

VON BARTHA REPORT

Imagined — Journeys Bild — reisen

N°6 / 2015

- 2 Kommende Ausstellungen & Messen /
Upcoming Shows & Art Fairs
- 2 Genève — Yverdon-les-Bains
— Thun — Luzern — Winterthur:
- 3 Der Kunst hinterher / Destination Art
Superflex
- 7 Euphoria Now!
- 12 Beat Zoderer
Anders als man denkt. /
Different from what one thinks.
- 14 Der Kunstvermesser / The Art Surveyor
Wie wir die Welt erobert haben /
How We've Conquered the World
- 15 Bernhard Luginbühl
Über ein paar Kooperationen /
About a few Collaborations
- 16 Q and A
3 Questions to Florian Slotawa

Christian Andersson
Scanner (Plate #V), 2012
Holz, Acrylglas, Motor, Edelstahl /
Wood, acrylic glass, engine, stainless steel
180 x 30 x 30 cm

Editorial — Das Erscheinen des ersten Reports 2015 dauerte etwas, dafür warten jedoch einige Highlights, die wir gerne mit Ihnen teilen möchten. Für die kommenden Monate hat die Galerie bedeutende Ausstellungen geplant und es freut uns, im April die spannungsgeladene Ausstellung *Euphoria Now* mit SUPERFLEX in Basel zu eröffnen. Die dänische Künstlergruppe ist eine weitere neue Position in unserem Programm. Barbara Steiner ist eine Freundin der Künstlergruppe, die das Werk intensiv verfolgt hat. Somit ist sie eine ideale Schilderin der Arbeitsweise und der Ideenwelt der Dänen.

Ba Berger ist meine neue Co-Redaktorin und startet fulminant in ihre Aufgabe: ihr Text gibt als fiktive Reise durch die Schweiz einen Überblick über die Museumsausstellungen, in denen unsere Künstler diesen Sommer vertreten sind. Einzelausstellungen erhalten Christian Andersson im Kunstmuseum Thun, Anna Dickinson im Musée Ariana in Genf und Karim Noureldin im Centre d'Art Contemporain in Yverdon-les-Bains. Ausserdem stellte Ba für "Q and A" die Fragen an Florian Slotawa. Der Künstler hat uns mit seinen Antworten beeindruckt.

Im sommerlichen S-chanf stellt Beat Zoderer gemeinsam mit Miklos von Bartha einen Überblick seines beeindruckenden Schaffens zusammen. Françoise Theis hat dazu einen übersichtlichen Text verfasst.

Der Kunstvermesser schreibt über das «schlaue Buch» *Sapiens* von Yuval Noah Harari. Kurz gefasst: Vom Neandertaler zu Rodin – man beachte die Illustration!

Das Season Opening Anfang September in Basel zeigt Bernhard Luginbühls Kollaborationen mit Künstlerkollegen wie Jean Tinguely, Alfred Hofkunst und Dieter Roth. Dies erlaubt überraschende und neue Einblicke in Luginbühls Werk. Unsere «Garage» eignet sich dafür bestens als Bühne und hätte Luginbühl bestimmt gefallen. Für uns war es selbstverständlich, dafür den Experten Andres Pardey vom Museum Tinguely um einen Text zu bitten.

• Margareta von Bartha

Editorial — It has taken some time for the first Report in 2015 to come out, but the good news is that there are a number of highlights that we would love to share with you. Over the next few months the gallery has planned some notable exhibitions. We look forward to opening the show *Euphoria Now* with SUPERFLEX in April in Basel, adding yet another new item to our program. Barbara Steiner is friends with the Danish artist group and has closely observed their work; this makes her the ideal narrator of the Danes' practice and mind-scape.

Ba Berger takes over as a co-editor and has gotten off to a brilliant start with her text about a fictional journey through Switzerland, visiting various museum exhibitions in which our artists are represented this summer. The solo shows include Christian Andersson at Kunstmuseum Thun, Anna Dickinson at Musée Ariana in Geneva and Karim Noureldin at Centre d'Art Contemporain in Yverdon-les-Bains. For "Q and A", Ba interviewed Florian Slotawa who impressed us with his replies.

In summery S-chanf, Beat Zoderer is assembling a synoptic view of his formidable oeuvre with Miklos von Bartha. Françoise Theis has composed a lucid text about this project.

The Kunstvermesser writes about *Sapiens*, Yuval Noah Harari's 'smart book'. In a nutshell: From Neanderthal to Rodin – please take notice of the illustration!

In early September, the Basel season is opening with Bernhard Luginbühl's *Kollaborationen* with fellow artists such as Jean Tinguely, Alfred Hofkunst and Dieter Roth, allowing for surprising new insights into Luginbühl's works. Our 'garage' is ideally suited for this exhibition and would surely have pleased Luginbühl. Naturally, we have asked Andres Pardey from Museum Tinguely to enlighten us with a text from his expert perspective.

• Margareta von Bartha



**Superflex
Euphoria
Now!
Apr 25
— Jul 11
von Bartha
Basel**

**Art Basel
Jun 18
— Jun 21
Basel
von Bartha
Basel /
S-chanf**

**Beat
Zoderer
Raster —
Arbeiten
aus drei
Jahrzehnten
Aug 1
— Sep 5
von Bartha
S-chanf**

**Bernhard
Luginbühl
und Kol-
laborationen
Sep 4
— Oct 24
von Bartha
Basel**

KOMMENDE AUSSTELLUNGEN & MESSEN

UPCOMING SHOWS & ART FAIRS

**Genève — Yverdon-
les-Bains — Thun —
Luzern — Winterthur:
Der Kunst hinterher /
Destination Art**

CHRISTIAN ANDERSSON
ANNA DICKINSON
JOHN WOOD & PAUL HARRISON
DANIEL ROBERT HUNZIKER
KARIM NOURELDIN

Anna Dickinson
Large Black Vessel, 2015
Gussglas, geschliffen und poliert,
mit einer Einlage aus Kortenstahl und
einem massiven punzierten Silberband /
Cast glass, ground and polished,
with a corten steel liner and solid silver
hallmarked rim
20x35 cm

Two Piece Bronze Vessel, 2014
Gussglas, geschnitten und poliert,
mit Einzelteilen aus Stahl / Cast glass, cut
and polished, with steel component parts
21x22,5 cm

PAGE 3

DESTINATION ART



Ich begeben mich auf die Reise, um einige der aktuellen Ausstellungen der von Bartha-Kunstschaffenden in Schweizer Institutionen zu besuchen.

Ich starte im Musée Suisse de la céramique et du verre, dem Musée Ariana in Genf. Dort zeigt Anna Dickinson in ihrer ersten institutionellen Einzelausstellung in der Schweiz rund vierzig ihrer zu Gruppen arrangierten Glasobjekte. Der Fokus in *Harmonies de verre* (12.6.–1.11.) liegt auf den neuesten Werken, die mehrheitlich nicht mehr aus geblasenem, sondern aus gegossenem Glas bestehen. Wie für die Künstlerin typisch, sind auch diese Unikate daraus entstanden, dass Dickinson das Material Glas auf seine technischen und formalen Eigenschaften testet und, inspiriert von Industrie und Architektur, mit hochwertigem Kunststoff oder Metall erweitert. Immer wieder experimentiert sie mit neuen, technisch komplexen Verfahren. Ich staune über die unterschiedlichen Material- und Farbkombinationen und die teils spiegelnden, teils diffus durchsichtigen Oberflächenstrukturen, welche die Künstlerin durch unterschiedliche Bearbeitungsschritte erreicht. Die Gefässe sind in ihrer Verarbeitung und Ästhetik vollkommene Objekte, die gleichzeitig zeitlos als auch referenzierend wirken. Sie müssen keinen Nutzen erfüllen, was durch die beschreibenden Werkzeuge zusätzlich unterstrichen wird, auch wenn ihre Formen auf mögliche Funktionen hinweisen – als Betrachterin projiziere ich unweigerlich Anwendungen und damit verbundene Geschichten auf die Objekte.

Weiter geht es nach Yverdon-les-Bains, um Karim Noureldins farbenprächtige Einzelausstellung *Keliuäisikiqs* (7.3.–5.7.) im Centre d'art contemporain zu sehen. Im ehemaligen Kornhaus mit seiner altherwürdigen Gewölbearchitektur in ockergelbem Stein hat der Zeichner Rauminstallationen realisiert. Aus dem Interesse an seiner Umgebung und dem

Willen, aus der eigenen Formensprache heraus etwas zu entwickeln, entstand die in je drei Rot- und Blautönen gehaltene, geometrisch-abstrakte Wandzeichnung. Die Farbstreifen wechseln sich ab und variieren in ihren Nuancen je nach Zusammenstellung. Der Rhythmus ihrer Anordnung wird von den Architekturdetails diktiert und unterbrochen. Noureldin spielt ebenso auf die jahrhundertealte Tradition der Freskenmalerei wie auf Sol LeWitts *wall drawings* an. Drei seiner grossen gerahmten Zeichnungen aus der Serie *Play* (2014) hat der Künstler in die Installation integriert. Ein kleinerer Raum wurde zu einer Grotte in knalligen Farben verwandelt. Die Wände sind bedeckt von unförmigen Farbflächen – ich fühle mich mitten in einem riesigen Mosaik.

Meine nächste Station ist das Kunstmuseum Thun, wo Christian Andersson seine erste institutionelle Einzelausstellung in der Schweiz präsentiert. *Legende* (13.6.–16.8.) wirkt in der Konzeption fast Science Fiction-mässig. In den Räumlichkeiten des ehemaligen Grand Hotels Thunerhof dreht sich alles um alternative Interpretationsmöglichkeiten der Geschichte, respektive der Wahrheit: In der Wechselbeziehung von Kunst und Wissenschaft und ausgehend von der westlichen Kulturgeschichte erinnert Andersson mit seinem multimedialen Schaffen uns Betrachtende daran, dass es immer alternative Sichtweisen auf die Welt gibt. Ich begegne Phänomenen und Erkenntnissen verschiedener Epochen – dem ersten gefundenen Menschenaffen Lucy aber auch dem Rorschach-Test – die in unsere heutige Gesellschaft übertragen sind und durch diese Kontextualisierung eine neue Lesart fordern. Andersson stellt unsere tradierten Denkmuster und unsere Erfahrungen in Frage, indem er in seinen raumfüllenden Installationen Gefühl und Vernunft einander gegenüberstellt. Damit nährt er auch bei mir Zweifel und stellt meine Auffassung auf die Probe.

Christian Andersson
From Lucy with love, 2012
Installation aus verschiedenen Materialien /
Mixed media installation, 196 x 70 x 600 cm
Courtesy: Collection Mudam Luxembourg –
Musée d'Art Moderne Grand-Duc



On a journey through Switzerland I'm visiting some current institutional exhibitions featuring contributions by von Bartha artists.

My first destination is the Musée Suisse de la céramique et du verre at Musée Ariana in Geneva where groupings of roughly 40 of Anna Dickinson's glass objects are on display. *Harmonies de verre* (June 12 – November 1), Dickinson's first institutional solo show in Switzerland, focuses on her most recent works which are now predominantly made of cast rather than blown glass. As is typical of the artist's works, these unique specimens were created in a process in which glass was tested for its technical and formal qualities. Inspired by industry and architecture, Dickinson further enhanced the works by incorporating high-quality plastics or metal. Time and again she experiments with new, technically intricate practices. I marvel at the combinations of materials and colours and the various surface structures, which are in some cases reflective, in others diffusely transparent – effects the artist generated by using different methods. At once timeless and referential, these vessels are perfect objects in terms of production and aesthetics. As their titles suggest they do not serve a purpose, even if their forms refer to possible functions – as a viewer, however, I unavoidably link these objects



Christian Andersson
are we not drawn onward, we few,
drawn onward to new era, 2009
Lambda Druck, Vinyl, 3 Fotoblitzler,
3 Stative, 3 Zeitschaltuhren / Lambda print,
vinyl, 3 photo flashes, 3 tripods, timer
Druck / Print: 125 x 750 cm

with a use and with the stories that might be connected to it.

Off I go to the next exhibition in Yverdon-les-Bains to see Karim Noureldin's colourful solo show *Keliuäisikiqs* (March 7 – July 5) in the Centre d'art contemporain. His room installations are presented in the former granary with its venerable vaulted architecture in ochroid stone. Animated by his interest in his surroundings and his desire to create something new by means of his own design vocabulary, the artist produced three geometrically abstract wall drawings in shades of red and blue. The alternating stripes of colour vary in their nuances, depending on their combination, while the rhythm of their arrangement is dictated and interrupted by the architectural details. Noureldin alludes to the century-old tradition of fresco painting as well as Sol LeWitt's *wall drawings*. The artist has integrated three of his large, framed drawings out of the series *Play* (2014) into the installation. A smaller room has been turned into a brash-coloured grotto where the walls are covered with vast colour fields. I feel as if I were standing in the middle of a giant mosaic.

My next stop is the Kunstmuseum Thun where Christian Andersson presents his first institutional solo show in Switzerland. The conception of *Legende* (June 13 – August 16) seems almost science fiction-like. In the rooms of the former Grand Hotel Thunerhof

everything revolves around alternative interpretations of history or truth, respectively: Drawing on the correlation of art and science and Western cultural history, Andersson's multimedia practice reminds the viewer of the fact that there are always alternative perspectives on the world. I come across phenomena and insights from various periods – Lucy, the first hominid skeleton ever found, but also the Rorschach test – which have been transferred into our present society and in this context call for a new interpretation. By juxtaposing emotion and reason in his space-filling installations, Andersson questions our traditional thought patterns and experiences. In doing so he fuels my scepticism and puts my own understanding to the test.

At Kunstmuseum Luzern I see works by John Wood & Paul Harrison and Daniel Robert Hunziker in the international group show *Diamonds Always Come in Small Packages* (July 4 – October 11). Concentrating on detailed research, simple gestures, simple ideas and minimal interventions, this exhibition contrasts detailed, small-scale artworks with Jean Nouvel's spacious architecture. The exhibition starts off with Hunziker's room installation. In another room Wood & Harrison have covered a whole wall with their drawings. With their exemplary character, these works seem to explain the world in simple, critical gestures.

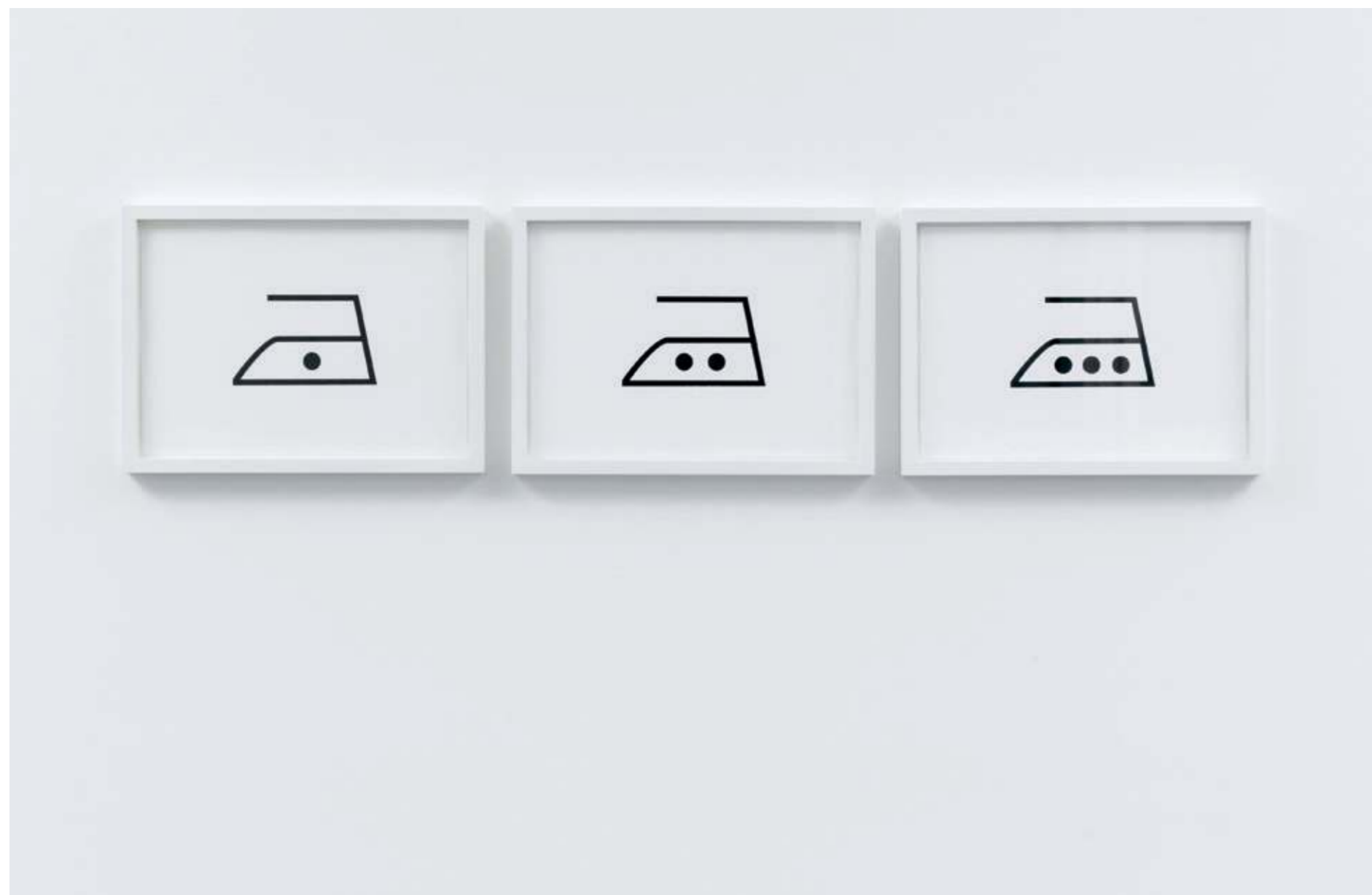
The Museum Oskar Reinhart in Winterthur is the next and last destination of my journey. In the context of the group show *CONFRONTATION. Schweizer Zeichnungen von Liotard bis Noureldin* (May 10 – September 6) I once again encounter Karim Noureldin's works. The exhibition features drawings by Swiss artists from the 18th century to the present which stem from the graphic collections of the Oskar Reinhart foundation, complemented by further contemporary positions. This combination demonstrates that drawing is a timeless mode of artistic expression and still the most immediate form of visual communication.

On my trip past various lakes I have encountered many fascinating works. In collective exhibitions I have discovered positions I was not familiar with before. I am delighted with what the Swiss museums have to offer. Water as far as the eye can see, art as far as the imagination can go.

• Ba Berger is the director of Stadtgalerie in Berne and co-operator of the alternative art space RAUM N°. She has previously worked as a scientific associate at Kunstmuseum Thun and as an assistant curator at Moderna Museet in Stockholm.

Zum aktuellen Werk von Anna Dickinson erscheint ein Katalog (engl./fr.) mit zahlreichen Abbildungen und Texten von Anna Moszynska, Ana Quintero-Perez und Stanislas Anthonioz. / Along with the exhibition, a catalogue (Fr/Eng) of Anna Dickinson's current work will be published, including many illustrations and texts by Anna Moszynska, Ana Quintero-Perez and Stanislas Anthonioz.

Zur Ausstellung *Legende* gibt das Kunstmuseum Thun zusammen mit dem Verlag für moderne Kunst Nürnberg eine Publikation (dt./engl.) heraus, die neben zahlreichen Abbildungen Texte von Helen Hirsch und Annabel Rioux sowie ein Interview von Filipa Ramos mit Christian Andersson enthält. / Along with the exhibition "Legende", Kunstmuseum Thun and Verlag für moderne Kunst Nürnberg publish a catalogue (Ger/Eng), including many illustrations and texts by Helen Hirsch and Annabel Rioux as well as an interview between Filipa Ramos and the artist.



John Wood & Paul Harrison
Iron 1, Iron 2, Iron 3, 2011
Permanentmarker auf Papier /
Permanent marker pen on paper
jedes / each 29,7 x 21 cm

Karim Noureldin
Keliuaisiqs, 2015
Silikat Mineral Farbe, ortsbezogene
Installation / Silicate mineral paint,
site specific installation
& Play, 2014
Farbstift auf Papier /
Colored pencil on paper
204 x 164 cm
Courtesy Centre d'art contemporain
(CACY), Yverdon-les-Bains



Superflex

Superflex, Mayotte 2014
Fassade des Superflex Büros /
Facade of Superflex Office
Blågårdsgade, Nørrebro,
Copenhagen

Brion Gysin and Ian Sommerville's *dream machine* (1958/95) forms the conceptual starting point of the SUPERFLEX exhibition. Initially the camera consisted of a cardboard cylinder that was mounted on a record player, emitting flickering light through its slots while revolving around a light source. With one's eyes closed it is possible to detect changing colour patterns, and given the proper intensity and duration this can cause a state of hypnagogic hallucination. In 1961 the *dream machine* was patented as a "procedure and apparatus for the production of artistic sensations". Since then it has been used in a variety of ways in literature, music and pop culture, for example by William S. Burroughs, Jonas Mekas and Andy Warhol. In 1979 the Bartha gallery presented the *dream machine* for the first time; now SUPERFLEX is taking over, transferring the procedure and the apparatus that were once used primarily for the creation of artistic sentiment into the social context of the present.

Shaped in the form of iconic bank buildings such as the Bank of America in Los Angeles or the Deutsche Bank in Frankfurt, the vessels of *Euphoria Now/ Citygroup (New York)* & *Echinopsis peruviana (Mescaline)* (2015) are planted with cannabis, poppy and mescaline, short-circuiting the intoxication of the stock market with the consumption of psychoactive substances. Hallucinatory visions and dream-like images

are conflated with the loss of reality and the unrestrained players of the banking industry. Arranged into groups these planters generate a concentration of different symbols of power, thus bearing witness to the "greatest hallucinations" (SUPERFLEX) of today.

The fleeting nature of material symbols of power is at the heart of *Modern Times for Ever (Stora Enso Building, Helsinki)* (2011); in fact, the act of watching this film already amounts to a hallucinatory experience. Over the course of 240 hours of film, the controversial modernist company building designed by Alvar Aalto is literally crumbling to dust. Spanning several thousand years, this cinematic fiction speculatively anticipates the collapse of the building. In the context of its presentation in Basel the work – initially set in public space within sight of the Stora Enso Building – becomes a metaphor of the growing instability and the disintegration of seemingly firmly established structures.

With their so-called *Corruption Contract* (since 2009) SUPERFLEX weighs in on debates over corruption and corruptibility, addressing dependability and security – firmly rooted in democratic structures, entities and in binding legal systems – as well as their dissolution. At the moment of signing the contract, the signatories bind themselves either to perform corrupt actions themselves or to incite others to commit such acts. The definition of corruption used here complies

with the United Nations Convention Against Corruption. *Corruption Contract* forms part of a series of contracts which SUPERFLEX concludes with their partners – art institutions or other organizations – and through which they regulate their conduct. With multiannual projects such as *Guaraná Power* (since 2003) and *Supercopy* (since 2002), the artists raise questions about power, control and the promotion of interests by companies (and the art scene) while toying with possibilities of appropriation and self-organization, or rather alternative economical models. Time and again the works by SUPERFLEX have been the object of legal dispute and requests for injunction filed by large firms. In light of these experiences and in an attempt to handle the court orders, SUPERFLEX has begun to explore the productive potential of prohibitions and to provoke reactions.

With *Supercopy/ Hermès & Haacke* (2015) SUPERFLEX adapts and modifies Hans Haacke's *Blue Sail* (1964–1965) in which a fan is blowing air under a taut blue sail that is bobbing on the waves. Attached to the ceiling with four cords and weighed down at the suspension points with lure weights, the sail is held in place despite its flowing movement. By exchanging the blue sail with fake Hermès scarves, SUPERFLEX contributes to the debate on "product piracy" on two levels, addressing counterfeit products as well as the appropriation of Haacke's work.

The group thereby alters the conceptual focus of *Blue Sail*, which reveals reciprocal dependencies in an abstract way, aligning it towards a concrete concern with copyright law and appropriation strategies.

A psychedelically visionary, ecstatic and happy state of mind affects sensory perception. Occasionally such a state of mind can also be reached through autosuggestion, based on the belief in particular effects. Although *Non Alcoholic Vodka* (since 2006) tastes like vodka, it does not contain any alcohol. Disappointment follows instantaneously, at the latest when the desired effect fails to set in. The title of the exhibition, *Euphoria Now!*, leaves a similarly disenchanting impression, calling for exuberant sentiments practically by command. Once geared to an expansion of consciousness, the hallucinatory experiments and social optimism of the 1960s and 1970s have after all shifted to the clouding of consciousness and prescribed euphoria.

• Barbara Steiner is a curator, writer and editor, focussing on architecture, design and display in exhibitions and museums; she lives and works in different places.

Euphoria Now!





Konzeptueller Ausgangspunkt der Ausstellung von SUPERFLEX ist die *dream machine* (1958/59) von Brion Gysin und Ian Sommerville. Ursprünglich handelte es sich um einen auf einem Plattenspieler montierten Pappzylinder, der sich um eine Lichtquelle drehte und dessen Schlitze flackerndes Licht erzeugten. Mit geschlossenen Augen ist es möglich sich verändernde Farbmuster wahrzunehmen; bei entsprechender Intensität und Dauer kann dies in den Zustand einer hypnagogischen Halluzination führen. 1961 wurde die *dream machine* als «procedure and apparatus for the production of artistic sensations» patentiert und in Literatur, Musik und Popkultur verschiedentlich eingesetzt, unter anderem auch von William S. Burroughs, Jonas Mekas und Andy Warhol. Die Galerie von Bartha präsentierte diese erstmals 1979. SUPERFLEX knüpft nun daran an. Einst primär zur Erzeugung künstlerischer Empfindungen gedacht, rückt die Künstlergruppe nun allerdings Verfahren und Apparatur in den gesellschaftlichen Kontext der Gegenwart.

Mit *Euphoria Now / Citygroup (New York) & Echinopsis peruviana (Mescaline)* (2015), Behältnisse in Form von ikonischen Bankgebäuden, wie der Bank of America in Los Angeles oder der Deutschen Bank in Frankfurt, mit Cannabis, Mohn und Meskalin Kaktus bepflanzt, schliesst SUPERFLEX den Rausch an der Börse mit der Konsumtion psycho-aktiver Stoffe kurz; halluzinatorische Visionen und Traumbilder verbinden sich mit Realitätsverlust und enthemmten Akteuren im Bankgeschäft. In Gruppen arrangiert, erzeugen die Pflanzgefässe geradezu eine Ballung machtvoller Symbole, die von den «grössten Halluzinationen» (SUPERFLEX) heutzutage zeugen.

Die Vergänglichkeit materieller Zeichen der Macht zeigt der Film *Modern Times for Ever (Stora Enso Building, Helsinki)* (2011), dessen Betrachtung selbst einer halluzinatorischen Erfahrung gleichkommt. Das von Alvar Aalto entworfene, im Prinzip

seit seiner Entstehung umstrittene modernistische Firmengebäude zerfällt im Laufe von 240 Filmstunden buchstäblich zu Staub. In der filmischen Fiktion wird der Verfall des Gebäudes unter Betrachtung eines Zeitraums von mehreren tausenden Jahren spekulativ vorweggenommen. Zunächst im öffentlichen Raum – in Sichtweite zum Stora Enso-Gebäude gezeigt – verschiebt sich die Bedeutung der Arbeit im Kontext der Basler Präsentation zu einer Metapher für wachsende Instabilität und den Verfall vermeintlich festgefügteter Strukturen.

Verlässlichkeit und Sicherheit, verankert in demokratischen Strukturen, Instanzen und verbindlichen Rechtssystemen sowie deren Auflösung thematisiert der sogenannte *Corruption Contract* (seit 2009), mit dem sich SUPERFLEX in Debatten um Korruption und Korrumperbarkeit einschaltet: Der Unterzeichner verpflichtet sich im Moment der Vertragsunterzeichnung entweder selbst korrupte Handlungen durchzuführen oder andere dazu anzustiften. Die Definition von Korruption folgt dabei dem Abkommen der United Nations Against Corruption. *Corruption Contract* steht in einer Reihe von Verträgen, die SUPERFLEX mit Partnern abschliesst – seien es Kunstinstitutionen oder andere Organisationen – und in denen sie deren Verhalten reglementieren. In mehrjährigen Projekten wie etwa *Guaraná Power* (seit 2003) oder *Supercopy* (seit 2002) stellen die Künstler Fragen nach Macht, Kontrolle und der Interessensgeleitetheit von Unternehmen (und Kunstbetrieb) und spielen Möglichkeiten von Aneignung, Selbstorganisation beziehungsweise alternativen ökonomischen Modellen durch. Immer wieder waren die Arbeiten von SUPERFLEX Gegenstand von Rechtsstreitigkeiten und Unterlassungsverfügungen grosser Unternehmen. Angesichts dieser Erfahrungen und der Versuche den Verfügungen zu begegnen, begannen sie das produktive Potenzial von Verboten zu erforschen und Stellungnahmen geradezu zu provozieren.

Mit *Supercopy / Hermès & Haacke* (2015) adaptiert und modifiziert SUPERFLEX *Blue Sail* (1964–1965) von Hans Haacke. In dessen Arbeit bläst ein Ventilator Luft unter ein aufgespanntes blaues Segel, das sich in Wellen auf und ab bewegt. An vier Schnüren an der Decke befestigt und an den Hängepunkten mit Angelgewichten beschwert, wird das Segel trotz der fließenden Bewegungen in seiner Position fixiert. Indem SUPERFLEX nun das blaue Tuch durch gefälschte Hermès-Tücher ersetzt, schreiben sich die Künstler quasi doppelt in Debatten über «Produktpiraterie» ein: über die gefälschten Hermès-Tücher und die Aneignung einer Arbeit von Haacke. Die Gruppe verändert damit auch den inhaltlichen Schwerpunkt von *Blue Sail*, das auf abstrakte Weise wechselseitige Abhängigkeiten zeigt, hin zu einer konkreten Auseinandersetzung mit Urheberrecht, Appropriation und Aneignungsstrategien.

Ein psychedelisch-visionärer, ekstatischer, von Glücksgefühlen begleiteter Zustand beeinflusst die Sinneswahrnehmung. Mitunter kann ein solcher Zustand auch durch Selbstsuggestion – im Glauben an besondere Wirkungen – erreicht werden. *Non Alcoholic Vodka* (seit 2006) schmeckt zwar nach Vodka, beinhaltet aber keinen Alkohol. Doch die Enttäuschung folgt auf dem Fuss – spätestens wenn die erhoffte Wirkung ausbleibt. Ähnlich entzaubernd mutet der Titel der Ausstellung *Euphoria Now!* an, der dazu auffordert, überschwängliche Gemütsverfassungen quasi auf Kommando herzustellen. Die zur Bewusstseinerweiterung gedachten halluzinatorischen Experimente der 1960er- und 1970er-Jahre und die damit verbundene gesellschaftliche Aufbruchsstimmung haben sich letztendlich hin zur Vernebelung des Bewusstseins und zu verordneter Euphorie verschoben.

• Barbara Steiner ist Kuratorin, Autorin und Herausgeberin mit den Schwerpunkten Architektur, Design und Display im Ausstellungs- und Museumsbereich; sie lebt und arbeitet an verschiedenen Orten.

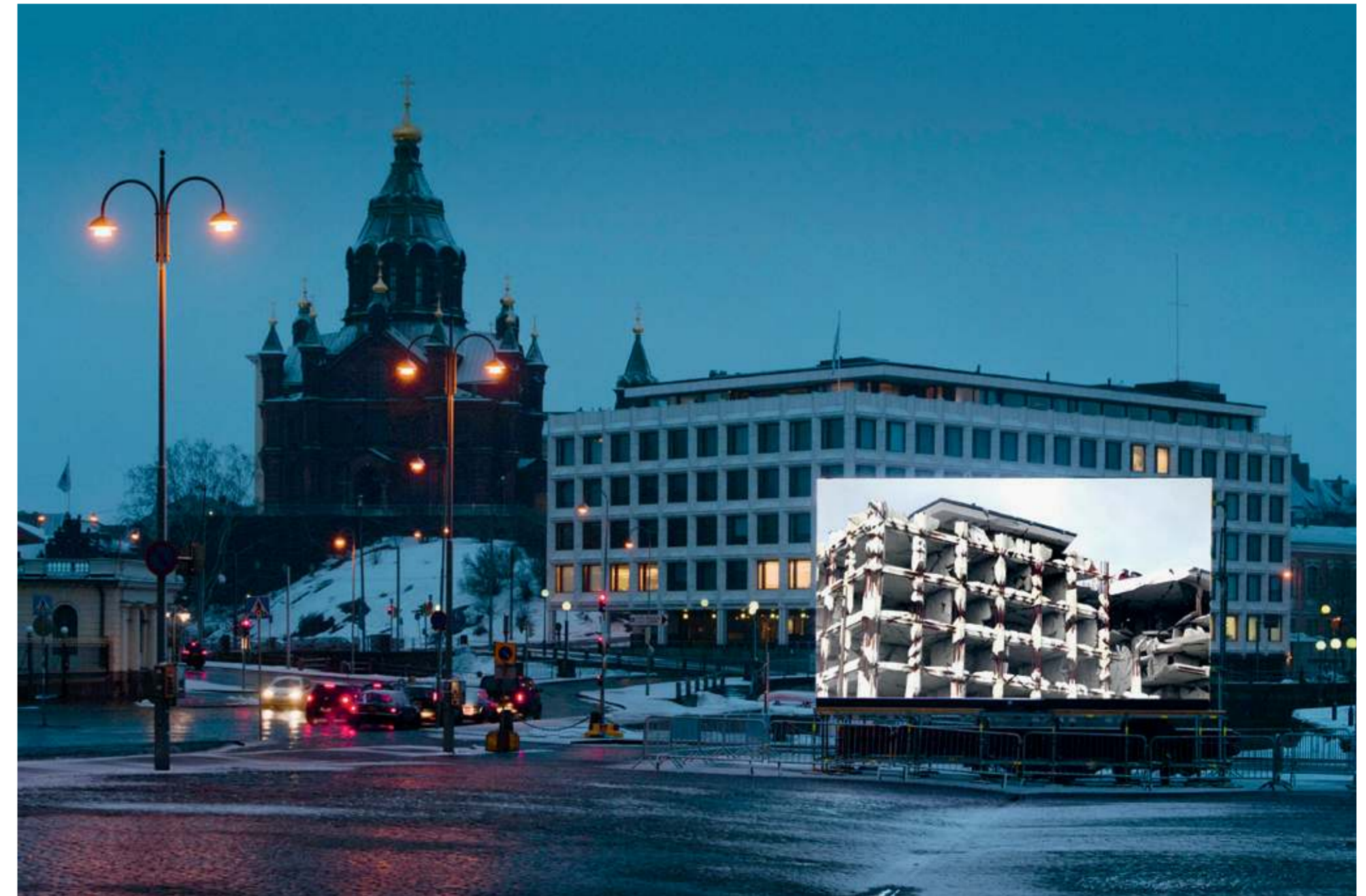
Supershow, 2005
Kunsthalle Basel



2005 fand in der Kunsthalle Basel die Supershow statt. In diesem Zusammenhang untersuchte SUPERFLEX deren Mythos und ihr Markenzeichen. Schauspieler spielten Investmentbanker, Immobilienmakler, Wirtschaftswissenschaftler und traten in Kontakt zum Publikum. Sie schauten aus verschiedener Perspektive auf das Haus, das seinen Besuchern für die Dauer der Ausstellung zwei Franken zahlte, und in dem das einzige Artefakt ein Katalog war, der die Kunsthalle als Wertfaktor beschrieb. Die Kunstinstitution entpuppte sich selbst als Quelle der Halluzination. / In 2005, Supershow took place at the Kunsthalle Basel, with SUPERFLEX exploring its myth and trademark. Actors playing investment bankers, realtors and economists interacted with the audience and looked at Kunsthalle from different perspectives. For the duration of the exhibition, visitors were paid 2 francs to enter the museum where the only exhibit on display was a catalogue, which described the Kunsthalle as a factor of value. The art institution thus presented itself as the source of hallucination.

Non Alcoholic Vodka, 2006
beschriftete Flasche, Servierplatte, 6 Gläser /
labeled bottle, serving plate, 6 glasses
30 x 30 x 30 cm

Modern Times Forever, 2011
Ein Film darüber was mit dem Stora Enso-Gebäude als einem architektonischen und ideologischen Symbol während der nächsten paar tausend Jahre geschehen würde, wenn die Zeit der einzige Faktor wäre, der es beeinflusst. Der Film wurde auf dem Marktplatz in Helsinki auf einem 40m² grossen Bildschirm gezeigt, sodass man das echte Gebäude gleichzeitig mit dem Film sehen konnte. Im Film erfährt das Gebäude eine ständige Veränderung. Der Film dauerte zehn Tage, das heisst, den ganzen Zeitraum der Ausstellung über. Dieser kontinuierliche Ausstellungszeitraum hatte zur Folge, dass der Film vierundzwanzig Stunden am Tag, zehn Tage lang gesehen werden konnte. Hergestellt für das IHME Contemporary Art Festival. Produziert von The Propeller Group. / A film about what would happen to the Stora Enso Building as an architectural and ideological symbol, over the next few thousands of years if only time would affect the building. The film was shown in Helsinki Market Square on a 40m² LED screen, so that one could see the original building simultaneously with the film. In the film the building changed all the time. The film lasted ten days, i.e. the work lasted as long as its exhibition period. This continuous exhibition period meant that the film could be watched 24 hours a day for ten days. Made for IHME Contemporary Art Festival. Produced by The Propeller Group.



Länger als die Hälfte seines Lebens ist Beat Zoderer nun künstlerisch tätig. Der 1955 geborene Schweizer Künstler feiert dieses Jahr seinen 60. Geburtstag.

Beat Zoderer kann auf ein Werk (zurück) blicken, das sich stetig weiterentwickelt und sich grundsätzlich treu bleibt. Obwohl über die Jahrzehnte ästhetisch eine Veränderung hin zu Buntheit und raffinierteren Materialien zu beobachten ist, bleibt heute ein «früher Zoderer» als «Zoderer» erkennbar. Ausgehend von einer Grundhaltung, die mit dem Zusammenfügen von Gleichem und dem Verwerten industriell hergestellter (Alltags-)Materialien grob skizziert werden kann, gelingt es Zoderer immer wieder Neues zu erschaffen. Die Farbe, das Bild, die Linie, die Form, die Plastik und der Raum sind in seinem Werk wichtig, doch lässt er sich weder als Maler, noch als Zeichner oder Plastiker schubladisieren. Etiketten wie konkrete oder abstrakte Kunst, Minimal Art, Op-Art oder das Ready-Made wurden seinen Werken in Kommentaren schon angeklebt. Haften bleiben diese nicht lange, da sie in einer chameleonhaften Häutung von den Werken selbst abgestreift werden.

«We can copy (and change) it» fällt einem bei vielen Werken des Künstlers ein und Zoderer stellt als mögliche Replik darauf klar: «Ich bin kein Leichenschänder, sondern ein Nestbeschmutzer»¹. Ungeniert, frech und gleichsam ehrerbietig hat Zoderer mit Strategien der Aneignung und des Zitierens schon mit einigen seiner frühen Werken Ikonen geschaffen. Mit *Billig Bill* (1984) baute er aus bemaltem Holz, Stoff, Elektroröhren und Holzlatten eines der typischen Werke Max Bills nach. «Ich habe ein Plakat, welches Max Bill zu seiner Ausstellung in Zürich gedruckt hatte, materialisiert. Mich faszinierte das, da durch die einfache Verschiebung von zwei Quadraten eine Raumeroberung gemacht wurde, es ging in den Raum, es war eine Leerstelle. Dies sind Themen, die in all den Jahrzehnten immer wieder in meinen Arbeiten auftauchen», sagte Zoderer dazu 2008.² Sein Interesse an Farben und der geometrischen Form sowie an banalen Gebrauchsmaterialien wurde in *Billig Bill* ebenfalls schon deutlich. Dieses Werk mag mit ein Grund sein, warum Zoderer von kunsthistorischer Seite fortwährend als «konstruktiv-konkreten» Künstler bezeichnet wird. Tatsächlich weiss Zoderer immer wieder gerade eine «konkrete» Sichtweise³ zu «verstimmen».

Auch wenn Zoderer nie ein Maler war, so ist das Bild und in besonderem Mass der Bildrahmen, ein wiederkehrendes Untersuchungsobjekt. Für *Negativbild* (1986) zersägte Zoderer einen Holzbilderrahmen mit vier Schnitten und bildete mit Hilfe der so gewonnenen und zueinander zeigenden vier rechten Winkel einen neuen winzigen Rahmen. Ist dies das «Negativbild» oder sollte man es als Sinnbild des leeren Bildes sehen, welches als unendliches mit Hilfe der offenen Winkel imaginiert werden kann?

Negativbild (Negative Image), 1986
In Teile zersägter Bilderrahmen /
Picture frame sawn into pieces
126 x 112 x 8 cm



Different from what one thinks.

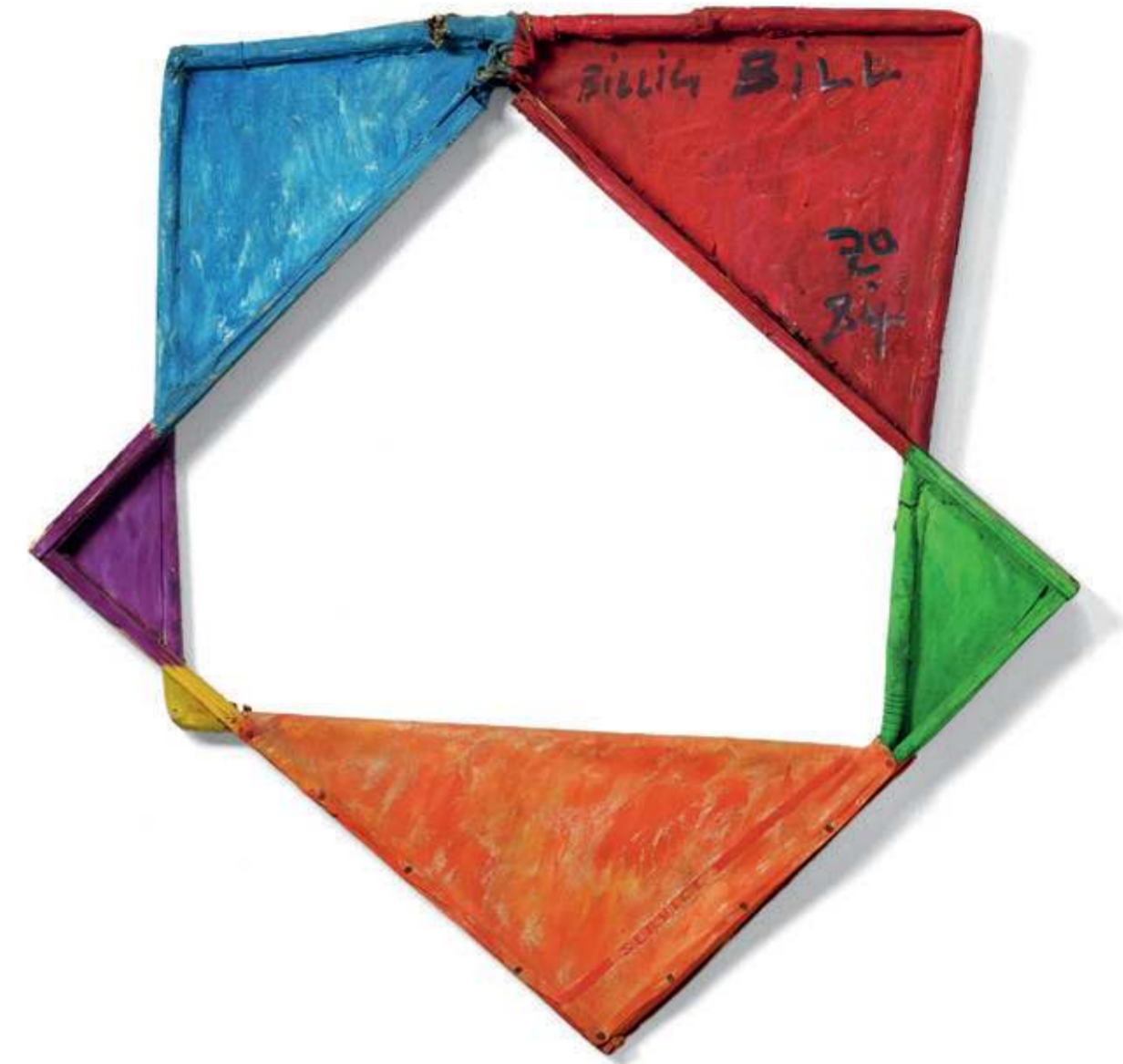
Zoderers Werk der 1980er-Jahre zeichnet sich durch die Verwendung von Vorgefundenem und Gebrauchtem, wie Stühle, Gestelle oder Bilderrahmen, aus. Diese lässt er nie ganz, sondern demontiert oder zersägt sie, um die Teile in Wand- oder Bodenobjekten neu zu kombinieren und als Assemblagen sichtbar zu machen. In den 1990er-Jahren fokussiert der Künstler auf Büromaterialien. Für seine Bilder und Reliefobjekte schichtet und verbindet er voller Humor und Ironie bunte Klarsichtmäppchen, farbige Bundesordner, weisse Ordnerkleberingli oder Etiketten in verschiedensten Grössen und Formen – alles, was in rauen Mengen als Verbrauchsmaterial im Büroalltag verwendet wird. Nach den rudimentären Einrichtungsgegenständen lässt Zoderer nun konstruierend und nicht mehr dekonstruierend den Büroarbeitsalltag in die Kunst einbrechen. Wichtig dabei ist, dass er sich im jeweiligen Werk auf die Verwendung eines einzigen industriell hergestellten Typus beschränkt. Die Wiederholung des Gleichen zieht sich als roter Faden bis heute durch Zoderers Werk und stets ist ihm die Vereinigung von Kunst und Alltag ein Anliegen.

Es folgen «Bilder», deren gezeichnete Linien aus Wollfäden, Klebebändern oder Gummiringen bestehen oder deren Farbflächen aus Transparentpapier, Passepartout-Karton, Millimeterpapier, bemalten Holzplättchen oder Stahlblechstreifen geschaffen sind oder deren ornamenthafte Strukturen durch Stanzen, Falten und Stempeln entstehen. Ab Ende der 1990er-Jahre wird zusätzlich der Baumarkt als Materiallieferant zugezogen. Ungefähr ab 2000 sind zwei Veränderungen im Werk des Künstlers zu beobachten: Einerseits findet in den bildhaften Werken eine verdichtete Schichtung statt, die zu überbordender Buntheit führt und das Auge einer flimmernden Sehüberforderung aussetzt. Andererseits werden die räumlichen Werke voluminöser und greifen gestaltend in den Raum ein, wie beispielsweise *Raumfaltung* (2003) im Kunstmuseum Bonn, und Zoderer macht mit Werken im öffentlichen Raum wie *Pavillon-Skulptur Nr. 2* (2012) im Deutschen Bundestag in Berlin auf sich aufmerksam. Eine körperliche Erfahrung stellt sich so vermehrt in der Betrachtung ein. Zudem ist eine Tendenz zu amorph wuchernden Strukturen zu erkennen und der Zufall gesellt sich zum Kalkül.

- 1 Beat Zoderer, *Der doppelte Boden ist tiefer als man denkt*, Kunstmuseum Bonn (Ausstellungskatalog), 2003, S. 137.
- 2 Vgl. Interview von art.tv zu *Beat Zoderer. New Tools for Old Attitudes*, Haus Konstruktiv, Zürich, 2008.

• Françoise Theis, Basel, ist Kunstwissenschaftlerin und Mathematikerin, selbständige Kunstvermittlerin, Kuratorin und Kunstkritikerin, betreibt und kuratiert den temporären Projekttraum "utengasse sechzig" in Basel und ist Inhaberin von "vedarte - agentur für kunstvermittlung".

Anders als man denkt.



Billig Bill, 1984
Farbe auf Holz, Tuch und elektrischen
Röhren / Paint on wood, cloth and
electric tubes
88 x 89 x 7 cm

Beat Zoderer has been making art for more than half his life. Born in 1955, the Swiss artist is celebrating his 60th birthday this year.

Beat Zoderer looks back on an oeuvre that has steadily developed and yet remained true to itself. Even though there has been an aesthetic shift towards colourfulness and ingenious materials over the decades, an 'early Zoderer' can still be clearly identified as a 'Zoderer'. By combining similar elements and utilizing industrially produced (everyday) materials, the artist time and again succeeds in creating something new. Colour, image, line, form, sculpture and space are essential elements in his works; however, he cannot be pinned down as a painter, drawer or sculptor. Similarly, labels such as concrete or abstract art, Minimal Art, Op Art or the Readymade that are frequently applied to his practice in commentaries never stick long, but are cast off by the works themselves in a chameleon-like moulting process.

"We can copy (and change) it" – this notion comes to mind with many of Zoderer's works. In a possible reply the artist states: "I am not a desecrator of corpses, but a denigrator"¹. Uninhibited, bold, yet reverential, Zoderer has already created icons with some of his early works by employing strategies of appropriation and reference. With *Billig Bill* (1984) he built a copy of a typical Max Bill piece, using painted wood, fabric, electronic tubes and wooden slats. "I've materialized a poster which Max Bill printed for his exhibition in Zürich. I was fascinated by it because a simple shift of two squares allowed for a spatial conquest; it went into the space, it became an empty space. Those are the topics that have appeared in my works again and again over all these decades," said Zoderer in 2008.² His interest in colours and geometrical form as well as banal consumable material also became apparent in *Billig Bill*, which might explain why art historians

have frequently described Zoderer as a 'constructive concrete' artist. Zoderer in fact knows how to 'upset' especially a 'concrete' perspective.

Even though Zoderer has never been a painter, the image and particularly its frame have served as recurring examination objects in his practice. For *Negativbild* (1986) Zoderer sawed up a wooden picture frame into four pieces, creating a new, tiny frame with the four resulting right angles pointing towards each other. Is this the 'negative image', or should it rather be seen in the imagined empty and seemingly infinite image defined by the open angles?

Zoderer's works from the 1980s are characterized by the use of found and used objects such as chairs, shelves or picture frames. He never leaves those objects whole but instead dismantles them and cuts them up in order to combine the parts in new ways, creating wall or floor objects and making them visible as assemblages. In the 1990s the artist focuses on office supplies. In a decidedly witty, ironic way he layers and connects colourful plastic folders, white paper reinforcement rings and adhesive labels – everything that is used in offices in large quantities – to create images and relief objects. After working with rudimentary furniture, Zoderer lets the everyday office life break into art in a constructive rather than deconstructive way. For each work he limits himself to the use of a specific, industrially produced type. Until today the repetition of the same elements can be seen as an integral part of his oeuvre and Zoderer's concern for melting art and everyday life continues.

Next up are 'images' whose drawn lines are made of woollen yarn, adhesive tape or rubber bands, or whose colour fields consist of tracing paper, cardboard picture mounts, plotting paper, small, painted wooden plates or steel sheet panels, or whose ornamental structures are created through punching, folding or stamping. Towards the end of the 1990s, Zoderer starts using the DIY market as an additional

supplier. Roughly after 2000, two changes in his works can be observed: On the one hand, there is a condensed layering in his pictographic works which leads to an exuberant colourfulness, subjecting the eye to a flickering visual overload. On the other hand, the spatial works become more voluminous and formatively interfere with space, for instance in *Raumfaltung* (2003) at the Kunstmuseum Bonn. Moreover, Zoderer draws attention to himself by integrating works into public space, for example *Pavillon-Skulptur Nr. 2* (2012) at the German Bundestag in Berlin. Increasingly, his works not only allow for a visual but also a physical experience. Amorphous, sprawling structures begin to dominate while chance joins calculation.

- 1 *Beat Zoderer. Der doppelte Boden ist tiefer als man denkt*, Kunstmuseum Bonn (exhibition catalogue), 2003, p. 137.
- 2 Cf. interview by art.tv on *Beat Zoderer. New Tools for Old Attitudes*, Haus Konstruktiv, Zürich, 2008.

• Françoise Theis is an art historian and mathematician, a self-employed art intermediary, curator and art critic who runs and curates the temporary project space "utengasse sechzig" in Basel and is the owner of the art intermediation agency "vedarte - agentur für kunstvermittlung".

Wie wir die Welt erobert haben

DER KUNSTVERMESSER

Zweieinhalb Millionen Jahre lebte der Mensch in kleinen Gruppen über die ganze Erde verteilt. Er sammelte, was er imstande war, zu finden (Beeren, Gräser). Er jagte, was er imstande war, zu jagen (kleine Säugetiere, mit Glück einen Mammut). Er lebte tendenziell eifersuchtsfrei polygam. Er lebte ohne Smartphones, ohne inhaltsleere Diskurse über das verlorene Referenzsystem moderner Kunst, ohne Steuererklärungsabgabetermine. Er lebte das Leben eines relativ unbedeutenden Wesens. Ein Wesen, das die anderen Erdbewohner nicht weiter belästigte; das nirgendwo einen Baum pflanzte oder ein Gehege für Schafe aufstellte. Ein Wesen, das zwar weit oben in der Nahrungskette stand, aber nicht ganz oben. Säbelzahniger schreckten unsere Vorfahren regelmässig aus ihren Träumen. Dumm war der Sapiens aus heutiger erfolgsmaximierender Sicht nicht. Sein grosses Gehirn half ihm beim Überleben. Dazu kam eine hohe manuelle Geschicklichkeit. Allerdings war er

in einer anthropomorphischen Beschreibung nicht cleverer als seine Cousins, die Affen. Einzigartig war er imstande gar nicht. Neben dem Sapiens lebten parallel mindestens sechs weitere Homines, darunter der Neandertaler als bekanntester.

Nur wo sind die anderen Homines geblieben? Wie konnte sich der aus evolutionärer Sicht nicht übermässig erfolgreiche Sapiens zum Herrscher der Lande, Meere, Lüfte aufspielen? Wieso kauft der Sapiens heute für aberwitzige Geldbeträge Kunst? Wie der israelische Anthropologe Yuval Harari in seiner *Kurzen Geschichte der Menschheit* (Englisch: *Sapiens*) schreibt, was es weder die Grösse seines Gehirns, weder seine Kraft (ein Gorilla könnte uns vierteilen, falls er wollte), weder seine Sprache (auch Tiere sprechen), noch der aufrechte Gang. Es war, wie Harari sagt, seine Fähigkeit, Geschichten zu erfinden. Zu tratschen. Die Wirklichkeit einen Schritt über das real Existierende hinauszudehnen.

Ein frühes Beispiel dieses Über-das-blosse-in-der-Welt-Seiende-Hinausgehende ist der ca. vor 32000 Jahren geschnitzte Löwenmensch aus der Hohlenstein-Höhle im deutschen Lonetal. Die aus Mammut-Elfenbein gearbeitete Figur trägt einen Löwenkopf und einen Menschenkörper. Eine solche Chimäre hat nie gelebt. Wie es genau dazu kam, dass eine/r unserer Vorfahren die Figur geschaffen hat, ist evolutionsgeschichtlich unklar. Doch aufgrund der Fähigkeit, solche Wesen zu erfinden, veränderte der Sapiens die Welt in den letzten 32000 Jahren radikal. Heute sprechen wir vom Anthropozän, dem erdgeschichtlich neuen Zeitabschnitt, in dem der Einfluss des Menschen auf die biologischen, geologischen und atmosphärischen Prozesse manifest wurde. Auch das Anthropozän geht auf die Geschichtenerfindungsgabe des Menschen zurück. Auf die frühen Kunstversuche folgten Ideologien, Fetischismen, Religionen. Der Jäger und Sammler der Urzeit benötigte keinen monotheistischen Glauben an ein irgendwie geartetes Jenseits. Alles, was er benötigte, lag vor ihm auf der Erde, war real.

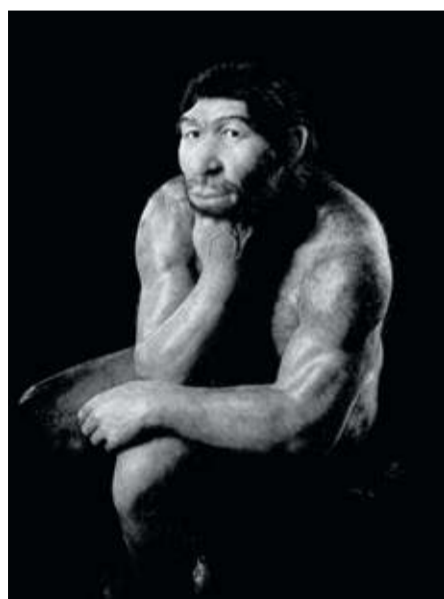
Mit der Fiktion kam das Ende des Wirklichkeitssinns und der Beginn des Möglichkeitssinns (Robert Musil). Mit der Fähigkeit zur Fiktion erlangte der Sapiens die Fähigkeit, sich über kleinere Gruppen hinaus zu organisieren. Das unterscheidet den Menschen von den Tieren. Nach und nach brachte der Sapiens alle seine Cousins zum Verschwinden. Der Glaube an etwas Grös-

seres, Über-Reales führte dazu, dass ein Haufen von 50 000 Menschen eine Kunstmesse nicht in ein Chaos verwandelt, wie es 50 000 Schimpansen tun würden. Aus dieser Fähigkeit zum Mythos lässt sich auch erklären, weshalb Konstrukte wie Geld, Menschenrechte oder letztlich die Kunst bestehen können. Sie dienen als Organisationsrahmen für die Milliarden von Sapiens, die heute die Erde bevölkern.

Macht uns das auch glücklicher? Harari verneint dies. Millionen von Menschen leben unter schlechteren Bedingungen als unsere Vorfahren, die durch die Wälder zogen. Dass wir bisweilen meinen, wir seien heute evolutionär weiter und der Fortschritt sei unumgänglich, ist eine Fiktion. Um es mit Georg Christoph Lichtenberg zu sagen: «Dass der Mensch das edelste Geschöpf sei, lässt sich auch schon daraus ablesen, dass ihm noch kein anderes Geschöpf widersprochen hat». Vielleicht widersprechen uns eines Tages die Maschinen. Bis dahin hängen wir unseren Fiktionen nach.

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

Der Denker, Figur eines archaischen Homo sapiens, ca. 200 000 Jahre / The Thinker, figure of an archaic homo sapiens Modell / Model Atelier Daynes, Paris



THE ART SURVEYOR

Over a period of 2.5 million years man lived in small groups all over the planet. He gathered what he could find (berries, grasses) and hunted what he could hunt (small mammals, a mammoth with a bit of luck). He tended to live in polygamy, without feeling jealous. He lived without smart phones, without the empty discourse on modern art's lack of a reference system, without tax declaration deadlines. He lived the life of a relatively meaningless being that did not bother the other creatures; that did not plant any trees or erect sheep pens. A living being whose place in the food chain was close to, but not at the top. On a regular basis saber-tooth tigers would jolt our ancestors out of their dreams. Seen from today's

success-oriented perspective, sapiens was not stupid. His big brain helped him survive. In addition, he was clever with his hands. Anthropomorphically, however, he wasn't smarter than his cousins, the apes. And he wasn't unique. Apart from sapiens at least six other hominid species existed at the time, including the famous Neanderthal.

But where have all the hominids gone? How was it possible from an evolutionary point of view for the overly successful sapiens to become the ruler of the land, sea and air? Why is it that today sapiens buys art for ridiculous sums? As the Israeli anthropologist Yuval Harari argues in his book *Sapiens: A Brief History of Humankind*, it was neither the size of sapiens' brain nor his strength (a gorilla could tear us apart if it chose to) nor his language (animals speak, too) nor the upright gait that made the difference. According to Harari, it was sapiens' ability to invent stories – to gossip, to expand reality beyond the existing.

Carved roughly 32,000 years ago, the lion man of the Hohlenstein cave in German Lonetal is an early example of man's tendency to go beyond his simple existence in the world. Made from mammoth ivory the figure resembles a lion-headed human, a chimera that has never really existed. From the perspective of evolutionary history it is unclear why one of our ancestors decided to create this sculpture. Due to his ability to invent such a creature,

however, sapiens succeeded in radically transforming the world over the past 32,000 years. Today we use the term Anthropocene to refer to the period in Earth's history in which the influence of humankind on the biological, geological and atmospheric processes became evident. The Anthropocene, too, goes back to our narrative inventiveness. Early artistic attempts were followed by ideologies, fetichisms, and religions. Yet the hunter and gatherer of the prehistoric time had no need for the monotheistic concept of the hereafter; everything that he required was right in front of him, and real.

Fiction put an end to this sense of reality and marked the beginning of a sense of possibility (Robert Musil). With the capacity to create fiction sapiens also gained the skill to organize himself beyond small groups, a trait that separates humans from animals. Little by little, sapiens made all his cousins disappear. The belief in something greater, super-real has made it possible that nowadays a crowd of about 50,000 people does not throw an art fair into turmoil, the way 50,000 chimpanzees would. The human ability for creating myths explains why constructs such as money, human rights or ultimately art persist. These serve as an organizing framework for the billions of sapiens populating the Earth today.

Does this make us any happier? Harari doesn't think so. Millions of people are living in direr circumstances

than our ancestors who used to wander the woods. It is an illusion to think that we are more advanced now in terms of our evolution and that progress is inevitable. To quote Georg Christoph Lichtenberg: 'The proof that man is the noblest of all creatures is that no other creature has ever objected.' Maybe someday the machines will object; until then we will continue to dwell on fiction.

How We've Conquered the World

BERNHARD LUGINBÜHL

Bernhard Luginbühl: Über ein paar Kooperationen / About a few Collaborations

Dr. Andres Pardey, Kunsthistoriker, arbeitet seit 1995 im Museum Tinguely, Basel, seit 2007 ist er Vize-Direktor des Museums. / The Art historian Dr. Andres Pardey has been working for Museum Tinguely, Basel since 1995. Since 2007 he is the museum's vice director.

BERNHARD LUGINBÜHL

In seinen *jeantinguelytagebuchnotizen 2*¹ schreibt Bernhard Luginbühl unter dem Datum 18. April 1988 und dem Titel «reise zum MONSTER» über die Kulturstationen, die im Laufe der Jahre in Zusammenarbeit mit Jean Tinguely, Daniel Spoerri und anderen entstanden sind. Dazu gehören als erste *DYLABY*, ein dynamisches Labyrinth, das Luginbühl, Spoerri und Tinguely 1961 als Projekt für die damals in Planung begriffene (und 1964 auch durchgeführte) *EXPO* in Lausanne eingaben. Die Konstruktion, mehrstöckig, offen, flexibel, sollte Lunapark, Freizeitmaschine, Zerstreuungsapparat sein, mit Milchbar, burleskem Kino, und Bären schnitzendem Brienzler Bildhauer. Die ganze Konstruktion sollte mit Gerüstrohren gebaut werden – und wäre nach Ende der *EXPO* wieder demontiert worden. *DYLABY* wurde nicht verwirklicht, doch der ephemere Kunstgedanke fand seine Weiterführung in *HON – en katedral*, einer riesigen begehbaren weiblichen Figur, die Tinguely mit Niki de Saint Phalle und Per Olov Ultvedt 1966 im Moderna Museet in Stockholm baute – und die nach der Ausstellung vollständig zerstört wurde. In der gleichen Zeit stellte Luginbühl mit Tinguely und dem Architekten (und Galeristen) Maurice Ziegler Überlegungen zu einer weiteren Kulturstation an, die *TILUZI* (nach den Nachnahmen der Beteiligten) genannt wurde, die 1967 im Wettbewerb um die Gestaltung des Schweizer Pavillons an der Weltausstellung in Osaka/Japan den zweiten Preis belegte. War diese Konstruktion noch sehr von der damaligen Skulptur Luginbühls geprägt, so kommt *Gigantoleum* (1968) wesentlich freier, spontaner daher. Dieses Projekt, das in der Umgebung von Bern entstehen sollte, war eine Kulturstation, die nun eher dauernden Charakter hatte, eine gigantische Skulptur, spektakulär beleuchtet, mit Riesenrad, Restaurants und Spielmöglichkeiten. Später dann, in den 1970er-Jahren, gelang den Künstlern die Verwirklichung der einen oder anderen Kulturstation, *Le Cyclop* im Wald von Milly-la-Forêt etwa, diese gigantische Zusammenarbeit vieler Kunstschaffenden unter Leitung von Tinguely, Luginbühl und de Saint Phalle, oder deren *Le Crocodrome de Cig et Puce*, das 1977 im Centre Georges Pompidou gezeigt wurde.

Schuh und *Haus*, beides Kooperationen mit Dieter und Björn Roth, sind Materialassemblagen aus Fundstücken, die in den 1970er-Jahren entstanden waren. Luginbühl und Dieter Roth hatten sich bereits früh in Bern kennen gelernt, und haben dann erst relativ spät begonnen, gemeinsam einige Arbeiten zu entwickeln. Hier treffen sich zwei Materialuniversen, Luginbühls Eisen und Holz und der Kunst gewordene Alltag von Roth.

Mit Alfred Hofkunst und Tinguely schliesslich entstand 1978/79 *Schluckuck*, über den er am 14. November 1978 schreibt: «es soll laut vorschlag von tinguely ein automatisches buch werden auf einem chassis von mir mit hofzeichnungen und einer blätterautomatik von jeano.»²

• Dr. Andres Pardey



Bernhard Luginbühl / Dieter Roth Schuhhaus, 1994

In an entry in *jeantinguelytagebuchnotizen 2*¹ dated from April 18, 1988, entitled 'reise zum MONSTER' ['Journey to the MONSTER'], Bernhard Luginbühl writes about the cultural projects that resulted from his cooperation with Jean Tinguely, Daniel Spoerri and others. The first one was *DYLABY*, a dynamic labyrinth created in 1961 by Luginbühl, Spoerri and Tinguely for the *EXPO* in Lausanne that was being planned at the time (and later took place in 1964). Multi-storied, open and flexible, the structure was designed as a Luna Park, a leisure machine, an apparatus of distraction complete with a milk bar, a burlesque cinema and a bear-carving sculptor from Brienz. The whole construction should have been built with scaffolding pipes and dismantled again after the *EXPO*. *DYLABY* was never realized, but the ephemeral notion of art found its continuation in *HON – en katedral*, an enormous, walk-in female figure Tinguely put up with Niki de Saint Phalle and Per Olov Ultvedt in 1966 at the Moderna Museet in Stockholm – and which was destroyed after the exhibition. At the same time, Luginbühl, Tinguely and architect (and gallery owner) Maurice Ziegler were developing an additional cultural project called *TILUZI* (derived from the participants' last names) which came in second in the 1967 competition for the design of the Swiss pavilions at the world's fair in Osaka, Japan. While this construction was still strongly informed by Luginbühl's sculpture at the time, *Gigantoleum* (1968) has a considerably freer, more spontaneous appeal. The project – a colossal sculpture, spectacularly illuminated, with a giant wheel, restaurants and playing opportunities – should have been realized in the vicinity of Berne, adopting a comparatively permanent character. Later, in the 1970s, the artists succeeded in realizing some of their cultural projects, for example *Le Cyclop* in the woods of Milly-la-Forêt, a gigantic collaboration of various artists headed by Tinguely, Luginbühl and de Saint Phalle, or *Le Crocodrome de Zig et Puce*, which was put on display at Centre Georges Pompidou in 1977.

Created in the 1970s as collaborations with Dieter and Björn Roth, *Schuh* and *Haus* are material assemblages made of found objects. Although Luginbühl and Dieter Roth had met early on in Berne, they only began to collaborate at a relatively late point in time. At last two universes of material came together: Luginbühl's iron and wood and Roth's everyday life turned into art.

In 1978/79, *Schluckuck* resulted from a collaboration with Alfred Hofkunst and Tinguely. In an entry from November 14, 1978 Luginbühl writes about this project: "tinguely proposes that it should become an automatic book on a chassis made by me, with drawings by hofi and an automatic page turning mechanism devised by jeano."²

• Dr. Andres Pardey
1 jeantinguelytagebuchnotizen 2, Hrsg. von / publ. by Bernhard Luginbühl und / and Museum Tinguely, Bern: Benteli, 2003.
2 Ebd. / ibid.

Q and A – 3 Questions to Florian Slotawa



NEXT ISSUE AUTUMN 2015

von Bartha, T +41 61 322 10 00, F +41 61 322 09 09
info@vonbartha.com, www.vonbartha.com
von Bartha Basel, Kammfeldplatz 6, CH-4056 Basel
Tue–Fri 2–6pm, Sat 11am–4pm, or by appointment
von Bartha S-charnf, Somvih 46, CH-7525 S-charnf
by appointment

Bildnachweis / Image credits:
1: Andreas Zimmermann / von Bartha
3: Robert Hall
4, 5: Terje Ostling / Moderna Museet
6 oben / top: John Wood & Paul Harrison
6 unten / bottom: Claude Cortinovis / CACY Centre d'art
contemporain, Yverdon-les-Bains
7, 8, 9, 10: Superflex
11: Superflex, Veikko Somerpuro
12, 13: André Huber
14: Jural Lipták, Landesamt für Denkmalpflege
und Archäologie Sachsen-Anhalt
15: Brutus Luginbühl
16: Florian Slotawa

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

Florian Slotawa

PAGE 16

3 QUESTIONS TO FLORIAN SLOTAWA

1. Du hast dein Arbeitsmaterial lange Zeit aus Vorhandenem generiert. Könnte man bei den neueren Arbeiten von Bestehendem als Ausgangspunkt sprechen?

Ja, auf jeden Fall. Das Vorhandene, von dem ich ausgehe, sind die Autolacke. Ich «finde» die Farben auf der Strasse, wenn ich im Stau stehe oder an parkenden Autos vorbei laufe – dann sticht mir ein bestimmter Farbton eines Autos ins Auge. Den Lack lasse ich mir vom Lackierer anmischen und hole so die Farbe von der Strasse in meine Arbeit.

Die Entscheidung für Holz als Material kommt daher, weil ein Baum wahrscheinlich das deutlichste Gegenstück zu einem Auto ist. Der wiegt sozusagen den Technikanteil in der Arbeit wieder auf. Es geht in den Arbeiten ja nicht um Autos, sondern eher um ein Nachdenken über Malerei mit Hilfe eines Referenzsystems.

2. Gilt «Nichts kaputt machen, niemanden stören und den Urzustand wiederherstellen» bei dir nach wie vor?

Nein, das galt nur bei den Hotelarbeiten. Damals baute ich nachts in Hotelzimmern Skulpturen aus dem Inventar des Zimmers, um sie anschliessend zu fotografieren. Bevor es hell wurde, kam alles wieder an seinen Platz. Mir war es wichtig, unerkannt zu bleiben, einmal weil ich ungestört meine Arbeit machen wollte. Aber vor allem interessierte mich, dass es am Schluss ein Foto gibt, das ein Dokument einer Arbeit ist, die niemand gesehen oder von der niemand etwas mitbekommen hat.

3. Du wurdest auch schon als Ordnungskriterien verschiebender philosophischer Möbelpacker beschrieben. Wie beschreibst du dich selbst?

Diese Beschreibung kannte ich noch nicht, finde sie aber gar nicht schlecht, wobei Möbel in den neueren Arbeiten gar nicht mehr vorkommen. Ein guter Punkt sind aber die Ordnungskriterien. Die brauche ich immer bzw. setze sie mir. Das war schon ganz am Anfang so, als ich als Arbeitsmaterial ausschliesslich das Inventar meiner Wohnung definierte, und das ist immer noch so, wenn ich mit den Farben der Autos arbeite. Ich brauche das zu meiner Orientierung. Wenn ich wie ein Maler Farbe aus der Tube mischen würde, hätte ich keinen Bezugspunkt, ich wüsste nicht, wann der richtige Ton getroffen ist. Einfach nur einen schönen Farbton mischen geht aus meiner Sicht nicht, ich brauche immer die Verbindung zum Alltag.

1. For a long time you generated the material for your work from the available. Could it be said that in your recent works you have relied more on the existing as a starting point?

Yes, definitely. The existing with which I work is car paints. I “find” the colours on the street. When I’m stuck in traffic or walking past parked cars, a specific shade of colour will catch my eye. I then ask a varnisher to mix the car paint for me. This enables me to integrate the colours from the street into my work.

I decided to use wood as a material because a tree may well be seen as the counterpart of a car. In a way, it balances out the technological side of the work. After all, the works are not about cars but they’re rather a reflection on painting by means of a referential system.

2. Do you still maintain your motto, “don’t destroy anything, don’t bother anyone and restore the original state”?

No, it only applies to my hotel works. Back then I built sculptures in hotel rooms at night, using the furniture on hand, and then took pictures of them. Before it got light I put everything back in its place. It was important to me to remain unrecognized because I wanted to be able to work without interruption. But above all I was keen on having a photograph at the end, a document of a piece of work nobody had seen or noticed before.

3. Others have characterized you as a philosophical furniture remover who relocates classification criteria. How would you describe yourself?

I wasn’t aware of this description and actually find it quite suitable, even if there is no furniture in my more recent works. Classification criteria are in fact a key aspect. I always need them and establish them myself. This was the case even in the very beginning when I decided that the furnishings of my apartment were to be the sole material for my work. And it’s still that way now, while working with the colours of the cars. I need these criteria in order to orient myself. If I mixed colours from a paint tube like a painter, there would be no point of reference and I wouldn’t know when I had reached the right hue. Simply mixing a beautiful shade of colour does not work for me. I always need to establish a connection to everyday life.

• Die Fragen wurden gestellt von /
The questions were posed by
Ba Berger.