

Manual No. 2

One Million Years – System und Symptom

museum für gegenwartskunst
kunstmuseum basel

Manual No. 2

One Million Years – System und Symptom
11. Oktober 2014 — 6. April 2015

Vito Acconci
Josef Albers
Christian Boltanski
Hanne Darboven
Thomas Demand
Andrea Fraser
Katharina Fritsch
On Kawara
Sol LeWitt
Bruce Nauman
Henrik Olesen
Falke Pisano
Martha Rosler
Jan J. Schoonhoven
Andreas Slominski
Simon Starling
Octavian Trauttmansdorff
Heimo Zobernig

Sponsor: Fonds für künstlerische Aktivitäten
im Museum für Gegenwartskunst
der Emanuel Hoffmann-Stiftung und der
Christoph Merian Stiftung

Die Ausstellung wird unterstützt
durch die Laurenz-Stiftung, Schaulager

museum für gegenwartskunst
kunstmuseum basel

Dear Exhibition Visitors

Modern life takes place in systems—in social systems, economic systems, value systems, communication systems, judicial systems, systems of thought, health systems, training systems, transport systems, scientific systems, systems of living, educational systems, production systems, and many more.

Systems are, on the one hand, invisible; on the other, they are ubiquitous. Systems order things and regulate everyday life. They define processes and relations. Complexity is organized into functional structures in systems. Systems are patterns. Only through continual repetition are their principles recognizable. Otherwise the pattern disintegrates.

A system that disintegrates is lost. Consequently, systems are geared to resolving contradictions. They check the compatibility of parts and pattern. They follow their own logic, which is the only way that they can sustain themselves. And whatever follows their logic fits in with them, whether it be the standardized shelves of a globally distributed furniture system, a date in a calendar system, the speech modules of a service hotline's telephone script, or people's willingness to be part of the labor market.

Only what fits in has a place in the system. Hence, as the sociologist Niklas Luhmann has noted, the relation of the system to its surroundings is selective and, at the same time, normative. What is not compatible with the norm of the system becomes a symptomatic problem. Symptoms arise where systems reduce complexity. Whatever is suppressed in the system returns as a symptom. Nothing is in and for itself symptomatic. What is referred to as abnormal in one system may be judged normal in another system—what is considered counter-productive here may be viewed as productive there. It is only the self-preservatory logic of each particular system that determines what is *one* or *zero*.

When a particular action comes up against the limits of a system the logic of that system becomes apparent, and often only then. Because in themselves the limits of systems and the norms that they establish are invisible. In the symptomatic limit case of an exception or infringement, however, they lift their veil. But is it automatically a disadvantage when human action conflicts with the logic of systems and becomes symptomatic? The philosopher Slavoj Žižek believes that one should love one's symptom as one loves oneself. Because a symptom "contains a kernel of pleasure," one last area within one's own existence that resists "every interpretation."

The exhibition *One Million Years—System und Symptom* addresses the aesthetic, cultural, and political implications of systems logic from the point of view of contemporary art. It brings together art projects that tackle systems and systematics in a wide variety of ways.

The exhibition presents, on the one hand, artists whose work pursues the construction of precise systems that are committed to their own aesthetic logics, as for example Josef Albers, Hanne Darboven, On Kawara, Sol LeWitt, Jan Schoonhoven, and Simon Starling. These artists explore the principle of systematics coolly, playfully, yet often so extremely that they systematically undermine every regular kind of systems thinking.

On the other hand, the exhibition presents works that make social systems, norms, and mechanisms of exclusion that are otherwise invisible visible, as in the case of Henrik Olesen, Martha Rosler, Octavian Trauttmansdorff, Andreas Slominski, or Heimo Zobernig. These works reveal situations where the logic of a system comes to light with surprising clarity. Hence, they raise questions as to how social identity and supposedly normal life are created by social systems in the home, at school, or in the judiciary, and where reprisals lie in wait.

*Liebe Besucherin der
Ausstellung
Lieber Besucher der
Ausstellung*

Modernes Leben findet in Systemen statt. In Gesellschaftssystemen, Wirtschaftssystemen, Wertesystemen, Kommunikationssystemen, Justizsystemen, Denksystemen, Gesundheitssystemen, Erziehungssystemen, Fortbewegungssystemen, Wissenschaftssystemen, Wohnsystemen, Bildungssystemen, Produktionssystemen und in vielen anderen mehr.

Systeme sind einerseits unsichtbar, andererseits allgegenwärtig. Systeme ordnen die Dinge und steuern den Alltag. Sie bestimmen Abläufe und Beziehungen. In Systemen wird Komplexität zu funktionalen Gebilden organisiert. Systeme sind Muster. Ihr Prinzip bleibt nur durch stete Wiederholung erkennbar. Oder das Muster löst sich auf.

Ein Muster, das sich auflöst, ist verloren. Deswegen sind Systeme darauf ausgelegt, Widersprüche aufzuheben. Sie prüfen die Kompatibilität der Teile mit ihrem Muster. Sie folgen ihrer eigenen Logik, nur so erhalten sie sich selbst. Und was ihrer Logik folgt, fügt sich ein. Sei dies der genormte Regalboden eines weltweit vertriebenen Möbelsystems, das Datum innerhalb eines Kalendersystems, der Sprachbaustein im Telefonskript einer Service-Hotline oder schlicht die Bereitschaft der BürgerInnen, am Arbeitsmarkt teilzunehmen.

Nur das, was passt, hat Platz im System. Das Verhältnis des Systems zur Umwelt ist daher selektiv und zugleich normativ, sagt der Soziologe Niklas Luhmann. Was mit der Norm des Systems nicht kompatibel ist, wird auf symptomatische Weise zum Problem. Symptome entstehen dort, wo Systeme Komplexität reduzieren. Als Symptom kehrt zurück, was im System verdrängt wird. Nichts ist per se schon symptomatisch. Was in dem einen System als anormal bezeichnet wird, kann in dem anderen für normal befunden werden – was *hier* als kontraproduktiv gilt, erscheint *dort* als produktiv. Allein die Selbsterhaltungslgik des jeweiligen Systems setzt den Masstab dafür, was *eins* oder *null* sei.

Wenn ein bestimmtes Handeln auf die Grenzen eines Systems stößt, zeigt sich die Logik desselben. Oft erst dann. Denn an sich sind die Grenzen von Systemen und die durch sie errichteten Normen unsichtbar. Im symptomatischen Moment des Grenzfalles, der Ausnahme oder des Verstosses enthüllen sie dagegen ihr Gesicht. Aber ist es automatisch von Nachteil, wenn menschliches Handeln in Konflikt mit der Logik von Systemen gerät, symptomatisch wird? Der Philosoph Slavoj Žižek findet, man solle sein Symptom lieben wie sich selbst. Denn im Symptom ist ein »Kern des Genießens enthalten«, ein letzter Bereich innerhalb der eigenen Existenz, der »jeder Interpretation widersteht«.

Die Ausstellung *One Million Years – System und Symptom* behandelt die ästhetischen, kulturellen und politischen Implikationen der Systemlogik aus der Perspektive der Gegenwartskunst. Sie führt künstlerische Projekte zusammen, die auf unterschiedliche Weise mit Systematik umgehen.

Die Ausstellung präsentiert zum einen KünstlerInnen, deren Werk selbst der Errichtung präziser und ihrer ästhetischen Eigenlogik verpflichteter Systeme folgt, zum Beispiel Josef Albers, Hanne Darboven, On Kawara, Sol LeWitt, Jan J. Schoonhoven oder Simon Starling. Diese KünstlerInnen erproben das Prinzip der Systematik auf kühle, auf spielerische oder oft auf derart extreme Weise, dass sie absolut systematisch jedes normale Systemdenken unterlaufen.

Zum anderen zeigt die Ausstellung Arbeiten, die unsichtbare gesellschaftliche Systeme, Normen und Ausschlussmechanismen sichtbar werden lassen, zum Beispiel von Henrik Olesen, Martha Rosler, Octavian Trauttmansdorff, Andreas Slominski oder Heimo Zobernig. Diese Werke spüren Situationen auf, in denen die Logik eines Systems klar zutage tritt. So werfen sie Fragen darüber auf, wie soziale Identität und das vermeintlich normale Leben in Haushalt, Schule oder Justiz durch gesellschaftliche Systeme hervorgebracht werden und wo Repressalien lauern.

Thus, in the exhibition *One Million Years—System und Symptom*, the works of artists who appropriate systems in their own highly individual ways encounter works in which the systematic ordering of life is represented and subjected to critique.

The exhibition brings together works from the Kunstmuseum Basel collection, the Emanuel Hoffmann Foundation, the Hanne Darboven Stiftung Hamburg, and other loans from Amsterdam, Berlin, and Vienna. Some of the works on view have been newly produced or adapted. In the case of a few artists, the exhibition was the occasion for a thoroughgoing restoration and reconditioning of works and video material—an aspect of great significance in the work of the Kunstmuseum Basel, Museum für Gegenwartskunst.

A copy of the issue of *Manual* accompanying the exhibition is included in the admission price. An inexpensive folder in which issues of the journal can be filed is also available.

Søren Grammel
Curator of the exhibition

So treffen in der Ausstellung *One Million Years – System und Symptom* die Arbeiten von KünstlerInnen, die sich Systematik auf besondere Weise zu eigen machen, auf solche Werke, in denen die systematische Ordnung des Lebens dargestellt und der Kritik unterzogen wird.

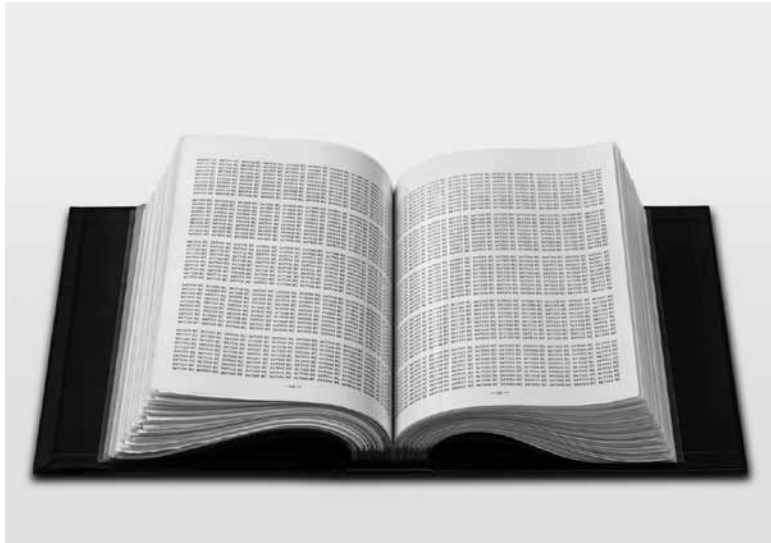
Die Ausstellung führt Werke aus der Sammlung des Kunstmuseum Basel, der Emanuel Hoffmann-Stiftung, der Hanne Darboven Stiftung Hamburg und weitere Leihgaben aus Amsterdam, Berlin und Wien zusammen. Einige der gezeigten Werke wurden neu produziert bzw. adaptiert. Im Falle einiger KünstlerInnen ermöglichte die Ausstellung auch die aufwendige Restaurierung und Wiederinstandsetzung von Werken und Videomaterial – ein Aspekt, der für die Arbeit des Kunstmuseum Basel, Museum für Gegenwartskunst grosse Bedeutung hat.

Eine die Ausstellung begleitende Ausgabe der Reihe *Manual* erhalten Sie als Teil des Eintritts. Die Ausgaben der Reihe können im zugehörigen Ordner gesammelt werden.

Søren Grammel
Kurator der Ausstellung



One Million Years (Installationsansicht
Museum für Gegenwartskunst Basel, 2014)
Foto: Gina Folly



The two-part work *One Million Years (Past)* and *One Million Years (Future)* consists of two sets of ten leather-bound volumes, each volume containing some 200 pages inserted in sheet protectors. The pages are photocopies of typewritten sheets listing more than two million year dates, page for page, grouped in symmetrical blocks with no formal variation, 500 years a page, 100,000 per volume, one million in each part of the work. The volumes of *One Million Years (Past)* list all the years from 998,031 B.C. to 1969 A.D. in chronological order. The volumes of *One Million Years (Future)* list all the years from 1988 to 1,001,987 A.D. The artist assigned each part of the work its own subtitle: *For all those who have lived and died (Past)*; and *For the last one (Future)*. Various audio versions of this comprehensive work also exist. The first audio version was produced during the artist's solo exhibition at the Dia Center for the Arts in New York City in 1993; readings on this occasion were exclusively from the volumes of *One Million Years (Past)*. During documenta 11 in Kassel (2002) various participants read continuously for 100 days—the entire length of the exhibition—from both parts of the work.

Calendars are systems created in the attempt to grasp the phenomenon that represents the fundamental precondition of human experience: the flow of time. The fixed points in the numbering of each part of *One Million Years* are the years in which the works were produced—the last year listed in *(Past)* and the first in *(Future)*. Kawara thus inserts the experienced, transient moment into the context of the infinite, a category that defies human imagination.

The work provides the title for the exhibition *One Million Years—System und Symptom*. On Kawara, born in Japan in 1933, died in New York City in July 2014, the year of this exhibition.

sg

1

On Kawara

One Million Years (Past), 1970–1971 (Detail)

Xeroxkopien in Plastikhüllen, gebunden in Kunstlederbände

10 Teile, je 29,5 × 23,5 × 8 cm

Emanuel Hoffmann-Stiftung, Depositum in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel 1972

Foto: Bisig & Bayer, Basel

One Million Years (Future), 1980–1987

Xeroxkopien in Plastikhüllen, gebunden in Kunstlederbände

10 Teile, je 29,5 × 23,5 × 8 cm

Emanuel Hoffmann-Stiftung, Depositum in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel 1988

Die Arbeiten *One Million Years (Past)* und *One Million Years (Future)* bestehen aus je zehn ledergebundenen Bänden, die pro Band etwa 200 in Plastikhüllen eingeschobene Seiten enthalten. Es handelt sich um Fotokopien maschinengeschriebener Blätter, auf denen insgesamt mehr als zwei Millionen Jahreszahlen abgebildet sind: Seite für Seite, in symmetrische Blöcke gegliedert und ohne formale Abweichung; 500 Jahreszahlen pro Seite, etwa 100 000 pro Buch, eine Million pro Werk. Die Bände *One Million Years (Past)* listen in chronologischer Reihenfolge alle Jahre von »998031« v. Chr. (»B.C.«) bis »1969« n. Chr. (»A.D.«) auf. Die Bände *One Million Years (Future)* enthalten sämtliche Jahre von »1988« bis »1001987« nach Christi Geburt. Von diesem umfassenden Projekt On Kawaras existieren auch diverse Audioversionen. So entstand zum Beispiel 1993 während der Einzelausstellung des Künstlers am Dia Center for the Arts in New York City die erste Hörversion der Arbeit, bei der nur aus den Bänden von *One Million Years (Past)* vorgelesen wurde. Während der documenta 11 in Kassel (2002) lasen verschiedene Akteure und Akteurinnen 100 Tage lang, während der gesamten Laufzeit der Ausstellung, aus beiden Teilen des Werks vor.

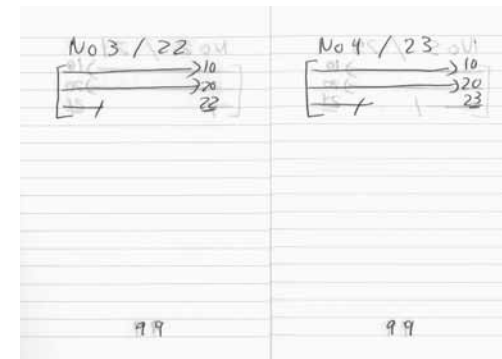
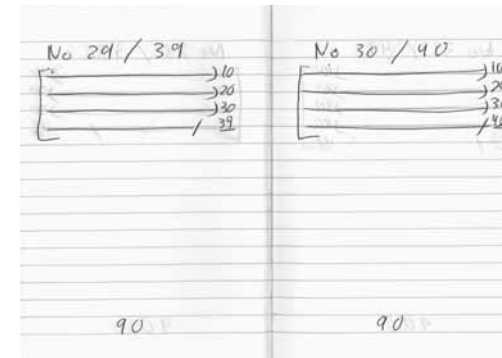
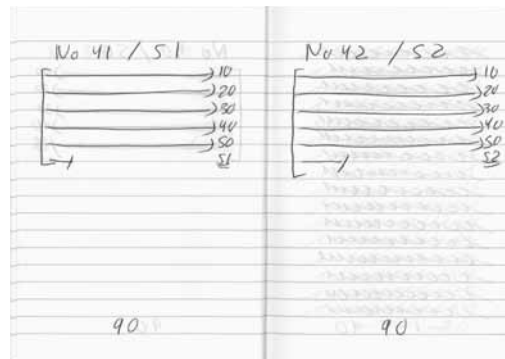
Der Künstler hat beiden Teilen einen eigenen Untertitel hinzugefügt. Für *(Past)* lautet er: *For all those who have lived and died*. Und für *(Future)*: *For the last one*. Kalender sind Systeme, die in dem Versuch geschaffen wurden, das Phänomen zu erfassen, das die Grundvoraussetzung menschlicher Erfahrung überhaupt bildet: den Fluss der Zeit. Referenzpunkt der Zählung in *One Million Years* ist das Entstehungsjahr des Werks: Es ist das letzte genannte Jahr in *(Past)* und das erste in *(Future)*. Kawara stellt den erlebten, vergänglichen Moment in den Kontext des Unendlichen, einer Kategorie, die sich dem menschlichen Vorstellungsvermögen entzieht.

Die Arbeit ist titelgebend für die Ausstellung *One Million Years – System und Symptom*. On Kawara, 1933 in Japan geboren, ist im Juli 2014 – im Jahr, in dem die Ausstellung stattfindet – in New York City verstorben.

sg

On Kawara,
One Million Years (Past) und
One Million Years (Future)

Hanne Darboven
Webstuhlarbeit
Am Burgberg / meiner Mutter / meiner Kindheit / postum a higher knitting penelope,
 1996 (Details)
 10 DIN-A6-Hefte, liniert, Filzstift Pancolor
 mit je 2 Schwarz-Weiss-Fotokopien
 je 14,8 × 10,5 cm
 344 Schwarz-Weiss-Fotokopien, gerahmt
 je 29,7 × 21 cm
 Leihgeber Hanne Darboven Stiftung,
 Hamburg
 Courtesy Sprüth Magers Berlin London
 Foto: Hanne Darboven Stiftung, Hamburg



A recurring motif of Hanne Darboven's work consists in putting periods of time, which may vary from months to centuries, into written form, following a system developed by the artist. The ten notebooks on view in the vitrine relate to the decade 1990 to 1999. The notebook covers and pages were photocopied and the copies individually framed and presented on the wall in one block for each notebook. The sequence of copies in each block, from top left to bottom right, corresponds to the sequence of pages in the relevant notebook. The sequence of the blocks follows the years 1990 to 1999: ten years, ten notebooks, ten blocks.

Ein wiederkehrendes Motiv von Hanne Darbovens Arbeit besteht darin, Zeitläufe von Monaten bis zu Jahrhunderten mittels einer eigens entwickelten Systematik zu verschriftlichen. Die zehn in der Vitrine gezeigten Schreibhefte der Künstlerin sind dem Jahrzehnt von 1990 bis 1999 gewidmet. Die Umschläge und Seiten der Hefte wurden fotokopiert, die Kopien einzeln gerahmt und pro Heft als Block auf die Wand montiert. Die Reihenfolge der Blätter jedes Blocks folgt von links oben nach rechts unten der Seitenfolge des jeweiligen Hefts. Die Abfolge der einzelnen Blöcke auf der Wand ist nach der Zählfolge von 1990 bis 1999 ausgerichtet. Zehn Jahre, zehn Hefte, zehn Blöcke. Aber wie

But what do the numbers, lines, and signs in the notebooks mean? Underlying Darboven's method is the addition of digits in calendar dates. For instance, she takes "1.1.90" in the first notebook titled *1990* and adds $1 + 1 + 9 + 0 = 11$. Similarly for the last day of the year: $31 + 12 + 9 + 0 = 52$. The values thus arrived at are designated by K, a unit created by Darboven. K stands for construction [*Konstruktion*], combinatory possibility [*Kombinationsmöglichkeit*], or box [*Kästchen*]. The range of values from K11 to K52 stand for the entire year 1990. Each of the forty-two additions leading from K11 to K52 are noted down by the artist on a separate page of the notebook. Step one is K11 ("No 1 / 11"), step two K12 ("No 2 / 12"), step three K13 ("No 3 / 13"), and so on. The respective K-value is additionally symbolized on the page by means of parallel lines that Darboven has drawn along the ruled lines of the paper, the overall length increasing as the K-value rises. The full width of a line represents ten units. K25, for instance, on this system is indicated by two full lines and one half line. The notebook pages between the forty-second addition and the end of the notebook are filled with hand-drawn, wavy lines.

Darboven has affixed a black-and-white photo of a weaving loom that she used as a child to the pages at the beginning and end of the notebooks. It was part of the furniture of her parents' house at Burgberg in Hamburg-Harburg which, for decades and until her death in 2009, was her workplace. Darboven herself referred to her work among other things as "mathematical literature."

sg

sind die Zahlen, Linien und Chiffren auf den Heftseiten zu verstehen? Die Grundlage von Darbovens Methode bildet die Berechnung der Quersumme von Kalenderdaten. So nimmt sie zum Beispiel im ersten Heft mit dem Titel *1990* den 1.1.90 und addiert $1 + 1 + 9 + 0 = 11$. Nach dem gleichen Muster verfährt sie auch mit dem letzten Tag des gleichen Jahres: $31 + 12 + 9 + 0 = 52$. Die errechneten Werte bezeichnet Darboven mit der von ihr selbst geschaffenen Einheit K. K steht für Konstruktion, Kombinationsmöglichkeit oder Kästchen. Die Spanne zwischen dem K-Wert 11 und dem K-Wert 52 steht für das ganze Jahr 1990. Jeden der 42 Zähl Schritte, die vom K-Wert 11 bis zum K-Wert 52 führen, notiert die Künstlerin auf einer eigenen Heftseite. Schritt 1 ist K-Wert 11 (»No 1 / 11«), Schritt 2 ist K-Wert 12 (»No 2 / 12«), Schritt 3 ist K-Wert 13 (»No 3 / 13«) usw. Der jeweilige K-Wert wird auf der Seite zusätzlich durch eine parallel zum Ansteigen seines Werts länger werdende Linie visualisiert, die Darboven entlang der vorgedruckten Linierung zeichnet. Die volle Breite einer Linie steht für die Einheit 10. Der K-Wert 25 zum Beispiel wird in diesem System durch zwei ganze und eine halbe Linie dargestellt. Die Heftseiten zwischen Zähl Schritt 42 und dem Ende des Hefts sind mit einer handgezogenen, wellenförmigen Linie gefüllt.

Zu Beginn und Ende des Hefts klebt Darboven die Schwarz-Weiss-Fotos eines Webstuhls auf die Seiten, an dem sie in ihrer Kindheit gearbeitet hat. Er gehört zum Inventar des darbovenschen Elternhauses am Burgberg in Hamburg-Harburg, das bis zum Tod der Künstlerin 2009 über Jahrzehnte hinweg ihr Arbeitsplatz war. Darboven selbst bezeichnete ihre Arbeit unter anderem als »mathematische Literatur«.

sg

Webstuhlarbeit

*Am Burgberg / meiner Mutter / meiner Kindheit / postum
a higher knitting penelope (Installationsansicht Museum
für Gegenwartskunst Basel, 2014)*

Foto: Gina Folly



Josef Albers
Fuge, 1925
 Milchglas, rot überfangen, teilweise
 ausgeschliffen und teilweise mit
 schwarzer Ölfarbe bemalt
 24,5 × 66 cm
 Kunstmuseum Basel, Depositum der
 Freunde des Kunstmuseums Basel und
 des Museums für Gegenwartskunst 1958
 Foto: Gina Folly

A fugue (from Latin *fuga*, flight) in music follows strict compositional principles according to which a particular sequence of notes—the so-called “subject”—is successively imitated by different voices. The subject can be varied in the repetition within definite voice-leading rules: the values of notes, for instance, may be increased, decreased, or mirrored (augmentation, diminution, inversion), or compression occurs when a second voice begins the subject before the first voice has finished (*stretto*).

Josef Albers’s *Fuge*, a rigorous composition in three colors marked by horizontals and verticals, is likewise characterized by repetition and variation: arranged on a monochrome ground in forceful red are six blocks of varying width consisting of horizontal black and white bars, or strips, arranged in columns. The width of the individual columns varies, while the height of the bars that touch or interlock with each other, as of the spaces between them, remains constant. Because of this last regularity, the red in the spaces between the strips ceases to be merely background color and itself turns into strips. Josef Albers called the three colors the “three contrasting voices” and spoke of the “instrumentation of the work.”

Albers’s *Fuge* consists of two-layered colored glass—a sheet of milk-glass coated with a red outer layer. For the white parts of his picture Albers sandblasted the top, red layer away to reveal the underlying white core; the black areas are oil paint that was subsequently fired. Albers, born in Bottrop in 1888, had experimented with glass as a material ever since he was a student at the Bauhaus. In addition to his early broken glass assemblages and glass windows, from 1925—by which time he had been appointed a Bauhaus master—he produced glass wall images such as *Fuge*. His use of glass here as an opaque material impervious to light was innovatory.

sh

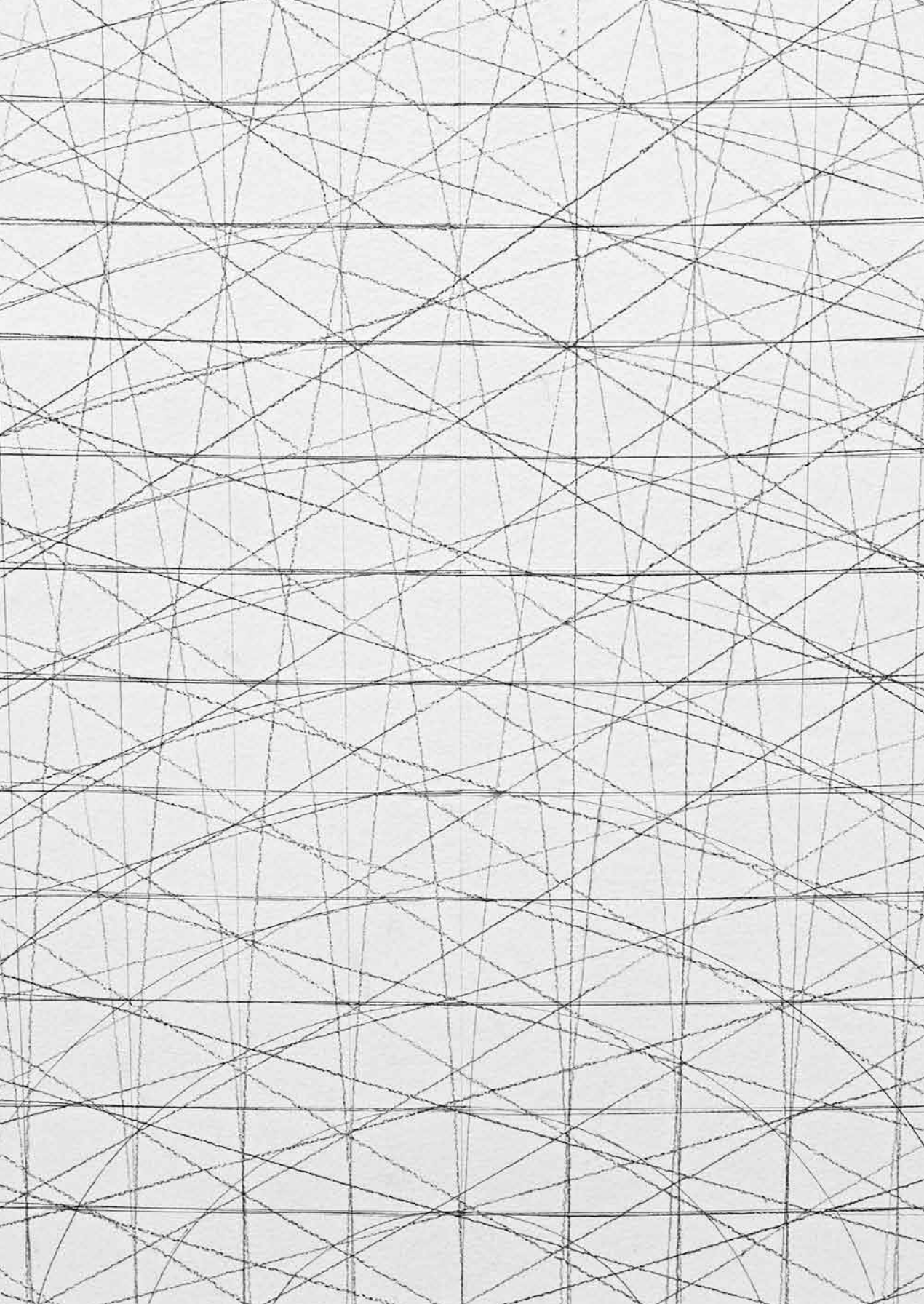


In der Musik ist die Fuge (von lat. fuga = Flucht) ein strenges Kompositionsprinzip, nach dem eine bestimmte Abfolge von Tönen – ein sogenanntes »Thema« – von unterschiedlichen Stimmen hintereinander imitiert wird. Innerhalb festgelegter Stimmführungsregeln kann das Thema in der Wiederholung variiert werden: Notenwerte können beispielsweise vergrößert, verkleinert oder gespiegelt werden (Augmentation, Diminution, Umkehrung) oder es kommt zu einer Verdichtung, indem eine zweite Stimme mit dem Thema einsetzt, bevor es die erste beendet hat (Engführung).

Die *Fuge* von Josef Albers, eine von Horizontalen und Vertikalen geprägte strenge Komposition in drei Farben, ist auf ähnliche Weise durch Wiederholung und Variation geprägt: Auf dem monochromen Untergrund, der in einem kräftigen Rot gehalten ist, formieren sich sechs unterschiedlich breite Blöcke, bestehend aus schwarzen und weissen horizontalen Streifen, die jeweils in Reihen angeordnet sind. Die Breite der einzelnen Reihen variiert, doch die aneinanderstossenden oder ineinandergreifenden Streifen sowie die Leerstellen zwischen ihnen sind alle gleich hoch. Aufgrund dieser Gleichmässigkeit verliert das Rot in den Zwischenräumen der Streifen seine Eigenschaft als Hintergrundfarbe, tritt in den Vordergrund, wird selbst zum Streifen. Josef Albers nennt die drei Farben die »drei kontrastierenden Stimmen« und spricht von der »Instrumentierung« des Werks.

Albers’ *Fuge* besteht aus einem farblich zweischichtigen Glas: einer Milchglasscheibe mit rotem Überfang. Für die weissen Partien des Bildes hat Albers die obere rote Schicht sandgestrahlt, sodass die weisse Kernschicht sichtbar wurde; die schwarzen Partien bestehen aus aufgetragener und später eingebrannter Ölfarbe. Josef Albers, geboren 1888 in Bottrop, experimentierte mit dem Material Glas schon seit seiner Zeit als Schüler am Bauhaus. Neben den frühen Scherben-Assemblagen und Glasfenstern entstehen ab 1925 – Albers ist nun zum Bauhausmeister ernannt worden – Glaswandbilder wie die *Fuge*. Neu ist die Verwendung des Materials Glas als opakes, lichtundurchlässiges Material.

sh



4

Sol LeWitt,
*Circles, grids and arcs from four corners
and four sides (ACG 195)*

Sol LeWitt

*Circles, grids and arcs from four corners and
four sides (ACG 195), 1973 (Detail)*

Ausgeführt 1984 durch Remo Hobi und Anthony
Sansotta nach Anweisungen des Künstlers

Bleistift auf Wand

720 × 432 cm

Kunstmuseum Basel, Geschenk des Künstlers
im Andenken an Dr. Carlo Huber 1977

Foto: Gina Folly

Direkt auf die Wand ist mit Bleistift ein vertikales Raster von 180 mal 108 Linien – jeweils im Abstand von 4 cm – gezeichnet worden. Innerhalb des Rasters wird eine Vielzahl an Möglichkeiten durchgespielt, wie kreis- und bogenförmige Linien die Fläche von einzelnen Punkten aus (von den Rändern, in den Ecken und der Mitte her) durchschneiden können. Zunächst scheint das komplexe Spiel an Interferenzen der unzähligen Linien und den sich daraus ergebenden geometrischen und teilweise ornamental wirkenden Binnenfiguren nicht greifbar zu sein. Ein dichtes Webwerk steht vor den BetrachterInnen. Und doch lässt die Konstruktion sich auf ein strenges, aber letztlich übersichtliches System zurückführen. Alle Elemente folgen einem gemeinsamen Prinzip, das der Künstler bereits in seinem 1972 erschienenen Buch *Arcs, from corners & sides, circles, & grids and all their combinations* vertieft hat. Das Buch umfasst 195 gezeichnete Diagramme des Künstlers, die allesamt Varianten davon sind, wie man von den Ecken, Seitenmitten und dem Zentrum eines quadratischen Feldes ausgehend

The work consists of a vertical grid of 180×108 lines, each four centimeters apart, applied in pencil directly to the wall. The grid rehearses a wide range of options as to how round and arc-shaped lines can cut the area from certain points (from edges, corners, and middle). At first glance, the complex interferences among the countless lines, and the geometrical and sometimes ornamental-seeming patterns to which this gives rise, seem ungraspable—a densely woven web confronts the viewer. Yet the construct can be seen to derive from a rigorous and, ultimately, transparent system. All its elements obey a common principle already elaborated by the artist in 1972 in his book *Arcs, from corners & sides, circles, & grids and all their combinations*. The book contains 195 diagrams by the artist, all variations on how lines can be drawn with a ruler and compasses from the corners, mid-sides, and center of a square field. The diagrams in the book are like instructions. Each of their principles can be adapted to a given architectural situation and executed within it. The wall drawing at the Museum für Gegenwartskunst is based on diagram no. 195. The configuration was first executed as a wall work at the L'Attico gallery in Rome in 1973, and subsequently painted over. Sol LeWitt donated the diagram to the Kunstmuseum Basel in 1977. The work was carried out at the Museum für Gegenwartskunst in 1984.

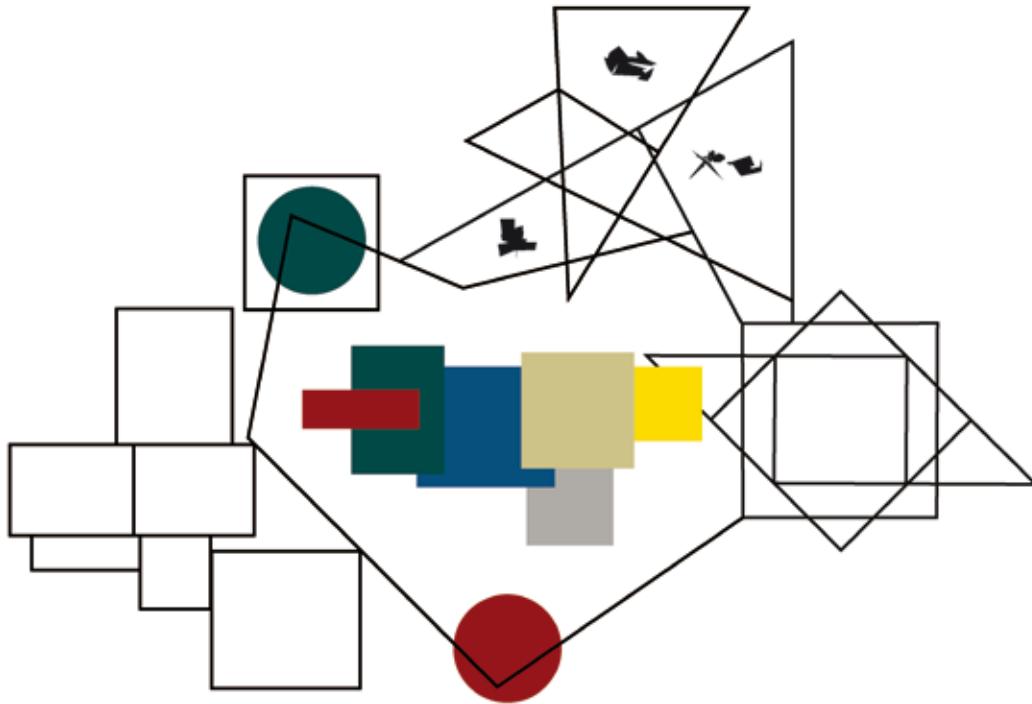
Matrices and grids, lines and geometrical figures are the vocabulary of LeWitt's work. His point of departure is the rehearsing and varying of basic, simple shapes. In addition to two-dimensional shapes, three-dimensional works based on grid-like structures became important from the mid-1960s. He sought not the exceptional or unique, but rather modular shapes facilitating constantly new possibilities for serial combination. LeWitt discovered the wall as the backdrop for his two-dimensional projects in 1968. An aspect of these works is that the artist delegates their execution to others. How they finally appear is thus partially uncoupled from their author and passes through various productional filters. LeWitt, who was born in the USA in 1928 and died in 2007, described this in the following terms: "The idea becomes a machine that makes the art."

sg

mit Lineal und Zirkel Striche ziehen kann. Die Darstellungen aus dem Buch funktionieren wie Handlungsanweisungen. Ihr jeweiliges Prinzip kann auf eine gegebene architektonische Situation angepasst und darin ausgeführt werden. Die Wandzeichnung im Museum für Gegenwartskunst basiert auf Diagramm Nr. 195. Das Schema wurde erstmals 1973 in der Galerie L'Attico in Rom als Wandarbeit für eine Ausstellung realisiert (und im Anschluss wieder übermalt). 1977 schenkte Sol LeWitt dem Kunstmuseum Basel das Diagramm. 1984 wurde die Arbeit im Museum für Gegenwartskunst umgesetzt.

Raster und Gitter, Linien und geometrische Figuren bilden das Vokabular in Sol LeWitts Werk. Sein Ausgangspunkt ist das Durchspielen und Variieren einfacher Grundformen. Neben zweidimensionalen Formen wurden ab Mitte der 1960er-Jahre räumliche Arbeiten wichtig, die auf gitterähnlichen Strukturen basieren. Er suchte nicht das Aussergewöhnliche oder Einzigartige, sondern modulare Formen, die immer neue Serien von Kombinationsmöglichkeiten erlauben. Die Wand als Träger seiner zweidimensionalen Projekte entdeckte der Künstler ab 1968. Teil dieser Arbeiten ist, dass die Ausführung an andere Personen delegiert wird. Ihr letztendliches Erscheinungsbild wird so teilweise vom Autor entkoppelt und durch unterschiedliche Produktionsaspekte gefiltert. Der 1928 in den USA geborene und 2007 verstorbene LeWitt beschrieb dies folgendermassen: »Die Idee wird zur Maschine, die die Kunst macht.«

sg



Figures of Speech, Scheme

Figures of Speech ist ein Werk, das nach dem Wesen von Kommunikation fragt. Die Künstlerin interessiert sich dafür, wie die Beziehung, die ein ästhetisches Objekt zwischen Autor und Betrachter herstellt, beschaffen ist.

Die Installation repräsentiert ein begehbares Diagramm. Es ist in vier Zonen unterteilt, die sich anhand verschiedener Bodenstrukturen unterscheiden lassen. Jede Zone ist der Beschäftigung mit einem kommunikativen Modell bzw. einer Konstellation, aus der heraus der Sprechende kommuniziert, gewidmet. Die Modelle werden durch Schilder erläutert. Die darauf genannten Sprecherpositionen sind nummeriert. Folgt man der Chronologie, kann man beobachten, dass die Zonen einer Tendenz zur schrittweisen Destabilisierung der klassischen Autorenschaft folgen. Jede Zone basiert auf einer eigenen künstlerischen Recherche und bezieht sich auf frühere Arbeiten Pisanos oder Werke anderer Künstler. Die Rückseiten der Schilder erläutern die Formation am Boden und ihre Referenzen.

Die geometrische, aus Dreiecken und Quadraten zusammengesetzte Figur für »Position 1« basiert auf einer frühen Arbeit Pisanos, in der sie am Beispiel der Grafik *Structural Constellation, Transformation of a Scheme #23* (1951) von Josef Albers versucht hat, mit Sprache ein Objekt zu konstruieren, ein – wie sie es selbst formuliert – »komplexes« Objekt. Ein ähnlicher Ansatz liegt den spitzen schattenartigen Formen zugrunde, die auf die Bodenplatten in »Position 2« gedruckt sind. Sie basieren auf einem Video Pisanos, in dem sie mittels digitaler Bilder die Auflösung eines Objekts in einzelne Fragmente durchspielt. In »Position 3« stehen farbige und einander überlappende Bodenplatten als Verweis auf den brasilianischen Künstler Hélio Oiticica und dessen Installation *Tropicália* (1967). Sein Werk steht für die aktive Teilhabe der RezipientInnen am Prozess der Entstehung der Bedeutung von Kunst. »Position 4« formuliert Ideen, die Pisano aus Paolo Virnos Text *Grammatik der Multitude* (2003) abgeleitet hat, einem Text, der gesellschaftliche Perspektiven von Kommunikation reflektiert.

Figures of Speech der 1978 in Holland geborenen Falke Pisano ist also auch ein künstlerisches Metasystem, in dem eine Reihe unterschiedlicher Werke der Künstlerin oder deren Referenzen im Rahmen einer gemeinsamen Fragestellung neu verhandelt werden.

Figures of Speech is a work that inquires into the nature of communication. The artist is preoccupied with the properties of the relationship that an aesthetic object sets up between its author and its beholder.

The installation represents a walk-through diagram. It is divided up into four areas that are distinguished by different floor structures. Each area is dedicated to inquiry into a communicative model or configuration from which a speaker communicates. The models are explained on notice boards. The speaker positions mentioned on the boards are numbered. Following the positions chronologically, one notices a gradual tendency toward the destabilization of classical authorship. Each area is based on the artist's own research and either references earlier works by Pisano herself or those of other artists. The floor configurations and their references are explained on the reverse of the notice boards.

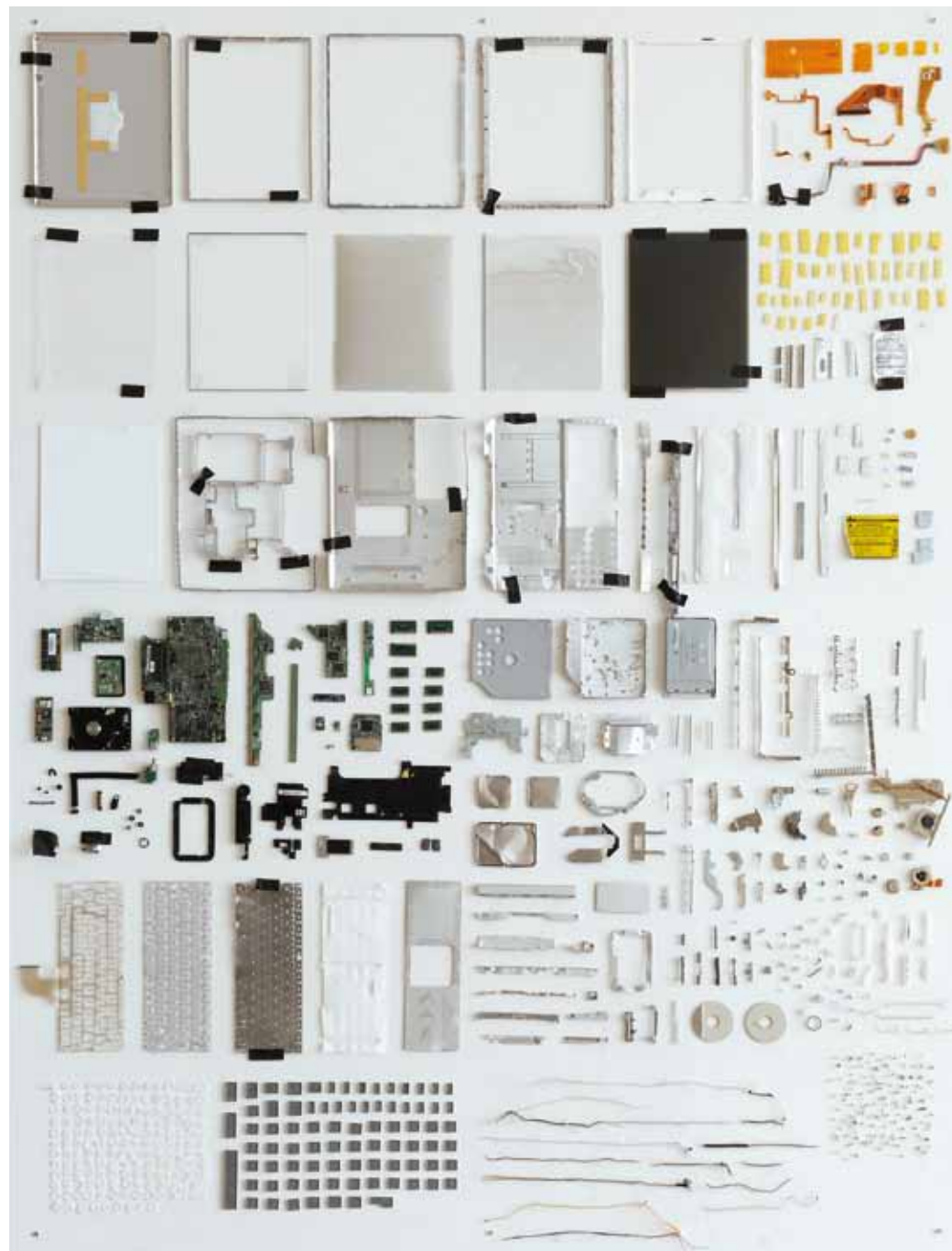
The geometrical figure of "Position 1," consisting of triangles and squares, is based on an early work by Pisano in which, following Josef Albers's relief *Structural Constellation, Transformation of a Scheme No. 23* (1951), she endeavored to construct an object in language, a—her own word—"complex" object. A similar approach underlies the spiky, shadowlike shapes printed onto the panels on the floor in "Position 2." They are based on one of Pisano's videos in which she uses digital images to rehearse the dissolution of an object. The colored, overlapping panels in "Position 3" are a reference to the Brazilian artist Hélio Oiticica and his installation *Tropicália* (1967). His work stands for the active participation of recipients in the process of the originary generation of the meaning of art. "Position 4" formulates ideas that Pisano derived from Paolo Virno's *A Grammar of the Multitude* (2003), a work that reflects on communication from broader social perspectives.

Figures of Speech by Falke Pisano, who was born in Holland in 1978, is thus an artistic meta-system that renegotiates a range of other works by the artist, or the referents of these, within the context of a shared set of questions and issues.

sg



Falke Pisano
Figures of Speech (diagrammed), 2009
(Installationsansicht Museum für
Gegenwartskunst Basel, 2014)
MDF, Farbe, Metall, Nylon, Schaumbrett,
Digitaldrucke
Grösse variabel, ca. 800 × 1300 cm
Leihgabe der Künstlerin
Foto: Gina Folly



12" PowerBook G4

Henrik Olesen

I do not go to work today / I don't think I go tomorrow

Epson Stylus D120 Model B421A, 2010
Drucker, demontiert, auf Plexiglas
150 × 200 × 6 cm
Kunstmuseum Basel, Ankauf 2011

Sharp DV-RW 250 S, 2010
VHS/DVD-Player, demontiert, auf Plexiglas
200 × 150 × 6 cm
Kunstmuseum Basel, Ankauf 2011

12" PowerBook G4, 2010
PowerBook, demontiert, auf Plexiglas
200 × 150 × 6 cm
Kunstmuseum Basel, Ankauf 2011
Foto: Martin P. Bühler

Epson Stylus D120 Model B421A, *Sharp DV-RW 250 S* und *12" Power-Book G4* gehören zu einer Reihe von Arbeiten, die alle auf demselben Prinzip basieren: Henrik Olesen zerlegt ein technisches Gerät in seine einzelnen Komponenten und montiert diese anschliessend mit Klebstoff oder Tape auf einer transparenten Plexiglasplatte. Im Falle der ausgestellten Werke hat der Künstler einen Drucker, einen VHS/DVD-Player und ein Laptop gewählt. Durch Olesens Umgang mit der dekonstruierten Hardware entstehen optisch horizontal oder vertikal ausgerichtete Strukturen, deren Oberflächen auf den als Bildgrund dienenden, von der Decke abgehängten Scheiben aus zwei Richtungen betrachtet werden können. Die Anordnung der einzelnen Bauteile folgt nicht mehr ihrer ursprünglichen Funktion im Kontext der Maschine, sondern richtet sich nach ihren formalen Eigenschaften wie Grösse, Farbe, Material und Proportionen. Zum Beispiel befindet sich eine Schraube nicht mehr neben der Platine, die sie zuvor befestigt hat, sondern sie formt zusammen mit all den anderen Schrauben, die dem Gerät entnommen wurden, einen Bereich. Die Gruppierung lässt entfernt an die Schaukästen entomologischer Sammlungen denken, in denen Schmetterlinge oder Käfer üblicherweise wie auf einem Raster dekorativ angeordnet sind und die zwischen den Vorgaben wissenschaftlicher Dokumentation und bildnerischer Inszenierung zu oszillieren scheinen.

Epson Stylus D120 Model B421A, Sharp DV-RW 250 S, and 12" PowerBook G4 are part of a series of works that are all based on the same principle: Henrik Olesen disassembles a used technical device into its component parts and then mounts the parts with glue or adhesive tape onto a transparent sheet of Plexiglas. For the works exhibited in the exhibition the artist used a printer, a VHS/DVD player, and a laptop. Olesen's treatment of the dismantled hardware generates optically horizontal or vertical structures the surfaces of which, on Plexiglas sheets that serve as picture supports suspended from the ceiling, can be viewed back and front. The individual components are no longer arranged according to their original functions in the context of the device, but on the basis of formal properties such as size, color, material, and dimensions. A screw, for instance, is no longer found alongside the circuit board it once held in place, but is part of a field consisting of all the screws that were once in the device. The arrangements vaguely recall showcases in entomological collections, where butterflies or beetles are usually grouped in decorative, grid-like patterns seeming to hover between the prerequisites of scientific documentation and pictorial articulation.

The dismantling and fragmenting of the devices is a response, on the one hand, to the desire to understand how they are made and how they function. Olesen deconstructs the surfaces that make up reality and zooms the fragments out of their context. His action, on the other hand, is also destructive in that the functionality of the device, which, after all, depends on the complex interplay of individual components, is disrupted. The artist designs his own system for the grouping of components based on aesthetic preferences and personal associations—he associates devices, for instance, with their former owners, mostly from his circle of friends. This system no longer coincides with the arrangement within which individual parts fulfill functions in the context of the device.

Born in Denmark in 1967 and living in Berlin, Olesen selected a sentence pair borrowed from the leftist, system-critical vocabulary of the 1968 era as the title of this group of works: *I do not go to work today / I don't think I go tomorrow*. The sentences communicate the repudiation of a presumptive societal consensus based on the ideal of individual productivity and/or the worker's unquestioning readiness to work.

sh

Das Fragmentieren und Zerlegen der Geräte in ihre Einzelteile folgt einerseits dem Impuls, ihren Aufbau und ihre Funktionsweise verstehen zu wollen. Olesen dekonstruiert die Oberflächen, aus denen die Realität gebaut ist, und zoomt die Fragmente aus ihrem Kontext heraus. Andererseits ist Olesens Vorgehen destruktiv, indem die Funktionalität des Gerätes, die ja auf dem komplexen Zusammenspiel der einzelnen Bauteile basiert, gestört wird. Der Künstler entwirft für die Komponenten ein eigenes Ordnungssystem, das ästhetischen Präferenzen und seinen persönlichen Assoziationen – indem beispielsweise die Maschinen mit Personen aus seinem Bekanntenkreis verknüpft werden – folgt. Dieses System entspricht aber nicht mehr der Ordnung, in der die einzelnen Teile ihre Aufgabe im Zusammenhang der Maschine erfüllen müssen.

Der 1967 in Dänemark geborene, in Berlin lebende Olesen betitelt die Arbeiten dieser Werkgruppe mit einem Satz, den er dem linken, systemkritischen Vokabular der 1968er-Jahre entnommen hat: *I do not go to work today / I don't think I go tomorrow*. Der Satz kommuniziert die Verweigerung gegenüber einem mutmasslich gesellschaftlichen Konsens, der auf dem Ideal der Produktivität des Einzelnen bzw. auf der unhinterfragten Bereitschaft zum Einsatz der Arbeitskraft basiert.

sh



Epson Stylus D120 Model B421A
(Installationsansicht Museum für
Gegenwartskunst Basel, 2014)
Foto: Gina Folly

7



Heimo Zobernig
Ohne Titel, 1997 (Installationsansicht Museum
für Gegenwartskunst Basel, 1997–98)
Pressspan, Holz, Stahl
260 × 204 × 204 cm
Emanuel Hoffmann-Stiftung, Depositum in der
Öffentlichen Kunstsammlung Basel 1998
Foto: Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler

The sculpture represents a revolving door and can be used by exhibition visitors. Seen from above, the door consists of a revolving X mounted on a square base. When turned, the X can also be seen to describe a circle in a square. Revolving doors are generally mounted on circular floor spaces, allowing for optimal utilization of the entry area. Heimo Zobernig's use of a square floor space here reduces this entry area to a triangle. The basic geometrical shapes Zobernig uses call to mind the neighboring wall drawing by Sol LeWitt also on show in the exhibition (see no. 4). Zobernig's revolving door is constructed entirely of opaque chipboard. Consequently, there is an unusual moment for anyone passing through the door when they find themselves in a dark chamber.

One of the functions of revolving doors—also known in the trade as carousel doors—is to regulate collision-free entry and exit into and from larger buildings. They are particularly frequently used where a building's height and number of floors considerably exceed its ground area—as in office blocks or department stores—and where large numbers of people enter and exit through relatively few doors. Hence, the revolving door has become a symbol of the modern capitalist city. That this type of door first became widespread in the USA in particular is hardly an accident. The revolving door scene in the film *The Last Laugh* (1924), where people line up one after another between the glass doors, has become famous.

Given the size and shape of its base, the revolving door's inherent function—to assure the frictionless flow of people—is not fulfilled by Zobernig's revolving door sculpture. People entering and exiting have to come to some arrangement in order not to run into each other and block each other's path. The goal of the revolving door system—the frictionless passage of users past one another—is thus turned on its head in a confrontational encounter. An identical construction of the sculpture was first exhibited in the exhibition *Parallax View* at the P.S.1 New York in 1993, in the city, that is to say, whose forms of work and life might be said to be symptomatic of the revolving door system. Only the standard chipboard sizes in the US differed slightly from those in Europe. In New York Zobernig, who was born in Austria in 1958 and lives in Vienna today, installed the revolving door so that people wishing to visit the exhibition rooms had to pass through it.

sg

Die Skulptur stellt eine Drehtür dar. Sie darf von den BesucherInnen betreten werden. In der Aufsicht besteht die Tür aus einem drehbaren Kreuz, das auf einem quadratischen Grundriss montiert ist. In der Drehbewegung kann das Kreuz auch als Kreis in einem Quadrat interpretiert werden. Drehtüren sind normalerweise auf kreisförmigen Bodensegmenten montiert. Auf diese Weise kann der Schrittraum optimal ausgenutzt werden. Indem Heimo Zobernig ein quadratisches Bodensegment wählt, verengt sich der Schrittraum zu einem Dreieck. Die verwendeten geometrischen Grundformen erinnern an die in der Ausstellung benachbarte Wandzeichnung von Sol LeWitt (vgl. Nr. 4). Heimo Zobernig hat die Drehtür durchgehend blickdicht in Spanplatte ausgeführt. Aus diesem Grund gibt es beim Durchschreiten einen für Drehtüren unüblichen Moment, in dem sich die BenutzerInnen in einem verdunkelten Raum wiederfinden.

Drehtüren – in der Fachsprache Karusselltüren genannt – haben unter anderem die Funktion, das kollisionsfreie Betreten und Verlassen grösserer Gebäude zu steuern. Sie werden vor allem dort eingesetzt, wo die Höhe des Hauses mit der Anzahl der Etagen im Verhältnis zur Grundfläche um ein vielfaches ansteigt – zum Beispiel im Falle des Büroturms oder des Warenhauses – und mehr Menschen durch weniger Eingangflächen geleitet werden sollen. Damit ist die Drehtür auch Symbol der modernen kapitalistischen Stadt geworden. Nicht ohne Grund verbreitete sich die neue Türform zuerst insbesondere in den USA. Berühmt ist die Drehtürszene im Kinofilm *Der letzte Mann* (1924), in der sich die Menschen, einer nach dem anderen, in Serie zwischen die Glastüren einreihen.

Durch Grösse und Form der Grundplatte bedingt, wird die der Drehtür eigentlich eingeschriebene Funktion – die Organisation eines reibungslosen Menschenflusses – im Falle von Zobernigs Drehtürskulptur nur bedingt realisiert. Hier müssen sich die Eintretenden mit den Austretenden arrangieren, damit beide Gruppen nicht ineinanderlaufen und sich gegenseitig blockieren. Das Ziel des Systems Drehtür – das reibungslose Aneinandervorbeilaufen der NutzerInnen – wird auf den Kopf gestellt und zur konfrontativen Begegnung gemacht. Die Skulptur wurde baugleich erstmals 1993 für die Ausstellung *Parallax View* im New Yorker P.S.1 realisiert, also in der Stadt, deren Arbeits- und Lebensformen als symptomatisch für das System Drehtür interpretiert werden können. Einzig die US-amerikanischen Normgrößen für Spanplatten wichen leicht von den in Europa verwendeten ab. Damals installierte der 1958 in Österreich geborene Zobernig die Tür so, dass die BesucherInnen die Ausstellungsräume durch die Drehtür hindurch betreten und verlassen mussten.

sg

8



Jan J. Schoonhoven
h 5 - 20 x 5 - rbv 1, 1968
 Papiermaché, Pappe und Farbe auf Holz
 104 × 104 cm
 Emanuel Hoffmann-Stiftung, Depositum in
 der Öffentlichen Kunstsammlung Basel 1968
 Foto: Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler

The grid of this monochrome white relief consists of five rows and twenty columns, creating 100 vertical oblong fields, cavities partitioned off from each other, each with one straight and one slanting side wall. The comb-like structure made of cardboard and papier mâché is mounted slightly inset on a white-painted, approximately square sheet of wallboard. This base plate is part of the relief and at the same time constitutes a framing element.

The schematic repetition of simple geometrical forms and their grid-like arrangement in columns and rows is typical of the extensive series of reliefs that Jan Schoonhoven, born in Delft in 1914, began creating in the mid-1950s and to which *h 5 - 20 x 5 - rbv 1* can be assigned. From the 1960s, his handmade reliefs, invariably composed of the simple, everyday materials of cardboard, papier mâché, and wood, are exclusively in monochrome white.

The consistent absence of color, the reduction to simple, basic geometrical shapes, and a visual language characterized by repetition and serial ordering testify to Schoonhoven's quest to eliminate everything subjective and personal from his art. In 1960 he cofounded Nul, a Dutch group of artists that—not unlike the German group Zero—proclaimed a new start in art aiming at objectivity. The goal was art that was to stand for nothing but itself, that imitated or represented nothing, that emphasized nothing in its systematic arrangements, but rather that was nonhierarchical.

sh

Fünf Zeilen und 20 Spalten definieren das Raster des monochromen weissen Reliefs. So entstehen 100 hochformatige rechteckige Felder: durch Stege voneinander getrennte Vertiefungen mit jeweils einer geraden und einer abgeschrägten Seitenwand. Die wabenartige Struktur aus Karton und Papiermaché ist, leicht nach innen versetzt, auf eine weiss gestrichene quadratische Sperrholzplatte montiert. Diese Grundplatte ist Bestandteil des Reliefs und zugleich rahmendes Element.

Die schematische Wiederholung von einfachen geometrischen Formen und deren gitterartige Anordnung in Reihen und Spalten ist charakteristisch für die umfangreiche Serie von Reliefs, die der 1914 in Delft geborene Schoonhoven ab Mitte der 1950er-Jahre schuf und der auch *h 5 - 20 x 5 - rbv 1* zuzuordnen ist. Die von Hand gefertigten Reliefs, die stets aus den einfachen und alltäglichen Materialien Pappe, Papiermaché und Holz bestehen, sind ab den 1960er-Jahren dann durchgängig monochrom weiss.

Die konsequente Abwesenheit von Farbe, die Reduktion auf einfache geometrische Grundformen und eine Bildsprache, die von Wiederholungen und serieller Ordnung geprägt ist, zeugen von Schoonhovens Bestreben, alles Subjektive und Persönliche aus seiner Kunst zu eliminieren. Er war 1960 Mitbegründer der niederländischen Künstlergruppe Nul, die – ähnlich wie die deutsche Gruppe ZERO – einen auf Objektivität zielenden Neuanfang in der Kunst proklamierte. Ziel war eine Kunst, die für nichts anderes als für sich selbst steht, die nichts nachahmt oder darstellt und in ihrer systematischen Ordnung nichts hervorhebt, sondern unhierarchisch ist.

sh

9



Thomas Demand
Gate, 2004
Chromogenic Print / Diasec, Edition 2/6
180 × 238 cm
Emanuel Hoffmann-Stiftung, Depositum in
der Öffentlichen Kunstsammlung Basel 2005
Foto: Thomas Demand

The large-format color photograph *Gate* depicts a typical airport security check gate: barriers to regulate the flow of travelers, the x-ray machine for hand baggage with conveyor belt and roller, the typical plastic trays, monitor, table, cupboard, telephone, metal detectors. Depicted at a sharp angle from above, the scene is cropped along all four of its edges, which creates the impression of a detail photograph. No human beings can be seen. Everything seems rigid and lifeless.

Thomas Demand, born in Munich in 1964, uses crime-scene and press photographs as the basis of his works. He reconstructs the scenes in cardboard in his studio, true to detail, confining himself to the objects that are relevant for his purposes. He then photographs the set, reduced to its basic features and tidied up, and finally destroys it. *Gate* is based on a frame from a Portland airport security camera recording showing the security gate through which Mohammed Atta passed before he kidnapped the airliner that he flew into the north tower of the World Trade Center on September 11, 2001. Security camera images are typically used in the work of processing major catastrophes. Lacking the photographer's formative gaze, these images present an ostensibly objective image of reality. This image material is subsequently, and endlessly, repeated in the media and contributes decisively to how events communicated by the media are received. Security gates at airports and elsewhere serve to isolate individuals for control purposes or to pick them out should a risk be ascertained, whether to the flow of a particular process or to security. In the wake of September 11, 2001, security gates have become symbols of a society the political and cultural configuration of which is governed by rigid security discourses as well as by the ubiquitous possibility of terror attacks.

sh

Die grossformatige Farbfotografie *Gate* zeigt die typische Situation an einer Sicherheitsschleuse am Flughafen: Absperrungen, die den Strom der Reisenden regulieren, das Röntgenprüfgerät für das Handgepäck mit Fliess- und Rollband, dazugehörige blaue Plastikkisten, Monitore und Mobiliar, Telefon und Metalldetektoren. Die in starker Aufsicht abgebildete Szene ist an allen Seiten angeschnitten und erhält dadurch einen ausschnittshaften Charakter. Kein Mensch ist zu sehen, alles wirkt starr und leblos.

Thomas Demand, 1964 in München geboren, verwendet für seine Arbeiten Tatort- und Pressefotografien als Vorlage. Detailgetreu baut er die Szenen in seinem Studio aus Karton nach, wobei er sich auf die für ihn relevanten Gegenstände beschränkt. Das so auf die Grundformen reduzierte, aufgeräumte Set fotografiert er und zerstört es im Anschluss wieder. Ausgangspunkt für die Arbeit *Gate* ist das Standbild einer Überwachungskamera im Flughafen Portland, das jene Sicherheitsschleuse zeigt, die Mohammed Atta passierte, bevor er das Flugzeug entführte, das er am 11. September 2001 in den Nordturm des World Trade Centers steuerte. Gerade im Zuge der Aufarbeitung grosser Katastrophen spielen die Bilder von Überwachungskameras eine wichtige Rolle. Bilder, die – ohne den gestaltenden Blick eines Fotografen – ein scheinbar objektives Abbild der Realität darstellen. Es handelt sich um Bildmaterial, das anschliessend in endloser Wiederholung in den Medien reproduziert wird und das die mediale Vermittlung von Ereignissen entscheidend mitprägt. Sicherheitsschleusen an Flughäfen oder anderswo dienen der Personenvereinzelnung zum Zweck der Kontrolle und gegebenenfalls der Selektion, falls ein Risiko für die Abläufe oder die Sicherheit erkannt wird. Nach dem 11. September 2001 sind Sicherheitsschleusen auch zu einem Sinnbild für eine gesellschaftliche Wirklichkeit geworden, deren politische und kulturelle Gestaltung sowohl von rigiden Sicherheitsdiskursen als auch durch die allgegenwärtige Möglichkeit von Terroranschlägen beeinflusst ist.

sh

10



Vito Acconci
Zone, 1971 (Still, Installationsansicht
 Museum für Gegenwartskunst Basel, 2014)
 Super 8, Farbfilm, auf Video überspielt,
 ohne Ton, 15 Min. 37 Sek.
 Kunstmuseum Basel, Ankauf 1978
 Foto: Gina Folly

In this film Vito Acconci circles a cat that is sitting on the floor drinking and eating from two bowls. The artist circles the animal without interruption, preventing it from leaving the area that his feet describe and delimit. The artist thus creates a situation where the cat is allowed and encouraged to stay within a determinate area, while leaving it is prohibited and sanctioned.

As in Acconci's *Three Frame Studies*, likewise on view in the exhibition, the sequence focuses on patterns and/or possibilities of movement within a specific area. While in *Three Frame Studies* Acconci uses his body and its performative input to reflect the formal coordinates of an aesthetic system within which he as an artist and his work move, in *Zone* he himself simply defines this space and its repressive parameters. The focal point of the experiment is the behavior of the cat that is compelled to conform to the normative logic of the Zone.

ps

In dem Film *Zone* umkreist Acconci eine auf dem Boden sitzende Katze, die aus zwei Schalen isst und trinkt. Fortwährend geht der Künstler um sie herum und hindert sie so daran, den mit seinen Schritten definierten und abgegrenzten Bereich zu verlassen. Der Künstler stellt damit eine Situation her, die den Aufenthalt der Katze innerhalb des umrissenen Bereichs gestattet und unterhält, das Verlassen dieser Zone aber untersagt und sanktioniert.

Ähnlich wie in Acconcis Arbeit *Three Frame Studies*, die ebenfalls in der Ausstellung gezeigt wird, stehen das Bewegungsmuster bzw. die Bewegungsmöglichkeiten innerhalb eines spezifischen Raumes im Mittelpunkt der Sequenz. Während Acconci mit *Three Frame Studies* durch seinen Körper und dessen performativen Einsatz die formalen Koordinaten eines ästhetischen Systems reflektiert, innerhalb dessen er sich als Künstler mit seiner Arbeit bewegt, definiert er in *Zone* auf einfache Weise selbst diesen Raum und seine (repressiven) Parameter. Das Verhalten der Katze, das sich an der normativen Logik der Zone ausrichten muss, steht im Mittelpunkt des Experiments.

ps



Vito Acconci
Three Frame Studies, 1969–1970 (Still)
 Super 8, Farbfilm und Schwarz-Weiss-Film, auf Video überspielt,
 ohne Ton, 10 Min. 58 Sek.
 Kunstmuseum Basel, Ankauf 1978

In his compilation *Three Frame Studies* Vito Acconci brings together as a film three sequences, the subject of each of which is a pattern of movements. In *Circle* Acconci runs around the camera so that he crosses the frame, from left to right, at regular intervals. The length of time for which the viewer sees the artist increases steadily since Acconci decelerates his pace. In the second sequence, *Jumps*, Acconci repeatedly leaps into the frame from the left, attempting in vain to reach the far side of the frame in one jump. In the third sequence, *Push*, Acconci and another actor are seen trying to shove each other out of the frame. Their opposing forces are balanced, which ensures that they both remain within the rectangular picture frame.

As in Acconci's film *Zone*, which is also on view in the exhibition, the unifying feature of the three sequences is patterns of movement within a specific space. The three sequences show the artist, who was born in 1940 and lives in New York City, measuring out and defining a locality by means of his movements. The circles that he runs, the straight line along which he repeatedly jumps, and the balance of forces in relation to the pictorial space reflect formal parameters of an aesthetic system within which the artist and his work move.

ps

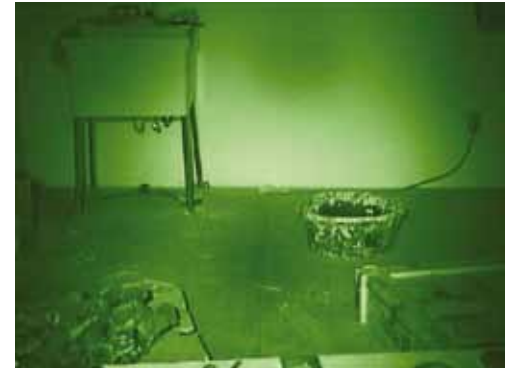
Mit der Kompilation *Three Frame Studies* fasst Vito Acconci drei Sequenzen, die jeweils ein Bewegungsmuster thematisieren, zu einem Film zusammen. In *Circle* umkreist Acconci die Kamera so, dass er in regelmässigen Abständen von links nach rechts durch das Bild läuft. Mit zunehmender Dauer werden die Intervalle, in denen die BetrachterInnen den Künstler zu sehen bekommen, grösser, weil sich Acconci's Lauftempo verlangsamt. In der zweiten Sequenz, *Jumps*, springt Acconci wiederholt von links in das Bild. Er versucht vergebens, die andere Seite des Bildraums mit einem Sprung zu erreichen. Die dritte Sequenz, *Push*, zeigt Acconci und einen weiteren Protagonisten dabei, wie sie sich gegenseitig aus dem Bild zu drängen versuchen. Durch ein Kräftegleichgewicht aus Druck und Gegendruck bleiben beide innerhalb des kadrierten Bildfeldes.

Ähnlich wie in Acconci's Film *Zone*, der ebenfalls in der Ausstellung gezeigt wird, ist das Bewegungsmuster innerhalb eines spezifischen Raumes das verbindende Merkmal der drei Sequenzen. Sie zeigen die Vermessung und Definition eines Ortes durch die Bewegungen des 1940 geborenen, in New York City lebenden Künstlers. Der gelaufene Kreis, die gesprungene Linie und das Kräftegleichgewicht im Verhältnis zum Bildraum reflektieren formale Parameter eines ästhetischen Systems, innerhalb dessen sich der Künstler mit seiner Arbeit bewegt.

ps

12

Bruce Nauman, *Mapping the Studio II with color shift, flip, flop, & flip/flop (Fat Chance John Cage)*



Bruce Nauman
*Mapping the Studio II with color shift, flip, flop,
& flip/flop (Fat Chance John Cage)*, 2001 (Stills)
7-Kanal-Videoinstallation, Farbe, mit Ton,
je 5 Std. 45 Min.
Kunstmuseum Basel, gemeinsamer Ankauf durch
die Tate Gallery (London), das Centre Pompidou,
Musée National d'Art Moderne (Paris) und das
Kunstmuseum Basel mit Unterstützung des
Amerikanischen Fonds der Tate Gallery, der Mr and
Mrs William Fisher Family Foundation und der
Georges Pompidou Art and Culture Foundation 2003
Fotos: Bruce Nauman
© ProLitteris Zürich

When field mice found their way into his studio, Bruce Nauman set up a nocturnal video camera equipped with infrared technology over a longer period of time. The position of the camera in the studio changes seven times. Segments of the studio are filmed, usually in the artist's absence, together with the fortuitous, sporadic activities of the various animals (mice and a cat) that occasionally cross the frame. Result: more than forty hours of video material. Nauman has stated that the different camera positions show different locations—e.g. the sink or a ladder—that are sought out or crossed by the mice. The upshot is a studio cartography the spatial logic of which is based, not on the artist's use of the site, but on that of the animals on their various paths through his studio. Consequently, the few moments when the artist himself makes his way across the frame seem out of place. The soundtrack of the video installation is also a product of chance. Noises such as wind, rain, dogs barking, or the distant whistle of a train (sounds from the rural surroundings of Galisteo in New Mexico where Nauman, born in 1941, has lived and worked since 1989) are the serendipitous bycatch of the nocturnal recordings—a design feature the pioneering use of which by John Cage is alluded to by the work and its subtitle.

The video recordings from the seven camera positions are distributed over seven floor-to-ceiling projection screens in the exhibition setting, each comprising nearly six hours of video material. The size of the projections, and the fact that one can sit on a chair to watch them, shrinks the viewer relative to the depicted spaces. The monochrome image color—the washed-out green of nocturnal-viewing technology—has been manipulated by the artist so that it switches every twenty minutes from red through green to blue, and back again. In addition, every fifteen minutes the images flip upside down or onto one side. The various image manipulations are not synchronized among the individual projections and the viewer is constantly presented with a potential change of color or position of the image.

sg

Nachdem Feldmäuse in sein Atelier eingedrungen waren, platziert Nauman dort über längere Zeit nachts eine Videokamera mit Infrarot-technologie. Die Position der Kamera im Atelier wechselt insgesamt sieben Mal. Gefilmt werden – meist in Abwesenheit des Künstlers – der jeweilige Raumausschnitt und dabei zufallsbedingt auch die sporadischen Handlungen diverser Tiere – Mäuse und eine Katze –, die gelegentlich das Bild durchqueren. Insgesamt entstehen so über vierzig Stunden Videoaufnahmen. Laut Aussage Naumans zeigen die gewählten Raumausschnitte, zum Beispiel die Spüle oder eine Leiter, Orte, die von den Mäusen aufgesucht bzw. durchquert werden. Auf diese Weise entsteht eine Kartografie des Ateliers, deren räumliche Logik nicht Naumans Nutzung des Ortes folgt, sondern derjenigen der Tiere, die nachts ihre Bahnen durch das Atelier ziehen. Dementsprechend aus dem Rahmen gefallen wirken auch die wenigen Momente, in denen sich der Künstler selbst durch den Bildausschnitt bewegt. Auch die Tonebene der Videoinstallation wird durch den Zufall bestimmt. Geräusche wie Wind, Regen, Hundegebell oder das ferne Heulen eines Zuges – Töne, die auf das ländliche Umfeld Galisteos in New Mexico verweisen, wo der 1941 geborene Nauman seit 1989 lebt und arbeitet – sind akustischer Beifang der nächtlichen Aufnahmen. Ein Gestaltungsmoment, auf dessen wegweisenden Gebrauch durch John Cage die Arbeit mit ihrem Untertitel anspielt.

Den sieben Kamerapositionen folgend sind die Aufnahmen im Ausstellungssetting auf sieben vom Boden bis zur Decke reichende Projektionen verteilt, von denen jede knapp sechs Stunden Videomaterial umfasst. Die Grösse der Projektionen und die Möglichkeit, sich davor auf einen Stuhl zu setzen, lässt die BetrachterInnen im Verhältnis zu den gefilmten Räumen schrumpfen. Die monochrome Einfärbung der Bilder, die bei Nachtsichttechnologie aus einem verwaschenen Grün besteht, wechselt nach einer Manipulation durch den Künstler alle zwanzig Minuten von Rot über Grün zu Blau und zurück. Darüber hinaus springen die Bilder im 15-Minuten-Takt auf den Kopf oder drehen sich seitlich. Die verschiedenen Bildmanipulationen sind zwischen den einzelnen Projektionen nicht synchronisiert, sodass die BetrachterInnen immer auf eine Variation möglicher Einfärbungen und Bildpositionen treffen.

sg



Andreas Slominski
Helgoländer Winkelreuse, 1998 (Detail,
 Installationsansicht Kunsthalle Zürich, 1998)
 Metall, Drahtgeflecht, Holz
 254 × 552 × 853 cm
 Kunstmuseum Basel, Ankauf 2003
 Foto: Kunsthalle Zürich, Alexander Troehler

A capacious wire-mesh corridor tapers progressively and finally meets a ramp leading up to a small wooden chamber. The far end of the corridor stands wide open and can be entered. The shape of Andreas Slominski's sculpture is based on a funnel trap which is found on Heligoland, a trap the purpose of which is to catch living birds. The birds can then be examined, counted, classified, or categorized for research purposes, and are then generally set free again. In other words, this sort of trap is designed not to kill, but to help in the generating and processing of information about the different bird populations and their development with a view to efficient ecosystem control. The Heligoland trap is the instrument of a system that controls in order to protect.

For over two decades, Slominski, born 1959 in Germany and living in Berlin and Hamburg, has been collecting, making, and modifying traps. The result is sculptures that are located somewhere between practical devices and museum objects. The *Helgoländer Winkelreuse*, on the one hand, is a fully-functioning trap the mechanism of which is patent; on the other hand, it has an exceptionally strong sculptural presence. The funnel-shaped entrance of the installation exerts a magnetic pull. The wide opening not only tempts birds to enter, but also exhibition visitors. As a sculpture, the trap reflects the position of art recipients as they move around the museum within a precisely choreographed system of coordinates.

sh

Ein geräumiger Gang aus Drahtgeflecht verjüngt sich zunehmend, bis er über eine Rampe in eine kleine hölzerne Box führt. Zur anderen Seite hin ist der Gang weit geöffnet und kann betreten werden. Die Form dieser Skulptur Andreas Slominskis ist der sogenannten Helgoländer Winkelreuse nachempfunden, einer Falle, die den Zweck hat, Vögel lebendig einzufangen. Zu Forschungszwecken können die Tiere dann untersucht, gezählt, klassifiziert und kategorisiert werden. In der Regel werden die Tiere anschliessend wieder in die Natur entlassen. Es geht bei diesem Fallentyp also nicht darum, zu töten, sondern darum, Informationen zu den verschiedenen Populationen und ihrer Entwicklung zu generieren und diese hinsichtlich der effizienten Steuerung des Ökosystems auszuwerten. Die Helgoländer Winkelreuse ist Instrument eines Systems, das kontrolliert, um zu schützen.

Seit über zwei Jahrzehnten sammelt, baut und verändert Slominski Fallen. Dabei entstehen Skulpturen, die sich zwischen Gebrauchsgegenstand und musealem Objekt verorten. Die *Helgoländer Winkelreuse* ist eine funktionstüchtige Falle, deren Mechanismus einerseits nachvollziehbar ist und die sich andererseits durch eine hohe skulpturale Präsenz auszeichnet. Durch den trichterförmigen Eingang der Installation entsteht eine Sogwirkung. Die weite Öffnung lockt nicht nur den Vogel an, sondern lädt auch die AusstellungsbesucherInnen zum Betreten ein. Die Falle als Skulptur reflektiert die Position der RezipientInnen, die sich im Museum innerhalb der Koordinaten eines exakt choreografierten Systems bewegen.

sh



Andrea Fraser
Little Frank and His Carp, 2001 (Still)
 Video, Farbe, mit Ton, 6 Min.
 Kunstmuseum Basel, Ankauf 2014

The video relates to an action by the artist that took place in the foyer of the Museo Guggenheim Bilbao and was filmed by hidden cameras. For this action Andrea Fraser assumed the role of a museum visitor. After entering the building, she hired an audio guide. The text of the audio guide, the original soundtrack of which plays almost uninterruptedly throughout the video, emphasizes in considerable detail the spectacular architecture of the building. The audio guide speaker invites the listener to consider more closely the construction materials, designed by cutting-edge technologies, and to touch their surfaces. Fraser accepts the invitation and stages the experience as an erotic encounter. Dress raised, and regardless of other visitors, she stimulates herself against a monumental limestone-clad column, audio guide pressed to one ear. A small group of museum visitors who have noticed her steal glances in her direction from a safe distance. The scene ends a few moments later with Fraser reassuming normal museum visitor behavior and immersing herself in the stream of visitors.

From the start of the 1990s, Fraser, who was born in the USA, has produced actions, videos, gallery talks, and research-based types of project engaging with the question how far political, economic, and other power systems influence the production, exhibition, and communication of contemporary art. What impact is had, for example, by sponsoring, the art trade, or urban marketing on how art institutions work and on the goals that they set themselves? What must art represent in order to be able to appear as art at all in institutional space? Since 1977, the Museo Guggenheim Bilbao, built by the architect and designer Frank O. Gehry, has put Bilbao firmly on the international art metropolises map. The formidable effect that the Guggenheim brand and the spectacular architecture have had on the city's image and economic situation has come to be known as "Bilbaoing"—and has been widely imitated across the world.

sg

Das Video basiert auf einer Aktion der Künstlerin, die im Foyer des Museo Guggenheim Bilbao stattfindet und mit versteckten Kameras gefilmt wird. Andrea Fraser nimmt hierbei selbst die Rolle einer Museumsbesucherin ein. Nach Betreten des Gebäudes leiht sie einen Audioguide aus. Der darauf gesprochene Text – dessen Originalton im Video fast durchgehend zu hören ist – hebt ausführlich die spektakuläre Bauweise des Gebäudes hervor. Die Stimme des Guides lädt dazu ein, die verbauten Materialien, die mithilfe neuester Technologien gestaltet wurden, näher zu betrachten und ihre Oberflächen zu berühren. Fraser kommt dieser Aufforderung nach und inszeniert das Erlebnis als erotische Begegnung. Ungeachtet anderer BesucherInnen stimuliert sie sich mit hochgeschobenem Kleid öffentlich – den Audioguide am Ohr – an der Kalksteinoberfläche eines monumentalen Pfeilers. Ein Grüppchen aufmerksam gewordener MuseumsbesucherInnen blickt aus sicherer Distanz verstohlen auf das Geschehen. Die Szene endet nach wenigen Momenten, wenn Fraser zum normalen Verhaltensmuster der Museumsbesucherin zurückkehrt und wieder in den BesucherInnenstrom eintaucht.

Ab Anfang der 1990er-Jahre setzt sich die in den USA geborene Fraser in ihren Aktionen, Videos, *Gallery Talks* und recherchebasierten Projektformen mit der Frage auseinander, inwieweit die Produktion, Ausstellung und Vermittlung zeitgenössischer Kunst durch politische, ökonomische und andere Machtssysteme beeinflusst ist. Wie wirken sich zum Beispiel Sponsoring, Kunsthandel oder Stadtmarketing auf die Arbeitsweisen und Zielsetzungen von Kunstinstitutionen aus? Was muss Kunst repräsentieren, um in institutionellen Räumen überhaupt als Kunst erscheinen zu können? Das Guggenheim-Museum Bilbao, erbaut vom Architekten und Designer Frank O. Gehry, hat Bilbao seit 1997 auf der Landkarte internationaler Kunstmetropolen platziert. Der ungeheure Effekt, den die Marke Guggenheim im Zusammenwirken mit dem aufsehenerregenden Bau auf das Image und die wirtschaftliche Situation der Stadt hatte, wird seitdem als »Bilbaoing« bezeichnet und wurde international vielfach kopiert.

sg



Simon Starling
autoxylopyrocycloboros, 2006 (Detail)
 6 × 7 cm Farbdias, Diaprojektor,
 Transportkiste, Holzsockel, 38 Teile,
 Dauer ca. 4 Min., Edition 4/5
 Masse variabel
 Kunstmuseum Basel, Ankauf 2007

Die Diaprojektion besteht aus 38 Grossbilddias. Gezeigt werden Bilder einer Fahrt mit einem Holzboot über die Meeresbucht Loch Long in Schottland, die Simon Starling 2006 zusammen mit einem Begleiter unternommen hat. Anfangs macht die Fahrt einen idyllischen Eindruck. Ein weisses Dampfboot gleitet über das ruhige schwarze Wasser, gelenkt von zwei Personen in orangefarbenen Schwimmwesten. Die Bilder zeigen jedoch noch mehr. Das Boot wird durch einen ein-zylindrigen Dampfkessel angetrieben. Als Brennstoff dient Holz, das von Starling und seinem Begleiter stückweise aus dem Boot selbst herausgesägt wird. Die beiden zerlegen nach und nach die Sitzflächen, die Bodenabdeckung und andere Ausbauten des Bootes, um sie dann im Ofen zu verfeuern. Schliesslich bringt das Wasser, das über die abgesägte Wandung eindringt, das Boot zum kentern. Detailaufnahmen zeigen den Dampfkessel und die stückweise Zerlegung des Bootes bis hin zu seinem Untergang.

Starlings Performance ist unpräzise in ihrem Ablauf und ihrer Präsentation, inhaltlich aber umso vielschichtiger. Der komplizierte Titel ist aus griechischen Begriffen zusammengesetzt: Auto (Selbst), Xylo (Holz), Pyro (Feuer), Cyclo (Kreis, immerwährend) und Boros (verzehrend). Er nimmt Bezug auf Ouroboros, die sich selbst verzehrende Schlange. Sie ist ein Symbol in der ägyptischen und griechischen Mythologie, taucht aber auch in den nordischen Sagen als Midgardschlange auf. Die Schlange steht für Unbesiegbarkeit und Autarkie, für endlos ablaufende Wandlungsprozesse. Starlings Fahrt findet auf historischen Gewässern statt: In Schottland wurde Mitte des 19. Jahrhunderts die Dampfmaschine erfunden; heute sind englische Atom-U-Boote auf der Basis Faslane-on-Clyde am östlichen Ende des benachbarten Meeresarmes Gare Loch stationiert.

Starling wurde 1967 im englischen Epsom bei London geboren und 2005 mit dem Turner-Preis ausgezeichnet. Er lebt in Kopenhagen.

ps

This slide projection consists of thirty-eight large-format slides. The images depict a journey undertaken in a wooden boat on the sea loch of Loch Long in Scotland by Simon Starling and a companion in 2006. At first the journey seems idyllic. A white steamboat is seen sailing over the calm, black water, steered by two people in orange life preservers. But the images show more. The boat is powered by a single-cylinder steam engine. The fuel for the engine is wood, provided by Starling and his companion sawing up the boat bit by bit. The two gradually demolish the seats, the flooring, and the boat's other finishings, and feed them into the furnace. Finally, water flows in over the sawn away sides and causes the boat to sink. Close-ups display the boiler and the piecemeal demolition of the boat right up to the moment when it sinks.

Starling's performance and its presentation develop unostentatiously, which only makes its content more complex. The compound title of the work is made up of Greek word stems: *auto* (self), *xylo* (wood), *pyro* (fire), *cyclo* (circle, perpetual), and *boros* (consuming). Reference to Ouroboros is incorporated here, the self-consuming serpent, a symbol in Egyptian and Greek mythology that is also met with in Nordic sagas in the shape of the Midgard Serpent. The serpent symbolizes invincibility, autarchy, and endless processes of transformation. Starling's journey took place on historic waters: the steam engine was invented in Scotland around the mid-nineteenth century; today, British atomic submarines are stationed at the naval base of Faslane on the eastern shore of the neighboring sea loch of Gare Loch.

Starling was born in Epsom near London in 1967 and was awarded the Turner Prize in 2005. He lives in Copenhagen.

ps



autoxylopyrocycloboros (Detail)

Martha Rosler
Semiotics of the Kitchen, 1975 (Still)
 1-Kanal-Video, schwarz-weiss, mit Ton,
 6 Min. 9 Sek.
 Kunstmuseum Basel, Ankauf 2003



Martha Rosler slips into the role of a housewife in this performance. In the style typical of the TV cooking-show format that emerged in the 1960s, Rosler stands behind a table that is spread with cooking utensils. At the start of the video, we see the artist holding up a board bearing the title of the performance: *Semiotics of the Kitchen*. Then Rosler dons an apron and begins to alphabetically enumerate a number of kitchen utensils, from A for apron, to T for tenderizer. She names each utensil, picks it up, and demonstrates its use with gestures that are forceful, noisy, and sometimes aggressive. Rosler writes the final six letters U, V, W, X, Y, Z in the air using the knife and fork in her hands. After slicing the air with the knife for the letter Z she lays down the utensils, folds her arms across her chest and, finally, moves her head in a gesture of resignation.

The setting of the performance is not meant to suggest the kitchen of a typical suburban house, but to be the reduced, abstract sign of a kitchen. Hence Rosler's choice of a kitchen in a friend's loft. The utensils that she presents alphabetically, and whose use, and misuse, she displays, are demonstrated, alongside their utility value, as a system of signs representing stereotyped gender roles in Rosler's social context (as well as elsewhere). Her violent interpretation of the tools conflicts with their intended applications. The title *Semiotics of the Kitchen* deliberately references the theoretical discourse of semiotics which, by the 1960s at the latest, had become an important field of reference for the fine arts. The engagement with the meaning of signs, their use, and what they effect is a method used by committed theorists and artists such as Rosler to identify and attack repressive regimes and paradigms.

ps

In der Performance tritt Martha Rosler in der Rolle einer Hausfrau auf. Im typischen Stil des in den 1960er-Jahren erfundenen Formats der Fernsehkochsendung steht Rosler hinter einem Tisch mit Küchenutensilien. Zu Beginn des Videos ist zu sehen, wie die Künstlerin eine Tafel mit der Aufschrift *Semiotics of the Kitchen*, dem Titel der Performance, in die Kamera hält. Im Anschluss zieht Rosler sich eine Schürze an und beginnt, alphabetisch diverse Küchenutensilien aufzuzählen: von A wie apron (Schürze) bis T wie tenderizer (Fleischklopfer). Sie benennt jeweils den Gegenstand, nimmt ihn in die Hand und führt seine Benutzung mit heftigem, lautem, teils aggressivem Gestus vor. Die letzten sechs Buchstaben U, V, W, X, Y und Z stellt Rosler gestisch mit Messer und Gabel in den Händen nach. Nachdem sie bei Z mit dem Messer die Luft zerschnitten hat, legt sie das Besteck aus der Hand, verschränkt die Arme vor der Brust und macht eine abschliessende gleichgültige Kopfbewegung.

Das Setting der Performance sollte nicht wie eine typische Küche in einem Vorstadthaus aussehen, sondern wie das reduzierte, abstrahierte Zeichen einer Küche. Deshalb wählte Rosler die Küche eines Bekannten in einem Loft. Die Gegenstände, die sie in alphabetischer Reihe präsentiert und deren Ge- und Missbrauch sie anzeigt, werden als ein Zeichensystem vorgeführt, das neben seinem einfachen Gebrauchswert zugleich auch für normierte Geschlechterrollen im gesellschaftlichen Kontext Roslers (und anderswo) steht. Roslers gewalttätige Interpretation des Werkzeugs steht seiner eigentlichen Verwendung entgegen. *Semiotics of the Kitchen* verweist durch den Titel bewusst auf den wissenschaftlichen Diskurs der Semiotik, die spätestens ab den 1960er-Jahren zu einem wichtigen Bezugspunkt auch der bildenden Kunst wurde. Die Auseinandersetzung mit der Bedeutung von Zeichen sowie deren Gebrauch und Wirkung ist für engagierte WissenschaftlerInnen oder KünstlerInnen wie die 1943 in New York geborene Rosler eine Methode, um repressive Ordnungen und Paradigmen zu erkennen und anzugreifen.

ps



Katharina Fritsch
Acht Tische mit acht Gegenständen, 1984
(Installationsansicht Museum für Gegenwartskunst Basel, 1997)
8 Tische: Pressspanplatte lackiert, Stahl lackiert
Objekte: Pappe, Silikon, Aluminium, Gummi,
Metall, Polystyrol, Wachs
Durchmesser 480 cm, Höhe 75 cm
Emanuel Hoffmann-Stiftung, Depositum in der
Öffentlichen Kunstsammlung Basel 1987
Foto: Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler

The sculpture *Acht Tische mit acht Gegenständen* consists of eight trapezoid elements each of which bears one object. The elements have been arranged to form a large octagon resting on steel supports with a hole at the center. The objects exhibited on this octagon derive one and all from the household sphere. Apart from their unusual proportions, they are all commonplace enough, albeit some of them rather old fashioned for the 1980s. The arrangement of the objects has been precisely choreographed. Voluminous pieces and slender, or small, objects alternate regularly. Opposite each other stand, or lie, things which, given their different formal properties, appear to deal with principles of sculptural practice. Might the circumference of the oval box encompass the two circular shapes of the pots? Does the cheese's volume equal the capacity of the bowl? What sound would a key make if it fell into the body of the vase? Could one place the candle in the ring of calamari as if onto a coaster?

Except for the aluminum pots, all of the objects were produced for the piece by Katharina Fritsch. The artist, born in 1956 and living in Düsseldorf, often takes bulk goods as the starting point of her work, in other words objects or images that, in one way or another, are rooted in our collective consciousness—industrially produced figures of the Virgin Mary, for instance, postcards, educational cartoon-like illustrations, or, as here, aluminum pots and a simple cardboard box. By adjusting proportions, modifying colors, using new materials, and overworking details, Fritsch's works deliberately establish differences to their originals—differences that can open one's eyes to the essence and substance of what they depict. The objects on the eight tables are simultaneously familiar and strange, as specific in their expression as they are characterless. The playful manipulation of proportions and the precision choreography on the tables make the objects look as if they had been zoomed out of reality. The normal and everyday is presented as constructed, and with them the taken-for-granted reality from which the objects derive and to which they refer.

sg

Die Skulptur *Acht Tische mit acht Gegenständen* besteht aus acht trapezförmigen Elementen, von denen jedes einen Gegenstand trägt. Die Elemente sind so zueinandergeschoben, dass sie die Form eines grossen, auf Stahlprofilen liegenden Oktagons mit ausgespartem Zentrum bilden. Die darauf gezeigten Gegenstände lassen sich alle mit dem Bereich Haushalt identifizieren. Von ihren ungewohnten Proportionen abgesehen wirken sie alltäglich, wenngleich für die 1980er-Jahre teilweise etwas altmodisch. Ihre Anordnung ist genau choreografiert. Voluminöse Teile und schmale oder kleine Objekte wechseln sich regelmässig ab. Einander gegenüber stehen oder liegen Gegenstände, die ihrer unterschiedlichen formalen Qualitäten wegen über Prinzipien skulpturaler Praxis zu verhandeln scheinen. Würde der Umfang des Ovals der Schachtel die beiden Kreisformen der Töpfe umschliessen? Entspricht das Volumen des Käses dem Hohlraum der Schüssel? Wie klingt der Schlüssel, wenn er in den Bauch der Vase fallen würde? Kann die Kerze in den Ring aus Tintenfischen wie in einen Untersetzer gestellt werden?

Mit Ausnahme der Aluminiumtöpfe handelt es sich bei allen Gegenständen um von Katharina Fritsch selbst hergestellte Objekte. Häufig macht die 1956 geborene, in Düsseldorf lebende Künstlerin Massenartikel zum Ausgangspunkt ihrer Arbeit, also Gegenstände oder Bilder, die auf die eine oder andere Art im kollektiven Bewusstsein verankert sind; so zum Beispiel industriell hergestellte Madonnenfiguren, Postkarten, pädagogisch-cartoonhafte Illustrationen oder wie in diesem Fall eben Aluminiumtöpfe und eine einfache Pappschachtel. Durch die Veränderung von Grössenverhältnissen, die Bearbeitung der Farbigkeit, die Wahl neuer Materialien und die Reduktion von Details schafft Fritsch mit ihren Werken bewusst Differenzen zum jeweiligen Ausgangsmaterial. Differenzen, die gerade den Blick für das Wesenhafte und Substanzielle des Abgebildeten öffnen können. Die Gegenstände auf den acht Tischen sind sowohl bekannt als auch fremd. Ihr Ausdruck ist ebenso spezifisch wie eigenschaftslos. Das manipulative Spielen mit Proportionen sowie die präzise Choreografie auf den Tischen führen dazu, dass die Objekte wie aus der Realität herausgezooht wirken. Das alltäglich Normale wird als konstruiert vorgeführt. Und damit zugleich auch die für selbstverständlich gehaltene Wirklichkeit, aus der die Gegenstände entnommen sind und auf die sie verweisen.

sg



Octavian Trauttmandorff
Fällt die Verpackung, fällt das Ziel, zeigt sich das Konstrukt, 1999 (Detail, Installationsansicht
 Museum für Gegenwartskunst Basel, 2014)
 Wellpappe, Holz; Video, Farbe, mit Ton, 16 Min.
 Masse variabel
 Leihgabe des Künstlers
 Foto: Gina Folly

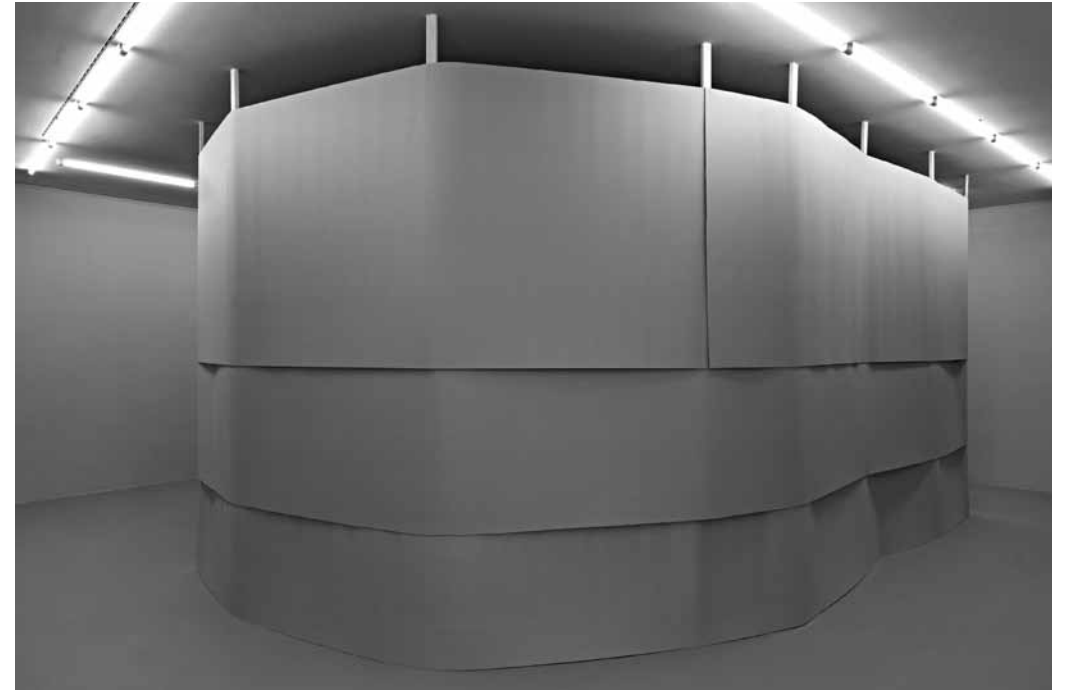
Dem Ausstellungsraum wurde eine Art provisorische Behausung hinzugefügt. Das fragil installierte Gebilde besteht aus zwischen Boden und Decke eingeklemmten Holzleisten sowie daran horizontal befestigten Wellpappebahnen. Im Inneren des Raumes wird ein Video gezeigt. Aus gleichbleibender Kameraperspektive sieht man durch einen Türrahmen hindurch in das Innere einer dem Künstler vor etwa 20 Jahren behördlich zugewiesenen und vormöblierten Wohnung. Sukzessive scheint sich das Mobiliar darin wie von selbst zu zerlegen. Die Dinge kommen ins Rutschen. Von einem Bein des Couchtisches über das an der Wand montierte Bücherregal bis hin zum Wandschrank fallen grössere Teile der Inneneinrichtung scheinbar ohne äussere Einwirkung in sich zusammen. Diese Illusion wird teilweise relativiert, wenn man Nylonfäden oder Angelschnüre im Licht blitzen sieht. Die Möbelstücke wurden mit den Fäden verbunden, nachdem sämtliche Schraub- und Steckverbindungen der Einrichtung gelöst wurden. Jetzt bewirkt leichtes Ziehen stückchenweise die vorgeführte Demontage, die wie eine Selbstdekonstruktion des genormten 0815-Inventars erscheint.

Sogenanntes behördlich betreutes Wohnen dient nach Psychiatrie, Drogenentzug oder Gefängnis der Rückführung bzw. Resozialisierung der Betroffenen in die gesellschaftliche Normalität. Es handelt sich bei der gezeigten Wohnung um einen Schwellenort zwischen dem, was gesellschaftlich als normal und akzeptabel gilt, und dem, was als nicht normal und nicht akzeptabel angesehen wird. Der Raum markiert eine Grenze: auf der einen Seite die Möglichkeit, sich innerhalb der Regeln des Systems frei zu bewegen und an dessen Abläufen teilzunehmen – auf der anderen Seite die Kontrolle durch das System und dessen Bemühungen, das aus dem Muster gefallene Teil im Sinne des Musters wieder einzufügen. Systeme müssen fortwährend die Kompatibilität der einzelnen Teile mit dem Muster prüfen. Ähnlich wie Organismen sind Systeme auf den Selbsterhalt angelegt. Ihr Verhältnis zur Umwelt ist selektiv und deshalb zugleich normativ, so der Soziologe Niklas Luhmann. Was mit der Norm des Systems nicht kompatibel ist, wird ihr auf symptomatische Weise zum Problem. In seinen Arbeiten setzt sich der 1965 geborene, in Wien lebende Octavian Trauttmandorff immer wieder mit genau dieser schmalen Grenze auseinander.

A kind of provisional enclosure has been introduced into the exhibition space—a flimsily installed structure made of strips of wood wedged between floor and ceiling, to which lengths of corrugated cardboard have been attached horizontally. A video is on view within the space. Through a doorway, a static camera shows the interior of a prefurnished room assigned to the artist some twenty years ago by local authorities. The furniture in the room seems to dismantle itself bit by bit. Things start to slip and slide: largish parts of a coffee table leg, a wall-mounted bookshelf, and the closet seem to break away of their own accord, an illusion that is diminished when one notices nylon threads or fishing line glinting in the light. The threads were attached to the pieces of furniture after all their screws and other connectors had been removed. Gentle pulling of the strings effected the gradual dismantling depicted—bog standard furniture that appears to deconstruct itself.

So-called state-assisted housing aims at rehabilitating or re-socializing and fitting people for social normality after a stay in a psychiatric institution, prison, or a detoxification clinic. The apartment in the video is a halfway site on the threshold between what is taken to be socially normal and acceptable and what is seen as being non-normal and unacceptable. The room marks a frontier between, on the one hand, the opportunity to move freely within the rules of the system and to participate in its processes, on the other, the system's control and its attempts at fitting back into place a part that has fallen out of the overall scheme. Systems must permanently be testing the compatibility of the individual parts and the whole. Not unlike organisms, systems are geared toward self-preservation. According to the sociologist Niklas Luhmann, their relationship to their surroundings is selective and thus, at the same time, normative. Whatever is incompatible with the norms of the system becomes symptomatically problematic. Octavian Trauttmansdorff, born in 1965 and living in Vienna, engages again and again in his works with precisely this narrow border area.

sg



*Fällt die Verpackung, fällt das Ziel,
zeigt sich das Konstrukt* (Detail,
(Installationsansicht Museum für
Gegenwartskunst Basel, 2014)
Foto: Gina Folly



19

Christian Boltanski, *Essai de reconstitution des 46 jours qui précèdent la mort de Françoise Guiniou*

Christian Boltanski
Essai de reconstitution des 46 jours qui précèdent la mort de Françoise Guiniou, 1971 (Still)
16 mm, Schwarz-Weiss-Film, übertragen auf Video, mit Ton, 19 Min.
Kunstmuseum Basel, Geschenk von anonymer Seite 1990

In the style of a documentary film this work depicts the fate of a family. A mother, Françoise Guiniou, barricades herself and her two children into their apartment in Cité Jean-Jaurès, a Paris apartment block, at the start of the summer vacation. The film describes the subsequent forty-six days, at the end of which the mother is seen prone on the floor, listless and emaciated by hunger, the girl Martine dies of an illness, and the boy Jean eats paper off the walls. Christian Boltanski's source is a news article reporting on the case. In twenty-one sequences, supported by Françoise, Boltanski's sister-in-law, as Françoise Guiniou, and her two children Christophe and Ariane as Jean and Martine, the film reconstructs the family's daily life and its slow disintegration toward death. Boltanski commentates the scenes in a level tone. Intertitles structure the flow of events.

The death of the human individual, his disappearance and oblivion, are recurring themes in the work of the artist, who was born in Paris in 1944. Boltanski's involvement with his own origins as the son of a Catholic mother and Jewish father forms a backdrop to this early film. During the Nazi occupation of France, his parents were forced to hide under the floor of their apartment. The apartment had become a prison into which his father had to squeeze himself. Later, he feared even to go out alone on the street and, although the apartment was large, the family confined itself to a single bedroom.

The family depicted in the film likewise goes into hiding: the door is nailed shut and the curtains are drawn. The mother is terrified by sounds from the outside hallway, as if under no circumstances may she and her children be discovered. She holds Martine's mouth closed whenever she yells. Progressively, as time passes, the apartment turns into a dungeon of the mother's creation, where everyday life and its activities go off the rails and break apart.

ps

In der Manier eines Dokumentarfilms zeigt die Arbeit das Schicksal einer Familie. Eine Mutter, Françoise Guiniou, verbarrikadiert sich zu Beginn der Sommerferien mit ihren beiden Kindern Jean und Martine in der eigenen Wohnung in der Cité Jean Jaurès, einem Wohnungsbau in Paris. Der Film beschreibt die folgenden 46 Tage, an deren Ende die Mutter durch Hunger und Auszehrung apathisch am Boden liegt, das Mädchen Martine durch Krankheit stirbt und der Junge Jean die Tapete von der Wand isst. Christian Boltanski's Quelle ist eine Zeitungsnachricht, die von dem Vorfall berichtet. In 21 Sequenzen rekonstruiert der Film unter Mitwirkung von Françoise, der Frau von Boltanski's Bruder (als Françoise Guiniou), und ihren beiden Kindern Christophe (als Jean) und Ariane (als Martine) den familiären Alltag und dessen langsame Auflösung bis hin zum Tod. Mit nüchternem Tonfall kommentiert Boltanski die Szenen. Eingblendete Zwischentitel mit exakten Datumsangaben strukturieren den Ablauf.

Der Tod des Menschen, sein Verschwinden und Vergessenwerden sind die wiederkehrenden Themen im Werk des 1944 in Paris geborenen Künstlers. Ein Hintergrund für den frühen Film ist Boltanski's Beschäftigung mit der eigenen Herkunft als Sohn einer katholischen Mutter und eines jüdischen Vaters. Die Eltern mussten sich während der Besetzung Frankreichs durch Nazi-Deutschland unter dem Fußboden ihrer Wohnung verstecken. Die Wohnung war zum Gefängnis geworden, in das sich der Vater zwingen musste. Später wagte er sich nicht mehr allein auf die Strasse und die Familie fand sich trotz grosser Wohnung in einem einzigen Schlafraum zusammen.

Auch die im Film gezeigte Familie taucht unter: Die Tür wird zugemagelt und die Vorhänge verschlossen. Die Mutter reagiert panisch auf Geräusche aus dem Hausflur, als dürften sie und ihre Kinder unter keinen Umständen entdeckt werden. Sie hält Martine den Mund zu, wenn sie schreit. Mit fortschreitender Zeit wird die Wohnung mehr und mehr zu einem selbst geschaffenen Verlies, in dem der Alltag und seine Abläufe entgleisen und sich auflösen.

ps

Publikation

Erscheint anlässlich der Ausstellung:
One Million Years – System und Symptom
Museum für Gegenwartskunst Basel
11. Oktober 2014 – 6. April 2015

Herausgeber:

Kunstmuseum Basel,
Museum für Gegenwartskunst

Redaktion:

Søren Grammel

Texte:

Søren Grammel (sg)
Svenja Held (sh)
Philipp Selzer (ps)

Lektorat und Korrektorat Deutsch:

Ulrike Ritter

Übersetzungen Deutsch-Englisch:

Christopher Jenkin-Jones

Lektorat und Korrektorat Englisch:

Christopher Jenkin-Jones

Gestaltung:

sofie's Kommunikationsdesign, Zürich

Druck:

Gremper AG, Pratteln

Auflage:

7000 Stück

Distribution:

Kunstmuseum Basel, Buchhandlung/Shop

Copyright 2014 Kunstmuseum Basel,
Museum für Gegenwartskunst

ISBN: 978-3-7204-0215-6

Kunstmuseum Basel,
Museum für Gegenwartskunst
Mit Emanuel Hoffmann-Stiftung
St. Alban-Rheinweg 60
4010 Basel
Schweiz
www.kunstmuseumbasel.ch

Ausstellung

Kunstmuseum Basel

Direktor:

Bernhard Mendes Bürgi

Kaufmännischer Direktor:

Stefan Charles

Leiter Museum für Gegenwartskunst:

Søren Grammel

Kurator der Ausstellung:

Søren Grammel

Assistenz:

Svenja Held, Philipp Selzer

Registrarin:

Charlotte Gutzwiller

Leitung Aufbau und Technik:

Muriel Utinger

Aufbau:

Claude Bosch, Sandra Knecht, Falke Pisano,
Stefano Schaller, Andreas Schweizer,
Philipp Selzer, Jérôme Szeemann,
Léandre Thiévent, Octavian Trauttmansdorff,
Muriel Utinger, Michael Wenger

Kuratorische Betreuung Hanne Darboven:

Miriam Schoofs

Restauratorische Betreuung:

Marcus Broecker, Sophie Eichner, Amelie Jensen,
Werner Müller, Caroline Wyss-Illgen

Videotechnik:

Tweaklab AG, Basel

Schreiner- und Zimmermannsarbeiten:

Martin Imhof Holzbau – Innenausbau, Maisprach
Westquai Schreinerei / Ausstellungsbau, Basel

Maler:

Marcel Fischer AG, Basel

Presse- und Öffentlichkeitsarbeit:

Michael Mathis, Christian Selz

Bildung und Vermittlung:

Simone Moser, Andrea Saladin

Ausstellungsfotografie:

Gina Folly

Sponsor:

Fonds für künstlerische Aktivitäten im Museum für
Gegenwartskunst der Emanuel Hoffmann-Stiftung
und der Christoph Merian Stiftung

Die Ausstellung wird unterstützt durch die
Laurenz-Stiftung, Schaulager

Falke Pisanos Beitrag wurde ermöglicht durch
Mondriaan Fund

