



1

Art einnehmend. Wenn zeitgenössische Kunst historische Gestalten und deren kreativen Output anzapft, kommt dabei häufig etwas „Poetisches“ heraus: etwas „Warmes“, das es sich mit seiner Bedeutsamkeit allzu gemütlich macht. Dieser einfachen Bedeutsamkeit widersteht die Ausstellung. Stattdessen gewinnt eine formale Qualität die Oberhand, eine kalte Strenge, wie man sie nur selten mit dem Anspielungsrreichtum biografischen Materials zusammengebracht sieht. Eine kühle Brise zweifelsohne, aber erfrischend.

Übersetzt von Christine Richter-Nilsson und Bo Magnus Nilsson

We say something is hot; we say something is cool. Our critical faculties make use of temperature, metaphorically, almost imperceptibly often. It's a way to diagnose style, and, as Susan Sontag writes in *On Style* (1965), 'to speak of style is one way of speaking about the totality of a work of art. Like all discourses about totalities, talk of style must rely on metaphors. And metaphors mislead.' Moving through Ross Birrell and David Harding's exhibition at Kunsthalle Basel, standing silently in front of the Glasgow-based artists' films, sculptures, and light installations, I kept coming back to degrees of heat and cold – that is to say, I kept trying to take the temperature of the strangely measured, assured show that rose around me. If their exhibition felt cool to the touch – a kind of cold that burns – the artists, who have been collaborating since 2005, seemed to have predicted this in their title *Winter Line*.

Soberly evocative in its plainness, the exhibition title refers not to a wintering white line – that cold horizon – but to war and its borders. The 'Winter Line' is the name of the military front in World War II, which moved through Italy. During the Battle of Monte Cassino in 1944, the Polish Allies were accompanied along that line by their mascot, a Syrian brown bear named Wojtek (you can't make this up). Postwar, the bear was gifted to the Edinburgh Zoo, where Harding encountered it as a child. Wojtek's image adorns the show's poster, and is embodied in two pale, life-sized bear sculptures – *Ursus Arctos*.

*Syriacus 1 and 2* (2014) – that occupy rooms lit a cool blue and a hot red respectively, via colour-gel-fitted skylights above. These luminous mosaics are works unto themselves, designed as visual correspondents to experimental notations and mathematical models of new music – which, with film and literature, forms a major pole of Birrell's practice – from composers who worked under repressive ideological regimes.

The blue-lit gallery includes *Ursus Arctos Syriacus 1* and a self-playing piano, illuminated by *Nancarrow Sky* (2014), after 20th century American Communist composer Conlon Nancarrow. The work's glass panes fitted with gels in disparate blue hues – one aptly called 'ice' – were arranged in line with the musical notation of Birrell's *Olinko Variations* (2012). The following room – with its own bear, and a three-channel video installation – is illuminated by *Mural* (*Louange pour Messiaen et Mahmoud Darwish*) (2014) and its 258 red-filtered glass panes. *Mural's* title is taken from a poem by Palestinian poet Mahmoud Darwish, but also nods to French composer Olivier Messiaen, whose synesthesia led him to ascribe a 'stained glass window' effect to his compositions. Despite the marathon index of avant-garde references, proper names, and deep intellectual and political wells from which Birrell and Harding drew, these rooms feel oddly spare, clean, cool, edited. One didn't fall into their evocative referents like a pool; rather they held one back and alert, ever reticent, studious. In the artists' perspective of the old intellectual tradition, the old style, the viewer took it on, performing it herself.

Elsewhere, the allusions went on. Elegant, decisive works cited Franz Schubert (his 1827 *Winterreise*, an inspiration for the show's title); Gilles Deleuze (a plywood-and-fabric wall, after the philosopher's theory of the 'fold'); Paolo Virno (a pale cast of his hand); and José Martí (whose poem supplied the lyrics for *Guantanamera*, here sung by singers in Guantanamo and Miami in two stunning film portraits). In French, a musical score is called a *partition*, and political borders criss-crossed *Winter Line* like so many musical bars: Guantanamo Bay; Israel-Palestine; Ciudad Juárez on the US-Mexican border; the 'partitioning' of war-torn Europe.

## REVIEW:

The unabashed intellectualism and political investment on display in this artistic séance was mesmerizing, mysterious – and uniquely wrought. When contemporary artists mine such historical figures and their creative labours, a 'poetic' effect often results – something warm, too cozy with meaning. Here, that easy meaning remained elusive; instead, a formal quality reigned, a cold rigour not often associated with the allusive biographical material. It was cooling, finally bracing.

## B. WURTZ

Gregor Podnar  
Berlin

Mark Prince

Der 1948 im kalifornischen Pasadena geborene B. Wurtz wurde zu der Zeit erwachsen, als die fröhliche Konzeptkunst gerade an Fahrt aufnahm. Auch wenn sein Werk mit Konzeptkunst weder die emphatische Betonung der eigenen Objektivität noch die Begeisterung für Taxonomien gemein hat, teilt es doch deren Interesse an arbiträrer Logik und einer grundlegenden Neuformulierung der Bedingungen künstlerischen Arbeitens. Eine arbiträre Logik ist etwa in der exzentrischen, von Wurtz begoltenen Regel am Werk, dass all die Materialien, die er verwendet, etwas mit drei Grundbedürfnissen des Lebens zu tun haben sollen – Essen, Kleidung und Obdach. Und nimmt man den Impuls der frühen Konzeptkunst wörtlich, die Skulptur von Grund auf neu zu erfinden, so ließe sich eine ähnliche Dynamik auch am Grunde von Wurtz' Kunst ausmachen. Immer setzt er ein Ding über das andere, als sei die Neuentdeckung der Bildhauerei das Ergebnis eines stetigen und graduellen Prozesses, in dem bei jedem Schritt die Bedingungen neu definiert und die Motive in Frage gestellt werden. Den existentialistischen Ton, den die Regel von den drei Bedürfnissen anschlägt, konterkariert Wurtz dagegen mit der skurrilen Leichtigkeit seiner Werke. Er verfährt so, als könnte alles irgendwann geeignet sein, Teil seiner Kompositionen zu werden.

Mit dieser Freiheit geht ein bemerkenswerter Mangel an Grossspurigkeit oder Renommiergehabe einher. Viel eher schlägt sie sich in Verzagtheit und Hinfälligkeit nieder, in einem immer letzten, verzweifelten Versuch. Denn wenn alles möglich ist, erscheint es absurd, eher das eine als das andere zu tun – ebenso absurd wie es ist, die Skulptur, die für gewöhnlich nicht zu den lebensnotwendigen Dingen gezählt wird, den Bedingungen dreier Grundbedürfnisse zu unterwerfen. Mit jedem Schritt, den Wurtz geht, vervielfältigt sich diese Absurdität: Oft steht auf einem Standard-Sockel in einer tautologischen Doppelung noch einmal ein aus Bauholzstücken gezimmert Ständer. Dieses Material erweist sich als zentraler Bestandteil der Skulptur, zumal es oft genug ein Objekt von unsäglicher Banalität trägt: eine Einkaufstüte (*Untitled*, 2013) etwa, oder eine Blechdose, auf der eine Socke zu stehen



1  
B. Wurtz  
*Untitled*  
2013  
Wood, wire, plastic cup  
plastic bag  
79×26×48 cm

2  
David Adamo  
*Untitled (packing peanuts 3)*  
2013  
plaster, paint  
Dimensions variable

1

scheint (*Untitled*, 1993). Für *Tower* (1989) sind es die umgedrehten Beine eines Hockers, die ihre Entsprechung in den vier Beinen eines Beistelltisches finden, auf denen die Skulptur ruht. Zwischen Hockerbeinen und Beistelltisch sind Holzplatten wie in einem Kartonhaus unsicher übereinandergestackt, so als wollten sie sich über die anmaßende Kühnheit dieser Konstruktion lustig machen. Die schlchten Schlussfolgerungen, die sich aus dieser Anordnung ziehen lassen, wirken wie ein Witz über den Anspruch der Skulptur, Raum zu besetzen und, implizit, damit bedeutsam zu sein.

Wurtz' ruckartig (aber nicht sehr hoch) emporragende Assemblagen liefern geisterhafte Metaphern für die verlorene Kunst der traditionellen figürlichen Bildhauerei. Seine Wandarbeiten wirken oft wie eine unterschwellige Imitation der Gattung „Porträt“. *Untitled* (2013) und *Untitled* (1996) – mit ihren Schnüren, die vor einer Holzplatte herabhängen – wirken wie das Gerippe eines Wimpels oder die Andeutung eines Gesichts. Der baumelnde Überschuss eines Schnürsenkels in der älteren Arbeit erinnert an eine zerzauste Haarlocke, und in beiden Werken lässt ein zentrales rotes Element – ein Netzbeutel bzw. ein Streifen Plastik – an eine Nase denken, an ein *punctum*, den bildlichen Fokus eines Gesichts. Doch bei all diesen Anklängen an traditionelle Formen und aller parodistischen Konstruertheit ist Wurtz' Haltung zu Malerei und Skulptur letztlich radikal dekonstruktiv. Er zerlegt die Skulptur, um sie anschließend dergestalt wieder zusammenzusetzen, dass sie reichlich ungewohnten Gesetzen der Schwerkraft gehorcht. Daher das Motiv der leeren Einkaufstüte – zugleich ein Anflug formalistischer Farbigkeit und befriedendes Fehlen der zum Überleben notwendigen Nahrung, die in ihr normalerweise nach Hause getragen wird.

Mit seinen Tüten stellt Wurtz Erstaunliches an. An ihren Henkeln aufgehängt, mutieren sie zu Geistern mit flatternden Armen; auf einem Ständer angeordnet, bilden sie einen Strauß grellblauer Blüten. Geister und Blumen – so markieren die Tüten die Pole seiner Kunst: das Wachstum und seine Gegensätze – Tod, Verlust, Ersatz. Was eine Skulptur der Welt an Wesentlichem beizubringen hat, erscheint als jämmerrliche, hilflose Anmaßung.

Die in einer Ecke der Galerie präsentierte Arbeit *Untitled (container photo object)* (1988) könnte man als Satire auf die wohlfleis- logischen Gleichsetzungen in den entscheidenden Werken der frühen Konzeptkunst, etwa von Joseph Kosuth, sehen. Ein zylindrischer Behälter aus Lochblech steht kopfüber unter einer zwei Meter hohen Schwarzweiß-Fotografie, die eben diesen Behälter in dramatischer Untersicht vor einem Wolkenhimmel zeigt. Diese Kombination macht aus dem niedrigen Eimer ein lächerlich wirkendes Stück moderner Architektur, mit einem Raster an kreisrunden Fensteröffnungen wie bei Rem Koolhaas. Kosuth hätte hier wohl nur den Relativismus von Repräsentation und Wirklichkeit konstatiert. Wurtz dagegen präsentiert die Fotografie als ein derart fragwürdig-wunschhaftes Versprechen, dass sie dem dargestellten Gegenstand eine neue ontologische Festigkeit verleiht. Als sei dem Behälter, bevor er sein aufgemotztes Foto gesehen hat, nie bewusst gewesen, wie froh er darüber sein kann, so leicht übersehen zu werden.

Übersetzt von Michael Müller

Born in 1948 in Pasadena, California, B. Wurtz came of age when early Conceptual art was just getting into its swing. Although his work has nothing of that movement's emphasis on its own objectivity, or its taxonomical fervour, it shares an interest in arbitrary logic,

and in reformulating the premises of art making from scratch. While the early conceptual impulse to reinvent sculpture from the ground up, interpreted literally, might be the underlying dynamic of his art – he is always putting one thing on top of another, tentatively but fastidiously, as if newly discovering that sculpture is an accretive process – the arbitrary logic is manifested in Wurtz's eccentric rule that all his materials should have something to do with three of life's necessities – food, clothing or shelter. The three-necessities rule has a heroic, existentialist ring that is belied by the whimsical light-footedness of the art itself. Wurtz proceeds as though anything could happen to qualify an object at any moment in its composition.

This freedom comes with a remarkable absence of grandiloquence or swagger. It registers rather as an index of desperation and futility, a last-ditch recklessness. If anything can be done then it may seem absurd to do one thing rather than something else; as absurd as having sculpture, usually a place exempt from life's survival necessities, be contingent upon three of its categories. This absurdity multiplies with every move. Typically, a standard plinth will be surmounted tautologically, by a stand, constructed out of timber offcuts. This material proves to be the sculpture's greater part, supporting an object of ineffable insubstantiality: a carrier bag (*Untitled*, 2013); a tin can on which a sock appears to stand (*Untitled*, 1993); or, in *Tower* (1989), the upended legs of a stool, corresponding to the four legs of a tea table on which the sculpture stands. Between stool and tea table, bits of wood are precarious stacked, like a house of cards, intimating the unwarranted temerity of ascendance. The modest conclusions are a joke on sculpture's claiming of space, and implicitly, of consequence.

Wurtz's fitfully ascending (but not very far) assemblages are ghostly metaphors for the lost art of traditional figure sculpture, just as his wall-hung works tend to imitate, as though by subliminal code, the portrait genre. *Untitled* (2013) and *Untitled* (1996), made of lengths of string, hung from a strip of wood, resemble skeletal pennants or facial adumbrations. The dangling excess of a shoelace in the former is like a stray lock of hair, and in both a central red feature – a net bag or plastic lid – invokes a nose, or the *punctum* of a face's pictorial focus. But for all its traditional echoes and parodic constructiveness, Wurtz's take on painting and sculpture is radically deconstructive. He dismantles sculpture in order to put it back together again to obey unfamiliar gravitational laws. Hence the motif of the empty carrier bag – both a stab of formalistic colour, and a liberating absence of the survival-aiding nourishment it potentially contains.

With these bags, Wurtz does astonishing things. Hung from their handles, they are ghosts with flapping arms; arranged on a stand, they form a bouquet of riotously-coloured petals. As ghosts or flowers, the bags sketch the poles of Wurtz's art – growth, and its antitheses: death, loss, supersession. A sculpture's fundamental imposition on the world is made to seem a pathetic and helpless presumption.

In a corner of the gallery, *Untitled (container photo object)* (1988) might be a

satire on the smug logical equivalences of the most arch of early conceptualism, such as Joseph Kosuth's. A perforated, cylindrical metal container is upended under a 2-metre-high black and white photograph of itself, dramatically foreshortened, against a cloud-filled backdrop. Ridiculously, the conjunction converts the squat container into modernist architecture with a grid work of stylized, circular windows, à la Rem Koolhaas. Whereas Kosuth might have merely confirmed a pat relativism between representation and reality, Wurtz casts photography as a promise or a wish so dubious it reflects a new ontological solidity back onto its referent. It is as though the container never knew, until it saw its pimped-up image, how glad it was to be so easily overlooked.