

Manual No. 4

*Von Bildern. Strategien der Aneignung*

museum für gegenwartskunst  
kunstmuseum basel

Manual No. 4

*Von Bildern. Strategien der Aneignung*  
29. August 2015—24. Januar 2016

John Baldessari  
Marcel Broodthaers  
Harun Farocki  
Andrea Fraser  
Nina Könnemann  
Louise Lawler  
Sherrie Levine  
Hilary Lloyd  
Michaela Meise  
Richard Prince  
Cindy Sherman

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

Die Ausstellung wird ausserdem unterstützt durch die Volkart Stiftung und die Stiftung für das Kunstmuseum Basel.

museum für gegenwartskunst  
kunstmuseum basel

The exhibition *Von Bildern. Strategien der Aneignung* (Of Images. Strategies of Appropriation) presents works by artists who have taken something from other images—whether from the sphere of art or pop culture, the museum or mass media—and who have reworked what they have taken into something new. In doing so, they tell us something about the images they have made use of. But they also tell us something about the social or institutional contexts that the images have been taken from and about the conditions under which they were produced, displayed, and traded. Appropriation, then, is a form of engaging, not just with images, but with reality itself—because for a long time now, and today more than ever, reality has been mediated by means of mass media images.

There is a wide range of technical possibilities and processes of appropriation. It includes photographing already existing photographs, as in the case of Richard Prince's reshoots of magazine ads or Sherrie Levine's of art catalogue images. What is at stake here is not the copying of a pattern, but artistic difference from the original. In this sense, appropriation means inscribing the borrowed images with an own interest. Prince, for example, experiments with discoloring or enlarging details of his raw material; Levine works primarily with the reproduction or duplication of images and creates additional differences through printing, framing, or type of paper used.

Appropriative processes in contemporary art often go hand in hand with the transfer of images from one medium to another: Nina Könnemann takes a film poster, making it the subject of a film; Marcel Broodthaers photographs parts of a painting at varying distances and presents the photos in a slideshow; Cindy Sherman stages fictional film-stills. Images can also be transferred in an extended sense between media, as when Harun Farocki documents in film the production of a centerfold for *Playboy* magazine; or when Michaela Meise, using a photograph as her pattern, films herself miming the bodily postures in works by the French sculptor Jean-Baptiste Carpeaux;

or when John Baldessari cuts photos out of newspapers and has friends speculate on the meanings and contents of the decontextualized images.

There are surprising linkups between works in the exhibition and the media(-worlds) that they appropriate. In 2013, for instance, Cindy Sherman was invited with six other artists to design a photo contribution for *Playboy* magazine. Fashion magazines and designers have also frequently invited her to create photo spreads. The May 1993 edition of *Harper's Bazaar*, for instance, contained a multipage contribution titled *The New Cindy Sherman Collection*. She has also shot ad campaigns for *Comme des Garçons* (1994), Marc Jacobs (with Juergen Teller, 2006), or Balenciaga (2008). In 2011, Hilary Lloyd was likewise invited to shoot a fashion series for the men's magazine *Arena Homme +*. Such projects enable the artists to situate their work at the ambivalent interface of fashion industry, magazine culture, and the visual arts. Underlying Hilary Lloyd's slideshow in the exhibition, in contrast, is image material borrowed from precisely this magazine culture. Two possible directions can be made out here. Appropriation can, on the one hand, mean that image transfers are processed from the mass media to the visual arts. The appropriated material can there undergo critical revision. Conversely, appropriation can mean that the artist's own work co-opts distribution and transmission channels outside the art world. However, compromise with such channels risks a loss of sharpness. The intermediary areas between these two poles are sometimes the most interesting. The artist and filmmaker Harun Farocki, for example, described how the sponsors of his work *Ein Bild*, a film about producing a centerfold for *Playboy*, expected him to be critical of the subject of his film. The producers and actors of the realities he was filming, on the other hand, thought instead that the result would be some

In der Ausstellung *Von Bildern. Strategien der Aneignung* sind Arbeiten von Künstlerinnen und Künstlern zu sehen, die sich etwas *von* anderen Bildern nehmen – sei es aus dem Bereich der Kunst oder der Populärkultur, dem Museum oder den Massenmedien – und das Entnommene zu etwas Neuem weiterverarbeiten. Dabei erzählen sie etwas *von* den Bildern, derer sie sich bedienen haben. Sie schildern aber auch die gesellschaftlichen oder institutionellen Kontexte, aus denen die appropriierten Bilder stammen, und die Bedingungen, unter denen diese produziert, gezeigt und gehandelt werden. Aneignung ist also eine Form der Auseinandersetzung nicht nur mit Bildern, sondern mit Realität überhaupt, weil Realität schon lange, und heute mehr denn je, durch massenmedial verbreitete Bilder vermittelt wird.

Technisch gesehen gibt es zahlreiche Möglichkeiten und Verfahren des Aneignens. Dazu gehört zum Beispiel das Abfotografieren bestehender Aufnahmen, wie es bei den frühen »Wiederfotografien« von Zeitschriftenwerbungen durch Richard Prince oder von Kunst-katalogbildern durch Sherrie Levine der Fall ist. Dabei geht es nicht um das Kopieren der Vorlagen, sondern um die künstlerische Differenz zum Original. Aneignung bedeutet in diesem Sinne, den in Besitz genommenen Bildern ein eigenes Interesse einzuschreiben. Prince experimentiert zum Beispiel mit Effekten der Verfärbung oder dem Vergrössern spezifischer Bildausschnitte seines Ausgangsmaterials; Levine arbeitet vorrangig mit der Reproduktion oder der Vervielfältigung von Bildern und den damit verbundenen technischen Verfahren (zum Beispiel Drucktechniken) und Materialien (Papiersorten, Rahmungen).

Oft gehen Aneignungsprozesse in der zeitgenössischen Kunst auch mit der Übertragung von Bildern von einem Medium auf ein anderes einher: Nina Könnemann macht einige Filmplakate selbst zu Motiven in ihren Filmen; Marcel Broodthaers fotografiert ein Gemälde ausschnittsweise aus wechselnder Distanz und präsentiert die Fotos anschließend in einer Diaschau; Cindy Sherman inszeniert in Anspielung auf die Filmindustrie der 1950er- und 1960er-Jahre eine Reihe fiktiver Film-stills. Die Übertragung von Bildern zwischen

verschiedenen Medien findet im weiteren Sinne auch statt, wenn Harun Farocki die Herstellung eines Centerfold-Fotos für die Zeitschrift *Playboy* filmisch dokumentiert; wenn sich Michaela Meise dabei filmt (bzw. wenn sie dabei gefilmt wird), wie sie nach einer fotografischen Vorlage die Körperhaltungen diverser Skulpturen des französischen Bildhauers Jean-Baptiste Carpeaux mimt; oder wenn John Baldessari Pressefotos aus Zeitungen ausschneidet und Bekannte über den Bedeutungsgehalt der auf diese Weise dekontextualisierten Fotografien spekulieren lässt.

Zwischen einigen künstlerischen Positionen und den angeeigneten Medien(welten) gibt es überraschende inhaltliche Rückkopplungen. So wurde beispielsweise Cindy Sherman 2013 zusammen mit sechs anderen KünstlerInnen vom Magazin *Playboy* eingeladen, einen Beitrag zu gestalten. Sherman wurde ausserdem häufig von Modemagazinen und Designern beauftragt, Fotoseiten zu kreieren: So erschien etwa in der Mai-Ausgabe 1993 des *Harper's Bazaar* ein mehrseitiger Beitrag mit dem Titel *The New Cindy Sherman Collection*, ausserdem fotografierte sie Werbekampagnen für *Comme des Garçons* (1994), Marc Jacobs (zusammen mit Juergen Teller, 2006) oder Balenciaga (2008). Auch Hilary Lloyd wurde 2011 eingeladen, für das Männermagazin *Arena Homme +* eine Modestrecke zu fotografieren. Solche Projekte erlauben es den Künstlerinnen, ihre Arbeit direkt an der ambivalenten Schnittstelle zwischen Modeindustrie, Magazinkultur und bildender Kunst zu positionieren. Die in der Ausstellung gezeigte Diaschau von Lloyd basiert dagegen auf Bildmaterial, das jener genannten Magazinkultur entnommen wurde. Hier werden also zwei mögliche Bewegungsrichtungen differenzierbar: Aneignung kann zum einen bedeuten, dass Bildtransfers von den Massenmedien zur bildenden Kunst vorgenommen werden. Dort kann es zur kritischen Revision des angeeigneten Materials kommen. Umgekehrt kann Aneignung zum anderen heissen, ausserkünstlerische Distributions- und Kommunikationsformate durch die eigene

kind of advertising for their activities. Farocki, however, achieved a neutral documentary form that undermined the expectations in both systems.

The exhibition inquires into the systemic aspect of images. Appropriation is often a form of productive conflict with image patterns from the mass and entertainment media and with the structures of identity and desire that they transmit. It is appropriation that makes the fluid borders between the visual arts and the culture industry visible in the first place. But appropriation in the visual arts also problematizes practices that emerge in the interplay of institutional settings and private marketing. Finally, against the historical backdrop of the technological reproducibility of the work of art and of the image, appropriation addresses complex aesthetic categories such as authenticity and authorship.

The exhibition brings together works from the Museum collection as well as external loans from the artists and from private collections and different galleries (see details and imprint).

*Søren Grammel*

Curator of the exhibition

Arbeit zu besetzen. Zwischen diesen beiden Polen können die Zwischentöne die interessantesten sein. Der Künstler und Filmemacher Harun Farocki beschrieb zum Beispiel, dass die Auftraggeber seines Filmes *Ein Bild* über die Entstehung eines Centerfold-Fotos für den *Playboy* von ihm eine kritische Auseinandersetzung mit dem gefilmten Gegenstand erwarteten. Die Macher und Akteure der gefilmten Wirklichkeiten hingegen gingen eher davon aus, das Resultat werde eine Art Werbung für ihre Tätigkeit sein. Farocki aber fand zu einer neutralen, dokumentarischen Form, die die Erwartungshaltungen der beiden involvierten Systeme unterließ.

*Von Bildern. Strategien der Aneignung* ist eine Ausstellung, die nach dem systemischen Aspekt von Bildern fragt. Oft ist Aneignung eine Form der Auseinandersetzung mit Bildmustern der Massenmedien und der Unterhaltungsindustrie und den dort vermittelten Identitäts- und Begehrensstrukturen. Durch Appropriation werden die fließenden Grenzen zwischen bildender Kunst und Kulturindustrie (erst) sichtbar gemacht. Aneignung problematisiert aber auch Praktiken in der bildenden Kunst, wie sie im Zusammenspiel von institutioneller Vermittlung und privater Vermarktung entstehen. Und vor dem geschichtlichen Hintergrund der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks und des Bildes überhaupt thematisiert Aneignung nicht zuletzt komplexe ästhetische Kategorien wie Authentizität oder Autorenschaft.

Die Ausstellung führt sowohl Werke aus der eigenen Sammlung als auch Leihgaben der Künstlerinnen und Künstler sowie aus Privatbesitz und von verschiedenen Galerien zusammen (vgl. Werkhinweise und Impressum).

*Søren Grammel*

Kurator der Ausstellung

## 1-6

Six videos by the American artist John Baldessari (b. 1931) are on view in the exhibition. Except for *The Meaning of Various News Photos to Ed Henderson* (see no. 2), all of these works have been newly acquired by the Kunstmuseum Basel. Even today Baldessari makes use of a wide range of media including video, film, and performance alongside photography, text, drawing, and various print techniques. The works on view in *Von Bildern—Strategien der Aneignung* show how Baldessari uses the medium of video as a kind of working surface on which to initiate and shape collaborative projects. These works often involve dialogical situations: Baldessari invites other people to interpret images or texts that he has previously removed from their mass-media contexts such as newspapers, magazines, movies, or TV. The question as to the nature and function of images, and the role that they play in communicating everyday social normality, is central to these works referred to by the artist as “deconstruction experiments.” Among other things, these experiments explore how different perceptual, linguistic, and interpretative contexts generate or alter the meanings of images. Artists like Robert Barry, Joseph Kosuth, Dan Graham, Lawrence Weiner, and of course John Baldessari effected a paradigm shift in the 1970s when they switched from working with formal issues to working with the nature of information and communication.

In der Ausstellung werden sechs Videos des US-amerikanischen Künstlers John Baldessari (\* 1931) gezeigt. Mit Ausnahme der Arbeit *The Meaning of Various News Photos to Ed Henderson* (vgl. Nr. 2) wurden alle Werke durch das Kunstmuseum Basel neu angekauft. Bis heute bedient sich Baldessari einer Vielzahl von Medien, die neben Fotografie, Text, Zeichnung und verschiedenen Drucktechniken auch Video, Film und Performance umfassen. Die in *Von Bildern. Strategien der Aneignung* aufgeführten Arbeiten belegen, wie Baldessari das Medium Video als eine Art von Arbeitsfläche einsetzt, um kollaborative Projekte zu initiieren und ihnen zugleich eine Form zu geben. Es handelt sich dabei häufig um dialogische Situationen. Baldessari lädt andere dazu ein, Bilder oder Texte zu interpretieren, die er zuvor aus massenmedialen Kontexten wie Zeitungen, Magazinen, Kino und Fernsehen isoliert hat. Im Zentrum dieser vom Künstler selbst als »deconstruction experiments« bezeichneten Arbeiten steht die Frage nach der Beschaffenheit oder Funktion von Bildern, wie sie für die alltägliche Kommunikation gesellschaftlicher Normalität eine Rolle spielen. Die »Experimente« beschäftigen sich auch damit, wie unterschiedliche Kontexte von Wahrnehmung, Sprache und Interpretation die Bedeutung von Bildern generieren oder verändern. Künstler wie Robert Barry, Joseph Kosuth, Dan Graham, Lawrence Weiner und natürlich Baldessari haben in den 1970er-Jahren einen Paradigmenwechsel vollzogen, als sie ihre Tätigkeit – weg von der Auseinandersetzung mit formalen Fragen – hin zur Beschäftigung mit dem Wesen von Information und Kommunikation verlagerten.

# 1

John Baldessari  
*Baldessari Sings LeWitt*, 1972 (Still)  
16 mm, übertragen auf Video,  
Schwarz-Weiss-Film, mit Ton,  
12 Min. 38 Sek.; unlimitierte Edition  
Kunstmuseum Basel, Ankauf 2015



John Baldessari sings—in front of a running camera—all thirty-five *Sentences on Conceptual Art* published by the American artist Sol LeWitt in 1969. Baldessari's performance takes place unrehearsed as he reads the sentences off from a pile of papers, following the numbered order of the sentences prescribed by LeWitt. Intoning each sentence to a different melody, he is forced to repeat some of the sentences till the phrasing of words and melody is right. The tunes he uses are taken from light entertainment music. Sol LeWitt's *Sentences* are an important manifesto of conceptual art that still influences many artists and theorists involved with contemporary art. At the same time, the authoritative, dictum-like style of the sentences has a curious, even eccentric feel, particularly for younger generations. Baldessari—deliberately or not—undermines this at various levels with his laidback delivery and the banality of the melodies.

Vor laufender Kamera singt John Baldessari alle fünfunddreissig *Sentences on Conceptual Art*, die der US-amerikanische Künstler Sol LeWitt 1969 veröffentlicht hatte. Baldessari hat den Auftritt nicht geprobt und liest die Sätze von einem Stapel Blätter ab. Er hält sich dabei an die Chronologie, in der die Sätze durch Sol LeWitt angeordnet und nummeriert worden sind. Da Baldessari versucht, jeden Satz in einer anderen Melodie zu intonieren, muss er einige der Sätze wiederholen, bis die Phrasierung zwischen Wörtern und Melodie stimmt. Die unterschiedlichen Melodien entstammen der Unterhaltungsmusik. Sol LeWitts Text gilt als massgebliches Manifest konzeptueller Kunst und hat auch heute noch grossen Einfluss auf viele KünstlerInnen oder auf TheoretikerInnen, die sich mit zeitgenössischer Kunst beschäftigen. Zugleich hat aber die diktumhafte Form und Autorität der Sätze, insbesondere für jüngere Generationen, einen etwas kuriosen, wenn nicht gar schrulligen Ton bekommen. Ein Klang, der durch Baldessarıs lässigen Vortrag wie auch durch die Trivialität der angewendeten Melodien – ob freiwillig oder unfreiwillig – vielschichtig hintertrieben wird.

*Sentences on Conceptual Art* by Sol LeWitt

The sentences appeared in 1969 in the magazine *O TO 9* produced by Vito Acconci and Bernadette Mayer in New York as also in the first number of the British art journal *Art-Language* published by Terry Atkinson and others.

1. Conceptual artists are mystics rather than rationalists. They leap to conclusions that logic cannot reach.
2. Rational judgements repeat rational judgements.
3. Irrational judgements lead to new experience.
4. Formal art is essentially rational.
5. Irrational thoughts should be followed absolutely and logically.
6. If the artist changes his mind midway through the execution of the piece he compromises the result and repeats past results.
7. The artist's will is secondary to the process he initiates from idea to completion. His willfulness may only be ego.
8. When words such as painting and sculpture are used, they connote a whole tradition and imply a consequent acceptance of this tradition, thus placing limitations on the artist who would be reluctant to make art that goes beyond the limitations.
9. The concept and idea are different. The former implies a general direction while the latter is the component. Ideas implement the concept.
10. Ideas can be works of art; they are in a chain of development that may eventually find some form. All ideas need not be made physical.
11. Ideas do not necessarily proceed in logical order. They may set one off in unexpected directions, but an idea must necessarily be completed in the mind before the next one is formed.
12. For each work of art that becomes physical there are many variations that do not.
13. A work of art may be understood as a conductor from the artist's mind to the viewer's. But it may never reach the viewer, or it may never leave the artist's mind.
14. The words of one artist to another may induce an idea chain, if they share the same concept.
15. Since no form is intrinsically superior to another, the artist may use any form, from an expression of words (written or spoken) to physical reality, equally.
16. If words are used, and they proceed from ideas about art, then they are art and not literature; numbers are not mathematics.

*Sentences on Conceptual Art* von Sol LeWitt (1928–2007)

Die Sätze erschienen 1969 sowohl in der von Vito Acconci und Bernadette Mayer in New York selbst produzierten Zeitschrift *O TO 9* als auch in der ersten Ausgabe des von Terry Atkinson und anderen herausgegebenen britischen Journals *Art-Language*.

17. All ideas are art if they are concerned with art and fall within the conventions of art.
18. One usually understands the art of the past by applying the convention of the present, thus misunderstanding the art of the past.
19. The conventions of art are altered by works of art.
20. Successful art changes our understanding of the conventions by altering our perceptions.
21. Perception of ideas leads to new ideas.
22. The artist cannot imagine his art, and cannot perceive it until it is complete.
23. The artist may misperceive (understand it differently from the artist) a work of art but still be set off in his own chain of thought by that misconstrual.
24. Perception is subjective.
25. The artist may not necessarily understand his own art. His perception is neither better nor worse than that of others.
26. An artist may perceive the art of others better than his own.
27. The concept of a work of art may involve the matter of the piece or the process in which it is made.
28. Once the idea of the piece is established in the artist's mind and the final form is decided, the process is carried out blindly. There are many side effects that the artist cannot imagine. These may be used as ideas for new works.
29. The process is mechanical and should not be tampered with. It should run its course.
30. There are many elements involved in a work of art. The most important are the most obvious.
31. If an artist uses the same form in a group of works, and changes the material, one would assume the artist's concept involved the material.
32. Banal ideas cannot be rescued by beautiful execution.
33. It is difficult to bungle a good idea.
34. When an artist learns his craft too well he makes slick art.
35. These sentences comment on art, but are not art.

## 2



John Baldessari

*The Meaning of Various News Photos to Ed Henderson*, 1973 (Still)

1-Kanal-Video, Schwarz-Weiss-Film, mit Ton, 13 Min. 20 Sek.

Kunstmuseum Basel, Ankauf 2004

In this video we see John Baldessari showing a number of press photos one after another to his student Ed Henderson. The images have either been cut out of newspapers or come from an agency archive. Henderson has received no information from Baldessari as to the newspapers the images may have been removed from or the news topics they illustrate. Baldessari's student reflects in detail on the possible context of each photo—what it depicts, where and when the event occurred, whether the photo has been manipulated, and so on. By taking the photos out of their contexts in newspapers or articles it becomes clear just how reliant the meanings of images are on contextualization processes. The figure of Henderson subtly draws the viewer of the video into the open-ended game of interpreting the photos. The video bears similarities to Baldessari's *Ed Henderson Reconstructs Movie Scenarios* (see no. 3) and *Ed Henderson Suggests Sound Tracks for Photographs* (see no. 4); see also Harun Farocki's *Schlagworte—Schlagbilder* (see no. 8)—all these works are on view in the exhibition.

Das Video zeigt, wie Baldessari seinem Studenten Ed Henderson nacheinander einige Pressefotos zeigt, die er aus diversen Zeitungen oder dem Archiv einer Agentur entnommen hat. Henderson hat von Baldessari keinerlei Informationen darüber erhalten, aus welchen Zeitungen die Fotos stammen bzw. welche Nachrichten und Themen durch sie illustriert wurden. Baldessari's Student stellt zu jedem Foto umfassende Überlegungen an, in welchem Kontext das Bild gestanden haben könnte: Was wird wie gezeigt; wo und wann fand das Ereignis statt; ist das Bild möglicherweise manipuliert etc.? Durch das Isolieren der Pressefotos aus dem Zusammenhang der Zeitung bzw. der Artikel wird deutlich, wie sehr die Bedeutung eines Bildes auf Prozessen der Kontextualisierung beruht. Über die Figur Hendersons werden die BetrachterInnen des Videos in subtiler Weise in das Spiel mit den Interpretationsmöglichkeiten der Fotos einbezogen. Das Video steht in Zusammenhang mit Baldessari's hier ebenfalls gezeigten Arbeiten *Ed Henderson Reconstructs Movie Scenarios* (vgl. Nr. 3) und *Ed Henderson Suggests Sound Tracks for Photographs* (vgl. Nr. 4). Siehe auch die in der Ausstellung gezeigte Arbeit von Harun Farocki *Schlagworte – Schlagbilder* (vgl. Nr. 8).



John Baldessari  
*Ed Henderson Reconstructs Movie Scenarios*, 1973 (Still)  
 16 mm, übertragen auf Video, Schwarz-Weiss-Film,  
 mit Ton, 24 Min. 4 Sek.; unlimitierte Edition  
 Kunstmuseum Basel, Ankauf 2015



In this video we see Baldessari as he shows stills from movies or TV films one after another to his student Ed Henderson. Henderson receives no information from Baldessari about the films and must reconstruct the possible plot on the basis of each image. What's in the picture? What is the film about? What's happening right now? The video bears similarities to Baldessari's *The Meaning of Various News Photos to Ed Henderson* (see no. 2) and *Ed Henderson Suggests Sound Tracks for Photographs* (see no. 4), which are also on view in the exhibition.

Das Video zeigt, wie Baldessari seinem Studenten Ed Henderson nacheinander einige aus Kino- oder Fernsehfilmen entnommene Standbilder zeigt. Henderson, der von Baldessari keinerlei Informationen darüber erhalten hat, um welche Filme es sich handelt, muss anhand des jeweiligen Einzelbildes die mögliche filmische Handlung rekonstruieren: Was zeigt das Bild; wovon handelt der Film; was passiert gerade? Das Video steht in Zusammenhang mit Baldessarıs hier ebenfalls gezeigten Arbeiten *The Meaning of Various News Photos to Ed Henderson* (vgl. Nr. 2) und *Ed Henderson Suggests Sound Tracks for Photographs* (vgl. Nr. 4).



John Baldessari

*Ed Henderson Suggests Sound Tracks for Photographs*, 1974 (Still)

16 mm, übertragen auf Video, Schwarz-Weiss-Film, mit Ton,

27 Min. 51 Sek.; unlimitierte Edition

Kunstmuseum Basel, Ankauf 2015

In this video John Baldessari describes photographs to his student Ed Henderson which he claims come from *National Geographic* magazine. The images, hacked scenes from ad pages or articles, include sailors in distress, a married couple in bed, a cowboy at a rodeo, and switchboard operators at work. Henderson's task is to allocate short recordings of film music or sound effects to Baldessari's descriptions. Unlike Henderson, viewers of the video—as also Baldessari—can see the illustrations described and thus can judge the relation of each soundtrack to its picture. Viewed figuratively, the work becomes a series of short films whose subject is the relation of sound and image. Baldessari's voice off is heard reflecting on which soundtrack is more interesting for an image or how different tracks might pair up with an image.

The video bears similarities to Baldessari's *The Meaning of Various News Photos to Ed Henderson* (see no. 2) and *Ed Henderson Reconstructs Movie Scenarios* (see no. 3), both of which are also on view in the exhibition.

Im Video beschreibt John Baldessari dem Studenten Ed Henderson diverse Fotografien, die laut Aussage des Künstlers aus dem *National Geographic Magazine* stammen. Es handelt sich um stereotype Szenen wie Matrosen in Seenot, ein Ehepaar im Bett, ein Cowboy beim Rodeo oder Telefonistinnen bei der Arbeit. Die Bilder könnten von Werbeseiten oder aus Reportagen stammen. Hendersons Aufgabe besteht darin, auf Baldessarıs Beschreibungen jeweils durch die Einspielung unterschiedlicher kurzer Filmmusiken oder Toneffekte zu reagieren. Im Gegensatz zu Henderson sehen die BetrachterInnen des Videos – ebenso wie Baldessari selbst – die beschriebenen Abbildungen und können die Wirkung der jeweiligen Tonspur auf das Gezeigte beobachten. Dies macht die Arbeit im übertragenen Sinn zu einer Reihe von kurzen Filmen, deren Gegenstand die Beziehung zwischen Ton und Bild ist. Aus dem Off ist immer wieder Baldessari zu hören, der Überlegungen darüber anstellt, welche Tonspur in Zusammenhang mit einem Bild jeweils interessanter erscheint bzw. wie verschiedene Tonspuren die Wirkung eines Bildes unterschiedlich beeinflussen.

Das Video steht in Zusammenhang mit Baldessarıs hier ebenfalls gezeigten Arbeiten *The Meaning of Various News Photos to Ed Henderson* (vgl. Nr. 2) und *Ed Henderson Reconstructs Movie Scenarios* (vgl. Nr. 3).

## 5

John Baldessari  
*Script*, 1974 (Still)  
 16 mm, übertragen auf Video,  
 Schwarz-Weiss-Film und Farbfilm, mit Ton,  
 50 Min. 25 Sek.; unlimitierte Edition  
 Kunstmuseum Basel, Ankauf 2015



The point of departure for this project consists of short excerpts extracted by Baldessari from commercial movie and TV film scripts. Nearly all involve short dialogues between two figures. Baldessari handed out a selection of ten such mini-scripts to seven couples and invited them to stage, or act, the scenes themselves—there were no further instructions or rules. None of the people involved were professional actors, and no one was told how other couples had dealt with the scripts.

In *Script* Baldessari presents the seventy short films resulting from this assignment in varying combinations. In the video's first section the ten scripts are displayed in the form of intertitles. The second section shows the seventy film-shoots arranged according to couples, that is, viewers first see each couple in turn enact all ten scenes. In the third section, the shoots are arranged according to script, enabling viewers to compare seven different versions of each scene. The fourth section presents what are claimed to be the ten best shoots—without further explanation as to who chose them or what criteria the selection was based on.

Das Ausgangsmaterial für dieses Projekt sind kurze Textschnipsel, die Baldessari aus Drehbüchern kommerzieller Kino- oder Fernsehfilme entnommen hat. Bei fast allen handelt es sich um knappe Dialoge zwischen zwei Figuren. Baldessari vergab eine Auswahl von zehn solcher Miniskripts an insgesamt sieben Paare und forderte diese auf, die Szenen selbst zu inszenieren bzw. zu spielen – weitere Anweisungen oder Auflagen gab es nicht. Unter den Beteiligten waren keine professionellen SchauspielerInnen; außerdem erhielt niemand Informationen darüber, wie die anderen Paare die Skripts umsetzten.

In *Script* werden die aus dieser Aufgabenstellung resultierenden siebzig Kurzfilme von Baldessari in wechselnden Zusammenstellungen präsentiert. Im ersten Abschnitt des Videos werden zunächst die zehn Skripts in Textform eingeblendet. Der zweite Abschnitt zeigt – nach Paaren geordnet – die siebzig Filmdrehs. Die BetrachterInnen sehen also zunächst jedem Paar einzeln bei seiner Umsetzung der Szenen zu. Der dritte Teil fasst anschliessend die Drehs nach dem jeweiligen Skript geordnet zusammen und ermöglicht das vergleichende Schauen jeder Szene in sieben unterschiedlichen Inszenierungen. Der vierte Abschnitt präsentiert eine Auswahl der, so die Behauptung, zehn besten Drehs – wobei nicht weiter erläutert wird, von wem oder nach welchen Kriterien diese Auswahl getroffen wurde.

## 6



John Baldessari  
*Title*, 1972 (Still)  
 16 mm, übertragen auf Video,  
 Schwarz-Weiss-Film und Farbfilm, mit Ton,  
 18 Min. 33 Sek.; unlimitierte Edition  
 Kunstmuseum Basel, Ankauf 2015

*Title* is a self-reflexive film about film that first picks out and isolates the constructional principles of classic movies or TV films and later assembles them in complex scenes.

Various objects are filmed at the outset, such as a stone or a chair—props possibly—and possible actors: a man, a dog. First, objects and creatures are shown or presented individually in an empty room, without narrative or plot. In subsequent takes, actors and objects, still motionless, are depicted in varying combinations. Scenes follow where actors handle objects and, later, communicate with each other and move amid scenery.

In addition to these physical cinematic elements, Baldessari also introduces, again successively, aesthetic-technical productive elements: color, sound, light. An actor is portrayed under a variety of lighting conditions, for instance. Another scene introduces sound and volume. Further artistic devices—acting, editing, camera movement—are presented in the course of the film. The increasing density and combination of cinematic devices toward the end of *Title* issues in a sequence of short but complex filmic scenes.

*Title* ist ein reflexiver Film über Film, der die Konstruktionsprinzipien klassischer Kino- oder Fernsehfilme zunächst isoliert vorführt und vergegenwärtigt, um sie anschliessend zu komplexen Szenen zusammenzusetzen.

Zu Beginn werden einzelne Gegenstände wie ein Stein oder ein Stuhl – also mögliche Requisiten – oder mögliche Akteure wie ein Mann oder ein Hund gefilmt. Gegenstände und Kreaturen werden zunächst einzeln und in einem leeren Raum vorgeführt, ohne dabei Teile einer Erzählung oder Handlung zu sein. In den folgenden Einstellungen werden die Akteure und Gegenstände zwar noch statisch, aber schon in wechselnden Kombinationen gezeigt. Es folgen Szenen, in denen Akteure mit Gegenständen hantieren, und später solche, in denen sie miteinander kommunizieren und sich durch Schauplätze bewegen.

Neben den genannten physischen Elementen von Film lässt Baldessari in ähnlich sukzessiver Weise dessen ästhetisch-technische Inszenierungsmittel wie Farbe, Ton und Licht in Erscheinung treten. Zum Beispiel wird das Porträt des Akteurs unter wechselnden Ausleuchtungen gezeigt. In einer anderen Szene werden Ton und Lautstärke eingeführt. Im Verlauf des Films kommen noch weitere Kunstmittel wie Schauspielerei, Filmschnitt und Kamerabewegung hinzu. Bedingt durch die zunehmende Verdichtung und Kombination der filmischen Mittel entsteht gegen Ende von *Title* eine Reihe kurzer, aber komplexer filmischer Szenen.



Marcel Broodthaers  
*Bateau-Tableau*, 1973  
 Diaprojektion, 80 Teile  
 Estate Marcel Broodthaers, Brüssel

Zahlreiche Arbeiten von Broodthaers basieren auf der Übertragung von statischen Bildern auf zeitbasierte Medien wie Film oder – im Sinne des Künstlers als »Foto-Film« verstanden – die Diaprojektion. In *Bateau-Tableau* werden 80 Farbdias zusammengefasst, die Broodthaers sämtlich von der Oberfläche eines einzigen Gemäldes abfotografiert hat. Es handelt sich um ein Seestück aus dem 19. Jahrhundert, das er 1973 in einem Antiquitätengeschäft erworben hatte. Urheber und Titel des Bildes sind unbekannt. Broodthaers versah es mit der Bezeichnung *Un tableau représentant le retour d'un bateau de pêche*. Die Art, in der in *Bateau-Tableau* zwischen Totalen und Details der Bildoberfläche gewechselt wird – indem unterschiedliche Bildausschnitte herangezogen und anschliessend wieder durch grosszügige Bildräume kontrastiert werden –, erinnert an eine filmische Inszenierung, die Mittel wie Montage und Kamerabewegung einsetzt. Es handelt sich um dasselbe Gemälde, das in Broodthaers' Künstlerbuch *Un voyage en mer du nord* (1973) und in seinem Film *A Voyage on the North Sea* (1973/74) Verwendung findet. Im Film zeigt der Künstler verschiedene Bildausschnitte des Gemäldes in Form statischer Kameraeinstellungen, die man wie eine Reihe einzelner Dias ansehen kann. Die unbewegten Bilder werden zudem durch regelmässige Zwischenblenden von Seitenzahlen strukturiert und auf diese Weise mit Bildtafeln in Büchern in Verbindung gebracht. Broodthaers ignoriert also nicht nur die spezifischen Qualitäten eines bestimmten Mediums, sondern scheint stets daran interessiert zu sein, diese entgegen ihrer scheinbaren Eigenlogik drehen zu wollen.

Über das Medium des Dias und der Diaprojektion oder -schau hat sich Broodthaers seit seiner ersten Arbeit dieser Art – *Grandville & M. B.* (1966) – bis knapp vor seinem Tod unzählige Motive von Postkarten, Illustrationen aus Zeitschriften, Comics und Büchern, Kunstdrucken, Kalendern oder pädagogischen Materialien angeeignet. Die letzte bekannte Arbeit der Serie stammt aus dem Jahr 1975 und basiert auf 29 Dias, die Broodthaers von lithografischen Tafeln des Buches *Vollständige Völkergalerie* von F. W. Goedsche (1830) abfotografiert hatte.

Many of Broodthaers's works are based on the translation of static images to time-based media such as film or slide projections (understood by the artist as "photo films"). *Bateau-Tableau* brings together eighty color slides that Broodthaers photographed from the surface of one painting, a nineteenth-century sea piece he found in an antique shop in 1973. The author and title of the painting are unknown. Broodthaers titled it *Un tableau représentant le retour d'un bateau de pêche*. The way long shots and close-ups of the surface alternate—zoomed-in details contrasting with spatially generous views—recalls a cinematographic treatment using techniques such as montage and camera movement. The same painting figured in Broodthaers's artist's book *Un voyage en mer du nord* (1973) and the film *A Voyage on the North Sea* (1973/74). The film shows details of the painting as static shots that can also be read as individual slides. Moreover, these static images are structured by page numbers that are regularly faded in, recalling book illustrations. Hence Broodthaers not only overrides specific qualities of media, but seems to be interested in continually pitching them against their own ostensible internal logic.

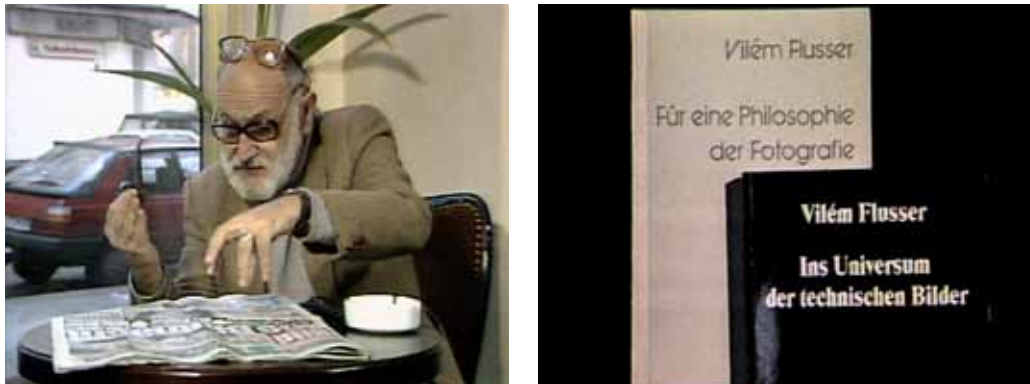
From his first work of this type—*Grandville & M. B.* (1966)—until shortly before his death, Broodthaers used the medium of the slide and slide projection/show to appropriate countless motifs from postcards, magazine/comic/book illustrations, art prints, calendars, and educational materials. The last known work in the series (1975) comprises twenty-nine slides that Broodthaers photographed from lithographic plates in F.W. Goedsche's *Vollständige Völker-gallerie* (1830).

The sea piece is a central motif that recurs frequently in Broodthaers's work: In *Deux films* (1973) sails and bare canvases are contrasted; in *Analyse d'une peinture* (1973) views of a conventional marine painting in a gilded frame alternate with images of the empty frame; and the two films *Histoire d'amour* (1971) and *Chère petite sœur* (1972) both include a postcard of a seascape. What is Broodthaers's interest in the theme? The title of *Bateau-Tableau* gives us a clue: the phonetic similarities of the French words for ship (*bateau*) and image (*tableau*) indicate Broodthaers's wish to establish a link between the ship motif and the subject of the image and its essence. Especially with its dramatic, romantic, historical, and national connotations, the sea piece offers a wealth of archetypal features for considering the relation of image to world. There is also the proximity to forms of popular and kitsch culture (postcard, objet d'art, hobby painting). Broodthaers in his work operates by continually heightening and renegotiating the image/object antithesis. His theme is not only the sea piece, but rather the contradictions that can be represented by its means in and around the medial relation of what is depicted and that which depicts.

Seestücke erscheinen in Broodthaers' Werk immer wieder als zentrales Motiv: In *Deux films* (1973) stellt er Aufnahmen von Segeln und leeren Leinwänden gegenüber; in *Analyse d'une peinture* (1973) wechseln Ansichten eines konventionell gemalten Seestücks im vergoldeten Rahmen mit Bildern desselben, aber nun leeren Rahmens; und die beiden Filme *Histoire d'amour* (1971) und *Chère petite sœur* (1972) zeigen beide eine Postkarte mit einem Seestückmotiv. Worum geht es Broodthaers bei diesem Thema? Einen Hinweis liefert die Arbeit *Bateau-Tableau* schon durch ihren Titel, der auf den ähnlichen Klang der französischen Wörter für Schiff (*bateau*) und Bild (*tableau*) verweist und damit auf einen von Broodthaers hergestellten Zusammenhang zwischen dem Motiv des Schiffes und der Frage nach dem Wesen von Bildern anspielt. Gerade mit seinen dramatischen, romantischen, historischen und nationalen Konnotationen bietet das Seestück reichlich archetypische Merkmale für die Beschäftigung mit dem Verhältnis von Bild und Welt. Hinzu kommt die Nähe zu Formen der Populär- und Kitschkultur (Postkarte, kunsthandwerkliches Objekt, Hobbymalerei). Broodthaers setzt in seinem Werk auf die kontinuierliche Zuspitzung und Verhandlung der Antithese von Bild und Gegenstand. Nicht das Seestück allein, sondern die an ihm darstellbaren Widersprüche rund um das Vermittlungsverhältnis zwischen Abgebildetem und Abbildendem sind Broodthaers' Thema.



*Bateau-Tableau*



Harun Farocki  
*Schlagworte – Schlagbilder. Ein Gespräch mit  
 Vilém Flusser*, 1986 (Still)  
 Video, Farbfilm, mit Ton, 13 Min.  
 Harun Farocki GbR, Berlin

The film begins with a short introduction to the intellectual world of the philosopher and theorist Vilém Flusser (1920–1991) who explored the forms and media of human communication in a wide range of studies and essays. He himself referred to his approach as “communicology.” In his two works *Towards a Philosophy of Photography* (1983) and *Into the Universe of Technical Images* (1985) Flusser elaborates his hypothesis that the invention of photography—hence of “technical images”—is impacting human culture as fundamentally as the invention of linear writing did more than three millennia ago. In the film Farocki meets up with the philosopher in a café and questions him about the design of a front page of the *Bild* daily newspaper. Flusser explains how the page disrupts the usual relations between image and text where either an image serves to illustrate a text or, conversely, a text explains an image. He points out how here, on the contrary, image and text, which he defines as two distinct “modes of communication,” are made to interpenetrate: “Writing is a code for criticism and thinking ... But here it is turned around ... Writing here becomes an image; writing is intended to have a magical effect here, although in fact it was invented to demagicize. The minute we try to read the thing properly we constantly come up against obstacles ... We’re not allowed to simply read the text or view the images. This chaotic situation has been deliberately produced and is meant to pierce our consciousness; ... we are to receive the message at a level of consciousness where it’s impossible to perceive it properly. And oddly enough the page can do this BECAUSE of our ability to read.” (Flusser, video soundtrack)

director, script, commentary, interview: Harun Farocki  
 producer: WDR (Cologne)  
 format: video-U-matic, color  
 13 min, first aired: May 1, 1986, West 3,  
 contribution to the TV series *Filmtip*

Der Film beginnt mit einer kurzen Einführung in die Gedankenwelt des Philosophen und Wissenschaftlers Vilém Flusser (1920–1991), der eine Vielzahl an Untersuchungen zu den Formen und Medien menschlicher Kommunikation verfasste. Selbst bezeichnete er seinen Ansatz als »Kommunikologie«. In den beiden Schriften *Für eine Philosophie der Fotografie* (1983) und *Ins Universum der technischen Bilder* (1985) führt Flusser seine These aus, dass die Erfindung der Fotografie – und damit der »technischen Bilder« – ebenso einschneidende Auswirkungen auf die menschliche Lebenswelt habe wie die Erfindung der »linearen Schrift« um die Mitte des zweiten Jahrtausends v. Chr.

Im Film trifft Farocki den Philosophen in einem Café, wo er ihn zur Gestaltung einer Titelseite der Tageszeitung *Bild* befragt. Flusser erläutert anhand des Beispiels, wie auf dieser Titelseite die Verhältnisarten, die zwischen Bild und Text üblicherweise bestehen – entweder dient das Bild dazu, einen Text zu illustrieren, oder umgekehrt ist ein Text dazu da, das Bild zu erklären –, gebrochen werden. Flusser erläutert, wie im Gegenteil Bild und Text, die er als unterschiedliche »Kommunikationsarten« definiert, dazu gebracht werden, sich gegenseitig zu durchdringen: »Die Schrift ist ein Code zum Kritisieren und Bedenken ... Aber hier wird sie umgekehrt ... Die Schrift wird hier zu einem Bild gemacht; hier soll die Schrift magisch wirken, obwohl sie doch eigentlich erfunden wurde, um zu entmagisieren. Sobald wir versuchen, die Sache regelrecht zu lesen, stossen wir ständig an Hindernisse ... Man erlaubt uns gar nicht, den Text zu lesen oder die Bilder zu betrachten. Die hier absichtlich hergestellte chaotische Situation soll durch unser Bewusstsein hindurchbrechen; ... wir sollen auf einem Bewusstseinsniveau die Botschaft aufnehmen, auf dem wir sie nicht richtig wahrnehmen können. Und seltsamerweise kann die Seite das tun, WEIL wir des Lesens mächtig sind.« (Flusser im Video)

Regie, Buch, Kommentar, Interview: Harun Farocki,  
 Produktion: WDR (Köln), Format: Video-U-Matic, Farbe,  
 13 Min., Erstsendung: 01.05.1986, West 3,  
 Beitrag für die TV-Reihe *Filmtip*



Harun Farocki  
*Ein Bild*, 1983 (Still)  
 16 mm, übertragen auf Video, Farbfilm,  
 mit Ton, 25 Min.  
 Harun Farocki GbR, Berlin

In 1983 Harun Farocki accompanied a photo-team commissioned to create a centerfold for the German edition of *Playboy*. The film is based on material Farocki recorded of the shooting. The model, Elisabeth Stainer from Innsbruck, was twenty years old at the time. Apart from the model, three or four stage designers, a floor manager, two scenographers, a photographer, and an assistant, in varying combinations, are also involved. The team spends four working days on the photo shoot. In March 1984 ten photos—one of them the centerfold (“Miss March”)—appear in the magazine (fig. 1). A model personnel questionnaire filled out in Stainer’s own hand is also printed (fig. 2).

The film depicts the intensive work that goes into producing the image. On the function of the centerfold in *Playboy* Farocki expressed himself as follows: “The magazine itself deals with culture, cars, a certain lifestyle. Maybe all those trappings are only there to cover up the naked woman. Maybe it’s like with a paper-doll. The naked woman in the middle is a sun around which a system revolves: of culture, of business, of living! It’s impossible to either look or film into the sun.” (Harun Farocki, *Zelluloid*, No. 27, 1988) The team works with care and precision on the shoot. Objects are arranged on the set and then removed,

1983 begleitet Harun Farocki ein Team, das mit der Aufnahme eines Centerfold-Fotos für die deutsche Ausgabe des *Playboy* beauftragt ist. Farockis Film basiert auf dem Material, das er von dem Shooting aufnimmt. Das Model heisst Elisabeth Stainer, stammt aus Innsbruck und ist zur Zeit der Aufnahme zwanzig Jahre alt. Ausser ihr sind drei oder vier Bühnenbildner, ein Aufnahmeleiter, zwei Szenografinnen, ein Fotograf und ein Assistent in wechselnden Besetzungen im Einsatz. Vier Tage Arbeit werden vom Team für das Fotografieren aufgewendet. Im März 1984 sind zehn der Fotos – davon eines als Centerfold (»Miss März«) – in der Zeitschrift zu sehen (Abb. 1). Ausserdem wird ein Personalbogen Stainers abgedruckt, den das Model handschriftlich ausgefüllt hat (Abb. 2).

Der Film zeigt die intensive Arbeit, die der Entstehung des Bildes vorausgeht. Zur Funktion des Bildes im *Playboy* äusserte sich Farocki folgendermassen: »Die Zeitschrift selbst handelt von Kultur, Autos, einer gewissen Art zu leben. Vielleicht ist all das Drumherum der Zeitschrift dazu da, um die nackte Frau zu bekleiden. Vielleicht ist sie eine Anziehpuppe. Die nackte Frau in der Mitte ist eine Sonne, um die sich ein System dreht: Kultur, Geschäft, zu leben! In die Sonne kann man nicht sehen und filmen.« (Harun Farocki in *Zelluloid*, Nr. 27, 1988) Mit grosser Sorgfalt und Genauigkeit arbeitet das Team an den Aufnahmen. Gegenstände werden am Set angeordnet und wieder entnommen, das Licht wird korrigiert, Farben verändert, Anweisungen gegeben, der Körper des Models mit Wasser benetzt, Kontaktabzüge betrachtet, besprochen und gemeinsam ausgewählt. »Um das nackte Mädchen auf den Mittelseiten der Zeitschrift *Playboy* kreisen heute Druck- und Verlagsgebäude, Anzeigengeschäfte, Hotels und Clubs, Milchstrassen aus Dollarmillionen, ein kommerzieller Kosmos; monatlich rückt ein neues Mädchen in den Mittelpunkt. Ein Punkt hat keine Ausdehnung und ist unsichtbar. Das haben wir gefilmt.« (Farocki, ebd.)

Farocki stellte den Film relativ kurz nach dem Dreh fertig. Die Erstausstrahlung von *Ein Bild* fand am 12. September 1983 im deutschen öffentlich-rechtlichen Fernsehen statt – bereits vor der Veröffentlichung der Fotos im *Playboy*. Der Film steht in einer Reihe mit anderen Werken Farockis, die sich mit der Gegenwart und den Subjekten von Arbeit beschäftigen. Es handelt sich um eine Koproduktion mit dem SFB (Sender Freies Berlin). Farocki erklärte, dass seine Auftraggeber erwarteten, dass er sich kritisch mit dem Gegenstand auseinandersetze. Im Gegenzug gingen die Macher und Akteure der gefilmten Wirklichkeiten wohl davon aus, das Resultat werde eine Form der Werbung für ihre Tätigkeit sein. Tatsächlich versuchte Farocki, weder das eine noch das andere zu machen – sondern etwas, das über diese beiden Klischees hinausreicht.

*Ein Bild* wurde mit 16-mm-Farbfilmmaterial gedreht.

In der Ausstellung wird die Arbeit digitalisiert präsentiert.

Regie, Buch: Harun Farocki, Kamera: Ingo Kratisch,

Kamera-Assistenz: Melanie Walz, Schnitt: Rosa Mercedes,

Ton: Klaus Klingler, Mischung: Gerhard Jensen, Musik: Markus Spies



light corrected, colors adjusted, directions given; the model's body is sprinkled with water; contact prints are studied, discussed, and jointly selected. "Printer's and publisher's premises, advertising businesses, hotels and clubs, million dollar Milky Ways, a commercial cosmos revolve around the naked centerfold girl in *Playboy* magazine; each month a new girl is the focal point. A point has no extension and is invisible. That's what we filmed." (Farocki, *loc. cit.*)

Farocki finished the film relatively soon after it was shot. *Ein Bild* was first aired on September 12, 1983, on German public television—before the images had been published in *Playboy*. The film is one in a series of works by Farocki that deal with the condition and the subjects of contemporary work. It was coproduced with SFB (Sender Freies Berlin). Farocki explained that his sponsors expected him to treat the subject critically. On the other hand, the producers and actors of the realities that he filmed assumed the result would be a form of advertising for their activities. Indeed, Farocki aimed at neither the one nor the other but at something that went beyond these clichés.



Abb. 1 / Fig. 1  
 »Miss März«, Elisabeth Stainer als Playmate des Monats,  
*Playboy Deutschland*, Nr. 3, Heinrich Bauer Verlag, München, März 1984.

*Ein Bild* was filmed with 16mm color film.  
 A digitized version of the work is used in the exhibition.

director, script: Harun Farocki  
 cinematographer: Ingo Kratisch  
 assistant camera: Melanie Walz  
 editor: Rosa Mercedes  
 sound: Klaus Klingler  
 mixing: Gerhard Jensen  
 music: Markus Spies

ZUR PERSON:

NAME: Stainer, Elisabeth

OBERWEITE: 81 TAILLE: 57 HÜFTE: 81

GRÖSSE: 1.62 GEBURTSdatum: 28.10.1963

GEBURTSORT: Innsbruck

BERUF: Studentin

DER IDEALE MANN: mein Freund Willy - 28 Jahre,  
ebellich, immer gut gekleidet, herzlich

WAS MICH ANMACHT: schöner Witz, viel Humor,  
keine rote Komplexion und Rötter

WAS NICHT: muffige Luft, schlechte Luft,  
rotter müder, arrogante Typen

HOBBYS: Tennis, Ski zu Lande und zu Wasser,  
Stricken, lange schlafen, Platten hören

LIEBLINGSSCHAUSPIELER: Charles Berling, Woody Allen

LIEBLINGSMUSIKER: Bobby White

WARUM ICH PLAYMATE GEWORDEN BIN: es begann mit einer  
Wette um sehr viel Geld...

UND SONST: bitte nicht im Oktober wieder hoch

Mit 3 Jahren  
schon im Meer

Im Schallplattengeschäft

Abb. 2 / Fig. 2  
 Steckbrief Playmate des Monats, *Playboy Deutschland*, Nr. 3,  
 Heinrich Bauer Verlag, München, März 1984.

## 10

The video is based on a filmed museum visit by the artist to the Sistine Chapel in Rome. Admission to the Chapel is via the Vatican Museums which stand on Vatican City ground. As in *Little Frank and His Carp* (2001) four years earlier, Fraser assumes the role of a museum visitor. On entering the site she borrows a regular audioguide, the original spoken text and classical music of which make up most of the video soundtrack. By means of restrained theatrical gestures Fraser underlines how through-choreographed the Chapel visit is and how deliberately emotions are targeted. Led by the audioguide voice, the visitor-artist succumbs to a shiver of horror at the images of tormented martyrs. Or she draws a shawl bashfully round her bare shoulders as she listens to the story of the immaculate conception. Fraser mimes reverence and rapture when they are called for by the music and the audioguide voice. Or her eyes grow moist as art works and music collaborate in invoking the grandeur and mercy of Christian doctrine.

In her video Fraser presents the Museum and Chapel as a kind of visual instruction program whose goal, aided by the educational and marketing mechanisms typical today, is to enlist viewers in its point of view. Yet the mass of visitors to be dealt with stands in stark contrast to this transcendental aim perpetually asserted and communicated by the images—the video shows visitors to the Chapel in increasingly dense numbers as they bustle through corridors and rooms past Michelangelo and Botticelli frescos that they are unable to look back at. The floor space of the Sistine Chapel and chambers is a mere 550 square meters, over which as many as four million people move annually.

Since the 1990s, Fraser, who was born in the USA, has used Actions, videos, gallery talks, and research-based projects to investigate the extent to which the production, exhibition, and mediation of contemporary art is influenced by political, economic, and other systems of power. How, for instance, do sponsoring, the art trade, or urban marketing affect the working methods and goals of art institutions?



Das Video basiert auf einem gefilmten Museumsbesuch der Künstlerin in der Sixtinischen Kapelle in Rom. Für Touristen ist der Eintritt zur Kapelle nur über die Vatikanischen Museen möglich, die auf dem Territorium von Vatikanstadt liegen. Wie für ihre vier Jahre zuvor entstandene Arbeit *Little Frank and His Carp* (2001) schlüpft Fraser in die Rolle einer Museumsbesucherin. Nach dem Betreten des Gebäudes leiht sie sogleich den üblichen Audioguide aus. Der Originalton des darauf gesprochenen Textes und die klassische Musik bilden einen Grossteil der Tonspur des Videos. Durch subtile schauspielerische Gesten unterstreicht Fraser, wie lückenlos die Dramaturgie des Besuchs der Kapelle angelegt ist und wie gezielt bestimmte Emotionen evoziert werden. Passend zur Tonansage blickt die von der Künstlerin gespielte Besucherin mit einem Schauer des Entsetzens auf die Bilder gequälter Märtyrer; oder sie scheint sich etwas verschämt ihr Tuch um die nackten Schultern zu legen, als die Geschichte von Marias Reinheit erzählt wird. Fraser mimt Ehrfurcht und Verzückung, wenn die Musik und die Tonansage diese hervorrufen sollen; oder sie bekommt feuchte Augen, wenn die Grösse und Barmherzigkeit der christlichen Lehre mit der vollen Unterstützung von Kunstwerken und Musik angerufen werden.

Das Museum und die Kapelle werden in dem Video als eine Form von pädagogischem Bildprogramm sichtbar gemacht, dessen Ziel darin besteht – im Zusammenspiel mit den heute üblichen Mechanismen des Marketings und der Vermittlung –, die BetrachterInnen für seine Inhalte zu gewinnen. In Kontrast zu diesem permanent kommunizierten und durch die Bilder verkündeten Transzendenzanspruch scheint aber die massenhafte Abfertigung der BesucherInnen zu stehen, die – und dies wird im Video deutlich gezeigt – sich auf dem Weg zur Kapelle zunehmend dichter gedrängt durch die Gänge und Säle schieben, vorbei an Fresken von Michelangelo und Botticelli, ohne sich noch umdrehen zu können. Die Grundfläche der Sixtinischen Kapelle umfasst gerade einmal 550 Quadratmeter, aber bis zu vier Millionen Menschen bewegen sich pro Jahr durch ihre Räume.

Seit Anfang der 1990er-Jahre setzt sich die in den USA geborene Fraser in ihren Aktionen, Videos, Gallery Talks und recherchebasierten Projektformen mit der Frage auseinander, inwieweit die Produktion, Ausstellung und Vermittlung zeitgenössischer Kunst durch politische, ökonomische und andere Machtssysteme beeinflusst sind. Wie wirken sich zum Beispiel Sponsoring, Kunsthandel oder Stadtmarketing auf die Arbeitsweisen und Zielsetzungen von Kunstinstitutionen aus?

Andrea Fraser

*A Visit to the Sistine Chapel*, 2005 (Still)

1-Kanal-Video, Farbe, mit Ton, 12 Min.; Ed. 3/8 + 2 AP

Kunstmuseum Basel, Ankauf 2015

## 11

*Typhoon* (Still)

*Talon* and *Typhoon* are animated films that Nina Könnemann put together using over four thousand separate images taken with a digital camera. For each film four posters of Hollywood movies were photographed from a myriad of different camera positions. The films that the posters advertise cover action, sci-fi, catastrophe, and horror genres. All were blockbusters and generated audiences of millions—icons of mass culture such as *Ring 2*, *The Core*, *Open Water*, *The Fog* or *Pearl Harbor*.

The changing camera positions of both films were mapped directly from the routes of two roller coasters; their names provide the titles of the works: *Typhoon* at Bobbejaanland (Lichtaart, Belgium) and *Talon* at the Dorney Park & Wildwater Kingdom amusement park (Pennsylvania, USA).

In filming each image, the artist translated the ups and downs of the rides—curves, rolls, loops—to the positions of her digital camera. The distance between the cars and ground determines that between camera and the poster filmed. Close-ups mean proximity of cars to ground and long shots mean distance. Könnemann translates roller-coaster de- and acceleration into film-image flow speed, varying the number of images for each section of the ride. The duration of each film is exactly that of its roller coaster ride, Könnemann having calculated the precise ratio between ride length, ride speed, and single images.

In *Talon* and *Typhoon* Könnemann appropriates the dramaturgical devices of the roller coaster rides, translating them into the parameters of cinematographic action. As a kind of stage direction for filming the movie posters, the roller coaster ride enables the artist to lay two distinct dispositifs of entertainment culture one on top of the other in the films.

The entertainment industry, its mechanisms and audiences/public have figured in Könnemann's works repeatedly for some fifteen years. Aside from the visual surfaces and subjects of the leisure industry—raves, festivals, urban carnivals—Nina Könnemann's works showcase above all the dramaturgical devices employed in staging such events.

Nina Könnemann  
*Typhoon*, 2006  
Digitale Fotografien auf Video, Farbe,  
ohne Ton, 1 Min. 40 Sek., Loop  
Leihgabe der Künstlerin

Nina Könnemann  
*Talon*, 2006  
Digitale Fotografie auf Video, Farbe,  
ohne Ton, 2 Min., Loop  
Leihgabe der Künstlerin

*Typhoon* und *Talon* sind Animationsfilme, die Nina Könnemann mit einer Digitalfotokamera aufgenommen hat. In jedem Film hat die Künstlerin mehr als 2.000 Einzelbilder montiert. Auf der Motivebene werden pro Film vier Kinoplakate unterschiedlicher Hollywoodproduktionen aus stets wechselnden Kamerapositionen abfotografiert. Die auf den Plakaten beworbenen Filme stammen aus den Genres Action-, Science-Fiction-, Katastrophen- oder Horrorfilm. Es handelt sich um Blockbuster, die ein Millionenpublikum generiert haben – Ikonen der Massenkultur wie zum Beispiel *Ring 2*, *The Core*, *Open Water*, *The Fog* oder *Pearl Harbor*.

Für beide Filme hat Könnemann die unterschiedlichen Kamerapositionen exakt nach dem Streckenverlauf von zwei Achterbahnen ausgerichtet, deren Namen auch titelgebend für die Arbeiten sind. Es handelt sich um die Bahnen *Typhoon* im Bobbejaanland (Lichtaart, Belgien) und *Talon* im Freizeitpark Dorney Park & Wildwater Kingdom (Pennsylvania, USA).

Das Auf und Ab der Schienen sowie die Verläufe der Kurven, Rollen und Schleifen der Bahnen werden von der Künstlerin Einzelbild für Einzelbild auf die Position ihrer Digitalkamera übertragen. Die wechselnde Distanz der Wagen zum Boden wird über den Abstand zwischen der Kamera und den aufgenommenen Plakaten simuliert. Detailaufnahmen stehen für die Nähe der Wagen zur Erde, Totalen entsprechen der grösstmöglichen Distanz zum Boden. Den für Achterbahnfahrten typischen Wechsel zwischen Be- und Entschleunigung überträgt die Künstlerin anhand der Geschwindigkeit des Bildflusses auf die Filme, indem sie die Anzahl der Einzelbilder pro Streckenabschnitt erhöht oder verringert. Die Spielzeiten beider Filme entsprechen genau der Dauer der realen Fahrtzeiten auf der Achterbahn; Könnemann hat dafür die Proportionen zwischen Streckenmetern, Fahrgeschwindigkeit und Einzelbildern in ein genaues Verhältnis zueinander gebracht.

In *Typhoon* und *Talon* eignet sich Könnemann die dramaturgischen Mittel der Achterbahnfahrten an und übersetzt sie in die Parameter filmischer Inszenierung. Indem die Achterbahnfahrt zu einer Art Regieanweisung für das Aufnehmen von Kinoplakaten wird, bringt die Künstlerin in *Typhoon* und *Talon* zwei unterschiedliche Dispositive der Unterhaltungskultur zur Überlagerung.

Mechanismen der Unterhaltungsindustrie und deren Publikum treten in Könnemanns Arbeiten seit etwa fünfzehn Jahren immer wieder als Motiv in Erscheinung. Neben den visuellen Oberflächen und Subjekten der Freizeitindustrie – Raves, Festivals, Stadtfeste etc. – stellen Nina Könnemanns Arbeiten vor allem die dramaturgischen Mittel ihrer Inszenierungen aus.

Folgende Doppelseite:

*Pollock and Tureen (traced)*, 1984/2013

Selbstklebende Folie

Masse variabel

*Dots and Slices (traced)*, 2006/2013

Selbstklebende Folie

Masse variabel

Since the early 1980s Louise Lawler has used photography to explore the conditions under which art is viewed, exhibited, and sold. Lawler shows just how dependent the experience of art and its significance are on different contexts. Her works indicate how divergent, even contradictory, the interests of the various institutions dealing in art are: galleries, museums, Kunsthallen, fairs, private collections, auction houses.

The works exhibited here are so-called tracings, an image type that Lawler has developed since 2013. The tracings are taken from Lawler's photographs and produced as black-and-white line drawings in collaboration with the artist and children's books illustrator Jon Buller; finally, they are printed on vinyl and attached to a wall. The starting point of the tracings are earlier photographs by Lawler that are transformed into the kind of drawings familiar from coloring books. The proportions of the original work are taken into account in affixing the tracing to the walls of the respective exhibition space.

*Pollock and Tureen (traced)* (1984/2013), the larger of the two tracings in the exhibition, is a line drawing of Lawler's iconic photograph *Pollock and Tureen: Arranged by Mr. and Mrs. Burton Tremaine, Connecticut* (1984). The original work, a photograph nearly one meter in breadth, depicts a scene in the house of the collector couple, the Tremaines, in Connecticut. A painting by Jackson Pollock hangs over a shelf on which a porcelain tureen stands. Unfortunately for the reception of this action painting by Jackson Pollock, a founding father of abstract expressionism, the two disparate objects evince formal similarities.

The second tracing, *Dots and Slices (traced)* (2006/2013), goes back to a work from 2006. In the photograph three works are grouped around an empty center where nothing but two wall labels are visible. To the right is a cropped section of a Damien Hirst spot painting masked by one of his formaldehyde paintings in the foreground: *Away from the Flock (Divided)* (1995). To the left, half of a Martin Kippenberger painting is visible (*Design for the Improvement of Backstroke in Rio I & II*, 1986). Lawler's photograph was taken at an auction preview at Christie's, New York, in 2006.

Lawler's method in her tracings is to produce an abstract of the underlying graphic motif by simplification and enlargement. Attention is thus directed at point of view and presentation, in other words at factors that significantly affect the reception of a work of art.

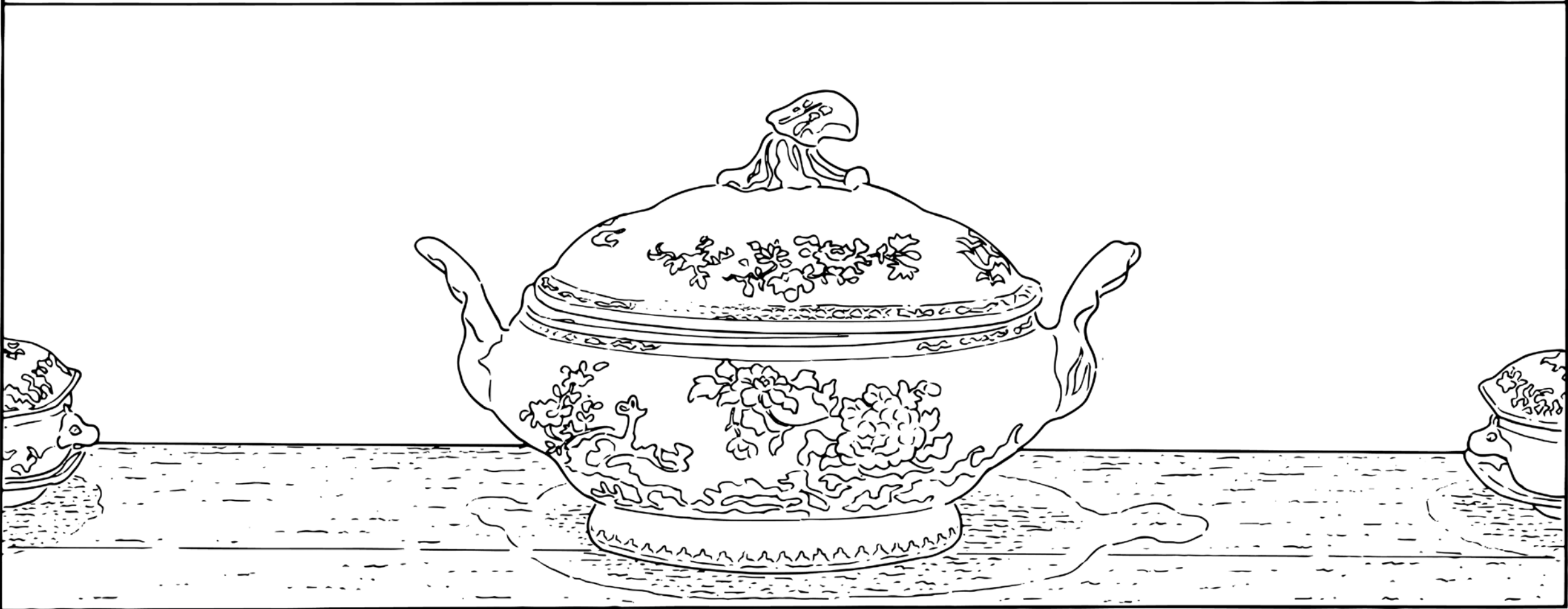
Louise Lawler nutzt Fotografie seit den frühen 1980er-Jahren, um die Bedingungen zu untersuchen, unter denen Kunst betrachtet, ausgestellt und verkauft wird. Lawler stellt dar, wie sehr die Erfahrbarkeit und Bedeutung eines Kunstwerks von unterschiedlichen Kontexten abhängig sind. Ihre Arbeiten zeigen, wie verschieden und teils widersprüchlich die Interessen der Galerien, Museen, Kunsthallen, Messen, Privatsammlungen oder Auktionshäuser sind, an denen mit Kunst umgegangen wird.

Bei den hier präsentierten Arbeiten handelt es sich um sogenannte »tracings« (engl. Nachzeichnungen), einen neuen Bildtypus, den Lawler seit 2013 entwickelt. Die »tracings« sind von Lawlers Fotografien abgepauste und in Zusammenarbeit mit dem Künstler und Kinderbuchillustrator Jon Buller entwickelte schwarz-weiße Linienzeichnungen, die auf Vinyl gedruckt werden, das auf die Wand geklebt wird. Ein »tracing« greift eine frühere Fotografie von Lawler auf und wandelt sie in eine Umrisszeichnung um, wie man sie aus Malbüchern kennt. Unter Berücksichtigung der Proportionen des originalen Werks wird das »tracing« an die Wände des jeweiligen Ausstellungsraumes angepasst.

Die grössere der beiden Arbeiten in der Ausstellung ist *Pollock and Tureen (traced)* (1984/2013), eine Linienzeichnung nach Lawlers ikonischer Fotografie *Pollock and Tureen: Arranged by Mr. and Mrs. Burton Tremaine, Connecticut* (1984). Das Originalwerk, eine knapp einen Meter breite Fotografie, zeigt eine Situation im Haus der Sammlerpaars Tremaine in Connecticut. Eine Malerei von Jackson Pollock hängt über einem Sims, auf dem eine Porzellanterrine steht. Zum Nachteil der Rezeption des Action Paintings von Pollock, einem der Gründungsväter des abstrakten Expressionismus, verbindet die beiden gegensätzlichen Objekte eine formale Ähnlichkeit.

Das zweite »tracing« *Dots and Slices (traced)* (2006/2013) geht auf eine Arbeit von 2006 zurück. Die Fotografie gruppiert drei Werke um eine leere Bildmitte, in der nur zwei Wandlabel zu sehen sind. Rechts erkennt man den Anschnitt eines der »spot paintings« von Damien Hirst, verdeckt von einer seiner Formaldehydarbeiten im Vordergrund – *Away from the Flock (Divided)* (1995). Links ist die Hälfte einer Malerei von Martin Kippenberger (*Design for the Improvement of Backstroke in Rio I & II*, 1986) sichtbar. Lawlers Aufnahme entstand 2006 in New York bei der Vorbesichtigung zu einer Versteigerung des Auktionshauses Christie's.

Lawlers Methode des »tracings« abstrahiert das zugrunde liegende Motiv durch die grafische Vereinfachung und Vergrößerung des Bildes und lenkt die Aufmerksamkeit auf den Blickwinkel der Betrachtung, auf die Präsentation – also auf Faktoren, die massgeblich die Rezeption eines Kunstwerks mitbestimmen.



*Why Pictures Now*

*Why Pictures Now*, 1981  
Schwarz-Weiss-Fotografie; Ed. 9/10  
7,6 × 15,2 cm  
Kunstmuseum Basel, Ankauf 2004

*16*, 1985  
Cibachrome; Ed. 3/5  
68,6 × 100,6 cm  
Kunstmuseum Basel, Ankauf 2004

*Conditions of Sale*, 1990  
Schwarz-Weiss-Fotografie,  
Passepartout mit Text; Ed. 4/5  
71 × 81 cm  
Kunstmuseum Basel, Ankauf 2004

*Miami*, 2002/2004  
Schwarz-Weiss-Fotografie, auf Karton  
aufgezogen; Ed. 1/50  
37 × 41 cm  
Kunstmuseum Basel, Geschenk der  
Künstlerin 2007

*Absinthe*, 2003/04  
Cibachrome; Ed. 3/5  
76,2 × 60,3 cm  
Kunstmuseum Basel, Ankauf 2004

*Add To It (E)*, 2003  
Cibachrome, auf Aluminium aufgezogen;  
Ed. 1/10  
20,5 × 20,6 cm  
Kunstmuseum Basel, Ankauf 2004

*Painting on Laufener Verputz*, 2003/04  
Cibachrome; Ed. 1/10  
38,1 × 30,5 cm  
Kunstmuseum Basel, Ankauf 2004

*Rainy Day in Basle*, 2003/04  
Cibachrome; Ed. 1/5  
120,7 × 148,9 cm  
Kunstmuseum Basel, Ankauf 2004

Neben Louise Lawlers grossformatigen »tracings« werden in der Ausstellung acht Fotografien der Künstlerin präsentiert. Die Bilder unterschiedlichen Formats stammen aus einem Zeitraum von über zwei Jahrzehnten. Die früheste der gezeigten Arbeiten ist die kleinformatige Schwarz-Weiss-Fotografie *Why Pictures Now* von 1981. Sie markiert den Beginn von Lawlers Auseinandersetzung mit dem Medium der Fotografie. Seit dem Beginn der 1970er-Jahre tritt die Künstlerin vor allem mit scheinbar beiläufigen institutionskritischen Gesten und Interventionen in Erscheinung. Dazu gehören Einladungskarten, Briefpapier oder eine Serie bedruckter Streichholzbriefchen. *Why Pictures Now* zeigt ein solches von ihr gestaltetes Streichholzbriefchen in einem Aschenbecher, auf dem die im Titel der Arbeit gestellte Frage in weissen Grossbuchstaben zu lesen ist. Am Boden des Aschenbechers sind einige Buchstaben eines geschwungenen Schriftzuges zu erkennen. Im Gegensatz zu Lawlers späteren Fotografien, deren Sprache eine dokumentarische ist, werden die abgebildeten Gegenstände hier durch eine punktuelle, spotartige Beleuchtung und den Einsatz von Schärfe und Unschärfe theatral in Szene gesetzt. Im Fokus steht das Zentrum des Bildes: die Schrift auf dem Streichholzbriefchen.

Für ihre erste Einzelausstellung, die 1982 bei Metro Pictures in New York stattfand, fotografierte Lawler erstmals Kunstwerke anderer KünstlerInnen in deren spezifischem Kontext und lenkte damit den Fokus heraus aus dem Zentrum des Bildes auf das jeweilige Verhältnis des Werks zu seiner Umgebung. Diese Arbeitsweise wird in den folgenden Jahren zu ihrem Markenzeichen. Die Arbeit *16* etwa zeigt einen Ausschnitt von Andy Warhols *Do It Yourself (Landscape)* von 1962 in einer Präsentation im Museum Ludwig, Köln, zusammen mit dem dazugehörigen Wandlabel. Dem Label sind sowohl werkspezifische Informationen (Künstler, Titel, Entstehungsjahr) als auch sammlungsrelevante wie die Inventarnummer oder Angaben zum Eingang des Werks in die Sammlung zu entnehmen. Auf Lawlers Fotografie erhält das Label nahezu den gleichen Raum wie der Ausschnitt des Gemäldes. *Conditions of Sale* zeigt die Präsentation von Versteigerungsobjekten für eine Auktion von Christie's in New York, bei der Kunstwerke aus dem Besitz des US-amerikanischen Sammlerehepaars Tremaine versteigert wurden. Im Text unterhalb der Fotografie sind die »Conditions of Sale« angeführt, wie sie in den gängigen Auktionskatalogen zu finden sind.



Miami

In addition to Louise Lawler's large-format tracings eight of the artist's photographs are also on view in the exhibition. The photographs in varying formats were produced over a period of more than two decades. The earliest of these eight works is the small black-and-white photograph *Why Pictures Now* of 1981. It marks the start of Lawler's exploration of the medium of photography. Since the early 1970s the artist has worked primarily with seemingly parenthetical institution-critical gestures and interventions. These include invitation cards, letter paper, or a series of printed matchbook covers. *Why Pictures Now* shows one of these matchbooks designed by the artist in an ashtray, its cover announcing in capitals the question that forms the title of the work—a few letters in a cursive hand are visible on the bottom of the ashtray. Unlike Lawler's later photographs with their documentary language, directed, spot-like lighting and depth-of-field blur are used here to theatrically dramatize the objects depicted. Only the center of the image—the writing on the matchbook cover—is in focus.

Immer wieder fotografiert Lawler Werke unmittelbar vor oder nach ihrer eigentlichen Präsentation in einem für die Öffentlichkeit in der Regel nicht sichtbaren Zustand – halb verpackt, an der Wand lehrend, am Boden liegend: In *Miami* liegt Maurizio Cattelans Picasso-Skulptur mit demontiertem Kopf am Boden eines Messestandes vor einem Bild von Thomas Struth, auf dem Besucher in einem Museum zu sehen sind, die eine kopflose Statue betrachten. Und 2003 dokumentiert Lawler bei der Art Basel, wie das Werk *L'Absinthe* von Sherrie Levine am Stand der Jablonka Galerie ausgepackt wird. Die 12-teilige Arbeit Levines, nun Teil der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, wird ebenfalls in der Ausstellung gezeigt (vgl. Nr. 14).

Zwei der präsentierten Fotografien nehmen direkt Bezug auf das Kunstmuseum Basel. *Rainy Day in Basle* ist im Innenhof des Museums entstanden und zeigt ein Detail der grossen Neoninstallation *Untitled. In memory of Urs Graf* von Dan Flavin, die der Künstler 1972 für das Kunstmuseum konzipierte. Der abgebildete Ausschnitt umfasst lediglich das Ende einer einzelnen Leuchtröhre und legt den Fokus auf den Widerschein des grünen Neonlichts auf dem rauen Wandverputz. Die Fotografie entstand anlässlich der Ausstellung *Louise Lawler and Others* im Museum für Gegenwartskunst (2004). Für *Painting on Laufener Verputz* hat Lawler eine Ausstellungssituation im Kunstmuseum aufgenommen. Im Hintergrund ist ausschnitthaft Gerhard Richters *Motorboot* zu sehen. Lawlers Titel nimmt Bezug auf den groben strukturierten Verputz der Wand, auf der Richters Gemälde hängt, und lässt an eine Technikbezeichnung im Stil von »Öl auf Leinwand« denken.

Zum Ausgangspunkt ihrer Arbeiten nimmt Lawler nicht nur Werke anderer KünstlerInnen, sondern auch ihre eigenen, selbst schon appropriierenden Bilder: Für *Add to It (E)* fotografiert sie ihre eigene Arbeit *Nude*, installiert in einer Ecksituation eines neutralen Ausstellungsraumes. Auch hier rückt das fotografierte Werk aus dem Zentrum des Bildes und wird der Fokus auf die direkte Umgebung und die Art und Weise der Präsentation gelenkt. Das abgebildete Werk Lawlers, *Nude*, zeigt wiederum Gerhard Richters *Ema (Akt auf einer Treppe)* während des Abbaus der Richter-Retrospektive aus dem Jahr 2002 im Museum of Modern Art in New York. Mit solchen fotografischen Dokumentationen vor-gefundener Situationen lenkt Lawler den Blick auf die Peripherie der Kunst und auf ihre unterschiedlich gearteten Nachbarschaften und negiert in der Betonung der sozialen, ökonomischen, historischen und politischen Kontexte die Idee eines autonomen Kunstwerks.

For her first solo exhibition, at Metro Pictures New York in 1982, Lawler photographed works of other artists for the first time in their specific contexts, thus shifting attention away from the center of the image toward the work's relation to its particular context. In subsequent years this procedure was to become her hallmark. Her *16*, for instance, shows Andy Warhol's *Do It Yourself (Landscape)* of 1962 in a show at Museum Ludwig, Cologne, together with its wall label. The label provides both work-specific (artist, title, year) and collection-related (inventory number, date of entry to collection) information. In Lawler's photograph the label takes up nearly as much space as the detail of the painting. *Conditions of Sale* depicts a display of objects for an auction at Christie's, New York, where works of art in the possession of the American collector couple, E. and B.G. Tremaine, were to be sold. The text under the photograph reproduces the "Conditions of Sale" as they are found in the relevant catalogues.

Lawler repeatedly photographs works just before or after their actual showing in situations not normally visible to the public—half packed, leaning against walls, lying on the floor: In *Miami* Maurizio Cattelan's statue of Picasso, head detached, is prone on the floor of a fair stand in front of an image by Thomas Struth depicting museum visitors contemplating a headless statue. And at the Art Basel fair 2003 Lawler documented the unpacking of Sherrie Levine's *L'Absinthe* at the Jablonka Galerie stand. Levine's twelve-part work, now in the Öffentliche Kunstsammlung Basel, is also on view in the exhibition (see no. 14).

Two of the photographs exhibited have a direct connection to the Kunstmuseum Basel. *Rainy Day in Basle* was taken in the Museum courtyard and shows a detail of Dan Flavin's big neon installation *Untitled—In memory of Urs Graf*, conceived by the artist for the Museum in 1972. The detail depicts one end of a neon tube, but the focus of the photograph is green light reflected off a coarsely finished wall. The photograph was taken on the occasion of the *Louise Lawler and Others* exhibition at the Museum für Gegenwartskunst (2004). In *Painting on Laufener Verputz* Lawler photographed an exhibition situation in the Kunstmuseum. A detail of Gerhard Richter's *Motorboot* is visible in the background. Lawler's title refers to the coarse wall plaster on which Richter's painting is hung, recalling typical medium descriptions à la "oil on canvas."

Not only works by other artists but also her own appropriations can become the focus of Lawler's works. For *Add to It (E)* she photographed her own work *Nude* installed in a corner position of a neutral exhibition space. Here too the photographed work shifts attention from the center of the image to its mode of presentation. Lawler's depicted work, *Nude*, in turn depicts Gerhard Richter's *Ema (Akt auf einer Treppe)* when the Richter retrospective at the New York Museum of Modern Art was being dismantled in 2002. Lawler's photographic documentations of found situations direct our gaze at the periphery of art and its variously constituted environments and, by emphasizing social, economic, historical, and political contexts, negate the idea of the autonomy of the work of art.



*Absinthe*





*After Walker Evans: 1–22*, 1981 (Details)  
Schwarz-Weiss-Fotografien; Set C  
22 Teile, je 20,3 × 25,4 cm (gerahmt) bzw.  
je 25,4 × 20,3 cm (gerahmt)  
Kunstmuseum Basel, mit Mitteln der Max  
Geldner-Stiftung erworben 2005

1981 präsentierte die damals neu eröffnete New Yorker Galerie Metro Pictures Sherrie Levine in einer Einzelausstellung mit dem Titel *Sherrie Levine After Walker Evans*. Gezeigt wurde die danach ikonisch gewordene Fotoserie *After Walker Evans*, für die Levine berühmte Aufnahmen des Fotografen Walker Evans aus einem Katalog abfotografiert hatte. Evans und der Autor James Agee wurden 1936 von der Farm Security Administration – einer Einrichtung der Roosevelt-Regierung – damit beauftragt, die prekären Lebensverhältnisse verarmter Pachtbauern im amerikanischen Süden zu dokumentieren. Da sowohl die Fotografien wie auch der Text vom Verlag mit dem Vorwurf linksradikaler Tendenzen abgelehnt wurden, entstand 1941 unabhängig vom Auftrag das Buch *Let Us Now Praise Famous Men*. Der 1978 erschienene Walker-Evans-Katalog *First and Last*, in dem zahlreiche dieser Aufnahmen wieder abgedruckt wurden, wird zur Vorlage für Levines Wiederfotografien. Evans’ Aufnahmen, die unter anderem einfache Holzhütten, Interieurs und Porträts von Familien oder einzelnen Arbeiterinnen und Arbeitern umfassen, hatten in den 1980er-Jahren bereits einen hohen Bekanntheitsgrad erlangt, unterlagen jedoch keinem Copyright mehr. Nicht zuletzt weil Levines Fotografien kaum anzusehen ist, dass sie Reproduktionen aus einem Katalog wiedergeben, hat ihre Arbeit eine kontroverse Diskussion zum Thema Autorschaft und Original vs. Reproduktion ausgelöst. Die Strategie des Wiederfotografierens hat Transformationen auf unterschiedlichen Ebenen zur Folge: Aus dem Medium Publikation wird wieder Fotografie; Bilder, die unter bestimmten politischen Bedingungen mit einer dokumentarischen Absicht entstanden, werden Jahrzehnte später in einen Galeriekontext übertragen; der Autor/Künstler ist nicht mehr ein Mann, sondern eine Frau etc.

Die Frage, auf welche Weise solche kontextuellen Bedingungen Einfluss auf die Bedeutung eines Bildes haben, lässt sich auch in Bezug auf die Arbeit *L’Absinthe* stellen. Als Vorlage diente Levine eine Reproduktion des Gemäldes *Dans un café*, 1876 (auch genannt *Die Absinthtrinkerin*) von Edgar Degas aus einem Buch. Die Farbabbildung hat Levine fotografiert und zwölf Mal in der Grösse der Buchabbildung in Schwarz-Weiss reproduziert, einzeln passpartouriert und gerahmt.

Die amerikanische Fotografin und Konzeptkünstlerin Sherrie Levine (geboren 1947 in Hazelton, Pennsylvania) ist in den frühen 1980er-Jahren mit Arbeiten bekannt geworden, in denen sie existierende Bilder zum Ausgangspunkt ihres eigenen Schaffens nimmt. Auch sie gehört wie Cindy Sherman, Louise Lawler, Richard Prince und andere zur sogenannten »Pictures Generation«.

In 1981 the newly opened New York Metro Pictures Gallery mounted a solo exhibition by Sherrie Levine titled *Sherrie Levine After Walker Evans*. On view was the (in the meantime iconic) photo series *After Walker Evans*, for which Levine photographed famous images from a catalogue of the photographer Walker Evans. In 1936 Evans and the writer James Agee were commissioned by the Farm Security Association set up by the Roosevelt government to document the desperate living conditions of sharecropper families in the American South. As both photographs and texts were rejected by the publisher because of radical leftwing leanings, the book *In Praise of Famous Men* came out in 1941 independently of the original commission. Many of the images in the book were reprinted in the Walker Evans catalogue *First and Last* in 1978, which Levine used for her re-photographs. Evans's photographs, which included wooden shacks, interiors, and portraits of families and solo workers, had become widely known in the 1980s and were no longer subject to copyright. Not least because one can hardly tell that Levine's photographs reproduce catalogue images, the work triggered controversy on the subjects of authorship and original vs. reproduction. The strategy of re-photographing generates transformations at various levels: the publication as a medium re-becomes a photograph; images produced under political conditions and with documentary intent, decades later, enter a gallery context; the author/artist is no longer a man but a woman—and so on.

The question how contextual influences of this kind modify the meaning of a picture can also be raised in regard to *L'Absinthe*. For this work Levine used a book illustration of Edgar Degas' painting *Dans un café*, 1876 (aka *The Absinthe Drinker*). She photographed the color reproduction and produced twelve prints the same size as the original book illustration, which she then mounted and framed individually.

The American photographer Sherrie Levine (b. 1947 Hazelton, Pennsylvania) came to prominence in the early 1980s with works that took found images as the starting points for independent productions. Like Cindy Sherman, Louise Lawler, Richard Prince, and others, she is one of the so-called Pictures Generation.

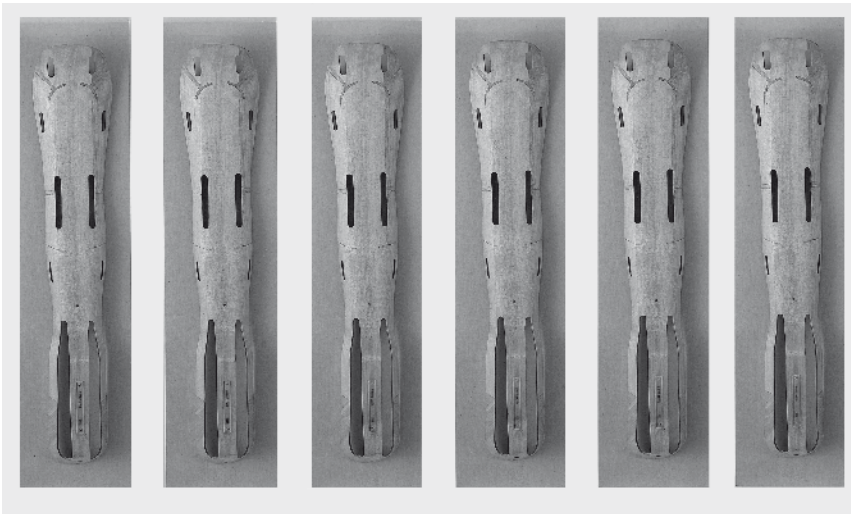


*L'Absinthe*, 1995 (Detail)  
Schwarz-Weiss-Fotografie; Ed. 1/5  
12 Teile, je 25,4 × 20,3 cm  
Kunstmuseum Basel, Ankauf 2004

1942 erhöhte sich die Nachfrage der U. S. Army nach Beinschienen drastisch. Die verwundeten Soldaten in den Kampfzonen des Zweiten Weltkrieges sollten rascher abtransportiert und behandelt werden können. Die Designer Charles und Ray Eames hatten kurz zuvor ein Verfahren entwickelt, mit dem aus schichtverleimten Furnierplatten komplexe Formen gepresst werden konnten. Im Auftrag der Regierung gestalteten sie auf Grundlage dieser Technik einen neuen ergonomischen Typ von Beinschiene. Es handelt sich um das erste aus dreidimensional verformtem Sperrholz in Serie hergestellte Objekt. Bis Kriegsende bezog die U. S. Army bis zu 150.000 Stück davon. Mit den Erlösen konnten die Eames ihr eigenes Studio aufbauen. In der Folge wandte das Ehepaar die Methode auch intensiv im Bereich des Möbeldesigns an, wo sie weltweit Verbreitung fand. Die Eames-Beinschienen haben heute ihre medizinische Bedeutung verloren. Stattdessen hat das Objekt eine zweite Karriere als Designgegenstand gemacht, der im Internet und in Möbelgeschäften gehandelt wird. Sherrie Levine kaufte dreizehn dieser Schienen und fasste jede einzeln in einen Plexiglastasten ein. Alle Objekte wurden gleich behandelt: Die Vorderseite der Kästen zeigt immer die Aussenseite der Schiene; von den BetrachterInnen abgewandt ist die für die Ablage des verwundeten Beins vorgesehene Innenseite der Schiene. Die Künstlerin arbeitet mit dem Mittel der Serie: Ihr Verfahren macht sich die Norm zu eigen, die schon für die Herstellung und den Vertrieb des angeeigneten Gegenstandes galt. Von den dreizehn Schienen, die Levine verarbeitete, zeigt das Museum für Gegenwartskunst die Nummern 7 bis 12 in einer Serie zusammengefasst. Bis dato führen die Schienen ein Doppelleben zwischen ihrer Vergangenheit als Gebrauchsgegenstand und ihrem Nachleben als Designikone. Darauf verweist auch der Titel von Levines Arbeit: Eine Chimäre ist ein Mischwesen, so wie die Beinschiene eines ist – halb Massenartikel, halb Kunst. Mythologisch handelt es sich bei der Chimäre um ein Ungeheuer, das laut Homer vorn Löwe, in der Mitte Ziege und hinten Schlange gewesen sein soll. Mit dem Titel der Arbeit könnte sich Levine auch auf die künstliche Verbindung unterschiedlicher Körper beziehen – in diesem Fall auf die Synthese des menschlichen Körpers mit der technischen Vorrichtung. Zugleich gilt die Chimäre auch als Trugbild und Hirnspinnst; ein Aspekt, der als Kommentar zu den modernen Versprechungen von Fortschritt und einer besseren Welt interpretiert werden könnte – einer Welt, in der die Produktion stilbewussten Designs und die Ausstattung des militärischen Komplexes Hand in Hand gehen und auf denselben technischen Innovationen fussen. Wie der Titel sagt: Letztlich basiert schon die Form der Schiene auf der Aneignung eines gängigen Bildes – dem des gebrochenen Beins.



Abb. 3 / Fig. 3  
 Von Charles und Ray Eames während des Zweiten Weltkrieges entworfene Beinschiene. Die U.S. Army bezog bis Ende des Krieges 150.000 Stück davon.



Sherrie Levine  
*Chimera: After Broken Leg: 7–12*, 1994  
 Schichtholz und Plexiglas  
 6 Teile, je 121,9 × 30,5 × 15,2 cm

US Army demand for leg splints rose dramatically in 1942. The transport of wounded soldiers out of World War II battle zones and their treatment had to become swifter. Shortly before this, the designers Charles and Ray Eames had developed a process for molding complex shapes in laminated plywood. They were now commissioned by the government to design a new ergonomic leg splint using the technique. It was to become the first serially produced, three-dimensionally molded plywood object. By the end of the war, the US Army had ordered 150,000 leg splints. The revenue enabled the Eameses to set up their own studio. The married couple later applied the technique intensively in the field of furniture production where it found worldwide acceptance. The Eameses' leg splints are no longer medically important. The device has embarked instead on a second career as a design object traded on the internet and in furniture stores. Sherry Levine purchased thirteen and enclosed them in Plexiglas cases. Each object was treated identically: the case front displays the splint front; the rear of the splint, which would hold the injured leg, is averted from the viewer. The artist deploys a strategy of seriality, appropriating the norm behind the production and distribution of the objects she appropriates. Of the thirteen splints Levine processed, the Museum für Gegenwartskunst is exhibiting nos. 7 to 12, grouped as a series. The splints still lead a double life between their past, as utility object, and their afterlife, as design icons that Levine's work title refers to: a chimera is a hybrid being, as is the leg splint—half mass-produced article, half art. The chimera, as mythological monster, according to Homer, had a lion's head, a goat's body, and a serpent's tail. Levine's title may also be an allusion to disparate, artificially joined bodies: here the fusion of human body and technical device. A chimera can also be an illusion or phantasm; in this sense one can read it as a commentary on modern promises of progress and a better world—a world where style-conscious design and the equipping of the military complex go hand in hand and exploit the same technological innovations. As the title notes: in the last analysis the shape of the splint appropriates a familiar image—that of the broken leg.

## 16

Hilary Lloyd  
*Untitled (Cut-Outs)*, 2006  
 Diaprojektion, 80 Teile,  
 Kodak Ektapro 9020-Diaprojektor,  
 Unicol-Ständer; Ed. 2/3 + 1 AP  
 Masse variabel  
 Kunstmuseum Basel, Ankauf 2009



Hilary Lloyd selected male models from the elaborately choreographed photo sequences in various fashion magazines, cutting them out so that only the crotch area and its immediate periphery remain. From this fund of images the artist selected her own compilations which she arranged on white cardboard, then photographed them in various croppings using slide film. *Untitled* presents eighty of these tableaux at five-second intervals.

Hilary Lloyd's video installations and slide shows reproduce no current political stories, nor are they documentary in nature. The artist presents nothing more nor less than the visual impulses that emerge from the facticity of the material that she displays. At the levels of perception and sensation Lloyd's works facilitate an aesthetic experience of the social formations from which her subjects are drawn and of the desires to which they give rise.

In den aufwendig inszenierten Fotostrecken diverser Modezeitschriften sammelte Hilary Lloyd Bilder männlicher Models zusammen, die sie so zuschnitt, dass als Motiv ausschliesslich der Schritt mit dem umliegenden Bereich übrig blieb. Aus diesem Fundus von Bildern stellte die Künstlerin eigene Kollektionen zusammen, die sie auf weissem Karton arrangierte und von denen sie mittels Diafilm unterschiedliche Ausschnitte fotografierte. In Intervallen von fünf Sekunden präsentiert *Untitled* achtzig der so entstandenen Tableaus.

Hilary Lloyds Videoinstallationen und Diaschauen geben weder die Geschichten aktueller Politik wieder, noch können sie als dokumentarisch bezeichnet werden. Die Künstlerin führt nicht mehr (und nicht weniger) vor als die visuellen Impulse, die aus der Faktizität des gezeigten Materials hervorgehen. Auf den Ebenen von Wahrnehmung und Empfindung ermöglichen Lloyds Arbeiten so die ästhetische Erfahrung der gesellschaftlichen Formationen – und der durch sie aufgeworfenen Identitäten und Begehren –, aus denen die Künstlerin ihre Motive entlehnt.



Michaela Meise  
*Etude Carpeaux*, 2008 (Still)  
 Video, Farbe, mit Ton, 7 Min.  
 Leihgabe der Künstlerin

An etude is an exercise, performance, or concert piece of a particular level of difficulty. *Etude Carpeaux* is an example. In it we see Michaela Meise attempting to assume, or imitate, the bodily postures of two figures by the French sculptor Jean-Baptiste Carpeaux (1827–1875). A historical photograph of the sculptures serves as a pattern for the artist. The image appears by way of reference at the start of the video for a few seconds. The sculptures depict a Neapolitan fisher-boy and a girl. The boy appears to be listening to the sea in a shell that he holds to his ear; the girl is holding a seashell on her head. The children's semi-open mouths are striking, distorted in grins at once blissful and mocking, if not lascivious. The half-open mouth motif with model row of teeth resists straightforward historical classification. Though it had precursors in earlier periods, it only became popular in the nineteenth century. As a depiction it contravenes the classical, idealizing canons of form (see Karl Rosenkranz, *Aesthetics of Ugliness*).

In her body etude, Meise alternates between the boy's and the girl's postures. As soon as she has assumed as far as possible the posture of one of the figures, she mimes the mildly grotesque smile mentioned above, then switches to the second figure. In lieu of a seashell, she holds a green-glazed earthenware object specially modeled for the purpose and of nearly the same shape and size as the shell. The recording was unrehearsed—the video documents the first, and likely last, version of the artist's *Etude Carpeaux*.

Carpeaux was one of the first artists in the nineteenth century to actively copy his sculptures—for economic reasons. Numerous works by the artist circulated in different variants and versions. Forms of artistic appropriation are themselves a part of Carpeaux's works. The photo depicts sculptures that were posthumously produced from models in the artist's workshop and exhibited as an ensemble at the 1878 World Exhibition in Paris to illustrate some of the artist's major subjects.

Als Etüde wird ein Übungs-, Vortrags- oder Konzertstück bezeichnet, das besondere Schwierigkeiten enthält. *Etude Carpeaux* ist so ein Stück. Es zeigt Michaela Meise bei dem Versuch, die Körperhaltungen zweier Figuren aus dem Werk des französischen Bildhauers Jean-Baptiste Carpeaux (1827–1875) einzunehmen bzw. nachzustellen. Als Vorlage dient der Künstlerin eine historische Fotografie der Skulpturen. Zu Beginn des Videos wird das Bild für einige Sekunden als Referenz eingeblendet. Die Skulpturen stellen einen neapolitanischen Fischerknaben und ein Mädchen dar. Der Junge führt ein Muschelgehäuse an sein Ohr und scheint zu lauschen; das Mädchen hält eine Muschel über dem Kopf. Auffallend sind die halb geöffneten Münder der Kinder. Sie haben sich zu einem Grinsen verzogen, das zugleich verzückt und spöttisch, wenn nicht gar aufreizend wirkt. Ein auf diese Weise halb geöffneter Mund mit sichtbarer, fast plakativ dargestellter Zahnreihe ist motivgeschichtlich schwer einzuordnen. Populär ist das Motiv erst im 19. Jahrhundert geworden. Aber es gibt schon Vorläufer in früheren Epochen. Die Darstellung steht in Widerspruch zu einem klassischen, idealisierenden Formkanon (vgl. dazu Karl Rosenkranz, *Ästhetik des Hässlichen*).

In ihrer Körperstudie wechselt Meise zwischen der Pose des Knaben und der des Mädchens stetig hin und her. Hat sie die Haltung einer der beiden Figuren weitgehend übereinstimmend erreicht, mimt sie abschliessend das oben erwähnte, leicht groteske Lächeln und wechselt zur anderen Figur. Anstelle der Muschel hält Meise eine für diesen Zweck modellierte, grünlich lasierte Form aus Ton in der Hand, die den Proportionen des Muschelgehäuses vage folgt. Die Künstlerin hat die Übung vor der Aufnahme nicht geprobt – das Video dokumentiert den ersten und vermutlich auch letzten Versuch der *Etude Carpeaux*.

Als einer der ersten Künstler des 19. Jahrhunderts hat Carpeaux die Vervielfältigung seiner Skulpturen aus ökonomischen Motiven forciert betrieben. Viele Motive des Künstlers zirkulierten dadurch in diversen Varianten und Versionen. Formen der künstlerischen Aneignung sind selbst ein Teil des Werks von Carpeaux. Das Foto zeigt Skulpturen, die nach Vorlagen der Werkstatt des Künstlers postum gefertigt wurden und als Ensemble auf der Pariser Weltausstellung 1878 den Blick auf wichtige Motive des Künstlers lenken sollten.



*Untitled (Two Women, Two Men, in Three-quarter Profile)*

*Untitled (cigarettes)*, 1978/79  
C-Print, gerahmt; Ed. 4/10  
2 Teile, je 40,8 × 61 cm  
Kunstmuseum Basel, Ankauf 2002

*Untitled (fainted)*, 1980/81  
C-Print, gerahmt; Ed. 1/2 + 1 AP  
4 Teile, je 76,2 × 101,6 cm  
Kunstmuseum Basel, Ankauf 2002

*Untitled (man's hand with cigarette)*, 1980  
C-Print, gerahmt; Ed. 5/10 + 2 AP  
50,8 × 61 cm  
Kunstmuseum Basel, Ankauf 2002

*Untitled (Two Women, Two Men, in Three-quarter Profile)*, 1980  
C-Print, gerahmt; Ed. 3/10 + 2 AP  
4 Teile, je 40,8 × 61 cm  
Kunstmuseum Basel, Ankauf 2002

*Untitled (woman with hat)*, 1982–1984/2000  
C-Print, gerahmt; Ed. 31/ 50  
98,5 × 76 cm  
Kunstmuseum Basel, Ankauf 2003

*Untitled (Cowboys 2)*, 1986  
C-Print  
121,9 × 218,4 cm  
Sammlung Marie und John Becker

*Untitled (Cowboys)*, 1986  
Ektachrome  
70 × 51 cm  
Eva Felten, München

*Joke, Girlfriend, Cowboy*, 2000  
C-Print, gerahmt; Ed. 5/26  
99 × 129,5 cm  
Kunstmuseum Basel, Ankauf 2002

Seit den späten 1970er-Jahren beschäftigt sich Richard Prince mit amerikanischen Mainstream- und Subkulturen, ihrer spezifischen Bildsprache und ihrem Einfluss auf die Identität der USA. Sein Werk untersucht die Vorstellung von Autorschaft und Eigentum in der Kunst und stellt – wie bei vielen anderen KünstlerInnen der 1970er- und 1980er-Jahre – die Frage nach der Authentizität von Kunst. Prince begann seine Karriere als junger Maler Mitte der 1970er-Jahre in New York. Anfangs verdiente er sich seinen Lebensunterhalt, indem er Texte aus Zeitungen und Magazinen für die Redaktion des *Time Magazine* ausschchnitt und aufbereitete. Prince fotografierte die übrig gebliebenen Bilder und Werbeanzeigen und entwickelte dabei sein Technikrepertoire, das er bis heute anwendet: Er verändert die Aufnahmen durch Verwischen, Beschneiden, Vergrößern und Gruppieren. Werbefotografie ist in besonders hohem Masse inszeniert, und Prince verstärkt diese Eigenschaft durch seine Technik, die er als »rephotographing«, als Wiederfotografieren, bezeichnet. Das Ergebnis vergleicht Prince mit dem Aufbereiten von Lebensmitteln für Food-Shootings; ein Verfahren, das dem Essen einen unwirklichen, künstlichen Effekt verleiht.

Bei der Wahl seiner Motive konzentriert sich Prince auf bereits vorhandenes Material aus den Massenmedien, aus der Werbung und der Unterhaltungsindustrie. Anzeigen für Zigaretten – wie sie zum Beispiel bei *Untitled (cigarettes)* oder *Untitled (man's hand with cigarette)* verwendet werden – oder für Armbanduhrer waren populär und weitverbreitet. Durch seine Aneignungen – oder das fotografische »Umwickeln«, wie Prince selbst es nennt – fügt er den Motiven eine eigene Signatur hinzu und ermöglicht damit eine neue, künstlerische Lesart des Bildes. Neben dem kollektiven Begehren nach Produkten sind es bestimmte Haltungen oder Posen, deren ikonografisches Potenzial Prince herausarbeitet: *Untitled (fainted)* zeigt Filmstills von Frauen, die ohnmächtig zusammenbrechen; *Untitled (Two Women, Two Men, in Three-quarter Profile)* erinnert an das kunsthistorisch dokumentierte Dreiviertelporträt.

Die Fotografie *Untitled (woman with hat)* ist im Gegensatz zu zahlreichen anderen Arbeiten von Prince nicht Teil einer Serie, sondern ein Unikat. Der fetischisierende Zugriff auf das Objekt Hut erinnert in vielerlei Hinsicht an die Varianten von Pony- und Duttfrisuren in *Untitled (bows)*. Die Arbeit wurde 2002 durch das Magazin *Texte zur Kunst* als Edition neu aufgelegt. Die 1980 begonnene Marlboro-Reihe, aus der die Arbeiten *Untitled (Cowboys)* und *Untitled (Cowboys 2)* stammen, ist die wohl bekannteste Serie des Künstlers. Die Werbung für Marlboro-Zigaretten hat es wie keine andere in das kollektive Bewusstsein geschafft und verschränkt perfekte Cowboybilder und -szenarien mit der Tabakmarke zu einer Einheit, die in besonders hohem Masse bildgebend für die USA geworden ist.

Die ersten Arbeiten der Jokes-Serie entstanden Mitte der 1980er-Jahre. Dem Wunsch folgend, die eigene Autorschaft deutlicher zu markieren, begann Prince, Witze in Grossbuchstaben auf Leinwand zu schreiben. Die Auswahl des Witzes ist für Prince wie der Beginn eines Gesprächs mit den BetrachterInnen; zugleich ist sie auch eine Art und Weise, mit der Realität und ihren Ereignissen umzugehen. Das Werk *Joke*, *Girlfriend*, *Cowboy* verbindet Arbeiten aus den drei wichtigsten Serien des Künstlers.

Since the late 1970s Richard Prince has engaged with American mainstream and subcultures, their specific visual languages and their impact on American identity. His work investigates the concepts of authorship and property in art, and—like the work of several other artists of the 1970s and '80s—raises the issue of authenticity in art. Prince began his career as a young painter in New York in the mid-1970s. To begin with he earned a living cutting out and arranging texts from newspapers and magazines for the editorial office of *Time Magazine*. Photographing the images and ads that remained from this work, he developed a repertoire of techniques that he still uses today. Shots are modified by smudging/ blurring, cropping, enlarging, or grouping. Advertising photography relies strongly on staging and Prince heightens this property with the technique he calls re-photographing. Prince compares the outcome to preparing foodstuffs for food shoots, where the food takes on an unreal and artificial quality.

Prince draws his motifs primarily from already existing material found in the mass media, advertising, and the entertainment industry. Cigarette ads, as for instance in *Untitled (cigarettes)* or *Untitled (man's hand with cigarette)*, or wristwatch ads were popular and widespread. His appropriations—photographic “wrapping” as Prince himself terms it—contribute their own signature to the motifs and facilitate an entirely new, artistic reading of an image. What Prince articulates in his images, apart from the collective demand for products, is the iconographic potential of bodily positions and postures: *Untitled (fainted)* shows film stills of women fainting; *Untitled (Two Women, Two Men, in Three-quarter Profile)* recalls the art-historically documented three-quarter portrait.

The image *Untitled (woman with hat)*, unlike many other works by Prince, is not part of a series, but a one-off print. His fetishizing appropriation of the hat is reminiscent of the fringe and bun hairstyles in *Untitled (bows)*. The work was reissued as an edition by the magazine *Texte zur Kunst* in 2002. The Marlboro series begun in 1980, of which *Untitled (Cowboys 2)* and *Untitled (Cowboys)* form a part, is the artist's best-known series. Advertising for Marlboro cigarettes has succeeded, like no other, in infiltrating the collective unconscious, fusing archetypal cowboy images and scenarios and the tobacco brand in a unity that has decisively influenced visual imaginaries of the USA. The first works in Prince's Jokes series date to the mid-1980s. Responding to his own wish to indicate his authorship more clearly, he began writing jokes in capital letters on canvases. The choice of joke for Prince is like a conversation opener with the viewer. It is also a method of dealing with reality and its exigencies. *Joke*, *Girlfriend*, *Cowboy* combines works from the artist's three most important series.



*Untitled (woman with hat)*

Cindy Sherman  
*Untitled Film Stills*, 1977–1980  
 Nr. 1, 3, 5, 6, 11, 13–17, 21, 30,  
 35, 43, 48, 50, 58  
 Silbergelatine-Print  
 25,4 × 20,3 und 20,3 × 25,4 cm



*Untitled Film Still (#1)*

*Untitled Film Stills* consists of sixty-nine photographs taken by Cindy Sherman between 1977 and 1980. Seventeen of these have been selected to appear in the exhibition *Von Bildern. Strategien der Aneignung*. Following *ABCDE* (1975), and *Bus Riders* (1976–2005) and *Murder Mystery People* (1976–2000)—two projects that the artist had already begun by then—(*Untitled Film Stills*) is one of Sherman's earliest and likely best-known series.

Not only are all the photos black-and-white and roughly the same format, but at first sight they share something else too: in each picture there is just one woman—with one (faceless) exception all other human figures are absent, and aside from two or three images, it is never the same woman. All the images were shot in existing—in other words unstaged—urban or rural settings. Both interiors and exteriors are nondescript, tending to reflect aspects of normal everyday life in the USA. The locations, like the women, are programmatically heterogeneous, varying from shot to shot. The interiors are either private (e.g. an apartment) or semipublic (e.g. a hotel room). Exteriors are either urban—the modern metropolis—or more peripheral—city outskirts or rural highway.

The women pass through or linger in these spaces, seldom posing for the camera. It is more as if they were there anyway and the photos had been casually shot. The scenes have something fleeting, sometimes fortuitous, about them: things and events feel unfinished. The women in the images often appear to have just caught sight of something, or someone, outside of the frame.

There is no unified typological schema by which the women might be classified. While there are sometimes stereotypes—a vamp or a runaway—the majority are ambivalent and not reducible to stock figures. The dress and postures of some do recall certain film genres, B-movies of the 1950s and '60s, for instance, in particular American film noir. Indeed, these images seem more closely related to the film-still format of the title. However, none of the images actually reproduce scenes from existing films or were shot as film stills or used as such—each photo was shot as a single image outside of any film-set. And all the female figures are impersonated by Sherman herself. Her own body is thus her material. It is the only series the artist produced outside her studio, the photos being shot by self-timer and without assistance, at real locations. Sherman took

*Untitled Film Stills* umfasst 69 Fotografien, die Cindy Sherman zwischen 1977 und 1980 produziert hat. *Von Bildern* präsentiert siebzehn ausgewählte Aufnahmen aus dem Konvolut. Nach *ABCDE* (1975) sowie den damals bereits begonnenen Arbeiten *Bus Riders* (1976–2005) und *Murder Mystery People* (1976–2000) handelt es sich um eine der ersten und bekanntesten Serien der Künstlerin.

Abgesehen von der Beschränkung auf Schwarz-Weiss-Fotografie und das weitgehend ähnliche Format haben die Fotos auf den ersten Blick noch etwas gemeinsam: Auf jedem ist eine einzelne Frau zu sehen. Andere Personen kommen, von einer gesichtslosen Ausnahme abgesehen, nicht vor; bis auf zwei oder drei Motive handelt es sich bei der Abgebildeten immer um eine andere Frau. Jede Aufnahme wurde in einer vorgefundenen – also nicht inszenierten – urbanen oder auch ländlichen Umgebung gemacht. Es handelt sich um Innen- oder Aussenräume, die nicht durch ein besonderes Merkmal auffallen; eher spiegeln sie unterschiedliche Facetten der US-amerikanischen Alltagsnormalität. Wie die Frauen wechseln auch die Orte von Foto zu Foto und bleiben programmatisch heterogen. Es gibt Innenräume, die entweder – wie die Wohnung – privat markiert oder halböffentlich wie das moderne Hotelzimmer sind. Die Aussenräume sind entweder urban geprägt – die moderne Grossstadt – oder wirken peripher, wie der Stadtrand oder die einsame Landstrasse.

Die Frauen bewegen sich durch diese Räume oder verharren in ihnen. Selten posieren sie für die Kamera. Es wirkt so, als wären sie sowieso gerade hier und das Foto sei eher beiläufig entstanden. Die Szenen scheinen oft momenthaft, manchmal zufällig, das Geschehen während der Aufnahme wirkt ungeschlossen. Nicht selten scheint die Frau auf einem Foto gerade etwas oder jemanden erblickt zu haben; etwas, das sich ausserhalb des Bildausschnitts befindet.

Die dargestellten Frauen lassen sich nicht einheitlich typologisieren. Zwar gibt es vereinzelt Stereotypen wie den Vamp oder die Frau, die ihr Zuhause verlassen hat, aber in der Mehrzahl sind es ambivalente Figuren, die sich nicht auf ein bestimmtes Klischee festlegen lassen. Die Kleidung und Posen einiger Frauen erinnern an bestimmte Filmgenres, zum Beispiel an die B-Movies der 1950er- und 1960er-Jahre, insbesondere an den amerikanischen Film noir. Diese Art Bilder stellt tatsächlich einen verbindlicheren Bezug zum angedeuteten Format des Filmstills her. Tatsächlich reproduziert aber keine einzige der Fotografien eine Szene aus einem existierenden Film oder entstand als Filmstill oder wurde als solches eingesetzt – jede ist unabhängig von einem Filmset und als Einzelfoto entstanden. Alle gezeigten Frauen werden ausserdem von Sherman selbst gespielt. Ihren Körper setzt sie dabei als Material ein. Es handelt sich um die einzige Serie, die die Künstlerin ausserhalb ihres Ateliers produziert hat. Die Fotografien sind mittels Selbstauslöser und ohne weitere Helfer an realen Orten entstanden. Kostüme, Schminkwerkzeug und andere Accessoires, wie beispielsweise Perücken oder Schmuck, brachte Sherman zuvor an den Aufnahmeort. Shermans Frauen und ihre Posen, die nur in wenigen Fällen überhaupt als solche bezeichnet werden können, zeigen nicht den für Filmstills üblichen Überschwang an Emotionen. Echte Filmstills hingegen, die direkt am Set für Kinoplakate oder als Pressebilder von spezialisierten Fotografen gemacht werden bzw. wurden, müssen in ihren Botschaften viel eindeutiger sein, um den Film erfolgreich bewerben zu können. Denn das Filmstill, auf das Sherman anspielt, wurde in einer Zeit populär, die auch als »Goldenes Zeitalter der Filmindustrie« bezeichnet wird. Zu dieser Zeit wurden in den USA Woche für Woche millionenfach Eintrittskarten für die Kinos verkauft. Das Filmstill



everything with her to the scenes—costumes, makeup, and other accessories like wigs or jewelry. None of Sherman's figures or their poses, which are only rarely what one would actually call posed, have the film still's frequent emotional exuberance. Because to successfully advertise a movie on posters or in the press, film stills shot on set by special photographers need (or needed) a clear-cut message. The film stills alluded to by Sherman originated in an era also known as the "Golden Age" of the film industry. Millions of movie theater tickets were sold every week in the USA. Film stills were part of a mass economy geared to supporting studios, movie theaters, and magazines, a huge commercial sector whose productions film stills served to represent upfront, namely, to the consumer. Consequently, typical film stills often employ stereotypes that moviegoers can identify with, a couple embracing, for instance, or a family. The construction of Sherman's characters, in contrast, is more diffuse. Even in shots where something is happening—the female figure is in tears, for instance—context and motives remain open. If the relation of film still to film is analogous to that of a headline to an article, Sherman's allusion to film stills is more of a stratagem. It elicits viewer expectations from which the images deliberately deviate. The images convey a high level of ambivalence and challenge the viewer to reflect on possible contexts. They create no charged visual moment enshrining some far-flung narrative of human experience. Instead, a far more complex—and exciting—viewer-image relation is established than with a conventional film still.

For Régis Durand Cindy Sherman's work reflects the "impossibility of grasping the Self. ... These works that appear to move on the surface and play with illusions withstand our gaze and preserve their secret. The secret is not open to those who have more information or more systematic access—because it is connected with human identity, with man's ability to know or to misjudge himself, to self-dramatize and to invent parallel lives: an ability that no other living creature possesses." (*Cindy Sherman*, exhibition catalogue, Flammarion and Jeu de Paume, 2006)

The game Sherman plays in her next series—*Centerfolds*—is comparable in approach. The title alludes to the image type of that name in men's magazines. Like the film still, the centerfold is an economically significant format in the entertainment industry. Sherman's *Centerfolds* confront the viewer with different image contents than the traditional format leads him to expect: "It's about feeling bad for having experienced the photo as a turn-on. I punish the viewer for having these prejudices about the pose and looks of a woman" (Cindy Sherman, 2003). Sherman has undertaken a large number of commissions for various representatives of the fashion industry in the course of her career. Here again she is an actor in her own show. In the *Centerfolds*, as with her *Film Stills*, it is Sherman's deviations from images and codes produced by the culture industry that jar and challenge the viewer's behavior.

entstammt einer Massenökonomie, in der es um den Fortbestand von Studios, Kinos und Zeitschriften ging – ein gigantischer Wirtschaftszweig, dessen Produktion das Filmstill an vorderster Front, nämlich bei den KonsumentInnen, zu repräsentieren hilft. So sind auf gängigen Filmstills meist stereotype Figuren zu sehen, mit denen sich der Kinogänger identifizieren kann – zum Beispiel das sich umarmende Paar oder die Familie. Shermans Charaktere sind dagegen viel diffuser konstruiert. Auch bei den wenigen aktionsbetonten Aufnahmen, wie beispielsweise dem Tränenausbruch einer Frau, bleiben Hintergründe und Motive offen. Versteht man das Verhältnis des Filmstills zum gesamten Film als eines, das in etwa dem zwischen der Schlagzeile und dem vollständigen Artikel gleicht, dann erscheint der Verweis auf das Filmstill in diesem Fall eher als List der Künstlerin. Mit ihr kann sie eine bestimmte Erwartungshaltung bei den BetrachterInnen aktivieren, von der die Fotos dann bewusst abweichen. Das hohe Mass an Ambivalenz, das die Fotografien transportieren, fordert dazu heraus, über die möglichen Kontexte der Szenen nachzudenken. Kreiert wird nicht ein aufgeladenes Bildmoment, in dem sich ein umfassendes Narrativ menschlicher Erfahrung kristallisieren soll; stattdessen werden die RezipientInnen in eine viel komplexere – und eigentlich auch viel aufregendere – Beziehung zum Bild gesetzt, als es das herkömmliche Filmstill will.

Für Régis Durand reflektiert Shermans Werk auch die »Unmöglichkeit, das Ich zu erfassen ... Dieses Werk, das sich an der Oberfläche zu bewegen scheint und mit Trugbildern spielt, hält der Betrachtung Stand und hütet sein Geheimnis. Dieses Geheimnis gehört nicht zu denen, die eine bessere Information oder ein systematischerer Zugang zu lüften imstande wären. Denn es hängt zusammen mit der Identität des Menschen, mit seiner Fähigkeit, sich selbst zu erkennen und zu verkennen, sich darzustellen und sich parallele Leben zu erfinden – einer Fähigkeit, über die kein anderes Lebewesen verfügt.« (Ausstellungskatalog *Cindy Sherman*, verlegt von Flammarion und Jeu de Paume, 2006).

Ein vom Ansatz her vergleichbares Spiel betreibt Sherman auch bei der späteren Serie *Centerfolds*. Deren Sujet spielt auf den aus Männermagazinen bekannten gleichnamigen Bildtypus an. Wie bei den *Filmstills* handelt es sich beim Centerfold um ein wirtschaftlich bedeutendes Format der Unterhaltungsindustrie. In Shermans *Centerfolds* werden die BetrachterInnen mit einer anderen Form von Inhalt konfrontiert, als vom herkömmlichen Format zu erwarten wäre: »Es geht darum, dass man sich schlecht dabei fühlt, das Foto als Anmacher empfunden zu haben. Ich bestrafe den Betrachter dafür, solche Vorurteile über die Pose oder den Look einer Frau zu haben« (Cindy Sherman, 2003). Im Verlauf ihrer Karriere hat Sherman auch eine grosse Anzahl an Auftragsarbeiten für verschiedene Vertreter der Modeindustrie gemacht. Hier tritt Sherman wiederum als Darstellerin in ihren fotografischen Inszenierungen auf. Ähnlich wie bei den *Filmstills* oder den *Centerfolds* sind es die Differenzen, die Sherman gegenüber den kulturindustriell produzierten Bildern und ihren Chiffren herstellt und die irritieren und das Verhalten der RezipientInnen herausfordern.

*Publikation*

Erscheint anlässlich der Ausstellung:  
*Von Bildern. Strategien der Aneignung*  
Museum für Gegenwartskunst Basel  
29. August 2015–24. Januar 2016

*Herausgeber:*

Kunstmuseum Basel,  
Museum für Gegenwartskunst

*Konzept:*

Søren Grammel

*Redaktion:*

Søren Grammel, Svenja Held

*Texte:*

Søren Grammel, Svenja Held, Philipp Selzer

*Lektorat und Korrektorat Deutsch:*

Ulrike Ritter

*Übersetzungen Deutsch-Englisch,*

*Korrektorat Englisch:*

Christopher Jenkin-Jones

*Gestaltung:*

sofie's Kommunikationsdesign

*Druck:*

Gremper

*Auflage:*

7000 Stück

*Fotonachweis:*

Nr. 8; 9: © Harun Farocki

Nr. 11: © Nina Könnemann

Nr. 16: © Hilary Lloyd, courtesy

Sadie Coles HQ, London

Nr. 17: © Michaela Meise

Nr. 19: © Courtesy of Cindy Sherman and

Metro Pictures, New York

Abb. 1; 2: Playboy Deutschland, München

Abb. 3: © Eames Office, LLC

ISBN: 978-3-7204-0226-2

© Kunstmuseum Basel,  
Museum für Gegenwartskunst mit  
Emanuel Hoffmann-Stiftung  
St. Alban-Rheinweg 60,  
4010 Basel, Schweiz

www.kunstmuseumbasel.ch

*Ausstellung*

Kunstmuseum Basel

*Direktor:*

Bernhard Mendes Bürgi

*Kaufmännischer Direktor:*

Stefan Charles

*Leiter Museum für Gegenwartskunst:*

Søren Grammel

*Kurator der Ausstellung:*

Søren Grammel

*Assistenz:*

Svenja Held, Philipp Selzer

*Registriere:*

Charlotte Gutzwiller, Maya Urich

*Leitung Aufbau und Technik:*

Muriel Utinger

*Organisation Aufbau und Technik:*

Philipp Selzer, Muriel Utinger

*Aufbau:*

Claude Bosch, Andreas Schweizer, Michael Wenger;

Tweaklab; Typico Swiss

*Restauratorische Betreuung:*

Kristin Bucher, Sophie Eichner, Amelie Jensen,

Viola Möckel, Werner Müller, Annegret Seger,

Chantal Schwendener, Caroline Wyss

*Schreiner- und Zimmermannsarbeiten:*

Martin Imhof Holzbau – Innenausbau;

Stiftung Lehrbetriebe Basel, Schreinerei

*Malerarbeiten:*

Marcel Fischer

*Presse- und Öffentlichkeitsarbeit:*

Michael Mathis, Christian Selz

*Bildung und Vermittlung:*

Olivia Jenny, Simone Moser

*Ausstellungsfotografie:*

Gina Folly

*Leihgeber:*

Estate Marcel Broodthaers, Brüssel; Harun Farocki

GbR, Berlin; Nina Könnemann; Michaela Meise;

Metro Pictures, New York; Jablonka Galerie, Köln;

Sammlung Marie und John Becker, Hamburg;

Eva Felten, München

*Werke ohne Besitzangabe / Works where ownership*

*is not specified:*

Nr. 12: Courtesy of Louise Lawler and Metro Pictures,

New York; Nr. 15: Courtesy of Sherrie Levine and

Jablonka Galerie, Köln; Nr. 19: Courtesy of Cindy

Sherman and Metro Pictures, New York

**Symposium**  
*Reconsidering*  
*Appropriation*

In Kooperation mit eikones NFS Bildkritik

29.10.2015

**Vorträge:**

*Julia Gelshorn*

(Universität de Fribourg)

*Markus Klammer*

(Universität Basel)

**Ausstellungsrundgang:**

*Søren Grammel*

(Museum für Gegenwartskunst)

**Podiumsdiskussion:**

*Jens Andermann*

(Universität Zürich)

und Referenten

16–20 Uhr

Museum für Gegenwartskunst – Studio

St. Alban-Rheinweg 64

**Vortrag**  
*Plagiat oder Neuschöpfung?*  
*Die Appropriation Art als*  
*kunstrechtliche Paraphrase*

17.11.2015

*Dr. iur. Peter Mosimann*

Advokat, Präsident

der Kunstkommission

der Öffentlichen

Kunstsammlung Basel

18.15 Uhr

Museum für Gegenwartskunst – Studio

St. Alban-Rheinweg 64

