

FUTURE PRESENT

EMANUEL HOFFMANN-STIFTUNG

ZEITGENÖSSISCHE KUNST

VON DER KLASSISCHEN MODERNE BIS HEUTE

13. JUNI 2015 – 31. JANUAR 2016

AUSSTELLUNGSHEFT

DIE EMANUEL HOFFMANN-STIFTUNG

Seit ihrer Gründung vor über achtzig Jahren sammelt die in Basel beheimatete Emanuel Hoffmann-Stiftung zeitgenössische Kunst. 1933 wurde sie von Maja Hoffmann-Stehlin im Andenken an ihren jung verstorbenen Mann Emanuel Hoffmann gegründet. Mit der Begeisterung für die Kunst ihrer eigenen Zeit teilte das Ehepaar eine gemeinsame Leidenschaft. Mithilfe der Stiftung wollte Maja Hoffmann-Stehlin diese Kunst – die zu dieser Zeit von Museen nur selten berücksichtigt wurde und oft nicht unerhebliche Missbilligung auslöste – der Öffentlichkeit zugänglich machen. Die in ihren Anfängen erst wenige Werke umfassende Sammlung übergab sie zunächst dem Basler Kunstverein. 1941 vertraute sie die Sammlung als Depositum dem Kunstmuseum Basel und seit 1980 auch dem Museum für Gegenwartskunst an. Ungeachtet der schwierigen Umstände, in der sich Maja Hoffmann-Stehlin nach dem Tod ihres Ehemannes befand – sie blieb in einer Zeit politischer und wirtschaftlicher Instabilität kurz vor dem Zweiten Weltkrieg alleine mit drei Kindern zurück –, definierte sie die «Bejahung der Gegenwart» und die «Zuversicht auf die Zukunft» als das Fundament der Stiftung. Angekauft werden sollten Werke von Künstlern, «die sich neuer, in die Zukunft weisender, von der jeweiligen Gegenwart noch nicht allgemein verstandener Ausdrucksmittel bedienen». Über die Jahrzehnte hinweg hat sich unter diesen dezidierten Vorgaben eine Sammlung entwickelt, die mittlerweile über 1000 Werke umfasst. Viele der in den Anfängen der Stiftung als zeitgenössisch erworbenen Werke von Künstlern wie Hans Arp, Georges Braque, Salvador Dalí, Robert Delaunay, Piet Mondrian oder Pablo Picasso sind unterdessen zu Klassikern geworden; jüngere Eingänge in die Sammlung, wie etwa Werke von Matthew Barney, Robert Gober, Katharina Fritsch, Elizabeth Peyton oder Toba Khedoori, zeugen weiterhin vom zukunftsgerichteten Sammeln, das die Stiftung prägt und durch das sie sich definiert.

1

DIE ANFÄNGE DER SAMMLUNG

Am Anfang der Sammlung stehen die Werke des flämischen Expressionismus: Nach ihrer Hochzeit und einigen Jahren in Paris lebten Emanuel und Maja Hoffmann von 1925 bis 1930 in Brüssel. Maja Hoffmann, die in Paris ein Studium beim Bildhauer Antoine Bourdelle (1861–1929) begonnen hatte und dort in Kontakt mit der jungen, lebendigen Kunstszene kam, suchte auch in Brüssel die Nähe zu den ortsansässigen Künstlern. Bei dem Bildhauer Oscar Jespers (1887–1970) arbeitete Maja Hoffmann im Atelier. Edgard Tytgat (1879–1957), der zu einem guten Freund des Ehepaars wurde, porträtierte mit *Mademoiselle Vera Hoffmann* die Tochter der mittlerweile fünfköpfigen Familie. Über die Galerie Le Centaure,

deren Inhaber Walter Schwarzenberg im gleichen Haus wohnte wie die Hoffmanns, kaufte das junge Ehepaar erste Gemälde aus der lokalen Kunstszene an. Diese bilden die Anfänge der heutigen Sammlung und stehen exemplarisch für die persönliche Prägung, die die Sammlung stets bewahrte. Die Werke der flämischen Expressionisten nehmen dabei auch in der Kunstgeschichte eine Sonderstellung ein, indem sie auf eine spezifische Art und Weise Elemente des deutschen Expressionismus mit Anleihen aus dem französischen Surrealismus und Kubismus vereinen.

2

KLASSISCHE MODERNE

Nach ihrer Rückkehr nach Basel kaufte das Ehepaar schwerpunktmässig Werke des Konstruktivismus und Surrealismus an. Emanuel Hoffmann war besonders vom Werk von Max Ernst (1891–1976) fasziniert. In ihm erkannte er einen Künstler, dem es wie keinem anderen gelang, den Zustand einer Generation und Zeit in seiner Bildsprache festzuhalten. 1932 verstarb Emanuel Hoffmann mit erst 36 Jahren an den Folgen eines schweren Autounfalls. Zum Gedenken an ihren Mann errichtete Maja Hoffmann-Stehlin 1933 die Emanuel Hoffmann-Stiftung und schenkte ihr als Gründungsstock mehrere Bilder aus ihrer Privatsammlung. Neben den Werken des flämischen Expressionismus gehören zu den frühen Eingängen auch Marc Chagalls (1887–1985) *Das gelbe Kalb* und *Der blaue Esel*, Hans Arps (1886–1966) *Configuration (Nombril, chemise et tête)* sowie Max Ernsts *L'Élué du mal*. Eine besondere Bedeutung nahm für Maja Hoffmann-Stehlin – ab 1934 in zweiter Ehe Maja Sacher-Stehlin – Piet Mondrian (1872–1944) ein. In seinem Atelier fand sie die Ruhe und in seiner Kunst den Trost, die sie dringend benötigte: Nur ein Jahr nach dem tragischen Unfall ihres Ehemannes starb ihr ältester Sohn Andreas erst zehnjährig an Leukämie. Oft sass sie stundenlang in Mondrians Atelier und schaute einfach zu, wie er malte. Da die Räumlichkeiten des Basler Kunstvereins für die wachsende Sammlung zu knapp wurden, entschloss sich Maja Sacher-Stehlin 1941, die Sammlung als Depositum dem Kunstmuseum Basel zu übergeben. Wichtige in dieser Zeit erfolgte Ankäufe wie Robert Delaunays (1885–1941) *La Tour Eiffel* oder Salvador Dalís (1904–1989) *Girafe en feu* gehören heute zu den Publikumsmagneten im Kunstmuseum.

3

EXPERIMENTE MIT NEUEN MATERIALIEN

Bewegung, Klang, optische Täuschungen und neue Materialien prägten die in den 1950er- und 1960er-Jahren in die Sammlung eingegangenen Werke. Eine prominente Rolle nehmen in dieser Zeit zwei Schweizer Künstler ein, zu denen die Stifterfamilie eine besonders intensive Freundschaft pflegte: Jean Tinguely (1925–1991) und Dieter Roth (1930–1998). Tinguelys knatternde, knallende, rotierende, schaufelnde oder sich auf eine andere Art bewegendes Skulpturen sind aus der Stadt Basel nicht mehr wegzudenken. Mit der Skulptur *Pop, Hop, Op & Co* schuf er eine ironische Kritik am Kunstmarkt der 1960er-Jahre, in dem alle paar Monate neue künstlerische Strömungen angepriesen wurden, die danach ebenso schnell wieder von der Bildfläche verschwanden. Das Prinzip der Bewegung inspirierte Dieter Roth wiederum zu seinen berühmten Bildern aus Lebensmitteln. Die beiden Objekte *Basel am Rhein* und *Das Meer, 1. Teil* beinhalten beide als Material Schokolade. Diese verändert sich ihrer Natur gemäss langsam mit dem Lauf der Zeit und bleibt damit auch nach Fertigstellung des Werks gestalterisches Element.

Dieter Roth, *Selbstturm; Löwenturm* / Jean Tinguely, *Méta-Harmonie II*

→ Beilage: «Weitere Installationen im Schaulager / Werke im Aussenraum»

4

«WHEN ATTITUDES BECOME FORM»

Die 1960er-Jahre bedeuten für die Sammlung einen wichtigen Einschnitt. Lag der Schwerpunkt bisher hauptsächlich auf europäischen Künstlern, rückt nun die amerikanische Kunst in den Fokus. Durch den Zweiten Weltkrieg und die Emigration zahlreicher Künstler hatte diese bedeutende Impulse erfahren und war zum neuen Zentrum der Gegenwartskunst geworden. 1969 bringt Harald Szeemann diese neue Kunst in der Ausstellung «When Attitudes Become Form» nach Europa. Die Ausstellung war in der Schweiz ein Skandal, das Publikum war noch nicht bereit für die Radikalität von Konzeptkunst, Land Art oder Arte Povera. Die Arbeiten sprengten die bisherige Definition von Kunst. Maja Sacher-Stehlin und der Stiftungsrat bewiesen jedoch Aufgeschlossenheit und Weitsicht. Aus der Ausstellung wurde Fred Sandback (1943–2003) *Silver Gray Cord Trapezoid* sowie Richard Tuttle (*1941 in den USA) *Bow Shaped Light Blue Canvas* angekauft. Während Sandback mit Acrylgarn körperlose Volumen in den Raum zeichnet – er wolle den Körper der Skulptur ohne seine opake Masse haben – stellt Tuttle mit seinem «Cloth Piece», einem lose an die Wand gehängten, gefärbten Baumwollstoff, die Grenze zwischen Skulptur und Malerei in Frage. Auch die Ankäufe der nächsten Jahre orientierten sich stark am Programm der revolutionären Ausstel-

5

JOSEPH BEUYS

Ebenso neu und ungewohnt wie die Kunst der Amerikaner waren für das Basler Publikum die Arbeiten von Joseph Beuys (1921–1986). 1969 zeigte Dieter Koeplin, der damalige Konservator des Kupferstichkabinetts, im Kunstmuseum Basel erstmals Zeichnungen und kleine Objekte von Beuys. Die mittlerweile hochbetagte Maja Sacher-Stehlin war fasziniert von dieser mit einem spezifischen Materialfundus und einer ganz eigenen Ikonografie arbeitenden Kunst, auch wenn ihr die Werke des zwei Jahrzehnte jüngeren Künstlers anfänglich zu schaffen machten: «Was ich gesehen habe, hat mir allerdings einen Schock gegeben, wie ich ihn seit meiner Jugend beim Sehen von Werken von Miró, Klee, Arp nicht mehr erfahren habe.» Noch im gleichen Jahr wählte sie persönlich eine Gruppe von *Plastischen Bildern* aus. Diese Materialbilder – auf den kleinformatigen Arbeiten finden sich unter anderem ein roter Kinderwollhandschuh auf verblichenem Notizpapier (*Hand*) oder eine angebrannte Zigarette auf Pappe (*Rollenbild*) – sind zwischen zweidimensionaler Papierarbeit und dreidimensionalem Objekt angesiedelt. Die Faszination für Beuys lässt Maja Sacher-Stehlin nicht mehr los. Sie finanziert die zweite Ausstellung des Künstlers im Kunstmuseum Basel. Die direkt auf dem Boden platzierte Skulptur *Schneefall* besteht aus drei dünnen, entästeten Tannenstämmchen, die mit 32 quadratisch zugeschnittenen Schichten aus grauem Filz zugedeckt sind. Bei der Wahl seiner Materialien standen oft deren potenzielle Wirkkräfte im Vordergrund. Filz und Fett verwendete Beuys als Energie absorbierende und gleichzeitig isolierende Substanzen. In Bezug auf *Schneefall* lässt sich imaginieren, dass die Filzdecken wie eine winterliche Schneedecke eine Restwärme – die in den toten Stämmen möglicherweise noch vorhandene Lebensenergie – bewahren.

6

BRUCE NAUMAN

Das Werk von Bruce Nauman (*1941 in den USA) bildet einen der Schwerpunkte der Sammlung. Aus seinem vielgestaltigen Werk – dazu gehören Zeichnungen, Skulpturen, Fotografien, Film- und Videoarbeiten, Neonarbeiten, Klanginstallationen und Performances – sind Werke aller Schaffensperioden vertreten. Erste Zeichnungen wurden bereits 1972 angekauft. Diese entstanden im Kontext früher Skulpturen des Künstlers, in denen Materialien wie Blei, Zement, Filz, Holz, Kautschuk oder Wachs sowie deren Beziehung zum architektonischen Raum im Zentrum stehen. Die mit rascher Hand ausgeführten, zum Teil Tintenflecke aufweisenden Zeichnungen wirken wie Entwürfe oder Baupläne zu den jeweiligen Arbeiten – samt Massangaben, Notizen und Überlegungen dazu, wie sich die Skulptur realisieren liesse. Zum grossen Teil fertigte Nauman die Zeichnungen allerdings erst nachträglich an. Sie sind somit als eigenständige Werkvarianten lesbar, in welchen sich die Diskrepanz zwischen Idee und Ausführung zeigt oder ein besonderer Aspekt hervorgehoben oder variiert wird. Naumans Arbeiten sind stets auch als stumme Aufforderung an den Betrachter lesbar: Die Skulptur *Plaster Steps* konfrontiert durch die ohne erkennbaren Zweck im Raum stehende Treppe den vor ihr stehenden Betrachter mit seiner Präsenz sowie seiner Position im Verhältnis zur Skulptur und zum Raum. Durch das gelbe Licht markiert *Plaster Steps* jedoch den Negativraum als ihren eigentlichen Raum und entzieht sich dadurch der vollständigen Erfass- und Erfahrbarkeit durch den Betrachter.

6a

Die Installation *Untitled* zeigt die Videoprojektion einer Performance. Diese wurde von Bruce Nauman 1970 für die Tokyo Biennale entworfen. 2009 wurde sie an der Biennale Venedig neu inszeniert. Ausgeführt wurde die Performance von zwei Tänzern, die einander auf einer Matte gegenüberlagen, wobei sie sich über den Kopf an den Händen hielten. Die Anweisung an die Tänzer war es, in einer geraden Linie im Kreis zu rotieren. Die Performance wurde von oben auf Video aufgenommen. Nach einigen Minuten, in denen die unbewegte Kamera das Geschehen aufzeichnete, lautete die Anweisung, die Kamera in der gleichen Geschwindigkeit wie die Tänzer zu rotieren, so dass der Eindruck entsteht, dass anstelle der Tänzer der Boden unter ihnen rotiert. Nach einer erneuten Phase mit unbewegter Kamera sollte die Kamera das Geschehen dann noch in umgekehrter Richtung aufzeichnen. Diese Abfolge von Aufnahmen wurde durchgeführt, bis das Band voll war oder die Tänzer aufhören mussten. Die aufgenommene Performance wird in der Installation auf eine am Boden liegende Matte sowie auf die Wand projiziert, im Gegensatz zur Performance von 1970, wo das Video auf zwei Monitoren gezeigt wurde.

6b

Im Zentrum der frühen Arbeiten Bruce Naumans steht oft sein eigener Körper beim Ausführen verschiedener Handlungen. Dabei stellt er sich die Frage, was den Künstler als solchen kennzeichnet und wie der Künstler im Verhältnis zum Werk steht. Mit *First Hologram Series: Making Faces (A–K)* und *Second Hologram Series: Full Figure Poses (A–J)* schuf Nauman zwei Serien von Hologrammen. Nauman gehört damit zu den Pionieren einer Bewegung von Künstlern, die sich für das seit 1947 im Kontext der Wissenschaft entwickelte Phänomen der Holografie zu interessieren begannen. In *First Hologram Series: Making Faces B* ist Naumans Gesicht zu sehen, das er mit seinen Händen verformt und zu einer grotesken Maske verzerrt. Als würde er sich selbst von aussen betrachten, setzt er den Körper objektiviert und als formbares Material ein. In *Second Hologram Series: Full Figure Poses H* balanciert der Künstler auf der Belichtungsplatte stehend auf dem Bildfeld, aus dem er durch das Ausstrecken von Armen oder Beinen bisweilen bewusst ausbricht.

JOHN BALDESSARI, RICHARD ARTSCHWAGER

Die zeitgenössische Kunst seit den 1960er-Jahren unterscheidet sich nicht nur in Bezug auf ihre Materialien von den Gemälden aus den Anfangszeiten der Sammlung, sondern vor allem auch durch ihre Dimensionen: Grossformatige Bilder und Fotografien sowie raumfüllende Installationen gehören zu den Charakteristika dieser sich von ihrem Platz an der Wand oder auf dem Sockel befreienden Kunst. Dies stellte die Sammlung vor neue Herausforderungen, da die Raumnot im Kunstmuseum Basel akut wurde und nur noch ein sehr kleiner Teil der Werke aus der Sammlung gezeigt werden konnte. Dies widersprach auch der in der Stiftungsurkunde explizit geäusserten Absicht, die Werke der Sammlung öffentlich zugänglich zu machen. Die mittlerweile fast 80-jährige Maja Sacher-Stehlin engagierte sich in der Folge entschieden für den Bau des 1980 eröffneten Museums für Gegenwartskunst – des europaweit ersten explizit der Gegenwartskunst verpflichteten Museums – und stellte die für den Umbau erforderlichen Mittel zur Verfügung. Die Sammlung war von nun an an zwei Orten zu sehen. Die Werke aus der Klassischen Moderne blieben im Kunstmuseum, während die neueren, grossformatigen Arbeiten ins Museum für Gegenwartskunst umzogen.

Beispielhaft für die grossformatigen, oft konzeptuellen Arbeiten dieser Zeit steht das Werk von John Baldessari (*1931 in den USA). In seinen Bildern untersucht er die Beziehungen zwischen Sprache und Bild. In *Semi-Close-Up of Girl by Geranium (Soft View)* – der Titel ist einer Regieanweisung aus einem Film entnommen und bedeutet übersetzt «Halb-Nahaufnahme eines Mädchens bei einer Geranie (weichgezeichnet)» – lässt er allein durch die Sprache Bilder vor dem geistigen Auge des Betrachters entstehen. Auch der Beschrieb der darauffolgenden Szene evokiert starke Bilder: «Beendet das Giessen – schaut die Pflanze genau an, um Zeichen ihres Wachstums zu entdecken, findet ein paar Hinweise – lächelt, ein Teil hängt herunter – sie lässt die Finger darüber gleiten – hält die Hand über die Pflanze, um sie zum Wachsen zu ermutigen.» Der Verweigerung gegenüber dem traditionell gemalten Bild trug Baldessari 1966 im *Cremation Project* Rechnung, als er sich in einer – wiederum selbst zu einem Werk gewordenen – Aktion entschloss, alle seine bis 1966 entstandenen Gemälde zu verbrennen. *Semi-Close-Up of Girl by Geranium (Soft View)* ist eine der ersten nach dieser Aktion entstandenen Arbeiten.

«JUNGE WILDE»

Auf die den internationalen Diskurs prägende Konzeptkunst reagierte in den 1980er-Jahren eine Gruppe von jungen europäischen Künstlern mit einer neuen Auffassung von Malerei. Die italienischen Künstler der «Transavanguardia» – darunter Francesco Clemente (*1952 in Italien) – wollten die starren Vorgaben der avantgardistischen Kunst überwinden und brachten wieder vermehrt figurative und auch mystisch inspirierte Elemente in ihre Gemälde mit ein. In Deutschland verwarfen die als «Junge Wilde» bekannt gewordenen Maler Rainer Fetting (*1949 in Deutschland), Walter Dahn (*1954 in Deutschland) oder Jiří Georg Dokoupil (*1954 in Tschechien) durch die Unmittelbarkeit der Darstellung und die Wirkungskraft der reinen Farbe die theoretischen Diskurse der Konzeptkunst und der Minimal Art und vermittelten mit ihrem gestischen Duktus voller Expressivität und Experimentierfreudigkeit einen ungefilterten Zugriff auf das von Rockkonzerten, der Punkszene und einem Lebensgefühl des Aufbruchs geprägte Jahrzehnt. Ihre Kunst ist aber auch Ausdruck einer zunehmend globalisierten Welt. Obschon New York ein wichtiges Zentrum der Kunst blieb und die dort entstehende Kunst für die Sammlung weiterhin relevant war, weitete sich der Fokus der Sammlung nun auch auf Künstler verschiedenster Länder.

9

BLICK NACH OSTEN

In den 1980er-Jahren kam eine Gruppe von Werken von Künstlern der inoffiziellen Moskauer Kunstszene in die Sammlung. Ilya Kabakov (*1933 in der Ukraine) und Erik Bulatov (*1933 in Russland) studierten beide am Surikow-Kunstinstitut in Moskau. Die Ausbildung war geprägt von den Dogmen der offiziellen Staatskunst, und der Kontakt zum Westen sowie zur vorrevolutionären russischen Kunst wurde ihnen bewusst erschwert. 1985 unternahm eine Delegation der Emanuel Hoffmann-Stiftung eine Reise in die Sowjetunion und konnte dort unter anderem Werke von Ilya Kabakov ankaufen. Die damals erstandenen Werke gehören zu den ersten Werken sowjetischer Künstler, die Eingang fanden in eine öffentliche europäische Sammlung. In den mit Emailfarbe auf Holz angefertigten Bildtafeln bringt Kabakov die Absurdität und Tragik der Lebensumstände im kommunistischen Staat zum Ausdruck. Das Bild *Gastronom* zeigt den Blick in einen Lebensmittelladen mit leeren Regalen, in dem unzählige Menschen Schlange stehen. Auf dem Schaufenster werden allerlei Delikatessen mitsamt Preis aufgelistet: Milchprodukte, verschiedene Fische, Kolonialwaren, Süßwaren, Obst und Gemüse. Im Zusammenprall dieser beiden zueinander im Widerspruch stehenden Ebenen formuliert Kabakov eine subversive Kritik und machte deutlich, wie weit die Realität von den Versprechen der Regierung abwich. Die Realitätsferne der staatlichen Bürokratie macht auch das Gemälde *Raspisanie wynosa pomojnogo wedra* (Plan für das Hinaustragen des Mülleimers) deutlich. Dieses zeigt eine Tabelle, die ohne Rücksicht auf mögliche Veränderungen im Wohnblock über fünf Jahre hinaus die Zuständigkeiten der Bewohner für das Hinaustragen des Mülleimers festlegt.

10

ON KAWARA, RÉMY ZAUGG

Wenige Künstler haben sich mit vergleichbar rigoroser Systematik, konzeptueller Serialität und beharrlicher Repetition einem Thema verschrieben wie der in Japan geborene Künstler On Kawara (1933–2014) dem Phänomen der Zeit. In den Büchern der Installation *One Million Years (Past)* listet der Künstler sämtliche Jahreszahlen im Zeitraum von knapp einer Million vor Christus bis ins Jahr 1969 penibel auf. Die auf einer Schreibmaschine getippten Zahlen verlaufen horizontal über zehn Spalten, mit jeder Zeile bricht ein neues Jahrzehnt an, mit jedem Absatz ein neues Jahrhundert und alle zwei Seiten ein neues Jahrtausend. Analog verfährt Kawara mit *One Million Years (Future)*, das den Zeitraum von 1988 bis ins Jahr 1001987 umfasst. Trotz der zunehmend internationalen Ausrichtung der Sammlung wurden auch weiterhin Schweizer Künstler angekauft. Von Rémy Zaugg (1943–2005), der einen Grossteil seines Lebens in Basel gelebt hat, ging eine Reihe von puristischen Acrylgemälden in die Sammlung ein, in denen er das Bild als Gegenstand der Wahrnehmung sowie den Akt des Sehens selbst thematisiert.

11

FISCHLI/WEISS

Peter Fischli (*1952 in der Schweiz) und David Weiss (1946–2012) gehören zu den wichtigsten Vertretern der Schweizer Kunstszene. Ihre Kunst rückt die gewöhnlichen Dinge des Alltags in den Fokus. Die Installation *Tisch* besteht aus einem Sockel, auf dem kreuz und quer gestapelt verschiedene Gegenstände liegen, die an ein Atelier oder eine Werkstatt erinnern – farbbekleckste Holzplatten, Kartonschachteln, dreckige Malutensilien, Putzmittel, Zigarettensammel, Aspirin, Duschgel, ein Staubsauger und weitere gebrauchte Objekte. Erst bei genauerem Hinsehen enttarnen sich die Objekte als Skulpturen. In minutiöser Weise haben die beiden Künstler die Originalobjekte in Polyurethan geschnitzt und täuschend echt bemalt. Die vermeintlichen Werkzeuge sind zu nichts zu gebrauchen, wurden dafür in umso aufwendigerer Arbeit von Hand hergestellt. Dadurch geben die beiden Künstlern den Dingen die Freiheit, von ihrem Nutzen befreit um ihrer selbst willen zu existieren und stellen zudem auf witzige Art und Weise die Frage nach musealen Mechanismen und danach, was Kunst als solche überhaupt definiert.

12 JEFF WALL

Jeff Walls (*1946 in Kanada) Fotografien beziehen sich intensiv auf Traditionen der Malerei, des Theaters und des Films, unter anderem durch die Art und Weise ihrer Präsentation, die Wahl der dargestellten Szenen sowie die ausgeprägte Bilddramaturgie. Manche Fotografien dokumentieren Beobachtungen vorgefundener Situationen, der überwiegende Teil basiert jedoch auf einer sorgfältigen Rekonstruktion von Erlebtem und Gesehenem. *After <Invisible Man> by Ralph Ellison, the Prologue* beispielsweise nimmt Bezug auf Ralph Ellisons 1952 erschienenen Roman *Invisible Man*. Im Prolog erzählt der namenlose Ich-Erzähler von seinem Aufenthaltsort – einem vergessenen Kellerraum in New York, der von 1369 Glühbirnen erleuchtet wird, die von illegal angezapftem Strom gespiesen werden. Dabei erklärt er: «Licht bestätigt meine Realität, gebiert meine Gestalt. [...] Ohne Licht bin ich nicht nur unsichtbar, sondern auch gestaltlos.» Auch in Jeff Walls Fotografie wird das Licht zum Leitmotiv für das gesamte Bild. Bis in die 1990er-Jahre schuf Wall nahezu ausschließlich farbige Grossbilddias in Leuchtkästen, wie sie auch in der Werbung verwendet werden. In jüngerer Zeit entstanden hingegen vorwiegend Schwarzweiss- oder Farbfotografien als Abzug oder Ausdruck.

13 ROBERT GOBER

Robert Gobers (*1954 in den USA) Bildwelten scheinen direkt dem Unterbewusstsein zu entspringen. Der Schrecken lauert dabei im fremd wirkenden Vertrauten. Gobers Werke sind oft Nachbildungen von vertrauten Dingen, die ins Abgründige kippen. Die Auseinandersetzung geschieht dabei auch über das Material – alle Gegenstände, sei es eine Plastikkiste, ein Rohr aus Bronze oder ein Koffer, sind von ihm und seinen Assistenten in sorgfältiger Arbeit von Hand gefertigt. Das Heim als Ideal eines geschützten Ortes scheint dabei in vielen Arbeiten auf, aber auch Kindheit, Sexualität, Religion, Macht und Ausgrenzung sind Themen, die sein Werk durchziehen. In *Untitled* (1994–1995) wird das archetypische Symbol für Geborgenheit und Schutz schlechthin – ein offener Kamin mit behaglich glimmender Glut – gestört durch die Kinderbeine, die sich darin stapeln. Die isolierten Körperteile sind dabei nicht nur Zeichen von Verletzung und Verstümmelung, sondern vielmehr Symbole der Vereinzelung und Verletzlichkeit des Menschen.

13a Ein oft wiederkehrendes Motiv in Robert Gobers Arbeiten sind Abflüsse und Gullys, die als Durchgänge und Passagen in eine andere Welt und als Kanalisation für Verdrängtes gelten. Ihnen kommt auch in der monumentalen Rauminstallation *Untitled* (1995–1997) eine prominente Rolle zu. In der Mitte des Raumes erhebt sich eine aus Beton gegossene lebensgrosse Skulptur der Jungfrau Maria mit ausgebreiteten Armen. Ein monumentales Entwässerungsrohr durchbohrt ihren Unterleib. Die Öffnung des Rohres leitet den Blick auf die dahinterliegende, nach oben führende Zedernholztreppe, über deren Stufen unaufhörlich Wasser herabströmt, sich auf dem Boden ausbreitet und durch ein Abwassergitter abfließt. Auch die Madonnenfigur steht auf einem Abwasserrost aus Bronze und links und rechts von ihr stehen zwei offene Lederkoffer, durch deren Böden der Blick auf einen Meeresgrund fällt. Die Münzen im Wasser – sie alle tragen das Geburtsdatum von Robert Goyer – lassen an einen Wunschbrunnen denken. Durch die Kombination solcher widersprüchlicher Elemente schafft Goyer eine irritierende Metapher einer nie endenden Suche nach Bedeutung, in der sich Elemente der persönlichen Erinnerung, von Diesseitigkeit und Weltlichkeit mit den Symbolismen und der Bildsprache der sakralen Ikonografie vermischen.

14

CINDY SHERMAN

Cindy Shermans (*1954 in den USA) Fotografien untersuchen das Spannungsverhältnis zwischen zugeschriebener Rolle, dem «Blick des Anderen» und dem Selbst. Für ihre Arbeiten fotografiert sie sich selbst in verschiedenen Kleidungen, Posen und Kostümen. Ihre fotografische Sprache untersucht die Wahrnehmungsmuster, nach der die Gesellschaft funktioniert, sowie deren Vorkommen in unterschiedlichen Zeiten und Kontexten. So rückt beispielsweise die Serie der *Untitled Film Stills* die Inszenierung der Frau als Objekt des männlichen Blicks in den Fokus. In den *History Portraits / Old Masters* greift Sherman auf das seit den frühen 1980er-Jahren zur Verfügung stehende Cibachrome-Verfahren und damit auf die Möglichkeit zu Farbabzügen im Grossformat zurück. Für die Werke in dieser Serie stellte sie Gemälde von Alten Meistern nach, wobei sie die darin vermittelten Idealvorstellungen schonungslos demontiert. Ebenfalls zu sehen sind Fotografien aus den Serien *Fashion*, *Disasters*, *Masks*, *Centerfolds / Horizontals* und *Hollywood / Hampton Types*.

15

KATHARINA FRITSCH

Katharina Fritschs (*1956 in Deutschland) Motive sind häufig alltägliche Gegenstände, Menschen oder Tiere, deren vertraute Gestalt sie durch Manipulation von Grössenverhältnissen, Materialität oder Farbigkeit unterläuft. Ihre makellos modellierten Skulpturen lassen keinerlei Unregelmässigkeiten oder Spuren des Herstellungsprozesses erkennen. Der andächtig nach oben gerichtete Blick, das bodenlange Ordenskleid und die Dornenkrone auf dem Haupt der Figur in *St. Katharina und 2. Foto (Efeu)* sind tausendfach reproduzierte Merkmale von Heiligendarstellungen und machen die Skulptur zum stellvertretenden Bild dieser Darstellungsform schlechthin – zu einer Art Metaskulptur. Die mattschwarze, reflexionsfreie Oberfläche übt dabei eine besondere Faszination aus und verleiht der Skulptur eine unheimliche, vom Raum entrückte Präsenz. Einzig ein grossformatiger Siebdruck im Hintergrund bietet der Figur etwas Halt.

15a

16 identische, pechschwarze Ratten sitzen in Katharina Fritschs *Rattenkönig* Seite an Seite auf ihren Hinterbeinen in einem Kreis. Die leicht nach vorne gebeugten Oberkörper und die angezogenen Vorderpfoten signalisieren Angriffslust. Nähert man sich dem dichten Ring, erhascht man einen Blick in die Mitte, wo sich die Schwänze der Nager zu einem riesigen, wohlgeordneten Knoten formieren. Unwohlsein und Neugier halten sich die Waage. Die Idee zu der Skulptur entwickelte Fritsch 1989 während einer Reise nach New York. Inspiriert vom Eindruck der Grossstadt, wollte sie mit einem Mythos und einer Figur arbeiten, die nicht ganz greifbar wäre. Ein Wesen, halb Mensch, halb Tier, ähnlich den Gargoyles, den Wasserspeiern, die von den Art-déco-Wolkenkratzern herunterräugen. Das Motiv des Rattenkönigs nimmt ein sehr seltenes, bis heute nicht eindeutig belegtes Naturphänomen auf, bei dem sich die Schwänze junger Ratten im Nest so verknoten sollen, dass sich die Tiere nicht mehr befreien können. In Fritschs Werk versinnbildlicht *Rattenkönig* die Grossstadt New York als Moloch und knüpft zugleich an die deutsche Sagenwelt an: Seit dem Mittelalter gibt es Berichte über gesichtete Rattenkönige, die als unheilvolle Vorboten der Pest galten.

16

DAVID CLAERBOUT

David Claerbouts (*1969 in Belgien) Videoinstallationen sind oft an der Grenze angesiedelt, wo filmisches und fotografisches Bild ineinander übergehen. In *Oil Workers (from the Shell company of Nigeria) returning home from work, caught in torrential rain* ist eine Gruppe von Männern zu sehen, die von einem Regenschauer überrascht unter einer Brücke Schutz suchen. Diesen regunglosen, stillen Moment des Ausharrens fängt Claerbout in seiner Arbeit ein. In Zeitlupe scheint eine Kamera die Gruppe zu umkreisen und am Schluss mit einer Nahaufnahme auf dem Wasser zu «landen». Dieser Eindruck täuscht jedoch. Die Kamerafahrt ist aus unzähligen einzelnen Fotografien zusammengesetzt. Durch deren Aneinanderreihung entsteht der Eindruck der Allansichtigkeit – wie bei einer Skulptur. In scheinbar paradoxen Konstellationen trifft das Bewegte auf das Fixierte und der Augenblick auf das Fortdauernde.

17

THOMAS RUFF

Thomas Ruffs (*1958 in Deutschland) fotografische Arbeiten kommen in Serien daher, die oftmals durch eine bestimmte fotografische Technik bestimmt sind. In den *Porträts* fotografierte Ruff Bekannte aus seinem persönlichen Umfeld. Durch die extreme Ausdifferenzierung aller Bildbereiche erscheint jedes Detail gleich wichtig, sei es eine Augenbraue, der Lichtpunkt der Blitzlampe im Auge, die Falte des T-Shirts oder eine Haarsträhne. Dies lenkt den Fokus auf den formalen Charakter des Bildes – die eigentliche Fotografie an sich. Für den Werkzyklus *Maschinen* griff Ruff auf historische Fotografien zurück. Die Fotografien wurden ursprünglich für eine Verkaufsbroschüre einer Fabrik erstellt, die Maschinen und Werkzeuteile produzierte. Ruff bearbeitete die Fotografien in aufwendigen manuellen Verfahren und zitiert und erschafft dabei ein hybrides Bild, welches aufzeigt, dass Manipulation und Konstruiertheit lange vor der digitalen Bildbearbeitung eingesetzt haben und untrennbar zum Wesen des fotografischen Bildes gehören.

18

ANRI SALA

In der Videoinstallation *Làk-kat* thematisiert Anri Sala (*1974 in Albanien) die Sprache in ihren wechselnden Erscheinungsformen. Die Projektion zeigt zunächst ein dunkles, fast schwarzes Bild. Nach einiger Zeit werden schemenhaft Kinder erkennbar. Sie sind der Stimme eines Erwachsenen zugewandt, der ihnen aus dem Off Worte vorspricht. Die für westliche Zuhörer schwer einzuordnende Sprache ist Wolof, die Sprache Senegals. Eine Eigenart dieser Sprache sind die differenzierten, kaum übersetzbaren Bezeichnungen für Licht- und Farbverhältnisse zwischen hell und dunkel sowie schwarz und weiss. Bei allen im Video artikulierten Worten handelt es sich um solche Begriffe. In Verbindung mit dem dunklen, schemenhaften Bild klingen sie wie die Forderung nach mehr Kontrast und Klarheit, wobei dieses Bedürfnis auf keiner Ebene gestillt wird. Dies deutet auch der Titel der Arbeit an: «Làk-kat» bedeutet so viel wie Kauderwelsch.

19

FIONA TAN

Das Porträt sowie das Interesse an individuellen und kollektiven Identitäten zieht sich als Leitmotiv durch Fiona Tans (*1966 in Indonesien) Videoinstallationen und Fotografien. In der Videoinstallation *Correction* erscheinen in loser Abfolge rund 300 Videoporträts von Häftlingen und Wachpersonen aus vier US-amerikanischen Haftanstalten. Die Porträtierten – abwechselnd Insassen und Wachpersonen – blicken während der rund 40 Sekunden dauernden Einstellung wie für eine fotografische Porträtaufnahme frontal in die Kamera. In diesem Stillstand steckt ein Moment der Kontrolle, aber auch eine Reverenz an die Anfänge der Fotografie, als die Belichtungszeit noch nicht in Sekundenbruchteilen gemessen wurde. Nur kleinste Bewegungen verraten die filmische Natur: ein rascher Seitenblick, ein verlegenes Lächeln, ein Nachlassen der Spannung. Die ringförmige Anordnung der Leinwände erinnert zudem an das im 19. Jahrhundert entwickelte Panoptikum, ein Konzept für Gefängnisbauten, das die gleichzeitige und ständige Überwachung möglichst vieler Inhaftierter erlaubt – nur dass sich hier die Blickrichtungen vertauschen.

20 THOMAS DEMAND

Thomas Demands (*1964 in Deutschland) Fotografien rekonstruieren Bilder aus der medialen Berichterstattung. Ausgehend von Fotografien, die in der Presse zirkulieren, baut Demand Modelle aus Papier und Karton im Massstab 1:1 nach. Diese Modelle fotografiert er dann und übersetzt das Motiv so wiederum in ein zweidimensionales Bild. Damit wird die inszenierte und konstruierte Qualität jeder Fotografie nicht nur offengelegt, sondern fließt unmittelbar in deren Materialität ein. *Kitchen* zeigt die Küche im Versteck von Saddam Hussein kurz nach dessen Verhaftung. Der ärmliche Zustand wurde von den Medien damals als Beleg des Verfalls des irakischen Regimes herangezogen. Im Gegensatz zu den früheren Arbeiten beruht die Werkserie *Dailies* nicht mehr auf der Vorlage von Pressefotografien. Stattdessen dienen der Serie private Fotos und Schnappschüsse von alltäglichen Motiven und Momentaufnahmen als Vorlage, die Demand vorzugsweise mit seinem Mobiltelefon selbst aufnahm.

21 TOBA KHEDOORI / MONIKA SOSNOWSKA

Riesige Papierbahnen dienen als Bildträger für Toba Khedooris (*1964 in Australien) Zeichnungen. Diese breitet sie auf dem Boden ihres Ateliers aus, wo sie sie mit warmem Wachs überzieht. Danach werden sie an die Wand getackert, und Khedoori ritzt mit dem Messer minutiöse Zeichnungen in die gewachste Fläche oder koloriert sie mit lasierenden Schichten aus Ölfarbe. Auch Collage und die Technik der Enkaustik kommen zum Einsatz, bei der in Wachs gebundene Farbpigmente heiss auf den Maluntergrund aufgetragen werden. Die Zeichnungen eröffnen illusionistische Räume, die sich wie technische Zeichnungen perspektivisch in die Tiefe erstrecken und dennoch absolut flach und undurchdringlich bleiben. Der kunsttheoretische Topos des Bildes, das in Analogie zu einem Fenster den Blick in einen anderen Raum eröffnet, wird aber auch dadurch unterlaufen, dass der in der Wachsschicht klebende Staub und Schmutz aus dem Arbeitsraum die Zeichnungen immer wieder auf ihre reale Umgebung sowie die Geschichte ihrer Produktion zurückführt.

22 ELIZABETH PEYTON

Elizabeth Peytons (*1965 in den USA) Werk besteht vorwiegend aus Porträts. Anhand von Fotografien – seit 2002 auch vermehrt mit dem Modell als Gegenüber – malt sie historische Grössen wie Napoleon oder König Ludwig II. von Bayern neben zeitgenössischen Künstlern wie David Hockney, Rock- und Popmusikern bis hin zu Repräsentanten des britischen Königshauses. Das Personenspektrum umfasst aber auch Fotografen, Regisseure, Schauspieler, Modedesigner oder Künstlerinnen und Künstler, die zu ihrem persönlichen Umfeld gehören. Den Gemälden gemeinsam ist dabei die Bewunderung der Künstlerin für die Porträtierenden, die Verehrung von deren künstlerischem Schaffen oder die Inspiration und Faszination, die diese auf sie ausüben. Auch wenn sie viele ihrer Sujets nur über die Medien kennt, stellt sie im Akt der Malerei eine persönliche Beziehung zu ihnen her. Der Malakt – die wiederholte Berührung der Leinwand mit Pinsel und Farbe – wird zu einem Akt taktiler Initimität.

23 ALEXEJ KOSCHKAROW

Alexej Koschkarows (*1972 in Weissrussland) Skulpturen nehmen das private und öffentliche Erinnern auf und machen den Raum zwischen Vergangenheit und Gegenwart zu ihrem Gegenstand. Die aus kleinteiligen Holzstücken zusammengefügte Skulptur *Schtetl* ist aus den Bodenbrettern aus Koschkarows New Yorker Atelier in einem jüdisch-orthodoxen Viertel in Brooklyn zusammengebaut und bildet mit seinen Häuschen, dichten Gassen und der Dörflichkeit ausstrahlenden Anlage einen Gegenentwurf zu den Wolkenkratzern und dem orthogonalen Strassenraster der Planstadt New York. Das Leben in den jüdischen Schtetl war meist von grosser Armut geprägt, was besonders gegen Ende des 19. Jahrhunderts zu den Auswanderungswellen in die Vereinigten Staaten beitrug. In Koschkarows Skulptur ist denn auch stilisiert eine vornübergebeugte Gestalt zu erkennen, auf deren Rücken sich das Schtetl erhebt. Eine überdimensionierte Axt in ihrem Rückgrat macht – als Werkzeug und Waffe zugleich – das Dorfzentrum zum Richt- und Bauplatz. Die Skulptur wird damit zu einem doppelbödigen Bild von Heimat, Emigration und Vertreibung.

23 24 TACITA DEAN

Tacita Dean (*1965 in Grossbritannien) arbeitet hauptsächlich mit Film, aber auch Fotografien, Fotogravuren, Zeichnungen und gefundenen Objekten. Geschichten werden in ihren Arbeiten nur am Rande erzählt, das Zusammenspiel von Zeichnung und narrativen Impulsen reicht aus, um die Imagination einer Geschichte auszulösen. Der Titel der drei grossformatigen Kreidezeichnungen *The Sea, with a Ship; afterwards an Island* – er ist Shakespeares Theaterstück *The Tempest* entliehen – ruft die Vorstellung eines Ortes und einer Stimmung wach und weckt die Erwartung, dass sich daran eine Geschichte knüpft: Die assoziationsreichen, auf die Tafeln geschriebenen Worte verleihen den Paneelen die Anmutung eines Storyboards zur Visualisierung von Setting und Szenen eines Films oder Schauspiels. Der Film *Kodak* – realisiert 2006 in einer Kodak-Produktionsstätte, kurz bevor das Gebäude gesprengt wurde, nachdem zuletzt nur noch Filmmaterial für Röntgenaufnahmen hergestellt worden war – ist ein Denkmal an den analogen Film, an jenes Medium, zu dem sich Dean seit jeher angezogen fühlt. Keine Stimme stört den Fluss der Bilder. Stattdessen offenbart sich dem Betrachter die Schönheit des geheimnisvoll anmutenden Produktionsprozesses.

25 ANDREA ZITTEL

In Andrea Zittels (*1965 in den USA) künstlerischer Praxis sind Leben und Werk aufs Engste miteinander verwoben. In vielen Projekten dient sie sich selbst als Testperson. Ihre alltäglichen Lebensgewohnheiten wie Wohnen, Bekleidung, Ernährung, oder Schlafzeiten protokolliert sie minutiös und lässt sie unter dem Label A–Z in ihre zwischen Kunstwerk, Designobjekt, Lebenspraxis und künstlerischem Prozess angesiedelten Werke einfließen. Bei den *A–Z Personal Uniforms* handelt es sich um Kleidungsstücke, die Andrea Zittel nach bestimmten konzeptuellen Vorgaben für den Eigengebrauch entworfen und hergestellt hat. Zittel trägt die *A–Z Personal Uniforms* zu öffentlichen Auftritten und in ihren Selbstdarstellungen auf vielen publizierten Fotos, Gouachen und Malereien auf Holz. Mit der Herstellung ihrer eigenen Kleider und dem Performance-Akt, sich vorwiegend in dieser Kleidung öffentlich zu zeigen, antizipiert Zittel den Effekt der Medialisierung und schafft eine «öffentliche Persona». In Ausstellungen werden Exemplare der *A–Z Personal Uniforms*, die nicht mehr in Zittels Gebrauch sind, auf Kleiderbüsten präsentiert.

Weitere Installationen im Schaulager

Während der Ausstellungsdauer sind ausgewählte grossformatige Installationen in den Obergeschossen zu sehen. Dafür wurden die Räume, welche normalerweise als Lagerräume für die Werke der Emanuel Hoffmann-Stiftung dienen, zu Ausstellungsräumen umfunktioniert. Das Programm ändert täglich. Welche Installationen jeweils zugänglich sind, erfahren Sie auf dem Infoscreen oder an der Information. Informationen über die Werke selbst finden Sie in der beigelegten Broschüre.

Werke im Aussenraum

Insgesamt fünf Arbeiten der Emanuel Hoffmann-Stiftung befinden sich an einem permanenten Standort ausserhalb des Schaulagers. Informationen zu diesen Arbeiten erhalten Sie an der Information oder in der beigelegten Broschüre.

Ausstellungsheft:

Die Texte basieren auf dem zur Ausstellung erschienenen Sammlungskatalog

Gestaltung: pitschmann. Kommunikation, Basel

Druck: Steudler Press, Basel

FUTURE PRESENT, Emanuel Hoffmann-Stiftung Zeitgenössische Kunst von der Klassischen Moderne bis heute 13. Juni 2015 – 31. Januar 2016

Konzept und Ausstellung: Heidi Naef

unter Mitarbeit von Jasmin Sumpf

Publikationen: Isabel Friedli

unter Mitarbeit von Martina Venanzoni

Publikationsbüro und Texte: Isabel Friedli, Anna Francke, Stephan E. Hauser, Julia Keller und Martina Venanzoni

Recherche: Lea Brun, Judith Notter und Jasmin Sumpf

Ausstellungsplanung und -bau: Christoph Kym, Yvo Hartmann und Regula Schweizer

Art Handling: Yvo Hartmann mit Urs Cavelti, Stephan Rüegg, Christian Schöni, Emanuel Strässle, Muriel Uttinger und Markus Wolff

Registrar: Charlotte Gutzwiller

Konservatorische Betreuung: Marcus Broecker, unter Mitarbeit von Carole Joos

Ausstellungstechnik: Christoph Kym

Medieninstallationen: Hanspeter Giuliani und Team

Kommunikation: Catherine Schott

Kunstvermittlung: Andreas Blättler und Team

Personal und Finanzen: Edith Rickenbacher

Administration: Gabriella Brancher und Svenja Gammenthaler

1 / Die Anfänge der Sammlung

2 / Klassische Moderne

3 / Experimente mit neuen Materialien

4 / «When Attitudes Become Form»

5 / Joseph Beuys

6 / Bruce Nauman

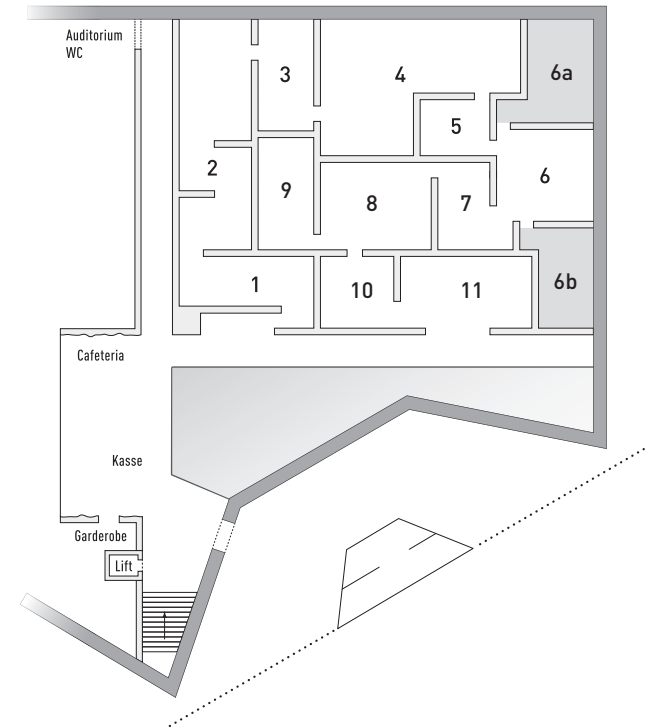
7 / John Baldessari, Richard Artschwager

8 / «Junge Wilde»

9 / Blick nach Osten

10 / On Kawara, Rémy Zaugg

11 / Fischli/Weiss



12 / Jeff Wall

13 / Robert Gober

14 / Cindy Sherman

15 / Katharina Fritsch

16 / David Claerbout

17 / Thomas Ruff

18 / Anri Sala

19 / Fiona Tan

20 / Thomas Demand

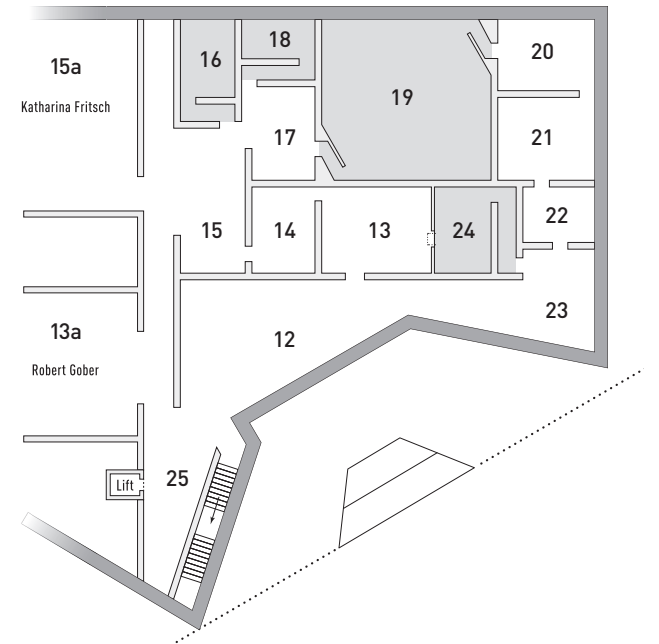
21 / Toba Khedoori, Monika Sosnowska

22 / Elizabeth Peyton

23 / Alexej Koschkarow, Tacita Dean

24 / Tacita Dean

25 / Andrea Zittel



SAMMLUNGSKATALOG

Anlässlich der Ausstellung erscheint ein neuer Katalog der Sammlung der Emanuel Hoffmann-Stiftung. Das sorgfältig aufbereitete Buch enthält nebst einem bebilderten Werkverzeichnis über 80 Werkerläuterungen und kurze Biografien zu allen Künstlerinnen und Künstlern der Sammlung. Ein Gespräch zwischen der Kunsthistorikerin Catherine Hürzeler und der heutigen Stiftungspräsidentin Maja Oeri sowie ein Essay von Ralph Ubl, Ordinarius für neuere Kunstgeschichte an der Universität Basel, geben Einblicke in die Geschichte der Stiftung und ihrer Sammlung.



Herausgegeben von der Laurenz-Stiftung
Schaulager Basel
776 Seiten, 19 x 27 cm
Mehr als 1000 farbige Abbildungen, Hardcover
Die Publikation ist auf Deutsch und Englisch erhältlich

FUTURE PRESENT EMANUEL HOFFMANN-STIFTUNG

ZEITGENÖSSISCHE KUNST VON DER KLASSISCHEN MODERNE BIS HEUTE

13. JUNI 2015 – 31. JANUAR 2016

ÖFFNUNGSZEITEN

Dienstag, Mittwoch, Freitag 10–18 Uhr
Donnerstag 10–20 Uhr
Samstag, Sonntag 10–18 Uhr
Montag geschlossen

WÄHREND DER FEIERTAGE

Samstag, 1. August, 10–16 Uhr
Donnerstag und Freitag,
24./25. Dezember geschlossen
Samstag, 26. Dezember, 10–18 Uhr
Donnerstag, 31. Dezember, 10–16 Uhr
Freitag, 1. Januar, 14–18 Uhr

ÖFFENTLICHE FÜHRUNGEN

Donnerstag 18 Uhr, Sonntag 13 Uhr
Keine Anmeldung erforderlich

WERKBETRACHTUNGEN

Sonntag 14.30 Uhr
Keine Anmeldung erforderlich

DIETER ROTH:

SELBSTTURM; LÖWENTURM

Der Raum vis-à-vis des Museums für Gegenwartskunst ist nur mit Führung zugänglich. Kostenlose Führungen finden während der Dauer der Ausstellung regelmässig am Sonntag um 14.30 Uhr statt. Teilnehmerzahl beschränkt. Anmeldung erforderlich über www.schaulager.org

PRIVATE FÜHRUNGEN

Innerhalb der Öffnungszeiten:
CHF 300.– (pauschal einmaliger Eintritt)
Ausserhalb der Öffnungszeiten:
CHF 960.– (pauschal einmaliger Eintritt)
Maximale Gruppengrösse 20 Personen.
Im Anschluss an die Führung kann ein Apéro gebucht werden.
Anmeldung unter: tours@schaulager.org

ANGEBOTE FÜR SCHULEN UND HOCHSCHULEN

Für Schulen und Hochschulen werden im Schaulager Überblicksführungen, thematische Führungen, Werkbetrachtungen und Workshops angeboten. Während der Ausstellung FUTURE PRESENT ist dieses Angebot für alle Schulen und Hochschulen aus der Schweiz und dem Ausland kostenlos. Anmeldung und Kontakt: tours@schaulager.org