

there is still art there is still hope*

- 2 Kommende Ausstellungen & Messen /
Upcoming Shows & Art Fairs
- 3 Sitting on a branch
Curated by Boris Rebetez
- 6 Anna Dickinson
Abenteurer im Entstehen /
Adventures in the making
- 7 Christian Andersson
- 10 Surrealism & Beyond
Curated by Erich Weiss
- 12 Der Kunstvermesser / The Art Surveyor
Hinter der Fröhlichkeit liegt die Verzweiflung /
Behind the cheerfulness lies despair
Yayoi Kusama, Osamu Dazai
Florian Slotawa
- 13 Autolack trifft Readymade /
Car paint meets readymade
- Q and A
- 16 3 Questions to Daniel Robert Hunziker

N°8 / 2016

*Bob & Roberta Smith

Karim Noureldin
Play, 2016
Farbstift auf Papier /
Coloured pencil on paper
41.8 x 30 cm

Editorial — *Sitting on a Branch* nennt Boris Rebetez die von ihm kuratierte Ausstellung – man könnte meinen der Titel wurde von seinem Ast-ähnlichen Relief inspiriert. Erfahren Sie mehr zu diesem Zusammenwirken und den Gegenüberstellungen der sieben Kunstschaffenden im Essay von Dietrich Roeschmann.

Shane Enright beweist einmal mehr, wie gut er die Objekte von Anna Dickinson versteht. Er macht die Komplexität bei der Entstehung dieser Gefässe und Annas Streben hin zu einer absoluten Harmonie in den Materialkombinationen nachvollziehbar. Ihre Werke verlocken zum Anfassen. Dass taktile Erlebnisse gerade so wichtig sind wie das Optische, wurde mir kürzlich in Japan (wo sonst?) wieder bewusst. Es trifft sich gut, dass der «Kunstvermesser» ein Jahr dort lebte und viel von der Kultur und Mentalität versteht. Er schlug vor, in seiner Kolumne dem typisch Japanischen in Yayoi Kusamas Punkte-Kunst nachzugehen.

2013 begegnete ich dem belgischen Künstler und Kurator Erich Weiss in seiner Ausstellung über E.L.T. Mesens in Oostende. Ich bat ihn, bei mir an der Schertlingasse eine Kabinettsausstellung zu konzipieren. So entsteht im April *Surrealism & Beyond*: die Präsentation verbindet Werke einiger bekannter Namen mit vielen, für die meisten wohl ungesesehenen Arbeiten der sogenannten Schattenfiguren des Surrealismus.

In der Frühjahrsausstellung zeigt Florian Slotawa ausschliesslich neue Arbeiten, für die Autolacke als Referenzsystem dienen. In den Skulpturen und Wandarbeiten treten diese Farben, die direkt dem Alltagsleben entspringen, in Dialog mit industriell gefertigten Objekten und Fundstücken. «Eine Liaison von Kunst und Alltag», wie Raimar Stange es in seinem Text nennt.

Christian Anderssons Ausstellung während der Art Basel beleuchtet die Frage, ob nicht Fiktion realer (und brauchbarer) sein könnte, als wir denken. Die Metaphysik bei Giorgio de Chirico beschäftigt Christian ebenso wie Sciencefiction, prequel green screens oder Traumlandschaften. Auf der letzten Seite, mit QandA, befragt Christian Andersson seinen Freund Daniel Robert Hunziker.

Editorial — Boris Rebetez calls the exhibition which he has curated *Sitting on a Branch*. One could think that this title might have been inspired by one of his works, a branchlike relief. Learn more about this interaction and the juxtaposition of seven artists in Dietrich Roeschmann's essay.

Shane Enright proves once again how well he understands Anna Dickinson's objects. He enlightens us on their complex creation process as well as Anna's pursuit of absolute harmony through the combination of materials. Her objects tempt us to touch them. In Japan (where else?) I have recently been reminded of the fact that tactile experience is just as important as appearance. As it happens, the "Kunstvermesser" has spent a year in Japan and knows much about its culture and mentality. In his column, he investigates what is typically Japanese about Yayoi Kusama's polka dot art.

In 2013, I met Belgian artist and curator Erich Weiss at his E.L.T. Mesens exhibition in Oostende. I asked him to conceptualize a cabinet exhibition at my home on Schertlingasse. *Surrealism & Beyond* is opening in April, combining works by famous artists with various pieces which many might not have seen before; these were created by the so-called "shadow figures" of Surrealism.

In spring, Florian Slotawa is exhibiting new works that use car varnish as a shared frame of reference. In his sculptures and wall pieces, these quotidian colors enter into a dialogue with industrially manufactured works and found objects. "A liaison between art and the everyday," as Raimar Stange puts it.

Christian Andersson's exhibition during Art Basel sheds light on the question of whether fiction could not be far more real (and useful) than we think. He is equally concerned with the metaphysics in Giorgio de Chirico's oeuvre as with science fiction, prequel green screens and dreamscapes. On the last page, in QandA, Christian Andersson is interviewing his friend Daniel Robert Hunziker.

• Margareta von Bartha



**Sitting on
a branch**
Curated by
Boris Rebetez
Jan 30
— Mar 26
von Bartha
Basel

**Anna
Dickinson
Nine**
Feb 17
— Feb 27
von Bartha
S-chanf

**Florian
Slotawa**
Apr 9
— May 28
von Bartha
Basel

**Surrealism
& Beyond**
Curated by
Erich Weiss
Apr 22
— Jun 19
von Bartha
Schertlingasse
Basel

**Christian
Andersson**
Jun 15
— Jul 30
von Bartha
Basel

Art Basel
Jun 16
— Jun 19
von Bartha
Basel / S-chanf

**Karim
Noureldin**
Aug 1
— Sep 10
von Bartha
S-chanf

KOMMENDE AUSSTELLUNGEN & MESSEN

UPCOMING SHOWS & ART FAIRS

Sitting on a branch

SITTING ON A BRANCH



Boris Rebetez
Enseigne Nr.4, 2016
Metall, Farbe / Metal, paint
75.5 x 136 x 47 cm

**Boris Rebetez
Daniel Robert
Hunziker
Aglaia Konrad
Doris Lasch
Claudia Wieser
Bernard Voïta
David Thorpe**

Ausstellungsansicht / Exhibition view
Sitting on a branch, curated by Boris Rebetez
David Thorpe: The Protecting Army-IV, 2004
Doris Lasch: Grande scène (panorama), 2014
Bernard Voïta: Le jardin d'Omar II, 2014

PAGE 3

SITTING ON A BRANCH



Höhe, Länge, Tiefe – ein Raum ist schnell definiert, wenn man seine Masse kennt. Als erfahrbare Grösse lässt er sich durch diese kargen Angaben jedoch kaum fassen. Weil Raum nie Volumen allein ist, sondern sich immer auch über Material und Architektur definiert. Und über sein Verhältnis zu anderen Räumen – zu Kulturräumen, Landschaftsräumen, Assoziationsräumen.

Boris Rebetez beschäftigt sich seit langem mit der Wirkung von Räumen und den Vorstellungen, die wir mit ihnen verbinden. Sein Interesse gilt dabei vor allem den Zonen des Übergangs von innen und aussen, in denen die architektonischen Qualitäten eines Raumes als Symptome seiner sozialen und politischen Funktionen, als Erinnerungsreste des kulturellen Gedächtnisses und der Utopien entzifferbar werden, die in ihm aufgehoben sind.

Vor zwei Jahren erkundete Rebetez in der Galerie von Bartha das Potenzial solcher Transiträume zwischen Geschichte und Gegenwart, Architektur und Natur in einer umfangreichen Soloschau. Für die Ausstellung *Sitting on a Branch* hat er nun sechs Kunstschaaffende eingeladen, mit ihm gemeinsam den White Cube am Kannenfeldplatz zu bespielen. Die gezeigten Arbeiten setzen sich auf vielschichtige Weise mit Raumkonzepten der Moderne auseinander und machen in engem Dialog auch den konkreten Ausstellungsraum als einen durch Zeit und Bewegung verursachten Zustand ständiger Veränderung erfahrbar.

Eine wichtige Klammer der Schau bilden drei Arbeiten, die sich eng mit der Architektur des Galerieraumes verbinden. So öffnet gleich im Entrée eine wandfüllende Fotoinstallation Claudia Wiesers den Blick in das repräsentative Treppenhaus eines Gebäudes aus dem 19. Jahrhundert. Die Illusion ist perfekt, die Monumentalität der neoklassischen Architektur so grandios wie erdrückend, die Wirkung raumgreifend. Nicht weniger monumental und doch fast unscheinbar nimmt sich daneben eine architektonische Intervention Rebetez' aus. Der flache Pfeiler mit kreisrund ausgeschnittenem Loch, den er mitten im Saal zwischen Decke und Boden installiert hat, fügt sich scheinbar organisch in die Architektur des Galerieraumes ein. Der Bruch zwischen diesem Element im Stil banaler Stadtmöblierungen und Wiesers Architekturkulisse könnte kaum grösser sein, schärft aber gerade dadurch auf subtile Weise den Blick für die Nachträglichkeit unserer Raumwahrnehmung. Auch der trivialste Baukörper trägt die Geschichte einer vorhergehenden Architektur in sich. Zwischen Wandbild und Pfeiler entsteht so ein Resonanzraum, in dem sich Vergangenheit und Gegenwart, Fiktion und realer Raum gegenseitig durchdringen.

Ausstellungsansicht / Exhibition view
Sitting on a branch, curated by Boris Rebetez
Claudia Wieser: Treppen, 2009/2016



Aglaiä Konrads Film *Das Haus* erweitert diesen Raum um die Dimension der Zeit. In extremer Nahsicht tastet ihre Kamera das Interieur der 1972 von Juliaan Lampens entworfenen Villa Van Wassenhove im belgischen Sint-Martens-Latem ab. Im Wechsel von Stillstand und Bewegung zerlegt Konrad den spätmodernistischen Bau hier in seine Einzelteile, um ihn als Modell der zeitlichen Bedingungen von Raumerfahrung neu zusammensetzen. Im fragmentierten Strom der Blicke scheint das Haus selbst zum Kameragehäuse zu mutieren, in das die Bilder von aussen projiziert werden. Die Ausstellungsarchitektur des Displays, die Elemente der Villa aufgreift, verstärkt die raumzeitliche Wirkung dieses Filmes noch, mit dem Konrad die Idee der Transparenz geradezu physisch erfahrbar macht.

Auch Doris Lasch und Bernard Voita nutzen Räume als eine Art Dunkelkammer zur Reflexion über die Bilder, die wir uns von der Welt machen. Ausgangspunkt von Laschs Fotografien sind oft gefundene Raumsichten, die sie in ihrem Atelier aus banalen Materialien mit dem Einsatz von Licht und Vorhängen für die Kamera nachszenieren. Im Spiel zwischen Verbergen und Enthüllen entstehen dabei traumartige Settings, die nicht selten an Filmstills von David Lynch erinnern. Zwischen dem realen und dem fiktionalen Raum scheint hier mit stiller Macht das Verdrängte an die Oberfläche zu sickern. Auch Voitas Materialinszenierungen entstehen allein für die Kamera. Für seine Serie *Melencolia* arrangierte er Dinge wie Lampen, Aktenordner oder Flaschen zu kleinteiligen Settings, die dank präzise kalkulierter Licht- und Schatteneffekte beständig zwischen Raum und Fläche, Gegenständlichkeit und geometrischer Abstraktion changieren. Eine faltbare Skulptur aus lackierten Stahlblechen, die Voita daneben als humorvolle Anspielung auf die unendlichen Möglichkeiten räumlicher Inszenierung präsentiert, findet ihren Gegenpart in schweren Wandschirmen des Briten David Thorpe. Die aufwendig aus Holz und Glas gefertigten Raumteiler im Stil düsterer Art-déco-Kulissen aus Hollywood-Filmen der 1930er-Jahre verweisen auf eine andere, organisch-dekorative Seite der Moderne und treten hier in einen spannungsreichen Dialog mit kunstvoll bearbeiteten, an die Form- und Farbenlehre des Bauhauses angelehnten Plastiken von Wieser und einer Gitterskulptur von Rebetez, für die eine Tiffanyfenster-Kulisse aus dem Mafia-Klassiker *The Godfather* Pate stand.

Einen eigenwilligen Bogen von der Vergangenheit in die Gegenwart schlagen schliesslich die Skulpturen Daniel Robert Hunzikers. Aus Bausteinen und Glasscheiben zusammengefügt wirken sie wie Versuchsstudien über die Materialität moderner Architektur und ihre Utopien von Transparenz, Wirtschaftlichkeit und sozialer Gleichheit. Dass ihnen zugleich etwas Ruinöses und Unfertiges anhaftet, macht sie zu prekären Monumenten einer nach morgen hin offenen Geschichte.

• Dietrich Roeschmann ist freier Kunstkritiker und lebt in Freiburg i.Br.



David Thorpe
Joyous Bodies in Love
Gleaming (Hart), 2013
Gelöschter Kalk, Erde, Haar, Eiche,
Pigment, Haselnusszweige /
Slaked lime, earth, hair, oak,
pigment, hazel branches
60 x 49 x 7 cm

Height, length, depth – a space is quickly defined if its dimensions are known. Nonetheless, space does not solely rely on bleak particulars; it must be experienced. It does not amount to volume alone, but is also determined by material and architecture. And by its relationship to other – cultural, scenic, associative – spaces.

Boris Rebetez has long been investigating the effect of spaces and the ideas connected with them. His focus is on the transitional zones between inside and outside where a space's architectural qualities can be deciphered as the symptoms of its social and political functions, as the commemorative remains of cultural memory and the utopian visions preserved in this space.

Two years ago, Rebetez explored the potential of such transitional spaces situated between history and present, architecture and nature in a large solo exhibition at von Bartha gallery. For *Sitting on a Branch*, he has invited six artists to present their works in the White Cube at Kannenfeldplatz. The pieces on display concern themselves in a variety of ways with modernist spatial concepts. Through close dialogue, they enable visitors to experience the perpetually shifting nature of the exhibition space as it is influenced by time and motion.

Three works that are closely linked to the gallery's architecture contribute to the thematic framework of the exhibition. Located in the entrance area, Claudia Wieser's photo installation occupies a whole wall, revealing a representative 19th century stairwell that creates a perfect illusion. The monumental neoclassical architecture is both grand and oppressive, its effect space consuming. Rebetez' architectural intervention, although equally monumental, seems almost inconspicuous in comparison. Installed in the centre of the

room, connecting floor and ceiling, the flat column with its round hole organically fits into the gallery space. The discord between this element in the style of mundane street furniture and Wieser's architectural scenery could hardly be more pronounced, yet it subtly succeeds in increasing our awareness of the subsequent nature of our spatial perception. Even the most trivial structure contains within itself the history of a preceding architecture. The space between the mural and the pillar thus functions as a resonance chamber in which past and present, fiction and actual space interpenetrate one another.

Aglaiä Konrad's film *Das Haus* expands space by adding the dimension of time. In extreme close-up, her camera traces the interior of Van Wassenhove house designed by Juliaan Lampens in 1972 in Sint-Martens-Latem, Belgium. Alternating between stasis and motion, Konrad takes the late modernist building to pieces, only to reassemble it again as a model of the temporal conditions of spatial perception. In the fragmented stream of glances, the house itself seems to become the camera box into which the images are projected from the outside. By adopting the elements of the house, the display's exhibition architecture further increases the spatiotemporal effect of the film, enabling the viewer to physically experience the notion of transparency.

Doris Lasch and Bernard Voita use space as a sort of darkroom in which the images that we create of the world can be contemplated. Lasch's photographs are often triggered by found views of rooms which she subsequently re-enacts and shoots in her studio, using banal materials, light and curtains. Through this playful method of concealing and exposing, dreamlike settings – frequently reminiscent of David Lynch film stills – emerge.

Between real and fictional space, the silent power of the repressed seems to well up to the surface. Likewise, Voita's material stagings are created solely



links / left:
Doris Lasch
Untitled, 2014
S/W Fotografie gerahmt /
B/W Photography framed
103 x 133 cm

rechts / right:
Boris Rebetez
Monti, 2016
Holz, Farbe /
Wood, paint
316 x 35 x 174 cm

for the camera. For his *Melencolia* series, he produces detailed settings by arranging objects such as lamps, filing folders or bottles. Due to the precisely calculated light and shadow effects, these settings constantly oscillate between space and surface. A foldable sculpture made of varnished steel sheets with which Voita humorously alludes to the infinite possibilities of spatial staging finds its counterpart in British artist David Thorpe's heavy screens. Elaborately made of wood and glass in the style of the gloomy Art Deco scenery used in 1930s Hollywood films, these room dividers refer to another, organically decorative side of Modernism. Here they enter into a tension-filled dialogue with Wieser's artfully wrought sculptures suggestive of the formal and color language of Bauhaus and a grid sculpture by Rebetez modeled on a tiffany window scenery from the Mafia classic *The Godfather*.

Daniel Robert Hunziker's sculptures, finally, draw an idiosyncratic line from the past to the present. Assembled out of building blocks and shards of glass, they can be likened to experimental studies on modern architecture's materiality and its utopian notions of transparency, profitability and social equality. Exuding also a ruinous and crude quality, they represent the precarious monuments of a history that is open towards tomorrow.

• Dietrich Roeschmann is a freelance art critic and lives in Freiburg i.Br.

Abenteuer im Entstehen



Lilac Triangles, 2015
Opakes Gussglas, geschnitten und poliert
mit einer Einlage aus geschwärztem Stahl /
Cast opaque glass, cut and polished
with a blackened, mild steel liner
Höhe / Height: 19 cm Weite / Width: 22.5 cm

PAGE 6

Diese Präsentation mit neun neuen Werken zeigt Anna Dickinson auf der Höhe ihres Schaffens. Wir sehen das Spiel einer ruhelosen, iterativen Vorstellungskraft, die Objekte von wahrer Vollkommenheit, Originalität und Schönheit hervorbringt. Hier offenbart sich Glas in all seinen Möglichkeiten: Ein marmoriertes diamant-facettierte Gefäß in Grau reflektiert die Welt. Ich stelle mir vor, wie es von einem sonnenhellen Fensterbrett aus die vorbeiziehenden Wolken zurückwirft oder im Kerzenlicht funkelt. Andere Werke – darunter ein pinkfarbened Gefäß aus geblasenem und geschnittenem Glas, dessen zentrale Facetten an die Linsen eines Leuchtturms erinnern – nutzen die Lichtbrechung auf effektivste Weise. Zuweilen erzeugt das Licht an Stellen, wo das Glas durchsichtig ist, einen wärmenden inneren Schimmer, so etwa bei einem tiefroten sanduhrförmigen Objekt.

Überall zeigt sich Erfindungsgabe, ein geschickter Umgang mit Formen und Materialien in überraschenden Kombinationen. Bei einem Gefäß besteht der Rand aus Holz, bei einem anderen wurde trübes weisses Glas dafür verwendet. In einer weiteren Arbeit stehen sich Silber und Gold gegenüber, während andere Werke wiederum mit Stahl ergänzt oder ausgekleidet wurden. Farbe und Struktur gaukeln anspielungsreich, bilden taktile und sinnliche Kontraste, sind immer stimmig und doch oft unerwartet. Am beeindruckendsten vereinen sich Dickinsons Vorstellungskraft und Fertigkeit in einem geblasenen Gefäß, das von transparentem Grau bis Topas changiert. Geschnittene ovale Linsen akzentuieren seine runde Form und lassen schillernde, gebrochene Blicke entstehen. Überwältigend.

• Shane Enright lebt in London und arbeitet als freischaffender Autor für Kunst und Gegenwartskultur.

Adventures in the making

This display of nine new works reveals Anna Dickinson as an artist at the height of her powers. What we see is a restless and iterative imagination at play, producing objects of exceptional integrity, originality and beauty. Here is glass in all its fecund possibilities: A marbled grey diamond-faceted vessel reflects the world; I imagine it echoing passing clouds on a sunlit windowsill, or glistening by candlelight. Other works use refraction to outstanding effect. Amongst these a pink blown and carved vessel whose central facets recall the lenses of a lighthouse. Sometimes, where glass is translucent, as in a deep red hourglass piece, light provides a warming interior glow.

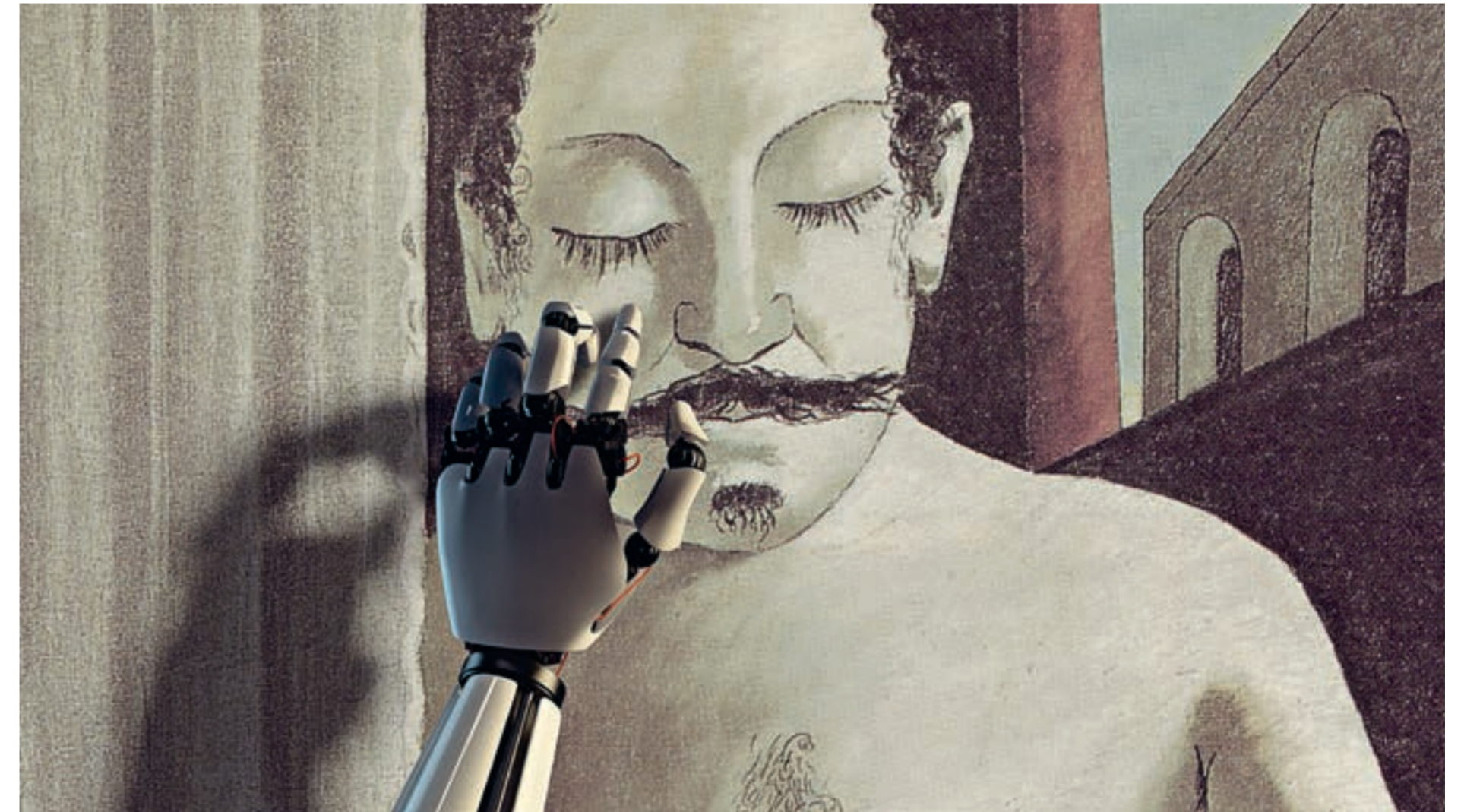
Everywhere there is invention; forms and materials deftly handled in surprising combinations. One work has a wood rim, another a rim of opaque white glass. Silver and gold are juxtaposed in one piece; others are paired or lined with steel. Colour and texture juggle allusively, making for tactile and sensual contrasts, always coherent and often unexpected. Dickinson's innovation and proficiency come together most astonishingly in a blown vessel, whose colour shifts from transparent grey to topaz, the round form accentuated by carved oval lenses that create a view of shimmering and fractured glimpses. Awesome.

• Shane Enright is a London-based freelance writer on crafts and contemporary culture.

Christian Andersson Jun 15 — Jul 30 von Bartha Basel

Dreamcatcher (still from HD video), 2015
HD video
10:46 min

PAGE 7



CHRISTIAN ANDERSSON





Gavin Turk
Oscar, 1999
Bemalte Bronze / Painted bronze
60 x 60 x 87 cm

Einige «Obskure Objekte der Begierde»

Some “Obscure Objects of Desire”

PAGE 10

Die aktuelle Ausstellung *Surrealism & Beyond* geht auf eine Einladung von Margareta von Bartha zurück. Sie bat mich, eine Art «surrealistischen Salon» in ihrer Villa zu realisieren, wo sie umgeben von ihrer fabelhaften Sammlung lebt. Anstoss für dieses Angebot war ihr Besuch der Ausstellung *The Star Alphabet of E.L.T. Mesens / Dada and Surrealism in Paris, Brussels & London*, die ich für das Museum in Oostende kuratierte. Die Schau vereinte in einer Gegenüberstellung den Grossteil von Mesens' Œuvre mit den Werken seiner Zeitgenossen. Klingende Namen wie Picasso, Magritte oder Duchamp prangten neben eher «obskuren» wie Maddox, Mariën, Nougé, Agar oder Rimmington.

Dort entflammte meine Passion für diese «Schattenfiguren» – jene Künstler also, die eher hinter den Kulissen wirkten. Oft verstand sich ihr Schattendasein als Statement oder willentlicher «revolutionärer» Akt; zuweilen waren ihre Werke aber auch zur Nichtbeachtung verdammt, da die damalige Gesellschaft sie schlicht als zu schockierend taxierte.

Diese vergessene Avantgarde wollte ich in der aktuellen Ausstellung würdigen, indem ich aussergewöhnliche Werke aus Ländern wie Japan, Spanien, Polen, Grossbritannien und Mexiko auswählte. Ich ergänzte die historische Schau mit einigen Werken bekannter Meister, darunter Magritte, Man Ray oder Bellmer, und fügte ein zusätzliches Kapitel hinzu, das zur Entdeckung zeitgenössischer Kunst von Delvoye, Copers, Gavin Turk und Scott King – den «Erben» des surrealistischen Geists – einlädt.

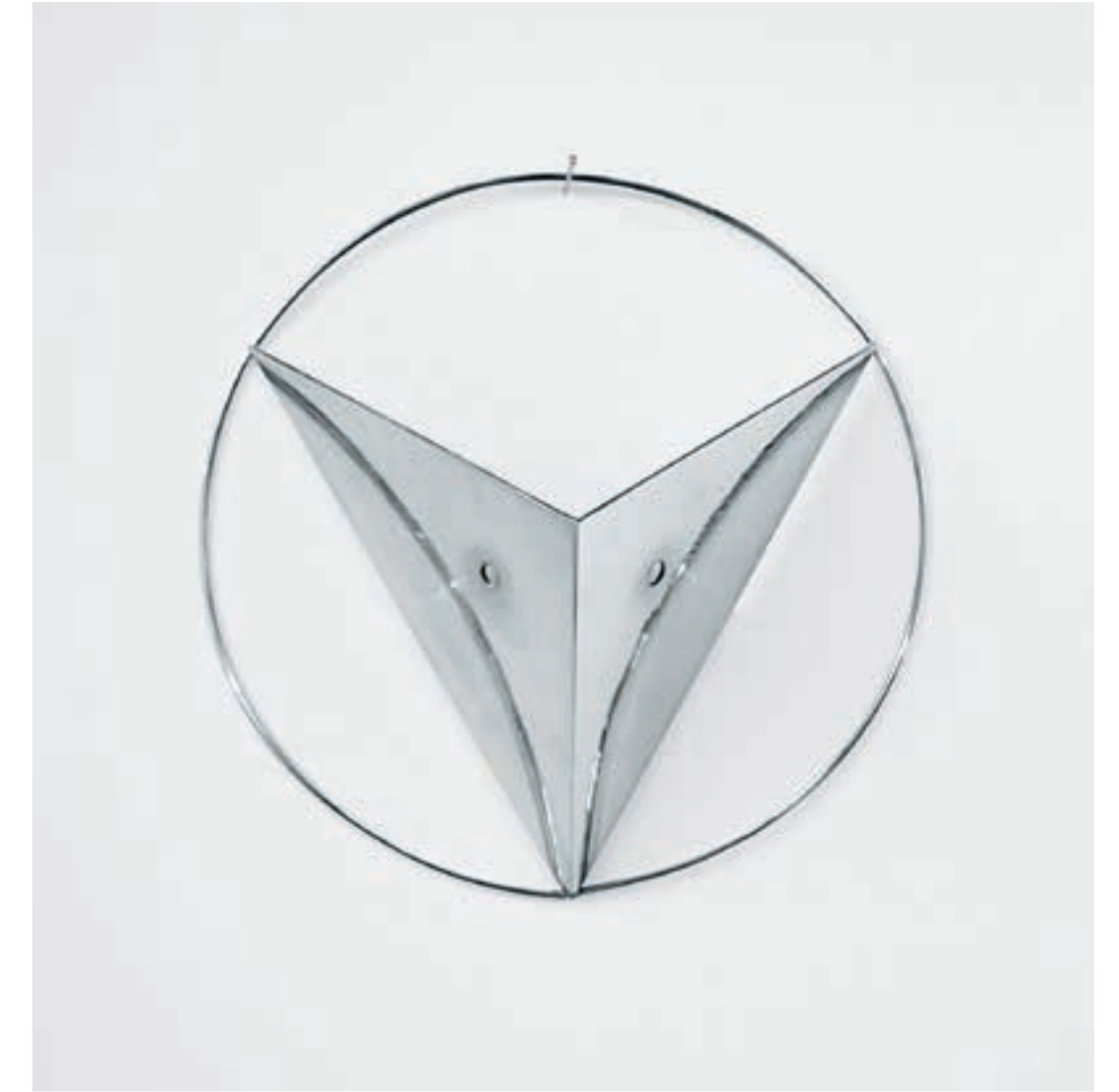
• Erich Weiss ist Künstler und Kurator und lebt in Barcelona.

The present exhibition, entitled *Surrealism & Beyond* is the fruit of an invitation I received from Margareta von Bartha. She asked me to organize a kind of “surrealist salon” in the premises of her villa, where she lives surrounded by her fabulous personal collection. This offer was motivated by her visit to the exhibition *The Star Alphabet of E.L.T. Mesens / Dada and Surrealism in Paris, Brussels & London* I curated for the Museum in Oostende. The exhibition gathered most of Mesens' creations in a confrontation with the work of his fellow artists. Big names like Picasso, Magritte or Duchamp were confronted with the works created by some more “obscure” names, like Maddox, Mariën, Nougé, Agar or Rimmington.

Here I discovered my passion for these “shadow figures”. Those artists that were mainly active behind the scenes: often as a statement or as a voluntary “revolutionary” act, but sadly enough sometimes because their creations were condemned to oblivion because they were too shocking for the society of that time.

For this exhibition I decided to pay a kind of tribute to this forgotten avant-garde, selecting surprising works from countries like Japan, Spain, Poland, the UK or Mexico. I combined this historical presentation with some works by well-known masters like Magritte, Man Ray or Bellmer and I also added an extra chapter discovering the work of contemporary artists like Delvoye, Copers, Gavin Turk and Scott King that could be defined as “heirs” of the surrealist spirit.

• Erich Weiss is an artist and curator who lives in Barcelona.



Man Ray
l'indicateur, 1969
Metall / Metal
Ø: 32.4 cm, Tiefe / Depth: 18.5 cm
Werk besteht aus drei Teilen:
1 Metall Objekt, 1 Zeichnung,
1 Photographie /
The work consists of three parts:
1 metal object, 1 drawing,
1 photograph
© Man Ray Trust / 2016,
ProLitteris, Zurich

Pierre Molinier
Untitled (Jean Meunier), 1973
Vintage Silbergelatine Abzug /
Vintage gelatin silver print
12.7 x 17.5 cm
Courtesy, Ubu Gallery, New York /
© 2016, ProLitteris, Zurich

PAGE 11



Hinter der Fröhlichkeit liegt die Verzweiflung

DER KUNSTVERMESSER

Es scheint ein Fotomotiv auf der Kunst-museums-Insel Naoshima im japanischen Binnenmeer zu geben, an dem kein Besucher (der Kunstvermesser gehörte bisher leider nicht dazu) vorbeikommt: ein überdimensionierter gelb-grundierter und schwarz-gepunkteter Kürbis, der etwas Reptilhaftes an sich hat.

Der Kürbis ist ein Markenzeichen Yaoyi Kusamas, der wohl bekanntesten Gegenwartskünstlerin Japans. Kusamas Kürbisse bilden in ihrer pop-pigen Überzogenheit, comic-haften Erscheinung und manga-artigen Exotik das perfekte Fotosujet. Sie könnten auch einem der fabelhaften Filme des japanischen Anime-Meisters Hayao Miyazaki entsprungen sein, der Häuser zum Fliegen bringt (*Das wandelnde*

Schloss), Hexen zu Badehaus-Besitzerinnen macht (*Chihiros Reise ins Zauberland*) oder Goldfischmädchen aus dem Meer an Land verfrachtet (*Ponyo*). Das Niedlich-Tollpatschige, das die Figuren aus Miyazakis Filmen mit Kusamas Kunst und letztlich mit dem «Kawaii-Fetisch» («Niedlichkeits-Fetisch») Japans verbindet, diesen flapsig affirmativ-babyhaften Verlautbarungen japanischer Kultur, sind in den intelligenten Fällen Offenbarungen von tiefen, seelischen Verunsicherungs-Gräben. Wie Miyazaki löst Kusama mit ihrer Kunst der Süßlichkeits-Überfrachtung, insbesondere ihrer metastasierend wuchernden Pünktchen-Kunst, keine kindliche Fröhlichkeit (ausser bei Kindern), sondern ein Unbehagen am Sein, ein Ab-

grund hinter dem Wohlühl-Exzess aus, so zumindest erging es dem Kunstvermesser nach seinem Besuch in der grossen Kusama-Schau in der Tate Modern in London im Jahr 2012.

Nicht nur mit Miyazaki lässt sich Kusamas vordergründige Pop-Fröhlichkeit in Verbindung setzen. Sie ist genau so eine Schwester im Geiste der Hauptperson des Buchs *Gezeichnet* des japanischen Schriftstellers Osamu Dazai. Die Parallelen von Dazais Anti-Helden Yōzo und der Künstlerin Kusama sind auffällig. *Gezeichnet* (oder näher am japanischen Original: «als Mensch disqualifiziert») erschien 1948 in einer dreiteiligen Serie in der Zeitschrift *Tembō*. Der Roman gehört zum Genre der Shishōsetsu- oder Ich-Romane. Darin nimmt der Autor sein eigenes (tragisches) Leben als Ausgangsmaterial, um eine fiktionale Geschichte zu erzählen. Im Falle von Dazai, oder Ōba Yōzo, wie sein Protagonist heisst, ist es in erster Linie die Geschichte eines menschlichen Niedergangs, der für den Autoren selbst mit einem Doppelsuizid à la Kleist endet – ein erster früherer Versuch war nur für die Partnerin tödlich.

Weniger Tragik scheint in der Karriere der 1929, zwanzig Jahre nach Dazai, geborenen Yaoyi Kusama zu stecken. Sie ist heute die Grande Dame der japanischen, gar weltweiten Pop Art. Vom Ende her aufgezäumt mag das stimmen, doch in der künstlerischen wie biografischen Entwicklung sind die (tragischen) Parallelen mannigfaltig.

Beide, Kusama wie Dazai: Aussenseiter. Sie, als Frau und Ausländerin in der männerdominierten Kunstszene New Yorks der 1960er. Er als gestrauchelter Bohème. Beide landen in einer Psychiatrie. Beide kommen aus einem konservativen Elternhaus. Beide entziehen sich diesem durch Flucht. Bei beiden ist Sexualität negativ konnotiert. Er beschreibt einen Missbrauch durch ein Dienstmädchen in der Kindheit. Sie leidet an einer selbst definierten Penis-Phobie. Er sucht die Erlösung bei den Frauen, im Rausch, sie im besessenen Schaffen. Beide wurden von westlicher Kunst inspiriert. Sie verdankt dem Fürsprechen Georgia O'Keefes die Lösung vom Mutterland. Er findet sich in der Leere und Maskenhaftigkeit der Porträts von Amedeo Modigliani wieder. Er legt sich eine Maske der Fröhlichkeit zu, spielt den Clown. Sie überzieht obsessiv die Welt mit ihren fröhlichen Punkten und legt sich eine Yaoyi Kusama-Maske zu.

Das sind alles zufällige Parallelen, fraglos. Was sie allerdings, Kusama und Dazai, tief zu verbinden scheint, ist dieses Maskenhafte, hinter der die menschliche Verzweiflung hervorlugt wie ein verschrecktes Kind. Ein sehr menschlicher Zustand, der grosse Kunst hervorbringen kann.

• David Iselin ist Wirtschaftsforscher an der KOF Konjunkturforschungsstelle der ETH Zürich und schreibt regelmässig für DAS MAGAZIN des Tages-Anzeigers. In dieser Kolumne vermisst er die Kunst anhand Begegnungen, Vorlieben und Fakten.

Yaoyi Kusama

Osamu Dazai



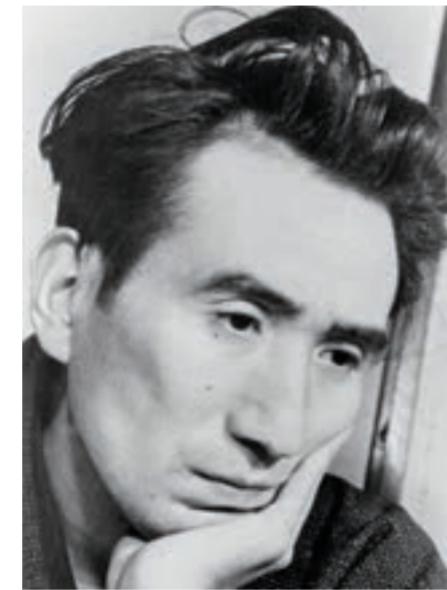
Behind the cheerfulness lies despair – Yaoyi Kusama and Osamu Dazai

On the Naoshima art museum island located in the Japanese Inland Sea, there seems to be one photo subject which no visitor (unfortunately the Kunstvermesser has so far not been one of them) can possibly miss: an oversized, yellow-primed and black-dotted pumpkin with a reptile-like quality.

The pumpkin is the trademark of Yaoyi Kusama who might well be Japan's most popular contemporary artist. With their flashy exorbitance, comic appearance and manga-like exoticism, Kusama's pumpkins make for the perfect photo subject. They could have easily been borrowed from one

of the fabulous films by the master of anime, Hayao Miyazaki, who makes houses fly (*Howl's Moving Castle*), turns witches into bathhouse owners (*Spirited Away*) and transfers goldfish-girls from the sea to the land (*Ponyo*). The cute-and-clumsy spirit which connects these characters with Kusama's art and, ultimately, with the "Kawaii fetish" ("cuteness fetish") and its flippantly affirmative, babyish expressions of Japanese culture, is – in all intelligent cases – a manifestation of the existing emotional trenches of discomfiture. Similar to Miyazaki's films, Kusama's art is sweetness overkill, especially her pieces with metastatically spreading polka dots. Her works arouse not so much a feeling of childish joy (except in children), but rather a sense of discomfort about existence, revealing the abyss that lies beneath the feel-good excess; or at least this is what the Kunstvermesser felt after visiting the large Kusama exhibition at London's Tate Modern in 2012.

Kusama's ostensibly bright and cheerful hilarity cannot only be connected with Miyazaki. She has just as much in common with the protagonist of the book *No Longer Human* by Japanese writer Osamu Dazai. The parallels between Yōzo, Dazai's anti-hero, and Kusama, the artist, are striking. First published in 1948 as part of a tripartite series in *Tembō* magazine, *No Longer Human* (the Japanese title literally means "disqualified from being human") belongs to the genre of the



Shishōsetsu, or I-Novels, in which the author uses their own (tragic) life as a starting point to narrate a fictional story. In Dazai's – or Ōba Yōzo's – case, this is, above all, a story of a person's downfall, ending in a double suicide à la Kleist for Dazai; a first and earlier attempt was deadly only for his female partner.

There seems to be considerably less drama in Yaoyi Kusama's career. Born in 1929, twenty years after Dazai, she is considered the grand dame of Japanese – if not global – Pop Art. However, various (tragic) parallels can be drawn between her artistic and personal development and Dazai's biography. Both were misfits: Kusama as a woman and foreigner in the male-dominated

art scene of 1960s New York, Dazai as a failed bohemian. Both end up in a psychiatric institution. Both come from a conservative home, but manage to escape from it. For both of them, sexuality is negatively connoted: He describes how a female servant abused him as a child; she suffers from self-defined phallophobia. While he seeks salvation in women, in intoxication, she tries to find it in obsessive creativity. Both were inspired by Western art. Thanks to Georgia O'Keefe's support, she can emancipate herself from her homeland. He finds himself surrounded by the emptiness and mask-like faces of Amedeo Modigliani's portraits, donning a mask of mirth, playing the buffoon. She fanatically covers the world with her cheerful polka dots and puts on a Yaoyi Kusama mask.

Undoubtedly, these are all coincidental parallels. However, the motif of the mask from under which human despair looks out like a frightened child nevertheless creates a bond between Kusama and Dazai. It represents an exceedingly human condition which can bring forth great art.

• David Iselin is a researcher in economics at the Swiss Institute for Business Cycle Research (KOF) of the ETH Zurich. He regularly contributes to DAS MAGAZIN of the newspaper *Der Tagesanzeiger*. In our column he surveys art on the basis of personal encounters, preferences and facts.

THE ART SURVEYOR

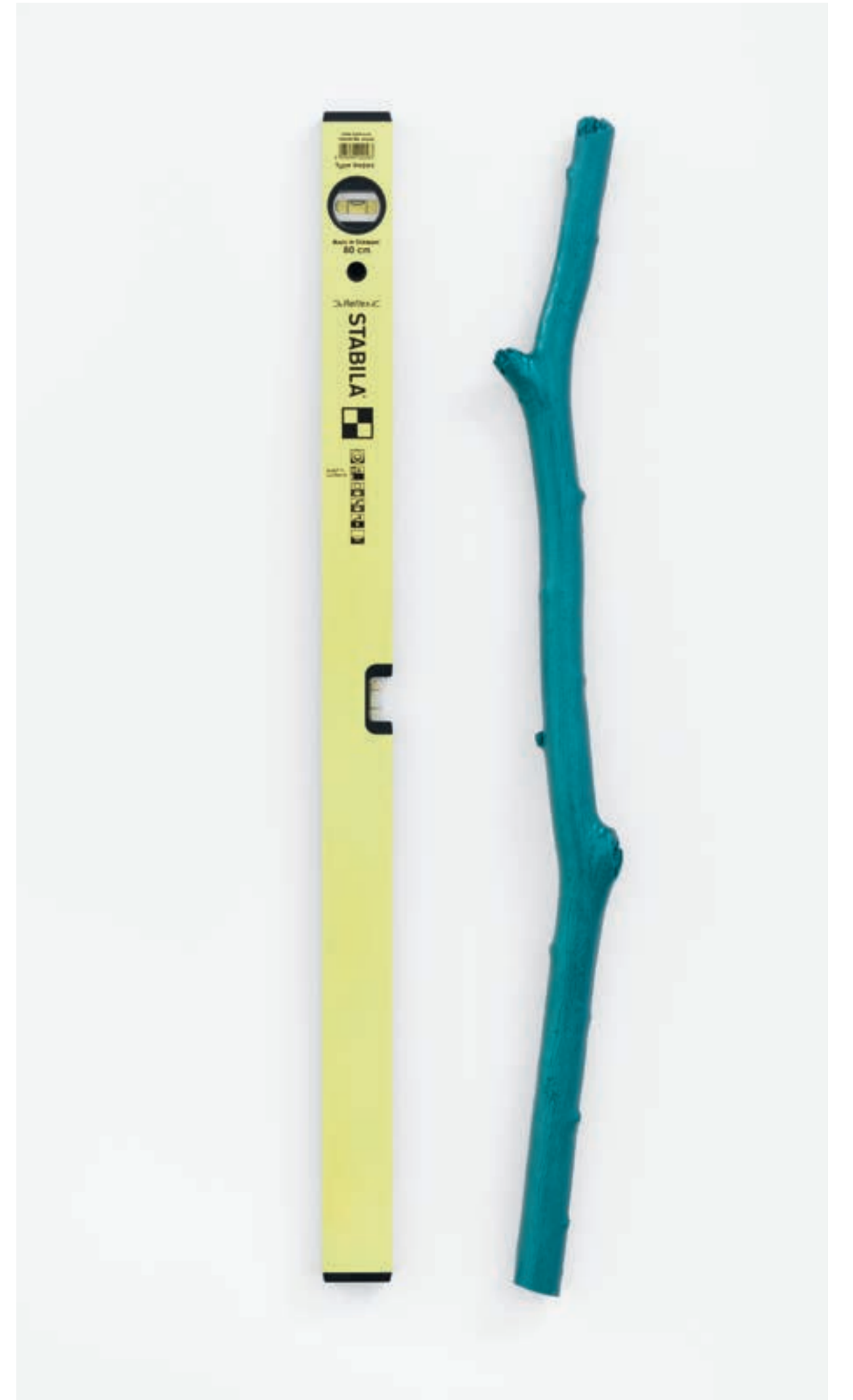
Autolack trifft Readymade

FLORIAN SLOTAWA

Honda BG28P (Tahitian Green Pearl), 2015
Wasserwaage, Autolack, Holz / Spirit level, car lacquer, wood
80.0 x 20.5 cm

FLORIAN SLOTAWA

Car paint meets readymade



In seinen neuen Arbeiten kratzt Florian Slotawa am Status des Readymade. Im Dialog mit monochromen Tafeln, beschichtet mit Autolack, verliert dieses seinen einst autarken Charakter und verwickelt sich so in eine unauflösliche Liaison von Kunst und Alltag — 5 Fragmente zu einer Werkgruppe in Progress.

FLORIAN SLOTAWA

I. Auf der Strasse sieht Florian Slotawa einen PKW mit einer Lackfarbe, die ihn anspricht. Er notiert sich den Typ des Wagens, macht, wo möglich, ein Foto, recherchiert den Jahrgang des Typs und «googelt» mit diesen Informationen den verwendeten Autolack. Diesen Autolack lässt er sich dann von einem Lackmischer, der gewöhnlich vor allem für Autowerkstätten arbeitet, produzieren und bringt ihn auf rechteckige Aluminiumtafeln auf, malt also quasi mit ihm. Das Resultat sind monochrome Bilder, die er schliesslich neben ausgewählten Readymades, meist in gleicher oder komplementärer Farbigkeit, an die Wand hängt. Wohlgemerkt: Der Ausgangspunkt für diesen vielschichtigen künstlerischen Prozess ist ein Moment im «richtigen» Leben, eben dem Wahrnehmen des Autolacks auf der Strasse.

Die Galerie von Bartha befindet sich übrigens in einer ehemaligen Autowerkstatt, direkt vor ihr ist eine Tankstelle, immer noch in Betrieb.

II. Ein Beispiel für diese ästhetische Strategie: Das «Diptychon» mit dem viel-sagenden Titel *Toyota 3B4 (Apricot met.)* – stets benennen die Titel den gesichteten Autotyp und seine Lackierung – besteht aus der Packung einer Gesichtereinigungs-bürste und einer daneben hängenden Aluminiumtafel in Apricot. Das «Wechsel-spiel von den Gegebenen und dem Gemachten», wie Mark Prince im Magazin *Frieze D/E* über diese Arbeiten schrieb, erscheint auf den ersten Blick rätselhaft, auf den zweiten aber erkennt der Betrachter, dass die Lippen der auf der Packung ab-gelbten Frau und das monochrome Bild von der selben Farbigkeit sind. Der dia-logische Zusammenhang von Objekt und Bild ist also gleichsam ein malerischer. Oder liegt dieser in der gemeinsamen Funktion, welche die Farbe hier jeweils hat: die Verführung zum Kauf? Dann wäre diese Arbeit auch eine Reflexion über die Funktion von Kunst im 21. Jahrhundert, ist diese doch derzeit nicht zuletzt eine luxuriöse Handelsware.

III. Das künstlerische Malen mit Lack ist selbstverständlich nicht neu. Robert Smithson wies 1966 in seinem Aufsatz *Entropie und neue Monumente* darauf hin, dass schon Donald Judd beispielsweise mit Motorrad-Lack (der Firma Harley-Davidson) gemalt und so anstelle von reinen monochromen gleichsam «vergiftete» Flächen in die hehre Kunstwelt eingeschmuggelt hat. Smithson erinnert an selber Stelle gleich mit an die der Pop Art nahestehenden Metallskulpturen, wie die de-formierten Autoteile John Chamberlains.

Toyota 4X0 (Inferno Orange met.),
Toyota 3D7 (Red), 2015
Holz, Autolack, Aluminium /
Wood, car lacquer, aluminium
45.3 x 75.9 cm



FLORIAN SLOTAWA

Auch wenn besagter Ausgangspunkt für Slotawas Arbeit im «richtigen» Leben liegt, so hat das Malen mit Autolack also doch längst eine künstlerische Tradition. Wenn man so will: Leben wird Kunst, diese Kunst bezieht sich auf Kunst, auf Kunst wiederum die ihre Autonomie mit (kapitalistisch-poppigem) Leben zu unter-laufen, zu «vergiften» versucht.

IV. 2014/2015 zeigte Slotawa in den Räumen der Galerie von Bartha in S-chanf erstmals Arbeiten, welche die Oberfläche von Readymades konkret verändern. So etwa die Installation *Citroen* (2014), die aus einem mit grünem Autolack bemal-ten Holzstapel besteht. Die Welt der Natur und die der Technik wurden so in ei-nem malerischen Akt kurzgeschlossen. Damit leitete der Künstler einen Umbruch in seinem Werk ein, der einem Tabubruch gleichkommt, war doch bisher, etwa in seinen «Möbelarbeiten», der Kontext der von ihm vorgefundenen Objekte zwar gezielt verschoben worden, das Erscheinungsbild des Readymades aber unangetas-tet geblieben. Jetzt aber wurde einerseits ein Objekt ausgewählt, das als unbehan-deltes Stück Natur sich gleichsam vor dem Status quo eines Readymades befin-det, und andererseits wurde dieses Objekt bemalt und somit quasi in einen Post-Readymade-Zustand überführt.

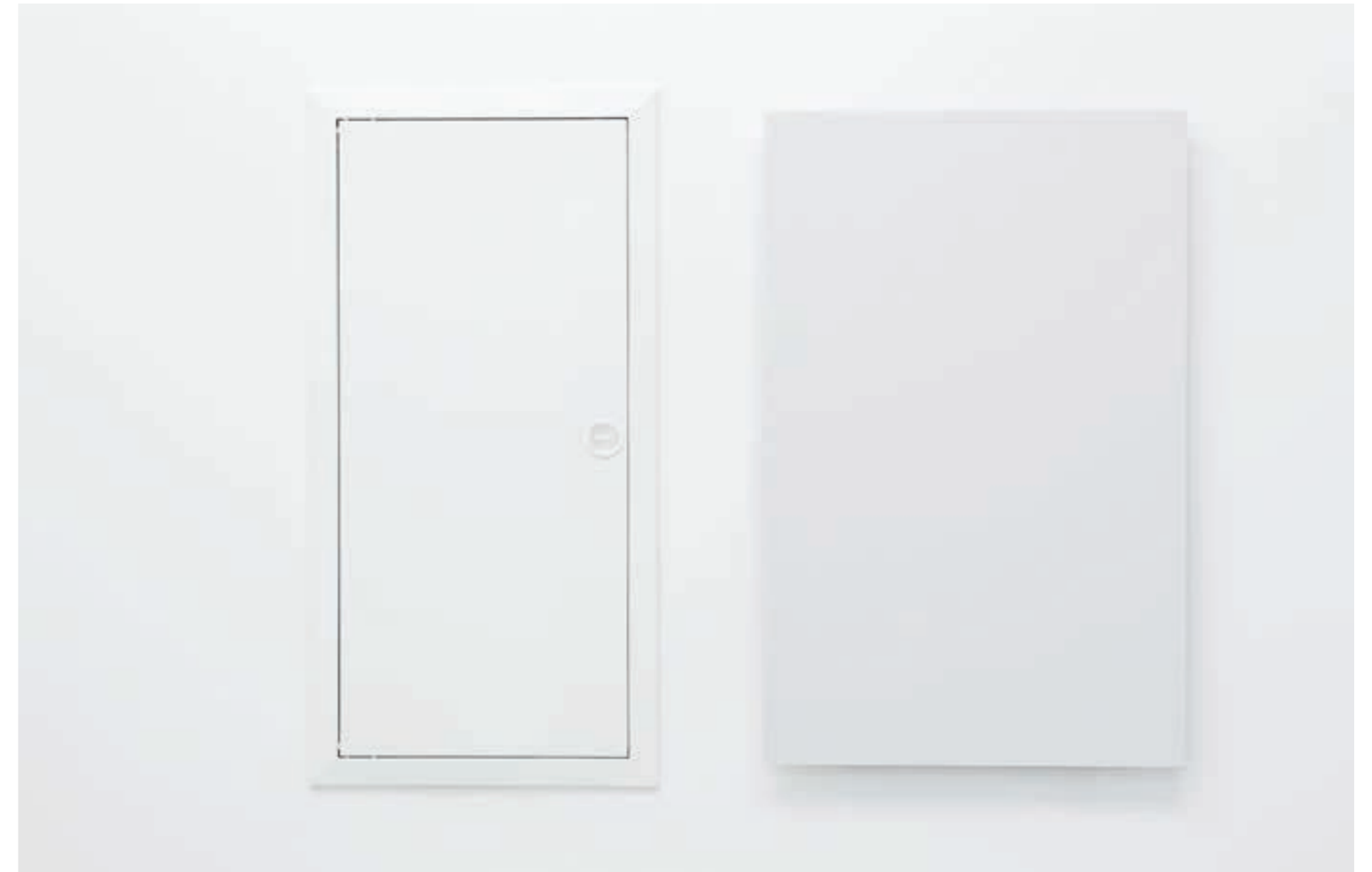
Solch ein Tabubruch ist von grosser Bedeutung für die Entwicklung eines künst-lerischen Œuvres; verzichtet man nämlich auf diesen und bleibt sich (marktkon-form) «ewig treu», statt immer wieder den Weg des Unsicher-Werdens einzuschlagen, dann wird dieses Œuvre schnell zur Karaokeversion seiner selbst.

Übrigens: Mit dem bemalten Holzstapel und den mit Autolack überzogenen Ästen arbeitete Slotawa damals tatsächlich ortsbezogen, denn mit der Wahl des Holzes als Farbträger bezieht er sich eindeutig auf die Berglandschaft von S-chanf.

V. 1963 begann Andy Warhol bekanntlich seine «Readymade-Bilder» (vgl. Ben-jamin H. D. Buchloh) – beispielsweise einen Siebdruck eines elektrischen Stuhls – mit gleich grossen, in einer Farbe gehaltenen Bildern zu paaren. Dieses Diptychon leistete, dass die Siebdrucke im Schulterschluss mit schlichter Monochromie an-traten und so einen Dialog mit der Minimal Art initiierten, mit einer dezidiert als Kunst verstandenen Bildproduktion also, die sich im Gegensatz zur Pop Art deutlich von der Alltagskultur distanzierte. Die Verwandtschaft zu der in Slotawas Kunst sich ereignenden Dialektik von Leben und Kunst liegt auf der Hand.

• Raimar Stange studierte Literaturwissenschaften und Philosophie; er ist Kunstkritiker und Kurator und schreibt u.a. für *ArtReview*, *Frieze D/E*, *Kunst-Bulletin*, *Art*, *Polar*, *Artist*. Derzeit kuratiert er Ausstellungen vor allem zu den Themen «Kunst + Klimawandel» und «Malerei heute». Stange lebt und arbeitet in Berlin.

FLORIAN SLOTAWA



Toyota 009 (White Moonstone), 2015
Sicherungskasten, Autolack, Holz /
Fuse box, car lacquer, wood
71 x 89.5 cm

In his most recent works, Florian Slotawa chips away at the status of the readymade. In dialogue with monochrome panels coated with car paint, the readymade loses its self-sufficient nature and is entangled in an insoluble liaison between art and everyday life. — 5 fragments about a group of works in progress by Florian Slotawa.

FLORIAN SLOTAWA

I. On the street Florian Slotawa spots a car whose paint he likes. He writes down the car type, takes a picture, if possible, and researches the vintage. Based on these pieces of information, he “googles” the used car paint which he has then mixed by a car var-nisher who usually works for car repair shops. Slotawa has the car paint produced and applies it on rectan-gular aluminium panels, creating a series of mono-chrome paintings which he finally places on the wall, next to a selection of mostly equally or complementary coloured readymades. Mind you: The starting point of this multilayered artistic process is a moment in “real” life, that is, the instant in which Slotawa notices the car paint on the street.

Incidentally, von Bartha gallery is located in a for-mer garage with a filling station out front that is still in use today.

II. An example of this aesthetic strategy is the “dip-tych” with the telling title *Toyota 3B4 (Apricot met.)* – Slotawa’s titles consistently name the sighted car model and varnish. It is made out of a box of a facial cleansing brush and an apricot aluminium panel hanging next to it. The “interplay between the given and the made,” to borrow a phrase from Mark Prince from *Frieze D/E*, seems enigmatic at first; however, upon closer inspection the viewer recognizes that the lips of the woman depicted on the box and the mono-chrome panel have the same colour. The dialogical

relationship between object and image is thus paint-erly in nature. Alternatively, the shared function of colour could also be interpreted as a buying induce-ment. This would imply that the piece reflects on the function of art in the 21st century; after all, art can be seen as a luxurious commodity these days.

III. Evidently, painting with varnish in an artistic fashion is not new. As Robert Smithson argued in *Entropy and the New Monuments* (1966), Donald Judd, for instance, already painted with (Harley-Davidson) motorcycle varnish, smuggling “contaminated” instead of purely monochrome planes into high art. In the same passage, Smithson refers to the metal sculptures associated with Pop Art, such as John Chamberlain’s warped car parts.

Even in the starting point of Slotawa’s art can be located in “real” life, painting with varnish clearly has an artistic tradition. Life becomes art, if you will, and art refers to art – which, in turn, tries to subvert or “contaminate” its autonomy with (capitalistic and hip) life.

IV. In 2014 and 2015, Slotawa first showed works at von Bartha gallery which explicitly altered the surface of readymades. His installation *Citroen* (2014), for example, consists of a wood pile painted with green car varnish. By short-circuiting the worlds of nature and technology in a painterly act, the artist initiated a radical change in his practice that amounted to a breach of taboo: Although he had de-liberately modified the context of the found objects in his former works, for example in his “furniture pieces,” he had never altered a readymade’s appear-ance before. Now, however, he chose an object – which, in its untreated and natural condition, pre-cedes the status quo of the readymade – and painted it, thus transferring it into a post-readymade state. Choosing such a precarious path has a lasting effect on the development of an artistic oeuvre. In contrast, avoiding it and remaining true to oneself eternally

(in keeping with the market) would imply that the oeuvre turned into a karaoke version of itself.

Slotawa, by the way, worked site-specifically when he created the painted wood stack and the varnished branches: by choosing wood as a medium, he referred to the mountain landscape of S-chanf.



V. In 1963, Andy Warhol famously began to pair up his “readymade paintings” (cf. Benjamin H. D. Buchloh) – for example his *Electric Chair* screen prints – with paintings of equal dimension and colour. This diptych brought screen printing and plain mono-chromy together, initiating a dialogue with Minimal Art, a decidedly artful mode of image production which – unlike Pop Art – markedly distanced itself from everyday culture. The affinity to Slotawa’s dia-lectics between life and art is perfectly obvious.

• Raimar Stange has studied literature and philosophy and works as an art critic and curator. He writes for *ArtReview*, *Frieze D/E*, *Kunst-Bulletin*, *Art*, *Polar*, *Artist* and curates exhibitions, particularly on the subject of “art + climate change” and “painting today”. Stange lives and works in Berlin.

Q and A – 3 Questions to DRH



NEXT ISSUE SEPTEMBER 2016

von Bartha, T +41 61 322 10 00
info@vonbartha.com, www.vonbartha.com
Blog  
von Bartha Basel, Kannenfeldplatz 6, CH-4056 Basel
Tue–Fri 2–6pm, Sat 11am–4pm, or by appointment
von Bartha S-charnf, Somvli 46, CH-7525 S-charnf
by appointment

Bildnachweis / Image credits:
1: Karim Noureidin, collection of the artist;
3,4,5: Andreas Zimmermann; 6: Robert Hall;
7,8,9: Christian Andersson; 10: Image courtesy of
Gavin Turk / Live Stock Market, photograph
by Andy Keate; 11: oben / top: @Man Ray Trust / 2016,
Prolitteris, Zurich; 11: unten / bottom: Ubu Gallery,
New York / @2016, Prolitteris, Zurich; 12: Portrait von /
Portrait of Yayoi Kusama: @AFP / Toshitomi Kitamura;
12: Portrait von Osamu Dazai / Portrait of Osamu Dazai:
Tamura Shigeru; 13, 14, 15: @ VG Bild-Kunst, 2016;
16: Daniel Robert Hunziker

Redaktion / Editors: Margarita von Bartha, Ba Berger
Übersetzung / Translation: Sibylle Blasi
Gestaltung / Design: Groenlandbasel, Basel
Lithographie / Lithography: Bildpunkt, Basel
Drucker / Printing: Gremper AG, Basel

Daniel Robert Hunziker

PAGE 16

1. I am going to ask you to tell us a bit about your practice, how a first spark of an idea is later turned into a work of art. How much of the final expression of your work is born through the physical process of making an art piece and how true do you stay to the initial idea?

Imagining ideas as sparks is a useful metaphor in connection with my practice. If you have ever tried to light a fire with a spark in reality, you know that patience – apart from skill – is essential. Even if it might seem great or convincing at first: in keeping with the image of the spark, an idea is always vague and transient. Only by concerning yourself with it, by questioning and challenging it systematically will you be able to detect its potential. Since I want this process to be as open as possible, it would be foolish to stay true to an original idea of any kind. In my case the physical process of making an art piece, as you call it, can be compared to the act of fuelling a spark rather than faithfully executing an initial idea. Everything depends on the process. Therefore, I find it much more promising to work on a seemingly bad idea than idly wait for a better one.

2. I am interested to hear about the manner in which your works communicate with the viewer. Do you see your works as vessels, carrying metaphors or a specific story (biographical, political, etc.) or do you, in a more minimalist tradition, avoid overt symbolism and emotional content, instead calling attention to the materiality of the works?

I hope that my work evokes similar sentiments in the viewer as I have ex-

perienced in my engagement with art in some rare moments. From my perspective, my work is about constantly trying to establish a connection between the inner world – this distinct idea of the world with which we are on our own – and the external world, the world that approaches us from the outside. It is about these moments when the world seems to materialize, as if it emerged from itself, and you don't just see the inconceivable, but you feel that you are really close to it; moments in which something is revealed that lies outside of language, even outside of vision. Presence. Beauty. Inexhaustibility.

3. Personally I read your works as details scrutinizing structures around us: A mountain range made out of chipboard, concrete bricks resembling petrified loudspeakers, reliefs looking like vectorized close-ups of skin, and so on. I sense an archaeological tendency in many of these works, as if an inventory is being made. I realize that the chosen material is a key here and I wonder if you could tell us a bit about how you consider different materials, in relation to the initial idea, and what in the end makes you pick a specific surface, density or weight for a work.

In order to show something, I need to give it a form – even if what I am concerned with lies outside of vision, as I have described before. Giving it a form relies on the selection of one or more materials and the way you manually deal with them. How and in which direction an idea develops in my case always depends on the process of shaping it. Over the years, my hands have learnt to express themselves in

different materials. Similar to what happens when you are learning a language, my hands have developed an expressive competence by working with materials that suit them well. There's no doubt that the texture of the material is essential, but I think that my own skill is paramount because it allows me to shape the material the way I have envisioned it. My hands have to be as well attuned as my eyes and head; only through their synergy can I find unexpected solutions and make the right decisions. And plenty of these are needed to turn a spark into a flame.

• Die Fragen wurden gestellt von /
The questions were posed by
Christian Andersson.

3 QUESTIONS TO DANIEL ROBERT HUNZIKER