reality (1)» vereint Positionen der Malerei und Zeichnung, die sich durch einen dezidierten Realismus auszeichnen, diesen jedoch nie als Mimesis, als eigentliche Nachahmung, verstehen. Stattdessen wird die Vorlage im Laufe des künstlerischen Arbeitsprozesses bewusst weiterentwick-

kelt und -gedacht, interpretiert, transformiert. Am Ende steht das Abbild, das seinen Ursprung – die Vorlage, das Bild – zwar nicht negiert, sich jedoch merklich von ihm entfernt hat.

Mit: Caro Niederer, Christian Vetter, Monika Ruckstuhl, Noori Lee, Robertson Käppeli, Vera Ida Müller, Vincent Kriste.

## TRACING REALITY (1)

6. JUNI BIS 12. JULI 2009  
VERNISSAGE FREITAG 5. JUNI

Kunst Raum Riehen  
Baselstrasse 71  
CH-4125 Riehen/Basel  
www.kunstraumriehen.ch

# TRACING REALITY (1)

The relationship between subject and portrayal has been much discussed, not only since “genesis of abstraction”. “Tracing Reality (1)” links positions in painting and drawing that are marked by an unambiguous realism – a realism that can never be considered a mimesis, an actual imitation. Instead, the subject is consciously developed further in the course of the creative work process, it is reflected,

interpreted, transformed. The result is a representation that does not negate its origin – the subject, the image – but has moved markedly away from it.

With: Caro Niederer, Christian Vetter, Monika Ruckstuhl, Noori Lee, Robertson Käppeli, Vera Ida Müller, Vincent Kriste.

## TRACING REALITY (1)

JUNE 6 UNTIL JULY 12 2009  
OPENING FRIDAY JUNE 5

Kunst Raum Riehen  
Baselstrasse 71  
CH-4125 Riehen/Basel  
www.kunstraumriehen.ch

# AGENDA

**GARAGE**

JENS WOLF  
24.04.2009 – 30.05.2009  
TUE – FRI 2 P.M. – 7 P.M., SAT 11 A.M. – 5 P.M.

DREAMACHINE  
06.06.2009 – 26.06.2009  
TUE – FRI 2 P.M. – 7 P.M., SAT 11 A.M. – 5 P.M.

THE SOURCE OF INSPIRATION  
06.06.2009 – 25.07.2009  
TUE – FRI 2 P.M. – 7 P.M., SAT 11 A.M. – 5 P.M.

ARTE CONCRETO INVENCIÓN – ARTE MADI  
08.06.2009 – 14.06.2009  
BY APPOINTMENT

**COLLECTION**

ART UNLIMITED  
SARAH OPPENHEIMER, BEAT ZODERER  
08.06.2009 – 14.06.2009

ART BASEL  
BOOTH 2.0/N5: THE SOURCE OF INSPIRATION  
09.06.2009 – 14.06.2009



## IMPRESSUM

REDAKTION: MARGARETA VON BARTHA/RETO THÜRING | ÜBERSETZUNG: GUNHILD MUSCHENHEIM/SIBYLLE BLÄSI | KONZEPT/GESTALTUNG: HARTMANNSCHWEIZER.CH | LITHOGRAFIE: BILDUNKT AG | DRUCK: B&K OFFSETDRUCK GMBH | PAPIER: CYCLUS, 70GM2 | NÄCHSTE AUSGABE NR. 03/09: AUGUST 2009 | EDITOR: MARGARETA VON BARTHA/RETO THÜRING | TRANSLATION: GUNHILD MUSCHENHEIM/SIBYLLE BLÄSI | CONCEPT/DESIGN: HARTMANNSCHWEIZER.CH | LITHOGRAPHY: BILDUNKT AG | PRINT: B&K OFFSETDRUCK GMBH | PAPER: CYCLUS, 70GM2 | NEXT EDITION NR. 03/09: AUGUST 2009

PHOTO BY MARK NIEDERMANN

MAGNUS THIERFELDER  
FENSTER, 2008, PAINTED GLASS/GEMALTES GLAS, 190 X 130 CM  
SHADOW OF DOUBT, 2008, BLACK CARPET/SCHWARZER TEPPICH, 600 X 120 CM, ED. 3



# 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 | WWW.VONBARTHA.COM