

Jeder kann an meiner Kunst teilhaben

Christiane Meyer-Stoll – Wenn ich mir deine Dokumentation oder den Katalog anschau, entsteht der Eindruck, dass du deine Ausstellungen richtiggehend choreografierst. Es ergibt sich eine Art innere Erzählstruktur. Die Werke kommen miteinander ins Gespräch. Das sah ich allerdings noch nicht realiter.

Stephan Kunz – Tatsächlich waren Mirkos Werke bisher nur selten in einer solchen Komposition zu sehen. Die Arbeiten wurden eher im Rahmen von Gruppenausstellungen gezeigt – mit Ausnahme einer grösseren Ausstellung in der Galerie Herrmann Germann Contemporary in Zürich. Vielleicht wird dieser Aspekt der inneren Erzählstruktur auch im Bündner Kunstmuseum nicht offensichtlich sein, da sich die Ausstellung über verschiedene Räume und Orte in und ausserhalb der Villa Planta erstreckt. Nichtsdestotrotz – und das erscheint mir interessant – existiert dieser innere Zusammenhang zwischen den Werken, auch wenn sich diese auf den ersten Blick äusserlich sehr unterscheiden.

CMS – Es gibt in der Ausstellung ein Innen und ein Aussen, und die Natur spielt mit hinein?

SK – Ja. Während diese Arbeiten im und ausserhalb des Kunstmuseums hauptsächlich neue sein werden, zeigt das Buch einen ersten Überblick über das bisherige Schaffen von Mirko Baselgia. Auffallend ist auch hier, dass sich die Werke sehr unterschiedlich präsentieren: Es gibt Anspielungen auf vertraute Gegenstände aus der Alltagswelt, es gibt Werke, die scheinen inhaltlich aufgeladen und wirken metaphorisch, und es gibt

Anklänge an eine sehr reduktive Kunst wie die Minimal Art. Auch die grosse Vielfalt an Materialien und der sorgfältige Umgang damit fallen sofort auf. Du bedienst dich einer reichen Palette, und deine Arbeiten lassen sich auf Anhieb nicht einfach auf einen Nenner bringen. Gibt es denn einen gemeinsamen Anfangspunkt für diese Werke? Was steht am Anfang deiner Arbeiten?

Mirko Baselgia – Das ist tatsächlich von Objekt zu Objekt verschieden. Es gibt Arbeiten, an deren Ursprung eine Idee steht, andere gehen von einem Ereignis oder einem bestimmten Material aus. Es gibt also ganz unterschiedliche Ausgangspunkte. Die verschiedenen Arbeiten entstehen dann über einen längeren Reifeprozess, für den ich mir die nötige Zeit einräume, je nachdem wie lange ein Prozess braucht. Zeit spielt folglich eine elementare Rolle in meiner Arbeit. Die Werke würden alle nicht so aussehen, wie sie aussehen, wenn ich sie immer gleich unmittelbar realisieren würde oder könnte. Teilweise werden sie mir auch zu Pausenzeichen in einem viel längeren Prozess. Sobald ich weitergehe, verändern sie sich, oder es entstehen neue Arbeiten.

SK – Kannst du das an einem Beispiel aufzeigen?

MB – Ein Beispiel ist meine Arbeit mit den Murmeltieren: Zuerst wollte ich wissen, wie es in einem Murmeltierbau von innen aussieht. Also habe ich eine solche Höhle mit einer Videokamera besichtigt und daraus eine Videoarbeit entwickelt. Die Frage hat mich jedoch weiter beschäftigt, und ich wollte wissen, wie die Struktur eines solchen

Baus aussieht, wenn er räumlich dargestellt wird. Daraus entstand eine Arbeit, für die wir eine Murmeltierhöhle mit Zement ausgegossen haben, um anschliessend einen Bronzeguss davon herzustellen. So wird der Murmeltierbau – ein Hohlraum – als Volumen im Raum erlebbar und Strukturen, die sonst unsichtbar sind, werden sichtbar gemacht. Aus dieser Auseinandersetzung resultierten zudem auch ganz andere Objekte, die auf den ersten Blick mit dem Thema zusammenzuhängen scheinen, aber grundsätzlich sehr verschieden sind, beispielsweise die *Guardians (sirena alpina)* (Abb. S. 54–55).

CMS – Das heisst, dass deiner Arbeit jeweils eine Recherche zugrundeliegt? Recherchen, in denen du dich in diese Themenfelder, wie etwa Murmeltiere oder Bienen, einarbeitest?

MB – Wenn ich eine Idee habe, merke ich bald, dass ich über dieses Thema nicht genug weiss, oder mir fällt jemand ein, der sich bereits damit beschäftigt hat. So trete ich mit diesen Leuten in Kontakt und führe über längere Zeit einen Dialog mit ihnen. Bei der Arbeit über Murmeltiere kann dies ein Jäger sein, ein Landwirt, ein Hirte oder ein Tierpräparator – ganz unterschiedliche Leute. Da ich für die Arbeit *Guardians (sirena alpina)* aber auch Leder benötigt habe, bin ich zudem mit Menschen aus der Lederverarbeitung in Kontakt gekommen. So ergeben sich immer neue Perspektiven. Ebenso bei meiner Zusammenarbeit mit Imkern: Als «Laie» begegnet man dem einen Imker bei der Arbeit und sieht zum ersten Mal, wie er wirklich arbeitet. Wenn man aber zum nächsten Imker geht, wird klar, dass dieser gewisse Dinge ganz anders handhabt. Aus den Gemeinsamkeiten und den Differenzen ergeben sich dann wiederum neue Perspektiven.

SK – Und was verbindet die Bienen mit den Murmeltieren? Du beschreibst hier ein methodisches Vorgehen, den kreativen

Prozess. Aber was liegt diesen Interessen zugrunde?

MB – Es gibt Dinge, die werden verglichen, und andere, die werden getrennt. Das sind zwei Hauptbewegungen, die in der Poesie, in der verschiedene Dinge zueinandergefügt werden, und in der Wissenschaft, in der sie getrennt werden, ihre Verkörperungen finden. Die Frage nach diesen zwei Bewegungen liegt meinen Arbeiten zugrunde; sie steht am Anfang. Durch das Zusammenfügen entstehen Kombinationen oder Variationen, die mich in ihrer Form und ihrem Material interessieren. Jedes Material hat wiederum ein gewisses Potenzial, das mich veranlasst zu fragen, bis wohin man es führen kann. Dadurch stosse ich immer wieder an Grenzen, die mein Interesse antreiben. Ein solches Ausloten von Möglichkeiten und Gegebenheiten in Materialien führt mich aber auch zurück in verschiedene Bereiche der Wissenschaft und des Handwerks.

CMS – Es liegt ein breites Interessenfeld deinerseits vor: biologischer, soziologischer, städtebaulicher, historischer oder handwerklicher Art. Am Ende – das ist zumindest mein Eindruck – sind es Strukturen, die dich immer wieder interessieren. Würdest du dem zustimmen, oder sind es andere Beweggründe?

MB – Strukturen sind tatsächlich etwas sehr Grundlegendes. Jedoch gibt es auch hier verschiedene Bereiche: Da ist die Frage, wie bestimmte Dinge organisiert sind. Oder sind sie komponiert? Sind sie gebaut? Oder es lässt sich fragen, was für Muster und Strukturen überhaupt entstehen? Sind diese untereinander vergleichbar, oder ist die Vielfalt von Mustern nicht überblickbar? Es gibt die Tendenz, gewisse Dinge zu reduzieren und zu vereinfachen. Mich interessiert aber, genau diese Strukturen und Muster aufzubrechen und immer weiter zu differenzieren – eine Art Gegenbewegung zur Trivialisierung zu schaffen. Zwar spielt die Reduktion

in meinen Arbeiten eine grosse Rolle, aber ich versuche, mich gleichzeitig aus diesem formalen Rahmen zu befreien, indem ich mehrere Materialien benutze. Dadurch eröffnen sich mir neue Freiheiten, weil jedes neue Material auch meine Möglichkeiten erweitert. Aus diesem Grund suche ich auch stets wieder nach anderen Dingen, nach anderen Formen und Strukturen, die mich dazu zwingen, eine neue Form zu finden oder ein neues Material. Das hört sich alles sehr theoretisch an; es ist aber auch sehr spielerisch.

SK – Kann man denn behaupten, dass du einen sehr konzeptuellen Ausgangspunkt hast, die Umsetzung dann aber prozesshaft entwickelst? Vielleicht auch intuitiv?

MB – Es ist nicht bei allen Arbeiten so, dass am Anfang eine bestimmte Idee steht. Genau darauf wollte ich vorhin hinweisen: teilweise stehen Bilder am Anfang eines Arbeitsprozesses – In dem Moment aber, in dem ich dieses Bild materialisieren will, entsteht aus dem Bild ein neues Bild. Das anfängliche Bild ist in der vorbestimmten Form auch nicht einlösbar.

SK – Du sprichst von Bildern, die am Anfang deiner Arbeiten stehen können. Was ist denn zum Beispiel das Bild am Anfang deiner Murmeltierarbeiten?

MB – Zuerst einmal gilt es zu sagen, dass die Arbeiten mit Murmeltieren nur bedingt zusammengehören. Bloss wenn man ihnen ein Thema geben müsste mit verschiedenen Ordnern und Registern, gäbe es diesen Überbegriff. In der Logik der einzelnen Arbeiten hängen diese Werke jedoch nicht zusammen. Bei den *Guardians (sirena alpina)* zum Beispiel geht es um das Verhältnis von statischen Objekten und dynamischen Prozessen: Weil die Objekte durch die Audioelemente miteinander kommunizieren, entsteht zwischen ihnen ein dynamischer Raum, sodass das Element des Tones

diese Situation grundsätzlich verändert. Das hat für mich nichts mit der Frage zu tun, welche Strukturen die Murmeltiere in ihren Bauten haben.

CMS – Es gibt Transformationsprozesse über die Materialien: Betrachten wir zum Beispiel die Strassensperren, die eigentlich aus Beton sind, und bei dir aus Eichenholz und Keramik. Du hast sie transformiert durch die Verwendung anderer Materialien (Abb. S. 14–17). Für mich als Besucherin der Ausstellung löst das einen Prozess der Erinnerung aus. Das Objekt kann mir diese Erinnerung geben, es kann mir diese aber nicht ganz zurückgeben, weil es sich vom ursprünglichen Objekt unterscheidet. Ist Erinnerung für dich ein Thema?

MB – Ja, das ist mir sehr wichtig. Wenn man diese Formen einmal in der Stadt wahrgenommen hat, sieht man sie immer wieder, überall. Man sieht sie, sei es in der Schweiz oder auch weltweit in andern Ländern. Wenn ich nun ein solches Objekt in einen Ausstellungsraum stelle, in einem andern Material, dann interessiert mich die Frage, wie die Betrachter sich an dieses Alltagsobjekt erinnern. Ich kann zwar nicht in die Köpfe der Betrachter blicken, aber dennoch ist es mein Interesse zu beobachten, wie die Betrachter darauf reagieren. Welche Fragen werden aufgeworfen, wenn solche Objekte an einem andern Ort in einem andern Material stehen? Oder noch weiter: Was geschieht, wenn man sie in einem andern Material im Ausstellungsraum gesehen hat und dann wieder in der Stadt auf ein Betonobjekt stösst: Was passiert in diesem Moment? Plötzlich überlagern sich mehrere Bilder. Was macht das mit dem Gegenstand draussen in der Stadt? Wie verändert sich die Wahrnehmung des Betrachters durch solche Prozesse?

SK – Eine ganz ähnliche Geschichte passiert wohl bei den *Europoolpaletten* (Abb. S. 23–25)?

CMS – Du holst dieses uns allen bekannte Objekt aus seiner Norm und machst es wieder individuell.

SK – ... und wertvoll.

MB – Der Wert ist eine Ebene, die mir wichtig ist. Die andere Ebene bei den Europaletten betrifft die Tatsache, dass diese unser Alltagsleben beeinflussen, ohne dass wir das immer bewusst wahrnehmen. 80 × 120 cm – auf diesem Mass basiert sehr vieles, es bestimmt vollkommen die Warenströme. Insofern ist die Europoolpalette mit ihrer Norm ein Symbol für die Zeit, in der wir leben; ein Bild für die Rückwirkung von globalisierten Prozessen auf unseren Alltag. Konkret wirkt das Mass der Europoolpalette auf uns zurück, indem Gegenstände, die wir im Alltag benutzen, in diese Grösse gezwungen oder angeglichen werden mussten. Denn nur so passen sie auf die Paletten, selbst wenn sie dabei vielleicht etwas von ihrer ursprünglichen Funktion verlieren. Bei dieser Arbeit geht es mir folglich um die Sichtbarmachung von Prozessen, die im Alltag stattfinden und uns stark beeinflussen, aber dennoch unsichtbar sind. Genau dies interessiert mich. Wollen wir denn ein Leben, wollen wir eine Stadt oder einen Ort, die aufgebaut sind auf der Norm von Europoolpaletten? Diese Frage will ich aufwerfen, indem ich das Objekt und seine Dimensionen sichtbar mache. Dazu kommt die Wertebene: Normalerweise sind Paletten aus Fichtenholz. Warum ist dieses weniger wert als ein anderes Holz? Reicht der simple Grund, dass es schneller und einfacher verfügbar ist? Das sind Bedingungen, die uns aufgrund unseres ökonomischen Systems oktroyiert werden. Weshalb müssen wir uns diesen Formeln unterordnen?

SK – Wir planen zurzeit ein neues Museum, und genau solche Fragen sind da immer wieder wichtig. Die Normierung greift schon sehr in unser Leben und in viele Entscheidungen ein. Wenn du nun aber die Europool-

paletten in einem edleren Material machst, stellst du ja nicht diese Vorgabe bezüglich der Grösse in Frage. Entziehst du diesen Objekten nicht sogar ihr kritisches Potenzial, wenn du sie mit andern Materialien veredelst?

MB – Die Europoolpaletten sind durch die Tatsache, dass wir Produkte an ihre Masse anpassen, bereits veredelt. Schon allein indem wir ihnen diese Bedeutung zumessen, machen wir aus ihnen eine Ikone. Das unterstreiche ich mit der andern Materialwahl.

CMS – Ich höre daraus, dass es stark um die Form geht und letztlich um die Frage der Ästhetik. Die Norm beeinflusst unsere Ästhetik.

SK – Es gibt eine andere Arbeit, bei der zwei kaum vereinbare Welten aufeinandertreffen: *Stiva per vender* (Abb. S. 26–27). Das Format der Arbeit orientiert sich an den Weltformatplakaten. Die Grundstruktur, der Raster dieser Arbeit scheint auch normiert. Dagegen sperrt sich die Lebendigkeit des Arvenholzes. Zusätzlich ist auf der Rückseite eine traditionelle Stube ins Holz graviert, die nur sichtbar wird, wenn sie von hinten beleuchtet wird.

MB – Das Weltformat ist wie die Europoolpalette: Es ist auch eine Normgrösse. Jeder Grafiker arbeitet damit. Das bestimmt auch unseren Lebensraum. Muss das so sein? Kann man das nicht auch hinterfragen? Die individuelle Eigenheit von Orten ging durch Gesetze und Normierungen verloren – das ist viel von dem, was mir wichtig ist. Diese Entwicklungen geschehen aber nicht nur in Bezug auf die Architektur, sondern auch in der Landschaft. Wie verändert sich die Landschaft zum Beispiel aufgrund der Maschinen, die heute eingesetzt werden? Das ergibt plötzlich ein ganz anderes Landschaftsbild.

SK – Diese kritische Dimension bleibt aber relativ versteckt. Du bist nicht sehr explizit in Bezug auf diese Themen?

CMS – Du scheinst eher Fragen zu stellen und Problemfelder zu visualisieren. Was ist mit deinen Titeln? Die Barrieren heissen *Die feinen Unterschiede* und du beziehst dich dabei auf den französischen Soziologen Pierre Bourdieu. Dadurch eröffnet sich nochmal eine ganz andere Ebene. Man ist plötzlich in der Soziologie und der Fragestellung, wie Geschmack innerhalb der Klassen ständig reproduziert wird. Damit ist man erneut bei der Frage der Ästhetik. Wie kommt es zur Titelfindung? Wie bedeutsam sind die Titel für das Verständnis deiner Arbeiten?

MB – Zu jeder Arbeit gehören verschiedene Elemente; wie die räumliche Erscheinung oder die Materialisierung, ist auch der Titel ein integraler Teil eines Werkes. Er kann helfen, eine bestimmte Richtung für das Verständnis anzudeuten, kann aber auch dazu beitragen, die Arbeit mit mehr Distanz zu betrachten, sich von dem direkt sichtbaren Objekt zu lösen und neue, andere Dimensionen einzubringen. In dieser Hinsicht sehe ich ein grosses Potenzial, nicht zuletzt weil die Sprache durch den Titel mit ins Spiel kommt – gerade für Betrachter, die einen leichteren Zugang zu Arbeiten über die Sprache haben. Denn nicht alle haben die Möglichkeit, sich die einzelnen Arbeiten über das Material, das Haptische oder das Sinnliche zu erschliessen. Selbst wenn sie sich die Arbeit auf diesem Weg bereits erschlossen haben, können sie sich über den Titel noch eine andere Dimension eröffnen. Die Titel haben folglich mehrere, ganz verschiedene Funktionen.

SK – Die Titel sind aber nie illustrativ und erklären gleich, worum es geht.

MB – Manchmal stehen Titel am Anfang, manchmal kommen sie erst am Schluss, manchmal ändert sich der Titel während des Arbeitsprozesses. Ich investiere oft viel Recherchearbeit, um die Ebene der Titel gut zu füllen – eine völlig andere Handlung, als

wenn ich ein Material wähle. Die Titel sind meine Spracharbeit. Sonst schreibe ich keine Texte und habe auch nie irgendwelche Sprachzeichen in eine Arbeit integriert. Jedoch kann eine literarische Vorlage am Anfang einer Arbeit stehen, wie bei dem Werk *L'origine du Giacomo Casanova – 1. November 1756* (Abb. S. 11). Zudem war ich sehr beeindruckt von der historischen Situation der Piombi bei San Marco in Venedig, wo Giacomo Casanova eingesperrt gewesen sein soll. Dieser Eindruck der Kammern unter dem Bleidach führte mich zum Material Blei und zur Vorstellung der Bleikammer in der Arbeit.

SK – In diesem Fall steht also die Erfahrung des Materials ganz am Anfang einer Arbeit?

MB – In der Mehrheit meiner Arbeiten ist das Material jedoch nicht die Ausgangslage, sondern es ist eine Konsequenz aus einem Inhalt oder einer Frage. Allerdings ist das Material sehr zentral in einer meiner aktuellen Arbeiten, die auf eine Frage zurückgeht, die mich als Kind schon beschäftigte: Ist es möglich, hartes Lavagestein wieder flüssig zu machen, um daraus Formen zu giessen? Und: Kann man dieses Material weiterbearbeiten? Tatsächlich ist beides gelungen, wobei sich sehr überraschende Resultate ergaben. Während der Verarbeitung veränderte sich dieses Material ganz unerwartet. Dies führte wiederum dazu, dass sich die Form ebenfalls wandelte. Kurz zusammengefasst hatte ich eine Idee und habe dafür ein bestimmtes Material eingesetzt. Weil sich aber das Material ganz anders verhält, als ich es erwartete, hat sich auch die Idee wieder verändert... In diesem Fall hatte das Material die Oberhand.

CMS – Das finde ich sehr interessant. Wir sprachen schon davon, dass du dich für Strukturen interessierst, letztlich scheint es darum zu gehen, wie sich Strukturen verändern. Oder wie sich Strukturen verändern lassen, gerade auch starre Strukturen. Du

lässt dich dabei von Prozessen leiten und projizierst nicht deine Ideen auf alles. Der Prozess gibt dir den Weg.

MB – Darüber haben wir noch gar nicht gesprochen, obwohl das einer meiner Hauptantriebe ist: Die Rückwirkung meiner Handlungen auf mich selbst – die Möglichkeit, Erkenntnis durch mein eigenes Handeln zu gewinnen. Beispielsweise die Erfahrung, die ich im Raum von Giacomo Casanova gemacht habe, oder die Erfahrung beim Lava giessen: Für solche Erfahrungen lohnt sich der ganze Aufwand. Das ist meine Belohnung.

CMS – Der Wert der Erkenntnis.

MB – Oder wenn sich eine Täuschung in eine andere Täuschung verwandelt. Das ist nicht vorhersehbar.

SK – Das ist vielleicht auch ein Grund dafür, dass sich deine Arbeiten so verschieden präsentieren. Dass du immer andere Wege einschlägst, andere Materialien wählst, mit andern Protagonisten arbeitest, von den Bienen bis zu den Murmeltieren.

MB – Deshalb arbeite ich auch nicht nur mit einem einzigen Medium. Zudem kann ich gewisse Dinge auch nur herausfinden, wenn ich direkt mit einem Material konfrontiert bin und nicht nur mit einem Abbild. Entsprechend habe ich auch selbst die Lava gesammelt, getragen und ihr Gewicht gespürt. Ich hatte physisch Kontakt mit dem Material. Generell ist Handlung für mich sehr wichtig. Die Hand. Das aktive Dabeisein beim ganzen Prozess.

CMS – Gleichzeitig entstehen die Arbeiten auch in Zusammenarbeit mit anderen Menschen. Zur materiellen Erfahrung kommt zusätzlich die zwischenmenschliche.

MB – Ja. Die Kooperation ist entscheidend für den Erkenntnisgewinn. Oft finde ich

erst in der Zusammenarbeit und im Dialog mit andern zu den Erkenntnissen.

SK – Schliesst sich da ein Kreis zum Thema vieler deiner Arbeiten, in denen die Interaktion zwischen verschiedenen Akteuren angesprochen ist? Ich denke da etwa an die Arbeiten *Souffleuse* (Abb. S. 36–39) oder *Pussebladads da la percepziun personala* (*Possibilities of Personal Perception*) (Abb. S. 8–9).

MB – Diese beiden Arbeiten sprechen dieses Thema auf unterschiedliche Weise an. Die Souffleusen kommen aus den Werkstätten des Zürcher Opernhauses und sind somit eine indirekte Kooperation, da ich bei der Produktion nicht dabei war. Allerdings konnte ich sie für eine Präsentation ausleihen und anschliessend behalten, da sie nicht mehr gebraucht wurden. Bei der anderen Arbeit *Pussebladads da la percepziun personala* handelt es sich um ein Instrument, welches erst den Betrachter zum Benutzer macht, um die Determiniertheit der eigenen Wahrnehmung zu verdeutlichen. Es fragt also nach dem Verhältnis zwischen Betrachter/Benutzer und seiner Wahrnehmung. Dieses Thema interessiert mich, da sie ein Bild produziert mit einer Bedeutung, welche stets interpretativ bleibt und welche auch nicht durch einen anderen Betrachter auf die gleiche Weise wahrgenommen werden kann.

CMS – Auch wenn deine Arbeiten aus einem offenen Prozess kommen, sehen sie nicht danach aus. Sie erscheinen mir wie eine starke Form, die gesetzt wurde, nicht wie Prozesskunst.

SK – Kommt da nicht noch ein anderer Diskurs mit ins Spiel? Ich meine die Erinnerung an reduktive Kunstformen wie die Minimal Art. Wie wichtig sind dir solche Bezüge als weitere Ebenen deiner Arbeit?

MB – Das sind zwei verschiedene Fragen: Zum einen geht es darum, wie es nach dem

offenen Prozess zu so geschlossenen Formen kommt. Das ist sehr wichtig. Daneben ist die Frage nach der Tradition verschiedener Kunstrichtungen, ob und wie ich mich darauf beziehe. Ich versuche die Antwort anhand der Arbeit mit den fünf Souffleuse-Kästen zu illustrieren: Hier interessierte mich, was passiert, wenn fünf solcher Kästen hintereinander stehen und aus allen etwas gesagt wird – so, wie wenn fünf Gesprächspartner oder Lobbyisten alle etwas anderes sagen. Von einer Seite wirken die Kästen geschlossen, von der andern werden die Innenräume sichtbar. Dadurch entsteht schon an und für sich eine spezielle Situation. Gleichzeitig habe ich die Kästen auch so angeordnet wie Donald Judd seine Würfel. Wenn ich sie in einem Kreis platziert hätte, würde das vielleicht an Richard Long erinnern. Es ist eher eine aus der Idee der Arbeit entstandene logische Anordnung, als dass ich mich auf Judd beziehen möchte. Mehr als diese Bezüge interessiert mich aber vor allem, was in diesem Zwischenraum des Souffleuse-Kastens passiert, zwischen dem Opernpublikum, dem Orchester und der Opernbühne, weil hier auch eine politische Dimension angesprochen wird. Wenn man sie anders anordnen würde, würde sich der Inhalt verändern. Nur aus diesem Grund habe ich die Anordnung gewählt, die schon Judd benutzt hatte, wobei sich natürlich auch aufgrund der minimalen Form diese Ähnlichkeit ergibt. Ich möchte aber nicht den Inhalt der Arbeit von Judd mit dem Inhalt meiner Arbeit verbinden.

CMS – Felix Gonzalez-Torres sagte einmal, er schleiche sich in die Formen der Minimal Art wie ein Spion ein, um seine Inhalte zu präsentieren.

SK – Du bedienst dich einer bestimmten Sprache, um eine eigene Botschaft zu vermitteln.

MB – Es interessiert mich nicht, meine Arbeiten auf die Kunstgeschichte zu beziehen.

Ich möchte mich nicht von dieser Kunstgeschichte-Suppe ernähren, sondern über den Tellerrand hinausschauen.

SK – Aber wenn du dich nicht in eine bestimmte Linie setzen möchtest, wie kommt es denn immer wieder zu dieser Einfachheit der Form, die uns auch an reduktive Tendenzen in der Kunstgeschichte erinnert?

MB – Das ist eine der Fragen, die mich am meisten beunruhigt. Wie kann ich aus den festen Formen und Strukturen ausbrechen? Das verändert sich in meiner Arbeit jetzt auch.

SK – Wenn du deine Arbeiten beschreibst und vor allem die Prozesse hervorhebst, die zur einen oder andern Entscheidung geführt haben, und wenn man versucht, sich dazu bestimmte Bilder zu machen, dann denkt man vielleicht eher an Joseph Beuys als an Donald Judd.

CMS – Der Gedanke an Beuys taucht ab und zu auf, etwa durch die Arbeiten mit den Bienen oder dem Wolf.

MB – Bei der von dir angesprochenen Arbeit von Beuys *I like America and America likes me* handelt es sich um einen Kojoten und nicht um einen Wolf. Das finde ich einen nicht unerheblichen Unterschied. Ich möchte auch sonst keinen Bezug zu Beuys konstruieren, obwohl man als Künstler heute kaum um Beuys herumkommt. Denn bei vielen Materialien wird man an Beuys erinnert; daran, wie er mit den Materialien umging, wie er die Formen daraus entwickelte. Das ist durchaus wichtig, ebenso wie seine Naturbezüge. Diese Ähnlichkeit kann und will ich nicht abstreiten.

SK – Das bezieht sich vermutlich mehr auf den inhaltlich bewussten Umgang mit dem Material. Das andere sind die Strukturen, die Prozesse, auch gesellschaftlicher Art, die Kommunikation, die für Beuys so

wichtig waren und die du jetzt auch immer wieder hervorhebst, wenn du über deine Arbeiten sprichst. Thematisiert wird alles, was unser Leben und Denken beeinflusst.

MB – Das ist nicht einfach Beuys, sondern dies umschreibt meiner Ansicht nach die Tätigkeit und Aufgabe des Künstlers ganz allgemein. Und wenn das so ist, ist es nur logisch, dass andere Künstler das auch so sehen und in ihrer Arbeit aufgreifen.

CMS – Das Ungewöhnliche ist, dass auf der einen Seite diese klaren bildhauerischen Setzungen sind und auf der andern Seite die Orientierung am Prozesshaften. Diese Dimension erschliesst sich dem Betrachter nicht so einfach.

MB – Ich will niemanden von den Prozessen ausschliessen, sondern jeder kann daran teilhaben. Das ist nicht gerade üblich, aber aufgrund meiner Arbeitsweise besteht diese Möglichkeit jederzeit.

CMS – Man kann das so oder anders sehen, denn die klaren Formen sind auch Resultate einer Verdichtung.

MB – Diesen Aspekt will ich zwar keineswegs aufgeben, aber dennoch möchte ich den Zufall in Zukunft mehr einbeziehen. Aus diesem Grund beziehe ich zurzeit verstärkt Tiere in meine Arbeiten ein, weil sie die Möglichkeit bieten, nicht vorhersehbare Prozesse zu gewinnen. Wenn dies wiederum auf mich zurückwirkt, schliesst sich der Kreis.

Everyone can take part in my art

Christiane Meyer-Stoll – When I look over your documentation or the catalogue I get the impression that you effectively choreograph your exhibitions, which results in a kind of inner narrative structure; works enter into a conversation with one another. I have not seen that in reality yet, though.

Stephan Kunz – So far, Mirko's works have, indeed, rarely been seen in such a composition. They have been displayed mostly within group shows – with the exception of a larger exhibition at Galerie Herrmann Germann Contemporary in Zurich. At the Bündner Kunstmuseum, too, that aspect of the inner narrative structure may not be obvious, as the exhibition is spread over several galleries and places both in and outside the Villa Planta. Nonetheless – and I find that interesting – there is this inner connection between the works, even though, at first glance they differ greatly in appearance.

CMS – In the exhibition there is a within and a without – and nature plays a role in it, too?

SK – Yes. While the works in and outside the Kunstmuseum will be mostly new, the book provides a first survey of Mirko Baselgia's oeuvre to date. Here, too, it is striking how differently the works present themselves: there are allusions to familiar objects from everyday life, there are works that seem to be charged with meaning and metaphorical in nature, and there are echoes of a highly reductive art such as Minimalism. The wide range of materials and their meticulous treatment also attract our attention right away. You employ a rich palette and your

works are not easily reduced to a common denominator. Is there a common starting point for these works? What do your works start out from?

Mirko Baselgia – No, that differs, from one object to another. There are works that start out with an idea and others that start out from an event or a particular material. In other words, there are many different points of departure. The various works then develop in the course of a longer process of ripening which I allow whatever time it needs. Consequently, time plays an essential role in my work. The works would not look the way they do if, in each case, I would or could realize them instantly. Sometimes they become a pause sign in a much longer process. As soon as I move on, they change or new works develop.

SK – Can you give an example to illustrate this?

MB – One example is my work with the marmots: at first I wanted to know what a marmot burrow looks like on the inside. So I inspected one such burrow with a video camera and developed a video piece from it. Yet the matter kept intriguing me and I wanted to know what the structure of such a burrow looks like when represented three-dimensionally. That gave rise to a work for which we filled a marmot burrow with cement, in order to make a bronze cast of it. This allowed the marmot burrow, a hollow space, to be experienced as volume in space and structures that are otherwise invisible to become visible. The same preoccupation led to very different objects as though at

first glance seemingly related in terms of subject matter, are really radically different, such as the *Guardians (sirena alpina)* (fig. p. 54–55).

CMS – Does that mean your work is always based on an inquiry? Inquiries that lead you to familiarize yourself with particular topic such as marmots or bees?

MB – When I have an idea I soon realize that I do not know enough about a subject or I remember someone who has dealt with it before. So I get in touch with these people and engage in a dialog with them over a longer period of time. In the case of my work on marmots this can be a hunter, a farmer, a shepherd or a taxidermist – a wide range of people. Because I also needed leather for *Guardians (sirena alpina)*, I also came in contact with people involved in leather processing. In this way, new perspectives offered themselves all the time. The same in my collaboration with beekeepers: as a “layman” you encounter one beekeeper going about his work and see for the first time see how he really works. When you go to the next beekeeper, though, you find that this one does certain things very differently. The similarities and differences then give rise again to new perspectives.

SK – And what is the connection between the bees and the marmots? You are describing a methodology here, the creative process. But what is underlying those interests?

MB – There are things that are compared and others that are isolated. These two movements find their concrete expression in poetry, where different things are joined together, and in science, where they are separated. The inquiry into these two movements underlies my works; it is what they start from. Joining them together gives rise to combinations or variations that interest me in terms of form and material. Each material has at the same time a

certain potential that makes me wonder where it could be taken. As a result I keep hitting walls, which in turn fuels my interest. Yet this exploration of possibilities and conditions in materials also leads me back to various fields of science and craftsmanship.

CMS – Your work clearly bears witness to a wide range of interests from biology and sociology to urban planning, history and crafts. Ultimately, what seems to interest you time and again are structures – that is, at least, my impression. Would you agree with that or are there other motivations?

MB – Structures are indeed something very basic. Yet there are different aspects here at the same time: there is the question of how certain things are organized. Or are they composed? ore built? Or one may ask what kind of patterns or structures emerge at all. Are they comparable or is the range of patterns too complex to get one’s head around it? There is a tendency to reduce and simplify certain things. What I am interested in is rather now to break up those very structures and patterns and to differentiate them further – to create a counter movement of sorts to their trivialization. To be sure, reduction does play a major role in my works, but at the same time I try to free myself from that formal framework by using multiple materials. This opens up new possibilities for me, for with each new material my options expand. That is also why I keep looking for other shapes and structures that force me to find another form or a new material. This may all sound highly theoretical, yet it is at the same time very playful.

SK – Could one argue that you work with a highly conceptual starting point, but then develop and realize an idea very much in a processual manner? Or perhaps even intuitively?

MB – Not all works start out from a particular idea. That is something I wanted to point

out earlier: sometimes the work process starts out with an image. Yet at the very moment I want to realize this image it gives rise to another image. And at the same time it turns out that the initial image cannot be realized in the predetermined form.

SK – You are referring to images that your works may start out from. What would be the image your marmot pieces started out from?

MB – First it should be noted that the works with marmots do not necessarily belong together. That umbrella term only makes sense if you have to assign a topic to them with different folders and indexes. In terms of the logic of the individual pieces those works are not related. The *Guardians (sirena alpina)*, for example, is about the relationship between static objects and dynamic processes: because the objects communicate with one another through the audio components, a dynamic space is created between them; the element of sound thus radically changes the situation. That, to me, has nothing to do with the question of what kind of structures the marmots create in their burrows.

CMS – There are transformational processes involved with regard to the materials: consider, for instance, the road barriers that in reality are made of concrete, yet yours is made of oak and ceramic. You transformed the object by using other materials (fig. p. 14–17). In my experience, when a work like that is seen in an exhibition it triggers a process of remembering. The object may suggest a memory, but it cannot really restore it to me, because it is different from the original object. Is memory a subject of interest you?

MB – Yes, very much so. Once you have seen these forms in the urban environment, you keep seeing them, everywhere. You see them, be it in Switzerland or in other

countries throughout the world. When I place such an object made of different material in an exhibition space, I am interested in how viewers remember this everyday object. I may not be able to look inside their heads, but I am eager to observe how viewers react to it. What questions are raised when such objects stand in a different location in a different material? Or, taken a step further: what happens when you see the object in a different material in an exhibition space and then again stumble upon it again made of concrete in the city: what happens at that moment? Suddenly several images overlap. What does that do to the object outside in the city? How does the viewer’s perception change as a result of such processes?

SK – Something very similar seems to happen in the case of the *Europool Pallets* (fig. p. 23–25)?

CMS – You reclaim this object we are all familiar with from its norm and make it individual again.

SK – ... and valuable.

MB – Value is a dimension that is important to me. The other dimension in the case of the Euro pallets concerns the fact that these objects affect our daily lives, without us always being aware of it. 80 × 120 cm – a lot is based on these dimensions, indeed, they totally determine the flow of commodities. In that sense the standardized Europool pallet is a symbol of our times: an illustration of the repercussions that globalized processes have on our everyday life. The dimensions of the Europool pallet affect us specifically, because the objects we use in everyday life were squeezed into them had to be adapted to this size. This is necessary for them to fit on the pallets, even if it means that they lose some of their original function in the process. My concern in this work, then, is to make visible those processes that unfold in

everyday life and that have a strong impact on us, yet are invisible. That is exactly what interests me. Do we want a life, do we want a city or town that is based on the norm of Europool pallets? This is the question I want to raise by making the object and its dimensions visible. And, in addition, there is the dimension of value: normally pallets are made of spruce wood. Why is this less valuable than other wood? Is it really just because it is more easily and quickly available? Those are terms that are forced upon us by due to our economic system. Why do we have to bow to such formulaic precepts?

SK – We are currently planning a new museum and exactly such questions keep coming up in the process. Standardization really does greatly impinge on our lives and on many decisions. But when you manufacture those Europool pallets from a different, nobler material, you do not question the precept with regard to size. Aren't you, in fact, stripping those objects of their critical potential by elevating them through the use of other materials?

MB – The Europool pallets are already elevated, because we adapt products to their dimensions. Just by attaching this importance to them we are in fact turning them into an icon. I highlight that by using a different material.

CMS – That sounds like it is very much about form and, ultimately, about the issue of aesthetics. The norm influences our aesthetics.

SK – There is another work in which two hardly compatible worlds come together: *Stiva per vender* (fig. p. 26–27). The format of this work draws on that of the “world format” poster [a standard format developed by the German chemist Wilhelm Ostwald]. The basic structure, the grid, also seems to be standardized. Defying this is the vitality of the Swiss pine wood. In ad-

dition, the image of a traditional parlour is engraved into the wood on the back and only reveals itself when the piece is lit from behind.

MB – The world format, just like the Europool pallet, is a standard size. Every graphic designer works with it. This, too, shapes our living environment. Does it have to? Wouldn't that also be something worth questioning? The individual peculiarity of places was lost due to rules and standardizations – and much of that is important to me. These are developments that happen not just with regard to architecture, but in the landscape as well. How, for instance, does the landscape change due to the machines that are used today? Suddenly, a completely different landscape emerges.

SK – This critical dimension remains rather covert. You are not very explicit when it comes to those issues, or are you?

CMS – You seem, rather, to be asking questions and visualizing problematic issues. What about your titles? The barriers are called *Die feinen Unterschiede* (Fine Distinctions); with that you refer to the French sociologist Pierre Bourdieu, which opens up another dimension altogether. Suddenly we are in the field of sociology, dealing with the question of how taste is perpetually reproduced within the classes. And so we arrive again at the issue of aesthetics.

How do you come up with the titles for your works? How important are they for their understanding?

MB – There are various elements to each work: the title is an integral part of a work, just like its spatial appearance or its materialization. It can help point attempts at interpretation in a particular direction, but it can also contribute to a more distanced view of the work, to a disengagement from the immediately visible object and the introduction of new, different dimensions.

In this respect I see a great potential, not least because the title also brings language into play – especially for viewers for whom it is easier to access works through language. After all, not everybody is able to access works by way of the material, the haptic or the sensual. And even if they do access the work in this way, the title offers them yet another dimension they can open up. Hence the titles have a variety of functions.

SK – Yet they are never illustrative and they never explain right away what the deal is.

MB – Sometimes a work starts out with the title, sometimes it pops up at the end and sometimes the title changes during the work process. I often do a lot of research to thoroughly fit out the dimension of the title – an operation completely different from choosing a material. The titles are my language-based work. Apart from that I do not write texts, nor have I ever incorporated any linguistic signs into my work. Still, a literary source may be the starting point of a work, as in the case of *L'origine du Giacomo Casanova – 1 November 1756* (fig. p. 11). Also, the historic situation of the Piombi near San Marco in Venice, where Giacomo Casanova was allegedly incarcerated, made a deep impression on me. The cells underneath a roof of lead slabs inspired me to use lead as a material and gave me the idea for the lead chamber in that work.

SK – In this case, then, it was the experience of the material that led to a work?

MB – For most of my works the material is not the starting point, though, but rather something that follows from a subject matter or a question. The material is, however, very central to one of my current works, which can be traced back to a question that occupied me even as a child: is it possible to liquidize hard lava rock again and make casts with it? And: can this material be sculpted? In fact, both have been proven

possible, with very surprising results. As it was being worked on, the material changed very unexpectedly. That, in turn, caused the form to change as well. In short, I had an idea and used a particular material for it. But because the material behaves very differently from what I had expected, the idea changed, too ... In this case, the material prevails.

CMS – I find that very interesting. We already talked about how you are interested in structures; ultimately, it seems to be about how structures change – or how they can be made to change, particularly rigid structures. You allow processes to guide you in this, rather than projecting your ideas onto everything. The process shows you the way.

MB – We haven't talked about that yet, although it is, indeed, one of my main impulses: the feedback I receive through my actions – the possibility of gaining insights through them. For example, the experience I gained in the space where Giacomo Casanova had been, or the experience of casting lava: such experiences make the whole effort worthwhile. That is my reward.

CMS – The importance of knowledge.

MB – Or when one delusion turns into another. That is not something that is predictable.

SK – This may be another reason why your works appear so different – the fact that you take different paths all the time, choose different materials and work with different protagonists – from the bees to the marmots.

MB – That is also why I don't work in just a single medium. Moreover, there are certain things that I can only figure out when I am directly confronted with a material and not just with an image. Thus, I gathered, carried, and felt the weight of the lava myself. I had physical contact with the material.

In general, action is very important to me: the hand, the active presence during the process.

CMS – At the same time, the works are also created in collaboration with other people. Added to the material experience is the interpersonal one.

MB – Yes. Cooperation is essential in gaining knowledge. I often arrive at insights only through collaboration and in dialogue with others.

SK – Doesn't it feel like we've come full circle here with regard to the theme of many of your works that address the interaction between various players? I am thinking of pieces such as *Souffleuse* (Prompter, fig. p. 36–39) or *Pussebladads da la percezziun personala* (Possibilities of Personal Perception) (fig. p. 8–9).

MB – These two works address the subject in different ways. The prompter's boxes are from the workshops of the Zurich Opera House, so that was an indirect cooperation, since I was not around when they were produced. Yet I was allowed to borrow them for a presentation and then I got to keep them, because they were no longer needed. The other work, *Pussebladads da la percezziun personala*, is about an instrument that first turns the viewer into a user in order to illustrate the determinacy of our perception. It examines, in other words, the relationship between the viewer/user and his or her perception. I find that an interesting subject, because it produces an image with a meaning that invariably remains interpretative and that cannot be perceived in the same way by another viewer.

CMS – Even though your works are the result of an open-ended process, they don't not look like it. To me they look like a strong form that has been posited – not like process art.

SK – Isn't there yet another discourse that plays into that? I'm thinking of the memory of reductive art forms such as Minimal Art. How important are such references to you as an additional dimension of your work?

MB: Those are two different questions: on the one hand, the issue is how the open-ended process can yield such a self-contained form. That is very important. And then the other question is about the tradition of various art movements and whether – and in what way – I refer to them. Let me illustrate my answer by referring to the piece with the five prompter's boxes: what interested me here was what happens when five such boxes are placed behind one another and something is being spoken from all of them – kind of like when five interlocutors or lobbyists all say something different. Looking at them from one side, the boxes appear to be closed; from the other side, however, we can see their interiors. That in itself creates a very special situation. At the same time I arranged the boxes in the way Donald Judd arranged his. Had I placed them in a circle, it would, perhaps, have suggested Richard Long. It is a logical arrangement following from the idea of the work, however, rather than a deliberate reference to Judd. What interests me is rather what happens in the space in between the prompter's boxes, in between the opera audience, the orchestra, and the opera stage, for that touches on the political dimension as well. If they were arranged differently, the meaning would change. For this reason only I opted for the arrangement that was already used by Judd, with the similarity resulting, of course, from the minimal form. Still, I do not aim to relate the meaning of Judd's work to that of mine.

CMS – Felix Gonzalez-Torres once said that he used to sneak into the forms of Minimal Art like a spy, so as to present his own content.

SK – You employ your own language to convey a message of your own.

MB – I'm not interested in relating my works to the history of art. Rather than feeding on this art history soup, I want to think outside the box.

SK – But if you don't place yourself within a particular tradition, how do you keep arriving at this formal simplicity that reminds us, among other things, of reductive tendencies in art history?

MB – That is one of the issues that bother me most. How can I escape the fixed forms and structures? And that is also something that's changing in my work right now.

SK – When you describe your works and focus in particular on the processes that led to one decision or another, and people try to link this to some kind of image, they might actually think of Joseph Beuys rather than Donald Judd.

CMS – The idea of Beuys sometimes pops up, for instance, in connection with the works involving bees or the wolf.

MB – *I like America and America likes me*, the Beuys performance you refer to, involved a coyote, not a wolf. That, to me, is a significant difference. And I am not trying in any other way to forge a link to Beuys, although as an artist working today one can hardly avoid Beuys. A lot of materials, after all, remind one of Beuys, of the way he treated materials, of how he developed them into forms. That certainly matters, as do his references to nature. That is a similarity I neither can nor will deny.

SK – That may apply more to how you deliberately deal with the material in terms of content. The other thing is the structures, the processes, including social ones – communication – that were so crucial to Beuys and

that you, too, keep stressing when speaking about your works. Everything that affects our lives and our thinking becomes a subject. MB – How I see it, that is not just Beuys per se; rather, it describes the practice and responsibility of the artist in general. And if that is how it is, then it is only logical for other artists to see it the same way and take it up in their work.

CMS – What is unusual is that, on the one hand, we have these clear sculptural constructs or formations and, on the other, the importance of the processual aspect. This dimension is not readily accessible to the viewer.

MB – I do not want to exclude anybody from the processes. Everybody can participate in them. Though not exactly common, my way of working does allow for that, at any point.

CMS – One can look at it that way or a different way, because the clear forms are also the result of compression.

MB – That is an aspect I do not by any means want to abandon, but still, I do want chance to play a bigger role in my work in the future. That is why I am increasingly involving animals in my works at this time, because that offers an opportunity to achieve unforeseeable processes. If that again has repercussions on me, then things will have come full circle.

Translated by Bram Opstelten