

Research

*Fragmentarisch angelegtes Referenzsystem rund um
Lektüren zur Verortung der eigenen Position im
kunstgeschichtlichen Diskurs und der Klärung
relevanter, individueller, sich aus der künstlerischen
Praxis ergebender Fragen*

Benjamin Schwander
2020

Impressum

Benjamin Schwander
Bachelorarbeit Theorie
Vermittlung in Kunst und Design
Hochschule der Künste Bern
Mentorat: Prof. Dr. Peter J. Schneemann
05.06.2020

1.	Einleitung	7
2.	Potentiale des Ateliers Reflektion meiner Ausgangssituation in Bezug auf die Frage nach der Bedeutung und der Möglichkeiten eines Ateliers	8
2.1	Archivarischer Charakter (Textlektüre) <i>«The art studio as archive: tracing the geography of artistic potentiality, progress and production»</i> von Jenny Sjöholm	8
2.2	Vom abgeschirmten Raum zum ausgestellten Werk (Textanalyse) «atelier/ réalité: Von der Atelieraussstellung zum ausgestellten Atelier» von Michael Diers	10
2.3	Handlungsformen des Atelierraumes (Werkanalyse) Zu Alexander Iskins Performance in der Sexauer-Galerie als Vorbereitung für seine Ausstellung im Goslarer Mönchehaus Museum «arturbaiting.com»	13
3.	Referenzsystem zu meiner künstlerischen Auseinandersetzung mit Objekten aus dem Alltag	15
3.1	Handlungsformen der Skulptur (Textlektüre) <i>«Erwin Wurm: Fat Survival. Handlungsformen der Skulptur»</i> von Peter Weibel	15
3.2	Rolle und zum Einfluss des Sockels (Textlektüre) <i>«Sockel, Wand und Anweisung. Die Installation als Umstülpung des Sockels»</i> von Peter J. Schneemann	17
3.3	Möbelskulptur (Werklektüre) «Artschwager» von Galerie Neuendorf	18

3.4	Einfluss eingepprägter Denkmuster bei der Betrachtung (Werklektüre) <i>«Richard Artschwager: Archipelago»</i> von Martin Hentschel	19
3.5	Befreiung von Gegenständen durch deren Reproduktion (Werklektüre) <i>«Simulierte Ready-Mades von Peter Fischli und David Weiss»</i> von Boris Groys	12
3.6	Fotografie von inszenierten Räumen (Textlektüre) <i>«Seeing is (Dis)Believing»</i> von David Macarthur	22
4.	Literaturverzeichnis	24
5.	Social-Media	25
6.	Abbildungsverzeichnis	26
7.	Dank	28

1. Einleitung

Ich erachtete es als wichtig, die Theorie zu Beginn des Prozesses von der Praxis abzugrenzen, um meiner künstlerischen Arbeit die Freiheit zu lassen, unabhängig von der Theorie eigene Fragen entwickeln zu können. Diese individuellen Fragen und für mich relevanten Themen untersuchte ich anschliessend mit Hilfe einer Recherche. Diese Recherche konzentrierte sich auf Literatur, Werke und Künstlerinnen und Künstler, die in Bezug auf meine künstlerische Arbeit von Interesse waren und weiterhin sind. Als ich den Beschluss fasste, meine künstlerische Arbeit nicht auf der Grundlage einer theoretischen Fragestellung aufzubauen, sondern frei und intuitiv mit Materialien aus meiner Umgebung zu experimentieren und erst anhand der daraus resultierenden Fragen eine theoretische Auseinandersetzung zu beginnen, war es notwendig, die beiden Felder nicht nur gedanklich, sondern auch physisch zu trennen. Das Atelier, das ich danach einrichtete, war ein Raum, in dem es keine Literatur und in dem es kein Richtig oder Falsch gab, für mich ein Raum der Freiheit. Da ich bislang noch selten in einem eigenen und geräumigen Atelier gearbeitet hatte, stellte sich mir die Frage, welche anderen Potentiale das Atelier für eine Künstlerin oder einen Künstler bieten kann. Ebenso kam die Frage auf, wie das Atelier sich von dem abgeschirmten Raum zum ausgestellten Werk entwickelte. Diese beide Fragen werden in einem eigenen Kapitel anhand jeweils einer prägnanten Lektüre thematisiert. Das dritte Kapitel geht von einem mir bekannten Werk aus, welches die Atelierarbeit äusserst stark exponiert. Darin unternehme ich den Versuch, anhand des Werkes aufzuzeigen, in welchen Punkten sich das Atelier emanzipieren konnte und welche Eigenschaften das Atelier bis heute benötigt, um als solches bezeichnet zu werden.

Der zweite Teil dieser Thesis resultiert aus meiner Arbeit mit Objekten aus dem Alltag. Ich arbeitete mit Objekten, die ich in meiner direkten Umgebung, also zu Hause oder im öffentlichen Raum, fand. Durch weitere Lektüren soll gezeigt werden, wie Gebrauchsgegenstände sich im Feld der Skulptur etablieren konnten und wie sich der Skulpturenbegriff dadurch veränderte. Weiter wird auch auf den Sockel eingegangen, um ein Verständnis für seine Rolle und seinen Einfluss auf die Skulptur zu gewinnen. In den folgenden Kapiteln stehen die Begriffe Brauchbarkeit und Unbrauchbarkeit, sowie die Auflösung der Grenze zwischen nützlichem Gebrauchsgegenstand und erhabenem unnützlichem Kunstwerk, im Zentrum. Die Auswirkung der Wahl der Präsentation und die des Mediums soll zusätzlich in den letzten zwei Kapiteln anhand von zwei Beispielen gezeigt werden, welche die Deutung von Realität auf verschiedene Weise radikal hinterfragen.

Die gesamte Thesis ist als ein auf Lektüren basierendes fragmentarisches Referenzsystem angelegt. Es kann als Einblick in meine persönliche Recherche gelesen werden. Die hier eröffneten Diskurse sind im Ursprung reflexiv, nun aber auch Teil meines intellektuellen Repertoires und dadurch Einflussfaktoren für zukünftige Arbeiten.

2. Potentiale eines Ateliers

2.1 Zum Potential des archivarischen Charakters eines Ateliers (Textlektüre)

„The art studio as archive: tracing the geography of artistic potentiality, progress and production“

von Jenny Sjöholm.

Jenny Sjöholm untersucht die Rolle des Ateliers als ein persönliches Archiv, als Raum, den die Künstlerin oder der Künstler selbst aufbaut, und der als Aufbewahrungsort für kreative Aufzeichnungen und Ressourcen dient. Der Atelierraum als Multifunktionsraum, in dem diverse Gedanken und Materialien zusammenkommen, macht in seiner Summe die Identität der Künstlerin, ihre kreativen Ressourcen und ihre Produktion aus. Das Atelier ist gefüllt mit materiellen Manifestationen von Ideen, Gedanken, Reflexionen, Erinnerungen und Absichten, die darin entstehen. Im Raum des Ateliers wird nicht nur kreiert und erdacht, sondern auch gesammelt, angepasst, kategorisiert und abgelegt, wodurch das Atelier nicht nur ein Raum ist, in dem Dinge beginnen, sondern auch ein Raum, in dem Dinge enden. Mein Interesse an dieser Lektüre liegt besonders in der von Sjöholm erwähnten Möglichkeit des archivarischen Ateliers, die zukünftige Arbeit der Künstlerinnen und Künstler zu beeinflussen.

Die Aktivität des Sammelns und Archivierens zeitgenössischer Künstlerinnen und Künstler hängt eng mit dem zunehmenden Dokumentationscharakter zeitgenössischer künstlerischer Arbeit zusammen. Die Dokumentationsaktivitäten verwischen die Grenzen zwischen Dokumentation, Prozess und fertigem Kunstwerk beinahe vollständig. Künstlerische und kreative Prozesse sind nach Sjöholm zunächst Sammelprozesse, die mit einem Aufsaugen und Sammeln von Erfahrungen, Eindrücken, Objekten, Referenzen und Erzählungen beginnen. Diese Sammelprozesse sind nicht immer gleich. Objekte können nach einer Thematik oder zufällig und intuitiv gesammelt werden. Eine Auseinandersetzung mit ihnen ist notwendig, um sie zu verstehen. Durch ausformulierte künstlerische Forschung schaffen die Künstlerinnen und Künstler ein Verständnis für das eigene Œuvre und zeitgleich eine Grundlage für die weitere Entwicklung dieser und künftiger Arbeiten. Ebenfalls ist es folglich möglich, das Verstandene zu materialisieren und zu visualisieren. In der künstlerischen Recherche, in der Werkbezüge geschaffen werden, wird das Atelier zum Forschungsfeld für die Konstruktion persönlicher Fakten und Referenzen, welche die Künstlerinnen und Künstler zur Selbstreflektion der eigenen Erfahrungen und ihrer künstlerischen Auseinandersetzung nutzen können. Sammeln hat das Potential, einen Rahmen und eine Grundlage für wiederholte und konsequente Auseinandersetzung zu schaffen, wodurch auch kritisches Denken gefördert wird. Referenzen bestehen aus Reflexion und Darstellung der bisherigen Erfahrungen und sind Anleitungen für die zukünftige Auseinandersetzung. Das Chaos im Atelier ist, auch wenn es nicht so wirkt,

meist geordnet. Das Entstehen von Beziehungen zwischen Unordnung und Ordnung und zwischen Sammlung und Kategorisierung ist unvermeidlich. Im Atelier kommen alte Werke, laufende Arbeiten und Ergebnisse der Forschungsaktivität und des gesammelten Materials in einem kontrollierten Chaos zusammen und werden dadurch in Beziehung zueinander gesetzt. Es wird durch individuelle Praktiken versucht ein Verständnis für das gesammelte Material zu gewinnen, was unweigerlich in eine Form von Kategorisierung und Ordnung mündet. Durch Selbstreflexion und den Bau von Prototypen, Anleitungen, Skizzen und Gekritzeln werden oft nächste Schritte identifiziert, welche intellektuell, so für den Künstler verständlich und damit auch kommunizierbar für ein öffentliches Publikum werden.

Im Atelier werden Arbeiten und Materialien, Erinnerungen und Gedanken demzufolge kategorisiert. Es entstehen Archive, die Bedeutung für die künstlerische Arbeit haben. Die Ordnung der Archive, welche die Künstler schaffen, beeinflusst auch zukünftige Entstehungsprozesse. Zusammenhänge und Assoziationen bestehen im Archiv, sind jedoch nicht festgelegt und können sich durch eine stetige Auseinandersetzung der Künstlerinnen und Künstler mit ihnen, folglich ständig verändern. Wenn nicht archiviert wird, besteht die Gefahr, die Orientierung in der Masse zu verlieren. Die Künstlerinnen und Künstler strukturieren nach ihren Ideen und dadurch orientiert sich auch die zukünftige Arbeit in gewissem Ausmass an diesen Inhalten. Das Atelier als Archiv ist durch seine Möglichkeit stetiger Transformation nur bedingt ein Abbild der Kunstschaffenden, welche jedoch von der Atelierumgebung beeinflusst werden.¹

Das moderne Atelier weist, unter Sjöholms Untersuchungen, ein Potential als Tool für Künstlerinnen und Künstler zur Entwicklung ihrer eigenen Praxis auf. Das Atelier ist nicht nur ein Ort der Privatsphäre und der Fläche, auf der künstlerische Praxis stattfinden kann, sondern dient auch als physisches Gedächtnis und Werkzeugbox der Künstler. Dieses Potential eines Ateliers ist bestimmt nicht für jede Form der künstlerischen Praxis von Vorteil, da es die künstlerische Arbeit in gewissem Masse steuert. Für meine eigene künstlerische Praxis sehe ich jedoch Potential in einem solchen archivarischen Materialfundus, den ich erweitern, nutzen, ordnen und verändern kann. Ich behaupte, dass eine Materialsammlung, wie Sjöholm sie beschreibt, für die Praxis eines Bricoleurs einen grossen Vorteil darstellt. Eine Verbindung meiner Praxis zum Bricoleur sehe ich darin, dass ich oft mit Material arbeite, welches ich finde oder in meinem Zuhause entdecke. Für meine künstlerische Praxis sehe ich viel Potential in einer grossen Materialsammlung.

¹ Sjöholm 2014.

2.2 Vom abgeschirmten Raum zum ausgestellten Werk (Textlektüre)

«atelier/ réalité: Von der Atelieraussstellung zum ausgestellten Atelier»
von Michael Diers

Die hier ausgewählte Lektüre thematisiert die Geschichte der Emanzipation des Ateliers von einer abgetrennten Produktionsstätte hin zu einem Raum, der als eigenständiges Werk stehen kann. Dabei interessiert mich auch, wie sich der Werkbegriff durch die neuen Handlungsmöglichkeiten des Ateliers öffnete und wie das Atelier von anderen Künstlern benutzt wurde. Zur Zeit der Salons war das Atelier ein unzugänglicher Ort der Produktion, in dem das Schaffen des Künstlers hinter geschlossenen Türen stattfand und die Werke in den Salonausstellungen zu sehen waren. Delacroix' Praxis ist für solch eine Nutzung

des Ateliers laut Baudelaire ein Paradebeispiel.² In gegenwärtigen Ausstellungen wird deutlich, dass das Atelier und der Ausstellungsraum keine getrennten Sphären mehr sind, in denen auf der einen Seite ein Werk entsteht und auf der anderen Seite nur das Endresultat in der Ausstellung von Bedeutung ist. In der Installation *House with Notational Newspapers* (Abb. 1 und Abb. 2) von Mark Manders für den Art Basel Parcours im Jahr 2018 inszenierte der Künstler eine Wohnung als eine Arbeitssituation eines isolierten Künstlers. Dass sich die Betrachterinnen und Betrachter nun im «ivory tower» eines Künstlers befinden, wird angedeutet durch die mit eigens hergestellten Nonsense-Zeitungen zugeklebten Fenster und den installativen Situationen innerhalb der Räume, welche die unfertigen Arbeiten eines Künstlers mitten im Prozess zeigen. Die Öffnung der Ateliers zu öffentlichen Orten setzte Ende des 19. Jahrhunderts ein. Laut



2 Mark Manders, *House with Notational Newspaper*, 2018, Installationsansicht, Art Basel Parcours.



1 Mark Manders, *House with Notational Newspaper*, 2018, Installationsansicht, Art Basel Parcours.

² Reijnders 2013.

Bätschmann war der auf sich allein gestellte Atelierkünstler auf Publikumswerbung angewiesen. Atelieraussstellungen wurden immer häufiger, wobei nicht das Atelier ausgestellt wurde, sondern als Raum diente, in dem eigene Werke für ein öffentliches Publikum ausgestellt wurden. Das Atelier transformierte sich vom abgeschirmten Raum der Produktion zum Ausstellungsraum, durch den eine künstlerische Unabhängigkeit vom Salon gesucht wurde. Bereits Anfangs des 20. Jahrhunderts erfuhr das Atelier eine zusätzliche Erweiterung der Handlungsmöglichkeiten. Unter anderem ist Constantin Brâncușis Praxis für diese Erweiterung von Bedeutung. Seine Verwendung des Ateliers als organische Einheit hob eine Unterscheidung zwischen Wohn-, Ausstellungs-, Produktions- und Denkraum auf. Werk und Raum wurden im Falle von Brâncușis Atelier vereint und eine Unterscheidung



3 Philippe Migaet, *Blick ins Atelier von Constantin Brâncuși*, 1935, Silbergelatine Druck 29.8 x 23.7 cm, Paris, Centre Georges Pompidou.

zwischen den Begriffen dadurch nahezu unmöglich gemacht.³ Hinzu kommt eine Verwischung der Grenzen zwischen Gebrauchs-, Parergon- und Werkfunktion von Objekten, wie den Bänken Brâncușis, welche weitere Grenzen der Kunstpraxis aufhoben.⁴ Das Atelier wird im Beispiel Brâncușis freigegeben zur Präsentation als eigenständiges Werk (Abb. 3). Daniel Spörris Fallenbilder, auf denen die Unordnung seines Ateliers auf einer zufälligen Fläche, jedoch im vorgefundenen Zustand, befestigt wurde, präsentieren das Atelier, zumindest teilweise, als ausgestellt Werk (Abb. 4).⁵ Das ausgestellte Atelier können wir in zahlreichen Werken finden, beispielsweise in Arbeiten von Fischli/Weiss, Paul McCarthy oder in

ganzen Ausstellungen, wie in der Ausstellung «Production Site: The Artist's Studio Inside-Out» 2010 im Museum of Contemporary Art in Chicago.⁶ Auch die Verwendung des Ateliers als performative Bühne, wie bei Jackson Pollock, soll hier nicht unerwähnt bleiben. Im Falle Pollocks war der performative Prozess gar wichtiger als das Bild, das dabei entstand. Der Entstehungsprozess im Atelier wird hier ebenso zum Werk wie das Bild, das die Spuren dieses Prozesses zeigt (Abb. 5). Die Eigeninszenierung Pollocks wurde nur möglich durch die Offenlegung des Entstehungsprozesses im Atelier.⁷ Daran soll auch das

³ Diers 2010.

⁴ Schneemann 2013.

⁵ Siehe auch Ammann/Stutzer 2010.

⁶ Chicago 2010.

⁷ Für mehr zu diesem Topos siehe O'Connor 1978.

folgende Kapitel anknüpfen, indem es ein zeitgenössisches performatives Werk des Künstlers Alexander Iskin genauer untersucht.



4 Daniel Spörri, *Trap Picture*, 1968, Mixed Media Assemblage, 71.5 x 70.5 x 41 cm.



5 Jackson Pollock, *Jackson Pollock at work in his studio*, 12 images, 1950, Fotografien von Hans Namuth.

2.3 Handlungsformen des Atelierraumes (Werkanalyse)

Zu Alexander Iskins Performance «arturbaiting.com» in der Sexauer-Galerie als Vorbereitung für seine Ausstellung im Goslarer Mönchehaus Museum

Die Grenzen zwischen Atelier, Werk, der Rolle der Besucherinnen und Besucher, Standort, Prozess, Lebensraum, Bühne, Performance und Institution wurden dieses Jahr in der Ausstellung Alexander Iskins in der Sexauer Galerie einmal weiter stark verwischt.

Die Performance «arturbaiting.com» von Alexander Iskin fand zwischen dem 08.02.2020 und dem 21.03.2020 in der SEXAUER Galerie in Berlin, als Vorbereitung für die erste museale Einzelausstellung des Künstlers, statt. Die Einzelausstellung, die im Mönchehaus Museum stattfinden wird, soll die Arbeit Iskins zu dessen 30. Geburtstag würdigen. Die Performance war als Livestream auf der Website www.arturbaiting.com für ein öffentliches Publikum zugänglich, wodurch der Herstellungsprozess zum eigentlichen Inhalt der Ausstellung wurde. Bei der Vernissage trat man in den Galerieraum ein, der auf der einen Seite mit zahlreichen Besuchern gefüllt war und auf der anderen Seite eine leere gekennzeichnete Fläche enthielt, in der die mehrwöchige Performance Iskins stattfand (Abb. 6). Der Atelierraum wurde hier räumlich begrenzt. An der Eröffnung tauchte auf der Fläche eine Musikanlage auf. Sobald



6 Alexander Iskin, «arturbaiting.com», 2020, Performance, Ausstellungsansicht, Berlin, Sexauer Galerie.

die Musik spielte, war das neue Atelier und Zuhause des Künstlers, für die folgenden 2 Monate, für das Publikum geöffnet (Abb. 7). Der Raum war an der Vernissage als nicht betretbarer White Cube zu sehen, der in der Folge zum Atelier im virtuellen Raum werden sollte. Durch die Party wurde der Raum, als betretbarer zukünftiger Handlungsraum, für das Publikum geöffnet. Iskin schlief in der abgesteckten Fläche, arbeitete dort und lebte vom Essen, das die Besucher mitbrachten als Gabe, um mit Iskin zusammen im Atelier zu arbeiten und sich über Kunst und das Leben auszutauschen. Die Performance wurde über einen Livestream im Internet auf der Website arturbaiting.com geteilt.

Durch die Möglichkeit der Partizipation der Besucher, die auch im Livestream zu sehen waren, wurde sowohl ein Auftritt der Besucher auf einer Bühne, als auch eine direkte Beteiligung am Werk Iskins möglich. Das Atelier ist hier für das Publikum nicht nur sichtbar, sondern auch nutzbar, wodurch eine intime



8 Alexander Iskin, «arturbaiting.com», 2020, Performance, Ausstellungsansicht, Berlin, Sexauer Galerie.

Begegnung mit der künstlerischen Praxis möglich wurde (Abb. 8). Dokumentarische Ansätze seiner Ideen hielt Iskin analog zeichnerisch fest, machte sie jedoch nur digital auf seinem Instagram Account zugänglich, welcher dem Künstler als Ausgangspunkt für weitere künstlerische Transformationen diente. Die Besucher konnten auch digitalen Einfluss auf die Arbeit nehmen, indem sie während zweistündigen Chats, den «Opened Studios», die Möglichkeit erhielten, sich mit dem Künstler auszutauschen. Ebenfalls spricht Iskin durch seine Performance die Selbstinszenierung der Künstler in sozialen Netzwerken an. Iskin sieht in dieser Praxis eine Parallele zu einem Verlust an Empathie, Natürlichkeit und Authentizität. Der Endzustand der Performance wird schliesslich in der Ausstellung im Mönchehaus Museum gezeigt und dadurch wiederum in ein analoges Medium übersetzt werden. Die Vorstellung der fertigen Arbeit ist dabei jedoch weniger wichtig als der Herstellungsprozess.⁸ Iskin löste den Mythos des geheimen künstlerischen Arbeitens im Atelier vollkommen auf. Das Atelier und der künstlerische Prozess werden auf mehreren Ebenen zugänglich gemacht und damit entmythisiert.



7 Alexander Iskin, «arturbaiting.com», 2020, Performance, Ausstellungsansicht, Berlin, Sexauer Galerie.

Den Begriff des Ateliers allgemein zu definieren, ist nahezu unmöglich geworden. Der Ort des Ateliers kann ein temporärer, ein fester oder auch nur ein gedanklicher Raum im Kopf sein. Das Atelier kann ein hermetisch abgeschirmter oder vollkommen zugänglicher Raum sein, ein Ausstellungsraum oder gar ein Werk. Es kann als Archiv, Gedankenwerkstatt oder

⁸ Sexauer Galerie 2020.

Denkraum fungieren, in dem alleine das Nichtstun Teil der Kunst ist. Auch kann das Atelier Wohnraum oder Produktionsstätte, aber auch eine Bühne verkörpern. Der künstlerische Einfluss scheint die einzige Konstante zu sein, von der sich der Atelierbegriff nicht emanzipieren kann. Die Frage, was das Atelier ist, kann ich mir wie folgt beantworten: Es ist ein vom Künstler definierter und gestalteter Raum, der sich an der jeweiligen künstlerischen Praxis orientiert.

3. Referenzsystem zu meiner künstlerischen Auseinandersetzung mit Objekten aus dem Alltag

Folgende Diskurse über Begriffe und Momente des künstlerischen Arbeitens, die sich als zentral erwiesen, biete ich in ein Referenzsystem der ästhetischen Diskussion und kunsthistorischen Position ein. Das Referenzsystem bezeichnet die Art und Weise, wie ich verschiedene Werk- und Textlektüren zusammengestellt habe. Diese Auswahl ist bewusst fragmentarisch. Die folgenden Fragmente dienen mir als Mittel, ein Verständnis dafür zu generieren, wie Gebrauchsgegenstände Einzug in die Kunst fanden. Mein Ziel war, dadurch meine eigenen Arbeiten besser verorten zu können.

3.1 Handlungsformen der Skulptur (Textlektüre)

«Erwin Wurm: Fat Survival. Handlungsformen der Skulptur»
von Peter Weibel

Mir war es wichtig zu verstehen, wie alltägliche Objekte Einzug in das Feld der Skulptur finden konnten. Laut Peter Weibel beeinflusste Duchamp den Skulpturenbegriff maßgeblich. Es besteht eine signifikante Verbindung zwischen dem technischen Fortschritt der Fotografie, welche nun alleine durch den Apparat entstehen konnte, also nicht länger abhängig von der Hand des Künstlers war und der Entstehung des Ready-mades. Weibel sieht es als logische Konsequenz, dass eine Form der dreidimensionalen Fotografie im Medium der Skulptur auf die technischen Fortschritte in der Fotografie folgte, welche in der Herstellung ebenfalls ohne die Hand des Künstlers entstand und damit den neuen Produktionsprozess in der Fotografie adaptierte. Durch die Einführung des Ready-mades musste das Feld der Skulptur um den Begriff des Objekts erweitert werden. Dies hatte zur Folge, dass nun auch industriell hergestellte Objekte zur Skulptur werden konnten. Duchamps erhob die Gebrauchsgegenstände durch Auswahl und Signatur zu Kunstwerken (Abb. 9). Dadurch schuf er aber wiederum eine Form der Unikate, welche nach Weibel nicht der logischen Folge einer seriellen Produktion der Ready-mades entsprach. Die Skulptur in diesem Falle selbst als Fotografie zu betrachten, ist



9 Marcel Duchamps *Fountain*, 1917, Skulptur/Installation, Urinal, Paris, Centre Georges Pompidou.

jedoch aufgrund des Objektcharakters der Skulptur nicht möglich, sondern nur als Handlungsform eben dieser. Duchamp erweiterte daher die Skulptur durch die Einführung des Ready-mades nicht nur um den Begriff des Objektes, sondern auch um den Begriff der Handlung in Form der Skulptur als Fotografie. Auch der Surrealismus beeinflusste den Begriff des Objektes. Manufakturierte industrielle Objekte als reale Objekte, wissenschaftliche Modelle und objets trouvés als natürliche Objekte wurden von den Surrealisten kombiniert. Dadurch entstand ein Spannungsfeld zwischen Brauchbarkeit und Unbrauchbarkeit im Begriff der Objekte. In vielen meiner neueren Arbeiten ist dieses Spannungsfeld ein wichtiges Element. Ich schaffe Objekte, die einen bestimmten Gebrauchs-

gegenstand nachahmen, jedoch gleichzeitig auch offenlegen, den Nutzen, den sie darstellen, nicht besitzen. Erst durch diese Spannung werden die Werke interessant und durch die so offensichtliche Offenlegung der Unbrauchbarkeit der Objekte, in ihrem angedeuteten Sinn, humorvoll. Es ist auch interessant, wie sich der Werkbegriff durch den Einzug der Gebrauchsgegenstände in die Welt der Kunstwerke veränderte. Laut Weibel konnte der Gegenstand nun funktionell oder nicht funktionell sein, wodurch diese beiden Begriffe hinterfragt werden mussten. Gebrauchsobjekte als funktionelle Alltagsobjekte wurden nicht-funktionell gemacht und das Kunstwerk, welches nicht für den Gebrauch genutzt werden konnte, wurde benutzbar gemacht. Constantin Brâncuși löste die Grenze zwischen Kunstwerk und Gebrauchsgegenstand nicht nur auf, sondern verflüssigte die Unterscheidung zwischen den Begriffen. Sockel als Kunstwerke, als Sockel und als Sitzgelegenheiten, wie sie Brâncuși einsetzte, spielten mit der Unterscheidung von brauchbar und unbrauchbar. Von Brâncuși selbst hergestellte Bänke, also Gebrauchsobjekte, zeigte der Künstler mit eigenen Bronze- und Marmorskulpturen und stellte die Bänke damit auf das gleiche Level der Skulptur. Die Bänke, die Brâncuși durch die Erhebung zu Skulpturen in der Welt der unbenutzbaren Kunstwerke platzierte, setzte er im Atelier jedoch wiederum zum Gebrauch ein, wodurch der Unterschied zwischen Gebrauchsgegenstand und Kunstwerk fluid wurde.⁹

⁹ Weibel 2002, 10-20.

3.2 Rolle und zum Einfluss des Sockels (Textlektüre)

«*Sockel, Wand und Anweisung. Die Installation als Umstülpung des Sockels*»

von Peter J. Schneemann

Laut Schneemann hatte der Sockel Einfluss auf den Einzug des Objektes in das Feld der Skulptur. Da ich oft unschlüssig bin, ob ich einen Sockel verwenden will oder nicht, wollte ich durch diese kurze Lektüre ein Verständnis für die Bedeutung des Sockels gewinnen. „Die konzeptuelle Deklination des Instrumentariums des Zeigens ermöglichte auch die Parergon-Funktion des Sockels für neue Modi der Skulptur zu nutzen, nämlich die Verwandlung von Objekten und Fundstücken in ästhetisch relevante Erscheinungen“, so Schneemann.¹⁰ Und weiter: „Er bildete nochmals ein ganz zentrales Mittel, um die Skulptur durch das Objekt ersetzen zu können und das Ready-made, die *found objects* oder die *objets trouvés* in den Kanon der Möglichkeiten der Skulptur einzuführen.“

Was geschieht, wenn der Sockel, dem wir zuvor eine Beiwerk-Funktion zugeschrieben haben, jedoch auf einmal kein Objekt mehr trägt? Er entwickelt eine Form von Eigenleben. Laut Schneemann könne der Sockel nun auch als Möbel genutzt werden, auf das sich die Besucher bewusst setzen. Das Objekt, das zuvor auf dem Sockel stand, abgegrenzt von jeglichem Handlungsraum und isoliert als Kunstobjekt, und daher auch von jeglicher Brauchbarkeit, wurde durch das Herabsteigen vom Sockel in den Handlungsraum zurückgeführt. Dadurch „bot die Kunst die Skulptur ohne Sockel und den Sockel ohne Objekt dem Rezipienten als Handlungsinstrument an“. ¹¹ Darin sehe ich auch ein neues Aufkommen der Frage nach der Brauchbarkeit der Objekte, die nun nicht mehr durch den Sockel als Kunstwerk identifiziert wurden. In Bezug auf die Auswirkung des Sockels auf meine Werke bietet mir der Sockel die Möglichkeit, meine Objekte zu würdigen und auf ihre ästhetische Erscheinung hinzuweisen. Durch die Isolation würden jedoch jegliche Handlungsmöglichkeiten der Objekte eliminiert. Ein Sockel würde meine Werke grösstenteils zu stark von der Umgebung trennen.

¹⁰ Schneemann 2013, 160.

¹¹ Schneemann 2013, 161.

3.3 Möbelskulptur (Werklektüre)

«Artschwager»

von Galerie Neuendorf

Richard Artschwager beschäftigte sich mit dem Spiel zwischen Skulptur und Mobiliar. Seine Skulpturen können dabei als fortgeschrittene Position der Möbelskulptur gesehen werden. Diese Möbelskulpturen als klare Darstellung des Gebrauchsgegenstandes «Möbel» in einer einfach dechiffrierbaren Unfunktionalität, welche auf den sichtbaren Eigenschaften der Skulpturen und nicht auf dem Schutz des musealen Raumes vor Versuchen der Nutzung der Gegenstände basiert, dienen als ideales Beispiel, um die Thematik von Funktionalität und Unfunktionalität zu versinnbildlichen. Der ursprüngliche Gebrauch eines Tisches wird im Falle von *Description of table* beim Betrachter durch seine Alltagserfahrung hervorgerufen, jedoch durch die Form der Skulptur, welche die Zwischenräume durch Farbflächen nur illustriert und nicht real schafft, direkt verunmöglicht. Die Füße unter den Tisch zu stellen, ist nicht möglich. Das Objekt wird, anders als bei Duchamp, nicht von der Klasse der Gebrauchsobjekte in die der Kunstobjekte versetzt. Es wird konzeptualisiert und wiedergeboren. Artschwagers skulpturale Werke weisen nicht nur in der Verwendung von vorfabrizierten Produkten gemeinsame Eigenschaften auf, sondern auch in der Wiedergeburt eines Gebrauchsgegenstandes in ein Objekt, das seinen Gebrauchszweck verliert, aber das Konzept des Nützlichen beibehält.¹² Auch das *Piano* Artschwagers wird als Piano identifiziert (Abb. 10). Es ist unmöglich darauf zu spielen und doch wird es als Piano wahrgenommen. Das Erscheinungsbild und das Konzept eines Pianos lassen dieses Objekt zum Piano werden und nicht die Möglichkeit, es zu spielen. In Bezug auf meine Arbeit *Radiator* sind solche Werke durchaus interessant. Denn auch dieses Werk deutet offensichtlich auf einen Gebrauchsgegenstand hin. Das Konzept des Nützlichen wird vor allem durch den Einsatz eines Rohres und die Form des Radiators dargestellt, doch ist auch in diesem Fall klar, dass das Objekt die



10 Richard Artschwager, *Piano*, 1965,
Formica auf Holz, 81.3 x 121.9 x 48.5 cm.

Anforderungen des Gebrauchsgegenstandes nicht erfüllt. Und doch konnte ich mit sehr eingeschränkten Materialien und ohne technisches Wissen über die Herstellung von Heizungen ein Objekt bauen, welches als Radiator bezeichnet werden kann. Möglich wird dieser Vorgang aus meiner Sicht nur durch visuelle Erinnerungen und eingeprägte Denkmuster. Es wird deutlich, wie sehr unsere

¹² Galerie Neuendorf 1990.

Deutung vom Schauen geprägt wird, und andere Sinne eher sekundär eingesetzt werden. Der Drang alles zu benennen und erkennen zu können als etwas Bekanntes wird in meinen Arbeiten thematisiert.

3.4 Einfluss eingepprägter Denkmuster bei der Betrachtung

«*Archipelago Bop*»

von Ingrid Schaffner

Artschwager spielt in *Archipelago* ebenfalls mit eingepprägten Denkmustern und vermeintlich logischem Denken. Die gezeigten Skulpturen in Form von Kunst-Transportkisten aus Holz haben ungewöhnliche Formen. Die Formen deuten darauf hin, dass die Kisten für spezifische Objekte, in diesem Falle Werke von Richard Artschwager, hergestellt wurden. Wie jedes Kunstwerk einzigartig ist, so sei auch jede Transportkiste für ein Kunstwerk einzigartig, so das Lenbachhaus. Doch sehen wir nun volle oder leere Kisten vor uns? Wurden die Werke noch nicht ausgepackt? So können mögliche Fragen lauten. Der Betrachter, der mit Artschwagers Arbeiten vertraut ist, wird sich diese Fragen ebenfalls stellen, denn die individuellen Formen der Kisten und ihre Platzierung erinnern unmittelbar an Werke des Künstlers. Mit geringstem Aufwand werden zahlreiche ungeklärte Fragen und Möglichkeiten der Interpretation in den Raum geworfen. Der Betrachter wird sich und seiner Wahrnehmung überlassen. Die Kisten scheinen einen Inhalt zu haben, der von Wert ist und durch die Kiste geschützt werden soll, welche äussere Kräfte abwehrt und den Schaden auf sich nimmt. Doch was ist die Kiste, wenn sie ohne Inhalt ist? Und was ist die leere und damit von ihrer Aufgabe befreite Kiste im Ausstellungsraum? Wird sie dann zu einem wertvollen Gegenstand? Das Werk fordert den Betrachter durch seine irritierende, vielleicht auch enttäuschende Erscheinung auf, nach dem Status der Objekte zu fragen. Laut Martin Hentschel «scheinen Artschwagers Kisten einen begehrten Inhalt geheimzuhalten, als spielten sie dem scheinbar verhinderten Betrachter einen Streich.»¹³ Dabei sind die Kisten das Werk. Dadurch wird der Rezipient aufgefordert zu denken und seine Wahrnehmung von Kunst zu hinterfragen und nicht nur zu staunen und zu bewundern.

Im Gegensatz zu anderen skulpturalen Werken Artschwagers, wie *Counter I* oder *Description of table*, unterscheiden sich die Kisten im Werk *Archipelago* in ihrer Erscheinungsform deutlich weniger vom Ready-made, da ihr Inhalt bei der reinen Betrachtung nicht ermittelt werden kann und dadurch der Status der Objekte unklar ist. Wo *Description of Table* nur das Konzept eines Tisches repräsentiert und nicht vergegenständlicht, ist bei *Archipelago* der Unterschied zwischen der Repräsentation, die nicht im gegenständlichen Sinne nutzbar ist, und dem Gegenstand selbst weniger gut erkennbar. Die Frage nach

¹³ Schaffner 1993.

Brauchbarkeit und Unbrauchbarkeit hängt nicht von der rein physischen Form der Kisten, sondern ebenso vom Status ab, den der Künstler den Objekten zuteilt. Jedoch sind die Kisten aus meiner Sicht nicht als Ready-mades zu sehen, da sie vom Künstler nicht zum Gebrauch, sondern für eine Ausstellung als Unikate produziert wurden und sich dadurch vom Ready-made als Gebrauchsgegenstand, der allein durch die Wahl der Künstlerin oder des Künstlers in den Rang eines Kunstgegenstandes erhoben wird. Artschwager bezeichnete seine Kunst selbst als vor-schriftliche Erfahrung. «What you see is what you see», ein Ausdruck der Frank Stella zugeordnet werden kann, bezeichnete Ursprünglich eine individuelle Lesbarkeit abstrakter Kunstwerke. Doch auch im Werk Artschwagers treffen diese Worte zu. Der Text als beeinflussender Faktor in der Art des Lesens würde die Richtung der Interpretation lenken. Artschwager wollte es wo immer möglich verhindern, ein Gemeinschaftsgefühl aufkommen zu lassen. Daher findet man nur wenig Texte von Artschwager zu seinen Werken.¹⁴

3.5 Befreiung von Gegenständen durch deren Reproduktion (Werklektüre)

«Simulierte Ready-Mades von Peter Fischli und David Weiss»
von Boris Groys

Das Künstlerduo Fischli/Weiss nehmen sich dem Objekt noch einmal auf eine andere Weise an. Nicht die Repräsentation oder die Produktion, sondern die exakte Reproduktion wird als Mittel verwendet, um das Objekt und den Gebrauchsgegenstand zu thematisieren. Hier wird jedoch weniger eine Reproduktion eines Gebrauchsgegenstandes gezeigt, als ein simuliertes Ready-made. «Gerade das Reproduzieren ohne feststellbare Differenz zeigt die Wirkung der Subjektivität indirekt durch die Abwesenheit einer produktiven Intervention», so Boris Groys in der Einleitung zu einem Artikel über simulierte Ready-mades von Fischli/Weiss.¹⁵ Groys spricht dabei über die aus Polyurethan hergestellten genauen Kopien von einfachen Alltagsobjekten, wie sie zum Beispiel in den Werken *Raum an der Hardturmstrasse* in Zürich oder *Ohne Titel (Chamer Raum)*¹⁶ von 1991 im Kunsthaus Zürich zu finden sind (Abb. 11).

Das Werk *Ohne Titel (Chamer Raum)* zeigt einen scheinbaren Arbeitsraum, der mitten in der Arbeit verlassen wurde. Stühle, ein Tisch, gebrauchtes Werkzeug, Material und Versuche sind zu erkennen, hinter einer Scheibe, die ein Betreten des Raumes verunmöglicht. Die Wirkung eines Ready-mades in Form eines gesamten Raumes, der gezeichnet von Arbeit, Veränderung und Zeit eine Form der Verwitterung erfahren hatte, war naheliegend. Das Werk hätte unter

¹⁴ Schaffner 1993.

¹⁵ Groys 1994.

¹⁶ Erstmals gezeigt 1991 bei der Gruppenausstellung «Chamer Räume» in Cham, vom Forum für Junge Kunst Zug, unter dem Titel *Garage*.



11 Peter Fischli und David Weiss, *Ohne Titel*.
(*Chamer Raum*), 1991, Installation aus
Polyurethanharz, Zürich, Kunsthaus.

diesem Eindruck zur Kenntnis genommen werden können, bedingt durch das schnell gefällte Urteil anhand eingprägter Bilder. Das zeigt, wie sehr sich das Ready-made als Kunstform etablieren konnte und ebenfalls zur erhabenen Sphäre der Kunst zählt. Doch da wurde ich auf das Material des Werkes aufmerksam gemacht:

Polyurethanharz. Ich realisierte unter genauerer Betrachtung, dass alle Objekte exakte visuelle Kopien der Gegenstände waren. Die Objekte verloren dadurch jeglichen Nutzen und schienen mir als Hüllen, die durch meine Interpretation zu Werkzeugen geworden waren. Fakt ist aber, dass sie ausser ihrem Aussehen und der inszenierten Umgebung nichts mit dem echten Werkzeug, aus dem sie hergestellt worden zu sein scheinen, zu tun haben. Das Kunsthaus Zürich sagte zu den gezeigten Gegenständen in *Garage*:

„Keinen einzigen könnte man für den Zweck, den er zu verkörpern scheint, gebrauchen. Die Künstler sagten einmal, dadurch seien diese Gegenstände keine Sklaven mehr; das einzige, was man machen könne, sei sie zu betrachten. Die Kunst macht hier also das Ding neu und befreit es dadurch.“¹⁷

Fischli/Weiss sehen eine Befreiung darin, das Objekt exakt nachzubilden und sie im gleichen Schritt von jeglichem Nutzen freizusprechen. Dadurch schaffen sie eine Hülle, deren Aufgabe unklar ist. Wäre das Werk nicht im Ausstellungsraum gezeigt worden, so hätte ich es als echte Szene aus dem Alltag wahrgenommen oder gar nicht. Ich realisierte dadurch einmal mehr, wie sehr ich meinem visuellen Urteil und meiner Erfahrung vertraue. Jedoch würden die Objekte von Fischli/Weiss laut Groys unter den realen Bedingungen des Alltags sofort entlarvt werden können. Durch den reinen Versuch sie zu verwenden würde schnell klar, dass sie nicht dem Nutzen entsprechen, den sie auf den ersten Blick verkörpern. Im Ausstellungsraum hingegen, in dem das Anfassen meist tabu ist, muss ich mich im vorliegenden Fall auf meine visuellen Fähigkeiten verlassen. Diese jedoch stützen sich auf ein erlerntes Denkmuster, welches das Gesehene mit etwas Bekanntem möglichst schnell abzugleichen versucht. Dadurch, dass ich auf das visuelle Schauen beschränkt werde, schärft sich im Ausstellungsraum automatisch auch mein Blick.¹⁸ Ich werde aufgefordert, genauer und länger zu schauen als im Alltag, da es mein Ziel ist die Kunst zu betrachten und nicht den nächsten Zug zu erwischen. Es spielt also

¹⁷ Kunsthaus Zürich [Facebook] 2014.

¹⁸ Groys 1994.

nicht nur das Objekt eine Rolle für die Wahrnehmung, sondern auch dessen Standort, Umgebung und Platzierung sind wichtige Indikatoren.

3.6 Fotografie von inszenierten Räumen (Werklektüre)

„Seeing is (Dis)Believing: A Reading of Thomas Demand's 'Modell/Model' (2000)“

von David Macarthur

Die Fotografien von Thomas Demand zeigen inszenierte Räume, geschaffen aus Papier (Abb. 12). Durch die Übersetzung der Räume in die Fotografie wird ein illusionistischer Moment, der eine konstruierte Realität zeigt, fassbar. Innerhalb dieser Realität, die oftmals von einer politisch aufgeladenen Fotografie ausgeht, werden jegliche Spuren des Menschen, darunter auch Marken und Wörter, entfernt. Durch diese Auslöschung aller Spuren menschlichen Lebens in den Motiven entsteht eine surreale Atmosphäre. Trotzdem erweckt die illusionistische Darstellung eine starke Verbindung zur Realität.

„When we look at a photograph, seeing is believing“¹⁹, so Macarthur in seinem Artikel zu Thomas Demand. Das Medium der Fotografie impliziert, eine reale Situation wiederzugeben, gleich-zeitig wird die ausgewählte Szene durch den festgelegten Ausschnitt und den damit gesteuerten Blick sowie die Reduktion auf eine zweidimensionale Ebene, unzugänglich. Die Szene, die keine identifizierbare Symbolik aufweist, deren Ausgangspunkt jedoch eine politisch aufgeladene Fotografie ist, scheint neu als banale Alltagsszenerie eingestuft werden zu können. Ihre Unidentifizierbarkeit aber verhindert eine endgültige

Zuordnung als real. Bei längerer Betrachtung werden zunehmend Details sichtbar, die Widersprüche zur Realität bilden, so dass die gesamte Szene schliesslich als Nachbildung aufdeckt wird. Durch die Fotografie der in Papier nachgebauten Szenen, die im Gegensatz zu den dreidimensionalen Objekten von Fischli/Weiss stehen, erhält das Werk Demands einen weiteren Filter auferlegt. Wo die Garage des Duos durch eine Scheibe die Möglichkeit eines Zuganges zum Werk erschwert und eine



12 Thomas Demand, *Embassy VI*, 2007, Fotografie, Chromogenetischer Farbdruck auf Diasec, 231.2 x 180.3 cm.

¹⁹ Macarthur 2019, 37.

inszenierte Realität offenbart, schränkt die Fotografie den Zugang zum Werk noch stärker ein. Das ursprünglich dreidimensionale Objekt kann nur noch mit dem Auge wahrgenommen werden und selbst diese Wahrnehmung ist durch den Kameraausschnitt gesteuert.

Ein Trompe l'œil auf Leinwand gemalt, das seinerzeit als eine Illusion von Dreidimensionalität eine Täuschung des Auges erwirken konnte, kann heute nicht mehr gleich angesehen werden wie zu Zeiten, in denen die Fotografie noch kein allgemein zugängliches Tool war. Malerei, die durch die Hand einer Künstlerin oder eines Künstlers versucht, eine dreidimensionale Wirkung durch Farbauftrag auf einer zweidimensionalen Fläche zu erzeugen, unterscheidet sich insofern von der Fotografie, als dass Form und Farbe durch eine subjektive Hand auf die Fläche übersetzt werden. Die Fotografie, ebenfalls stets flächig, erlaubt jedoch viel eher das Abgebildete als real zu interpretieren, da die Fotografie, in dem Moment in dem der Auslöser gedrückt wird, nur Vorhandenes wiedergeben und nichts erfinden kann. Die Wiedergabe erfolgt nur teilweise durch das Subjekt der Künstlerin oder des Künstlers, hauptsächlich jedoch durch ein Objektiv. Die fotografische Medium erlaubt der Künstlerin oder dem Künstler einen Bildraum auszuwählen, ihn festzuhalten und danach zu Verändern. Die Fotografie erlaubt jedoch keine freie Formung der Motive wie in der Malerei, sondern nur eine Anpassung und Veränderung von einem Bild. Diese Einschränkungen verhelfen der Fotografie, als eine Art Beweis von Realität in Erscheinung zu treten. Demand nutzt diese Eigenschaft des Mediums in Perfektion, damit stellt er nicht nur die Sicht auf die Fotografie zur Diskussion, sondern hinterfragt auch die Interpretation von Realität. Da Demand nur das Foto ausstellt, also physisch betrachtet einen C-Print, ist sein Werk, im Gegensatz zu den erwähnten Arbeiten von Fischli/Weiss, nicht durch die Materialangabe entzifferbar. Das Foto vermag es also durchaus auch, die Realität zu verschleiern und die Grenze von falsch und wahr zu verwischen.²⁰ «What you see is what you see».

Die Fotografie reduziert die Möglichkeiten einer Interpretation auf eine visuelle Ebene, wohingegen physische Objekte, wie Fischli/Weiss sie beschreiben, nur täuschen können, solange sie vor dem Versuch, sie zu benutzen, geschützt werden. Die fotografierten Objekte dagegen müssen nicht geschützt werden, sie sind es bereits. Wenn man in Demands Fotografien erstmals einen Fehler oder eine Ungereimtheit entdeckt hat, beginnt man die gesamte Szene zu hinterfragen. Unser Vertrauen in die Fotografie fährt Demand reflektiert gegen die Wand und fordert uns auf, nicht nur zu schauen, sondern genau hinzusehen und zu hinterfragen. Die Position Demands ebenso wie die von Fischli/Weiss zielt jedoch im Endeffekt nicht darauf ab, eine Illusion zu erzeugen, die nicht entziffert werden kann. Die Entzifferung der Werke erschliesst sich nur mit Verzögerung. Erst dadurch wird Spannung aufgebaut und eine Hinterfragung unserer Realitätswahrnehmung möglich.

²⁰ Macarthur 2019.

4. Literaturverzeichnis

Groys 1994

Borys Groys und Catherine Schelbert, „Peter Fischli & David Weiss : simulierte Ready-Mades von Peter Fischli / David Weiss“, in: *Parkett : Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern* 40-41, 1994, 23-37.

Schneemann 2013

Peter J. Schneemann, „Sockel, Wand und Anweisung. Die Installation als Umstülpung des Sockels“, in: *Der Sockel in der Skulptur des 19. Und 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Johannes Myssok und Guido Reuter, Köln/Weimar/Wien, Böhlau 2013, 159-177.

Weibel 2002

Peter Weibel, „Erwin Wurm. Handlungsformen der Skulptur“, in: *Erwin Wurm – fat survival*, hrsg. von Erwin Wurm, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2002, 10-20. (http://peter-weibel.at/images/stories/pdf/2002/0745_ERWIN_WURM.pdf, 10.05.2020).

Sjöholm 2014

Jenny Sjöholm, „The art studio as archive: tracing the geography of artistic potentiality, progress and production“, in: *Cultural Geographies* 21, 2014, 505-514. (<https://www.jstor.org/stable/10.2307/26168587>, 10.05.2020).

Reijnders 2013

Frank Reijnders, „The Studio as Mediator“, in: *Hiding Making – Showing Creation: The Studio from Turner to Tacita Dean*, hrsg. von Rachel Esner, Sandra Kisters und Ann-Sophie Lehmann, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013, 136-156. (<http://ebookcentral.proquest.com/lib/unibern/detail.action?docID=1773755>, 24.04.2020).

Diers 2010

Michael Diers, „atelier/ réalité: Von der Atelierausstellung zum ausgestellten Atelier“, in: *Topos Atelier: Werkstatt und Wissensform*, hrsg. von Michael Diers und Monika Wagner, Berlin: Akademie Verlag, 2010, 1-20.

Schaffner 1993

Ingrid Schaffner, „Archipelago Bop“, in: *Richard Artschwager: Archipelago*, Ausst.-Kat. Frankfurt a.M., Portikus Frankfurt am Main, 17.04.1993-16.05.1993 und München, Lenbachhaus/Kunstforum München, 12.11.1993-01.01.1994, hrsg. von Martin Hentschel, [Frankfurt a.M: Portikus, 1993], 24-44.

Galerie Neuendorf 1990

Richard Artschwager: Gemälde, Skulpturen, Zeichnungen, Multiples / Paintings, Sculptures, Drawings, Multiples 1962 – 89, Ausst.-Kat. Frankfurt a.M., Galerie Neuendorf, 05.06.1990-20.07.1990, hrsg. von Galerie Neuendorf, Frankfurt a.M: Galerie Neuendorf 1990.

Macarthur 2019

David Macarthur, „Seeing is (Dis)Believing: A Reading of Thomas Demand's "Modell/Model" (2000)“, in: *Curator: The Museum Journal* 62, 2019, 35-43. (<https://doi.org/10.1111/cura.12285>, 11.05.2020).

O'Connor 1978

Francis O'Connor, „Les photographies de Hans Namuth comme documents d'histoire de l'art“, in: *Hans Namuth, L'atelier de Jackson Pollock*, Paris: Macula 1978.

Chicago 2010

Production site: the artist's studio inside-out, Ausst.-Kat. Chicago, Museum of Contemporary Art, 06.02.2010-30.05.2010, hrsg. von Museum of Contemporary Art, Chicago: Verlag Museum of Contemporary Art 2010.

Ammann/Stutzer 2009

Gefrorene Momente: Daniel Spoerri's Fallenbilder im Dialog mit Judith Albert, David Claerbout, Caro Niederer, Beat Streuli, Jeff Wall, Ausst.-Kat. Chur, Bündner Kunstmuseum, 27.06.2009-13.09.2009, hrsg von Katharina Ammann und Beat Stutzer, Heidelberg: Kehrer 2009.

Sexauer Galerie 2020

(<http://www.sexauer.eu/alexander-iskin/>).

5. Social Media

Kunsthhaus Zürich, [Facebook], 2014

Kunsthhaus Zürich [Facebook], 2014: Fischli/Weiss-Garage, [Facebook-Account vom Kunsthhaus Zürich, veröffentlicht am 12.11.2014, online unter: <https://www.facebook.com/kunsthhauszuerich/photos/fischliweiss-garage-fischliweiss-garageim-1-stock-des-müllerbaus-ist-seit-einige/879293908771144/>, 03.06.2020).

6. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1)

Mark Manders, *House with Notational Newspaper*, 2018, Installationsansicht, Art Basel Parcours; (<http://www.tanyabonakdargallery.com/exhibitions/art-basel-parcours/installations/8>, 18.05.2020).

Abb. 2)

Mark Manders, *House with Notational Newspaper*, 2018, Installationsansicht, Art Basel Parcours; (<http://www.tanyabonakdargallery.com/exhibitions/art-basel-parcours/installations/9>, 18.05.2020).

Abb. 3)

Constantin Brancusi, *Blick ins Atelier von Constantin Brâncuși*, 1935, 29.8 x 23.7 cm, Paris, Centre Georges Pompidou; (https://library.artstor.org/#/asset/AWSS35953_35953_30944153;prevRouteTS=1589810070430, 18.05.2020).

Abb. 4)

Daniel Spörri, *Trap Picture*, 1968, Mixed Media Assemblage, 71.5 x 70.5 x 41 cm; (https://library.artstor.org/#/asset/ARTSTOR_103_41822003780952;prevRouteTS=1590435175641, 25.05.2020).

Abb. 5)

Jackson Pollock, *Jackson Pollock at work in his studio, 12 images*, 1950, Fotografien von Hans Namuth; (https://library.artstor.org/#/asset/ARTSTOR_103_41822003738067;prevRouteTS=1591201253458, 03.05.2020).

Abb. 6)

Alexander Iskin, «*arturbaiting.com*», 2020, Ausstellungsansicht, Berlin, Sexauer Galerie, Fotografie aus eigenem Bestand.

Abb. 7)

Alexander Iskin, «*arturbaiting.com*», 2020, Ausstellungsansicht, Berlin, Sexauer Galerie, Fotografie aus eigenem Bestand.

Abb. 8)

Alexander Iskin, «*arturbaiting.com*», 2020, Ausstellungsansicht, Berlin, Sexauer Galerie, Fotografie aus eigenem Bestand.

Abb. 9)

Marcel Duchamps *Fountain*, 1917, Skulptur/Installation, Urinal, Paris, Centre Georges Pompidou;

(https://library.artstor.org/#/asset/LARRY_QUALLS_10311708756;prevRouteTS=1590435291818, 25.05.2020).

Abb. 10)

Richard Artschwager, *Piano*, 1965, Formica auf Holz, 81.3 x 121.9 x 48.5 cm;
(https://library.artstor.org/#/asset/LARRY_QUALLS_10311281579;prevRouteTS=1590435703682, 25.05.2020).

Abb. 11)

Ohne Titel. (Chamer Raum), 1991, Peter Fischli und David Weiss, Installation im Kunsthaus Zürich; (<https://www.zugkultur.ch/e4cvCP/ein-sorgfaeltig-angeordnetes-chaos-zug>, 28.05.2020).

Abb. 12)

Thomas Demand, Embassy VI, 2007, Fotografie, Chromogenetischer Farbdruck auf Diasec, 231.2 x 180.3 cm;
(https://library.artstor.org/#/asset/LARRY_QUALLS_10313735730;prevRouteTS=1591205004064, 03.06.2020).

7. Dank

Mein Dank geht an Prof. Dr. Peter Johannes Schneemann, der meine theoretische Bachelorarbeit betreute.

Ebenso danke ich Franziska Senn, Lorenz Fischer und Michael Ritter für das Rücklesen meiner Arbeit.

Auch meiner Familie und all denen, die mir stets zur Seite standen, möchte ich danken für ihre Hilfe.