

KONSERVIERUNG UND RESTAURIERUNG



Robert Gober, «Untitled 1995–1997», 1995–1997, permanente Installation im Schaulager und konservatorische Massnahmen am Wasserbecken (Teil der Installation)

Arbeitsinstrumente und Ersatzmaterialien für die Konservierung und Restaurierung von Robert Gobers Installation «Untitled 1995–1997» (1995–1997)

Während die Langzeitentwicklung von traditionellen und bereits bekannten Materialien wie Leinwand oder Marmor voraussehen ist, sind mit neueren und noch wenig erforschten Materialien offene Fragen verbunden. Die Sammlung der Emanuel Hoffmann-Stiftung umfasst u. a. Werke aus Schokolade, Vaseline, Wachs oder Polyurethan – Materialien, die an sich schwieriger zu konservieren sind und deren Alterungsverhalten noch wenig bekannt ist. Die Kunstwerke werden im Schaulager in einer Umgebung aufbewahrt, die ihrer Erhaltung in allen Belangen zuträglich ist. Im fensterlosen Lagerbereich werden Umwelteinflüsse minimiert: Das Klima kann dank hochwertiger Technik im ganzen Gebäude konstant gehalten werden, und Licht wird in den Räumen nur dann eingeschaltet, wenn dort gearbeitet wird. Die stabilen Lagerungsbedingungen sind für eine bestmögliche Erhaltung oder Konservierung von fragilen Werken und Materialien wie beispielsweise der Schokolade-Skulpturen von Dieter Roth oder der Kunststoffbestandteile in den Arbeiten von Katharina Fritsch, Peter Fischli / David Weiss oder Matthew Barney zentral. Die offene Lagerung gewährleistet den Restauratoren ausserdem einen direkten Zugang zu den Werken, sodass deren Zustand regelmässig beobachtet und protokolliert werden kann.

Wie bei allen materiellen Dingen sind altersbedingte Veränderungen auch bei Kunstwerken nicht vollumfänglich zu verhindern. In vielen Fällen stehen die Restauratoren vor der Herausforderung, die Veränderungen mit künstlerischen Intentionen abzugleichen und gegebenenfalls in direkter Absprache mit den Künstlerinnen und Künstlern Lösungen auszuarbeiten. Zu den konservatorischen Massnahmen im Bereich der zeitgenössischen Kunst gehört auch ein vorausschauender Umgang mit Werken, die elektronische oder digitale Bestandteile enthalten.

Die hier ausgestellten Werkzeuge und Materialien dokumentieren die konservatorischen und restauratorischen Eingriffe an einem besonders aufwändigen Kunstwerk: Es handelt sich um die Installation von Robert Gober, die im Schaulager dauerhaft eingerichtet ist. Die Materialien sind in ständiger Berührung mit dem Element Wasser, wodurch Erhaltungsmaßnahmen unumgänglich sind. So müssen beispielsweise die Münzen durch eine Schutzschicht vor Korrosion bewahrt, die Wasserbecken mit dem Seegrass gereinigt und die Haare an den Wachsbeinen in minutiöser Arbeit immer wieder ergänzt werden. Die hier ausgelegten Münzen aus Metall und das Seegrass aus Silikon gehören zu den Materialien, die der Restaurator von Zeit zu Zeit restaurieren und teilweise auch ersetzen muss. Der Wachsblock mit eingesetzten Haaren dient dem Restaurator als Übungsstück.

ROBERT GOBER



«Robert Gober. Work 1976–2007»,
Ausstellungsansicht Schaulager Basel, 2007

Robert Gober, Arbeitsmodell mit nachgeformten Exponaten für die Planung der Ausstellung
«Robert Gober. Work 1976–2007»

Der US-amerikanische Künstler Robert Gober (*1954) greift in seinen Arbeiten auf ein Bildvokabular zurück, das auf den ersten Blick mit Häuslichkeit, Religion und Körperlichkeit assoziiert wird. Dieser «Bildervorrat» wird in seinen Skulpturen zu ungewöhnlichen Objektkombinationen vereint und so verfremdet, dass die Gemütlichkeit der häuslichen Umgebung plötzlich beunruhigend wirkt, die Symbole von Reinlichkeit und Hygiene zu ambivalenten Stellvertretern von Abgrenzung und Verdrängung werden und die nachgebildeten Körperfragmente eine beunruhigende Absenz suggerieren.

Die Faszination von Gobers Skulpturen beruht nicht nur auf ihrer Referenzhaftigkeit, sondern auch auf der taktilen Oberflächengestaltung und dem Detail in der Ausführung, denen der Künstler grosse Aufmerksamkeit schenkt. Die Koffer, Laufgitter, Spülbecken oder Schlittschuhe sind alles naturalistische handgeschaffene Imitationen alltäglicher Gebrauchsgegenstände. Bezeichnend dabei ist, dass Gobers Arbeiten nicht die zeitgenössische Hightech-Konsumwelt widerspiegeln, sondern wie Relikte aus einer anderen Zeit wirken. Der Künstler selbst sieht sie als Metaphern für eine Welt, in der er aufgewachsen ist: die amerikanische, kleinbürgerliche, christlich geprägte Umgebung der 1950er- und 1960er-Jahre.

In Basel war Robert Gober 1995 mit einer bedeutenden Ausstellung im Museum für Gegenwartskunst zum ersten Mal präsent. Der durchbohrte Sessel «Chair with a Pipe» (1994/1995) und «Untitled»

(1994–1995), ein Kamin mit Kinderbeinen, kamen bei dieser Gelegenheit in die Sammlung der Emanuel Hoffmann-Stiftung. Die Arbeit «Untitled 1995–1997», eine vielteilige Installation mit komplexem unterirdischem Wassersystem, wurde 1999 und damit noch vor der Errichtung des Schaulagers angekauft. Diesem zentralen, physisch wie inhaltlich vielschichtigen Werk wurde im Untergeschoss des Schaulagers ein eigener Raum gewidmet, wo es permanent installiert ist. 2007 dann organisierte das Schaulager die Ausstellung «Robert Gober. Work 1976–2007», die mit dem dazu erscheinenden Catalogue Raisonné eine umfassende und vertiefte Auseinandersetzung mit dem Werk des Künstlers erlaubte.

Gober bereitete sich intensiv auf die Einrichtung der Ausstellungsräume vor. Um mit der weitläufigen Ausstellungsfläche von 4300 m² experimentieren zu können, formte er seine Exponate einzeln nach und positionierte sie in einem Modell der Ausstellungsarchitektur. Diese feingliedrige Vorbereitung mit verkleinerten Objekten rückt unvermittelt an den Beginn von Gobers künstlerischen Tätigkeit Ende der 1970er-Jahre, als er Puppenhäuser baute, bevor sich sein Interesse auf die Bedeutungsvielfalt des Hauses an sich verschob, als Symbol des Heimischen und des Unheimlichen zugleich.

3

MONIKA SOSNOWSKA



«1:1», 2007/2008, Stahlkonstruktion,
Ausstellungsansicht Schaulager Basel, 2008

Monika Sosnowska, Modell für «1:1» (2007/2008) und dokumentarische Aufnahmen vom Aufbau der Skulptur für die Ausstellung im Schaulager (2008)

Monika Sosnowska (*1972 in Ryki, Polen) setzt sich in ihren skulpturalen und installativen Arbeiten mit ihrer Umgebung, mit Architektur und damit verbundenen Lebensformen auseinander. Das hier ausgestellte filigrane Papierobjekt ist ein Modell der monumentalen Skulptur «1:1», die erstmals 2007 für die Biennale in Venedig realisiert und ein Jahr später für die Ausstellung im Schaulager angepasst wurde. Die haushohe Stahlkonstruktion war so geknickt, dass sie sich im Schaulager zwischen Boden und Decke des unteren Ausstellungsgeschosses drängte. Man erkennt das Skelett eines Gebäudes, basierend auf den Modulen, die in den 1960er- und 1970er-Jahren in Polen für den Bau von Büro- und Wohnsiedlungen verbreitet waren. Auf Streifzügen durch die Vorstädte von Warschau, durch Ruinen von Wohnbauten und durch Industriebrachen geht Monika Sosnowska den Spuren vergangener Utopien nach. Die Atmosphäre von Umbruch, Stagnation und Neuanfang bildet den Nährboden für ihr Werk, welches sie jedoch immer auch in Auseinandersetzung

mit dem jeweiligen Ausstellungsort entwickelt. So nimmt «1:1» auch konkret Bezug auf die räumliche Situation im Schaulager: Die im Masstab 1:1 von Fachleuten aus Polen angefertigte und in Basel in einem aufwändigen Prozess aufgebaute Skulptur stemmt sich gegen die bestehende Architektur und macht sie dadurch physisch erlebbar. So werden wir als Betrachtende nicht nur visuell, sondern auch körperlich in das Werk einbezogen: Das fiktionale Raumgebilde deutet auf architektonische und atmosphärische Qualitäten und schärft damit unsere Wahrnehmung, sodass auch sonst verborgene Eigenschaften des Raumes ans Licht kommen.

DAVID CLAERBOUT



«Sections of a Happy Moment», 2006, Einkanal-Videoprojektion, schwarz- Weiss, Stereoton, 26 Min., Stills

David Claerbout, Recherchematerialien, Skizzen und Produktionsaufnahmen zu «Sections of a Happy Moment» (2006)

Seit Mitte der 1990er-Jahre entwickelt der belgische Künstler David Claerbout (*1969) ein künstlerisches Werk von grosser Bildkraft, in welchem er die Medien Fotografie und Film, ihre historischen Traditionen und Wertigkeiten untersucht. Im Zentrum seines Interesses steht die Befragung unserer Vorstellungen von Zeit und Narration. Für seine Installationen verwendet der Künstler visuelle Materialien wie Archivaufnahmen und rekonstruierte Bilder oder Filmmaterial, das nach seinen Regieanweisungen gedreht wird.

Die Videoinstallation «Sections of a Happy Moment» aus der Sammlung der Emanuel Hoffmann-Stiftung zeigt einen jener kostbaren Momente, wo grösste Alltäglichkeit und höchste Freude zusammenfallen. Menschen stehen auf einem sonnenüberfluteten Platz und spielen mit einem Ball, der hoch in die Luft geworfen den Boden nie berühren wird – Sinnbild für die aufgehobene Zeit in einem Augenblick selbstvergessenen Glücks. Ein langer Fluss von Einstellungen zeigt die kleine Schar in stets wechselnden Ansichten. Eine beruhigend dahinplätschernde Melodie, auf einem Klavier gespielt, begleitet die Szene. Diese ereignet sich auf dem Platz vor einem abweisend wirkenden Häuserkomplex, einem sozialen Wohnbauprojekt des belgischen Architekten Renaat Braem in Antwerpen-Kiel. Die Sterilität und Uniformität der Architektur wird von der unbeschwerten und verspielten Stimmung der Menschengruppe aufgehoben – fast hat man den Eindruck, als ob das Spiel bis in alle Ewigkeit weitergespielt werden könnte.

Was der Betrachter sieht, ist allerdings nicht das, was er zu erkennen glaubt. Der scheinbar fortlaufende Videofilm veranschaulicht in Wahrheit einen einzigen Moment aus dem Leben einer asiatischen Familie. Die in einer halbkreisförmigen Formation angeordneten Figuren wurden von unzähligen Fotokameras aufgenommen, die alle um die gestellte Szene herum gruppiert waren. Die hier gezeigten Aufzeichnungen, Projektskizzen und Recherchematerialien, die sich zuweilen wie Anweisungen zu einem Drehbuch ausnehmen, geben Einblick in den Arbeitsprozess des Künstlers und machen deutlich, wie präzise die Szene geplant und komponiert wurde: Für «Sections of a Happy Moment» hat David Claerbout aus Tausenden von Fotografien 180 ausgewählt, sie digital überarbeitet, ineinander montiert und wie in einer Diaprojektion zu einer Abfolge verkettet. Damit überführt er die Zirkularität des immer gleichen unbewegten Augenblicks in die zeitliche Linearität einer scheinbar voranrückenden Situation. Raffiniert spielt er mit den Ausformungen des Zeitlichen im Bild, mit seinen Dehnungen und Verdichtungen zwischen Dauer und Moment. Der Künstler verschränkt zwei wichtige Medien der zeitgenössischen Kunst – Fotografie und Video – so miteinander, dass sich die jeweiligen Wahrnehmungsmechanismen auf subtile Art und Weise durchkreuzen.

JACQUES HERZOG & PIERRE DE MEURON



Das Schaulager von aussen

«Herzog & de Meuron. No. 250. Eine Ausstellung»,
Ausstellungsansicht Schaulager Basel, 2004



Jacques Herzog & Pierre de Meuron, Modell 1:200 und Sourcebook zum Bau des Schaulagers (Projekt: 1998–1999, Realisierung: 2000–2003)

Die Basler Architekten Jacques Herzog und Pierre de Meuron sind mit dem Schaulager auf mehrfache Weise verbunden: Einerseits haben sie das Haus in enger Zusammenarbeit mit der Bauherrschaft entworfen und zwischen 2000 und 2003 realisiert. Andererseits wurde ihr Schaffen 2004 unter dem Titel «Herzog & de Meuron. No. 250. Eine Ausstellung» im Schaulager selbst umfassend vorgestellt.

Die beiden hier ausgestellten Objekte, das Modell des Schaulager-Gebäudes sowie das Sourcebook, sind im Kontext der damaligen Ausstellung zu sehen: Die Schau sollte nicht die Architekten selbst oder deren Projekte vorstellen. Vielmehr wurde der Versuch unternommen, mithilfe von Zeichnungen, Modellen und Modellskizzen, Materialproben und Sammlungen fotografischer Bilder einen Einblick zu geben in die Werkstatt und damit in die Entwurfsabläufe von Herzog & de Meuron. Die Spuren und Relikte der gedanklichen Prozesse – als solche sind auch das Modell und das Sourcebook zu verstehen – vermögen die spezifische Haltung der beiden Architekten fassbar zu machen.

Das Sourcebook zum Bau des Schaulagers ist eine bisher unveröffentlichte Sammlung von Bilddokumenten, die während dessen Konzeption und Realisierung für das Architektenteam von Bedeutung waren. Zu finden sind darin beispielsweise Fotografien von besuchten Kunstdepots oder von Bautypen aus anderen Kulturen,

die als Inspirationsquelle gedient haben mögen; eine minutiöse Bestandaufnahme der Sammlung der Emanuel Hoffmann-Stiftung – für einmal jedoch nicht geordnet nach kunsthistorischen Kriterien, sondern nach Dimension bzw. Volumen der Werke; zu finden sind darin jedoch auch Simulationen und computergenerierte Bilder architektonischer Details, die deutlich machen, dass auch die digitalen Medien die Entwurfsprozesse von Architekten bestimmen. Die zweidimensionale Bilddokumentation wird von anderen Hilfsmitteln begleitet. Zu ihnen gehört auch das Modell: Dem aus Holz von Hand hergestellten Objekt eignet etwas Archaisches an. Es steht in einem direkten Bezug zum Körper des Betrachters. Es lässt sich in die Hand nehmen und in seine Einzelteile zerlegen – das hier ausgestellte Beispiel erweist sich dabei als besonders sorgfältig und liebevoll gestaltetes Objekt, dem auch etwas Spielerisches anhaftet.

Sowohl Sourcebook wie Modell erzählen von den Wegen und Umwegen, von den konzeptionellen und materiellen Prozessen, die schliesslich zum realisierten Projekt führen und in diesem aufgehen. Als Materialsammlungen sind sie jedoch nicht nur in die Vergangenheit, sondern auch in die Zukunft gerichtet: Das, was liegen blieb, kann zu einem Fundus werden, aus dem neue Projektideen hervorgehen.

FRANCIS ALÿS



«Ohne Titel (La leçon de musique)», 1994–1997,
Wachs, Enkaustik, Bleistift auf Leinwand, 23×31.5 cm

Francis Alÿs in Mexico City, 1994



Francis Alÿs, Werbeschild für Männermode aus einem traditionellen Schildermaler-Atelier in Mexico City, Inspirationsquelle für das «Sign Painting Project» (1993–1997)

Das Gehen, oder genauer noch das Sich-treiben-Lassen oder Schlendern, spielt im Werk des in Belgien geborenen und seit 1986 in Mexico City lebenden Francis Alÿs (*1959) eine zentrale Rolle. Seine künstlerische Arbeit begann mit Spaziergängen in der Grossstadt, und bis heute sind sie die Basis für sein gesamtes Schaffen geblieben. Der Künstler richtet seine Aufmerksamkeit dabei auf unspektakuläre Dinge und alltägliche Gegebenheiten. Der Spaziergang kann zum Ausgangspunkt werden für Arbeiten, die sich in Form von einmaligen Aktionen (sogenannten «Walks» oder «Paseos») konkretisieren und mit Texten, Skizzen, Postkarten und Videos dokumentiert werden. Er kann jedoch auch Auslöser sein für selbstständige Projekte.

Auch das «Sign Painting Project», das zwischen 1993 und 1997 entstand und 2006 in einer Ausstellung im Schaulager präsentiert wurde, hängt eng mit dem Ort zusammen, an dem es entstanden ist. Aus der Beschäftigung mit der Dokumentation seiner Aktionen im Stadtraum begann Francis Alÿs, kleinformatige Ölbilder zu malen. Die Motive entlieh er den Reklametafeln, denen er auf Streifzügen durch Mexico City begegnete. Sie stehen dort auf Gehsteigen oder hängen an Fassaden von Geschäften und sind von professionellen Schildermalern, den «Rotulistas», gemalt. In ihrer direkten Bildsprache weisen sie eine spezifische Ästhetik auf, die sich auch in der hier ausgestellten Werbetafel für Männermode zeigt. Die Figur im grauen Anzug, die sich in der rechten unteren Ecke befindet und

eine werbewirksame Pose einnimmt, taucht in der Bildwelt von Francis Alÿs in verschiedenen Versionen auf. Für das «Sign Painting Project» übernahm Alÿs den Malstil der «Rotulistas», kombinierte die gefundenen Motive und Figuren jedoch zu rätselhaft und surreal anmutenden Handlungen und Geschichten.

Diese gab der Künstler mehreren Schildermalern zum Kopieren, sodass von jedem «Original» mehrere «Kopien» entstanden sind. Inspiriert von den mehr oder weniger freien Interpretationen der «Rotulistas», schuf Francis Alÿs selbst weitere Variationen, die er wiederum in diesen Kreislauf der Vervielfältigung einschleuste. Mit dieser einfachen Anordnung, die wie eine bildliche Version des Kinderspiels «Stille Post» anmutet, schuf er ein Ensemble, das die Mechanismen des Kunstmarkts und seiner Rollenverteilungen befragt. Wer ist hier der professionelle Maler? Was ist das Original, was ist die Kopie? Welchen Status hat die Kopie der Kopie? Der Sabotageakt gegen den Kunstmarkt hatte eine zusätzliche Dimension: Der Prozess des Kopierens selbst wurde immer wichtiger und wurde in intensiven Gesprächen zwischen den Schildermalern und dem Künstler reflektiert und vorangetrieben. Dabei löste sich das Konzept der Autorschaft immer mehr auf in einem Kollektivgedanken, wie er in Malateliers des 16. Jahrhunderts gängig gewesen sein mag und im postmodernen Diskurs praktiziert wird.

PETER FISCHLI / DAVID WEISS



«Tisch», 1992–1993, ca. 750 Gegenstände und Tisch aus Polyurethan, geschnitten und bemalt, 77 × 990 × 330 cm, Ausstellungsansicht im Museum für Gegenwartskunst Basel und Detail

Peter Fischli und David Weiss, Vorlagen für die aus Polyurethan geschnitzten Gegenstände der Skulptur «Tisch» (1992–1993)

Peter Fischli (*1952) und David Weiss (1946–2012) gehören zu den wichtigsten und international angesehensten Vertretern zeitgenössischer Schweizer Kunst. Seit Beginn ihrer Zusammenarbeit begleitet die Emanuel Hoffmann-Stiftung ihr Schaffen. Durch wiederholte Ankäufe von den 1980er-Jahren bis heute ist eine beachtliche Gruppe von zentralen Werken der Künstler in die Sammlung gekommen. Sie umfasst verschiedene künstlerische Medien, u. a. frühe Filme wie «Der Lauf der Dinge» (1987), eine umfangreiche Gruppe von Tonskulpturen aus «Plötzlich diese Übersicht» (1981) sowie fotografische Arbeiten und das zwischen 1984 und 2003 entwickelte Werk «Ohne Titel (Fragenprojektion)». Ebenfalls zur Sammlung gehört die Arbeit «Tisch» (1992–1993), in welcher sich die Künstler einmal mehr dem Universum der Gegenstände zuwenden und das Spiel von Schein und Wirklichkeit auf die Spitze treiben.

Die Arbeit «Tisch» besteht aus einer Ablage, auf der sich Hunderte von alltäglichen, zumeist industriell hergestellten Objekten stapeln: eingetrocknete Farbeimer, Flaschen mit Putzmitteln, eine angebrochene Saftpackung, Zigarettenstummel. Einfache Materialien und simple Werkzeuge suggerieren handwerkliche Prozesse. Das scheinbare Chaos aus Gerätschaften, Werkstoffen, Abfällen und Überbleibseln schneller Mahlzeiten erweckt den Eindruck, als wären die geschäftigen Bricoleure nur eben in eine kurze Pause gegangen.

Was aber macht diese Akkumulation von Dingen in einer Kunstsammlung? Der mit Marcel Duchamps Ready-made vertraute Betrachter mag vermuten, dass die Künstler eine Ecke ihres Ateliers zu Kunst erklärt haben. Betrachtet man die Objekte jedoch genauer, stösst man auf Unregelmässigkeiten – eine nicht ganz perfekt gemalte Etikette, ein zu robuster Tetrapak – und man erkennt, dass es sich nicht um die Gegenstände selbst, sondern um deren Nachbildungen in Originalgrösse handelt. Die Objekte aus geschnitztem und bemaltem Polyurethan ahmen auf irritierende Weise den Zusammenhang ihrer eigenen Herstellung nach.

Illusionistische Effekte gehören zur Gattung des Stilllebens. Fischli/Weiss' Skulptur reiht sich als überzeugende zeitgemässe Variante in diese Tradition ein. So verweigert sich die Simulation dem Original – und rettet es zugleich. In dieser selbstreflexiven Geste der Gegenstände und dem offenbaren Akt der Reproduktion kokettieren Fischli/Weiss mit der Aufhebung ihrer Rolle als künstlerische Urheber. Das humorvolle Befragen geltender Wertehierarchien verbindet sich hier mit einer Liebe zum Detail, die das Werk von Fischli/Weiss insgesamt auszeichnet.

FIONA TAN



«Countenance», 2002, Vierkanal-Video-
installation, Installationsansicht und Detail

**Fiona Tan, Set-Fotografien, entstanden während der Aufnahmen
für die Videoinstallation «Correction» (2004)**

Im Zentrum der künstlerischen Arbeit von Fiona Tan (*1966) steht der Mensch im Spannungsfeld von Individualität und Masse. Die Künstlerin verwendet Fotografie und Film als dokumentarische Instrumente, um ihr Augenmerk auf soziale, anthropologische und historische Fragestellungen, auf das Individuum in der Gesellschaft zu richten.

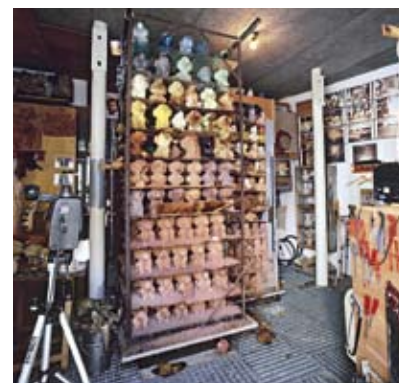
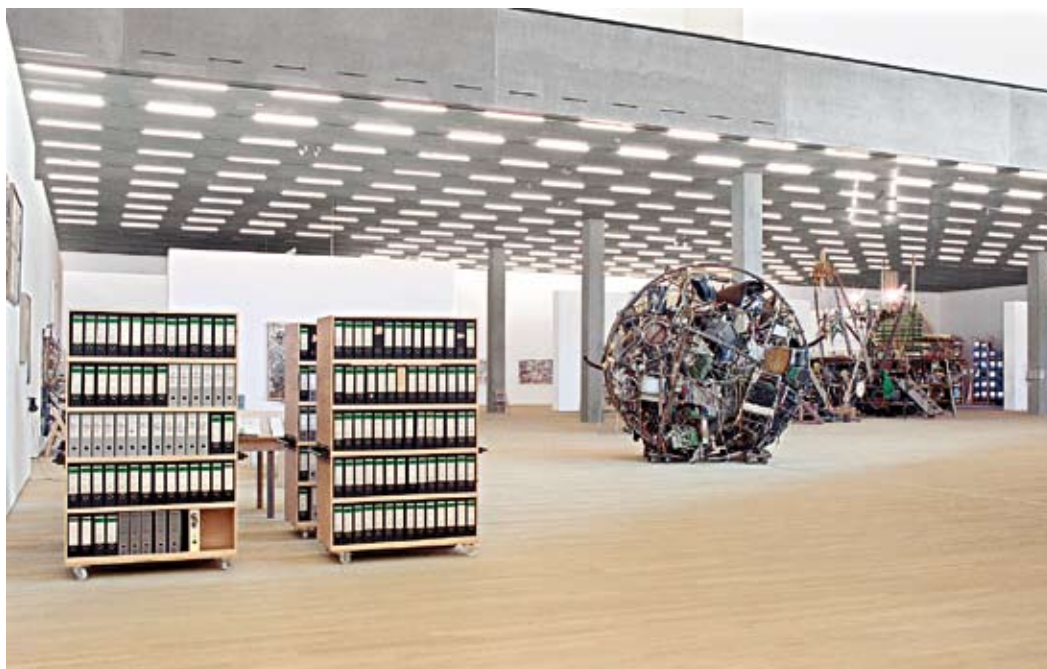
Ihre enzyklopädisch angelegte Portraitserie «Countenance» (2002) gehört zur Sammlung der Emanuel Hoffmann-Stiftung: In zwei separaten Räumen befinden sich vier hängende Projektionsleinwände (eine in einem kleinen, drei in einem grossen Raum). Sie zeigen Filmaufnahmen in Berlin lebender Menschen in ihrem Arbeits- oder Lebensumfeld. Damit setzt sich Tan in die Tradition des deutschen Fotografen August Sander (1876–1964). Dieser verfolgte ab Mitte der 1920er-Jahre über mehrere Jahrzehnte hinweg das Projekt, «Menschen des 20. Jahrhunderts» mit unterschiedlichsten Hintergründen und Lebenswegen mit Tausenden von Fotografien einzufangen, die er in Berufsgruppen und soziale Stände einteilte. Für «Countenance» übernimmt Fiona Tan diese Struktur von August Sander; seine Kategorisierung und der affirmative Anspruch auf eine repräsentative Auswahl werden in ihrer Arbeit jedoch untergraben. Für den Zeitraum einiger Sekunden stehen die Porträtierten vor der laufenden Kamera still. Das gefilmte Gegenüber erhält durch den direkten Blick in die Kamera, durch minimale Bewegungen und Mimik eine körperliche Präsenz, die Selbstbewusstsein ausstrahlt, die gleichzeitig jedoch auch Facetten eines

fragilen Innenlebens enthüllt – eine Dualität, auf die auch schon der Titel «Countenance» (dt. Fassung/Haltung) verweist.

Das Medium Film, das Tan auch für ihre folgende Arbeit «Correction» (2004) wählte, spielt für die Wirkung und die Wahrnehmung beider Installationen eine entscheidende Rolle. Für die Arbeit «Correction» filmte Tan beinahe 300 Menschen: In vier Gefängnissen in Illinois und Kalifornien nahm sie Insassen und Wärter in ihrer Umgebung auf. Die Männer und Frauen harren bis zu 50 Sekunden vor der Kamera aus – eine gefühlte Ewigkeit und gleichsam metonymischer Ausdruck für Dauer und Monotonie der Haft. Die Sechskanal-Installation mit den lebensgrossen Portraitprojektionen ist kreisförmig angeordnet und wird von einer Tonspur begleitet, die den Geräuschpegel des Gefängnisses wiedergibt.

Die hier gezeigten Fotografien wurden während der Filmarbeiten am Set aufgenommen und zeigen die Personen in Dreiviertelansicht. Auf den grossformatigen Aufnahmen kann man zudem erkennen, wie das Leben im Hintergrund weitergeht. Der mitaufgenommene Kontext unterstreicht das Temporäre, aber auch das Punktuelle dieses Stillstands, in dem sich der panoptische Kontrollblick für einmal umkehrt und die Insassen ein Gesicht bekommen. Gerade die Kommentarlosigkeit von Fiona Tans Geste unterstreicht das anklingende Politikum, etwa, dass die USA weltweit die höchsten Gefangenenraten aufweisen, die Brisanz überfüllter Gefängnisse und die fragwürdige Idee der «Verbesserung» von Kriminellen durch Freiheitsentzug.

DIETER ROTH



«Löwenturm», 1970–1998, Eisengestell auf Rädern mit 7 Glasregalen, Gussfiguren aus Schokolade und Zucker, ca. 260×100×100 cm, und «Selbstturm», 1969–1998, Holzgestell auf Rädern mit 8 Glasregalen, Gussfiguren aus Schokolade und Zucker, ca. 245×87×80 cm

«Roth-Zeit. Eine Dieter Roth Retrospektive», Ausstellungsansicht Schaulager Basel, 2003

**Dieter Roth, Dokumentation zu «Selbstturm» (1969–1998) und «Löwenturm» (1970–1998);
Gussform für «Selbstporträt als alter Mann»**

Dieter Roth (Hannover 1930–1998 Basel) war als bildender Künstler und Büchermacher, als Musiker und Filmemacher, als Dichter und Autor, als Kommunikator und Vermittler einer der wenigen Universal-künstler des 20. Jahrhunderts. Ausgehend von der Auseinandersetzung mit der konkreten Kunst und Fluxus, entwickelte er ein Werk, das von seiner Doppelbegabung als bildendem Künstler und Schriftsteller geprägt ist. 2003 organisierte das Schaulager die erste umfassende Retrospektive nach dem Tod des Künstlers. Als Eröffnungsausstellung des Schaulagers war sie auch programmatisch zu verstehen: Mit Dieter Roth wurde ein Künstler vorgestellt, der wie kaum ein anderer die kontinuierliche Unterwanderung und Auflösung des festen Werkbegriffs radikalisiert und seine künstlerischen Manifestationen zunehmend als Spuren seiner Existenz aufgefasst hatte.

1968 entstand sein heute wohl bekanntestes Selbstbildnis «P.O.T.H.A.A.VFB. (Portrait of the Artist as Vogelfutterbüste)» sowie ein Jahr später eine nach derselben Form gegossene Büste mit dem Titel «Selbstporträt als alter Mann» sowie das «Löwenselbst». Die Arbeiten entstanden in einer Zeit, in der sich der Künstler von formalen und sprachlichen Konventionen befreite und mit vergänglichen Materialien zu experimentieren begann. Mit der Verwendung von organischen Werkstoffen wie Schokolade oder Zucker wurde der Prozess des Verfalls zum konstituierenden Bestandteil des Werkes. Gleichzeitig war Dieter Roth darum bemüht, seine

Arbeiten vor dem Vergessen zu bewahren. Er verwendete dafür eine Vielzahl von Strategien; eine davon bestand im Anlegen von Dokumentations- und Archivierungssystemen, von «Bildgeschichten» (D.R.) und Kommentaren, denen er teilweise wiederum den Status eines Kunstwerks zusprach. Mitte der 1980er-Jahre griff er auf die oben genannten Arbeiten zurück: Für die Installation «Selbstturm/Löwenturm» schuf er zwei Gestelle, in denen er Güsse aus Schokolade und Zucker von «Selbstporträt als alter Mann», von «Löwenselbst» sowie einer Kombination der beiden Formen bis unter die Decke stapelte. Als das Werk 1989 als «work in progress» von der Emanuel Hoffmann-Stiftung angekauft wurde, mietete man einen Raum, in welchem Dieter Roth bis zu seinem Tod an den beiden Türmen weiterarbeitete. Zerfallsprozessen ausgesetzt, veränderten die Objekte im Lauf der Zeit ihr Aussehen. Entscheidend ist jedoch nicht die Materialprovokation als solche, sondern die Sprache und die Bildwelt, die sich Dieter Roth mit diesen Arbeiten eröffnet hat: Die manchmal wie rostiges Metall, manchmal wie altes Leder erscheinenden Oberflächen variieren bei jeder Figur, sodass aus den gleichartigen Zucker- und Schokoladeabgüssen zahlreiche Individuen derselben Spezies geworden sind. In der Sichtbarmachung eines Prozesses hat Dieter Roth zu einer radikalen und berührenden Arbeit über die Dialektik von Werden und Vergehen, von Auftrumpfen und Verzweifeln gefunden.

TACITA DEAN



«The Russian Ending. Ein Sklave des Kapitals»,
2001, Fotogravur, 54×79.4 cm und Detail

**Tacita Dean, zwanzig Original-Postkarten, Ausgangspunkt für «The Russian Ending» (2001),
Portfolio aus 20 Fotogravuren**

Die britische Filmemacherin, Fotografin und Zeichnerin Tacita Dean (*1965) richtet ihren Fokus auf flüchtige Augenblicke und Dinge, die im Begriffe sind, zu verschwinden. Selbst ihr bevorzugtes künstlerisches Medium, der 16-mm-Film, wird zusehends obsolet, haben doch viele Labors bereits dessen Produktion eingestellt. Mit Vehemenz und Aktivismus versucht die Künstlerin ihr Arbeitsmaterial zu erhalten, nicht zuletzt deswegen, weil sie die analogen Verfahren für ihr Werk als grundlegend erachtet. Ihr jüngstes Buch («Tacita Dean: Film», 2011) kann als eine Art Plädoyer für den Zelluloidfilm verstanden werden und beinhaltet Beiträge von namhaften Künstlern und Regisseuren wie Jean-Luc Godard, Martin Scorsese, Stan Douglas und Jeff Wall.

Das analoge Medium stand auch im Zentrum ihrer Ausstellung im Schaulager («Tacita Dean. Analogue: Films, Photographs, Drawings 1991–2006», 2006). Mit dem Ankauf des Films «Banewl» (1999), der fragilen Wandtafelzeichnung «The Sea, with a Ship; afterwards an Island» (1999), der Fotografien «Friday/Saturday» (1999/2000) und der «Jukebox» (1999/2000), die in Bild und Ton den Jahrtausendwechsel an acht Seehäfen auf der Welt einfangen, wurde in der Sammlung der Emanuel Hoffmann-Stiftung im Jahr 2000 der Grundstein gelegt für eine Werkgruppe, die anlässlich der Ausstellung im Schaulager noch erweitert werden konnte.

Der schon fast filmische Zugang zum Zeichnen ist für das gesamte Schaffen von Tacita Dean charakteristisch; im 20-teiligen Werk «The Russian Ending» (2001) wird dies besonders deutlich. Der Titel bezieht sich auf eine Eigenheit der dänischen Filmindustrie, die sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts den Vorlieben des Publikums anpasste und für die US-amerikanischen Zuschauer jeweils ein Happy End, für die russische Version hingegen ein tragisches Ende drehte. Als Ausgangspunkt dienten der Künstlerin auf Flohmärkten gefundene Postkarten, die von Menschen verursachte Unglücksfälle und Naturkatastrophen zeigen. Durch die in weisser Farbe in die Fotografien eingefügten Regieanweisungen wie «last shot», «zoom in», gezeichnete Pfeile und Markierungen werden die Motive von einem szenischen Kommentar überlagert. Die Künstlerin erzielt mit der mehrfachen Vergrößerung der Motive, den zeichnerischen Eingriffen sowie der technischen Umsetzung der Fotogravuren einen eindrucksvollen Reigen tragischer Schlusszenen von imaginären Filmen.

KATHARINA FRITSCH



«Rattenkönig», 1993, Polyesterharz, Farbe, Höhe 2.8 m, Durchmesser 13 m

«Oktopus», 2006/2009, Metall, Polyester, Farbe, Holz, 160 × 120 × 120 cm



Katharina Fritsch, Gussform, Arbeitsmodelle und Vordrucke

Der «Rattenkönig» (1993) der deutschen Bildhauerin Katharina Fritsch (*1956) besteht aus einem Reigen von sechzehn pechschwarzen Ratten, deren Schwänze in einem unentwirrbaren Knoten verknäuelte sind. Diese im Schaffen der Künstlerin zentrale Arbeit ist im Ausstellungsbereich des Schaulagers permanent installiert und dominiert einen ganzen, eigens für das Werk dimensionierten Raum. Bereits in den 1980er-Jahren konnte die Emanuel Hoffmann-Stiftung ihr ikonisches Frühwerk «Acht Tische mit acht Gegenständen» (1984) erwerben. Heute gehört Katharina Fritsch zu den wichtigsten künstlerischen Positionen in der Sammlung. Durch kommerziell anmutende Auslegeordnungen auf Tischen und Gestellen verfolgte die Künstlerin die Frage nach der Positionierung zwischen Kunst und Ware in den kommenden Jahren weiter, so zum Beispiel auch in der Arbeit «Warengestell mit Gehirnen» von 1989/1997. Das sich daraus entwickelnde Prinzip der Vervielfältigung und des Multiple wurde in den 224 identischen Pudeln («Kind mit Pudeln») fortgeführt. Es findet sich im Zweidimensionalen auch in den Siebdrucken nach klischeehaften Postkartenmotiven oder Vergrößerungen von Illustrationen aus alten Lexika oder Zeitungen, die seit den 1990er-Jahren entstehen und in der Sammlung die Skulpturen und Objekte ergänzen. Katharina Fritschs Werke gründen auf einem Realitätsbezug – dessen Referenzhaftigkeit wird jedoch durch Faktoren wie Dimension, Proportion, verfremdete Farben, Anordnung und Disposition gestört.

Die hier ausgestellten Gegenstände geben Einblick in diesen Arbeitsprozess: So zeigt beispielsweise die von der Negativform umfasste Ratte, dass Fritsch für die Modellage vom ausgestopften Tier ausging, bevor sie dessen Abguss durch Punktierungsverfahren auf beinahe drei Meter vergrößerte. Das so entstandene Gipsmodell wurde so lange weiterbearbeitet, in der Form angepasst und optimiert, bis die Ratte in ihrer Erscheinung einem «Urtypen» entsprach. Die beschriebene Suche nach der möglichst typisiert-standardisierten Form der Gegenstände zeigt sich auch in den anderen hier präsentierten Modellen und Vorstufen, die Fritsch für ihre Arbeiten herstellt. Es ist gerade die minutiöse Ausführung ihrer Skulpturen, die von der idealen Formsuche bis zur perfekten, absorbierenden Pigmentoberfläche reicht, die die Rätselhaftigkeit und Einprägsamkeit, aber auch den Humor ihrer Arbeit ausmacht; die das Bekannte ins Befremdliche kippen lässt und die vertrauten Gegenstände oder Erinnerungsbilder mit einer hypnotischen Verführungskraft ummantelt.



«Jeff Wall. Photographs 1978–2004», Ausstellungsansicht Schaulager Basel, 2005

«Odradek Táboritská 8, Prague, 18 July 1994», 1994, Grossbild dia in Leuchtkasten, 229 x 289 cm

Jeff Wall, Holzobjekt Odradek als Requisit für den Leuchtkasten «Odradek Táboritská 8, Prague, 18 July 1994» (1994)

Mit «Jeff Wall. Photographs 1978–2004» präsentierte das Schaulager 2005 das Schaffen des kanadischen Künstlers Jeff Wall (*1946) in einer umfassenden Ausstellung. Zu den zahlreichen Werken aus der Sammlung der Emanuel Hoffmann-Stiftung, welche die Arbeit des Fotografen schon seit den 1980er-Jahren begleitet, gesellten sich auch Leihgaben aus der ganzen Welt, wie der Leuchtkasten «Odradek Táboritská 8, Prague, 18 July 1994» (aus der Sammlung des Museums für Moderne Kunst, Frankfurt am Main). Dieses Bild entstand während eines Aufenthalts des Künstlers in Prag und lässt sich als Referenz auf eine Kurzgeschichte des tschechischen Schriftstellers Franz Kafka verstehen. Dieser beschreibt in seinem Kurztext «Die Sorge des Hausvaters» (1919) das eigenartige Wesen Odradek, eine Art Hausgeist, der auf einem sternförmig-gezackten Rad durch das Haus rollt und dabei Staub, Stofffetzen und Schnurstücke aufwickelt. Der knappen Beschreibung Kafkas folgend, baute Wall das hier ausgestellte Holzobjekt. Er fügte den Odradek als Requisit in sein Setting am Fusse der Treppe ein, auf der ein junges Mädchen gerade die Stufen herabschreitet.

Das Motiv gehört zu den wenigen Leuchtkästen von Jeff Wall, die einen direkten literarischen Bezug aufweisen. Dazu gehört auch das beeindruckend detaillierte Bild «After «Invisible Man» by Ralph Ellison, the Prologue» (1999), das sich in der Sammlung der Emanuel Hoffmann-Stiftung befindet. Zwar gibt es in Walls Werk auch «dokumentarische» Fotografien, in denen er eine Situation ohne verän-

dernden Eingriff aufnimmt. Ein Grossteil der Bilder sind jedoch bis ins Detail inszeniert, und seit 1991 bearbeitet der Künstler die Fotografien nachträglich digital weiter. Diese «cinematographischen» Aufnahmen mit scheinbar beiläufigen Szenen aus dem Alltag, Landschaften, dem Geschehen auf der Strasse, täuschen vor, direkt aus dem Leben gegriffen zu sein, sind aber bis ins letzte Detail konstruiert. Der soziale und bisweilen gesellschaftskritische Aspekt seines Œuvres ist in seinem Schaffen zentral, gleichzeitig spielt die europäische Kunstgeschichte, insbesondere die französische Malerei des 19. Jahrhunderts mit Vertretern wie Delacroix oder Manet, für Wall eine grosse Rolle. Aufgrund von Bildaufbau, Farbigkeit und Thematik seiner Fotografien wurde Wall, in Anlehnung an Charles Baudelaires Text von 1863, verschiedentlich als zeitgenössischer «Maler des modernen Lebens» bezeichnet. Dieses Interesse an der Gesellschaft setzt Wall fotografisch in einer aktuellen Bildsprache um. Das selbstreflexive Bewusstsein für das Medium, das er seit 1978 in Form von Grossbilddias auf Leuchtkästen einsetzt und seit jüngster Zeit wieder auf Fotoabzügen, spiegelt sich im Einsatz von Licht und Transparenz, Spiegelung und bewusstem Spiel mit dem Betrachterstandpunkt.

ANDREA ZITTEL



«A-Z Advanced Technologies: Me Wearing a Brown Fiber Form While Working at RAUGH Desk», 2002, Gouache und Filzstift auf Papier, 23 x 30.5 cm

«Installation from Whitney Biennial 2004, including: «Prototype for RAUGH Desk #2», 2001–2004, Ausstellungsansicht Schaulager Basel, 2008

Andrea Zittel, Broschüren, Flyer und Newsletter der «A-Z Administrative Services» (1993–1998)

Das Schaffen der US-amerikanischen Künstlerin Andrea Zittel (*1965) ist in der Sammlung der Emanuel Hoffmann-Stiftung reich vertreten. Seit der Ausstellung im Museum für Gegenwartskunst Basel 1996 hat die Stiftung ihre Arbeit begleitet und immer wieder Werke von ihr erwerben können. Grundstein für die heute in Europa wohl grösste Werkgruppe der Künstlerin in einer öffentlichen Sammlung war das damals angekaufte «A-Z Escape Vehicle» (1996/1997). Bis heute sind weitere wichtige Arbeiten hinzugekommen. 2008 wurde Andrea Zittel überdies eingeladen, ihr Werk in einer Ausstellung im Schaulager zu präsentieren («Monika Sosnowska. Andrea Zittel. 1:1»).

Andrea Zittel setzt sich in ihrem Schaffen mit unterschiedlichen Aspekten des Alltags auseinander. Sie interessiert sich besonders für die Bedürfnisse und Gewohnheiten, die unseren Umgang mit den Dingen prägen. Seit 1991 entstehen sogenannte «Living Units», modular aufgebaute und mobile Strukturen, die als Wohneinheiten elementare Funktionen des täglichen Lebens vereinen: Schlafen, Kochen, Bekleidung, Körperhygiene, Büroarbeit. Die Künstlerin wählt dabei sich selbst zum Ausgangspunkt ihrer Recherchen, indem sie so lange in der Erstauführung des jeweiligen Typus lebt, bis bestimmte Bedürfnisse erkannt und gestillt sind. Die «Living Units» wie auch deren konzeptuelle Weiterentwicklungen, die «A-Z Travel Trailers», die «A-Z Selected Sleeping Arrangements» sowie die «A-Z Escape Vehicles» werden den Vorstellungen und Wünschen

der Besitzerinnen und Besitzer angepasst und in einer Art Co-Autorschaft mit ihnen gemeinsam ausgestattet. Neben ihrer Eigenschaft, genutzt werden zu können, haben Andrea Zittels Wohneinheiten auch einen ausgeprägt skulpturalen und modellhaften Charakter. Sie bewegen sich im Grenzbereich zwischen autonomem Kunstwerk und Gebrauchsobjekt und erinnern an Bewegungen der künstlerischen Avantgarde wie Bauhaus und russischer Konstruktivismus, die von sozialen Utopien und konkreten Versuchen getragen waren, die Kunst und das Leben zusammenzuführen.

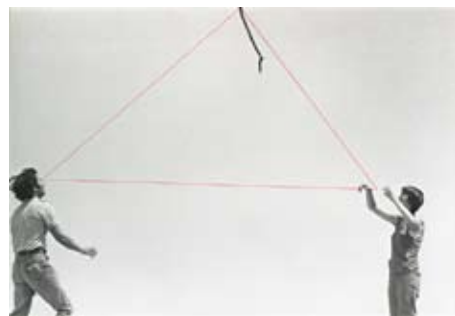
Um ihrem Langzeitprojekt einen organisatorischen Rahmen zu geben, gründete Andrea Zittel die «A-Z Administrative Services»: Der Name leitet sich von den Initialen ihres Namens ab. Er formuliert und ironisiert zugleich den Anspruch eines allumfassenden Konzeptes, das den Hintergrund für ihre künstlerischen Arbeiten und Recherchen bildet. Begleitend zu den Wohnmodellen und Artefakten publizierte «A-Z Administrative Services» in den 1990er-Jahren Broschüren, Flyer und Newsletter, die sich an den Formaten der Werbung orientieren. Sie überzeugen nicht nur durch ihre Gestaltung, sondern zeigen auch die Konsequenz der von Andrea Zittel entworfenen und gelebten Philosophie.

JOHN BALDESSARI



Lageraum im Schaulager mit Werken von John Baldessari

«Floating: Stick (With Two Figures to Get Various Triangles)», 1972,
10 Schwarz-Weiss-Fotografien und Tinte auf Karton, je 24 x 35 cm, Detail



John Baldessari, «Four Balls Project», Multiple (2010)

John Baldessari (*1931 in National City, Kalifornien) gehört zur Generation jener Kunstschaaffenden, die in den 1960er-Jahren wesentlich zur Erweiterung des traditionellen Kunstbegriffs beigetragen haben. Im Gegensatz zu vielen seiner Künstlerkollegen interessierte er sich weiterhin für die Malerei, obwohl er 1970 in seinem spektakulären «Cremation Project» alle Werke aus der Zeit seiner künstlerischen Anfänge verbrannt und damit der klassischen Tafelmalerei eine radikale Absage erteilt hatte. In der Folge dienten ihm die reduzierten Prinzipien des Minimalismus und der Konzeptkunst als Basis für Experimente, die das Funktionieren von Kunst hinterfragten und nach neuen Methoden der Bildfindung suchten. Er verband in seiner künstlerischen Arbeit Konzepte mit konkreter visueller Gestalt. Die Emanuel Hoffmann-Stiftung hat das Schaffen von John Baldessari bereits in den 1970er-Jahren verfolgt. Mit der frühen Textarbeit «Semi-Close-Up of Girl by Geranium (Soft View)», (1966–1968) sowie den beiden Fotoarbeiten «Throwing Four Balls in the Air to Get a Square» (1972–1973) und «Floating: Stick (With Two Figures to Get Various Triangles)» (1972) befinden sich Schlüsselwerke aus dem Frühwerk des Künstlers in der Sammlung.

Mit dem hier ausgestellten Multiple nimmt John Baldessari Bezug auf eine Reihe von Fotoarbeiten von 1972/1973, mit denen er seine Suche nach neuen künstlerischen Arbeitsverfahren vorantrieb. Er verband die Fotografie mit einer Vielfalt ästhetischer Grundsätze oder Taktiken, so beispielsweise bezog er den Zufall gezielt in den Werkprozess ein. Titelgebende Regeln wie «Throwing Four Balls in

the Air to Get a Square» ermöglichten ihm, die Komposition eines Werks als Künstler zu bestimmen und gleichzeitig vom direkten Eingriff in das Arrangement zurückzutreten. So gründet die Arbeit zwar auf dem formalen Konzept, die tatsächliche Umsetzung mit den Konstellationen der in den Himmel geworfenen roten Bälle kann der Künstler jedoch nur bedingt steuern. Die vier roten Bälle, die Baldessari 2010 als Multiple für eine Ausstellung im Metropolitan Museum of Art, New York, herausgab, sind ein Angebot des Künstlers, diese Anleitungen selbst umzusetzen und sich auf dieses Spiel einzulassen.

Mit der Verschränkung von Ordnung und Zufall findet Baldessari eine eigenständige und poetische Antwort auf die immer wieder von Neuem aufgeworfene Frage nach den Produktionsbedingungen von Kunst. Dabei schwingt immer auch leise Ironie mit: Die Suche nach der perfekten Quadratform mag als Anspielung nicht nur auf die Kunstgeschichte, sondern auch auf die Minimal Art und Konzeptkunst verstanden werden. Das Quadrat als Form fand aufgrund seiner Klarheit und Wiederholbarkeit dort häufig Verwendung. Es ist gerade dieses subversive Moment, mit dem John Baldessari der Ordnung als solcher eine andere Bedeutung zuspricht und mit dem er auch immer wieder auf die Konventionalität von Systemen hinweist.

THOMAS DEMAND



Lagerraum im Schaulager mit Werken von Thomas Demand

«Kitchen», 2004, Fotografie, C-Print/Diasec, 135×164 cm

Thomas Demand, aus Papier konstruierter Eierkarton, Bestandteil des Papiermodells für die Fotografie «Kitchen» (2004)

Bevor er sich für das Medium Fotografie entschied, studierte Thomas Demand (*1964) an der Kunstakademie Düsseldorf Bildhauerei. Tatsächlich aber ist das Dreidimensionale aus seinem künstlerischen Schaffen bis heute nicht verschwunden. Vielmehr nimmt es sogar den grössten Teil des szenografischen Aufwands und der Vorarbeit zur eigentlichen Aufnahme ein: Demands Fotografien sind Bilder von Papiermodellen, die er mit seinen Assistenten in seinem Atelier meist in Realgrösse 1:1 baut, sorgfältig ausleuchtet, um dann mit einer Grossformatkamera die werkkonstituierende Fotografie herzustellen. Das Papiermodell ist ephemeral und dient nur der Inszenierung der gewünschten Szene. Was bleibt, ist die Fotografie, die auf Plexiglas aufgezogen wird, womit der Detailreichtum und die hohe Auflösung des Bildes noch betont werden. Am Material Papier schätzt der Künstler insbesondere die Einfachheit der «schnellen Visualisierung» und die Wandelbarkeit, da Papier «alles sein kann, aber selten es selbst ist» (Demand). Es sind die Papiersorten, die gleichsam Demands «Schauspieler» werden und eine bestimmte Wiedererkennbarkeit mimen – aber nur für den kurzen Zeitpunkt der Fotografie, denn die Skulpturen sind so fragil, dass sie rasch wieder zerfallen.

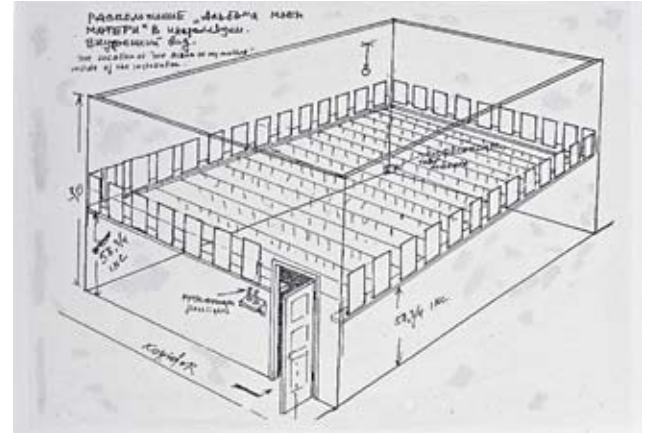
Was wird durch Bilder real? Das Nachleben der Bilder in einer medialisierten Gegenwart konstituiert Demands Bilderwahl. Seine Vorlagen sind Pressefotografien, die durch die Medien Berühmtheit erlangt haben. Indem er die Produktion und Reproduktion von

Bildern weitertreibt und diesem doppelten Übersetzungsprozess unterzieht, wagt sich Demand an die Frage nach der Glaubwürdigkeit des Bildes und der realitätsbildenden Rolle von Fotografie.

Die Titel von Thomas Demands Stillleben sind so unauffällig wie etwa «Kitchen» (2004), ein Werk, das sich in der Sammlung der Emanuel Hoffmann-Stiftung befindet. Gerade die Banalität dieser sauber ausgeleuchteten Settings aus Papier, die bei genauerer Betrachtung keinen Schmutz, keine Gebrauchsspuren aufweisen oder Anwesenheit von Menschen verraten, lässt aber vermuten, dass dies Schauplätze von politisch folgenreichen Geschichten, Skandalen oder Dramen sind. «Kitchen» zeigt beispielsweise die nachgebaute Küche des Verstecks von Saddam Hussein, wo man den Diktator 2003 in seiner Heimatstadt Tikrit, Irak, fand. Der ausgestellte Eierkarton, der in Demands Fotografie am Bildrand neben dreckigem Geschirr steht, ist eines der raren Überbleibsel des Modells. Er gibt einen Eindruck davon, mit welcher Akribie der Künstler jeden einzelnen Gegenstand nachbaut.

Diese Kleinteiligkeit wird bisweilen ins Unermessliche gesteigert, denkt man an die grossformatige Arbeit «Clearing» (2003), die 2003 an der Biennale von Venedig ausgestellt war und heute Teil der Sammlung der Emanuel Hoffmann-Stiftung ist: mit Abertausenden von Hand ausgeschnittenen Laubblättern wird die Illusion einer sonnendurchfluteten Waldlichtung erzeugt.

ILYA KABAKOV



«Mutter und Sohn. «Das Album meiner Mutter»», 1993,
Rauminstallation und Projektzeichnung, 1993/1994

Ilya Kabakov, Arbeitswerkzeuge und Reservematerialien für «Mutter und Sohn. «Das Album meiner Mutter»» (1993)

Der in der ehemaligen UdSSR geborene Ilya Kabakov (*1933) wurde im Westen bekannt mit Werken, die er während der kommunistischen Ära in seiner Heimat nur im Untergrund zeigen konnte. Die Auseinandersetzung mit dem inoffiziellen Künstlerdasein im Moskau der 1960er- und 1970er-Jahre ist auch nach Kabakovs Übersiedlung in den Westen im Jahr 1987 vorherrschendes Thema seiner Arbeit geblieben. Dort begann er raumgreifende Installationen zu realisieren, in denen er historische Ereignisse mit Fragen zur menschlichen Existenz verschränkt. Die Emanuel Hoffmann-Stiftung hat seine Arbeit bereits sehr früh verfolgt: Noch vor seiner ersten grossen Ausstellung im Westen (Kunsthalle Bern, 1985) erwarb die Stiftung Gemälde und Zeichnungen des Künstlers. Diese Werkgruppe wurde in den 1990er-Jahren um zwei weitere wichtige Arbeiten erweitert: um die Installation «Mutter und Sohn. «Das Album meiner Mutter»» (1993) und um eine Arbeit im öffentlichen Raum, «Denkmal für einen verlorenen Handschuh» (1998).

«Mutter und Sohn. «Das Album meiner Mutter»» ist nach Kabakovs Terminologie eine «totale» Installation. Der Begriff bezeichnet Werke, die zumeist ganze Räume einnehmen, die alle Sinne der Betrachtenden mit ansprechen und sie als Individuen einbeziehen. Durch ein fein abgestimmtes Zusammenspiel von Objekten, Farben, Materialien, Beleuchtung und Klang wird eine Gesamtatmosphäre geschaffen, die dazu zwingt, sich auch körperlich auf das Werk einzulassen. Dadurch entsteht der Eindruck, einen bestimmten

(sozialen) Raum zu betreten. Gleichzeitig wird diese Illusion durch Kommentare und Beschriftungen durchbrochen.

Auch in «Mutter und Sohn. «Das Album meiner Mutter»» wird ein derartiges Zusammenwirken von Erlebnis und Reflexion provoziert: Die Besucherinnen und Besucher sind aufgefordert, den halbdunklen Raum mit einer Taschenlampe zu betreten und sich darin zu orientieren. Sie tauchen ein in ein (imaginäres) Gespräch zwischen dem Künstler und seiner Mutter. «Das Album meiner Mutter» (1987) besteht aus 115 Collagen, die Kabakov auf einem Gesims den Wänden entlang installiert. Die Tafeln kontrastieren Lebenserinnerungen der Mutter aus der schwierigen Zeit während der Russischen Revolution, des Stalinismus und des poststalinistischen Regimes mit durch den Sohn hinzugefügten Propagandabildern aus russischen Zeitschriften der 1950er- und 1960er-Jahre. Den gesamten Raum durchziehen an Schnüren auf Augenhöhe befestigte Abfallobjekte, die mit beschriebenen Etiketten versehen sind: Darauf stehen Sätze, die vom Sohn an die Mutter gerichtet sein könnten – Aussprüche, Fragen und Aufforderungen zu banalen, alltäglichen Themen. Im Hintergrund ertönt die Stimme des Künstlers, der traditionelle russische Lieder vor sich her singt. Mithilfe der Taschenlampe können die einzelnen Bestandteile der Installation erkundet werden, ohne dass dieses Gesamtkunstwerk je als Ganzes wahrnehmbar wird.

CINDY SHERMAN



«Untitled #225», 1990, Farbfotografie, 122 x 84 cm

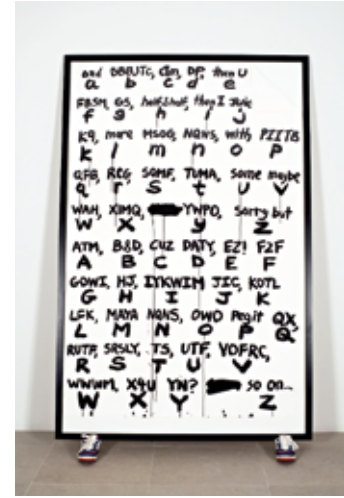
«Untitled #243», 1991, Farbfotografie 124.5 x 183 cm

Cindy Sherman, Kostüme und Requisiten für ihre Fotografien

Die US-amerikanische Künstlerin Cindy Sherman (*1954) gehört zu den Kunstschaffenden, die im New York der 1980er-Jahre der Pictures Generation (Douglas Crimp) zugerechnet wurden. Der Begriff deutet auf die Omnipräsenz des Bildes in den Medien und auf die wichtiger werdende Rolle des Fernsehens hin, die in dieser Zeit in einem neuen Ausmass erlebbar und spürbar wurden. Gerade dieser zitathafte Umgang mit dem Bild führte aber zu seiner Dekonstruktion. Mit der Hinterfragung von Original und Kopie wurden der Originalbegriff und somit auch die Autorschaft überhaupt infrage gestellt. Um diese für die Postmoderne ausschlaggebende Problematik der Authentizität, die Bilder vermitteln können, kreist die künstlerische Arbeit von Cindy Sherman seit ihren Anfängen. Indem die Künstlerin in ihren Fotografien selbst in den unterschiedlichsten Rollen, Kostümen und Charakteren erscheint, entlarvt sie die Fiktion von Identität und den hohen Grad von schon Gesehenem und Stereotypen, die in beliebiger Reproduktion in der Welt kursieren. Diese Austauschbarkeit und Vielfalt von Identität zeigt sich in ihren Bildern, deren Gemachtheit im Theatralischen und Überschminkten stets sichtbar bleibt. Die Suche nach der «echten» Person dahinter wird immer enttäuscht. So wird der modernistische Glaube, dass Kunst das Selbst zum Ausdruck bringen könne, entzaubert.

Cindy Sherman arbeitet in abgeschlossenen, thematischen Gruppen. In der Sammlung der Emanuel Hoffmann-Stiftung befinden sich mehrere Werke aus den wichtigsten Serien. Die frühen Arbeiten «Untitled Film Stills» (1977–1980) bestehen aus Schwarz-Weiss Foto-

grafien, fiktiven Szenen mit Frauen (immer von Sherman gespielt), die aus Filmen der 1950er- oder 1960er-Jahre stammen könnten. Der Blick auf den Körper und die Rolle der Frau in der Gesellschaft wird in den «Centerfolds» noch zugespitzt. In dieser von «Artforum» 1981 in Auftrag gegebenen Serie erscheint Sherman in verletzlichen Nahaufnahmen und parodiert in Format und lasziven Posen die erotischen Poster von Magazinen wie «Playboy». Beinahe ironisch, doch überraschend treffend wirken die «History Portraits», für die sie eine ganze Reihe emblematischer Werke der europäischen Kunstgeschichte vom 15. bis zum 17. Jahrhundert nachstellte. Hier gezeigt sind Kostüme und Accessoires, die Sherman für drei ihrer Arbeiten eingesetzt hat. Die Künstlerin sucht sie jeweils selbst zusammen, näht ihre Kleider und schminkt sich für die Fotografien, die sie alle in ihrem Atelier aufnimmt. Seit einigen Jahren bearbeitet sie die Aufnahmen digital nach. Für die stillende Madonna von «Untitled #225» setzte sie die Brust mit der Pumpe, die Perücke und den golddurchwirkten Schal ein. Andere Serien nehmen jedoch auch das Hässliche und den Ekel auf, thematisieren Gewalt und Sexualität. Hier taucht die Künstlerin erstmals nicht selbst in den Bildern auf, sondern setzt Prothesen, Puppenteile und Körperfragmente ein. Als objekthafte Platzhalter für menschliche Präsenz bringen sie verdrängte, abgründige Seiten umso stärker zum Ausdruck.



«The body of Oh young Augustine (truetype font)», 2008,
Tusche auf Papier, zwei Turnschuhe

«Sade for Sade's sake», 2009, digitale Dreikanal-Video-
projektion, Farbe, ohne Ton, 5:45h, Loop

**Paul Chan, Keyboard ohne Tastenbezeichnung;
Instrument für die Komposition von digitalen Videoanimationen**

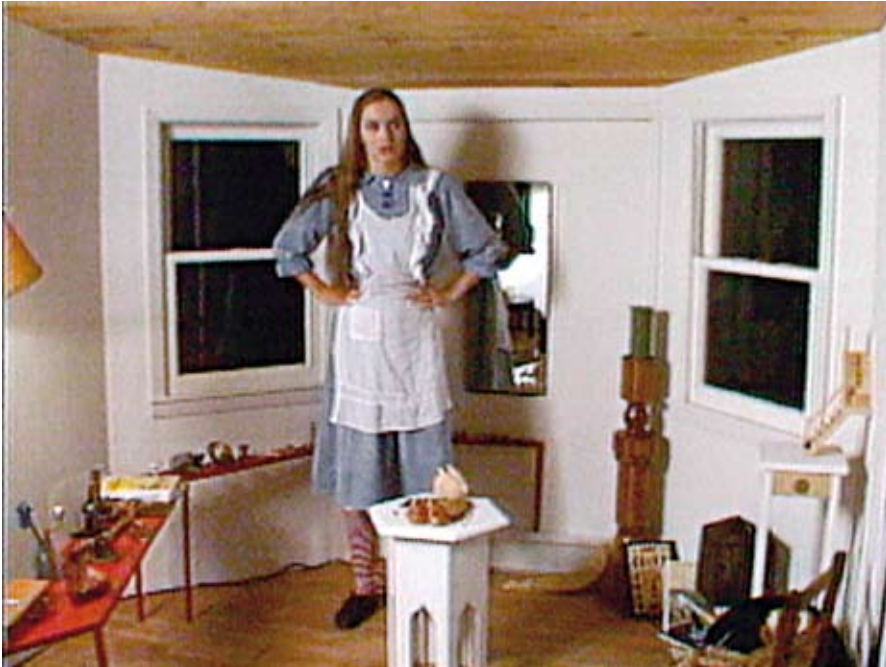
Paul Chan (*1973, in Hongkong geboren, lebt in New York) trennt sein politisches Engagement, mit dem er auf die Gegenwart reagiert, von seiner künstlerischen Tätigkeit, die vielmehr Fragen bezüglich einer möglichen Zukunft aufwerfen soll. Die Ästhetik und die Inhalte seiner Werke bewegen sich zwischen bunter Popkultur und veralteter Computertechnologie, literarisch-philosophischen Referenzen und einer bisweilen schonungslosen Direktheit der Bilder. 2010 ging ein bedeutendes Werkkonvolut aus seinem noch jungen Schaffen in die Sammlung der Emanuel Hoffmann-Stiftung ein. Es umfasst unter anderem die grosse Videoinstallation «Sade for Sade's sake» (2009), dazugehörige Tuschezeichnungen sowie zwei der Animationen aus dem Werkzyklus «The 7 Lights» (2005–2007). Die hier ausgestellte Computertastatur setzt Chan für die Komposition seiner digitalen Videoanimationen ein. Eine Notiz für musikalische Tempi wie «allegro», «largo» oder «accelerando» klebt an ihrem oberen Rand. Die Tasten sind mit Gewichten kalibriert, um den Anschlag eines Klaviers zu imitieren; die fehlenden Tastenbezeichnungen erleichtern dem Künstler ein konzentriertes Arbeiten. Dieses Instrument betrachtet er als eines seiner wichtigsten künstlerischen Werkzeuge, das etwa in den auf Bewegung und Rhythmus aufbauenden Lichtanimationen zum Einsatz kam.

Die Anwesenheit und gleichzeitige Abwesenheit von Licht bei den schattenspielartigen Videoprojektionen «The 7 Lights» wird schon in der Typografie des Titels deutlich. Beginnend mit einem farbigen Intro, erscheinen Alltagsgegenstände auf der Projektionsfläche, die

langsam emporschweben und sich während ihres Aufstiegs in Einzelteile auflösen: An ihren Umrissen erkennt man Fahrräder, Mobiltelefone oder Brillen. Plötzlich aber stürzen menschliche Figuren vom Himmel. Der extreme Kontrast zwischen Schwerelosigkeit und tödlichem Sturz wird durch den Tempounterschied von Aufstieg und Fall unterstrichen. Die 14-minütigen Projektionen, in verdunkelten Räumen auf Wände, Tische oder in eine Ecke geworfen, gleichen in ihren verzerrten Trapezformen dem Lichteinfall eines nicht vorhandenen Fensters. Meist klingen sie mit einem Farbwechsel in Blau-Violett-Tönen aus, bevor sie in Endlosschleufe gleich wieder neu beginnen.

Verwendet Chan die Computertastatur für diese Animationen gleichsam als «Pinsel», taucht sie andernorts auch objekthaft auf. Die Skulptur «Oh why so serious» (2008), mit Miniatur-Grabsteinen anstelle von Tasten, setzt dem Übergang vom analogen zum digitalen Zeitalter ein Denkmal. Mit diesem Instrument programmiert der Künstler thematische «Fonts» (Schriftsätze), die er auf seiner Website nationalphilistine.com zum Herunterladen anbietet. In dieser technischen Übersetzung erscheinen beim Tippen nicht etwa einzelne Buchstaben, sondern ganze Wörter oder Satzketten – der harmlose Text verwandelt sich in pornografische oder humoreske Wortfolgen.

GARY HILL



Set-Fotografie mit Gary Hill

«Why Do Things Get in a Muddle? (Come on Petunia)», 1984, Farbvideo, Stereoton, 32 Min., Still

Gary Hill, Texttafeln und Kamerahalterung für die Produktion der Videoarbeit «Why Do Things Get in a Muddle? (Come on Petunia)» (1984)

Monitor: Dreharbeiten zu Gary Hills «Why Do Things Get in a Muddle? (Come on Petunia)» (1984), 1'45" (Film: Gary Hill Studio)

Der US-amerikanische Künstler Gary Hill (*1951) gehört zu den Pionieren der Videokunst. Wie viele Kunstschaaffende, die in den 1970er-Jahren mit den Möglichkeiten der Videoaufzeichnung zu experimentieren begannen, benutzt auch Hill die Technik nicht nur als neues künstlerisches Ausdrucksmittel, sondern reflektiert das Medium mit. Er zerlegt die aus einem komplexen Zusammenspiel visueller, akustischer und haptischer Dimensionen bestehende Technik in ihre einzelnen Bestandteile: flimmernde, beschleunigte Bilder, Unschärfen, Schwankungen der Helligkeit, unverständliche Laute, dröhnende Geräusche, auf dem Boden liegende Bildschirme. Durch präzise kalkulierte «Störungen» und digitale Bildmittel lenkt der Künstler die Aufmerksamkeit auf die Bedingungen des Mediums. So ist die latente Überforderung der Sinneskapazitäten eine der künstlerischen Strategien von Gary Hill; sie hat zur Folge, dass der Betrachter in die Prozesse der Bedeutungsfindung wesentlich eingebunden wird.

Das Museum für Gegenwartskunst in Basel zeigte 1995/1996 eine monographische Ausstellung. Die Emanuel Hoffmann-Stiftung hat aus diesem Anlass die Hauptwerke «Circular Breathing» (1994), «Bemerkungen über die Farben» (1994), «Red Technology» (1994) und «Dervish» (1995) für ihre Sammlung erworben. Zehn Jahre später wurde diese Werkgruppe um wichtige Frühwerke aus den 1980er-Jahren erweitert. Dazu gehört auch das Einkanalvideo «Why Do Things Get in a Muddle? (Come on Petunia)» (1984). Während die Arbeiten der 1970er- und frühen 1980er-Jahre von der Freude am

medialen Experiment geprägt sind, werden Mitte der 1980er-Jahre vermehrt literarische und philosophische Texte wichtig, u. a. von Maurice Blanchot, Martin Heidegger und Ludwig Wittgenstein. Ausgangspunkt und Textvorlage für «Why Do Things Get in a Muddle» ist der gleichnamige Text des Philosophen Gregory Bateson, in welchem sich ein Vater und seine Tochter am Beispiel von Ordnung und Unordnung über Ursache und Wirkung unterhalten. Auch Lewis Carrolls «Alice hinter den Spiegeln» diente als Inspirationsquelle. Hill übernimmt Gregory Batesons Konzept des «Metalogs» und filmt ein Gespräch, in dem ein Problem nicht nur diskutiert wird, sondern die Struktur des Gesprächs selbst das Thema widerspiegelt. Der Künstler nutzt dazu die Sprache, die von einer radikalen Umkehr der Begriffe von Sinn und Unsinn zeugt. Einzelne Sequenzen wurden von den Schauspielern rückwärts gespielt und gesprochen und wurden dann im fertigen Video in umgekehrter Laufrichtung abgespielt. Die nun seltsam wirkende Intonation erzeugt den Eindruck einer fast roboterartigen Künstlichkeit. Die hier ausgestellten Textkarten zeigen die rückwärts zu sprechenden Textteile in phonetischer Schrift als Memorierungshilfe für die Filmproduktion. Auch die von Drehbewegungen geprägte Kameraführung, die u. a. mit der hier gezeigten Halterung realisiert wurde, fängt die Unordnung ein, die sich im Laufe des Dialogs zunehmend einstellt. Gary Hill zeigt mit dieser Arbeit eindrücklich, wie Prozesse der Wahrnehmung und des Bewusstseins im Medium Video untersucht und vorgeführt werden können.

MATTHEW BARNEY



«DRAWING RESTRAINT 13: The Instrument of Surrender»,
2006, Vaseline, Kunststoffe und schwarzer Sand,
Ausstellungsansicht Schaulager Basel, 2010

«DRAWING RESTRAINT 17», 2010, Zweikanal-Farbvideo,
ohne Ton, Still



Matthew Barney, Schuhe für die Realisierung der Skulptur «DRAWING RESTRAINT 13: The Instrument of Surrender» (2006); Klettergriffe und Kostüme, die im Film «DRAWING RESTRAINT 17» (2010) verwendet wurden

Monitor: Dreharbeiten zu Matthew Barneys «DRAWING RESTRAINT 17» (2010), 4'11" (Film: Matthew Barney Studio)

Der US-amerikanische Künstler Matthew Barney (*1967) beschäftigt sich in seinem Schaffen mit dem Versuch, physische Gesetzmässigkeiten in ästhetische und symbolische Formen zu bringen. Innerhalb seiner künstlerischen Praxis entstehen Zeichnungen, Filme, performative Aktionen, Plastiken und Fotografien parallel zueinander und gehen auseinander hervor; jegliche Hierarchisierung der Medien geht in einer Art Gesamtkunstwerk auf.

Matthew Barneys zumeist umfangreiche Werkgruppen zeichnen sich durch eine eigenständige Ästhetik und künstlerische Mythologie aus. Berühmt wurde der Künstler mit seiner fünfteiligen Filmfolge «Cremaster», die zwischen 1995 und 2002 entstand. Die Emanuel Hoffmann-Stiftung verfolgte diese Serie seit Beginn und erwarb jeweils kurz nach ihrer Entstehung die Filme mit den dazugehörigen Vitrinen oder Skulpturen. Als zweite Serie zieht sich «DRAWING RESTRAINT» seit 1987 durch Barneys Schaffen. Noch während seines Studiums begann er, sich bei sportlichen Aktionen zu filmen. Die Aufzeichnungen dokumentieren, wie er durch die Überwindung von sich selbst auferlegten Hindernissen wie Rampen, Trampolinen oder Spanngurten Zeichnungen zu erstellen

versucht. Das Prinzip, nach dem physischer Widerstand das Muskelwachstum verstärkt, symbolisiert für Barney den durch Einschränkungen geförderten kreativen Schaffensprozess. Dank des gemeinsamen Ankaufs des «DRAWING RESTRAINT Archives» durch die Laurenz-Stiftung und das Museum of Modern Art, New York, kam eine umfassende und medial vielfältige Werkgruppe dieses Konvoluts ins Schaulager.

Für «The Instrument of Surrender», eine Skulptur aus dem Kontext von «DRAWING RESTRAINT 13», setzte Matthew Barney die hier ausgestellten Schuhe mit Haltegriffen als Arbeitsinstrumente für die Vaseline-Fussspuren ein. Die Klettergriffe hingegen dienten als Requisiten für den Film «DRAWING RESTRAINT 17», der 2010 für die Ausstellung «Matthew Barney. Prayer Sheet with the Wound and the Nail» im Schaulager vor Ort entstanden ist. Sie stammen aus einer Szene, die eine junge Frau beim Besteigen der hohen Wand im Atrium des Schaulagers zeigt. Die Sportkletterin trug dabei die hier ausgestellten Kostüme.