



Kanton Basel-Stadt

Kultur

Jahresrückblick
2018-19

KUNST

1919-2019

BERLIN

**Hundert
Jahre
Kunstcredit
Basel-Stadt**

Teil 1

Zum Jubiläum

Teil 1

Zum Jubiläum

- 2** Editorial
- 4** 1919–1968 Basler Kunstcredit
- 12** 1969–2019 Basler Kunstcredit
- 20** Bildstrecke Kunst im Stadtraum
- 32** Porträt Helen Balmer
- 38** Porträt Reto Pulfer
- 42** Sammlung Online

Teil 2

Jahresrückblick 2018–19

- 3** Werkbeiträge
- 4** Projektbeiträge
- 6** Performancepreis Schweiz
- 7** Ankäufe
- 14** Personelles

CRITICAL

In diesem Jahr feiert der Kunstkredit Basel-Stadt sein 100-jähriges Jubiläum: Seit einem Jahrhundert zeigt er seine Wirksamkeit, nicht allein in zahlreichen Kunstwerken im öffentlichen Raum, an Gebäuden und Mauern, auch in den Biographien von vielen Künstlerinnen und Künstlern. Darum können wir heute mit Stolz und Freude auf die Fördertätigkeit des Kunstkredits zurückblicken. Dazu dient neu auch die «Sammlung Online». Die Website gibt mit Bild und Text Einblick in die vielfältige Kunstsammlung des Kunstkredits. Verborgenes und Bekanntes können hier wieder entdeckt und diskutiert werden. Die Sammlung Kunstkredit wird damit sichtbarer für die Bevölkerung, aber auch für Kuratorinnen und Kuratoren von Museen und Ausstellungsräumen aus der ganzen Welt. Wie Kunst den Stadtraum prägen kann, zeigt die für das Jubiläum erarbeitete Fotostrecke von Christian Knörr (S. 20). Die Reihe zeigt Werke, die entweder durch den Kunstkredit angeregt und mit dessen Mitteln realisiert wurden, oder solche, die im Rahmen eines vom Bau- und Verkehrsdepartement des Kantons Basel-Stadt initiierten, vom Kunstkredit durchgeführten und jurierten Wettbewerbs ausgeführt wurden. Die Fotografien machen sichtbar, dass Kunst nie für sich alleine steht, sondern vom Kontext geprägt ist und ihn ihrerseits mitbestimmt. Deutlich wird zudem, dass neben der Geschichte auch die Gegenwart unseren Blick auf die Werke bestimmt.

In dieser Publikation kommen mit Helen Balmer (*1924) und Reto Pulfer (*1981) eine Künstlerin und ein Künstler zu Wort, deren Karrieren vom Kunstkredit gefördert wurden (S. 32 und 38). Die Schilderungen ihres Lebens zeigen beispielhaft, welche Relevanz der Kunstkredit für viele Biographien von Kunstschaffenden hat. Sie lassen aber auch erahnen, was geschehen kann, wenn ein positiver Entscheid ausbleibt und mit welchen Schwierigkeiten ganz allgemein Kunstschaffende sich konfrontiert sehen im Spannungsfeld zwischen dem eigenen künstlerischen Wirken und der Förderrealität.

1919 wurde der Kunstkredit in der unmittelbaren Nachkriegszeit gegründet, um die prekäre Auftragslage der Kunstschaffenden zu verbessern. Die Ausrichtung der Förderung ist mit der Zeit gegangen und hat sich entsprechend geändert. Qualität und Professionalität sind schon seit Langem die ausschlaggebenden Kriterien für eine Förderung. In den beiden Texten der Kunsthistorikerin Katharina Dunst (S. 12) und des Historikers Charles Stirnimann (S. 4) ist viel über die Entwicklung und Geschichte des Kunstkredits in den letzten 100 Jahren zu erfahren, auch, wie umstritten diese Institution war und immer wieder ist. Das Hinterfragen und Kritisieren des Kunstkredits von Teilen der Politik und Künstlerschaft gehörte immer zu seiner Geschichte. Will er relevant und zeitgemäss bleiben, hat sich der Kunstkredit auch heute mit gesellschaftspolitischen Themen auseinanderzusetzen. Neben Anderem ist auch diese Auseinandersetzung Aufgabe und Privileg der Kunstkreditkommission. Deren Zusammensetzung aus Kunstschaffenden sowie Kuratorinnen und Kuratoren ist auch hinsichtlich dieser Themen entscheidend. Die Mitglieder stehen in der aktuellen Praxis, sind damit sehr nahe an den Bedürfnissen der Szene und bringen vielfältige Perspektiven ein. Der Kunstkreditkommission ist an dieser Stelle für ihr Engagement herzlich zu danken.

Ich bin gespannt auf kommende Förderentscheide, auf Streitbare Diskussionen über Kunst und ihre Relevanz für unsere Gesellschaft.

Simon Koenig, Leiter Kunstkredit Basel-Stadt

VON
BET-BLAU
ZUR
SCHWARZ-
BALLABE

1919-1968 Basler Kunstcredit.
von Charles Stirnimann

Öffentliche Kunstförderung zwischen Pragmatismus und Avantgarde.

«Auguste Rodin ist der Vater des Basler Kunstcredits!» – Im Jahre 1918 fand in der Basler Kunsthalle eine grosse Rodin-Ausstellung statt. Augenzwinkernd und mit etwas Schalk würdigt so der renommierte Kunstkritiker Georg Schmidt – ab 1939 Direktor des Kunstmuseums – in einem Rückblick den Bildhauer Rodin als geistigen Vater des Basler Kunstcredits. Mit seinen Werken hätten auch seine Gedanken in der Basler Künstlerschaft eine tiefe Wirkung erzielt. Denn Rodin sei es, der vielleicht am frühesten und am klarsten die Not der Kunst in dieser Zeit erkannt habe. Mit Leidenschaft habe er an die Epoche der Dombauhütten erinnert, in der es die individuelle Vereinsamung des Künstlers und das Ins-Leere-Schaffen noch nicht gegeben habe. Tatsächlich war die materielle Lage der Künstlerschaft am Ende des Ersten Weltkrieges prekär. Denn während des Krieges war in Basel der Kunsthandel weitgehend zum Erliegen gekommen. Einzig die Buchhandlungen Wepf und Schwabe & Co. unterhielten noch kleine Galerien.

Tatsächlich war die materielle Lage der Künstlerschaft am Ende des Ersten Weltkrieges prekär.

Die Stadt Basel war nach dem Landesstreik vom November 1918 und dem blutigen lokalen Generalstreik vom Sommer 1919, der fünf Todesopfer gefordert hatte, in einer dramatischen politischen und sozialen Lage. Arbeitslosigkeit und Teuerung bei fehlendem Erwerbssersatz für die Soldaten hatten schon ab 1916 zunehmend zu Verelendung und Hunger breiter Bevölkerungsschichten und zu einer beispiellosen Zuspitzung der Konfrontation zwischen Bürgertum und einer sich radikalierenden Arbeiterbewegung geführt. Die Mehrzahl der bildenden Künstler – von Künstlerinnen war noch kaum die Rede – litt wie die Arbeiterschaft unter grossen materiellen Entbehrungen.

Es war das Verdienst des sozialdemokratischen Regierungsrates Hermann Blocher, vor seinem Rücktritt am 7. April 1918 seinen Kollegen in einem Exposé über die Nöte der Künstler berichtet und auf die Notwendigkeit der staatlichen Kunstpflege aufmerksam gemacht zu haben. Die Schaffung des staatlichen Kunstcredits im Jahre 1919 erfolgte aber letztlich aufgrund einer Eingabe der «Gesellschaft Schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten» (GSMBA) vom 8. April 1919 an den Präsidenten des Grossen Rates und an den Regierungsrat, es sei angesichts der Notlage vieler Künstler für Kunstzwecke künftig ein jährlicher Beitrag von 30'000 Franken einzusetzen. Damit sollte insbesondere durch regelmässige Zuziehung der bildenden Künstler eine «Ausschmückung der öffentlichen Gebäude» erfolgen. Die GSMBA verwies dabei auch auf die regelmässige Unterstützung des Basler

Stadtheaters durch den Staat, während die bildende Kunst bis anhin durch die öffentliche Hand noch keinerlei Förderung erfahren habe. «Gebt uns Aufträge!» und «Stellt uns Themen!», forderte sie namens der darbandenden Künsterschaft. Zeitgleich beantragte das Lehrerkollegium des neu renovierten Pestalozzi-Schulhauses einen Kredit von 3'000 Franken für die künstlerische Ausgestaltung des Gebäudes. Ein von Erziehungsdirektor Fritz Hauser in Auftrag gegebenes Gutachten des Direktors der Gewerbeschule, Hermann Kienzle, unterstützte das Anliegen der GSMBA vorbehaltlos und präzierte die Aufgaben einer künftigen Förderung: Neben Wandgemälden grossen Stils sollten auch Porträts, Tafelbilder, Plastiken sowie graphische Aufträge für Urkunden und Drucksachen berücksichtigt werden.

«Gebt uns Aufträge!» und «Stellt uns Themen!»

Auf Antrag des Erziehungsdepartements und des Departements des Innern – was den kultur- und den sozialpolitischen Doppelcharakter der Vorlage unterstreicht – beschloss der Regierungsrat am 11. Juni 1919, es sei «Pflicht des Staates, die einheimischen Künstler mehr als bisher zu unterstützen, und zwar einesteils durch den Ankauf von Werken, andererseits durch die Erteilung von Aufträgen». Die «Verordnung über die Verwendung des Kunstkredits» von 1919 (angepasst in den Jahren 1923, 1925, 1940, 1968, 1991, 2009 und 2014) schuf eine Kommission von zwölf Mitgliedern, bestehend aus Vertretern von involvierten Institutionen (Erziehungsdepartement, Öffentliche Kunstsammlung, Gewerbemuseum, Denkmalpflege, Kunstverein, Baudepartement), dem geschäftsführenden Sekretär sowie fünf Vertretern der Künsterschaft. Die Kommission war nicht nur für die Aufstellung des Programms, sondern vor allem auch als Jury für die eingegangenen Kunstwerke zuständig und verantwortlich. Das Reglement bestimmte zudem, dass der vom Staat zur

Die Mittel sollten ausschliesslich für Werke von «Basler Künstlern und Künstlerinnen» Verwendung finden.

Verfügung gestellte Kredit verwendet werden solle für Malerei (Wandgemälde, Bilder, Glasmalereien) zur künstlerischen Ausgestaltung öffentlicher Gebäude und für Bildhauerei (Brunnen, Statuen oder Büsten auf öffentlichen Plätzen und Anlagen, aber auch in und an öffentlichen Gebäuden) sowie für graphische Werke. Die Mittel sollten ausschliesslich für Werke von «Basler Künstlern und Künstlerinnen» Verwendung finden. Ausländer zählten nach drei Jahren Wohnsitz in Basel ebenfalls zum «Basler Künstlerkreis» und waren auch teilnahmeberechtigt.

Jean-Jacques Lüscher,
1884–1955
«Die Kunstkredit-
kommission», 1930
Öl auf Leinwand
188 x 246 cm
→ [Sammlung Online](#)



Die ersten beiden Jahrzehnte des Kunstkredits sind entscheidend von Fritz Hauser (1884–1941), der als Erziehungsdirektor das Gremium von 1919 bis 1941 präsi- dierte, geprägt worden. Hauser sicherte und verteidigte den Kunstkredit in den schwierigen Anfangsjahren der Zwischenkriegszeit erfolgreich gegen rechtskonservative Kürzungs- und Streichungsanträge im Grossen Rat. Von 1922 bis 1924 unterstützte sogar der Bund den Kunst- kredit mit substanziellen Beiträgen. Selbst in den krisenhaf- ten 1930er-Jahren konnte der jährliche Kredit bei 50'000 Franken gehalten werden. Bis 1968 stieg die Summe auf 140'000 Franken. Bestimmend für das Geschehen war auch der zum Sekretär gewählte Edwin Strub, Redaktor der «National-Zeitung» und Grossrat der radikaldemokra- tischen (freisinnigen) Fraktion. Strub wirkte bis Juni 1953 (34 Jahre!) als Sekretär, er war während Jahrzehnten ein- flussreicher Kulturpolitiker, der in den späten Jahren an der Fasnacht gerne als «Kulturpapst» karikiert wurde. An der konstituierenden Sitzung vom 24. November 1919 wurde Nationalrat Albert Oeri, später Chefredaktor der «Basler Nachrichten», zum Vizepräsidenten gewählt. Oeri hat als Delegierter des Kunstvereins die Arbeiten während der gesamten Zwischenkriegszeit massgeblich mitgeprägt.

Der dunkeltonig malende Jean-Jacques Lüscher hat 1930 in einem grossformatigen Ölbild (187,5 x 246 cm) eine Sitzung der Kunstkreditkommission dargestellt, das ihn selbst sowie als zweiten Künstlervertreter Niklaus Stoecklin zeigt. Zwischen den beiden Malern sitzt der Konservator der Kunsthalle Wilhelm Barth, der in den Jahren des Ersten Weltkrieges und in den zwanziger Jahren eine ausserge- wöhnliche Vermittlungsarbeit geleistet hat. Schon früh hatte er die Moderne mit Ausstellungen über die Brücke (1913), Picasso mit kubistischen Werken (1917) oder Auguste Rodin (1918) präsentiert. Er war in den zwanziger Jahren auch ein Förderer der lokalen Avantgarde, etwa der von Ernst Ludwig Kirchner inspirierten Gruppe Rot-Blau um Hermann Scherer, Albert Müller und Paul Camenisch.

Die Kommission bewegte sich naturgemäss im Spannungsfeld von konservativem Publikums- geschmack und avantgar- distischen Kunstströmungen.



Coghuf, 1905–1976
«Bewegung», 1932/1934
Öl auf Jute
Schalterhalle Basler Hauptpost

Als einzige Frauen sind Irène Zurkinden und Meret Oppenheim dabei.

Gewiss hat der Kunstkredit seit 1919 einer relativ breiten Öffentlichkeit die Auseinandersetzung mit dem zeitgenössischen Kunstschaffen erleichtert oder gar erst ermöglicht. Die Kommission bewegte sich naturgemäss im Spannungsfeld von konservativem Publikumsgeschmack und avantgardistischen Kunstströmungen. Jede aktive Mitsprache von Seiten der Künstler in der zwölfköpfigen Kommission war in der Frühphase an die Mitgliedschaft in der GSMBA gekoppelt. Nicht zuletzt die Kritik einer jungen Generation am «Pragmatismus» der GSMBA sowie am «Konservativismus» des Kunstkredits führt im Jahre 1933 zur Gründung der Gruppe 33. Die schillernde Geschichte dieser bedeutenden Basler Künstlervereinigung bleibt eng mit dem Kunstkredit verknüpft. Zeittypisch betont die Gruppe nicht nur den Kampf um die Anerkennung moderner Kunstströmungen, sondern auch gesellschaftliches Engagement. Neben den Architekten Hans Schmidt und Paul Artaria sowie dem Grafiker Hermann Eidenbenz gehören der Gruppe auch die Maler Otto Abt, Walter Bodmer, Serge Brignoni, Paul Camenisch, Theo Eble, Max Haufler, Charles Hindenlang, Carlo Koenig, Rudolf Maeglin, Otto Staiger, Max Sulzbachner und Walter Kurt Wiemken an. Als einzige Frauen sind Irène Zurkinden und Meret Oppenheim dabei. Nicht Mitglied ist der bedeutende Künstler Ernst Stocker (Coghuf). Die Gruppe 33 erkämpft sich schliesslich den Einsitz in die Kommission und prägt die Vergabetätigkeit des Kunstkredits in der Folge massgeblich mit.

Immer wieder provozierten sie leidenschaftliche Debatten in der Öffentlichkeit.

Die Wahrnehmung des Kunstkredits und seiner Sammlung in der Öffentlichkeit hat sich im Lauf des Jahrhunderts stark gewandelt. In den ersten Jahrzehnten und insbesondere in der Zwischenkriegszeit, mit sechs parteipolitisch orientierten Tageszeitungen, wurden die Entscheide der Kommission aufmerksam, kritisch und gelegentlich auch polemisch kommentiert. Immer wieder provozierten sie leidenschaftliche Debatten in der Öffentlichkeit. Beispielhaft war die Auseinandersetzung um ein künstlerisch herausragendes Werk des 1905 geborenen Coghuf (Ernst Stocker). Dieser kehrte in den frühen dreissiger Jahren aus der farbengetriebenen Naturbegeisterung des Rot-Blau-Expressionismus zur farbloseren Realität der Stadt mit ihren sozialen Problemen zurück. Mit seinem 1932 bis 1934 für die Schalterhalle des Hauptpostgebäudes geschaffenen grossen Wandbild «Bewegung» (Öl auf Jute, 276,5 × 347,5 cm) thematisiert Coghuf die Weltwirtschaftskrise der 1930er-Jahre. Die Jury hatte den Zug von Arbeitern, der geradezu als kinematographisches Bild wirkt, als «eine packende Darstellung aus dem Leben

unserer Zeit» gewürdigt. Das Werk stiess jedoch auf die Ablehnung des Publikums sowie des Generaldirektors der PTT. «Wie man früher an den unmöglichsten Orten Kruzifixe aufhing, so werden jetzt an den unpassendsten Orten Proletarierszenen gemalt», polemisierte Peter Meyer in der Zeitschrift «Das Werk». Das Gemälde wurde zuerst verhüllt und schliesslich durch ein anderes Bild ersetzt. Naturgemäss problemloser gestaltete sich in der Regel die Ausschmückung von Schulhäusern, öffentlichen Parks und Kinderspielplätzen. Exemplarisch seien der «Seelöwe» beim Planschbecken des Schützenmattparks erwähnt (Louis Weber, Wettbewerb 1935) oder der im gleichen Jahr prämierte Brunnenschmuck von Otto Abt «Vor Sonnenaufgang» im Hof der Petersschule. Auch das Wandbild von Rudolf Maeglin für die Sandgrubenschule «Bauarbeiter, Schiffer, Mechaniker und Verkäuferin» (1951–1957) stiess bei Jury und Publikum auf grosse Zustimmung.

Am Samstagmorgen, dem 9. Dezember 1950, meisselten Handwerker im Auftrag der Basler Regierung den Schmied aus dem dreiteiligen Sgraffito «Das Meer» von Max (Megge) Kämpf (1912–1982) an der Aussenwand der Kantonalen Handelsschule (heute Wirtschaftsgymnasium und Wirtschaftsmittelschule) heraus, weil der Kopf des Schmiedes mit seinem markanten Schnauz manche Betrachter, aber insbesondere den Erziehungsdirektor Peter Zschokke und seinen Bruder, den Künstler Alexander Zschokke, fatal an das Konterfei Josef Stalins erinnerte. Max Kämpf, der auf das Vorbild eines ihm bekannten Kleinbasler Handwerkers verwies, wurde politische Propaganda oder zumindest Sympathie für den Weltkommunismus unterstellt und das Künstlerhonorar um 3'000 Franken gekürzt. Kämpf war kein politischer Mensch, aber er stand wie der Kreis 48, dem er angehörte, in Opposition zum Basler Kunstestabli­shment und insbesondere zum «Doppelregime Zschokke» (Regierungsrat Peter und Künstler Alexander) im Basler Kunstkredit der Nachkriegszeit. Der Kalte Krieg hinterliess seine Spuren auch in Basel.

Die Öffentliche Kunstsammlung litt an der Augustiner­gasse jahrzehntelang unter Raumnot. Dass Regierungsrat Fritz Hauser den Neubau des Kunstmuseums von Rudolf Christ im Jahre 1936 gegen grosse Widerstände durch­gesetzt hat und schliesslich im Februar 1939 die für die Kunstsammlung wegweisende Wahl von Georg Schmidt zum Museumsleiter ermöglichte, gehört zweifellos zu den Sternstunden der öffentlichen Kunstförderung in Basel.



Louis Leo Weber,
1891–1972
«Seelöwe», 1935
Muschelkalk
Schützenmattpark,
Planschbecken
Nordkante

Otto Abt, 1903–1982
«Vor Sonnenaufgang», 1935
Majolika
Brunnen im
Petersschulhaus



Das Verhältnis zur Öffentlichen Kunstsammlung war in den ersten Jahrzehnten des Kunstkredits sehr eng. So erfolgten etwa die Lagerung, Wartung und Konservierung von Bildern der Sammlung des Kunstkredits durch die Öffentliche Kunstsammlung, wobei einzelne Werke auch in deren Eigentum übergingen. Das Museum fühlte sich der lokalen Kunst damals stark verpflichtet und bemühte sich auch um wichtige Werke aus den Basler Ateliers. Georg Schmidt war als Direktor der Öffentlichen Kunstsammlung von 1939 bis 1965, als Verwalter der Sammlung des Kunstkredits sowie als einflussreiches Mitglied in der Kommission ein grosser Förderer, Anreger und Fürsprecher des zeitgenössischen Kunstschaffens in Basel.

Das Verhältnis zur Öffentlichen Kunstsammlung war in den ersten Jahrzehnten des Kunstkredits sehr eng.



Rudolf Maeglin,
1892–1971
«Werkstatt», 1955
Wandgemälde
Sandgrubenschulhaus

Das gestalterische Schaffen der Basler Künstlerinnen und Künstler für den Kunstkredit war in jenen Jahren eingebettet in die engagierte Unterstützung des Kunstmuseums und alimentiert von der hervorragenden Vermittlungstätigkeit des Kunstvereins in der Kunsthalle. Für die Entwicklung der Basler Kunstszene hat zudem die Ausbildungs- und Weiterbildungstätigkeit der damaligen Gewerbeschule eine zentrale Rolle gespielt. Es ist auch kein Zufall, dass der bildungs- und kulturpolitische Impetus Fritz Hausers im Jahre 1919 neben dem Kunstkredit auch die Volkshochschule hervorgebracht hat. Als die Basler Behörden zusammen mit Bevölkerung, Wirtschaft und verschiedenen Mäzenen im Jahre 1967 die legendäre Basler «Picasso-Story» schrieben, mag die Sensibilisierung der Öffentlichkeit für das zeitgenössische Schaffen durch den Kunstkredit für den spektakulären positiven Entscheid an der Urne durchaus auch eine Rolle gespielt haben. Denn die Geschichte des Basler Kunstkredits ist auch Zeitgeschichte.

ÜBER
KUNST,
LEBEN
UND
STABT
IM WANDEL

1969-2019 Basler Kunstcredit.
von Katharina Dunst

Die Zeit zwischen den späten 1960er- bis Ende der 1980er-Jahre gestaltete sich für den Kunstkredit nicht ohne Widersprüche: Gesellschaftliche Spannungen, eine Jugend, die sich nicht mehr mit den Werten der Eltern identifizieren konnte, internationale pazifistische Bewegungen und die Emanzipation der Frauen gingen auch an der öffentlichen Kunstförderung des Stadtkantons nicht spurlos vorbei. Das Aufeinanderprallen unterschiedlicher Lebenshaltungen verunsicherte, setzte aber auch Energien frei, die das Programm und die Rolle des Kunstkredits allmählich veränderten. In den Ausschreibungen lässt sich eine Entwicklung zu mehr Freiheit bezüglich Inhalten und Medien feststellen. Zusammen mit der grossen Kontinuität und Stabilität der Förderinstrumente etablierte sich eine verlässliche und tragfähige Förderpraxis, die durch kontinuierliche Anpassungen zukunftsfähig bleibt. Äusserten sich in den Jahren nach 1968 Uneinigkeit und Disharmonie im harten Aufeinandertreffen der Fronten, gibt es heute selten Unstimmigkeiten, wenn es um Förderentscheide oder die Platzierung von Kunst im öffentlichen Raum geht. Eher sind es die unzähligen Stimmen, der mögliche Aufbau von Karrieren und der Kampf um Aufmerksamkeit, welche die Auswahlgremien vor Schwierigkeiten stellen.

Auseinandersetzung statt Bestätigung von Werten Im Vorwort zum Rechenschaftsbericht der Jahre 1968–1989 schreibt der Regierungsrat und Vorsteher des Erziehungsdepartements, Hans-Rudolf Striebel, von einer zunehmenden Ablehnung der Bevölkerung gegenüber dem aktuellen Kunstschaffen, zu dem Laien immer weniger Zugang fänden. Die Kunstkreditkommission, zwischen den Fronten, sei der Kritik von hüben und drüben ausgesetzt. Striebel interpretierte die öffentlichen Debatten als Indikatoren für ein gesundes Kunstklima, da die Kunst nicht mehr der Ausschmückung, sondern der Auseinandersetzung mit aktuellen Problemen dienen müsse. Dabei lag er ganz auf der Linie der eidgenössischen Botschaft zur Kulturinitiative von 1984, in der Pluralität als wichtiges Postulat steht. Statt der Bewahrung von Kulturgut und der Bestätigung von Werten zu dienen, sollte die zeitgenössische Kunst der Infragestellung gesellschaftlicher Phänomene ein Forum bieten.

Die «Refusés» veranstalteten aus Protest eine sezessionistische Ausstellung.

Der Kunstkreditkommission wurde von Künstlerinnen und Künstlern bis in die 1990er-Jahre immer wieder vorgeworfen, reaktionäre und konservative Kunstvorstellungen zu vertreten. 1968 führte die Ablehnung von Werken einiger bereits national und international bekannter Basler Künstler für die Weihnachtsausstellung in der Kunsthalle Basel zu heftigen Reaktionen – bis hin zu einer Ohrfeige, die der Maler Jörg Shimon Schuldness einem Jurymitglied, dem Künstler und Gewerbeschullehrer Gustav Stettler, verpasste.

Die «Refusés» veranstalteten aus Protest eine sezeptionistische Ausstellung im Restaurant Farnsburg in der Nähe der Kunsthalle. Kurze Zeit später richteten sie an der Unteren Rebgasse die «Galerie Gustav» ein und schrieben ein Stipendium für in Basel und Umgebung wohnhafte junge Künstler aus. Zahlreiche Initiativen zur Erneuerung des herkömmlichen Verhältnisses von Kunst, Kultur und Leben wurden von den Künstlern um die Farnsburgergruppe befeuert. Bestechend dabei ist der Pragmatismus, mit dem alternative Ideen, kaum waren sie gedacht, in die Wirklichkeit umgesetzt wurden. Neue Ausstellungsräume ermöglichten den Austausch zwischen bildender Kunst, Politik, Musik, Literatur, Tanz und Theater. Hier wurde für die Aktions-, Performance- und Videokunst der Weg in die Basler Kultur und die Kunstförderung vorgespurt.

Hier wurde für die Aktions-, Performance- und Videokunst der Weg in die Basler Kultur und die Kunstförderung vorgespurt.

Aufbruch Peter F. Althaus übernahm 1968 für fünf Jahre die Leitung der Kunsthalle Basel und wurde als Vertreter des Basler Kunstvereins Mitglied der Kunstkreditkommission. Er nahm die Aufbruchstimmung ernst und nahm sie als Element in seine Programmgestaltung auf. Aus Misstrauen gegenüber dem Medium «Ausstellung» öffnete er sein Haus für Diskussionen mit dem Publikum, um die «zeitliche und räumliche Situation kritisch zu erfassen». Im Zug der Institutionskritik und der poststrukturalistischen Theorie wurden performativ erfahrbare Environments, die kollektiv und vor Ort entstanden, ebenso gezeigt wie Ausstellungen, welche die Mauern des Museums auflösen und die Institution thematisch und räumlich ins urbane Umfeld integrieren wollten.

Inhaltlich verwandt war das künstlerische Programm, das Diego und Gilli Stampa seit 1969 in ihrer Kunstgalerie und Buchhandlung entwickelten, löste es doch ebenfalls Grenzen auf und verband Basel mit der Welt. Performance- und Videokunst wurden auf internationalem Niveau gezeigt und inspirierten die Basler Künstlerinnen und Künstler, über den Tellerrand hinauszuschauen. Die Galerie am Spalenberg war dabei weit mehr als ein Ort des Kunstmarkts – stets offen für Diskussionen und ein Dach, unter dem neue Ideen, aber auch der Unmut mit dem Alten zum Ausdruck kamen. Ein Ausweg aus der Provinzialität, in der Künstlerinnen und Künstler in den 1980er-Jahren Beengung und Behinderung empfanden.



Kunstkredit-
ausstellung
1968/69
Mustermesse
Basel

1990 sprach Diego Stampa noch von einer Reserviertheit der Kunstkreditkommission gegenüber den ephemeren und zeitbasierten Kunstformen Video- und Performancekunst. Die Skepsis den neuen Medien gegenüber mag einerseits in den Fragen zum Produkt begründet gewesen sein (was geht in die Sammlung ein?), andererseits in der subversiven Aura, welche den noch nicht etablierten Kunstformen anhaftete. Junge Aktivistinnen und Aktivisten verschafften sich im Zug der Jugendunruhen der 1980er-Jahre mit Video Sichtbarkeit und eine Stimme.

Eine Gegenöffentlichkeit wurde hergestellt.

Eine Gegenöffentlichkeit wurde hergestellt, indem die Akteure die Bildproduktion selbst in die Hand nahmen und aus der eigenen Perspektive auf den Kampf um autonome und kulturelle Freiräume aufmerksam machten. Der Opernhauskandal in Zürich, die Räumung des Basler AJZ oder der Alten Stadtgärtnerei sind auf Videobändern festgehalten und heute im Internet zugänglich. Dem traditionellen Fernsehdispositiv, wenige Sender, viele Empfänger, wurde hier in einer Pionierrolle eine individuellere

Weltsicht entgegengesetzt, etwas, das heute mit Handykameras und erweiterten Distributionskanälen für alle zum Alltag geworden ist. Schon 1985, im Jahr der Gründung der Videoklasse an der Schule für Gestaltung, hatte eine Arbeitsgruppe im Auftrag des Kunstkredits ein Papier zur Problematik der Förderung von Aktionskunst (Performance, Video, Interaktionen, Musik, Literatur) erarbeitet. Der Kunstkredit nahm die Impulse der Künstlerinnen und Künstler auf, zwar nicht sofort, dafür aber nachhaltig, und entwickelte neue Fördermodelle und adäquate Präsentationsformen. 2002 schreibt der Kunstkredit einen nationalen Performance-Wettbewerb aus, 2005 werden im Zuge des gleichen Wettbewerbs unter dem Titel «Sicht auf das Original» sieben Positionen ausgewählt und in einer öffentlichen Abendveranstaltung in Basel gezeigt sowie juriert. Im gleichen Format und weiterhin auf Initiative und in Koordination des Kunstkredits wird seit 2011 der Performancepreis Schweiz vergeben, dem sich bis heute die Kantone Aargau, Basel-Landschaft, Luzern, St. Gallen, Zürich und die Stadt Genf angeschlossen haben.

Junge Tendenzen als innovative Kraft aufzunehmen, wollte die Kunstförderung der 1990er-Jahre auf nationaler und kantonaler Ebene auf keinen Fall versäumen. Die mittlerweile befreite Kunst suchte nach neuen Territorien und definierte auch den entstehenden digitalen öffentlichen Raum des Internets als Aktionsfeld. An der Entwicklung des nationalen Förderprogramms für Medienkunst site-mapping war auch der Kanton Basel-Stadt beteiligt, unter anderem, weil hier der Ausstellungsraum [plug.in] den elektronischen Künsten eine Plattform bot und seit 2000 das in den frühen 1980er-Jahren in Luzern lancierte Video- und Medienkunstfestival Viper ausgetragen wurde, beide mit grosser Unterstützung der Christoph Merian Stiftung.

Die mittlerweile befreite Kunst suchte nach neuen Territorien.

In diesen grenzüberschreitenden Initiativen liegt das Potenzial ortsunabhängiger Kunstformen, sich mit einer anspruchsvollen Konkurrenz zu messen und zu einem grösseren Publikum zu gelangen – ein Publikum, das sich mit dem Aufkommen von reproduzierbaren Medienformaten einerseits vervielfältigt und andererseits immer schwieriger fassen lässt.



Markus Gissi
Performance
«Histories-play»
Performanceanlass 2009,
Kunsthaus Baselland

Professionalisierung Mit der Diversifizierung der Kunstproduktion stiegen auch die Ansprüche an das Fachwissen der Jurys; deren Vergabep Praxis war in den 1990er-Jahren ins Schussfeld geraten. Eine Künstlerpetition forderte 1990 ein Förderstipendium, das nur aufgrund von «Qualität und Leistung» vergeben werden sollte. Der Regierungsrat lehnte dies jedoch ab und hielt an der bisherigen Praxis fest. Künstlerstipendien wurden seit 1919 eingesetzt, um die Not der Kunstschaffenden zu lindern; die Beiträge wurden bis 1993 vom Amt für Ausbildungsbeiträge verwaltet. Dass erfolgreiche Künstler und Künstlerinnen vom Kunstkredit wegen «fehlender Bedürftigkeit» nicht prämiert werden konnten, wurde zunehmend als untragbar empfunden, da eine finanzielle Förderung einer Auszeichnung entsprechen sollte. Mit der Revision der Verordnung im Jahr 2003 wurden aus den Künstlerstipendien «Werkbeiträge». Derzeit reagiert der Kunstkredit mit vermehrter Präsenz auf Social-Media-Kanälen, mit Newsletters und vor allem mit der Digitalisierung und Online-Veröffentlichung der Sammlung. Die Geschichte des Kunstcredits, der Wandel der Medien, Kunstformen und Inhalte wird ab Sommer 2019, zum hundertjährigen Jubiläum des Kunstcredits, im Internet anhand der angekauften Werke sichtbar werden. Mit der Online-Präsenz werden die angekauften Werke für eine breitere und räumlich entfernte interessierte Öffentlichkeit leichter zugänglich.

Mit der Diversifizierung der Kunstproduktion stiegen auch die Ansprüche an das Fachwissen der Jurys.

Wer ist die Stadt? Die Diskussion um den öffentlichen Raum scheint sich heute vom Zentrum in die Nischen der Gesellschaft verzogen zu haben, obgleich die Stadt gegenwärtig an vielen Orten umgestaltet wird. Es sind zunehmend Teilräume, in denen wir uns in den Städten bewegen, seien sie real oder digital. Dass Wirtschaftlichkeit die Ästhetik neuer Stadtteile weitgehend bestimmt, scheint kaum jemanden zu stören. Für die Kunst wäre dies aber eine prächtige Ausgangslage, das Öffentliche zur Sprache zu bringen. Die Forderung nach Mitgestaltung des Lebensraums Stadt entzündete sich in Basel zuweilen an Kunstwerken oder Wettbewerben des Kunstcredits. Retrospektiv können diese Auseinandersetzungen häufig als Reaktion auf

Die Forderung nach Mitgestaltung des Lebensraums Stadt entzündete sich in Basel zuweilen an Kunstwerken.

allgemein städtische oder gesellschaftliche Entwicklungen verstanden werden. Den Auftakt zu einer bis heute andauernden Debatte um die richtige Form von Kunst im öffentlichen Raum bot Michael Grosserts Plastik «Lieudit» an der Heuwaage, die 1976 in einer nächtlichen Aktion mit Verunglimpfungen verschmiert worden war. Zahlreiche Berichte und Leserbriefe machten darauf einen schwelenden Konflikt zwischen Kunst und Öffentlichkeit sichtbar. Im Grossen Rat forderte man die Kürzung der Beiträge an den Kunstkredit um 20'000 Franken. Was damals den Zorn der Passanten provoziert hatte, bleibt offen, wahrscheinlich waren es nicht der Werkstoff Polyester oder die Form und Farbigkeit der Plastik. Es bot sich schlicht ein Anlass, angestauten Aggressionen Luft zu geben.

Dass Kunstwerke und letztlich Kunstschaffende, welche städtebauliche Situationen reflektieren und ihnen Aufmerksamkeit verleihen, nicht Prellbock oder Feigenblatt für eine Baukultur im Dienste des Mobilitätswahns oder des Investorenglücks sein können und wollen, wurde seither anlässlich zahlreicher Wortmeldungen, Diskussionen und Kunstinitiativen formuliert. Dabei nahmen der Kunstkredit und seine Kommission die Impulse aus der Künstlerschaft ernst, machten aber deutlich, wie beispielsweise der Kantonsbaumeister Carl Fingerhuth 1991, dass der Stadtraum nur im gegenseitigen Aufeinanderzugehen zu einer neuen Gestalt und Gestaltung kommen könne. Die Politik sei in der Pflicht, die Bedürfnisse der Menschen in der Stadt und nicht nur den Homo oeconomicus zu befriedigen. Die Kunst ihrerseits müsse aus dem Museum in die allgemeine Öffentlichkeit zurückkehren und sich wieder in die Gestaltung der Stadt einbringen.

Ein Meilenstein in Sachen Kunst im öffentlichen Raum war das zu Beginn in Zusammenarbeit mit dem Bundesamt für Strassen (ASTRA) realisierte Kunstprojekt «Nordtangente – Kunsttangente», in dessen Rahmen zwischen 2002 und 2010 siebzehn Kunstprojekte im öffentlichen Raum entstanden. Wegweisend waren nicht nur die im Vorfeld geführten Debatten über neue Modelle der Finanzierung und der Kooperation, sondern besonders die Umsetzung von Ideen ganz unterschiedlichen Charakters. Kunst und Bau sollten in diversen Formen aufeinandertreffen und eine breite Öffentlichkeit miteinbeziehen. Ob Ausschmückung, ephemere Aktion, Konzert oder gemeinsame Abendessen, alle möglichen experimentellen oder traditionellen Kunstformen fanden Platz.

Kurt Fahrner bei der Solidaritätsbekundung für Michael Grossert an der Heuwaage, 1976
Staatsarchiv Basel-Stadt,
BSL 1013 1-7131 1



Ausblick Im Rückblick über die Handhabung, die Bedeutung und die Form von öffentlich geförderter Kunst zeigen sich zwei unterschiedliche Kräfte, die den Kunstkredit als für Kunst und Gesellschaft tragend auszeichnen. Nicht nur dient Kunst im Auftrag der Öffentlichkeit der Infragestellung bestehender Werte, wie es eingangs erwähnt und in diesem Text hervorgehoben wird, sie sorgt auch für den Anschluss an eine erst hundertjährige Tradition, die dem Leben in der Stadt einen Wert verleiht, der über Funktionalität und Ökonomie hinausgeht. Sie hält in Erinnerung, dass gerade in Überschuss und Unberechenbarkeit das typisch Menschliche liegt. Die Kunst, welche im Namen der Basler Bevölkerung gefördert wurde und wird, hat viele Gesichter, sie gefällt oder missfällt, sie wird beachtet oder ist ein blinder Passagier in unserem Alltag. Bleibendes und Ephemeres, Konkretes und Imaginäres, Kritisches und Dekoratives sollen weiterhin Platz haben und sich zuweilen in den Weg stellen, wie es die zahlreichen Automobile tun, welche unsere Städte immer noch um ein Vielfaches mehr prägen als die Kunst.

Kunst und Bau sollten in diversen Formen aufeinander- treffen und eine breite Öffentlichkeit miteinbeziehen.

Heute oder vor hundert Jahren: Künstlerinnen und Künstler entscheiden sich für einen Beruf in einem nicht regulierten Feld, das den Launen des Marktes ausgesetzt ist. Sie beweisen Mut in der Entwicklung eigener Wege zwischen Freiheit und Unsicherheit. Sie liefern Modelle und Ideen, wie wir leben und arbeiten, wie wir mit und gegen den Strom schwimmen können.

**EINE
FRAGE
BEI
BIRTMANN**

**Kunst im Stadtraum.
von Christian Knörr**

Will man Kunst im öffentlichen Raum fotografisch dokumentieren, stellt sich die Frage nach ihrer Sichtbarkeit: Wie gut hebt sich die Arbeit von ihrem Umfeld ab? Oder taucht sie darin unter? Sieht man sie komplett oder nur fragmentarisch? Wie sie von den Passanten im öffentlichen Raum wahrgenommen wird, hängt von der Beschaffenheit der Arbeit wie auch von der Struktur ihrer Umgebung ab. Ein hochaufragender Stahlträger in einer Strassenzeile tritt ganz anders in Erscheinung als ein kleiner Spiegel an einer langen Mauer. Diese Faktoren müssen miteinbezogen werden, wenn Kunst im öffentlichen Raum dokumentiert wird.

Für diese Bildreihe unterliess ich es deshalb, die Kunst vor und in ihrer Umgebung möglichst wirkungsvoll auftreten zu lassen und sie unverdeckt ins Zentrum des Bildes zu rücken. Vielmehr lag mir daran, sie an mir vorbeiziehen zu lassen, sie als Teil einer Anordnung von Elementen im öffentlichen Raum zu sehen, ähnlich, wie das einer Passantin ergehen mag. Es schiebt sich ein Verkehrsschild davor, es tritt ein Baum in Konkurrenz oder es verläuft ein markanter Schatten quer über die Oberfläche einer Arbeit. Ich wollte sie ein Stück weit in ihrer Umgebung verschwinden lassen und bei meinem Blick auf die Arbeit sozusagen einen Schritt zurückgehen.











Clare Kenny – «Site Unseen», 2016 – Wandmalerei – Gundeidingerstrasse 311, 4053 Basel











**ICH
WUSSTE
NICHT,
WIE MAN
ZUM IST**

**Die Bildhauerin Helen Balmer
wird mit 94 Jahren neu entdeckt.
von Susanna Petrin**

«Missgeburt.» – So nannte die Mutter eine ihrer wenigen grossen Frauen-skulpturen. Da hatte Helen Balmer sich einmal getraut, das klassische Ideal weit hinter sich zu lassen. Einem Lehmklumpen entringt sie Gliedmassen, verdreht und energisch zugleich. Etwas zwischen Körper und Schmetterling; ein Mensch steckt im Stadium des Sich-Befreiens fest. Einfach scheusslich, fand die Mutter.

1960. Da war Helen Balmer schon Mitte Dreissig, verheiratet, Mutter zweier kleiner Töchter. Die «Missgeburt», sie heisst eigentlich «Metamorphose», steht bis heute im Garten des Hauses an der Alemannengasse 44 in Basel. Da, wo Helen Balmer seit 65 Jahren lebt und arbeitet. Von ihren Nächsten war Helen Balmer auf ihrem Weg nie ermuntert worden. Der Vater war Käsehändler, die Mutter Hausfrau. Bildhauerin, das liess man nicht als Beruf gelten, erst recht nicht für ein Mädchen aus dem Emmental. Von ihrer Lehrerin bekam sie gesagt, sie sei «eine Dumme». Helen Balmer war Legasthenikerin. Schreiben war hart, Zeichnen leicht. Sie schaffte trotzdem die Matura. Sich dem Druck der Eltern beugend, absolvierte sie ein halbes Architektur- und ein ganzes Jura-Studium, bevor sie frei war zu sein, wer sie wollte. Bildhauerin, immer noch und endlich. Warum eigentlich? «Man ist es einfach», sagt sie, «das ist in einem drin, gehört zu einem, wie das Atmen.» Sie hält inne: «Aber wenn das nicht klappt, dann ist es eine Katastrophe.»

Bildhauerin, das liess man nicht als Beruf gelten.

Und Helen Balmer dachte zunächst, es klappe nicht. 1949. Sie war in Paris von ihrem Vorbild Germaine Richier als Schülerin aufgenommen worden. Aber sie stellte fest: «Ich war gar nicht besser als alle anderen.» Und die anderen waren jünger. Da war dieser Druck, jetzt gut sein zu müssen. «Aber ich wusste nicht, wie man gut ist.» Zwischen zwei Bissen gepfeffelter Schokolade erzählt sie heiter, wie sie damals, vor bald 70 Jahren, in die Seine springen wollte. Sie setzte sich in die Metro Richtung Fluss. Doch dann habe sie sich die Leute ihr gegenüber angeschaut und gedacht: «Die leben danach alle noch, und ich bin tot.» Sie überlegte es sich anders: «Es könnte ja noch etwas passieren in meinem Leben.» Sie fuhr wieder zurück.

«Es könnte ja noch etwas passieren in meinem Leben.»

Im Atelier warf sie all ihre Arbeiten weg. Sie hatte überlebt und gab sich jetzt eine zweite Chance. Wie befreit ging sie neu an die Arbeit. «Ich muss nicht wollen. Ich muss nehmen, was an mich herankommt.» Aus wenigen räumlichen Punkten formte sie einen dicken Mann. Er konnte gehen. «Homme qui marche» stiess bei Richier auf helle Begeisterung. Helen Balmer bekam die

wichtige Bestätigung im richtigen Moment. «Eine Figur muss nicht schön sein, sie muss eine Haltung haben.» Die Künstlerin auch. «Von da an habe ich eine Sicherheit in mir gespürt.» Nun war sie also im Paris der Künstler angekommen. Sie frühstückte im selben Lokal wie Giacometti, ihn anzusprechen traute sie sich nicht. Von weitem sah sie jeden Morgen, wie er sein oeuf dur à la mayonnaise zu sich nahm. Männer wie er lebten eine vie de bohème. Auf eine Frau wie Helen wurden derweil bürgerliche Parameter angewandt. An der Schwelle zu 30 war es höchste Zeit, zu heiraten, wie ihre Lehrmeisterin befand. Richier begann, ihr Mann um Mann vorzustellen. Schliesslich schickte sie ihre Schülerin mit einem Paket nach Basel zum Bildhauer Lorenz Balmer. Helen Balmer, damals noch Helen Gerber, sah das Atelier vor dem grossen Haus und dachte: «Das ist just grad das für mich.» Und der Mann? Sie lacht.

Sie kreierte im Kleinen, was er gross ausführte.

Lorenz Balmer arbeitete im grossen Atelier, Helen Balmer im kleinen Atelier dahinter, dem ehemaligen Waschhaus. Sie kreierte im Kleinen, was er gross ausführte. «Er konnte gut reden, war sehr geschickt», sagt sie, «ich nicht. Aber ich hatte viel mehr Fantasie als er.» Das habe er gemerkt – und davon profitiert. Sie habe im Hintergrund in Ruhe ihr Ding machen können. Modelle für grössere Arbeiten. Daneben lustige kleine anthropomorphe Skulpturen aus Gipsabfällen, Ästen, Bruchstücken. Es war eine Zweckgemeinschaft von zweien, die sich gut ergänzten. So gewannen sie viele wichtige Wettbewerbe. Das Relief am Fröschmattschulhaus Pratteln etwa. Oder zwei Grossplastiken auf dem Friedhof Hörnli. «Der Kunstkredit war für uns lebenswichtig.» Von diesen Geldern ernährte das Ehepaar die Familie. Ferien lagen nicht drin. Es schien sich zu bewähren, vieles unter Lorenz Balmers Namen einzureichen.

«Der Kunstkredit war für uns lebenswichtig.»

Nicht mit einem Wort habe er sie in Dankesreden erwähnt. Das habe schon geschmerzt. Erst als 1960 die erste Frau in der Kunstkreditkommission sass, sollte sich diese Praxis ändern. In jenem Jahr kaufte der Kunstkredit erstmals offiziell eine Kleinplastik Helen Balmers an: das «Bildnis des Bildhauers Alfred Wymann». Auch die Brunnenplastik im Garten des Kantonsspitals, eine ihrer bekanntesten Arbeiten, lief 1976 unter ihrem Namen allein. Von da an wurde sie stärker als eigenständige Künstlerin anerkannt.

Im Nachhinein soll, wo nötig, auch bei früheren Werken die Autorschaft korrigiert werden. Darum kümmern sich nun Isabel Zürcher und Andreas Chiquet. Die beiden Kunsthistoriker arbeiten an einer «zusammenfassenden Würdigung» von Helen Balmers Werk, eine Monografie, die im Frühjahr 2020 im Christoph Merian Verlag erscheinen wird. Bereits seit einer Weile bietet Chiquet Führungen durch Balmers Kohlekeller an – er wurde zu ihrem Werklager umgenutzt. De Meurons haben soeben zwei Skulpturen gekauft.

Andreas Chiquet schätzt an ihren Arbeiten die Heiterkeit, die Improvisationskunst, die Frische. Wie die Künstlerin mit wertlosem Material umgehe, habe etwas Dadaistisches. Ihr Können schliesse an den Kubismus sowie Tendenzen des abstrakten Expressionismus an. Helen Balmer sei nicht zuletzt eine künstlerisch unkompromittierbare Art-Brut-Figur mit ihrer ureigenen Sprache. Co-Autorin Isabel Zürcher glaubt, dass Balmer sich in ihrer Rolle als Künstlerin und Ehefrau auch pragmatisch verhalten habe. «Sie war nicht zur Rebellin erzogen worden.» Doch an ihrem Schaffen blieb sie hartnäckig dran: «Sie hat in 60, 70 Jahren unermüdlich ihren Kosmos gebaut, aus dem sie immer noch schöpft.»

Ihr Kosmos ist auch eine Zeitkapsel im Kleinbasel.

Ihr Kosmos ist auch eine Zeitkapsel im Kleinbasel. Das älteste Haus im Quartier mit dem verwunschenen Garten; ein Blumenstrauss aus Stein, eine Linde, ein Faun, der zwischen einem Haselstrauch hervorguckt. Rundum wird gebaut, die Sonne scheint immer weniger lang in ihr Atelier hinein. Grosse Skulpturen nimmt Helen Balmer nicht mehr in Angriff, aber kleine Werke.

Das Kunsthaus Zug hat kürzlich einen Guss der Metamorphose gekauft, jene von der Mutter einst abschätzig «Missgeburt» genannte Skulptur. Mit 94 wird Helen Balmer neu entdeckt.





ER KOMMT
BARUM,
AUCH WICH
KOMMT
ZU ÜBER-
BAROMEN

Der Künstler Reto Pulfer
liefert sich gerne der Natur aus.
von Susanna Petrin

In einer ohnehin schon ruhigen Wohnstrasse in Moabit, Berlin, ist eine Fensterfront inwendig mit Tüchern verhängt. Klingel gibt es keine. «Bitte am Schau- fenster klopfen», hatte Reto Pulfer gemailt. Hier, in einem einstigen Laden- lokal, hat sich der Künstler eingebunkert, hier arbeitet er, ungestört und abgeschottet. «Ich will nicht schauen, was die anderen alle so tun», sagt er, «ich will mehr aus mir heraus schaffen.»

Ein Eremit in Moabit. In seiner Höhle hat er fast alles, was er braucht: Farben, Tücher und eine Tretnähmaschine für seine Stoffinstallationen; Gitarren und Gongs für seine Performances; Papier, Holz, Metallobjekte; ein Sofa, ein Beistelltischchen und Teegeschirr. Doch jetzt so ganz bei sich selbst zu sein, das ist dem 38-Jährigen nur möglich, weil er zuvor in der ganzen Welt war. Stipendien ermöglichten ihm längere Aufenthalte in Paris, Kairo, London und Rom. Er zog 2002 von Arlesheim nach Berlin – hat aber immer noch einen Koffer, und ein Atelier, im Baselland. Seine Ausstellungen führten ihn nach Tokyo, Genf, New York, Bristol, Wien oder Guangzhou. Und zum Künstler wurde Reto Pulfer nicht an einer Schule, sondern auf einer Reise.

In seiner Höhle hat er fast alles, was er braucht.

Nachdem Reto Pulfer als Fünfzehnjähriger die Aufnahmeprüfung der Schule für Gestaltung nicht bestanden hatte, ging er stattdessen ein paar Jahre später zusammen mit dem Basler Künstler Eddie Hara nach Südostasien. Sie besuchten zunächst Indonesien, Haras eigentliche Heimat. Dort lernte Pulfer von den Einheimischen, Bambus zu schnitzen. Er liess sich von der Färbetechnik Batik inspirieren, schaute sich Schattenspiele an, hörte den Gamelan-Musikensembles zu, mit ihren Gongs und Xylophonen. In Thailand lernte er bekannte Künstler kennen. In Japan begann er mit Raku, einer speziellen Keramik-Brenntechnik. «So bin ich in die Kunst gekommen», sagt er. Organisch. Von überall hat Reto Pulfer seither etwas mitgenommen. Bis heute bedient er sich bei traditionellem Handwerk und überführt es in zeitgenössische Kunst.

Bis heute bedient er sich bei traditionellem Handwerk und überführt es in zeitgenössische Kunst.

Die erste Anerkennung von aussen schenkte ihm nach seiner Asienreise der Kunstkredit: Pulfer durfte für ein Jahr in einem Pariser Atelier arbeiten. Ein wichtiger Anschlag. Dort beschäftigte er sich mit dem Surrealismus, mit Kunst- und Filmgeschichte. Später in Kairo interessierten ihn Farben, Pharaonen und Sufi-Rituale. Schon immer waren ihm Musik, Architektur und Sprache wichtig.

Verwirrend viele Themen und Medien. Irgendwann sei ihm klar geworden, dass er all seine Interessen verbinden könne. Er stellt selber Farben her, trinkt damit Stoffe und baut aus diesen ganz unterschiedliche Räume, die er dann wiederum als Performer und Musiker bespielt. Dazu schreibt er jeweils passende Passagen seines fortlaufenden Romans «Gina», in dem eine Art Pflanzenwesen die Hauptperson ist.

Er will spontane Einfälle zulassen, intuitive Änderungen vornehmen.

In seinem Atelier in Berlin schenkt Reto Pulfer nun Grüntee in selbstgefertigte Raku-Schalen ein. Sie sehen verhutzelt aus. Die starke Hitze, gefolgt von einer abrupten Abkühlung, hinterlässt Risse an der Oberfläche. Dieser Brennprozess lässt sich nur bedingt steuern; man weiss nie genau, wie ein Raku-Geschirr am Ende herauskommt. Der Zufall formt das Produkt mit. Genau das ist vielleicht der stärkste rote Faden, der sich durch Pulfers vielfarbiges Werk spinnen lässt: Er möchte seine Werke nicht minutiös planen, er will spontane Einfälle zulassen, intuitive Änderungen vornehmen. Vor allem lässt er die Natur mitbestimmen. «Es geht darum, mich ein Stück weit auch selbst zu überraschen.» Sein Zugang hat durchaus etwas Kindliches, à la «ich mache mir die Welt, wie sie sich gefällt».

Metamorphosen interessieren ihn. Er arbeitet mit lebendigen Pflanzen, mit nicht kalkulierbaren Prozessen. So experimentiert Reto Pulfer mit natürlichen Farben: Er kocht Brennesseln, Schafgarben, Indigo, Krappwurzeln oder auch mal Avocado auf, um mit deren Pigmenten Tücher und Wolle zu färben. Eine so alte Kulturtechnik, dass sie hier und heute schon fast wieder exotisch erscheint. Mit Stoffen, Farben, Licht und wenigen Objekten verwandelt er Räume und Orte, schafft ganz unterschiedliche Atmosphären. Er spricht gerne von «Zuständen». Seine in-situ-Installationen nennt er Erinnerungstempel, Milchstrassengrotte oder Intensivierungsraum. Die Besucher können darin eintauchen, sich erinnern, sich verändern.

Pulfers Lieblingspflanze dürfte die Brennessel sein.

Pulfers Lieblingspflanze dürfte die Brennnessel sein. Zu ihr hat er ein geradezu inniges Verhältnis. «Wenn man sie ganz sanft berührt, brennt sie nicht.» Für seine letzte grosse Einzelausstellung am Centre culturel suisse in Paris liess er in dessen Innenhof Winden und Hopfen wachsen – die beiden Pflanzen drehen sich in jeweils entgegengesetzter Richtung in die Höhe. Besonders fasziniert hat die Kuratorin des Centre culturel, Claire Hoffmann, ein zwölf auf sechs Zentimeter gestricktes Viereck. Dahinter stecken mehrere Tage Arbeit. Denn Reto Pulfer hat dafür zunächst aus Brennnesseln Fasern gewonnen, diese zu Fäden gesponnen und schliesslich verwoben. Claire Hoffmann sieht darin ein exemplarisches Beispiel dafür, wie Reto Pulfer «sich in diese Prozesse hineinbegibt, sie körperlich durchgeht – bis daraus am Ende vielleicht etwas Kleines abfällt, das Kunst sein kann». Pulfer mache keine Produkte, die schön und «fertig-fertig» aussehen, er habe seine eigene Ästhetik. «Er ist ein Autodidakt mit klarem Kunstbegriff. Er muss es machen, und er macht es wichtig.»

Pulfer mache keine Produkte, die schön und «fertig-fertig» aussehen.

Claire Hoffmann ist Baslerin und war in der Kunstkredit-Jury, als Pulfer 2017 erneut mit einem Werkbeitrag gefördert wurde. Überlebenswichtig für einen Künstler, der viel mehr inszeniert als verkauft. Er sei sehr froh, dass der Kunstkredit auch im Ausland ansässige Basler Künstler weiterhin unterstütze, sagt dazu Pulfer. Er sei zudem weiterhin gut mit der heimatlichen Szene vernetzt.

In seinem Atelier läuft im Hintergrund Musik von Debashish Bhattacharya, ein Mix aus Sitar-Klängen und Space Rock. Auch einer, der vieles zusammenbringt also. Vielleicht gibt Pulfer diese seine Höhle jedoch bald auf und zieht sich noch konsequenter zurück, ganz aufs Land. Privat hat der Umzug schon begonnen: Mit seiner Frau und den drei Kindern zügelt Reto Pulfer diesen Sommer von der Wohnung in Kreuzberg in ein Haus in der Uckermark. Drumherum etwas Umschwung, ein Schuppen und Brennnesseln zu Hauf. Reto Pulfer kehrt Berlin mit seinen steigenden Mieten und seiner zwangsläufig zunehmend kommerziellen Ausrichtung den Rücken. «Es geht in der Kunst schliesslich darum, frei zu sein», sagt er. Trends wolle er sich bewusst entziehen. Szenelokale meide er ohnehin schon lange. «Ich will nicht reden, ich will einfach Kunst machen.»



Mit dem QR-Code gelangen Sie direkt auf unsere vielfältige Sammlung.



Das Projekt «Sammlung Online» wurde vom Swisslos-Fonds Basel-Stadt finanziell unterstützt.

**Die Sammlung des Kunstcredits
Basel-Stadt geht online:
www.kultur.bs.ch/sammlung-online** 42

Seit hundert Jahren bereichern Werke des Basler Kunstschaffens Verwaltungsgebäude, Schulen, Heime und Spitäler im Kanton. Der Kunstkredit konnte seine umfangreiche Sammlung nie in eigenen Ausstellungsräumen präsentieren. Die letzte Sammlungsausstellung wurde zum 50-Jahr-Jubiläum 1969 in der Kunsthalle Basel eingerichtet. Die «Sammlung Online» bietet nun die Möglichkeit, sich einen Überblick über die Werke des Kunstkredits zu verschaffen, für Forschungszwecke zu recherchieren und in den Beständen zu stöbern.

Die Kunstkreditsammlung umfasst rund 5000 Werke aus dem qualitativ hochwertigen regionalen Kunstschaffen der letzten hundert Jahre. Sie hat den Charakter einer historisch gewachsenen Fördersammlung, deren Künstlerpositionen und Werke sich gegenseitig kontextualisieren. Wenn eine kantonale Kommission Kunstwerke in eine öffentliche Sammlung aufnimmt, ist dies ein Qualitätssiegel für Kunstschaffende. Mit der «Sammlung Online» kann der Kunstkredit auf die in der Sammlung vertretenen Künstlerinnen und Künstler aufmerksam machen und seinen Förderauftrag auf eine zeitgemässe Art erfüllen. Auch Wissenschaftler und Kuratoren können gezielt nach Werken für Ausstellungs- und Publikationsprojekte suchen. Nicht zuletzt kommen die online verfügbaren Informationen allen Angestellten der Basler Verwaltungen zugute, die sich für eine Werkausleihe interessieren.

In der Kunstkreditsammlung sind alle wichtigen Strömungen und Künstlergruppen der Basler Kunstgeschichte seit den 1920er-Jahren vertreten. Eine Bestandsdarstellung in einem Online-Katalog macht das spezielle Profil dieser Fördersammlung, deren Alleinstellungsmerkmale sowie die inhaltliche und thematische Ausrichtung sichtbar und nachvollziehbar. In einem ersten Schritt wird rund ein Zehntel der Sammlung auf der Website des Kunstkredits aufgeschaltet. Der Bestand wird in den kommenden Jahren sukzessive erweitert und inhaltlich ergänzt. Die Auswahl zeugt von der Vielfalt der Sammlung. Diese umfasst Zeichnungen, Gemälde, Skulpturen, Installationen, Fotografien und Medienkunst. Präsentiert werden Werke aus den Gründungsjahren des Kunstkredits bis zur heutigen Zeit.

Auf der Startseite der Sammlung Online erscheint neben den Vorschaubildern ein Suchfeld, um gezielt nach Namen oder Begriffen zu suchen. Zusätzlich schlägt ein hierarchischer Menübaum bestimmte Themen vor, die in Form von Alben (beispielsweise «Farbe Rot» oder «Gruppe 33») eine Werkauswahl zusammenfassen. In den Werkseiten finden sich zu jedem Kunstwerk eine Werkabbildung oder ein Video, Angaben zum Künstler, Titel, Entstehungsdatum, zu Technik und Massen, zur Inventarnummer und zum Erwerbungsanlass. Ferner sind bei einigen Werken erläuternde Texte eingestellt und externe Links führen zu ausführlichen biografischen Artikeln im «SIKART-Lexikon» des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft. Eine Verschlagwortung verknüpft die Werke inhaltlich miteinander. Das Stöbern in den Beständen schafft ein exploratives Erlebnis. Dabei können Nutzerinnen und Nutzer entdecken, wie bestimmte Werke mit anderen in Bezug stehen.

Teil 2

Jahresrückblick

2018–19

- 3** Werkbeiträge
- 4** Projektbeiträge
- 6** Performancepreis Schweiz
- 7** Ankäufe
- 14** Personelles

Werkbeiträge

Das Fördergefäss «Werkbeitrag» ist eine bedingungslose Unterstützung für jeweils sechs bis acht Künstlerinnen und Künstler. Werkbeiträge werden sowohl an Personen vergeben, die am Beginn einer künstlerischen Laufbahn stehen und in deren Arbeit die Jury ein entsprechendes Potenzial erkennt, als auch an Personen, deren kontinuierliches Schaffen und deren Weiterentwicklung die Jury fördern möchte. Die prämierten Kunstschaftenden erhalten mit der Auszeichnung nicht nur eine substantielle finanzielle Unterstützung, sondern auch die Möglichkeit, ihre künstlerische Arbeit im Rahmen einer kuratierten Ausstellung in der Kunsthalle Basel einem grösseren Publikum zu vermitteln. Gastkuratorin der diesjährigen Ausstellung ist Elise Lammer.

2018 wählte die Kunstkreditkommission aus den 55 gültigen Dossiers zunächst 14 Kunstschaftende aus, die ihre Arbeit jeweils einem Ausschuss von Kommissionsmitgliedern bei einem Atelierbesuch oder in einer persönlichen Präsentation an einem selbstgewählten Ort vorstellen konnten. Für die Jurierung der Werkbeiträge wird jedes Jahr eine externe Jurorin oder ein externer Juror beigezogen; 2018 war dies Elfi Turpin, Direktorin Centre Rhéna d'Art Contemporain (CRAC Alsace). In der abschliessenden Jurysitzung wurden nach eingehender Diskussion im Plenum sieben Künstlerinnen und Künstler bestimmt, die mit Beiträgen von je CHF 20'000 ausgezeichnet wurden.

Einen Werkbeitrag von je CHF 20'000 aus dem Kunstkredit erhalten haben im Jahr 2018:

Martin Chramosta

Senam Okudzeto

Hinrich Sachs

Nadja Solari

Lena Maria Thüning

Cassidy Toner

Jan Vorisek

Juryberichte:

www.kultur.bs.ch/juryberichte

Projektbeiträge

Projektbeiträge sollen es Künstlerinnen und Künstlern ermöglichen, im Hinblick auf eine öffentliche Präsentation in einer Ausstellung, an einem Festival o. ä. grössere Arbeiten zu realisieren und zu finanzieren. Auch andere finanziell aufwändige Projekte wie Künstlereditionen und Künstlerbücher werden mit diesem Fördergefäss unterstützt. Bei der Behandlung der Gesuche wird neben der künstlerischen Qualität der Eingaben besonders Wert darauf gelegt, dass im Projektbudget ein realistischer Betrag als Künstlerhonorar ausgewiesen wird – ein wichtiges und berechtigtes Anliegen der Künstlerinnen und Künstler. Die Förderung soll ermöglichen, dass die entsprechenden Werke von der Öffentlichkeit und vom Fachpublikum in einem professionellen Kontext wahrgenommen werden.

Bis zu den beiden Eingabeterminen im Frühjahr und Herbst 2018 wurden insgesamt 32 gültige Gesuche eingereicht. Die Kommission entschied sich für eine Förderung von zwölf Projekten mit einer Fördersumme von insgesamt CHF 90'000.

Juryberichte:

www.kultur.bs.ch/juryberichte

Förderentscheide 2018:

Othmar Farré (zusammen mit Simon Buckley)

«Foundation Painting Show»

Produktion einer Ausstellungspublikation

CHF 5'500

Matthias Frey

«Hainkreis»

Produktion eines Werks für die Outdoor-Ausstellung VISIONEN 19 in Liestal, Frenkendorf und Füllinsdorf, 11.5.2019–9.5.2020

CHF 4'000

Dunja Herzog

Ausstellung Kunstverein Göttingen/Schmuck

Produktion einer Schmuckkollektion für die Doppelausstellung mit der Künstlerin Ayami Awazuhara im Kunstverein Göttingen, 2.9.–22.10.2018

CHF 6'500

Cecile Hummel

«Memphis»

Produktion einer Künstlerpublikation

CHF 5'000

Sophie Jung

«Paramount vs. Tantamount»

Produktion einer performativen Arbeit im JOAN in Los Angeles,

16.–17.2.2019

CHF 8'000

Tobias Kaspar

Einzelausstellung Kunsthalle Bern

Produktion von Werken für die Einzelausstellung in der Kunsthalle Bern,

21.9.–25.11.2018

CHF 9'000

Dawn Nilo

«Alchemy Study»

Produktion der Ausstellungspublikation «Alchemy Study» im Rahmen der Ausstellung «Lots of Tiny People» im Gerdarsafn Art Museum in Reykjavik,

21.9.–15.12.2019

CHF 8'000

Tobias Nussbaumer

Einzelausstellung Museum Franz Gertsch

Produktion von Werken für die Einzelausstellung im Museum Franz Gertsch,

22.9.–23.11.2018

CHF 4'000

Edit Oderbolz

«Water your Garden in the Morning»

Produktion von Werken für die Einzelausstellung «Water your Garden in the Morning» im CRAC Alsace, 14.10.–20.1.2019

CHF 12'000

Boris Rebetez

«Fotocollagen, 1997–2017»

Produktion der Werkpublikation «Fotocollagen, 1997–2017»

CHF 5'000

Till Velten

«Sieben Bühnen – Till Velten trifft Erich Bödeker»

Produktion der Publikation «Sieben Bühnen – Till Velten trifft Erich Bödeker»

CHF 5'000

Hannah Weinberger

«When Time Lies»

Produktion der Ausstellungspublikation «When time lies»

im Rahmen der Einzelausstellung in der Villa Merkel in Esslingen,

16.12.2018–3.3.2019

CHF 8'000

Performancepreis Schweiz

Der Performancepreis Schweiz ist eine Initiative der Kantone Aargau, Basel-Stadt, Basel-Landschaft, Luzern, St. Gallen, Zürich und der Stadt Genf. Im jährlichen Rhythmus wechseln sich die Partner als Gastgeber der Veranstaltung ab.

2018 wurde der Performancepreis Schweiz vom Kanton Basel-Stadt verliehen und ausgerichtet. Veranstaltungsorte waren das Museum Tinguely und die Kaserne Basel.

Die Preisträgerin, der Preisträger 2018:

Judith Huber (Luzern)

«2 × Fichte»

PRICE (Mathias Ringgenberg, Zürich),

«Where Do You Wanna Go Today (Variations)»

Die beiden Kunstschaffenden wurden mit einem Preisgeld von je CHF 15'000 ausgezeichnet.

Der Publikumspreis (CHF 6'500) ging an:

Judith Huber (Luzern)

«2 × Fichte»

Mehr Informationen:

www.performanceartaward.ch

Ankäufe

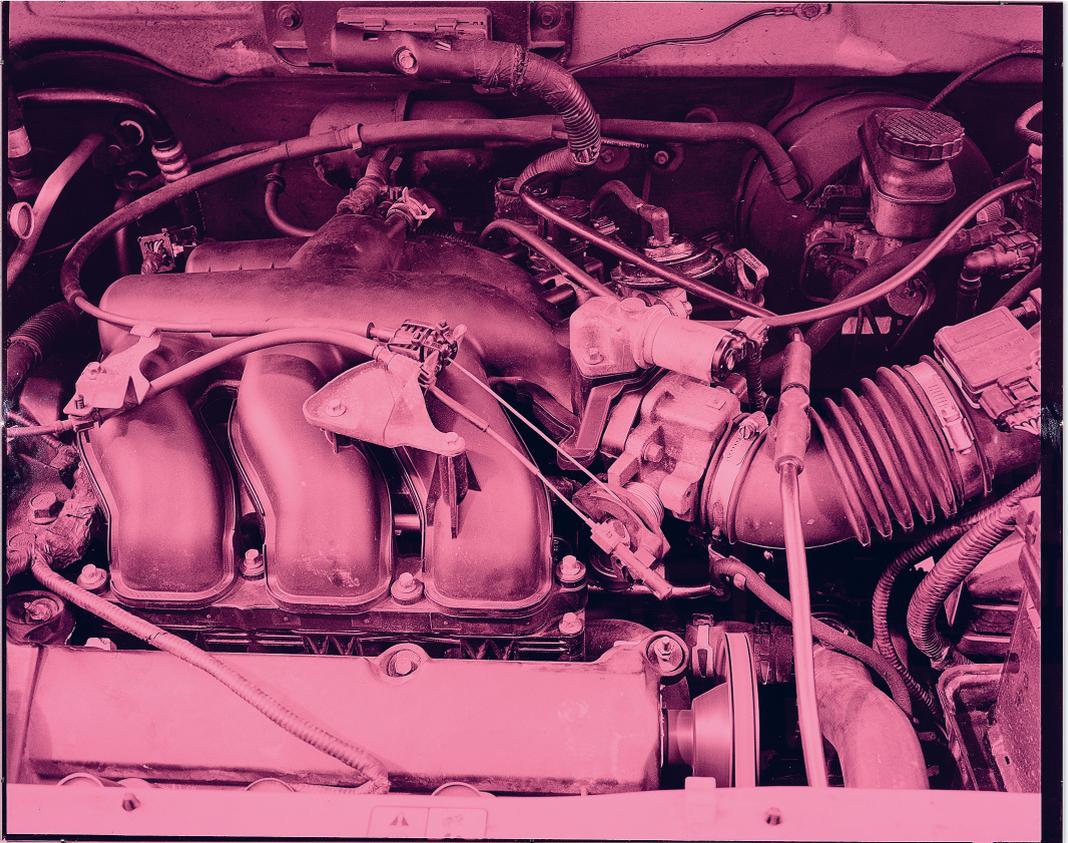
2018 hat die Kunstkreditkommission Werke von sieben Künstlerinnen und Künstlern angekauft. Bemerkenswert ist diesmal die hohe Zahl an Initialankäufen. Einzig von Pawel Ferus wurde eine unseren Bestand (nach Ankäufen in den Jahren 2008 und 2014) ergänzende Arbeit erworben, dies im Sinne der Dokumentation einer künstlerischen Entwicklung. Das Objekt «Deep Sleep» zeigt die Auseinandersetzung mit dem Baumaterial Beton, mit Gebrauchsmaterial und nicht zuletzt mit der Kulturgeschichte in einer für den Künstler typischen witzig-ironischen Weise.

Von Florian Graf wurde ein erstes Werk angekauft. Die grosse Videoinstallation «Ghost Light Light House» repräsentiert wesentliche Praktiken im Schaffen des Künstlers: die (monumentale) architektonisch funktionierende Plastik, das Video zwischen Dokumentation und Fiktion sowie die performative Inszenierung der Künstler-Persona.

Mit dem Fotoprint «Dream House NYC» ist eine erste Arbeit von Tobias Madison in unsere Sammlung gelangt. Seit der Zeit des gemeinschaftlich geführten, heute legendären off space New Jersey hat er die Basler Kunstszene mitgeprägt. Die Arbeit, als Element einer grösseren Serie, ist charakteristisch für Madisons künstlerische Praxis, die Schaffen im Kollektiv, Outsourcing, Provokation, Verweigerung und Partizipation beinhaltet.

Fabio Marco Pirovinos aktuelles Schaffen ist durch die Ankäufe dreier Prints auf Leinwand dokumentiert. Die Arbeiten vereinen digitale und analoge Praktiken (Malerei, bzw. Handzeichnung) und fügen sich als «klassische» Leinwände vortrefflich in unsere mittlerweile seit rund einem Jahrhundert anwachsende Sammlung mit Schwerpunkt Malerei ein.

Mit dem Erwerb der grossformatigen Leinwände von Vivian Suter ist erstmals eine Arbeit dieser Künstlerin in die Sammlung aufgenommen worden. Suter ist in Basel seit Beginn der 1980er-Jahre präsent. Im Rahmen einer Ausstellung in der Kunsthalle Basel kam es vor einigen Jahren zu einer «Wiederentdeckung», die dem Schaffen der Künstlerin international erhöhte Aufmerksamkeit brachte. Der Ankauf erfolgte im Sinne der im Sammlungskonzept von 2017 formulierten Absicht, für die Kunst-Region Basel wichtige, wegweisende Positionen für unsere Sammlung zu sichern.



Tobias Madison (*1985)
«Dream House NYC», 2018
Epson Sure Colorprint, aufgezogen auf Alu-Dibond
pinkfarbenes Plexiglas, 1 + 1 AP
95 x 120 cm
CHF 12'924
→ [Sammlung Online](#)



Florian Graf (*1980)
«Ghost Light Light House», 2012
Holz, Farbe, Glas, Drehscheibe, Video DV Pal 8:18 min, Farbe, Ton
209 × 75 × 75 cm
CHF 19'000
→ [Sammlung Online](#)



Pawel Ferus (*1973)
«Deep Sleep», 2017
Beton, Baumwolle (lange Männerunterhose)
25 x 44 x 160 cm
CHF 15'100
→ [Sammlung Online](#)



Vivian Suter (*1949)
Ohne Titel, ohne Jahr
Acryl auf Leinwand
245 x 190 cm und 120 x 110 cm
CHF 31'500
→ [Sammlung Online](#)





Fabio Marco Pirovino (*1980)
linke Seite
«turn off the light», 2016
UV-Inkjetprint auf Leinwand
200 × 150 cm
CHF 5'900

rechte Seite
«the words that she said», 2016
UV-Inkjetprint auf Leinwand
120 × 90 cm
CHF 3'300

«can't run away from yourself again», 2016
UV-Inkjetprint auf Leinwand
120 × 90 cm
CHF 3'300

Personelles

Mitarbeitende der Abteilung Kultur, Kunstkredit Basel-Stadt

Dr. Simon Koenig, Beauftragter für Kulturprojekte und Leitung Kunstkredit

Isabel Fluri, Kuratorin der Sammlung

René Schraner, Kurator der Sammlung

Claudia Gürtler Subal, Restauratorin

Livia Möckli, Sachbearbeiterin

Oliver Minder, Technischer Mitarbeiter Leihverkehr (im Auftragsverhältnis)

David Berweger, Technischer Mitarbeiter Depotbewirtschaftung
(im Auftragsverhältnis)

Temporäre Mitarbeitende

Nina Wolfensberger, wissenschaftliche Mitarbeitende

Kunstkreditkommission 2018

Dr. Simon Koenig, Vertreter des Präsidialdepartements (Vorsitz);
seit 1. Mai 2018

Beat Aeberhard, Vertreter des Bau- und Verkehrsdepartements Basel-Stadt

Karin Hueber, Künstlerin

Samuel Leuenberger, freier Kurator und Initiant Kunstraum SALTS

Claudia Müller, Künstlerin

Kilian Rüthemann, Künstler

Philipp Selzer, wissenschaftlicher Mitarbeiter Kunstmuseum Basel,
Gegenwartskunst

Judith Welter, Direktorin Kunsthaus Glarus

Kunstkreditkommission 2019

Dr. Simon Koenig, Vertreter des Präsidialdepartements (Vorsitz)

Beat Aeberhard, Vertreter des Bau- und Verkehrsdepartements Basel-Stadt

Samuel Leuenberger, freier Kurator und Initiant Kunstraum SALTS

Claudia Müller, Künstlerin

Kilian Rüthemann, Künstler

Sarina Scheidegger, Künstlerin

Nadja Solari, Künstlerin

Philipp Selzer, wissenschaftlicher Mitarbeiter Kunstmuseum Basel,
Gegenwartskunst

Judith Welter, Direktorin Kunsthaus Glarus

Bildnachweis

Ankäufe für die Sammlung
Nici Jost (S.10), Katja Bode (S.9),
STAMPA Galerie, Basel (S.11),
Tobias Madison (S.8),
Kunstkredit Basel-Stadt (S.12 und 13)

Impressum

Herausgeberin und Information

Abteilung Kultur Basel-Stadt, Kunstkredit
Präsidialdepartement des Kantons Basel-Stadt
Marktplatz 30a
CH-4001 Basel
Tel. +41 (0) 61 267 43 16
kunstkredit@bs.ch
www.kultur.bs.ch

Autorentexte

Charles Stirnimann
Katharina Dunst
Susanna Petrin
Christian Knörr
© Abteilung Kultur Basel-Stadt, Kunstkredit

Redaktion und Lektorat

Isabel Fluri
Simon Koenig
René Schraner
Abteilung Kultur Basel-Stadt

Korrektorat

Hubert Bächler, Zürich

Gestaltung

Selina Locher, Basel

Schriften

Digestive, Studio Triple
Sporting Grotesque, Lucas Le Bihan
Theinhardt, François Rappo

Druck

Birkhäuser+GBC AG

Auflage

800 Exemplare

