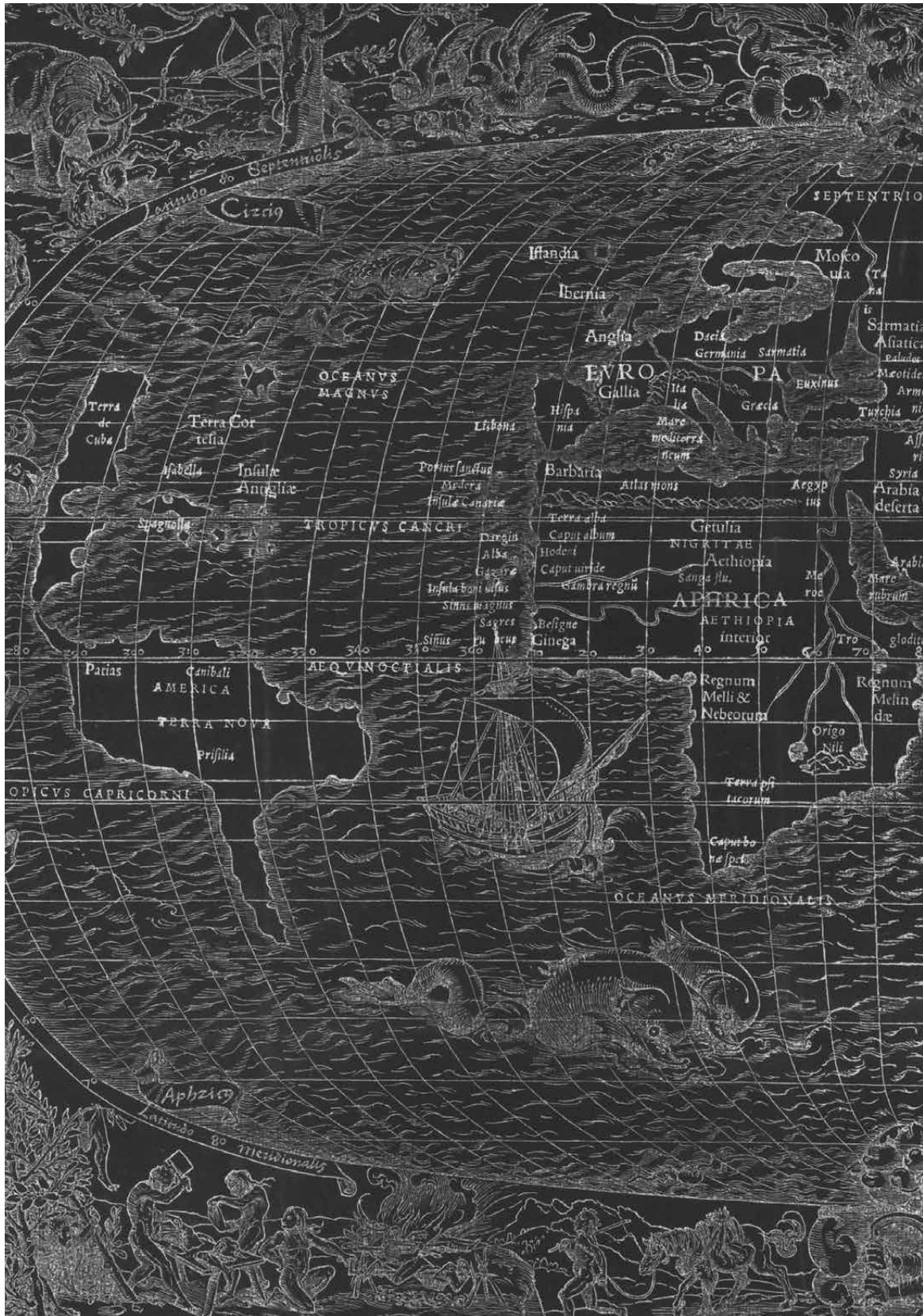


*Circular Flow. Zur Ökonomie der Ungleichheit*

*Circular Flow. Zur Ökonomie der Ungleichheit*  
7. Dezember 2019—3. Mai 2020

Ursula Biemann  
Wang Bing  
Bureau d'Études  
Alice Creischer  
Simon Denny  
Melanie Gilligan  
Ulrike Grossarth  
Jan Peter Hammer  
Fred Lonidier  
Richard Mosse  
Marion von Osten  
Lisa Rave  
Claus Richter  
Cameron Rowland  
Andreas Siekmann



Die Ausstellung wird unterstützt durch

Fonds für künstlerische Aktivitäten im Museum für Gegenwartskunst der  
Emanuel Hoffmann-Stiftung und der Christoph Merian Stiftung

Stiftung für das Kunstmuseum Basel

kunstmuseum basel

Dear exhibition visitor,

A multitude of problems divide contemporary societies and drive millions into involuntary migration: A growing gulf between rich and poor; inequality in the distribution of wealth reaching into the midst of most European societies; precarity in employment; intense pressure of competition as pay and pensions decline; privatization and economization of public services; looming global warming and environmental destruction; a proliferation of regional wars and distribution-driven armed conflicts; the return of nationalism and religious fanaticism. Faced with these challenges, even the mainstream of society is increasingly questioning the social, ecological and political repercussions of the complex process that today goes under the moniker of “globalization.”

*Circular Flow* brings together exhibits reflecting on economic manifestations connected with the aforementioned spheres of conflict. Rather than rejecting the idea and reality of a networked world, the project seeks to strengthen those arguing for the process to be socially equitable and ecological. The exhibition begins with an image of an internment camp for asylum-seekers, acknowledging the specific urgency of that issue. Inside or outside, privileged or powerless—both functionally and metaphorically the camp as a system epitomizes the contradictions inherent to politics in our time. Across Greece’s islands, more than twenty thousand people are now crammed into “reception centers” built for just six thousand. Irish artist Richard Mosse spent several months on Lesbos filming the much-criticized “Moria” reception facility on Lesbos with an infrared surveillance camera as used by the military. The facility is shown here—in both architectural and human terms—as a “grid” within whose logistical economy the refugees find themselves and which, like the thermal imaging technology described above, renders them as abstract units.

Most refugee movements originate in states and regions whose prior history is intimately bound up with colonialism. The exhibition therefore aims to reflect on the current postcolonial era of globalization, doing so in connection with its colonial past and against the backdrop of the

imperial dynamic developed by Europe between the fifteenth and nineteenth centuries. It includes many pieces from the collection of Kunstmuseum Basel that illustrate such continuities. A number of examples are installed on the reverse of Richard Mosse’s aforementioned video wall: Adam Willaerts’ *Dutch Port with Sailing Ships* (1602–1664) shows pinnacles owned by the Dutch East India Company, which was founded in 1602 and expanded vigorously into India and East Asia as the Spanish and Portuguese empires declined. Another example is *Typus cosmographicus universalis* (1537) by Hans Holbein the Younger and Sebastian Münster. This is the first map of the world produced in central Europe showing the continents of America, Europe, Africa, and Asia. It was created just fifteen years after Ferdinand Magellan completed the first circumnavigation of the globe. In Europe and Asia, only those (few) cities are named whose ports played an important part in world trade. In the 1550s Pieter Bruegel the Elder made a series of prints showing trading vessels, which also document the new quality of territorial expansionism and the military aspects that were—from the very outset—decisive in the emergence and growth of global maritime trade. Three centuries later Joseph Conrad put it as follows in his groundbreaking novel of 1899, *The Heart of Darkness*: “The conquest of the earth, which mostly means the taking it away from those who have a different complexion or slightly flatter noses than ourselves, is not a pretty thing when you look into it too much.”

In an installation entitled *Apparatus for the osmotic compensation of the Pressure of Wealth During the Contemplation of Poverty* (2005–2007) Alice Creischer employs examples from India, Bolivia, and Argentina to trace concrete connections between the social situation and rampant poverty in those countries today, on the one hand, and their earlier colonial history on the other. The work integrates side-trips into spheres such as ethnology and European economic history, for example examining the case of the British textile industry in the nineteenth century. Similar links are also made in Lisa Rave’s video essay *Europium* (2014). The title refers to a rare earth element that is

Liebe Besucherin,  
lieber Besucher,

Die sich immer weiter öffnende Schere zwischen Arm und Reich, die auch im Mittelfeld der meisten europäischen Gesellschaften angekommene Ungleichverteilung des Wohlstandes, prekäre Arbeitsverhältnisse, steigender Wettbewerbszwang bei zugleich sinkenden Einkommen und Renten, die Privatisierung und somit Ökonomisierung vormals öffentlicher Versorgungsleistungen, das Bedrohungsszenario durch Klimawandel und Umweltverschmutzung, die weltweit zunehmende Anzahl regionaler Kriege und kriegsähnlicher Verteilungskonflikte, die Rückkehr des Nationalismus und des religiösen Fanatismus: Angesichts zahlreicher Probleme, die Gesellschaften spalten und Millionen unfreiwillig in die Migration treiben, fragen immer mehr Menschen – auch aus der Mitte der Gesellschaft – nach den sozialen, ökologischen und politischen Konsequenzen jenes komplexen Prozesses, der heute pauschal als »die Globalisierung« bezeichnet wird.

Die Ausstellung *Circular Flow* versammelt Beiträge, die entlang der genannten Konfliktfelder Prinzipien des Ökonomischen reflektieren. Dabei stellt das Projekt weder die Idee noch die Realität einer sich vernetzenden Welt infrage, stattdessen sollen jene gesellschaftlichen Positionen gestärkt werden, die für eine sozial gerechte und ökologische Gestaltung des Prozesses plädieren. Aufgrund der Dringlichkeit des Themas beginnt die Ausstellung mit dem Bild eines Internierungslagers für Asylsuchende. Innen versus aussen, privilegiert versus machtlos – sowohl praktisch als auch metaphorisch kristallisieren sich im Lager als System Widersprüche aktueller Politik heraus. Mehr als 20.000 Menschen harren mittlerweile in »Erstaufnahmezentren« auf griechischen Inseln aus, die eigentlich für nur 6.000 Personen ausgelegt sind. Während eines mehrjährigen Aufenthalts vor Ort filmte der irische Künstler Richard Mosse das Lager »Moria« auf Lesbos mit einer vom Militär eingesetzten Überwachungs- und Wärmebildkamera. Die Einrichtung wird hier im doppelten Sinne als »Raster« gezeigt, in dessen logistischer Ökonomie sich die Geflohenen wiederfinden und, analog zur erwähnten Kamertechnik, zu Einheiten abstrahiert werden.

Die meisten Flüchtlingsbewegungen entstehen in Staaten und Regionen, deren Vorgeschichte untrennbar mit dem Kolonialismus verbunden ist. Die Ausstellung versucht daher, die gegenwärtige postkoloniale Ära der Globalisierung vor dem Hintergrund der imperialen Dynamik zu verstehen, die Europa zwischen dem 15. und 19. Jahrhundert entfaltete. Eine ganze Anzahl von Werken aus der Sammlung des Kunstmuseum Basel erlaubt es, solche Bezugslinien herzustellen. Auf der Rückseite von Richard Mosses Videowand sind einige Beispiele installiert: Adam Willaerts’ *Holländischer Hafen mit Segelschiffen* (1602–1664) zeigt Pinassschiffe der 1602 gegründeten Niederländischen Ostindien-Kompanie, die angesichts des Machtverlusts des spanischen und portugiesischen Kolonialreiches den eigenen Handel mit Indien und Ostasien vorantrieb. Ein weiteres Beispiel ist *Typus cosmographicus universalis* (1537) von Hans Holbein d. J. und Sebastian Münster. Hierbei handelt es sich um die erste mitteleuropäische Weltkarte mit den Kontinenten Amerika, Europa, Afrika und Asien, die 15 Jahre nach Ferdinand Magellans Weltumsegelung entstand. Auf der Karte werden nur die wenigen europäischen und asiatischen Städte benannt, die für den damaligen Welthandel wichtige Häfen besaßen. In den 1550er-Jahren entwarf Pieter Bruegel d. Ä. eine Reihe von Druckgrafiken, die Handelsschiffe zeigen. Die Stiche dokumentieren auch die neuen kolonialen Hoheitsansprüche sowie die militärischen Aspekte, die bei der Entstehung und beim Ausbau des weltweiten Seehandels von Beginn an massgeblich waren. Drei Jahrhunderte später formulierte es Joseph Conrad in seinem bahnbrechenden Roman *Das Herz der Finsternis* von 1899 so: »Die Eroberung der Erde (ein Wort, das meistens die Bedeutung hat, dass man Leuten, die eine andere Hautfarbe oder flachere Nasen als wir selbst haben, ihr Land wegnimmt), diese Eroberung ist nichts Allzuschönes, wenn man sie sich aus der Nähe betrachtet.«

In der Installation mit dem Titel *Apparat zum osmotischen Druckausgleich von Reichtum während der Betrachtung von Armut* (2005–2007) verfolgt Alice Creischer anhand von Beispielen in Indien, Bolivien und Argentinien konkrete

crucial for the production of flat-screen displays, and thus both omnipresent and highly sought-after. In the Bismarck Sea north-east of Papua New Guinea, private corporations driven by international competition are developing deep sea mining technologies capable of dredging countless tons of sea-bed deposit every day. Here, where Western entrepreneurs scrape the seabed without heed to flora or fauna, the first European conquerors were equally ruthless toward a population that saw the world through animist eyes and whose currency was shell money. So globalization is by no means a new phenomenon, although one can and must distinguish between its colonial and post-colonial phases. As long ago as the sixteenth century it involved activities that still characterize globalization today: the sale, purchase, and transport of goods around the world; the forging of far-reaching alliances that guarantee their members duty-free trade and an easing of other trade barriers; the founding of trading posts, economic zones, and global communications systems; the exporting of production far from the client's actual location; voluntary and involuntary migration of workers; cultural transfer.

Other works in the exhibition address the complex entanglements between economics and politics in connection with the global trade and the patenting of vital natural resources. Andreas Siekmann's installation *In the Stomach of the Predators* (2013), for example, unpacks the issues around monopolization in the seed market and spotlights the relationships between corporations and political decision-makers. *Petrocene* (2019), created for the exhibition by the artist duo Bureau d'Études, examines current and historical developments within the world's biggest economic sector, the oil business, from the early twentieth century to the present day. Their fourteen-meter wall-mounted work also reveals the relationship between the quantity of crude oil extracted and growth in the petrochemical industry, concretely the increasing volume of plastic.

The exhibition also considers the question of the human body itself being treated as a resource: Frans Post accompanied Johann Moritz von Nassau-Siegen when the latter served as governor of the Dutch West India Company's possessions in occupied north-east Brazil from 1636

to 1644. The foreground of Post's painting *Brazilian Landscape* (1658) shows a group of Black African slaves and thus documents—probably incidentally from the painter's perspective—the infamous triangular trade. This connects in turn with contemporary works by Cameron Rowland on the history of the slave trade in the United States, and the video *Remote Sensing* (2003) by the Zurich-based artist Ursula Biemann. The latter deals with the way sex workers move or are moved around like goods within the circular flows of global capitalism.

Another section of the exhibition revolves around changes in the world of work, as trade barriers fell and international competitiveness became a mantra for businesses, states, and whole trading blocs, dictating the conditions of work and production everywhere and for everyone. In a new five-channel video installation entitled *Crowds* (2019), Canadian artist Melanie Gilligan reveals the realities of the capitalist economy through her protagonist Irene, whom she follows through the city of Orlando, Florida, as she searches for a job in the service sector. In the exhibition Gilligan's videos encounter the work of Californian artist and trade union activist Fred Lonidier: *In L.A. Public Workers Point to Some Problems* (1980) Lonidier relates the analysis of both neoliberal and Keynesian theories to the economic downturn of the 1970s and juxtaposes this with workers' descriptions of their problems at work and experiences of redundancy. The work takes the form of eleven large-format panels with texts and images, in which Lonidier counterposes the academic debate about the causes of the crisis with the concrete experiences of ordinary people. Whereas work in the former industrialized states is increasingly characterized by post-Fordist vocations and services, the wholesale relocation of manufacturing to other parts of the world has led to the emergence of a new low-wage proletariat. The Chinese documentary film-maker Wang Bing shows this reality in his *15 Hours* (2017), in which he follows a group of workers through a textiles factory in the Zhejiang Province, China. Employing 300,000 migrant workers at any one time, the complex is larger than a small European town. Seven days a week, from 8 am to 11 pm, countless garments are produced here on a piecework basis. At fifteen hours, the film's

Zusammenhänge, die zwischen der heutigen gesellschaftlichen Situation dieser Länder mit ihrer ausufernden Armut einerseits und ihrer vom Kolonialismus geprägten Vorgeschichte andererseits existieren. In das Werk montiert die Künstlerin Exkurse mit ein, die zum Beispiel in die Ethnologie und die europäische Wirtschaftsgeschichte – unter anderem anhand der britischen Textilindustrie des 19. Jahrhunderts – führen. Ähnliche Zusammenhänge zeigt auch Lisa Raves Videoessay *Europium* (2014). Der Titel zitiert den Namen einer sogenannten Seltenen Erde, die ein Schlüsselement in Farbbildschirmen und somit omnipräsent und begehrt ist. Um im internationalen Wettlauf unabhängiger zu werden, sind private Anbieter dabei, in der nordöstlich von Papua-Neuguinea gelegenen Bismarcksee ein neues Schürfsystem zu entwickeln, mit dem unzählige Tonnen Meeresboden pro Tag durchpflügt werden könnten. Dort, wo der Meeresboden heute ohne Rücksicht auf Flora und Fauna umgegraben werden soll, stiessen bereits die europäischen Eroberer ebenso rücksichtslos auf eine Bevölkerung, die die Welt animistisch verstand und deren Währung Muschelgeld war. Globalisierung ist also alles andere als ein neues Phänomen, wobei zwischen einer kolonialen und einer postkolonialen Phase unterschieden werden kann. Schon ab dem 16. Jahrhundert ging es um den Verkauf, Ankauf und Transport von Gütern rund um die Welt; um das Schmieden weitreichender Bündnisse, die ihren Partnern zollfreien Handel und die Erleichterung anderer Handelshemmnisse garantierten; die Gründung von Stützpunkten, Wirtschaftsräumen und weltumspannenden Kommunikationssystemen; die Auslagerung der Produktion fernab vom eigentlichen Sitz der Auftraggeber; die freiwillige und unfreiwillige Arbeitsmigration; den Kulturtransfer.

Andere Werke der Ausstellung beschäftigen sich mit den komplexen Verflechtungen zwischen Wirtschaft und Politik im weltweiten Geschäft mit Rohstoffen oder bei den Patenten für überlebensnotwendige Ressourcen. Die von Andreas Siekmann konzipierte Installation *In the Stomach of the Predators* (2013) vermittelt zum Beispiel Zusammenhänge rund um die Monopolbildung auf dem Saatgutmarkt und verdeutlicht die Beziehungen zwischen Konzernen und politischen Entscheidungsträgern. Und das für

die Ausstellung entstandene Werk *Petrocene* (2019) des Künstlerduos Bureau d'Études widmet sich historischen und aktuellen Entwicklungen innerhalb des global grössten Wirtschaftszweiges, des Ölhandels, vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis heute. Die 14 Meter lange Tapete zeigt auch das Verhältnis zwischen den Fördermengen von Rohöl und dem Wachstum in der petrochemischen Industrie, konkret die Zunahme an Plastikprodukten.

Die Ausstellung thematisiert auch die Ausbeutung des menschlichen Körpers als Ressource: Frans Post gehörte zu den Begleitern von Johann Moritz von Nassau-Siegen, als sich dieser zwischen 1636 und 1644 als Generalgouverneur der Westindischen Gesellschaft im von den Holländern besetzten Nordosten Brasiliens aufhielt. Posts Gemälde *Brasilianische Landschaft* (1658) zeigt im Vordergrund eine Figurengruppe von zu Sklaven gemachten Schwarzafrikanern. Das Bild dokumentiert – vom Maler vermutlich als nebensächlich erachtet – den berüchtigten Dreieckshandel. Hiermit korrespondieren wiederum aktuelle Werke von Cameron Rowland zur Geschichte des Sklavenhandels in den USA oder Arbeiten der in Zürich lebenden Künstlerin Ursula Biemann: Ihr Video *Remote Sensing* (2003) beschäftigt sich mit der Mobilität von Sexarbeiterinnen, die sich innerhalb der Kreisläufe des globalen Kapitalismus bewegen bzw. wie Waren bewegt werden.

Die Veränderungen der Arbeitswelten, für die im Zuge des Abbaus globaler Handelshemmnisse die internationale Wettbewerbsfähigkeit das ultimative Leitmotiv wurde, stehen im Zentrum eines weiteren Ausstellungsabschnitts. So zeigt die kanadische Künstlerin Melanie Gilligan in einer neuen 5-Kanal-Videoinstallation mit dem Titel *Crowds* (2019) die Realität der kapitalistischen Wirtschaft am Beispiel der Protagonistin Irene, der sie auf der Suche nach einem neuen Job in der Dienstleistungsbranche durch die Stadt Orlando (Florida) folgt. In der Ausstellung treffen Gilligans Videos auf das Werk des kalifornischen Künstlers und Gewerkschaftsaktivisten Fred Lonidier: *In L.A. Public Workers Point to Some Problems* (1980) bezieht er die Analyse sowohl neoliberaler als auch keynesianischer Theorien auf den wirtschaftlichen Abschwung der 1970er-Jahre und kombiniert sie mit den Schilderungen von

duration exactly matches that of a normal shift.

According to Credit Suisse's *Global Wealth Report*, in 2019 the poorest 64 percent of the world's population owned just 2 percent of global wealth. And between 2002 and 2016, the Gini coefficient (given as a figure between 0 and 1), a key indicator of wealth inequality, increased by 5 and 25 percent in the top-ten most unequal states—and nowhere more strongly than in China, where it jumped during this period from 0.55 to 0.82. To what extent, then, has inequality become not just a side-effect but an underlying principle of the global economy, so that “our” prosperity is demonstrably based on the misery of the “others”? Because without abject poverty there would be no 72-hour weeks for a monthly wage of 40 euros in Asia's textile factories. And if the world was not governed by the economics of inequality as it is today, the countries of the Third World might be able to employ their own resources to manufacture modern industrial products rather than handing them to Western corporations for a pittance. And if development aid and debt servicing were to become obsolete, then development aid deals could no longer be tied to trade deals that were previously synchronized with the interests of donor countries and global businesses.

The 1990s saw the emergence of countless “synthetic” financial products whose value, unlike that of classical products, had no basis in reality. Of course there has always been “irrational” speculation driven by pure greed. One spectacular example was the Dutch tulip mania of the mid-sixteenth century, to which Pieter Bruegel's the Elder exhibited study for the painting *Ver (Spring)* (1570) alludes. When tulip prices collapsed in 1637 many individuals were ruined and the entire economy of the Netherlands experienced serious harm. Whether the spherical product that is traded, fought over, and hysterically desired in Claus Richter's installation *Omnia peribunt* (2019) is tulip bulbs, or whether it is an abstract reflection on the essence of economic cycles, is a question that remains open.

The New Zealand-born artist Simon Denny explores the phenomenon of what American econ-

omist Clayton Christensen coined “disruptive innovation” and the question of the value of work in today's societies. Denny created a sculptural rendering of a patent application submitted by Amazon in 2016: The device is a cage for workers, the idea being that it moves through the warehouse as they manipulate items outside the cage by means of mechanical arms and grippers. And in his video *The Anarchist Banker* (2010), Jan Peter Hammer asks whether democracy and economic liberalism are really compatible political forces—or whether liberalism does not in fact systematically subvert every possibility of democratic cohesion and political decision-making. Hammer's work references Portuguese poet Fernando Pessoa's short story “The Anarchist Banker” (1922), which he has updated for the present day in the style of a TV talk show.

The room arranged by Ulrike Grossarth also stimulates thoughts about the nature of the economic. Grossarth has turned her exploration of the spectral materiality of the commodity – tracing the product's transformation from specific material to an abstraction within the coordinates of the market—into a fascinating ensemble. For the exhibition opening the artist staged an exchange event linked to her work.

The exhibition presents further works from the collection by Joseph Beuys, Emanuel Büchel, Paul Gauguin, and Maria Sibylla Merian.

This publication, *Manual No. 10*, contains contributions on almost all the exhibited works and follows roughly the same sequence as a visit to the exhibition, progressing from the ground floor to the second floor of Kunstmuseum Basel | Gegenwart.

An English-language reader is published in association with the exhibition, with contributions by Bureau d'Études, Colin Crouch, Alice Creischer, Simon Denny, Jan Peter Hammer, Sybille Krämer, Stephan Lessenich, Lisa Rave, Felwine Sarr, Andreas Siekmann, and Hito Steyerl.

Søren Grammel  
curator of the exhibition

Arbeitnehmer\*innen, die Probleme mit ihrem Arbeitsplatz oder mit dessen Verlust hatten. Das Werk erscheint in Form von 11 grossformatigen Bild- und Texttafeln, auf denen Lonidier die öffentliche Debatte um die Ursachen der Krise in Beziehung zu den konkreten Erfahrungshorizonten der Menschen setzt. Während Arbeit in den ehemaligen Industriestaaten zunehmend durch postfordistische Berufe und Dienstleistungen geprägt ist, hat die umfassende Auslagerung der Produktion in andere Teile der Welt zur Entstehung eines neuen Billiglohn-Proletariats geführt. Der chinesische Dokumentarfilmer Wang Bing zeigt diese Realität in seinem Werk *15 Hours* (2017). Wang folgt darin einer Gruppe von Arbeiterinnen durch eine Kleiderfabrik in der chinesischen Provinz Zhejiang. Der Komplex, in dem zeitgleich 300.000 Wanderarbeitskräfte beschäftigt sind, übertrifft die Ausmasse einer europäischen Kleinstadt. In Akkordarbeit werden hier an sieben Tagen in der Woche von 8 bis 23 Uhr Tausende von Kleidungsstücken hergestellt. Mit der Dauer von 15 Stunden entspricht der Film genau der Länge einer üblichen Schicht.

Laut *Global Wealth Report* der Credit Suisse teilten sich im Jahr 2019 die ärmsten 64 % der Weltbevölkerung gerade einmal 2 % des globalen Wohlstands untereinander auf. Der Gini-Index ist für sämtliche Länder, die zu den Top Ten in puncto Ungleichheit gehören, zwischen 2002 und 2016 angestiegen, nirgends jedoch so stark wie in China, wo er im gleichen Zeitraum auf knapp 82 % gesprungen ist. Inwieweit ist Ungleichheit also nicht nur eine ungewollte Nebenwirkung, sondern vielmehr das tragende Prinzip globaler Ökonomie geworden? Denn ohne nackte Armut gäbe es in Asiens Textilfabriken keine 72-Stunden-Wochen für 40 Euro Monatsgehalt. Wäre die Welt nicht durch die Ökonomie der Ungleichheit so justiert, wie es heute der Fall ist, dann könnten die Drittweltländer vielleicht ihre Rohstoffressourcen für die Herstellung moderner Produkte einsetzen, anstatt sie westlichen Unternehmen zu Schleuderpreisen zu überlassen. Und wenn Entwicklungshilfe und Schuldendienst einmal überflüssig würden, dann liessen sich Abkommen nicht mehr an Handelsverträge knüpfen, die zuvor mit den Interessen von Geberländern und weltumspannenden Unternehmen synchronisiert wurden.

In den 1990er-Jahren entstanden unzählige »synthetische« Finanzprodukte, die nicht wie klassische Produkte auf einer realen Basis beruhen mussten, sondern sich von jeglicher Realität entkoppeln konnten. Auch »irrationale« Spekulation aus reiner Gewinnsucht gab es immer schon. Dazu gehört beispielsweise die sogenannte holländische Tulpenmanie in der Mitte des 16. Jahrhunderts, auf die Pieter Bruegel's d. Ä. ausgestellte Studie für das Gemälde *Ver (Frühling)* von 1570 verweist. Als im Jahr 1637 die Preise für Tulpen einbrachen, gingen nicht nur viele Privatpersonen bankrott, sondern auch der gesamten niederländischen Wirtschaft wurde erheblicher Schaden zugefügt. Ob es sich bei dem in Claus Richters tischförmiger Installation *Omnia peribunt* (2019) verarbeiteten umkämpften und geradezu hysterisch begehrten kugelförmigen Produkt auch um Tulpenzwiebeln handelt oder vielmehr um eine universell gehaltene Reflexion über die komplizierte Beziehung zwischen Emotion und Markt, zwischen Mensch und Ware, bleibt offen.

Mit dem sogenannten disruptiven Unternehmertum, so ein vom US-amerikanischen Wirtschaftswissenschaftler Clayton Christensen geprägter Begriff, aber auch mit dem heutigen Wert von Arbeit setzt sich der aus Neuseeland stammende Künstler Simon Denny auseinander. Er fertigte ein skulpturales Rendering eines Patentes an, das im Jahr 2016 von Amazon beim US-amerikanischen Markenamt eingereicht worden war: ein Käfig, in dem Angestellte eingesperrt durch das Lager rollen und dabei über die mechanischen Greifarme Waren ausserhalb des Käfigs bewegen sollten. Und in seinem Video *The Anarchist Banker* (2010) fragt Jan Peter Hammer, ob Demokratie und Liberalismus tatsächlich zusammengehörige politische Kräfte sind oder ob es nicht der Liberalismus ist, der immer wieder jedwede Möglichkeit des demokratischen Zusammenhalts und der politischen Willensbildung untergräbt. Hammer tut dies in Rückgriff auf die Erzählung vom *Anarchistischen Bankier* des portugiesischen Dichters Fernando Pessoa aus dem Jahr 1922, die er in Form eines Late-Night-Show-Interviews für die Gegenwart aktualisiert hat.

Auch der von Ulrike Grossarth eingerichtete Raum regt die Vorstellungskraft zu Spekulationen über das Wesen des Ökonomischen an.

Ihre Beschäftigung mit der gespenstischen Gegenständlichkeit der Ware – bedingt durch die Transformation des Produkts von einem stofflich Besonderen hin zu einem Abstraktum innerhalb der Koordinaten des Marktes – hat Grossarth in ein faszinierendes Ensemble überführt, das sie bei der Ausstellungseröffnung zudem durch eine Tausch-Aktion ergänzte. Ausserdem werden in der Ausstellung Werke der Künstler\*innen Joseph Beuys, Emanuel Büchel, Paul Gauguin und Maria Sibylla Merian präsentiert.

Das vorliegende *Manual No. 10* enthält Werktexte zu fast allen ausgestellten Kunstwerken und ist in seiner Reihenfolge in etwa dem Ausstellungsrundgang vom Erdgeschoss bis ins zweite Obergeschoss des Kunstmuseum Basel | Gegenwart nachempfunden.

Zur Ausstellung erschien ein ausführlicher Reader in englischer Sprache mit Beiträgen von Bureau d'Études, Alice Creischer, Colin Crouch, Simon Denny, Jan Peter Hammer, Sybille Krämer, Stephan Lessenich, Lisa Rave, Felwine Sarr, Andreas Siekmann und Hito Steyerl.

*Søren Grammel*  
Kurator der Ausstellung



**Alice Creischer**  
*Apparat zum osmotischen Druckausgleich  
von Reichtum bei der Betrachtung von  
Armut, 2005–2007*  
Installation





*Grid (Moria)*, 2016–2017  
16-Kanal-Videoinstallation

Inside versus outside, privileged versus powerless—in both practical and metaphorical terms, the contradictions of today's politics are epitomized by the (refugee) camp system. At the end of 2018, the world had more than 70 million refugees. Although only 3.5 million had applied for asylum in EU member countries since 2015, political pressure and the inability of European states to agree on a concept for refugee distribution led to the signing of the EU-Turkey agreement in March 2016. As a result, 20,000 people (as of September 2019) are now waiting in "reception centers" on Lesbos, Chios, Samos, Leros, and Kos—in camps originally designed for just 6,500 people. Everyday life in these crowded camps is marked by (sexual) violence, crime, fires, and unrest. During a stay of several years in Greece, Irish artist Richard Mosse (born 1980) filmed the much-criticized Moria reception facility on Lesbos with an infrared surveillance camera as used by the military. This technology provides a crystal-clear image of a person's body heat at a distance of 30 kilometers. Those captured on film in this way are perceived not as individuals, but merely as a thermal abstraction. Mosse used this footage to make his video installation *Grid (Moria)* that shows life at the camp, on the sixteen large-format screens of a hi-tech video wall, as a constant flow of jerky camera pans. The facility is shown in the exhibition—in both architectural and human terms—as a matrix within whose logistical economy the refugees find themselves and which, like the thermal imaging technology described above, renders them as abstract units. We see people waiting in line, transporting items essential to their survival, tents, improvised washing lines, and barbed wire fences. In the work's form of presentation—recalling both CCTV monitoring centers and the video screens at major events—the artist plays with the blurred transition from the perspective of the viewer to that of the overseer. In this way, Mosse also addresses the responsibility of all those privileged persons who know migration only indirectly via the media.

Innen versus aussen, privilegiert versus machtlos – sowohl praktisch als auch metaphorisch kristallisieren sich im (Flüchtlings-)Lager als System Widersprüche aktueller Politik heraus. Mehr als 70 Millionen Menschen weltweit befanden sich Ende 2018 auf der Flucht. Davon stellten seit 2015 zwar nur 3,5 Millionen einen Asylantrag in Mitgliedstaaten der EU, dennoch kam es im März 2016 aufgrund hohen politischen Drucks und der Unfähigkeit der europäischen Staaten, sich auf ein Konzept zur Verteilung der Flüchtlinge zu einigen, zum EU-Türkei-Abkommen. Deswegen harren mittlerweile 20.000 Menschen (Stand September 2019) in »Erstaufnahmezentren« auf Lesbos, Chios, Samos, Leros und Kos aus – in Lagern, die eigentlich für nur 6.500 Personen ausgelegt sind. (Sexuelle) Gewalt, Kriminalität, Brände und Unruhen prägen den Alltag in den überfüllten Lagern. Während eines mehrjährigen Aufenthalts in Griechenland filmte der irische Künstler Richard Mosse (\* 1980) die viel kritisierte Erstaufnahmeunterkunft »Moria« auf Lesbos mit einer vom Militär eingesetzten Überwachungs- und Wärmebildkamera. Die Technologie ist in der Lage, die Körperwärme des Menschen aus 30 Kilometern Entfernung gestochen scharf darzustellen. Dabei werden die Gefilmten nicht als Individuen wahrgenommen, sondern lediglich als zum Thermobild geronnene Abstraktion. Aus Mosses Aufnahmen ist die Videoinstallation *Grid (Moria)* entstanden, die auf 16 grossformatigen Flachbildschirmen einer Hightech-Videowand den Lageralltag in Form eines steten Flusses ruckartiger Kameraschwenks zeigt. Die Einrichtung wird in der Ausstellung im doppelten Sinne – sowohl baulich als auch menschlich – als »Raster« gezeigt, in dessen logistischer Ökonomie sich die Geflohenen wiederfinden und, analog zur erwähnten Kameratechnik, zu Einheiten abstrahiert werden. Zu sehen sind Menschen in Warteschlangen oder beim improvisierten Transport lebensnotwendiger Güter, Zeltunterkünfte, Wäscheleinen und stacheldrahtbesetzte Zäune. In der Präsentationsform des Werks – einerseits an eine Sicherheitszentrale erinnernd, andererseits an Videoleinwände auf Grossveranstaltungen – spielt der Künstler mit dem fließenden Übergang von der Perspektive eines Betrachters zu der eines Überwachers. Mosse stellt dabei auch die Frage nach der Verantwortlichkeit all jener Privilegierten, die die Migration lediglich in medial vermittelter Form kennen.





Most refugee streams come out of states and regions whose history is inseparably linked with colonialism. Though not the sole reason for the political and economic failure of many states, the unequal distribution of global prosperity can never be analyzed without taking the colonial dimension into account. A number of works in the Kunstmuseum Basel collection bear witness—whether deliberately or not—to the imperial dynamic developed by Europe between the fifteenth and nineteenth centuries and the resulting worldview. This “historical luggage” is shown on the back wall of Richard Mosse's video installation.

Die meisten Flüchtlingsbewegungen entstehen in Staaten und Regionen, deren Vorgeschichte untrennbar mit dem Kolonialismus verbunden ist. Dieser ist nicht die einzige Ursache für das politische und ökonomische Scheitern vieler Staaten, dennoch kann die ungleiche Verteilung des globalen Wohlstands nicht davon losgelöst analysiert werden. Eine ganze Anzahl von Werken der Sammlung des Kunstmuseum Basel zeugt – ob beabsichtigt oder nicht – von der imperialen Dynamik, die Europa zwischen dem 15. und 19. Jahrhundert entfaltete, und von der aus ihr resultierenden Weltauffassung. Auf der Rückwand der Videoinstallation von Richard Mosse wird dieses »historische Gepäck« gezeigt.



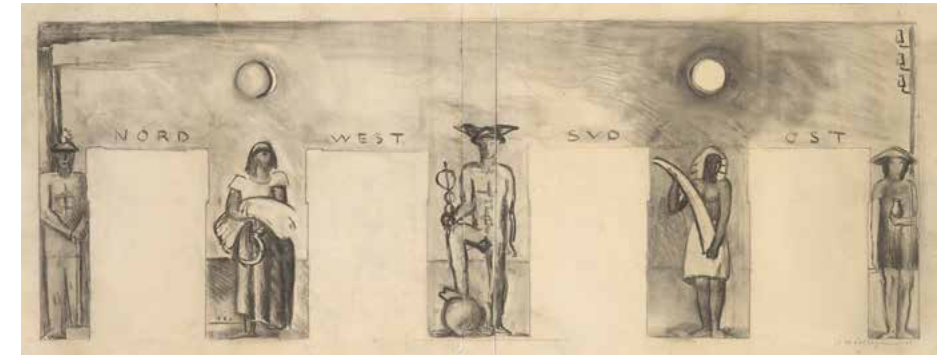
*Un film de Charles Baudelaire*, 1970 (Filmstill)  
35 mm Film, Farbe, Ton, 6 Min. 30 Sek.  
Für die Ausstellung wurde ein Filmstill mit Pigment-  
farbe auf Tapetenpapier gedruckt.  
Copyright Estate Marcel Broodthaers

1970 produzierte Marcel Broodthaers (1924–1976) einen 35-mm-Film mit dem paradoxen Titel *Un film de Charles Baudelaire*. Als Ausgangspunkt dient dem Film eine Schiffsreise über den Pazifik, die Baudelaire von 1841 bis 1842 unternommen hat. Die von den Eltern zwangsverordnete Besserungstour – weit weg vom Literatenleben der Bohemiens, an dem der junge Baudelaire sonst teilnahm – war vom Kontrast zwischen monoton verlaufender Zeit (auf dem Schiff) einerseits und diversen exotischen Erlebnissen bei Landgängen andererseits geprägt.

Broodthaers' Film basiert auf der Fiktion, Baudelaire selbst hätte ihn als Regisseur verantwortet. Zugleich stellt Broodthaers die Reise und ihren Kontext – also die Schifffahrt – in einen grösseren kulturellen Zusammenhang, der Aspekte europäischer Kolonial- und Kulturgeschichte miteinbezieht.

Marcel Broodthaers (1924–1976) produced 1970 a 35mm film with the paradoxical title *Un film de Charles Baudelaire*. The starting point for the film was a journey across the Pacific by ship, which Baudelaire had undertaken from 1841 to 1842. The tour, which was ordered by his parents to mend his ways—far away from the literary life of the Bohemians that the young Baudelaire otherwise took part in—was marked by the contrast between the monotone passing of time (on the ship) and various exotic experiences on land.

Broodthaers' film is based on the fiction that Baudelaire directed it himself. At the same time, Broodthaers places the journey and its context—the ship journey—in a larger cultural framework, which includes aspects of European colonial and cultural history.



*Mercur mit Personifikationen der Erdteile Amerika, Europa, Afrika und Asien*, 1922  
Kohle und Bleistift auf Papier, 45,5 × 107,7 cm  
Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Geschenk des Künstlers 1938, Inv. Z.854

Bei dieser Kohle- und Bleistiftzeichnung handelt es sich um einen nicht realisierten Zwischenentwurf für ein Wandbild an der ehemaligen Börse in Basel, die 1939 abgebrochen wurde. An der Komposition ist zu erkennen, dass Alfred Heinrich Pellegrini (1881–1958) die Fresken zwischen den hochrechteckigen Fenstern des Bauwerks plante. Von besonderem Interesse sind in dieser Entwurfsphase die Personifikationen der Erdteile Afrika und Asien: Asien serviert Tee in einem Porzellanbecher, Afrika wird durch das Elfenbein verkörpert. Das Bild von der Welt wird in diesem Fall also anhand der aus europäisch spätkolonialer und börslicher Perspektive bedeutenden Ressourcen und Handelswaren gezeichnet. Für die mittlere Hauptfigur fiel die Wahl auf den griechischen Gott Merkur, der für den Handel (und Verkehr) zuständig ist. In der tatsächlichen Umsetzung von 1922 entfielen die kolonialen Charaktere – Motive von Bergleuten und Erntearbeiterinnen übernahmen den Bildraum. Der Grund für diese Entscheidung des Künstlers ist unbekannt.

This charcoal and pencil drawing is an intermediate sketch for an unrealized mural at the Basel stock exchange that was demolished in 1939. The composition shows that Alfred Heinrich Pellegrini (1881–1958) planned to position the frescoes between the building's tall rectangular windows. Of particular interest in this design phase are the personifications of the continents of Africa and Asia: Asia serves tea in a porcelain cup while Africa is represented by ivory. On this drawing, the world is visualized using resources and trade goods that are important from a European, late-colonialist, trading perspective. For the central figure, he chose Mercury, the Greek god of trade (and transport). In the actual realization of 1922, the colonial characters were omitted, replaced by miners and harvesters. The reason for this decision by the artist is unknown.



*Holländischer Hafen mit Segelschiffen*, 1602–1664  
Öl auf Eichenholz, 54,5×85,5 cm  
Kunstmuseum Basel, Schenkung der Prof. J. J. Bachofen-  
Burckhardt-Stiftung 2015, Inv. 1149

Im 17. Jahrhundert wurden in mehreren europäischen Staaten sogenannte Ostindienkompanien gegründet, die angesichts des Machtverlusts des spanischen und des portugiesischen Kolonialreiches den eigenen Handel mit Indien und Ostasien vorantrieben. Dazu gehört auch die 1602 gegründete Niederländische Ostindien-Kompanie (Vereenigde Oostindische Compagnie, VOC). Die VOC erhielt vom niederländischen Staat Handelsmonopole sowie diverse Privilegien, zum Beispiel das Recht auf Festungsbau und hoheitlichen Landerwerb in überseeischen Gebieten. Der Hauptstützpunkt der VOC befand sich in Batavia, dem heutigen Jakarta. Nach der Einnahme des Hafens von Makassar im Jahr 1667 war kein Handel zwischen Asien und Europa mehr möglich, der nicht über die VOC verlief. Das Gemälde des Utrechter Malers Adam Willaerts (1577–1664) zeigt Ostindienfahrer, wie die VOC sie auf dem Höhepunkt ihrer Macht unterhielt, aus drei verschiedenen Perspektiven und unter niederländischer Flagge.

In the seventeenth century, several European states created so-called “East India Companies” to pursue their own trade with India and East Asia as the power of the Spanish and Portuguese colonial empires waned. These included the Dutch East India Company (Vereenigde Oostindische Compagnie, VOC), founded in 1602. The VOC was granted trading monopolies by the Dutch state, as well as various privileges such as the right to built fortresses and purchase its land overseas. The main VOC base was in Batavia, today’s Jakarta. After its conquest of the port of Makassar in 1667, it became impossible to bypass the VOC in trade between Asia and India. This picture by Utrecht painter Adam Willaerts (1577–1664) shows the kind of ships used by the VOC at the height of its power, from three different perspectives, sailing under the Dutch flag.

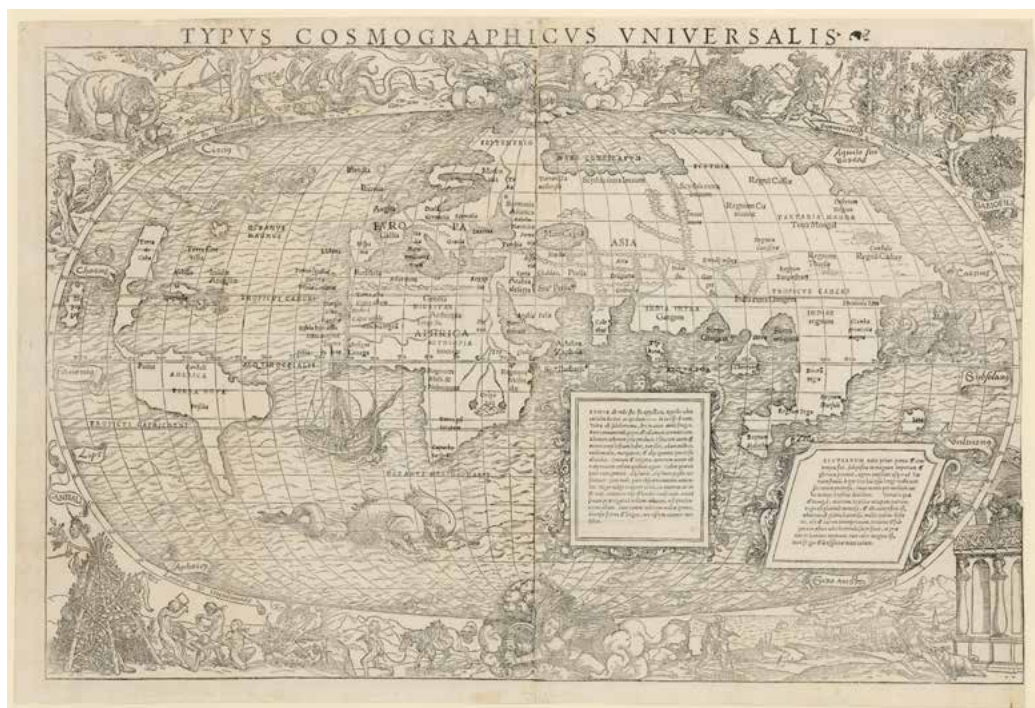
1971, auf seiner zweiten Reise nach Afghanistan, beauftragte Alighiero Boetti (1940–1994) Stickerinnen mit der Herstellung der ersten *Mappa*, einer Weltkarte, bei der die Umrisse und Flächen der Länder in den Farben und Mustern der jeweiligen Nationalflaggen gestickt sind. In Handarbeit führten die Stickerinnen zuerst in Afghanistan, nach dem Einmarsch der Russen dann im Exil in Pakistan den vom Künstler auf der Grundlage aktueller politischer Karten vorbereiteten Entwurf aus – deutlich wird dabei, dass Boetti lang vor dem Aufkommen des Begriffes der Globalisierung ein global arbeitender und denkender Künstler war, der sich insbesondere für geopolitische Machtblöcke und die Einteilung der Welt in Zonen interessierte. Die aus etwa 150 Karten bestehende Serie, die zwischen 1971 und Boettis Tod 1994 entstanden ist, ermöglicht einen Blick auf die von Menschen vorgenommenen Grenzbeziehungen und die im Zeitraum von über 20 Jahren stattfindenden politischen Veränderungen. Die zur Ausstellung gezeigte *Mappa* zeigt die politische Aufteilung der Welt kurz vor dem Zerfall der Sowjetunion.

In 1971, on his second trip to Afghanistan, Alighiero Boetti (1940–1994) commissioned embroiderers to make the first *Mappa*, a world map with the countries and their borders embroidered in the colors and patterns of their respective national flags. Working by hand, first in Afghanistan and then, after the Russian invasion, in exile in Pakistan, the embroiderers executed the design prepared by the artist on the basis of current political maps. As this makes clear, Boetti was an artist working and thinking globally long before the concept of globalization emerged, with a particular interest in geopolitical power blocs and the division of the world into zones. The series consisting of around 150 maps, made between 1971 and Boetti’s death in 1994, offers a view of the borders drawn by humans and the changes taking place over a period of more than two decades. This specific *Mappa* shows the world’s political divisions shortly before the collapse of the Soviet Union.



*Mappa*, 1988  
Stickerei auf gewebter  
Baumwolle auf Keilrahmen  
120×214,6 cm  
Kunstmuseum Basel,  
Geschenk von Katia und  
Hans Guth-Dreyfus 2014.  
Inv. G 2014.29





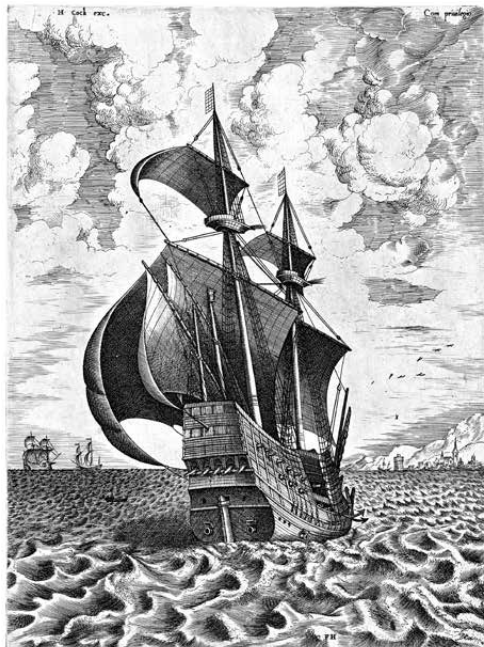
*Typus cosmographicus universalis. Weltkarte mit Amerika, Europa, Afrika und Asien, 1537*

Holzschnitt von zwei Stöcken, 37,2 × 55,7 cm

Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv. 1933.278

*Typus cosmographicus universalis* is a world map with the continents of America, Europe, Africa, and Asia that was made fifteen years after the first circumnavigation of the globe by Ferdinand Magellan. It gives an idea of how the pioneering voyages of discovery to America and Asia beginning around 1500 renewed the existing vision of the world. Hans Holbein the Younger (around 1497/98–1543) executed the woodcut, while the design was by Sebastian Münster. The map first appeared in 1532, in the *Novus orbis regionum*, a collection of seventeen accounts of journeys to the New World published by Simon Grynaeus. The scientific and technological advances in navigation, mobility, and transport of the time facilitated a new understanding of the world. The map's longitudes and latitudes are not yet based on precise calculations, to be understood instead as design elements used by Münster to make his map look more professional. The example of North America reveals gaps in the mapmaker's knowledge, and the Strait of Magellan between Tierra del Fuego and Chile does not feature. Drawings in the map's margins provide insights into the views of Europeans at the time, with "terra nova" characterized by cannibals chopping people up with axes—exploration and conquest went hand in hand here with projection and fantasy. In Europe and Asia, only those (few) cities are named whose ports played an important part in world trade.

Beim *Typus cosmographicus universalis* handelt es sich um eine Weltkarte mit den Kontinenten Amerika, Europa, Afrika und Asien, die 15 Jahre nach der ersten Weltumsegelung durch Ferdinand Magellan entstand. Das Stück vermittelt eine Vorstellung davon, wie die bahnbrechenden Entdeckungsreisen nach Amerika und Asien ab 1500 das existierende Weltbild erneuerten. Hans Holbein d. J. (um 1497/98–1543) führte den Holzschnitt aus, während der Entwurf von Sebastian Münster stammte. Die Karte erschien 1532 im *Novus orbis regionum* – einer Sammlung von 17 Reiseberichten aus der Neuen Welt –, herausgegeben von Simon Grynaeus. Die damaligen wissenschaftlichen und technologischen Fortschritte in Navigation, Mobilität und Transportwesen ermöglichten ein neues Verständnis der Welt. Die auf der Karte dargestellten Längen- und Breitengrade basieren aber noch nicht auf exakten Rechnungen, sondern sind vielmehr als Designelement zu verstehen, mit dem Sebastian Münster die Karte seriöser erscheinen lassen wollte. Gerade am Beispiel Nordamerikas werden deutliche Wissenslücken sichtbar. Auch die Magellanstrasse zwischen Feuerland und dem heutigen Chile findet keine Berücksichtigung. Illustrationen am Rand der Karte vermitteln ein Stück weit Eindrücke vom damaligen Menschenbild der Europäer: So wird die »Terra nova« durch Kannibalen charakterisiert, die ihresgleichen mit dem Hackbeil zerlegen – Erforschung und Eroberung gingen mit Projektion und Fantasie Hand in Hand. In Europa und Asien werden auf der Karte nur die wenigen Städte benannt, die für den damaligen Welthandel wichtige Häfen besaßen.



Frans Huys (1522–1562), Stecher  
 Hieronymus Cock (1518–1570), Verleger  
*Bewaffneter Viermaster auf einen Hafen zusehend,*  
 um 1561/62  
 Für die Ausstellung wurden sieben Kupferstiche  
 reproduziert und auf Zeitungspapier gedruckt  
 34 × 24,4 cm  
 Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett,  
 Inv. X.2314

In the 1550s, Pieter Bruegel the Elder (around 1526/30–1569), born roughly thirty years previously in the Dutch town of Breda, made a series of prints showing merchant ships, most of them armed with canons. Naval guns were becoming established at this time because cannonballs could now pierce a ship's sides, meaning that superior firepower could hold enemies at bay even if they had larger crew for boarding. Bruegel's copperplate engravings document this change of strategy in naval warfare. They also document the new claims to colonial power and the military aspects that played a decisive role in the development and expansion of global maritime trade from the outset.

In connection with the establishment of the Portuguese State of India at the beginning of the sixteenth century and the Spanish-Portuguese race for the so-called Spice Islands, the first circumnavigation of the globe by Ferdinand Magellan took place between 1519 and 1522. In his eye-witness account of the trip, Antonio Pigafetta noted on April 12, 1520: "The following Friday we showed them a shop full of our merchandise, which was of various strange sorts, at which they were surprised. For metal, iron and other big goods they gave us gold." And the following day: "The King of Zubu had promised our captain to become Christian on Sunday. [...] At last, in eight days, all the inhabitants of this island were baptized, and some belonging to the neighboring islands. In one of these we burned a village because the inhabitants would not obey either the king or us." Three centuries later, in his seminal novella *Heart of Darkness* (1899), Joseph Conrad put it like this: "The conquest of the earth, which mostly means the taking it away from those who have a different complexion or slightly flatter noses than ourselves, is not a pretty thing when you look into it too much."

In den 1550er-Jahren entwarf der ca. 30 Jahre zuvor im niederländischen Breda geborene Künstler Pieter Bruegel d. Ä. (um 1526/30–1569) eine ganze Reihe von Druckgrafiken, die – meist kanonenbestückte – Handelsschiffe zeigen. Schiffsgeschütze setzten sich gerade zu dieser Zeit durch, weil die Kugeln mittlerweile auch Bordwände durchschlagen konnten. So war eine überlegene Artillerie in der Lage, Gegner auf Abstand zu halten, selbst wenn diese eine grössere Entermannschaft besaßen. Bruegels Kupferstiche dokumentieren diesen Strategiewechsel im Seekampf. Sie belegen auch die neuen kolonialen Hoheitsansprüche sowie die militärischen Aspekte, die bei der Entstehung und dem Ausbau des weltweiten Seehandels von Beginn an massgeblich waren.

Im Zusammenhang mit der Errichtung des portugiesischen Estado da Índia zu Beginn des 16. Jahrhunderts und des spanisch-portugiesischen Wettlaufs um die sogenannten Gewürzinseln kam es zwischen 1519 und 1522 zur ersten Weltumsegelung durch Ferdinand Magellan. In dem von Antonio Pigafetta verfassten Augenzeugenbericht notiert dieser am 12. April 1520: »Am Freitag öffneten wir unseren Speicher und legten unsere Tauschwaren aus. Die Insulaner betrachteten sie mit Erstaunen, wagten es aber nicht, sie zu betasten. Für Messing und Eisen gaben sie uns Gold.« Und am folgenden Tag: »Der Generalkapitän hatte nicht vergessen, dass ihm der König von Zubu versprochen hatte, die christliche Religion anzunehmen. [...] Acht Tage brauchten wir, bis wir alle Bewohner Zubus und der benachbarten Inseln getauft hatten. Auf einer dieser Inseln befand sich ein Dorf, dessen Bewohner sich weigerten, dem König und uns zu gehorchen. Wir brannten dieses Dorf nieder.« Drei Jahrhunderte später formulierte es Joseph Conrad in seinem bahnbrechenden Roman *Das Herz der Finsternis* (1899) so: »Die Eroberung der Erde (ein Wort, das meistens die Bedeutung hat, dass man Leuten, die eine andere Hautfarbe oder flachere Nasen als wir selbst haben, ihr Land wegnimmt), diese Eroberung ist nichts Allzuschönes, wenn man sie sich aus der Nähe betrachtet.«



*In the Stomach of the Predators*, 2013/2019  
Digitaldrucke auf Leinwand, Metall, Holz, Lupen,  
Infusionsständer, Sockel

Since 2002, Andreas Siekmann (born 1961) and Alice Creischer have been making work about the formation of monopolies. In 2012, they began researching monopolization in seeds, the oldest form of capital in agriculture beside the soil itself. The industrialization of seed production was accompanied not only by commercialization, but also by the formation of monopolies and the trade in patents. Over the last decade in particular, a process of extreme concentration has taken place, both via major takeovers like that of Monsanto by Bayer, but also numerous less spectacular acquisitions of smaller seed companies. Today, just three companies control 60 percent of the commercial seed market. Following mergers between seed producers and producers of agricultural chemicals, seeds are now increasingly sold in bundles with fertilizers and pesticides. At the same time, patents are being registered not only for products developed using genetic engineering, but also for natural strains, triggering waves of legal action against farmers for alleged patent violations. This constellation allows the companies to control the price of seeds and of the associated pesticides; as a result, farmers worldwide have been driven into debt traps. Another negative aspect of this economy is the ongoing restriction of diversity in favor of the most lucrative strains rather than the most robust—a disadvantage in times of increasingly extreme climatic conditions. *In the Stomach of the Predators*, the installation adapted for *Circular Flow* by Andreas Siekmann, addresses issues related to monopoly formation in the seed market and highlights—by means of an ingenious system of interlinked mobile panels—the connections between companies and political decision-makers. The graphic design is based on serialized pictograms, an approach borrowed from Gerd Arntz and Otto Neurath's standard work *Society and Economy. Elementary Visual Statistics*, published in 1930. Rather than offering a quick understanding via abstract figures, such pictogram-based visuals appeal to the viewer's imagination.

Seit 2002 setzen sich Andreas Siekmann (\*1961) und Alice Creischer mit verschiedenen Formen von Monopolbildungen auseinander. 2012 begannen sie mit Recherchen zur Monopolisierung von Saatgut, das neben dem Boden das älteste Kapital in der Landwirtschaft ist. Mit der Industrialisierung der Herstellung von Saatgut ging nicht nur eine Kommerzialisierung einher, sondern auch Monopolbildung und Patenthandel. Gerade im letzten Jahrzehnt liess sich ein extremer Konzentrationsprozess beobachten, der sich durch Grossübernahmen wie zum Beispiel die von Monsanto durch Bayer, aber auch durch zahlreiche weniger spektakuläre Aufkäufe kleinerer Saatgutfirmen vollzog. Mittlerweile bestimmen drei Konzerne 60% des kommerziellen Saatgutmarktes. Durch Fusionen von Saatgutmittelproduzenten mit reinen Agrarchemieproduzenten wird Saatgut zunehmend in Paketen mit Dünger und Pestiziden verkauft. Patente werden mittlerweile nicht mehr nur für gentechnisch entwickelte Produkte angemeldet, sondern auch für natürliche Sorten. Aufgrund solcher Ansprüche kommt es wegen angeblicher Patentbrüche zu gross angelegten Klagewellen gegen Bauern. Diese Konstellation erlaubt es den Konzernen, die Preispolitik für Saatgut und den zugehörigen Pestizidmarkt in ihrem Sinne zu gestalten. Auf diese Weise wurden Bauern weltweit in die Schuldenfalle getrieben. Ein weiterer Negativaspekt dieser Ökonomie ist, dass die Vielfalt der Sorten mehr und mehr zugunsten der lukrativsten, nicht aber zugunsten der robustesten Sorten eingeschränkt wird – ein Nachteil in Zeiten zunehmender Klimaextreme. Die von Andreas Siekmann für *Circular Flow* adaptierte Installation *In the Stomach of the Predators* vermittelt Zusammenhänge rund um die Monopolbildung auf dem Saatgutmarkt und verdeutlicht – anhand eines ausgeklügelten Systems beweglicher, miteinander verbundener Paneele – die Verbindungen zwischen Konzernen und politischen Entscheidungsträgern. Die grafische Gestaltung basiert auf serialisierten Mengenbildern, einem Prinzip, das Gerd Arntz' und Otto Neuraths Standardwerk *Gesellschaft und Wirtschaft. Bildstatistisches Elementarwerk* von 1930 entliehen ist. Mengenbilder bieten kein schnelles Verständnis durch abstrakte Zahlen, sondern fordern das Vorstellungsvermögen der Betrachter\*innen heraus.



Peter Fischli (\*1952)  
David Weiss (1946–2012)  
*Frau im Supermarkt*  
(Version I), aus der Serie  
*Plötzlich diese Übersicht*,  
1981/2000  
Tonplastik, ungebrannt  
9 × 23,5 × 19,8 cm  
Emanuel Hoffmann-  
Stiftung, Depositum in  
der Öffentlichen  
Kunstsammlung Basel



*In the Stomach  
of the Predators*,  
2013/2019





*Omnia peribunt*, 2019  
Installation

Tulpen gelangten um die Mitte des 16. Jahrhunderts über Konstantinopel nach Wien und anschliessend in die Niederlande. Zunächst erfreuten sich die Pflanzen nur in Kreisen von Gelehrten und Adligen grosser Beliebtheit; gebildete und wohlhabende Bürger – Apotheker, Ärzte, Notare, Händler, Advokaten – zogen nach. Die Tulpen wurden zunächst unter Kennern getauscht, aber nicht in grösserem Stil gehandelt. Mit dem Import der Tulpe begann in der europäischen Gartenkunst die sogenannte orientalische Periode, in der zunehmend private Gärten angelegt und beispielsweise auch Narzissen oder Hyazinthen kultiviert wurden. Die niederländischen Züchter verbreiteten den Bestand an Sorten extrem und kreierten auf diese Weise eine zunehmende optische Vielfalt. Der kommerzielle Tulpenhandel nahm gegen Ende des 16. Jahrhunderts zu und zog zunehmend die vermehrte Spekulation mit Tulpenzwiebeln nach sich. Besonders gefragt waren zum Beispiel gemusterte Blütenblätter, die sogenannten gebrochenen Tulpen. Tulpen konnten in den Terminbörsen der Kollegs, bei Auktionen, auf Spotmärkten beim Züchter und durch notariell beglaubigte Terminkontrakte verkauft bzw. erworben werden. Im Zuge der weiteren Verfeinerung von Zuchtvarianten kam es in den 1630er-Jahren zu einer exorbitanten Preissteigerung. Beispielsweise stieg der Preis der Sorte Switserts



In the mid-sixteenth century, tulips came via Constantinople to Vienna and from there to the Netherlands. At first, they were popular only among scholars and aristocrats; educated and wealthy citizens—apothecaries, doctors, lawyers, merchants—soon followed suit. Initially, tulips were swapped between connoisseurs, but not traded in any big way. In European gardening, the tulip's arrival marked the beginning of the so-called oriental period, during which growing numbers of private gardens were created and plants like lilies and hyacinths were cultivated. Dutch growers hugely increased the range of varieties, thus also creating greater optical diversity. The commercial tulip trade began to emerge towards the end of the sixteenth century, leading to ever-increasing speculation with bulbs. Tulips with patterned petals, so-called broken varieties, were especially sought-after. Tulips could be bought and sold on futures exchanges, at auctions, at growers' spot markets, and via certified futures options. Further refinement of strains in the 1630s triggered exorbitant price increases. In December 1636, for example, the price per pound for Switserts tulip bulbs rose from 125 to 1,500 guilders in just two weeks.\* This phase, in which tulips became a kind of financial product on which broad sections of the Dutch population were now feverishly betting, is referred to as "tulip mania." In 1637, the prices then collapsed so abruptly that tulip mania is often described in economic history as an early form, if not the first example, of a speculative bubble. The crisis not only bankrupted many private individuals, but also did considerable damage to the Dutch economy as a whole. The engraving on show here, by Pieter Bruegel the Elder, shows garden work at the time of tulip mania, with blooming tulips visible in the flower beds. Whether the spherical product that is traded, fought over, and hysterically desired in Claus Richter's (born 1971) installation is tulip bulbs, or whether it is an abstract reflection on the essence of economic cycles, is a question that remains open.

\*Anne Goldgar, *Tulipmania. Money, Honor, and Knowledge in the Dutch Golden Age* (Chicago: University of Chicago Press, 2007), p. 201–202.



**Pieter Bruegel d. Ä.**  
(um 1526/30–1569), Zeichner  
Pieter van der Heyden  
(um 1530–1572), Stecher  
Hieronymus Cock  
(1518–1570), Verleger  
*Ver (Frühling)*, 1570  
Kupferstich auf Bütten  
26,8 × 34,9 cm  
Kunstmuseum Basel,  
Kupferstichkabinett, Inv. X.2354

im Dezember 1636 innerhalb von zwei Wochen von 125 Gulden auf 1.500 Gulden pro Pfund.\* Diese Phase, in der Tulpen zu einer Art Finanzprodukt geworden waren, auf das mittlerweile auch breite Schichten der niederländischen Bevölkerung wie im Fieber wetteten, wird »Tulpenmanie« oder »Tulpenwahn« genannt. Im Jahr 1637 brachen die Preise dann so extrem ein, dass die Tulpenmanie in der Wirtschaftsgeschichte häufig als frühes, wenn nicht erstes Beispiel für eine Spekulationsblase beschrieben wird. Die Krise stürzte nicht nur viele Privatpersonen in den Bankrott, sondern fügte der gesamten niederländischen Wirtschaft erheblichen Schaden zu. Der in der Ausstellung gezeigte Stich von Pieter Bruegel d. Ä. zeigt Gartenarbeiten zur Zeit der Tulpenmanie. In den Beeten sieht man die blühenden Tulpen. Ob es sich bei dem in Claus Richters (\* 1971) Installation gehandelten, umkämpften und geradezu hysterisch begehrten, kugelförmig dargestellten Produkt auch um Tulpenzwiebeln handelt oder vielmehr um eine abstrakt gehaltene Reflexion des Wesens ökonomischer Kreisläufe an sich, bleibt offen.

\*Anne Goldgar, *Tulipmania. Money, Honor, and Knowledge in the Dutch Golden Age*, The University of Chicago Press, Chicago/London 2007, S. 201–202.



*Omnia peribunt*, 2019 (Detail)



**Emanuel Büchel (1705–1775)**

*Der Kleinbasler Totentanz, Tod mit Kaufmann, 1768*

Feder (schwarz), Aquarell

26,2 × 20 cm

Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, übergeben  
von der Öffentlichen Bibliothek der Universität Basel  
1886, Inv. 1886.9a.30

Named after the short story written in 1922 by Portuguese poet Fernando Pessoa, Jan Peter Hammer's video restages Pessoa's dialogue between the banker and his secretary as an interview between a banker, Arthur Ashenking, and Dave Hall, a TV moderator. The name Arthur Ashenking is a loose translation of the Portuguese Artur Alves dos Reis, the shady financier said to have inspired Pessoa's original character. Alves dos Reis almost singlehandedly bankrupted the Portuguese state by mounting a huge fraud that shook the credibility of the country's currency, the escudo. The subsequent scandal undermined public trust in the First Republic to the point of enabling the military coup d'état of May 28, 1926, whose ensuing dictatorship ruled the country for most of the twentieth century. The artist and filmmaker Jan Peter Hammer (born 1970) adapted the dialogue's original content to reflect upon the financial practices of neo-liberalism and the resulting credit crunch. Through the words of Arthur Ashenking we are thus led through the genealogy running from the writings of Max Stirner to the economic policies of Milton Friedman. This genealogy also accounts for the invisible Other of the official narrative of tyranny and exploitation in the twentieth century. Reinforced by the trauma of Nazi Germany and the "failure" of the grand narrative of communism, Western societies have indulged in a surge of social policies and practices all aimed at improving the ideal of self-determination, which always pitches individualism against totalitarianism. The result has been a transferal of all tension from the political to the psychological, and the ensuing notion that we are responsible for our own achievements and shortcomings and that it is our moral duty to improve our own emotional standing, from which an improvement in material conditions will necessarily follow. The idea that democracy and liberalism might be antagonistic political forces, or that liberalism might undermine all possibility of democratic cohesion, or political determination, remains, however, mainly unexamined. While the banker's inexorable logic, by which he exposes the core of his economical philosophy and debunks his opponent, though faithful to the original, proves itself uncannily contemporary in its defense of "rational egoism" and unabashed self-serving interests.

Das Video von Jan Peter Hammer (\* 1970) ist nach einer Erzählung des portugiesischen Dichters Fernando Pessoa aus dem Jahr 1922 benannt und inszeniert den darin niedergeschriebenen Dialog zwischen einem Bankier und seiner Sekretärin in Form eines Late-Night-Show-Interviews. Der Bankier trägt im Video den Namen Arthur Ashenking – eine Anspielung auf den Portugiesen Artur Alves dos Reis, einen zwielichtigen Finanzier, der Inspiration für Pessoa's ursprüngliche Figur war. Durch den bislang zweitgrößten Falschgeldbetrug in der Geschichte des Bankenwesens hatte Alves dos Reis beinahe im Alleingang die Glaubwürdigkeit der portugiesischen Währung, des Escudo, erschüttert. Der anschließende Skandal untergrub das öffentliche Vertrauen in die Erste Republik derart, dass der Militärputsch vom 28. Mai 1926 möglich wurde, gefolgt von einer Diktatur, die das Land bis in die 1970er-Jahre beherrschte. Der Künstler und Filmemacher Jan Peter Hammer aktualisiert den ursprünglichen Inhalt des Dialogs, indem er die finanziellen Praktiken des Neoliberalismus und die daraus resultierende Kreditkrise thematisiert. Die Worte Ashenkings führen uns durch eine Ideengeschichte, die sich zwischen den Schriften Max Stirners und den Ansichten Milton Friedmans bewegt. Getragen vom Trauma des Nationalsozialismus in Deutschland und vom Scheitern der grossen Erzählung des Kommunismus, haben sich die westlichen Gesellschaften Praktiken verschrieben, die sämtlich auf die Stärkung des Selbstbestimmungsideals ausgerichtet sind – proklamiert wird stets, dass der Individualismus die einzige Alternative zum Totalitarismus sei. Entsprechend wurden alle Konflikte vom Politischen ins Psychologische überführt, verbunden mit der Vorstellung, dass nur wir selbst für unsere Errungenschaften und Unzulänglichkeiten verantwortlich sind und dass es unsere moralische Pflicht sei, die eigene Einstellung so zu optimieren, dass sich auch unsere materiellen Verhältnisse verbessern. In dieser offiziellen Erzählung bleibt jedoch ungeprüft, ob Demokratie und Liberalismus tatsächlich zusammengehörige politische Kräfte sind oder ob es nicht der Liberalismus ist, der immer wieder jedwede Möglichkeit des demokratischen Zusammenhalts und der politischen Willensbildung untergräbt. Vor diesem Hintergrund gewinnt die unerbittliche Logik des Bankiers in ihrer Verteidigung des »rationalen Egoismus« und unverblümter Eigeninteressen eine unheimliche Aktualität.



*The Anarchist Banker,*  
2010 (Filmstill)  
Video, Farbe, Ton,  
30 Min.



*Amazon Worker Cage projection (US 9,280,157 B2: "System and method for transporting personnel within an active workspace", 2016), 2019*  
 Pulverbeschichteter Edelstahl, Stahl, Aluminium und MDF-Platten, Kunststoffräder

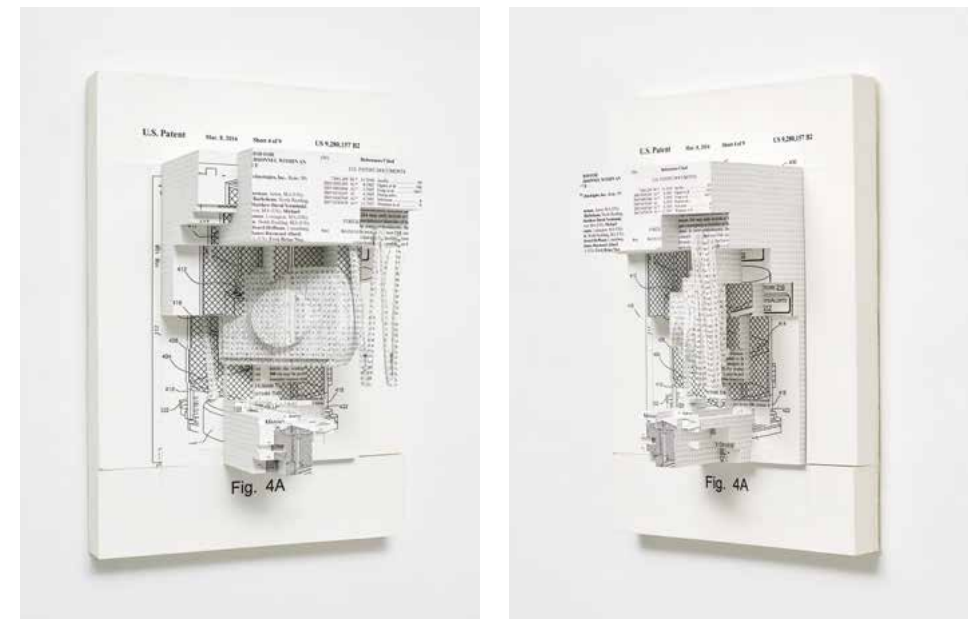
Im Jahr 2016 reichte Amazon ein Patent beim US-amerikanischen Markenamt ein, bei dem es sich um einen Käfig aus Drahtgeflecht handelte, mit dem Angestellte durch das Lager rollen und dabei über die mechanischen Greifarme Waren bewegen sollten. Der Käfig konnte durch ein Code-Schloss verriegelt werden. Das Patent wurde nach Aussage des Konzerns nicht eingesetzt. Nach massiver öffentlicher Kritik distanzierte sich der Konzern 2018 schliesslich von der Erfindung. Die offizielle Sprachregelung lautete, dass der Käfig Angestellte in Bereichen mit hoher Verletzungsgefahr schützen sollte. Tatsächlich steht die Idee des Käfigs auch für die Wertlosigkeit der Lohnarbeit in einer vom extraktiven Kapitalismus geprägten Welt, die mit zunehmender Automatisierung (und der impliziten Abwertung der menschlichen Arbeit) konfrontiert ist.

Simon Denny (\* 1982) hat auf Basis der Illustration, die von Amazon beim Markenamt eingereicht worden war, eine Art dreidimensionales Rendering in Originalgrösse realisiert. Das Objekt reflektiert seine Herkunft aus einem Dokument und ist mit einer einheitlichen mattschwarzen Oberfläche versehen. Es bleibt im Status einer Patentzeichnung gefangen: Es funktioniert nicht, seine cartoonähnlichen Proportionen bleiben erhalten – es handelt sich um ein Diagramm. Das skulpturale Erscheinungsbild enthält auch die Kennzeichnungsnummern des Patents, komplett mit den zugehörigen Beschriftungslinien. Parallel zur Skulptur zeigt Denny eine Reihe von Reliefs, die mit einem veralteten 3-D-Drucker aus Stapeln von Hunderten aufeinanderkaschierten Kopien der Patentschrift herausgeschnitten wurden – eine Art »negativer« skulpturaler Prozess, der die Form des Käfigs sukzessive enthüllt und dabei Spuren des originalen Patenttextes zeigt. Das Modell des Käfigs korrespondiert mit der Vielzahl von Reportagen und Augenzeugenberichten über die extrem ausbeuterischen Arbeitsbedingungen, die trotz anhaltender Rekordumsätze im Amazon-Universum existieren. Dazu gehören nicht

In 2016, Amazon filed a patent with the United States Patent and Trademark Office for a wire mesh cage inside which employees could move around a warehouse and shift goods using attached mechanical arms. The cage could be shut by a code lock. According to the company, the patent was never realized. In 2018, after much public criticism, the company distanced itself from the invention. According to the official version, the cage was designed to protect staff in areas with a high risk of injury. In reality, the idea of the cage also stands for the worthlessness of wage labor in a world shaped by extractive capitalism that is confronted with increasing automatization (and the implied devaluation of human work).

Based on the illustration submitted by Amazon to USPTO, Simon Denny (born 1982) created a kind of full-scale three-dimensional rendering. The object reflects its origins in a document and has been given a uniform matt black surface, remaining trapped in the status of a patent drawing: it doesn't work, its cartoon-like proportions remain intact, it is a diagram. The sculptural manifestation also includes labeling numbers complete with labeling lines from the patent drawing. Alongside the sculpture, Denny shows a series of reliefs cut out of glued stacks of hundreds of copies of the patent application using an outdated 3D printer—a kind of “negative” sculptural process that successively reveals the form of the cage, showing traces of the original patent text. The model of the cage corresponds to the many reports and eye-witness accounts of the extremely exploitative working conditions that prevail within the Amazon universe in spite of ongoing record turnover. This includes not only work without collective wage bargaining and pay so low that in the United States, even when employed full-time, workers still depend on government food stamps, but also seamless surveillance of warehouse workers and packers using scanners, among others to reduce the time taken for toilet breaks. Jeff Bezos, Amazon's founder and CEO and currently the world's richest man with an estimated net worth of 102 billion euros, is said to have planned to call the company “Relentless”—until he was discouraged from doing so by friends. The name he chose instead alludes to South America's great river that carries away everything in its path. This, too, is revelatory, as Amazon is the epitome of so-called “disruptive innovation,” a term coined by the American economist Clayton Christensen that became a business buzzword in the 2010s. In spite of the known social, political, and ecological impact of ruthless business practices and the destruction of the foundations of the social market economy; in spite of the global financial crisis of 2007 and 2008 that was made possible by, among other things, a quasi-religious trust in economic deregulation; and in spite of a growing awareness that the logic of neoliberalism and financial markets now poses a serious threat to democratic societies—in spite of all this, the figure of the disruptive entrepreneur is still being celebrated and honored, as shown by the Axel Springer Award being awarded to Bezos for “visionary entrepreneurship” in 2018. But how much longer?

nur die Arbeit ohne Tarifverträge und die Billiglöhne, deren Empfänger zum Beispiel in den USA selbst bei Vollzeitarbeit teilweise auf Lebensmittelmarken der Regierung angewiesen sind, sondern auch die nahtlose Überwachung der Lagerarbeiter und Packer mittels Scanner, bei der es unter anderem um die Reduktion der für Toilettengänge verbrauchten Zeit geht. Jeff Bezos, Gründer und Chef von Amazon und mit einem geschätzten Vermögen von knapp 102 Milliarden Euro derzeit reichster Mensch, wollte die Firma wohl zunächst »Relentless« nennen, was so viel wie unbarmherzig und unermüdlich bedeutet – Freunde rieten ihm ab. Der jetzige Name spielt auf Südamerikas grossen Fluss an, der alles mit sich reißt. Auch das ist Programm, denn Amazon ist das Paradebeispiel für das sogenannte disruptive Unternehmertum, ein vom US-amerikanischen Wirtschaftswissenschaftler Clayton Christensen geprägter Begriff, der in den 2010er-Jahren zu einem favorisierten Wirtschaftswort wurde. Trotz des Wissens um die sozialen, politischen und ökologischen Folgen, die rücksichtsloses Unternehmertum und die Zerstörung der Fundamente der sozialen Marktwirtschaft haben; trotz der Weltfinanzkrise von 2007 und 2008, die unter anderem erst aufgrund eines quasi-religiösen Vertrauens in wirtschaftspolitische Deregulierung möglich wurde; und trotz des sich verbreitenden Wissens darüber, dass die Logik des Neoliberalismus und der Finanzmärkte mittlerweile zu einer ernsthaften Bedrohung für demokratische Gesellschaften geworden sind: Noch immer wird die Figur des disruptiven Unternehmers gefeiert und gewürdigt, wie zum Beispiel die Verleihung des Axel-Springer-Preises für visionäres Unternehmertum 2018 an Bezos zeigt. Aber wie lange noch?



*Document Relief Study 1 (Amazon Worker Cage Patent), 2019*  
 Tintenstrahlruck auf Archival-Papier, Klebstoff, metallene Wandhalterung  
 30 × 21,4 × 15 cm, Foto: Nick Ash, Courtesy Simon Denny und Galerie Buchholz,  
 Berlin/Köln/New York





*15 Hours*, 2017 (Filmstill)

Film 16:9 (in zwei Teilen, je 7 Std.

55 Min), Farbe, Ton

Edition of 6 + 2 AP

Courtesy Wang Bing und Galerie

Chantal Crousel, Paris

Whereas work in post-industrial nations is increasingly shaped by post-Fordist professions and services, the massive relocation of industrial production to other parts of the world has led to the creation of a global low-wage proletariat. Chinese documentary filmmaker Wang Bing (born 1967) shows this reality in his work *15 Hours*, in which he follows a group of workers through a clothing factory in the Zhejiang Province, China. Employing 300,000 migrant workers at any one time, the complex is larger than a small European town. Seven days a week, from 8 am to 11 pm, countless garments are produced here on a piecework basis. At fifteen hours, the film's duration exactly matches that of a normal shift—a challenge both to the patience of museum visitors and to the opening hours of any art institution. It is three decades since the collapse of real-existing socialism in Central and Eastern Europe began, eventually leading more than twenty-five states around the world to break with communism; the much-quoted “end of history” was proclaimed and the rules and relations of the global economy were reshaped. China held on to this political system—not to empower its people, but to control the masses. Initially, due to a lack of labor laws and environmental regulations, China, like other East Asian states, developed into a low-wage Mecca, joining the WTO in 2001. It is the paradox of globalization that, when analyzed on a global scale, inequality is decreasing due to growing numbers of rich people worldwide, but that it is actually rising significantly in almost every country. According to the Credit Suisse Global Wealth Report, the poorest 64 percent of the world's population own 2 percent of all global assets. Between 2002 and 2016, the Gini coefficient, a key indicator of wealth inequality, increased by 5 and 25 percent in the top-ten most unequal states—and nowhere more strongly than in China, where it jumped during this period from 55 to 82 percent. To what extent, then, has inequality become not just a side-effect but an underlying principle of the global economy, so that “our” prosperity is demonstrably based on the misery of the “others”? Because without abject poverty there would be no 72-hour weeks for a monthly wage of 40 euros in Asia's clothing factories.

Während Arbeit in den ehemaligen Industriestaaten zunehmend durch postfordistische Berufe und Dienstleistungen geprägt ist, hat die massive Auslagerung von industrieller Produktion in andere Teile der Welt zur Entstehung eines globalen Billiglohn-Proletariats geführt. Der chinesische Dokumentarfilmer Wang Bing (\* 1967) zeigt diese Realität in seinem Werk *15 Hours*. Wang folgt darin einer Gruppe von Arbeiter\*innen durch eine Kleiderfabrik in der chinesischen Provinz Zhejiang. Mit der zeitgleichen Beschäftigung von 300.000 Wanderarbeitskräften übertrifft der Komplex die Ausmasse einer europäischen Kleinstadt. Auf Akkordbasis werden hier während sieben Tagen in der Woche von 8 bis 23 Uhr unzählige Kleidungsstücke hergestellt. Mit der Dauer von 15 Stunden – die sowohl die Geduld jedes Museumsbesuchers als auch die Öffnungszeiten jeder Kunstinstitution herausfordert – entspricht der Film genau der Länge einer üblichen Schicht. Es ist gerade mal dreissig Jahre her, dass in Mittel- und Osteuropa der Zusammenbruch des real existierenden Sozialismus begann, in dessen Folge weltweit mehr als 25 Staaten mit dem Kommunismus brachen. Das viel zitierte »Ende der Geschichte« wurde ausgerufen und die weltweiten ökonomischen Spielregeln und Beziehungen neu aufgestellt. China hielt zwar am politischen System fest – aber nicht um das Volk zu ermächtigen, sondern um die Massen zu kontrollieren. Tatsächlich entwickelte sich das Land zunächst wie andere Staaten in Fernost aufgrund fehlender Arbeitsrechte und Umweltauflagen zu einem Niedriglohnmecca, das 2001 der WTO beitrug. Es ist das Paradox der Globalisierung, dass Ungleichheit global analysiert abnimmt, weil es weltweit immer mehr Reiche gibt, tatsächlich aber in fast allen Staaten deutlich zunimmt. Laut *Global Wealth Report* der Credit Suisse teilten sich die ärmsten 64% der Weltbevölkerung 2% der globalen Vermögenswerte untereinander auf. Der für Vermögensungleichheit massgebliche Gini-Index ist für sämtliche Länder, die zu den Top Ten in puncto Ungleichheit gehören, zwischen 2002 und 2016 um 5% bis 25% angestiegen, nirgends jedoch so stark wie in China, wo er im gleichen Zeitraum von 55% auf knapp 82% gesprungen ist. Inwieweit ist Ungleichheit also nicht nur eine ungewollte Nebenwirkung, sondern vielmehr das tragende Prinzip globaler Ökonomie geworden, sodass die Basis »unseres« Wohlstands nachweislich auch das Elend der »anderen« bedeutet? Denn ohne nackte Armut gäbe es in Asiens Textilfabriken keine 72-Stunden-Wochen für 40 Euro Monatsgehalt.



**Paul Gauguin (1848–1903)**  
*Les drames de la mer (Une descente dans le Maelstrom)*, 1889  
*Die Dramen des Meeres (Ein Abstieg in den Maelstrom)*, 1889  
 Zinkographie in Schwarz auf gelbem Velin, gedruckt von Edouard Ancourt  
 50 × 64,9 cm  
 Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, erworben mit einem Beitrag der Freunde des Kunstmuseum Basel 1957, Inv. 1957.159-7

*Europium*, 2014  
 Videoinstallation, Farbe, Ton, 20 Min.



Lisa Rave's (born 1979) video essay *Europium* takes its name from a so-called rare earth. Due to its property of phosphorescing in a color that cannot be synthesized by technical means, europium is key to the reproduction of red in color displays and played a key role in the revolution of color television beginning in the 1960s. Whenever we look at pictures on a screen—be it cellphone, tablet, television, or laptop—europium is involved. More recently, it has been worked into the euro banknotes as one of their anti-forgery security features. The material is found, among others, in deep-sea organisms that filter it, together with other substances, out of the water and integrate it into their shells. Today, the trade in rare earths is seen as a prospective market. In order to become more independent from the main player China, private suppliers are currently developing a new dredging system in the Bismarck Sea north-east of Papua New Guinea with which up to 6,000 tons of material can be stripped from the seabed and sifted every day. The fact that the seabed is an important component of the planetary ecosystem, and that dredging destroys natural resources on which the indigenous population depends for its survival, is treated as secondary. Exploring the

Der Titel von Lisa Raves (\*1979) Videoessay *Europium* zitiert den Namen einer sogenannten Seltenen Erde. Aufgrund seiner Eigenschaft, in einem Farbton zu phosphoreszieren, der nicht mit technischen Mitteln synthetisiert werden kann, ist Europium ein Schlüsselement in Farbbildschirmen und spielt eine entscheidende Rolle bei der Revolution des Farbfernsehens ab den 1960er-Jahren. Ob Handy, Tablet, Fernseher oder Laptop: Immer wenn wir Bilder auf einem Screen betrachten, ist Europium im Spiel. Nicht zuletzt wurde es als Fälschungsschutz in den Eurobanknoten eingearbeitet. Das Material findet sich zum Beispiel in den Gehäusen von Tiefseeorganismen wie Muscheln, die es zusammen mit anderen Substanzen aus ihrer Umgebung filtern und in ihrer Schale einlagern. Mittlerweile gilt das Geschäft mit Seltenen Erden als Zukunftsmarkt. Um im internationalen Wettlauf unabhängiger vom Hauptproduzent China zu werden, sind private Anbieter dabei, in der nordöstlich von Papua-Neuguinea gelegenen Bismarcksee ein neues Schürfsystem zu entwickeln, mit dem bis zu 6.000 Tonnen Meeresboden täglich abgetragen und durchpflügt werden könnten. Die Tatsache, dass Meeresboden ein wichtiger Baustein des planetaren Ökosystems

problematic links between omnipresent usage of color displays and their ecological and political impact, the video takes the viewer on a visual journey with a voice-over commentary that begins with the glossy brochure of one of the world's leading display manufacturers and leads back in time to the colonial history of "German New Guinea" (since 1975 part of the sovereign state of Papua New Guinea). Where the seabed is to be ploughed up today with no regard for flora and fauna, the European conquerors took an equally ruthless approach to an animist population whose currency was shells. The video by Lisa Rave presents pictures and footage from ethnological collections and archives that reveal the way the colonizers viewed the "natives," a view that went hand-in-hand with reeducation, missionary work, forced labor, and the exploitation of resources. Even then, long before the discovery of the potential of rare earths, shells were important for the Europeans: in ethnological terms, for their function as both currency and musical instrument, or simply as a souvenir. The latter was the case for Captain August Rave, the artist's great-great-uncle, who brought home a number of shells from German New Guinea. Collecting the "native" money was a way of cementing one's own cultural superiority, while also underpinning one's own self-declared right to rule. The motif of the shell—in natural settings, in the laboratory, or in nature documentaries; ground to a powder, cut in half, or as a computer animation—runs through the film as a shape and a trope linking the colonial past and the post-colonial present, with their shared exploitation of man and nature. Just as former colonial rulers proudly posed for the camera with the indigenous population now clothed according to European norms, a German engineer interviewed by the artist in the video explains that the current europium extraction operation will "also do something for the local population, getting the local content involved." At present, precisely this technology-minded, non-empathetic spirit seems to constitute the essence of colonialism and the exploitation of the world as a resource. In this way, the film tells the ongoing story of structures—be they biological or political, microscopic or macroscopic—whose existence is based on the incorporation or (hostile) takeover of other systems. For the exhibition, Rave presents the film together with prints by Paul Gauguin from the Kunstmuseum Basel collection, relating two aspects: on the one hand, colonial history and the current economic influence of western states and companies in the Pacific region, and on the other the exoticization of the "South Seas" in the context of their appropriation by European art towards the end of the nineteenth century. In the form of a deep blue rug, the opened fan as a picture support—a format discovered by Gauguin and other artists before him on the islands of the South Pacific—creates a link between the various elements of the installation both spatially and in terms of content.

ist und dass durch die Arbeiten auch Lebensgrundlagen der indigenen Bevölkerung zerstört werden, spielt dabei eine untergeordnete Rolle. Um den problematischen Zusammenhängen, die zwischen der omnipräsenten Nutzung von Farbbildschirmen und deren ökologischen und politischen Folgen bestehen, nachzugehen, lädt das Video zu einer mittels Voiceover kommentierten Bildreise ein, die im Hochglanzprospekt eines global führenden Displayherstellers beginnt und in der Zeit zurück bis in die Kolonialgeschichte Deutsch-Neuguineas führt (seit 1975 souveräner Staat Papua-Neuguinea). Dort, wo der Meeresboden heute ohne Rücksicht auf Flora und Fauna umgegraben werden soll, stiessen die europäischen Eroberer ebenso rücksichtslos auf eine Bevölkerung, die die Welt animistisch verstand und deren Währung das Muschelgeld war. Das Video von Lisa Rave führt Bilder und Filmsequenzen aus ethnologischen Sammlungen und Archiven auf, die den Blick der Kolonisatoren auf die »Indigenen« offenlegen; ein eurozentrischer Blick, der einherging mit Umerziehung, Missionierung, erzwungener Arbeit und der Ausbeutung von Ressourcen. Schon damals, lange vor der Entdeckung der Bedeutung Seltener Erden, waren für die Europäer Muscheln wichtig: ethnologisch betrachtet wegen ihrer Funktion als lokale Währung und Signalhorn – oder einfach als Souvenir. So auch für Kapitän August Rave, den Urgrossonkel der Künstlerin, der seinerzeit eine Anzahl von Muscheln aus Deutsch-Neuguinea mit in die Heimat brachte. Über das Sammeln der Währung der »Indigenen« versicherte man sich der eigenen kulturellen Überlegenheit und untermauerte zugleich den selbst erklärten Hoheitsanspruch. Das Motiv der Muschel – mal in der Natur, im Labor oder im naturwissenschaftlichen Film, mal zu Pulver zerstoßen, halbiert oder computeranimiert – durchzieht das Video als Form und Trope, entlang derer die koloniale Vergangenheit und die postkoloniale Gegenwart des zuletzt doch immer gleichen Ausbeutungsverhältnisses von Natur und Mensch miteinander verknüpft werden. Ähnlich stolz zum Beispiel, wie die früheren Kolonialherren mit der von ihnen nach europäischer Norm neu eingekleideten Urbevölkerung vor der Kamera posierten, berichtet im Video ein von der Künstlerin befragter deutscher Ingenieur, dass man bei dem aktuellen Vorhaben der Europium-Gewinnung »auch etwas für die lokale Bevölkerung tun, also den *local content* einbinden« werde. Tatsächlich scheint es in diesem Moment genau jener technizistische und empathielose Ingenieursgeist zu sein, der das Wesen des Kolonialismus und die Ausbeutung der Welt als Ressource ausmacht. Der Film erzählt so die fortlaufende Geschichte von Strukturen – gleich ob biologischer oder politischer Natur, gleich ob mikroskopisch oder makroskopisch beobachtbar –, deren Existenz auf der Einlagerung bzw. (feindlichen) Übernahme jeweils anderer Systeme basiert. Für die Ausstellung inszeniert Rave den Film im Kontext von Druckgrafiken Paul Gauguins aus der Sammlung des Kunstmuseum Basel. Auf diese Weise werden zwei Aspekte miteinander in Beziehung gesetzt: einerseits die Kolonialgeschichte und die gegenwärtige ökonomische Einflussnahme westlicher Staaten und Unternehmen im Pazifikraum, andererseits die Exotisierung der »Südsee« im Rahmen ihrer Aneignung durch die europäische Kunst gegen Ende des 19. Jahrhunderts. Der geöffnete Fächer als Bildträger – ein Bildformat, das Gauguin und zuvor andere Künstler auf den Inseln des Südpazifiks entdeckt hatten – wird in Form eines tiefblauen Teppichs zum Scharnier, das die Elemente der Installation räumlich wie inhaltlich verbindet.

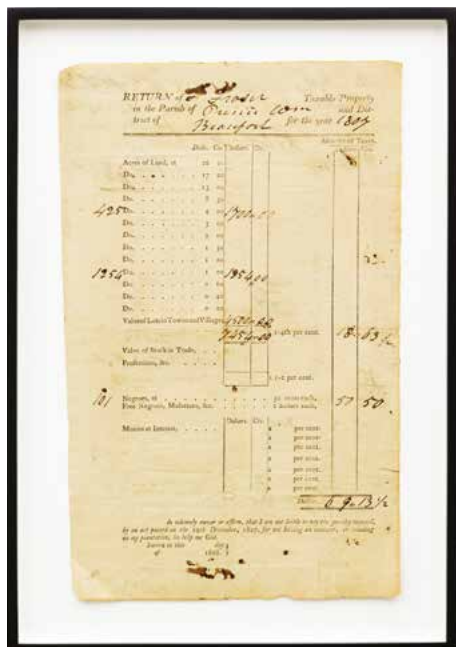




Oil is the world's most plentiful raw material and the associated industries form the world's largest economic sector. In the early twentieth century, the formation of cartels and oligopolies (few suppliers for great demand) had already secured the geopolitical influence of the mineral oil companies and oil-producing countries and their lobbies. One example is the Achnacarry Agreement, signed in 1928 under strict secrecy at a Scottish castle by the seven largest oil-producing countries of the time and ratified by their governments. Dividing up markets, for example geographically based on the Red Line Agreement, permitted price fixing and the decrease or increase of production capacities in line with the interests of the United States and Canada. The Organization of the Petroleum Exporting Countries (OPEC), founded in 1960, also has as its goal a monopolized oil market where agreed production quotas are used to secure a target price bracket for members. Questions of environmental protection or policies that make sense for civil society take a back seat to profit margins—as in the systematic elimination of streetcars in the United States by oil companies, or a blockade of innovative technologies like rechargeable batteries for electric vehicles, squelched by Chevron (formerly Texaco) following its purchase of patents that were valid through 2014. The wallpaper by the artist group Bureau d'Études (founded 1998) also shows the relationship between production levels of crude oil and the growth of the petrochemical industry, specifically the increase in plastic products. The chart includes not only historical and current values, but also estimates of future developments. In view of these projected scenarios, we can only hope that in the decades to come, the economies and consumer behavior patterns of emerging economies do not come to match those established by developed nations. However, the development of recent years does not point to a turnaround: industrialized nations are just as dependent on oil for their development as the economies of most oil-exporting nations. Governments are not dealing with this problem of dependency on fossil fuels. There is also little discussion of the many unresolved environmental problems that are caused by the extraction of crude oil itself.

*Petrocene*, 2019  
Bedruckte Tapete  
Masse variabel

Öl ist der weltweit am meisten verbreitete Rohstoff und die damit verbundenen Industrien bilden den global grössten Wirtschaftszweig. Schon früh im 20. Jahrhundert haben Kartellbildung und Oligopolisierung (wenige Anbieter bei grosser Nachfrage) den geopolitischen Einfluss der Mineralölunternehmen und ölfördernden Staaten sowie ihrer Lobbys gesichert. Ein Beispiel hierfür ist das sogenannte Achnacarry-Abkommen, das 1928 streng geheim auf einem schottischen Schloss zwischen den damals sieben grössten Erdölproduzenten geschlossen und von den jeweiligen Regierungen ratifiziert wurde. Das Aufteilen von Märkten, zum Beispiel geografisch nach dem sogenannten Red Line Agreement, erlaubte Preisabsprachen sowie die Beschränkung oder Ausweitung von Produktionskapazitäten ganz im Sinne der USA und Kanadas. Auch das Ziel der 1960 gegründeten OPEC ist ein monopolisierter Ölmarkt, der den Mitgliedern über den Hebel von Förderquoten einen Zielpreiskorridor garantieren soll. Fragen von Umweltschutz oder zivilgesellschaftlich sinnvoller Politik sind angesichts der Gewinnmargen zweitrangig – man denke zum Beispiel an die systematische Eliminierung der Strassenbahnen in den USA durch Ölkonzerne oder an die Blockade innovativer Technologien wie der Direkt-Auflade-Batterie für Elektrofahrzeuge, die Chevron (damals Texaco) durch den Kauf der bis 2014 gültigen Patente verantwortete. Die Tapete der im Jahr 1998 gegründeten Künstlergruppe Bureau d'Études zeigt auch das Verhältnis zwischen den Fördermengen von Rohöl und dem Wachstum in der petrochemischen Industrie, konkret also die Zunahme an Plastikprodukten. Dabei werden nicht nur historische Werte und Istwerte einbezogen, sondern auch Schätzungen der zukünftigen Entwicklung abgebildet. In Anbetracht dieser Zukunftsszenarien dürfte die einzige Hoffnung sein, dass Wirtschaft und Verbrauchsverhalten der Schwellenländer in den kommenden Jahrzehnten nicht den Verhaltensmustern der entwickelten Staaten entsprechen werden. Die Entwicklung der letzten Jahre deutet aber keine Kehrtwende an: Die industrialisierten Staaten sind in ihrer Entwicklung vom Öl ebenso abhängig wie die Wirtschaften der meisten Exportländer. Die Regierungen gehen das Problem der Abhängigkeit von fossilen Brennstoffen nicht an. Kaum thematisiert werden auch die vielen ungelösten Umweltprobleme, die bei der Erdölförderung selbst entstehen.

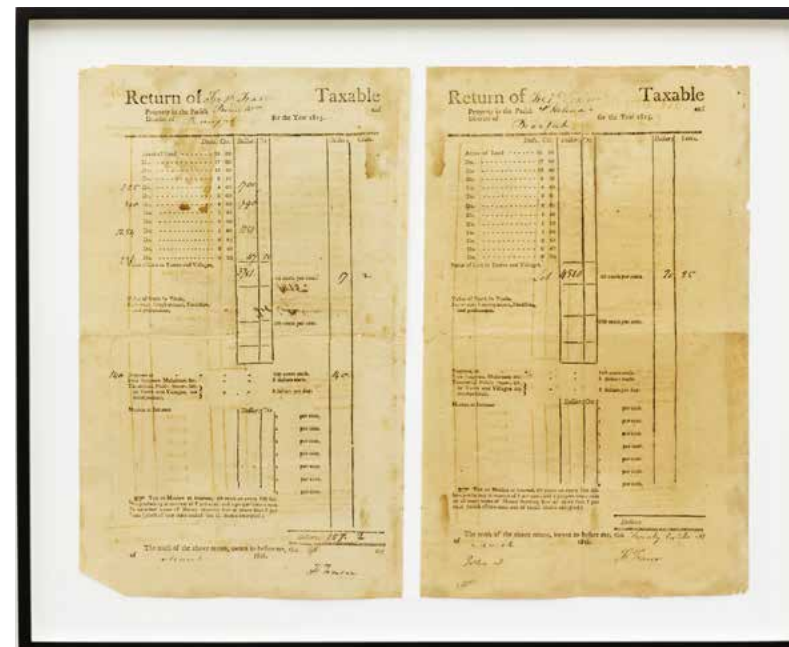


*Tax Return, 2018*  
 1807 tax return from South Carolina  
 40,6 × 27,9 cm  
 Courtesy Cameron Rowland und ESSEX STREET, New York

In 1807 South Carolina collected \$50.50 in taxes from Frederick Fraser on the 101 slaves considered by the state to be his property.

Property taxes on slaves were collected by state governments throughout the United States. By 1860 slaves constituted 20 percent of all American wealth.[1] Tax collection practices varied from state to state, but taxable assets typically included slaves, land, horses, cattle, carriages and clocks. Property taxes collected on slaves were used to develop the state governments. These governments remain intact.

[1] Robin L. Einhorn, *American Taxation, American Slavery*, The University of Chicago Press, Chicago 2006, p. 214.



*Tax Return, 2018*  
 1815 tax return from South Carolina  
 48,3 × 38,7 cm  
 Collection of Martin and Rebecca Eisenberg

In 1815 South Carolina collected \$140.00 in property taxes from Frederick Fraser on the 140 slaves considered by the state to be his property.

Property taxes on slaves were collected by state governments throughout the United States. By 1860 slaves constituted 20 percent of all American wealth.[1] Tax collection practices varied from state to state, but taxable assets typically included slaves, land, horses, cattle, carriages and clocks. Property taxes collected on slaves were used to develop the state governments. These governments remain intact.

[1] Robin L. Einhorn, *American Taxation, American Slavery*, The University of Chicago Press, Chicago 2006, p. 214.



v. l. n. r. Cameron Rowland  
(s. vorherige Seite),  
Éditions Paul-Martial,  
Frans Post,  
Bureau d'Études (Detail)



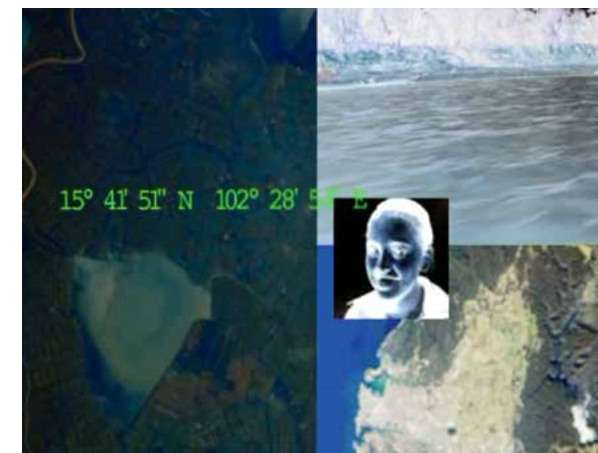
*Brasilianische Landschaft*, 1658  
Öl auf Eichenholz  
45,9 × 70,2 cm  
Kunstmuseum Basel, Vermächtnis  
Max Geldner, Basel 1958, Inv. G 1958.35

Together with the painter Albert Eckhout, Frans Post (1612–1680) was among those who accompanied John Maurice, Prince of Nassau-Siegen, during his stay in the Dutch-occupied northeast of Brazil in 1636 and 1644 as governor-general of the West India Company. Post painted and drew for seven years in Brazil. After his return to the Netherlands, he continued to paint “Brazilian” landscapes into the 1660s. The painting in the Basel collection shows a várzea floodplain with a group of enslaved Africans in the foreground. The picture (casually) documents the notorious transatlantic triangular trade. The slave trade permitted Europe’s economy to solve several major problems at a stroke: white plantation and mine owners in America needed cheap labor; domestic trade in exotic goods needed supplies to be constantly replenished; and industry needed cheap raw materials. The major slave traders—European ship owners and bankers—developed a cycle that began by shipping cloth, alcohol, and weapons to the coast of West Africa, where these goods were then exchanged for slaves, who were then shipped across the Atlantic. In the Caribbean and the Southern States of America, the slaves were sold to plantation owners and the revenue used to buy sugar and cotton, which, in a vicious circle, were then transported to Europe to be processed.

Zusammen mit dem Maler Albert van der Eeckhout gehörte Frans Post (1612–1680) zu den Begleitern von Johann Moritz von Nassau-Siegen, als sich dieser zwischen 1636 und 1644 als Generalgouverneur der Westindischen Gesellschaft im von den Holländern besetzten Nordosten Brasiliens aufhielt. Post malte und zeichnete sieben Jahre lang in Brasilien. Nach seiner Rückkehr nach Holland malte er dann bis in die 1660er-Jahre »brasilianische« Landschaften. Das Basler Gemälde zeigt die von Überschwemmungen geprägte Landschaft der Várzea sowie im Vordergrund eine Figurengruppe von zu Sklaven gemachten Schwarzafrikanern. Das Bild dokumentiert – vom Maler vermutlich als nebensächlich erachtet – den berühmten Dreieckshandel. Das Geschäft mit Sklaven bot Europas Wirtschaft die Möglichkeit, gleich mehrere gravierende Schwierigkeiten auf einen Schlag zu lösen: Weisse Plantagen- und Grubenbesitzer in Amerika benötigten billige Arbeitskräfte, der Handel mit exotischen Gütern bedurfte des ständigen Nachschubs, und die Industrie hatte Bedarf an billigen Rohstoffen. Die grossen Unternehmer des Sklavenhandels – europäische Schiffsreedere und Bankiers – entwickelten einen Kreislauf, der damit begann, dass ihre Schiffe Baumwolle, Alkohol und Waffen an die Küste Westafrikas brachten. Dort tauschte man die Waren gegen Sklaven ein und transportierte diese über den Atlantik. In der Karibik und in den Südstaaten von Amerika verkaufte man die Sklaven an die dortigen Plantagenbesitzer. Mit dem Erlös handelte man vor allem Zucker und Baumwolle, die nach Europa transportiert und dort zu Rum und Textilien verarbeitet wurden. Damit schloss sich das Dreieck zu einem Teufelskreis.



*Remote Sensing, 2003*  
Videoinstallation  
Farbe, Ton, 53 Min.



*Remote Sensing, 2003*  
(Videostill)  
Courtesy Ursula Biemann

The video by Ursula Biemann (born 1955) deals with the way sex workers move or are moved around like goods within the circular flows of global capitalism and its dubious industries. Since the 1990s, an increase has been registered in the links between migration, mobility, and sex work—as a direct consequence of globalization, but also as a result of historical and socioeconomic factors. The borders between “freely choosing” to work as a service provider and forms of forced labor ranging all the way to modern slavery are often blurred and hard to define. For the video, Ursula Biemann researched and travelled for two years. Among others, she met representatives of sex work networks and organizations that monitor the global trade and—as far as possible—protect the women’s rights or help them to escape. In this way, the artist came into direct contact with the women involved and spoke to them about working conditions, future prospects, and the sometimes extensive travel within their profession—from Manila to Nigeria, from Myanmar to Thailand, from Ukraine and Bulgaria to Central Europe. Dividing the video between four screens allows different perspectives and time layers to be combined. Images from navigation satellites and overlaid geo-data visualize the topographic situation and quote new technological developments and the procedures of global positioning systems. These technical sequences, made literally from a bird’s-eye view, mirror the distanced and abstract view of sex work taken by politics and the media. They are contrasted with specific encounters and conversations, filmed in Southeast Asia and at the Czech-German border. As in previous works, the artist radically questions the exploitation of women and their bodies within prevailing economic and political orders.

Das Video von Ursula Biemann (\*1955) beschäftigt sich mit dem Thema der Mobilität von Sexarbeiterinnen, die sich innerhalb der Kreisläufe des globalen Kapitalismus und zwielichtiger Industrien bewegen bzw. wie Waren bewegt werden. Seit den 1990er-Jahren ist ein deutlicher Anstieg im Zusammenhang von Migration, Mobilität und Sexarbeit verzeichnet worden – sowohl eine direkte Konsequenz der Globalisierung als auch Folge historischer und sozioökonomischer Faktoren. Die Grenzen zwischen der »freiwilligen« Arbeit als Dienstleisterinnen und der bis zu moderner Sklaverei reichenden Zwangsarbeit sind dabei nicht selten fließend und schwer zu definieren. Ursula Biemann recherchierte und reiste für das Video zwei Jahre lang. Unter anderem traf sie sich dabei mit den Vertreterinnen von Sexarbeitsnetzwerken und -organisationen, die das globale Geschäft beobachten und – soweit möglich – die Rechte der Frauen schützen oder ihnen beim Ausstieg helfen. Auf diese Weise kam die Künstlerin in direkten Kontakt zu Betroffenen, mit denen sie über Arbeitsbedingungen, Zukunftsperspektiven und die teils extensive Reisetätigkeit innerhalb des Metiers sprechen konnte – von Manila nach Nigeria, von Burma nach Thailand, von der Ukraine und Bulgarien nach Mitteleuropa. Durch die Unterteilung des Videos in vier Bildflächen können unterschiedliche Perspektiven und Zeitebenen montiert werden. Von Navigationssatelliten erstellte Bilder oder eingebundene Geoinformationen visualisieren die topografischen Zusammenhänge und zitieren neue technologische Entwicklungen und die Verfahren globaler Positionsbestimmungssysteme. Diese technischen, im wahrsten Sinne des Wortes aus der Vogelperspektive erstellten Sequenzen können als Spiegel der distanzierten und abstrakten Sicht von Politik und Medien auf den Bereich Sexarbeit gelesen werden. Ihnen stehen konkrete Begegnungen und Gespräche mit Vertreterinnen gegenüber, aufgenommen in Südostasien und an der tschechisch-deutschen Grenze. Wie schon in anderen Arbeiten stellt die Künstlerin die Ausbeutung von Frauen und ihrem Körper innerhalb herrschender ökonomischer und politischer Ordnungen radikal infrage.





*Apparat zum osmotischen Druckausgleich von  
Reichtum bei der Betrachtung von Armut, 2005–2007*  
Installation

These pictures are based on travels to India, Argentina and Bolivia. These countries are so deeply connected with the history of European projections that, when one is there, these projections are projected back. The projections also provide arguments for accepting the discrepancy between wealth and poverty as being that which is the case. At the same time, this discrepancy is used to legitimate measures to eliminate it. These measures are an exercise of power, as is the omission of these measures. It is not the case that one could weigh up or narrate these measures, their history, their welfare, and their gruesomeness in an uninvolved way. For, as an observer, one is part of what one looks at.

The “experimental set-up” of the pictures repeats a situation that cannot be resolved. It acts as if it served to construct an apparatus: *an apparatus serving to osmotically balance the pressure of wealth in the face of poverty*. One cannot equate poverty with the countries visited here, and wealth cannot be equated with Europe—as if there were no poverty here and no wealth there. Yet on the other hand, a history of exploitation indeed exists between these countries, which clearly goes in one direction, and a history of exotic longings and projections going in the other. This history belongs to the essence of the viewer; but it is also shared by the one returning the gaze.

Excerpt by Alice Creischer (born 1960). The artist lives and works in Berlin.



Die Bilder sind aufgrund von Reiseerfahrungen in Indien, Argentinien und Bolivien entstanden. Diese Länder sind so sehr mit der Geschichte europäischer Projektionen verbunden, dass es scheint, als ob diese Projektionen, wenn man da ist, zurückstrahlen. Die Projektionen liefern unterschiedliche Argumente, um die Diskrepanz von Reichtum und Armut als das, was der Fall ist, zu akzeptieren. Zugleich wird diese Diskrepanz benutzt, um Massnahmen zu rechtfertigen, sie zu eliminieren. Es ist aber nicht so, als ob man unbeteiligt diese Massnahmen, ihre Geschichte, ihre Wohlfahrt und ihre Grausamkeit abwägen oder erzählen könnte. Denn als Betrachterin ist man Teil von dem, was man anschaut.

Die »Versuchsanordnung« wiederholt und wiederholt eine Situation, die nicht gelöst werden kann. Sie ist dominiert von einem zentralen Ich, das sich allerdings, um da zu sein, seltsam ausstaffieren muss. Die Versuchsanordnung tut so, als ob sie dazu dient, einen Apparat zu konstruieren: *einen Apparat zum osmotischen Druckausgleich von Reichtum bei der Betrachtung von Armut*. Es ist dumm, Armut mit Ländern wie Indien, Argentinien oder Bolivien gleichzusetzen und Reichtum mit Europa. Andererseits gibt es zwischen diesen Ländern eine Geschichte der Ausbeutung, die in eindeutiger Richtung verläuft, und eine Geschichte exotischer Sehnsüchte, die in die umgekehrte Richtung laufen. Diese Geschichte gehört sowohl zum Wesen der Betrachterin als auch zu ihrem Publikum.

Textauszug von Alice Creischer (\*1960). Die Künstlerin lebt und arbeitet in Berlin.



*nordreise-südreise*, 2000/01 (Videostills)

Video, Farbe, Ton, 30 Min.

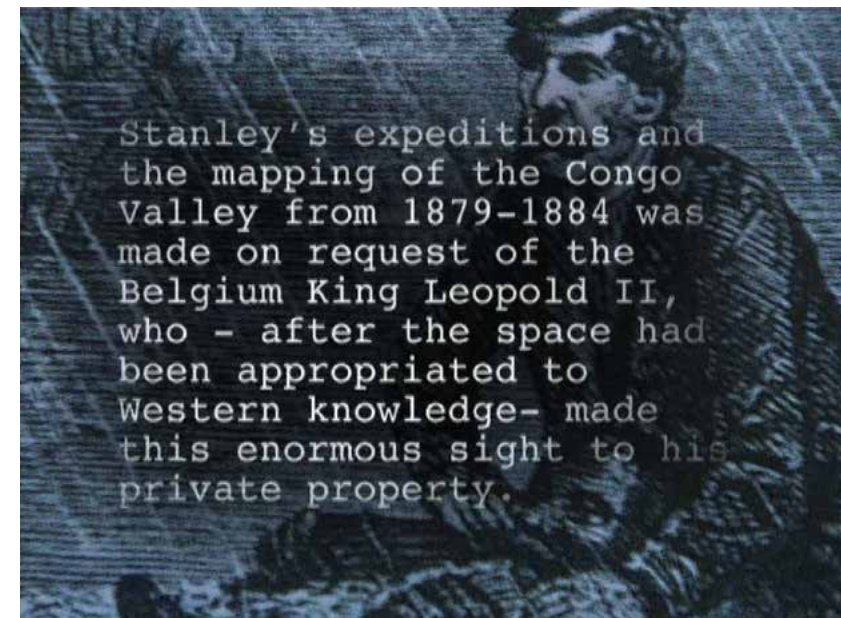
Marion von Osten & R.R.I.O. Sans Papiers Organization

Antwerpen, produziert von Labor k3000 Zürich im Rahmen

von EuroVision2000 (Bologna, Brüssel, Prag)

The two-channel video installation by Marion von Osten (born 1963) was realized in collaboration with the Antwerp organization R.R.I.O. Sans Papiers. It draws on an interview conducted at the Sans Papiers office in Belgium and a lecture by Saskia Sassen in Zurich.

*nordreise* shows anti-racist actions that became necessary after the intensification of European asylum and border policies. Although Belgium already had a tough asylum policy, further tightening led to the tragic death of Semira Adamu in September 1998. To avoid further victims and to alert the public, new forms of organization such as R.R.I.O. were introduced by Sans Papiers Antwerp. People without papers occupied churches and later also schools, youth centers, trade union buildings, neighborhood centers, and embassies to draw attention to their situation. These actions also forged new alliances between migrants, artists, and filmmakers. *nordreise* addresses the effects of the EU's new border policy at the beginning of the twenty-first century, which is



Die 2-Kanal-Videoinstallation von Marion von Osten (\*1963) wurde im Jahr 2000 in Zusammenarbeit mit der Organisation R.R.I.O. Sans Papiers Antwerpen produziert. Sie geht auf ein Interview im Büro der Sans Papiers und einen Vortrag von Saskia Sassen zurück.

*nordreise* handelt von der Notwendigkeit antirassistischen Handelns vor dem Hintergrund der Verschärfung der europäischen Asyl- und Grenzpolitik. Die ohnehin harte Asylpolitik Belgiens wurde Ende der 1990er-Jahre noch verschärft. Folge war unter anderem der tragische Erstickungstod der 20-jährigen Nigerianerin Semira Adamu im Jahr 1998, den zwei belgische Polizisten mittels eines Kissens herbeiführten. Um weitere Opfer zu vermeiden und die Öffentlichkeit zu alarmieren, wurden von Migrant\*innen neue Organisationsformen wie das Büro R.R.I.O. der Sans Papiers in Antwerpen gegründet. Menschen ohne Papiere besetzten Kirchen, später auch Schulen, Jugendzentren, Gewerkschaftsgebäude, Nachbarschaftszentren und Botschaften, um

still being successively tightened, from the perspective of self-organized migrant resistance. The second video, *südreise*, runs alongside a speech by Sans Papier activists. Moving through Antwerp and Brussels, the camera documents informal markets, representative buildings and monuments. Seemingly by chance, it encounters the constructions of a European identity which, especially in Belgium, seems to be juxtaposed with an imaginary African continent. *südreise* reflects this specific connection between racism and colonialism, a construction mediated by representations of conquest and violence, as well as scientific categorizations and museum displays. *südreise* raises the question of how the historical production of otherness continues in EU migration policy and widespread precarity.

*nordreise-südreise* was produced within the EuroVision2000 network designed to facilitate direct exchange of reports, interviews, and personal accounts relating to EU border policies and socio-economic transformation. Recordings, films, and texts were shared by filmmakers, artists, activists, and theorists from Western, Central and Southeast Europe. EuroVision2000 was an expression of a new alliance between activists and cultural producers. Twenty years later, *nordreise-südreise* still shouts: Papers for Everybody! No Border! No Nation! No Deportation!

auf ihre Situation aufmerksam zu machen. Im Rahmen dieser Aktionen entstanden neue Bündnisse zwischen Migrant\*innen, Künstler\*innen und Filmemacher\*innen. *nordreise* thematisiert die Auswirkungen der neuen Grenzpolitik der EU zu Beginn des 21. Jahrhunderts aus der Perspektive des migrantischen Widerstands.

*südreise* läuft kaum hörbar neben der Rede der Sans-Papier-Aktivisten. Auf einem Gang durch Antwerpen und Brüssel werden mit der Filmkamera informelle Märkte, repräsentative Bauten und andere Formen der Repräsentation dokumentiert. Scheinbar zufällig trifft die Kamera auf die Konstruktionen einer europäischen Identität, die speziell in Belgien einem imaginären afrikanischen Kontinent gegenübergestellt zu sein scheint. *südreise* reflektiert diesen spezifischen Zusammenhang von Rassismus und Kolonialismus. Medien dieser Konstruktion sind Eroberungs- und Gewaltdarstellungen sowie wissenschaftliche Kategorisierungen und deren museale Displays. Das Video wirft die Frage auf, wie sich dieses historische Konstrukt von Alterität in der EU-Migrationspolitik und der Prekarität von Menschen fortgesetzt hat.

*nordreise-südreise* entstand im Kontext des EuroVision2000-Netzwerks, das den direkten Austausch von Dokumentationen, Interviews und persönlichen Erzählungen über die Grenzpolitik Europas und deren sozioökonomische Transformation anregte. Filme und Texte wurden von Filmemacher\*innen, Aktivist\*innen und Theoretiker\*innen aus Mittel-, Zentral- und Südosteuropa produziert und ausgetauscht. EuroVision2000 war Ausdruck einer neuen Allianz zwischen Aktivismus und Kulturproduktion. Aber auch zwanzig Jahre später ruft *nordreise-südreise* weiterhin: Papiere für alle! No Border! No Nation! No Deportation!



*nordreise-südreise*,  
2000/01





*Traders/Subjektaggregate*, Berlin/Lublin 2013–2019  
 Ausdruck auf Transparentpapier, Pastellkreide und Pappe

*0 / Reste vom Mehrwert*

In diesem Raum werden unter dem Titel *0/Reste vom Mehrwert* Ergebnisse verschiedener Arbeitsphasen zusammengeführt. Zunächst sind da die Veranschaulichungen von ökonomischen Begriffen und fiktiven Tauschaktionen aus Grossarths *public exercises*, die in den 1990er-Jahren in Berlin stattfanden. Dort ging es um die Wertschöpfung als abstraktes Konstrukt, das in der alltäglichen Praxis eine soziale »Illusion« darstellt. Zusätzlich entstanden seit 2006 Ensembles aus Fotos, Postern, Zeitungsausschnitten und fotografischen Recherchen, die sich aus einem über die Jahre hinweg zusammengetragenen Materialpool speisten. Im Zentrum standen hier mittel- und osteuropäische Regionen.

Das Material umfasst neben Texten vor allem bildnerische Medien wie Zeichnungen und Projektionen sowie Symbole, Allegorien und Figuren – umgesetzt in performativen Formaten und Inszenierungen von sozialen Ereignissen. Grossarths Intention ist eine Aufbereitung und Verknüpfung dieses Materialkonvoluts. Eine wesentliche Rolle bei dieser Vorgehensweise spielt die Konfrontation mit Motiven aus den Bildbänden der ab 1751 erschienenen *Encyclopédie* von Diderot und D'Alembert als einer französischen »Kulturkonserve« der Aufklärungszeit.

## *0 / Residues of Added Value*

This room brings together the results of various stages of the artist's work under the title *0 / Residues of Added Value*.

First, the visualization of economic terms and fictitious exchange actions during the *public exercises* from the 1990s in Berlin. These exercises dealt with the question of added value as an abstract construct present in everyday practice as a social "illusion."

In the same context, the artist has, since 2006, created ensembles from archive materials collected over the years, which mainly consist of photos, posters, newspaper clippings, and results of photographic research conducted in East-Central Europe.

The intention here is to process and interconnect these various materials—alongside texts mainly visual media such as drawings, projections, development of symbols, allegories, and figures—in performative formats and the staging of social events. The confrontation with motifs from Diderot and D'Alembert's illustrated French *Encyclopédie* of 1751—as a kind of "cultural residue" from the Enlightenment period—plays an essential role in this approach.

The room by Ulrike Grossarth provokes speculation about the nature of the economic. It comprises models and historical documents, as well as photographs presented in display cases, some from archives and some taken in the Polish city of Lublin. Here Grossarth translates her explorations of the "spectral materiality" of the commodity—arising from the product's transformation from specific material to an abstraction within the coordinates of the market—into a fascinating ensemble. For the exhibition opening the artist staged an exchange event linked to her work.

"A commodity offered at a specific price is subject to the postulate of unchanging material identity, for the duration that the price remains unchanged. In fact, its pricing suggests that the commodity is ready to be exchanged as it exists. The physical properties that determine its use value must therefore not be changed. ... Even nature is expected to hold its breath within the bodies of commodities for the sake of our social affairs"

(Alfred Sohn-Rethel, *Warenform und Denkform*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1978, p. 122)

Ulrike Grossarth (born 1963) lives and works in Dresden and Lublin.  
[grossarth.circularflow.eu](http://grossarth.circularflow.eu)

Der von Ulrike Grossarth eingerichtete Raum mit Modellen und Zeitdokumenten sowie in Vitrinen präsentierten Fotografien aus Archiven und aus der polnischen Stadt Lublin regt zu Spekulationen über das Wesen des Ökonomischen an. Grossarth hat ihre Beschäftigung mit der »gespenstischen Gegenständlichkeit« der Ware – bedingt durch die Transformation des Produkts von einem stofflich Besonderen hin zu einem Abstraktum innerhalb der Koordinaten des Marktes – in ein faszinierendes Ensemble überführt, das zur Ausstellungseröffnung zudem um eine Tauschaktion der Künstlerin ergänzt wurde.

»Eine Ware, die zu einem bestimmten Preis ausgezeichnet ist, steht für die Dauer, während derer dieser Preis derselbe bleibt, unter dem Postulat unveränderter materieller Identität. Denn durch ihre Preisbestimmung wird angedeutet, dass die Ware, so wie sie da ist, zum Tausch bereitsteht. Ihre gebrauchswerte physische Beschaffenheit darf also keine Veränderung erleiden. [...] Selbst von der Natur wird erwartet, daß sie um unserer gesellschaftlichen Angelegenheiten willen in den Warenkörpern den Atem anhält.«

(Alfred Sohn-Rethel, *Warenform und Denkform*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1978, S. 122)

Ulrike Grossarth (\*1963) lebt und arbeitet in Dresden und Lublin.  
[grossarth.circularflow.eu](http://grossarth.circularflow.eu)



*Idealbeet*, Modell, Berlin 1994



*L.A. Public Workers Point to Some Problems*, 1980  
Silbergelatine- und Foto-Abzüge, auf Tafeln  
aufgezogen, 11-teilig  
152,4 × 106,6 cm

#### Artist's Statement

Art: The term is nearly meaningless without grounding in history and place even when just referring to vanguard high art. Such grounding, of course, locates aesthetic commitments but also whatever social and political thought and movements with which an art practice or movement may be aligned or, at least, compatible or comfortable. The roots of my work are many, but to be brief, can begin with the Soviet Constructivists and Bertolt Brecht and updated with certain ideas from the conceptual art movement. At the same time, my overall position is in favor of a pluralist approach to the many positions and movements that exist and are coming. What I wish for is a vigorous and rigorous contention between points of view and practice which includes all the parties of the field: artists, critics, curators, institutions, publications and, most important, public.

Art and Social Change: Over the last decade and more, many artists have been concerned about a broad array of social issues. Commitment

to social commentary and criticism through artworks is viewed as a move beyond the art-for-art's-sake limitations of liberal modernism: the artist as social isolate. But is this move toward the social really all that substantial? I think it depends upon how we come to view the role of the artist. My commitment has long been that the concerns and exhibition of social art be connected in some way to organized efforts towards the same ends; art that intends to challenge the social world has its best chance in tandem with social/political organizations and their allies.

Art and the Labor Movement: Though my work addresses, in many ways, a lot of different issues, I view class struggle as the significant arena of action. It also means that organized labor, the union movement, is the primary connection to consider. This logic would extend to other concerns such as work about race (organizations of people of color), gender (women's organizations), environment ("green" organizations), etc. If there is no apparent connection, the artist seems to be saying that the art can lead to social change (or defense of something) within the confines of the art world and not necessarily in relation to organized efforts out in our communities. I have been a union activist for over twenty-five years.

Art and Sociology: The psychological level and the mappings of the subjective certainly dominate the point of view of vanguard high art. But, once the issues of the societal are raised, framing is also necessary at the level of aggregate behavior and social structure. I am interested in both the bird's eye view of class struggle and that which cannot necessarily be directly observed at any particular site of its occurrence: relationships "seen" and represented by way of analysis. Experience isn't everything.

Art Documentary: Postmodern formulations have tended to so problematize representation that strategic ideas for social/political ends become difficult if not impossible. The context of history and causal relations are seen as untenable leaving criticism stuck at the levels of the individual and the tactical. A "reinvented documentary" is offered to address the problematics of traditional practices. I view my work as an attempt to enter debates about the direction of both art and the labor movement at all levels of theory and practice.

Fred Lonidier (born 1942), San Diego, 2006

L.A. Public Workers Point to Some Problems, 1980 (Detail)  
 Courtesy Fred Lonidier und ESSEX STREET, New York  
 und Michael Benevento, Los Angeles

## DEBORAH BADGER CHILDRENS CENTER TEACHER UTLA 1021

United Teachers — Los Angeles

### Interview Outline

#### BACKGROUND

Children's Centers established in L.A. to serve at-risk care for simple parents who work but otherwise would need welfare. Serve both pre-school and school-age children. Open from 8 A.M. to 6 P.M. breakfast and afternoon snack provided. Parents pay something according to income but the gov. pays for the most. Waiting lists for children are those and four year long. Began as substitute teacher in North L.A. in September, '76. Was offered and accepted a contract in November.

#### BUDGET RESTRICTION AND INTEGRATION

At the same time as budget tax revenues were cut the L.A. schools were getting large grants of Federal money to implement the racial integration plan. One aspect affected the Children's Centers involves the fact that the regular grants were being reduced in L.A. so there were less opening for more teachers. At the same time the Centers had been set on a long contract from eight hours to four hours in order to cut costs through saving on salaries. The full-time lead teachers were being attracted toward the elementary school jobs which paid better, had more benefits and security. Many did not have proper accreditation so were given a couple years to take a class while teaching.

As part of the integration plan, was assigned to Southeast L.A. Center 40 miles from home. Because of the distance asked for another assignment and after a long battle was offered one 39 miles away. Considering this no assignment required contract and returned to substitute pool. Since no provisions made in integration plan for the cross town and expense of travel this summer "combat plan" instituted decided to fight this one. Parents at original Center called on her behalf. Demonstrations and meetings with administrators held. There was a different parent assignment in Hollywood 25 miles away. Moved to an apartment within ten miles. Roommate who works at a different Center now being assigned 28 miles away.

LA summer after Proposition 13 Center lost clerks and dishwashers. Cut reduced central and maintenance work. Equipment and toys level below.

#### WORKING CONDITIONS

Workload, especially paperwork, has gone up enormously. Supplies and materials minimal. Teachers often buy these, as well as games, out of pocket. 8. Plus, in at least ten hours a week of own time on the class. Spends a lot of it in library getting books, films and records. 9. Finding more co-workers uncommitted makes doing job harder. 10. Morale so low want to change jobs completely. 11. She and few teachers she respects find themselves criticized and ridiculed by the community.

#### PAY AND BENEFITS

Lead teachers paid \$1,600 to \$1,800 a month but ceiling fixed. Most benefits like medical, dental and life insurance good but retirement thin. 15. Substitutes do not get vacations or time off during summer. Getting enough hours to make a living a problem with more and more part time contracts offered. These year contracts given but each year during summer funding arguments talk is that the Centers will be closed. Proposition 13 brought suggestions that they be sold to private day care.

#### MANAGEMENT

Some teachers, supervisors and administrators have more influence than others so that the distribution of scarce resources tends to be arbitrary. 12. The frequent transfer of supervisors very disruptive. 13. Since arriving at present Center, Supervisor 1 transferred because teachers split over policies. Supervisor 2 was administrator assigned to straighten things out. However, had to move back up or lose job. Supervisor 3 hopes to stay.

Finds an overabundance of administrators above the supervisor level. 14. When no contracting - control services that had been an administrative function with private day care. There is a threat here in the future because Children's Centers staff are paid 2/3 more than day care.

#### SERVICE REDUCTION

High number of part-time teachers and aides and the turnover due to lead teacher transfers to elementary schools produces unstable environment. Children usually see eight different adults per day or more if substitutes are needed. Educational intent of Centers blunted by lack of stability as well as materials and equipment. Field toys have been virtually eliminated. Low morale and standards for teacher qualification damaging to children. 16.

#### FUTURE?

Since Centers are surrogate parents for children of single mothers, important social and educational skills may not develop if quality of the institution is poor. 17. If Children's Centers are cut back further or closed many parents will have to quit their jobs to stay home and go on welfare. 18.

#### TO DO!

UTLA is able to help with some immediate problems and grievances but overall crises not addressed with real strength. Most of concerned teachers are union and use it to do what can be done. 19. But there exists a frustration that nothing can save the Centers so many plan to leave. 20. Current negotiations probably will not leave Center teachers any better off than most City and County settlements which do not keep up with inflation.

1. What they're trying to do is they've increased four-hour contracts tremendously. The District claims that if you sign a four-hour they'll give you an eight-hour. "You'll be the first one on the list." But it's not true. People have been waiting for years for eight hours.

2. I don't think they were too eager to have me. I called down to the Supervisor down three hours. In a minute, I was documenting all this, never received a phone call from them. I decided they were going to play dirty. I could play dirty and all, you know, I just didn't them up.

3. Primarily the sixty miles. It would take me an hour and a half to go to downtown Los Angeles. And definitely gas was a big thing.

4. I know a lot of people now are choosing to stay in the substitute pool.

5. Consequently, I was forced to resign two months after I signed my contract. Substituted in my position for two weeks.

6. And I decided I'd throw a little stick.

7. I have the school-age group. It happens to be a class? You'd never believe it, it looks like a real good school-age in kindergarten through sixth grade. Trying to meet the needs of a five-year-old versus a twelve-year-old. It's really a challenge. It really is. It's almost an impossibility.

8. I'm the only while teacher in my center and we have problems open.

9. Since I ended up in this one center we have had absolutely no supplies. We have no paint paper. We don't have any construction paper. We don't have any tag board. So we're really lacking and nobody seems to know why.

10. In our program a lot of people think it's a glorified babysitting service but I provide a math/science area, and a reading area. We have a geographical science area, we have blocks, music table, games and they're allowed to roam around and choose what they want.

11. The District doesn't care. They may transfer you, but they don't care.

12. It's almost an impossibility to do 100 percent. I'm having an extremely difficult time due to my colleagues. There's an extreme amount of paper work. There's a lot of program planning plus in order to keep school-age children interested it also has to incorporate academic work. But it has to be in a much different way than the elementary school. What a kid gets out of a hand and wants to come over and to discover with pencil and paper in hand and do math problems? So, you have to supply a lot of creativity to keep their interest up.

Debbie and aide, Jackie Haring, pose with the class



Safety hazard on the asphalt



A drain not connected to any outlet fills with debris



Dim lines



Playing with games the teachers bought



Debbie paid for the net



Claudia points to stains



Neryt and Elizabeth point to stains



Elizabeth shows the class two pair of scissors



Neryt and Donovan point to holes



Broken stall door in girls' room unfixed

### Another teacher talks

"You know what I think when the system gets as big as this one - and it becomes so non-caring and people end up in these positions and just are there for the money and they may be happy with their job but they may not always be benefiting the kids. And that's what I'm talking about. . . . Every day, and every week it's getting worse."

"Children are children but children who are needy and have to go without a lot have a lot more to offer than those who aren't. And it's a lot more meaningful to work with kids who don't have than working with kids who have everything. It doesn't matter to them what you have to give them because they have everything already."

"There's so many people who once they get to where they want to be and they're happy with what they're making, that's it. They become absolutely stable, extremely stagnant and they don't care. And that's what's left in the Children's Centers."

11. She is now an ex-public worker.

12. And all of a sudden, boom, I feel like I've spent all of my time, devoted all this time to this field that I feel trapped in my profession.

13. These that I feel the children really don't benefit from are the ones that are extremely impulsive. They're going to have those that have hit units, 80 units or whatever and they're not really getting involved, they're not putting themselves out there. They're not really, uh, carrying their load I feel. And sure, they'll be happy. I think as a whole you won't find too many happy people.

14. After a while you get tired of fighting.

15. I'm seriously considering getting out.

16. There's a lot of politics, extreme amount of politics in what you will acquire and availability of equipment.

17. Many of the lead teachers have been here two, three, four, five, six years and they've seen a transition of supervisors. Just since I've been here we've had, uh, five on my third supervisor. Instability is extremely high.

18. And these supervisors come in and they have the notion way of doing things, their own rules. "Let's do this, let's do that." I think the teachers are sick and tired of being pushed around and schedules being a change.

19. I think they could cut out a lot of positions in management which would provide a lot of funds for necessary materials and whatever, such as Area Coordinators.

20. I've been seriously considering other means through life insurance or whatever.

21. As far as all these decisions and budget cuts and whatever and creating the job opportunities, I really feel the Children's Centers are attracting uneducated, uncommitted people. I really do. For those 60 units, I mean, you can go and work in a Children's Center and make \$350 a month and do absolutely nothing if you choose to do so.

22. The parents at my center are extremely cooperative - and I really feel these parents deserve the best as far as teacher-union. I think they deserve the best also, the children do. I don't think they're getting the best.

23. Children were coming to me two, three days after, even a week after, saying, "Are you going to be here tomorrow?"

24. A lot of the parents feel it should be a structured place for their children because, I mean, a lot of these parents are going through divorce. There's an upheaval at home, they don't need a sponsor at the center, you know, it's a second home for these students and these children. They really want consistency. They're really disturbed, many of them.

25. Can you imagine a parent paying \$30 to \$40 a week for child care? Some of these single parents have three, four children. I'm in UTLA, UTLA is the union, usually call out.

26. I've received a paycheck and it was like \$50 short. No notification or anything else. They decided to decrease our salary without letting us know, by about 40 cents an hour. So the first thing I called the union and the union notified it.

27. The union per se maybe might not be, as a whole, concerned about the Children's Centers but as far as the active members in the union, representing the Children's Centers, they're doing. I feel it damn good job. The best they can. But as far as UTLA, I don't think they really think too much about the Children's Centers, really. I think they prime concern happens to be the elementary schools, junior highs and high schools.

### Odds and ends



No toys and broken toys



28. That's right, we did lose our custodian last year. That's why I was missing, of course! . . . We lost out on the repair and maintenance of toys and equipment, things like that, also.





*Crowds*, 2019 (Videostill)  
5-Kanal-HD-Video, Farbe, Ton, je 12–15 Min.  
Masse variabel  
Courtesy Melanie Gilligan und Galerie  
Max Mayer, Düsseldorf

The five-channel video *Crowds* by Melanie Gilligan (born 1979) deals with the everyday life of service sector employees in the city of Orlando, Florida. The city's economy is based on a broad low-wage sector with a percentage of undocumented migrant workers. In this way, the community also reflects changing socioeconomic structures in the United States, where living and working conditions are getting tougher, especially for the growing numbers of people in precarious employment. While Orlando's urban landscape is littered with entertainment industry buildings, shopping malls, and fast-food chains, and cut up by a straggling network of privately owned land, there is very little accommodation for people on low incomes. The city is suited above all to drivers and tourists. Long journeys with public transport make it hard for those in precarious jobs to integrate everyday chores into their daily routines. During several stays in Orlando, Gilligan acquainted

Das 5-Kanal-Video *Crowds* von Melanie Gilligan (\* 1979) setzt sich mit dem Alltag von Angestellten der Dienstleistungsbranche in der Stadt Orlando (Florida) auseinander. Die Wirtschaft der Stadt setzt auf einen breiten Niedriglohnsektor, in dem zu einem nicht geringen Anteil Menschen ohne offizielle Aufenthaltsgenehmigung arbeiten. Insofern spiegelt die Kommune auch die sich verändernden sozioökonomischen Strukturen in den USA wider, in denen die Lebens- und Arbeitsbedingungen insbesondere für eine wachsende Schicht prekär Beschäftigter härter werden. Während der Stadtraum Orlando mit Bauten der Unterhaltungsindustrie, Einkaufszentren und Fast-Food-Ketten regelrecht übersät und von einem weitverzweigten Privatflächennetz zerrissen wird, ist Wohnraum für Menschen mit niedrigem Einkommen so gut wie nicht vorhanden. Die Stadt ist vor allem für Autofahrer und Touristen geeignet. Die langen Anfahrtswege mit öffentlichen Verkehrsmitteln

herself with the prevailing economic and social contradictions, which she then addressed in a series of semi-fictional scenes that were staged across the city for the camera. The thread running through the films is the everyday routine of Irene, who loses her work and is then forced to take on a number of temporary jobs in other people's homes. At the same time, she becomes homeless. Although Irene is a fictional character, her experiences are based on the real experiences of people Gilligan met during her research. Irene thus represents the situation of many people—her name recalls *Eine Prämie für Irene (A Bonus for Irene, 1971)* by feminist filmmaker Helke Sander, a film about the conflict-laden double role of women between work and private life. Gilligan is interested in specific moments and problems in people's lives which then open up onto a broader view of society as a whole. By embedding the fictional character in otherwise real settings, Gilligan reuses a strategy deployed in her film *Self-Capital (2009)*. On the level of the installation in the exhibition space, too, various levels of reality are interwoven when, for example, used bus tickets and public transport timetables from Orlando are presented alongside the film sequences. These elements are joined by a small ensemble of coffee tables and folding chairs, the latter upholstered with fabric like that used in the city's buses. Ultimately, then, the artist shows the essence of social systems not only by (re-)staging specific acts, but also via keen observation of public and semi-public spaces in which life takes place.

machen es prekär Beschäftigten schwer, alltägliche Erledigungen in ihre Arbeitsabläufe zu integrieren. Bei mehreren Aufenthalten in Orlando beschäftigte sich die Künstlerin Melanie Gilligan mit den vorherrschenden wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Widersprüchen. Diese verarbeitete sie in einer Reihe von semifiktiven Szenen, die über die ganze Stadt verteilt für die Kamera inszeniert wurden. Den roten Faden der Handlung bildet der Alltag der Protagonistin Irene, die zunächst ihren Job verliert und dann gezwungen ist, eine Reihe verschiedener Zeit-arbeitsstellen in fremden Haushalten anzunehmen. Parallel dazu wird sie wohnungslos. Irene ist zwar ein fiktiver Charakter, ihre Erlebnisse basieren aber auf den realen Erfahrungen von Menschen, die Gilligan während ihrer Recherchen kennenlernte. Irene repräsentiert also die Situation vieler – ihr Name erinnert an *Eine Prämie für Irene* der feministischen Filmemacherin Helke Sander, die 1971 die konfliktbehaftete Doppelrolle der Frau zwischen Arbeit und Privatem thematisierte. Gilligan interessiert sich für spezifische Momente und Probleme im Leben von Menschen, von denen ausgehend sich eine umfassendere Perspektive auf das gesellschaftliche Gesamtgefüge eröffnet. Mit der Einbettung des fiktiven Charakters in ansonsten reale Szenarien greift Gilligan die Strategie ihres Films *Self-Capital* von 2009 wieder auf. Auch auf der Ebene der Installation im Ausstellungsraum findet die Verflechtung verschiedener Realitätsebenen statt, wenn neben den Filmsequenzen zum Beispiel einige benutzte Fahrkarten und ein Linienplan der öffentlichen Verkehrsmittel Orlandos ausgestellt werden. Hinzu kommt ein kleines Ensemble von Kaffeetischen und Klappstühlen. Letztere sind mit einem Stoff überzogen, der der Musterung der Sitzschalen in öffentlichen Bussen Orlandos entspricht. Letztlich zeigt die Künstlerin das Wesen gesellschaftlicher Systeme also nicht allein durch die (Re-)Inszenierung bestimmter Handlungen, sondern auch mittels der genauen Wahrnehmung der öffentlichen und halböffentlichen Räume, in denen das Leben stattfindet.



*Crowds*, 2019

## Publikation

Erscheint anlässlich der Ausstellung:  
*Circular Flow. Zur Ökonomie der Ungleichheit*  
Kunstmuseum Basel | Gegenwart  
7. Dezember 2019 – 3. Mai 2020

## Redaktion:

Søren Grammel, Eva Falge

## Text:

Søren Grammel

## Lektorat Deutsch:

Ulrike Ritter

## Übersetzungen Deutsch-Englisch:

Nicholas Grindell, Meredith Dale

## Ausstellungsfotografie:

Gina Folly

## Fotonachweis:

Öffentliche Kunstsammlung Basel

Abbildung Peter Fischli / David Weiss:

Jason Klimatsas

## Gestaltung:

sofie's Kommunikationsdesign, Zürich

## Druck:

DZA, zu Altenburg

## Auflage:

2.000 Stück

## Distribution:

Kunstmuseum Basel

© Kunstmuseum Basel

ISBN: 978-3-7204-0246-0

Umschlag Innenseite:

**Hans Holbein d. J.** (um 1497/98–1543)

*Typus cosmographicus universalis.*

*Weltkarte mit Amerika, Europa, Afrika*

*und Asien, 1537 (Ausschnitt, invers*

*abgebildet)*

Holzschnitt von zwei Stöcken

37,2 × 55,7 cm

Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett,

Ankauf 1933, Inv. 1933.278

## Ausstellung

### Kurator, Idee:

Søren Grammel

### Kuratorische Assistenz:

Eva Falge, Philipp Selzer,

Stefanie Thierstein

### Registarin:

Monique Meyer

### Restauratorinnen:

Annette Fritsch, Annegret Seger,

Sonja Fontana

### Arthandling & Technik:

Hans-Peter Arni, Felix Böttiger,

Claude Bosch, Philipp Gueniat,

Martin Imhof, Fredi Zumkehr

### Videotechnik:

Tweaklab AG

## Kunstmuseum Basel

### Direktor:

Josef Helfenstein

### Stellvertretende Direktorin:

Anita Haldemann

### Leiter Art Care:

Werner Müller

### Leiter Finanzen & Operations:

Matthias Schwarz

### Leiterin Marketing & Development:

Mirjam Baitsch

### Kurator Programme:

Daniel Kurjaković

### Leiterin Bildung & Vermittlung:

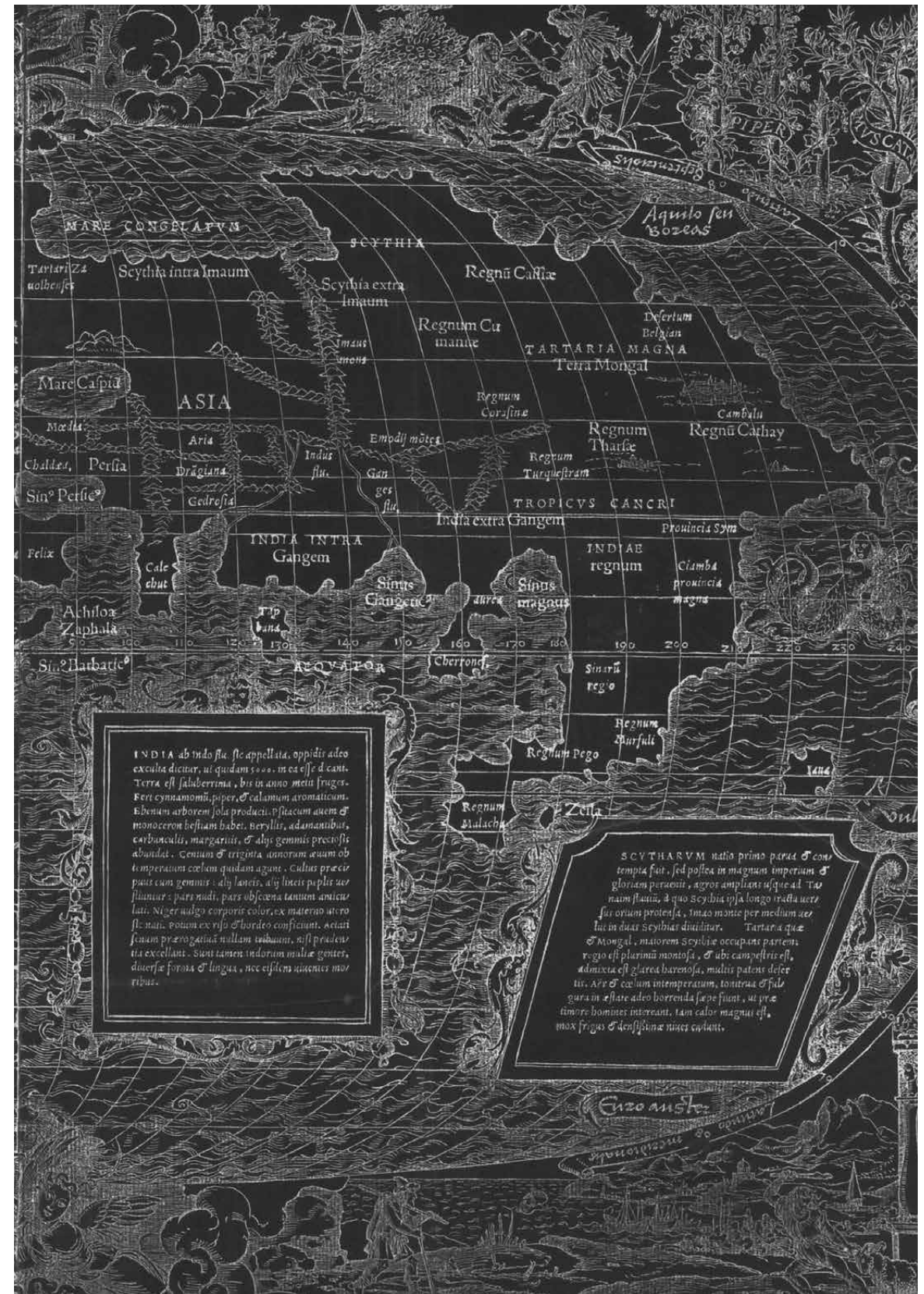
Hannah Horst

Kunstmuseum Basel | Gegenwart

St. Alban-Rheinweg 60

4010 Basel, Schweiz

[www.kunstmuseumbasel.ch](http://www.kunstmuseumbasel.ch)





- Manual No. 1 Le Corbeau et le Renard. Aufstand der Sprache mit Marcel Broodthaers  
Hans Arp, Robert Barry, Alighiero Boetti, Marcel Broodthaers,  
László Moholy-Nagy, Dieter Roth, John Smith
- Manual No. 2 One Million Years – System und Symptom  
Vito Acconci, Josef Albers, Christian Boltanski, Hanne Darboven, Thomas Demand,  
Andrea Fraser, Katharina Fritsch, On Kawara, Sol LeWitt, Bruce Nauman,  
Henrik Olesen, Falke Pisano, Martha Rosler, Jan J. Schoonhoven,  
Andreas Slominski, Simon Starling, Octavian Trauttmansdorff, Heimo Zobernig
- Manual No. 3 Martin Boyce
- Manual No. 4 Von Bildern. Strategien der Aneignung  
John Baldessari, Marcel Broodthaers, Harun Farocki, Andrea Fraser,  
Nina Könnemann, Louise Lawler, Sherrie Levine, Hilary Lloyd, Michaela Meise,  
Richard Prince, Cindy Sherman
- Manual No. 5 Reinhard Mucha
- Manual No. 6 Joëlle Tuerlinckx. Nothing for Eternity
- Manual No. 7 Richard Serra. Films and Videotapes
- Manual No. 8 Clegg & Guttman. 120 Jahre nach dem Ersten Zionistenkongress in Basel
- Manual No. 9 Martha Rosler & Hito Steyerl. War Games
- Manual No. 10 Circular Flow. Zur Ökonomie der Ungleichheit  
Ursula Biemann, Wang Bing, Bureau d'Études, Alice Creischer, Simon Denny,  
Melanie Gilligan, Ulrike Grossarth, Jan Peter Hammer, Fred Lonidier,  
Richard Mosse, Marion von Osten, Lisa Rave, Claus Richter, Cameron Rowland,  
Andreas Siekmann

