

# «ic aber kann nichts schöneres mir denken als dir diese zaichnung zu shenken»

Dieter Roth an Carl Laszlo um 1965, (Auszug)  
aus der Publikation: «90 Briefe an Carl Laszlo».  
Herausgegeben von Miklos von Bartha zu Carl Laszlos  
90. Geburtstag im Juli 2013, S. 11.

2	Boris Rebetez
5	Vom Ort des Kunstwerks / About the Importance of Site
6	Der Dreizehnte Monat / The Thirteenth Month
6	Charlotte Beaudry
6	Gloss
7	Perrine Lievens
7	«L'œil qui voit encore ce qui n'est plus, ... »
8	Beat Zoderer / Davide Cascio
8	No Beginning / No End
10	Ausstellungen / Upcoming Shows
11	Briefe an Carl Laszlo
13	La Biennale di Venezia
13	The Resurrected Museum
15	«Der grösste Sammler eines Künstlers muss der eigene Galerist sein.» / "The principal collector of an artist's work should always be his or her gallerist."

Nº2 / 2013



Editorial — Der Herbst fängt gut an. Boris Rebetez baut seine erste Einzelausstellung bei uns in der Garage mit dem Titel «syndrome temporel» auf. Sein Kalenderblatt-Aquarell «Septembre» bekommen Sie in dieser Ausgabe sozusagen als Geschenk. Zwei Kunsthistoriker seiner Wahl schrieben zudem über Boris' bisheriges Werk und seine Intentionen. Lesen Sie über seine Beschäftigung mit den Gartenstädten «Floreal» und «Le Logis» im Nachkriegs-Belgien, einem Projekt mit guten Vorsätzen, das sich jedoch in starre Tristesse verwandelte.

Man kann sich noch einige Wochen nach Venedig zur Biennale begeben. Allerdings ohne allzu grosse Erwartungen, schenkt man Marianna Garins Reportage Glauben. Sie fand die «Super-Mega-Artshow» eher anstrengend. Ihre Einblicke in die Ausstellung «Geometria: Desvios y Desmesura» in Buenos Aires sind hingegen viel positiver.

Mich interessiert die Diskussion um die angeblich vernachlässigten weiblichen Positionen in der Welt der Kunst überhaupt nicht. Aber es ist erstaunlich, wie mich Charlotte Beaudry's Bilder von weiblichen Phänomenen irgendwo zwischen Erotik und Zweideutigkeit faszinieren. Charlotte schliesst zusammen mit Perrine Lievens unser diesjähriges Ausstellungsprogramm ab. Da wir noch nicht wissen, wie Perrine mit dem Raum in S-chanf umgehen wird, sind wir voller Erwartungen und die von ihr auf Seite 7 zitierte Aussage von Paul Nougé gibt uns einen Vorgeschmack.

Im Anschluss an die Messe in Basel bildeten wir (Stefan, Miklos und ich) zusammen mit Lena Friedli und Karim Noureldin eine Gesprächsrunde, um über unsere Erfahrungen mit der Galerietätigkeit zu diskutieren. Was wir von Karim zu hören bekamen, hat uns sehr ermutigt weiterzuarbeiten.

Zuletzt noch eine Nachricht: Wenn Sie diese Ausgabe in Ihren Händen halten, sind eine neue Mitarbeiterin und ein neuer Mitarbeiter zu uns gestossen. Sowohl Katharina Schmid als auch Philipp Voellmy sind im Galeriebetrieb bereits sehr erfahren und wir freuen uns sehr auf die Zusammenarbeit – and look out for our website!

• Margareta von Bartha

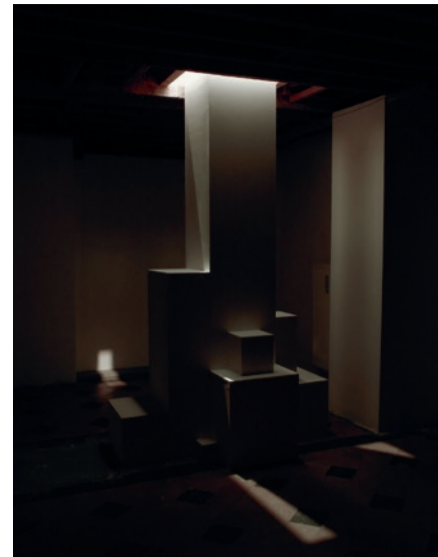
Editorial — The autumn is getting off to a good start. Boris Rebetez is installing his first one-man exhibition in the Garage, titled «syndrome temporel». His calendar-sheet aquarelle «September», to be found in this edition of the von Bartha Report, is intended to be a present for you. Two art historians selected by Boris himself have written about his previous work and his intentions. Also read about his artistic preoccupation with the garden cities «Floreal» and «Le Logis» in post-war Belgium, a project full of good intentions that turned into a rather sad static state of affairs.

For a few weeks one can still visit the Biennale in Venice, though not with too great expectations if one gives credence to Marianna Garin's report. She found the «Super-Mega-Artshow» rather strenuous. Her insights into the exhibition «Geometria: Desvios y Desmesura» in Buenos Aires this summer are much more positively inclined.

I am not at all interested in the discussion about the theoretically neglected position of women in today's art world. But it does amaze me how Charlotte Beaudry's images of feminine phenomena somewhere between eroticism and ambivalence fascinate me. Together with Perrine Lievens' show Charlotte will be finishing off this year's exhibition programme. Since we do not yet know how Perrine will use the space in S-chanf we are in a state of suspenseful anticipation. The quotation of Paul Nougé, cited by her on page 7, gives us a kind of foretaste.

Shortly after the art fair in Basel Stefan, Miklos and I sat together in a discussion group with Lena Friedli and Karim Noureldin to talk about our experiences in the activities of the gallery. What Karim had to say greatly encouraged us to continue our work.

Last but not least, a bit of news: By the time this new edition of the von Bartha Report appears, two new colleagues will have joined our staff. Both Katharina Schmid and Philipp Voellmy have a great deal of experience with the work of galleries. We greatly look forward to working with them! And one last tip for you: don't miss our website!



# Vom Ort des Kunstwerks

## About the Importance of Site

Portail, 2010  
Acrylglas, Eisen und Holz bemalt /  
Acrylic glass, iron and painted wood  
340 x 160 x 4 cm  
Installationansicht / Installation view:  
Boris Rebetez, Anticipation,  
Kunstmuseum Solothurn, 2010

Forteresse, 2007  
Holz bemalt / Painted wood  
745 x 44 x 44 cm  
Installationansicht / Installation view:  
Boris Rebetez, Forteresse, Etablissement  
d'en face project, Brüssel 2007

### PAGE 2

In a publication that appeared in 1982 on the occasion of documenta 7 and pertained to Donald Judd's *Untitled (Six Cold Rolled Steel Boxes)* the artist, author and curator Rémy Zaugg described an exhibition situation at Kunstmuseum Basel. The director of the museum at the time, Franz Meyer, had not placed the newly acquired sculpture in the exhibition rooms but had the steel cubes put in the front hall of the second floor between the staircase, the toilets and storage rooms. For what was originally intended to be only a temporary presentation Meyer chose a passageway where visitors would not stay for a longer amount of time but just traverse without even perceiving it consciously as a space. This curatorial decision had important consequences for the perception of the work. The prosaic character of the front hall made the rawness and the banality of the steel cubes become more apparent. As such the chosen site appeared to activate something in the work which, although it had always been there, only emerged at this particular spot. Vice versa, Rémy Zaugg noted, only the sculpture made it possible to experience the spatial qualities of the front hall. "The work stood", he writes, "in secret agreement with its surroundings." The interplay of reciprocal emphasis, rendering the essence visible, is primarily to the credit of the artist himself, since Donald Judd, after seeing the work at this site, changed it significantly once more.

The atmosphere of the self-evident that Rémy Zaugg describes is also definitive for the sculptural interventions of Boris Rebetez. With them the artist distances himself from an introverted static concept of work and finds his way to artistic forms that only articulate themselves fully in the interaction between the object and its physical surroundings. *Forteresse* was created in 2007 for an exhibition space in Brussels and marks the beginning of a series of works that the artist has been continuing with to this day. In Brussels two exhibition rooms one above the other had been connected with one another for a previous exhibition by a square opening in the floor. Boris Rebetez forewent restoring the former aspect of the rooms. The hole in the floor inspired him to create a work of his own: a sculpture extending over the two floors. On the lower floor the sculpture is intermeshed with the surrounding space by an extensive, pedestal-like zone consisting of a large number of smaller and bigger cubes. From there it ascends upwards, breaking through the ceiling and then tapering off at the top in a reversed system of cubes until it meets the beams of the exhibition room. On first sight the intervention appears so restrained that the work blends in with the architecture and becomes invisible as a functional element. What happens here is paradoxical: the work of art integrates itself in such a consequent fashion into its surroundings that it disappears –

the "artwork on site" turns into the "artwork's site" (Moritz Küng). Processes and context-oriented strategies also define *Grand Hall* (Kunstmuseum Solothurn, 2010) and *Le Logis* (Komplot, Brussels, 2011). Boris Rebetez proceeds in his work like an archaeologist. He investigates the given place, uncovers hidden strata, analyses spatial phenomena and discovers connections. By contrast to the "in situ"-works of Daniel Buren or Michael Asher or the sculptural interventions of Heimo Zobernig Rebetez' intrusions do not serve to express institutional criticism. Rather they originate in his interest in phenomenological questions. Often irregularities and deviations become the starting point for his works. Contrary to the ideology of the White Cube they are not neutralised, but connected to their surroundings by small interventions to form a new unity. His works do not set themselves against the situation at hand – quite the opposite. They accentuate, reinforce, substantiate what is already there in the room but would not have become visible without these interventions.

• Barbara von Flüe  
Barbara von Flüe (\*1977) studied art history and German philology in Basel, Berlin and Zurich. From 2006 to 2012 she was employed as a curatorial assistant at the Kunsthau Aargau and the Kunstmuseum Solothurn, where she worked together with Boris Rebetez et al. Since 2012 she has been curator at the Kolumba in Cologne.



In seiner 1982 anlässlich der documenta 7 erschienenen Publikation zu Donald Judds *Untitled (Six cold rolled steel boxes)* beschreibt der Künstler, Autor und Ausstellungsmacher Rémy Zaugg eine Ausstellungssituation im Kunstmuseum Basel: Der damalige Direktor Franz Meyer hatte die neu erworbene Skulptur nicht in die Ausstellungsräume gestellt, sondern die Stahlwürfel in der Vorhalle im zweiten Obergeschoss zwischen Treppe, Toiletten und Abstellkammern platziert. Meyer wählte für die ursprünglich nur temporär gedachte Präsentation einen Durchgangsort, in dem sich die Besucher nicht länger aufhalten, sondern den sie durchqueren, ohne ihn als Raum bewusst wahrzunehmen. Diese kuratorische Entscheidung hatte für die Wahrnehmung der Arbeit wichtige Konsequenzen: Die Prosaik der Vorhalle machte die Rohheit und Alltäglichkeit der Stahlwürfel sichtbar. Der Ort schien etwas zu aktivieren, das zwar immer schon vorhanden war, jedoch erst an dieser Stelle in Erscheinung trat. Umgekehrt stellt Rémy Zaugg fest, dass erst die Skulptur die räumlichen Qualitäten der Vorhalle erfahrbar machte. «Das Werk stand», wie er schreibt, «mit seiner Szene in geheimem Einverständnis». Das Spiel des gegenseitigen Hervorhebens und Sichtbarmachens ist wohl auch und vor allem dem Künstler selbst zu verdanken, hatte doch Donald Judd die Arbeit, nachdem er sie an diesem Ort gesehen hatte, nochmals wesentlich verändert.

Die von Rémy Zaugg beschriebene Atmosphäre des Selbstverständlichen ist auch prägend für die skulpturalen Interventionen von Boris Rebetez. Mit ihnen entfernt sich der Künstler von einem in sich geschlossenen, statischen Werkbegriff und findet zu künstlerischen Formen, die sich erst in der Interaktion zwischen dem Objekt und seiner physischen Verortung artikulieren. *Forteresse* ist 2007 für einen Ausstellungsraum in Brüssel entstanden und bildet den Auftakt zu einer Reihe von Arbeiten,

die der Künstler bis heute fortführt. Die beiden Geschosse des Ausstellungsraums waren für eine frühere Ausstellung durch eine quadratische Öffnung im Boden miteinander verbunden worden. Boris Rebetez hat die Räume nicht in ihren Normalzustand zurückbauen lassen, sondern das Loch im Boden zum Ausgangspunkt seiner eigenen Arbeit gemacht. Er realisiert eine sich über beide Niveaus erstreckende Skulptur, die im Untergeschoss durch eine ausgreifende, aus einer Vielzahl kleinerer und grösserer Würfel und Kuben bestehenden Sockelzone mit dem umliegenden Raum verzahnt wird. Von da ausgehend strebt sie in die Höhe, durchbricht die Decke, um sich gegen oben hin in einem gegenläufigen System aus Würfeln und Kuben zu verjüngen und gegen den Unterzug des Ausstellungsraumes zu stossen. Die Intervention ist auf den ersten Blick so zurückhaltend, dass sich das Werk mit der Architektur verbindet und als funktionales Element unsichtbar wird. Was hier passiert, ist paradox: Das Kunstwerk schreibt sich auf eine so konsequente Weise in seinen Umraum ein, dass es verschwindet – das «Kunstwerk vor Ort» verwandelt sich in einen «Ort des Kunstwerks» (Moritz Küng). Prozess- und kontextorientierte Strategien sind auch bestimmend für *Grand Hall* (Kunstmuseum Solothurn, 2010) und *Le Logis* (Komplot, Brüssel 2011). Boris Rebetez' Vorgehensweise gleicht dabei der Arbeit eines Archäologen: Er untersucht den gegebenen Ort und legt verborgene Schichten frei, analysiert räumliche Phänomene und deckt Zusammenhänge auf. Anders als die «in situ»-Arbeiten von Daniel Buren oder Michael Asher oder die skulpturalen Interventionen von Heimo Zobernig sind seine Eingriffe nicht institutionskritisch zu verstehen. Sie entspringen vielmehr einem Interesse an phänomenologischen Fragen. Oft sind es Unregelmässigkeiten und Abweichungen, die zum Ausgangspunkt seiner Arbeit werden und entgegen der Ideologie des White Cube nicht neutra-

lisiert, sondern mit Hilfe von minimalen Eingriffen zu einer neuen Einheit verbunden werden. Seine Interventionen stellen sich dem Vorhandenen nicht entgegen, im Gegenteil: Sie akzentuieren, verstärken, konkretisieren, was im Raum bereits vorhanden war, ohne die Eingriffe jedoch nicht sichtbar geworden wäre.

• Barbara von Flüe

Barbara von Flüe (\*1977) hat in Basel, Berlin und Zürich Kunstgeschichte und Germanistik studiert. Von 2006 bis 2012 war sie kuratorische Assistentin am Aargauer Kunsthaus und am Kunstmuseum Solothurn, wo sie u.a. mit Boris Rebetez zusammenarbeitete. Seit 2012 ist sie Kuratorin am Kolumba in Köln.

Socle, 2013  
Kaminbacksteine, Spanholzplatten bemalt /  
Chimney bricks, chipboard, 90 x 131 cm

Folly, 2013  
Laminat, Holzstruktur / Laminate, wood structure  
290 x 365 x 300 cm



Seit Menschengedenken schaffen wir Systeme, um unser Leben zu strukturieren, zu vereinfachen, ihm eine Form zu geben. Dabei geht es nicht nur um die Vereinfachung unseres privaten Alltags, sondern auch um das Leben in einer Gemeinschaft. Teilweise basieren diese Ordnungssysteme auf natürlichen Phänomenen wie z.B. der Mondphase, teilweise sind sie künstlich generiert, wie wenn wir von politischen oder sozialen Systemen sprechen.

Der Schweizer Künstler Boris Rebetez bedient sich in seiner Arbeit *Calendrier* (2013) einem Ordnungssystem, das bereits seit der Antike Verwendung findet, namentlich jenem des Kalenders. 13 Kalenderblätter, nur mit den jeweiligen Monaten beschriftet, zeigen in Aquarell umgesetzte Ansichten der Gartenstädte *Floréal* und *Le Logis* in Brüssel. Genau diese beiden künstlich erschaffenen Siedlungen sind es, die auch in der Arbeit *Le Logis ou le secret identitaire* von 2011 Thema sind. Die Arbeit zeigt eine Dia-Projektion verschiedener schwarz-weiss Detailaufnahmen der Siedlungen, die nach dem Zweiten Weltkrieg aus Gründen der Wohnungsnot entstanden. Beide Siedlungen, entworfen von dem belgischen Städteplaner Louis Van der Swaelmen (1883–1929) und dem Architekten Jean-Jules Eggericx (1884–1963), folgen Entwürfen des Briten Ebenezer Howard (1850–1928), der den Begriff der Gartenstadt prägte und mittels dieses Modells das Städtewachstum in der Zeit der Industrialisierung kontrollieren wollte. Geschaffen wurden in Europa und den USA Siedlungen, die heute vergleichbar mit dem Modell der *Gated Community* sind: (isolierte) Wohnstrukturen, die Platz für eine Vielzahl von Bewohnern bieten und ausserhalb einer Stadt eine autonome Stadtstruktur und eine eigene Infrastruktur aufzeigten. So bildeten sich eigene Gemeinden, die sich selbstversorgend parallel zu den zentralen Stadtgebieten entwickelten. Eben auf diese Utopie geht Rebetez ein und präsentiert in der Arbeit von 2011 menschenleere Strassen, Einfahrten, Vorgärten sowie Ein- und Mehrfamilienhäuser. Die unheimliche Ruhe und sichtliche Geborgenheit der Siedlungen wird sichtbar in den schwarz-weiss gehaltenen Diapositiven, die eher eine melancholische Stimmung vermitteln. Im Gegensatz dazu dominiert nun Licht und Farbe die neu entstandenen Aquarelle. In dieser impressionistischen Manier hebt Rebetez die Träume der Erbauer sowie derer, die in den Siedlungen leben, hervor. Es ist das Idyll der geformten, kontrollierten Umgebung, in der jeder und alles gleich ist; einer Umgebung, in der kein Unterschied existiert, und in der keine Probleme auf Ungerechtigkeiten oder ungleichen Verhältnissen basieren. Dennoch schafft Rebetez 13 Kalenderblätter, eben genau eines zu viel. Er bedient sich dem Ordnungssystem des Kalenders, hält es dann aber doch nicht ein. Erich Kästner (1899–1974) verfasste 1955 einen Gedichtzyklus be-

stehend aus 13 einzelnen Werken, die den Titel *Die 13 Monate*<sup>1</sup> trugen, eine der romantischsten Arbeiten des deutschen Schriftstellers. In den ersten 12 Gedichten, Januar bis Dezember, beschreibt er die spezifischen Eigenschaften jedes einzelnen Monats. Das 13. Gedicht ist es allerdings, das versucht als ein Schaltmonat all die individuellen Eigenschaften der vorhergehenden 12 zusammenzufassen, was letztendlich aber misslingt. So heisst es: «[...] Man macht, wir wissen's, aus zwölf alten Bildern kein neues Bild. [...]»<sup>2</sup>.

Jeder Mensch ist individuell und zeichnet sich durch seinen ganz persönlichen Charakter aus, ähnlich wie es die Monate nach Kästner tun. Diese natürliche Individualität durch künstlich erzeugte Ordnungssysteme einzuschränken, kann nicht funktionieren, es bleibt eine Illusion. Rebetez zeigt uns genau das auf sehr eindrückliche Weise und verweist so auf die Utopie einer konstruierten Gesellschaftsordnung wie auf die Schattenseiten einer gleichförmig konstruierten Wohnsiedlung, die das Beste aus der Vergangenheit mit den Träumen an die Zukunft verbinden möchte und genau daran scheitern soll, da die Individualität des Einzelnen ignoriert wird. Boris Rebetez' *Calendrier* (2013) ist ein Bildwerk, das die romantische Idee einer in sich geschlossen Gesellschaft widerspiegelt, in der man versucht Offenheit und Freiheit durch Gleichheit und Monotonie zu schaffen.

• Fabian Schöneich

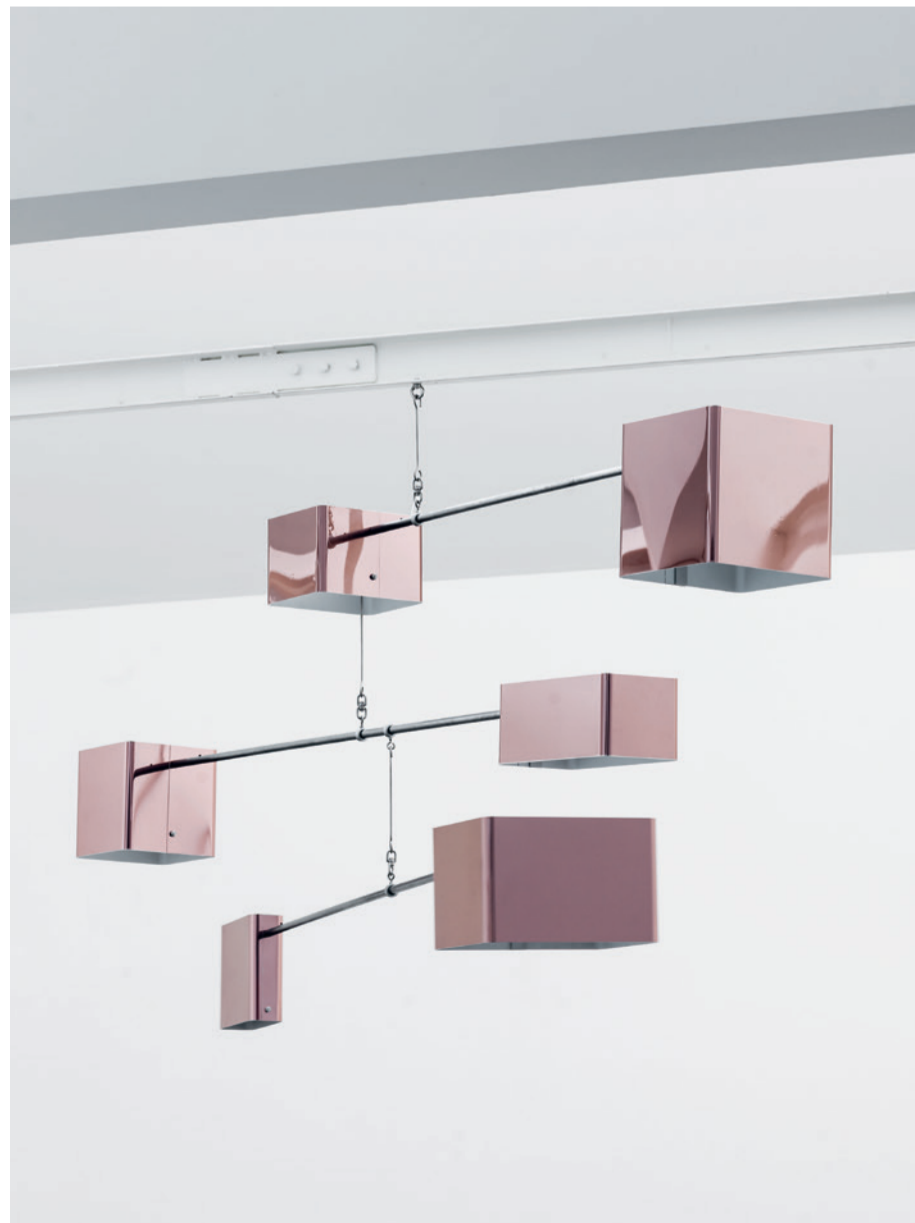
Fabian Schöneich (\*1985) ist Assistentkurator der Kunsthalle Basel. Er verantwortete das Performance Projekt der LISTE 18 und arbeitete als Assistentkurator von Melanchotopia am Witte de With-Center for Contemporary Art in Rotterdam. Als Kurator realisierte er Einzel- und Gruppenausstellungen in Deutschland und der Schweiz und verfasste zahlreiche Artikel und Katalogessays.

<sup>1</sup> Die ersten 12 Gedichte des Zyklus entstanden im Auftrag der Schweizer Illustrierten Zeitung und erschienen monatlich zwischen Dezember 1952 und Dezember 1953. 1954 schrieb Kästner das 13. des Zyklus, den 13. Monat.

<sup>2</sup> Erich Kästner, Der Dreizehnte Monat, in: Erich Kästner, Die 13 Monate, 1955.

Topique Nr. 2, 2013  
Ahorn, Glas, Farbfilter, Metall bemalt /  
Maple, glass, colour-filter, painted metal  
143 x 125 x 69 cm

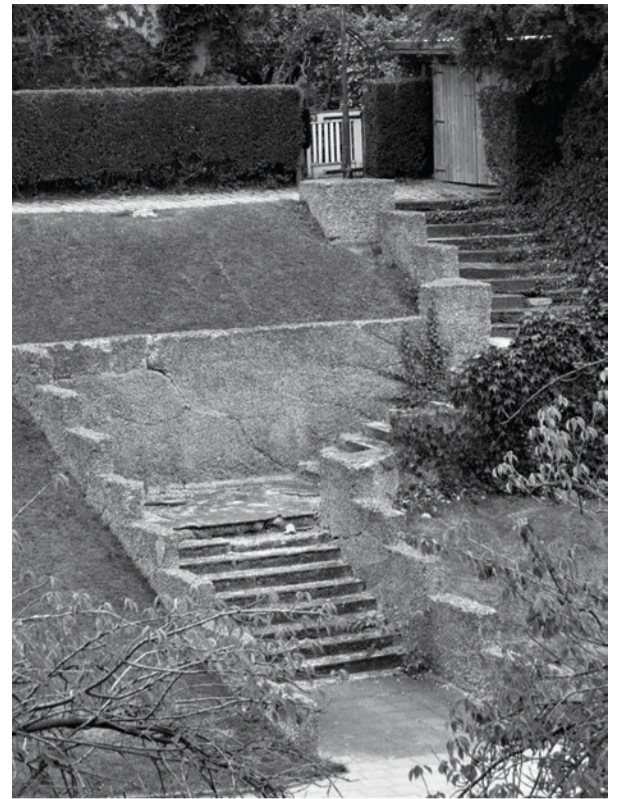
Anachronos, 2013  
Aluminium, Sonnenschutzfolie, Metall /  
Aluminum, Sunscreen-filter, metal  
Grösse variabel / Size variable 120 x - ø 400 cm





# Der Dreizehnte Monat

# The Thirteenth Month



Gartenstadt «Le Logis-Floreal»  
Watermael-Boitsfort, Belgien 2013

Erweiterungsmöglichkeiten von Gartenstädten,  
Grundriss nach der Idee von Ebenezer Howard

PAGE 5

From time immemorial we have been creating systems to give structure to our lives, to make them simpler, to give them a form. This does not solely apply to the simplification of our individual everyday life, but also to communal life. In some part these systems are based on natural phenomena such as the phases of the moon, some appear to be generated artificially, such as political and social systems.

In his work *Calendrier* (2013) the Swiss artist Boris Rebetez uses an ordering system that has been employed since antiquity, namely the calendar. Thirteen calendar leaves, labelled as to the respective months of the year, show views done in aquarelle of the garden cities *Floréal* and *Le Logis* in Brussels. The very same two artificially created settlements were also the theme of Rebetez' work of 2011, *Le Logis ou le secret identitaire*. The work shows a slide projection of various different black-and-white close-up photographs of the settlements which were created because of a housing shortage after World War II. Both settlements, designed by the Belgian city planner Louis Van der Swaelmen (1883–1929) and the architect Jean-Jules Eggericx (1884–1963), follow the plans designed by the Britain Ebenezer Howard (1850–1928). He coined the term garden city, hoping with his model to hold in check the growth of cities during the age of industrialization. In Europe and the United States various such settlements were created, which can be compared today with the model of gated communities: (isolated) housing structures outside of a normal city that offer room for a large number of inhabitants and manifest an autonomous city-like structure and infrastructure of their own. Thus, independent communities were formed and developed self-suffi-

ently parallel to the central city areas. Rebetez investigates this utopia and in his work of 2011 presents deserted streets, driveways, front yards as well as one-family homes and apartment buildings. The eerie quiet and apparent security of the settlements becomes visible in these black-and-white diapositives that transmit a somewhat melancholy atmosphere. By contrast, the aquarelles of 2013 are dominated by light and colour. In this impressionistic manner Rebetez emphasizes the dreams of those who created and those who lived in these settlements. It is the postcard idyll of a formed and controlled environment in which everyone and everything is uniform, an environment where there are no differences, where there are no problems based on injustices or disparate circumstances. However, Rebetez creates thirteen calendar leaves, exactly one too many. He uses the ordering system of the calendar but then does not stick to it. Erich Kästner (1899–1974) once composed a cycle of poems that consisted of 13 single works, titled *The Thirteen Months*<sup>1</sup>, one of the most romantic creations of this German writer. In the first twelve poems, January to December, he describes the specific characteristics of each single month. In the 13th poem he then tries to sum up all the individual characteristics of the preceding twelve in an intercalary 13th month, an effort that fails in the end. Thus he writes: "We know now, out of twelve old pictures, we cannot, alas, make a new one. [...]"<sup>2</sup>.

Every person is an individual and distinguishable from others because of his very personal character – in a similar way as the months according to Kästner. Trying to restrict this natural individuality by means of artificially created systems cannot work. It remains an illusion. Rebetez shows us this in a very impressive manner, pointing with his work to the utopia of a constructed social system as well as to the downsides of a uniformly constructed settlement that wants to combine the best from the past with the

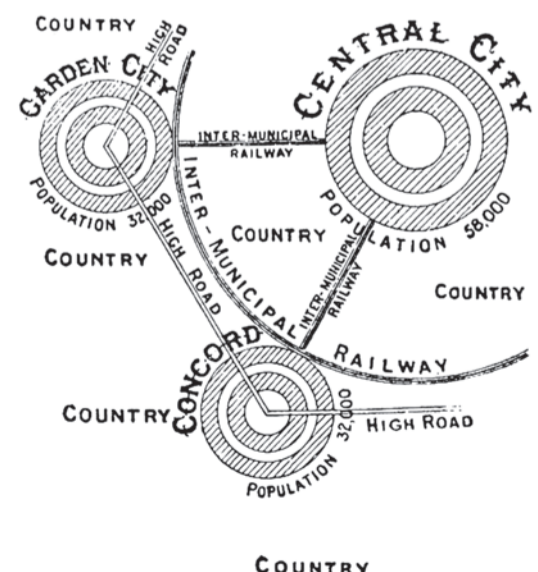
dreams of the future and fails in the very effort because it has ignored the specificity of the individual. Boris Rebetez's *Calendrier* (2013) is a pictorial work that mirrors the romantic idea of a society closed unto itself in which one attempts to create openness and freedom through uniformity and monotony.

• Fabian Schöneich

Fabian Schöneich (\*1985) is an assistant curator at the Kunsthalle Basel. He was responsible for the Performance Project of the LISTE 18 and worked as assistant curator of Melanchotopia at the Witte de With-Center for Contemporary Art in Rotterdam. He has curated single and group exhibitions in Germany and Switzerland and written numerous articles and essays for art catalogues.

1 The first 12 poems of the cycle were commissioned by the Schweizer Illustrierte Zeitung and appeared monthly between December 1952 und December 1953. In 1954 Kästner wrote the 13th of the cycle, the 13th Month.

2 Translated from: Erich Kästner, *Der Dreizehnte Monat*, in: Erich Kästner, *Die 13 Monate*, 1955.



# Gloss\*

CHARLOTTE BEAUDRY



\* Gloss is the title of the exhibition in the von Bartha Garage November 9—December 21, 2013

## PAGE 6

Innerhalb des sonst streng auf Konkrete Kunst fokussierten Programms der von Bartha mögen die Werke von Charlotte Beaudry zu irritieren. Sie ist die einzige figurative Position unter den rund 30 von uns vertretenen Künstler und Künstlerinnen. Doch genau dieser Bruch interessiert uns.

Für ihre Zeichnungen und Malereien bedient sich Charlotte Beaudry Motiven des Alltäglich-Trivialen. Ihre Kunst ist figurativ aber nicht realistisch. Als Betrachter trifft man sofort auf bereits Bekanntes. Auch die Art der Malerei mag einem sehr traditionell vorkommen. Doch bei genauerer Betrachtung stellt sich ein anderes Gefühl ein: Beaudry bedient sich zwar traditioneller Bildtechniken, malt mit Öl auf grossformatige Leinwände, wählt figurative Bildmotive und positioniert diese oft klassisch im Zentrum des Bildes. Doch sie schafft es, aus einfachen Motiven wie Blumenbouquets, Handtaschen oder Unterhosen eine Art von Stilleben zu schaffen, die nicht verstaubt oder längst bekannt ist. Ihre Bilder sind frisch und dynamisch, und in ihrer motivischen Einfachheit, gekoppelt mit einer äusserst intelligenten Art von Befragung des Motivs, sind sie faszinierend-irritierend. Denn das Blumenbouquet steht nicht auf einem Tisch mit weissem Tuch dekoriert sondern bleibt unverortet im leeren und damit nicht realistischen Bildraum. Beaudry konzentriert sich immer auf das Sujet, füllt damit fast die ganze Leinwand und verzichtet auf jegliche Kontextualisierung. Damit wirken das Bouquet oder die Handtasche überhöht und kommen gleichzeitig ganz bescheiden daher. Durch diese Ambivalenz erhalten die Bilder eine starke Dynamik, und die spezifische Art der Komposition macht sie einzigartig. Die Werke von Charlotte Beaudry besitzen einen enormen Wiedererkennungswert und überzeugen das Publikum immer wieder aufs Neue. Eine Vielzahl von kürzlich eröffneten Museumsausstellungen unterstreicht diese Qualität und lässt uns die «Aussenseiterin» Charlotte Beaudry mit äusserst gutem Gewissen in unserem Programm haben.

• Stefan von Bartha

CHARLOTTE BEAUDRY



Anne, 2012  
Video  
4' 13"

Untitled (Dionaea muscipula), 2012  
Öl auf Leinwand / Oil on Canvas  
200 x 180 cm

Within the programme of the von Bartha Gallery, which is otherwise strictly focused on concrete art, the works of Charlotte Beaudry may surprise, if not irritate. She is the only figurative artist among the thirty artists whom we represent. But it is exactly this inconsistency which is of interest to us.

In her drawings and paintings Charlotte Beaudry avails herself of quotidian and trivial motifs. Her art is figurative but not realistic. The viewer encounters what at first sight appears familiar. Also, even the manner of painting may appear to be very traditional. But when one looks more closely a different feeling arises. Beaudry may be using traditional artistic techniques, painting with oil on large canvases, choosing figurative motifs and often positioning them in the classical manner in the centre of the canvas. But she manages to create out of simple motifs such as flower bouquets, handbags or underpants certain kinds of still lifes that are neither old-fashioned nor trite. Her works are fresh and dynamic, while putting her motifs in spite of their simplicity into question in a highly intelligent way. This makes them irritating as well as fascinating. Thus the flower bouquet is not placed on a table covered by a white tablecloth but hovers in midair, in the empty and therefore not realistic background. Beaudry always concentrates on her subject, nearly filling the whole canvas with it, forgoing any and all contextualisation. This elevates the bouquet or the handbag while they appear totally modest at the same time. This ambivalence gives her works a strong dynamic quality and their specific manner of composition renders them unique. The works of Charlotte Beaudry have an enormous recognition value and are able to convince the viewing public time and again. A large number of recently opened museum exhibitions underlines this quality and encourages us to integrate the "outsider" Charlotte Beaudry in our programme with true conviction.

• Stefan von Bartha



Perrine Lievens' work is an astute enquiry into form and its integration into a given space. In the process, her conceptual treatment provides a subtle rereading of reality by disturbing our approach and our understanding. Transforming our habitual surroundings, Perrine Lievens plays with the viewer, summoning him to test out a reinvented world while going through a perceptual shift.

Die Arbeiten von Perrine Lievens sind eine feinsinnige Hinterfragung der Form und ihrer Integration in einen gegebenen Raum. Die konzeptuelle plastische Behandlung ihrer Sujets ermöglicht eine subtile Lesart der Realität, indem Lievens den Ansatz und das Verständnis, das wir davon haben, durcheinanderbringt. Sie transformiert unsere alltägliche Umwelt und spielt mit dem Betrachter, der aufgefordert wird, ein neu erfundenes Universum zu erfahren und anders wahrzunehmen.

PAGE 7

« L'œil qui voit encore ce qui n'est plus, l'étoile; sur l'écran, ... »



Esquisse sur plâtre, 2013  
Mine de plomb, fleurs et feuilles d'or /  
Bleistift, Blumen und Blattgold  
40 x 60 cm

... l'image disparue;  
qui ne voit pas ce qui  
est trop rapide,  
la balle de fusil; qui  
ne voit pas ce qui est  
trop lent, l'herbe qui  
pousse, la vieillesse;  
qui reconnaît une femme  
et c'en est une autre,  
un chat et c'est son  
soulier, son amour et  
c'est le vide – la liberté  
de l'œil aurait dû  
depuis longtemps nous  
mettre en garde.»  
Paul Nougé

# No Beginning

# No End<sup>1</sup>



Beat Zoderer  
Schablonenaquarell auf Glas 1/13, 2013  
Transluzide Folie auf 6 Fenster /  
Translucent foil on 6 windows

## PAGE 8

Beat Zoderer's and Davide Cascio's Geometric Worlds Meet in Buenos Aires.

The abstraction as an element in contemporary art has been characterized as an artistic and intellectual technique with multiple expressions beyond the visual arts. Not only an early twentieth century aesthetic avant-garde category, it is also intimately connected to social and political utopias, material as well as transcendental. In the 1930s Theo van Doesburg coined the term *Concrete Art* to describe abstract art based on mathematic and scientific principles, the visual expression of which was an emphasis on planes and colour. The idea of geometry would rule under preciseness and at the same time it also conveyed a sense of hope and a ludic spirit, as for instance in colourful and playful kinetic sculptures, or experimental objects designed as catalysts for community building, and in outright manifestos calling for joy. In Latin America this European tradition was developed further with iterations like *Arte Concreto-Invención*, *Arte Madí* and the *Grupo Neoconcreto*.<sup>2</sup>

Works that are created with the movement of the viewer's eye naturally require active participation to exist and to work. This is also crucial to the works exhibited in "Geometría; Desvíos y Desmesuras" at the private foundation OSDE in Buenos Aires.

The exhibition, curated by Danielle Perret, celebrates a hundred years of abstract geometry, by bringing together various Argentinian and Swiss artists through the generations, and exploring the element of geometry in contemporary art. Regarding the latter it's hard not to relate to the traditions in 'Arte Concreto Madí', and 'Perceptismo' that was dominant in Argentina in the mid forties.<sup>3</sup>

Beat Zoderer uses every day materials in his art, in a tradition that could be denoted from the Swiss Bauhaus.<sup>4</sup> He deconstructs the expected, altering our perception and challenging the exploration of pure form and universal principles of his predecessors. Zoderer seems somehow closer to the practices of the Brazilian *Grupo Frente* and *Neo Concretism Movement* that went beyond the conventions of strictly repeated structures based on mathematical systems, suggesting a geometric language as a field of experience and exploration, rather than to rational geometry.

There is a strong sense of autonomy in Zoderer's work in the way he organizes shapes and lets them coexist, it's all about how we perceive the colours and how we move in his work. Even though looking more like something that could have been machine made, the element of spontaneity in the hand-made is present, revealed by small imperfections, making the material aspect of his work even more evident. In the 'Geometría'-exhibition, Zoderer uses the classical architecture of the gallery to create a site-specific modernistic transparent intervention on the glass panes of the balustrade made of circular cut outs from transparent colour

vinyl. As to the result of the tricky work in applying these sheets on the large glass panels, there is the element of the absence and presence by the cut outs; in one panel the result of all these over-lapping circles enables new vibrant colours to appear on our retina as we move around it.

Lugano born artist Davide Cascio presents the earlier piece "Be-building", from 2009, consisting of hexagon shaped modules composed by various wooden sticks and plexi-hexagons in primary colours attached to the grid constructions. Depending on the light the sculptural pieces leave grid-shades and a spectrum of colours on the floor. Reminiscent of the utopian proposals for mobile house structures of the pre-oil crisis 1970s, obsessed with hopes and dreams of social progress and movability. But now the dimensions are slightly too small to give them an actual function, thereby making them more of strange displaced objects sparking our imagination as to its existence.

Beat Zoderer works with genuine passion believing in the potential of an idea and always keeps it at the forefront of his work. In both Cascio's and Zoderer's works there is a generous gesture of letting the audience interfere with their own bodies and experiences, creating a flow that doesn't need an end or a beginning; we are allowed to decide for ourselves how the story should be told.

• Marianna Garin

<sup>1</sup> The title "No Beginning No End" is borrowed from Max Bill's major retrospective exhibition in 2008 at the Museum MARTa Herford in Germany.

<sup>2</sup> The Brazilian Neoconcretism movement originated in "Grupo Frente" founded by Ivan Serpa in Rio de Janeiro, which included Hélio Oiticica, Aluísio Carvão, João José da Costa and Lygia Pape. Another strong influence comes from Venezuela with Carlos Cruz Diez (b 1923 in Caracas), in whose works the colour becomes an experience with light and the movement of the viewer. Jesús-Rafael Soto and Alejandro Otero were other key figures of the Venezuelan kinetic art movement.

<sup>3</sup> The abstract movement in Argentina was divided in the "Arte Madí" and "Asociación Arte Concreto-Invención", the latter led by artist Tomás Maldonado who promoted a "scientific aesthetics". Arte Madí was led by Gyula Kosice and emphasized movement and spectator participation.

<sup>4</sup> There is a prevalent influence from a range of young artists taught by Swiss designer, architect, artist and theoretician Max Bill. Among them are Tomás Maldonado, Otl Aicher, Joseph Albers, and Johannes Itten.



BORIS REBETEZ



*Septembre*



# Syndrome Temporel

**Boris  
Rebetez**

Garage, Kannenfeldplatz 6, CH-4056 Basel  
Season Opening:  
Saturday, September 7, 2013, 2–5 pm  
info@vonbartha.com, www.vonbartha.com

SEP 10—OCT 26 2013

VON BARTHA

Chesa Perini, Somvlin 46, CH-7527 S-chanf  
Opening: Thursday, December 27, 2013, 6–8 pm  
info@vonbartha.com, www.vonbartha.com

DEZ 27—JAN 30 2014

**Perrine  
Lievens**

VON BARTHA

SEP 2013—JAN 2014

VON BARTHA

**Gloss**  
**Charlotte  
Beaudry**

Garage, Kannenfeldplatz 6, CH-4056 Basel  
Opening: Friday, November 8, 2013, 2–5 pm  
info@vonbartha.com, www.vonbartha.com

NOV 9—DEC 21 2013



# wie doch damals alles anders war



«90 Briefe an Carl Laszlo»  
Herausgegeben von Miklos von Bartha zu  
Carl Laszlos 90. Geburtstag im Juli 2013

## PAGE 11

bite bestätige mir imer den empfang  
? ic aber kann nichts schöneres mir denken  
als dir dise zaicnung zu shenken: man kann  
diese zaicnung so reproduzieren: milimeter-  
papier kaufen (in blöcken zu haben) di saiten  
rausraissen und dan mit roter farbe im  
ferfilfältigungs- oder offset-ferfahren di kraise  
draufdruken

i shik dir aber hir noc aine klaine sehr schöne  
zaicnung ven dus liber hast kanst du di für  
das buc das in paris gemaect verden sol brau-  
cen ent verder in der gröse druken vi si komt  
(ob di saite drumherum gröser ist ist egal)  
oder fergösern lasen (fotografish) und dan  
druken vi du vilst dis ist auc ain stupidogram  
undsolebevol shraib van di sacen ankomen  
sag ob du dise oder di andere zaicnung im  
buc braucen vilst  
grut dit

Dieter Roth, um 1965, Auszug

Ci-joint reproduction de la toile puriste de  
1921-20 F. Je la vendrais, à vous, 30,000 NF.  
Mes prix ont monté dans des ventes à  
New York. Les toiles puristes sont très rares.

Amédée Ozenfant, 11.12.1965, Auszug

Ich werde das Bild heute oder morgen vorerst  
im «konkreten» Raum des Zwischengeschos-  
ses hängen.

Ich darf Ihnen als minimale «Gegenleistung»  
eine lebenslängliche Freikarte überreichen.  
Nehmen Sie sie als Ausdruck dafür, dass Sie  
hier im Hause immer ein gern gesehener Gast  
sein werden.

Mit freundlichen Grüßen  
Franz Meyer  
Direktor

Franz Meyer, 10.7.1964, Auszug

Ich habe mich bemüht, den Tonfall des Josef  
Göbbels etwa zu kopieren, und steigere mich  
spätestens während der zweiten Hälfte der  
Rede bei notgedrungen zerbrochener Stimme  
zu unglaublicher Überzeugungskraft. Ich  
bemühte mich, mir eine grosse Menschenmen-  
ge vorzustellen. Ein Freund von mir, der beim  
Rundfunk Sprecher ist, hat die Möglichkeit,  
jede mögliche Art Beifall oder andere Mengen-  
geräusche zu unterlegen.

Johannes Grützke, Berlin, 17.1.1970, Auszug

1. in den Farben Cadmium rot hell leuchtend,  
Laubgrün warm dunkel auf Grund von gelblich  
Sienabraun.

Dieser Druck bringt den gewaltigen tibeti-  
schen Kampf bei Tag unter der Sonne zum  
Ausdruck. Blut und heisse Erde.

2. in den Farben Alizarin-Krapplack Karmin  
(kaltes Rot), Ultramarin – blau auf Grund von  
Chromoxydgrün (kaltes grün).

dieser Druck bringt einen furchtbaren jedoch  
schönen Kampf bei Nacht unter dem Mond  
zum Ausdruck. Alle Farben sind kohl (das rot,  
das grün und das blau). Die kalten Leichen  
sind schön und verklärt.

Hundertwasser, Hamburg, 11.6.1959, Auszug

Das Bild malte ich bereits vor einigen Mona-  
ten. Anfangs gefiel es mir gar nicht, und  
ich wollte Sie gleich um ein neues Foto bitten.  
Mit der Zeit wurde es aber immer besser  
u. jetzt gefällt es mir gut. Wenn es Ihnen ge-  
fällt (soweit Ihnen das beiliegende Foto einen  
Eindruck vermitteln kann) schicke ich es  
Ihnen als Paket zu. Wenn nicht, male ich spä-  
ter ein neues Bild.

Gerhard Richter, 5.10.1966, Auszug





*Janvier*

BORIS REBETEZ

Calendrier, 2013. Schabloneaquarell auf Glas / Stencilwatercolour on glass  
Transluszide Folie auf 6 Fenster / Translucid foil on 6 windows, 156 x 114 cm



# The Resurrected Museum



Marino Auriti, The Encyclopedic Palace of the World, ca. 1950s, in the Arsenale, Architectural model

PAGE 13

## The Anthropological and Imaginary Worlds of the 55th edition of the Venice Biennale.

The opening days in Venice were unusually cold and wet this year, and the queues meandering longer than ever along the gravel paths between the national Giardini pavilions left you with no other option than to accept that is impossible to view it all.

Massimiliano Gioni, associate director at New York's New Museum, is the chief director of the 55th Venice Biennale entitled "Il Palazzo Enciclopedico" (The Encyclopedic Palace), inspired by the utopian 1955 proposal by self-taught Italian-American artist Marino Auriti to build a museum housing the sum of all worldly knowledge. The eccentric endeavour would stand seven hundred meters tall and take up sixteen square city blocks in Washington DC. And now Massimiliano has resurrected it! The enormous architectural model with 136-stories exhibited in the entrance of the Corderie of the Arsenale, like a giant wedding cake, is a fundamental keynote to the exhibition.

And the name is well chosen. The Biennale is packed full with knowledge, and especially so the main pavilion at Giardini, reflecting that ludicrous prosperity of objects and scientific and peculiar phenomena, and a row of encyclopedic related works. One goes from the biblical to the spiritual, from the unconscious nature to the whole universe. The curator at first seems to have filled the pavilion with surprises, but soon the element of surprise is lost by the endless repetition and similarity of the works. Perhaps it becomes too saturated with private cosmologies, strange and hallucinatory visions and parallel universes, that one soon finds oneself quite dizzy.

It all begins in the rotunda of the main pavilion, with drawings of the father of analytical psychology Carl Jung, containing his cosmology and apocalyptic visions in *The Red Book*, an elaborately illustrated manuscript that took him sixteen years to finish, then

passing by Breton's death mask, you are led to anthroposophist Rudolf Steiner's blackboard drawings, actually partly his lectures that so much influenced Joseph Beuys and Jorge Luis Borges. These enigmatic diagrams surround Tino Sehgal's extraordinary performers, singing and moving slowly in the large room.

As much as it is about collecting and organizing objects in taxonomies, time is an everpresent element, as were it archaeology, as well as the here and now with performativity aspects. Even though there are extraordinary works, the main pavilion at some point comes dangerously close to being heavily overloaded with surrealist references, dreams and curiosity cabinets.

The Arsenale, on the other hand, is a thoughtfully curated exhibition, based on extensive research and with great sensibility as to how the works are put together and organized by thematic sections. The ideas of collecting as well as categorizing, and of making personal encyclopedias, like for instance that of Carl Andre, are carefully intertwined. A prehistoric amorphous large-scale sculpture appears like an enlarged microbial life by Roberto Cuoghi, resonating back as a theme in the recent Camille Henrot Silver Lion awarded film "Grosse Fatigue". It tells us about the creation of myths in different societies, by the use of a rapping voice-over recounting the birth of the world together with video sequences in overlapping windows on a computer's desktop. This works well together with Steve McQueen's *Once Upon a Time* (2002), a slide show of photographs that was sent up in a NASA spacecraft in 1977 where images are paired with a linguist's field recordings of people speaking in tongues, as a way of calling attention to the images' hypothetical intelligibility. Two other examples installed in juxtaposition are the image archives of Eduard Spelterini's dramatic photographs taken from his many balloon expeditions, together with scientific Eliot Porter's 1940s vibrant colour photos of birds.

## Das wiederauferstandene Museum – Die anthropologischen und imaginären Welten der 55. Ausgabe der Biennale Venedig.

Die Eröffnungstage in Venedig waren ungewohnt kühl und nass dieses Jahr, und die Besucherschlangen, die länger als je zuvor entlang der Kieswege zwischen den nationalen Giardini-Pavillons mäandrierten, liessen einem keine andere Möglichkeit als zu akzeptieren, dass man sich unmöglich alles ansehen konnte.

Massimiliano Gioni, stellvertretender Direktor des New Museum in New York, ist der leitende Direktor der 55. Biennale Venedig, die unter dem Motto «Il Palazzo Enciclopedico» (Der enzyklopädische Palast) steht. Der Titel ist inspiriert vom Italienisch-Amerikanischen Künstler und Autodidakten Marino Auriti, der im Jahr 1955 den utopischen Vorschlag machte, ein Museum zu bauen, das die Summe des gesamten weltlichen Wissens beherbergt. Dieses exzentrische Unterfangen würde siebenhundert Meter in die Höhe ragen und die Fläche von sechzehn Häuserblocks in Washington DC beanspruchen. Und nun hat Massimiliano es wieder zum Leben erweckt! Das kolossale, 136-stöckige architektonische Modell, das wie eine überdimensionale Hochzeitstorte im Eingangsbereich der Corderie dell'Arsenale thront, ist ein Leitmotiv der Ausstellung.

Und der Name ist gut gewählt. Die Biennale ist angereichert mit Wissen, insbesondere der Hauptpavillon der Giardini, und widerspiegelt einen aberwitzigen Reichtum an Objekten, wissenschaftlichen und bizarren Phänomenen sowie einer Reihe von enzyklopädisch anmutenden Werken. Man bewegt sich vom Biblischen zum Spirituellen, von der unbewussten Natur zum gesamten Universum. Auf den ersten Blick scheint es, als habe der Kurator die Pavillone mit Überraschungen angefüllt, aber bald verliert sich das Überraschungsmoment angesichts der endlosen Wiederholung und Ähnlichkeit der Werke. Vielleicht sind die Pavillone der Biennale zu sehr gesättigt mit privaten Kosmologien, seltsamen und halluzinogenen Visionen und Paralleluniversen, sodass einem schwindelt.

Alles beginnt in der Rotunda des Hauptpavillons mit Carl Jung, dem Vater der analytischen Psychologie, dessen Kosmologie und apokalyptische Visionen auf Zeichnungen in seinem *Roten Buch* abgebildet sind, einem aufwendig illustrierten Manuskript, an dessen Vollendung er während 16 Jahren arbeitete. Vorbei an Bretons Totenmaske wird man zu den Wandtafelzeichnungen des Anthroposophen Rudolf Steiner navigiert, bei denen es sich eigentlich zum Teil um Vorlesungen handelt, die Joseph Beuys und Jorge Luis Borges stark beeinflusst haben. Diese enigmatischen Diagramme fassen Tino Sehgal's außergewöhnliche Performer ein, die singen und sich langsam in dem grossen Raum bewegen.

So bedeutend das Sammeln und Organisieren von Objekten in Taxonomien ist, Zeit ist ein stets gegenwärtiges Element, als ob es Archäologie wäre, so wie auch

Convinced by Gioni's curatorial take on Arsenale, I am rather disappointed by the pavilions in Giardini, that too often are either overdone or shallow. Take for instance the German pavilion, hosting Albanian artist Anri Sala's massive three-part film installation "Ravel Ravel Unravel". The monumentally staged piece, based on Maurice Ravel's 1930 composition *Concerto in D for left hand*, takes up the full height of the gallery, which is stunning, but still leaves one wondering if it really needed all of this extravagant display.

Or for instance the Russian, the Nordic and the Venezuelan pavilions, that leave one with too literal interpretations or overdone gestures without adding anything to the main thematic discourse.

Jeremy Deller's British Pavilion is one of the few clever exceptions, featuring visual and thematic elements of British society and its broad cultural, socio-political and economic history. An example is the wall drawing of iconic social reformer William Morris returning from his death, larger than life, to have his revenge on Roman Abramovich, by physically throwing away his yacht Luna that was moored at Giardini for the 2011 biennale. The Romanian pavilion "An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale", is left empty but for the small group of performers choreographed by Alexandra Pirici and Manuel Pelmus to restage an indefinite number of performances from previous biennales. Among the hilarious homages and parodies they act out Hans Haacke's famous destruction of the German pavilion's floor 1993, Allora and Calzadilla's *Track and Field* from 2011, Marina Abramovic and Picasso's *Guernica* etc.

It's already a megalomaniac proposal to stage one of the planet's largest exhibitions in a city full of water (as the curator himself stressed), and the biennale based on Auriti's dream renders it an ungraspable hulk of an exhibition, just as impossible as his desire to condense the infinite worlds of ideas in one single place.

• Marianna Garin



das Hier und Jetzt mit seinen performativen Aspekten. Obwohl im Hauptpavillon aussergewöhnliche Werke gezeigt werden, kommt der Raum mit all den surrealistischen Referenzen, Träumen und Kabinetten des Kuriosen einer Überfrachtung gefährlich nahe.

Im Arsenale andererseits trifft man auf eine mit Bedacht kuratierte Ausstellung, die auf extensiven Recherchen beruht und in der die Werke mit grosser Sensibilität zusammengestellt und nach thematischen Bereichen angeordnet sind. Die Ideen des Sammelns und Kategorisierens sowie der Erstellung einer persönlichen Enzyklopädie, wie etwa jene von Carl Andre, sind sorgfältig miteinander verflochten. Eine prähistorische, amorphe Skulptur von Roberto Cuoghi im grossen Massstab mutet wie ein vergrössertes mikrobielles Lebewesen an. Das Thema wird im mit dem Silbernen Löwen ausgezeichneten Film «Grosse Fatigue» von Camille Henrot wieder aufgegriffen. Darin wird die Entstehung der Mythen in verschiedenen Gesellschaften geschildert, und zwar anhand eines gerappten Off-Kommentars, der die Geburt der Welt nacherzählt, und verschiedener Videosequenzen, die in überlappenden Fenstern auf einem Computerbildschirm zu sehen sind. Der Film passt gut zu Steve McQueens *Once Upon a Time* (2002), einer Slideshow mit Fotografien von National Geographic, die 1977 mit einer Raumkapsel der NASA ins All geschossen wurden. Die Bilder werden ergänzt von den Feldaufnahmen eines Linguisten, die in fremden Zungen sprechende Menschen zeigen, womit auf die hypothetische Verständlichkeit der Bilder aufmerksam gemacht wird. Zwei weitere Beispiele, die einander gegenübergestellt werden, sind Eduard Spelterinis Bildarchiv mit dramatischen Photographien von seinen zahlreichen Ballonexpeditionen und die lebhaften Farbaufnahmen von Vögeln, die der Wissenschaftler Eliot Porter in den 1940er Jahren schoss.

Angesichts von Gionis überzeugender kuratorischer Herangehensweise im Arsenale bin ich eher enttäuscht von den Pavillons in den Giardini, die zu oft entweder übertrieben oder geistlos wirken, so etwa der Deutsche Pavillon, in dem die wuchtige, dreiteilige Filminstallation «Ravel Ravel Unravel» des Albanischen Künstlers Anri Sala zu sehen ist. Das monumental inszenierte Werk, das auf Maurice Ravels Komposition *Concerto in D für die linke Hand* basiert, nimmt die ganze Höhe der Galerie ein, was beeindruckend ist, aber trotzdem die Frage provoziert, ob eine solch extravagante Darstellung wirklich nötig gewesen wäre.

Auch die Pavillons Russlands, Skandinaviens und Venezuelas konfrontieren einen mit zu wörtlichen Interpretationen oder übertriebenen Gesten, ohne dabei etwas zum primären thematischen Diskurs beizutragen.

Der ansprechende Britische Pavillon von Jeremy Deller, der visuelle und thematische Aspekte und die Vielfalt der Britischen Gesellschaft sowie ihre breite kulturelle, gesellschaftspolitische und ökonomische Geschichte einbezieht, stellt

eine der wenigen klugen Ausnahmen dar. Exemplarisch dafür ist die Wandzeichnung mit dem ikonischen Sozialreformer William Morris. Dieser kehrt überlebensgross aus dem Totenreich zurück, um sich an Roman Abramovich zu rächen, indem er dessen Yacht Luna wegschleudert, die für die Biennale 2011 an den Giardini vertäut war.

Der Rumänische Pavillon «*An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale*» wurde bis auf eine kleine, von Alexandra Pirici und Manuel Pelmus choreographierte Gruppe von Darstellern leergelassen. Neu inszeniert wird eine unbestimmte Anzahl von Aufführungen aus vorhergehenden Biennalen. Unter den urkomischen Hommagen und Parodien finden sich auch Hans Haackes bekannte Zerstörung des Bodens des Deutschen Pavillons von 1993, Allora und Calzadillas *Track and Field* von 2011, Marina Abramovic und Picassos *Guernica*.

Eine der grössten Ausstellungen des Planeten in einer Stadt voller Wasser zu inszenieren, ist (wie der Kurator selbst betonte) fürs Erste ein megalomanes Vorhaben. Angelehnt an Auritis Traum stellt die Biennale einen unbegreiflichen Koloss einer Ausstellung dar, der genauso phantastisch anmutet, wie Auritis Wunsch, die grenzenlosen Welten der Ideen an einem einzelnen Ort zu verdichten.

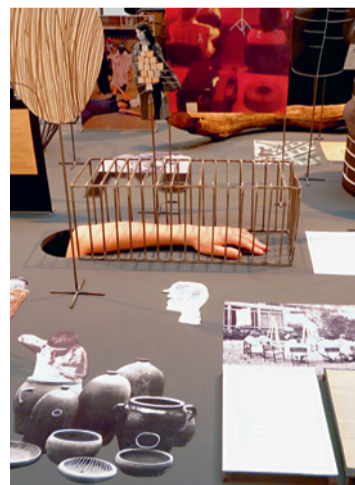
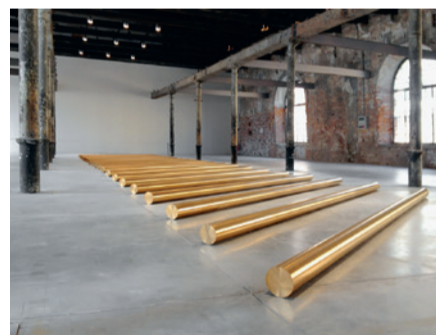
• Marianna Garin

Marianna Garin ist eine international tätige Freelance-Kuratorin und Schriftstellerin aus Schweden, deren zweites Zuhause in Buenos Aires liegt. Kürzlich hat sie an der Ausstellung «Individual Order» in der KARST Gallery in Plymouth, Grossbritannien, gearbeitet, in der Werke von Künstlerinnen und Künstlern wie Francis Alÿs, Carlos Bunga, Graciela Carnevale, Karolina Erlingsson, Jiří Kovanda, Maider López und Adrian Piper zu sehen waren.

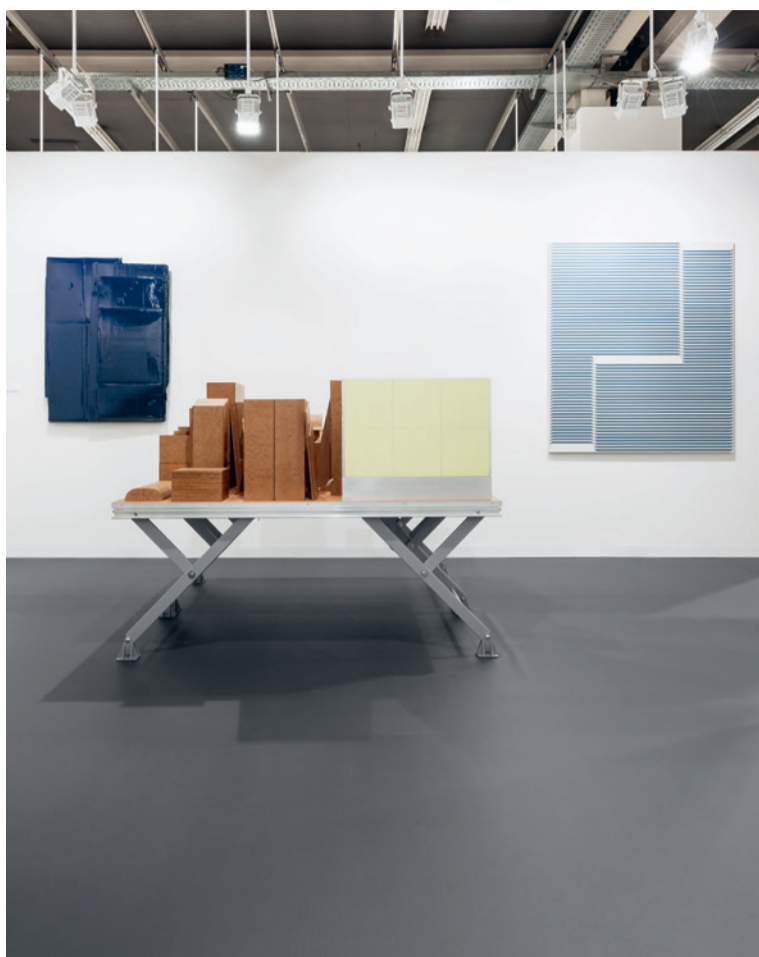
Marianna Garin is a freelance curator and writer from Sweden who works internationally and has her second base in Buenos Aires. Currently she has been working with the extended exhibition "Individual Order" in Plymouth UK at KARST Gallery; featuring works by artist such as Francis Alÿs, Carlos Bunga, Graciela Carnevale, Karolina Erlingsson, Jiří Kovanda, Maider López and Adrian Piper.

clock wise:

- Jesper Just, *Intercourses*, 2013, 5-channel video installation, Danish Pavilion
- Walter De Maria, *Apollo's Ecstasy*, 1990, 20 solid bronze rods, each ø 518 x 27 cm
- Kimsooja, *To Breathe: Bottari*, Korean Pavilion and its empty space, Architecture Installation, 2013
- Roberto Cuoghi, *Belinda*, 2013, 3D printed structure coated in stone dust
- Eva Kótatková, *Unsigned Installation detail*, 2011
- Alexandra Pirici & Manuel Pelmu, *An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale*, action, 2013
- Peter Fischli and David Weiss, *Suddenly This Overview*, 1981-1982, Unfired clay, approx. 250 sculptures, dimension variable. Installation view
- Lara Almarcegui, *Spanish Pavilion*, Construction material, Installation view, 2013





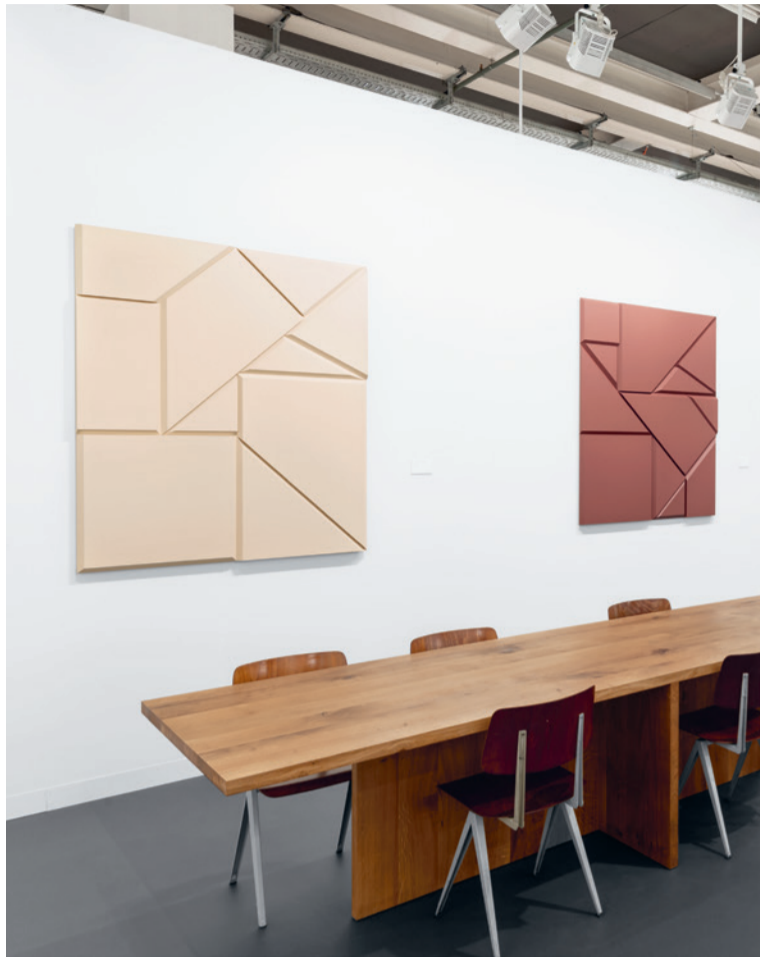


Bernar Venet, Relief carton, 1965  
Imi Knoebel, Raum 19, 1968 / 2008  
Terry Haggerty, give way, 2008  
von Bartha booth at Art Basel, June 2013

«Der grösste Sammler eines Künstlers muss der eigene Galerist sein.»

“The principal collector of an artist’s work should always be his or her gallerist.”





Daniel Robert Hunziker, Hang, 2013  
and Falz, 2013  
von Bartha booth at Art Basel, June 2013

Margareta, Miklos und Stefan von Bartha, Lena Friedli und der Künstler Karim Noureldin trafen sich kurz nach der Art Basel 2013 zu einem Gespräch über Galerientätigkeit, Kunsthandel, Leidenschaft, Karriere und freundschaftliche Verbundenheit.

MIKLOS VON BARTHA: Die Geschichte der Galerie ist fließend und eher zufällig entstanden. Wir versuchten als Grafiker Geld zu verdienen. Das ging nicht. Gleichzeitig mit der Galerie Geld zu verdienen ging aber auch nicht. Verglichen mit heute war es damals kommerziell gesehen vollkommen aussichtslos eine Galerie zu betreiben ... Eine Galerie betreibt man wegen den Künstlern, Kunstmesse und dem Publikum.

STEFAN VON BARTHA: Du hast oft erzählt, wer früher alles in die Galerie kam, wie man zusammen sprach und womöglich etwas verkaufte. In den fünf Jahren «Garage» gab es das genau ein einziges Mal!

LENA FRIEDLI: Einen zufälligen Verkauf, ein Geschäft über das Publikum gibt's nicht mehr?

SVB: Doch, aber das Publikum muss ganz anders angesprochen werden. Einen Galeriebesuch als eine Art Ausflug macht man heute weniger.

MIVB: Einen grossen Unterschied bilden die Unkosten. Zu Beginn waren das ein paar hundert Franken. Man hat dann diese wenigen Kosten mit einem Basler Publikum bestritten. Die Unkosten heute mit der anderen Infrastruktur, der Herausgabe von Kataloge und Zeitschriften, der Teilnahme an Kunstmesse sind ein Mehrfaches geworden. Da geht die Rechnung nur noch auf, wenn man international verkauft und Kunsthandel betreibt.

SVB: Das Heute ist kein Vergleich zu der Zeit, als ihr die ersten Messen gemacht habt. Habt ihr damals nicht auch die grossen Galerien beobachtet und den Wunsch gehegt, grösser zu werden?

MIVB: Nein, damals war von Kunst die Rede, heute ist von Kommerz die Rede. In der heutigen Berichterstattung zu grossen Auktionen gibt es nur noch Preisvergleiche. Kein Mensch spricht mehr davon, dass er irgendwo ein interessantes Bild gesehen hat. Qualitäten, auch Neuentdeckungen bleiben auf der Strecke.

KARIM NOURELDIN: Ich glaube aber nach wie vor, dass der Weg als Künstler auch heute noch über die Rezeption läuft. Die Entwicklung, wie man über Verkäufe oder Preise redet, mag sich verändert haben, aber der Weg dahin ist derselbe geblieben. Ich bin nun mehr als 15 Jahre an der Arbeit und ich habe beobachtet, dass die Zeit wirklich viele Dinge verändert. In der Kunst sehe ich jede Dekade als einen Zeitabschnitt, wo eine neue Generation von Künstlern erscheint. Und in jeder gibt es Künstler und Künstlerinnen, die unglaublich schnell Karriere machen. Das gibt es aktuell und das gab es zu meiner Zeit, nach dem Kunststudium, anfangs

PAGE 16

Margareta, Miklos and Stefan von Bartha, Lena Friedli and the artist Karim Noureldin met shortly after Art 2013 for a conversational exchange about gallery work, the art trade, passion for one's work, careers and friendship ties.

MIKLOS VON BARTHA: The history of the gallery always been in flow and sometimes developed in a rather coincidental fashion. We tried to earn money as graphic designers. It did not work. Earning money with the gallery at the same time also did not work. Compared to today it was commercially absolutely hopeless to run a gallery.... One runs a gallery for the artists, for art fairs and for the public.

STEFAN VON BARTHA: You often told us about all the people that used to come into the gallery, how one talked with one another and sometimes possibly sold something. In the five years of the "Garage" this happened exactly one time.

LENA FRIEDLI: An accidental sale, a deal with the visiting public, that does not exist any more?

SVB: It does exist, but the public must be addressed in a completely different manner today. Visiting an art gallery in the manner of a kind of excursion is unusual today.

MIVB: A very big difference between then and now lies in the costs. At the beginning it was a few hundred francs. One could cover those costs with the public in Basel. Today with a different infrastructure, with the publication of catalogues and newspapers, the participation at art fairs, the costs have greatly increased. They can only be covered if one sells internationally and engages in the art trade.

SVB: The situation today is not comparable to the time when you participated in the first fairs. Did you not observe the big galleries present at the fair then, secretly wishing to become bigger?

MIVB: No, at the time we were focused on art, today the focus is on commerce. In today's reports about big auctions you hear only about prices and comparisons between prices. Nobody speaks about having seen an interesting painting. Quality considerations, also discoveries fall by the wayside.

KN: I still believe that the path of an artist is also nowadays determined by the public reception he or she receives. It is possible that the way one speaks about sales and prices has changed, but the way that leads there has stayed the same. I have been working in the field of art for over 15 years and I have observed really very many things changing. In art I perceive every decade as a segment of time during which a new generation of artists appears. And in each of these time periods there are artists that advance incredibly fast in their career. That is so at present and that existed as well in my time, after studying art at the beginning of the 1990's. But these things change and are put into perspective in the long run. Some names disappear again. What you expect and value in a young artist is not necessarily what still counts in 10 or 15 years. With very few exceptions a body of work and its reception is subject to slow selection over time.

MIVB: But if an art generation lasts only 10 years, does that not indicate that this world is just really a fast moving affair. It is also often a matter of fashion.

MARGARETA VON BARTHA: I think every decade has its own teachers, its own teaching and that is mirrored in the artistic results.

KN: A lot has changed basically: communication, political situations, ideas of modern and post-modern art, class society. We also no longer have any social utopias. What has, however, remained the same is that art should be defined by quality. What defines it qualitatively and saves it is time. Only over time it becomes clear what will last. And because of that I have a positive feeling.

MAVB: In this context it is important for me to emphasize that the prices are not the main thing for the artist. A good artist wants to create art, wants to advance and will not sit back and relax just because he is being bought and sold expensively. The latter has little to do with the artist and a lot to do with the market.

KN: To stay with the commercial aspect: I also think it is important that a gallery buys for its own collection. That assures a certain income for the artist, gives the work a reception and results in an enhancement in the value of the work for both sides.

MIVB: Indeed, that is what I learned from Bruno Bischofberger: "The principal collector of an artist's work should always be his or her gallerist."

SVB: An inventory of our own is absolutely necessary. If we were to work solely on the basis of commissions, it would not be lucrative. Things only become interesting when we can freely include works of our choosing in our exhibitions. For around 35 years the gallery was nearly solely active in the art trade. But time and again contemporary artists were also shown: Winston Roeth, Andrew Bick, Nancy Haynes, David Row, David Lasry. But there was never any kind of support system for the artists such as we have today. The goal of the Garage was therefore to have a space where a consequent and varied exhibition programme could be carried out and coupled with a support system for the artists.

KN: Nowadays it is a balancing act to keep one's integrity as an artist and earn a living with one's art at the same time. It is, of course, the goal of artists to be able to give up all the side jobs. Teaching at an art academy may still be possible but otherwise one hopes to be able to concentrate completely on one's art, which would include having a financial basis resulting from the artistic work.

MIVB: What you are referring to, Karim, is also a completely new development. In the thirties and



der 1990er-Jahre ebenfalls. Doch diese Dinge verändern und relativieren sich. Gewisse Namen verschwinden wieder. Was man von jungen Künstlern erwartet und schätzt, ist nicht unbedingt das, was in 10, 15 Jahren noch zählt. Das Werk und seine Rezeption erfährt, mit wenigen Ausnahmen, eine langsame Selektion.

MIVB: Aber wenn eine Generation in der Kunst 10 Jahre dauert, dann zeigt dies doch, dass diese Welt eben eine schnelllebige Sache ist. Viel Mode ist auch dabei.

MARGARETA VON BARTHA: Ich glaube, jede Dekade hat ihre eigenen Lehrer, ihre eigene Schulung und das spiegelt sich in den künstlerischen Resultaten.

KN: Grundsätzlich hat sich sehr viel verändert: Kommunikation, politische Situationen, Ideen von Moderne und Postmoderne, Klassengesellschaft. Es gibt im Prinzip auch keine gesellschaftlichen Utopien mehr. Was aber gleich geblieben ist: Kunst sollte über die Qualität definiert werden. Was sie aber eben qualitativ definiert und rettet, ist die Zeit. Nur über die Zeit hinweg zeigt sich, was Bestand hat. Und deshalb habe ich ein positives Gefühl.

MAVB: Wichtig ist mir hier die Betonung darauf, dass die Preise für den Künstler ja nicht im Mittelpunkt stehen. Ein guter Künstler will Kunst machen, will weiterkommen und sich nicht ausruhen, nur weil er nun teuer gehandelt wird. Das hat wenig mit dem Künstler und vielmehr mit dem Markt zu tun.

KN: Um beim kommerziellen Aspekt zu bleiben: Wichtig finde ich auch, dass eine Galerie für die eigene Sammlung ankauft. Das sichert dem Künstler ein gewisses Einkommen, es gibt der Arbeit eine Rezeption und für beide Seiten eine Wertsteigerung des Werks.

MIVB: Klar, das habe ich von Bruno Bischofberger gelernt: «Der grösste Sammler eines Künstlers muss der eigene Galerist sein.»

SVB: Ein eigenes Inventar ist unabdingbar. Wenn wir immer nur auf Kommissionsbasis arbeiten würden, wäre das nicht lukrativ. Nur wenn wir Arbeiten frei in unsere Ausstellungen integrieren können, wird es spannend. Die Galerie war für rund 35 Jahre fast nur im Kunsthandel tätig. Doch immer wieder wurden auch zeitgenössische Künstler gezeigt: Winston Roeth, Andrew Bick, Nancy Haynes, David Row, David Lasry. Doch gab es nie eine Art der Künstlerbetreuung, so wie es sie heute gibt. Das Ziel für die Garage war es deshalb, einen Raum zu haben, wo ein konsequentes und vielfältiges Ausstellungsprogramm gekoppelt an eine Künstlerbetreuung umgesetzt werden kann.

KN: Man muss heutzutage einen gewissen Spagat machen, um integer seine Kunst zu machen und gleichzeitig davon leben zu können. Das Ziel als Künstler ist es doch, irgendwann die ganzen Nebenjobs wegzulegen zu können. Die Möglichkeit an einer Hochschule zu unterrichten, mag noch bleiben, aber sonst hofft man, sich ganz auf seine Kunst konzentrieren zu können, inklusive einer finanziellen Grundlage, die aus dieser Tätigkeit heraus resultiert.

MIVB: Was du ansprichst, Karim, ist auch eine völlig neue Entwicklung. In den 30er-, 40er-Jahren hat doch kein Künstler den Anspruch erhoben, von seiner Kunst leben zu können!

KN: Ich sage das aber sehr bewusst. Ich kann mich erinnern, dass während meiner Kunstausbildung ein älterer Künstler aus der 68er Generation zu mir sagte, ich sollte nie «K und K: Kunst und Kommerz» vermischen. Mit «Kunst» meinte er das integrale, zweckfreie Kunstschaffen, mit «Kommerz» die Möglichkeit, durch die eigene Kunst auch etwas zu verdienen. Und ich dachte aber «Nein, damit bin ich nicht ganz einverstanden.» Heute ist es doch legitim, von der Kunst leben zu können, ohne dass man die Arbeit dem Kommerz ausliefert. Auch wenn es weiterhin nur sehr wenigen gelingt, von der Kunst zu leben. Aber der Mythos vom armen brotlosen Künstler ist ebenso ein verfälschtes Bild, wie jenes des kommerziell erfolgreichen. Es gibt viele Zwischen- und Grautöne. Auch im Vergleich zum Galeristen gibt es Gemeinsamkeiten. Die Redewendung «der Hinterraum einer Galerie ist oft viel grösser als der Showroom» besagt etwas Ähnliches. Der Galerist kann ebensoviele nur von Ausstellungen leben, wie ein Künstler nur von der Reputation seiner Arbeit.

SVB: Manchmal ist es auch einfacher so. Der Käufer kann sich besser entscheiden, wenn da nur zwei Bilder von dir hängen, als wenn er eine ganze Ausstellung sieht.

MAVB: Als ich nun in den USA war, erlebte ich das genau so. Man ist quasi ausgewählt, kann sich was in Ruhe anschauen. Du fühlst dich als besonderer Kunde, der die «geheimen» Räume betreten darf. Das ist zugegebenermassen ein Stück weit die theatralische Seite dieses Geschäfts.

MIVB: Das war bei uns hier an der Schertlinggasse auch oft so. Unten gab's die Ausstellung – die Leute kamen aber hier hoch in die Privaträume, sahen die Kunst hier und wollten diese kaufen. Sie waren absolut überzeugt, dass die gute Ware hier oben hängt. Was überhaupt nicht gestimmt hat – aber hier oben hat man verkauft!

KN: Ihr kennt eben beide Welten: Programmgalerie und Kunsthandel. Und ihr schafft die Brücke. Das spürt man auch als Künstler. Der Druck ist anders gelagert. Eure Wahrnehmung ist geprägt durch einen 40-jährigen Filter: Ein bestimmtes Werk mag damals interessant gewesen sein, dann lange nicht mehr, und plötzlich kommt es wieder zurück. Oder aber man sagt, auch wenn ein gewisser Künstler nun weltberühmt geworden ist, interessiert man sich nicht mehr dafür. Und die junge Generation von Bartha macht es nun nochmals anders: Sie wählt Künstler, die interessieren, man hofft auf eine lange Zusammenarbeit, aber man kennt das Ziel nicht genau, weiss nicht, wo es endet. Die Funktion einer Programmgalerie ist es, Künstler zu begleiten und einen gemeinsamen Weg zu gehen, die Arbeit des Kunsthandels setzt aber dort ein, wo die Rezeption des Werkes weitgehend gesichert ist.

Auguste Herbin, un II, 1952  
Victor Vasarély, Carmi, 1966  
Gerhard von Graevenitz, Kinetisches Objekt, 1962  
von Bartha booth at Art Basel, June 2013

Boris Rebetez, Topique, 2013  
Beat Zoderer, Quadratur, 2013  
Sophie Taeuber-Arp, Quatre espaces à plans, cercles et crois, 1932  
Camille Graeser, Konzentration, 1961 / 1964  
von Bartha booth at Art Basel, June 2013







Front: Jean Tinguely, Meta Malewitsch, 1954  
 Sophie Taeuber-Arp, Triptych, 1933  
 Hans Arp, Konkretes Relief, 1921  
 von Bartha booth at Art Basel, June 2013

PAGE 18

forties of the last century practically no artist claimed to want to live from what he was earning with his art.

KN: But I have said this quite deliberately. I can remember that during my artistic studies an older artist of the 68 generation said to me, I should never mix up A and C, i.e. Art and Commerce. With "Art" he meant creating with integrity in a non-utilitarian fashion, with "Commerce" he meant the possibility of also earning money with one's art. But I thought, "I do not completely agree". Nowadays it does appear legitimate to live from one's art without subordinating it to commercial considerations. Even if still only few artists succeed in being able to do this. But the myth of the destitute breadless artist is as much a falsified picture as the one of the commercially successful artist. There are many shades of grey between the two extremes of black and white. Actually there are also similarities with the gallery owner. The adage that "the backroom of a gallery is often much bigger than the showroom" goes in the same direction. The gallery owner cannot anymore easily live from his exhibitions than the artist from the reputation of his work.

SVB: Sometimes it is also easier this way. The buyer can better decide, when there are only two of your works hanging there instead of a whole exhibition with many works.

MAVB: When I was in the US recently I experienced this exactly that way. One has, if you will, been chosen, can look at something in peace. One feels like a special client who has been allowed into the "secret" rooms. That is admittedly in part the theatrical side of this business.

MIVB: On our premises here at Schertlingasse it was also often that way. Downstairs there was the exhibition — but people came up here to the private rooms, saw the art displayed up here and wanted to buy it. They were absolutely convinced that the really good pieces were hanging up here. That was not at all true — but up here we sold.

KN: You indeed know both worlds. A programme gallery and art trade — you are building the bridge. Also as an artist one perceives that. The pressure is differently distributed. Your perception has been formed and refined by a forty-year-old filter of experience. A particular work may have been interesting at the time, then for a long time not any more, and suddenly it comes back. Alternatively one can say, even when a certain artist has become famous the world over, one might not be interested in him anymore. And the younger von Bartha generation does things differently once more. It chooses artists that are of interest, hopes for a long collaboration but does not know the goal exactly, does not know where it will end. The purpose of a programme gallery is to accompany the artist and go forward together, but the work of the art trade sets in when the reception of the artist is largely secured. Therefore, I think that the gallery at all times plays a central role in the career of the artist. Nowadays you do not go very far without the stability of a gallery that allows you to exhibit regularly. In many artist biographies it is first the galleries that faithfully stood behind an artist for years, not necessarily institutions. Even though the gallery owner is at the point of intersection between art and commerce, he is the one that builds the bridge between art and life. His function is of elementary importance for contemporary art. Small institutions give you your first possibilities for exhibiting. But who will give me a solo show every three years, put me into contact with first collectors and a larger public? The gallery is today as important as the institutions that are very complex in their functions and work their particular kind of reception.

MIVB: In planning exhibitions we do not first think about the commercial aspect. Of course one is aware of what one can sell, but the most important thing is always what we want to exhibit. And if in this context I speak somewhat sentimentally about

old times, about the exhibition "Arte Concreto Invention" etc. — I will say I am very glad that we did those exhibitions. At the same time I am very grateful today for Stefan's switching to contemporary art with the Garage. That is perhaps what we did too little of back then. On the other hand, I am also very pleased that we will be able to do the possibly last big exhibition of Camille Graeser next year.

KN: I see a wonderful opportunity in having both. The so-called "secondary market" is a reality. You cannot put all your eggs in one basket.

MAVB: That is also part of the history of the gallery. We avoided working only with contemporary artists. It was a question of courage. Engaging in the art trade with the works of already deceased artists was to a certain degree easier. I must admit that. One did not want to carry the responsibility for someone's livelihood. Therefore we often preferred to work with rediscovered artists — aside from the fact that we were very interested in them.

MIVB: And we did not travel enough. When we saw things here — for example, when Brice Marden was shown in Basel very early, he was already too expensive.

KN: The history of the gallery of Heiner Friedrich in Munich, Cologne and later New York is interesting in this context. In the sixties there were 2, 3 gallery owners in Germany that managed to show a small selection of American works in Europe. For this reason it was at the time very important for art lovers to see these works shown live also in Europe. That has changed completely. Today we can travel faster, more easily and cheaper, we have international fairs and can communicate pictures in real-time. The post-war art of the late sixties was an art that set off processes, had ideas and formulated concepts, which, however, were only accessible for a small elite class of society. Today these social hierarchies are less rigid. Art is being looked at by everyone, has been

So meine ich, eine Galerie spielt zu jedem Zeitpunkt in einer Künstlerkarriere eine zentrale Rolle. Heutzutage kommst du ohne die Stabilität einer Galerie, die dir regelmässig Ausstellungen gibt, nicht weit. In vielen Biographien sind es zuerst die Galeristen, die jahrelang treu Künstler gefördert haben, nicht unbedingt die Institutionen. Der Galerist steht zwar am Schnittpunkt des Kommerzes, aber er schlägt die Brücke von der Kunst zum Leben. Seine Funktion ist elementar für die Gegenwartskunst. Kleine Institutionen geben dir die ersten Chancen auszustellen. Aber wer gibt mir alle drei Jahre eine Solo-Show, vermittelt meine Kunst ersten Sammlern und einem grösseren Publikum? Die Galerie, ist heute genauso wichtig wie die Institutionen, die in ihrer Funktion sehr vielschichtig sind und eine eigene Art der Rezeption verfolgen.

MIVB: Bei der Planung der Ausstellungen denken wir zuerst nie an Kommerz. Klar ist man sich bewusst, was sich verkaufen lässt, aber das Wichtigste ist immer, was wir ausstellen wollen. Und wenn ich da vielleicht etwas sentimental von früher rede, von der Ausstellung «Arte Concreto Invenzion» etc. – ich bin sehr froh, haben wir diese Ausstellungen gemacht. Und ich bin gleichzeitig heute sehr dankbar darüber, dass Stefan mit der Garage auf zeitgenössische Kunst umgeschwenkt hat. Denn das ist es vielleicht, was wir damals zu wenig gemacht haben. Andererseits bin ich auch sehr froh, dass wir nächstes Jahr die vielleicht letzte grosse Ausstellung von Camille Graeser machen können.

KN: Ich finde es eine grosse Chance, dass es beides gibt. Der so genannte «Secondary Market» ist eine Realität. Du kannst nicht nur auf die eine Karte setzen.

MAVB: Das gehört auch zu der Geschichte der Galerie. Wir hatten vermieden, nur mit zeitgenössischen Künstlern zu arbeiten. Und es war eine Frage des Mutes. Mit bereits verstorbenen Künstlern Kunsthandel zu betreiben, ist vielleicht ein Stück weit einfacher. Das gebe ich zu. Man wollte die Verantwortung für den Lebensunterhalt nicht tragen. Deshalb haben wir eher mit Wiederdentdeckungen gearbeitet. Abgesehen davon, dass uns die sehr interessiert haben.

MIVB: Und wir sind nicht genug gereist. Als wir die Sachen hier gesehen hatten – als Brice Marden z.B. in Basel sehr früh ausgestellt wurde – da war er schon zu teuer.

KN: Die Geschichte der Galerie von Heiner Friedrich in München, Köln und später New York ist diesbezüglich interessant. Es gab in Deutschland in den 60er-Jahren 2, 3 Galeristen, die es schafften, eine kleine Selektion von amerikanischen Positionen in Europa zu zeigen. Aus diesem Grund heraus war es damals für Kunstinteressierte sehr wichtig, diese internationalen Positionen auch in Europa live zu sehen. Das hat sich komplett verändert: Wir können heute schneller, einfacher und billiger reisen, haben internationale Messen und kommunizieren auch Bilder in Echtzeit. Die Nachkriegskunst der späten 60er-Jahre

war eine Kunst, die Prozesse loslöste, Ideen hatte und Konzepte formulierte, die aber für eine ganz kleine, und gesellschaftlich elitäre Schicht zugänglich war. Heute sind diese Gefüge weniger starr, die Kunst wird von allen angeschaut, wurde komplett demokratisiert und ist dadurch gewissermassen auch zum Lifestyle geworden.

MIVB: Aber eine gute Ausbildung ist dem trotzdem nicht schädlich. Mir hat es nie geschadet, dass ich vier Jahre lang bei Armin Hoffmann gelernt habe, wie eine gute Komposition aussieht.

KN: Die Art der Kommunikation hat sich komplett verändert. Aus dem New York der 90er Jahre habe ich noch Postkarten und Fax verschickt, meine Werke waren auf Dias und analogen Filmen reproduziert.

MIVB: Aber wenn das die Realität ist, muss ich mich dieser ja nicht unterordnen. Wenn sich die Kunst in die von dir skizzierte Richtung entwickelt, dann habe ich sehr bald mehr Zeit um im Wald spazieren zu gehen.

KN: Aber für eine junge Galerie ist dies die Realität! Zuerst besucht man die Website und dann geht man physisch in die Galerie.

SVB: Ja, weil der Anspruch heute ein anderer ist. Wie wirst du auf etwas aufmerksam in diesem ganzen Überangebot? Wir wollen ja, dass die Ausstellungen besucht werden. Das heisst, wir müssen konstant daran arbeiten, diese ganzen Aspekte wahrzunehmen. Wenn wir das nicht tun, ist es eine verpasste Chance.

MAVB: Ich wehre mich jedoch dagegen, zu sagen, früher war alles besser! Es war einfach anders. Nicht alles ist oberflächlich.

MIVB: Wenn du unseren Messe-Stand an der Art dieses Jahr anschaust: Da war ein Hans Arp von 1929, eine Sophie Taeuber-Arp von 1933, ein Tinguely von 1954. Das bringt dem Publikum den Vasarely, den Herbin und auch den Imi Knoebel, dann aber vor allem dein Werk, Karim, das Werk von Daniel Robert Hunziker und jenes von Beat Zoderer sehr viel näher.

SVB: Und umgekehrt! Ich hab's noch nie erlebt, dass wir den Leuten so oft den kompletten Stand gezeigt haben und über das Programm der Galerie gesprochen haben.

KN: Schlussendlich musst du es sowieso mit Leidenschaft machen und weil du's gern machst.

MIVB: Die Leidenschaft muss immer dabei sein. Auch als es in diesem Haus noch nicht gut lief, sassen Margareta und ich unten, haben Bilder um Zentimeter nach links und rechts verschoben. Dann sass man vor der Vernissage da und war sehr zufrieden und hoffte, dass es noch jemanden interessiert. An Kommerz dachte niemand. Zu glauben, dass man etwas verkauft, wäre ein komplett verwegener Gedanke gewesen. Und dann ging es doch. Natürlich haben wir verkauft ... aber ohne Leidenschaft geht nichts, das ist klar.

completely democratized and has therewith in a way become also part of one's life style.

MIVB: Nevertheless a good education and professional training does no harm. It did not at all hurt me that I learned for four years with Armin Hoffmann how a good composition should look.

KN: The manner of communication has changed completely. I used to send postcards from the New York of the nineties, my works were reproduced on slides and analogous films.

MIVB: But if that is reality, I still do not have to subordinate myself to it. If art develops in the direction that you are outlining, I will soon have a lot more time to go walking in the woods.

KN: But for a young gallery this is reality! First you look at the website and then you actually physically visit the gallery.

SVB: Yes, because something different is demanded. With the oversupply of information that we now have, how does something gain your attention? After all, we want people to visit our exhibitions. That means we have to work at it constantly and be aware of all of these aspects. If we do not, we will miss out on opportunities.

MAVB: But I refuse to accept the idea that everything used to be better. It was simply different. Not everything is superficial.

MIVB: If you look at our booth at the Art Basel of this year, there was a Hans Arp of 1929, a Sophie Taeuber-Arp of 1933, a Tinguely of 1954. That helps to bring the public much closer to the works we showed of Vasarely, Herbin and also Imi Knoebel, and especially to your work, Karim, as well as the work of Daniel Robert Hunziker and Beat Zoderer.

SVB: And vice versa! I have never experienced until this year that we were so often able to capture people to look at the complete display of the booth and speak with them about the programme of the gallery.

KN: In the end you anyhow have to do it with passion and because you love doing it.

MIVB: There has to be passion in it. When things were not yet going well in this house, Margareta and I sat downstairs, moved pictures by centimetres to the right and to the left. Then we would be there just before the opening, be quite content and hope that it would be interesting to someone. There were no commercial considerations. To believe that something could be sold seemed a quite outlandish thought. And then it worked anyhow. Of course we did sell after all ... but without passion nothing goes, that is clear.





Daniel Robert Hunziker, Falz, 2013  
 Karim Noureldin, EVO, 2012  
 Sophie Taeuber-Arp, Triptych, 1933  
 Hans Arp, Konkretes Relief, 1921  
 Terry Haggerty, give way, 2008  
 von Bartha booth at Art Basel, June 2013

ARTISTS' ACTIVITIES  
 2013—14

ANDREW BICK

GROUP EXHIBITION  
 April—Aug 2014, Strukturen/Structures, Newlyn Art Gallery & The Exchange in Penzance/Newlyn and in the Kunsthalle Wilhelmshaven, Wilhelmshaven DE.

PUBLICATIONS  
 2013, Andrew Bick, Published by von Bartha Basel and Hales Gallery, London GB.  
 2013, Interview with Artist/curator/writer Katrina Blannin in Turps Banana Magazine #13, the current issue, pages 57—79.

TERRY HAGGERTY

SOLO EXHIBITIONS  
 2013, FOCUS, Modern Art Museum of Fort Worth, Fort Worth TX.

GROUP EXHIBITIONS  
 2014, DYSTOTAL, Pori Art Museum, Finland (curated by Konsortium).  
 2013, Blowing the Whistle, Sammlung Philara, Düsseldorf DE.  
 2013, Moving — Norman Foster on Art, Carré d'Art — musée d'art contemporain, curated by Lord Norman Foster, Nîmes FR.  
 2013, Whatever Colours You Have in Your Mind, Galerie Ruth Leuchter, curated by Jan van der Ploeg, Düsseldorf DE.

2013, Columna 2, La Biennale de Lyon, France, 3 + 4 b/w, Taubert Contemporary, Berlin DE.

PUBLICATIONS  
 2013, Transcend: Terry Haggerty, Hatje Cantz.

DANIEL ROBERT HUNZIKER

GRUPPENAUSTELLUNG  
 2013—2014, Auswahl 2013 Aargauer Kunsthaus, Aarau CH.

PERRINE LIEVENS

EXHIBITION AND PUBLICATION  
 2013—2014, Exhibition and Publication (artist book) made with François de Coninck, www.anversville.be, Déviation(s), Anvers FR.

EXHIBITION  
 2014, «Géométrie Variable», Parc du Domaine des Crayères, Reims FR.

KARIM NOURELDIN

SOLO EXHIBITION  
 2014, Kunstraum Fuhrwerkswaage, Kurator Jochen Heufelder, Köln DE.  
 2014, Kunstzeughaus, Kurator Peter Stohler, Rapperswil CH.

KUNST AM BAU / ART AND ARCHITECTURE  
 2013, Römerhöfe, Bonn DE, Architekt: Uwe Schroeder Architekt, Bonn DE.  
 2013—2014, Maison Sécheron, Architekt: Raphael Nussbaumer Architekt EPFL/SIA, Genf CH.

PUBLICATION  
 2013, Christina Végh, Karim Noureldin, Monography, Verlag für moderne Kunst, Nürnberg DE.

SARAH OPPENHEIMER

SOLO EXHIBITIONS  
 2014, Kunsthau Baselland, Basel CH.  
 2014, Mills College Art Museum, Oakland CA.  
 2014, Cleveland Museum of Art, Cleveland OH.  
 2014, von Bartha Garage, Basel CH.

GROUP EXHIBITION  
 2013, Against the Grain, Museum of Art and Design, NY, NY. Cat.

AWARDS 2013  
 2013, Anonymous Was a Woman Award.

PUBLICATION  
 APRIL 2013, Rose, Julian. Mirror Travel: Julian Rose on Sarah Oppenheimer's W-120301, 2012, Artforum, pages 240—243.

BORIS REBETZ

GROUP EXHIBITIONS  
 2014, Emergences, Bex & Art Triennale  
 2013, Celluloid Brushes, an Anthology of the Filmic Perception of the Artist from 1942 till Today Ludlow 38, Goethe Institute, New York NY.

PUBLICATIONS  
 2013 PIN-UP Interviews: Felix Burrichter and Andrew Ayers: compilation of 50 interviews from PIN-UP Magazine. Included architects: David Adjaye,

David Chipperfield, Zaha Hadid, Rem Koolhaas ... or artists: Daniel Arsham, Cyprien Gaillard, Simon Fujiwara, Boris Rebetez, Oscar Tuazon ... PowerHouse books.

KUNST AM BAU / ART AND ARCHITECTURE  
 2013, Kunst am Bau für den Neubau der Sanitätsnotrufzentrale Bern. Architekt: Müller & Truniger Architekten Zürich CH.

BEAT ZODERER

SOLO EXHIBITIONS  
 2013, Much about less, Galerie Conrads, Düsseldorf DE.  
 2013, Flying Carpet, CIA Cleveland Institute of Art, Cleveland OH.  
 2014 New release, Taubert Contemporary, Berlin DE.

GROUP EXHIBITION  
 2013, Geometria, Devisos y Desmesura, Fundacion OSDE, Buenos Aires AR.

KUNST AM BAU / ART AND ARCHITECTURE  
 Musikinsel Rheinau, Wandzeichnung, Stickerie auf Akustikelemente, 7.50 x 10.50 m, Fertigstellung Winter 2013.

Titelseite / Front page:  
 Boris Rebetez, Socle, 2013 (Detail)  
 Kaminibacksteine, Spanholzplatten bemalt /  
 Chimney bricks, painted chipboards  
 90 x 131 cm  
 Bildnachweis / Image credits:  
 1, 3, 4, 6, 15—20 Andreas Zimmermann;  
 2 Forteresse: Vincent Everarts; 2 Portali: Jörg Müller;  
 5 Gartenstadt: Boris Rebetez;  
 8, 13, 14 Marianna Garin; 9, 12 Daniel Spehr  
 Redaktion / Editors: Margarita von Bartha, Lena Friedli  
 Übersetzung / Translation: Sibylle Bläsi, Ingrid Gellersen  
 Gestaltung / Design: Groenlandbasel, Basel  
 Lithographie / Lithography: Bildpunkt, Basel  
 Drucker / Printing: Steudler AG, Basel