

SAMMLUNG / COLLECTION

migros museum für gegenwartskunst Zürich

1978–2008

1. Juni – 17. August 2008

Carl Andre – Art & Language – Atelier van Lieshout – John Baldessari – Lothar Baumgarten –
Alighiero Boetti – Christine Borland – Olaf Breuning – Christoph Büchel – Heidi Bucher – Stefan
Burger – Tom Burr – Jean-Marc Bustamante – Maurizio Cattelan – Marc Camille Chaimowicz –
Spartacus Chetwynd – Marlene Dumas – Elmgreen & Dragset – Berta Fischer – Urs Fischer – Sylvie
Fleury – Gabriela Fridriksdóttir – Douglas Gordon – San Keller – Sol LeWitt – Olivier Mosset – Juan
Muñoz – Bruce Nauman – Olaf Nicolai – Cady Noland – Henrik Olesen – Giulio Paolini – David
Renggli – Ugo Rondinone – Ed Ruscha – Robert Ryman – Jean-Frédéric Schnyder – Paul Thek –
Rirkrit Tiravanija – Niele Toroni – Piotr Uklanski – Banks Violette – Philip Wiegard – Stephen Willats –
Christopher Wool

Die Ausstellung präsentiert anlässlich des 30-Jahr-Jubiläums der Sammlungsaktivität des Migros-Genossenschafts-Bundes und der intensiven dreijährigen Sammlungsauflistung eine grosse Anzahl neuerer und älterer Sammlungswerke und erschliesst dabei alle unterschiedlichen Sammlungsperioden – vom Minimalismus und den konzeptuellen Arbeiten der 1960er und 1970er Jahre bis zu aktuellen Werken, die sich mit sozialpolitischen, performativen, glamourösen oder unheimlichen Strategien auseinander setzen. Es ist ein wichtiges Anliegen der Ausstellungskonzeption, die Sammlung, die eine gegenwärtige Kunstproduktion berührt und sich an ein aufgeschlossenes Publikum richtet, immer wieder aus neuen thematischen Blickwinkeln zu betrachten und in ein lebendiges Umfeld einzubinden. So wird für die Ausstellung im migros museum für gegenwartskunst eine von Markus Schinwald entworfene Ausstellungsschicht verwendet, die dem Betrachter ein «neues Sehen» auf die Werke ermöglichen wird.

Mit der Gründung des migros museum für gegenwartskunst 1996 im Zürcher Löwenbräu-Areal, wo sich heute ebenfalls die Kunsthalle Zürich, die Galerien Eva Presenhuber, Hauser & Wirth, Bob von Orsow und Peter Kilchmann befinden, schuf das Migros-Kulturprozent eine Institution, deren zentrale Aufgabe es ist, den Zugang zur Gegenwartskunst mit ihren spezifischen Fragestellungen zu vermitteln und gleichzeitig ein Ausstellungsort für die unternehmerische Sammlung zu sein. Die Idee des Migros-Kulturprozent geht auf den Migros-Gründer Gottlieb Duttweiler (1888–1962) zurück. In seinem Sinn haben sich der Migros-Genossenschafts-Bund und die Migros-Genossenschaften zu einem jährlichen Beitrag an das Migros-Kulturprozent verpflichtet. Dieser wird auf der Grundlage des Umsatzes berechnet und auch bei rückläufigem Geschäftsgang ausgerichtet. Das wohl einzigartige mäszenatische Engagement wurde 1957 in den Statuten der Migros fest verankert und garantiert die Kontinuität des Migros-Kulturprozent. Das migros museum für gegenwartskunst versteht sich als ein Zentrum aktueller Kunstproduktion. Der Begriff «Gegenwartskunst» impliziert die Einbindung in einen gesellschaftlichen Kontext und die Teilhabe an einem Prozess des Austauschs, der Produktion von Kunst. Die Ausstellungen im migros museum für gegenwartskunst formulieren Kunstgeschichte als einen offenen Prozess.

Die Ankäufe für die Sammlung ergeben sich meist aus den Produktionen der Ausstellungen oder durch die direkte Zusammenarbeit mit den Künstlern. So konnten über die Jahrzehnte verschiedene grosse installative Werke angekauft werden – wie bereits zu Zeiten der InK, der Halle für internationale neue Kunst, eine Vorgängerinstitution des migros museum für gegenwartskunst, gegründet von Urs Raussmüller, die von 1978 bis 1981 an der Limmatstrasse 87, unweit vom heutigen Standort des Museums, beheimatet war. Das migros museum für gegenwartskunst macht es auf besondere Weise möglich, konservatorisch aufwendige Installationen zu sammeln, die sonst nur wenig Chancen hätten, erhalten zu bleiben. Seit Beginn der Sammlungstätigkeit obliegt die Verantwortung für die Ankäufe verschiedenen Protagonisten: So waren Urs Raussmüller (1976–1985), Jacqueline Burckhardt (1986–1990), Rein Wolfs (1991–2001), der 1996 unter der Leitung von Arina Kowner aus der Direktion Kultur und Soziales des Migros-Genossenschafts-Bundes das Museum gründen konnte, und Heike Munder (seit 2002) dafür verantwortlich. Über diese Zeit von drei Jahrzehnten (1978–2008) wurde der Kernbestand der Sammlung von circa 450 Werken angelegt. Die Sammlungswerke sind im Museum nicht permanent zu sehen, vielmehr werden sie gemeinsam mit

anderen zeitgenössischen Kunstpositionen im Rahmen von Ausstellungen gezeigt. Die Besucher erleben so die Sammlung im Kontext heutiger Kunstproduktion und entdecken ihre zahlreichen Facetten immer wieder aufs Neue.

Für diese umfassende Sammlungspräsentation besteht die Ausstellungsarchitektur aus einer Weiterentwicklung der Display-Form der Ausstellung von Markus Schinwald, die vom 16. Februar bis 18. Mai 2008 im Museum zu sehen war. Schinwald, der sich an der Raumgestaltung des Architekten Friedrich Kiesler (1890–1965) orientiert, schafft auf diese Weise nicht bloss eine einfache Anordnung der Werke, sondern verfolgt das Konzept eines ganzheitlichen Correalismus weiter, mit dem Kiesler gegen den vorherrschenden Funktionalismus der damaligen Zeit eintrat. Dabei sollten die individuellen Bedürfnisse der Menschen beziehungsweise der Arbeiten im Vordergrund stehen und für diese flexible Präsentationsformen gefunden werden. In diesem Sinne verschmelzen in der Ausstellung Sammlungswerke aus verschiedenen Zeitperioden und mit unterschiedlichen konzeptuellen Ausrichtungen miteinander – seien es Werke mit einem gesellschaftspolitischen Ansatz oder solche, die sich mit Themen des «Unheimlichen», der subkulturellen Musik und des Glamour auseinander setzen. Das Ausstellungs-Display wird von einem «Träger-und-Leger-System» bestimmt, das den Betrachter in einen räumlichen und zeitlichen Rahmen einbindet. Kiesler entwickelte das so genannte T-und-L-System 1924 für die *Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik* in Wien. Dieses erlaubt eine flexible, frei stehende Konstruktion zur Präsentation von Objekten und Bildern. Wie bei Kiesler so soll auch dem Betrachter der Sammlungsausstellung seine Rolle als «aktiver Sehender» nochmals bewusst gemacht und die Möglichkeit geboten werden, eigene Analogien und narrative Stränge zu entwickeln und zu verfolgen. Kiesler beschrieb seine Vorstellung von Architektur folgendermassen: «Berührung, nicht Trennung und Resignation. Sie setzt auf Mitbeteiligung, nicht auf Isolation.»

Die Ausstellung wird kuratiert von Heike Munder und Markus Schinwald.

Folgende Positionen werden in der Ausstellung gezeigt:

Carl Andre (*1935) gilt als einer der wichtigsten Vertreter des Minimalismus. Im Zentrum seines Werkes steht die Auseinandersetzung mit den räumlichen Möglichkeiten der Skulptur. In seinem Schaffen ist diese nicht länger Objekt, das primär durch die visuelle Betrachtung rezipiert wird, sondern erfordert eine aktive Teilnahme, die das Bewusstsein und die Wahrnehmung in eine neue Dimension versetzen sollen. So macht die Rezeption der Arbeit **Cubolt** (1981), die Struktur und Spezifik des Materials einschliesst, vom Betrachter das Betreten der aneinander gelegten Kupferplatten erforderlich. Durch das Spiel mit diesem sonst verbotenen, direkten Kontakt zum Kunstwerk wird die kontemplative Haltung und Distanz zum Werk aufgehoben.

Art & Language ist der Name einer Gruppe englischer Künstler, die kollektiv und anonym arbeiten, sowie einer 1968 gegründeten Zeitschrift. Die Künstlergruppe Art & Language steht für eine kritische Analyse der Beziehungen zwischen Kunst, Gesellschaft und Politik. Vor dem historischen Hintergrund des Linguistic Turn verknüpfen Art & Language Kunst mit Sprache und hinterfragen damit systematisch die Annahmen von Kunsttheorie und -praxis sowie die Hinterlassenschaften des Zusammenbruchs des Modernismus. Seit 1976 betreiben Mel Ramsden (*1944) und Michael Baldwin (*1945) in Zusammenarbeit mit Charles Harrison das Projekt Art & Language. Die Bilder der Installation **Homes from Homes II** (2000–2001), die in drei Gruppen aufgeteilt sind, beziehen sich einerseits auf frühere Arbeiten von Art & Language, andererseits auf ältere Werke aus der Sammlung des migros museum für gegenwartskunst. In der Ausstellungspräsentation ist jedoch nur eine Bildgruppe der Installation zu sehen. Es handelt sich dabei um eine Bildtafel mit verkleinerten Reproduktionen von Art & Language-Arbeiten, die sich durch die Art der Hängung und die Veränderung ihrer Grösse selbst parodieren. In dieser dichtesten Hängung ergeben sich unter anderem Fragen nach dem Bezugssystem der Bilder und Texte. Das, worauf der Betrachter trainiert ist – das Erstellen von Bezügen über kompositorische Entscheidungen – ist hier zum Scheitern verurteilt.

Das Gesamtkunstwerk des **Atelier van Lieshout** (gegründet 1995 von Joep van Lieshout, *1963), dessen Absicht es ist, ein Gesellschaftssystem absoluter Unabhängigkeit zu erschaffen, lebt von einer Schizophrenie zwischen Kommune und Gewalt und entwirft dadurch ein kontroverses Bild von Gesellschaft. In seinen Installationen und (Architektur-)Zeichnungen schlägt das Atelier van Lieshout pragmatische Lösungen für die mit seinem Gesellschaftsentwurf verbundenen Probleme vor – von Komposttoiletten und Wasserreinigungssystemen bis zu Schlaf- und Wohneinheiten – und fragt

nach individueller Freiheit, Gleichheit und Autonomie und den daran hängenden Machtverhältnissen. Stellvertretend für den Menschen wird der Entwurf vom Atelier van Lieshout von der modularen Figur **AVL-Men** (1999) bevölkert, ein genügsamer, aus Fiberglas hergestellter Arbeiter. An ihm kann ebenso eine Kritik an der Uniformität der Massengesellschaft abgelesen werden wie auch deren Idealisierung.

John Baldessari (*1931) setzt in den Werken **Lamp (Zurich No. 2)** und **Plant (Zurich No. 2)** (1997–1998) monumentale Fotografien eines Blumentopfs und eines Lampenschirms auf einem gemusterten Tapetenhintergrund einander gegenüber. Die seltsame Analogie in formaler aber auch materieller Hinsicht wiederholt sich in der Gegenüberstellung der Motive auf den beiden Tapeten. Baldessari schliesst mit seinem Werk im konzeptuellen Sinne an die Untersuchung der Raumerfahrung an, die dem Minimalismus inhärent ist, überträgt diese jedoch in einen neuen Kontext. Die Überladung der Wandflächen thematisiert die Auflösung des White Cube, ein Paradigma der Kunsterfahrung und -präsentation der 1990er Jahre.

Lothar Baumgarten (*1944) schlüpft in die Rolle des künstlerischen Anthropologen, wenn er sich in seinen Fotografien mit den in den 1970er und 1980er Jahren immer wieder bereisten Kulturen in Süd- und Nordamerika auseinandersetzt. Auf einigen seiner Fotografien setzt er exotisch klingende Namen und Wörter über einen schlichten Holzboden aus Parkett, oder auch über an ethnologische Reportagen erinnernde Sujets. Anders als der wissenschaftliche Anthropologe erstellt Baumgarten assoziative Zusammenhänge und reflektiert dadurch unsere eigene Wahrnehmung und Darstellung exotischer, fremder Kulturen. Die Serie **Vom Aroma der Namen** (1985) bildet topografisch eine ferne Landschaft nach, die sich einzig durch die mythisch klingenden Namen generiert.

Mit seinen Arbeiten veränderte **Alighiero Boetti** (1940–1994) verschiedene Wahrnehmungs-codes und ersetzte diese durch seine persönlichen Weltansichten – sei es durch seine Collagen mit Titelblättern von Illustrierten oder seiner wohl bekanntesten Werkgruppe der *Mappe*, die über mehrere Jahrzehnte entstanden ist. Die gestickten Landkarten liess er seit Anfang der 1970er Jahre von immer verschiedenen Frauen in Afghanistan herstellen, wo er selbst mehrere Jahre gelebt hatte. Sie unterscheiden sich in ihrer Ausarbeitung, Farbgebung und territorialen Grenzziehung – wie in keiner anderen Werkgruppe hinterfragte Boetti damit die spezifische Politik einzelner Länder und deren Machtverhältnisse zueinander, die anhand der Kartografie und der Untersuchung ihrer Veränderung, Auflösung und Verschiebung ablesbar sind. Die persönliche (Stick-)Handschrift erhebt die *Mappa* (1983) einerseits zu einem Einzelstück und verweist somit implizit auf eine persönliche Wahrnehmung der Welt, andererseits verzeichnet jede *Mappa* auch einen veränderten geopolitischen Weltzustand, sei es der Zusammenbruch der UdSSR oder neue Grenzziehungen.

Die Arbeiten von **Christine Borland** (*1965) verpflichten sich einem Forscherdrang, der auf quasi-wissenschaftliche und -forensische Methoden zurückgreift. Die Büsten der Arbeit **L'Homme Double** (1997) wurden als Auftrag von sechs akademisch ausgebildeten Bildhauern gefertigt und zeigen jeweils das Antlitz des Nazi-Verbrechers Josef Mengele, der «charismatische Todesengel von Auschwitz». Die Nachbildung durch die Bildhauer erfolgte anhand von zwei fotografischen Porträts und schriftlicher Beschreibungen von Auschwitz-Überlebenden. In Auschwitz experimentierte Mengele vor allem mit Zwillingen, Kindern der Sinti und Roma und Kleinwüchsigen, die für ihn exemplarisch das «Abnorme» darstellten. Er wollte durch Vergleiche zwischen ihnen und den anderen inhaftierten Kindern die Behauptungen der Rassenlehre bestätigt sehen. Die «sympathisch» wirkende Erscheinung Menges und dessen grausame Taten sind unvereinbar und auch trotz des Geschicks der Bildhauer bleiben die klassischen Büsten lediglich Oberfläche und verraten nichts über die psychologische Struktur der Person Mengele. Die funktionalen Holzsockel, die Dokumente und Fotografien an den Wänden verstärken die nüchtern und wissenschaftlich erscheinende Versuchsanordnung der Arbeit.

Olaf Breuning (*1970) produziert seit den späten 1990er Jahren zitatreiche Arbeiten, die auf den imaginären Bildspeicher des Westen und dessen Vorstellungswelten zurückgreifen. **Hello Darkness** (2002) ist eine Rauminstallation, die in einer Inszenierung verschiedene Objekte aus bekannten populturellen Kontexten vermengt, dabei jedoch auf klassische kunsthistorische Bildkategorien verweist. Im abgedunkelten Raum steht ein Sarg aus Holz in dem eine weibliche Gummipuppe mit einer Axt in der Hand liegt. Ihr gegenüber sitzt ein Plastikskelett. Die beiden Figuren stehen in einem Dialog miteinander – auf die Frage der Puppe, ob das Skelett traurig sei, dass das Leben vorbei sei, beginnt das Skelett ein Lied zu summen. Diese Melodie zitiert den Song *Hello Darkness, My Old Friend* von Simon & Garfunkel. Das Gespräch gipfelt in den Worten «See? It is always the same story».

Mit seinen Installationen, die unter anderem aus kompletten Wohnungen fiktiver Zeitgenossen bestehen können, sorgte **Christoph Büchel** (*1966) in den letzten Jahren für Furore. Die Arbeit **AKE 0453 PE** (2006), ein Gepäckcontainer, der nach seiner Sprengung wieder zusammengesetzt wurde, thematisiert die Terrorismus- und Territorialpolitik der USA. Die Arbeit verwendet im Titel die Abkürzung für einen bestimmten Gepäckcontainertyp. Der «implodierte» Gepäckcontainer – als Vorlage dienten rekonstruierte Gepäckcontainer nach dem Lockerbie-Anschlag – wird dabei zum Sinnbild kollektiver Traumatisierung.

Die Künstlerin **Heidi Bucher** (1926–1993) wurde in den 1970er und 1980er Jahren bekannt für ihre Latex-Häutungen von Raumarchitekturen. Bereits in ihrem frühen Werkzyklus **Bodyshells** (1972–1973) untersucht sie das Haus mitsamt seiner psychologischen Funktionen. Die **Bodyshells** waren Skulpturen aus Schaumstoff, deren Äusseres mit Perlmutter eingerieben wurde. Die Verwendung des schillernden Materials, das aus Muschelschalen gewonnen wird, liess die weichen Skulpturen zu eigenartigen Gewändern werden. Diese bewegen sich zwischen modernistischer Architektur und der Idee des Gewandes, erinnern aber auch an seltsame Lebewesen oder übergrosse Muscheln und Polypen aus dem Meer. Heidi Bucher liess diese Figuren über den Strand von Venice Beach in Los Angeles bewegen, was auf Video dokumentiert ist.

Stefan Burger (*1977) untersucht in seinen Fotografien, skulpturalen Arbeiten, Videos und Papierarbeiten Referenzpunkte und Interaktionen innerhalb des Bezugssystems der Kunstgeschichte sowie dessen Mythologien. Das Setting der Videoarbeit **Abstraktion und Blattmimese** (2007) gleicht einer Art Versuchsanordnung. Im Zentrum befindet sich eine modellhafte, provisorische Bühne, die aus zwei Wänden einen Ausstellungsraum bildet. Darin befindet sich eine Miniaturausstellung aus abstrakten Skulpturen und Gemälden. Auf einem in die puppenhausartige Modellanordnung führenden Holzstab sitzt ein Chamäleon, das beinahe regungslos und unbeteiligt die Ausstellung betrachtet. Die Anordnung reflektiert die Bedeutung des White Cube für die Entfaltung einer auratischen Wirkung sowie ebenfalls die Rolle des durch die Sakralität der Räume zur Kontemplation aufgeforderten Betrachters, der hier durch das gleichgültige Chamäleon repräsentiert wird.

Mit seinen Arbeiten gehört **Tom Burr** (*1963) einer Generation von Künstlern an, die sich seit Ende der 1980er Jahre mit dem politischen und kritischen Potential von Kunst beschäftigt. Dabei interessieren ihn vorwiegend Fragen der Öffentlichkeit und Strukturierung öffentlicher Räume, die er anhand seines formalen Zeichenvokabulars, das aus der Minimal Art stammt, thematisiert. Gleichzeitig unterläuft er diese «post-minimalistische» Zeichensprache immer wieder, indem er Elemente aus der Pop-, Musik-, Schwulen- und Untergrund-Kultur vermengt. Die vier Collagen **Spiraling (The Blood of a Poet) No. 2–5** (2005) beziehen sich sowohl formal als auch inhaltlich auf den surrealistischen Film *Le Sang d'un Poète* (1930) von Jean Cocteau und können als Hommage an diesen gelesen werden. Der Protagonist des Films, ein Künstler, der durch die Produktion seiner Kunst immer mehr in der eigenen Introspektion versinkt und sich am Ende des Films das Leben nimmt, wird mit dem Symbol der Spirale auf einer formalistisch-abstrakten Ebene wieder aufgenommen.

In seinem Werk untersucht **Jean-Marc Bustamante** (*1952) den Austausch zwischen Skulptur, Malerei und Fotografie und fragt nach der jeweiligen Benennung und Kategorisierung dieser Gattungen. Bekannt wurde er Ende der 1970er Jahre mit grossformatigen Farbfotografien von spanischen Landschaften, die er als *Tableaux* bezeichnete. Immer wieder auftauchendes Thema seiner Werke ist die Verknüpfung des gedanklichen, abstrakten Raumes mit dem realen Raum in Natur und Architektur. So auch bei der Skulptur **Feuille** (1992), die aus lackiertem Eisen besteht und zwischen einer abstrakten «Unfertigkeit» und einer durch den Titel implizierten sinnlichen Unmittelbarkeit des Pflanzenblattes oszilliert.

Maurizio Cattelan (*1960) ironisiert mit seinen Skulpturen, Installationen, Aktionen und Performances auf unmittelbare Art und Weise kultur- und gesellschaftspolitische Wert- und Moralvorstellungen wie auch das Kunstsystem selbst. Der ausgestopfte Esel in der Arbeit **If a Tree Falls in the Forest and there Is No One around It, Does It Make a Sound?** (1998) trägt ein schweres, altes Fernsehgerät – ein Nutz- und Lasttier der Dritten Welt wird beladen mit dem Informationsmedium der westlichen, medialisierten und technologisierten Kultur. Der Esel als Allegorie für Dummheit wird hier metaphorischer Träger eines Sinnbildes für die Macht und die Möglichkeiten der Medien – charakteristisch für Cattelan wird so mit einer plakativen Werbestrategie unmittelbar die Gesellschaft torpediert.

Die Geste des Arrangierens von persönlichen, bedeutungsvollen Gegenständen dient als Erinnerung und Hommage und nimmt einen wichtigen Platz im Werk von **Marc Camille Chaimowicz** (*Nachkriegszeit) ein. Gleichzeitig verdeutlicht diese Geste den inneren Zusammenhang der einzelnen Werke untereinander. Verknüpft mit dem Leben des Künstlers bilden die Objekte, Installationen, Fotografien, Skulpturen, manchmal vermengt mit Texten, ein poetisches Ganzes, das sich oftmals im Prozessualen generiert. Chaimowicz' Schaffen, das Ende der 1960er Jahre einsetzte und bis heute reicht, entzieht sich eindeutigen kunsthistorischen Kategorisierungen und Diskursen, reflektiert gleichzeitig aber ästhetische Paradigmen und knüpft beispielsweise an die Arts-and-Crafts-Bewegung oder die Konzeptkunst an. ***Partial Eclipse*** (1980–2003) greift die Geste des Arrangements als Form der Erinnerung auf und verdichtet diesen Gedanken in Form einer zweigeteilten, zeitlich separierten Diaprojektion. Es ist eine Meditation über den Verlust einer vergangenen Erfahrung – von Interieurs, Körpern, Gerüchen, Emotionen. Die Erinnerungsarbeit verläuft über visuelle Fragmente, stillebenhafte Bilder von Pflanzen, Menschen und Möbeln. Chaimowicz hat diese Bilder über einen größeren Zeitraum produziert, nachdem Vorläufer der Diainstallation erstmals 1980 und danach in unterschiedlichen Versionen als Teil einer Performance mit Sound präsentiert worden sind.

Bekannt wurde **Spartacus Chetwynd** (*1973) mit ihren barocken und surrealen Performances, die mit viel Humor Bildzitate aus der Kunstgeschichte, aber auch aus der Popkultur miteinander vereinen. ***Walk to Dover*** (2005/2007) dokumentiert eine Performance, die Chetwynd im Sommer 2005 durchgeführt hat. Auf einer einwöchigen Reise bewegten sich die Künstlerin und ihre Performancetruppe zu Fuss von London nach Dover. Der inszenierte Fussmarsch bezieht sich auf eine Passage aus Charles Dickens Roman *David Copperfield* (1849). David, der Protagonist des Romans, der in London in einer Fabrik Kinderarbeit leisten muss, beschliesst, zu seiner Tante nach Dover zu fliehen und macht sich zu Fuss auf den weiten Weg. In ärmlicher Kleidung und mit spärlichen Mitteln ausgerüstet wiederholt Chetwynds Truppe die Reise des Jungen nach Dover. *Walk to Dover* zeigt die Performance wechselweise als schnelle Bildabfolge im Stil einer Diaschau und bewegter Videosequenzen, unterlegt abwechselnd von Textpassagen aus dem Roman und Heavy Metal Musik.

Im Mittelpunkt des Werkes von **Marlene Dumas** (*1953) steht die Thematisierung unterschiedlicher Facetten des menschlichen Lebens. Im traditionellen Medium der Malerei befasst sich Dumas mit alltäglichen aber auch intimen, oftmals ungeschminkten Daseinszuständen und Ereignissen. Die durch expressive Formen gekennzeichneten Malereien ermöglichen oftmals einen unverstellten Blick auf Körper, Sexualität und Intimität. Die Arbeit ***Indifference*** (1993–1994) zeigt eine Gruppe von Menschen in surrealer Umgebung, die sich von allen Hemmungen befreit hat. Aus direkter Perspektive legt Dumas einen Moment des Exzesses offen und spielt mit der voyeuristischen Haltung des Betrachters.

Die Videoarbeit ***Drama Queens*** (2007) des Künstlerduos **Elmgreen & Dragset** (Michael Elmgreen, *1961 und Ingar Dragset, *1969) basiert auf einer 40-minütigen Performance im Münsteraner Stadttheater. Superstars aus der Geschichte der modernen Skulptur treffen sich dort auf einer Bühne. Sie sind kapriziöse Gebilde und sprechen alle in einer ihrem jeweiligen Schöpfer eigenen Sprache über ihr Leben als Skulptur in einem Museum: So unterhält sich beispielsweise Alberto Giacometti's *Walking Man* (1947) mit *Four Cubes* (1971) von Sol LeWitt. Weitere Schauspieler sind Skulpturen von Jeff Koons, Barbara Hepworth, Ulrich Rückriem, Jean Arp und Andy Warhol. Eine illustre Schar von kleinen *Drama Queens* bevölkert die Bühne, die jeweils geistreich und schlagfertig ihre kunsthistorischen Eigenheiten ausspielen. In dem Drama, dessen Text Tim Etchells geschrieben hat, werden die unterschiedlichen, den Skulpturen zugrundeliegenden ästhetischen Konzepte und Richtungen verhandelt, die von Formalismus über Minimalismus und Pop Art bis hin zur Postmoderne reichen.

Bereits in ihren älteren Arbeiten beschäftigt sich **Berta Fischer** (*1973) mit dem klassischen Sujet der «Figur» – und findet dabei eine neue Übersetzung und stellt diese gleichzeitig in deren Beständigkeit in Frage. Fischers Arbeiten können als Antwort auf den rigiden Minimalismus der 1960er und 1970er Jahre und dessen industrielle Werkstoffe gesehen werden, die sie zur «Anti-Form» erhebt. Ihre Skulpturen aus neonfarbenem Acrylglas thematisieren die Fragilität des genutzten Werkstoffs. Im Stil einer *écriture automatique*, eines ungebremsten Bewusstseinsstroms im Sinne des historischen Surrealismus, schwirren diese zerbrechlichen Gebilde durch den Raum – so auch bei der Arbeit ***Ohne Titel*** (2004).

Die Bildwelt von **Urs Fischer** (*1973) ist unbeständig und fragil, immer bedroht von (scheinbarem) Zerfall und Auflösung. Charakteristisch für sein Werk ist der stets virtuose, experimentelle und unprätentiöse Umgang mit verschiedensten Materialien, Medien und Perspektiven. Mit der raumgreifenden Skulptur **Glaskatzensex – Transparent Tale** (2000) untersucht Fischer scharfkantig und facettenreich die Architektur nach deren Brüchigkeit, nach deren Abwesenheit und Mängeln. Fragmente von Glaswänden, teilweise überzogen mit Silikonhäuten und auf Holzplatten aufgebracht, bilden eine ruinenhafte Landschaft, die durch die Beleuchtung mit einem Scheinwerfer zarte Schatten wirft. Die Schlichtheit der Formanordnung erinnert an modernistische Architektur, die jedoch schon wieder einen Teil ihrer «Modernheit» eingebüsst hat und leicht verstaubt und abgewetzt wirkt. Eingehüllt und versteckt in dieser Landschaft befindet sich das titelgebende Objekt, eine fragmentarisch zusammengesetzte Glaskatze.

Als **Sylvie Fleury** (*1961) zu Beginn der 1990er Jahre ihre Ergebnisse eskapistischer Einkaufstouren durch simples Abstellen im Kunstraum platzierte, war sich die Kunstkritik über die Bedeutsamkeit dieser ikonenhaften Gestik schnell einig – das die gesellschaftlichen Konsumgewohnheiten thematisierende Ready Made der 1990er Jahre war geboren. Den Ausgangspunkt der Arbeit **Blue Notes & Incognito** (2004) bildet die Kopie eines Werks von Carl Andre: Auf einem Untergrund aus Metallplatten liegen die Bruchstücke einer Make-Up-Dose von Chanel, die dort durch einen gezielten Schlag mit dem Hammer zertrümmert wurde. Die Arbeit ist aber nicht als reine Ironie zu verstehen, vielmehr kann das Transferieren dieser historischen Arbeit in die Gegenwart und das In-Diskussion-stellen gar als Hommage an den minimalistischen Künstler gelten. Fleury bezieht sich zudem mit diesen Arbeiten nicht direkt auf die Werke Andres, sondern auf deren Rezeption, deren Ikonisierung und Auratisierung und kommentiert sie mit einer glamourösen Geste, die den Minimalismus mit seinen machistischen Gesten und selbstaufgelegten Dogmen streng und verknöchert erscheinen lässt.

Mit ihren Zeichnungen, Skulpturen, Musikexperimenten und Videos schafft die Künstlerin **Gabriela Fridriksdóttir** (*1971) einen an den Surrealismus angelehnten Mikrokosmos, der von hybriden und sexuell aufgeladenen Wesen, die als Metaphern für Melancholie und Exzess gelesen werden können, bevölkert wird. Ihre Videoarbeiten zeichnen sich durch eine versponnene Narrationsstruktur aus, die sich aus dem nordischen Saga-Kreis nährt und mit der rationalen Logik bricht. Fridriksdóttirs Antriebsfelder, geprägt durch den Forscherdrang nach Irrationalem und Rätselhaftem, widerspiegeln sich auch auf der Materialebene ihrer Skulpturen. Die Arbeit **Melancholy** (2001) kann als exemplarisch für Fridriksdóttirs Skulpturen angesehen werden. Ein (Menschen-)Tier ist in einer unheilvollen Position eingefroren, anstelle von Händen wachsen dem Wesen prothesenhaft einerseits eine Säge und andererseits ein Arm-Ast – das Tier befindet sich im Moment der Selbstbeschneidung. Mit dieser Skulptur lotet die Künstlerin ein tief-dunkles Gefühlsgebiet aus, wo psychische Exzessmomente sich unheilvoll in der Physis manifestieren und zum Dauerzustand werden.

Douglas Gordon (*1966), bekannt geworden durch seine experimentelle Auseinandersetzung mit dem Medium des Films, erprobt mit seiner Serie von *Instructions* das kommunikative Potential von Kunst. **Instruction. (Number 3a)** (1993) ist für die Ausstellung *Migrator*, kuratiert von Hans Ulrich Obrist am Musée d'Art Moderne in Paris, entstanden. Der Kurator oder ein Assistent waren aufgefordert, täglich mindestens einen Telefonanruf gemäss den von Gordon festgelegten Instruktionen zu tätigen. Das Werk generiert sich nicht durch den Künstler alleine, sondern erst durch das Befolgen seiner Aufforderung und damit durch die Zusammenarbeit zwischen Künstler, Kurator und Institution. Der zu sprechende Satz – *If you hear those words until you kiss someone with blue eyes* – der dem Empfänger kommentarlos übermittelt wird, bleibt enigmatisch und bildet einen Kontrast zu den klaren Handlungsanweisungen.

Die Arbeiten von **San Keller** (*1971) bestehen nicht aus isolierten Objekten, sondern sind Handlungsräume, die oftmals gleichermassen den Künstler wie auch den Betrachter einbeziehen. In seinen Aktionen untersucht Keller die Rolle des Künstlers, aber ebenso die Spannungsverhältnisse zwischen Künstler und Kunstbetrachter, zwischen Akteur und Publikum. In der Arbeit **Nothing Is Perfect** (2005) ist der Zeigestock aus Ebenholz nicht als das Relikt einer Performance sondern vielmehr als ein Aktionsobjekt zu verstehen. Der Modedesigner Christian Dior besass einen Zeigestock mit goldener Spitze, mit dem er seinen Mitarbeitern die zu verbessernden Mängel an seinen Kleidungsstücken aufzeigte. Kellers Zeigestab ist eine freie Nachbildung dieses Stocks, die im Kunstkontext Verwendung findet: Kunstkritiker können damit durch Ausstellungen und Sammlungen gehen und das Publikum auf Mängel der ausgestellten Arbeiten aufmerksam machen. Die Arbeit ist paradigmatisch für Kellers Umgang mit dem Institutionellen und für die Absicht, auch den musealen

Raum als Handlungsraum für seine Aktionen zu benutzen und durch dessen Reflexion ebenso Möglichkeiten der Unterwanderung institutioneller Strukturen offen zu legen.

Sol LeWitt (1928–2007) arbeitet aus der Tradition des Konstruktivismus, des Bauhaus sowie der der niederländischen De Stijl-Bewegung heraus und gilt heute als einer der wichtigsten Vertreter der konzeptuellen Kunst. Seine Bildsprache ist von geometrischen Formen geprägt, die oftmals in seriellen Kombinationen auftauchen. Dabei steht nicht das ästhetische Erleben wie bei der optischen «Wahrnehmungskunst» im Vordergrund, sondern die Idee, das Konzept eines Werks. In der Arbeit **Geometric Figures** (1977) schliessen sich geometrische Grundformen, die aus einer inneren Logik entstehen, sich zu einem nachvollziehbaren System zusammen.

Das Werk von **Olivier Mosset** (*1944) entwickelte sich zuerst über eine Reihe von Aktionen, die er zwischen 1966 und 1967 gemeinsam mit Daniel Buren, Michel Parmentier und Niele Toroni unter dem Namen B.M.P.T. organisierte. Mit der Vorgabe, sich auf die Wiederholung eines bestimmten willkürlichen Motivs zu beschränken, bei Mosset war dies ein schwarzer Kreis mit einem Durchmesser von 9 cm, reduzierten die Künstler ihre malerische Praxis auf einen «Nullpunkt» der Sinnhaftigkeit und des persönlichen Einsatzes. Mosset fordert noch immer eine Form der malerischen «Wahrheit» (wie Paul Cézanne es nannte), die sich allerdings auf die materiellen Gegebenheiten des Bildes (Grösse, Format, Bildträger, Farbe, Technik usw.) gründen sollte. Bei der Arbeit **Red Star** (1990) besteht diese materielle Eigenheit darin, dass sich Motiv und Form der Leinwand entsprechen. Der vom Künstler seit dreissig Jahren entwickelte «kritische Materialismus» lässt sein Werk zu einer spezifisch abstrakten (objektiven) und malerischen Form des Widerstands gegen den Einzug der Kunst in die Kulturindustrie werden.

Die Arbeit **Living in a Shoe Box (For Konrad Fischer)** (1993) thematisiert die Bewegungslosigkeit von Skulpturen, für die sich **Juan Muñoz** (1953–2000) sehr stark interessierte. In einem Schuhkarton, der auf zwei Schienen befestigt ist, fahren zwei kleine Figuren – sie wirken wie verkleinerte Skulpturen des Künstlers – endlos auf den Modelleisenbahnschienen hin und her. Die unermüdliche Bewegung der beiden puppenartigen Figuren verweist auf den unendlichen Kreislauf, in den die Figuren des Künstlers eingebunden sind. Der Titel der einem ehemaligen Düsseldorfer Galeristen gewidmeten Arbeit bezieht sich auf eine anekdotische Erinnerung von Muñoz: in dessen Augen lebte Konrad Fischer in einer Wohnung mit der räumlichen Grosszügigkeit einer Schuhschachtel, die mit seiner Tätigkeit als internationaler Galerist kontrastierte.

In den 1960er Jahren begann **Bruce Nauman** (*1941) Neonskulpturen anzufertigen. Nauman benutzt das in seiner ursprünglichen Funktion zu Werbezwecken eingesetzte Leuchtmittel Neon ebenfalls zur Herstellung eines Schriftzuges. Die Schriftzeichen des Namens Bruce, basierend auf der Handschrift des Künstlers, sind in der Arbeit **My Name as Though It Were Written on the Surface of the Moon** (1968) jedoch schwer entzifferbar. Naumans Werk beschäftigt sich immer wieder mit Fragen der Sinneswahrnehmung und setzt dabei den Betrachter irritierenden Erfahrungen aus. So erfordert das Werk eine partizipative Leistung des Betrachters, der sich den Schriftzug im Geiste laut vorlesen muss, um sich den Sinn der visuellen Dehnung zu vergegenwärtigen. Auf humoresk-überspitzte Weise deutet Nauman aber ebenfalls auf die stilisierte Bedeutung der Künstlersignatur hin.

Olaf Nicolai (*1962) setzt sich mit ästhetischen Symbolen aus dem Bereich des Lifestyle und Design auseinander und untersucht deren verschiedene Rezeptionskontexte und Wirkungsmöglichkeiten. Glatte Oberflächen und Objekte aus der Konsum- und Warenästhetik werden in Nicolais Werk zur Skulptur. Er befragt damit eine seit dem Bauhaus propagierte Haltung einer demokratisierten Ästhetisierung des Alltags. Die aus einem Leuchtkörper bestehende Skulptur **Dresden 68** (2000) setzt sich aus modularen Formen zusammen und lehnt sich an das Design von Lampen an, die in grossen Dresdner Warenhäusern ab Mitte der 1960er Jahre die Schaufenster beleuchteten. In den Kontext des Ausstellungsraumes transportiert, verlieren diese ihre Funktion zugunsten einer ästhetischen Sublimation.

Mit strategischer Leichtigkeit vermischt **Cady Noland** (*1956) die ikonografischen Quellen der Pop-Art, die Displayformen der Minimal Art und die Re-Semantisierung der Form in der postminimalistischen Kunst der 1970er Jahre. Weit entfernt davon, den «American Way of Life» zu verherrlichen, ist Nolands künstlerische Praxis eher als eine Form von Sozioarchäologie und entsublimierender Wirklichkeitsinszenierung zu fassen. So ist etwa **Ohne Titel (Brick Wall)** (1993–1994) – die Siebdruckfassung eines Backsteinmauer-Motivs – zugleich das Bild einer Mauer und eine Aluminiumscheibe, mit der die Funktion einer Wand simuliert wird. Die Backsteinmauer, eine Billigbauweise, die zum Symbol der Armut in der Arbeiterklasse geworden ist, wird in gewisser Weise

zum Bild einer sozialen Verdrängung, da sie inzwischen ein reines Dekorelement darstellt. Ihrer Funktion beraubt, wird sie zu einem flüchtigen Bildersatz, wie man ihn in der Psychoanalyse zu erfassen anstrebt.

Henrik Olesen (*1967) benutzt seit Mitte der 1990er Jahre die Mittel der Collage, der Skulptur und der minimalistischen Raumintervention, um die gesellschaftliche Konstitution und Konstruktion von Identität und Geschichtsschreibung zu untersuchen. Durch das Verfahren der Appropriation von Bildquellen und der kontextuellen Verschiebung scheinbarer Selbstverständlichkeiten sondiert Olesen den Umgang mit Homosexualität und ihre Kriminalisierung in der Vergangenheit wie auch in der heutigen Zeit. Die Arbeit ***Some Gay-Lesbian Artists and/or Artists Relevant to Homo-Social Culture Born between c. 1300-1870*** (2007) ist ein Teil der raumfüllenden Installation, die der Künstler 2007 erstmals in seiner Einzelausstellung im migros museum für gegenwartskunst gezeigt hat. Diese besteht aus einer Serie von vier Bildtafeln – von denen in der Ausstellung nur zwei gezeigt werden –, die an die Mnemosyne-Serie des Kunsthistorikers Aby M. Warburg erinnern. Warburg zielte darauf ab, eine gegen Kunstschwärmerei und rein formale Ästhetisierung gerichtete Bildwissenschaft zu entwickeln und Kunst im Rahmen einer gesellschaftlichen Einbettung und Produktion zu denken. Mit und gegen diesen geistigen Vater erarbeitet Henrik Olesen eine andere Kunstgeschichte. Die Bildtafeln sind das Resultat seiner zweijährigen Recherchen und spannen den Rahmen von Bildern des Mittelalters bis zum 19. Jahrhundert.

Giulio Paolini (*1940) befasst sich seit den 1960er Jahren mit dem Zusammenspiel zwischen Künstler, Werk und Betrachter, der Präsentation und Repräsentation des Werkes im Raum und nicht zuletzt ebenfalls mit dem Sehen als konstitutives Moment des Bildes. Seinen Werken liegt das Interesse an einer Inszenierung mit theatralischen Mitteln zugrunde. Die Arbeit ***Summa copiosa*** (1982) besteht aus einer klassizistisch anmutenden Wandzeichnung, die von zehn gerahmten Bildteilen umgeben ist. Verstreut über die Rahmen und die Wand sind fragile Lorbeerblätter angebracht. Die Grenzen des Werkes, Zeichnung und zugleich Installation, sind offen lesbar und der Betrachter ist dazu aufgefordert, das Bild selbst durch sein Sehen zusammenzusetzen.

Die skulpturalen Objekte und räumlichen Installationen von **David Renggli** (*1974) sind durch unerwartetes Zusammentreffen einer Vielzahl verschiedener alltäglicher Materialien und Motive charakterisiert. Renggli erschafft dem Betrachter bekannt scheinende Objekte, die sich beim näheren Hinsehen in Bezug auf ihre materielle Beschaffenheit, oder auch die Kombination von Dingen, oftmals als surreale, absurde Grotesken entpuppen. Das Überraschungsmoment bildet das ästhetische Prinzip, das sich als roter Faden durch Rengglis Werk zieht. Die Rauminstallation ***You, Can You Recommend Your Psychiatrist*** (2007) führt den Betrachter vorbei an einer Lampenskulptur zu einer sich in der Mitte des Raumes befindenden Glühbirne, deren Licht in dichten künstlichen Nebel eingehüllt ist. Erst dank des Lichts der Glühbirne entdeckt dieser die Wand, an der dicht an dicht 1001 gerahmte Collagen, Zeichnungen und Malereien gehängt sind. Diese stehen nicht als einzelne Werke, sondern sind vielmehr als gesamte, manische Installation zu erfassen. Doch genau diese scheinbar unendliche Anordnung bleibt ungreifbar. Der Raum erfährt eine komplette Überladung von Bildern, die der Betrachter im Nebel und unter Verlust des Raumgefühls jedoch nur erahnen kann.

Eine Sehnsucht nach Romantik und tiefe Verzweiflung prägen das Werk von **Ugo Rondinone** (*1963), der in den letzten knapp zwanzig Jahren einen Werkkörper erarbeitet hat, der wiederholt die Figur des erschöpften Clowns, grosse mehrfarbige konzentrische Farbkreise oder grossformatige Tuschezeichnungen – die in nostalgischer Weise an romantische Kupferstiche des 19. Jahrhunderts erinnern – aufnimmt und zitiert. Zwei monumentale Negativ-Tuschelandschaften tauchen in der Installation ***The Heart Is a Lonely Hunter*** (1995) auf. Sie hängen auf einer braun gestrichenen Wand aus senkrecht gesetzten Brettern, die mit ihrem braunen Farbton an die Spiessigkeit und Gelangweiltheit der 1970er Jahre erinnert. Ebenfalls in die Bretterwand integriert sind runde, zufällig angeordnete Lautsprecher, die astlochartig aus der Fläche auftauchen und leise melancholische Musik verbreiten, welche die Bildwelt vervollständigt.

Im Werk von **Ed Ruscha** (*1937) tauchen immer wieder Elemente der Werbegrafik und Bühnenmalerei mitsamt ihren emotiven Eigenschaften auf. Seine Malerei und Papierarbeiten sind von einer illusionistischen Matte-Technik auf Glas geprägt, die im frühen Hollywood-Film gebraucht wurde. Die fotografisch wirkenden Motive pendeln zwischen Kitsch und gutem Geschmack – so zum Beispiel auch die Arbeit ***Westward Ho*** (1986). Eine zentrale Rolle in Ruschas Werk spielt auch die Sprache bzw. deren Abwesenheit im Werktitel. Viele Titel enthalten von der amerikanischen Rhetorik inspirierte Aussprüche, wie auch «*Westward Ho*», das dem Betrachter die «amerikanische Pionierlust» in

Erinnerung ruft. Rote Zensurstreifen markieren die Abwesenheit vormals dominierender sprachlicher Elemente.

Eine Konstante im Gesamtkunstwerk von **Robert Ryman** (*1930) bilden die Farbe Weiss sowie das quadratische Format. Konsequenterweise kommt dieses Prinzip in der Arbeit ***Painting with Steel and Line*** (1978) zur Anwendung. Jede Form von subjektiver, individueller Komposition wird in Rymans Malerei ausgeblendet. Die Reduktion der Farben und Formen sowie der Verzicht auf Subjektivität erlauben eine vertiefte Auseinandersetzung mit dem Medium der Malerei. Im Zentrum steht die Konzentration auf die Art des Farbauftrags. Das Zusammenspiel zwischen bestimmten Bildträgern, Farben sowie Befestigungs- und Hängesystemen ergibt eine je komplett andere Wirkung. Mit einer eingeschränkten Skala der Möglichkeiten erprobt Ryman so eine Vielfalt von Erscheinungsformen der Malerei.

Seit Beginn der 1980er Jahre malt der gelernte Fotograf **Jean-Frédéric Schnyder** (*1945) Bilderserien von Alltagsmotiven der Schweiz, seien dies Bahnhof-Wartesäle, Sonnenuntergänge, Landschaften und Dorfbilder oder der Autobahnverkehr – oder dem in der Schweizer Kultur bestens bekannten ***Ohne Titel (M)*** (1986), dem Markenzeichen der Migros. Dabei erinnert seine konzeptuelle Malerei in ihrer Erscheinungsform an eine volkstümliche «Sonntagsmalerei». Bei Schnyder weist sie jedoch über ihre darstellerische Funktion hinaus und fungiert als Hülle, aus der sich ein abstrakter, tiefgreifender Inhalt herauslesen lässt.

Das Werk von **Paul Thek** (1933–1988) ist durchdrungen von einer individuellen und persönlichen Mythologie, ausgehend von seiner subjektiven Erfahrung. ***Uncle Tom's Cabin with Tower of Babel*** (aus der Serie ***«The Personal Effects of the Pied Piper»***) (1976), eine turmartige Skulptur aus Bronze, fällt durch ihre hohe und filigrane Gestalt auf. Das am Fusse des surrealistischen Gebildes liegende Häuschen erinnert an ein amerikanisches Südstaatenlandhaus und ist im ersten Teil des Werktitels begründet, der den Roman *Uncle Tom's Cabin* von Harriet Beecher Stowe zitiert. Die architektonische Struktur des Aufbaus bezieht sich, wie ebenfalls im Werktitel impliziert, auf den Turmbau zu Babel. Die Mäuse – die einzigen Bewohner des utopischen Baus – stellen einen weiteren Bezug zu einer literarischen Vorlage her: *Uncle Tom's Cabin with Tower of Babel* gehört zur Werkserie *The Personal Effects of the Pied Piper*, die aus verschiedenen Skulpturen und Objekten besteht, denen die Grimm'sche Sage *Der Rattenfänger von Hameln* als Inspirationsquelle dient, und die zum Alter Ego von Thek wird. Das allegorische Selbstporträt handelt vom Künstler als Aussenseiter und nicht erkanntem Erlöser, und oszilliert zwischen den Polen der Selbsttheroisierung und -bemitleidung.

Im Mittelpunkt der Werke von **Rirkrit Tiravanija** (*1961) steht das Interesse am kommunikativen Potential der Kunst. Im Sinne der partizipativen Paradigmen der 1990er Jahre wird der Besucher zum integralen Bestandteil des Werkes und der Ausstellungsraum wird zum Aktionsraum. Die Arbeit ***Ohne Titel (Bon voyage Monsieur Ackermann)*** (1995–), erzählt von den Reisen und Abenteuern eines umgebauten Opel Commodore, Baujahr 1969. In den Kofferraum des Wagens hat Tiravanija eine simple Küche einbauen lassen, die während der Fahrten zur Verpflegung genutzt werden kann. Zu jeder Ausstellung wird das Auto vom Künstler oder von einem Stellvertreter an den jeweiligen Ort gefahren – ein Akt, der zum Konzept des Werkes gehört. Auch hier ist die Kunst von Tiravanija Prozess: Die Fortbewegung wird ähnlich einem Fahrtenschreiber ständig aufgezeichnet. Gleich einem kolossartigen Relikt steht das eben noch benutzte Auto im Ausstellungsraum, wo es vom Gebrauchsgegenstand zum musealen Objekt mutiert, aber zugleich die eben noch stattgefundenene Handlung dokumentiert. *Ohne Titel (Bon voyage Monsieur Ackermann)* kommentiert eine globalisierte Kunstwelt, in der Künstler und Werk gleichermassen zu nomadischen Wesen werden. Den teils beschwerlichen Weg, der zwischen den verschiedenen Ausstellungsorten zurückgelegt werden muss, macht Tiravanija als sich ständig wiederholendes Echtzeiterlebnis erfahrbar.

Das Werk von **Niele Toroni** (*1937) entwickelte sich zuerst über eine Reihe von Aktionen, die er zwischen 1966 und 1967 gemeinsam mit Daniel Buren, Michel Parmentier und Olivier Mosset unter dem Namen B.M.P.T. organisierte. Mit der Vorgabe, sich auf die Wiederholung eines bestimmten willkürlichen Motivs zu beschränken, reduzierten die Künstler ihre malerische Praxis auf einen «Nullpunkt» der Sinnhaftigkeit und des persönlichen Einsatzes. Seit 1967 malt Toroni in regelmässigen Abständen von jeweils 30 cm Pinselabdrücke mit einem Pinsel der Grösse 50. Seine Vorgehensweise ist zwar konsequent entpersonalisiert, dennoch sind seine ***Empreintes de pinceau no. 50 répétées à intervalles réguliers*** (1993) stets das Ergebnis einer individuellen Gestaltung.

Die Werke ***Ohne Titel (A Leaf)*** (1999) und ***Ohne Titel (Tiger, Bursting)*** (1998) sind Teil der fortlaufenden Werkserie *The Joy of Photography* von **Piotr Uklanski** (*1968). Dieser untersucht und

reflektiert das Medium der Fotografie, das in einem alltäglichen und populär-kulturellen Kontext lange vor der künstlerischen Aneignung des Mediums eine grosse Bedeutung besass. Der Titel der Serie zitiert dabei eine bekannte Publikation von Kodak, die sich an Amateurfotografen richtete, und Anleitungen und Hilfe auf der Suche nach der richtigen Bildsprache und dem kreativen Potential des Mediums anbot. Uklanskis Serie beinhaltet Fotografien unterschiedlichster Sujets wie auch den Gebrauch verschiedenster fotografischer Techniken und lotet die Potentiale des Mediums aus, die zum Zeitpunkt der Kodak Publikation Ende der 1970er Jahre noch weit von den Möglichkeiten der digitalen Technologie entfernt lagen.

Banks Violette (*1973) hat mit seinen Assemblagen aus Zeichnungen, mit schwarzem Epoxidharz überzogenen Skulpturen und Wandzeichnungen ein in sich geschlossenes Zeichensystem entwickelt, das sein Interesse für die künstlerische Auseinandersetzung mit Subkulturen wie der Black- und Death-Metal-Musik und deren Ikonografien widerspiegelt. Die Subkulturen schöpfen Elemente und Motive der «Hochkunst» ab – so zum Beispiel das Symbol des Totenschädels, ein beliebtes Motiv der Vergänglichkeit in der Stillebenmalerei des Barock –, und gerade über den Umweg der Subkultur werden diese mit neuer Bedeutung aufgeladen. So nimmt die verführerisch schwarz glänzende Grafitzeichnung ***Beneath the Remains*** (2005), deren auffällige Kanten bzw. Kontraste durch das Ritzen von Rasierklingen verursacht wurden, dieses klassische Vanitas-Symbol als Grundmotiv wieder auf und wird mit weiteren Symbolen des Black Metal ausgearbeitet.

Philip Wiegard (*1977) bedient sich unterschiedlicher Medien und Stilmittel – konzeptueller Ausgangspunkt seiner präzise inszenierten Werke sind meistens klar definierte Positionen und Stilrichtungen aus der Kunstgeschichte, dem Design oder der trivialen Alltagskultur, die als Zitate in den Werken erkennbar bleiben. Seine Skulpturen, häufig ursprünglich funktionale, aber nicht mehr gebrauchte Möbel und Gegenstände, werden von unsichtbarer Hand verzerrt, zerdrückt, verbogen, gepresst. So werden die Objekte, durch diese Dekonstruktion ihrer Funktionalität entbunden, in ein neues Wertesystem eingebracht. In der Werkgruppe ***Kulissenphoto*** (2001/2006) knüpft Wiegard formal an kubistische und dadaistische Elemente in der Tradition von Kurt Schwitters an. Er baute ein hölzernes Modell aus Tischen und Stühlen mit Hintergrund als lebensgrosse Kulisse nach, welche mit einer selbst gebauten Camera Obscura abfotografiert wurde. Wiegard schuf eine Serie von Fotografien, die sich durch das unterschiedliche Zusammenspiel von Lichteinfall, Perspektive, (Ober-) Fläche und Hintergrund auszeichnen.

Stephen Willats (*1943) begreift Kunst als einen sozialen Prozess in seiner konsequentesten Ausformung. Seine Auffassung schliesst die Reflexion gesellschaftlicher Bedingungen im Inneren des musealen Ausstellungsraumes ein. Willats Arbeiten zeugen von dem Versuch, die Konstruktionen des sozialen Wirkens zu entschlüsseln. Er beschäftigt sich seit mehr als dreissig Jahren mit den Bedingungen sozialen Wohnungsbaus und dessen einengender Wirkung auf die Bewohner. Über Gespräche und fotografische Dokumentationen versucht er, das Individuelle der Bewohner in den Vordergrund zu rücken und auszuloten, wo die Eigenheiten und die Freiheiten des Einzelnen liegen. Die diagrammatischen Collagen von ***Learning to Live within a Confined Space*** (1978) zeigen auf, welche Mechanismen die Bewohner entwickelt haben, um in der Uniformität der Gebäude ihre Individualität auszudrücken und welche Formen der Selbstorganisation daraus folgen.

Die Malerei von **Christopher Wool** (*1955) setzt sich mit standardisierten, seriellen Herstellungsverfahren und deren Potential einer individuellen künstlerischen Handschrift auseinander. Für die Serie von Malereien, zu der die Werke ***Ohne Titel*** (1992 resp. 1993) gehören, trägt Wool mit Hilfe von Schablonen oder eines ausgestanzten Rollers Farbe auf Aluminiumplatten auf. Wool eignet sich zwar die Qualitäten eines Handwerkers an, erreicht aber trotz der mechanischen Standardisierung eine individuelle Handschrift durch gewollte Impräzision. Der Rückgriff auf dekorative Muster und deren Wiederholung führt zu einer Abstraktion, die mit einer auratischen Wirkung gleichgesetzt wird. Wool verwendet ebenfalls Textversatzstücke oder Zitate. Ohne Unterbruch oder Umbruch reiht er diese Worte aneinander, wobei sie oftmals erst auf den zweiten Blick zu entziffern sind. Die dekorative, minimalistische und serielle Gestaltungsweise kontrastiert mit den ironischen Redewendungen oder dem Einsatz von schwarzem Humor.

!SAMMLUNGSKATALOG!

Ein ausführlicher Sammlungskatalog mit Textbeiträgen von Lionel Bovier, Dan Fox, Gisèle Girgis & Hedy Graber, Raphael Gyax, Tom Holert, Heike Munder, Bettina Steinbrügge, Philip Ursprung, Astrid Wege, Judith Welter, Jan Verwoert, Tirdad Zolghadr ist bei JRP|Ringier erschienen. Der Katalog führt den Kernbestand der Sammlung erstmals komplett auf.

!ÖFFENTLICHE FÜHRUNGEN!

Sonntag, 1. & 15. & 29. Juni, 13. Juli, 3. & 17. August, um 15 Uhr, sowie Donnerstag, 19. Juni, 14. August, um 18.30 Uhr. **FAMILIENFÜHRUNG:** Sonntag, 22. Juni, um 13.30 Uhr.

!WORKSHOPS FÜR SCHULKLASSEN!

Während der Ausstellungsdauer bietet das migros museum für gegenwartskunst Workshops für Lehrpersonen, Schulklassen aller Stufen und Ferien-Angebote für Kinder an. Mehr Informationen unter: www.migrosmuseum.ch

!INFORMATION!

Für Bildmaterial sowie weitere Informationen wenden Sie sich bitte an: presse@migrosmuseum.ch

Öffnungszeiten: Di / Mi / Fr 12–18, Do 12–20, Sa / So 11–17 Uhr.

Der Eintritt ins Museum ist donnerstags von 17–20 Uhr kostenlos.

migros museum für gegenwartskunst

Limmatstrasse 270

8005 Zürich

T. +41 44 277 20 50

F. +41 44 277 62 86

info@migrosmuseum.ch

www.migrosmuseum.ch

Das migros museum für gegenwartskunst ist eine Institution des Migros-Kulturprozent.

Das Migros-Kulturprozent ist ein freiwilliges, in den Statuten verankertes Engagement der Migros, das in ihrer Verantwortung gegenüber der Gesellschaft gründet. Es verpflichtet sich dem Anspruch, der Bevölkerung einen breiten Zugang zu Kultur und Bildung zu verschaffen, ihr die Auseinandersetzung mit der Gesellschaft zu ermöglichen und die Menschen zu befähigen, an den sozialen, wirtschaftlichen und kulturellen Veränderungen zu partizipieren. Tragende Säulen sind die Bereiche Kultur, Gesellschaft, Bildung, Freizeit und Wirtschaft.

www.kulturprozent.ch