

COLLECTION ON DISPLAY

MONICA BONVICINI, HEIDI
BUCHER, TOM BURR,
URS FISCHER,
MARKUS SCHINWALD,
PAMELA ROSENKRANZ,
CATHY WILKES

31. August – 10. November 2013

Eröffnung: Freitag, 30. August 2013, 18–20 Uhr

Collection on Display präsentiert in wechselnden Ausstellungen ausgewählte Werke aus der Sammlung des Migros Museum für Gegenwartskunst. In der zweiten Jahreshälfte 2013 beginnt ein neuer dreiteiliger Zyklus zu Funktionen, Möglichkeiten, Modellen und Interpretationen von Raum und Interieurs in der zeitgenössischen Kunst. Die in den nächsten drei Ausstellungen gezeigten Installationen beschäftigen sich mit spezifischen Raum-Arrangements oder bilden einen in sich geschlossenen Raum im Raum. Im ersten Teil sind Werke von Monica Bonvicini, Heidi Bucher, Tom Burr, Urs Fischer, Pamela Rosenkranz, Markus Schinwald und Cathy Wilkes zu sehen, die sich mit der psychologisch-emotionalen Aufladung räumlicher Strukturen sowie mit Architekturen als Orten der Erinnerung auseinandersetzen.

Kuratorin:
Judith Welter
Sammlungskonservatorin,
Migros Museum
für Gegenwartskunst

Die künstlerische Beschäftigung mit Fragen, die den Raum betreffen, hat in den letzten Jahrzehnten sowohl auf inhaltlicher als auch auf formaler Ebene eine vertiefte Auseinandersetzung erfahren. In installativen Formaten werden unterschiedlichste Raummodelle aus dem privaten, aber auch öffentlichen Bereich in den Ausstellungsraum übertragen. Ebenso reflektieren Künstler mittels dreidimensionaler Anordnungen das Potenzial solcher Settings. Eine «Ästhetik der Installation» im Sinne eines Widerstandes gegen einen objektivistischen Kunstbegriff, wie sie die Kunsthistorikerin Juliane Rebentisch formuliert, findet ihren Ursprung in modernen und postmodernen Bestrebungen, die zweidimensionale, aber auch institutionelle Isolation des Kunstwerkes aufzubrechen, wie es etwa Kurt Schwitters' *Merzbau* (1920-1936), El Lissitzkys *Prounenraum* (1923) oder später auch die installativen Happenings von Allan Kaprow bezeugen. In Bezug auf die räumliche Rahmung – das Museum oder die Institution in einem architektonischen, aber auch kontextuellen Sinn – bilden die in der Ausstellung gezeigten Installationen einen Raum im Raum, der sich durch klare Grenzen vom Äusseren absetzt, so dass der Besucher mit verschiedenen räumlichen Verschiebungen konfrontiert wird. Im Sinne der Foucault'schen Beschreibung des Raumes als Heterotopie hat gerade das Museum die Fähigkeit, mehrere eigentlich unvereinbare Räume an einem Ort zusammenzubringen. Die im ersten Teil der Ausstellung gezeigten Werke reflektieren die psychologischen Aspekte von Raum: Pathologien wie die Platz-, Raum- oder Höhenangst stehen metaphorisch für die Relation zwischen dem Raum und seinen «Bewohnern». Der Raum wird hier zum Ort von Empfindungen wie Unbehagen, Leidenschaft oder Erregung, aber ebenso zum Träger von Erinnerungen. Der psychologische Raum ist eng verknüpft mit der Frage einer körperlichen An- oder Abwesenheit, die wiederum im Zusammenhang steht mit dem Paradigma der (körperlichen) Erfahrbarkeit, welche zentral ist für die Definition der Installation.

Monica Bonvicini (*1965) setzt sich seit den 1990er Jahren mit Lesarten und Funktionsweisen geschlechtsspezifischer Machtstrukturen von Architektur als psychosozialer Sphäre auseinander. Die Moderne fetischisiert die Architektur und ihre Formen zu Machtzwecken und spiegelt besonders deutlich die darin manifesten Geschlechterverhältnisse wider. Die Zusammenhänge von Architektur, Macht, Politik und der diesen innewohnenden Radikalität und Aggression verdeutlichen sich in den von der Künstlerin bearbeiteten Materialien. Sie greift vornehmlich auf rohe industrielle Stoffe zurück und schafft damit skulpturale Installationen aus Stahl, Sicherheitsglas, Zäunen, Metallketten oder Ziegelsteinen. Die Installation *A Romance* (2003) – bestehend aus zwischen zwei Stahlträgern eingepassten gläsernen Segmenten, die von verschiedenen Durchgängen unterbrochen werden – nimmt als trennende Einheit die ganze Breite des Ausstellungsraumes ein. Das Sicherheitsglas, das Bonvicini an manchen Stellen mit dem Hammer traktiert hat und das dadurch Spuren der Gewalteinwirkung und Zerstörung aufweist, ist mit dicken, schwarzen Farbschichten aus Autolack versehen. Die über die verschiedenen Segmente ersichtliche Beschriftung «It seems to depend on a romance of prostitution» zitiert einen Satz aus Sigmund

MIGROS MUSEUM FÜR
GEGENWARTSKUNST
LIMMATSTRASSE 270
POSTFACH 1766
CH-8005 ZÜRICH

T +41 44 277 20 50
F +41 44 277 62 86
INFO@MIGROSMUSEUM.CH

MIGROSMUSEUM.CH
MIGROS-KULTURPROZENT.CH

Freuds Definition der Agoraphobie – der räumlichen Angst vor offenen Plätzen. Auf seiner Suche nach deren Ursachen gelangte Freud zur Erkenntnis, dass das Phänomen nicht auf eine erbliche Vorbestimmung zurückzuführen sei, sondern vielmehr durch «Abnormitäten des sexualen Lebens» verursacht werde. Freud sieht die Gründe der besonders häufig bei Frauen auftretenden Agoraphobie und ihre damit zusammenhängende Angst, nachts alleine die Strassen und öffentlichen Räume zu betreten, direkt mit einem unterdrückten Verlangen verbunden, auf der Strasse herumzuziehen. Im historischen Kontext Freuds wurde diese Freiheit der Prostituierten zugeschrieben, während die damals geltende gesellschaftliche Norm der Frau einen Platz im häuslichen Bereich zuwies. Die Psychoanalyse ordnet Räumen, die immer auch eine Architektur des Innern widerspiegeln, einen zentralen Platz zu und belegt diese mit geschlechtertypischen Festschreibungen. Das von Bonvicini maltratierte und stellenweise durchbrochene Sicherheitsglas – es kann im Sinne eines Fensters als «Übergang» zur Aussenwelt gelesen werden – ist eine Referenz auf die möglichen Formen der Auflehnung gegen die räumlich festgeschriebenen Machtstrukturen. Gleichzeitig verweist die Trennwand durch ihre Materialität auch auf die architektonische Moderne, die dem Material Glas die Attribute «Transparenz» und «Demokratie» zuschreibt.

Heidi Bucher (1926–1993) wurde bekannt durch ihre sogenannten Latexhäutungen von Innenräumen verschiedener Gebäude. Das Werk der Künstlerin zeichnet sich durch eine organische, körperliche Materialität aus. Die Verwendung von Perlmuttpigment, Stoffen und ephemeren Materialien wie Latex und Gummimilch machen aus einem Haus eine Art Kleid für den Körper. Angefangen mit der Häutung des *Borg*, ihres Atelierraums in Zürich, arbeitete Bucher ab Ende der 1970er Jahre an einer Serie von Latexhäutungen, die sie an Räumen oder ganzen Häusern, aber auch an einzelnen Möbelstücken vornahm. Die Wände und Oberflächen der zu häutenden Räumlichkeiten und Objekte wurden mit einem textilen Gewebe ausgekleidet und anschliessend mit flüssigem Latex bestrichen. Stück für Stück zog Bucher in einem performativen Kraftakt die getrockneten Häute von ihren Trägern ab. Übrig blieb eine dünne, bewegliche und transparente Haut, die einen Abdruck des Raumes oder Einrichtungsgegenstandes auf sich trägt. *Der Hautraum (Ricks Kinderzimmer, Lindgut Winterthur)* (1987) ist Teil der zentralen Werkgruppe der Häutungen aus dem *Ahnenhaus* in Winterthur. Raum für Raum häutete Bucher die zu dieser Zeit leerstehende Villa aus dem 19. Jahrhundert – ein Familienbesitz, dessen architektonische Strukturen die Hierarchien einer traditionell-patriarchalisch ausgerichteten Familie widerspiegeln. Für die Künstlerin ist das Haus, in dem sie aufgewachsen ist, ein Erinnerungsgeladener Ort. Bucher wendet das Intime, Persönliche und Häusliche nach aussen: Die Häutung des Ahnenhauses wird zum kathartischen Prozess. Das Abziehen der Latexhaut von den hölzernen Wänden gleicht dem Abstreifen der eigenen Haut, die ähnlich wie eine Bekleidung den Körper einhüllt. Indem die Spuren der Vergangenheit auf den dünnen Latexwänden konserviert werden, wird gleichzeitig ein Moment der Transformation ermöglicht, das eine Distanz zur Vergangenheit schafft. Erinnerung und Spuren der Zeit sind durch den Prozess in einen ephemeren Status überführt, dessen Haltbarkeit ungewiss ist. Die anfänglich transparent schimmernden Latexwände werden durch den Alterungsprozess – der Haut vergleichbar – spröde und verfärbt. Das prozesshafte Moment endet aber nicht mit dem Häuten der Räume – Bucher liess auch den Abtransport der fertig gestellten Räume Teil des Werkes werden. Mit einem Kran wurde einer der Hauträume aus dem Ahnenhaus von seinem Ursprungsort weggehoben – der Übergang vom realen Raum zur «Raumhaut» wurde so besonders deutlich. Diese ist in einem funktions- und ortlosen Raum – ein Objekt im Zustand der Schweben – transparent und doch ein Abbild der ursprünglichen Architektur. Zurück bleibt ein geleertes, von der Vergangenheit «gereinigtes» Haus.

In seinen Fotografien, Skulpturen, Installationen und Zeichnungen setzt sich **Tom Burr** (*1963) seit Ende der 1980er Jahre mit Architekturen und ihrer politischen Dimension sowie der Strukturierung öffentlicher Räume auseinander. Anhand seines formalen Zeichenvokabulars, das aus der Minimal Art stammt, schafft er Oberflächen, mit denen er gesellschaftliche Machtstrukturen offenlegt und gleichzeitig das Potenzial einer minimalistischen Ästhetik reflektiert. Diese post-minimalistische Zeichensprache ist durchsetzt von Elementen aus der Pop-, Musik-, Schwulen- und Untergrund-Kultur und erhält damit eine gesellschaftliche Bedeutungsebene. *Oblong Box # 4* (2002) – einer an die Wand fixierten schwarzen Skulptur – spielt auf die Tabuisierung gleichgeschlechtlicher männlicher Sexualität und ihre Existenz in den Nischen des öffentlichen Raums an. Der Titel bezieht sich aber auch auf eine gleichnamige Kurzgeschichte von Edgar Allan Poe. Die Erzählung handelt von einem Reisenden, der mit dem Schiff von Charleston nach New York fährt. Unter den Mitreisenden entdeckt er einen Freund, den Künstler Cornelius Wyatt. Der Ich-Erzähler fragt sich, welchen Inhalt die Kiste berge, die der griesgrämige Wyatt in seiner engen Kabine mitführt. Er geht von einem berühmten Gemälde aus, einer Kopie von Leonardo da Vincis Abendmahl. In der Kiste befindet sich jedoch kein Bild, sondern die Ehefrau des Künstlers, die unerwartet verstarb und die Wyatt seiner Schwiegermutter überbringen will. In einer zusätzlich gemieteten Schiffskoje reist die Zofe mit – sie spielt zur Tarnung des Unterfangens die Rolle von Wyatts Ehefrau. Die längliche Kiste und die beengten Kabinen dienen als Bühne für ein unheimliches Schauspiel, bei dem gesellschaftliche Konventionen zentral sind. Burrs minimalistische Box aus Holz wird so – konterkarierend zu ihrer schlichten Ästhetik – zum vielfältigen Bedeutungsträger.

MIGROS MUSEUM FÜR
GEGENWARTSKUNST
LIMMATSTRASSE 270
POSTFACH 1766
CH-8005 ZÜRICH

T +41 44 277 20 50
F +41 44 277 62 86
INFO@MIGROSMUSEUM.CH

MIGROSMUSEUM.CH
MIGROS-KULTURPROZENT.CH

Charakteristisch für das Werk von **Urs Fischer** (*1973) ist der stets virtuose, ebenso experimentelle wie unpräntiöse Umgang mit heterogenen Materialien, Medien und Perspektiven, die auf verschiedene künstlerische und kunsthistorische Stile und Strömungen verweisen. Spielerisch und auf subtil-ironische Weise verfremdet, zitiert und collagiert Fischer alltägliche Objekte und Szenerien sowie Motive aus der Hoch- und der Populärkultur. Fischer kombiniert bekannte Bilder oder Bildwelten und Objekte mit immer neuen Techniken, entfunktionalisiert diese oder stellt sie in einen absurd anmutenden oder humoristischen Kontext. Das Werk *Leiter* (1997) entstammt einer Werkgruppe, die den kunsthistorischen Topos des Schattenwurfs aufnimmt: Eine gewöhnliche Aluminiumleiter aus dem Baumarkt wirft scheinbar einen Schatten an die Wand, der sich auf den zweiten Blick als gemaltes Bild erweist. Das hier erzeugte Trompe-l'œil, aber auch Einrichtungsgegenstände in weiteren Installationen von Fischer evozieren eine eigentümliche, unheimliche Stimmung. Als immer wiederkehrendes Motiv fungiert etwa der Stuhl. Fischers Stühle sind keine Readymades und somit nicht zum Gebrauch bestimmte Einrichtungsgegenstände, vielmehr baut er sie nach und verfremdet sie zugleich. Die zusammengezimmerten und -gebastelten Objekte werden ihrer klassischen Funktion beraubt. Diesen räumlichen Andeutungen gegenüber steht die Repräsentation des Menschlichen, die bei Fischer etwa mittels schmelzender Selbstporträts aus Wachs oder Skeletten und Körperteilen aus Kunststoff geschaffen wird. Die Gegenüberstellung solcher ikonografisch bedeutungsvoller Motive gehört zum immer wieder verwendeten Formenvokabular des Künstlers. Sie evozieren einen nicht eindeutig lesbaren oder vielleicht nicht mehr bestehenden Raum, der durch die Abwesenheit von Protagonisten sinnentleert und anonym wird.

Markus Schinwald (*1973) entwirft in seinen Filmen, Fotografien und Installationen ein ästhetisch aufgeladenes Panoptikum, in dem der Mensch auf unheimliche Weise im Mittelpunkt der Betrachtung steht: Körperliche Erweiterungen, Prothesen und mechanische Apparate verwandeln Menschen in Puppen und verleihen zugleich den Maschinenwesen ein Eigenleben. Ebenso bilden Fragen des räumlichen Kontextes einen zentralen Referenzrahmen für Schinwalds Arbeiten. In der filmischen Arbeit *1st Part Conditional* (2004) wird eine klassische Biedermeier-Wohnung mit ihren Bewohnern zum psychoarchitektonischen Schauplatz. Die Innenausstattung und der architektonische Stil des 19. Jahrhunderts verweisen auf ein vergangenes Wien – die Heimatstadt des Künstlers und Geburtsstätte der Psychoanalyse. Im Zentrum steht eine androgyne Protagonistin in einem grauen Anzug gekleidet. Die anfänglich sitzende Figur kämpft sich – plötzlich von spastischen Bewegungen angetrieben – durch den Raum. Es bleibt unklar, durch was die Zuckungen und Verrenkungen ausgelöst werden – ob es sich um einen inneren Zustand, der nach aussen drängt, oder um eine äussere unsichtbare Macht handelt, welche die Protagonistin in Bewegung versetzt. Aus einer Ecke des Raumes wird sie von einer ruhig sitzenden männlichen Figur beobachtet, wobei auch deren Rolle – zwischen Zeuge und Verursacher – offen bleibt. Im Laufe der Aufnahme beginnt sich die Bewegung auf das Mobiliar der Wohnung zu übertragen, das immer mehr in sich zusammenfällt. Wie für Schinwalds Filme typisch, liest eine Off-Stimme einen Text, der aus poetischen und wissenschaftlichen Textfragmenten besteht. Der Film zeichnet eine in sich geschlossene, psychologisch aufgeladene Innenwelt, die aus unsichtbaren, nicht erklärlichen Gründen aus den Fugen gerät. Raum und Körper sind dabei gleichermassen Träger und Zeugen von innerlichen Spannungen und emotionalen Zuständen.

Die Werke von **Pamela Rosenkranz** (*1979) verhandeln auf konzeptuelle Weise philosophisch komplexe Fragestellungen. Sie beschäftigen sich mit der Bedeutung von Materialität und Immaterialität, aber auch mit der Präsenz und Absenz der Körpers als Metapher für menschliche Daseinszustände in einer konsumorientierten Gesellschaft. Die von Rosenkranz verwendeten schlichten Materialien und die minimalistische Ästhetik beinhalten darüber hinaus kunsthistorische Referenzen. Vor einer hautfarbenen bemalten Wand stehen zwei mit blauem Silikon gefüllte Turnschuhe der Marke Asics, die durch den Eingriff nicht mehr zur Benutzung dienen. Den für die Bemalung der Wand benutzte Farbton stammt aus einer Farbpalette der Interiordesign-Produktlinie Home von Ralph Lauren. Rosenkranz schliesst damit an eine Serie von Arbeiten an, welche verschiedene Hautfarbtöne – etwa in Form von pigmentiertem Silikon wie in der Serie *Firm Being* (seit 2009) – einem intensiven Ultramarinblau gegenüberzusetzen. Die Künstlichkeit des Blau konterkariert mit den pastellfarbenen Tönen der Haut, die traditionellerweise durch die Mischung von Pigmenten mit menschlichem Blut hergestellt wurden. In Abwesenheit eines eigentlichen Körpers evoziert die unmittelbare Wirkung menschlicher Hautfarbe eine unheimliche Körperlichkeit. Spuren menschlicher Präsenz verkörpern sich auch bildlich durch die Turnschuhe. Der für die eingefärbte Silikonmasse verwendete Blauton entspricht dem IKB (International Klein Blue), welches vom Künstler patentiert wurde. So wie Ralph Lauren angemischte Farbtöne als Marke deklariert, wird das IKB zum kommerziell verwertbaren, aber immateriellen «Brand» eines Künstlers. Der Mensch ist ebenso in dieser von immateriellen wie materiellen Werten durchsetzten Welt stets einem Zwang der Selbstoptimierung- und -formung unterworfen, wie auch die Marke Asics propagiert, wobei die Bezeichnung für den lateinischen Ausdruck «anima sana in corpore sano» (gesunder Geist in gesundem Körper) steht. Der Titel der Arbeit *The Wild Blue Me* (2011) bezieht sich auf den englischen Ausdruck «wild blue yonder», der das «absolute» Blau des Himmels im Sinne eines physisch-körperlichen Erlebnis' beschreibt. Die körperliche Verschmelzung mit dem Himmel – etwa beim Fallschirmspringen – ermöglicht demnach eine Auflösung von Jenseits und Diesseits. Raum, auch im Sinne eines menschlichen Lebensraums, wird hier zur Projektionsfläche, auf der sich der Wunsch nach geistiger wie körperlicher «Fitness» spiegelt.

MIGROS MUSEUM FÜR
GEGENWARTSKUNST
LIMMATSTRASSE 270
POSTFACH 1766
CH-8005 ZÜRICH

T +41 44 277 20 50
F +41 44 277 62 86
INFO@MIGROMUSEUM.CH

MIGROMUSEUM.CH
MIGROS-KULTURPROZENT.CH

Die ephemeren Installationen von **Cathy Wilkes** (*1966) setzen sich aus vielen einzelnen Fragmenten zu einem bildhaften Raumgefüge zusammen. Die Farbe und das Holz blättern ab und bezeugen so den vergänglichen Charakter der Objekte. Auf den Tischen, die das Raumgefüge des Werkes *Our Misfortune* (2001) strukturieren, sowie auf dem Boden befinden sich inmitten der abgenutzten Gartenmöbel feine geometrische Figuren aus Holz, die – von weitem betrachtet – aus Eisen oder Stahl gefertigt zu sein scheinen und sich an eine modernistische Formsprache anlehnen. Am Boden verteilt, liegen verschiedene fragile Objekte – eine vertrocknete Gurkenscheibe, wie sie in Hamburger gelegt wird, und mehrere kleine Holzstücke –, die sich in ihrer Subtilität erst bei genauerer Betrachtung als Bestandteil der Installation identifizieren lassen. Sämtliche Objekte scheinen durch unsichtbare Fäden verbunden zu sein und in einem Bezugssystem zueinander zustehen. Die Rätselhaftigkeit der Anordnung, aber auch die konterkarierende Wirkung der durch Gebrauchsspuren mit Erinnerung und Emotionen behafteten Gegenstände auf die kühlen, modernistische Formen zitierenden Gemälde und Skulpturen birgt ein poetisches Element, das eine auratische Wirkung aufkommen lässt, die ebenfalls der Kunst der Moderne eigen ist. Wilkes lotet die mögliche Bildhaftigkeit einer skulpturalen, objekthaften Anordnung von Gegenständen aus. Gleichzeitig knüpft sie an eine Befragung der Moderne an, indem sie das Paradigma der auratischen Aufladung von Formen wiederholt. Dies aber geschieht in ihren Installationen anstatt durch eine sinnhafte und symbolische Entleerung, wie sie in der Moderne zu beobachten ist, durch eine persönliche, emotionale Aufladung, die sich im Akt des präzisen Arrangierens und der Wahl der privaten, häuslichen und teilweise auf die eigene Familie verweisenden Gegenstände abzeichnet – so die unten an den Liegestühlen hängende Krawatte. Sie offenbaren eine Symbolik, die oftmals erst durch die Biografie der Künstlerin entschlüsselt werden kann. Die Patina, welche die angeordneten Gegenstände im Lauf der Zeit erhalten haben, verweist nicht nur auf die inhärenten Spuren des Gebrauchs, sondern auch auf diejenigen des verwendeten Formenrepertoires, das von historischen Anwendungen in unterschiedlichen Kontexten gezeichnet ist. Die Auseinandersetzung mit einem modernistischen Formenkanon wird in Wilkes Arbeiten gepaart mit einem subjektiven Ansatz, der den persönlichen, biografischen Kosmos der Künstlerin abbildet. «Raum» ist bei Wilkes deshalb nicht zuletzt ein Ort der persönlichen Erinnerung.

In Zusammenarbeit mit dem Forschungsprojekt «Anagrammatic Spaces: Interiors in Contemporary Art» des Kunsthistorischen Instituts der Universität Bern findet parallel zu den Sammlungsausstellungen *Collection on Display* eine dreiteilige Veranstaltungsreihe zum Thema Raum und Interieurs in der zeitgenössischen Kunst statt.

«Daheim. Überlegungen zu einer Topografie des intimen Seins»**Do 19.9., 19 Uhr**Vortrag von Dr. Andreas Cremonini
(in deutscher Sprache)

Dr. Andreas Cremonini hat in Basel und Berlin Philosophie, Kunstgeschichte und neuere deutsche Literatur studiert und im Fach Philosophie promoviert.

«Towards Minor Architecture»**Do 3.10., 19 Uhr**Vortrag von Adam Budak
(in englischer Sprache)

Adam Budak ist freier Kurator für zeitgenössische Kunst. Er war u. a. am Kunsthaus Graz und Hirshhorn Museum and Sculpture Garden in Washington, D.C. tätig und kuratierte dieses Jahr den estländischen Pavillon auf der Venedig-Biennale.

Die Veranstaltungsreihe wird am 5.12. mit einem Vortrag von Dr. Nina Möntmann fortgesetzt.

MIGROS MUSEUM FÜR
GEGENWARTSKUNST
LIMMATSTRASSE 270
POSTFACH 1766
CH-8005 ZÜRICHT +41 44 277 20 50
F +41 44 277 62 86
INFO@MIGROSMUSEUM.CHMIGROSMUSEUM.CH
MIGROS-KULTURPROZENT.CH

COLLECTION ON DISPLAY

MONICA BONVICINI, HEIDI
BUCHER, TOM BURR,
URS FISCHER,
MARKUS SCHINWALD,
PAMELA ROSENKRANZ,
CATHY WILKES



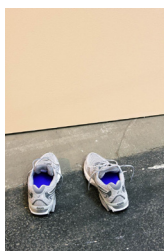
Monica Bonvicini
A Romance
2003
Sprühlack, Autolack auf Glas in Stahlrahmen
244.5 × 106.8 × 20 cm



Urs Fischer
Leiter
1997
Aluminiumleiter, Acrylfarbe, Scheinwerfer
Grösse variabel



Heidi Bucher
Hautraum (Ricks Kinderzimmer, Lindgut Winterthur)
1987
Latex, Rebgaze, Bambuskonstruktion, Draht
Ca. 350 × 500 × 500 cm



Pamela Rosenkranz
The Wild Blue Me
2011
Turnschuhe, Silikon, Pigmente, Farbe (Ralph
Lauren Home: Morning Walk)
Grösse variabel



Tom Burr
Oblong Box No. 4
2002
Holz, Farbe, Stahl
244 × 137 × 100 cm

MIGROS MUSEUM FÜR
GEGENWARTSKUNST
LIMMATSTRASSE 270
POSTFACH 1766
CH-8005 ZÜRICH

T +41 44 277 20 50
F +41 44 277 62 86
INFO@MIGROSMUSEUM.CH

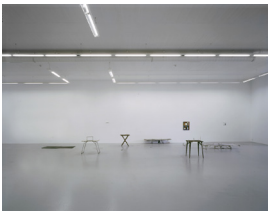
MIGROSMUSEUM.CH
MIGROS-KULTURPROZENT.CH

COLLECTION ON DISPLAY

MONICA BONVICINI, HEIDI
BUCHER, TOM BURR,
URS FISCHER,
MARKUS SCHINWALD,
PAMELA ROSENKRANZ,
CATHY WILKES



Markus Schinwald
1st Part Conditional
2004
1-Kanal-Videoprojektion (35-mm-Film übertragen
auf DVD, Farbe, Ton)
3 min.



Cathy Wilkes
Our Misfortune
2001
Verschiedene Materialien
Grösse variabel

MIGROS MUSEUM FÜR
GEGENWARTSKUNST
LIMMATSTRASSE 270
POSTFACH 1766
CH-8005 ZÜRICH

T +41 44 277 20 50
F +41 44 277 62 86
INFO@MIGROSMUSEUM.CH

MIGROSMUSEUM.CH
MIGROS-KULTURPROZENT.CH