

Boris Rebetez



Common Tales

Boris Rebetez
Common Tales

Boris Rebetez
Common Tales

Ausgewählte Arbeiten:
1992–2018

Selected Works:
1992–2018

NERO

Arbeiten 1992–2002.
Zur Figur der Schwelle

Meredith Stadler

Works 1992–2002.
On the Threshold as a Figure

13

Echo-Räume

Reto Thüring

Resonant Spaces

72

*Il reviendra, le Temps
des cerises*
(Janette Laverriere)

Adam Szymczyk

*Il reviendra, le Temps
des cerises*
(Janette Laverriere)

90

In Bewegung.
Zu Boris Rebetez'
Raumverständnis

Ines Goldbach

On the Move.
Boris Rebetez's
Understanding of Space

117

Jenseits der
Ortsspezifik:
Zur Kunst
von Boris Rebetez

Philip Ursprung

Beyond
Site-specificity:
On Boris
Rebetez's Art

145

36 *Two-Story House*, 2006
Museum für Gegenwartskunst, Basel

Philipp Kaiser

Two-Story House, 2006
Museum für Gegenwartskunst, Basel

44 *Forteresse*, 2007
Etablissement d'en face, Bruxelles

Dietrich Roeschmann

Forteresse, 2007
Etablissement d'en face, Brussels

52 *Podium*, 2008
Istituto Svizzero di Roma, Rom

Salvatore Lacagnina

Podium, 2008
Istituto Svizzero di Roma, Rom

56 *Anticipation*, 2010
Kunstmuseum Solothurn

Barbara von Flüe

Anticipation, 2010
Kunstmuseum Solothurn

66 *Le Logis*, 2012
Komplot, Brüssel

Reto Thüring

Le Logis, 2012
Komplot, Bruxelles

76 *Antichambre*, 2012
Kunst Raum Riehen

Reto Thüring

Antichambre, 2012
Kunst Raum Riehen

107 *Syndrome temporel*, 2013
Von Bartha, Basel

Fabian Schöneich

Syndrome temporel, 2013
Von Bartha, Basel

122 *Columnist*, 2014
Kunsthhaus Baselland, MuttENZ

Ines Goldbach

Columnist, 2014
Kunsthhaus Baselland, MuttENZ

140 *Columnist*, 2015
Vitrine, London

Alys Williams

Columnist, 2015
Vitrine, London

154 *Sentences*, 2018
Von Bartha, S-chanf

Daniela Tauber

Sentences, 2018
Von Bartha, S-chanf



Assiette («L.»), 1992
Gips, Lack / Plaster, lacquer
Ø 27 x 1 cm

Assiette («Ci-joints:»), 1992
Gips, Lack / Plaster, lacquer
Ø 27 x 1 cm



Assiette (43 ans), 1992
Gips, Lack / Plaster, lacquer
Ø 27 x 1 cm



Assiette (source), 1992
Gips, Lack / Plaster, lacquer
Ø 27 x 1 cm



Assiette (La liberté éclairant le monde), 1993
Gips, Lack / Plaster, lacquer
Ø 27 x 1 cm



Assiette (Numéro 12 / 6ème étage / porte de gauche), 1993
Gips, Lack / Plaster, lacquer
Ø 27 x 1 cm



Assiette (atomium), 1992
Gips, Lack / Plaster, lacquer
Ø 27 x 1 cm



Assiette (en face de la gare), 1992
Gips, Lack / Plaster, lacquer
Ø 27 x 1 cm



Assiette (fabrique de montre), 1992
Gips, Lack / Plaster, lacquer
Ø 27 x 1 cm



Assiette (Rendez-vous au drapeau), 1993
Gips, Lack / Plaster, lacquer
Ø 27 x 1 cm



MyTV, 1993
Holz, Metall, Gips, Lack / Wood, metal, plaster, lacquer
25 × 26 × 30 cm

Arbeiten 1992–2002. Zur Figur der Schwelle

Works 1992–2002. On the Threshold as a Figure

Meredith Stadler

Die Titel der frühen Arbeiten sind lose um den Begriff „Raum“ gruppiert. Sie nennen Wohnungseinrichtung und Strasse, Infrastruktur und Gedächtnis, Publikum und Blickrichtung als Themen. Dabei zeichnen die Arbeiten eine formale Bewegung zwischen Räumen – oder Konzeptionen von Räumen – nach. Es sind Figuren der Schwelle, die einen Prozess des Übergangs bezeichnen, Stolperstellen und Reizschwellen markieren. Bildlich, als Türschwellen oder Bühnenmodelle, bauen sie Architekturen des Übergangs und der Wahrnehmung in den Ausstellungsraum hinein. Dass sich die Arbeiten selbst in einer Art Schwellenzustand befinden, zeigt vielleicht, dass nicht wenige, ursprünglich aus Weggeworfenem gebaut, inzwischen (wieder) zerstört sind. Schliesslich verweist die „Schwellensituation“ als Metapher auf die Rezeption der Situationistischen Internationale, wie sie in den 90er-Jahren unter KünstlerInnen und KuratorInnen vermehrt stattfand.

Zyklen

Wie ein Mini-Röhrenfernsehgerät sieht *MyTV* (1993) ungefähr aus. Die Transformation von weggeworfenem Material in Tech-Ware ist allerdings eine Täuschung, und das Graugrün des Bildschirms, die „Welt im Wohnzimmer“, bleibt stumm. Hingegen ist das Upcycling zum künstlerischen Werk geglückt, glaubt man dem Kontext. Doch der Produktlebenszyklus erweist sich als kurz. *MyTV* ist die letzte einer Reihe von TV-Arbeiten, die wieder dort gelandet sind, wo sie grösstenteils hergekommen sind: auf der Strasse. Keine unbegrenzte Aufwärtsspirale, wie die 90er-Wortschöpfung „Upcycling“ suggeriert, sondern ein Kreis, der sich zum Nullsummenspiel schliesst.

The titles of Boris Rebetez's early works are loosely grouped around the term "space." As themes, they reference apartment interiors and the street, infrastructure and memory, the audience and lines of sight. The works trace a formal movement between spaces—or concepts of spaces. They constitute figures of liminality, denoting a process of transition, marking trip hazards and sensory thresholds. Visually, as physical thresholds (doorways) or stage models, they insert structures of transition and perception into the exhibition space. The fact that the works themselves exist in a kind of liminal state suggests perhaps that quite a few, originally built from previously discarded objects, have now (once again) become detritus. Finally, the idea of the "liminal situation" as a metaphor alludes to the increasing reception of the Situationist International by artists and curators during the 1990s.

Cycles

My TV (1993) looks a bit like a miniature cathode-ray tube television. However, the conversion of discarded material into a piece of tech is an illusion, and the gray-green of the screen—the "world in the living room"—remains inert, silent. On the other hand, upcycling it into an artwork has been successful, if one is to believe the context. But the product life cycle turns out to be brief. *MyTV* is the last in a series of TV works that have ended up back where most of them came from: on the street. Not an unlimited upward spiral, as the nineties' neologism "upcycling" suggests, but a circle that turns out to be a zero-sum game upon completion.

14 Auch Täuschung ist eine Bewegung, nämlich eine, die zwischen Illusion und Sachverhalt spielt. Ähnlich stellt die Bewegung zwischen den aufgerufenen Sphären – Wohnzimmer, Galerie oder Strasse – die Frage nach dem Verhältnis zwischen Raum und spezifischen Raumkonzeptionen. Das ist explizit, wo sich das Motiv auf moderne Architektur bezieht. Die Serie *Assiettes* zum Beispiel besteht aus Gipsabgüssen von Tellern. Diese sind mit (für Teller) untypischen, dezidiert modernen Themen bemalt: mit der Werkhalle einer Uhrenfabrik, anonymen Wohnblöcken, dem Hygienemöbel Badewanne oder dem Atomium, Wahrzeichen Brüssels. Der Wiedererkennungswert dieser Gebäudetypen und Touristenziele ist Teil der Wahrnehmungsroutine. Auftischen, leer essen, abräumen: Wie dem Fernseher liegt dem Teller im Alltagsleben ein unpersönliches Programm zugrunde. Wird in der Galerie künstlerische Arbeit als Abguss aufgetischt, folgen die BetrachterInnen dem Protokoll. Ihre Augen wollen sich am „leeren Teller“ weiden. Der Abguss – Negativform und Nachahmung des Gebrauchsgegenstands – wirft dieses Begehren doch ein Stück weit auf das Protokoll, auf das Rollen-spiel der „contem-plat-rice“ zurück.

Veruntreuung

Ein Verweis auf sein Rollenspiel geht ebenfalls an den „spectateur“ der gleichnamigen Diaprojektion. *Spectateur* wirft vierzig aus Zeitschriften kopierte Bilder an die Wand. Zu sehen sind Aufnahmen von Lichtquellen, Sitzreihen oder Aussichtspunkten, von Fenstern oder einem Fussgänger. Vor der Wand wirft ein Spot einen Lichtkreis auf den Boden, das heisst auf den Platz, der für die BetrachterInnen vorgesehen ist. Diese sehen sich physisch in die Projektion gestellt, die sie bereits im Titel trägt. Das generische Maskulinum „spectateur“ übrigens könnte einem Text der Situationistischen Internationalen (1957–1972) entnommen sein.¹ Die Frage nach dem Umgang mit gegebenem Material oder gebauten Umgebungen bezieht sich auf deren zwei bekannteste Strategien. Die erste, das „dérive“, wurde 1959 definiert als: „Mode de comportement expérimental lié aux conditions de la société urbaine: technique du passage hâtif à travers des ambiances variées. Se dit aussi, plus particulièrement, pour désigner la durée d’un exercice continu de cette expérience.“ Kurz: ein Dahintreiben zwischen verschiedenen Atmosphären. Und das zweite als „détournement“ wie folgt: „S’emploie par abréviation de la formule: détournement d’éléments esthétiques préfabriqués. Intégration de productions actuelles ou passées des arts dans une construction supérieure du milieu. Dans ce sens il ne peut y avoir de peinture ou de musique situationniste, mais un usage situationniste de ces moyens. Dans un sens plus primitif, le détournement à l’intérieur des sphères culturelles anciennes est une méthode de propagande, qui témoigne de l’usure et de la perte d’importance de ces sphères.“² Übersetzt, die Veruntreuung vorgefertigter ästhetischer Elemente.

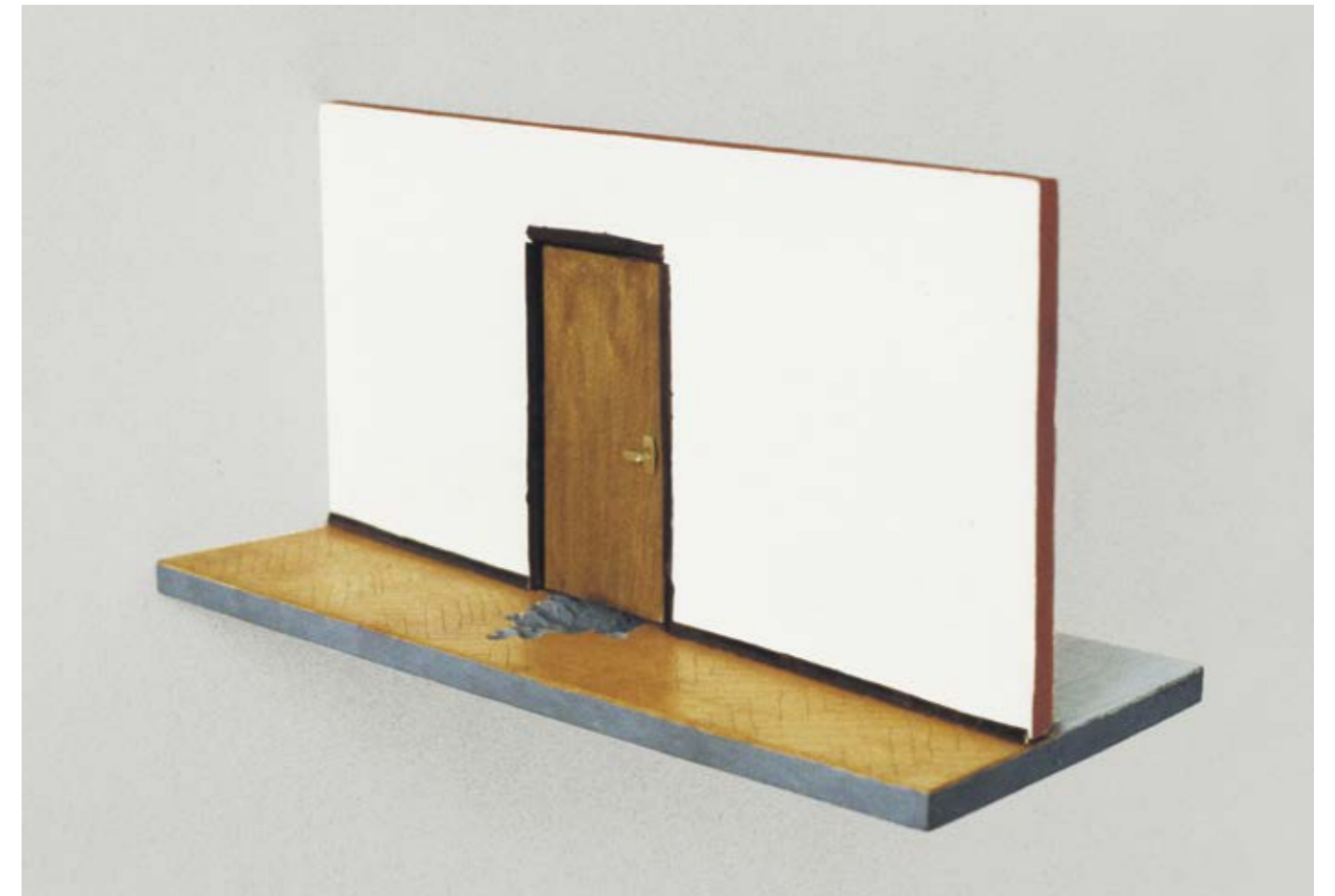
Für die SituationistInnen waren diese Strategien allerdings kein Selbstzweck, sondern Teil einer revolutionären Praxis.³ Von politischer Aktion losgelöst, deuten die Gipsteller oder das Spotlicht, das auf das Publikum statt auf das Spektakel gerichtet ist, die Entwendung eher als Eigendrehung, als Bewegung um die eigene Achse. Das Eigene ist dabei nicht stabil, sondern seiner-

Deception is also a movement, namely one that alternates between illusion and fact. Similarly, the movement between the invoked spheres of activity—living room, gallery or street—raises the question of the relationship between space and specific spatial concepts. This is explicit where the motif refers to modern architecture. The *Assiettes* series, for example, consists of plaster casts of plates. These are painted with (for plates) untypical, decidedly modern themes: the shop floor of a clock factory, anonymous apartment blocks, a sanitary ware bathtub or the Atomium, Brussels’s landmark building. The memorability and recognition value of these types of buildings and tourist destinations forms part of the routine of perception. Serve it up, scoff it down, clear it away: like the television, the plate is predicated upon an impersonal agenda in everyday life. If artworks are served up as a cast in the gallery, the viewers observe the protocol. Their eyes want to feast on the “empty plate”. The cast—negative form and imitation of the object of everyday use—tosses this desire to a certain extent back to the protocol of perception, to the role-play of the “contem-plat-rice”.

Misappropriation

A reference to the “spectateur’s” role-play also applies to the eponymous slide projection: *Spectateur* projects a series of forty images copied from magazines onto the wall. The projections display photographs of light sources, rows of seats, or viewpoints from windows or through the eyes of a pedestrian. In front of the wall, a spotlight projects a circle of light onto the floor, i.e. onto the space intended for the viewers. The latter see themselves physically placed in the projection, which already features their role in its title. The generic masculine “spectateur,” by the way, wouldn’t be out of place in a Situationist International (1957–72) pamphlet.¹ The question of how to deal with given material or built, urban environments refers to their two best-known strategies. The first, “dérive,” was defined in 1959 as “mode de comportement expérimental lié aux conditions de la société urbaine: technique du passage hâtif à travers des ambiances variées. Se dit aussi, plus particulièrement, pour désigner la durée d’un exercice continu de cette expérience.”² In short: a drifting between different atmospheres. And the second strategy, “détournement,” is defined as follows: “S’emploie par abréviation de la formule: détournement d’éléments esthétiques préfabriqués. Intégration de productions actuelles ou passées des arts dans une construction supérieure du milieu. Dans ce sens il ne peut y avoir de peinture ou de musique situationniste, mais un usage situationniste de ces moyens. Dans un sens plus primitif, le détournement à l’intérieur des sphères culturelles anciennes est une méthode de propagande, qui témoigne de l’usure et de la perte d’importance de ces sphères.”³ In other words, the misappropriation of preexisting aesthetic elements.

For the Situationists, however, these strategies were not an end in themselves, but part of a revolutionary practice.⁴ Detached from political action, the plaster plates or the spotlight directed at the audience rather than the spectacle interpret misappropriation as a pivoting, as movement on its own axis. What is one’s own is not stable, but in motion. Thus, it is a matter for con-



Palier d'appartement, 1993
Holz, Acrylfarbe, Metall, Lack, Lasur / Wood, acrylic paint, metal, lacquer, varnish
34 × 58 × 25 cm



Enseigne, 1999
Metall, Holz, Lack / Metal, wood, lacquer
210 × 150 × 55 cm

seits in Bewegung. Damit bleibt offen, wie sich diese Strategie zum Ausstellungsraum verhält. Wie lässt sich zum Beispiel durch verschiedene Sphären schweifen, wenn wir uns in der Kunstgalerie im Einheitsraum von Personen-, Waren-, Geld- und Datenströmen befinden? Welche Art von „Veruntreuung“ ist wirksam, wenn seit dem Ende der 90er ohnehin nicht als solche ausgewiesene „vorfabrizierte ästhetische Elemente“ die Produktionsmodi der Kultur bestimmen?⁴

Einheitsraum

Der White Cube ist in Brian O'Doherty's Worten die vielleicht „größte Erfindung der Moderne“.⁵ Wenn moderne Architektur als Thema von den Arbeiten aufgegriffen wird, dann ist das ein Hinweis auf den Raum, in dem sie sich befinden. „Der neue Gott, der extensive und homogene Raum, breitete sich in der ganzen Galerie aus. Alle Hindernisse wurden zugunsten der ‚Kunst‘ entfernt. [...] Der Galerie-Raum wurde zu einem bewusst wahrgenommenen Raum: Seine Wände wurden zum Grund, sein Boden zum Sockel, seine Ecken zu Wirbeln, seine Decke zu einem gefrorenen Himmel. [...] Wenn die Galerie durch die Entfernung aller Inhalte ihren Zustand der Vollendung erreicht, dann wird sie zum Null-Raum und unendlich formbar. Der implizite Inhalt der Galerie kann dann durch Gesten herausgearbeitet werden. Diese deuten in zwei Richtungen: auf den ‚Kunstgehalt‘ der Galerie und auf den weiteren Kontext, der die Galerie umgreift: Strasse, Stadt, Geld, Kommerz.“⁶ Als „der ideelle Raum par excellence“ oder „Null-Raum“ ist die moderne Galerie der Raum des ungehinderten Transits, der berechenbaren Ströme.

Dass dieser Gott „neu“ ist, liegt laut Peter Osborne am Schema der Moderne selbst, an ihrer rastlosen Logik der Negation, die das Neue bedingt: an einer „culture of temporal abstraction centred on that restless logic of negation that makes up the temporal dialectic of the new“.⁷ Erklärt das, weshalb ich mich seltsamerweise nie daran erinnere, welcher Flughafen wie ausgeht? – Atlanta Airport, SM Megamall, Louvre Abu Dhabi ... Der White Cube ist ein Vorläufer von dem, was Marc Augé Nicht Ort nannte, ein Terminus, Endstation und Fachbegriff, distributiver Knotenpunkt und Verräumlichung abstrakter Beziehungen.⁸

Terminus heisst (auf Französisch) eines der Gebäudemodelle: das Modell einer hallenartigen Stahl-Glas-Konstruktion. Es bezieht sich doppelt auf den Raum des Transits. Zum einen bezeichnet der Titel, übersetzt mit „Endstation“, einen alltäglichen Typ städtischer Verkehrsinfrastruktur. Zum anderen stellt das Modell einen allgemeinen Bezug zur modernen Architektur her, wie man sie mit Le Corbusier verbindet, den die SituationistInnen im Übrigen überhaupt nicht mochten (Ivan Chtcheglov: „We will leave Monsieur Le Corbusier's style to him, a style suitable for factories and hospitals, and no doubt eventually for prisons. [Doesn't he already build churches?] [...] He is destroying the last

lecture how this strategy relates to the exhibition space. How, for example, can we drift through different spheres when, in the art gallery, we find ourselves in a uniform space comprising the flow of people, goods, money, and data? What kind of “misappropriation” then is effective when, since the end of the 1990s, “pre-existing aesthetic elements,” which in any case have not been identified as such, have determined the production modes of culture?⁵

Uniform Space

According to Brian O'Doherty's adage, the white cube is arguably “modernism's greatest invention”.⁶ When modern architecture is taken up as a theme by the works themselves, it is a reference to the space in which they are situated. “The new god, extensive, homogeneous space, flowed easily into every part of the gallery. All impediments except ‘art’ were removed. [...] Gradually, the gallery was infiltrated with consciousness. Its walls became ground, its floor a pedestal, its corners a vortices, its ceiling a frozen sky. [...] Once completed by the withdrawal of all apparent content the gallery becomes a zero space, infinitely mutable. The gallery's implicit content can be forced to declare itself through gestures that use it whole. That content leads in two directions: it comments on the ‘art’ within, to which it is contextual. And it comments on the wider context—street, city, money, business.”⁷ As “zero space,” the modern gallery is the space of unimpeded transit, of predictable flows.⁸

According to Peter Osborne, the fact that this God is “new” is due to the scheme of modernism itself, to its “restless logic of negation” that conditions the new: to a “culture of temporal abstraction centred on that restless logic of negation that makes up the temporal dialectic of the new”.⁹ Does that explain why, strangely enough, I can never tell one airport from another? Atlanta Airport, SM Megamall, Louvre Abu Dhabi ... The White Cube is hence a forerunner of what Marc Augé dubbed the ‘non-place,’ a terminus, a terminal and a technical term, a distributive hub and a spatialization of abstract relationships.¹⁰

Terminus (in French) refers to a type of building model: the model of a hall-like steel and glass construction. It is a double reference to transit or passage as a spatial concept. First of all, the word denotes an everyday type of urban transport infrastructure. On the other hand, the model establishes a general reference to modern architecture, as one might associate with Le Corbusier, whom, incidentally, the Situationists didn't care for at all (Ivan Chtcheglov: “We will leave Monsieur Le Corbusier's style to him, a style suitable for factories and hospitals, and no doubt eventually for prisons. (Doesn't he already build churches?)” and “He is destroying the last remnants of joy. [...] Darkness and obscurity are banished by artificial lighting, and the seasons by air conditioning.”)¹¹ Like the other building models, *Terminus* is made of leftover wood



Edifice, 1995
Bemaltes Holz / Painted wood
140 × 75 × 55 cm



Terminus, 1996
Bemaltes Holz / Painted wood
70 × 145 × 55 cm

20 remnants of joy. [...] Darkness and obscurity are banished by artificial lighting, and the seasons by air conditioning.“⁹) Wie die anderen Gebäudemodelle ist *Terminus* aus Restholz oder Karton gebastelt. Eine „sterile“ Stahl Glas Architektur aus Weggeworfenem, aus Werkstoffen mit sichtbarer Geschichte: ein „Krieg des Verschleisses gegen die Effekte des Tauscherts“, eine Veruntreuung ohne Programm?¹⁰

1980 schrieb Michel de Certeau den KonsumentInnen – den „gewöhnlichen Benutzer[n] der Stadt“ – neue Handlungsmacht zu.¹¹ Dem „panoptischen“ Regime nicht nur passiv ausgeliefert, können sie durch alltägliche Handlungsweisen (soziale) Räume produzieren, durch Gehen, Lesen, Erzählen, Kochen ... De Certeaus Subjekt ist nicht mehr die revolutionäre Arbeiterklasse, sondern ein modifiziertes Subjekt kulturellen Widerstands, wie John Roberts schreibt:¹² „The result is a sophisticated version of what is to become, by the mid-1970s and the perceived failure of the 1960s avant-garde, an expanded definition of the concept of resistance for the new cultural studies: the notion of the critique of the everyday [...] as a tactical insinuation of the voices and practices of the working class and marginalized into the spaces, traditions and forms of the dominating.“¹³ Demnach galt es weniger einen „Krieg des Verschleisses“ von aussen als innerhalb des expandierenden Einheitsraums zu führen.

Möglichkeit

Einen Versuch, die Schwelle zwischen zwei Sphären zu untergraben, zeigt *Palier d'appartement*. Etwas oder jemand hat sich offenbar, statt die Wohnungstür zu benutzen, unter ihr durchgegraben. Die in verkleinertem Massstab dargestellte Tür mitsamt Wand steht im rechten Winkel von der Galeriewand ab. Die zwei Sphären, Wohnung und Flur, ragen so ihrerseits dem Vektor der untergrabenen Türschwelle entlang offen in den homogenen Transitraum hinein, in dem sich die BetrachterInnen befinden. Die Differenz zwischen den Räumen, die sich in Gebrauchsweisen oder Vorstellungen, nachträglich auch in juristischen Definitionen zeigt, ist in der Galerie eine rein symbolische, eine fiktionale, wie es das Format des Modells ja signalisiert.

Nicht in Modell-, sondern in Lebensgrösse präsentiert *Mémoire* eine Schwelle. Der Türrahmen – freistehend, sodass er hier ohne Anstrengung umgangen werden kann – stellt auf der Theaterbühne häufig den Übergang zwischen fiktionalen Räumen dar (siehe *Lieux*). Das Aufstellen von Schwellen in ansonsten schwellenlosen Zonen ist ein ausdrücklicher, da offensichtlich willentlicher Akt. Die Schwelle wiederum lässt verschiedene Aktionen zu. Sie kann ein- und mehrfach überschritten, aber ebenso ganz übersehen oder bewusst umgangen werden. Oben im Rahmen von *Mémoire* ist ein kleiner Ventilator eingebaut. Die Türschwelle unterscheidet sich vom Ventilator darin, dass sie



Mémoire, 1999
Laminierteres Holz, Ventilator /
Laminated wood, fan
205 x 117 x 39 cm

or cardboard. A ‘sterile’ steel glass construction made of discarded materials with a visible history: a “constant war of attrition with the effects of exchange value,” a misappropriation without a program?¹²

In 1980, Michel de Certeau assigned a new agency to consumers—the “ordinary users of the city.”¹³ Not only passively at the mercy of the “panoptic” regime, they can produce (social) spaces through everyday actions, by walking, reading, telling stories, cooking ... de Certeau’s subject is no longer a member of the revolutionary working class, but a modified subject of cultural resistance, as John Roberts writes:¹⁴ “The result is a sophisticated version of what is to become, by the mid-1970s and the perceived failure of the 1960s avant-garde, an expanded definition of the concept of resistance for the new cultural studies: the notion of the critique of the everyday [...] as a tactical insinuation of the voices and practices of the working class and marginalized into the spaces, traditions and forms of the dominating.”¹⁵ Accordingly, the aim was to wage a “war of attrition” from outside rather than within the expanding, uniform space.

Possibility

Palier d'appartement is an attempt to undermine the threshold between two spheres. Instead of using the apartment door, something or someone has apparently dug under it. The door and wall, which is shown on a reduced scale, are positioned at right angles to the gallery wall. The two spheres, apartment and hallway, thus in turn project openly along the vector of the undermined threshold into the homogeneous transit space, in which the viewers find themselves. The difference between the rooms—manifested in modes of use or ideas, and subsequently also legal definitions—is purely symbolic in the gallery, a fiction, as indeed the model format duly indicates.

For its part, *Mémoire* presents a life-size threshold as opposed to a model. The doorframe—freestanding so that it can be bypassed here effortlessly—often represents the passage between fictional spaces on a theatre stage (confer *Lieux*). Because it is deliberate, setting up thresholds in otherwise non-liminal zones is an explicit act. The threshold, in turn, permits various actions. It can be crossed once or several times, but it can also be completely overlooked or consciously circumvented. A small fan has been installed at the top of the frame of *Mémoire*. The threshold differs from the fan inasmuch as it doesn’t dictate direction of travel or frequency of use. For its part, the fan channels a quantity of air from A to B: presumably stale air from inside a bar, which is expelled into the street. The turbomachine performs its function. Like an electronic memory (“mémoire”) with a ventilation mechanism, a server, the rotor functions independently of anything its stator may signify. By contrast, the converted everyday object “remembers”



Rampe, 1997
PVC, Lack / PVC, lacquer
120 x 230 x 140 cm



Regarde et je regarde aussi, 2001
Metall, Acrylfarbe, Plastik / Metal, acrylic paint, plastic
37 × 29 × 27 cm



weder Richtung noch Frequenz ihrer Benutzung vorgibt. Der Ventilator dagegen schleust eine Luftmenge von A nach B; vermutlich Abluft aus einem Lokal, die auf die Strasse geblasen wird. Die Strömungsmaschine erfüllt ihre Funktion. Wie bei einem elektronischem Speicher („mémoire“) mit Lüftungsmechanismus, einem Server, funktioniert der Rotor unabhängig von den Bedeutungen, die sein Stator tragen mag. Der umgenutzte Alltagsgegenstand dagegen „erinnert“ eine kontextuell entbundene Position in Raum und Zeit, knüpft das lebendige Gedächtnis („mémoire“) – etwa die Erinnerung an ein Brüsseler Lokal – an eine Darstellung des Überschreitens. *Mémoire* zeichnet so in den Transitraum einen möglichen Unterschied, die Möglichkeit anderer Räume ein.

War es in den 70ern eine Suche nach anderen Kontexten, in denen eine Künstlerin oder ein Künstler „nicht miterleben muss, wie seine [ihre] Minderheitenposition von der Gesellschaft kooptiert wird“,¹⁴ stellte sich in den 90ern die Frage, wie sich eine abweichende Position im bestehenden Kontext verorten kann – weil sich gezeigt hatte, dass sich „Kooptation“ im Kapitalismus nicht total vermeiden lässt.¹⁵ (Was nicht automatisch bedeutete, an die Rede von „Alternativlosigkeit“ zu glauben, die nach 1989 offiziell wurde.¹⁶) Die Zweckentfremdung unter dem Stichwort „Upcycling“ ist zum Beispiel längst eine kommerzielle Strategie geworden, die im Öko-Kapitalismus Fortschritt bedeutet. Das entspricht auch der erfolgreichen Integration künstlerischer Kritik in den Kapitalismus, die Eve Chiapello und Luc Boltanski beschrieben haben.¹⁷ Offiziell befindet sich Kunst mehr denn je im globalen Einheitsraum des Transits. Laut Osborne ist dieser Einheitsraum als neuer Typus von „Ort“ zu denken, den Formen der Interdependenz bestimmen, welche die Logik der räumlich zusammenhängenden Orts mittels Transport oder Kommunikation übersteigen.¹⁸ Die Schwierigkeit besteht dann darin, den Ausstellungsraum weder als Anhäufung von Baumaterial noch als Negation desselben zu sehen, sondern diesen Ort mit seinen Distributions- und Kommunikationskanälen als real zu fassen.

Tribunal

Was tut das sich seiner Rolle ansichtig gewordene Publikum? *Regarde et je regarde aussi* heisst das Modell einer Zuschauertribüne, wie man sie für Public Viewing temporär aufbaut. Die Tribüne ist leicht nach aussen geschwungen. Die Blickachsen derjenigen, die auf den Sitzen sassen, würden sich im Raum zerstreuen statt sich auf ein einziges Ereignis zu bündeln. Der Radius von *Stadium* wiederum ist dermassen nach aussen gestülpt, dass es einem exzentrischen Panoptikum gleicht: Die Umgebung wird nicht von einem singulären



Lieux, 1997
Bemaltes Holz / Painted wood
Bühnenbild für / Scenography for Marian del Valle

a position in space and time free of context, links the living memory (“mémoire”)—for example, the memory of a Brussels bar—to a representation of a crossing or passage. *Mémoire* thus inscribes a possible difference, the possibility of other spaces, into the liminal space.

Whereas in the 1970s the artist’s search was for “another audience, or a context in which his or her minority view [would] not be forced to witness its own co-optation,”¹⁶ in the 1990s the question arose of how a divergent position might be situated in the existing context—because it had emerged that “co-optation” couldn’t be completely avoided under capitalism.¹⁷ (Which didn’t automatically mean believing in the “no alternative” slogan which became common currency after 1989.)¹⁸ The misuse of the term “upcycling,” for example, has long since become a commercial strategy, which, under eco-capitalism’s aegis, denotes progress. This also corresponds to the successful integration

of art criticism into capitalism as described by Eve Chiapello and Luc Boltanski.¹⁹ Officially, art is more than ever locked into the globally uniform space of transit. According to Osborne, these uniform spaces are to be conceived of as “new ontological types of place,” defining forms of interdependence that transcend—by means of transport or communication—the logic of the spatially, physically contiguous place. The challenge, then, is to view the exhibition space neither as an assemblage of building materials nor, indeed, as their negation, but to apprehend this place, with its channels of distribution and communication, as real.

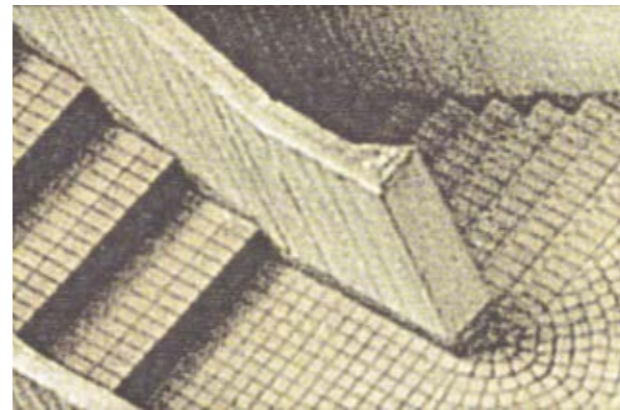
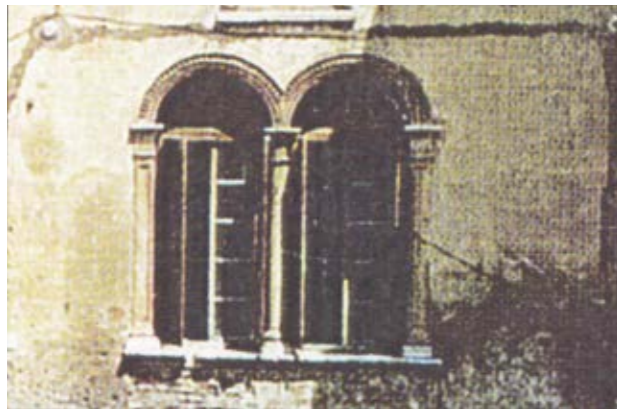
Tribunal

Having been made aware of its role, what does an audience now do? *Regarde et je regarde aussi* is the name of the model of a tribune temporarily erected for public viewing. The tribune has a slight outward curve. For spectators sitting on the seats, the lines of sight would be thus scattered in space instead of focusing on a single event. The radius of *Stadium*, on the other hand, is turned inside out to such an extent that it resembles a lopsided panopticon: the environs are not viewed from a singular point, but everyone is looking outwards from the center.

If everyone is doing the monitoring, who decides what is being monitored? Is it the case that a pluralized entity is able to exercise control more justly because it unites many perspectives, or does this lead to the given control function becoming decentralized and more efficient? Does *Stadium* anticipate the model of an order in which communication technology forms the primary infrastructure of control for private customers, such as the three billion smartphone cameras now in use worldwide? Thus, the amateur photographers of the



Spectateur, 1999
Diaprojektion, 2 × 40 Diapositive, Scheinwerfer, Loopdauer: 15 min. / Slide projection, 2 × 40 slides, spot, loop duration: 15 min.
Bild / Image: 230 × 345 cm



Spectateur, 1999
40 Diapositive, Laserdruck auf Zelluloid / 40 slides, laser print on celluloid
24x36 mm

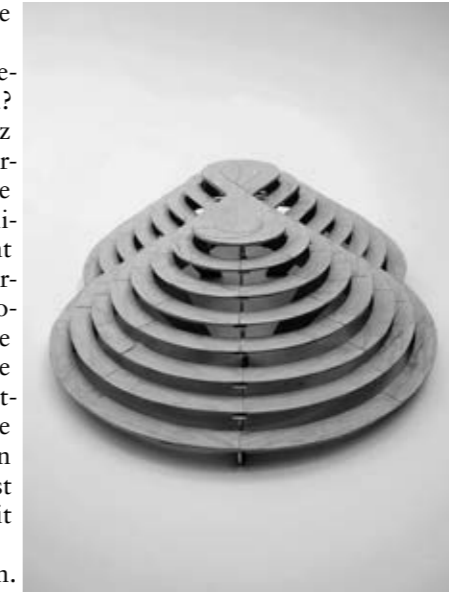




Punkt aus überblickt, sondern alle schauen von der Mitte nach aussen.

Wenn alle überwachen, wer bestimmt dann, was überwacht wird? Kontrolliert eine pluralisierte Instanz gerechter, weil sie viele Blickwinkel vereint, oder führt das dazu, dass sich die gegebene Kontrollfunktion dezentralisiert und effizienter wird? Nimmt *Stadium* das Modell einer Ordnung vorweg, in der Kommunikationstechnologie für PrivatkundInnen die primäre Infrastruktur der Kontrolle bildet, wie die mittlerweile drei Milliarden Smartphone-Kameras weltweit? So sind die Hobbyfotografen der 90er inzwischen zu Hobbyüberwachern geworden. Ist zwingend freiwillig, was in der Freizeit geschieht?

„Technik im Dienste des Menschen. Fortschritt der Menschheit durch Fortschritt der Technik.“ Unter diesem Motto stand die Expo 58 in Brüssel, für die das Atomium errichtet wurde. Dazu ein letztes Beispiel, Rebetez' *Rampe*: Sie zeichnet eine Steigung in den Luftraum, ein Gelände ohne Stufen, das keinen physischen Aufstieg verspricht. Licht für die Fotografie gibt ein müder Regentag. Euphorie, wie sie SkispringerInnen oder Raketen gilt, braucht es für die Lust, abzuschweifen, auch nicht.



Stadium Moebius, 2002
Holz, Metall / Wood, metal
17 × 64 × 43 cm

- 1 Damit Texten, die noch vor der feministischen Linguistik entstanden sind: Der „spectateur“ ist das Subjekt des Spektakels, das Guy Debord in *La société du spectacle* (1967) kritisiert. Nach eigener Aussage hat sich Boris Rebetez nach dem Umzug 1996 nach Brüssel verstärkt mit den SituationistInnen beschäftigt. In den 1990er-Jahren entstand ein neues Interesse an deren Aktivitäten, das unter anderem, so McKenzie Wark, eine Ausstellung 1989 im Centre Pompidou ausgelöst habe; diese fiel in das gleiche Jahr wie die Erscheinung von Greil Marcus' Buch *Lipstick Traces*, das die S. I. als Teil einer oppositionellen Kulturgeschichte fasst; vgl. McKenzie Wark, *50 Years of Recuperation of the Situationist International*, New York 2008, S. 8. Siehe *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps: à propos de l'Internationale situationniste*, 1957–1972, Ausst.-Kat. Musée national d'art moderne, Paris, u. a., Paris 1989; siehe Greil Marcus, *Lipstick Traces. A Secret History of the Twentieth Century*, Cambridge (MA) 1989.
- 2 Définitions, in: *Internationale Situationniste*, No 1 (Juni 1958), Paris, S. 13–14. Im selben Heft (S. 29) ist ein Aufruf abgedruckt: „Disparaissez, critiques d'art, imbéciles partiels, incohérents et divisés! C'est en vain que vous montez le spectacle d'une fausse rencontre.“ (Ich bin vielen Arbeiten, darunter den zerstörten, tatsächlich nicht begegnet).
- 3 Dass Letztere von der (wissenschaftlichen) Rezeption ignoriert wird oder wurde, ist ein wiederholt vorgebrachter Einwand; etwa von Ken Knabb gegen Marcus 1989 (wie Anm. 1): „The author relates those ventures rather [...] ahistorically to other extremist cultural movements such as Dada and early punk, while showing little interest in the SI's revolutionary efforts and perspectives.“ Vgl. Ken Knabb, *Situationist International Anthology*, Berkeley (CA) 2006, S. 497.

1990s have now become amateur monitors. Is what happens in one's leisure time necessarily work we do for free?

“Technology in the service of man, human progress through technological progress” was the motto of Expo 58 in Brussels, for which the Atomium was constructed. Rebetez's *Rampe* supplies a final example here: it inscribes an incline into the air, a banister without any steps to accompany it that negates the promise physical ascent. The light in the photograph is provided by a tired rainy day. By the same token, you don't need the kind of euphoria associated with ski jumpers or rockets to want to digress.

- 1 I.e., texts written predating feminist linguistics: the “spectateur” is the subject of the spectacle that Guy Debord critiqued in *La société du spectacle* (1967). According to his own statement, Boris Rebetez became increasingly involved with the Situationists after moving to Brussels in 1996. In the 1990s, a new interest in their activities arose, which, according to McKenzie Wark, triggered, among other things, an exhibition in the Centre Pompidou in 1989, which coincided with the publication of Greil Marcus's book *Lipstick Traces*, which identifies the S. I. as part of an oppositional cultural history; cf. McKenzie Wark, *50 Years of Recuperation of the Situationist International* (New York, 2008), p. 8; cf. *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps: à propos de l'Internationale situationniste*, 1957–1972, exh. cat. Musée national d'art moderne, Paris, et al. (Paris, 1989); cf. also Greil Marcus, *Lipstick Traces. A Secret History of the Twentieth Century* (London: Faber & Faber, 2001). First published by Harvard University Press, Cambridge MA in 1989.
- 2 “A mode of experimental behavior linked to the conditions of urban society: a technique of rapid passage through varied ambiances. The term also designates a specific uninterrupted period of dérivage.” From “Définitions”, *Internationale Situationniste*, No 1 (June 1958), Paris, pp. 13–14. <http://www.bopsecrets.org/SI/1/definitions.htm>. Retrieved 26 April 2020. Cf. also Ken Knabb, Ken Knabb, *Situationist International Anthology* (Berkeley, 2006), p. 52.
- 3 “The integration of present or past artistic productions into a superior construction of a milieu. In this sense there can be no situationist painting or music, but only a situationist use of those means. In a more primitive sense, détournement within the old cultural spheres is a method of propaganda, a method that reveals a wearing out and loss of importance of those spheres.” “Définitions”. Ken Knabb 2006. See note 2. There is also an appeal printed in the same issue (p. 29): “Disparaissez, critiques d'art, imbéciles partiels, incohérents et divisés! ... C'est en vain que vous montez le spectacle d'une fausse rencontre!” [“Vanish, art critics, partial, incoherent and divided imbeciles! In vain do you stage the spectacle of a fake encounter”], in Ken Knabb 2006, p. 60. (I have not actually come across many works, including the ones that were destroyed).
- 4 The fact that this is or has been ignored by (scholarly) reception is a repeatedly raised objection; for example, by Ken Knabb against Marcus in 1989 (as note 1): “The author relates those ventures rather [...] ahistorically to other extremist cultural movements such as Dada and early punk, while showing little interest in the SI's revolutionary efforts and perspectives.” Cf. Ken Knabb, *Situationist* (2006), p. 497.

- 4 Mark Fisher stellt dies in einen Zusammenhang mit den technologischen Entwicklungen der Telekommunikation, die zu einem Verlust des Gefühls der Gegenwärtigkeit geführt hätten. Dementsprechend habe sich das Retro-Produkt normalisiert. Sein Beispiel aus der Popmusik: „When I first saw the video for the Arctic Monkeys’ 2005 single ‚I Bet You Look Good on the Dancefloor‘, I genuinely believed that it was some lost artifact from circa 1980. [...] There ought to be something astonishing about this. Count back 25 years from 1980, and you are at the beginning of rock and roll. [...] If the Arctic Monkeys weren’t positioned as a ‚retro‘ group, it is partly because, by 2005, there was no ‚now‘ with which to contrast their retrospection.“ Mark Fisher, *Ghosts of My Life. Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, Winchester/Washington 2014, S. 9–10.
- 5 Brian O’Doherty, *In der weissen Zelle*, Berlin 1996, S. 99. Der Buchtext erschien zuerst 1976 und 1986 im *Artforum*.
- 6 Ebd., S. 99–100.
- 7 Peter Osborne, „Non-places and the spaces of art“, in: *The Journal of Architecture* 6, Nr. 2 (1.1.2001), S. 183–194, hier S. 183.
- 8 Vgl. Marc Augé, *Nicht-Orte*, München 2014 (zuerst: *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris 1992). Augé entwickelt seinen Begriff des Nicht Orts ausgehend von Michel de Certeau (siehe Anm. 11).
- 9 Ivan Chitchevlov, *Formulary for a New Urbanism* [1953], in: Knabb 2006 (wie Anm. 3), S. 2.
- 10 Vgl. John Roberts, *Philosophizing the Everyday. Revolutionary Praxis and the Fate of Cultural Theory*, London 2006, S. 87: „The critique of the sign, and the Situationists’ notion of détournement [...] are repositioned in de Certeau as expressly practices of semiosis. [...] the critique of the everyday is now held within the symbolic spaces of capitalism, in a kind of constant war of attrition with the effects of exchange value.“
- 11 Im Buch *L’invention du quotidien*, zit. nach der deutschen Ausgabe: Michel de Certeau, *Kunst des Handelns*, Berlin (West) 1988 (zuerst: *L’invention du quotidien. 1: Arts de faire*, Paris 1980), S. 181.
- 12 Vgl. Roberts 2006 (wie Anm. 10), S. 87.
- 13 Ebd., S. 88.
- 14 O’Doherty 1996 (wie Anm. 5), S. 113.
- 15 Osborne: „art turns space into art-space.“ Ebd. 2001 (wie Anm. 7), S. 191.
- 16 Vgl. z. B. Mark Fisher: „The 80s were the period when capitalist realism was fought for and established, when Margaret Thatcher’s doctrine that ‚there is no alternative‘ – as succinct a slogan of capitalist realism as you could hope for – became a brutally self-fulfilling prophecy.“ Mark Fisher, *Capitalist Realism. Is There No Alternative?*, Winchester 2009, S. 8.
- 17 Vgl. Luc Boltanski/Eve Chiapello, „Die Rolle der Kritik in der Dynamik des Kapitalismus und der normative Wandel“, in: *Berliner Journal für Soziologie*, 4/01, Band 11, 2001, hrsg. von Institut für Sozialwissenschaften der Humboldt-Universität zu Berlin, S. 459–477, hier S. 469.
- 18 Osborne 2001 (wie Anm. 7), S. 189: „Such new forms of interdependence exceed the anthropological sense of place [...] by their negation of the purely spatial dimension of place as physical contiguity. [...] However, if one conceives Augé’s non-places in the context of such networks of relations, they appear less an ‚empty‘ or ‚solitary‘ versions of traditional places and more as radically *new ontological types of place*, constituted *qua* places through their relations to *another* spatiality, which [Manuel] Castells calls the ‚space of flows‘. [...] The international art world is a space of flows.“

- 5 Mark Fisher puts this in the context of technological developments in telecommunications, which would have led to a loss of the sense of contemporaneity. Accordingly, the retro product has normalized. His example from pop music: „When I first saw the video for the Arctic Monkeys’ 2005 single ‚I Bet You Look Good on the Dancefloor‘, I genuinely believed that it was some lost artifact from circa 1980. [...] There ought to be something astonishing about this. Count back 25 years from 1980, and you are at the beginning of rock and roll. [...] If the Arctic Monkeys weren’t positioned as a ‚retro‘ group, it is partly because, by 2005, there was no ‚now‘ with which to contrast their retrospection.“ Mark Fisher, *Ghosts of My Life. Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures* (Winchester: Zer0 Books, 2014), pp. 9–10.
- 6 Brian O’Doherty, „Inside the White Cube: Notes On the Gallery Space, Part I,“ *Artforum* 14, no. 7 (1976), pp. 24–30 and in book format, Brian O’Doherty, „The Gallery as Gesture,“ *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1999), pp. 87–107. <https://www.artforum.com/print/197603/inside-the-white-cube-notes-on-the-gallery-space-part-i-38508>. Retrieved 27 April 2020.
- 7 Brian O’Doherty, „The Gallery as a Gesture“, *Artforum* 20, no. 4 (1981), pp. 26–34, here p. 27. <https://www.artforum.com/print/198110/the-gallery-as-a-gesture-35642>. Retrieved 27 April 2020.
- 8 Brian O’Doherty, „The Gallery as a Gesture“, *Artforum* 20, no. 4 (1981), pp. 26–34, here p. 27. <https://www.artforum.com/print/198110/the-gallery-as-a-gesture-35642>. Retrieved 27 April 2020.
- 9 Peter Osborne, „Non-places and the spaces of art,“ *The Journal of Architecture* 6, No. 2 (1 January 2001), pp. 183–194, here p.183.
- 10 Cf. Marc Augé, *Non Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, trans. John Howe (London: Verso, 1995). First published as *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité* (Paris, 1992). Augé develops his concept of the non-place starting from Michel de Certeau’s *The Practice of Everyday Life*. See note 12.
- 11 Ivan Chitchevlov, „Formulary for a New Urbanism“ [1953], in: Knabb 2006, p. 2. See note 2.
- 12 Cf. John Roberts, *Philosophizing the Everyday. Revolutionary Praxis and the Fate of Cultural Theory* (London: Pluto Press, 2006), p. 87: „The critique of the sign, and the Situationists’ notion of détournement [...] are repositioned in de Certeau as expressly practices of semiosis. [...] the critique of the everyday is now held within the symbolic spaces of capitalism, in a kind of constant war of attrition with the effects of exchange value.“
- 13 Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, trans. Steven F. Rendell (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1984), p. 166. First published as *L’invention du quotidien. 1: Arts de faire* (Paris, 1980).
- 14 Cf. Roberts, *Philosophizing* 2006, p. 87. See note 10.
- 15 Cf. Roberts, *Philosophizing* 2006, p. 88.
- 16 O’Doherty, *Artforum* 1981, p. 30. See note 7.
- 17 „Art turns space into art-space.“ Osborne, *Journal of Architecture* 2001, p. 191. See note 7.
- 18 Cf. Mark Fisher, for example: „The 80s were the period when capitalist realism was fought for and established, when Margaret Thatcher’s doctrine that ‚there is no alternative‘ – as succinct a slogan of capitalist realism as you could hope for—became a brutally self-fulfilling prophecy.“ Mark Fisher, *Capitalist Realism. Is There No Alternative?* (Winchester: Zero Books, 2009), p. 8.
- 19 Cf. Luc Boltanski/Eve Chiapello, „Die Rolle der Kritik in der Dynamik des Kapitalismus und der normative Wandel“, *Berliner Journal für Soziologie*, 4/01, vol. 11 (2001) ed., Institut für Sozialwissenschaften der Humboldt-Universität zu Berlin, 459–477, here 469.
- 20 Osborne *Journal of Architecture* 2001, p. 189. See note 7. „Such new forms of interdependence exceed the anthropological sense of place [...] by their negation of the purely spatial dimension of place as physical contiguity. [...] However, if one conceives Augé’s non-places in the context of such networks of relations, they appear less an ‚empty‘ or ‚solitary‘ versions of traditional places and more as radically *new ontological types of place*, constituted *qua* places through their relations to *another* spatiality, which [Manuel] Castells calls the ‚space of flows‘. [...] The international art world is a space of flows.“



Public space, 2002
80 Stühle / 80 chairs
Grösse variabel / variable dimensions



Université, 2004–2005
Holz, Acrylfarbe, Pflanzen / Wood, acrylic paint, plants
75 x 230 x 210 cm

Two-Story House
2006
Museum für
Gegenwartskunst Basel

Philipp Kaiser

Womöglich ist das Haus klein. Kleiner als erwartet auf jeden Fall. Der Ausstellungstitel *Two-Story House* verweist überraschenderweise nicht auf ein zweckrationales, spätmodernistisches Wohnsilo, wie es in Boris Rebetez' Zeichnungen, Skulpturen und Collagen immer wieder auftaucht. Viel eher verbirgt das zweigeschossige Haus im Titel die eine oder andere Geschichte. Und so überlagert sich auch zweierlei: eine zutiefst persönliche Sicht des erlebten und erinnerten Raumes und eine konstruktivistisch urbanistische Komponente, deren Interesse in erster Linie einer allgemeinen Phänomenologie des Raumes gilt. Dieser Raum war für den Künstler jedoch nie ein homogener Ort geordneter Wahrnehmung, sondern ein von Schichtungen, Verschiebungen und unterschiedlichen Ebenen charakterisierter Ausgangspunkt. Wie Gilles Deleuze und Felix Guattari dargelegt haben, sind Raum und Zeit nicht mehr linear denkbar. Stattdessen bilden sich Wucherungen aus, in denen sich Gleichzeitigkeiten in unendlich vielen Verzweigungen und Irrwegen formieren. Boris Rebetez erforscht in seinen Zeichnungen, Collagen und Skulpturen eben diese Irrwege. Doch die filigranen Bleistiftlineaturen, die etwa einen Luftschutzraum auf die unendlich weisse Fläche des Papiers bannen, die raster- und modulartigen skulpturalen Gebilde, wie auch die grossformatigen Tuschezeichnungen erinnern nicht zuletzt ebenso an Pläne oder Modelle. Es sind Anleitungen, Kartographien, die eine allgemeingültige utopische Dimension implizieren, doch zugleich sind es persönliche Pläne eines verinnerlichten Raumes – ein Raum von unglaublich poetischer Stille.

The house sounds small. Smaller than expected anyway. And the title of the exhibition, *Two-story House*, is contrary to expectation as well, because it does not allude to the kind of functional late modernist apartment block that crops up time and again in Boris Rebetez's drawings, sculptures and collages. Instead it houses a story of two. And therein lies its duality: the deeply personal view of lived and remembered space and the constructivist urban aspect that addresses first and foremost a general phenomenology of space. For the artist, however, this space has never been a homogenous place of shifting and multiple levels. As Gilles Deleuze and Felix Guattari have shown, space and time can no longer be thought of in linear terms, but only in terms of smooth and the striated, which endless simultaneities and rhizomes and labyrinthine pathways. Boris Rebetez explores these pathways in his drawings, collages, and sculptures that are not only instructions or cartographies for implying a somewhat universal utopian dimension; they also map a personal inner space—a space of exquisite calm.

Two-Story House
2006
Museum für
Gegenwartskunst Basel



Pavillon, 2006
Holz, Gesso / Wood, gesso
320 × 1420 × 890 cm



Two-story House series (photo collage), 2006
 Farbdruck, 7-teilig / Color print, series of 7
 50 x 60 – 80 x 120 cm

Suprême, 2006
 Bronzespiegel, Holz / Bronze mirror, wood
 110 x 280 x 340 cm



Pavillon, 2006
Holz, Gesso / Wood, gesso
320 × 1420 × 890 cm

Suprême, 2006
Bronzespiegel, Holz / Bronze mirror, wood
110 × 280 × 340 cm



Pavillon, 2006
Holz, Gesso / Wood, gesso
320×1420×890 cm



Pavillon, 2006
Holz, Gesso / Wood, gesso
320×1420×890 cm

Forteresse
2007
Etablissement d'en face
Brüssel

Dietrich Roeschmann

Für den unabhängigen Ausstellungsraum Etablissement d'en face entwickelte Rebetez zwei ortsspezifische Arbeiten, die den vorgefundenen Raum samt deutlicher Spuren früherer Ausstellungen miteinbezogen. In dem grossen Schaufenster des ehemaligen Ladengeschäfts wurde rahmenfüllend eine Acrylglassarbeit integriert, die – in halbtransparenten, pastellfarbenen Lacken ausgeführt – einen Blick aus leicht erhöhter Perspektive in den Illusionsraum eines atriumartigen Foyers zeigt. Extreme Fluchtlinien und die dynamische Gliederung des Bildraums in unterschiedlich grosse Farbfelder erzeugen den Eindruck einer verwinkelten Architektur, in deren uneinsehbaren Ecken möglicherweise Verdrängtes und Vergessenes lauert.

Auch die skulpturale Installation im Innenraum kreist um Fragen des Gedächtnisses von Orten. Ausgangspunkt der Arbeit ist ein quadratisches Loch im Holzboden – ein Relikt der vorausgegangenen Ausstellung –, das in den dämmrigen, nur vom Tageslicht aus dem Erdgeschoss erhellten Keller führte. Aus unterschiedlich grossen Quadern hat Rebetez dort im Halbdunkel eine Sockellandschaft gebaut, aus der eine säulenartige Skulptur mit wenigen Zentimetern Abstand knapp durch die Öffnung im Boden zur Decke des Ausstellungsraums strebte und dort in einen Querbalken mündet, wie ein Architekturelement mit tragender Funktion. In gleicher Masse, wie Rebetez seine Skulptur mit dem machtvollen Titel *Forteresse* in dieser Camouflage von Kunst als Architektur versteckt, wurde der Raum hier selbst zum Teil der Arbeit. Die länglichen kubischen Einkerbungen am oberen Ende der Säule verwiesen dagegen auf ihren Modellcharakter. Rebetez spielt damit auf Kasimir Malewitschs *Architektonen* der 1920er-Jahre an. Auch wenn sie an futuristische Hochhauskomplexe erinnern mochten oder an stark stilisierte Modelle von Gebirgsformationen oder Kristallen, waren sie ohne spezifischen Massstab gedacht, ohne Geschichte und Funktion. Auch Rebetez' Installation verharrte in präzise kalkulierter Unschärfe zwischen den Wirklichkeiten von Skulptur, Modell und Architektur.

Forteresse
2007
Etablissement d'en face
Brussels

Rebetez developed two site-specific works for the independent exhibition space "Etablissement d'en face" that incorporate the found space, including manifest traces of earlier exhibitions. An acrylic glass work was integrated into and filled the large display window of the former retail store; painted in a semi-transparent, pastel-colored lacquer, the work depicts a view from a slightly elevated perspective into the illusionary space of an atrium-like foyer. Extreme vanishing points and the dynamic structuring of the pictorial space into color fields of varying sizes create the impression of an intricate, angular interior, in the unseen corners of which lurks something possibly repressed and forgotten.

The sculptural installation in the interior also revolves around questions of the memory of places. The point of departure for the work is a square hole in the wooden floor—a residue from the previous exhibition—which led into the dingy basement, illuminated only by daylight from the ground floor. Rebetez erected a landscape of pedestals using cuboid blocks of different sizes there in the semi-darkness, from which a rectangular, columnar sculpture, with a few centimeters to spare, projected through the opening in the floor to the ceiling of the exhibition room, where it connected with a ceiling joist like an architectural element with a support function. To the same extent that Rebetez concealed his sculpture with the powerful title *Forteresse* in this camouflage of art as architecture, the space itself became part of the work. In contrast, the elongated cubic indentations at the top of the column referenced its essential character as a model. Rebetez thus alludes to Kasimir Malevich's *Architektonen* from the 1920s. Even if they may be reminiscent of futuristic high-rise complexes or highly stylized models of mountain ranges or crystals, they were conceived without a specific scale, without history or function. Rebetez's installation also lingers in a precisely calculated blur that obtains between the realities of sculpture, model, and architecture.



Forteresse (Schaufenster / Window display), 2007
Plexiglas, Metall, Silikon, Lack / Plexiglass, metal, silicone, varnish
220 × 345 cm



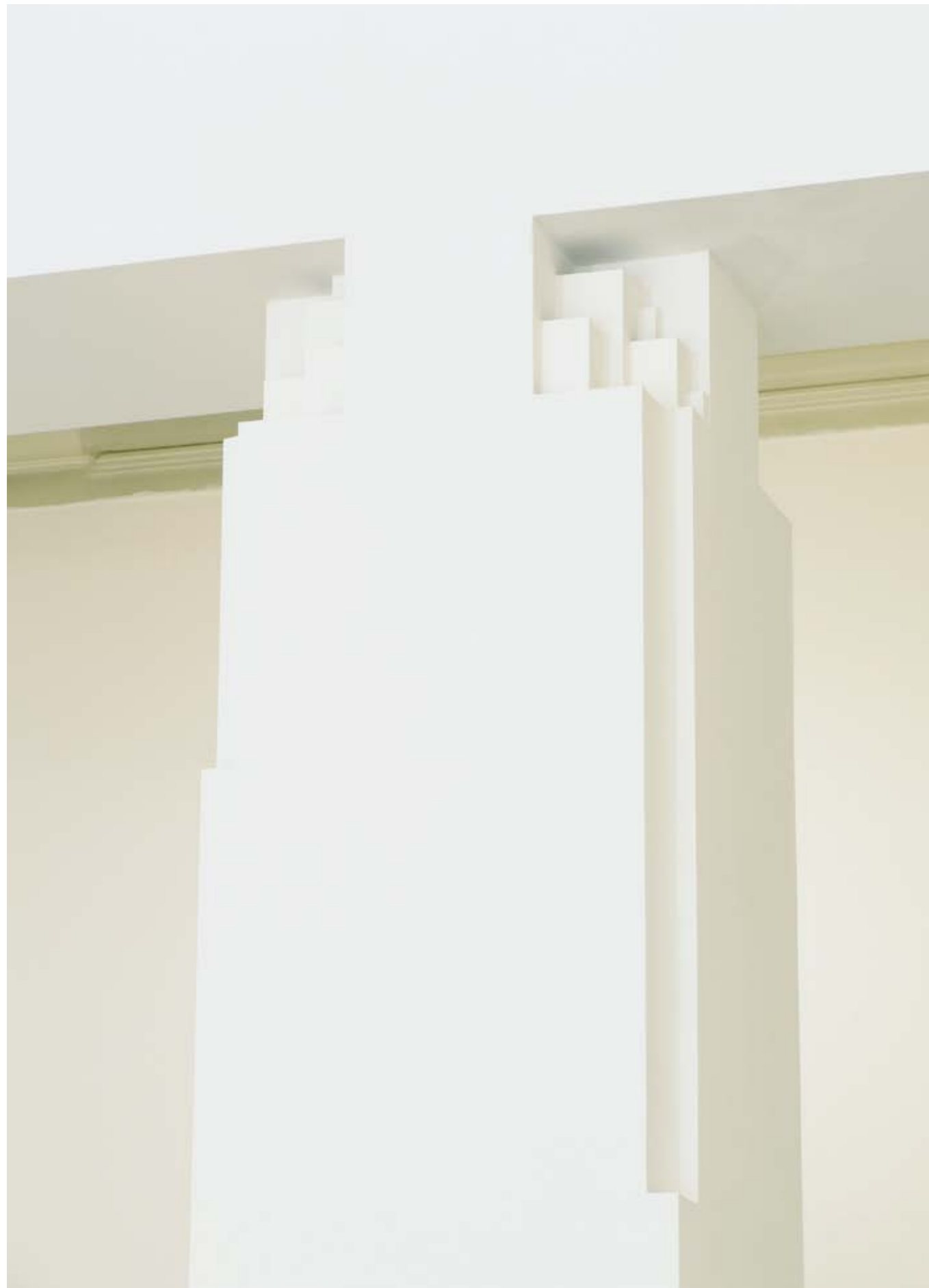
Forteresse (Schaufenster / Window display), 2007
Plexiglas, Metall, Silikon, Lack / Plexiglass, metal, silicone, varnish
220 × 345 cm



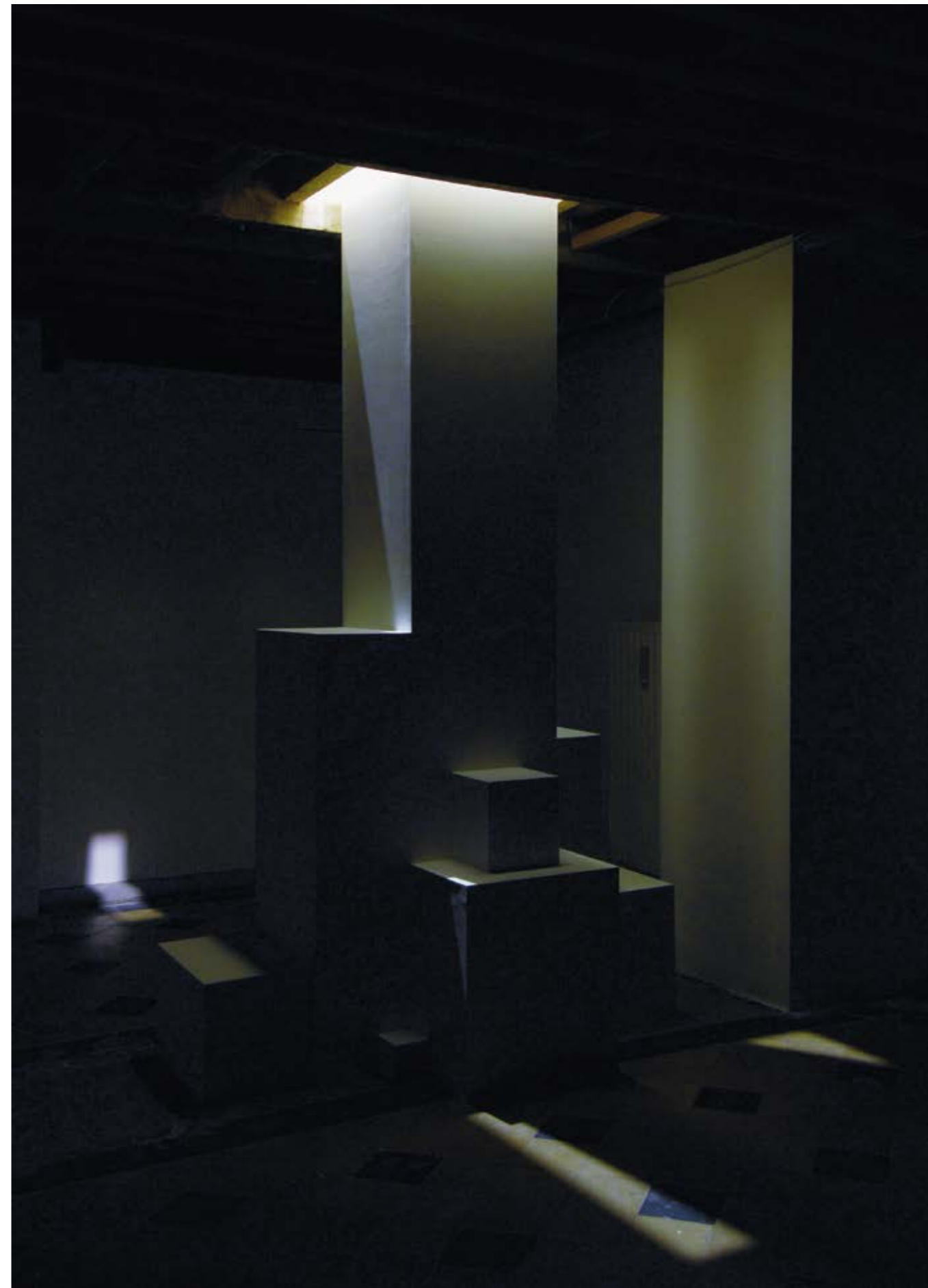
Forteresse (Schaufenster / Window display), 2007
 Plexiglas, Metall, Silikon, Lack / Plexiglass, metal, silicone, varnish
 220 × 345 cm



Forteresse (Pfeiler / Pillar), 2007
 Holz, bemalt / Wood, paint
 745 × 120 × 105 cm



Forteresse (Pfeiler / Pillar), 2007
 Holz, bemalt / Wood, paint
 745 × 120 × 105 cm



Forteresse (Pfeiler / Pillar), 2007
 Holz, bemalt / Wood, paint
 745 × 120 × 105 cm

Podium
2008
Istituto Svizzero di Roma
Rom

Salvatore Lacagnina

„Hat Gegenwartskunst überhaupt eine sichtbare gesellschaftliche Wirkung? Ist es möglich, die Auswirkungen der Arbeit einer Künstler*in festzustellen oder zu überprüfen? Hat Kunst irgendeine politische Bedeutung jenseits derer, gelegentlich diversen Populist*innen als Zielscheibe zu dienen? Ist es möglich, politische Fortschritte in einer Diskussion über Kunst zu machen, und lohnt sich das überhaupt? Und warum werden besonders solche Fragen als Angriff auf die Kunst an sich verstanden?“

—A. Zmijewski

Während der gesamten Veranstaltung werden Künstler*innen, Musiker*innen, Choreograf*innen, Tänzer*innen, Kurator*innen und Forscher*innen unter Einbeziehung des Publikums über diese und andere offene Fragestellungen der Gegenwart sprechen. Alle zwei Wochen wird ein/e Künstler*in eingeladen, innerhalb des Ausstellungsraumes in die Diskussion zu intervenieren und die Arbeit seiner oder ihrer Vorgänger*in fortzusetzen, zu verändern oder sogar zu zerstören – in einer wechselseitigen Beziehung, einem Aufeinandertreffen und Mischen verschiedener Zeichen, Weltanschauungen und unterschiedlicher Traditionen, die den Prozess des Kunstmachens selbst, den Auftritt und Abgang der beteiligten Künstler*innen und einen Weg, der von ihnen gemeinsam zurückgelegt wird, freilegen. Diese Interventionen werden fotografisch und schriftlich begleitet, um sowohl die Kurations- als auch die Rezeptionsprozesse zu dokumentieren. Die Hyperspezialisierung der heutigen Disziplinen der Kunst hat auch zu einer Spezialisierung des Publikums beigetragen. Das Istituto Svizzero bietet diese Veranstaltung als Vorschlag an, um den Rezeptionsprozess von Kunst in den unterschiedlichen Gebieten, aus denen das Projekt besteht, zu überprüfen: traditionelle Ausstellungseröffnungen, Konzerte, Performances, Tagungen und mehr.

Podium
2008
Istituto Svizzero di Roma
Rome

“Does contemporary art have any visible social impact? Can the effects of an artist’s work be witnessed and verified? Does art have any political meaning, beyond providing a scapegoat for assorted populists on occasion? Can you make any political headway in a discussion about art and is that something worth doing? Even more importantly, why are questions of this kind considered an attack against the very essence of art?”

—A. Zmijewski

During the entire event, artists, musicians, choreographers, dancers, curators, and university research workers will discuss these and other open questions on contemporaneity with participation from the audience. Every two weeks, a different artist will be invited to intervene in the designated area by continuing, modifying or even destroying the work of his/her predecessor in an ongoing relationship, clashing and jumbling of different signs, worldviews, and traditions that lays bare the very process of making art, the artist’s points of arrival and departure, and the path to be taken by all. These interventions will be accompanied by photo shoots and written narrative that document the processes of both creating and receiving. The hyperspecialization of today’s artistic disciplines has led to a specialization of the public as well. Istituto Svizzero offers the setting for a verification of the process of receiving art in the various contexts in which the project is divided: traditional inaugurations of exhibitions, concerts, performances, conferences, and others.



Podium, 2008–2009
Holz, bemalt / Wood, paint
Ortsspezifisch / site-specific



Podium, 2008–2009
Holz, bemalt / Wood, paint
Ortsspezifisch / site-specific

Anticipation
2010
Kunstmuseum
Solothurn

Barbara von Flüe

Die Installation von Boris Rebetez erzeugt aus den formalen Aspekten des physischen Raums und allen atmosphärischen Elementen, die diesen Ort konstituieren, eine wirkungsvolle Ganzheit. Seine Intervention stellt sich dabei dem Vorhandenen nicht entgegen, im Gegenteil: Sie akzentuiert, verstärkt, konkretisiert, was im Raum bereits vorhanden war, ohne seinen Eingriff jedoch nicht sichtbar geworden wäre. Gerade deshalb wirken seine Installationen auf den ersten Blick minimalistisch und zurückhaltend, entfalten ihre Wirksamkeit bei längerer Betrachtung jedoch umso überzeugender. Zentrales Moment seiner Arbeiten ist dabei die Leere, die nicht im Sinne eines bedeutungslosen Zwischenraums verstanden wird, sondern am künstlerischen Prozess mitwirkt. „Oft genug erscheint [die Leere] nur als Mangel. Die Leere gilt dann als das Fehlen einer Ausfüllung von Hohl- und Zwischenräumen. Vermutlich ist jedoch die Leere gerade mit den Eigentümlichkeiten des Ortes verschwistert und darum kein Fehlen, sondern ein Hervorbringen. [...] Die Leere ist nicht nichts. Sie ist auch kein Mangel. In der plastischen Verkörperung spielt die Leere in der Weise des suchend-entwerfenden Stiftens von Orten.“¹ Was Martin Heidegger in Bezug auf die plastische Kunst beschreibt, charakterisiert auch die prozesshafte Artikulation der Arbeit von Boris Rebetez. Gerade weil die künstlerische Arbeit nicht abgeschlossen ist, sondern sich in ihrer Beziehung zum Umraum stets aufs Neue definiert, bedarf sie eines Betrachters, der diese produktive Interaktion in Gang bringt; der die Leere liest und als wirkungsvollen Akteur in den Entstehungsprozess miteinbezieht; der die Beziehungen zwischen dem Realraum und dem fiktiven Raum, zwischen Wirklichkeit und Artefakt herstellt. Diese Offenheit bedeutet auch, dass das Werk mit jeder Lektüre potentiell neu, anders gefügt werden kann. Wenn dies gelingt, fügt sich das Werk so konsequent in seinen Umraum ein, dass es verschwindet – das „Kunstwerk vor Ort“ verwandelt sich in einen „Ort des Kunstwerks“.²

¹ Martin Heidegger, *Die Kunst und der Raum*, Erker Verlag, St. Gallen 1969, S. 12.

² Moritz Küng, „Vom Verschwinden der Ausstellung. Über die Verrottung des Werkes im Raum, Zeit und Kontext“, in: *Kunstforum International*, Bd. 186, 2007, S.132–135

Anticipation
2010
Kunstmuseum
Solothurn

Boris Rebetez's installation produces an effective whole from the formal aspects of the physical space and the sum of the atmospheric elements that constitute this place. His intervention doesn't set itself up in opposition to the situation at hand, quite the reverse: it accentuates, reinforces, substantiates what was already present in the space, but which wouldn't have become visible without his intervention. For this very reason, his installations appear minimalist and restrained at first glance, but unfold their effectiveness all the more convincingly when viewed over a longer period of time. The central moment of his works is emptiness, which is not understood in the sense of a meaningless space in between, but rather participates in the artistic process. “Often enough, [the emptiness] appears only as an omission. Emptiness is held then to be an absence of something to fill up a cavity or gap. Yet presumably, the emptiness is closely allied to the special character of place, and therefore not an absence, but a bringing-forth. [...] Emptiness is not nothing. It is also not an omission. In terms of sculptural embodiment, emptiness functions as an exploratory and creative inauguration of places.”¹ What Martin Heidegger describes in relation to sculpture also characterizes the processual articulation of Boris Rebetez's work. Precisely because the work is unfinished, instead constantly redefining itself anew in its relationship to the surrounding space, it requires a viewer who instigates this productive interaction, who reads the emptiness and incorporates it as an effective agent in the creative process, who establishes the relationships between real space and fictional space, between reality and artifact. This openness also means that the work can potentially be recast—differently and anew with each reading. If this is successful, the artwork integrates itself into its surroundings so systematically that it disappears—the “artwork on site” turns into a “site of the artwork”.²

¹ Martin Heidegger, *Die Kunst und der Raum* (St. Gallen: Erker Verlag, 1969), p. 12.

² Moritz Küng, “Vom Verschwinden der Ausstellung. Über die Verrottung des Werkes im Raum, Zeit und Kontext,” in *Kunstforum International*, vol. 186 (2007), pp. 132–5.



Grand Hall (Treppe / Staircase), 2010
Polystyren, Gips, Acrylfarbe, Holz / Polystyrene, plaster, acrylic paint, wood
420 x 450 x 330 cm



Grand Hall (Treppe / Staircase), 2010
 Polystyren, Gips, Acrylfarbe, Holz / Polystyrene, plaster, acrylic paint, wood
 420 × 450 × 330 cm

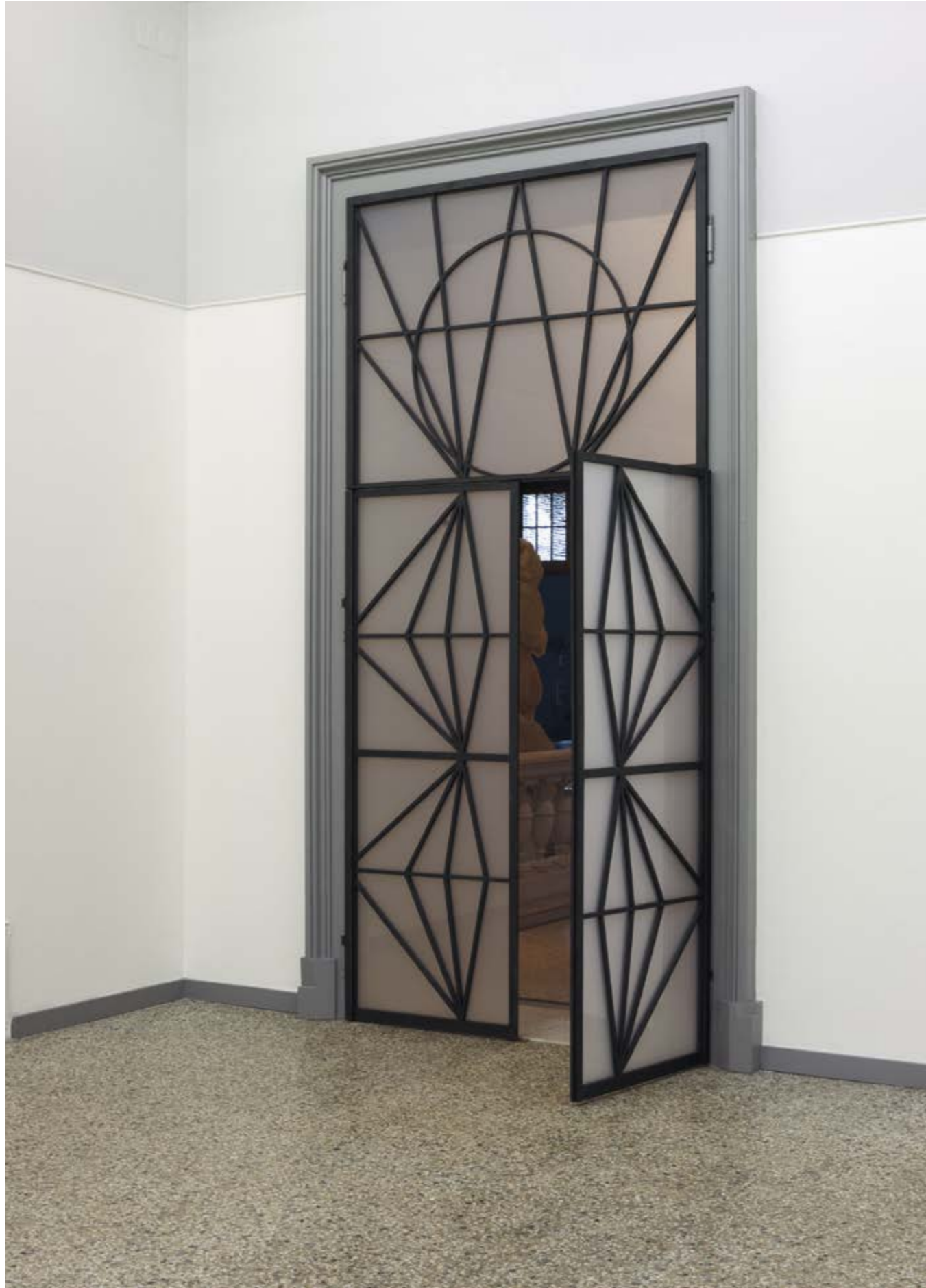
Grand Hall (Pfeiler / Pillar), 2010
 Polystyren, Gips, Acrylfarbe, Holz / Polystyrene, plaster, acrylic paint, wood
 450 × 36 × 20 cm



Uccellacci e uccellini (d'après André Bloc et Pier Paolo Pasolini), 2008
 Verzinkter Stahl / Galvanized steel
 270×80×110 cm



Uccellacci e uccellini (d'après André Bloc et Pier Paolo Pasolini), 2008
 Verzinkter Stahl / Galvanized steel
 270×80×110 cm



Portail, 2010
 Plexiglas, Metall, Holz, Acrylfarbe / Plexiglass, metal, wood, acrylic paint
 340 × 160 × 4 cm



Portail, 2010
 Plexiglas, Metall, Holz, Acrylfarbe / Plexiglass, metal, wood, acrylic paint
 340 × 160 × 4 cm



Montagne (d'après Pieter Bruegel), 2010
Roher Bronzeguss / Raw bronze cast
27,5 × 25 × 23 cm



Montagne (d'après Giotto), 2010
Roher Bronzeguss / Raw bronze cast
14 × 29 × 29 cm



Montagne (d'après Gerard David), 2010
Roher Bronzeguss / Raw bronze cast
19 × 32 × 21 cm



Montagne (d'après Fra Angelico), 2004
Roher Bronzeguss / Raw bronze cast
23 × 52 × 33 cm

Le Logis
2012
Komplot, Bruxelles

Reto Thüring

Die monumentale Holzstruktur füllt den Raum aus und lässt dem Betrachter dennoch genügend Platz, um sich problemlos darin bewegen zu können. In der unteren Hälfte bildet sie einen Durchgang, der durch die Beleuchtung auf der Unterseite des Querbalkens zusätzlich betont wird. In deutlichem Kontrast zum unteren Durchgangsmoment steht die obere Hälfte als verbarriadierte Fläche. Auf der Oberseite der Skulptur gehen von einer weiteren Balkenkonstruktion zusätzliche Bewegungsrichtungen aus. Das unhierarchische Übereinander der Skulptur schafft einen eigenen Raum und verhält sich gleichzeitig zum Raum, der sie umgibt. Es ist diese Gleichzeitigkeit, die Raum als vielgestaltige, faktische wie geistige Grösse erfahrbar werden lässt.

The monumental wooden structure fills the room and yet leaves enough space for the viewer to move freely. It forms a passage in the lower section, which is further emphasized by the lighting on the underside of the crossbeam. In sharp contrast to the lower liminal space, the upper section is barricaded. Within the upper part of the sculpture, additional directions of travel emanate from another configuration of beams. The sculpture's non-hierarchical stacking creates its own space and relates to the surrounding space at the same time. It is this very simultaneity that allows space to be experienced as a multiform; a factual as well as spiritual entity.

Le Logis
2012
Komplot, Brussels



Le Logis, 2011
Holz, bemalt, Neonlicht / Wood, paint, fluorescent light
Ortsspezifisch / site-specific



Le Logis, 2011
Holz, bemalt, Neonlicht / Wood, paint, fluorescent light
Ortsspezifisch / site-specific



Le Logis, 2011
Holz, bemalt, Neonlicht / Wood, paint, fluorescent light
Ortsspezifisch / site-specific

Reto Thüning

In einem kürzlich erschienenen Interview erklärt Boris Rebetez, dass der jeweilige Raum seine Arbeit „zu einem grossen Teil“ bestimme, der Ausstellungsraum also Teil der Arbeit sei.¹ Die Verknüpfung von Raum und Werk hat eine lange Vorgeschichte in der Kunst des 20. Jahrhunderts, und es lassen sich darin insbesondere zwei, zum Teil sich überschneidende Auffassungen bestimmen. Die eine thematisiert den Raum primär als institutionellen Rahmen, das Kunstwerk darin als Möglichkeit, dessen politische und kulturhistorische Dimension zu verhandeln. Die andere Denkrichtung versteht den Raum in erster Linie formal, das Werk als Antwort auf eine bestimmte architektonische, materiell bestimmte Gegebenheit. Rebetez betreibt keine Institutionskritik im herkömmlichen Sinne, erschöpft sich aber auch nicht in purem Formalismus. Stattdessen eröffnet sich auf subtile Weise ein „dritter Raum“,² der vielleicht am treffendsten als ästhetisch-gesellschaftskritisch bezeichnet werden kann.

In der Ausstellung *Antichambre* (2012) bespielte Rebetez das erste und zweite Obergeschoss im Kunst Raum Riehen. Im ersten Obergeschoss waren drei minimal anmutenden Eingriffe zu sehen, die sich allesamt organisch in die bestehende Architektur des Raumes einfügten: Die zwei existierenden, tragenden Säulen waren mit schwarzem, reflektierendem Laminat verkleidet,³ die Fenster abgedunkelt, und die übliche Beleuchtung war durch zwei fluoreszierende Lampen ersetzt (S. 77). Im Dachgeschoss war die Arbeit *Le logis ou le secret identitaire* (2011) zu sehen – eine Diaprojektion von 81 Fotografien, die zwei historische Brüsseler Gartenstädte vom Anfang des 20. Jahrhunderts aus der zeitgenössischen Perspektive des Künstlers dokumentiert (S. 78–79).

Auf bemerkenswerte Weise wirkte das erste Obergeschoss leerer, als wenn der Raum als solcher – ohne jegliche Intervention des Künstlers – geblieben wäre. Das schwarze Laminat der rechteckigen Säulen, das an gekachelte Räume in U-Bahn-Stationen oder Kliniken erinnerte, unterstrich zusätzlich zur Kälte des Lichts den transitorischen Charakter des Raumes. Nichts lud zum Verweilen ein, das gesamte Stockwerk wurde zum blossen Durchgangsort. Das Konzept der Passage ist von entscheidender Bedeutung in Rebetez's Werk. Es findet sich wiederkehrend in der Weise, wie er den Ausstellungsraum gestaltet, oder auch in unterschiedlichen Fotografien, Collagen und Zeichnungen. Die Passage bietet keine klare Trennung zwischen unterschiedlichen Elementen – räumlich wie gedanklich. Stattdessen bleibt sie als Übergang und Schwelle stets diffus, bloss angedeutet. Im Kunst Raum Riehen waren die Kühle und Anonymität des Raumes zwar gänzlich unspezifisch, doch trotzdem oder vielleicht gerade deswegen haftete ihm eine vage zeitliche Dimension an, das dumpfe Echo einer negativ konnotierten Moderne.

In a recent interview, Boris Rebetez explained that the given space “defines the work for a large part,” the exhibition space is therefore part of his work.¹ The connection between space and the artwork has an extensive history in the twentieth century, whereby two partly overlapping views stand out. One view posits space primarily as an institutional framework, the artwork within it as a possibility to negotiate its political, historical, and cultural dimension. The other way of thinking understands space primarily in formal terms, the work as a response to a certain architectural, materially-determined entity. Rebetez does not engage in institutional critique in a conventional sense, but neither does he exhaust himself in the pursuit of pure formalism. Instead, a “third space”² subtly opens up, its chief attributes perhaps most fittingly described as aesthetic and socio-critical.

In the exhibition *Antichambre* (2012), Rebetez made use of the first and second floors of the Kunst Raum Riehen. On the first floor, three seemingly minimalist interventions organically fitted into the existing architecture: two support columns were covered with black reflective laminate cladding,³ the windows were darkened, and the usual lighting was replaced by fluorescent lights (p. 77). The work *Le logis ou le secret identitaire* (2011) occupied the top floor—a slide projection of eighty-one photographs documenting, from the artist's contemporary perspective, two historic garden cities in Brussels dating back to the beginning of the twentieth century (pp. 78–9).

Remarkably, the first floor seemed emptier, as if the space—without any intervention on the part of the artist—had remained the way it had been. In addition to the coldness of the lighting, the black laminate cladding on the rectangular columns, reminiscent of tiled rooms in subway stations or clinics, further emphasized the transitory character of the space. There was nothing inviting one to linger there, the entire floor a mere place of passage, transition. The concept of passage is of crucial importance in Rebetez's work. It recurs in the way he goes about designing the exhibition space, as well as in various photographs, collages, and drawings. The idea of the passage does not offer a clear separation between different elements—neither spatially nor conceptually. Instead, as a transition and threshold, it always remains diffuse, merely implied. At Kunst Raum Riehen, the coolness and anonymity of the space was completely non-specific, but in spite of this, or perhaps precisely because of this, a vague temporal feel pervaded, the dull echo of a negatively-connoted modernism.

The idea of a perfidiously impalpable but simultaneously omnipresent, ubiquitous modernism was continued in the photographic documentation of the garden cities Floréal and Le Logis in Brussels (pp. 80–9).

Die Idee einer Moderne, die auf perfide Weise unfassbar, aber gleichzeitig allgegenwärtig und allumfassend ist, setzte sich in der fotografischen Dokumentation der Gartenstädte Floréal und Le Logis in Brüssel fort (S. 80–89). Die Diaprojektionen zeigten Detailaufnahmen der Siedlungen, die von den belgischen Städteplanern und Architekten Louis Van der Swaelmen und Jean-Jules Eggericx in den Jahren 1921/22 entworfen wurden.⁴ Formal komplett verschieden von der darunter liegenden Intervention sprachen die Schwarz-Weiss-Aufnahmen menschenleerer Höfe, Einfahrten, Vorgärten sowie Ein- und Mehrfamilienhäuser dennoch eine Sprache, die derjenigen des vorangehenden Stockwerks ähnlich war. Auch das Motiv der schwarz gekachelten Säulen wiederholte sich in einer der Fotografien (S. 82). Das Narrativ einer Moderne als Fortschrittsgeschichte war in den Fotografien ebenso infrage gestellt wie durch die gespenstische Aura des ersten Obergeschosses. Stattdessen beschlich den Besucher das Gefühl einer Leere, die nur angedeutet war und ohne klare Begrenzung blieb, dadurch aber einen beinahe universellen Anspruch besass.

2012 entstand auch die Skulptur *Union*, die ihren Ursprung ebenfalls in der fotografischen Dokumentation *Le logis ou le secret identitaire* hat, wo eine der Fotografien den in der Skulptur im Masstab verkleinerten und in Stahl gegossenen Pingpong-tisch in situ zeigt (S. 82). Wie in allen anderen Fotografien der Gartenstädte auch, sind keine Menschen zu sehen. Der Pingpong-tisch aus Beton scheint bereits in der bildlichen Dokumentation charakteristisch für eine (andauernde) Tendenz, den öffentlichen Raum mit Objekten und Symbolen zu besetzen, die gewisse menschliche Aktivitäten und soziale Muster festlegen oder zumindest vorsehen. Der Pingpong-tisch kann als Sportgerät, Skulptur im öffentlichen Raum oder Möbel gelesen werden;⁵ in jedem Fall als ein Objekt, das den Raum markiert, auch hinsichtlich einer gesellschaftspolitischen Dimension. Die funktionale Vielseitigkeit und hermeneutische Vieldeutigkeit seiner Form wird noch verstärkt in den auf dem eigentlichen Betontisch basierenden Metallskulpturen, in denen Statik, Funktion und sozialer Bezugsrahmen auf bemerkenswerte Weise gleichgeschaltet sind.

Schon in der Ausstellung *Fortresse* (2007) im Ausstellungsraum *Établissement d'en face* in Brüssel verknüpfte Rebetez zwei Stockwerke miteinander, allerdings auf noch direktere Weise als im Kunst Raum Riehen, indem er eine einzige frei stehende Skulptur durch eine Öffnung im Boden vom Keller ins Erdgeschoss ragen liess (S. 49–51). Im Untergeschoss sah die Skulptur wie eine aus mehreren quadratischen Sockeln zusammengebaute Pyramide aus, darüber nahm sie jedoch mehr die Form eines in die Höhe wachsenden und sich ganz oben verjüngenden Wolkenkratzers an. Mit ihrem Ende stiess die weisse Skulptur an einen bestehenden Unterzug an und fügte sich dort beinahe nahtlos in die bestehende Architektur ein. Die kubischen, ineinander verschachtelten Volumen bezogen sich auf

The slide projections showed detailed photographs of the housing estates designed by the Belgian town planners and architects, Louis Van der Swaelmen and Jean-Jules Eggericx in 1921/22.⁴ Formally speaking, completely different from the intervention on the floor below, the black-and-white photographs of deserted courtyards, driveways, front gardens, and single and multiple family dwellings nevertheless shared a similar vernacular with that of the floor below. The motif of columns tiled in black was also repeated in one of the photographs (p. 82). Modernism's salient narrative as the history of progress was challenged in the photographs just as much as it was by the ghostly aura of the first floor. In its stead, the visitor was left with a feeling of emptiness, implicit and without clear parameters, but with an almost universal claim.

The sculpture *Union* was also made in 2012 and likewise has its origins in the photographic documentation *Le logis ou le secret identitaire*, in which one of the photographs features the ping-pong table in situ (p. 82) that the artist subsequently scaled down for the sculpture and cast in raw steel. Like all the other photographs of the garden cities, it is bereft of people. From the outset in the photographic documentation, the concrete ping-pong table seems to be characteristic of a (continuing) tendency to occupy public space with objects and symbols that define or, at least, accommodate certain human activities and social patterns. The ping-pong table can be read as a piece of sports equipment, public sculpture, or furniture,⁵ but at the very least as an object that marks the space, also with regard to a socio-political dimension. The functional versatility and hermeneutic ambiguity of its form is further enhanced by the metal sculptures based on the actual concrete table, in which structural integrity, function, and social frame of reference are remarkably aligned.

Rebetez had already linked two floors in the exhibition *Fortresse* (2007) staged at *Établissement d'en face* in Brussels, but on this occasion with even more immediacy than at Kunst Raum Riehen via a single free-standing, rectilinear sculpture stretching up from the basement through an opening in the floor (pp. 49–51). In the basement section below, the sculpture resembled a pyramid made up of several square pedestals, but above it, it recalled a skyscraper towering upward and tapering at the top. At its pinnacle, the white sculpture touched a ceiling joist, where it slotted almost seamlessly into the existing architecture. The cuboid, interlocked shapes referenced the maquettes and sketches of Kasimir Malevich's *Architektons*: windowless models of smaller and larger ashlars, reminiscent of skyscraper complexes, devoid of reference to a scale and yet, in analogy to Rebetez's work, suspended in a fascinating defamiliarized abstraction.⁶ In addition, the display window of the exhibition space was covered with a large piece of Plexiglas sprayed with lacquer and inserted into a metal frame (pp. 45–8). The pastel colors recalled decorative patterns made of opalescent



Union, 2012
Rohstahl / Raw steel
23 × 65 × 37 cm

74 die Gipsmodelle und Skizzen von Kasimir Malewitschs *Architektona*: fensterlose Modelle aus kleineren und grösseren Quadern, die an Hochhauskomplexe erinnern, ohne jeglichen Bezug zu einem Masstab und in Analogie zu Rebetezs Arbeit aber in einer faszinierenden, zweckentfremdeten Abstraktion schweben.⁶ Zusätzlich war das Schaufenster des Ausstellungsraumes mit einem grossen, in Lack gespritzten und in einen Metallrahmen eingefügten Plexiglas verkleidet (S. 45–48). Die Pastellfarben erinnerten an Dekorationsmuster der Jahrhundertwende aus opalisierendem Glas. Die ineinandergeschobenen Rechtecke entstammten jedoch einer älteren A4 Zeichnung von Rebetez (2004), die eine geometrische Abstraktion der Galerie von City 2 darstellt, eines Einkaufszentrums, das sich in unmittelbarer Nähe zum Ausstellungsort befindet.

Die Ausstellung *Columnist*, die in zwei Kapiteln einmal im Kunsthaus Baselland (2014) und in der Vitrine Gallery in London (2015) zu sehen war, verhandelte das Architekturelement der Säule auf mehreren Ebenen. Im Kunsthaus Baselland baute Rebetez zwei überdimensionierte, weiss gekachelte Säulen in die oberen Kabineträume ein (S. 126–129.). Eine der Säulen diente als Projektionsfläche für 80 Schwarz-Weiss-Fotografien von Säulen, Unterzügen, Pfeilern und Gewölben einer Palastarchitektur aus dem 19. Jahrhundert (S. 126, 128–129). Anders als bei der Dokumentation der Brüsseler Gartenstädte Floréal und Le Logis bleibt der Ort, an dem die Bilder entstanden sind, unbenannt. Die historistische Formensprache kolossaler Säulenordnungen und antiker Elemente bildete auf den ersten Blick einen zeitlichen Gegenpol zu den eingebauten gekachelten Säulen. Bei genauerem Hinschauen ergaben sich hingegen zwei wesentliche Gemeinsamkeiten: die Grösse der Säulen, die nicht proportional zu ihrer eigentlichen Funktion war, und die Kulissenhaftigkeit, die sich in der Diskrepanz zwischen der verwendeten architektonischen Formensprache und der Zeit sowie dem Ort ihres Gebrauchs manifestierte. In den Gemeinsamkeiten zwischen der fotografischen Dokumentation der Palastarchitektur und der gebauten Intervention spiegelte sich der enge kulturhistorische Zusammenhang zwischen Neoklassizismus und Moderne. Erneut verknüpfte Rebetez verschiedene formale Elemente zu einem Narrativ, das einen wie auch immer gearteten Fortschrittsglauben unterließ und stattdessen die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen zum tragenden Prinzip erhob.

Die Serie *Sentence* (2017/2018, 158–173, 176) hat einen ihrer Ursprünge in der Skulptur *Enseigne* aus dem Jahr 2012. *Enseigne* wiederum geht zurück auf ein Objekt aus dem öffentlichen Raum, in diesem Fall auf einen Leuchtkasten. Seiner Funktion als Leuchtkörper enthoben, erinnert die Skulptur nur noch entfernt an einen Gebrauchsgegenstand. Stattdessen werden die Leere und damit der Raum, der eigentlich vom Licht eingenommen würde, zum formgebenden Element. Die Skulpturen der *Sentence*-Serie sind analog dazu eigentliche Raummodelle, bei denen der Raum jedoch nur noch in stark abstrahierter Form als Zeichnung, Umriss oder Grenzgebiet (Passage) in Erscheinung tritt. Die Farbgebung beschränkt sich auf einfach erkennbare Farben, die häufig in der Industrie zur Anwendung kommen, etwa in der Logistik oder im

glass from the turn of the century. However, the interlocking rectangles were taken from an older A4 drawing by Rebetez (2004), which represents a geometric abstraction of the galleria of the City 2 shopping center located near the exhibition site.

The exhibition *Columnist*, which was presented in two chapters at Kunsthaus Baselland (2014) and then at the Vitrine Gallery in London (2015), explored the column as an architectural element on a number of levels. At Kunsthaus Baselland, Rebetez built two oversized, white-tiled columns into the upper gallery rooms (pp. 126–9). One of the columns served as a projection surface for eighty black-and-white photographs of columns, beams, pillars, and arches from a nineteenth-century example of palatial architecture (pp. 126, 128–9). Unlike the photographic documentation of the Brussels garden cities Floréal and Le Logis, the place in question here is not named. At first glance, the historicist formal language of colossal arrangements of columns and classical elements created a temporal counterpoint to the inserted tiled columns. On closer inspection, however, two essential similarities emerged: the size of the columns, which was not proportional to their actual function, and the scenographic quality, which manifested itself in the discrepancy between the deployed architectural language of form and the time and place of its deployment. The similarities between the photographic documentation of the palatial architecture and the structural intervention reflected the close cultural and historical connection between neo-classicism and modernism. Once again, Rebetez combined various formal elements to create a narrative that undermined a belief in progress of whatever kind and instead elevated the simultaneity of the non-simultaneous to the status of a fundamental principle.

The series *Sentence* (2017/2018, pp. 158–73, 176) has one of its origins in the sculpture *Enseigne* from 2012. For its part, *Enseigne* has recourse to an object from public space, in this case a lightbox. Freed of its function as a lightbox, the sculpture is only remotely reminiscent of a utility object. Instead, the emptiness and thus the space that would actually be occupied by light become the element that bestows form. The sculptures of the *Sentence* series are by analogy actual models of space, but where space only appears in a highly abstracted form as a drawing, outline, or boundary (passage). The tonal palette is limited to basic, easily-recognizable colors that are frequently used in an industrial context, for example, logistics or mechanical engineering. This practical context reinforces the impression that the sculptures are actual signs within a set syntax. Rebetez's claim that his spatial interventions do not get bogged down in pure formalism, but equally the allusion to a superordinate institutional framework does not simultaneously become the all-dominant reference point, finds an astonishing counterpart in the *Sentence* sculptures. Here, too, form is relevant—both as a historical reference point, for example, in Dan Graham's pavilions or Katarzyna Kobro's utopian sculptures, and in the way in which objects and situations from everyday life are visualized in a highly abstract form. In addition to the formal or aesthetic dimension, the sculptures refer to a superordinate context, initially described as socio-critical—in the case of the

Maschinenbau. Dieser pragmatische Zusammenhang verstärkt den Eindruck, dass es sich bei den Skulpturen um eigentliche Zeichen innerhalb einer festgeschriebenen Syntax handelt. Der Anspruch Rebetezs, dass sich seine Rauminterventionen nicht in purem Formalismus erschöpfen, der Bezug zu einem übergeordneten institutionellen Rahmen gleichzeitig aber nicht zum alles dominierenden Bezugspunkt wird, findet in den *Sentence*-Skulpturen eine erstaunliche Entsprechung. Auch hier ist die Form von Relevanz – sowohl als historischer Bezugspunkt, etwa in den Pavillonstrukturen von Dan Graham oder den utopischen Skulpturen von Katarzyna Kobro, als auch in der Weise, in der Gegenstände und Situationen aus dem Alltag in stark abstrahierter Form in Erinnerung gerufen werden. Zusätzlich zur formalen oder ästhetischen Dimension verweisen die Skulpturen auf einen übergeordneten, eingangs als gesellschaftskritisch bezeichneten Kontext – bei der Serie *Sentence* als Zeichensystem, das vertraut erscheint, schlussendlich jedoch nicht zu entziffern ist. Ähnlich wie die Idee einer Moderne, die gleichzeitig universell und unterschwellig ist, dient das Zeichensystem als Metapher für eine Gesetzmässigkeit, auf die man sich zwar geeinigt zu haben scheint oder die zumindest in ihrer Existenz nicht infrage gestellt wird, deren alles umfassender Anspruch aber auch beängstigend ist.

Auch dort, wo Rebetez seine Arbeit subtil in den Raum einfügt, ist zusätzlich zur materiell bestimmten Architektur immer auch der sozial konnotierte Charakter des Ortes mitgedacht. Als Rauminterventionen funktionieren seine Arbeiten deshalb als Lektionen in Architektur und Sozialwissenschaften zugleich, indem sie den Blick und das Verständnis für die Geschichte, Logik und Funktion eines bestimmten Ortes schärfen. Der dritte Raum, der eingangs dieses Textes erwähnt ist, manifestiert sich in der Verweisfunktion der Arbeiten auf eine örtlich ausserhalb gelegene und zeitlich übergeordnete Dimension. Auf dieser Metaebene bricht Rebetezs Arbeit auf produktive Weise mit gängigen Vorstellungen von Funktionalität oder Linearität. Stattdessen eröffnet sich ein Bezugsrahmen, der die gebaute oder designte Wirklichkeit als eine Anordnung von Symptomen und Zeichen begreift – ein Echoraum, dessen Gesamtheit und Begrenzungen nur aus der individuellen Perspektive des Betrachters gedacht werden können.

- 1 „Boris Rebetez – Ines Goldbach. Im Gespräch“ in: Boris Rebetez / Ines Goldbach (Hg.), *Columnist*, Muttonz/Basel 2014, S. 56.
- 2 „[...] sodass es am Schluss einen dritten Raum gibt – einen Raum, dessen Charakter und Funktion weniger definierbar ist.“ Rebetez in: „Boris Rebetez – Ines Goldbach. Im Gespräch“, 2014. Oder auch: „[ein] Raum zweiter Ordnung, der durch das Spiel der Bedeutungen bestimmt ist, das durch das Werk in Gang gebracht wird.“ Barbara von Flüe, *Vom Ort des Kunstwerks*. Boris Rebetez, 2010, S. 25. Ausstellungskatalog Kunstmuseum Solothurn 2010.
- 3 Gekachelte Säulen sind ein wiederkehrendes Motiv im Werk von Rebetez, etwa in der Ausstellung *Columnist* im Kunsthaus Baselland (2014) oder der Arbeit *Folly* (2013).
- 4 Der Bezug zu verschiedenen Modellen von sogenannten Gated Communities.
- 5 Rebetez spricht treffend auch von „Micro-Architektur“ (Rebetez im Gespräch mit dem Autor).
- 6 Als weitere Referenz lässt sich Dan Flavins Serie *Monument for Tatlin*, bestehend aus 39 Neonarbeiten, aufführen.

75 *Sentence* series as a sign system that appears familiar but ultimately cannot be deciphered. Akin to the idea of a modernism that is simultaneously universal and subliminal, the sign system serves as a metaphor for a principle that seems to have been generally agreed upon or, at least, accepted without question, but whose pervasive claim is also alarming.

Even where Rebetez subtly inserts his work into the given space, the socially-connoted character of the site is invariably taken into consideration along with the material make-up of the architecture. As spatial interventions, his works therefore function as dual lessons in architecture and the social sciences, honing the view and understanding of the history, logic, and function of a particular place. The idea of a “third space” mentioned at the outset manifests itself in the works' inherent reference function to a dimension beyond the given site and the temporally superordinate. On this meta level, Rebetez's work productively breaks with current ideas about functionality or linearity. Instead, a frame of reference opens up that conceives of constructed or designed reality as an arrangement of symptoms and signs—a resonant space, the totality and limitations of which can only be conceived through the viewer's individual perspective.

- 1 “Boris Rebetez, Ines Goldbach. In Conversation,” Boris Rebetez and Ines Goldbach, eds, *Columnist*, exh. cat. Kunsthaus Baselland (Muttonz/Basel, 2014), p. 74.
- 2 “[...] so that we end up with a third space—a space whose character and function cannot be so clearly defined.” Rebetez in: “Boris Rebetez, Ines Goldbach. In Conversation,” 2014; or elsewhere also “[a] second-order space determined by the interplay of meanings set in motion by the work.” Barbara von Flüe, “Vom Ort des Kunstwerks,” Boris Rebetez, exh. cat. Kunstmuseum Solothurn (Solothurn, 2010), p. 25.
- 3 Tiled columns are a recurring motif in Rebetez's work, for example in the exhibition *Columnist* at the Kunsthaus Baselland (2014) or the work *Folly* (2013).
- 4 Reference to different models of so-called gated communities.
- 5 Rebetez also speaks aptly of “micro-architecture.” (Rebetez in conversation with the author.)
- 6 Another resonance here would be Dan Flavins “Monument for V. Tatlin” series comprising thirty-nine neon works.

Antichambre
2012
Kunst Raum Riehen

Reto Thüring

Für die Ausstellung *Antichambre* im Kunst Raum Riehen hat Boris Rebetez im ersten und im zweiten Stock zwei Ausstellungssituationen geschaffen, die am treffendsten als Abfolge zweier Kapitel beschrieben werden können, die lose miteinander verknüpft sind. Im obersten Stock ist eine Serie von 80 Fotografien zu sehen, die unter dem Titel *Le logis ou le secret identitaire* als Diaprojektionen bereits in Brüssel einmal gezeigt wurde. Die schwarz-weiß Fotografien dokumentieren die beiden Gartenstädte Floréal und Le Logis, die anfangs des 20. Jahrhunderts im Osten Brüssels in Watermeal-Boisfort unter der Leitung des Städteplaners Louis Van der Swaelmen und des Architekten Jean-Jules Eggericx gebaut wurden. Die Gartenstädte können als gebaute Utopien gelesen werden, die städtischen Lebensraum und ländliche Dorfkultur zusammen bringen sollten. Die Fotografien von Boris Rebetez fungieren als poetische Zeugen multipler Perspektiven. Der langsame Zerfall und die von der Realität eingeholte Utopie sind ebenso Teil der Bilder wie die anhaltende Faszination für die Ästhetik und die Funktionalität dieser gebauten Kleinwelten. In einigen der Fotografien sind Gebäudeteile im Aussenraum zu sehen, die mit schwarzen Kacheln verkleidet sind. Dieses architektonische Detail bildet den Ausgangspunkt für Rebetez' Rauminstallation im ersten Stock. Die Wirkungsabsicht, die sich hinter dem Ausstellungstitel (*Antichambre*) verbirgt findet in den reflektierenden, abweisenden und kalten Oberflächen der Kacheln eine direkte Entsprechung. Durch die Fensterverkleidungen wird das Tageslicht absorbiert und die Neonbeleuchtung taucht die Szenerie zusätzlich in ein artifizielles, kaltes Licht. Die künstlerische Intervention negiert die Funktion des Raumes als Aufenthaltsort und macht daraus einen transitorischen Bereich in dem alles darauf angelegt ist, weiter- und wegzuleiten. Der erste Stock fungiert damit als Übergang oder Einleitung zu den Diaprojektionen im zweiten Stock, in denen sich in einigen der Fotografien die Kacheln wiederfinden – nicht mehr als physisch präsente und prägende Architekturelemente, sondern als vage Erinnerung und dunkle Resonanzräume.

Antichambre
2012
Kunst Raum Riehen

For the exhibition *Antichambre* in the Kunst Raum Riehen, Boris Rebetez created two exhibition situations on the first and second floors that can be most accurately described as a sequence of two chapters loosely linked with one another. On the upper floor, a series of 80 photographs can be seen. They have already been shown as slide projections once before in Brussels under the title *Le logis ou le secret identitaire*. The black-and-white photographs document the two garden cities, Floréal and Le Logis, built in Watermael-Boisfort in eastern Brussels at the beginning of the twentieth century, under the direction of city planner Louis Van der Swaelmen and architect Jean-Jules Eggericx. The garden cities can be read as utopias, erected to bring together urban living space and rural village culture. Boris Rebetez's photographs bear poetic witness to the multiple perspectives. The slow decay and the utopia, caught up by reality, are equally a part of the pictures as is the continuing fascination for aesthetics and functionality of the constructed microcosms. In some of the photographs, parts of buildings, covered with black tiles, can be seen on the exterior. This architectural detail is the starting point for Rebetez's room installation on the first floor. The intentional impact, lurking behind the exhibition title (*Antichambre*) finds direct analogy in the reflecting, repellent, and cold surfaces of the tiles. Daylight is absorbed through the window casings and the fluorescent lighting additionally bathes the setting in an artificial and cold light. The artistic intervention negates the function of the room as a reception area, turning it into a transitory area, in which everything is designed to propel forward and lead away. The first floor thus serves as a transition or introduction to the slide projections on the second floor, in some of which the tiles can be found again in the photographs—no longer as physically present and formative architectural elements, but as vague recollections and dark resonance spaces.



Antichambre, 2012
Laminat, Holz, Neonleuchten / Laminates, wood, fluorescent lights
320 x 60 x 60 cm / 20 x 130 x 28 cm



Le logis ou le secret identitaire, 2011
Diaprojektion, 80 Diapositive, Loopdauer: 15 min. / Slide projection, 80 slides, loop duration: 15 min.
Bild / Image: 170 × 255 cm



Le logis ou le secret identitaire, 2011
 80 Diapositive / 80 slides
 24x36 mm









Il reviendra, le Temps des cerises —Janette Laverrière

Adam Szymczyk

Im europäischen Kontext ist die Aquarellmalerei historisch als nachrangiges Genre betrachtet worden. Trügerisch anspruchslos in ihrer Handhabung, bleibt sie ein Medium der Wahl für Sonntagsmaler, indes die Werkzeuge den ernsthaften Künstlern überlassen sind. Sie hat auch etwas Befreiendes an sich. Als probates Mittel für Vorskizzen erlaubt das Aquarell Improvisation und schnelle Ausführung. Die Künstler sind von der Pflicht zur Vollendung des Werks befreit, während die Unvollkommenheiten, die der Arbeit anhaften, ihr oftmals zum Vorteil gereichen, anstatt als Makel zu gelten. Die entwaffnende Transparenz des Aquarells bekundet eine gewisse Aufrichtigkeit und Verletzbarkeit, seine beinahe immaterielle Schicht von Farbpigmenten ermöglicht es dem Papier, durchzuscheitern und die Arbeit von innen heraus zum Leuchten zu bringen.

Boris Rebetez verwendet Aquarelllavierung und -zeichnung in seinen Arbeiten wie etwa *L'année des treize mois* (2013), ein Kalender aus 13 Ansichten der Gartenstadt Le Logis-Floréal in Belgien, mit ihren Wiesen und Treppen, Veranden und Dächern; jeder Ansicht wird recht willkürlich oder assoziativ ein Monat zugeordnet, und auch die Titel sind auf die hochformatigen Blätter des Kalenders gemalt, so auch die Doppelung

Il reviendra, le Temps des cerises —Janette Laverrière

In a European context, watercolor painting has historically been considered a minor genre. Deceptively easy to handle, it remains a medium of choice for Sunday painters, leaving the working days to serious artists. It also has something liberating about it. Suitable for preliminary sketches, watercolor permits improvisation and a quickness of execution. Artists are given freedom from the responsibility of completing the work, while its inherent imperfections are often to the work's advantage rather than considered as flaws. The disarming transparency of watercolor speaks of an honesty and vulnerability, its near-immaterial film of color pigment particles allows the paper to shine through and illuminate the work from within.

Boris Rebetez employs watercolor wash and drawing in his works such as *L'année des treize mois* (2013), a calendar consisting of thirteen views of the garden city Le Logis-Floréal in Belgium, with its lawns and stairs, porches, and roofs; each assigned quite arbitrarily or associatively with a month, and likewise each title is hand-painted on the calendar's vertical leaves, including the double appearance of "January" as both the opening and ending month of that particularly weatherless and eventless year. The iconography of the

des Monats Januar, der sowohl als der eröffnende wie der beschließende Monat dieses ausnehmend wetterwie ereignislosen Jahres auftritt. Die Ikonografie der Monate mag eine reiche Tradition haben, in Rebetez' Darstellung erscheinen sie jedoch nicht im Kostüm der allegorischen Repräsentation, ebenso wenig wie sie mit den Farben und Stimmungen der Jahreszeiten zu korrespondieren oder auf die Eigenart zu verweisen scheinen, wie sie von einem Januar, einem März oder einem September, kodifiziert in volkstümlichen Sprichwörtern, erwartet wird. Mild, freundlich und von gleichmäßigem Licht erfüllt (ohne Wetter, ohne Zeit), scheint jenes Jahr 2013 anhand der evokativen Namen der Monate ermessen worden zu sein, die einst auf römische Götter, Herrscher Roms sowie Naturphänomene verwiesen: März für Mars, Juli für Julius Cäsar, April für die sich öffnenden Knospen. Und dennoch fehlen den Ansichten erkennbare Bezugspunkte; die Namen wiederum scheinen ähnlich austauschbar, undurchsichtig und kaum Spezifisches zu bezeichnen. Das Kalenderjahr erscheint als ebenso künstlich wie der Raum der Gartenstadt, nicht als Zeit der Natur. Hier ist die Zeit stehengeblieben. Oder wurde von der Ruhe vor einem Herzstillstand erfasst wie in Edgar Allan Poes Kurzgeschichte „Der Teufel im Glockenstuhl“ von 1839. In Poes fiktiver Stadt Vondervotteimittiss (was ein bisschen österreichisch, schweizerisch oder holländisch klingt und auf Englisch als „wonder-what-time-it-is“ (wie spät es wohl ist?) buchstabiert wird) ist alles friedvoll, bis der Teufel – ein Fremder, der in der Stadt auftaucht – den Glockenturm erklimmt und die Glocke am Mittag die dreizehnte Stunde schlagen lässt. Das Ergebnis ist Chaos, ein schallender Riss, der plötzliche und vollständige Zusammenbruch der gesellschaftlichen Ordnung, die nicht mehr durch die berechenbare Abfolge der Stunden aufrechterhalten wird.

Etwas von der friedlichen Atmosphäre des Ortes Vondervotteimittiss kurz vor ihrem Untergang lässt sich auch in den gemalten menschenleeren Panoramen von Durchgängen zwischen Gebäuden, gepflasterten Wegen, lieblichen Höfen und grünen Arrangements in Rebetez' Gartenstadt spüren. Während wir ihre ruhigen und unbewegten Kulissen betrachten, können wir beinahe das verklingende Spiel der *violon poche* aus Claude Debussys unvollendeter, auf Poes Kurzgeschichte basierender Oper *Le diable dans le beffroi* (1903) vernehmen. Und dann die Stille. Die blassen, dünnen Farben bieten wenig Überraschung für die abwesenden Bewohner ebenso wie für uns, die Betrachter. Ihr Raum wird vermessen und offenbart – kein Mysterium lauert hinter den Ecken, keine Geschichte lässt sich in der Architektur und der Landschaft erfassen oder errahnen. Diese Welt ruht. Ein überschießender Stillstand einer perfekt ausgewogenen ewigen Gegenwart. Und auch wenn die genossenschaftliche Wohnsiedlung Le Logis-Floréal in der Gemeinde Watermael-Boitsfort südöstlich von Brüssel, entworfen von dem Landschaftsarchitekten und Stadtplaner Louis van der Swaelmen, eine Antwort auf die gesellschaftlichen Verhältnisse in Belgien zur Zeit ihrer Konstruktion 1922–1930 gewesen sein mag, ist ihr revolutionärer Anspruch, den Arbeitern nachhaltige, bezahlbare Wohnungen und ein würdevolles Leben zu bieten, dort heute nicht mehr wahrzunehmen.

months may have a rich tradition, but as portrayed by Rebetez they do not appear in the costume of allegorical representation, nor do they seem to correspond to the colors and moods of the seasons or hint at the character expected from a January or a March or a September as codified in popular proverbs. Mild, pleasant, and saturated with even light (without weather, without time), that year of 2013 seems to have been measured by the evocative names of the months once used to point to Roman deities, rulers of Rome and natural phenomena: March for Mars, July for Julius Caesar, April for flower buds opening. And yet still the views lack any recognizable referents; the names in turn feel similarly interchangeable, opaque, and denote little specificity. The calendar year appears as artificial as the space of a garden city, not as the time of nature. Here, time stopped still. Or experienced the lull before a cardiac arrest, like in Edgar Allan Poe's 1839 short story "The Devil in the Belfry". In Poe's fictional town of Vondervotteimittiss (sounding a bit Austrian, Swiss, or Dutch, and spelled in English as "wonder-what-time-it-is"), all is tranquil until the devil—a stranger who came to town—climbs the belfry and makes the bell strike the thirteenth hour at noon. The result is chaos, a sounding rupture, the sudden and complete collapse of the social structure, no longer kept in check by the predictable succession of hours.

Something of the peaceful atmosphere of Vondervotteimittiss just before the fall can be felt in the painted depopulated vistas of passages between buildings, paved pathways, charming yards, and arranged greenery of Rebetez's garden city. While looking at its quiet and motionless settings, we can almost hear the fading fiddle of *le violon poche* from Claude Debussy's unfinished opera *Le diable dans le beffroi* (1903), based on Poe's story. And then the silence. The pale, watery colors hold little surprise for absent dwellers and us, onlookers, alike. Their space is measured and exposed—no mystery lurks from behind the corner, no history is palpable or suspected in the architecture and landscape. This is a world suspended. An excess stasis of a perfectly balanced eternal present. And although the cooperative housing project of Le Logis-Floréal in the municipality of Watermael-Boitsfort, southeast of Brussels, designed by landscape architect and urban planner Louis Van der Swaelmen may have responded to the social circumstances in Belgium at the time of its construction in 1922–30, its revolutionary premise of offering sustained affordable housing and dignified living to the working class is no longer felt there today.

There is another disconcerting relationship that can be established between the time and the place which Rebetez is gesturing toward in his odd calendar: Floréal is also the "month of flowers," the eight month of the French Republican calendar, which was introduced during the French Revolution and remained in use until 1805; briefly resurrected during the Paris Commune (March 18 – May 28, 1871) for eighteen days from 16 Floréal–3 Prairial, year LXXIX. That calendar embodied the transformed secular time of the new Republic in the decimal order of twelve months divided into three ten-day weeks each, replacing the idiosyncrasies of the calendar of the *ancien régime*. It is not coincidental then that the housing project built

92 Eine weitere irritierende Beziehung lässt sich zwischen der Zeit und dem Ort schaffen, auf die Rebetez in seinem eigentümlichen Kalender hindeutet: Der Floréal ist auch der „Blumenmonat“, der achte Monat des französischen republikanischen Kalenders, der im Zuge der Französischen Revolution eingeführt wurde und bis 1805 in Kraft war; kurzzeitig wurde er in der Pariser Kommune (18. März – 28. Mai 1871) für 18 Tage wiederbelebt, vom 16. Floréal bis zum 3. Prairial des Jahres LXXIX. In diesem Kalender, mit dem die Eigenheiten des Kalenders des *Ancien Régime* beseitigt wurden, verkörperte sich in der Dezimalordnung von zwölf Monaten mit jeweils drei zehntägigen Wochen die transformierte säkulare Zeit der neuen Republik. Es ist daher kein Zufall, dass dieses Wohnprojekt, dessen Konstruktion einem so klaren, progressiven sozialistischen Programm folgte, nach dem Floréal benannt wurde; es war nicht nur als ein idealer Ort konzipiert, sondern auch als eine utopische Einheit der Zeit, ein Zeit-Raum, der außerhalb der Wechselfälle des Alltags besteht, außerhalb jeder Geschichte oder faktischen Topografie – eine neue Ordnung. Sein Name evoziert die Zeit der Blüte und bleibt insofern mit den Jahreszeiten verbunden – oder blieb dies wenigstens, bis der Klimawandel uns vergessen ließ, was von den ursprünglich nach Naturphänomenen benannten Monaten zu erwarten war. Heute ist der Floréal tot, sowohl politisch wie in Bezug auf seine Benennung einer unveränderlichen, geregelten Natur. Doch es gab einst eine andere Zeit, wie sie in dem 1866 von Jean Baptiste Clément verfassten Lied aufscheint, das Louise Michel zufolge einer namenlosen „Krankenschwester der letzten Barrikade und der letzten Stunde“ der „Blutwoche“ der Kommune gewidmet ist. Vielleicht wird diese Zeit einmal wiederkehren.

*Mais il est bien court, le temps des cerises,
Où l'on s'en va deux cueillir en rêvant
Des pendants d'oreilles,
Cerises d'amour aux robes pareilles,
Tombant sous la feuille en gouttes de sang.
Mais il est bien court, le temps des cerises,
Pendants de corail qu'on cueille en rêvant.*

Ja, kurz war sie nur, diese Kirschenzeit.
Unsere Ohrhänger, die aus Kirschen,
die waren so wie rote Korallen.
Ins Laub mussten sie als Blutropfen fallen.
Doch Blut trocknet schnell im Maienwind.
Ja, kurz war sie nur, unsere Kirschenzeit,
wenn wir am Morgen aufgewacht sind.

Rebetez' Arbeiten rücken die Existenz der Zeit in unser Bewusstsein; man könnte sagen, dass die Zeit ihr eigentliches Medium ist. Sie werfen den Blick auf Gebäude, die durch Intervalle der Infrastruktur getrennt sind, die für längst vergangene ideologische Projekte stehen, einst konzipiert, um Raum und Zeit neu zu erfinden und zu regeln.

Während die Geschichte üblicherweise entlang der Zeitachse vermessen wird, so hat auch die Zeit selbst ihre Geschichte – und zwar eine nichtlineare. Sie ist gekennzeichnet durch plötzliche Verdichtungen, Explosionen und Stillstände, wenn als Ergebnis von revolutionä-

with such a clear, progressive socialist agenda was named Floréal; not only conceived as an ideal place but as a utopian unit of time, a time-space existing outside the vagaries of the everyday, outside any history or actual topography—a new order. Its name evokes the time of blossoming, and thus remains connected to the seasons—or at least it did until climate change made us forget what to expect from months originally named after the occurrence of natural phenomena. Today, Floréal is dead, both politically and in terms of its designation of immutable, controlled nature. But there was once another time, as in the song written by Jean Baptiste Clément in 1866, which, according to Louise Michel, is dedicated to a nameless “nurse of the last barricade and the last hour” of the “Bloody Week” of the Commune. That time may return.

*Mais il est bien court, le temps des cerises,
Où l'on s'en va deux cueillir en rêvant
Des pendants d'oreilles,
Cerises d'amour aux robes pareilles,
Tombant sous la feuille en gouttes de sang.
Mais il est bien court, le temps des cerises,
Pendants de corail qu'on cueille en rêvant.*

Short indeed is the time of cherries,
The time to dream and go in pairs
And hang cherries from our ears,
Love dressed in similar flesh,
Falling under the leaf in drops of blood.
Short indeed is the time of cherries,
Earrings we pick while dreaming.

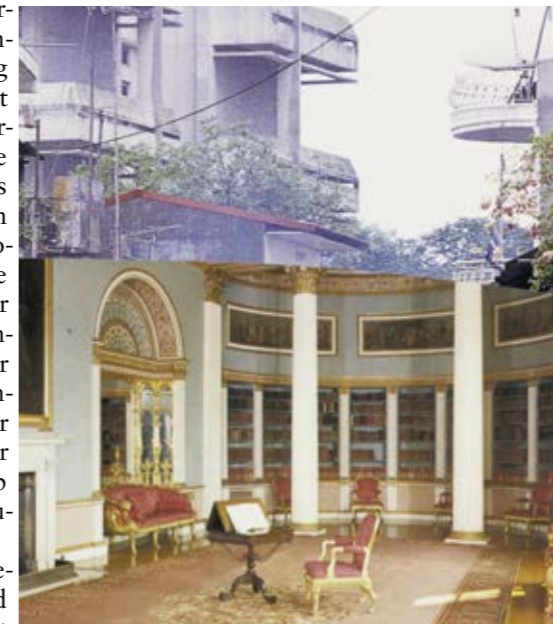
The works of Rebetez make us aware of the existence of time, one could say that time is their medium proper. They look at buildings separated by intervals of infrastructure that stand for bygone ideological projects, once conceived to reinvent and control time and space.

If history is conventionally measured along the axis of time, time itself has history too—and it is nonlinear. It is marked by sudden compressions, explosions, and standstills, when “times are changing” or “time is now” as a result of revolutionary fervor or reactionary countermeasure. A series of Rebetez's untitled collages from 1998/2001 illustrate this collapse of time into space. Each work is made of photographs of different landscapes or interior views, roughly connected along horizontal cut lines, straight or slightly curved to form a near perfect illusion of representing a single location. These collages test our habits of making sense out of pictures, of how we compensate for the incoherence of spatial orders that do not belong together by searching for a whole. In our perception, space remains a unity, even when it is made of different sites collaged within one frame, the picture.

Though not a painter by trade, save for some aquarelles and other works on paper with pencil, gouache, and ink, Rebetez is still a painter, of modern time—not necessarily of specific circumstances, historical or political, but time as it connects and separates places and the people who inhabit them or pass by. While looking at his slideshow *Columnist* (2014), composed of some eighty black-and-white photographs of interior details of the Palais de Justice in Brussels (1866–83; architect

närem Aufbruch oder reaktionären Gegenmaßnahmen „die Zeiten sich ändern“ oder „jetzt die Zeit ist“. Eine Reihe von Rebetez' Collagen ohne Titel von 1998/2001 illustriert diesen Einbruch der Zeit in den Raum. Jede Arbeit besteht aus Fotografien verschiedener Landschaften oder Innenansichten, ungefähr entlang horizontaler, gerader oder leicht geschwungener Schnittlinien verbunden, um die beinahe perfekte Illusion eines einheitlichen Ortes zu schaffen. Diese Collagen stellen unsere Gewohnheiten auf die Probe, wie wir Bilder verstehen, wie wir die Inkohärenz räumlicher Ordnungen, die nicht zusammengehören, kompensieren, indem wir nach einem Ganzen suchen. In unserer Wahrnehmung bleibt der Raum eine Einheit, selbst wenn er aus verschiedenen Orten innerhalb eines Rahmens, eines Bildes, zusammengesetzt wurde.

Auch wenn er eigentlich, abgesehen von einigen Aquarellen und anderen Arbeiten auf Papier mit Bleistift, Gouache oder Tinte, kein Maler ist, ist Rebetez dennoch ein Maler der heutigen Zeit – nicht unbedingt bestimmter Umstände, seien es historische oder politische, sondern der Zeit, die die Orte und die sie bevölkernden oder sich durch sie hindurch bewegenden Menschen verbindet und trennt. Betrachten wir seine Diaschau *Columnist* (2014), die aus rund achtzig schwarzweißen Nahaufnahmen aus dem Inneren des Palais de Justice in Brüssel (1866–1883; Architekt: Joseph Poelaert) besteht, so werden wir unmittelbar in den in dieser Institution bestehenden Strudel der Zeit geworfen, der in seine Steine eingemeißelt ist, in seine Löwenkulpturen eingeschrieben, in seine Symbole der Gerechtigkeit und in die allegorischen Gemälde, die dieses einstmals größte Gebäude der Welt schmücken. Diese Größe scheint sich mit dem unermesslichen Reich der Zeit zu verbinden. Das leblose Interieur ist der Kadaver des kolonialen, imperialistischen Jahrhunderts; eines von vielen Monumenten, die Europas Unersättlichkeit verewigen, seinen unaufhaltsamen Trieb, sich die gesamte Welt als vereinheitlichtes Einsatzgebiet untertan zu machen. Dieser Palast der Ungerechtigkeit dient auch als metonymisches Bild für den gegenwärtigen Zustand der Welt: Es gibt nichts mehr zu entdecken und auszu-beuten; das globale Imperium beginnt seine Kinder, seine Menschen zu verschlingen, und letztlich seine eigenen Eingeweide. Wenn auf diesem Planeten kein Leben übrigbleibt, kann die Architektur unangefochten herrschen. Dies mag als Schlussfolgerung aus einer Reihe von unschuldigen Bildern, die Architektur zeigen, leicht überzogen klingen, doch wie der „scheue Schweizer Künstler“ (wie Rebetez von Felix Burrichter in einem Interview für *PIN-UP: Magazine for Architectural Entertainment* bezeichnet wurde) bemerkt – mit ätzendem Understatement, wie es für ihn so typisch ist:



Sans titre, 2009
Fotocollage / Photo collage
15,6 × 14,8 cm

93 Joseph Poelaert), we are immediately thrown into the vortex of time contained in this institution, carved in its stones, inscribed in its sculptures of lions, its symbols of justice, and the allegorical paintings that adorn

this once largest building in the world. This largesse seems to connect with the immense realm of time. The lifeless interior is the cadaver of the colonial, imperialist century; one of many monuments immortalizing Europe's voracity, its unstoppable drive to subjugate the entire world as a unified theater of operations. This palace of injustice also serves as a metonymical image of the current state of world affairs: there is now nothing left to discover and exploit; the global empire is turning to devour its own children, its people, and, in the end, its own entrails. When no life is left on this planet, architecture may rule supreme. This might sound like a somewhat exaggerated conclusion drawn from a series of innocent pictures of architecture, yet as the “shy Swiss artist” (as Felix Burrichter referred to Rebetez in an interview for *PIN-UP: Magazine for Architectural Entertainment*) remarks—a vitriolic understatement, so typically his:

I do not really have a very strong interest in architecture itself. It's more the idea of space of situations, or what I call an idea of place, which is interesting to me. It's more the things between the architecture—not the object itself. If I did, I would try to be an architect. I don't have the intention to build a building. I think as a citizen we use architecture and we are influenced by architecture—but I don't have any visions for a better architecture for the future. I'm more concerned with things of the past, things that have already been lived in, that have a life. New architecture is less interesting to me because it feels too fresh, but not yet alive.

The “things between architecture” are of interest; the buildings per se are not. New architecture is “not yet alive”—and will it ever be? No “visions for a better architecture for the future” are in sight for *citoyen* Rebetez. This does not sound at all like a manifesto of a wannabe architect or “columnist” of the old era. Far from the hubris that drove and continues to drive the rulers and their architects to erecting “the largest buildings of the world” to enact sovereign power, Rebetez offers de-escalation, downscaling; his aims are consciously modest, his means reasonably limited, and his sharp focus is always on the hiatus, suture, things in-between, the “space of situations”. This “science of situations” (as per Guy Debord) offers a certain way out of the impasse of infrastructure toward various

Ich habe eigentlich kein besonderes Interesse für die Architektur selbst. Mich interessiert eher die Idee des Raums von Situationen oder das, was ich eine Idee des Ortes nenne. Es geht mehr um die Dinge zwischen der Architektur – nicht um das Objekt selbst. Wäre ich daran interessiert, würde ich mich als Architekt versuchen. Ich habe nicht die Absicht, ein Gebäude zu errichten. Ich denke, als Bürger nutzen wir die Architektur und sind von ihr beeinflusst – ich habe jedoch keine Visionen für eine bessere Architektur der Zukunft. Mir geht es eher um die Dinge der Vergangenheit, um Dinge, in denen bereits gewohnt wurde, die ein Leben haben. Neue Architektur interessiert mich weniger, weil sie sich zu frisch anfühlt, aber noch nicht lebendig ist.

Die „Dinge zwischen der Architektur“ sind von Interesse; die Gebäude an sich sind es nicht. Neue Architektur ist „noch nicht lebendig“ – und wird sie es je sein? Keine „Visionen für eine bessere Architektur der Zukunft“ sind für den citoyen Rebetez in Sicht. Das klingt ganz und gar nicht nach dem Manifest eines verhinderten Architekten oder „Kolumnisten“ der alten Zeit. Weit entfernt von der Hybris, die die Herrscher und ihre Architekten angetrieben hat und die sie noch immer antreibt, die „größten Gebäude der Welt“ zu errichten, um ihre souveräne Macht zu inszenieren, bietet Rebetez Deeskalation, Verkleinerung; seine Ziele sind bewusst bescheiden, seine Mittel vernunftvoll begrenzt und sein scharfer Fokus liegt stets auf der Lücke, dem Riss, den Dingen dazwischen, dem „Raum der Situationen“. Diese „Wissenschaft der Situationen“ (im Sinne Guy Debords) bietet einen gewissen Ausweg aus der Sackgasse der Infrastruktur hin zu verschiedenen „irrealen Zuständen“, wie etwa jenen, die in Gordon Matta-Clarks Arbeit *Fake Estates* (1973–1975) ins Auge gefasst wurden, für die der Künstler „nutzlose“ Kleinstbrachflächen in New York erwarb, um das wahnhaft und räuberische Wesen des Immobiliengeschäfts sichtbar zu machen. Auch Rebetez verortet seine Arbeit in den Brüchen und Rissen der bebauten Umwelt, und sein Werk stellt eine Form der Produktion von Raum dar. Er schafft einen Raum, indem er dessen totale Aneignung durch das nekrokapitalistische Regime und dessen willige Architekten anprangert. Er erinnert uns daran, dass die Menschen selbst die mächtigsten Säulen umstürzen können – erinnert man sich an die Place Vendôme?

“unreal states,” such as those envisaged in *Fake Estates*, the 1973–75 work by Gordon Matta-Clark, who acquired “useless” slivers of residual land in New York to expose the delusionary and predatory nature of the real estate business. Rebetez, too, locates his work in the cracks and fissures of the built environment and his work constitutes a form of the production of space. He makes space by denouncing its total appropriation by the necrocapitalist regime and its attendant architects. He reminds us that even the mightiest of columns could be toppled by the people—remember Place Vendôme?

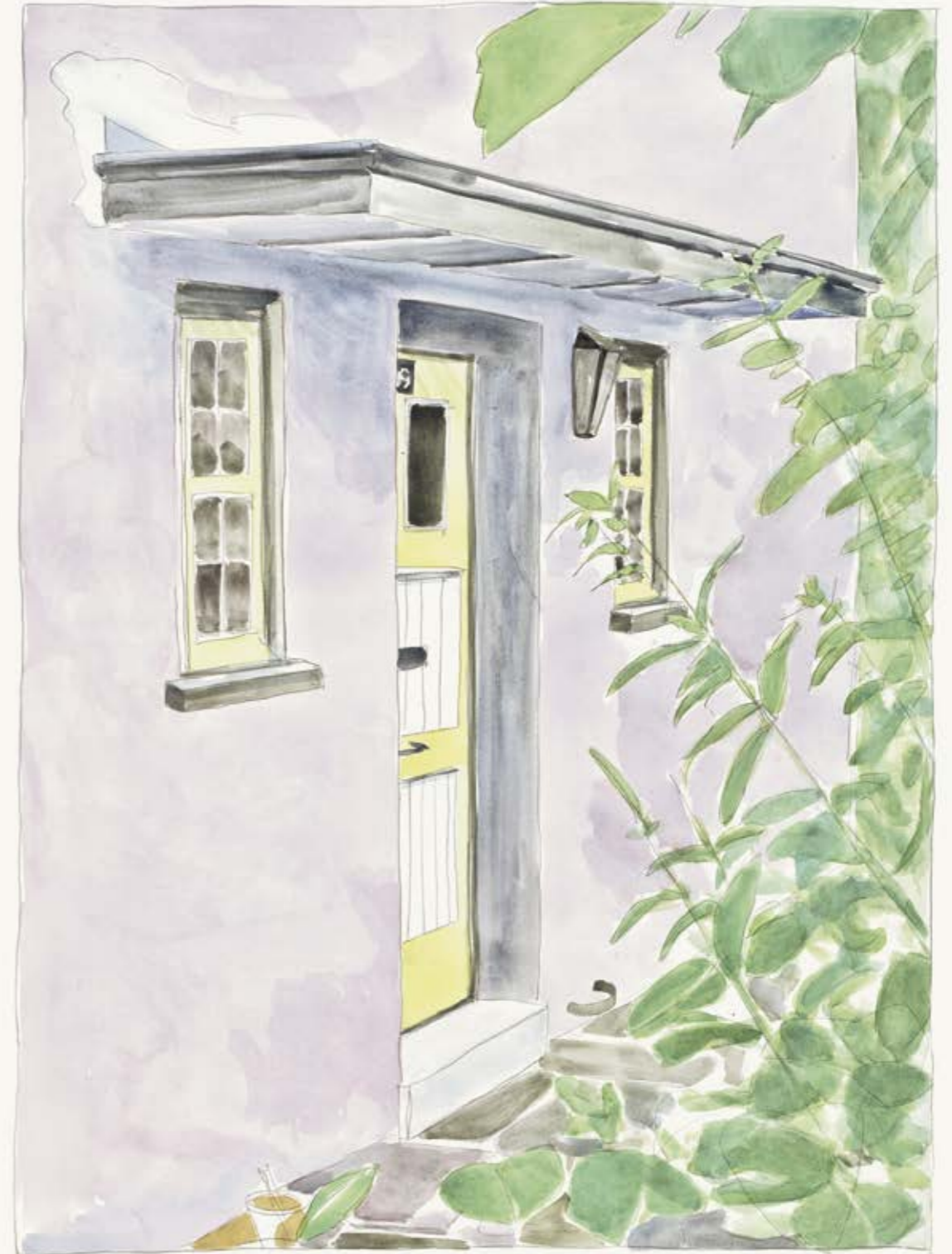


Janvier



Février

L'année des treize mois (Février), 2013
 Bleistift und Wasserfarbe auf Papier / Pencil and watercolor on paper
 156 × 114 cm



Mars

L'année des treize mois (Mars), 2013
 Bleistift und Wasserfarbe auf Papier / Pencil and watercolor on paper
 156 × 114 cm



Avril

L'année des treize mois (Avril), 2013
Bleistift und Wasserfarbe auf Papier / Pencil and watercolor on paper
156 × 114 cm



Mai

L'année des treize mois (Mai), 2013
Bleistift und Wasserfarbe auf Papier / Pencil and watercolor on paper
156 × 114 cm



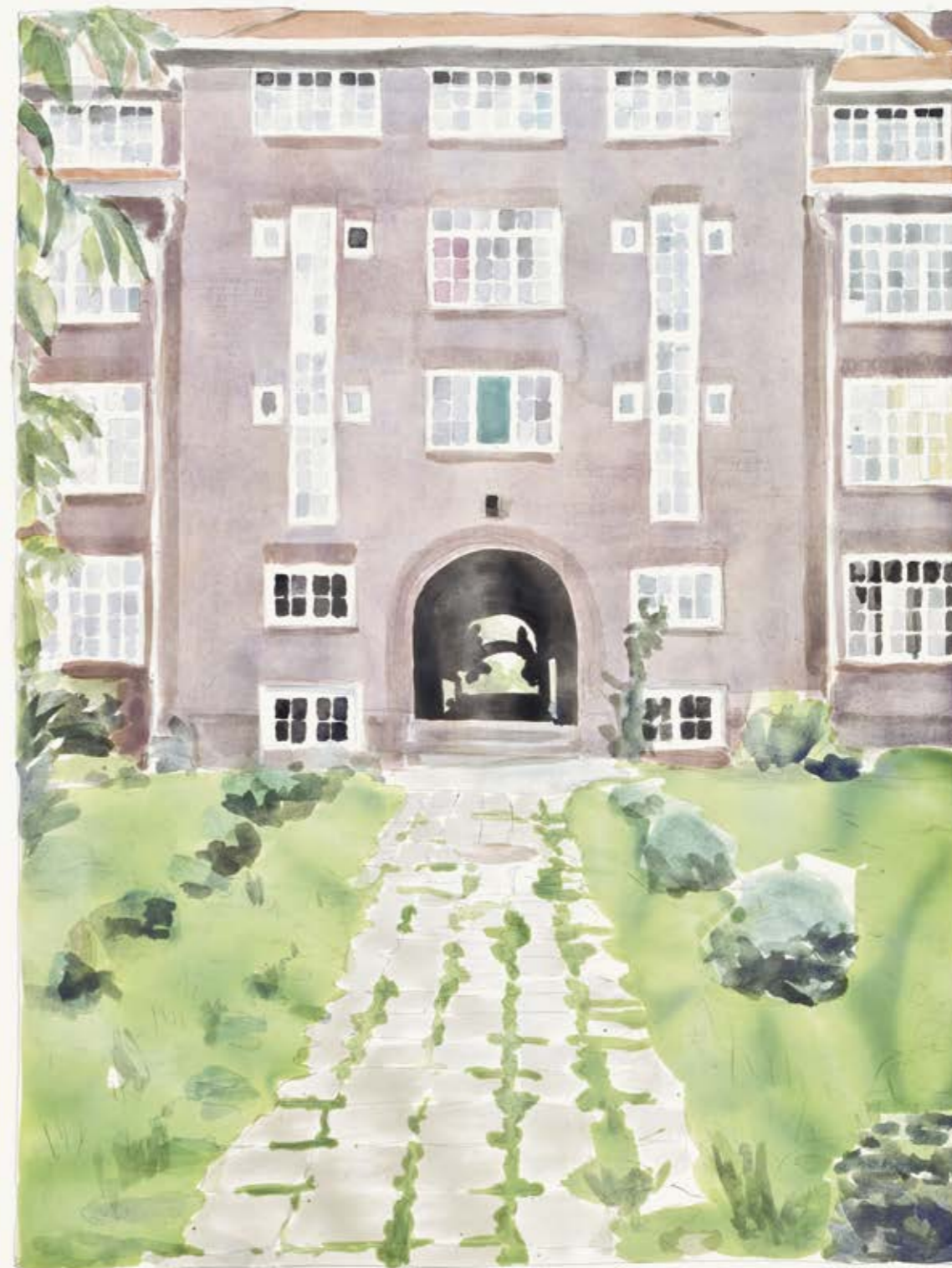
Juin



Juillet



Août



Septembre



Octobre



Novembre



Décembre

L'année des treize mois (Décembre), 2013
Bleistift und Wasserfarbe auf Papier / Pencil and watercolor on paper
156 × 114 cm



Janvier

L'année des treize mois (2ème Janvier), 2013
Bleistift und Wasserfarbe auf Papier / Pencil and watercolor on paper
156 × 114 cm

Syndrome temporel 2013 von Bartha, Basel

Fabian Schöneich

Der Dreizehnte Monat

Seit Menschengedenken schaffen wir Systeme um unser Leben zu strukturieren, zu vereinfachen, ihm eine Form zu geben. Dabei geht es nicht nur um die Vereinfachung unseres privaten Alltags, sondern auch um das Leben in einer Gemeinschaft. Teilweise basieren diese Ordnungssysteme auf natürlichen Phänomenen wie z.B. der Mondphase, teilweise sind sie künstlich generiert, wenn wir von politischen oder sozialen Systemen sprechen.

Der Schweizer Künstler Boris Rebetez bedient sich in seiner Arbeit *Calendrier* (2013) einem Ordnungssystem, das bereits seit der Antike Verwendung findet, dem des Kalenders. 13 Kalenderblätter, nur mit den jeweiligen Monaten beschriftet, zeigen in Aquarell umgesetzte Ansichten der Gartenstädte Floréal und Le Logis in Brüssel. Genau diese beiden künstlich erschaffenen Siedlungen sind es, die auch in der Arbeit *Le Logis ou le secret identitaire* von 2011 Thema sind, einer Diaprojektion verschiedener schwarz-weiß Detailaufnahmen der Siedlungen, die nach dem Zweiten Weltkrieg aus Gründen der Wohnungsnot entstanden. Beide Siedlungen, entworfen von Louis Van der Swaelmen (1883–1929), einem belgischen Städteplaner und dem Architekten Jean-Jules Eggericx (1884–1963), folgen Entwürfen des Briten Ebenezer Howard (1850–1928), der den

Syndrome temporel 2013 von Bartha, Basel

The Thirteenth Month

From time immemorial we have been creating systems to give structure to our lives, to make them simpler, to give them a form. This does not solely apply to the simplification of our individual everyday life, but also to communal life. In some part these systems are based on natural phenomena, such as the phases of the moon, some appear to be generated artificially, such as political and social systems.

In his work *Calendrier* (2013), the Swiss artist Boris Rebetez uses an ordering system that has been employed since antiquity, namely the calendar. Thirteen calendar leaves, labeled as to the respective months of the year, show views made in watercolors of the garden cities Floréal and Le Logis in Brussels. The very same two artificially created housing projects were also the theme of Rebetez's work of 2011, *Le Logis ou le secret identitaire*. The work shows a slide projection of various different black-and-white close-up photographs of the projects which were created owing to a housing shortage after World War II. Both housing projects, designed by the Belgian city planner Louis Van der Swaelmen (1883–1929) and the architect Jean-Jules Eggericx (1884–1963), follow the plans designed by the English urban planner, Ebenezer Howard (1850–1928).

Begriff der Gartenstadt prägte und mittels dieses Modells das Städtewachstum in der Zeit der Industrialisierung kontrollieren wollte. Geschaffen wurden, und das in Europa und den USA, Siedlungen, die heute vergleichbar mit dem Modell der Gated Community sind: (isolierte) Wohnstrukturen, die Platz für eine Vielzahl von Bewohnern bieten und ausserhalb einer Stadt eine autonome Stadtstruktur und eine eigene Infrastruktur aufzeigten. So bildeten sich eigene Gemeinden, die sich selbstversorgend parallel zu den zentralen Stadtgebieten entwickelten. Eben auf diese Utopie geht Rebetez ein und präsentiert nun menschenleere Strassen, Einfahrten, Vorgärten wie Ein- und Mehrfamilienhäuser. Die unheimliche Ruhe und sichtliche Geborgenheit der Siedlungen wird sichtbar in den schwarz-weiß gehaltenen Diapositiven, die eher eine melancholische Stimmung vermitteln. Im Gegensatz dazu dominiert nun Licht und Farbe die Aquarelle. In dieser impressionistischen Manie hebt Rebetez die Träume der Erbauer wieder, die in den Siedlungen leben hervor. Das Idyll der geformten, kontrollierten Umgebung in der jeder und alles gleich ist; einer Umgebung in der kein Unterschied existiert und in der keine Probleme auf Ungerechtigkeiten oder ungleichen Verhältnissen basieren. Dennoch schafft Rebetez 13 Kalenderblätter, eben genau einen zu viel. Er bedient sich dem Ordnungssystem des Kalenders hält es dann aber doch nicht ein. Erich Kästner (1899–1974) verfasste 1955 einen Gedichtzyklus bestehend aus 13 einzelnen Werken die den Titel *Die 13 Monate*¹ trugen, eine der romantischsten Arbeiten des deutschen Schriftstellers. In den ersten 12 Gedichten, Januar bis Dezember beschreibt er die spezifischen Eigenschaften jedes einzelnen Monats. Das 13. Gedicht ist es allerdings, das versucht als ein Schaltmonat all die individuellen Eigenschaften der vorhergehenden 12 zusammenzufassen, was aber scheitern soll. So heisst es: „[...] Man macht, wir wissen's, aus zwölf alten Bildern kein neues Bild. [...]“².

Jeder Mensch ist individuell und zeichnet sich durch seinen ganz persönlichen Charakter aus, ähnlich wie es die Monate nach Kästner tun. Diese Individualität durch künstlich erzeugte Ordnungssysteme einzuschränken kann nicht funktionieren, es bleibt eine Illusion. Rebetez zeigt uns genau das auf sehr eindrückliche Weise und so verweist er auf diese Utopie einer konstruierten Gesellschaft, den Schattenseiten einer gleichförmig konstruierten Wohnsiedlung, die das Beste aus der Vergangenheit mit den Träumen an die Zukunft verbinden möchte und genau daran scheitern soll. Boris Rebetez' *Calendrier* (2013) ist ein Bildwerk, das die romantische Idee einer in sich geschlossen Gesellschaft widerspiegelt, in der man versucht Offenheit und Freiheit durch Gleichheit und Monotonie zu schaffen.

1 Die ersten 12 Gedichte des Zyklus entstanden im Auftrag der Schweizer Illustrierten Zeitung und erschienen monatlich zwischen Dezember 1952 und Dezember 1953. 1954 schrieb Kästner das 13. des Zyklus, den 13. Monat.
2 Erich Kästner, *Der Dreizehnte Monat*, in: Erich Kästner, *Die 13 Monate*, 1955.

He coined the term garden city, hoping with his model to hold in check the growth of cities during the age of industrialization. In Europe and the United States, various such settlements were created, which can be compared today with the model of gated communities: (isolated) housing structures outside a normal city that offer room for a large number of inhabitants and manifest an autonomous city-like structure and infrastructure of their own. Thus, independent communities were formed and developed self-sufficiently parallel to the central city areas. Rebetez investigates this utopia and in his work from 2011 presents deserted streets, driveways, front yards as well as single-family homes and apartment buildings. The eerie quiet and apparent security of the settlements become visible in these black-and-white diapositives that transmit a somewhat melancholy atmosphere. By contrast, the watercolors of 2013 are dominated by light and colour. In this impressionistic manner Rebetez emphasizes the dreams of those who created and those who lived in these housing projects. It is the postcard idyll of a formed and controlled environment in which everyone and everything is uniform, an environment where there are no differences, where there are no problems based on injustices or disparate circumstances. However, Rebetez creates thirteen calendar leaves, exactly one too many. He uses the ordering system of the calendar but then does not stick to it. Erich Kästner (1899–1974) once composed a cycle of poems that consisted of thirteen single works, titled *The Thirteen Months*¹, one of this German writer's most romantic creations. In the first twelve poems, January to December, he describes the specific characteristics of each single month. In the thirteenth poem he then tries to sum up all the individual characteristics of the preceding twelve in an intercalary thirteenth month, an effort that fails in the end. Thus he writes: “We know now, out of twelve old pictures, we cannot, alas, make a new one.”²

According to Kästner, every person is an individual and distinguishable from others because of his uniquely individual character—in a similar way to the months of the year. Trying to restrict this natural individuality by means of artificially created systems cannot work. It remains an illusion. Rebetez shows us this in a very impressive manner, pointing with his work to the utopia of a constructed social system as well as to the downsides of a uniformly constructed housing project that seeks to combine the best from the past with the dreams of the future and fails in the very pursuit due to these inherent incompatibilities. Boris Rebetez's *Calendrier* (2013) is a visual work that reflects the romantic idea of a society closed unto itself in which one attempts to create openness and freedom through uniformity and monotony.

1 The first twelve poems of the cycle were commissioned by the *Schweizer Illustrierte Zeitung* and appeared monthly between December 1952 and December 1953. Kästner wrote the thirteenth of the cycle, titled “Der Dreizehnte Monat” (The Thirteenth Month), in 1954.
2 Translated from: Erich Kästner, “Der Dreizehnte Monat”, in: Erich Kästner, *Die 13 Monate*, 1955.



Socle social, 2013
Backsteine, Holz, bemalt / Bricks, wood, paint
84 × 89 × 89 cm

L'année des treize mois (Mai), 2013
Bleistift und Wasserfarbe auf Papier / Pencil Watercolor on paper
156 × 114 cm



Folly, 2013
Laminat, Holz / Laminates, wood
290 × 365 × 300 cm

L'année des treize mois (Mars), 2013
Bleistift und Wasserfarbe auf Papier / Pencil Watercolor on paper
156 × 114 cm



L'année des treize mois (Mars), 2013
Bleistift und Wasserfarbe auf Papier / Pencil Watercolor on paper
156 × 114 cm

Folly, 2013
Laminat, Holz / Laminates, wood
290 × 365 × 300 cm

L'année des treize mois (Octobre), 2013
Bleistift und Wasserfarbe auf Papier / Pencil Watercolor on paper
156 × 114 cm



Folly, 2013
Laminat, Holz / Laminates, wood
290 × 365 × 300 cm



Anacronos, 2013
Sonnenschutzfolie auf Aluminium, Chromstahl / Sun protection sheet
on aluminium, stainless steel / 110 × Ø270 cm (variabel / variable)

L'année des treize mois (Novembre), 2013
Bleistift und Wasserfarbe auf Papier / Pencil Watercolor on paper
156 × 114 cm



Topique N° 2, 2013

Ahornholz, Glas, Farbfilter, Metall, Lack / Maple wood, glass, color filter, metal, lacquer / 143 × 125 × 69 cm

L'année des treize mois (Juillet), 2013

Bleistift und Wasserfarbe auf Papier / Pencil Watercolor on paper
156 × 114 cm

In Bewegung. Zu Boris Rebetez' Raumverständnis

Ines Goldbach

Die Frage kommt etwas unvermittelt, wenngleich sie durchaus berechtigt ist. Ob ich denn Durchgangsbahnhöfe oder Kopfbahnhöfe als Ort des Ankommens, Aus- oder Umsteigens bevorzugen würde. Mein Mitreisender scheint sich hierzu bereits eine klare Meinung gebildet zu haben, wie er Reisen ausklingen oder starten lässt. Tatsächlich hatte ich mir darüber noch nie Gedanken gemacht, wenngleich ich häufig mit dem Zug reise. Und diese Fahrten enden oder beginnen bekanntlich stets in Bahnhöfen. Also lasse ich für einmal den geplanten Zug abfahren, um dem Bahnhof, diesem komplexen Gebilde aus Raum und Zeit, mehr Aufmerksamkeit schenken zu können. Ich entscheide mich für den Kopfbahnhof. Mehr Raum denn Gleise, denke ich mir. Mehr Zeit, um sich aufzuhalten und anzukommen. Und doch überwiegen auch hier die Vorübergehenden mit schwerem oder leichtem Gepäck, auf dem Weg, um einen der Züge zu erwischen, die wie grosse wartende Gesichter in Richtung Halle starren und sich auf Pfiff in Bewegung setzen – bisweilen unnachgiebig denjenigen gegenüber, die noch eilends in die sich eben schliessenden Türen hineinspringen möchten.

Gibt es ihn noch den Bahnhof als Ort der Sehnsucht? Was ist übrig geblieben vom romantischen Gedanken der grossen Kathedralen der Moderne, von denen die prächtigsten Ende des 19. Jahrhunderts errichtet wurden; eine Art Schnittstelle von Innen- und Aussenraum und einst auch heimlicher Treffpunkt für Liebende. Das Sich-Umarmen und Küssen gehört hier ebenso zum Alltag wie das Abschiednehmen. Heute jedoch scheinen die Bahnhöfe eher funktionaler Durchgangsraum für alle und alles zu sein, üppig umrahmt von einschlägigen Fastfoodketten und schnell zu Erwerbendem. Ein Behälter für sich bewegende Körper – und doch noch immer ein Ort für Sehnsüchte, Wünsche, Projektionen, aber auch fürs Lossagen und einen (mitunter ungewollten) Ortswechsel. Unentwegt bevölkert von denen, die uneingeschränkte Mobilität und Erreichbarkeit sowie die Bewegung des eigenen Körpers als Notwendigkeit gewählt haben.

Eben hier erinnere ich mich an ein Gespräch mit Boris Rebetez. Für ihn, so der Künstler, seien gerade diese transitorischen Räume interessant – ob Wartesäle, Eingangsbereiche oder Passagen: Räume, denen jenes Moment der Bewegung eingeschrieben ist und die

On the Move. Boris Rebetez's Understanding of Space

Although altogether justified, the question is somewhat unheralded when it comes. Do I prefer arriving, alighting, boarding, or changing at through stations or terminus stations? My fellow traveller seems to have already formed a clear opinion on how to end or begin a journey. I actually had never really given the question much thought up until now, although I often travel by train. And, as we all know, these journeys always start or terminate in stations of some description. So for once I let my scheduled train depart in order to be able to pay more attention to the station itself, this complex structure of space and time. I plump for the terminus station. More space, not just platforms, I think to myself. More leisurely for spending time and arriving. And yet here, too, the majority of people tend to be hurrying by with their heavy or light luggage to catch one of the trains staring at you like big waiting faces toward the station concourse and that lumber into motion upon the shrill blow of a whistle—sometimes unyieldingly so with regard to would-be passengers rushing to leap aboard through the closing doors.

Can the station still be regarded as a place of longing? What is left of the romantic idea of the great cathedrals of modernity, the most magnificent of which were built at the end of the nineteenth century? A kind of intersection of inside and outside and, at one time, a clandestine rendezvous for lovers. Embracing and kissing one another is as commonplace here as waving goodbye. Nowadays by contrast, stations seem to be more like functional passageways for everyone and everything, lavishly framed by the usual generic fast-food outlets and items that can be quickly purchased on the move. A container for moving bodies—and yet still a place of longing, desire, projections, but also of letting go and a (sometimes unwanted) change of location. Tirelessly populated by those who have opted for unrestricted mobility and accessibility, as well as the movement of their own bodies as a necessity.

It's here of all places that a conversation I had with Boris Rebetez springs to mind. According to the artist, it is precisely these transitory spaces that are of interest to him—be they waiting rooms, entrance areas or passages: spaces inscribed with that moment of movement and which have the potential to be both unsafe and unpredictable places. If one looks at his work, these are not

zugleich unsichere und unberechenbare Orte sein können. Blickt man auf sein Werk, dann sind dies zwar nicht diejenigen Räume, auf die er mit seinen skulpturalen und architektonischen Setzungen einwirkt; eher sind es derartig konnotierte Räume, die er mit seinen Interventionen in Kunsthäusern, -hallen und Museen realisiert. Das Schaffen von transitorischen Räumen als künstlerische Handschrift zu wählen, sie mit Collagen, Zeichnungen, Aquarellen, vor allem aber mit präzise gesetzten Objekten und grossen Raumumwandlungen zu erzeugen, mag zunächst stutzig machen. Sind diesen transitorischen Räumen nicht gerade die Bewegung und das Sich-Bewegen eingeschrieben? Vielleicht daher genau das Gegenteil dessen, was man sich erhofft von einem Besucher respektive einer Besucherin, die sich möglichst lange in Ausstellungsräumen aufhalten sollten, mehr Stehen als Gehen, um das Ausgestellte und Realisierte erfassen zu können.

Zurück in den Bahnhof, ich sitze bei meiner zweiten Tasse Kaffee. Von der hiesigen historistischen Architektur mit ihrer Collage an Epochenzitaten ist nicht durchgehend etwas zu sehen; immer wieder wurde hier im Lauf der Jahre und Jahrzehnte Hand angelegt. Vielleicht beginnt schon in dieser Stilvielfalt vieler Bahnhöfe der erste Teil der (Zeit-)Reise. Wände wurden vor bestehende Mauern gesetzt, Fenster zu Blindfenstern verbaut, Böden aufgeschichtet, Pfeiler und Säulen verschalt. Ein Schichten nicht nur von Materialien, sondern auch von Zeit, Geschmack, Hoffnungen und Visionen – im Grossen wie im Kleinen. Man fragt sich das bisweilen an einem Ort wie einer Ausstellungshalle, in welcher das Auf- und Abbauen ein ewiger Kreislauf zu sein scheint: Wie viele Schichtungen und Häutungen verträgt ein Raum, wie viel Handanlegen? Bei der vielen Schicht von Putz und Farbe blättert einem die gesamte vergangene Zeit entgegen? Gerade bei Themen wie Schichtung und Addition scheint es lohnend, tiefer greifend gedanklich in das anhaltende künstlerische Interesse von Rebetetz einzusteigen. Nicht dass sich in seinem Werk ein historistischer Stil finden würde. Im Gegenteil. Rebetetz' Einbauten sind eher sparsam gesetzt. Keine opulenten Eingriffe, die wie Statements den Raum besetzen. Oft sind die Interventionen des Künstlers derart gewählt, dass nicht ganz klar ist, ob sie nicht doch zum Bestehenden gehören könnten. Pfeiler, deren Ästhetik zwar von anderen Zeiten, auch Jahrhunderten erzählen mögen, deren Position innerhalb der Raumlogik aber Sinn ergeben. Faszinierend und irritierend zugleich führen seine künstlerischen Setzungen das Gegenüber durch neu akzentuierte Architekturen. Eindringlich zeigen sie auf, wie sich eine Raumqualität und auch unsere Vorstellung davon mit wenigen Elementen zu (ver)ändern und dabei mitunter auch das Wohlbehagen in leicht nervöse Schwingungen zu bringen vermag.

Rebetetz schickt sein Gegenüber auf eine Art Erkundungstour durch Innen- und Aussenräume. Auf seine Eingriffe können neugierige Passanten sowohl in institutionellen Kontexten als auch im Rahmen von Kunst-am-Bau-Projekten unerwartet treffen. Fast immer bringen seine räumlichen Formulierungen das Gegenüber aus dem Trott, aus dem Bekannten in ein unbekanntes und damit auch fragendes Moment, wie wir – unabhängig vom eigenen Hintergrund – einen Raum erleben,

the kind of spaces that his sculptural and architectural settings have the power to inflect; instead, he realizes his interventions in the kind of spaces associated with art houses, galleries, exhibition halls, and museums. Choosing the fabrication of transitory spaces as his artistic signature, to create them with collages, drawings, watercolors, but above all with precisely placed objects and large spatial transformations, may at first seem a tad perplexing. Are not these very transitory spaces inscribed with the idea of motion per se and activity, people moving? Perhaps for this reason it is the exact opposite of what one might expect from an exhibition-goer who is supposed to linger in an exhibition space for as long as necessary, more standing and looking than moving, in order to be able to assimilate the realized works on display.

Back at the station, I am nursing my second cup of coffee. It is not possible to glimpse a complete picture of today's historicist architecture replete with its collage of epochal quotations; over the years and decades, alterations have repeatedly been made here. Perhaps the first part of the journey (in time) already begins in this variety of styles that typify many stations. Walls were placed in front of existing walls, windows were turned into blind windows, floors were raised, pillars and columns were boxed in, concealed. A palimpsest not only of materials, but also of time, taste, hopes, and visions—both on a large and more modest scale. One sometimes asks oneself this question in a place like an exhibition hall or gallery, in which the build and dismantling processes seems to be an eternal cycle: how many layers and exfoliations can a space endure, how many interventions? How many layers of plaster and paint does it take for all the enshrined past to start peeling off in your direction? It seems worthwhile then, especially with regard to themes such as layering and addition, to explore Rebetetz's ongoing artistic interest more deeply. Not that an historicist style can be found in his work. On the contrary, Rebetetz's installations tend to be sparing; no opulent interventions that occupy the space like statements. Often the artist's interventions are so subtle that it is not quite clear whether they might actually be part of the existing fabric of the space after all; pillars, for example, although aesthetically from other eras, even centuries-old, but positioned within the logic of space in a way that makes sense. Fascinating and confusing at the same time, Rebetetz's artistic settings guide the viewer through newly accentuated architectures. They insistently demonstrate how a specific quality of space and our perception of it can be altered by merely using a few elements, and sometimes how even a feeling of well-being might succumb to a slight frisson of nervousness.

Rebetetz sends the viewer on a kind of exploratory tour through interior and exterior spaces. Curious passers-by may encounter his interventions unexpectedly, both in institutional contexts and Per Cent for Art projects. Almost always, his spatial formulations disrupt the viewer's routine, moving from the familiar into an unknown and thus also questioning moment, how we—regardless of our individual background—engage with, experience, and remember a space. We are often reflected in his installations, objects or drawings, whether we have the necessary criteria to experi-

erfahren und erinnern. Nicht selten spiegeln uns seine Einbauten, Objekte oder Zeichnungen, ob wir denn die nötigen Kriterien besitzen, um einen Raum als positiv, negativ, offen, eng, vertrauensvoll oder beängstigend zu erleben, ob er uns inspiriert oder eher hindurchtreibt, und ob jenes Objekt, das wir sehen, imstande ist, an etwas Konkretes zu erinnern oder gar zu verweisen. Es scheint offensichtlich, und doch braucht es bis anhin jene Präzisierung und auch Verdeutlichung, um der Wirkung des jeweiligen Elements gewahr zu werden: Werden die Fenster verschlossen, verlieren wir ein Gefühl von Raum und Zeit, den Blick nach Aussen und dadurch vielleicht auch unser Wohlsein darin. Der Klang, der von den unterschiedlichen Qualitäten einer Bodenoberfläche ausgeht und uns mit jedem Schritt Orientierung verspricht, wird von weichen Materialien wie Teppichen oder Belägen geschluckt, von anderen Texturen aber wiederum reflektiert und verstärkt. Der komplexe Klang einer ganzen Stadt lässt sich so erfassen. Pfeiler innerhalb eines architektonischen Gebildes sprechen von der Deckenlast, die es zu tragen gilt. Werden sie aber, wie bei Rebetetz, an einen Ort gesetzt, der diese Trägerfunktion gemäss der Raumlogik nicht haben kann, eröffnet er eine Spannung im Raum und zugleich Fragen nach der Raumhistorie, seiner möglichen früheren Funktion, nach der Schnittstelle von Kunst und Realität, Echtem und Falschem, Utopie und Wahrheit.

Es existieren zahlreiche Projekte von Rebetetz, in welchen er mit wenigen präzisen Setzungen den Raum in bestehende Architekturen grundlegend in seiner Tonalität verändert und zugleich mit Karten, Fotografien, Modellen, Skulpturen ergänzt hat – beinahe so, als würde er bereits im Modell ein Angebot liefern für das, was ein Raum noch sein und wie er weitergedacht und -entwickelt werden könnte. Viele seiner auch begehbaren Objekte und Raumangebote wirken einerseits selbstverständlich und bekannt, andererseits wiederum irritierend neuartig. Im Durchschreiten dieser konkreten, veränderten und zugleich vorgeschlagenen Räume eröffnet sich eine weitere Qualität von Rebetetz' künstlerischer Setzung: Während der (neue) Raum physisch erfahrbar ist, verweist er zugleich auf etwas Anderes, Neues, Mögliches, ja, auf etwas Utopisches. Man möchte den Begriff der Raumarchäologie für diese Art der architektonischen Begegnung anwenden; dieses gedankliche und körperliche Graben, Einlassen und auch ein wenig Verlieren in einer architektonischen Struktur, um zu dessen Kern zu kommen, um ein Wissen darüber zu bekommen, wie ein Raum geplant, gebaut und verändert wurde, aber auch welches Potenzial in eben diesem Raum steckt, welche genutzten und ungenutzten Möglichkeiten. Aber dieses gedankliche Graben hat mitunter etwas Rückschrittliches, denn es wird in der Hoffnung vollzogen auf etwas zu stossen, das bereits da war. Der Rückblick jedoch ist nicht das Hauptinteresse des Künstlers, eher der vorausschauende Blick – jener, der Visionen oder Utopien ermöglicht.

Auch dieses Bahnhofsgebäude, verbunden mit dem Gedanken der Fortschrittlichkeit und der Fortbewegung, ist einst einer Utopie entsprungen, die Impulsgeber und Antreiber zugleich war. Utopien, heisst es einmal, dienen als Instrument, um die Gegenwart zu messen. Sie seien es, die eine Differenz zur Realität erzeugen und dabei die Wirklichkeit und somit auch das

ence a space as positive, negative, open, narrow, trusted or frightening, whether it inspires us or causes us to march on through, and whether the given object we are looking at is able to remind us of or even refer to something concrete. It appears to be self-evident, and yet it still requires specification and clarification in order to be able to assimilate the effect of the respective elements: if the windows are closed, we lose a sense of space and time, the view outside and thus perhaps also our sense of well-being there. The sound generated by our footfall on different flooring and which promises us orientation with every step is swallowed by soft, yielding materials, such as carpets or coverings, but then again reflected and amplified by other textures. The complex sound of an entire city can thus be captured. Pillars within an architectural structure tell of the floor load that needs to be supported. But if, as in Rebetetz's work, they have been positioned in a place where this support function is inappropriate in terms of the logic of the space, this introduces a dynamic into the space and, at the same time, poses questions about the history of the space, its possible former function, about the intersections of art and reality, the authentic and the false, utopia and truth.

There are numerous projects in Boris Rebetetz's oeuvre in which he has, with a few precise settings, fundamentally altered the tonality of space within existing architectural structures and, at the same time, supplemented them with maps, photographs, models, sculptures—almost as if he were already offering a vision in model format of what a space might still be or become as a result of further thought and development. On the one hand, many of his walkable objects and spaces seem self-evident and familiar, on the other they are perplexingly innovative. In passing through these specific, changed, and simultaneously propositional spaces, a further quality of Rebetetz's artistic settings emerges: while the (new) space can be physically experienced, it simultaneously refers to something else, something new, something possible, indeed, something utopian. One might be inclined to use the term spatial archaeology to describe this kind of architectural encounter; this conceptual and physical digging, immersing, and also losing oneself a little in an architectural structure in order to reach its essence, to obtain an understanding of how a space was planned, built, and altered, but also what potential might reside in this very space, which possibilities are utilized and which are not. But occasionally there is something retroactive about this conceptual digging, because it is carried out in the hope of coming across something that was already there. However, looking back is not Rebetetz's main interest or focus, but rather looking ahead—the direction that makes visions or utopias possible.

This station building, too, connected to the idea of progressiveness and locomotion, once sprang from a utopian vision that was both a source of inspiration and a motor. It was once said that utopias are a yardstick with which to measure the present. They highlight discrepancies with perceived reality and thereby question it and, concomitantly, also the present's lack of originality.¹ Utopia, one might conclude, can be the backbone of social movement, progress. Perhaps it is precisely this longing that impels Rebetetz to explore those

120 Unoriginelle der Gegenwart infrage stellen.¹ Die Utopie, so liesse sich schlussfolgern, kann Rückgrat für gesellschaftliche Bewegung sein. Vielleicht ist es eben jene Sehnsucht, die Rebetez zu den transitorischen Räumen antreibt, zu jenen, die uns gedanklich und physisch in Bewegung bringen, anstatt zu bremsen. Ein Infragestellen des Gegebenen mit allen seinen Brüchen. Es ist jedoch keine einfache Kritik an bestehenden Orten, Architekturen oder Objekten; vielmehr handelt es sich um Referenzpunkte, die der Künstler schafft und das Alltägliche, vielleicht auch als unoriginell Empfundene einer fiktiven Geschichte und damit künstlerischen Auffrischung unterzieht. Er selbst erscheint dabei als Abenteuerreisender, der weder mit seinen Werken noch einem statisch verstandenen Werkbegriff (Ausstellungs-)Räume besetzt, sondern im konkreten Austausch mit dem jeweiligen Ort, einer Begebenheit oder einem konkreten Objekt Neues generiert.

Ich bin inzwischen spät dran, als ich in Richtung Gleis aufbreche, und merke, wie der Raum, der vor zwei Stunden noch mit so viel Betriebsamkeit gefüllt war, sich langsam leert. Es werden immer weniger Züge, die in Warteposition die Hälse in den Raum recken. Die meisten sind bereits langsam selbst in ihre nächtliche Unterkunft aufgebrochen. Für einen kurzen Moment ist der Blick über die Halle und die Gleise frei. Es wird nicht mehr gehetzt, weniger verabschiedet und begrüßt, weniger gegessen, eingekauft und getrunken, sondern ein wenig mehr flaniert, durchquert, gestanden und gestaunt. Erst jetzt fallen mir die Schwalben auf, die sich unter den gläsernen Dächern eingenistet haben und mit ihrem Flug die einfallenden Lichtstreifen brechen. Die Leere, meinte Rebetez einmal, sei das eigentliche Material, das er brauche, denn gerade darin könne er die reale und imaginäre Bewegung finden und auch erahnen. Die Elemente, die er später einfüge, seien vor allem ein Mittel, um diese Leere, den Charakter und die Identität des Raums stärker zu definieren.² Man sehnt sich nach diesen Freiräumen, nach Offenheit, einem Sich-bewegen-Können ohne Notwendigkeit und einem Wahrnehmen von Raum und Zeit. Während die Zeit für das Mobile, Dynamische und Progressive, für Veränderung, Wandel und Geschichte steht, so schrieb der Soziologe Markus Schroer über die Soziologie des Raums, steht der Raum für Immobilität, Stagnation und das Reaktionäre, für Stillstand, Starre und Festigkeit.³ Bei Rebetez scheint sich das Starre zu verlieren – seine Räume werden gerade durch die Aktivität des anderen in der Zeit erst konstituiert und ermöglichen gerade in der Bewegung ein aufregend neues Erlebnis von Raum und Selbst. Der Nachhall seiner künstlerischen Vorgehensweise scheint an vielen Orten möglich.

spaces of transit that get us moving mentally and physically instead of applying the brakes. A questioning of what is given, extant, in all its fragmentariness. However, it is not a simple critique of existing places, architectural structures or objects; rather, it is a matter of creating reference points and subjecting the quotidian—perhaps also perceived as unoriginal—to a fictional narrative and thereby a degree of artistic revisualization. Rebetez himself appears as an adventurer who does not occupy (exhibition) spaces either with his works themselves or a static overall concept, but generates something new in a concrete exchange with the respective place, event or object.

I am now running a bit late as I head off in the direction of the platform and notice how the space, which was bustling with activity two hours ago, is slowly emptying. There are fewer and fewer trains stretching their necks into the space as they await departure. Most of them have already shunted themselves off to the place where trains sleep. For a brief instant, the view across the hall, concourse, and platforms is unimpeded. The rush has subsided; there are fewer valedictions and words of welcome, less eating, shopping, drinking, and a bit more sauntering, (criss)crossing, standing, and marveling. Only now do I notice the swallows that have nested under the glass roof and are intercepting the shafts of light entering the building with their flight. Rebetez once commented in an interview that “emptiness is in truth the material that I need because I find and can conceive of real and imaginary movement in it. The elements that I later bring to it are only a means to define this emptiness, the character, and the identity of space more clearly.”² One yearns for these free spaces, for openness, for the ability to move without necessity, and for a perception of space and time. Whereas time stands for the mobile, the dynamic and the progressive, for change, transformation, and history, space—according to the sociologist Markus Schroer writing about the sociology of space—connotes immobility, stagnation and the reactionary, stasis, rigidity, and permanence.³ In Rebetez’s work, rigidity seems to lose itself—his spaces are first constituted in time precisely through the activity of the other and, precisely in movement, enable an exciting new experience of space and self. The reverberation of his artistic approach seems viable in lots of places.

1 Mohamed Amjahid / Gero von Randow, „Utopien: Sehnsucht ohne Ort? Von wegen! Die Zeit der großen Gegenentwürfe kehrt zurück. Eine Reise durch Europa, auf der Suche nach Utopien“, in: DIE ZEIT Nr. 52/2016, 15.12.2016
 2 Eines der längeren Gespräche des Künstlers mit der Autorin wurde abgedruckt in: Boris Rebetez / Ines Goldbach (Hg.), *Columnist*, Muttentz/Basel 2014.
 3 Markus Schroer, *Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums*, Frankfurt am Main 2006, S. 21.

1 Mohamed Amjahid and Gero von Randow, “Utopien: Sehnsucht ohne Ort? Von wegen! Die Zeit der großen Gegenentwürfe kehrt zurück. Eine Reise durch Europa, auf der Suche nach Utopien,” in *DIE ZEIT*, No. 52 (2016), 15 December 2016.
 2 “Boris Rebetez, Ines Goldbach. Im Gespräch,” Boris Rebetez and Ines Goldbach, eds, *Columnist*, exh. cat. Kunsthaus Baselland (Muttentz/Basel, 2014), p. 57.
 3 Markus Schroer, *Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums* (Frankfurt am Main: Springer VS, 2006), p.21.



Portail, 2015
 Rohstahl / Raw steel
 220 × 95 × 1,5 cm

Columnist
2014
Kunsthhaus Baselland

Ines Goldbach

... und doch ohne Anfang und Ende, wird der Zuschauer nach und nach in die Erinnerung, oder sagen wir besser in das Archiv und den Speicher eines Ortes geführt. Schicht um Schicht kann er sich darin verlieren, in eine andere Zeit und einen anderen Ort begeben, während er sich inmitten der echten und doch auch falschen Säulen des Kunsthauses befindet. Geht es hierbei daher nicht auch um das Verhältnis von Fotografie, die an einen Ort erinnert, der vielleicht im Moment des Ansehens gar nicht mehr vorhanden sein könnte, nur noch an denselben erinnert und an die realen, erleb-
baren Elemente im tatsächlichen Raum? Und geht es nicht auch darum, was sich in jeder Säule an (kunsthistorischer) Erinnerung eingeschrieben hat und sei sie auch noch so banal? Und auch darum, wie wir uns selbst in dem jeweiligen Raumangebot verorten? Rebetz lässt mit seinen Raumerkundungen den Betrachter zum Teilnehmer werden und liefert, ähnlich wie der Kolumnist, mit seinem Beitrag für das Kunsthaus Baselland jeweils einen speziellen Kommentar zum Ort und der Architektur des Hauses. Wie viel Zeit hat sich hier eingeschrieben, wie viele Geschichten? Wie ist die Architektur des Hauses zu verstehen und nachzuvollziehen, was wurde nachträglich gebaut, verbaut, freigelegt, geöffnet und geschlossen? Boris Rebetz ermöglicht uns einen speziellen Blick Räume und Zwischenräume des Kunsthauses und erzählt dabei auch neue und fremde Geschichten.

Veränderter Auszug aus Boris Rebetz / Ines Goldbach (Hg.), *Columnist*, Basel 2014.

Columnist
2014
Kunsthhaus Baselland

... Akin to a narrative, though with neither a beginning nor an end, the viewer is gradually led into the recollections or, in other words, into the archive and memory of a location from a specific time. Layer after layer, he can lose himself within it, be transported to another time and another place, while he sits amid the Kunsthaus's real, yet also fake, columns. Is this not, therefore, about the relationship of a photograph that evokes a place that could perhaps not exist at all any more at the moment it is looked at, a photograph that only commemorates that place and the real elements that can be experienced in the actual space? Rebetz's investigations of space always allow the viewer to be a participant. His contribution to the Kunsthaus Baselland offers, in the manner of the columnist, a specific commentary that relates also to the place and the architecture of the institution. How much time has inscribed itself here, how much history? How is the architecture of the building to be understood and apprehended; what was built later, sealed up, exposed, opened, and closed? Boris Rebetz facilitates a singular view behind the scenes, the beams and columns of the Kunsthaus and in the process, tells us new, strange stories.

Adapted excerpt from Boris Rebetz and Ines Goldbach, eds, *Columnist*, exh. cat. Kunsthaus Baselland (Muttentz/Basel, 2014).



Columnist (Vitrine / Display case), 2014
Plexiglas, Holz, bemalt / Plexiglass, wood, paint
65 × 120 × 120 cm



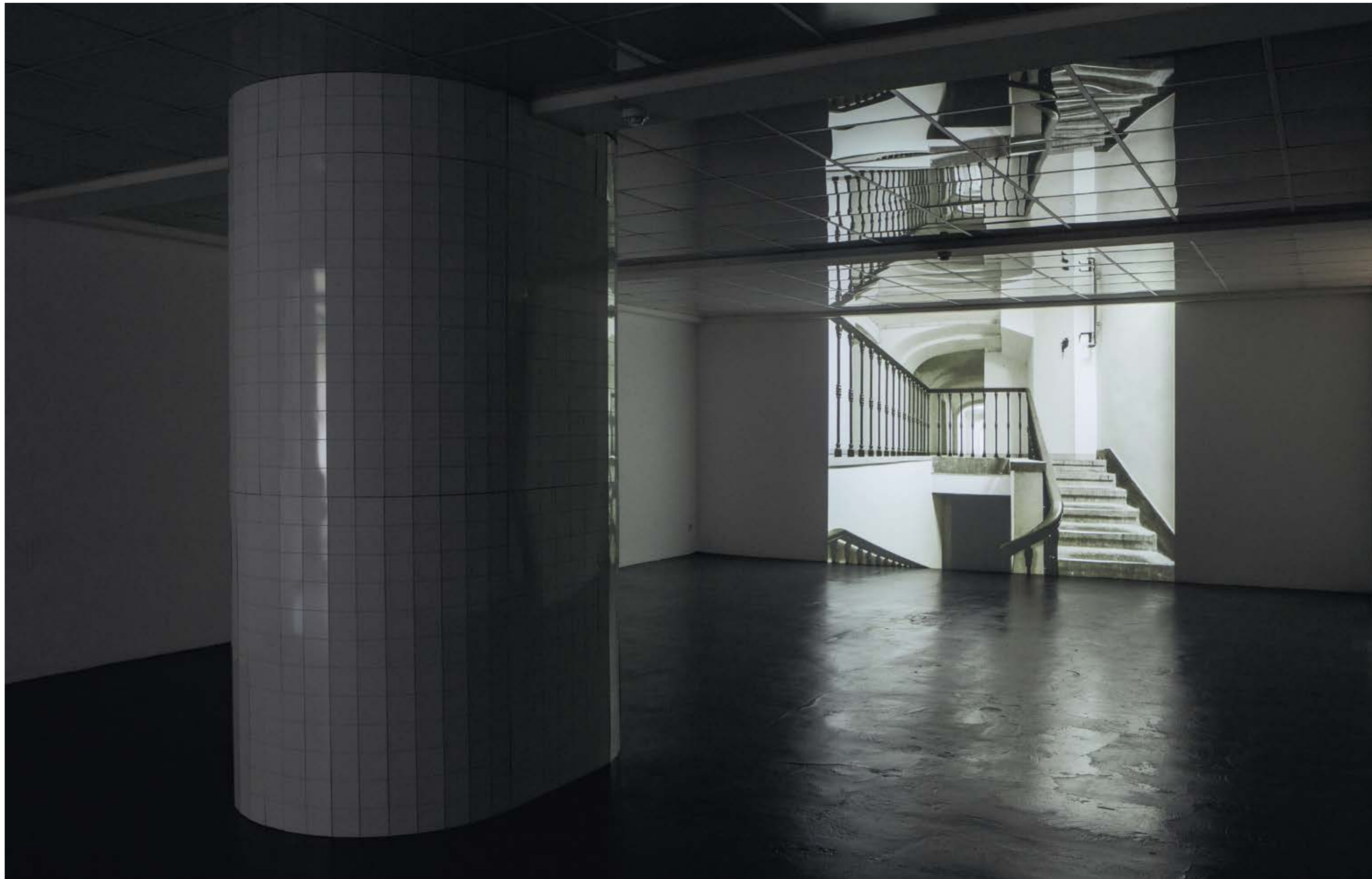
Columnist axonometry, 2014
Tusche auf Papier / Ink on paper
110×110cm



Columnist (Pfeiler / Pillar), 2014
Laminat, Holz, Videoprojektor / Laminates, wood, video projector
310×140×95 cm



Columnist, 2014
Videoprojektion, 80 Fotografien, Loopdauer: 15 min. / Video projection, 80 photographs, loop duration: 15 min.
Bild / Image: 310×412 cm

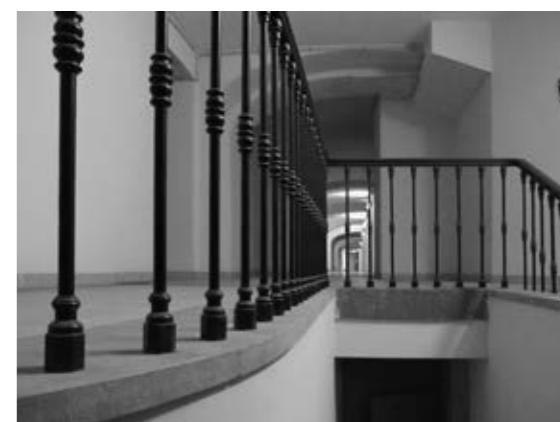


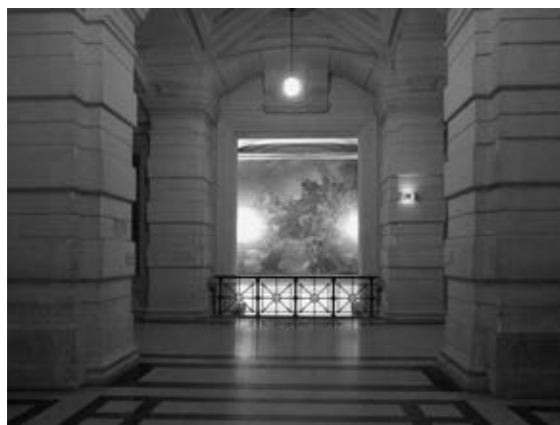
Columnist, 2014

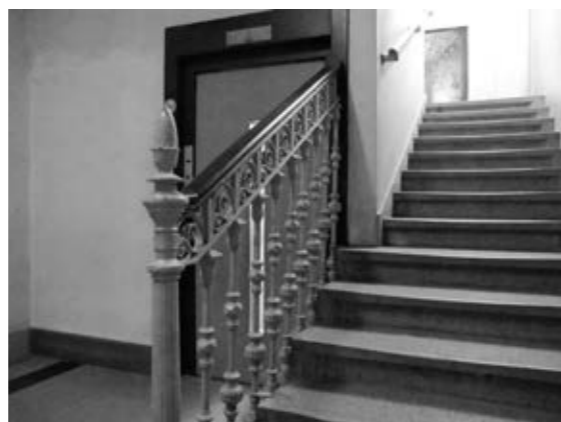
Videoprojektion, 80 Fotografien, Loopdauer: 15 min. / Video projection, 80 photographs, loop duration: 15 min.
Bild / Image: 310 × 412 cm











Columnist
2015
Vitrine, London

Alys Williams

Mit seinen architektonischen Interventionen modifiziert Rebetez die physische Beschaffenheit des Raums und aktiviert diesen, um für den Betrachter eine neue Umgebung zu schaffen. Rebetez' Fotografien, die mit den Säulen und der Architektur der Galerie arbeiten, werden aus dem Inneren der Wände in den Ausstellungsraum projiziert. Die Bilder zeigen Details von neoklassischen Strukturen – Säulen, Träger, Pfeiler und Bögen – und ziehen den Betrachter aus dem urbanen Kontext des modernen Stützpfilers, von dem die Projektionen ausgehen, in eine prächtige architektonische Vergangenheit.

Rebetez' Arbeit zeichnet sich dadurch aus, dass jede Begegnung mit ihr einzigartig ist. Jeder Betrachter wird zu einem anderen Zeitpunkt eintreten; wird die Betrachtung der Abfolge der Fotografien zu einem anderen Zeitpunkt beginnen; und andere Verhältnisse von Licht und Schatten in dem Raum erfahren. Die Besucher werden ihre individuellen, sehr persönlichen Kontexte zur Betrachtung der Fotografien mitbringen und jeweils ganz eigene Assoziationen mit ihnen verbinden.

Der Ausstellungstitel ist auf spielerische Weise doppeldeutig. „Kolumnist“ lässt an einen Journalisten denken, der Leitartikel für Zeitschriften und Zeitungen verfasst, während ein „Kolumnist“ im Kontext der Ausstellung zugleich als Schöpfer physischer Säulen (*columns*) verstanden wird. Indem er diese Rolle einnimmt, lädt Rebetez die Betrachter ein, den Raum als Ergebnis seiner Interventionen auf völlig neue Art und Weise zu sehen und zu erfahren.

In *Columnist* eröffnet Rebetez dem Betrachter zwei mögliche Räume – den der physischen Installation und den der vergangenen Architektur, über den die Fotografien reflektieren. Dadurch schafft Rebetez einen Übergangsraum, der sich im ständigen Fluss zwischen dem Realen und dem Imaginären, der Vergangenheit und der Gegenwart befindet.

Columnist
2015
Vitrine, London

With his architectural intervention, Rebetez alters the physical nature of the space and activates it, creating a new environment for the viewer to inhabit. Working with the columns and architecture of the gallery, Rebetez's photographs will be projected from within the walls into the gallery space. Images show details of neoclassical structures—columns, beams, pillars, and arches—drawing the viewer from the urban context of the modern pillar, from which the projections stem, into a magnificent architectural past.

The nature of Rebetez's work ensures that every encounter is unique. Each viewer will enter at a slightly different time; begin watching the photo progression at a different point; experience a different quality of light and shadow in the space. The viewer will bring their very personal context to the viewing of the photographs and the associations drawn from them.

The title of the installation exhibits a playful duality. 'Columnist' suggests a reporter who pens editorials for magazines and newspapers, whilst at the same time, in the context of the exhibition, the viewer understands a 'Columnist' to be the sculptor of physical columns. Taking on this role, Rebetez invites the viewer to see and experience the space in an entirely new way as a result of his interventions.

In *Columnist*, Rebetez exposes the viewer to two potential spaces – that of the physical installation and that of the past architecture on which the photographs reflect. In doing so, Rebetez creates a transitional space, constantly fluxing between the real and imagined, past and present.



Columnist, 2015

Videoprojektion auf transparenten Bildschirm, 80 Fotografien, Loopdauer: 15 min. / Video projection on transparent screen, 80 photographs, loop duration: 15 min., Bild / Image: 200 × 266 cm



Columnist, 2015

Videoprojektion auf transparenten Bildschirm, 80 Fotografien, Loopdauer: 15 min. / Video projection on transparent screen,
80 photographs, loop duration: 15 min., Bild / Image: 200 × 266 cm



AIR & WATER, 2014
Backsteine, Mörtel / Bricks, mortar
150 × 110 × 170 cm

Jenseits der Ortsspezifität: Zur Kunst von Boris Rebetez

Beyond Site-specificity: On Boris Rebetez's Art

Philip Ursprung

Leichter als Luft ist der Titel einer Reihe von sechs Skulpturen, die Boris Rebetez 2016 für die Schule Gartenhof in Allschwil von BUR Architekten Zürich geschaffen hat. Die monochromen beigefarbenen Skulpturen sind im Inneren des Schulhauses verteilt. Sie sind etwas über mannsgross, aus Acrylglas – einer Mischung von Gips und acrylischem Bindungsmittel – gegossen und hängen an der Decke. Auf kreisrunden Kunststoffplaketten an den Wänden finden sich die Erläuterungen dazu. Sie stellen historische Flugapparate dar, nämlich den ersten Heissluftballon, die *Montgolfière* (1783), das erste motorisierte Flugobjekt von Clément Ader *Ecole III* (1894), den ersten funktionalen Fallschirm von André-Jacques Garnerin (1897) und das erste Luftschiff, das die Erde umrundete, die *Graf Zeppelin* (1928). Zwei Objekte allerdings tanzen aus der Reihe, zum einen ein fliegender Teppich, zum anderen eine Kumuluswolke.

Leichter als Luft (Lighter than Air) is the title of a series of six sculptures that Boris Rebetez made in 2016 for the Gartenhof School in Allschwil designed by BUR Architekten Zurich. The monochrome beige sculptures are distributed throughout the interior of the school premises. Slightly larger than human height, they were cast in acrylic glass—a mixture of plaster and acrylic binding agent—and are suspended from the ceiling. Circular plastic plaques on the walls contain explanatory glosses. The sculptures depict historical flying apparatuses, namely the first hot-air balloon, the *Montgolfière* (1783), the first motorized flying object *Ecole III* (1894) made by Clément Ader, the first functional parachute made by André-Jacques Garnerin (1897), and the first airship to circumnavigate the earth, the *Graf Zeppelin* (1928). However, there are two objects that are a bit out of place—a magic carpet for one and a cumulus cloud for another.

Im Unterschied zu den meisten Kunst-am-Bau-Projekten, die möglichst nicht auffallen wollen und in Gestalt von Farbkonzepten oder Sitzgelegenheit der Architektur dienen und den Bewohnern Partizipation anbieten möchten, stechen Rebetez' Kunstwerke in Allschwil sogleich ins Auge. Sie tarnen sich nicht als Architektur und sie möchten niemandem dienen. Für die jüngsten Schülerinnen und Schüler mögen sie wie überdimensionierte Spielzeuge anmuten, die jemand im Schulhaus hat liegenlassen und mit denen sie in ihren Gedanken weiterspielen dürfen. Ältere Schülerinnen und Schüler werden sich für die Thematik anregen lassen. Sie können sich mit den Vehikeln auf imaginäre Reisen begeben und die Schule für einen Moment in ihrer Fantasie verlassen. Die *Montgolfière* scheint wie ein Insekt vom Licht angezogen zu sein, in Richtung der hellen Fenster zu drängen und einen Weg aus dem Gebäude zu suchen. Der Zeppelin sucht sich seinen Weg entlang den Fluren.

Und auch der fliegende Teppich ist an die Decke gestossen, wo er in seiner Reise nur vorübergehend gebremst wird. Die Materialien und die Farbe erinnern ein wenig an Abgüsse nach antiken Skulpturen. Manche der Lehrpersonen schliesslich werden sich angesichts der stilisierten Artefakte daran erinnern, dass früher didaktische Schausammlungen den Stolz jedes Schulhauses ausmachten.

Die schwebenden Objekte handeln vom Erfindergeist der Menschen, von Erfolg und Misserfolg und vom uralten Traum, die Schwerkraft zu überwinden. Sie zeugen davon, dass jede Systematik willkürlich und jede Art von Ordnung kontingent ist. Eine Wolke oder ein Zeppelin sind zwar beide leichter als Luft. Aber innerhalb des Lehrplans einer Primarschule werden sie in getrennten Fächern besprochen. Einem fliegenden Teppich wiederum werden die Schülerinnen und Schüler allenfalls in der Märchenstunde begegnen. Die Reihe der Flugobjekte ist somit auch eine Ermunterung für Lernende und Lehrende, Ordnungen mit Skepsis zu begegnen und Ausnahmen zu akzeptieren. Und sie regt an, über den Zusammenhang von Fiktion und Fakten, Traum und Realität nachzudenken.

Die Skulpturen sind ausser Reichweite gehängt und nicht zum Anfassen gedacht, aber sie stehen auch nicht hinter Glas, nicht auf Sockeln oder in Rahmen. Sie sind Teil des Raums der Architektur und der Menschen, die sich darin bewegen. Man könnte sie deshalb – und auch wegen der stilisierten Darstellung und der weissen Farbe – als grosse Architekturmodelle sehen und *Leichter als Luft* als Kommentar zur Architektur interpretieren. Bauten sind zwar, mit wenigen Ausnahmen wie Richard Rogers Millennium Dome in London (1999), nie tatsächlich leichter als die Luft, die es umhüllt. Aber von den gotischen Kirchtürmen im Mittel-



Leichter als Luft (Cumuluswolke / Cumulus cloud), 2016
Acrystal®, Stahl, Glasfaser / Acrystal®, steel, fiberglass
150 × 200 × 280 cm

In contrast to most Per Cent for Art projects, which aim to be as unobtrusive as possible and serve the architecture in the form of tonal concepts or seating arrangements, as well as offering residents an opportunity to participate, Rebetez's artworks in Allschwil are instantly eye-catching. They are not disguised as architecture and they don't have a utility function to speak of. To the youngest pupils, they may seem like oversized toys that someone has left behind in the school and with which they can continue playing in their imaginations. Older pupils will be inspired by the subject matter. They can embark upon imaginary journeys with these conveyances and leave school behind for a moment in their flights of fancy. The *Montgolfière*, for its part, seems to be drawn to the light like an insect, nudging towards the bright windows and looking for a way out of the building. The Zeppelin navigates its route along the corridors. And the magic carpet has also collided with the ceiling,

which, for the time being at least, puts the brakes on its journey. The materials and the color remind me a bit of casts of classical sculptures. Ultimately, in view of the stylized artifacts, some of the teachers may recall that, in the past, didactic collections of copies of Antique statues and scientific models were the pride of every school.

The floating objects embody human inventiveness, success and failure, and the age-old dream of conquering gravity. They bear witness to the fact that every system is arbitrary and every kind of order is contingent. Both a cloud and a zeppelin are lighter than air, but in the context of the primary school curriculum they are dealt with as separate subjects. A magic carpet, on the other hand, is something the pupils will encounter at best during story time. Rebetez's series of flying objects is thus also at once an encouragement for students and teachers to be skeptical about classifications and to accept the exception. Furthermore, it encourages them to reflect on the connection between fact and fiction, dream and reality.

The sculptures are hung out of reach and are not meant to be touched, but they are also not behind glass, not on pedestals, nor in frames. They are part of the architectural space and the people who move within it. As a result, one might view them—also on account of their stylized representation and whitish color—as large architectural maquettes and interpret *Leichter als Luft* as a commentary on architecture. With few exceptions, notably Richard Rogers's Millennium Dome in London (1999), buildings are never actually lighter than the air that envelops them. But ranging from the Gothic church towers in the Middle Ages to El Lissitzky's *Cloud Iron* in the 1920s, from Frei Otto's lightweight, tent-like tensile and membrane constructions in the 1970s to the Burj Khalifa, the world's tallest skyscraper erected

alter über El Lissitzky's *Wolkenbügel* in den 1920er-Jahren, den Zeltdachkonstruktionen von Frei Otto in den 1970er-Jahren bis zum Burj Khalifa, dem höchsten Wolkenkratzer der Welt aus der Boomzeit des Millenniums, zieht sich der Traum vom Fliegen wie ein roter Faden durch die Architekturgeschichte. Auskragungen, Vordächer, schlanke Stützen und Glasfassaden zählen zu den architektonischen Elementen, welche symbolisch die Schwerkraft überwinden und suggerieren, dass ein Gebäude abheben könnte. Auch die Behandlung von Materialien, etwa das Polieren von Beton oder das Verspiegeln von Metall, ist Teil der Bestrebung, Architektur symbolisch zu entmaterialisieren und atmosphärische Wirkungen zu erzielen.

Kunst in Architektur

Rebetez definiert *Leichter als Luft* als „Kunst in Architektur“. Die Bezeichnung ist charakteristisch für die differenzierte Weise, mit der er sich der Frage des Verhältnisses von Kunst und Architektur nähert. In der derzeitigen Diskussion zeugen Begriffe wie „Kunst am Bau“, „Kunst im öffentlichen Raum“, „Kunst im Freien“, „architekturbezogene Kunst“, „raumbezogene Kunst“ etc. von einem dualistischen Verständnis. Kunst und Architektur werden als zwei einander gegenüberliegende Pole aufgefasst. Je nach Standpunkt wird das jeweilige Gegenüber entweder verklärt oder verteufelt. Aus der Perspektive der Architektur ist Kunst eine Herausforderung, weil sie eine Form von Freiheit und Autonomie verkörpert, welche die Architektur selbst nicht haben kann. Aus der Perspektive der Kunst wiederum ist die Architektur eine Herausforderung, weil sie eine Form von Nützlichkeit und Legitimität verkörpert, welche die Kunst selbst nicht haben kann. Entsprechend

verkrampft sind denn auch ihre Begegnungen, vor allem im Bereich Kunst am Bau und Kunst im öffentlichen Raum. Eine dem Architekten Norman Foster zugesprochene polemische Bemerkung aus den 1980er-Jahren bringt die Unvereinbarkeit der beiden Gattungen auf den Punkt. Laut Foster sei Kunst am Bau wie „Lippenstift auf dem Gesicht eines Gorillas“.

In Rebetez' Kunst ist diese Defensive der Kunst gegenüber der Architektur nie spürbar. Er kennt die Welt der Planung, der Bauten und Architekturdarstellungen gut genug, um zu wissen, dass es „die“ Architektur ohnehin nicht gibt und dass Architektur sich nicht auf das Gebaute reduzieren lässt. Seine Formulierung „Kunst in Architektur“ macht deutlich, dass er Kunst und Architektur als eigenständige Bereiche auffasst, die räumlich koexistieren. Damit vergrössert er seinen Spielraum als Künstler. Mehr als der „Dialog“ zwischen Kunst und Architektur interessiert ihn das leichte Missverständnis, das Aneinander-Vorbeireden. Das schier



Leichter als Luft (Erster Heissluftballon / First hot air balloon, [1783]), 2016
Acrystal®, Stahl, Glasfaser / Acrystal®, steel, fiberglass
180 × 115 cm

in the millennium boom period, the dream of flying courses through architectural history like a golden thread. Cantilevers, canopies, slender columns, and glass façades are among the architectural elements that symbolically defy gravity and suggest that a building might actually take off. The ways of treating materials, such as polishing concrete or coating metal with reflective substances, is also part of the endeavor to dematerialize architecture symbolically and to achieve an atmospheric effect.

Art in Architecture

Rebetez defines *Leichter als Luft* as “art in architecture”. The term itself is characteristic of the differentiated way in which he approaches the question of the relationship between art and architecture. In the current discussion, terms such as “Per Cent for Art,” “public art,” “outdoor art,” “art related to architecture,” “site-specific art,” etc., bear witness to a dualistic understanding. Art and architecture are seen as two opposing poles. Depending on your point of view, the respective opposite is either transfigured or demonized. From the perspective of architecture, art is a challenge because it embodies a form of freedom and autonomy that architecture itself cannot possess. From the perspective of art, architecture is a challenge because it embodies a form of utility and legitimacy that art itself cannot have. Their encounters are correspondingly tense, especially in the fields of Per Cent for Art and public art. A polemical remark dating back to the 1980s attributed to the architect Norman Foster sums up the incompatibility of the two genres. According to Foster, Per Cent for Art is like “lipstick on the face of a gorilla”.

In Rebetez's work, this defensive attitude towards

architecture on the part of art is never noticeable. He is conversant with the world of planning, buildings, and architectural representations well enough to know that architecture per se does not exist anyway and that architecture cannot be reduced to physical structures. His formulation “art in architecture” is a clear statement of his view that art and architecture are independent fields that coexist spatially. As a result, he is able to augment his scope as an artist. Rather than a “dialog” between art and architecture, he is more interested in slight misunderstandings, a talking at cross-purposes as it were. The almost inexhaustible spectrum of architecture, from the first sketch via the implementation plan, the models, the materials, all the way to a photographic or drawn representation and to the overall discourse, can become the object of his art.

He uses this scope, for example, for *Rettungstreppe* (Emergency Stairs) from 2013, the Per Cent for Art project for the Bern emergency medical service. The building

unerschöpfliche Spektrum von Architektur, von der ersten Skizze über die Ausführungspläne, die Modelle, Materialien bis zur Repräsentation mittels Fotografie und Zeichnung und zum Diskurs kann zum Gegenstand seiner Kunst werden.

Diesen Spielraum nutzt er beispielsweise für *Rettungstreppe* (2013), dem Kunst-am-Bau-Projekt für die Sanitätspolizei Bern. Es handelt sich um einen dunkelgrauen Holzbau, dessen markantestes Merkmal die grossen Garagentore für die Rettungsfahrzeuge sind. Der Neubau vor der Stadt wirkt zweckmässig, übersichtlich und klar strukturiert. Rebetez' Werk ordnet sich der Architektur wie im Schulhaus Allschwil nicht unter. Es ist ein Trompe l'Œil, die Ansicht einer in die Fläche projizierten Wendeltreppe aus verzinktem Stahl.

Sie verbindet das Dach des dreistöckigen Baus mit dem Garagendach. Auf den ersten Blick fällt nicht auf, dass es keine echte Treppe ist. Erst wer sich dem Bau nähert, wird bemerken, dass es sich um eine Attrappe handelt. Wie ein redundantes Accessoire ist es ans Gebäude gefügt. Es ist überflüssig. Es äfft die hehre Aufgabe der Institution, den Menschen in Not zu dienen und ihre Rettung zu ermöglichen, auf eine unbeholfene Art quasi nach. Es ist allerdings auch das einzige gekurvte Element in einem ansonsten streng rechtwinkligen Bau. Die Rettungstreppe geriert sich so, als ob sie die schmucklose Fassade verschönern und den Passanten verkünden möchte, was sich im Inneren befindet.

Mit *Rettungstreppe* übertreibt Rebetez ironisch die für die Kunst-am-Bau-typische Konkurrenzsituation zwischen Kunst und Architektur. So als ob die Architekten eine gezeichnete Treppe noch hätten nachreichen wollen, die Handwerker die falsche Seite eines Plans umgesetzt hätten oder die Bauherren im letzten Moment entschieden hätten, Einsparungen vorzunehmen, hält *Rettungstreppe* den Finger auf die Prozesse zwischen Entwurf und Ausführung, Planung und Reglementierung. Diese Ironie findet sich bereits in seinem ersten Kunst-am-Bau-Projekt. *Onze Chaises* (1994) befand sich vor einem Personaleingang des damaligen Ciba-Geigy-Werks in Basel. Es bestand aus elf bunten Gartenstühlen, die unordentlich, teilweise umgeworfen auf dem Platz verteilt waren. Der Künstler hatte sie allerdings am Boden fixiert, das heisst, niemand konnte sie ordnen, bewegen oder entfernen. Für *Onze Chaises* spielte Rebetez mit den Erwartungen gegenüber den unterschiedlichen Gattungen. Er durchkreuzte die Idee, dass Architektur prinzipiell fixiert, Mobiliar und Kunst hingegeben prinzipiell flexibel seien.

Die Zone zwischen Kunst und Architektur ist auch deshalb für die Diskussion virulent, weil sie das Monu-



Leichter als Luft (Luftschiff Graf Zeppelin / Airship Graf Zeppelin [1928]), 2016
Acrystal®, Stahl, Glasfaser / Acrystal®, steel, fiberglass
ø36 x 300 cm

in question is a dark grey wooden structure, the most striking feature of which is the imposing set of garage doors for the ambulances and emergency vehicles. The new premises on the outskirts of the city appear functional, easy to assimilate visually and clearly structured. Rebetez's work does not subordinate itself to the architecture as it does in the Gartenhof school building in Allschwil. It is an example of *trompe l'oeil*, the aspect of a galvanized-steel spiral staircase projected two-dimensionally. It connects the roof of the three-story building with the garage roof. At first glance, the fact that it is not a real staircase doesn't stand out. Only when you approach the building do you actually notice that it is a two-dimensional mock-up. It is attached to the building like a redundant accessory. It is superfluous.

It is a sort of cumbersome, wry parody of the institution's noble duty to respond to and rescue people in an emergency. However, it is also the only curved element in an otherwise strictly rectangular building. Rebetez's *Rettungstreppe* acts as though it wants to adorn the otherwise featureless façade of the building and thereby reveal to passers-by what is going on inside.

Rebetez ironically exaggerates the competitive relationship between art and architecture typical of Per Cent for Art projects. As if to say that the architects had wanted to submit a drawing of a staircase after all; that the builders had implemented the wrong side of a plan, or that the clients had decided at the last minute to cut the budget, *Rettungstreppe* keeps close track of the processes between design and implementation, planning and regulation. This irony can already be found in his first Per Cent for Art project. The sculpture *Onze Chaises* (1994) was situated in front of a staff entrance of the former Ciba-Geigy plant in Basel. It comprised eleven colorful garden chairs that were untidily distributed around the square, some of them upside down. However, Rebetez had fixed them to the ground, which meant that nobody could rearrange, move or, indeed, remove them. In the case of *Onze Chaises*, Rebetez played with the expectations one has of different genres. He subverted the idea that architecture is fixed in principle and that, conversely, furniture and art are flexible in principle.

The zone between art and architecture is also relevant to the discussion because it encompasses the monumental. The artwork, which is permanently placed outside the exhibition context, addresses a public beyond the art world. It is therefore logical that, in several projects, Rebetez utilizes the column, an element in which the structure and order of architecture perhaps comes closest to free-standing sculpture. Columns appear in works as diverse as *Drawing of an Ancient*

mentale umfasst. Das Kunstwerk, das dauerhaft ausserhalb des Ausstellungskontexts platziert ist, adressiert eine Öffentlichkeit jenseits der Kunstwelt. Es ist deshalb konsequent, dass Rebetez sich in etlichen Projekten der Säule annimmt, also einem Element, in dem die Struktur und Ordnung der Architektur der frei stehenden Skulptur vielleicht am nächsten kommt. Säulen tauchen auf in so unterschiedlichen Werken wie *Drawing of an Ancient Era* (2007), *Forteresse* (2007) und *Monti* (2016). Mit *Columnist* im Kunsthhaus Baselland in Muttenz (2015) verbindet Rebetez Projektionen von Aufnahmen von Säulen mit einer gebauten Intervention im tatsächlichen Raum. Es liegt nahe, im „Kolumnisten“ des Titels den Künstler Rebetez zu vermuten. Also den schöpferischen Urheber, der sich einerseits mit dem Zusammentreffen von Kunst und Architektur befasst; und der sich andererseits in der Kolumne – wörtlich der «Säule im Text», die sich keiner Zeitungsrubrik unterordnet – seine Unabhängigkeit behält.



Monti, 2016
Holz, bemalt / Wood, paint
320 x 120 x 36 cm

Spielräume

„Ortsspezifität“ ist der Begriff, der sich in den 1970er-Jahren für Skulpturen im Bezug auf die architektonische Umgebung eingebürgert hat. Er ist so etwas wie der Goldstandard der architekturbezogenen Kunst. Ortsspezifität bedeutet, dass eine Skulptur für einen ganz bestimmten Ort, beispielsweise einen städtischen Platz, eine Landschaft oder auch eine Ausstellungsinstitution, konzipiert ist und nicht beliebig verschoben werden kann. Auf den ersten Blick gilt dies auch für die Kunst von Boris Rebetez. Und natürlich sind die Werke *Leichter als Luft*, *Rettungstreppe* und *Onze Chaises* für präzise räumliche und funktionale Situationen konzipiert. Sie würden allerdings auch an anderen Orten funktionieren. *Leichter als Luft* würde in jedem Schulhaus, ja in jedem öffentlichen Gebäude seinen Platz finden. *Rettungstreppe* könnte auch auf einem Hotel oder einer Galerie stehen. *Onze Chaises* wurde tatsächlich, nachdem die Mitarbeiter sich über die Hindernisse beschwerten und, wie es in einer Bildlegende von Rebetez heisst, der „Chairman“ wechselte, an einen neuen Standort versetzt. Ortsspezifisch im traditionellen Sinn der Unverrückbarkeit sind die Werke von Rebetez nicht. Die Idee Singularität widerspricht seinem Interesse an Spielräumen und Möglichkeiten. Die Einzelausstellung *Anticipation* (2010) im Kunstmuseum Solothurn macht dies deutlich. *Grand Hall* ist der Titel für eine räumliche Intervention im grössten Ausstellungssaal des Museums. In den ansonsten leeren Saal baut er ein spätmodernistisches Treppenhaus und eine Säule ein. Es sind Strukturen aus Styropor, das heisst, sie funktionieren wie ein Bühnenbild, eine Kulisse oder eine Ausstellungsarchitektur, die nach dem Ende der Ausstellung entsorgt wird. Das in den Raum hineinragende Treppenhaus

Era (2007), *Forteresse* (2007), and *Monti* (2016). In *Columnist* at Kunsthhaus Baselland in Muttenz (2015), Rebetez combined projections of images of columns with a constructed intervention in actual space. It seems obvious to assume that Rebetez is the “Columnist” of the title. In other words, the creative author who, on the one hand, treats the confluence of art and architecture, and who, on the other, retains his independence. A further meaning of “Columnist” is the author of the op-ed in the newspaper, in other words a piece written by an independent author that stands on its own, situated “opposite the editorial page,” and does not necessarily represent the views of newspaper.

Room for Maneuver

“Site-specificity” is the term that became established in the 1970s for sculptures in relation to their

architectural surroundings. It is something like the gold standard of architecture related to art. Site-specificity means that a sculpture is conceived for a very specific location, for example a town square, a landscape, or even an art museum, and cannot therefore be moved at will. At first glance, this would also appear to apply to Boris Rebetez's art. And of course, the works *Leichter als Luft*, *Rettungstreppe*, and *Onze Chaises* are designed for specific spatial and functional situations. But they would also work in other places. *Leichter als Luft* would be at home in any school, indeed, in any public building. *Rettungstreppe* could also be attached to a hotel or a gallery. *Onze Chaises* was actually moved to a new location after the employees complained about the chairs getting in the way and, as one Rebetez caption puts it, the “Chairman” changed. Rebetez's works are not site-specific in the traditional sense of a fixed position at a given site. The idea of singularity contradicts his interest in possibility and room for maneuver. The solo exhibition *Anticipation* (2010) at Kunstmuseum Solothurn exemplifies this. *Grand Hall* is the title for a spatial intervention in the museum's largest exhibition hall. In the otherwise empty hall, Rebetez installed a late modernist staircase and a column. These are structures made of Styrofoam, i.e. they function like a stage set, a backdrop or pieces of exhibition architecture that are discarded after the exhibition has finished its run. The staircase projecting into the room, like the column dividing the exhibition space, is reminiscent of the robust, unadorned concrete elements found in the foyers of late modernist municipal admin buildings. Their angular, matter-of-fact design language, which showcases the skill of the engineers and the power of reinforced concrete, belongs to the architectural vernacular of welfare states. In the context of the interior of the Kunstmuseum, they seem a little too large and expansive. Visitors witness how two different spatial and temporal systems of representation gently collide.

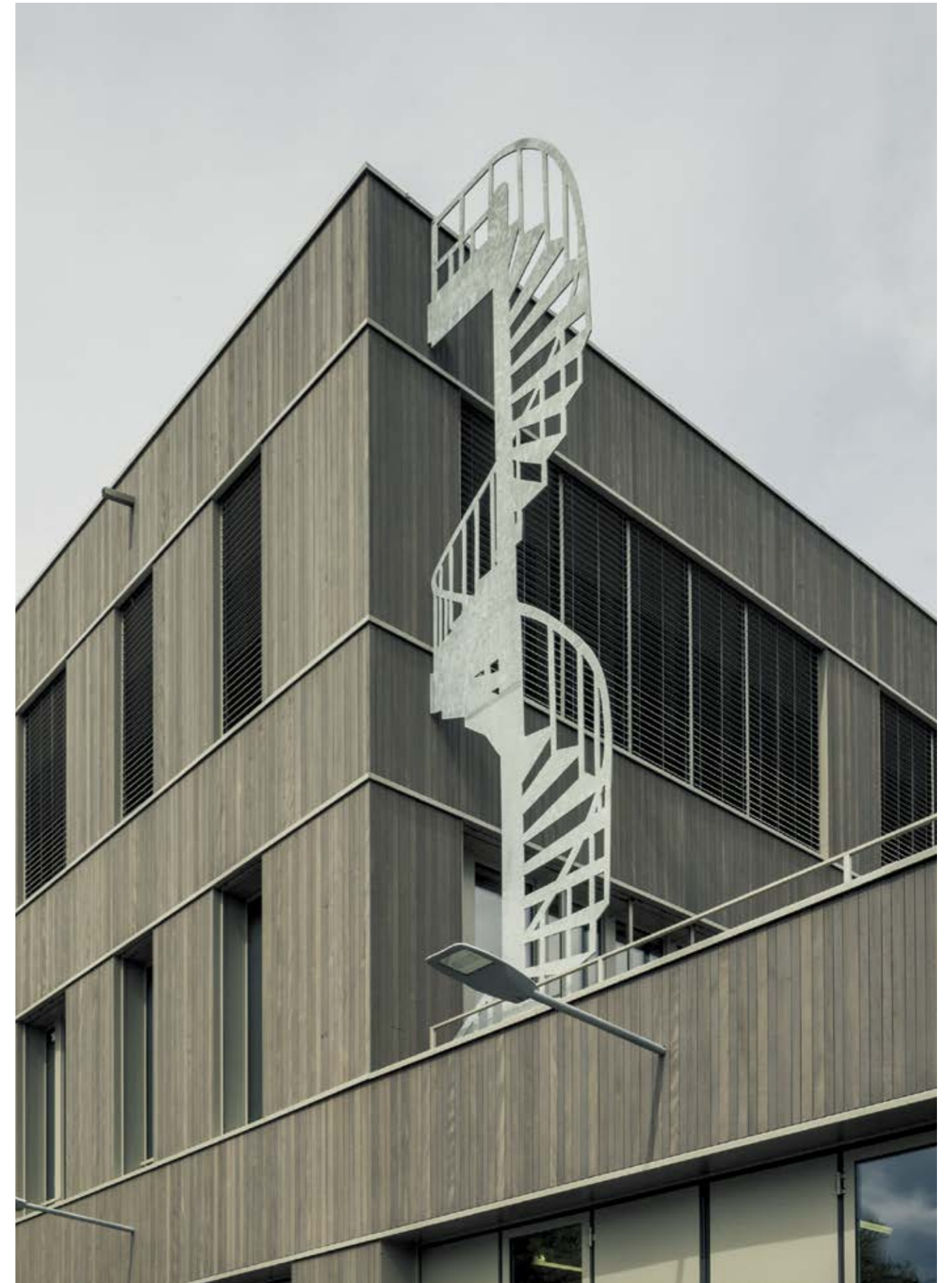
150 erinnert, ebenso wie die den Ausstellungsraum unterteilende Säule, an die robusten, schmucklosen Betonelemente, die sich im Eingangsbereich von spätmodernistischen Verwaltungsbauten finden. Ihre kantige, sachliche Formensprache, die das Können der Ingenieure und die Kraft des Stahlbetons hervorhebt, gehört zum Vokabular der Architektur der Wohlfahrtsstaaten. Im Zusammenhang mit dem Interieur des Kunstmuseums wirken sie ein wenig zu gross und raumgreifend. Die Besucher sind Zeugen, wie zwei unterschiedliche räumliche und zeitliche Repräsentationssysteme sanft kollidieren.

Die Veränderung rückt den Ausstellungsraum in ein anderes Licht. Erst auf den zweiten Blick wird man feststellen, dass das Treppenhaus ins Leere geht. Manche Besucher werden sich gefragt haben, ob diese baulichen Details schon immer existierten, ob sie neu hinzugekommen oder von einer früheren Bauphase stammen und freigelegt wurden. Der Künstler macht damit das Publikum auf etwas aufmerksam, was in Ausstellungsräumen in der Regel verborgen bleibt, nämlich die kontinuierliche Veränderung und Anpassung im Lauf der Geschichte. Das Glätten und Übertünchen von Spuren früherer Ausstellungen bringt just jene sterilen und geschichtslosen Räume hervor, die für die heutigen Kunstmuseen typisch sind, unabhängig davon, ob sie aus dem 19., 20. oder 21. Jahrhundert stammen.

Grand Hall ist, wie die meisten Kunstwerke von Rebetez, keine Kritik der Institution, keine Artikulation oder Verbesserung der Architektur des Kunstmuseums mittels Kunst. Kunst, so könnte man folgern, kann Architektur gar nicht verbessern, kritisieren, ergänzen oder klarer sichtbar machen. Kunst steht nicht *über* der Architektur. Aber sie kann sie zum Klingen bringen wie ein Musiker sein Instrument oder zum Reden bringen wie eine Analytikerin ihren Patienten. Sie bringt Erinnerungen, Assoziationen, Vergessenes oder Verdrängtes zutage. Rebetez demonstriert damit, dass auch Architektur nie wirklich fixiert ist, sondern ein Prozess, in dem Objekt und Erzählung, Material und Imagination, Logik und Zufall mitwirken. Er lässt die Betrachter seiner Werke erfahren, dass Architektur so oder auch anders sein könnte. Während Kunstwerke eine räumliche und institutionelle Rahmung benötigen, kommen Bauten ohne Schutz aus. Entsprechend wenig lässt sich ihre Rezeption kontrollieren. Einmal übergeben, sind sie sich selbst und der Kraft der Witterung respektive dem Zahn der Zeit überlassen. Die Gelassenheit den eigenen Werken gegenüber zeichnet die künstlerische Haltung von Rebetez aus. Sie strahlt jenen Optimismus aus, der jeder Architektur eigen ist. Und sie überträgt sich unwillkürlich auf alle, die damit in Berührung kommen.

Rebetez's modification places the exhibition space in a different light. It is only at second glance that one realizes the staircase doesn't actually lead anywhere. Some visitors will have wondered whether these structural details have always existed, whether they are recent additions or belong to a previous construction phase and have been exposed. The artist thus draws the public's attention to something that is usually hidden in exhibition spaces, namely the continuous modification and adaptation throughout history. The smoothing over and covering up of traces of earlier exhibitions produces precisely those sterile and ahistorical rooms typical of today's art museums, regardless of whether they date from the nineteenth, twentieth, or twenty-first centuries.

Grand Hall, like most of Rebetez's artworks, is not a critique of the institution, an articulation or improvement of the architecture of the art museum through art. Art, one might conclude, cannot improve, critique, supplement, or render architecture more clearly visible. Art isn't superordinate to or situated above architecture; but it can elicit a sound out of it like a musician does with his instrument or make it talk as an analyst might her patient. It brings various things to light—memories, associations, the forgotten or the repressed. Rebetez thus demonstrates that architecture is never really fixed, but rather a process in which object and narrative, material and imagination, logic and chance all have a part to play. He invites the viewers of his works to experience architecture as something that could be this like this or perhaps different again. While artworks need a spatial and institutional framework, buildings get by without protection to speak of. Accordingly, there is little to control their reception. Once they have been handed over, they are left unto themselves and the forces of the weather or the ravages of time. Rebetez's artistic attitude is characterized by an equanimity towards his own works. It radiates that optimism inherent in every piece of architecture. And it transfers itself involuntarily to everyone who comes into contact with it.



Rettungstreppe, 2013
Verzinkter Stahl / Galvanized Steel
950 × 240 × 2 cm



Onze chaises, 1994–2000
11 Gartenstühle, bemalt und im Boden verankert / 11 garden chairs, painted and anchored to the ground
Fläche / Surface ca. 10 × 10 m

Sentences
2018
Von Bartha, S-chanf

Daniela Tauber

Vor dem Hintergrund von Sprache und Schrift stützt sich die Reihe auf eine moderne Grammatik, die auf geometrischen Elementen wie dem Dreieck, dem rechten Winkel und dem Kreis basiert. Der zeitgenössischen Architektur ähnlich, bilden diese Ausdrucksmittel das visuelle Vokabular des Künstlers und lassen die Skulpturen als vollständige syntaktische Formen lebendig werden.

Rebetez' Skulpturen aus akkurat gearbeitetem, bunt lackiertem Stahl lassen die verschiedenen Richtungen und Bewegungen innerhalb eines spezifischen Raums sichtbar werden. Mit ihren Anklängen an Formen ohne Funktion – seien es Strukturen, Fahrzeuge oder Behälter – lädt Rebetez die Betrachter ein, die Objekte als Spuren oder Erinnerungen eines Nutzungsprozesses zu betrachten.

Das formalistische moderne Designvokabular lässt Raum für weitergehende Interpretationen und künftige Projektideen, und in diesem Sinne lassen sich die Werke auch als architektonische Modelle oder Pläne betrachten. Während sie bewusst mit der Vorstellung der Utopie spielen, greift Rebetez ein lange bestehendes Thema seiner Kunst wieder auf: die räumlichen und zeitlichen Phasen des Übergangs.

With a background in language and writing, the series is underpinned by a modernist grammar based on geometrical elements, such as the triangle, right angle, and circle. Akin to contemporary architecture, these means of expression shape the artist's visual vocabulary, bringing the sculptures to life as complete syntactical forms.

Consisting of finely wrought and colourfully painted steel, Rebetez's sculptures render visible the different directions and movements within a specific space. Reminiscent of forms without function—be it structures, vessels or containers—Rebetez invites the viewer to consider the objects as traces or recollections of a utilization process.

The formalistic modernist design vocabulary leaves room for further interpretation and prospective project ideas, in this way the works can also be considered architectural models or plans. While consciously playing with the notion of utopia, Rebetez resumes the longstanding theme of his art: spatial and temporal phases of transition.

Sentences
2018
Von Bartha, S-chanf



Sentences, 2018
Ausstellungsansicht / View of the exhibition at
von Bartha, S-chanf



Sentences, 2018
Ausstellungsansicht / View of the exhibition at
von Bartha, S-chanf

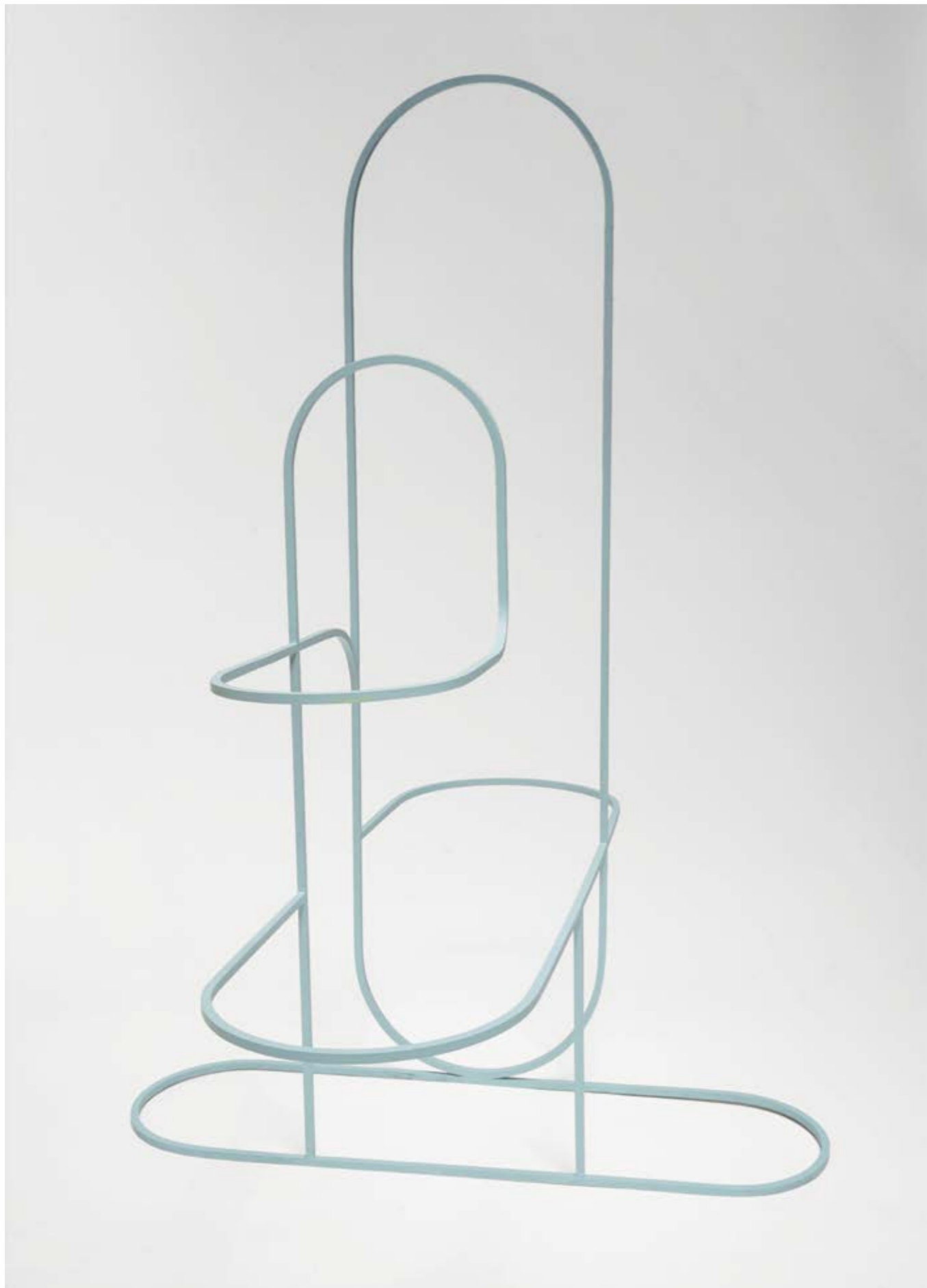


Sentence No 2, 2018
Stahl, Lack / Steel, lacquer
34 × 60 × 24 cm



Sentence No 4, 2018
Stahl, Lack / Steel, lacquer
45 × 47 × 24 cm





Sentence No 5, 2018
Stahl, Lack / Steel, lacquer
134×109×91 cm





Enseigne N° 6, 2018
Stahl, Lack / Steel, lacquer
120 x 52 x 66 cm





Sentence No 3, 2018
Stahl, Lack / Steel, lacquer
46 × 60 × 33 cm





Sentence No 1, 2017
Stahl, Lack / Steel, lacquer
68 x 88 x 24 cm





Sentence No 6, 2018
 Stahl, Lack / Steel, lacquer
 133×115×85 cm





Sentence No 7, 2018
Stahl, Lack / Steel, lacquer
88 × 96 × 97 cm





Enseigne N° 5, 2016
Stahl, Lack / Steel, lacquer
39 × 101 × 42 cm



Enseigne C, 2016
Stahl, Lack / Steel, lacquer
45 × 19 × 27 cm



Sentence No 9, 2018
Stahl, Lack / Steel, lacquer
32 x 75 x 98 cm

A

AIR & WATER, 2014*

Backsteine, Mörtel / Bricks, mortar
150 × 110 × 170 cm

Ausstellungsansicht / Exhibition view
Emergence, Bex & Art 2014, Bex
→ 144

Anacronos, 2013*

Sonnenschutzfolie auf Aluminium,
Chromstahl / Sun protection film
on aluminium, stainless steel
110 × ø270 cm (variabel / variable)
→ 115

Ausstellung / Exhibition *Antichambre*,
Kunst Raum Riehen, 2012
→ 76–89

Antichambre, 2012

Laminat, Holz, Neonleuchten /
Laminates, wood, fluorescent lights
320 × 60 × 60 cm / 20 × 130 × 28 cm
(recycelt / recycled)
→ 77

Ausstellung / Exhibition

Anticipation,
Kunstmuseum Solothurn, 2010
→ 56–65

Assiette (43 ans), 1992*

Gips, Lack / Plaster, lacquer
ø27 cm × 1 cm
→ 8

Assiette («L»), 1992*

Gips, Lack / Plaster, lacquer
ø27 cm × 1 cm
→ 7

Assiette (atomium), 1992*

Gips, Lack / Plaster, lacquer
ø27 cm × 1 cm
→ 10

Assiette (Ci-joints:), 1992

Gips, Lack / Plaster, lacquer
ø27 cm × 1 cm
(zerstört / destroyed)
→ 7

Assiette (en face de la gare), 1992*

Gips, Lack / Plaster, lacquer
ø27 cm × 1 cm
→ 10

Assiette (fabrique de montre), 1992*

Gips, Lack / Plaster, lacquer
ø27 cm × 1 cm
→ 11

Assiette (La liberté éclairant le monde), 1993*

Gips, Lack / Plaster, lacquer
ø27 cm × 1 cm
→ 9

Assiette (Numéro 12 / 6ème étage / porte de gauche), 1993

Gips, Lack / Plaster, lacquer
ø27 cm × 1 cm
Privatsammlung Zürich /
Private Collection Zürich
→ 9

Assiette (source), 1993*

Gips, Lack / Plaster, lacquer
ø27 cm × 1 cm
→ 8

Assiette (Rendez-vous au drapeau), 1993

Gips, Lack / Plaster, lacquer
ø27 cm × 1 cm
Privatsammlung Genf /
Private collection Geneva
→ 11

C

Ausstellung / Exhibition *Columnist*,
Kunsthaus Baselland, 2014
→ 122–139

Columnist (Vitrine / Display case), 2014

Plexiglas, Holz, bemalt /
Plexiglass, wood, paint
65 × 120 × 120 cm
(Recycelt / Recycled)
→ 123, 127

Columnist (Pfeiler / Pillar), 2014

Laminat, Holz / Laminates, wood
310 × 140 × 95 cm
(Recycelt / Recycled)
→ 126–129

Columnist, 2014*

Videoprojektion, 80 digitale
Fotografien / Video projection,
80 digital photographs
Loopdauer / Loop duration: 15 min.
Bild / Image: 310 × 412 cm
→ 128–139

Columnist axonometry, 2014*

Tusche auf Papier / Ink on paper
110 × 110 cm
→ 124–125

Ausstellung / Exhibition *Columnist*,
Vitrine, London, 2015

→ 140–143

Columnist, 2015

Videoprojektion auf transparenten
Bildschirm, 80 digitale Fotografien /
Video projection on transparent screen,
80 digital photographs
Loopdauer / Loop duration: 15 min.
Bild / Image: 200 × 266 cm
→ 141–143

E

Edifice, 1995

Bemaltes Holz / Painted wood
140 × 75 × 55 cm
(zerstört / destroyed)
→ 17

Enseigne, 1999*

Metall, Holz, Lack / Metal, wood,
lacquer
210 × 150 × 55 cm
→ 16

Enseigne C, 2016

Stahl, Lack / Steel, lacquer
45 × 19 × 27 cm
Privatsammlung / Private collection
→ 175

Enseigne N° 5, 2016

Stahl, Lack / Steel, lacquer
39 × 101 × 42 cm
Privatsammlung / Private collection
→ 174

Enseigne N° 6, 2018*

Stahl, Lack / Steel, lacquer
120 × 52 × 66 cm
→ 164–165

F

Folly, 2013*

Laminat, Holz / Laminates, wood
290 × 365 × 300 cm
→ 111–114

Forteresse, 2007

Ausstellung / Exhibition *Forteresse*,
Etablissement d'en face projects,
Bruxelles, 2007
→ 44–51

Forteresse (Schaufenster / Window display), 2007*

Plexiglas, Metall, Silikon, Lack /
Plexiglass, metal, silicone, varnish
220 × 345 cm
→ 45–48

Forteresse (Pfeiler / Pillar), 2007*

Holz, bemalt / Wood, paint
745 × 120 × 105 cm
(zerstört / destroyed)
→ 49–51

G

Grand Hall (Treppe / Staircase), 2010

Polystyren, Gips, Acrylfarbe,
Holz / Polystyrene, plaster, acrylic
paint, wood
420 × 450 × 330 cm
Ausstellung / Exhibition *Anticipation*,
Kunstmuseum Solothurn, 2010
→ 57–59

Grand Hall (Pfeiler / Pillar), 2010

Polystyren, Gips, Acrylfarbe,
Holz / Polystyrene, plaster, acrylic
paint, wood / 450 × 36 × 20 cm
(recycelt / recycled)
Ausstellung / Exhibition *Anticipation*,
Kunstmuseum Solothurn, 2010
→ 58–59

L

L'année des treize mois, 2013*

(Serie von 13 Zeichnungen /
Series of 13 drawings)
Bleistift und Wasserfarbe auf Papier /
Pencil and watercolor on paper
156 × 114 cm
→ 94–106, 109–116

Leichter als Luft, 2016

Kunst am Bau / Per Cent for Art
Neue Grundschule Allschwil, 2016 /
New Primary school Allschwil, 2016
→ 145–150

Leichter als Luft (Cumuluswolke / Cumulus cloud), 2016

Acrylglas, Stahl, Glasfaser /
Acrylglas, steel, fiberglass
150 × 200 × 280 cm
→ 146

Leichter als Luft (Erster Heissluftballon Montgolfier / First hot air balloon Montgolfier [1783]), 2016

Acrylglas, Stahl, Glasfaser /
Acrylglas, steel, fiberglass
180 × ø115 cm
→ 147

Leichter als Luft (Luftschiff Graf Zeppelin / Airship Graf Zeppelin [1928]), 2016

Acrylglas, Stahl, Glasfaser /
Acrylglas, steel, fiberglass
ø36 × 300 cm
→ 148

Ausstellung / Exhibition

Le Logis / et jamais devient, 2011
Boris Rebetez / Raphael Cuomo &
Maria Iorio, Komplot, Bruxelles
→ 66–71

Le Logis, 2011

Holz, bemalt, Neonlicht /
Wood, paint, fluorescent light
Ortsspezifisch / site-specific
(zerstört / destroyed)
→ 67–71

Le logis ou le secret identitaire, 2011*

Diaprojektion, 80 Diapositive,
24 × 36 mm / Slide projection,
80 slides 24 × 36 mm
Loopdauer / Loop duration: 15 min.
Bild / Image: 170 × 255 cm
→ 78–89

Lieux, 1997

Bemaltes Holz / Painted wood
Grösse variabel / variable dimensions
Bühnenbild für die Choreografie
Lieux von Marian de Valle /
Scenography for the choreography
Lieux by Marian de Valle. Courtesy
of the artist and Marian del Valle
Ansicht / View Théâtre des Brigittes,
Bruxelles
→ 23

M

Mémoire, 1999

Laminiertes Holz, Ventilator /
Laminated wood, fan
205 × 117 × 39 cm
(zerstört / destroyed)
→ 20

Montagne (d'après Pieter Brueghel), 2010

Bronzeguss / Cast bronze
27,5 × 25 × 23 cm
Privatsammlung / Private collection
Ausstellung / Exhibition *Anticipation*,
Kunstmuseum Solothurn, 2010
→ 64

Montagne (d'après Giotto), 2010

Bronzeguss / Cast bronze
14 × 29 × 29 cm
Privatsammlung / Private collection
Ausstellung / Exhibition *Anticipation*,
Kunstmuseum Solothurn, 2010
→ 64

Montagne (d'après Gerard David), 2010

Bronzeguss / Cast bronze
19 × 32 × 21 cm
Privatsammlungen / Private collection
Ausstellung / Exhibition *Anticipation*,
Kunstmuseum Solothurn, 2010
→ 65

Montagne (d'après Fra Angelico), 2004*

Bronzeguss / Cast bronze
23 × 52 × 33 cm
Ausstellung / Exhibition *Anticipation*,
Kunstmuseum Solothurn, 2010
→ 65

Monti, 2016*

Holz, bemalt / Wood, paint
320 × 120 × 36 cm
→ 149

MyTV, 1993*

Holz, Metall, Gips, Lack /
Wood, metal, plaster, lacquer
25 × 26 × 30 cm
→ 12

O

Onze chaises, 1994–2000

11 Gartenstühle, bemalt und im
Boden verankert / 11 garden chairs,
painted and anchored to the ground
Fläche / Surface ca. 10 × 10 m
Installation nach Kontroversen und
Direktionswechsel demontiert /
Installation removed following
controversy and change of chairman
Kunst am Bau / Per Cent for Art
Personaleingang / Personnel entrance,
Firma Ciba-Geigy, Basel
→ 152–153

Palier d'appartement, 1993
Holz, Acrylfarbe, Metall, Lack, Lasur /
Wood, acrylic paint, metal, lacquer,
varnish
34 × 58 × 25 cm
Privatsammlung Zürich /
Private collection Zurich
→ 15

Pavillon, 2006*
Holz, Gesso / Wood, gesso
320 × 1420 × 890 cm
→ 37, 40–43

Podium, 2008–2009
Holz, bemalt / Wood, paint
Ortsspezifisch / site-specific
(zerstört / destroyed)
Ausstellung / Exhibition *Swiss Cube*,
Istituto Svizzero di Roma,
2008–2009
→ 53–55

Portail, 2010*
Plexiglas, Metall, Holz, Acrylfarbe /
Plexiglass, metal, wood, acrylic paint
340 × 160 × 4 cm
Ausstellung / Exhibition *Anticipation*,
Kunstmuseum Solothurn, 2010
→ 62–63

Portail, 2015*
Rohstahl / Raw steel
220 × 95 × 1,5 cm
→ 121

Public space, 2002*
80 Stühle / 80 chairs
Grösse variabel / variable dimensions
Ausstellung / Exhibition *Diazonal*,
Paços das artes, Sao Paulo, 2002
→ 33

R

Rampe, 1997
PVC, Lack / PVC, lacquer
120 × 230 × 140 cm
(zerstört / destroyed)
Ansicht / View *Moving art studio*,
Bruxelles, 1997
→ 21

Rettungstreppe, 2013
Verzinkter Stahl / Galvanized Steel
950 × 240 × 2 cm
Kunst am Bau / Per Cent for Art
Notrufzentrale Bern /
Bern emergency medical center
→ 151

Regarde et je regarde aussi, 2001
Metall, Acrylfarbe, Plastik /
Metal, acrylic paint, plastic
37 × 29 × 27 cm
Privatsammlung Basel /
Private Collection Basel
→ 22

S

Sans titre, 2009
Fotocollage / Photo collage
15,6 × 14,8 cm
→ 92

Ausstellung / Exhibition *Sentences*,
von Bartha S-chanf, 2018
→ 154–157

Sentence N° 1, 2017
Stahl, Lack / Steel, lacquer
68 × 88 × 24 cm
Sammlung Credit Suisse /
Credit Suisse collection
→ 168–169

Sentence N° 2, 2018*
Stahl, Lack / Steel, lacquer
34 × 60 × 24 cm
→ 158–159

Sentence N° 3, 2018*
Stahl, Lack / Steel, lacquer
46 × 60 × 33 cm
→ 166–167

Sentence N° 4, 2018*
Stahl, Lack / Steel, lacquer
45 × 47 × 24 cm
→ 160–161

Sentence N° 5, 2018*
Stahl, Lack / Steel, lacquer
134 × 109 × 91 cm
→ 162–163

Sentence N° 6, 2018*
Stahl, Lack / Steel, lacquer
133 × 115 × 85 cm
→ 170–171

Sentence N° 7, 2018*
Stahl, Lack / Steel, lacquer
88 × 96 × 97 cm
→ 172–173

Sentence N° 9, 2018
Stahl, Lack / Steel, lacquer
32 × 75 × 98 cm
Sammlung Kanton Jura /
Collection canton of Jura
→ 176

Socle social, 2013*
Backsteine, Holz, bemalt / Bricks,
painted wood
84 × 89 × 89 cm
→ 110

Spectateur, 1999
Diaprojektion, 2 × 40 Diapositive,
Scheinwerfer, Loopdauer:
15 min. / Slide projection, 2 × 40 slides,
spot, loop duration: 15 min.
Bild / Image: 230 × 345 cm
Ausstellungsansicht /
view of the exhibition
Chambresville, Konsumbäckerei
Solothurn, 1999
→ 24–25

Spectateur, 1999*
2 × 40 Diapositive, Laserdruck auf
Zelluloid, Loop Dauer: 15 min. /
2 × 40 slides, laser print on celluloid,
loop duration: 15 min.
→ 26–30

Stadium Moebius, 2002
Holz, Metall / Wood, metal
17 × 64 × 43 cm
→ 31

Suprême, 2006
Bronzespiegel, Holz / Brown mirror,
wood
110 × 280 × 340 cm
Privatsammlung Zürich /
Private collection Zurich
→ 38–41

Ausstellung / Exhibition *Syndrome
temporel*, von Bartha, Basel, 2013
→ 107–116

T

Terminus, 1996
Bemaltes Holz / Painted wood,
70 × 145 × 55 cm
(zerstört / destroyed)
→ 18–19

Topique N° 2, 2013*
Ahornholz, Glas, Farbfilter, Metall,
Lack / Maple, glass, color filter, metal,
lacquer
143 × 125 × 69 cm
→ 116

Two-story House, 2006
Ausstellung / Exhibition
Museum für Gegenwartskunst Basel,
2006
→ 36–43

*Two-story House series
(photo collage)*, 2006
Farbdruck, 7-teilig /
Color print, series of 7
50 × 60 – 80 × 120 cm
Sammlung Kunstmuseum Basel /
Kunstmuseum Basel collection
→ 38–39

U

*Uccellacci e uccellini (d'après André
Bloc et Pier Paolo Pasolini)*, 2008
Verzinkter Stahl / Galvanized steel
270 × 80 × 110 cm
Sammlung Kunstmuseum Solothurn /
Kunstmuseum Solothurn Collection
→ 60–61

Union, 2012
Rohstahl / Raw steel
23 × 65 × 37 cm
Privatsammlungen / Private collections
→ 73

Université, 2004–2005
Holz, Acrylfarbe, Pflanzen /
Wood, acrylic paint, plants
75 × 230 × 210 cm
(zerstört / destroyed)
Ausstellungsansicht /
view of the exhibition
Terminator, Filiale Basel, 2004
→ 34–35

Biografie / Biography

Geboren / Born 1970 in Lajoux
(Schweiz / Switzerland)
Lebt und arbeitet / lives and works in Basel

Ausbildung /
Education

1985 – 1988 Berufslehre als technischer Zeichner /
Apprenticeship as technical
draughtsman, Moutier
1989 – 1990 Ecole d'Art Visuel /
School for visual art, Bienne
1990 – 1994 Hochschule der Künste /
Academy of Art and Design, Basel
1995 – 2008 Lebt und arbeitet in Brüssel /
Lives and works in Brussels
2001 – 2002 Aufenthalt / Residency, Christoph
Merian Stiftung in Edinburgh
2008 – 2009 Aufenthalt / Residency,
Istituto Svizzero di Roma

Ausgewählte Einzelausstellungen /
Selected Solo Shows

2018 *Sentences*, Von Bartha, S-chanf
2015 *Columnist*, Vitrine Gallery, London
2014 *Columnist*, Kunsthaus Baselland, Muttenz*
2013 *Syndrome temporel*, von Bartha, Basel*
2012 *Antichambre*, Kunst Raum Riehen
L'espace d'après, von Bartha, S-chanf*
2011 *Le Logis et jamais devient* (mit / with
Maria Iorio & Raphaël Cuomo),
Komplot, Bruxelles
2010 *Anticipation*, Kunstmuseum Solothurn*
2009 *Podium*, Istituto Svizzero di Roma
Roman d'anticipation,
Galerie annex14, Bern
2008 *La Réception*, Fondation de l'Abbatiale
de Bellelay*
2007 *Forteresse*, Etablissement d'en face
projects, Bruxelles
Boris Rebetez / Lieven de Boeck,
Galerie Micheline Sz wajcer, Antwerpen
2006 *Belvédère*, Galerie annex14, Bern
Two-Story House, Museum für
Gegenwartskunst, Basel*
2005 *Ombres, hallucinations et faux sentiments*,
Galerie annex14, Bern
2004 *La tentation de l'aventure*,
25 Ans Canton du Jura,
Musée d'Art et d'Histoire, Delémont
Instability of a landscape, Koninklijk
Museum voor Schone Kunsten
Antwerpen*
Stoop (mit / with Karim Noureldin),
Circuit, Lausanne

2002 *Walking day*, Graphische Sammlung
der ETH, Zürich*
Boris Rebetez / Bernard Voïta, Centre d'art
contemporain Les Halles, Porrentruy
1998 *Boris Rebetez*, Projektraum Galerie
Margrit Gass, Basel
1997 *Boris Rebetez*, Konsumbäckerei, Solothurn
Boris Rebetez, Studio du Centre d'Art
Neuchâtelois CAN, Neuchâtel

Ausgewählte Gruppenausstellungen /
Selected group shows

2019 *Von Urs Graf bis Roman Signer*,
Kunstmuseum Solothurn
Institution and special events, Kunsthaus
Baselland at artgenève, Genève
2018 *Raumgeschichten*, Kunst Raum Baden
Riegel am Kaiserstuhl
Models of thoughts, BALTSproject, Zürich
20 Jahre Jubiläum, Kunst Raum Riehen
Multiplés des Halles, Frac Franches-Comté,
Besançon
Beehave, Kunsthaus Baselland, Muttenz &
Fundació Joan Miró, Barcelona*
2017 *Interval in Space II*, Osage Art Foundation,
Hong Kong
Interval in Space I, Fundazion Nairs, Scuol*
Ewige Gegenwart, Helmhaus Zürich
2016 *Menthaphysica*, easy!upstream, München
2015 *Überzeichnen*, Kunsthaus Baselland,
Muttenz*
Pinceladas de celuloide, Edifício Caixa
Geral de Depósitos, Porto
2014 *Emergences*, Bex & Art Triennale, Bex*
2013 *Warum ist Landschaft schön?*,
Kunsthalle Basel*
Celluloïd Brushes, Ludlow 38,
Goethe Institute New York
2012 *Celluloïd Brushes*, Galerie Isabella
Bortolozzi, Berlin
minimallinie bern – basel, Kunsthaus
Palazzo, Liestal*
Prix Irène Reymond 2006–2012,
Musée d'art de Pully
Celluloïd Brushes, Witte de With,
Rotterdam
2011 *Voici un dessin Suisse 1990–2010*,
Kunsthau Aarau*
Wall Floor Piece, von Bartha, Basel
2010 *Sichtbar Unsichtbar*, Graphische Sammlung
der ETH, Zürich
Voici un dessin Suisse 1990–2010,
Musée Rath, Genève*
2009 *Things you never saw*, Palazzo Barberini,
Roma*
Swisscube, Istituto Svizzero di Roma

2008 *Atelier Raynald Métraux*, Lausanne
2007 *Editionen 07*, Verein für Originalgrafik,
Zürich*
Port de Suisse, Villa Lautengarten, Basel
Site Galerie, Düsseldorf*
2006 *Wat Is / Wat Zou Kunnen*, W136, Amsterdam
Tracking suburbia, Swiss Institute New York
2005 *Nachtfalten*, K3, Zürich
Tour/retour, Kunsthaus L6, Freiburg i. B.
Galerie Christian Roellin, St-Gallen
2004 *Terminator*, Filiale Basel
Swiss art awards, Messe Basel
A propos, Kunstpanorama, Luzern
2003 *Zeichnen. Eine Konfiguration*,
Museum im Bellpark, Kriens*
Art en plein air, Môtiers*
Split & pick up, STUK, Leuven
On paper I, Galerie Erika & Otto
Friedrich, Basel
2002 *The Larsen Effect*, Casino Luxembourg*
Diazonal, Paços das artes, São Paulo
2001 *Analog/Dialog*, Kunstmuseum Solothurn*
Kunst Raum, Riehen
The Larsen Effect, O.K Centrum für
Gegenwartskunst, Linz*
2000 *Gastspiel* (mit / with Markus Müller),
Peter Merian Haus, Basel
1999 *Chambresville*, Konsumbäckerei Solothurn*
Young@all.ages, Deweer art gallery,
Otegem*
1998 *exp: Bruxelles*, Musée jurassien des arts,
Moutier
Geschlossene Gesellschaft, Kunstmarkt
Dresden*
Prix fédéral des Beaux-arts, Museum zum
Allerheiligen, Schaffhausen*
Slipstream (mit / with Robert Suermondt),
Paraplufabrik Nijmegen*
1997 *Geschlossene Gesellschaft*, Graphische
Sammlung der ETH, Zürich*
Prix fédéral des Beaux-arts, Espace Arlon,
Lausanne*
1996 *Blick nach oben / Enge und Unbegehbarkeit*
(mit / with Markus Müller), Filiale Basel
1995 *5 Abenteuer*, Helmhaus Zürich
Groupshow, Kunsthalle St. Gallen

* mit Publikation / accompanied by a publication

Ausgewählte Monografien /
Selected monographs

2014 *Boris Rebetez, Columnist*, Kunsthaus
Baselland, Text: Franz Xaver Baier,
Interview: Ines Goldbach, Kunsthaus
Baselland, ISBN 978-3-9524292-0-4
2010 *Boris Rebetez*, Kunstmuseum Solothurn
Texte / Texts: Barbara von Flüe,
Katharina Dunst, Pierre Tillet, Michael
van den Abeele, edition fink, Zürich,
ISBN 978-3-03746-146-4
2008 *Boris Rebetez, La Réception*, Fondation
de l'Abbatiale de Bellelay, Text:
Sarah Zürcher, Interview: Valentine
Reymond, Fondation de l'Abbatiale de
Bellelay, ISBN 978-2-8399-0412-4
2006 *Boris Rebetez, Two-Story House*, Kunst-
museum Basel, Museum für Gegen-
wartskunst, Texte / Texts: Philipp
Kaiser, Moritz Küng, Kunstmuseum
Basel, ISBN 978-3-7204-0163-0
2002 *Boris Rebetez, Walking day*, Graphische
Sammlung der ETH Zürich,
Text: Paul Tanner, Schwabe & Co.
Verlag Basel, ISBN 3-7965-1947-4

Ausgewählte Ausstellungskataloge, Texte
und andere Publikationen /
Selected exhibition catalogs, texts and
other publications

2018 *Studio Visit, Boris Rebetez on Utopia and
Dead Cities*, Elephant, 06/06/2018,
Interview: Penny Rafferty, [https://
elephant.art/studio-visit-boris-rebetez](https://elephant.art/studio-visit-boris-rebetez)
Beehave, Kunsthaus Baselland & Fundació
Joan Miró Barcelona, Herausgeber /
Editor: Ines Goldbach, Verlag für
moderne Kunst, Wien,
ISBN 978-3-903269-02-6
2017 *Interval In Space*, Osage Art Foundation &
Fundaziun Nairs, Herausgeber /
Editor: Agnes Lin, Texte / Texts:
Harald Kraemer, Charles Merewether,
Janine Stoll, ISBN 978-988-77281-0-8
Boris Rebetez, SIKART Dictionnaire sur
l'art en suisse, Text: Caroline Nicod,
[http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.
aspx?id=4030445](http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4030445)
2015 *Boris Rebetez, Phenomenology of Space*,
Widewalls, 26/12/2015, Interview:
Anika Dačić, [https://www.widewalls.
ch/magazine/boris-rebetez-interview](https://www.widewalls.ch/magazine/boris-rebetez-interview)
Überzeichnen, Kunsthaus Baselland,
Herausgeber / Editor: Ines Goldbach,
Cécile Hummel, edition fink Zürich,
ISBN 978-3-03746-189-1

184 2014 *Emergences*, Bex & Art 2014, Text: Noémie Enz, Jessica Schupbach, art&fiction publications, ISBN 978-2-940377-79-4
Von Bartha Yearbook 2013/2014, Galerie von Bartha, Text: Dietrich Roeschmann
Boris Rebetez, Jura l'original, nr^§'0981§ 5 juin, Prix du CCJE, Text: Alrette-Elsa Emch
Vier Solos – Erkundungen zwischen Architektur und Kunst, Kunstbulletin 3/2014, Text: Markus Stegmann

2013 *Warum ist Landschaft schön?*, Kunsthalle Basel, Texte / Texts: Ruth Kissling, Fabian Schöneich, Adam Szymczyk
PIN-UP Interviews, PIN-UP Magazine, Interview: Felix Burrichter, powerHouse books New York, ISBN 978-1-57687-653-4

2012 *minimallinie bern – basel*, Kunsthalle Palazzo Liestal, Herausgeber / Editor: Konrad Tobler, Massimiliano Madonna
Von Bartha Yearbook 2012/2013, Galerie von Bartha, Text: Reto Thüning
Ernte 2012, Statements, Kunstankäufe des Kantons Basel-Landschaft, Text: Chantal Schleiffer
Year. second, Komplot Brussels, Herausgeber / Editor: Sonia Dermience, David Evrard, ISBN 978-2-960-1207-0-7

2011 *Sammlung Credit Suisse, Kunst im Geschäftsumfeld*, Text: Giulia Passalacqua, Herausgeber / Editor: André Rogger, Barbara Hatebur, Scheidegger & Spiess, ISBN 978-3-85881-324-4
Meubler la solitude, Regionale 12, Kunsthaus Baselland, Herausgeber / Editor: die nomadisierenden veranstalter, ISBN 978-3-909309-10-8

2010 *Voici un dessin suisse (1990–2010)*, Kunsthaus Aarau, Musée Jenisch Vevey, Text: Christoph Lichtin, Herausgeber / Editor: Julie Enckell Julliard, JRPEditions, ISBN 978-3-03764-101-9
Boris Rebetez, Kunstbulletin 7–8/2010, Text: Daniel Morgenthaler

2009 *Things you never saw*, Palazzo Barberini Roma, Mostra di Roma

2008 *Boris Rebetez, La Réception*, Kunstbulletin 7–8/2008
Boris Rebetez, De l'espace pour s'ouvrir l'esprit, Le Temps, 12/08/2008, Text: Philippe Mathonnet

2007 *Editionen August 07*, Verein für Originalgrafik, Zürich
The residents, Argos Centre for Art & Media Brussels, Herausgeber / Editor: Katerina Gregos, Argos Editions, ISBN 978-9-076855-23-3

PIN-UP, Magazine for architectural entertainment, Issue 2, Spring/Summer 2007, Interview: Felix Burrichter, ISSN 1933-9755
Boris Rebetez, Le pavillon, SITE Magazin 9/2, Dezember 2006, Düsseldorf, ISSN 1615-3812

2006 *Boris Rebetez im Museum für Gegenwartskunst*, Kunstbulletin 5/2006, Text: Simon Baur

2004 *Boris Rebetez, Instability of a landscape*, Free Space NICC, Text: Alex Not, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen

2003 *Art en plein air 2003, Môtiers*, Herausgeber / Editor: François Charrière, ISBN 978-2-88930-152-2
Zeichnen. Eine Konfiguration, Museum im Bellpark Kriens. Text: Maja Naef, ISBN 978-3-9521018-7-2

2002 *The Larsen Effect, Progressive Feedback in Contemporary Art*, Casino Luxembourg & O.K Centrum für Gegenwartskunst Linz, Text: Moritz Küng, Triton Verlag KEG Wien, ISBN 3-85486-132-X
Remise du prix de la Fondation Lachat à Boris Rebetez, Actes de la Société jurassienne d'émulation, Porrentruy, Text: Jean-René Moeschler
Boris Rebetez in der Graphischen Sammlung der ETH, Kunstbulletin 6/2002

2001 *ANALOG/UE – DIALOG/UE, Plan, Modell und Bühne in der zeitgenössischen Kunst*, Kunstmuseum Solothurn, Musée jurassien des Arts Moutier, Text: Christoph Vögele, ISBN 3-906663-56-6

1999 *Chambresvilles*, Konsumbäckerei Solothurn, edition fink, Zürich, ISBN 3-906086-30-5
Young@all.ages, Deweer art gallery, Otegem, Text: Jo Coucke

1998 *Markus Gadiant und Boris Rebetez in der Galerie Margrit Gass*, Kunstbulletin 11/1998, Text: Patricia Nussbaum

1997 *Geschlossene Gesellschaft*, Graphische Sammlung der ETH Zürich, Text: Paul Tanner

1996 *Fön*, Kunsthalle St-Gallen, Text: Josef-Felix Müller
5 Abenteuer, Kleines Helmhaus, Zürich, Text: Simon Maurer

Öffentliche Sammlungen /
Public collections

Kunstmuseum Basel
Kunstmuseum Solothurn
Graphische Sammlung der ETH, Zürich
Collection d'art de la confédération suisse, Bern
Collection de la Bibliothèque nationale suisse, Bern
Musée de la Communication, Bern
Kunstsammlung Roche, Basel
Collection du Credit Suisse
Sammlung Kunstcredit Basel-Stadt
Sammlung Kunstcredit Basel-Land
Kunstsammlung des Kantons Bern
Musée jurassien des Arts, Moutier
Collection jurassienne des Beaux-arts

Kunst am Bau /
Per Cent for Art

2022 *Celeste* (in Zusammenarbeit mit / in collaboration with Doris Lasch), neue Wohnsiedlung / new housing estate, Reinach

2016 *Leichter als Luft*, neue Grundschule / new primary school, Allschwil

2012 *Rettungstreppe*, neue Notrufzentrale / new emergency center, Bern

1994 *Onze chaises*, Ciba Geigy, Basel

Bühnenbild /
Scenography

2010 Bühnenbild für / Scenography for *Mein Vogel* des Musikers / by musician Tomek Kolczyński, Nordbahnhof Basel

1998 Bühnenbild für / Scenography for *Echo* der Choreografin / by choreographer Marian del Valle, Théâtre de la Balsamine, Bruxelles

1997 Bühnenbild für / Scenography for *Arco vacio* der Choreografin / by choreographer Marian del Valle, Le Plateau, Bruxelles

1996 Bühnenbild für / Scenography for *Lieux* der Choreografin / by choreographer Marian del Valle, Les Brigittines, Bruxelles

AutorInnen / Authors

Ines Goldbach

(*1974) verfasste ihre Doktorarbeit über Jannis Kounellis und die Arte Povera und arbeitete langjährig für die Raussmüller Collection als Kuratorin an den Hallen für Neue Kunst Schaffhausen. Seit 2013 ist sie Direktorin des Kunsthaus Baselland und bietet der jungen sowie der bereits etablierten zeitgenössischen Kunst an diesem Ort eine wichtige Plattform. Ausstellungsprojekte u. a. mit Sarah Oppenheimer, Jonathan Monk, Piero Golia, Ariel Schlesinger, Simone Forti, Marcia Hafif, Naama Tsabar, Anna Winteler, Marlene McCarty, Doris Lasch, Marina Rosenfeld und Boris Rebetez sowie zur Videokunst in Basel, der Honigbiene in der zeitgenössischen Kunst oder zur zeitgenössischen Zeichnung.

Meredith Stadler

(*1989) hat Kunstgeschichte und Filmwissenschaft in Zürich studiert. Zwischen 2016 und 2018 wissenschaftliche Projektmitarbeiterin in der Redaktion von *SIKART Lexikon zur Kunst in der Schweiz* sowie Mitarbeiterin im Schweizerischen Kunstarchiv. Seit 2018 ist sie Mitglied der eikones Graduate School und schreibt eine Dissertation an den Universitäten Basel und Wien.

Adam Szymczyk

(*1970) war Künstlerischer Leiter der documenta 14 im Jahr 2017 in Athen und Kassel. 1997 war er Mitbegründer der Foksal Gallery Foundation in Warschau. Von 2004 bis 2014 war er als Direktor der Kunsthalle Basel tätig. 2008 kuratierte er mit Elena Filipovic die 5. Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst, *When Things Cast No Shadow*. Er ist Mitglied des Boards des Museums für Moderne Kunst in Warschau sowie Mitglied des Beirats von Kontakt, Kunstsammlung der Erste Group und ERSTE Stiftung in Wien. Er ist Gastdozent an der Akademie der bildenden Künste in Wien. 2011 erhielt er den Walter Hopps Award für herausragende kuratorische Leistungen der Menil Foundation in Houston.

Reto Thüning

(*1980) ist Beal Family Chair des Bereichs Zeitgenössische Kunst am Museum of Fine Arts, Boston. Zuvor arbeitete er am Cleveland Museum of Art als Chair für moderne, zeitgenössische, dekorative und performative Kunst sowie als Kurator für zeitgenössische Kunst. 2016 besuchte Thüning das Center for Curatorial Leadership. Seit 2004 liegt sein Schwerpunkt auf der Arbeit mit zeitgenössischer Kunst und Künstlern als Kurator, Herausgeber und Kunstkritiker. Zu seinen Projekten am CMA zählen Installationen und Einzelausstellungen von Albert Oehlen, Kara Walker, Scott Olson, Jae und Wadsworth Jarrell, Dan Graham, Roman Signer, Martin Creed, Jennifer Bartlett, Fred Wilson, Janet

Ines Goldbach

(b. 1974) wrote her PhD on Jannis Kounellis and Arte Povera. She worked for many years as curator of the Raussmüller Collection at the Hallen für Neue Kunst Schaffhausen. She has been director of the Kunsthaus Baselland since 2013 and offers young as well as established contemporary artists a platform there. Exhibition projects have included work with Sarah Oppenheimer, Jonathan Monk, Piero Golia, Ariel Schlesinger, Simone Forti, Marcia Hafif, Naama Tsabar, Anna Winteler, Marlene McCarty, Doris Lasch, and Boris Rebetez, as well as on video art in Basel, the honeybee in contemporary art, and contemporary drawing.

Meredith Stadler

(b. 1989) studied art history and film in Zurich. Positions in the editorial team of the *SIKART Lexikon on Art in Switzerland* as well as in the Swiss Art Archives between 2016 and 2018. She has been enrolled at the eikones Graduate School since 2018 and is currently writing a dissertation at the Universities of Basel and Vienna.

Adam Szymczyk

(b. 1970) was artistic director of documenta 14 in Athens and Kassel in 2017. In 1997, he co-founded the Foksal Gallery Foundation in Warsaw. He was the director at Kunsthalle Basel from 2004–2014. In 2008, he co-curated with Elena Filipovic the 5th Berlin Biennale for Contemporary Art, *When Things Cast No Shadow*. He is a member of the board of the Museum of Modern Art in Warsaw and member of the Advisory Committee of Kontakt. Art Collection of Erste Group and ERSTE Foundation in Vienna. He is a visiting lecturer at the Akademie der bildenden Künste in Vienna. In 2011, he received the Walter Hopps Award for Curatorial Achievement at the Menil Foundation in Houston.

Reto Thüning

(b. 1980) is the Beal Family Chair, Department of Contemporary Art at the Museum of Fine Arts, Boston. Previously, he worked at the Cleveland Museum of Art as Chair of Modern, Contemporary, Decorative, and Performing Art, and Curator of Contemporary Art. Thüning attended the Center for Curatorial Leadership in 2016. Since 2004, his primary focus has been working with contemporary art and artists as a curator, editor, and art critic. His projects at the CMA include installations and solo exhibitions with Albert Oehlen, Kara Walker, Scott Olson, Jae and Wadsworth Jarrell,

Cardiff, Damián Ortega, Emeka Ogboh, Ragnar Kjartansson sowie die Gruppenausstellung *The Unicorn*. Am MFA, Boston, leitete er die Neupräsentation der Sammlung des Museums in den weitläufigen Sälen für zeitgenössische Kunst und kuratierte die Eröffnungsausstellung des Banner Project, für das Robert Pruitt sechs großformatige Zeichnungen schuf, sowie die Ausstellung *Mural: Jackson Pollock | Katharina Grosse*.

Philip Ursprung

(*1963) ist seit 2011 Professor für Kunst- und Architekturgeschichte an der ETH Zürich. Er studierte in Genf, Wien und Berlin und wurde 1993 an der FU Berlin promoviert. Er unterrichtete u.a. an der Universität der Künste Berlin, der Columbia University New York und der Universität Zürich. Er ist Herausgeber von *Herzog & de Meuron: Naturgeschichte* (2002), sowie Autor von *Grenzen der Kunst: Allan Kaprow und das Happening*, *Robert Smithson und die Land Art* (2003) und *Die Kunst der Gegenwart: 1960 bis heute* (2010). Zuletzt erschien *Der Wert der Oberfläche: Essays zu Architektur, Kunst und Ökonomie* (2017).

Philip Ursprung

(b. 1963) has been Professor of Art and Architecture History at the ETH Zurich since 2011. He studied art history in Geneva, Vienna, and Berlin, receiving his doctorate from the FU Berlin in 1993. He has taught at the University of the Arts Berlin, Columbia University, New York City, and the University of Zurich, among others. He was the editor of *Herzog & de Meuron: Natural History* (2002) and author *Die Kunst der Gegenwart: 1960 bis heute* (2010) and *Allan Kaprow, Robert Smithson, and the Limits to Art* (2013). His most recent book is titled *Der Wert der Oberfläche: Essays zu Architektur, Kunst und Ökonomie* (2017).

Dan Graham, Roman Signer, Martin Creed, Jennifer Bartlett, Fred Wilson, Janet Cardiff, Damián Ortega, Emeka Ogboh, Ragnar Kjartansson, and the group show *The Unicorn*. At the MFA, Boston, he led the collection-based reinstallation of the museum's expansive galleries for contemporary art and co-curated the inaugural installation of the Banner Project, for which Robert Pruitt created six large-scale drawings as well as *Mural: Jackson Pollock | Katharina Grosse*.

Boris Rebetez – *Common Tales*
Ausgewählte Arbeiten: 1992–2018 /
Selected Works: 1992–2018

Konzept / Concept:
Boris Rebetez, Ronnie Fueglistner

Texte / Texts: Ines Goldbach,
Meredith Stadler, Adam Szymczyk,
Reto Thüning, Philip Ursprung

Auszüge aus Ausstellungstexten von /
Excerpts from exhibition texts by:
Salvatore Lacagnina, Philipp Kaiser,
Dietrich Roeschmann, Fabian
Schöneich, Daniela Tauber, Barbara
von Flüe, Alys Williams

Redaktion / Editorial coordination:
NERO, Boris Rebetez

Übersetzungen / Translations:
Timothy Connell, (Deutsch–English),
Robert Schlicht (English–Deutsch),
Isabella Ferron (Italiano–Deutsch),
Craig Allen (Italiano–English)

Lektorat / Proofreading:
Dr. Ilka Backmeister-Collacott /
kultur&kontext, Timothy Connell,
Laura Preston

Grafik, Satz und Lithografie /
Graphic design, typesetting, and
lithography: Ronnie Fueglistner
mit / with Livia Benz, and Alisa Strub

Bildnachweis / Photo credits:
Alain Stouder (24, 25); Kunstmuseum
Basel, Martin Bühler (37, 42); Harald
Thys (45, 48, 50); Vincent Everarts
(Cover, 46, 47, 49, 51); Kunstmuseum
Solothurn, Jörg Müller (57, 58, 59,
62, 64, 65); Kunstmuseum Solothurn,
David Aebi (60, 61); Yves Hänggi
(67–71); Jannette Mehr (77); Daniel
Spehr (95–107); Andreas Zimmermann
(110–116, 121); Kunsthaus Baselland,
Gina Folly (123–129); Jonathan
Bassett (141–143); David Gagnebin
(144); Dominique Marc Wehrli (151);
Ben Koechlin (155–157); alle anderen
Fotografien / all other photographs:
Boris Rebetez

Published by NERO

Dank / Acknowledgements:

an Doris Lasch für ihre wertvolle
Beratung / to Doris Lasch for her
priceless advice;

an die Autoren / to the authors:
Ines Goldbach, Meredith Stadler,
Adam Szymczyk, Reto Thüning,
Philip Ursprung;

und an / and to:
Familie von Bartha, Stefan von
Bartha, Barbara von Flüe, Markus
Gadient, Karim Noureldin, Josefine
Rebetez, Dietrich Roeschmann,
Fabian Schöneich, Paul Tanner,
Marian del Valle, Christoph Vögele,
Bernard Voïta, Alys Williams.

Alle abgebildeten Werke in dieser
Publikation sind Arbeiten von Boris
Rebetez sofern nicht anders vermerkt. /
All represented works in this book
are by Boris Rebetez, unless indicated
otherwise. Courtesy the artist and
Galerie von Bartha.

© 2020, Boris Rebetez
© 2020, die Autoren / the authors
© 2020, NERO

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil
dieser Publikation darf ohne ausdrück-
liche schriftliche Genehmigung des
Herausgebers in irgendeiner Form
reproduziert oder unter Verwendung
elektronischer Systeme verarbeitet,
vervielfältigt oder verbreitet werden.

All rights reserved. No part of this
publication may be reproduced, stored
in a retrieval system or transmitted in
any form or by any means, electronic,
mechanical, photocopying, recording
or otherwise without prior permission
of the publisher.

Bestellungen und Informationen /
Individual orders and information:
distribution@neroeditions.com
www.neroeditions.com

ISBN 978-8-880561-03-3
Gedruckt und gebunden im /
Printed and bound in August 2020

Dieses Projekt wurde unterstützt von /
This project has been supported by:
Pro Helvetia, Schweizer Kulturstiftung
Ernst und Olga Gubler-Hablützel
Stiftung
Swisslos-Fonds Basel-Landschaft
Swisslos-Fonds Basel-Stadt
Hans und Renée Müller-Meylan
Stiftung
Claire Sturzenegger-Jeanfavre Stiftung
Ernst Göhner Stiftung
Stiftung Erna und Curt Burgauer

swiss arts council
prohelvetia



BASEL
LANDSCHAFT
SWISSLOS

ERNST GÖHNER
STIFTUNG

Boris Rebetez's Arbeit bricht auf produktive Weise mit gängigen Vorstellungen von Funktionalität oder Linearität. Stattdessen eröffnet sich ein Bezugsrahmen, der die gebaute oder designte Wirklichkeit als eine Anordnung von Symptomen und Zeichen begreift – ein Echoraum, dessen Gesamtheit und Begrenzungen nur aus der individuellen Perspektive des Betrachters gedacht werden können.

—Reto Thüning

Boris Rebetez's work productively breaks with current ideas about functionality or linearity. Instead, a frame of reference opens up that conceives of constructed or designed reality as an arrangement of symptoms and signs—a resonant space, the totality and limitations of which can only be conceived through the viewer's individual perspective.

—Reto Thüning

mit Texten von / with texts by

Ines Goldbach
Meredith Stadler
Adam Szymczyk
Reto Thüning
Philip Ursprung

NERO



9 788880 561033