

Manual No. 3

*Martin Boyce*

museum für gegenwartskunst  
kunstmuseum basel

Manual No. 3

*Martin Boyce*

25. April — 16. August 2015

Sponsor der Ausstellung ist der »Fonds für künstlerische Aktivitäten im Museum für Gegenwartskunst der Emanuel Hoffmann-Stiftung und der Christoph Merian Stiftung«. Darüber hinaus ermöglicht der Fonds den kostenlosen Eintritt in das Museum für Gegenwartskunst bis Ende 2015.

Die Ausstellung wird ausserdem unterstützt durch die Stanley Thomas Johnson Stiftung, die Ernst und Olga Gubler-Hablützel Stiftung und die Stiftung für das Kunstmuseum Basel.

museum für gegenwartskunst  
kunstmuseum basel

*Dear Exhibition Visitors*

*Martin Boyce* at the Museum für Gegenwartskunst Basel (Museum of Contemporary Art, Basel), the artist's first solo museum show, will focus primarily on sculpture and installation but will also present photography and wall works covering a fourteen-year period. The exhibition includes complete and reconfigured installations such as the multipart *Do Words Have Voices*—exhibited for the first time since its original showing—for which Boyce received the prestigious Turner Prize in 2011 (ROOM 3), as well as a newly arranged group of works that were exhibited at the 2009 Venice Biennale under the title *No Reflections*. This latter group includes, for instance, a pathway of concrete stepping stones, a black geometric chandelier, and a mass of fallen leaves which, upon closer inspection, are seen to be precisely designed, cut and folded objects (ROOM 6).

Boyce's works contain a wealth of references. Of central importance are classics of modernist art and design. The artist cuts up Arne Jacobsen's *Series 7* chairs and rearranges the pieces as mobiles in a way that seems to combine brutality with the fragility and lightness of early Alexander Calder pieces (ROOM 2). He remakes the modular ESU shelving systems designed by Charles and Ray Eames and reassembles them to form paranoid-seeming sculptures that harbor a number of allusions to other artists' works such as *De Stijl* (ROOM 4). Occasionally, the pictorial world of film noir is found to be reflected in the atmosphere of Boyce's works, for instance in a series of objects in the form of ventilation grills set into the wall. The grills—functioning as thresholds between the visible and the imaginary for Boyce—serve as surfaces for pictorial or textual graphic designs while at the same time alluding to the pipes and shafts hidden behind the walls of modern high-rises and through which the sounds and air of strangers circulate and blend (ROOM 3).

On the one hand, the forms to which Boyce's works relate are often powerfully influenced by the moral and economic values of a particular culture; on the other, they relate to the artist's own horizon of experience. His works address the ways in which personal longings may be interwoven with the surfaces and traumas of collective spaces and ideals. This interest in surfaces and the structure of the built environment is also clearly present in *A Partial Eclipse* which consists of 25 photographs of interior and exterior landscapes that Boyce has taken in diverse locations, particularly while traveling. The photos enhance the impression that Boyce views the constructed environment in his works as a kind of imprint in which the planned and the unplanned mingle to varying degrees, stamped by both intended and unintended forms of use (ROOM 5).

Central to his work from 2005 on is a repeating linear grid stemming from the cubist-geometric concrete trees designed by the French-born twins Jan and Joël Martel in 1925 (see figs. 1 & 2). The trees were made for a garden by the avant-garde architect Robert Mallet-Stevens. Through close study Boyce extracted the formal principle of these sculptures and translated it into a pattern. On the basis of this he has developed a lexicon of forms. The lamellae of the luminous ceiling or the geometrical figures of the ventilation grills set into the walls in ROOM 3, for instance, are based on this matrix. And while the form of the table in the same room quotes elements of a Jean Prouvé library table, the lettering of the text cut into the wooden table top derives once again from Boyce's Martel-inspired tree pattern. The same formal structure is also found in the design of the chandelier in ROOM 6, which essentially turns the Martel tree upside down.

Frequently—as is also evident in the exhibition—Boyce groups individual sculptural elements together to form installations that recall specific locations such as urban parks or playgrounds, but which remain imaginary and dreamlike, as though they were imprints of something that has meanwhile vanished. Water, for example, is not directly seen in the

*Liebe Besucherin der  
Ausstellung  
Lieber Besucher der  
Ausstellung*

*Martin Boyce* am Museum für Gegenwartskunst Basel ist die erste museale Einzelausstellung des Künstlers und präsentiert vor allem skulpturale Werke und Installationen, aber auch Fotografien sowie einige Wandarbeiten aus einem Zeitraum von 14 Jahren. Die Ausstellung enthält vollständige und neu adaptierte Installationen wie zum Beispiel das mehrteilige Werk *Do Words Have Voices*, für das Boyce 2011 den renommierten Turner-Preis erhielt und das erstmals seit seiner Premiere gezeigt wird (RAUM 3), oder eine Gruppe von Arbeiten, die Boyce bei der Biennale von Venedig 2009 unter dem Titel *No Reflections* präsentierte. Dazu gehören ein Gehweg aus Gussbeton-Steinen, ein Kronleuchter aus schwarz lackierten geometrischen Aluminiumpaneelen oder haufenweise aus gewachstem Krepppapier geschnittene Objekte in der Form von Laubblättern (RAUM 6).

Boyce' Arbeiten sind durch eine Vielzahl an Referenzen geprägt. Im Mittelpunkt stehen Klassiker modernen Designs und moderner Kunst. Der Künstler zerschneidet Arne-Jacobsen-Stühle und setzt die Fragmente zu Mobiles zusammen, die die ruinöse Präsenz der Bruchstücke mit der Leichtigkeit früher Arbeiten von Alexander Calder verbinden (RAUM 2). Er arbeitet die modularen Regalsysteme von Charles und Ray Eames um und kombiniert die Bauteile zu paranoid wirkenden Skulpturen, die zahlreiche Anspielungen auf andere Künstler wie beispielsweise *De Stijl* enthalten (RAUM 4). Gelegentlich sind es Motive aus der Bildwelt des Film noir, die Boyce auf die Atmosphäre seiner Arbeiten überträgt, wie im Falle einer Reihe von in die Wand eingelassenen Lüftungsgittern. Die Gitter dienen als Bildträger für grafische Bild- oder Textkompositionen und verweisen zugleich auf jene geheimnisvollen, hinter den Wänden verborgenen Kanäle und Schächte, durch die die Laute und Gerüche der BenutzerInnen moderner Hochhäuser zirkulieren (RAUM 3).

Einerseits sind die Formen, mit denen Boyce sich beschäftigt, in hohem Masse von den ethischen und ökonomischen Wertvorstellungen einer bestimmten Kultur geprägt; andererseits erscheinen sie zugleich immer auch eng mit dem biografischen Erfahrungshorizont des Künstlers verknüpft. Boyce' Arbeiten zeigen, wie individuelle Sehnsüchte mit den Oberflächen und Traumata kollektiver Räume und Wunschbilder verwoben sein können. Dieses Interesse an der Struktur der gebauten Umwelt offenbart sich auch in der Arbeit *A Partial Eclipse*, die sich aus 25 Aufnahmen von Innen- und Aussenräumen zusammensetzt, die Boyce an verschiedenen Orten, häufig während diverser Reisen, gemacht hat (RAUM 5). Die Fotos vertiefen den Eindruck, dass Boyce in seinem Werk Umgebung als eine Art von Abdruck betrachtet, in dem sich Entworfenes und Ungeplantes miteinander in verschiedenen Graden durchkreuzen und der durch unterschiedliche – geplante wie ungeplante – Formen des Gebrauchs markiert ist.

Im Zentrum von Boyce' Werk steht seit 2005 ein lineares, auf Wiederholung basierendes Raster, das der Künstler aus der kubistisch-geometrischen Gestaltungsweise von vier Betonbäumen der Bildhauer und Designer Joël und Jan Martel abgeleitet hat (vgl. Abb. 1 & 2). Diese hatten die Bäume 1925 als Teil eines Gartens des avantgardistischen Architekten Robert Mallet-Stevens konstruiert. Boyce hat das Formprinzip dieser Skulpturen isoliert und in ein Muster übersetzt. Auf der Grundlage dieses Musters entwirft der Künstler ein Formlexikon. So folgen zum Beispiel die Blenden der installierten Lichtdecke oder die geometrischen Figuren der in die Wände eingelassenen Lüftungsgitter in RAUM 3 dieser Matrix. Und während die Form des Tisches im selben Raum zwar Elemente eines Bibliothekstisches von Jean Prouvé zitiert, basiert der Schriftsatz des in die Holztischplatte eingeritzten Textes auf dem durch das martelsche Baummuster inspirierten Raster von Boyce. Dieselbe formale Struktur findet man auch in RAUM 6 als Gestaltungsgrundlage des Kronleuchters, der das Prinzip des Martel-Baums auf den Kopf gestellt wiedergibt.

installation *A River in the Trees* (ROOM 6) yet the work evokes its imaginary presence in the form of stepping stones and dried fallen leaves which allude to the process of evaporation. Some of the words that Boyce chooses for the titles of his works, such as *petrified*, *frozen*, *abandoned*, or *evaporated*, relate to this idea of something that is no longer actively existent, yet which the artist appears to recall—in certain respects—in his installations as a form of afterimage. The same holds for the breeze that must have scattered the leaves over the ground in the exhibition space. One might connect this imaginary breeze with the ventilation grills in the installation *Do Words Have Voices* (ROOM 3), just as the countless fins of the illuminated ceiling-structure might be viewed as a canopy of leaves, a phantasmagoria characterized by a unique combination, anticipated in the Martel brothers' trees, of poetically depicted nature and modern industrial aesthetics.

*Søren Grammel*  
Curator of the exhibition

Martin Boyce is a Scottish artist living in Glasgow. He was born in Hamilton, South Lanarkshire (UK), in 1967, and studied at the Glasgow School of Art and the California Institute for the Arts (CalArts) in Los Angeles in the 1990s.

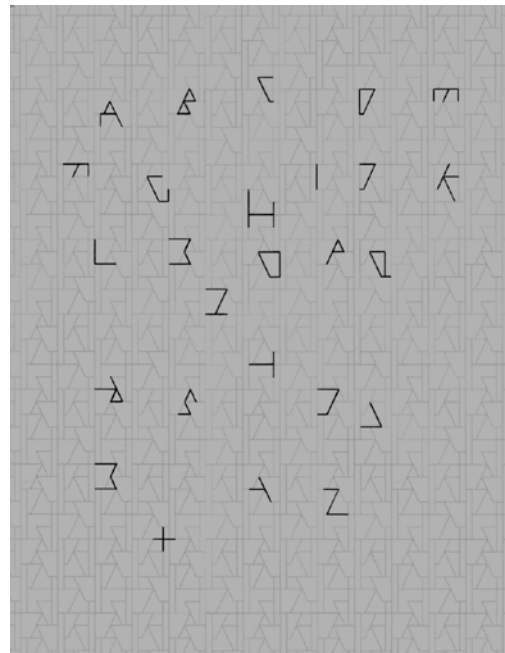


Abb. 1 / Fig. 1  
Joël und Jan Martel, Kubistische  
Betonbäume, in *Le Jardin Cubiste*  
Paris, 1925  
Joël und Jan Martel, Cubist  
concrete trees, in *Le Jardin Cubiste*  
Paris, 1925

Häufig – wie auch in der Ausstellung zu sehen – stellt Boyce einzelne skulpturale Elemente zu Installationen zusammen, die an konkrete Orte wie Stadtparks oder Spielplätze erinnern, dabei aber imaginär und traumwandlerisch bleiben – so, als würde es sich um Abdrücke von etwas handeln, das mittlerweile verschwunden ist. Wie zum Beispiel Wasser, das wir zwar in der umfangreichen Installation *A River in the Trees* (RAUM 6) selbst nicht sehen können, dessen imaginäre Präsenz aber in Form von Trittsteinen und durch vertrocknete Blätter evoziert wird. Einige der Wörter, die Boyce für die Titel seiner Arbeiten wählt – wie zum Beispiel »versteinert«, »gefroren« bzw. »erstarrt«, »verlassen« oder »verdunstet« –, beziehen sich auf die Vorstellung von etwas, das selbst nicht mehr aktiv präsent ist, das der Künstler in seinen Installationen aber als eine Form von Nachbild zu vergegenwärtigen scheint. Ähnlich ist es mit der Brise, die die Blätter auf dem Boden verstreut und vor sich hergetrieben haben muss. Diesen imaginären Wind könnte man auf die Lüftungsgitter in der Installation *Do Words Have Voices* (RAUM 3) beziehen, in gleicher Weise, wie man die vielen Flügel der deckengrossen Lichtblende als eine Baumkrone sehen kann. Boyce' Räume sind Phantasmagorien, geprägt von einer einzigartigen, in den Martel-Bäumen antizipierten Verbindung aus poetischer Naturdarstellung und Industrieästhetik.

*Søren Grammel*  
Kurator der Ausstellung

Martin Boyce ist ein schottischer Künstler, der in Glasgow lebt. Er wurde 1967 in Grossbritannien geboren und studierte in den 1990er-Jahren an der Glasgow School of Art sowie am California Institute of the Arts (CalArts) in Los Angeles.

Abb. 2 / Fig. 2  
Martin Boyce  
*Concrete Tree Typography*  
2005–2006



1.1 *Our Love is Like the Flowers, the Rain,  
the Sea and The Hours (Black and Yellow  
Benches with Trees), 2002*  
Stahl, Pulverbeschichtung, Leuchtstofflampen,  
elektrisches Zubehör, Masse variabel  
Cranford Collection, London



Abb. 3 / Fig. 3

The three fluorescent sculptures that form the core of the installation are derived from drawings by Boyce of the shapes of young trees or saplings. Two floor sculptures call to mind the form of benches. Their construction relates loosely to designs by Jean Prouvé.

The pieces in this room were originally produced for Boyce's solo exhibition *Our Love is Like the Flowers, the Rain, the Sea and the Hours* at Tramway in Glasgow in 2002. In that context numerous neon trees and benches, trash cans, a large fence and other spatial elements evoked the idea of an urban park. They also raised the question what elements actually go to make up such a park—an issue that was particularly well suited to the spacious and rather raw situation at Tramway. At the Museum für Gegenwartskunst viewers are presented with a deliberately reduced, adapted version of the original. The title *Our Love is Like the Flowers, the Rain, the Sea and the Hours* comes from the lyrics of the song *The Village* which appeared on the 1983 album *Power, Corruption & Lies* by the English new wave or post-punk band New Order (see fig. 3).

Fig. 3 Album cover, *Power, Corruption & Lies*, designed by Peter Saville, based on Henri Fantin-Latour's painting *A Basket of Roses*, 1890 (The National Gallery, London). The color samples in the top right corner encode the name of the band and the album title. The reverse of the cover bears the key to the code. The title of the album alludes to an Action by the artist Gerhard Richter who is said to have sprayed the slogan, or a variation of it, on the facade of the Kunsthalle Cologne at the opening of an exhibition in 1981.

Drei Skulpturen aus Neonleuchten und hellblau lackierten Stahlprofilen bilden das Zentrum der Installation. Sie leiten sich aus Zeichnungen ab, die Boyce von jungen Bäumen bzw. Baumschösslingen angefertigt hat. Zwei Skulpturen am Boden lassen an Sitzbänke denken, deren Sitzfläche und Rückenlehne demontiert wurden. Ihre Gestaltung erinnert entfernt an die Möbel des französischen Designers Jean Prouvé, bei denen das Gestell ebenfalls stark betont wird.

Alle Objekte entstanden für die Ausstellung *Our Love is Like the Flowers, the Rain, the Sea and the Hours*, die 2002 in der Kunsthalle Tramway in Glasgow stattfand. Dort evozierten eine Vielzahl an Neonbäumen, Bänken und Mülleimern sowie weitere Raumelemente wie ein grosser Zaun die Vorstellung eines Stadtparks, verbunden mit der Frage, welche Elemente einen solchen Park überhaupt ausmachen. Für den Basler Kontext im Museum für Gegenwartskunst wurde die Auswahl stark reduziert und angepasst. Der Titel *Our Love is Like the Flowers, the Rain, the Sea and the Hours* ist dem Text des Songs *The Village* entnommen, den die englische New-Wave- oder Post-Punk-Band New Order 1983 auf ihrem Album *Power, Corruption & Lies* veröffentlichte (vgl. Abb. 3).

Abb. 3 Albumcover für *Power, Corruption & Lies*. Design von Peter Saville. Basierend auf dem Gemälde *Ein Korb Rosen*, 1890, von Henri Fantin-Latour (The National Gallery, London). Oben rechts auf dem Cover befindet sich ein Farbcode, der Bandnamen und Albumtitel verschlüsselt wiedergibt. Der Schlüssel zum Decodieren ist auf der Rückseite zu finden. Der Titel des Albums spielt auf eine Aktion des Künstlers Gerhard Richter an, der den Slogan 1981 anlässlich einer Ausstellungseröffnung so oder ähnlich auf die Wand der Kunsthalle Köln gesprüht haben soll.



2.1 *Mobile (For 1056 Endless Heights)*, 2002  
Umgeänderte Jacobsen-Stühle der *Serie 7*,  
Stahl, Pulverbeschichtung, Draht,  
Masse variabel  
Sammlung Haubrok, Berlin



Abb. 4 / Fig. 4

Die *Serie 7* des dänischen Architekten und Designers Arne Jacobsen besteht aus stapelbaren Holzstühlen. Seit ihrer Entwicklung 1955 ist sie zu einem Klassiker modernen westlichen Nachkriegsdesigns geworden. Martin Boyce hat solche Stühle zerbrochen und die Bruchstücke in Form eines Mobiles arrangiert. Vorgänger der *Serie 7* war der 1952 auf den Markt gebrachte Stuhl *Myren/The Ant* (dt. Die Ameise). Die technische Grundlage beider Stühle besteht in der Verarbeitung schichtverleimter Furnierplatten. Die Sitzschale wird unter Hitze und Druck aus einem Stück gepresst. Es bedarf dabei der starken Taillierung, um den Knick in der Mitte realisieren zu können. Die Taillierung ist gleichzeitig der fragilste Teil des Möbelstücks; hier liegen auch die den Stühlen zugefügten Bruchstellen in der Arbeit von Boyce. Legendar ist eine Aufnahme von dem britischen Model Christine Keeler, die 1963 nackt auf einem Stuhl posiert, der einen Stuhl der *Serie 7* kopiert – um das Copyright zu umgehen, wurde er dem Original nur nachempfunden, enthält aber Änderungen wie den Eingriff in der Rückenlehne (vgl. Abb. 4).

Abb. 4 Lewis Morley, Aufnahme von Christine Keeler, London, 1963. Keelers Beziehung zu dem britischen Kriegsminister John Profumo parallel zu ihrer Liaison mit dem sowjetischen Marineattaché und Agenten Jewgenij Iwanow führte zur sogenannten Profumo-Affäre, die den Fall der Regierung Harold Macmillans mit auslöste.

The Danish architect and designer Arne Jacobsen's *Series 7* chair is a stackable wooden chair. Since its development in 1955 it has become a classic of modern Western postwar design. Martin Boyce cut up and broke some of these chairs and rearranged the pieces as a mobile. The likewise famous predecessor of the *Series 7* chair, the *Myren* (English *Ant*), came on the market in 1952. The technology underlying both chairs is laminated plywood processing, the seat and back being shaped under heat and pressure from a single sheet of laminated plywood. The narrow waist facilitates the bend at the middle. This narrowing is also the chair's weakest point: it is here that Boyce broke the chairs for his work. A legendary photo depicts the famously slim-waisted British Christine Keeler posing naked on a relatively inaccurate copy of a *Series 7* chair in 1963. The back of the chair hides her upper body and pubic area (see fig. 4).

Fig. 4 Lewis Morley, photo of Christine Keeler, London, 1963. Keeler's affair with the British Secretary of State for War, John Profumo, and her simultaneous involvement with the Soviet naval attaché and foreign agent, Yevgeny Ivanov, led to the so-called Profumo affair, which precipitated the fall of the Harold Macmillan government in 1963.



2.2 *Broken Fall (Wall Mounted Ashtray)*, 2005  
Aluminium, Stahl,  
10 × 6 × 6 cm  
Privatsammlung





3.1 *Do Words Have Voices*, 2011  
Aluminium, Stahl, Pulverbeschichtung,  
verzinkter und lackierter Stahl, Kupfer,  
Leuchtstofflampen, elektrisches Zubehör,  
Holz, Stoff, Acrylgips, gewachstes  
Krepppapier,  
Masse variabel



3.1 *Do Words Have Voices* (Detail)





3.1 *Do Words Have Voices* (Detail)

Für das Werk *Do Words Have Voices* erhielt Martin Boyce 2011 den renommierten Turnerpreis. Es handelt sich um eine raumgreifende Installation bestehend aus einer Lichtblenden-Konstruktion unter der Decke, einer Tischskulptur, einem Mobile, einem grossen Materialbild, zahlreichen an Laubblätter erinnernden Papierarbeiten, einer mülleimerartigen Bodenarbeit sowie vier Objekten, die die Form von knapp über dem Boden installierten Klimaanlagegittern bzw. Luftauslässen aufnehmen.

Das Muster der Gitteroberflächen, die Blenden der Deckenkonstruktion sowie die Formen der Blätter und des Mobiles beziehen sich auf ein kubistisch-geometrisches Design von Joël und Jan Martel – ein Zusammenhang, der in der Einleitung dieser Publikation ausführlicher beschrieben wird.

Die Tischskulptur ist von einem Bibliothekstisch des französischen Designers Jean Prouvé inspiriert. Die in die Holzplatte eingeritzten Buchstaben erinnern an die Schriftzeichen, die man in Parks oder an öffentlichen Plätzen immer wieder in das Holz von Sitzbänken, Tischplatten oder in andere Oberflächen eingekratzt vorfindet. Die Wörter zählen diverse Titel früherer Arbeiten des Künstlers auf. Verwiesen sei hier auch auf das Foto eines Kakteenblattes aus der Fotoserie *A Partial Eclipse* (RAUM 5). Die verwendete Schriftart wurde von Boyce eigens entwickelt und taucht sowohl in dem Materialbild als auch in vielen anderen seiner Werke wieder auf. Ihre Form leitet sich ebenfalls aus der Beschäftigung mit dem oben erwähnten Martel-Muster ab.

Die Form des rot lackierten Mülleimerobjekts, das diagonal verbogen scheint, hat Boyce aus der Titelsequenz des Films *North by Northwest* (dt. *Der unsichtbare Dritte*) von Alfred Hitchcock hergeleitet. Der Vorspann des Films wurde von dem bekannten Grafikdesigner Saul Bass gestaltet. Bass lässt die Titel über ein grafisches Raster laufen, dessen horizontale und vertikale Linien nach einer schräg aus der Vogelperspektive aufgenommenen Bürohausfassade gezeichnet sind (vgl. Abb. 5 & 6). Das Objekt kann wie ein aus diesem Raster entnommenes Pixel verstanden werden.

Die Funktion der Mülltüte wird hier durch einen kopfüber in das Objekt eingehängten Kapuzenpullover repräsentiert, wie man ihn auch mit bestimmten Arten von Jugendkultur, zum Beispiel dem Skateboarding, verbindet.

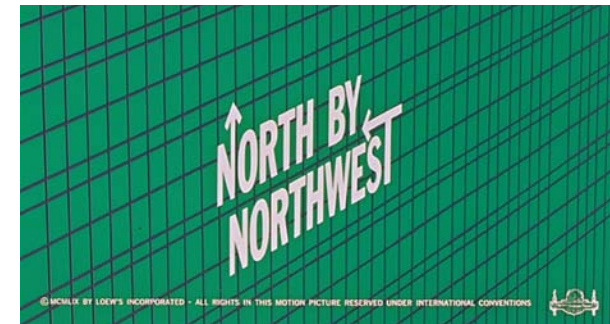
Martin Boyce was awarded the prestigious Turner Prize in 2011 for his multipart work *Do Words Have Voices*. This is a large-scale installation consisting of a suspended ceiling or canopy, a table sculpture, a mobile, a large wall piece, a number of paper works that look like leaves, a floor work resembling a trash can, and four objects that draw on the shape of air conditioning or ventilation grills installed slightly above ground level.

The pattern of the grills, the fins of the ceiling construction, the shapes of the leaves and of the mobile relate to a cubist-geometrical concrete tree design by the French artists and designers Joël and Jan Martel—for details see the description in the Introduction to this publication.

The table sculpture is inspired by a library table by the French designer Jean Prouvé. The letters cut into the wooden top recite a list of titles of earlier works by Boyce. They call to mind the kind of graffiti often found carved into the wood of benches and tables in public buildings or urban space. Here they might also be seen as gesturing at the cactus leaf photo in the series *A Partial Eclipse* (ROOM 5). Boyce specially developed this style of lettering—a fully developed typography—which can be found again in the wall piece as well as in numerous other works. It, too, derives from Boyce’s Martel-inspired tree pattern referred to above.

Another detail in the installation worth noticing is the shape of the red-painted park-bin with its diagonal slant. The title sequence of Hitchcock’s *North by Northwest* designed by the noted graphic designer Saul Bass became Boyce’s starting point for developing a tilted grid-like pattern that has reappeared, among other things, as a wallpaper design in Boyce’s work. The outline of the trash-can sculpture in the installation can be traced to the shape of the pixels constituting this grid (see figs. 5 & 6). A youth culture-related “hoodie”-sweatshirt appears to replace the usual bin-bag.

Abb. 5 & 6 / Figs. 5 & 6  
Saul Bass, *North by Northwest*, Filmstills aus der Titelsequenz, 1959  
Saul Bass, stills from the opening credit sequence of *North by Northwest*, 1959



4.1 *Now I've Got Real Worry*, 2000  
Verzinkter Stahl, Sperrholz, lackiertes MDF,  
148,6 × 118,8 × 42,6 cm  
Cranford Collection, London

4.2 *276 Silent Falls*, 2000  
Verzinkter Stahl, Sperrholz, lackiertes MDF,  
150 × 120 × 41 cm  
Sammlung Themistocles und Dare Michos, San  
Francisco

4.3 *For 129 Fear View Lane*, 2000  
Lackierter Stahl, Sperrholz, lackiertes MDF,  
150 × 120 × 40 cm  
Privatsammlung Toby Webster, Glasgow

4.4 *You Are Somewhere Inside*, 2000  
Verzinkter Stahl, Sperrholz, lackiertes MDF,  
150 × 120 × 41 cm  
Sammlung Haubrok, Berlin

4.5 *White Disaster*, 2000  
Verzinkter Stahl, Sperrholz, lackiertes MDF,  
150 × 120 × 41 cm  
Sammlung Haubrok, Berlin





ROOM 4 contains sculptures created by Boyce that, through the remaking and recombination of their standardized components, take the form of *Eames Storage Units* (ESU). Conceived in 1950 by the American designers Charles and Ray Eames, this furniture went into production in the same year and is still being successfully marketed today. The underlying constructional principles of ESU are those of industrial serial manufacturing. The system's modularity caters for a maximum of versatility. Boyce takes advantage of precisely this property, putting the ESU system through different variations and degrees of manipulability. He thus breaks with the system's pre-envisaged shelf function and works instead with the constructional potential inherent in the mechanical logic of its components. *Now I've Got Real Worry*, for instance, is compact and closed on all sides and puts one in mind of a miniature modernist building. The works also draw on the geometry and colors of modernist art such as De Stijl or Piet Mondrian. Or they experiment with the mutual interplay of "open" and "closed," as for instance in *You Are Somewhere Inside*. In *White Disaster* a number of burned panels jump out from the otherwise immaculate exterior. Boyce's engagement with the formal parameters of the ESU and with the surfaces of objects can also be read as a critique of the beliefs that accrue to such objects under the influence of cultural and economic coordinates.

In RAUM 4 werden Skulpturen gezeigt, für die Martin Boyce die standardisierten Einzelbauteile der *Eames Storage Units* (ESU) nachgebaut und neu kombiniert hat. Das von den US-amerikanischen Designern Charles und Ray Eames 1949 entworfene Möbel ging bereits ein Jahr später in Produktion und wird noch immer erfolgreich vertrieben. Die Konstruktion der ESU ist auf die Prinzipien industrieller Serienfertigung ausgerichtet. Der modulare Charakter des Systems soll eine möglichst flexible Anwendbarkeit garantieren. Genau diese Eigenschaft macht sich Boyce zunutze. Er dekliniert verschiedene Grade und Stufen der Manipulierbarkeit des ESU-Systems. Dabei folgt er nicht dessen vorgesehenem Gebrauch als Regal, sondern dem durch die technische Logik der Bauteile gegebenen Spektrum an Konstruktionsmöglichkeiten. Kompakt und von allen Seiten geschlossen erinnert zum Beispiel *Now I've Got Real Worry* an einen modernistischen Wohnblock im Miniaturformat. Die Arbeiten beziehen sich auch auf die Geometrie und Farbgebung moderner Kunst wie von De Stijl oder Piet Mondrian. Oder sie spielen mit dem Wechselverhältnis zwischen den Kategorien »geöffnet« und »geschlossen«, wie *You Are Somewhere Inside*. Der makellosen weissen Oberfläche des Stücks *White Disaster* fügte Boyce einen Brand Schaden hinzu. Man kann Boyce' Auseinandersetzung mit den formalen Parametern der ESU und generell mit den Oberflächen bestimmter Objekte auch als Auseinandersetzung mit dem Nimbus interpretieren, der diesen Gegenständen unter der Einwirkung kultureller und ökonomischer Kräfte zugewachsen ist und der sie in universell gültige Formen bzw. Aussagen transformiert hat.

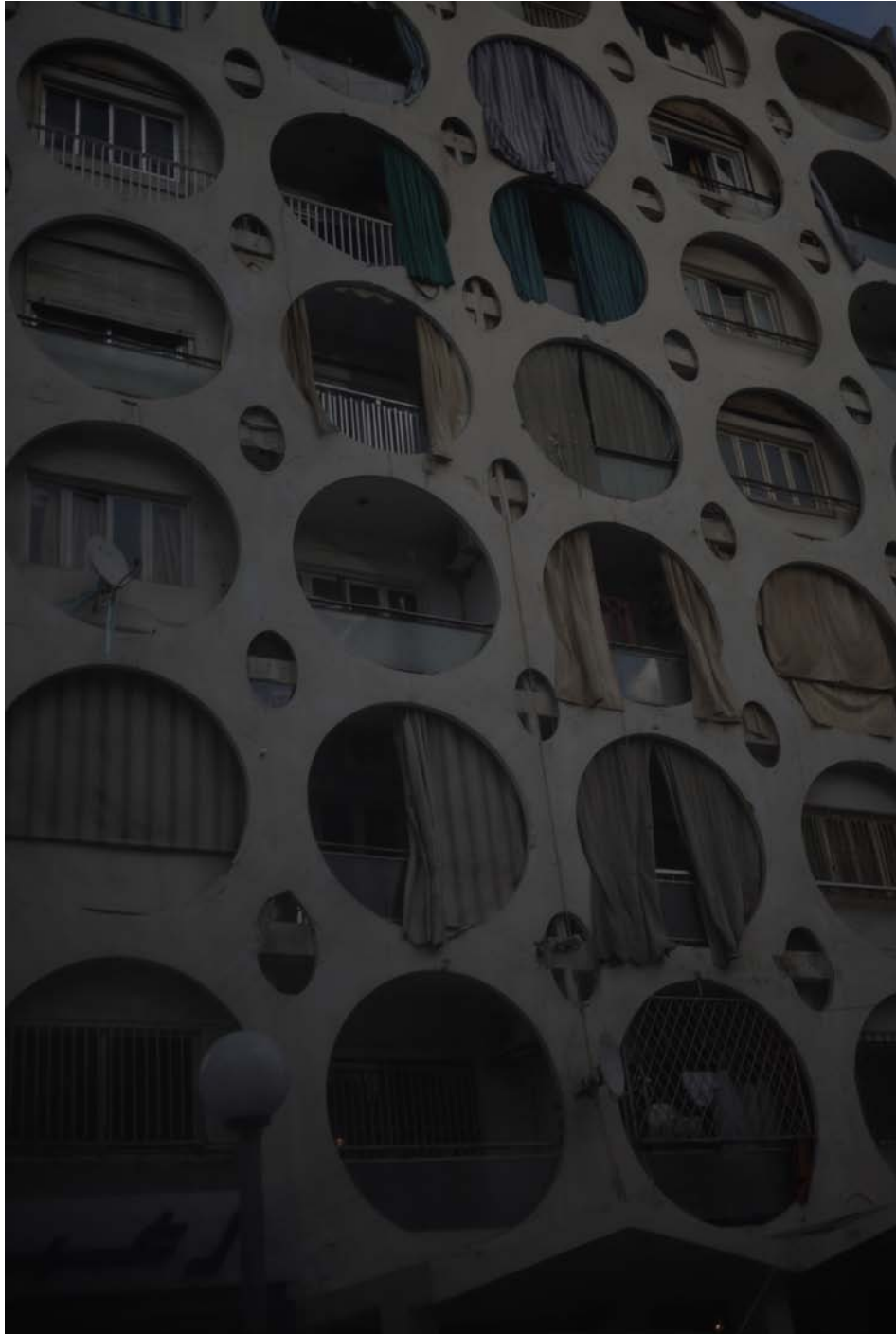


- 4.1 *Now I've Got Real Worry*
- 4.2 *276 Silent Falls*
- 4.4 *You Are Somewhere Inside*
- 4.5 *White Disaster*



5.1 *A Partial Eclipse*, 2012  
C-Print, 22 Fotografien je 51,5 × 42 cm,  
3 Fotografien je 42 × 51,5 cm, Edition 2 + 1 AP





Die Fotoserie *A Partial Eclipse* zeigt Aufnahmen von Innen- und Außenräumen, die Boyce an verschiedenen Orten, häufig während diverser Reisen, gemacht hat. Zum Beispiel ist der Blick auf einen Vorhang, hinter dem sich ein kreisförmiges Fenster abzeichnet, im Maritime Hotel in New York entstanden. Das Hotel wurde vom Architekten Albert C. Ledner im nautischen Stil entworfen. Die Fenster haben die Form von Bullaugen. In Boyce' Fotografie erscheint das Fenster als abgeblendete Sonne. Ein anderes Foto zeigt die Aussensicht eines Gebäudes, dessen Fassade ebenfalls durch kreisförmige Öffnungen strukturiert ist. Eine Vielzahl von unterschiedlichen Vorhängen prägt den Anblick. Dieses Haus steht in Beirut und wurde vom Künstler im Vorbeifahren aus dem Auto fotografiert. Seine Optik erinnert an ein überdimensioniertes Lochblech, ein Material, dessen sich Boyce für seine Objekte immer wieder bedient.

Viele der auf den Fotos festgehaltenen Situationen enthalten zahlreiche Anspielungen auf Boyce' eigene Praxis bzw. auf die Fragen, die für den Künstler Ausgangspunkt seiner Arbeit werden können. So zum Beispiel die auf einem Kakteenblatt eingeritzten Namen (vgl. die Tischplatte in RAUM 3), die vertrockneten Blätter auf einem Steinboden (vgl. RAUM 3 & 6), eine ramponierte Sitzbank (vgl. RAUM 1) oder die Nahaufnahme eines Lochblechs (vgl. den Aschenbecher in RAUM 2).

The series *A Partial Eclipse* consists of photographs of interiors and exteriors taken by Boyce in diverse locations, for the most part while traveling. The view of a curtain, for instance, behind which a circular window can be made out, was taken in the Maritime Hotel, New York. The hotel in nautical style was designed by the architect Albert C. Ledner. The windows are shaped like portholes. In Boyce's photograph the window has the appearance of a muted sun. Another photo depicts the exterior of a building whose facade is also structured by circular openings. The building is in Beirut and was photographed by the artist from a moving car. It has the visual appearance of an oversize perforated metal sheet—a material that Boyce repeatedly uses for some of his objects. The viewer is struck by the great variety of curtains veiling the circular apertures of the facade in different ways.

These and many other of the situations captured in the photos frequently allude to Boyce's own practice or to questions and issues that might become points of departure for his works—for instance the names scratched into a cactus leaf (cp. the table top in ROOM 3), a dilapidated bench (cp. ROOM 1), the brittle branches floating on the surface of the water in a basin or pool (cp. the leaves in ROOMS 3 & 6), or the close-up of a perforated metal plate (cp. the ashtray in ROOM 2).

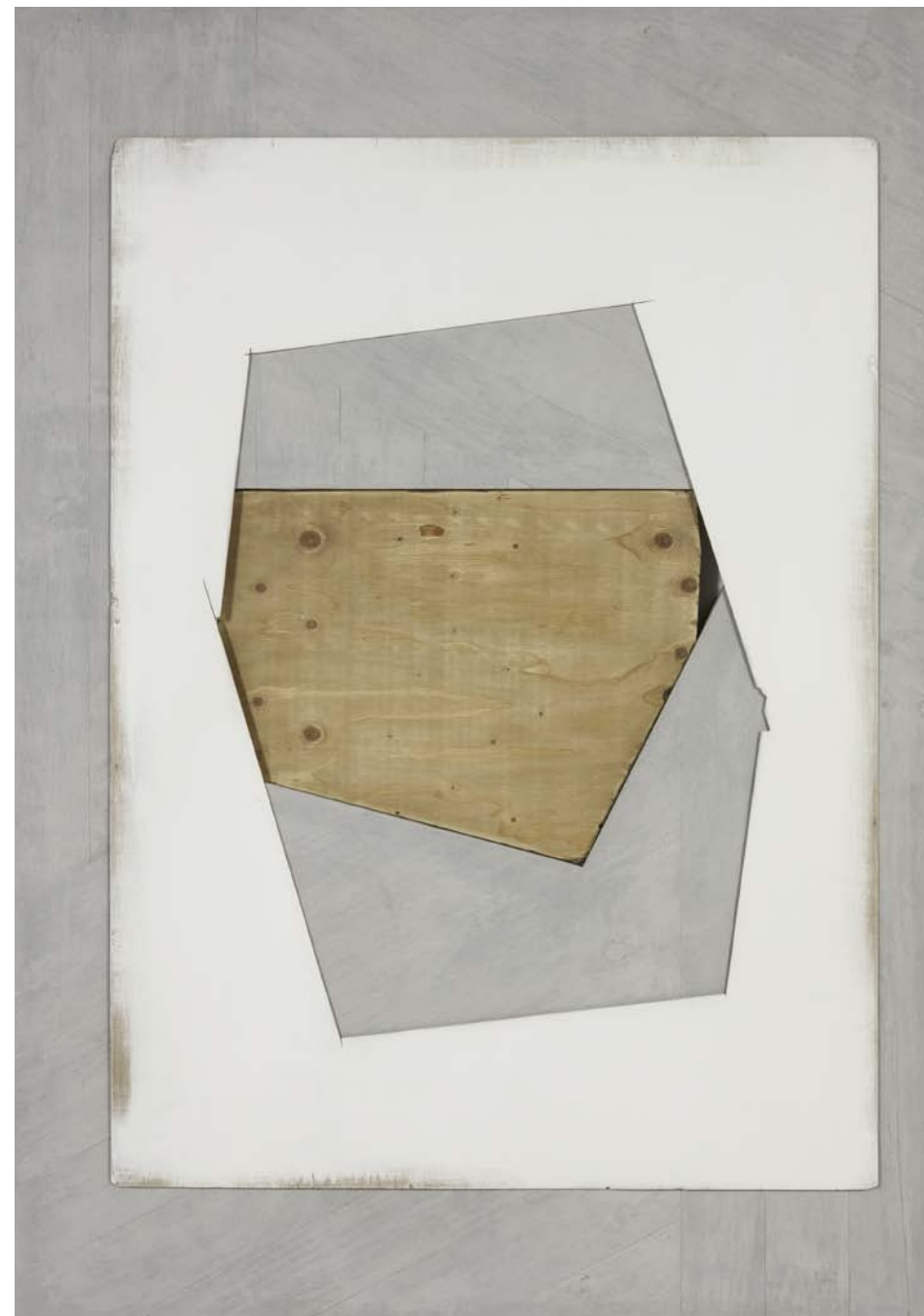


5.1 *A Partial Eclipse* (Detail)



5.1 *A Partial Eclipse (Detail)*

5.2 *No More Skies*, 2014  
Acrylgips, gebeiztes und geöltes Sperrholz, bemaltes Sperrholz,  
190 × 135 × 6.5 cm





6.2 *There are Places*, 2009  
MDF, Holz, Stahl, 160 × 61 × 72 cm  
Sammlung Köser, Köln

6.1 *A River in the Trees*, 2009  
Pulverbeschichtetes Aluminium,  
Stahl, elektrisches Zubehör,  
Gussbeton, Sperrholz, gewachstes  
Krepppapier, Masse variabel

6.1 *A River in the Trees*

The delicate leaf-like paper objects strewn over the exhibition space floor as well as a pathway of stepping stones—a central feature of the installation—play on the absence of water. Such stones generally lead through shallow, often standing, water in parks and gardens, and the dried leaves may once have floated on the water surface. Now, the site is encountered as if the water had just evaporated or had ceased being replenished. In a figurative sense, the installation seems to consider the problem of how the concept of a pool might be introduced into the exhibition space. An anecdote from Boyce's youth is of interest in this context. Someone once disposed of some bags of cement in a shallow brook not far from his parents' house. The cement went hard and water rotted the paper sacks. The result was a row of cement stepping stones referred to in the neighborhood as "The Golden Steps."



Die feinen auf dem Boden des Ausstellungsraums verstreuten, blattähnlichen Papierobjekte sowie eine Reihe von freistehenden Trittsteinen spielen auf die Absenz von Wasser an. Trittsteine ragen in Parks oder Gärten meist knapp aus flachen, häufig stehenden und künstlich angelegten Gewässern auf und dienen zu deren Überquerung; die Blätter könnten einst auf der Wasseroberfläche geschaukelt haben. Nun begegnet man dem Ort, als wäre das Wasser verdunstet und nicht mehr nachgefüllt worden. Die Blätter scheinen vertrocknet auf dem Becken Grund zu liegen. Im übertragenen Sinne wirft die Installation die Frage auf, wie das Bild eines Gewässers oder Pools in den Ausstellungsraum eingeführt werden kann. Im Zusammenhang mit dieser Arbeit verweist Boyce auf eine Anekdote aus seiner Jugend: In der Nähe seines Elternhauses hatte jemand einige Zementsäcke in einem flachen Gewässer entsorgt. Der Zement härtete aus und das Wasser löste das Papier auf. Zurück blieb eine Reihe von Zement-Trittsteinen, die in der Nachbarschaft als »The Golden Steps« bezeichnet wurden.





6.2 *There are Places*

The sculpture resembling a mask or an old wooden bird box installed on a capsized trash can-like pedestal reinforces the idea of the garden. The sculpture correlates with a silkscreen print that appears to have been taken from inside the bird box looking out through its circular aperture. The view recalls that through a circular hotel window, or of the facade of a modern house, both in the photo series *A Partial Eclipse* (ROOM 5). The title of the silkscreen print, *No Brilliantly Coloured Birds*, draws on a text by Boyce in which he describes the sight, or vision, of an abandoned zoo: “Warm dry stone and palm leaves, No elephants, No giraffes, No penguins, No brilliantly coloured birds, ...”

The elements exhibited in this room come from Boyce’s exhibition *No Reflections* in the Scottish Pavilion at Palazzo Pisani for the Venice Biennale 2009. Boyce viewed the Palazzo interior as a “frozen garden untethered from time.” He removed (among other things) the Murano glass chandeliers from the Palazzo’s rooms, replacing them with constructed, hanging works representing chandeliers of different sizes. One of these sculptures is on view at the Museum für Gegenwartskunst as part of the installation *A River in the Trees*. While it has the form and placement of a chandelier, the principle underlying its construction is that of the Martel twins’ concrete trees (cp. Introduction), inverted.

Auf einer sockelartigen Skulptur, die das Bild eines auf den Kopf gestellten Abfallbehälters aus Metallgitter evoziert, steht ein Objekt aus Holz, das sowohl an ein Vogelhaus wie auch an eine Maske bzw. ein Gesicht erinnert. Durch das zweite Einflugloch in den Vorderwänden entsteht unmittelbar der Eindruck von Augen – die Anflugstange wird zum Zigarettenstummel. Die Skulptur steht in Beziehung zu einem gerahmten Siebdruck in der anderen Raumhälfte, der den Blick durch die kreisrunde Öffnung aus dem Inneren des Vogelhauses zu zeigen scheint, eine Perspektive, die an den Blick auf ein kreisrundes Hotelfenster in der Fotoserie *A Partial Eclipse* erinnert (RAUM 5). Der Titel des Siebdrucks, *No Brilliantly Coloured Birds*, geht auf einen Text von Boyce zurück, in dem er die Vision eines stillgelegten Zoos beschreibt: »Warm dry stone and palm leaves, No elephants, No giraffes, No penguins, No brilliantly coloured birds, ...«

Die in diesem Raum gezeigten Elemente entstanden im Rahmen der Ausstellung *No Reflections*, die Boyce für den schottischen Pavillon bei der Biennale von Venedig 2009 im Palazzo Pisani realisierte. Boyce betrachtete das Interieur des Palazzo als einen »erstarrten Garten, losgelöst von der Zeit« (»... a frozen garden untethered from time«). Er entnahm unter anderem die aus Muranoglas gefertigten Kronleuchter des Palazzo und ersetzte sie durch zwei hängende Arbeiten, von denen hier eine als Bestandteil der Installation *A River in the Trees* gezeigt wird. Die Skulptur nimmt die Form und Position eines Kronleuchters zwar wieder auf, basiert aber gänzlich auf dem Konstruktionsprinzip der oben erwähnten Betonbäume der Zwillinge Martel (vgl. Einleitung) – nur dass die Grundform der Martel-Bäume von Boyce für seine Kronleuchterarbeiten auf den Kopf gestellt wurde.

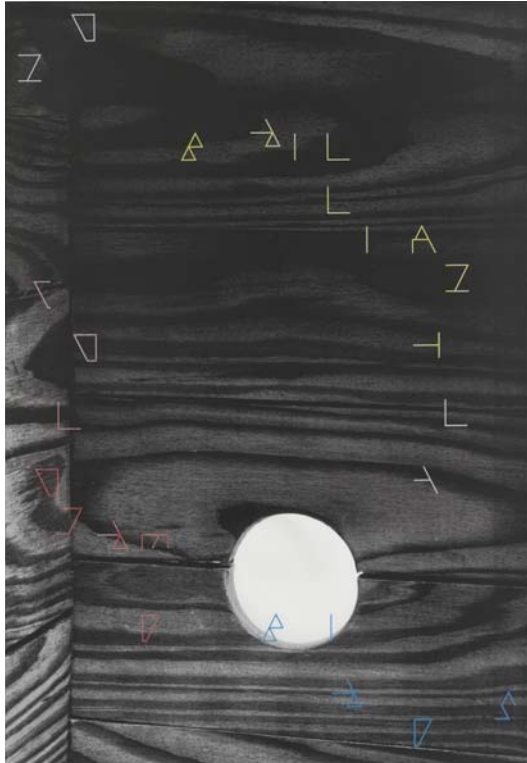


6.3 *No Brilliantly Coloured Birds*, 2009  
Siebdruck, bemaltes Sperrholz, Stahl, Glas,  
156,5 × 113 × 4 cm, Edition 3 + 1 AP

5.2 *No More Skies*

6.1 *A River in the Trees*





6.3 No Brilliantly Coloured Birds

Martin Boyce – Nach der Moderne  
 Von Daniel Pies

*The “return of the living dead” is, on the other hand, the reverse of the proper funeral rite. While the latter implies a certain reconciliation, an acceptance of loss, the return of the dead signifies that they cannot find their proper place in the text of tradition.*

Slavoj Žižek, *Looking Awry*, 1991

»UNDEAD« und »DREAMS« buchstabieren die beiden in einigen Metern Abstand voneinander bodennah an der Wand des Ausstellungsraums angebrachten Messinggitter. Bildpunkt für Bildpunkt setzen sich die Lettern im diagonalen Raster der Screens zusammen, materialisieren sich, jeweils leicht aus der Mitte der Gitter versetzt, auf der spiegelnden Oberfläche des Materials, um Buchstabe für Buchstabe die Worte zu formen: »UNDEAD«. Und: »DREAMS«. Und auch das Auge des Betrachters muss die räumliche Distanz zwischen den beiden Gittern erst überwinden, um die versprengten Begriffe zu einem Schriftzug zusammenziehen zu können, als bedürfe es einer physischen Anstrengung, den Zeichen ihren Sinn zu entringen: »UNDEAD DREAMS«, untote Träume.

Untote Träume strömen also durch die beiden Messinggitter, die der Titel der Arbeit als Abdeckungen von Lüftungsschächten ausweist: *Ventilation Grills (your lost dreams live between the walls)* (2003). Es sind die verlorenen, die abgelegten und abgelebten Träume, die hier immer noch zirkulieren, die nicht zur Ruhe kommen, weil sie die Schwelle zwischen Traum und Wirklichkeit nie endgültig überschreiten konnten. Weil sie aber auch nie richtig zu Grabe getragen wurden, um ihren angestammten Platz im Reich der Toten zu finden, sind sie verdammt zur ewigen Wiederkehr, abwesend und anwesend zugleich. Sie führen eine Existenz als Zwischenwesen, weder tot noch lebendig, Körper und Geist in den Zwischenräumen der Architektur geschieden, den kommunizierenden Röhren, die sich der Welt der Sichtbarkeit entziehen. Materialität gewinnen sie nur noch als nackte Zeichen, als Epitaphe ihrer einstigen Vitalität, delegiert an die Anonymität des Materials, den Maschinen-Atem des Gebäudes.

Wessen Träume aber finden hier weder eine Wirklichkeit unter den Lebenden noch ihre Ruhe unter den Toten? Wer träumt hier und was genau wird oder wurde hier geträumt?

Seit Mitte der 1990er-Jahre unterhält Martin Boyce' künstlerisches Werk ein intensives und nicht abreisendes Gespräch mit den untoten Träumen der Moderne – einer Moderne, die weiterlebt, auch und gerade weil sie nie wirklich zu Grabe getragen worden ist. Boyce greift ihre abgelebten und erstarrten Formen auf, dissoziiert und reorganisiert sie, spricht sie weiter als eine Sprache, die zwar tot sein mag, aber eben nicht still zu kriegen ist. Insbesondere seine frühen Arbeiten greifen dabei immer wieder die Klassiker des Designs aus der Mitte des letzten Jahrhunderts auf und unterwerfen sie einem skulpturalen Denken, das einen Keil zwischen die Wirklichkeit ihrer Formen und die Gestalt ihrer Ideen treibt.

Martin Boyce' Zugriff auf die Ikonen der Moderne ist dabei mitunter ein durchaus brachialer. Wenn er etwa für eine ganze Reihe von Arbeiten die von Arne Jacobsen entworfenen Schichtholzstühle der *Serie 7* zerlegt, zerbricht oder zersägt, so treibt er der ikonischen Form zunächst einmal ihren Geist aus. Er verletzt ihre idealisierte Gestalt, indem er die Form als blossen Körper behandelt. Und indem er die Form so auf ihre nackte Materialität reduziert, setzt er sie frei

*The “return of the living dead” is, on the other hand, the reverse of the proper funeral rite. While the latter implies a certain reconciliation, an acceptance of loss, the return of the dead signifies that they cannot find their proper place in the text of tradition.*

*Slavoj Žižek, Looking Awry, 1991*

“UNDEAD” and “DREAMS”: the words are spelled out by two brass grids fixed close to the floor several meters apart on the wall of the exhibition space. Pixel by pixel the letters materialize in the diagonal grid of the screens, emerging slightly off-center on the reflecting surface of the material, letter by letter, to read: “UNDEAD” and “DREAMS.” In order to join the two disconnected words, the viewer’s eye must first overcome the spatial separation of the grids, as if physical effort were required to wrest meaning from the signs: “UNDEAD DREAMS.”

Undead dreams flow through the two brass grids which, as the title of the work suggests, are the covers of ventilation shafts: *Ventilation Grills (your lost dreams live between the walls)* (2003). What is circulating here are the lost, the discarded and defunct dreams that can find no rest because they were never finally able to come to life, to cross the threshold from dream to reality. Never having been properly buried either, they have also never found their rightful place in the realm of the dead and are damned to return eternally, absent and present at the same time. They lead an intermediary existence, neither dead nor living, body and spirit separated in the interspaces of architecture, the “communicating vessels” that elude the visible world. Their only reality now is as naked signs—delegated to an anonymous material, the mechanical breath of the building, they are epitaphs of their own former vitality.

But whose dreams are these that never find reality among the living nor rest among the dead? Who is dreaming here? And what exactly is, or was, being dreamt?

Since the mid-1990s Martin Boyce’s artistic work has conducted an intense and unbroken dialogue with the undead dreams of modernism—a modernism that still lives, not least since it has never been properly laid to rest. Boyce takes up its defunct and rigidified forms, dissociates and reshuffles them, continuing to speak them as a tongue that, though it may be dead, cannot be stilled. Particularly his early works draw again and again on the classics of mid-twentieth-century design, subjecting them to a sculptural mode of thought that drives a wedge between the reality of their forms and the shape of their ideas.

Martin Boyce’s approach to the icons of modernism can be outright brutal. When, for example, he dismembers, breaks, or saws apart *Series 7* chairs designed by Arne Jacobsen for an entire range of works, he first of all drives the spirits out of their iconic form. He violates their idealized shape by treating the form as mere body. And in reducing the form to its naked materiality he liberates it from the cultural appropriations to which it has been subjected in the course of its history. Or, more precisely: he disengages it from its cultural fixation as a classic that ossifies it as a status symbol in an economy of connoisseurship and good taste.

The balancing of the pieces in large-scale mobiles whose fragile elegance calls to mind the work of Alexander Calder, while it translates the frag-

von den kulturellen Inanspruchnahmen, denen sie im Verlauf ihrer Geschichte unterworfen war. Oder genauer: Er entbindet sie von ihrer kulturellen Fixierung als Klassiker, die sie zum Statussymbol einer Ökonomie der Kennerschaft und des guten Geschmacks hat gerinnen lassen.

Die Ausbalancierung der Fragmente in raumgreifenden Mobiles, die in ihrer fragilen Eleganz an das Werk von Alexander Calder erinnern, überführen die Bruchstücke zwar in eine neue Form, sie heilt aber nicht ihre Wunden. Ganz im Gegenteil: Gerade indem die Form in ihrer Materialität als eine zerstörte sichtbar gehalten und im wörtlichen Sinne suspendiert wird, tritt ihre Wirklichkeit als Idee überhaupt erst in Erscheinung – und zwar im Gegensatz zur Idee ihrer ursprünglichen Intention. Denn im gleichen Zuge, in dem die Form zum Material wird, beschwören ihre Ruinen auch einen verlorenen (wenn auch nicht minder ideologischen) Horizont der Ideen, den die Gegenwart des Objekts als Statussymbol im Laufe der Zeit überlagert, verdeckt und durchkreuzt hat: die historische Intention ihres Entwurfs als Teil einer demokratischen Vision des Nachkriegsdesigns, die die »gute Form« durch industrielle Massenproduktion einer möglichst breiten Schicht der Bevölkerung zugänglich machen wollte.

In diesem Sinne fungieren Martin Boyce’ Mobiles als ikonoklastische Totems, die die Geister der Moderne auf- und anrufen, nicht etwa um sie zu verhöhnen, sondern vielmehr um sie in ihrer Widersprüchlichkeit und Unabgeschlossenheit überhaupt erst zur Erscheinung zu bringen. Sie lösen die Formen der Moderne von ihren kulturellen Versteinerungen, um ihre untoten Träume als Ideen präsent zu halten, die sich eben gerade noch nicht erledigt haben.

Es wäre jedoch irreführend, Martin Boyce’ Arbeiten lediglich als künstlerische Kommentierung von designhistorischen Diskursen der Moderne zu verhandeln. Martin Boyce ist Bildhauer, und zwar im emphatischen Sinne. Und auch wenn der historische Raum des Designs der Moderne das zentrale Vokabular seiner skulpturalen Sprache stellt, so ist dieser doch ganz augenscheinlich weder ihr einziger Bezugspunkt noch der Massstab seiner Poetik.

Ihre Energie gewinnen Boyce’ Arbeiten vielmehr aus der Tatsache, dass sie die Formen der Moderne nicht nur aufgreifen und rekonfigurieren, sondern den solchermaßen aufgerufenen Horizont der Moderne zugleich auch immer mit ihrem Anderen verschneiden – also mit all dem, was die modernistischen Gebote der planerischen Vernunft in Design und Architektur sowie die Ideen der reinen Form in der Kunst aus ihren jeweiligen Sphären exorziert haben. Boyce beschwört nicht nur die untoten Geister der Moderne, sondern er kontaminiert sie auch, indem er all ihre Parias, die die Moderne im historischen Prozess ihrer Dogmatisierung mit grossem Aufwand vertrieben hatte – das Erzählerische und das Psychologische, das Populäre und das Paranoide wie auch das Ungeplante und das Alltägliche –, einlädt, in den Wirkungskreis seiner Arbeiten zurückzukehren. Die kulturellen Quellen der Kontaminierung sind dabei vielfältig: vom Film und Kino über literarische Bezüge und popkulturelle Referenzen bis hin zu den Spuren des täglichen Gebrauchs (oder Missbrauchs), die den Oberflächen eigener Werke wie Narben ihres einstigen Alltagslebens eingeschrieben sind.

Vor allem die in unterschiedlichsten Medien, Formen und Konstellationen von Beginn an wiederkehrende Figur des Rasters wirft ein Schlaglicht auf die symbolische Doppelstruktur, die die Moderne im Werk von Martin Boyce einnimmt. Wie Rosalind Krauss in ihrem Essay *Grids* gezeigt hat, ist das Raster – oder auch Gitter – die zentrale emblematische Struktur, die die Kunst der Moderne und ihre Autonomieansprüche zugleich verkörpert und proklamiert. Denn das Raster ist all das, was die Welt nicht ist: Es ist flach, geometrisch und gehorcht einer reinen Ordnung der Relationen. Es ist anti-natürlich, anti-mimetisch und anti-real. Es ist, in Krauss’ Worten, wie Kunst aussieht, wenn sie der Natur ihren Rü-

ments into a new form, does not heal their wounds. On the contrary, precisely because the form in its materiality is visibly destroyed and literally suspended does its reality as idea emerge at all—and it does so in opposition to the idea of its original intention. For at the same time as the form becomes material, its ruins invoke a lost (if no less ideological) horizon of ideas that has been overlaid, obscured, and canceled out over time by the object's presence as a status symbol: namely, its historical ambition as part of a democratic postwar vision of design geared to making "good form" accessible to wide sections of the population through industrial mass production.

In this sense, Martin Boyce's mobiles are iconoclastic totems that conjure up and invoke the spirits of modernism, not to reconcile them but rather to render their contradictoriness and incompleteness visible in the first place. They liberate the forms of modernism from their cultural petrifications in order to preserve their undead dreams as ideas that have not yet run their course.

And yet it would be misleading to treat Boyce's works simply as artistic commentaries on the historical discourse of modernist design. Martin Boyce is a sculptor, and emphatically so. And even if the core vocabulary of his sculptural language is drawn from the historical sphere of modernist design, this latter is clearly neither its sole reference nor the measure of his poetics.

The energy of Boyce's works stems rather from the fact that they not only exploit and reconfigure modernist forms, but that he also always corrupts the horizon that he thus invokes with its Other—that is with all that the modernist imperatives of rational planning in design and architecture, and the ideas of pure form in art, once exorcised from their respective spheres. Boyce not only invokes the undead spirits of modernism, he also contaminates their sphere of influence by inviting back into his works all the pariahs that modernism had driven out with great effort in the historical process of its dogmatization: narrative and the psychological, the popular and the paranoid, the unplanned and the quotidian. The cultural sources of this contamination are various, ranging from film and cinema, literary and pop-cultural references to traces of daily use (or misuse) inscribed on the surfaces of some of his works like scars of their former everyday lives.

Above all the figure of the grid, recurring in diverse media, forms, and constellations, highlights the dual symbolic structure that modernism assumes in the works of Martin Boyce. As Rosalind Krauss has shown in her essay "Grids," the figure of the grid is the core emblematic structure that both embodies and announces the modernity of modern art and its claims to autonomy. For the grid is all that the world is not: flat, geometrical, obeying an order of pure relationship. It is antinatural, antimimetic, and antireal. It is, in Krauss's own words, what art looks like when it turns its back on nature. The grid is the form in which modern art broke away from all worldly relations and established itself as an autonomous and autotelic sphere.

So when Martin Boyce's works make use of the figure of the grid, as for instance in *Ventilation Grills (your lost dreams live between the walls)* cited at the outset, he is inevitably invoking precisely this self-affirming horizon of modern art. At the same time as citing the grid as the iconic structure of modern art, however, Boyce also profanes it by charging it with all the worldly relations that the grid once banished from its sphere. Because—to stick with our example—the grid in *Ventilation Grills* is at the same time indebted to the banal function of the object that the work mimics. The covers of ventilation shafts are precisely grills that protect the openings and allow the air of an air-conditioning system to circulate. Moreover, the grills of *Ventilation Grills* serve as typographical grids on which the linguistic elements of the work materialize. So, in addition to their specific object reference that gestures beyond the self-referential world of art, they

cken zukehrt. Das Raster ist die Form, in der sich die Kunst der Moderne von allen weltlichen Bezügen losgesagt und als autonome und autotelische Sphäre begründet hat.

Wenn also Martin Boyce' Werk die Figur des Rasters aufgreift, wie etwa in der eingangs beschriebenen Arbeit *Ventilation Grills (your lost dreams live between the walls)*, dann ruft es unausweichlich auch genau diesen Horizont modernistischer Selbstbehauptung auf. Im gleichen Zuge, wie Boyce das Raster als ikonische Struktur der Moderne jedoch zitiert, profanisiert und kontaminiert er es auch, indem er es mit all den weltlichen Bezügen auflädt, die vermittels dieser Figur aus der Sphäre der Kunst vertrieben wurden. Denn, um beim Beispiel zu bleiben, das Raster der *Ventilation Grills* ist zugleich auch der banalen Funktion des Objekts geschuldet, das die Arbeit nachahmt. Abdeckungen für Lüftungsschächte sind nun mal Gitter, die die Einlässe schützen und zugleich die Luft der Klimaanlage zirkulieren lassen. Darüber hinaus dient das Gitter der *Ventilation Grills* als typografisches Raster, in dem sich die sprachlichen Elemente der Arbeit materialisieren. Es weist also nicht nur einen konkreten Gegenstandsbezug auf, der über die selbstbezügliche Welt der Kunst hinausweist, sondern es fungiert zudem als Lineatur eines Schriftsatzes, die Fragmente des Erzählerischen einlädt, in ihr Raster zurückzukehren. Und auch die konkrete Herkunft und Genese des von Boyce eingesetzten Gitters kommt bereits einer Profanisierung modernistischer Dogmatik gleich. Denn das Raster der Lüftungsgitter ist kein beliebiges Design, sondern es übernimmt seine Struktur und Orientierung aus der Welt des Kinos, nämlich aus der von Saul Bass gestalteten Titelsequenz von Hitchcocks *North by Northwest*. Saul Bass lässt hier die Titel des Films in einem sich nach und nach aufbauenden, diagonal über die Bildfläche verlaufenden Raster erscheinen, das sich im weiteren Verlauf der Sequenz durch eine Überblendung als grafische Abstraktion der gerasterten Spiegelfassade eines Hochhauses herausstellt.

Wie Überblendungen oder Doppelbelichtungen funktionieren so auch die Raster im Werk von Martin Boyce selbst. Sie rufen die Figur als programmatisches Emblem der Moderne auf und bringen im gleichen Zuge ihr Anderes zur Erscheinung: das Mimetische, das Narrative und das Referenzielle. Sie figurieren nicht als eine selbstbezügliche Struktur, die ausschliesst, sondern vielmehr wie ein Fangnetz, in dem sich all das durch die Moderne Ausgeschlossene in unterschiedlichen Konstellationen immer wieder neu kristallisiert und verfängt.

Unter der Hand von Martin Boyce gerinnen so auch die 1949 von Charles und Ray Eames entworfenen *Eames Storage Units* – ein Regalsystem, das für die industrielle Serienproduktion konstruiert und durch seine Modularität auf individuelle Anpassbarkeit hin ausgelegt war – zu psychologisch aufgeladenen Angstbildern einer Moderne, deren Rationalität in Paranoia umgeschlagen zu sein scheint. Boyce greift hier die modulare Konstruktion des Entwurfs auf und pervertiert die Eames'sche Logik des Rasters, indem er sie konsequent als eine Dialektik von Innen und Aussen, von offenen und geschlossenen Segmenten, von privatem und öffentlichem Raum durchspielt. Aus dem funktionalistischen Regalsystem entstehen so ihrer Funktion entledigte, architekturähnliche Gebilde, die an die modernistischen Wohnmaschinen eines Le Corbusier denken lassen oder eben auch an ihre spätmodernen Schwundstufen des sozialen Wohnungsbaus. Die offene Struktur des Rasters als Garant der individuellen Adaptabilität des modularen Designs verkehrt sich zur klaustrophobischen Zelle eines architektonischen Denkens, das den Raum des Sozialen auf die Frage seiner infiniten Planbarkeit reduziert.

Die Titel, die Boyce den Arbeiten dieser Serie verleiht, tun ihr Übriges, um das Bild einer phobisch gewordenen und autoaggressiv gewendeten Moderne zu konturieren: *For 129 Fear View Lane* (2000) heisst etwa ein vollständig durch

also function as lines for writing inviting fragments of narrative back into its structure. And also the source of the grid that Boyce employs in this particular case is already tantamount to a corruption of modernist dogma. For the grid of his ventilation grills is no mere arbitrary design—its structure and slant derive from the world of cinema, namely from the title sequence of Hitchcock's *North by Northwest* created by Saul Bass. Here Bass passes the titles of the film through a grid that materializes line by line obliquely across the screen and which turns out to be an abstraction of the reflecting facade of a high-rise office block as a cross dissolve reveals.

And it is as cross dissolves, or double exposures, that the grids in Martin Boyce's work appear. They invoke the figure as programmatic emblem of modern art while at the same time manifesting its Other: mimesis, narrative, referentiality. It is not as an excluding structure that they function, but rather as a net in which all that the modernist ambition banned from the visual arts gets caught, again and again, in varying configurations.

Likewise, at the hands of Martin Boyce, *Eames Storage Units*—a modular, industrially mass-produced shelf system geared to individual customizability that was designed by Charles and Ray Eames in 1949—turn into psychologically charged emblems of a modernism whose rationality seems to have gone paranoid. Boyce exploits the modularity of the design and perverts the Eamesian logic of the grid by systematically running it through a dialectic of inside and outside, of open and closed segments, of private and public space. The functionalist shelf system thus gives rise to building-like structures that have been rid of their functions, putting one in mind of the modernist dwelling machines of a Le Corbusier or their vestigial traces in late-modernist social housing. The open grid structure that ensured customizable adaptability in the modular design system turns into the claustrophobic cell of a mode of architectural thought that reduces social space to its potential for infinite planning.

The titles that Boyce lends to the works in this series add a final touch in limning the picture of a modernism gone phobic and auto-aggressive: *For 149 Fear View Lane* (2000) is the title of a module completely encased in black panels to form a mute monolith marked only by the structure of its joins; *276 Silent Falls* (2000) is the fictional address of another block on the imaginary city map of fear: painted in the primary colors red, yellow, and blue, it recalls the constructivist pictorial grids of De Stijl (which obviously also inspired the Eames designs themselves). *White Disaster* (2000), on the other hand, is an entirely white block with soot-like traces at one corner, supposedly from burning, calling to mind the painterly gesture of Robert Ryman (paint tubes clearly mixed up here). Then there is *You Are Somewhere Inside* (2000), a black version with a small number of areas on the structure's surfaces offering views in (or out), as if the constructor had only just managed to maintain a minimal contact to the outside world beyond the order of the grid.

The way in which the titles dramatize the reproduced and transformed *Eames Storage Units*, however, not only generates the phobic dimension of modernity already implicit in their construction, but invokes a further horizon of cultural projections linked with the modernist wraiths of functionalism and abstraction: the dream world of cinema, the cold, uncanny atmosphere of 1940s and '50s film noir, or the cheap horror and disaster scenarios of the 1950s and '60s B-movies. The titles thus inscribe the works on a media map of postwar America's cultural flipside whose optimistic variant was conveyed not least by design visions of a new society represented by creations such as those of Charles and Ray Eames. They are the cinematic fallout of a profoundly traumatized culture that exorcizes its fear of the Other in an era of political witch-hunts to which the name McCarthy lent its signature.

schwarze Paneele zum stummen Monolith verschlossenes Modul, das nur noch die Lineaturen seiner Konstruktion aufscheinen lässt, *276 Silent Falls* (2000) ein anderer mit einer fiktiven Adresse aus einem imaginären Stadtplan der Angst versehener Block, der in den Primärfarben Rot, Gelb und Blau verblendet ist und an die konstruktivistischen Bildraaster des De Stijl erinnert (die natürlich auch für die Eames-Entwürfe selbst Pate gestanden haben). *White Disaster* (2000) ist hingegen ein komplett in Weiss ausgeführter Block, dessen russähnliche Spuren von scheinbaren Verbrennungen an der Ecke eines Segments an die malerische Gestik der Arbeiten eines Robert Ryman denken lassen (der hier offenbar die Farbtuben verwechselt hat). *You Are Somewhere Inside* (2000) wiederum ist eine komplett in Schwarz ausgeführte Version, die einige wenige Flächen der Konstruktion zum Einblick (oder Ausblick) freigibt, als hätte sich ihr Bauherr gerade noch einen letzten Kontakt zur Aussenwelt jenseits der Ordnung des Rasters aufrechterhalten können.

Die Form, in der die Titel der Arbeiten die verfremdeten *Eames Storage Units* dramatisieren, treibt jedoch nicht nur die bereits in ihrer Konstruktion angelegte phobische Dimension ihrer Modernität hervor, sie ruft zugleich auch einen weiteren Horizont der kulturellen Projektionen auf, mit dem der modernistische Spuk von Funktionalismus und Abstraktion kurzgeschlossen wird: nämlich die Traumwelten des Kinos, die kalte und unheimliche Atmosphäre des Film noir der 1940er- und 1950er-Jahre wie auch die billigen Horror- und Katastrophenszenarien der B-Movies der 1950er- und 1960er-Jahre. Die Titel tragen die Arbeiten in eine mediale Landkarte ein, die die kulturelle Kehrseite der US-amerikanischen Nachkriegsepoche kartografiert, deren optimistische Version nicht zuletzt auch von den gestalterischen Visionen einer neuen Gesellschaft getragen wurde, wie sie durch die Entwürfe der Eames repräsentiert werden. Es sind die filmischen Niederschläge einer tief traumatisierten Kultur, die ihre Angst vor dem Anderen in politischen Hetzjagden exorziert, denen der Name McCarthy die Signatur als Ära aufgeprägt hat.

Martin Boyce castet seine Arbeiten als Protagonisten einer unheimlichen Erzählung der Moderne, die zwischen den dunklen Welten des Kinos, den abstrakten Sprachen der Kunst und den funktionalistischen Strukturen von Design und Architektur oszilliert. Er greift ihre historischen Ordnungen auf und treibt die ideellen und ideologischen Bestände aus ihren Formen hervor, indem er die Logik ihrer Konstruktion pervertiert und mit ihrem ausgeschlossenen Anderen verschneidet. Er ruft sie an als Raum der untoten Ideen und verdichtet sie in Nachbildern einer nicht abgeschlossenen Geschichte, die deren Versprengtes und Verdrängtes wieder zur Erscheinung bringen. Oder mit Žižek: Martin Boyce' Werke sind Wiedergänger der Moderne, die zurückkehren, um die symbolische Schuld einzutreiben, die bei ihrem fehlgeschlagenen Begräbnis nicht beglichen wurde.

Martin Boyce casts his works as protagonists in an uncanny narrative of modernism that oscillates between the dark worlds of cinema, the abstract languages of art, and the functionalist structures of design and architecture. Taking up historical systems, he expels the idealized and ideological remnants from their forms by perverting their logic of construction and corrupting them with their excluded Other. He invokes them as a space of undead ideas and condenses them in afterimages of an unfinished (hi)story that brings to light again what they banished and repressed. Or with Žižek: Martin Boyce's works are revenants of modernism come back to exact the symbolic debt that their abortive funeral has failed to settle.

*Publikation*

Erscheint anlässlich der Ausstellung:  
*Martin Boyce*  
Museum für Gegenwartskunst Basel  
25. April – 16. August 2015

*Herausgeber:*

Kunstmuseum Basel,  
Museum für Gegenwartskunst

*Redaktion:*

Søren Grammel, Svenja Held

*Texte:*

Søren Grammel, Daniel Pies

*Lektorat und Korrektorat Deutsch:*

Ulrike Ritter

*Übersetzungen Deutsch-Englisch,*

*Korrektorat Englisch:*

Christopher Jenkin-Jones

*Gestaltung:*

sofie's Kommunikationsdesign

*Druck:*

Gremper

*Auflage:*

14 000

*Fotonachweis:*

Alle Installationsansichten:

© Museum für Gegenwartskunst, Gina Folly

S. 5: © 2015 ProLitteris, Zürich

S. 11: © Lewis Morley & Victoria and Albert  
Museum, London

S. 13: © Ilmari Kalkkinen

S. 23: © Metro-Goldwyn-Mayer

S. 36: © Ruth Clark

S. 46: © Gilmar Ribeiro

ISBN: 978-3-7204-0225-5

© 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

*Künstler:*

Martin Boyce

*Künstlerische Assistenz:*

Björg Valgeirsdóttir, Steven Grainger

*Kurator der Ausstellung:*

Søren Grammel

*Kuratorische Assistenz:*

Svenja Held, Philipp Selzer

*Registrars:*

Charlotte Gutzwiller, Maya Urich

*Leitung Aufbau und Technik:*

Muriel Utinger

*Aufbau:*

Claude Bosch, Andreas Schweizer,

Stefano Schaller, Scott Associates Sculpture &

Design, Michael Wenger

*Restauratorische Betreuung:*

Kristin Bucher, Amelie Jensen, Chantal

Schwendener, Werner Müller, Caroline Wyss-Illgen

*Schreiner- und Zimmermannsarbeiten:*

Martin Imhof Holzbau – Innenausbau

*Presse- und Öffentlichkeitsarbeit:*

Michael Mathis, Christian Selz

*Bildung und Vermittlung:*

Olivia Jenny, Simone Moser

*Ausstellungsfotografie:*

Gina Folly

*Leihgeber:*

Cranford Collection, London; Sammlung Haubrok,  
Berlin; Sammlung Köser, Köln; Sammlung

Themosticles und Dare Michos, San Francisco;

Privatsammlung Toby Webster, Glasgow

Werke ohne Besitzangabe sind Besitz des Künstlers /  
Works where ownership is not specified are the  
property of the artist.

Courtesy of The Modern Institute/Toby Webster Ltd,  
Glasgow; Galerie Eva Presenhuber, Zürich;  
Johnen Galerie, Berlin und Tanya Bonakdar Gallery,  
New York

