

Bachelorthesis
Aline Witschi

*Ein Bericht über meinen künstlerischen Prozess.
Zwischen Migros, Atelier-Wohnraum, und Ausstellungsraum*

Aline Witschi
Schweizersbodenweg 9
2502 Biel/Bienne
+41 78 662 99 55
aline.w_95@hotmail.com
BA Vermittlung in Kunst und Design
Matrikelnummer: 17-259-813

Mentorat:
Dr. Prof. Peter J. Schneemann
IKG, Universität Bern

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	7
Im Kopf und auf Papier. Wasser und Zeit als Regelwerk	9
Das ökonomische Regelwerk als künstlerisches Konzept	21
Die Zeichnung als Experimentierfeld	25
Raumverschiebung. Die Hülle von Waren als Regelwerk	35
Gefüllt durch Lerraum	43
Das Werk bleibt zuhause. Ich gehe ins Museum	51
Literaturverzeichnis	55
Abbildungsverzeichnis	59

Einleitung

Die vorliegende schriftliche Arbeit befasst sich mit dem künstlerischen Prozess, den ich im praktischen Teil durchlaufen habe. In einer reflexiven, berichtenden Form werden die grössten und wichtigsten Schritte des durchlaufenen Prozesses dokumentiert. Der Bericht ist ein persönliches Gedankenprotokoll, in dem ich von meiner Wahrnehmung erzähle und mir Fragen stelle. Die Verbindungen, die ich zur Kunstgeschichte und aktuellen Werken mache, sind mehrheitlich formal-assoziativ. Ich orientiere mich dabei oft an konzeptuellen Werken. Die Kapitel sind in chronologischer Abfolge geordnet und sollen so den Entstehungsprozess nachzeichnen. Die im zweiten Kapitel beschriebene Ausgangsidee hat sich durch die Situation von Covid-19 stark verändert. Einige Interessen sind auch in vorherigen künstlerischen Arbeiten von mir zu erkennen und fliessen in dieser Arbeit wieder ein. Teilweise entwickeln sich diese Interessen während des künstlerischen Prozesses weiter, andere treten in den Hintergrund.

Ich habe eine Faszination für Regelwerke, Vervielfachungen und sich wiederholende Bewegungen. Das Denken in Formen und Bildern teste ich in der Realität mit emotionalen und physischen Erfahrungen. Meine Arbeitsweise zeigt sich wiederholt in lang andauernden Prozessen und einem grossen Arbeitsaufwand. Während des Prozesses stelle ich mir Fragen zur Arbeit und Arbeitskraft. In Zeichnungen untersuche ich die Wechselwirkung und Beziehung von Teilen in einer Gesamtheit. Für mich ist das Medium der Zeichnung sehr wichtig und bildet zusammen mit den materiellen Versuchen mein Experimentierfeld. Auch die Arbeitsstelle als Kassiererin in einer Migros Filiale beeinflusst mein künstlerisches Handeln stark. Die Orte, die mich umgeben, fliessen ebenso in meine Arbeit ein.

Im Kopf und auf Papier. Wasser und Zeit als Regelwerk

Meine Zeichnung für den Bau der «Wasser-Installation» (Abb.1 und 2) stellt einen konstruierten Ort für die Durchführung einer geregelten Handlung dar. Die Handlung führt zur Aufrechterhaltung des Wasserflusses in der Installation. Das Wasser fliesst vom höher gelegenen Anfangspunkt durch Gefäße zu einem tieferen Endpunkt. Durch den Wasserfluss verbinden sich die einzelnen Gefäße zu einem zusammenhängenden Gefüge (Abb.3 und 4). Bei der Durchführung der geregelten Handlung wird das Wasser durch die menschliche Arbeitskraft geschöpft, und wieder zum Anfangspunkt gebracht. Das Wasser fliesst dabei nur so schnell, dass der Fluss durch den geregelten Wassertransport aufrecht erhalten bleibt. Mit dem Aufrechterhalten des Wasserflusses bleiben die einzelnen Teile der Konstruktion verbunden. Die Konstruktion ist also von der Arbeitskraft abhängig, damit sie ein «verbundenes Ganzes» bleibt. Durch diese geregelte, klar definierte Aufgabenstellung kann die Arbeitskraft überhaupt erst in den Kreislauf eintreten. Die Regel ist der Orientierungspunkt für die Handlung und sorgt für Beständigkeit und Sicherheit. Es werden somit zwei Systeme (Installation und Arbeitskraft) in eine Relation gesetzt, um sich gegenseitig zu erhalten. Diese Abhängigkeit versuche ich auch in Zeichnungen darzustellen (Abb. 5). Ich frage mich, ob die Dringlichkeit, diese Handlung auszuführen, durch einen weiteren Faktor verstärkt werden könnte, sowie z.B. im ökonomischen Kreislauf Geld der verstärkende Faktor ist. In Zeichnungen füge ich Fische in die Gefäße ein, deren Lebensraum durch das Abfliessen von Wasser ständig bedroht ist (Abb. 6). Die Arbeitskraft würde in einer physischen Umsetzung dieser Zeichnung durch moralische Regeln dazu gezwungen sein, den Wasserfluss zu erhalten, um damit die Fische zu retten.¹

Ich sehe diese Idee als Modell, um das Abarbeiten an einem System, das nirgends hinführt, ausser dem jeweiligen Moment aufrechtzuerhalten, darzustellen. Welche Systeme werden durch die tägliche Arbeit von Menschen aufrecht erhalten? Wie sehr hat sich die Menschheit an diesen Rhythmus gewöhnt und ist dadurch von dieser geregelten Aufgabenstellung abhängig geworden? Ist eine klare Aufgabenstellung ein Segen oder das pure Gegen teil? Was passiert in einer Krisensituation, wie z.B. Covid-19, wenn der geregelte Alltag durcheinandergerät? Ich stelle mir diese «Wasser-Installation» in physischer Umsetzung während der Covid-19 Situation in meiner Wohnung vor, und versuche die Konstruktion mit den in der Wohnung vorhandenen Möbeln umzusetzen (Abb. 7). Die Idee dieser Installation repräsentiert für mich ein kritisches Modell für die kapitalistisch geprägte Vorstellung von Selbsterhalt.

1 Kible u.a. 1992.

Paradox of Praxis I (Sometimes Making Something Leads to Nothing) (1997) (Abb. 8), eine Arbeit von Francis Alÿs (*1959), zeigt die Auflösung eines Volumens durch das Abarbeiten. In einer neunstündigen Performance schiebt der Künstler einen Eisblock durch Mexico City, welcher sich mit der Zeit in eine Pfütze und dann schliesslich ganz auflöst. Die flüchtige Bewegung und das vergehen von Zeit wird durch das Eis ersichtlich. Der öffentliche Raum, die Straßen und Plätze sind bei Alÿs das vordergründige Forschungsfeld. Er macht Interventionen in die Routinen des Alltags und setzt dabei spielerisch Regelbrüche gegen das vorherrschende System ein, indem er sich in einem selbst definierten Regelwerk bewegt.² *Paradox of Praxis I* kann auch als harter Arbeitstag interpretiert werden, von dem am Ende nichts bleibt, ausser der Erschöpfung. Der Künstler führt eine lange Handlung aus, ohne ein Messbares Ergebnis zu erzielen. Die Arbeit von Alÿs veranlasst so auch das Nachdenken über den Produktivitätsdruck. Das Wasser wird in Transformation seines Aggregatzustandes als Werkzeug genutzt, um kritisch auf heutige Zeit- und Energieinvestitionen der Menschen zu verweisen. Das Sisyphus-hafte Scheitern mit der Wiederholung könnte nach Emma Cocker eine neue Klassifizierung einer Methode sein, um genormte Erwartungen und Werte in Frage zu stellen. Normative Regeln werden dadurch von alternativen Regeln übernommen.³

Betrachtet man den Wasserfluss als das Vergehen von Zeit, ist es interessant einen Blick auf die Arbeiten von Klaus Rinke (*1939) zu werfen. Die Zeit und das Wasser nutzt er künstlerisch als Verbindung, um in den Zeitfluss einzugreifen. In seiner Arbeit *12 Fass geschöpftes Rheinwasser* (1969) schöpft der Künstler an zwölf Stellen des Rheins Wasser in eine Tonne (Abb. 9). Durch das Abfüllen von Flusswasser in ein geschlossenes Gefäss, werden Wasser und Zeit physisch und metaphorisch zum Stillstand gebracht. Die Tonnen zeigt er in der Ausstellungssituation jeweils mit einem Foto vom Ort, an dem das Wasser geschöpft wurde.⁴ Rinke schafft es, mit seinem Eingriff eine Diskussion über Zeit und Ort zu führen, die mich begeistert. Mit seiner künstlerischen Technik greift er in die Gravitationskraft einer grossen Wassermasse ein, anstelle sich ihr zu beugen, und wandelt so das Wasser mit dem Stillstand durch das Fass zum Werk um.

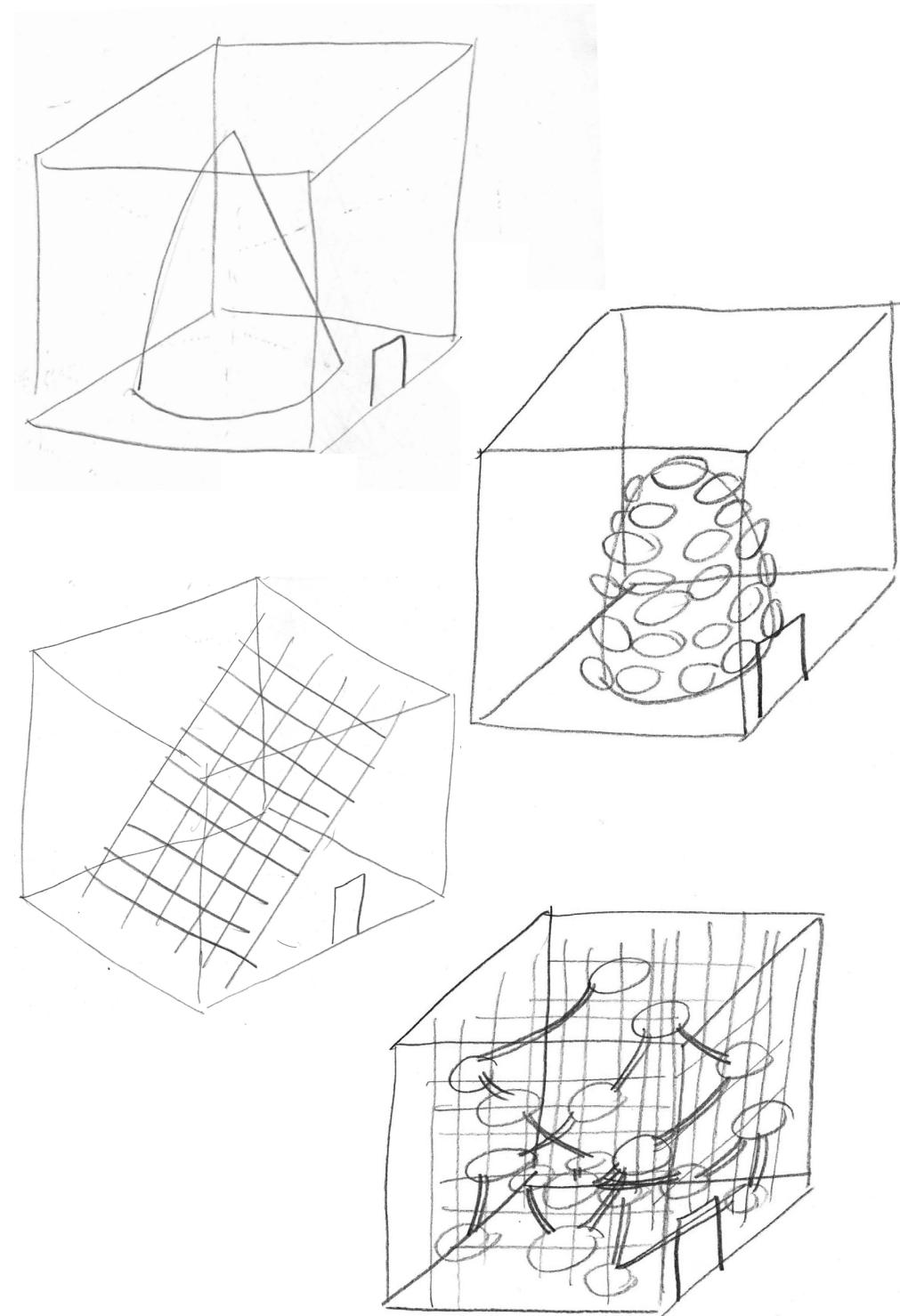


Abb. 1

2 Fischer 2011, 140-145.

3 Cocker 2011, 283-284.

4 Baum/Rinke 2017.

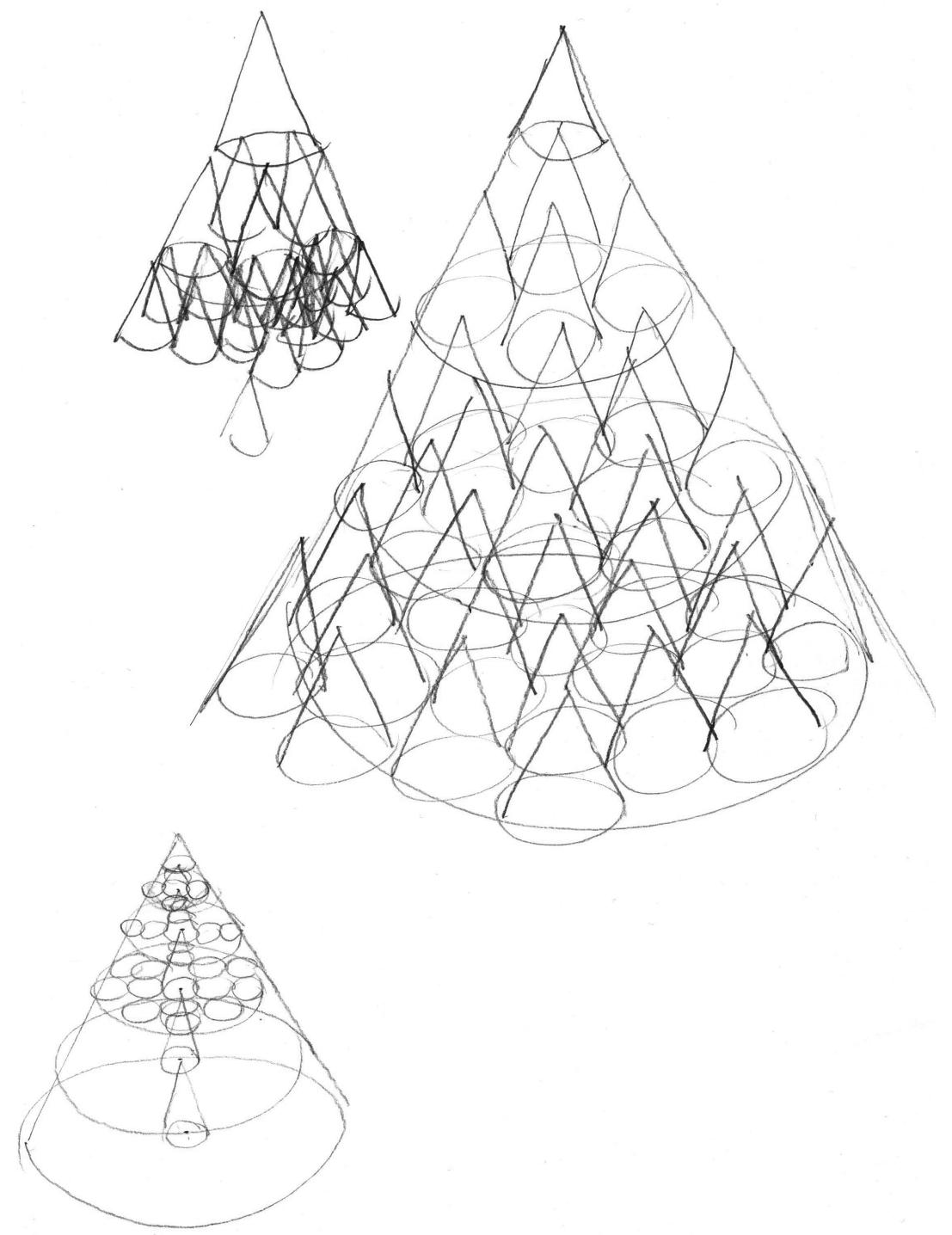


Abb. 2

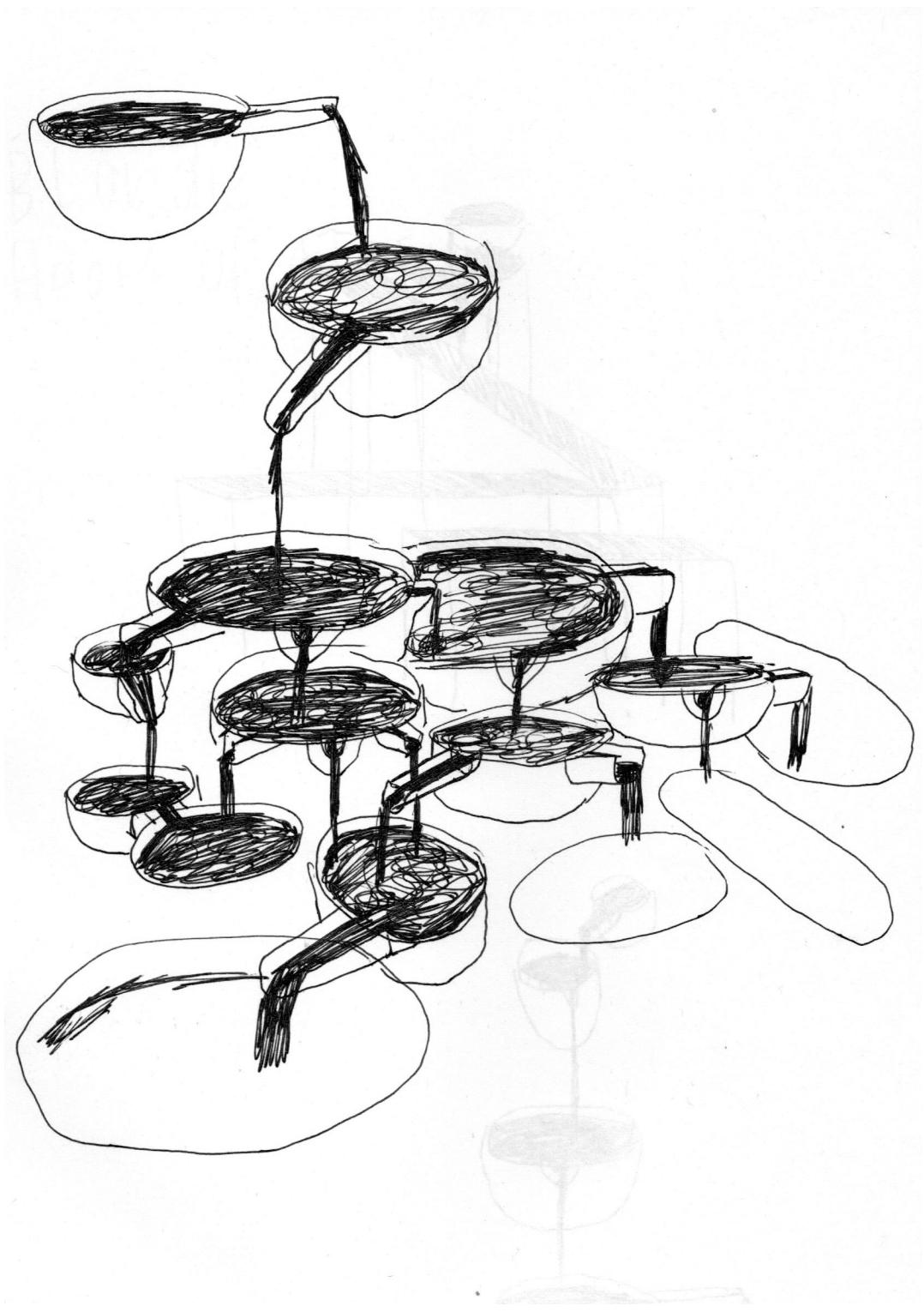


Abb. 3

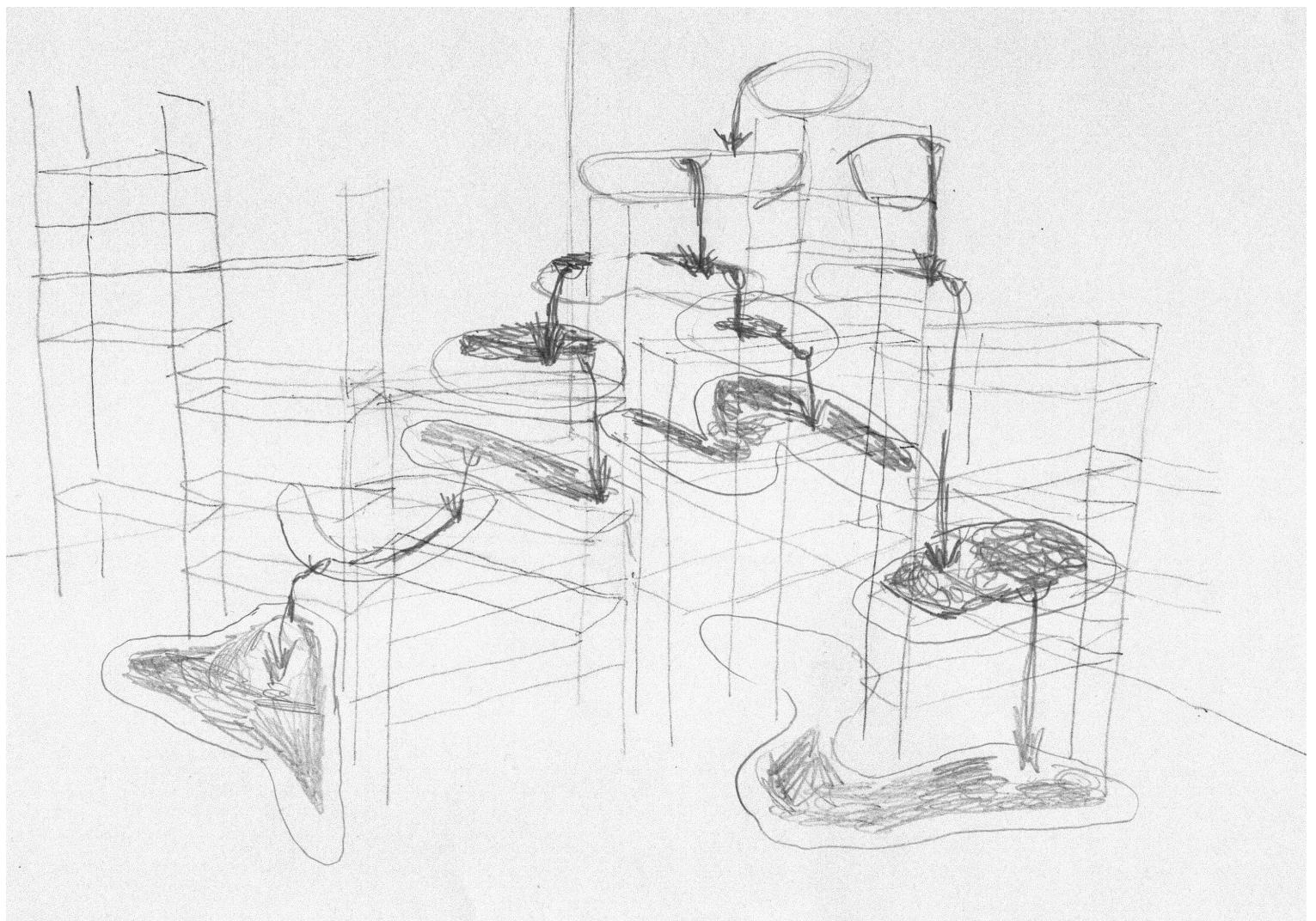


Abb. 4

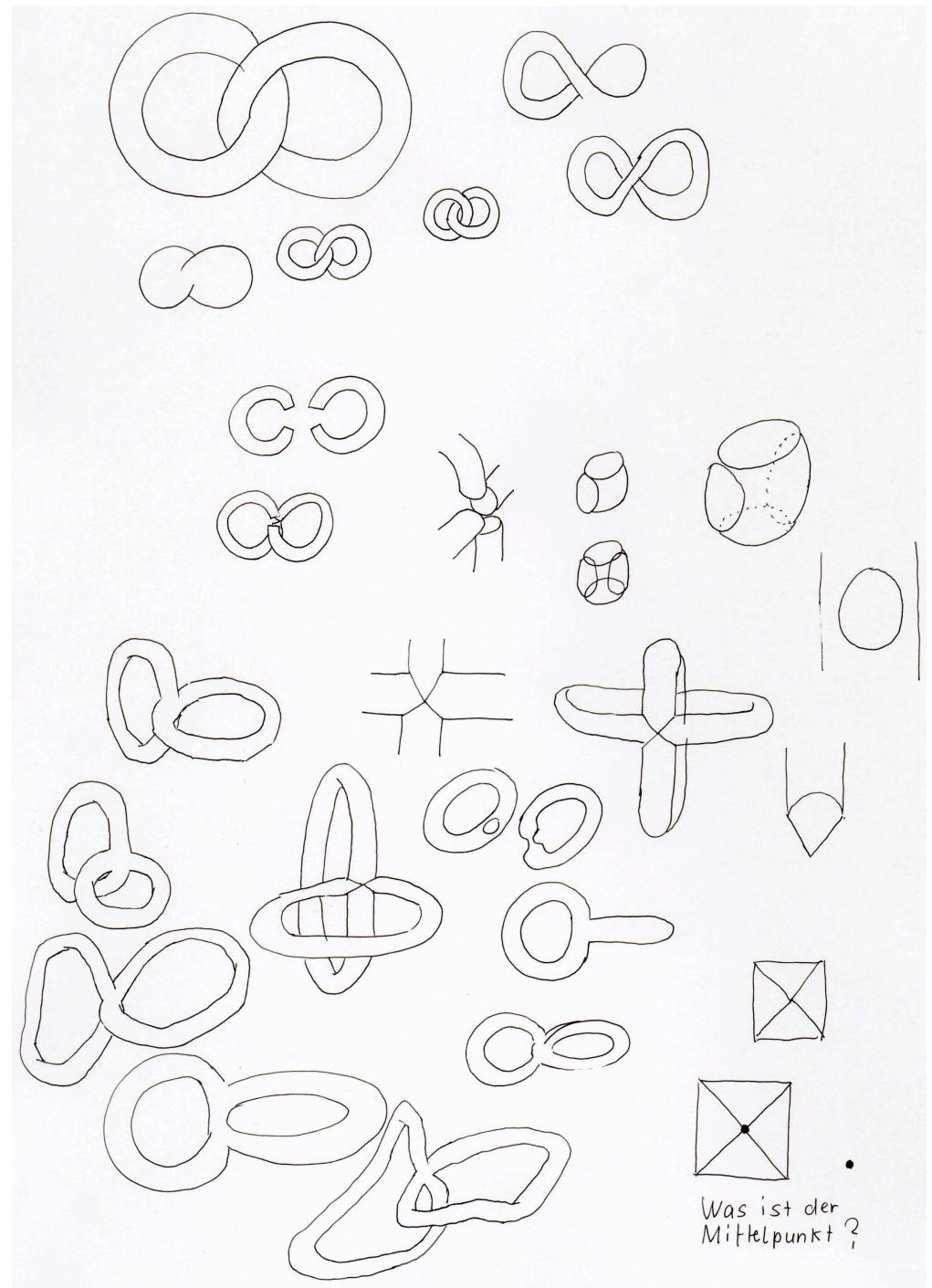


Abb. 5

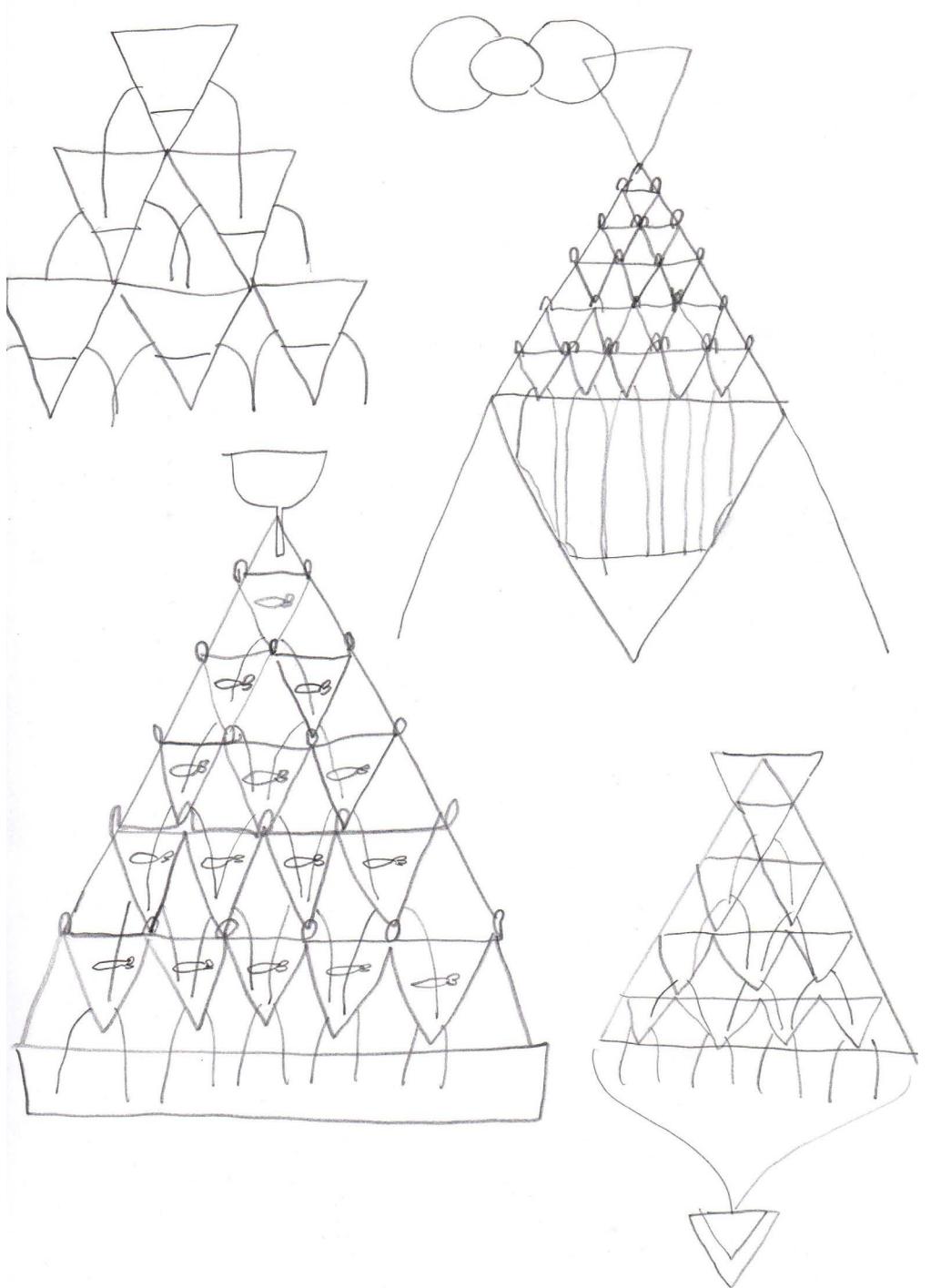


Abb. 6



Abb. 7



Abb. 8

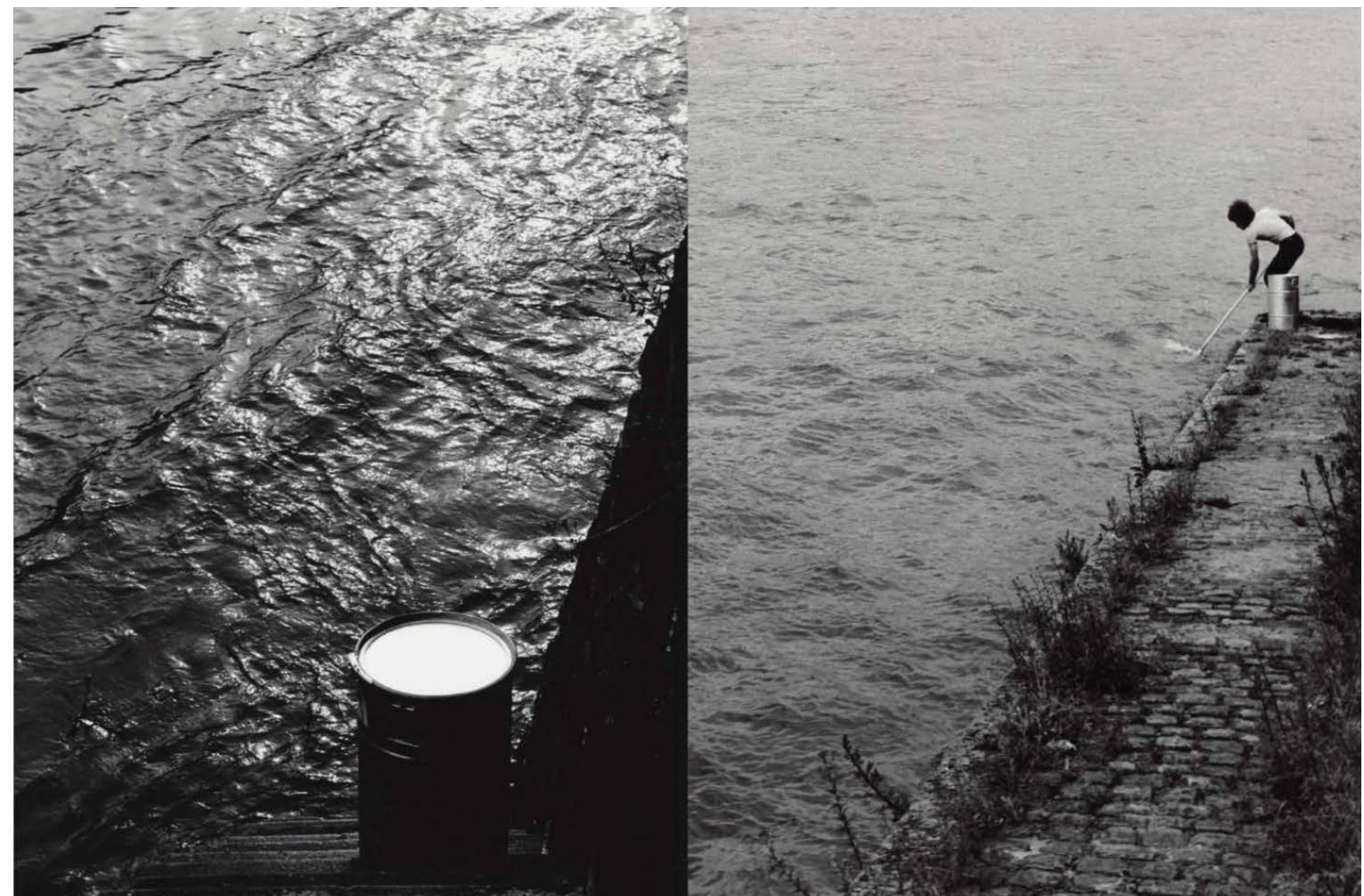


Abb. 9

Das ökonomische Regelwerk als künstlerisches Konzept

Das Ausführen einer Regel, die Vervielfachung, und sich wiederholende Bewegungen haben sich in meinen Arbeiten erneut als Interessenfelder gezeigt. Diese Mittel sind bei anderen Kunstschaffenden eingesetzt worden. Die Auseinandersetzung mit der Regel wird in der Kunstgeschichte als Beschreibungs-, Urteils- und Erkenntnismoment bezeichnet. Die Anwendung, die situative Anpassung, die Kontinuität einer Regel, aber auch der Regelbruch tauchen demnach wiederholt in künstlerischer Praxis auf.¹ In meiner Arbeit *ohne Titel (Himmel und Hölle)*, 2019 (Abb. 10). Das ökonomische Regelwerk als künstlerisches Konzept) habe ich die disziplinierte Ausführung eines Bewegungsablaufs thematisiert. Durch die einzelnen Faltobjekte ist der Prozess (Weg) ersichtlich und mit dem gesamten Körper das Ziel. Was darin gesehen wird, soll dem Betrachter zur Interpretation freigestellt sein. In diesem Werk verwende ich eine geregelte Arbeitsweise aus dem arbeitsteiligen wirtschaftlichen System. Auch im zeichnerisch- gedanklichen Modell für die «Wasser-Installation» wird meine Arbeit als Mitarbeiterin an der Kasse thematisiert. Indem ich die Arbeitsweise an der Kasse exemplarisch in eine Handlung auf die «Wasser-Installation» übertrage, stelle ich das repetitive Abarbeiten dar. Jack Burnham beschreibt in *System Esthetics*, dass in der kinetischen Kunst die Diskrepanz zwischen künstlerischem Schaffen und produktiven Mitteln der Gesellschaft verringert werden kann, indem die künstlerische Übersetzung des ökonomischen Systems auch dessen Mittel übernimmt.² Es taucht die Frage auf, ob das gedanklich-zeichnerische Modell die richtige Form bietet, um damit die Handlung der Kassiererin zu übersetzen. Auf diese Frage gehe ich gedanklich einen Schritt weiter ein, und es erscheint es mir sogar noch sinnvoller, die Handlung der Kassiererin ohne Übersetzung zu zeigen. Die Choreografie der Kassiererin würde so von mir im entfremdeten Umfeld, meiner Wohnung, aufgeführt werden.

Ice Watch (2014) von Olafur Eliasson (*1967) zeigt an drei unterschiedlichen prominenten und öffentlichen Orten in Grossstädten grönlandische Eisblöcke beim Schmelzen. Die Eisblöcke sind jeweils in Uhrenformation angeordnet. Es soll die zeitliche Dringlichkeit und das Bewusstsein für den Klimawandel erfahrbar machen (Abb. 11).³ Die Verschiebung des Ortes ist entscheidend, um auf die Problematik aufmerksam zu machen. Eliassons künstlerische Leistung besteht somit in der örtlichen Verschiebung der Eisblöcke. Durch die fremde Umgebung wird die Dramatik um den schmelzenden Eisblock gesteigert und zeitlich beschleunigt. Kann die Freistellung und örtliche Verschiebung einer menschlichen Handlung zur Diskussion über die körperliche Tätigkeit in ökonomischen Strukturen führen?

1 Reust/Schneemann/Stalder 2013, 11-24.

2 Burnham 1968, 29-35.

3 Eliasson/Rosing 2015.

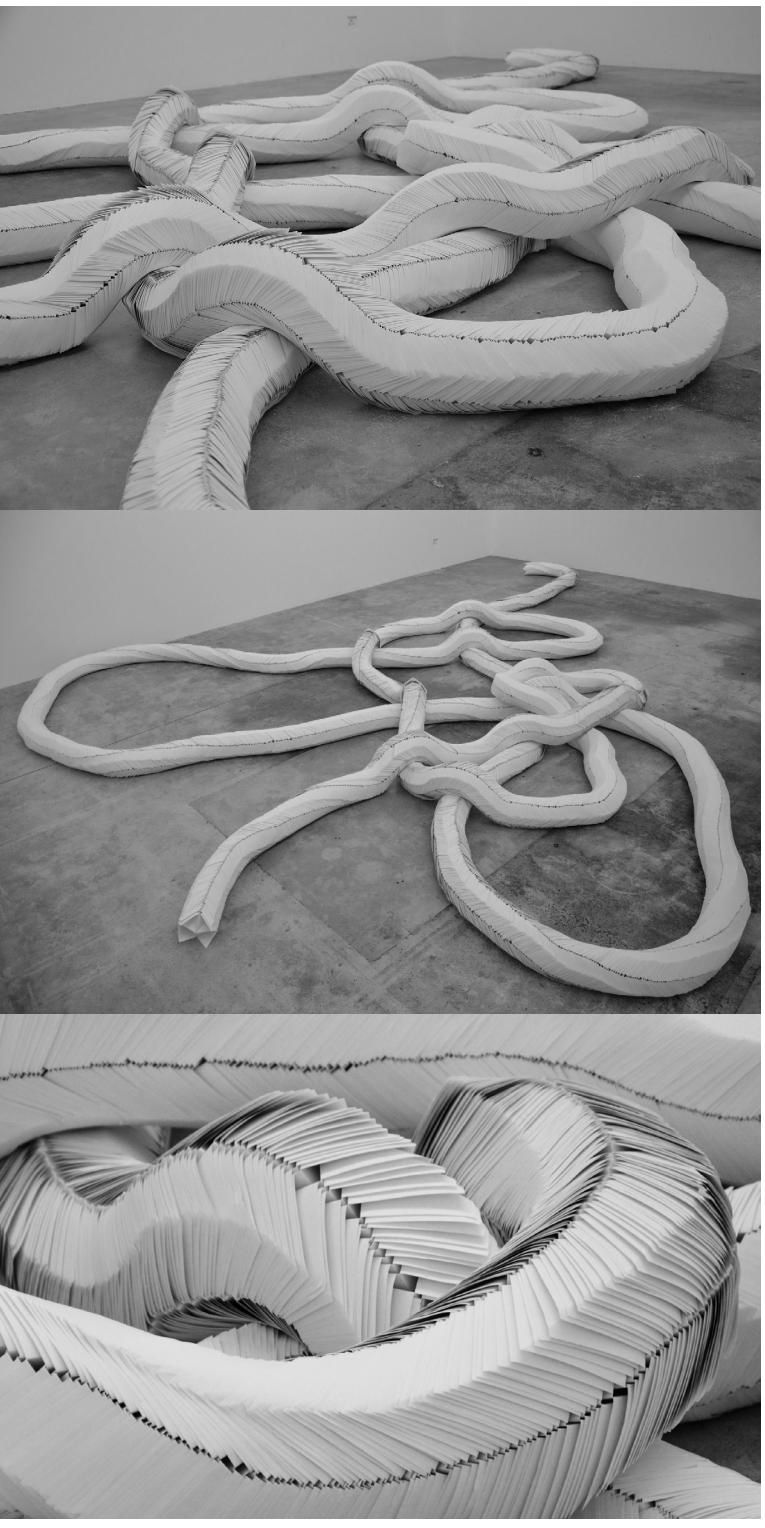


Abb. 10



Abb. 11

Die Zeichnung als Experimentierfeld

Die Zeichnung dient mir als Auffassungsmedium einzelner Ideen, Formen und Verbindungen, die ich mir gedanklich vorstelle. Ich brauche die Zeichnung, um diese Stücke zusammenzufügen. Mit dem zeichnerischen Medium erforsche ich studienartig, technisch, formal und strukturell Dinge, die ich weder in Worte noch in Materialien umsetzen kann. Indem ich die Zeichnung anfertige, erkläre ich mir die räumliche Umsetzung. In einem Entwurf für die «Wasser-Installation» experimentiere ich beispielsweise mit Volumen im zeichnerischen Raum (Abb. 12). An vielen Stellen scheitert die Zeichnung an der Logik. Fehler werden mitgetragen und es werden fortlaufend neue Lösungen gesucht. In der einen Zeichnung verdoppelt sich jeweils ein Strang, und es entsteht ein wurzelartiges Gebilde. Der Platz wird durch den Zeichenprozess enger. Es können sich nicht mehr alle Stränge verdoppeln. Ab dem Punkt, an dem das Zusammenführen der Stränge einsetzt, wird durch den kurzen Endweg ersichtlich, was durch Platzmangel verloren gegangen ist (Abb. 13). Ich stelle Regeln auf und arbeite mich auf den «Scheiter-Moment» und mit seinen Auswirkungen hin. An welchem Punkt scheitert die Regel? Wo hört der Prozess auf? Andere Zeichnungen setzen sich aus Vervielfachung von geometrischen und organischen Grundformen zusammen, die einer Wachstumsregel folgen (Abb. 14, 15, 16 und 17). Diese Zeichnungen stellen wachsende Gebilde dar, die aus dem Wachstumsprozess des Zeichenvorgangs selbst entstehen. Albert Boesten-Stengel beschreibt in Leonardo da Vinci (1452-1519) *Studien zum Wasser und Bewegungen* (1508-1510) (Abb. 18) ebenso den Vorgang in der Sequenz als den zeichnerischen Prozess selbst.¹

Meine Entwürfe für die «Wasser-Installation» habe ich mittlerweile aus konstruktionstechnischen Gründen verworfen. Die Zeichnungen, welche die Pläne für eine technische Umsetzung der Konstruktion sein sollten, sind zum Prozess geworden, der auf dem Blatt zum Stillstand gekommen ist. Das Hinarbeiten auf eine Unmöglichkeit ist auch in da Vincis späten Werken zu sehen. Die Aporien, welche er zu lösen versuchte, sind, wenn überhaupt, experimentell zu lösen. Da Vinci scheiterte an diesen Aufgabenstellungen sehr oft.² Ein Beispiel dafür ist seine Tuschzeichnung des *Perpetuum Mobiles* (Abb. 19).

1 Boesten-Stengel 2012, 20.

2 Kemp 1982, 27-52.

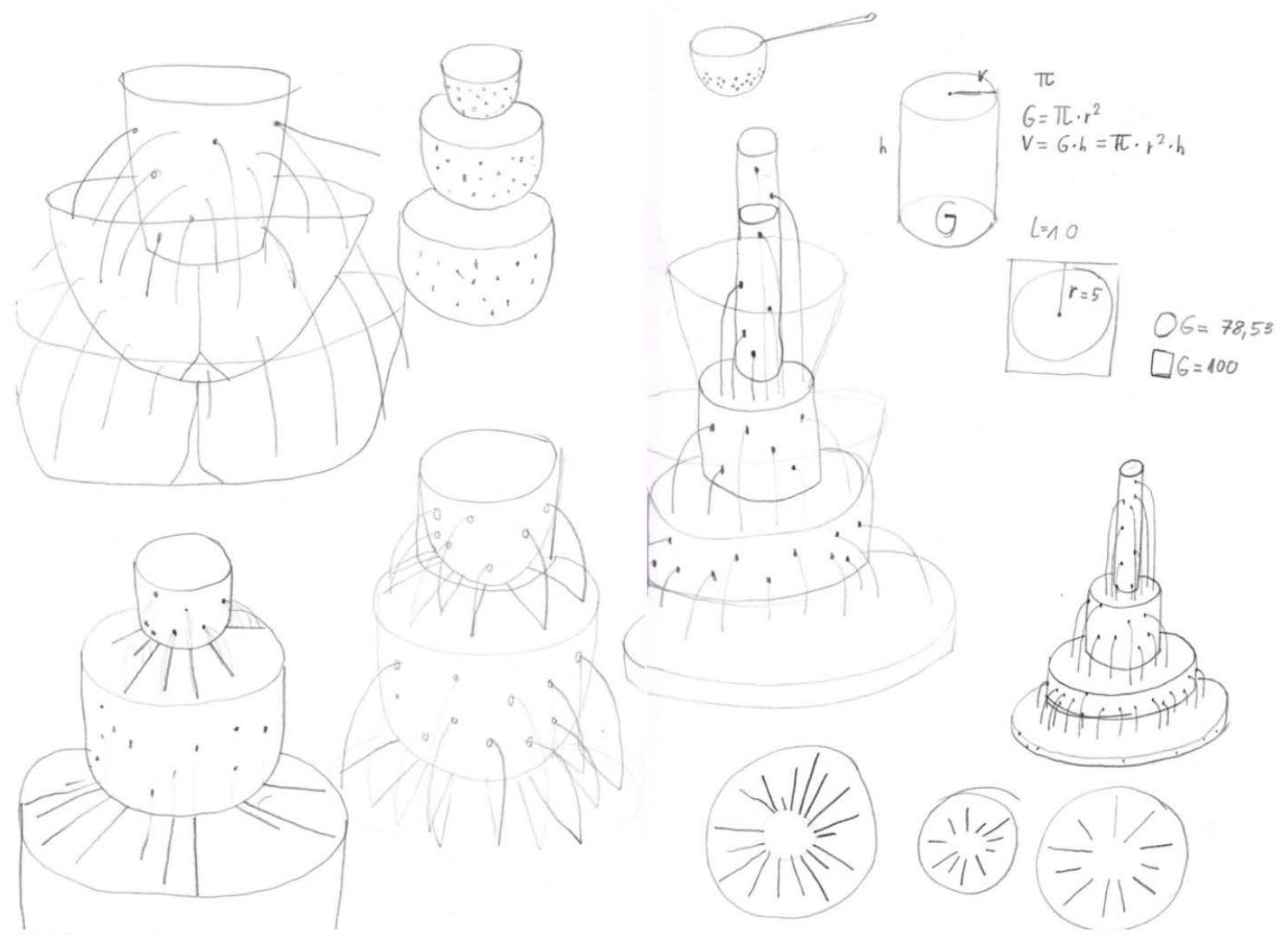


Abb. 12

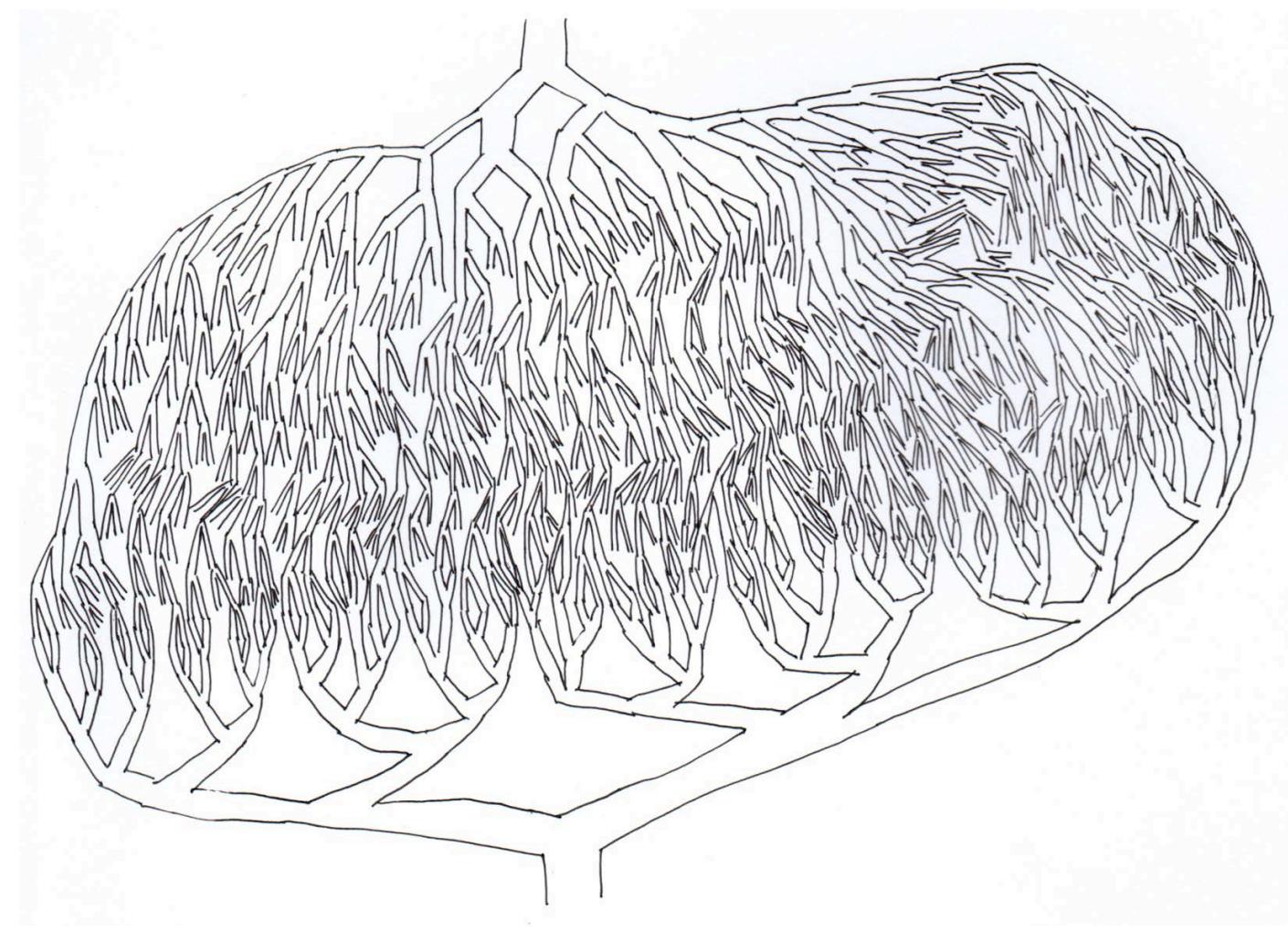


Abb. 13

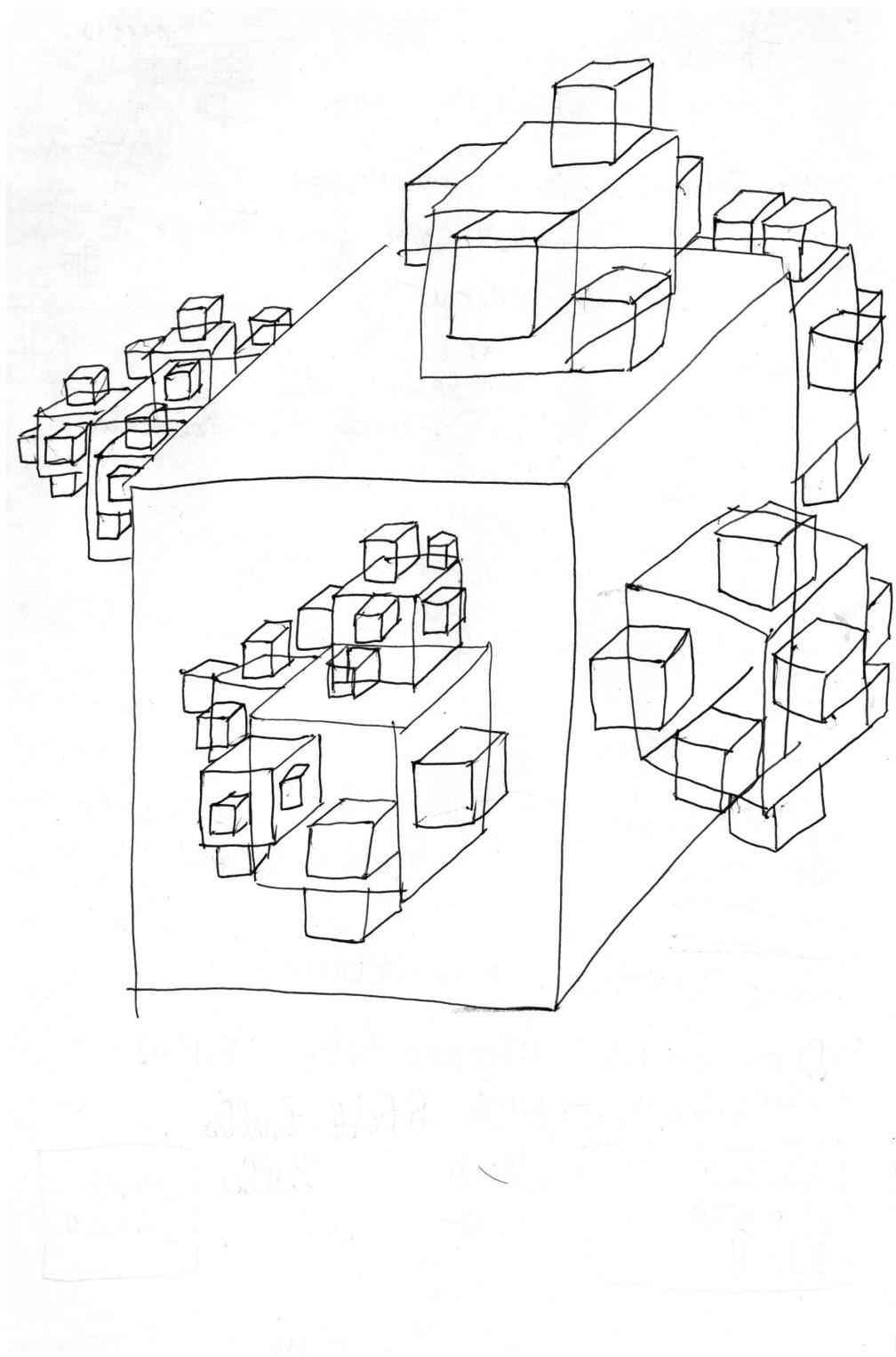


Abb. 14

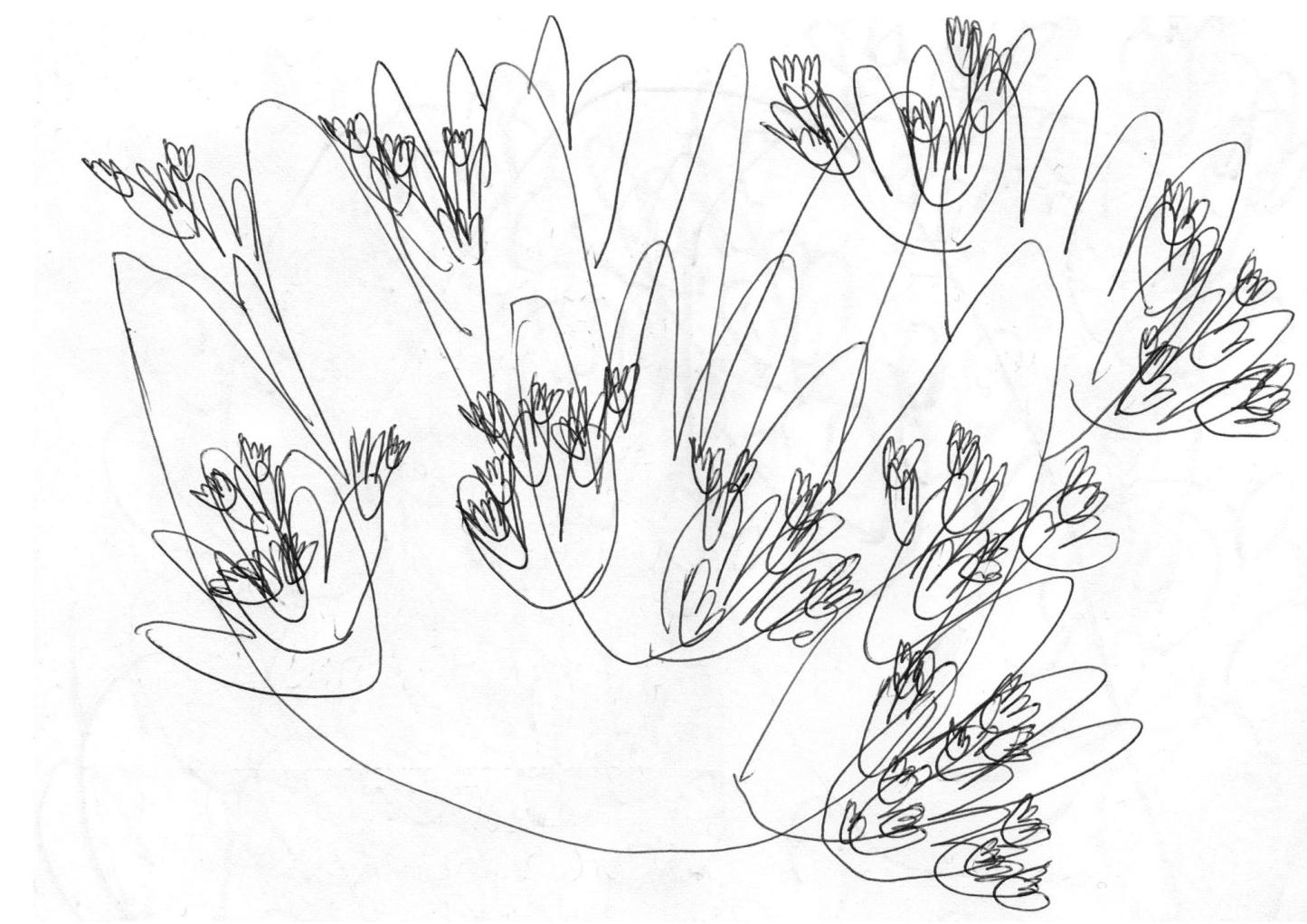


Abb. 15

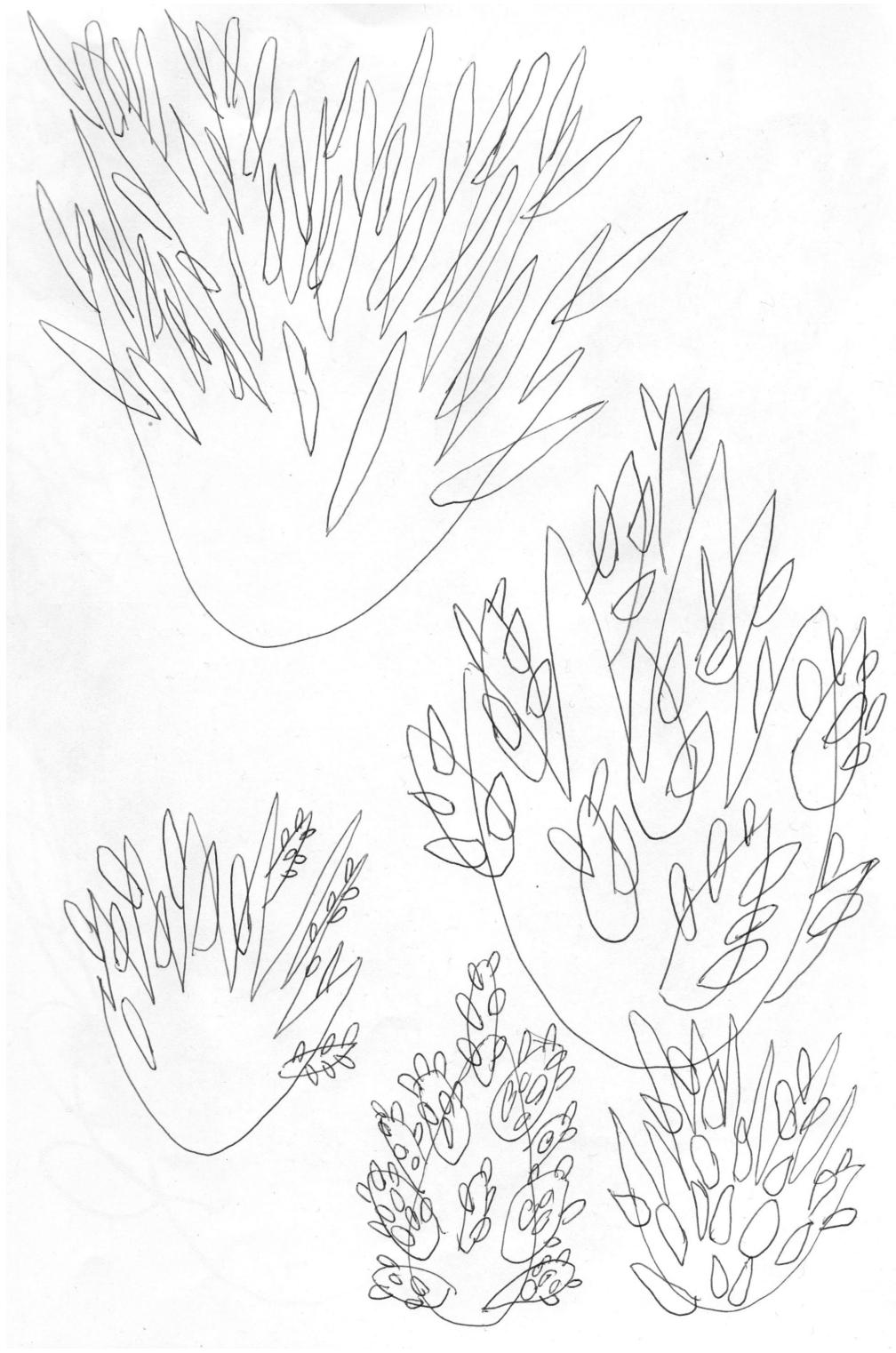


Abb. 16

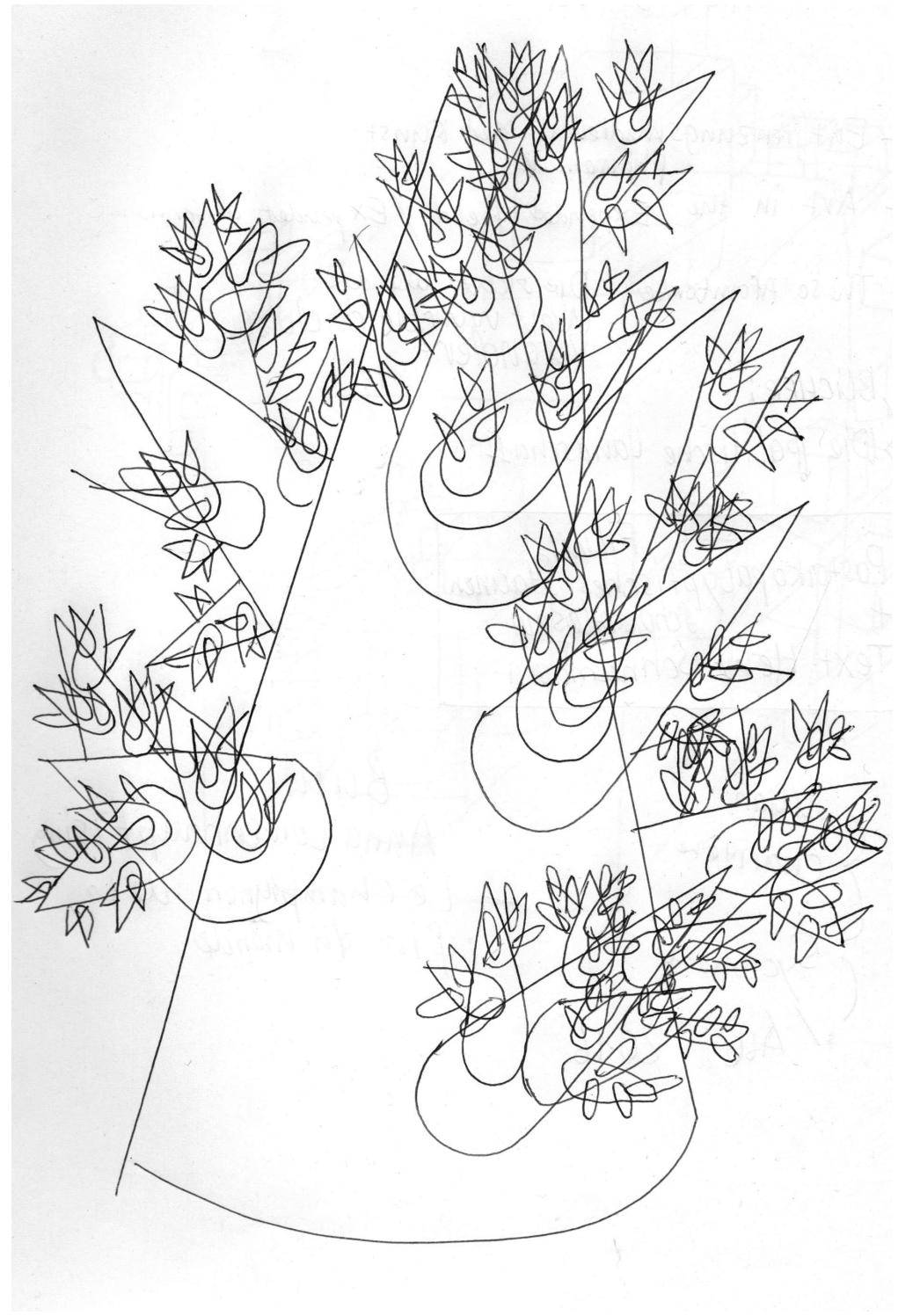


Abb. 17



Abb. 18

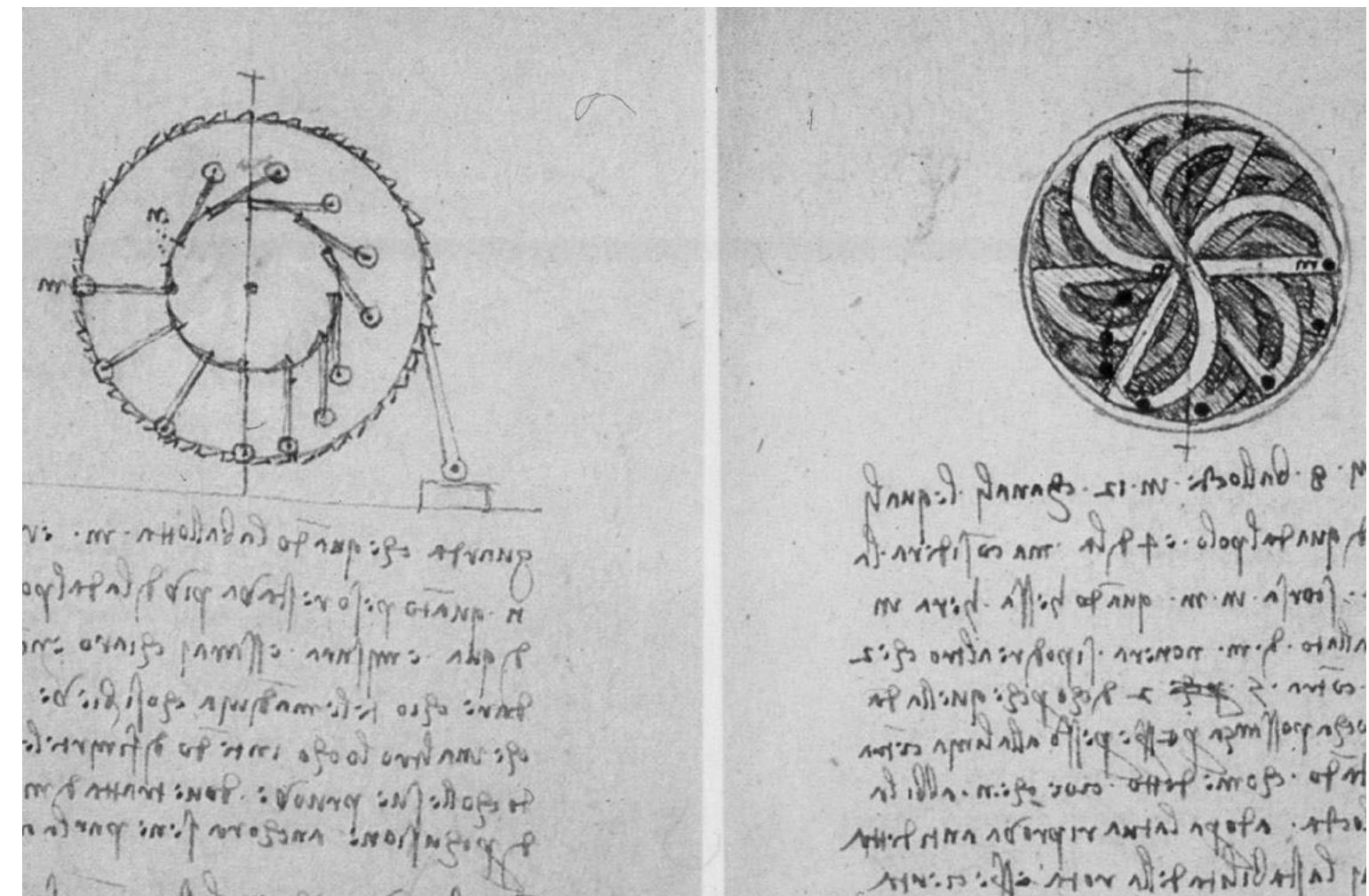


Abb. 19

Raumverschiebung. Die Hüllen von Waren als Regelwerk

Ich beschliesse, den Privatraum von Wohnung und Atelier als neue Ausgangslage für mein Projekt zu nehmen und suche nach einem Regelwerk, das zu einer Folge führt (Kontinuität führt zu Veränderung). In dieser Phase erstelle ich Entwürfe für die Produktion eines Volumens, das uns aus der Wohnung verdrängen soll. Durch Falten von Papier entdecke ich eine spitze Form. Ich könnte diese Form solange reproduzieren und in der Wohnfläche aufstellen, bis ich uns metaphorisch aus der Wohnung gebracht hätte (Abb. 20, 21 und 22).

Während ich an der Kasse sitze, mache ich mir Gedanken über die Produkte, welche sich die Leute tagtäglich nach Hause holen. Welcher Anteil vom Volumen des Einkaufs bleibt übrig? Welches Volumen hat das Nebenprodukt von Konsum? Ich arbeite an einem Ort, wo Ware immer zur Verfügung steht. Fast täglich wird ein Regal neu gefüllt. Einige Produkte müssen sogar mehrmals täglich eingeräumt werden. Die Konsumierenden definieren durch ihren Einkauf die Förderung von Massenproduktion. Massenproduktion wiederum führt zum Massenkonsum.¹ Die Kasse bildet für mich den Ort, wo diese Wechselbeziehung zu beobachten ist. Aus dieser Perspektive habe ich auch die durch Covid-19 ausgelösten Konsum-Attacken miterlebt. Die Auswirkungen waren nicht nur im Ladenbild ersichtlich. Manchmal hatte ich das Gefühl, dass die ausgelöste Angst und Unsicherheit mit dem Kauf von Ware kompensiert werden sollte. An ein paar Tagen kaufen die Leute alles leer. Ich stelle mir vor, wie die Leute zuhause auf ihrer Ware sitzen. Sobald nur noch leere Hüllen übrig sind, kommen sie mit den Koffern neue Produkte kaufen. Währenddessen häufen sich im Migros die Lieferkartons vor der Kartonpresse. Ich beobachte diese heranwachsenden Kartonberge mit Abscheu und Bewunderung und beschliesse, diese ausfaltbaren Volumen nachhause zu nehmen (Foto Stapelung Karton). Von nun an werden die Kartonkisten von meinen Arbeitskolleginnen und -kollegen auf die Seite gelegt, damit ich sie nach der Arbeit nachhause nehmen kann.

Für den Kartontransport verwende ich verschiedene Hilfsmittel, die es mir ermöglichen eine grosse Menge auf einmal zu transportieren. Der zehnminütige Weg vom Migros in die Wohnung ist zu Fuss gut machbar. Mit der Zeit reihe ich die flach zusammengefalteten Kisten routinemässig auf die Ladefläche eines zu Kartontransportzwecken umgebauten Sackkarrens. Die effizienten Formatkombinationen der Migros Schachteln mache ich mir für den Transport zu Nutze. Auf der Strasse entdecke ich während dieser Zeit, wie interessant die Karton- und Papier-Organisationen am Abend vor der Abfuhr arrangiert sind (Abb. 23). Dieses Strassenbild entsteht, wenn alle Haushalte gleichzeitig dasselbe abwerfen: Das Nebenprodukt des Konsums. Die Papier- und Kartonbündel sind meistens sauber gestapelt und geschnürt und stellen

1 Höttler 1976.

sich an die Strasse wie Geschenke, die abgeholt werden. Bei unserem Hauseingang zur Wohnung formatieren sich mit der Zeit ähnliche Kartonansammlungen. Die bildliche Situation des Abtransports verwandelt sich in meinem künstlerischen Prozess in den Moment der Zulieferung. In der Wohnung werden die Kartons erneut zu Volumen aufgefaltet. Mit jeder Kiste soll ein Stück von unserem Lebensraum genommen werden. Die raumsparend-produktive Anordnung der Kisten behalte ich vom Migros und vom Transport bei. So stelle ich Kiste für Kiste, Stapel für Stapel, Reihe für Reihe in die Wohnung und stelle mir vor was wir tun werden, wenn die Wohnung voll ist.

Eine ähnliche Prozessdramaturgie sehe ich in der exzentrischen Handlung in Simon Starlings (*1967) *Autoxylpyrocycloboros* (2006) (Abb. 24).² Mit einem kleinen Dampfschiff aus Holz begibt er sich auf eine Fahrt in eine Meeresbucht Schottlands. Angetrieben wird der Ofen durch das Holz vom Boot selbst. Die selbstzerstörerische Reise endet nach vier Stunden mit dem unvermeidlichen Untergang des Schiffes.³ Die fortwährende, geregelte Ausführung einer menschlichen Handlung führt zu einem Endpunkt mit einer gewissen Konsequenz. Das Sinken des Boots thematisiert als Metapher den Umgang endlicher Vorräte von Ressourcen und fossiler Brennstoffe.⁴ Wie bei Starling, führt der Verbrauch von Ressourcen auch in meinem Projekt zu einer Konsequenz. Die Konsequenz zeigt sich in Zunahme von Konsumhüllen, die zu einer Abnahme von Lebensraum führen. Der gefüllte Lebensraum ist am Ende gefüllt und doch leer. Doch haben die leeren Kartonschachteln in der Wohnung eine andere Bedeutung als in der Migros.

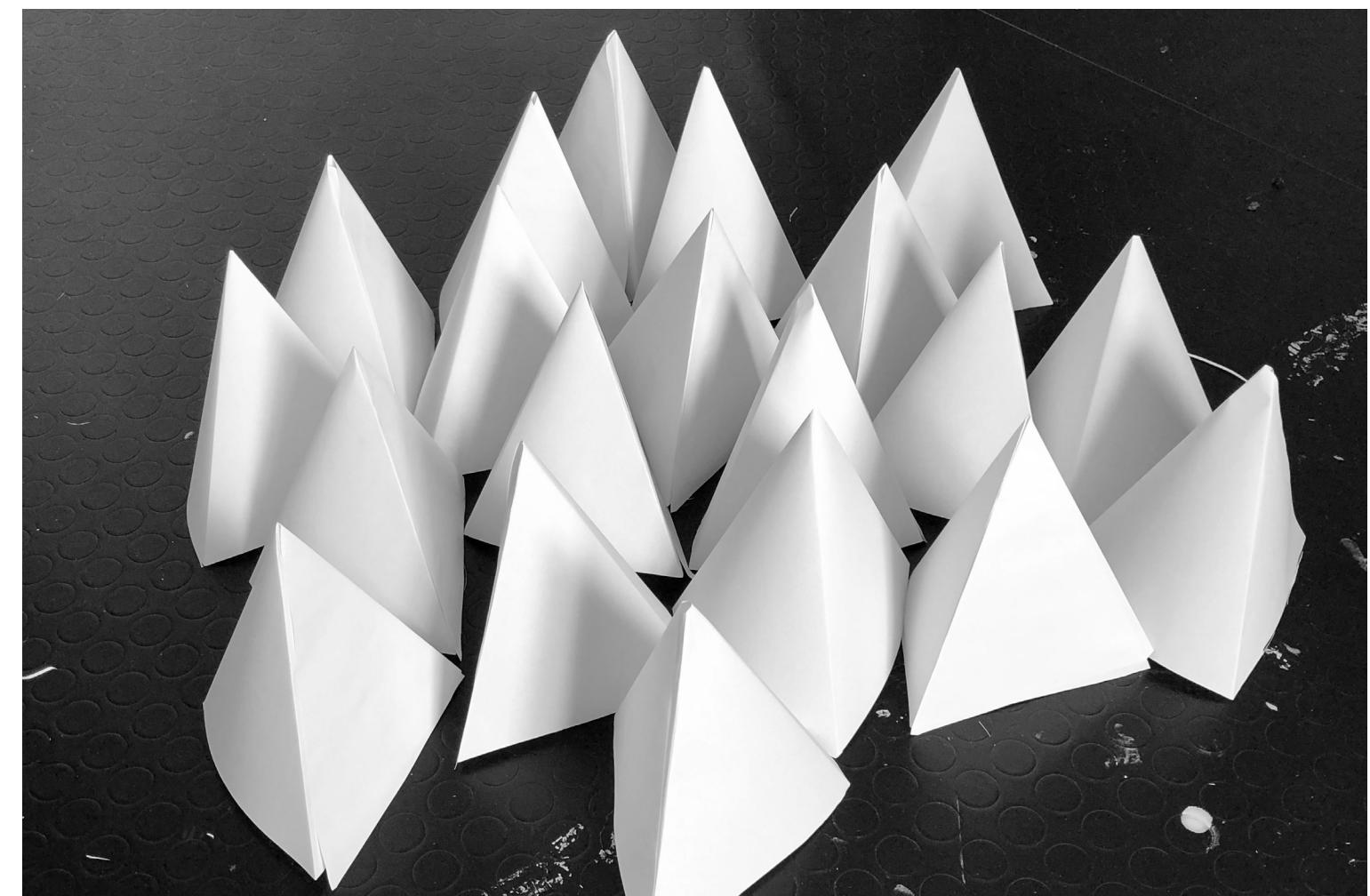


Abb. 20

2 Weintraub 2012, 270-276.

3 The Modern Institute o.A.

4 Weintraub 2012, 270-276.

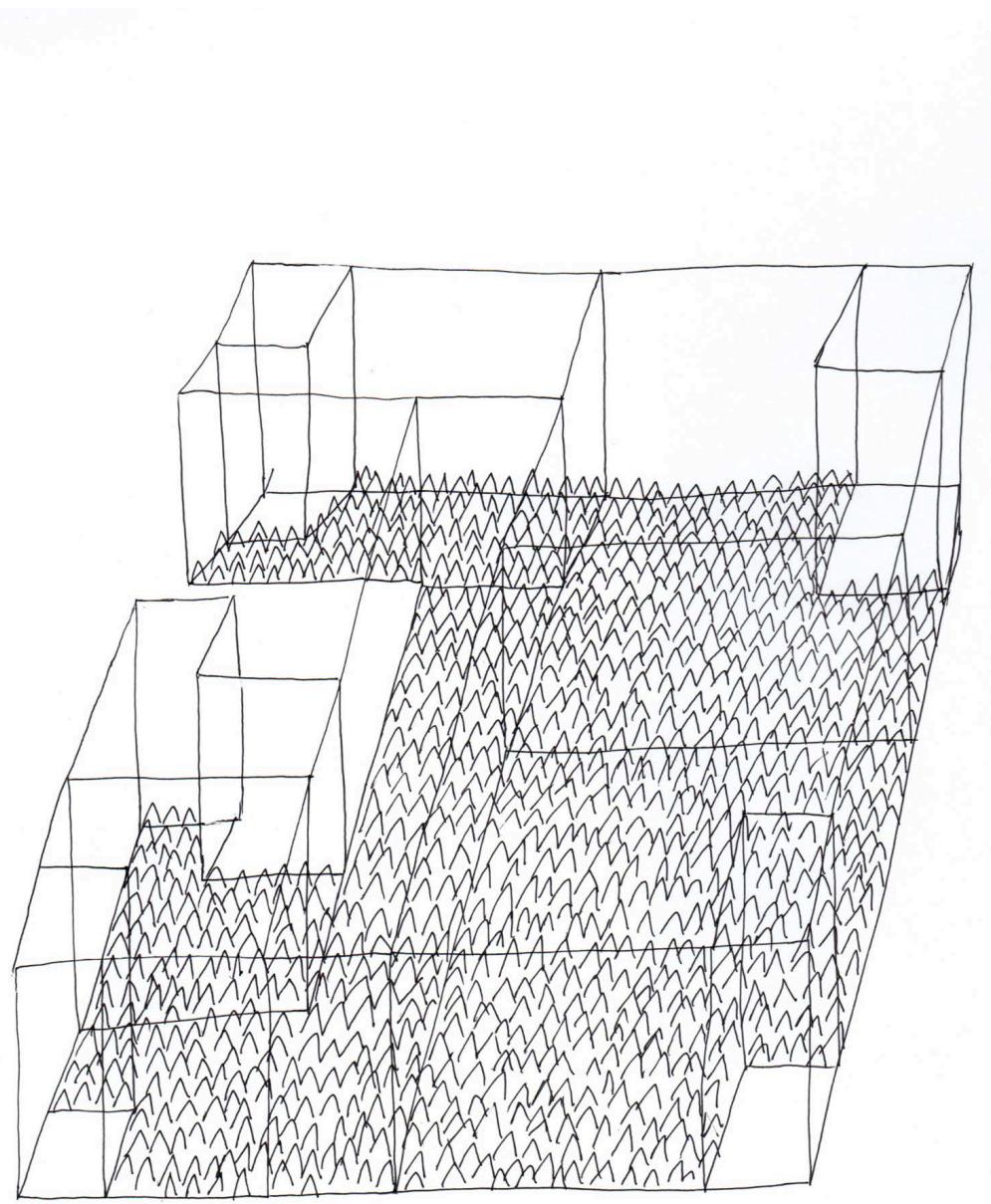


Abb. 21

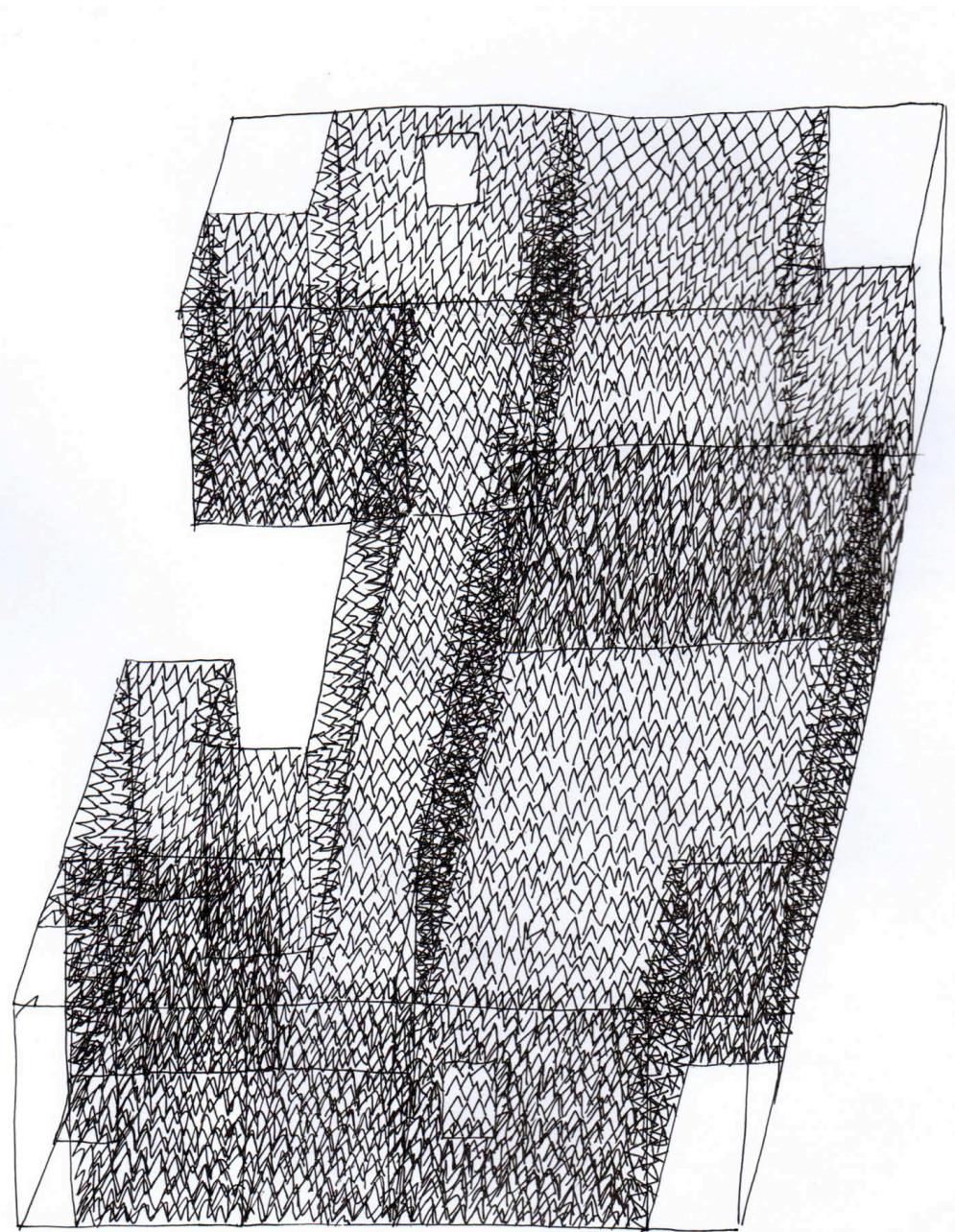


Abb. 22



Abb. 23



Abb. 24

Gefüllt durch Lerraum

Heimo Zobernig (*1958) verwendet unter anderem Transportkisten, um eine Diskussion über die Hierarchie von Objekt und Träger zu führen. Genormte, industriell gefertigte Kartonkisten werden in seinen Werken zu Skulpturen. Dinge, die im Alltag einen klaren, funktionalen Nutzen haben, verselbstständigen sich in Zobernigs Werken. Die Standardisierung von Massen spielt dabei eine entscheidende Rolle, da sie auf die industrielle Produktion verweist und die Rolle des Kunsthandwerks diskutiert.¹

Im Gegensatz zu Zobernigs Arbeiten, sind die Kartonkisten in meinem Projekt nicht universell lesbar (Abb. 25). Jede Kiste ist ein Verweis auf ein bestimmtes Produkt und jede trägt die Spuren einer Reise auf sich, die in der Migros enden sollte. Auf den grösstenteils naturfarbenen Kisten kleben Überreste von Packbändern. Die Kartons sind in verschiedenen Grössen und Proportionen vorhanden, lassen sich aber gut kombinieren, ohne dass Lücken zwischen ihnen entstehen. Kratzer, Risse, Flecken und vereinzelte Brotkrümel verweisen auf ihre Funktion und den zurückgelegten Weg. Die Faltöffnungen auf zwei Seiten der Kisten ermöglichen das Ein- und Auspacken, sowie die Transformation vom flachen Rechteck zum Quader. Eine Handlungsmöglichkeit ist auch an den Handgriff grossen Öffnungen seitlich einiger Kisten zu erkennen. Sie sind auf den Transport durch den menschlichen Körper ausgerichtet. Mehrheitlich sind die Kisten mit Logos, als Verweis auf das sich darin befindende Produkt, versehen. Der Inhalt ist auf manchen Kisten durch einen Print illustrativ übersetzt worden. Auf anderen Kisten kann man die Inhaltsangaben und Nährwerte von den abwesenden Produkten lesen. Aufgedruckte Texte sind in verschiedenen Sprachen verfasst und die Informationsangaben zur Herkunft der Kisten und Produkte erreichen eine globale Spannweite. Sprache und Ort erscheinen in unabhängiger Kombination. Die Kisten schreiben mit den Aufschriften ausserdem einen Umgang vor «CUT CAREFULLY TO OPEN», «nicht stürzen», «FRAGILE» oder machen zum Treffen von Vorsichtsmassnahmen aufmerksam «frische Blumen im Wasser fleurs fraîches dans l'eau fiori freschi in acqua».

In der Wohnung bilden die Kisten einen starken stilistischen Kontrast. Die Altbauwohnung ist im Dachgeschoss und hat viele Dachschrägen sowie abgerundete Formen. Auch die Möblierung und die Unordnung, die in der Wohnung manchmal vorzufinden ist, erscheinen zur strengen geometrischen Form der Kisten als Kontrast. Die Kartonkisten werden jedoch unvermeidlich zum neuen Lebensraum. Das stetig zunehmende Volumen der Kiste ist in der Abnahme von der Wohnfläche zu erfahren. Die jeweils neue Kartonschicht definiert das momentane Raumbild. Je länger der Transport andauert, umso dunkler wird es in der Wohnung. Das Empfinden in einer einzigen Kartonkiste zu sitzen, nimmt zu.

1 Baldon 2009, 54-55.

Der spanische Konzeptkünstler Santiago Sierra (*1966) setzt die Kartonkisten als Mittel ein, um die Lebensumstände und die Konsequenzen aufzuzeigen. Er führt die Box aus der Minimal Art als Sinnbild der gehobenen Gesellschaft in eine «unsaubere Form» über. Die Kartonbox besteht in seinen Arbeiten aus mit Pack Band zusammengeklebten Kartonteilen. In Guatemala bezahlt Sierra in *8 People Paid to Remain inside Cardboxes* (1999) Arbeiter mit dem lokalen Mindestlohn, damit sie sich unter die Kartonbox setzen.² Sierra thematisiert in seinen Arbeiten kapitalistische Ausbeutungsmechanismen, welche die Wertvorstellung von Arbeit prägen und den Menschen zur Ware werden lassen. Durch Bezahlung von entwürdigender und körperschädlicher Arbeit zeigt er die ökonomischen Umstände, welche Menschen dazu zwingen, sein bezahltes Jobangebot anzunehmen.³ 2013 setzten sich 8 Flüchtlinge in Eigenregie während einer Ausstellung unter die leeren Kartons. Die Aktion trägt von nun an den Titel *Underdog Restaurierungsskulptur, 8 unbekannte Arbeiter, die nicht bezahlt werden können, unter Pappkartons zu sitzen* (Abb. 26). Nadja Holligore beschreibt, wie dieser illegale Eingriff in das Werk die Ankunft der Flüchtlinge in Europa wiederspiegelt. In der Ausstellung machen sie ihre Situation öffentlich erfahrbar und liefern sich der Reaktion der Museumsbetreiber aus. Die Flüchtlinge wurden drei Tage unter den Kisten geduldet und erreichten mit Spendenlohn nicht einmal den deutschen Mindestlohnansatz für eine Stunde. Danach muss die selbst gewählte Arbeit aus «versicherungstechnischen Gründen» seitens des Museums abgebrochen werden. Sierras Werk weitet sich damit zu einer sozial-politisch-ökonomischen Kritik auf die Bürokratie aus, denen Museen unterliegen.⁴ Die Box wird als Kontrastmittel zur Menschlichkeit verwendet, und scheint für mich die Folge von fehlerhaften Systemen zu sein. Mit ihrer äusseren Form verbindet die Box Kunst und Ökonomie, und durch Sierras Werk wird eine menschliche Handlung implementiert.

Donald Judd (1928-1994) erstellt in seiner Ausstellung *Skulpturen* in der Kunsthalle Bern (14.April-30.Mai 1976) raumspezifische Skulpturen (Abb. 27 und 28). In jedem der fünf Räume baut Judd eine Kastenform aus Sperrholzplatten. Jeder Kasten hat dieselbe Höhe von 1.22m und steht 1.5m von der Wand entfernt. Der Betrachter erfasst das Verhältnis der Raumgrösse und der Kastengrösse vom Gang aus, welcher zum Umgehen des Körpers bleibt.⁵ Annemarie Monteil beschreibt, dass die Kästen durch ihre Grösse zu ortspezifischen Werken werden, und den Besucher trotzdem nicht beeingen.⁶

2 Hollihore 2014.

3 Schering 2008.

4 Hollihore 2014.

5 Schmidt/Gachnang 1976.

6 Monteil 1976, 54.

Die Erfahrung des Betrachters wird also mit dem Umgehen des Volumens gemacht. Bei meiner Arbeit hingegen wird das Volumen aufgrund der Gegebenheit von bestimmten Raumbereichen ausgerichtet. Auf welche Stelle können wir verzichten? Der Zusammenhang von Judds Arbeit und meiner ist die Zusammenwirkung von der Skulptur (Werk) und dem Raum (Architektur), die sich auf die Bewegung und das Befinden des Betrachters auswirken. Das Werk bezieht sich bei Judd stark auf den jeweiligen Raum, so wie auch die Kisten in meiner Arbeit auf die Räumlichkeit reagieren. Das Befinden kann durchaus unangenehm sein für den Betrachter.⁷ Das Volumen der Migros Kisten reicht bis zur Decke und es entsteht eine Wand. Dadurch kann sich der Blick nicht an der Architektur der Wände orientieren. Das Volumen verschluckt den Raum. Das Tatsächliche kann vom Betrachter nur noch unvollständig wahrgenommen werden. Der Betrachter wird vor der verbauten Eingangstür stehen und nur noch eine einzige Kartonwand sehen. Die Fülle wird einen Zustand erreichen, durch die sie in die absolute Leere übergeht (die Wohnung wird aufgelöst). Der kleiner werdende Eisblock steht in *Paradox of Praxis I (Sometimes Making Something Leads to Nothing)* im Kontrast zum immer länger andauernden und grösser werdenden Arbeitsaufwand. An der Stelle, wo sich das Eis bei Alys durch die körperliche Arbeit ins «Nichts» auflöst, bleibt bei mir vom körperlich anstrengenden Arbeitstransport die Unzugänglichkeit der Wohnung übrig. Der Erholungsort nach der Arbeit wird durch die Arbeit selbst verbaut.

7 Dufrêne 2018, 111-127.

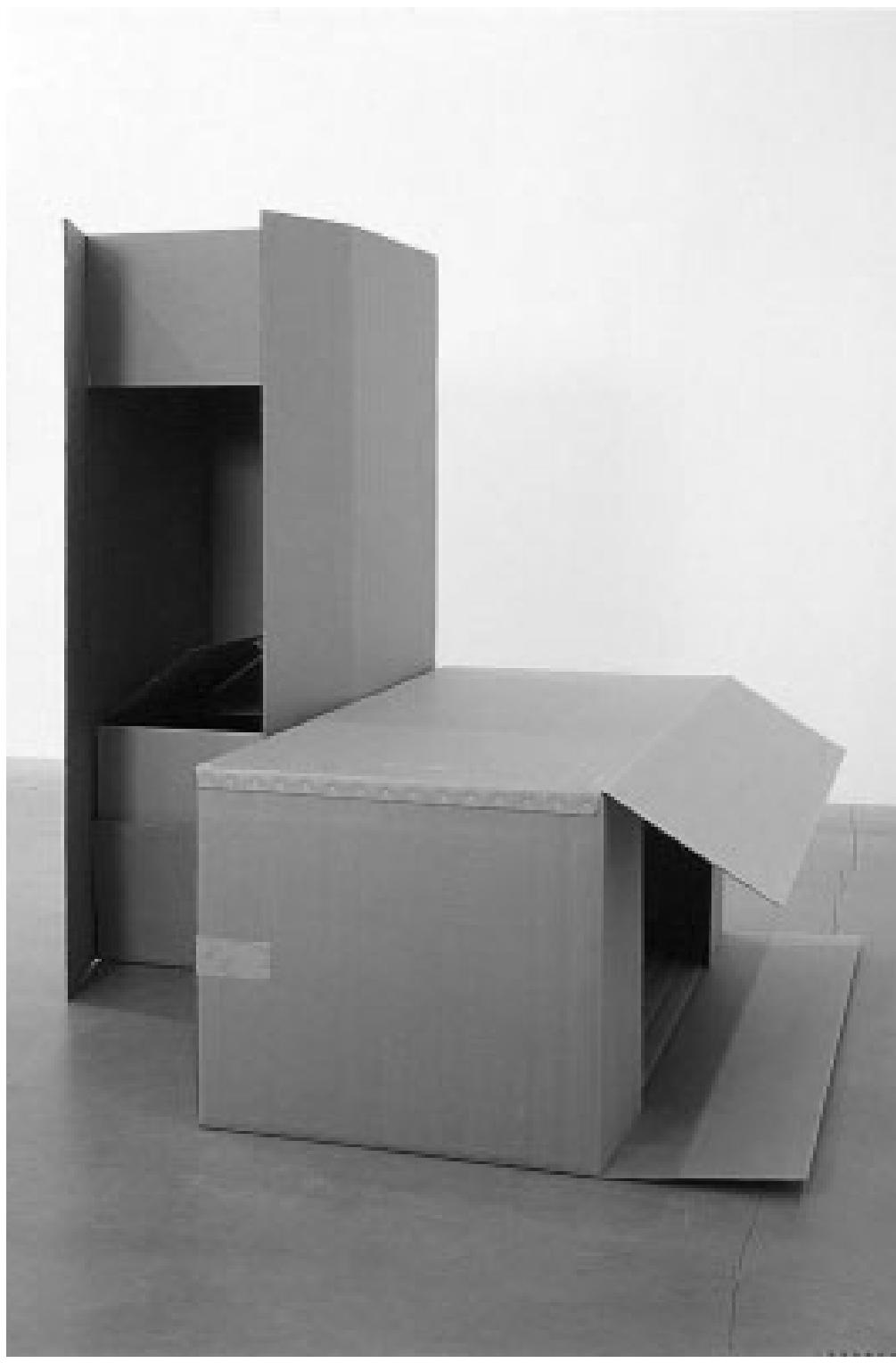


Abb. 25



Abb. 26

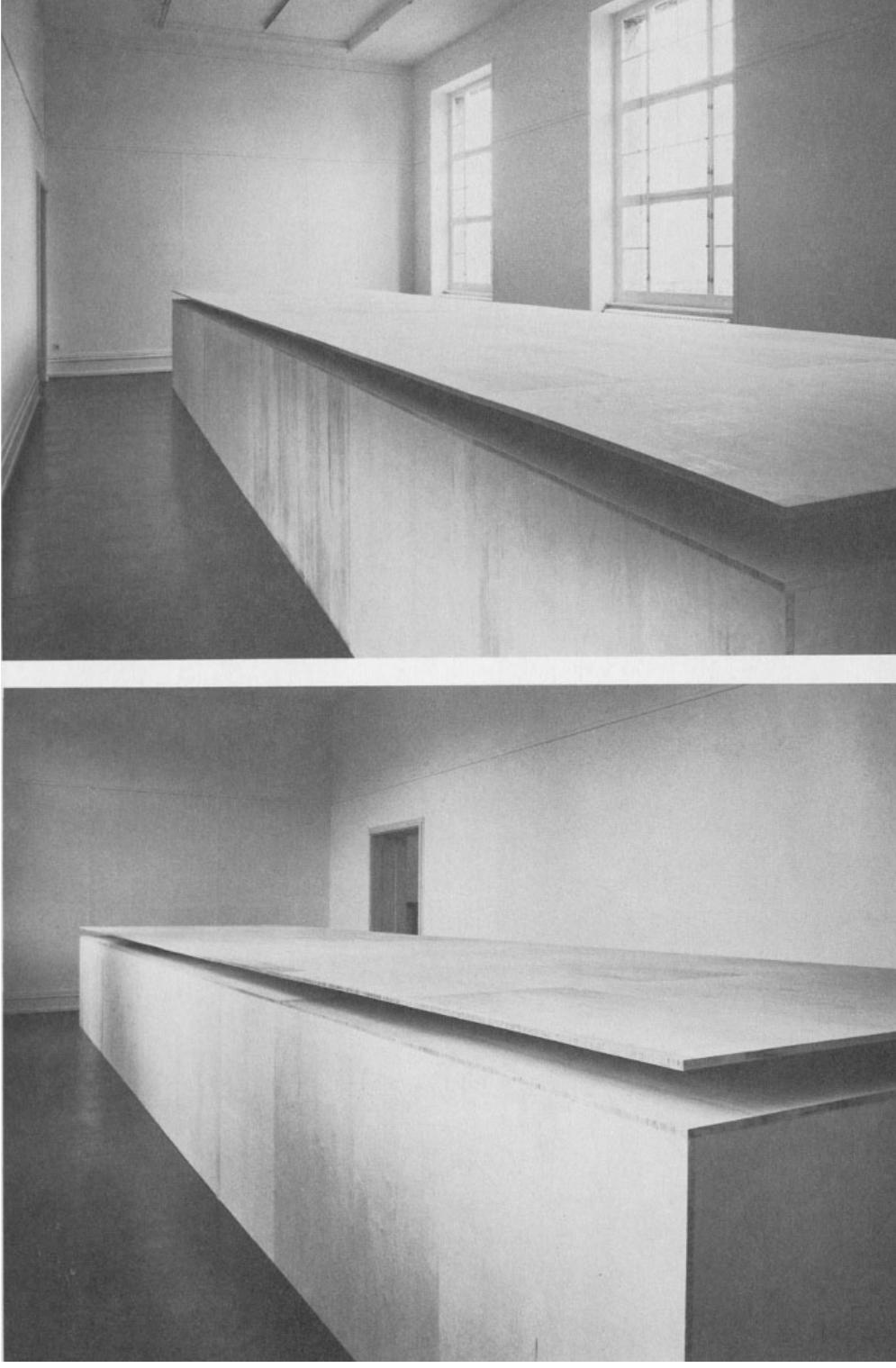


Abb. 27

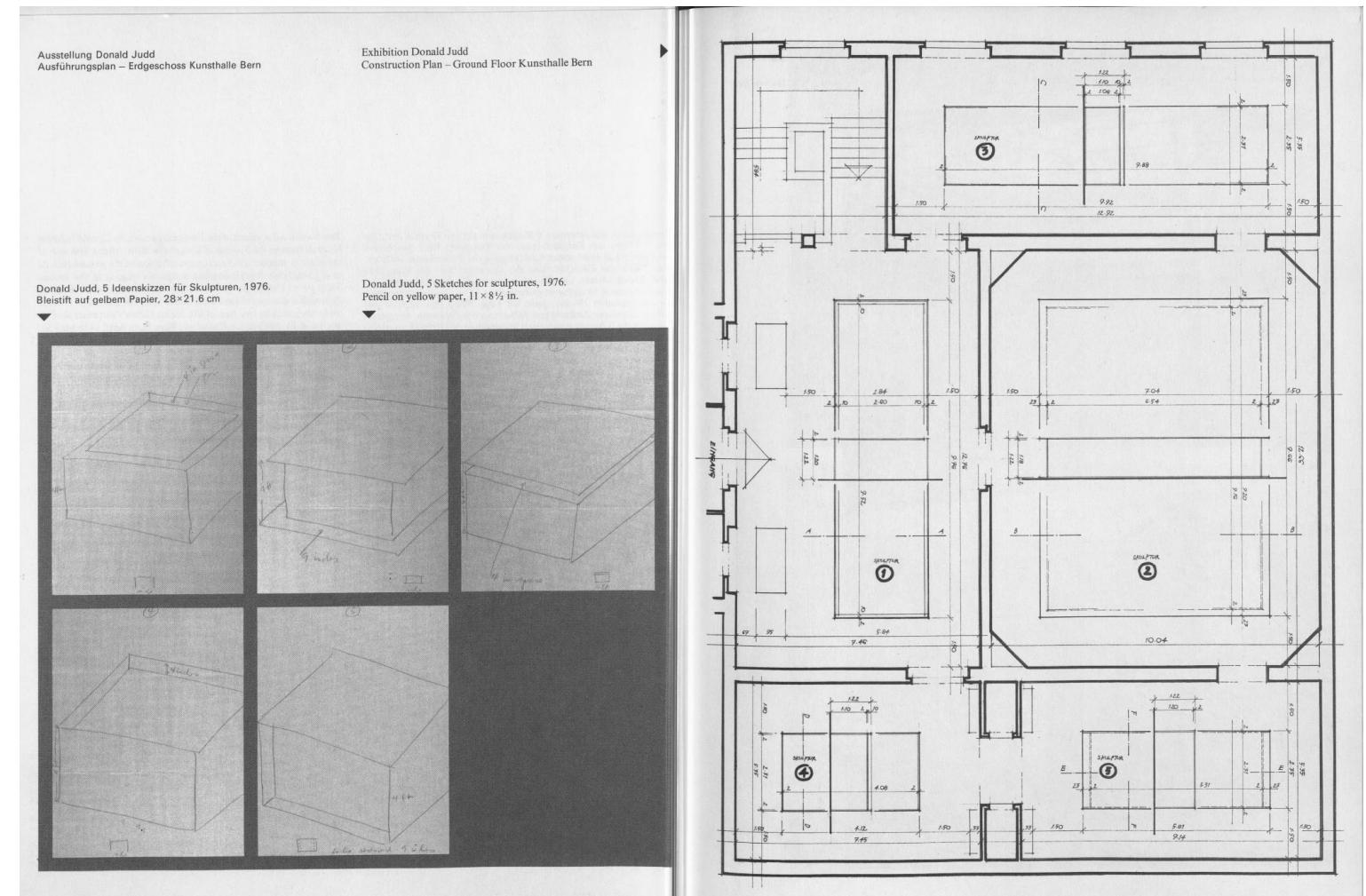


Abb. 28

Das Werk bleibt zuhause. Ich gehe ins Museum

Der künstlerische Prozess führt dazu, dass sich der private Lebensraum für das Werk auflöst. Darum suche ich mir am Ort, wo ein künstlerisches Werk ausgestellt wird, den Erholungs- und Lebensraum. Unsere Wohnung in Biel liegt praktisch in der Mitte von meinem Arbeitsort und dem Kunstmuseum Pasquart. Darum sehe ich das Centre Pasquart als nächstgelegene Station. Ich nehme mit Felicity Lunn, der Direktorin und Kuratorin vom Centre Pasquart, Kontakt auf. Sie bietet mir die Möglichkeit, dass ich, sobald meine Wohnung voll ist, eine Nacht und den darauffolgenden Tag im Ausstellungsraum vom Centre Pasquart verbringen darf. Aus Sicherheitsgründen wird während dieser Zeit auch eine Aufsichtsperson anwesend sein. Während das Museum also geschlossen ist und die Kunst nicht konsumiert werden kann, werde ich dort schlafen. Alarmanlage und Sicherheitsdienst inklusive.¹

Das Schlafen wird in San Kellers (*1971) Arbeit *San Keller schläft an Ihrem Arbeitsplatz* (2000) als ökonomisch unproduktive Tätigkeit thematisiert (Abb. 29). Keller erhält einen Arbeitsvertrag mit SF DRS und schläft während 8 Stunden im Fernsehstudio. Entlohnt wird er mit 160 CHF, dem durchschnittlichen Tageslohn in der Schweiz.² Indem der Künstler das Schlafen als bezahlte Arbeit aufführt, können ökonomische Systeme kritisch hinterfragt werden. Kellers Auffassung von Kunst ist die Dienstleistung. Dadurch will er alte Muster durchbrechen und dem Rezipienten neue Erfahrungen anbieten.³ In *San Keller trägt Sie hoch zur Kunst* (2002) (Abb. 30) trägt Keller während 4 Tagen die Ausstellungsbesucher ein Stockwerk hinauf.⁴ Durch den Transport verschafft der Künstler den Kunstbesuchenden im metaphorischen sowie physischen Sinn Zugang zur Kunst. Seine Handlung kann als Dienstleistung für die Besucher verstanden werden. Wer leistet wem und in welcher Form einen Dienst? Gehe ich von dieser Frage aus, kann die zur Verfügung-Stellung eines Schlafplatzes vom Museum ebenso als eine Dienstleistung für mich gesehen werden. Mit dieser Leistung bietet mir das Museum den Schutz, den mir normalerweise die Wohnung gibt. Die Leistung schützt aber nicht nur mich als Künstlerin, sondern auch das Werk vor dem Abbau.

1 Felicity Lunn, in einem Gespräch am 25.5.2020.

2 Keller o.A.

3 <http://museumsankeller.ch/d/biografie.html>, 1.6.2020.

4 Keller o.A.



Abb. 29



Abb. 30

Literaturverzeichnis

Baum/Rinke 2017

Marlene Baum und Klaus Rinke, «Über die Zeit und keine Zeit mehr zu haben!», in: *Klaus Rinke. DERZEIT*, hrsg. von Cragg Foundation, Wien/Wolkersdorf: Holzhausen 2017.

Baldon 2009

Diana Baldon, «From A(rt) to Z(obernig) and Black Again» in: *Afterall. A Journal of Art, Context and Enquiry*, hrsg. von The University of Chicago Press und University of London, o.A.: o.A. 2009, 46-57, <http://www.jstor.org/stable/20711748>, 1.6.2020.

Boesten-Stengel 2012

Albert Boesten-Stengel, «Verdeckte Linien. Operationen im Blattraum. Genetische Zeichnungskritik am Beispiel der Skizzen Leonardo da Vinci» in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, o.A., Marburg: Verlag des Kunstgeschichtliches Seminars der Philipps-Universität Marburg 2012, 7-25, www.jstor.org/stable/23645662, 2.5.2020.

Burnham 1968

Jack Burnham, «System Esthetics» in: *Artforum (September 1968)*, o.A., o.A. 1968, 29-35, https://monoskop.org/images/0/03/Burnham_Jack_1968_Systems_Esthetics_Artforum.pdf, 5.6.2020.

Cocker 2011

Emma Cocker, «Over and Over, Again and Again» in: *Contemporary Art and Classical Myth*, hrsg. von Isabelle Loring Wallace und Jennie Hirsh, Surrey/Burlington: Ashgate 2011, 267-294.

Dufrêne 2018

Thierry Dufrêne, «Donald Judd at the Kunsthalle in 1976: Ideal Museum, Local History, and Timeless Performance» in: *Localizing the Contemporary. The Kunsthalle Bern Model*, hrsg. von Peter J. Schneemann, Zürich: JRP Ringer 2018, 111-127.

Eliasson/Rosing 2015

Olafur Eliasson und Minik Rosing, *Ice Watch (Paris)*, hrsg. von Studio Olafur Eliasson, 2015, https://s3-eu-west-1.amazonaws.com/olafureliasson.net/texts/Ice_watch_117752.pdf, 5.5.2020.

Fischer 2011

Walking Artists. Über die Entdeckung des Gehens in den performativen Künsten, hrsg. von Ralph Fischer, Bielefeld: transcript Verlag 2011, 140-145.

Höttler 1976

Rainer Höttler, «Konsumgesellschaft», in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie (online)*, hrsg. von Joachim Ritter, Karlfried Gründer und Gottfried Gabriel, Basel: Schwabe Verlag 2017.

Hollihore 2014

Nadja Hollihore , *Illegal und asozial. Underdog Restaurationsskulptur. Flüchtlinge unter Pappkartons*, 2014, http://www.hollihore.de/docs/illegal_asozial.pdf, 5.5.2020.

Kible u.a. 1992

Brigitte Kible, Annemarie Pieper, Monika Hoffmann-Riedinger, Kuno Lorenz, «Regel» in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie (online)*, hrsg. von Joachim Ritter, Karlfried Gründer und Gottfried Gabriel, Basel: Schwabe Verlag 2017.

Keller o.A.

http://www.museumsankeller.ch/media/DOKUS_D/08_Werkverzeichnis_1999-2008.pdf, 3.6.2020.

Kemp 1982

Martin Kemp, «The Crisis of Received Wisdom in Leonardo's Late Thought», in: *Leonardo e l'età della Ragione*, hrsg. von Enrico Bellone und Paolo Rossi, Mailand: Scientia 1982, 27-52.

Monteil 1976

Annemarie Monteil, zit. in: *Aus dem Musée éclaté an den Ort des Werkes. Kunsthalle Bern 1969-1993*, hrsg. von Hans Rudolf Reust, Bern: Kunsthalle Bern 1993, 54.

Reust/Schneemann/Stalder 2013

Künste und Regelwerk, hrsg. von Hans Rudolf Reust, Peter J. Schneemann, Anselm Stalder, München: Sikle Schreiber 2013.

Schering 2008

Madlen Schering, «Ort der Kunst abseits des Mainstreams. Das Museum Casa Daros eröffnet in Rio de Janeiro» In: *Lateinamerika Nachrichten*, 2008, <https://lateinamerika-nachrichten.de/artikel/orte-der-kunst-abseits-des-mainstreams/>, 1.6.2020.

Schmidt/Gachnang 1976

Donald Judd. Skulpturen. Ausstellung Kunsthalle Bern 14.4.-30.5.1976, hrsg. von Marianne Schmidt und Johannes Gachnang, Bern: Kunsthalle 1976.

The Modern Institute o.A.

<https://www.themoderninstitute.com/artists/simon-starling/works/autoxylopyrocycloboros-2006/72/>, 3.5.2020.

Weintraub 2012

To Life. Eco Art in Pursuit of a Sustainable Planet, hrsg. von Linda Weintraub, Berkeley: University of California Press 2012.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1-6:

Aline Witschi, *ohne Titel (Skizzen für die Wasser-Installation)*, 2020,
Bleistift und Fine Liner auf Papier

Abbildung 7:

Aline Witschi, *Materialskizze in meiner Wohnung*, 2020, Ikea Regal

Abbildung 8:

Francis Alÿs, *Paradox of Praxis I (Sometimes Making Something Leads to Nothing)*, 1997, Eis, (<https://publicdelivery.org/francis-alys-ice/>, 5.5.20)

Abbildung 9:

Klaus Rinke, *12 Fass geschöpftes Rheinwasser*, 1969, Baum/Rinke
2017

Abbildung 10:

Aline Witschi, *ohne Titel (Himmel und Hölle)*, 2019, A3 Kopierpapier

Abbildung 11:

Olafur Eliasson, *Ice Watch*, 2014, Grönland-Eis, <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK109190/ice-watch>

Abbildung 12:

Aline Witschi, *ohne Titel (Skizze für die Wasser-Installation)*, 2020,
Bleistift auf Papier

Abbildung 13-17:

Aline Witschi, *ohne Titel (Zeichnungen vom Wachstum)*, 2020, Fine
Liner auf Papier und im Skizzenbuch

Abbildung 18:

Leonardo da Vinci, *Studien zum Wasser und Bewegungen*, 1508-1510,
Tusche auf Papier, https://prometheus.uni-koeln.de/de/image/large/ffm_conedakor-de4ea0f7e92fcf4f1cd6d6d8ce4b767bf935ae80,
5.5.20

Abbildung 19:

Leonardo da Vinci, *Perpetuum Mobile*, o.A., Tusche auf Papier, ht
[tps://prometheus.uni-koeln.de/de/image/ffm_coneda_kor-0225b59afaffc579a6b5de8acf019679517dac84](https://prometheus.uni-koeln.de/de/image/ffm_coneda_kor-0225b59afaffc579a6b5de8acf019679517dac84)

Abbildung 20:

Aline Witschi, *ohne Titel (Materialskizze)*, 2020, A4 Kopierpapier

Abbildung 21-22:

Aline Witschi, *ohne Titel (Skizze der Wohnung im Grundriss mit Pa
pierspitzen)*, 2020, Fine Liner auf Papier

Abbildung 23:

Aline Witschi, Am Abend vor der Müllabfuhr, 2020

Abbildung 24:

Simon Starling, *Autoxylopyrocycloboros*, 2006, <https://www.themoderninstitute.com/artists/simon-starling/works/autoxylopyrocycloboros-2006/72/>, 5.5.20

Abbildung 25:

Heimo Zobernig, *ohne Titel*, 1993, Karton (<https://www.dorotheum.com/de/l/4199108/>, 5.6.20)

Abbildung 28:

Santiago Sierra, *Underdog Restaurationsskulptur, 8 unbezahlte Arbei
ter, die nicht bezahlt werden können, unter Pappkartons zu sitzen*,
2013, [https://www.kampnagel.de/de/programm/archiv/?rubrik=archiv&detail=1554](https://www.kampnagel.de/de/programm/archiv/?rubrik=ar
chiv&detail=1554), 5.6.20).

Abbildung 27, 28:

Donald Judd, *Skulpturen (14.4-30.5.1976, Kunsthalle Bern)*, 1976,
Holz, Dufrêne 2018

Abbildung 29:

San Keller, *San Keller schläft an Ihrem Arbeitsplatz*, 2000, Filmstil,
<http://www.sikart.ch/werke.aspx?id=14418838>, 5.6.20).

Abbildung 30:

San Keller, *San Keller trägt sie hoch zur Kunst*, 2002, Video, <https://vimeo.com/191267447>, 5.6.20).