

Nachleuchten. Nachglühen
Videoinstallationen und ihre Wegbereiter
23.1. – 24.5.2021

Georg Faulhaber
Karl Gerstner
Julio Le Parc
Zilla Leutenegger
Roy Lichtenstein
Gustav Metzger
Oscar Muñoz
Nam June Paik
Sergio Prego
René Pulfer
Pipilotti Rist
Teresa Serrano
Keith Sonnier
Nevet Yitzhak

Kuratiert von Ines Goldbach
und Käthe Walser

Videokunst am Leib erfahren

Vom Nachleuchten der Bilder in uns

Ines Goldbach

Die Ausstellung scheint zur richtigen Zeit zu kommen. Nach über einem Jahr der Pandemie, dem erst kürzlich wieder möglichen Öffnen der Museen und Ausstellungshäuser bildet sie einen Echoraum für aktuell Erlebtes, neues Lesen von Gewesenem und neu Lesbares. Die Gruppenschau versucht, die Entwicklung des Mediums Video und der raumgreifenden Installationen anhand von repräsentativen Beispielen nachzuzeichnen. Sie zeigt zudem, wie sich innert eines Jahres unser Verständnis von zentralen (zwischenmenschlichen) Momenten wie Kommunikation, digitaler (Welt-)Verbundenheit, Nähe und Distanz, körperlicher Erfahrung, Verschiebungen von Sehensorten mit einem Blick aus der Enge der eigenen vier Wände in die Welt hinaus verschoben hat. Die Werke werden, auch wenn ihre Entstehungszeit teilweise weit zurück liegt, möglicherweise gerade heute für uns verständlicher. Vielleicht hätten wir ohne die Erfahrungen der letzten Monate noch einige emotionale Anläufe gebraucht und hätten sie historisch, geografisch und politisch motiviert distanziert betrachtet. So wissen wir nun inzwischen alle, was es heisst, sich in den eigenen vier Wänden von der Welt abgeschnitten zu fühlen.

Nachleuchten. Nachglühen – eine grosse Gruppenausstellung mit 14 Positionen aus der Schweiz und dem internationalen Ausland, wurde gemeinschaftlich kuratiert von Käthe Walser und mir. Wichtig für die Auswahl war uns beiden, einen repräsentativen Überblick über zeitgenössische Videoinstallationen und ihre Wegbereiter seit den späten 1950er Jahren – etwa durch Vertreter der (Licht-) Kinetik oder ein erstes Experimentieren mit TV-Monitoren – zu geben, internationale Positionen neben Schweizer Kunstschaffenden zu zeigen, unterschiedliche Generationen vorzustellen und zugleich den einzelnen Arbeiten viel Raum zu gewähren, um sie physisch erfahrbar zu machen.

Wie aber lässt sich die Entwicklung der Videoinstallation in wenigen Zügen nachzeichnen? Die 1960er Jahre gelten als massgebliche Zeit des Aufbruchs und Umbruchs, mit gesellschaftlichen Veränderungen, Jugendrevolten, Antikriegsbewegungen, Generationenkonflikten, naturwissenschaftlichem und technischem Fortschritt. Die enormen Neuerungen in Kunst und Kultur verliefen hier nicht allein parallel, sondern befeuerten diese Momente grundlegend und nachhaltig. Der grosse Wunsch, die Kunst mit dem Leben verbinden zu wollen – räumlich, ohne Sockel und Abstand den Betrachter respektive die Betrachterin zu inkludieren, Technologien zu nutzen, (neue) Materialien und Themen des Alltags einzubeziehen –, wirken bis heute entscheidend nach. Vielleicht wird man in einigen Jahren auch über die jetzige Zeit in dieser Form schreiben können und müssen. Eine Zeit, die durch die Pandemie sowohl gravierende gesellschaftliche, wirtschaftliche, soziale, gesundheitliche und eben auch kulturelle Umbrüche mit sich gebracht hat, neben negativen Auswirkungen jedoch auch neue Ideen und Neuartiges befeuert hat.

Gerade die Beobachtung der Gegenwart in Realzeit durch neue Medien wie (Hand-)Kamera, Monitor und Rekorder eröffneten seit den 1960er-Jahren den Künstler*innen neue Möglichkeiten. Ein technischer Meilenstein für eine Reihe von Kunstschaffenden stellte der analoge Videorekorder Portapak von 1965 dar. Er bot die Möglichkeit, bewegte Bilder zu produzieren, ohne auf den Film oder eine Übertragungskamera zurückgreifen zu müssen.

Einer der visionärsten Künstler jener Zeit, der diese neue Technik im Bereich der Massenmedien nutzte, war der an Orten wie Düsseldorf, Tokio, Seoul und New York tätige **Nam June Paik** (1932–2006).

Die in vielen seiner Arbeiten umgesetzte Verbindung von Elementen aus der Vergangenheit mit (seinerzeit) neuester Technologie sowie von östlichem und westlichem Gedankengut ist bestimmend für das Werk des südkoreanischen Künstlers, der gerade in seiner Zeit in Düsseldorf dem Fluxus zuzurechnen ist. Immer wieder verband er Live-Performances, experimentelle Musik und moderne Technologie – alltäglich, hochentwickelt und voller neuer Möglichkeiten – mit Gedanken aus dem Zen-Buddhismus beziehungsweise der traditionellen ostasiatischen Philosophie. 1974 etwa entstand mit *TV-Buddha* die erste Closed-Circuit-Videoinstallation, die heute als Ikone der Medienkunst gilt: eine Buddha-Statue meditiert in dieser selbstreflexiven Gegenüberstellung vor ihrem eigenen Abbild. Nicht zuletzt ebnete Paik damit auch den Weg zu einem körperlich-sinnlichen Verständnis der Videokunst heute.

Das Werk *Swiss Clock*, 1988, das im Kunsthaus Baselland vertreten ist, nimmt eben jenes Gedankengut auf. Eine CCTV-Kamera ist auf ein sich bewegendes Pendel einer alten französischen Schlaguhr gerichtet. Das Gefilmte wird unmittelbar über drei Fernsehmonitore in Echtzeit angezeigt, ein klassischer Closed Circuit. Die Videokamera richtet Paik auf einen am Pendel der Uhr montierten Spiegel. Dadurch wird im Spiegel die Kamera ebenso sichtbar wie derjenige respektive diejenige, die sich vor dem Werk als Gegenüber befindet. Fast möchte man sagen ein Closed Circuit innerhalb eines Closed Circuit oder eine meditative Endlosschleife. Auf den Monitoren, die in unterschiedlichen Richtungen auf ihren Konsolen aufgestellt sind, wird die Bewegung desselben Pendels aus drei verschiedenen Blickwinkeln gezeigt. Dadurch kreiert es geschickt neben der sichtbaren Verkabelung und der alten, tönenden Wanduhr das Moment des Meditativen. Mit dem Zusammenschluss von Uhr und bewegtem Pendel, aber auch durch die zirkuläre Beziehung zwischen Videobild und der Realität gelingt Paik mit der Arbeit eine erstaunliche Anschauung für das Verständnis von Zeit, und zwar in einem nicht rein linearen Verständnis, als vielmehr in ihrer ganzen Komplexität.

Mit Blick auf Basel ist es sinnfälliger, in diesem Zusammenhang einen **2** Akzent auf den in dieser Stadt tätigen **Karl Gerstner** (1930–2017) zu setzen, der als grosser Schweizer Künstler und Innovator bekannt ist. In einem für den DAAD realisierten Videobeitrag Anfang der 1960er Jahre benannte Gerstner sehr präzise seinen künstlerischen Wunsch und der vieler Kunstschaaffender: Die Möglichkeiten der Computertechnik für die Kunst zu nutzen, um dabei erstaunliche, neuartige Bilder zu kreieren. Vor diesem Hintergrund entwickelte Gerstner seine pionierhaften Werke, die – insbesondere die Arbeit *Auto-Vision* – zu den frühesten Videoskulpturen Anfang der 1960er Jahren gehören. Hierfür montierte Gerstner unterschiedliche optische Linsen vor laufende Fernsehbilder, um das bewegte Bild dahinter zu verzerren und zugleich der Nullmedialität und kritischen Haltung gegenüber dem TV-Programm Rechnung zu tragen.

Auto-Vision bildet zusammen mit weiteren historischen Arbeiten in der Ausstellung einen zentralen gedanklichen Ausgangspunkt und wird – soweit bekannt – erstmals in Basel gezeigt. Die Arbeit spiegelt den wichtigen Schritt wider, den eine Reihe von Künstlerinnen und Künstlern in jenen Jahren losgetreten haben: ein Sich-Loslösen von der Materialität der TV-Box, der Oberflächenstruktur des Bildschirms, seiner technischen Besonderheiten sowie der inhaltlichen, medienkritischen Auseinandersetzung sich in den Raum zu entwickeln. Mit dieser Hinwendung in den Raum sollte der Betrachter respektive die Betrachterin zugleich physisch und damit unmittelbar einbezogen werden.

Dass Gerstner in diesem Beitrag von 1965, der 1968 im Schweizer Fernsehen ausgestrahlt wurde (und der ebenfalls in der Ausstellung zu sehen ist), neben künstlerischen Wegbereitern wie Marcel Duchamp **3** auch Kollegen wie **Julio Le Parc** (*1928) zitiert, ist sinnfälliger. Der in Argentinien geborene und heute in Paris lebende Künstler gilt als Pionier lichtkinetischer Arbeiten. Vier dieser wichtigen Werke, deren Konzept auf die frühen 1960er Jahre zurückgeht, sind in der aktuellen Ausstellung vertreten: *Cercles Successifs*, *Ligne-losange*, *Lumière visualisée A – Variation sur thème*, *Lumière visualisée B – Variation sur thème*. Die grossen Strukturen, die TV-Kisten gleichen, mit den an unterschiedlich eingesetzten Acrylgläsern sich brechenden und

reflektierenden Lichtstrahlen haben eine geradezu hypnotische Wirkung. Die Faszination ergibt sich über den künstlichen Lichtstrahl, den Le Parc bewegt, ohne die Lichtquelle selbst zu bewegen. Er bedient sich dazu der Filmtechnik und der Eigenschaften des Lichtes, nämlich der Reflexionsfähigkeit. In drei der gezeigten Werke verwendet er geschlitzte Zylinder, ähnlich der in Filmprojektoren verwendeten Sektorenblenden. (Sektoren- oder Umlaufblenden sind geschlitzte Scheiben oder Zylinder, die die Übergangsstellen zwischen zwei Bildern eines Filmes abdecken und damit das Flimmern der Bilder verhindern.) Der segmentierte und somit «bewegte» Lichtstrahl trifft zuerst auf eine Loch- bzw. Schlitzblende. Hier verwendet Le Parc ein Prinzip des Kathodenstrahlmonitors, bei dem ein elektronisch erzeugter Lichtstrahl die Lochblende abtastet und so die einzelnen Bildpunkte/Pixel entstehen. Dann trifft der Lichtstrahl auf unterschiedlich angeordnete reflektierende Acrylglasscheiben. Die sich ergebenden Effekte führen weg vom statischen Bild und damit auch von einem statischen Betrachtungsverständnis. Mit lichtkinetischen Arbeiten dieser Art – einfach in der Mittelwahl, komplex in Resultat und Wirkung – entstehen bereits in den 1960er Jahren erstaunliche Wahrnehmungsräume, die den Weg für zeitgenössische Licht- und Videoinstallationen ebnen und das Experimentieren mit dem TV vorbereiten.

Parallel zu dieser Entwicklung einer vermittelnden ästhetischen Erfahrung steht eine differenzierte Kritik über das Medium selbst und seine als inhaltsleer empfundene Medialität. Einen massgeblichen und zugleich noch zu wenig bekannten Beitrag lieferte hier der in den USA tätige **Keith Sonnier** (1941–2020). Sonnier, der vor allem mit seinen Lichtskulpturen – Glühlampen im Verbund mit Neonlicht – bahnbrechend auf die Kunstentwicklung in den 1960er Jahren wirkte, wandte sich im darauffolgenden Jahrzehnt vermehrt auch dem Medium Video zu. Erstmals in Europa und teilweise als Weltpremiere annonciert wurden 2019 in einer Einzelausstellung im Kunstmuseum St. Gallen frühe Videoarbeiten von Keith Sonnier vorgestellt, von denen nunmehr drei in der Ausstellung im Kunsthaus Baselland zu sehen sind. Sie dokumentieren auf eindrückliche Weise, wie die Kunstschaffenden die neuen technischen Möglichkeiten jener Jahre nutzten.

In einer Reihe von Arbeiten befasste sich Sonnier erstmals mit dem damals aufkommenden Thema der Satellitensysteme, und hier speziell mit der Frage nach dem Recht der Menschen auf Nutzung dieser neuen Technologie sowie deren politischen Einsatz.

Die Technologien fanden damals vornehmlich in den Bereichen Militär, Überwachung oder auch Raumfahrt Einsatz, während sie für den Normalverbraucher weder regulär zugänglich noch praktikabel nutzbar waren. Durch diesen zweckdienlichen Einsatz jedoch wurden sie in grossen, raschen Schritten überhaupt erst vorangebracht. Es stellt sich bereits damals die Frage: Wer kontrolliert den Zugang zu diesen neu errungenen Informationen? Eine bis heute virulente Frage, auch wenn die Technologien sich verändert haben mögen. Das Ziel einer Arbeit von Keith Sonnier aus dieser Zeit etwa war es, Künstlergruppen an der Ost- und Westküste Nordamerikas miteinander über einen öffentlichen Satelliten zu verbinden – eines der ersten Projekte überhaupt dieser Art.

Mit der Videoarbeit *Dis-play* (1969) gibt Sonnier eine Raumsituation wieder, bei der zwei knapp zwei Meter grosse Spiegel vis-à-vis zueinander aufgestellt wurden. In diesem Setting von Wand, Spiegel sowie einem von der Decke hängenden Stoff setzt der Künstler einen Diaprojektor ein, der im Halbsekundentakt weisses Licht oder auch Szenen früherer Videosessions an die Wand wirft. Den Gazestoff setzt Sonnier in dieser Kinescope-Auslage als eine Art Lichtblende ein, die sich öffnet und schliesst, wenn der Performer sich innerhalb des Raumes bewegt. Sonnier führt mit dieser Arbeit das Tele-Recording ein, bei dem der TV-Bildschirm durch die Linse eines fotografischen Films aufgenommen wird, die wiederum auf den Bildschirm eines Videomonitors fokussiert.

In *T-Hybrid-V-I* (1971) verbindet Sonnier – erneut mit der Technik des Kinescopes – unterschiedlichste Studioaufnahmen mit kurzen, teils zufällig gewählten Sequenzen aus dem TV-Fernsehprogramm der 1970er Jahre. Die Zerteilung des Monitorbildes, das Abfilmen nur einer Hälfte des Bildschirms, das Hineinschneiden der Studioaufnahmen in Verbindung mit Ton und das Herunterzählen in unterschiedlichen Sprachen erzeugt eine Spannung und zugleich ein visuelles Hin- und Herspringen im Bild. Die fehlende Inhaltlichkeit der unterschiedlichsten Programme wird im Nebeneinander mit der

künstlerischen Produktion gesetzt, die Inhalt zu generieren versucht. Das Experimentieren mit Aufnahmegegeräten und Monitoren, die Verzerrung von TV-Bildern und auch das Offenlegen bzw. In-ihre-Einzelteile-Zerlegen spielt in jenen Jahren eine massgebliche Rolle für den künstlerischen Umgang ebenso wie für das Neudenken und Neuverstehen des noch jungen Mediums für die Kunst. Zur Erinnerung: Für den künstlerischen Gebrauch stellte sich das Medium Kamera zunächst als äusserst schwerfällig dar: eine Kamera plus Aufnahmegegerät wog ein Zifaches als heutzutage, wo wir mit der neuesten Mobiltelefonetechnologie stets ein technisch hochwertiges Aufnahmegegerät für kürzere und längere Videosequenzen mit uns führen.

Ein reger Austausch einiger Kunstschaefenden untereinander über das neue Medium Video und zugleich ein fruchtbarer Impuls ging in der Schweiz von Basel und Genf aus. Der in Basel geborene und seither hier tätige Künstler und Kurator **René Pulfer** (*1949) hat in mehrfacher Hinsicht eine herausragende Stellung innerhalb des Videoschaefens in Basel, der Schweiz und darüber hinaus. Bereits 1985 gründete er mit Enrique Fontanilles in Basel an der Schule für Gestaltung Basel (SfG Basel) die Videofachklasse, genauer die Klasse für Audiovisuelle Gestaltung, die er bis ins Jahr 2000 leitete – eine in der Schweiz in jenen Jahren einmalige Fachrichtung, u. a. mit eigenen Schnittplätzen und Studios. Zu den Abgänger*innen zählen Muda Mathis, Pipilotti Rist, Käthe Walser, Sus Zwick, Christoph Oertli und viele weitere mehr. Des Weiteren initiierte Pulfer zusammen mit Reinhard Manz 1984, 1986 und 1988 die Videowochen im Wenkenpark, bei denen in Workshops, Vorträgen und Gesprächen über Produktionen und Präsentationen von Videokunst ein Austausch mit nationalen und internationalen Kunstschaefenden, Studierenden sowie Vermittler*innen entstehen konnten. Mit dabei waren u. a. Gary Hill, Terry Fox, Roos Theuws, Rémy Zaugg, Nan Hoover, Dara Birnbaum, Dan Graham. Parallel zu seiner Funktion als Dozent und Leiter des Institut Kunst an der HGK Basel (bis 2014) entwickelte Pulfer sein eigenes Videoschaefen. Das in der Ausstellung gezeigte Werk *Swiss National Bank Security* (2002/2008) gehört zu einer Werkgruppe, in der er ab 1994 mit ausgedienten Überwachungsmonitoren experimentierte. 10

In der Ausstellung im Kunsthaus Baselland verdichtet sie sich mit der Raumarchitektur zu einer grossen Installation. Die sechs deaktivierten, aus ihrem Gehäuse entnommenen kleinen Monitore stammen aus Überwachungsanlagen, vorwiegend von neuralgischen Punkten innerhalb von Bankgebäuden: ihren Ein- und Ausgängen. Über Jahre, oft ein Jahrzehnt hinweg brannte sich das eine Bild einer statischen, nicht veränderten Kameraeinstellung auf dem Lichtträger, auf Phosphorschicht der jeweiligen Monitore, ein. Erst durch das UV-Schwarzlicht werden diese eingebrannten Bilder schemenhaft sichtbar. Erstaunlich ist an diesen bei genauem Hinsehen deutlich erkennbaren Bildern, dass jegliche Form von Bewegung – sei es das Sich-Öffnen oder -Schliessen eines Lifts, vor allem aber jede menschliche Bewegung – keine visuellen Spuren hinterlassen haben. Das, was bleibt, ist eine Architektur ohne Menschen, aber auch die Erinnerung an einen Zeitabschnitt, der sich durch eine erneute Aktivierung der Monitore erst über Jahre hinweg überschreiben liesse.

Arbeiten wie jene oder auch die eben beschriebenen von Karl Gerstner zeigen eindrücklich die künstlerischen Versuche jener Jahre, das Medium Video und Fernsehen einzusetzen und gewissermassen zu kapern, um neue, eigene Inhalte zu implementieren. Es ging darum, die Struktur des Fernsehens sozusagen von innen heraus zu manipulieren und als produktives Material zu begreifen, das ein vollumfängliches, weltweites Informiertsein vorgaukelte und gleichzeitig alle Register der Manipulation ziehen konnte. Im Hinblick auf die heutige Diskussion und zugleich Nutzung von Social Media und Internetkanälen scheint dieser Wunsch und dieser Irrglaube, mit der ganzen Welt verbunden sein, noch weiter verbreitet zu sein, wobei Blasenbildung oder Verführbarkeit trotz aller angeblichen Aufgeklärtheit vernachlässigt wird.

Eine weitere wichtige Vorbereitung für Videoprojektionen, die zugleich malerische Aspekte beinhalten und eine lineare Betrachtung sowie ein Verständnis von Zeit beinhalten, liefert die komplexe Arbeit von

6 Gustav Metzger (1926–2017). Seine Mehrkanal-Diaprojektion *Liquid Crystal Environment* (1965/66) geht auf eine Live-Performance zurück, die er im Rahmen seiner Schau *Liquid Crystal* 1965 in der Royal Festival Hall ausführte. In dieser Performance nutzt der

Künstler eine von ihm entwickelte Technik: Anstelle eines Diafilms trägt er zwischen die Glasträger des Diapositivs eine dünne Schicht Flüssigkristallgel auf. Erwärmt sich die Lichtquelle des Diaprojektors, verändert sich das Flüssigkristall in seinen Formen und Farben. Zusätzlich montiert Metzger einen rotierenden Polarisationsfilter vor die Optik des Diaprojektors, wodurch die Projektion in Form und Farbe abermals beeinflusst wird, hin zu psychedelisch wirkenden Farbflächen. 1998 entstand für das Modern Art Oxford eine erste automatisierte Version, die sich nun in der Sammlung des Migros Museum für Gegenwartskunst Zürich befindetet, 1995 kam eine weitere Version hinzu, heute in der Tate Liverpool.

Beide Versionen wurden von Metzger als Mehrkanalprojektion erweitert, um den Effekt der Live-Performance beizubehalten. Entstanden sind so sich langsam verändernde visuelle Landschaften, die dem Künstler als visuelle Untermalung von Musikperformances wie von Pink Floyd oder The Who dienen konnten. Das in der Ausstellung im Kunsthhaus Baselland gezeigte Remake von 2005 ist ergänzt durch eine elektrische Steuerung. Das Programm regelt Temperatur, Lichtmenge und Rotation des Polarisationsfilters in einem ca. 30-minütigen Ablauf. Metzger legte dem Werk die physikalische Eigenschaft des Flüssigkristalls und seine optische Eigenschaft der Newton'schen Ringe und der Polarisation zugrunde. Durch die laufende (unvorhersehbare) Transformation des Materials erhalte der Rezipient die Möglichkeit, so Metzger, unterschiedlich auf die sich ergebenden Formen und damit neuen ästhetischen Reize im Verlauf von Zeit zu reagieren.

Bekannt für sein umfangreiches Konzept der «auto-destruktiven Kunst respektive Monumente», liegt Werkkomplexen wie *Liquid Crystal Environment* Metzgers zentraler Gedanke der Visualisierung, Demonstration und Erfahrung von Zeit zugrunde, die es dem Betrachter bzw. der Betrachterin erst ermöglicht, sich mit dem Phänomen Zeit auseinanderzusetzen. Aus heutiger Sicht ist die Verwendung von Flüssigkristallen durch den Künstler deswegen so bahnbrechend und daher in der Ausstellung sinnfällig, da es in den heutigen Bildschirmen und Videoprojektoren als bildgebendes Material seine Verwendung findet.

5 Auch den Pop-Art-Künstler **Roy Lichtenstein** (1923–1997) würde man in dieser Auslage an (licht-)kinetischen, videobasierten Werken nicht unbedingt auf Anhieb vermuten, und doch hat der amerikanische Künstler Anfang der 1960er Jahre eine Serie von Arbeiten geschaffen, die eben jenen Wunsch nach einem bewegten Bild deutlich visualisieren. Unter dem Titel *Kinetic Seascape* entstand in den Jahren 1965/66 eine kleine Anzahl von sogenannten Meerlandschaften, für die Lichtenstein spezielle Folien – Rowlux als lichtdurchlässige, lichtundurchlässige und farbige Variante – auf einen Träger montierte und diesen mit einem elektrischen Motor versah. Zum Teil integrierte er Fragmente von Siebdrucken, die in der Rasterung deutlich seine typische Formhandschrift tragen.

Die durchscheinende Rowlux-Plastikfolie, die er in dem hier gezeigten Werk *Kinetic Seascape #10* (1966) benutzte, gibt den Blick nach hinten frei: auf eine weitere, das Bild in zwei horizontale Ebene trennende farbige Folie, die sich je nach Betätigung des elektrischen Motors langsam und wellenartig nach oben und unten bewegt und somit eine sich verändernde Horizontlinie suggeriert. Wie in seinen grossen Siebdrucken, die in einer Art Verpixelung und Rasterung Comics, Werbemotive oder auch cartoonartige Landschaften auf immense Grössen bringen, betont Lichtenstein bei den Landschaftsdarstellungen deren Künstlichkeit durch das gewählte Folienmaterial.

Eine jüngere Generation von Künstler*innen, die in der Ausstellung vertreten ist, wählt das Medium Video für vornehmlich raumgreifende Installationen, teils unter Einbindung des realen Raums oder weiterer Materialien, um (kultur-)politisch motivierte oder auch performative Arbeiten zu realisieren.

Bereits nach seinem Studium an der Academia de Bellas Artes in Cali (Kolumbien) in den frühen 1970er Jahren hat sich **Oscar Muñoz** (*1951) der Zeichnung zugewandt. Trotz unterschiedlichster Medien, die er seit jeher verwendete – Fotografie, Installation, Video –, spielt die Zeichnung eine wesentliche Rolle, und im Spezifischen dabei das Porträt. Eingebunden in die sozialen und urbanen Gegebenheiten und deren Veränderungen, ist die Auseinandersetzung mit dem Porträt für

Muñoz eine Form der Dokumentation der Wirklichkeit.

Seine eigenwilligen Umsetzungen der individuell markanten und zugleich für ein Kollektiv sprechenden Gesichter zeichnet sich dadurch aus, dass er etwa die mit Kohle gezeichneten Porträts in Wasserbäder legt und sie dadurch fast zum Verschwinden bringt. In einer weiteren Serie werden die zarten Umrisslinien von Gesichtern auf Spiegel aufgebracht, in dem sich auch der Betrachtende sieht, und werden erst durch das Ein- und Ausatmen für das Gegenüber sichtbar.

Geprägt von der soziopolitischen Situation in Kolumbien arbeitet Oscar Muñoz am Gedächtnis eines Landes – einem Land, in dem sich der Einzelne, so der Künstler, nicht durch eine prägende Identität oder Besonderheit auszeichnet und in dessen kollektivem Gedächtnis der Einzelne vergessen bleibt; und einem Land, in dem der Verstorbenen nicht erinnert wird, weil sie oft ohne Namen oder Gesicht bleiben.

Eben hierher rührt sein anhaltendes Interesse am Porträt, am Namen, um den Gesichtslosen, eben jenes zurückzugeben, selbst wenn sich die gezeichneten Gesichter nicht an den Einzelnen, sondern an das Kollektiv richten.

So thematisiert denn auch die in der Ausstellung im Kunsthaus Baselland gezeigte Videoarbeit *Re/trato* (2003) den Wunsch nach Sichtbarkeit, Dauer und Erinnerung sowie das gleichzeitige Unvermögen, das soeben entstandene Bild auf Dauer bewahren zu können. Die zeichnende Hand trägt mit in Wasser getränktem Pinsel wieder und wieder ein ähnliches Porträt auf einen warmen Stein auf. Es handelt sich um eine kontinuierliche Bewegung zwischen der Erschaffung des Bildes und seiner durch Wasser und Wärme sich verflüchtende bzw. verdampfende Gestalt. In einem Loop angelegt, erzählt diese zarte, poetische und zugleich politisch starke Arbeit denn auch von der Frustration, das definitive Bild nicht halten zu können, das sich im Gedächtnis des Gegenübers manifestieren könnte; es vermittelt zugleich aber auch die Sehnsucht, durch genaues Hinsehen, dennoch viel davon erblicken zu können.

Die beiden in der Ausstellung von **Sergio Prego** (*1969) präsentierten 9 Videos *Anti-* und *Para-* (beide 2005) haben ihren Ursprung in dem Projekt *Anti-* (nach T.B.) von 2004 in der Sala Rekalde in Bilbao. Ausgangspunkt für den renommierten spanischen Performance-

und Videokünstler war eine Form von Nachstellung respektive Reaktivierung von Trisha Browns ikonischer Choreografie *Walking on the Wall* von 1971. Zu diesem Zweck wurde ein 120 Meter langes, ineinander greifendes Stahlrohr an den Umfassungswänden des Ausstellungsraums installiert. Das Rohr fungierte als Schiene für einige kleine Rollwagen, an denen Performer*innen hingen, die sich mit ihren Körpern senkrecht zur Wand bewegten. Diese Aktion wurde mit einer um 90 Grad gekippten Kamera aufgenommen, sodass die Wände entweder zum Boden oder zur Decke des Videobildes wurden – eine Mischung aus Performance-Dokumentation und Action-Film. Für die Ausstellung wurde die ungeschnittene Videodokumentation von *Para-*, die wenige Tage vor der damaligen Eröffnung der Ausstellung in Spanien gedreht worden war, auf Videomonitoren im Raum verteilt. Zusammen mit den Monitoren waren auch das Rohr mit den Rollgeräten und die Spuren der Schritte an den Umfassungswänden des Ausstellungshauses präsent. Die gleichzeitige Wiedererkennung des Ausstellungsraums im Video bildete einen Kontrast zum tatsächlichen Durchgang der Ausstellungsgalerie. Das Ziel war es, eine gewisse Diskontinuität in der Wahrnehmung des Raumes und der Art und Weise zu schaffen, wie sich der Betrachter respektive die Betrachterin darin verortet. Nicht ganz zufrieden mit dem ersten Versuch, das Geschehen während der Ausstellung zu dokumentieren, wurde ein zweites Video mit dem Titel *Anti-* gedreht, das jedoch nicht in der Ausstellung gezeigt wurde. Während das Video des ersten Versuchs den Transit und die Besetzung eines abnormalen Raumes durch die Gruppe von Performer*innen in einem weiten Blickwinkel darstellt, ermöglichte das zweite Video einen subjektiven Blickwinkel auf die durchgeführte Aktion. In *Anti-* wechseln sich die Gehbewegungen der einzelnen Performer*innen ab und erzeugen eine Spannung zwischen den Charakteren in einer Schnittstruktur, die an das Genre des Fluchtfilms erinnert. Für die Präsentation im Kunsthaus Baselland entstand im Austausch mit dem Künstler eine neue Gesamtinstallation, bei der die beiden Projektionen *Para-* und *Anti-* mit der am Boden ausgelegten Folie zu einem betretbaren Raum werden. Durch die neue Materialität des Bodens, die zugleich verunsichert, wird auch für den Besucher respektive die Besucherin ein physischer Bezug zum im Video gezeigten Ausstellungsraum hergestellt.

Verunsichernd ist auch die Spannung, die von der Videoarbeit *Boca de tabla*, 2007, ausgeht, scheint in jedem Moment greifbar. Zwischen einem Film noir und den Raffinessen eines experimentellen Films changierend, zieht das Video der in Mexiko-Stadt lebenden und dort auch aufgewachsenen **Teresa Serrano** (*1936) das Gegenüber in den Bann. Als Rückprojektion inmitten der skulptural wirkenden Architektur des Kunsthauses gesetzt und dadurch als solches von mehreren Seiten einsehbar, ermöglicht das Video einen speziellen Blick auf das Geschehen. Die Kamera folgt einer Frau mittleren Alters bei ihrem Gang durch ein Haus und den von ihr scheinbar alltäglich verrichteten Handlungen: Treppensteigen, Tischdecken, ein Blick in den Spiegel, das Öffnen und Schliessen von Türen oder das Sich-Hinsetzen. Zu hören sind allein die Schritte der Frau oder die Türen, die sie bewegt – nicht aber ihre Stimme. Aus unterschiedlichen Perspektiven, mal in Nahaufnahme, mal verzerrt, mal vervielfacht oder mit bewegter Kamera, begleitet der Betrachtende die Frau in ihrem Tun. Durch die gezielte Kameraführung, die Schnitte und Einstellungen usw. schafft Teresa Serrano mit reduzierten Mitteln eine nur rund 13 Minuten andauernde Videosequenz, die sich, geloopt, unendlich zu wiederholen scheint, und mit ihr ein erstaunliches Moment: Zwischen zarter Poesie und anhaltender Erwartung einer Auflösung des Geschehens mischt sich ein starkes Gefühl der Beklemmung. Das häusliche Labyrinth der Einsamkeit, zugleich einziger möglicher Schutz, aus dem die Frau nicht nach aussen treten kann, wird zur Metapher einer feinen, präzisen politischen Sprache. Diese nutzt Serrano immer wieder in ihren Videoarbeiten, um gerade gegen die Gewalt an Frauen in Mexiko und im Besonderen in Mexiko-Stadt ihre Stimme zu erheben; einem Land, in dem Mädchen und Frauen spurlos verschwinden, gefoltert und gequält werden und in dem die eigenen vier Wände sowohl Ort des Schutzes als auch Ort der häuslichen Gewalt sein können. In Zeiten einer globalen Pandemie und des Lockdown erhält das Video aktuell noch einen weiteren Echoraum des Auf-sich-allein-gestellt-Seins und Auf-sich-zurückgeworfen-Seins in krisenhaften Zeiten. 12

Seit einigen Jahren realisiert die in Tel Aviv lebende Künstlerin

14 Nevet Yitzhak (*1975) vornehmlich animierte Videoinstallationen, in denen sie eindringlich ihren eigenen arabisch-jüdischen Hintergrund und ihr Leben in Israel thematisiert. Narrationen und Geschichten sind wichtige Elemente ihrer Arbeit – darunter Mythen, Historisches, Persönliches, Kollektives. Die 3-Kanal-Videoinstallation *WarCraft* (2014), die im Kunsthaus Baselland gezeigt wird, steht dafür exemplarisch. Das Werk basiert auf der Tradition und Geschichte afghanischer Kriegsteppiche. Mit den von Frauen geknüpften Teppichen geht es um Identität, und zugleich wird die traumatische Geschichte Afghanistans verarbeitet, die in neuerer Zeit von kriegerischen Konflikten und ausländischer militärischer Präsenz – insbesondere der sowjetischen Okkupation ab Ende der 1970er Jahre – geprägt ist. Die Auswirkungen des Krieges fanden sogar Eingang in die Muster der Teppiche, die sich eindeutig auf das Erlebte und das Gesehene Kriegsvokabular beziehen lassen. Die Teppiche, die in einem Akt der Resistenz entstanden sind, sind eine Form der bildlichen Geschichtsschreibung. Zunächst von sowjetischen Soldaten als eine Art Souvenir nach Hause gebracht, wurden sie später von Käufer*innen kommerzialisiert und zu Sammlerobjekten. Die animierten Teppiche der Mehrkanal-Video-Installation von Nevet Yitzhak beziehen sich auf diese Bedeutung der Kriegsteppiche. Sie greifen deren Form der Verarbeitung von Brutalität und Sinnlosigkeit von Kriegen auf, bei denen es um die Vorherrschaft über Territorien geht. Die Künstlerin befragt mit ihren Arbeiten die arabisch-jüdische Dualität der eigenen Identität. Der anhaltende Konflikt zwischen Israel und Palästina ist täglich präsent in ihrem direkten Lebensumfeld und gehört gleichsam zum Alltag: in Form von Massnahmen zur Verteidigung des Landes ebenso wie beispielsweise durch stetiges Kreisen von Helikoptern oder schwer bewaffneten Personen im Stadtbild.

Die drei animierten Kriegsteppiche künden denn auch von der Sinnlosigkeit und vom Unverständnis gegenüber dem gewaltsamen Einnehmen von Territorien – oftmals flankiert von Konflikten, bei denen unklar ist, wer der Unterdrückte ist und wer der Unterdrücker. Kein Zeichen von Menschen oder Leben, von Opfern, Siegern oder Besiegten. Die steten Detonationen und Einschüsse bleiben als

schwarze Löcher im digitalen Gewebe zurück, als Verlust von Material und Bild, begleitet von einem illusionistischen Audiospektakel. Eine Gesellschaft, eingeschlossen in Krieg und Gewalt.

Die raumeinnehmende Drei-Kanal-Videoinstallation *passing traced landscapes*, 2020/21 von **Georg Faulhaber** (*1994) vermag, einem Panorama gleich, das Gegenüber vollumfänglich zu erfassen. Sie eröffnet dem Betrachter respektive der Betrachterin eine spezielle Kamerafahrt durch Gebiete der Zerstörung. Wie bei einer langsamen Autofahrt begegnen wir Menschen und Szenen an der Strasse, an der sie agieren oder zu leben versuchen. Mithilfe einer digitalen Verlangsamung werden die Videosequenzen zu Bildern, die sich nur in Zeitlupe zu bewegen scheinen; jedes Detail wird sichtbar, jeder Blick, jede Geste, jeder Schritt der Gezeigten ist bedeutungsvoll und tiefgründig. Das Videomaterial wurde von Faulhaber zwischen Maxmur, Mosul und Shingal aufgenommen, unterstützt von Anina Jendreyko und der Volksbühne Basel. Unmittelbar an der Grenze zwischen der autonomen Region Kurdistan und dem Irak, genauer an der Grenze zwischen Südkurdistan und dem Nordirak. Territorien werden abgesteckt, verteidigt, zerstört, kontrolliert, selbst verwaltet. Für die dort lebenden Menschen gehören Konflikte, Krieg und Gefahr zum Alltag; sie versuchen ein halbwegs normales Leben in umkämpften Krisengebieten zu führen. Begleitet wird die rund eine Stunde andauernde Videonarration, die Faulhaber aus seiner Bachelorarbeit 2020 weiterentwickelt hat, von einem Soundteppich des Künstlers Gerome Gadiant, der mit unterschiedlich intensiven Sequenzen oder auch mit Stille auf die Bilder reagiert. Daneben fügt Georg Faulhaber eine Textspur ein, die nicht das Gesehene zu erklären versucht, wohl aber die krisenhaften Räume des Konflikts und der gewalttätigen Landvermessung in Worte zu fassen. Nicht zuletzt wirft die Videoinstallation die Fragen und den Blick auf uns zurück, die wir aus unserer europäischen Warte die Bilder von vermeintlich fernen Kriegs- und Krisengebieten oft genug an uns vorbeiziehen lassen, als würden sie uns nicht betreffen, ohne zu aktiv Handelnden zu werden.

11 Gleich mit zwei Werken ist die Multimediakünstlerin **Pipilotti Rist** (*1962) vertreten und wandelt damit die grosse Shedhalle des Kunsthaus Baselland grundlegend. Verführerisch in rotes Licht getaucht ist zum einen die Arbeit *Alice (from the Yoghurt On Skin – Velvet On T.V. Family)* (1994). Aus dem Inneren der modischen, ein wenig geöffneten Handtasche erklingt etwas schrill die französisch sprechende Stimme eines Anrufbeantworters, und das leicht, durch eine Halbkugel aus Glas verzerrte Bild zeigt das Gesicht einer jungen Schwimmerin unter Wasser – ein Monitor, so klein, dass er in einer Handtasche Platz hat. Das ist denn auch gleich der richtige Aufhänger und Einstieg in das künstlerische Schaffen der von Zürich aus agierenden Künstlerin Pipilotti Rist. Sie gehörte in den 1980er Jahren zu den Ersten, die die Videofachklassen in Basel unter Leitung von René Pulfer besuchte, schien doch das Material Video vor allem in jener frühen Zeit noch nicht fest von männlichen Kollegen okkupiert zu sein. Rist verband die neue Video-Bildsprache rasch mit der eines Videoclips zu feministischen, weiblichen Bildern, mit Bezügen zu Natur und Körper sowie mit der Realität selbst und meist in Verbindung mit einem immersiven Sound oder Text. Die Frage, wo sich der Betrachter respektive die Betrachterin aufhält, wo er oder sie sich im Rist'schen Kosmos verorten kann, ist ein konstantes Thema. Befindet sie oder er sich vor, im, neben oder unter dem Projizierten und wird er oder sie ein Teil davon, indem er oder sie liegt, steht, geht?

Mit dem Werk *Apple Tree Innocent On Diamond Hill* (2003) lässt Rist nicht nur den Raum, seine Architektur, unter der weit ausladenden Projektion ein wenig verschwinden, sondern verbindet durch die Einbindung der realen Natur in Form eines über sechs Meter langen Astes ein weiteres wichtiges Element mit der Technologie. Die hochpoetische, stille Arbeit verführt durch die ihr innewohnende Zartheit. Der seit Mitte der 1980er Jahre gewachsenen Sammlung, der Innocent Collection, gehören sowohl weisse wie auch transluzente gebrauchte Gegenstände an: so die am Ast hängenden medizinischen Schläuche ebenso wie die weissen Tücher und Deckchen oder die unzähligen PET-Gegenstände. Darüber respektive darauf wird das Video projiziert: eine Kamerafahrt über Wasser, Himmel und Küste in wechselnden Licht- und dadurch Farbmomenten. Malerisch taucht es den Ast, seine an ihm hängenden Gegenstände sowie die Ecken

und Kanten der Architektur in sich verändernde Farbspektren, strahlt an, wirft Schatten – und reflektiert vor allem das Licht, das wiederum auf die durchsichtigen PET-Gegenstände abstrahlt. Gleich einem Prisma werden so auch die benachbarten Wände ergriffen – und vor allem der- und diejenige, die in der Betrachtung Teil des Ganzen wird. Nach Zeiten der Distanz und des Abstandhaltens scheint dies genau die richtige Arbeit, um – ohne jede Berührung – eine physische Verortung und ein Körperbewusstsein möglich zu machen. Zugleich zeigt sie unprätentiös, aber bestimmt auf, dass Verpackungsmaterial oder achtlos Weggeworfenes zu etwas aussergewöhnlich Sinnlichem werden kann, wenn es von Licht durchdrungen – gleichsam ins rechte Licht gerückt – wird.

Zilla Leutenegger (*1968) geht Räumen auf den Grund, insbesondere 4 jenen, in denen wir uns bewegen, die uns prägen, aus denen (oder in die hinein) wir flüchten wollen. Die in Zürich tätige Künstlerin realisiert mit ihren präzisen, feinen und auch humorvollen Videoinstallationen, die sie oft mit statischen Gegenständen oder auch Zeichnungen auf komplexe Weise verbindet, raumgreifende Situationen. Für die Ausstellung im Kunsthaus Baselland vereint Leutenegger zwei Arbeiten – *Forum Hotel* (2002) und *going home* (2003) – zu einer gross angelegten Installation. Beide Werke sind Teil des Mond-Zyklus, der die Künstlerin seit den Nullerjahren bis heute beschäftigt. So steigt man denn als Gegenüber auch gleich in die grosse, computeranimierte Mondlandschaft ein – eine Doppelprojektion, welche die über zehn Meter lange Kunsthaus-Wand einnimmt. Wie in einer Kamerafahrt werden Krater und unwirkliche Oberflächen überflogen, bis sich ein Hochhaushotel inmitten der kargen Landschaft erhebt, das Forum Hotel. Diese Projektion verbindet Leutenegger zusammen mit vier am Boden davor stehenden und von einem Kabelrudel umgebenen Monitoren, die eine Art Nahsicht auf das Hotel ermöglichen: In unterschiedlichen Frequenzen wird eine junge Frau sichtbar (die Künstlerin selbst), wie sie – unterbrochen von Bildstörungen – auf dem Dach des Hotels sitzend in Richtung Erde blickt oder, die Hände trichterförmig vor den Mund gehalten, «Mama» ruft. Das auf einen Helm projizierte Video der Arbeit *going home*, die inhaltlich mit *Forum Hotel* verbunden ist, zeigt erneut die junge

Frau, wie sie sich scheinbar auf den Nachhauseweg macht, heim zu Mutter Erde. Denn der Ruf gilt der Muttererde und wird zum Sehnsuchtsort im Moment des Fortseins. Orte der Sehnsucht, der Träume, der Innerlichkeit sind Themen, die Leutenegger anhaltend in ihrem Werk verhandelt – aktuell scheinen sie in unser aller Vorstellung eine Verschiebung zu erfahren: Konnte einst das Heimweh in der Ferne wachsen, werden in Zeiten von Pandemie und Quarantäne Hotels und ferne Orte zu verstärkten Sehnsuchtsorten – in der Sehnsucht nach dem Draussen, dem Fernen, dem Grenzüberschreitenden, dem freien Sich-Bewegen.

Dass die Ausstellung möglich wurde und mit so besonderen Werken und Leihgaben bestückt werden konnte, ist einer Reihe von Menschen zu verdanken. Zuallererst möchte ich der Co-Kuratorin Käthe Walser meinen sehr grossen Dank aussprechen. Walser ist selbst eine fundierte Videokünstlerin, die viele der gezeigten Positionen aus unterschiedlichen Verbindungen kennt – als Studienkollegin, Schülerin, Assistentin, Impulsgeberin usw. Ihr grosser Erfahrungsschatz hat zum Gelingen dieser Ausstellung entscheidend beigetragen. Ein ebenso ausdrücklicher Dank gilt allen Künstlerinnen und Künstlern aus nah und fern, die sich für diese Ausstellung begeistert und mit wichtigen Werken dazu beigetragen haben sowie Yasmin Emmenegger für die wertvolle Unterstützung als Ausstellungsassistentin.

Dass prominente Leihgaben von beteiligten Künstler*innen sowie privaten und öffentlichen Sammlungen ebenso möglich wurden, dafür danken wir herzlichst Muriel Gerstner und dem Nachlass Karl Gerstner, Kurt Aeschbacher, Daros Latinamerica Collection, Sammlung Migros Museum für Gegenwartskunst, Kunstmuseum St. Gallen, Olympia Sonnier und dem Estate Keith Sonnier, Esther Grether Familiensammlung, Kunstkredit Basel-Stadt, Hauser & Wirth, Luhring Augustine, Galerie Peter Kilchmann sowie den wichtigen Geldgebern für diese Ausstellung, namentlich Ernst Göhner Stiftung, Merian Gärten, Hans und Renée Müller-Meylan Stiftung, Asuera Stiftung, artis, Videocompany, die Mobiliar und Novartis.

Beteiligte Künstler*innen:

Georg Faulhaber (*1994, Arlesheim), lebt und arbeitet in Basel

Karl Gerstner (1930, Basel – 2017, Basel)

Julio Le Parc (*1928, Mendoza, ARG), lebt und arbeitet in Cachan/Paris

Zilla Leutenegger (*1968, Zürich), lebt und arbeitet in Zürich

Roy Lichtenstein (1923, Manhattan, USA – 1997, Manhattan, USA)

Gustav Metzger (1926, Nürnberg, DEU – 2017, London, GBR/staatenlos)

Oscar Muñoz (*1951, Popayán, COL), lebt und arbeitet in Cali

Nam June Paik (1932, Seoul, KOR – 2006, Miami, USA)

Sergio Prego (*1969, San Sebastián, ESP), lebt und arbeitet in Spanien und New York

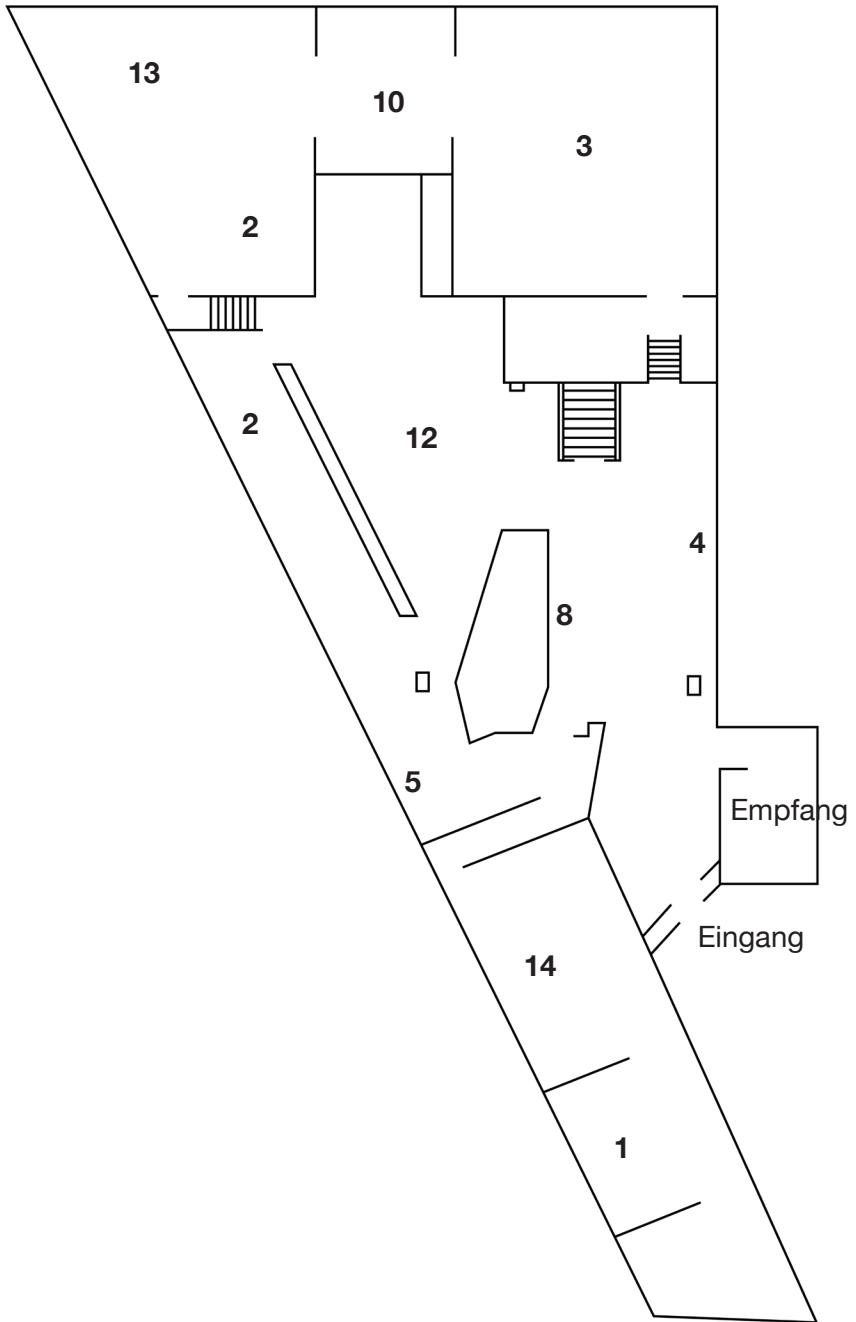
René Pulfer (*1945, Basel), lebt und arbeitet in Basel

Piplotti Rist (*1962, Grabs), lebt und arbeitet in Zürich

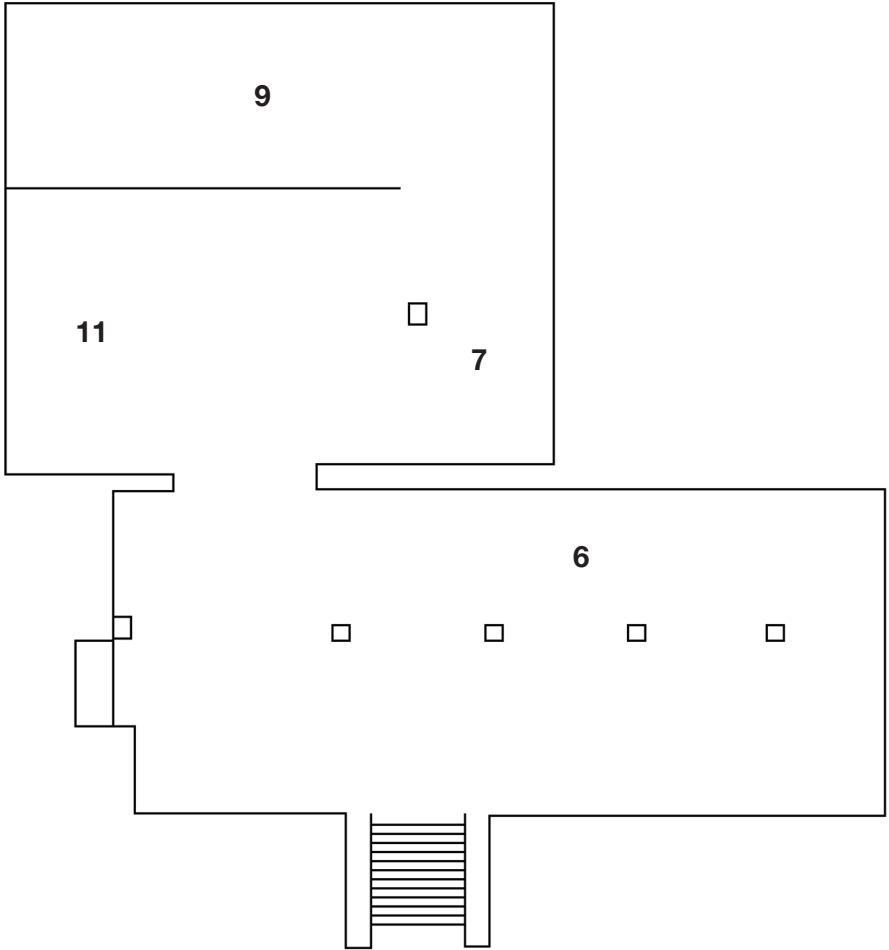
Teresa Serrano (*1936, Mexiko-Stadt, MEX) lebt und arbeitet in Mexiko-Stadt

Keith Sonnier (1941, Mamou, USA – 2020, Southampton, USA)

Nevet Yitzhak (*1975, Jerusalem, ISR), lebt und arbeitet in Tel Aviv



Erdgeschoss / Galerie



Untergeschoss

KUNSTHAUSBASELLAND

Herzlichen Dank an die Partner des Kunsthaus Baselland, die Förderer der Ausstellung sowie an alle, die namentlich nicht genannt werden möchten.



burckhardtpartner 



Gemeinde
Muttenz

Anthony
Vischer

ERNST GÖHNER STIFTUNG

Hans und Renée
Müller-Meylan Stiftung

אודיס ארטיס
artis

meriangärten

A asuera
STIFTUNG



Vermittlungsprojekt «Videomobil»

die Mobiliar

 **NOVARTIS**