

Joëlle Tuerlinckx

Nothing for Eternity

Manual No. 6

Joëlle Tuerlinckx

Nothing for Eternity

15. Oktober 2016—26. Februar 2017

Die Ausstellung wird unterstützt durch:
Fonds für künstlerische Aktivitäten im Museum für Gegenwartskunst der
Emanuel Hoffmann-Stiftung und der Christoph Merian Stiftung,
Stiftung für das Kunstmuseum Basel,
Wallonie-Bruxelles International.

kunstmuseum basel

Dear exhibition visitor,

Kunstmuseum Basel presents a solo show of the work of Joëlle Tuerlinckx, for which the artist (born in Brussels in 1958) has created a significant number of new works, combined here with existing objects and series, filling the entire ground floor of the museum.

Tuerlinckx's art is based on her long-standing engagement with simple things, with found objects and everyday items that cross her path and that she has been collecting for several decades, creating an extensive archive. Besides drawings, collages, photographs, videos, sound recordings and texts, her archive contains *objets trouvés*, press cuttings, everyday and travel ephemera, and materials leftover from exhibition situations and project research. All of these items, which Tuerlinckx refers to as "elements of the real", inspire her to reflect on "what it means to be human".

Her works result from observing, testing and, as she puts it, "transcribing" these elements: a form of re-reading the real by which she seeks to capture and show things beyond their apparent banality. Using many different artistic approaches and techniques, described in detail in her *Lexicon* (2012), Tuerlinckx transforms the substance, scale, surfaces and appearance of her raw materials, thus also altering their reality and meaning. Her means include methods from sculpture and painting such as copying, depicting, enlarging, colouring, scanning or (re-)printing, as well as presentation techniques used in museums and archives. In the manner of Marcel Broodthaers, she quotes the didactic figures of various systems of scientific classification, whose rhetoric she wittily copies while rendering it absurd.



ensemble 'ATOMIC AMALGAME ANNÉE 58' –
FLOOR FIGURE 'RONDs-DE-SOL', 2016 (Detail)



Ensemble Atomium, 2016 (Detail)
Postkarte rückseitig signiert von Aglaia Konrad und Willem Oorebeek, 1994



Ensemble Atomium, 2016

*Liebe Besucherin der Ausstellung
Lieber Besucher der Ausstellung*

Das Kunstmuseum Basel zeigt eine Einzelausstellung von Joëlle Tuerlinckx, für deren Realisierung die 1958 in Brüssel geborene Künstlerin eine bedeutende Anzahl neuer Werke geschaffen hat, die in Kombination mit bereits existierenden Objekten und Serien im gesamten Erdgeschoss des Hauses präsentiert werden.

Tuerlinckx' Kunst basiert auf der lang anhaltenden Auseinandersetzung mit einfachen Dingen; mit Fundstücken oder Gebrauchsgegenständen, die ihren Weg kreuzen und die sie seit mehreren Jahrzehnten konsequent in einem ausufernden Archiv sammelt. Neben Zeichnungen, Collagen, Fotos, Videos, Tonaufnahmen und Texten birgt ihr Archiv Gefundenes (Objets trouvés), Zeitungsfotos, Überbleibsel aus dem Alltag und von Reisen, Materialien aus Ausstellungszusammenhängen sowie von Recherchen, die die Künstlerin für ihre Projekte unternimmt. All diese Gegenstände, die Tuerlinckx als »Elemente des Realen« bezeichnet, inspirieren sie zum Reflektieren über das, »was Menschsein bedeutet«.

Ihre Arbeit entsteht durch die Beobachtung, Erprobung und – wie die Künstlerin es selber nennt – »Transkription« dieser Elemente: eine Form der Neulektüre des Realen, mit der Tuerlinckx die Dinge jenseits ihrer scheinbaren Banalität erfassen und zeigen will. Mittels zahlreicher verschiedener künstlerischer Ansätze und Techniken, die sie in ihrem 2012 erstmals publizierten *Lexikon* umfassend beschreibt, transformiert Tuerlinckx die Materialien, Massstäbe, Oberflächen und Erscheinungsweisen ihres Ausgangsmaterials – und so zugleich dessen Realität und Bedeutung. Bildhauerische und malerische Methoden wie das Kopieren, Abbilden, Vergrössern, Kolorieren, Scannen oder (Nach-)Drucken von Fundstücken finden dabei ebenso Anwendung wie museale und archivarische Präsentationstechniken. Dabei zitiert sie in der Art eines Marcel Broodthaers die didaktischen Figuren diverser naturwissenschaftlicher Klassifizierungssysteme, deren Rhetorik sie mit Witz kopiert und zugleich ad absurdum führt.

Tuerlinckx' Werke sind nie das Resultat nur eines Gedankens oder eines einzigen Bezugspunktes. Vielmehr verkreuzen sie – ähnlich der Webtechnik – eine Vielzahl unterschiedlicher Stränge und Überlegungen, die sich aus dem gedanklichen Kosmos der Künstlerin, ihrer Beobachtung der Wirklichkeit und der Auseinandersetzung mit den Parametern ihrer jeweiligen Ausstellungsräume ableiten.

RAUM 1

*ensemble 'ATOMIC AMALGAME ANNÉE 58' – FLOOR FIGURE
'RONDs-DE-SOL'*

Auf dem Boden des ersten Ausstellungsraumes verstreut liegen zahlreiche *RONDs DE SOL*, scheibenförmige Objekte aus Materialien wie Holz, Plexiglas, Papier, Textil, Farbe, Klebefolie oder Metall. Sie erinnern an Ringe, die sich auf der Oberfläche eines Gewässers ausbreiten, in das jemand eine Handvoll Kies oder Steinchen geworfen hat.

Tuerlinckx's works are never the result of just one thought or single point of reference. Instead, they weave together many different strands and ideas derived from the artist's inner cosmos, her observations of reality and her engagement with the parameters of the specific exhibition space.

R O O M 1

ensemble 'ATOMIC AMALGAME ANNÉE 58' – FLOOR FIGURE 'RONDs-DE-SOL'

Over the floor of the first room are scattered numerous *RONDs DE SOL*, disc-shaped objects in materials like wood, Perspex, paper, textiles, paint, adhesive sheets or metal. They recall the rings on the surface of a pond after someone has thrown in a handful of gravel. Spread over the walls are other works: the relief *CHROMO-BRANCHE*, a white-painted branch protruding from a wall, the yellow mural *Coin Jaune post-it*, and the composite *Ensemble Atomium*. In the entrance, the artist has installed works from the series *REBUS 'NOTHING FOR ETERNITY #1-13'*.

The *RONDs DE SOL* (floor discs) define the look of the first room. Some recall outsized cardboard or paper table mats of the kind used in restaurants, others are cut out of neutral Plexiglas or transparent sheeting (*RONDs DE NEUTRAL*), reflecting their surroundings in different shades and intensities depending on the quality of their surfaces.

The materials and motifs of the floor discs often refer to leftovers from past exhibitions, drawings and found objects that are scaled up and often transferred to new supports. In many cases, they are scans of illustrations, photographs, drawings and notes. They are printed out on paper or transparencies and then mounted on aluminium discs made to fit them, like the piece cut out in the shape of a vine leaf whose hand-drawn drawing of a leaf vein pattern echoes, as if by accident, the layout of the joints in the floor of the exhibition space – a good example of how precisely Tuerlinckx perceives the architectural details of a place and the meaning they take on in her work. The fragments amalgamated into the floor discs evoke places and moments, in Europe and elsewhere, that Tuerlinckx has visited and passed through. She collects objects that document “how she encounters the world”. Constantly observing the world around her and reflecting on what she has observed forms the point of departure for her work. In *Lexicon*, she refers to this as a “theory of walking” – a practical theory based on “not-knowing and on action as a mode of knowledge”. Other floor discs were sawn out of elements of earlier exhibition situations, such as a screen or a table. Others still are freely constructed out of various materials, like the small disc *Disque silver* with its dysfunctional power cable feigning the ability to rotate. Or *Gold*, a work applied directly to the floor using pigments. The floor discs may also quote key elements within the artist's oeuvre or may be taken directly from previous exhibitions. In this case, Tuerlinckx calls them *RONDs d'EXPOSITION* (exhibition discs). They may also be enlargements of snippets and objects from her collec-

Auf den Wänden verteilt finden sich weitere Werke: zum einen das in der Gestalt eines weiss eingefärbten Astes spitz aus der Wand ragende Relief *CHROMO-BRANCHE*, zum anderen die gelbe Wandmalerei *Coin Jaune post-it* sowie das aus kleineren Wandelementen zusammengestellte *Ensemble Atomium*. Direkt im Eingangsbereich hat die Künstlerin Arbeiten der Reihe *REBUS 'NOTHING FOR ETERNITY #1-13'* installiert.

Die *RONDs DE SOL* (Bodenscheiben) prägen das Erscheinungsbild des ersten Ausstellungsraumes. Manche erinnern an übergrosse Papp- und Papieruntersetzer, wie in Lokalen üblich, andere wurden aus neutralem Plexiglas oder Folie ausgeschnitten (*RONDs DE NEUTRAL*) und spiegeln den Umraum je nach Beschaffenheit ihrer Oberflächen in unterschiedlichen Farbtönungen und Intensitätsgraden.

Die Materialien und Motive der Bodenscheiben beziehen sich oft auf Überbleibsel vergangener Ausstellungen, auf Zeichnungen und Fundstücke, die massstäblich vergrössert und dabei häufig auf neue Materialien übertragen werden. Nicht selten handelt es sich um Scans von Abbildungen, Fotos, Zeichnungen und Notizen. Diese werden auf Papier oder Folie ausgedruckt und anschliessend auf passgenau zugeschnittene Aluminiumscheiben aufgezogen, wie zum Beispiel das in Form eines Weinblattes ausgeschnittene Stück, dessen per Hand hinzugefügte Zeichnung einer Blatt-Aderung wie zufällig die Anordnung der Bodenfugen des Ausstellungsraumes zitiert – ein gutes Beispiel dafür, wie genau Tuerlinckx die architektonischen Eigenschaften eines Ortes wahrnimmt und welche Bedeutung sie innerhalb ihres Werkes einnehmen. Die in den Bodenscheiben amalgamierten



Installationsansicht Joëlle Tuerlinckx
NOTHING FOR ETERNITY, Raum 1, 2016



TARTE Gold, neutral Grau, FLOOR, AUSSTELLUNGS AUGENBLICK, ici un trou, X / Atomium -série REBUS 'NOTHING FOR ETERNITY #9', 2016

tion "Material for Local Theory". These pieces of paper, beer mats, wine coasters, packaging, bills, notes, newspaper clippings and other items accumulated over decades fill around a thousand cardboard boxes in the artist's studio. *Gold*, for example, is a floor painting using gold pigments. The form refers to a 20-fold enlargement of a simple cardboard tray of the kind used in bakeries to sell pieces of cake (this link becomes clear in the *Rebus* series, where the original cardboard tray appears as part of a collage). For the exhibition, Tuerlinckx transferred the cake tray's golden aluminium coating into a coloured circle roughly 4.5 metres in diameter. For the artist, the painting's metallic-looking surface is related to the shiny, formerly aluminium-clad spheres of the Atomium in Brussels, present in the exhibition in the form of a postcard. In a way, the positioning of the floor discs also distantly echoes the constellation of the atoms within the iron molecule symbolized by the architecture of this building created for the 1958 World's Fair. Transposing this metaphor to the macro-level, perhaps the golden disc is the centre of a small solar system projected into the exhibition space by the floor discs.

Gold encourages us to think about money and value in general, issues that can also be related to the exhibition's silver room (Room 4). At the same time, it illustrates the way the artist influences and alters perceptions of the exhibition space by playing with distortions of scale. For Tuerlinckx, exhibiting always also means focussing attention on the difference that exists between the reality of this space constructed by architects and the vision formulated for it by the artist via her exhibition. The form and arrangement of the floor discs in the first room are also related to the history of Kunstmuseum Basel | Gegenwart:

Fragmente rufen Orte und Momente auf – Räume in Europa oder woanders auf der Welt –, die Tuerlinckx besucht und durchquert hat. Sie sammelt Gegenstände, die dokumentieren, »wie die Welt ihr begegnet«. Die Welt um sich herum permanent zu beobachten und das Wahrgenommene zu reflektieren, bildet den Ausgangspunkt von Tuerlinckx' Arbeit. An einer Stelle ihres *Lexikons* bezeichnet sie das als »Theorie des Gehens« – eine praktische Theorie, die auf dem »Nicht-Wissen und auf der Handlung als Erkenntnisweise« gründet. Andere Bodenscheiben hat die Künstlerin direkt aus vorhandenen Raumelementen früherer Ausstellungssituationen, zum Beispiel einer Stellwand oder einem Tisch, ausgesägt. Andere Scheiben wieder sind frei aus verschiedenen Materialien konstruiert, wie die kleine Scheibe *Disque silver*, die mittels eines dysfunktionalen Stromkabels antäuscht, in Rotation versetzt werden zu können. Oder das aus Pigmenten direkt auf den Boden aufgetragene Werk *Gold*. Die Bodenscheiben können auch repräsentative Schlüsselemente innerhalb des Werkes der Künstlerin zitieren oder direkt aus vorherigen Ausstellungen stammen. Dann werden sie von Tuerlinckx als *RONDS d'EXPOSITION* (Ausstellungsscheiben) bezeichnet. Es kann sich aber auch um Vergrößerungen von Schnipseln und Objekten aus ihrer Sammlung *Material für lokale Theorie* handeln. Diese über Jahrzehnte akkumulierten Zettel, Bierdeckel, Weinuntersetzer, Verpackungen, Rechnungen, Notizen, Zeitungsseiten und anderen Stücke füllen vermutlich an die tausend Pappschachteln im Atelier der Künstlerin. *Gold* zum Beispiel ist eine Bodenmalerei aus Goldpigmenten. Die



Cuba star color, Cuba star Black/white, Corea mu, Rot Fedlmann, Grune Munsterland, 83, Floralp, Tarte MONUMENT POINT ZÉRO / NOTHING FOR ETERNITY typex -série REBUS 'NOTHING FOR ETERNITY #8', 2016



ensemble 'ATOMIC AMALGAME ANNÉE 58' –
FLOOR FIGURE 'RONDs-DE-SOL', 2016 (Detail)

the old paper factory, the use of water power, the St.-Alban-Teich canal with its whirlpools, and the memory of the old millstone. Circles, water and paper are thus important components within Tuerlinckx's project, and she treated some of the paper used in the show with water from the Rhine. Into the 19th century, the power supplied by the water of the St.-Alban-Teich provided most of Basel's energy. The importance of the canal in terms of cultural history results from its links with papermaking and the print shops, whose technical sophistication and publishing quality made the city into a centre of humanism in the late 15th and early 16th centuries. Precisely this unique confluence of economic and intellectual value creation is what interests Tuerlinckx.

Links to the building's current architecture and the intentions of the museum system it communicates are made by a work entitled *ENTER HERE + FLOOR*. It consists of a piece of paper treated with Rhine water bearing a text that was part of *Night Cabin*, Tuerlinckx's contribution to the Documenta in 2002. Light from the skylight reflects off the rectangular piece of glass covering the paper, directing the viewer's gaze upwards to Bruce Nauman's permanently installed work *Seven Virtues and Seven Vices*. On the glass, Tuerlinckx has written the word "FLOOR". This writing overlaps with Nauman's work as it is reflected down from the ceiling, transferred onto the floor. As so often, the artist also plays here with a phonetic level of meaning: when spoken, the English word "floor" is very similar to the sound of the French word "fleur" (flower).

The exhibition discs made using material from previous projects and works include the wooden discs *Schöne* and *Geschichte*. They were sawn out of the top of a table onto which Tuerlinckx had used adhesive tape or paint to apply various words she had found in local newspapers while preparing an

Arbeit leitet sich von der 20-fachen Vergrößerung eines banalen Pappuntersetzers ab, wie er in Konditoreien zum Mitnehmen von Torten und Kuchen verwendet wird (dieser Bezug wird zum Beispiel durch Betrachten der Reihe *Rebus* deutlich, in welcher der Pappuntersetzer im Zusammenhang einer Collage erscheint). Tuerlinckx hat die goldene Aluminiumbeschichtung des Tortenuntersetzers für die Ausstellung auf einen Farbkreis von knapp viereinhalb Metern Durchmesser übertragen. Die metallisch wirkende Oberfläche der Malerei steht für die Künstlerin in Beziehung zu den glänzenden, ehemals aluminiumbeschichteten Kugeln des Brüsseler Atomiums, das in Form einer Postkartenabbildung im Ausstellungsraum präsent ist. Im übertragenen Sinne erinnert die Positionierung der Bodenscheiben an die Konstellation der Atome innerhalb des Eisenmoleküls, das die Architektur jenes zur Weltausstellung 1958 eröffneten Gebäudes symbolisch repräsentiert. Übertragen auf die Makroebene bildet die goldene Scheibe vielleicht das Zentrum des kleinen Sonnensystems, das die Bodenscheiben in den Ausstellungsraum projizieren.

Gold regt zum Nachdenken über Begriffe wie Geld und Wert an – eine Frage, die auch auf den letzten, silbernen Raum der Ausstellung bezogen werden kann. Zugleich veranschaulicht es, wie die Künstlerin durch das stete Spiel mit der Verzerrung von Massstäben die Wahrnehmung des Ausstellungsraumes beeinflusst und verändert. Ausstellen bedeutet für Tuerlinckx auch immer die Thematisierung des Unterschiedes, der zwischen der Realität dieses durch Architekten konstruierten Raumes und der von der Künstlerin mittels ihrer Ausstellung formulierten Vision für denselben existiert. Form und Anordnung der Bodenscheiben im ersten Saal stehen auch in Beziehung zur Geschichte des Kunstmuseum Basel | Gegenwart: die alte Papierfabrik, die Nutzung der Wasserkraft, der St.-Alban-Teich mit seinen Strudeln sowie die Vorstellung des heute nicht mehr vorhandenen Mühlrades. So sind die Elemente Kreis und Papier wichtige Bausteine in Tuerlinckx' Projekt. Einige der für die Stücke eingesetzten Papiere behandelte sie direkt mit Rheinwasser. Die Wasserkraft des Kanals St.-Alban-Teich sicherte bis ins 19. Jahrhundert einen Grossteil der Basler Energieversorgung. Die kulturhistorische Bedeutung des Kanals ergibt sich aus seiner Verbindung mit der Papierproduktion und den Druckereien, deren technische Reife und verlegerische Qualität die Stadt am Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts zu einem Zentrum des Humanismus machte. Gerade dieser einzigartige Zusammenhang von ökonomischer und geistiger Wertschöpfung ist es, der Tuerlinckx interessiert.

Bezüge zur heutigen Architektur des Hauses und zu den durch sie vermittelten Intentionen des Systems Museum stellt das Stück *ENTER HERE + FLOOR* her. Es besteht aus einem mit Rheinwasser behandelten Stück Papier, dessen Text 2002 ein Teil des Documenta-Beitrags *Night Cabin* von Joëlle Tuerlinckx war. Durch die rechteckige Oberscheibe aus Glas entsteht eine Spiegelung, die den Blick des Betrachters vom Boden hinauf in den Lichtschacht und dort auf Bruce Naumans permanent installiertes Werk *Seven Virtues and Seven Vices* lenkt. Auf das Glas hat Tuerlinckx handschriftlich das Wort »FLOOR« geschrieben. Der Schriftzug überlagert sich mit dem von der Decke herab gespiegelten und solchermassen auf den Boden übertragenen Werk von Nauman. Wie so häufig spielt die Künstlerin hier ausserdem mit einer phonetischen Bedeutungsebene:

exhibition in Münster in 2005; the lettering corresponds to the typefaces used in the newspapers. The two-part work *Double Rond rose* also belongs to the so-called exhibition discs: it consists of two wooden discs of the same diameter, both painted the same shade of pink. Each served as the top of a reading table for one of the venues of Tuerlinckx's 1999 exhibition *THIS BOOK, LIKE A BOOK*, hosted by S.M.A.K., Ghent, and FRAC Champagne-Ardenne, Reims. After that exhibition, only one of the two discs was given a fresh coat of paint before further presentations, while the other was left as it was. During transportation, too, only the one disc is carefully packaged, while the other is exposed unprotected to pressure and collisions with other objects. Tuerlinckx explains her approach here, saying it was time for the two discs to develop "a life of their own". Another *ROND* shows the cloth written on by the artist with which she covered the table during the Ghent show in 1999. Sitting at the table, visitors could read the pink-covered publications of the *B.O.O.K.* collection (see section on Room 2) or buy copies at cost price.

Another exhibition disc is *Rond Hermitage THAT'S IT*. For every new exhibition, one side of this disc is repainted in a shade of red related to the specific local context and its history. For its presentation at MANIFESTA 10 (2014) in St. Petersburg, the artist mixed a shade of red corresponding to that supposedly often used by Kazimir Malevich for his pictures. For the Basel exhibition, she had paint mixed to match the colour of the Swiss flag. In contrast to such sometimes extensively researched references, the surface of *Studio floor work in progress* was created entirely randomly: the piece of paper mounted on this disc previously lay on the floor in Tuerlinckx's studio during an especially intensive phase of work. As she and her staff walked over it, the surface of the floor was transferred to the paper, as in a process of frottage.

The *RONDS Petit Materiel pour Theorie Locale* include pieces like *Munsterland vert*, whose surface replicates the motif of a regional wine glass coaster from the Münsterland in much enlarged form, or the woven *Black Star* that is based on an *objet trouvé* from Cuba, a rug featuring elements of the Cuban flag. Tuerlinckx photographed the rug and had a copy woven with all the colours reduced to shades of grey. Reducing the texture of the weave via photographic reproduction causes the motif to take on a disconcertingly artificial appearance. Together with *New York* or *Objet Trouvé the Drawing Center NY* (a found object from New York that the artist scanned, enlarged, printed out on drawing paper, and mounted on board), this work is among the star motifs in the exhibition, recalling the sky, as well as America, celebrities and artists.

The show also includes two pieces entitled *Moment d'Exposition* taken from the series of that name consisting of small, flyer-like paper objects made by the artist to be dropped, for example from a bridge, a low wall, or, indoors, from the top of a ladder. Each object has a different diameter, causing it to fall differently. Tuerlinckx is fascinated by the uniqueness and unrepeatability of each moment of dropping. Some of the *Exhibition Moments* are kept as souvenirs, marked with a note recording the time and date of their fall. The foot-shaped *ROND DE SOL Ausstellungs Augenblick* marked with the words "Schau wie es runter fällt" (watch as it falls) is a German-language version of *Moments d'Exposition*. During Tuerlinckx's 2013 exhibition at WIELS Contemporary Art Centre in Brussels, a

Der Klang der Aussprache des englischen Wortes »floor« ist der des französischen Wortes »fleur« (Blume) sehr ähnlich.

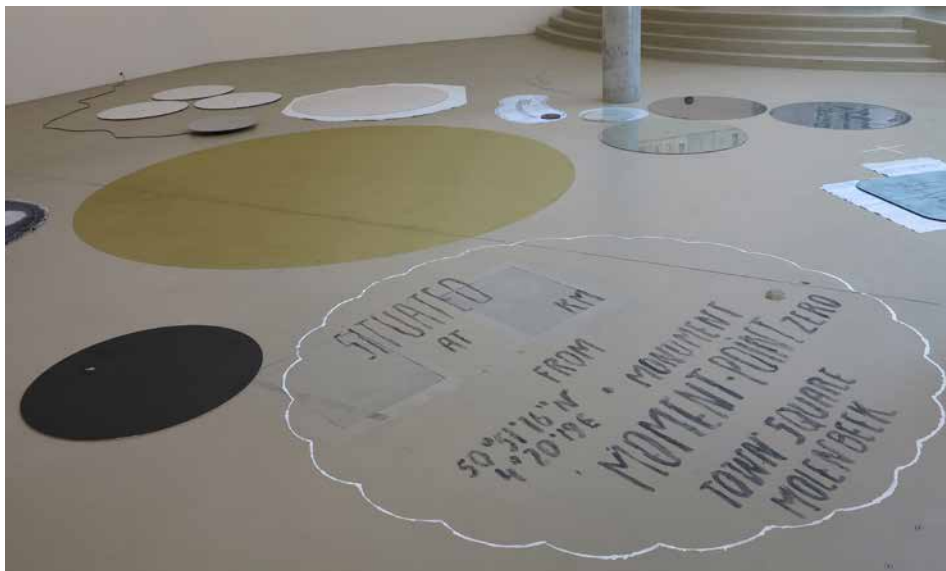
Zu den Ausstellungsscheiben, die Material aus früheren Projekten und Werken verarbeiten, gehören zum Beispiel die Holzscheiben *Schöne* und *Geschichte*. Sie wurden aus der Platte eines Tisches herausgesägt, auf den Tuerlinckx 2005 in Münster mittels Klebefolie diverse Wörter aufgetragen hatte, die ihr während der Ausstellungsvorbereitung bei der Lektüre lokaler Zeitungen aufgefallen waren. Die verwendeten Schriftmarken entsprechen dabei jeweils den von den Zeitungen verwendeten Typografien. Auch das zweiteilige Werk *Double Rond rose* gehört zu den Ausstellungsscheiben. Es handelt sich um zwei Holzscheiben gleichen Durchmessers, die beide im selben Rosaton angestrichen sind. Jede von ihnen diente als Lesetischplatte für je eine der zwei Stationen von Tuerlinckx' Ausstellung *THIS BOOK, LIKE A BOOK*, die 1999 im S.M.A.K. Gent und im FRAC Champagne-Ardenne in Reims gastierte. Im Anschluss an die damalige Ausstellung wurde jeweils nur noch eine der beiden Scheiben neu angemalt und aufgefrischt, wenn es zu weiteren Präsentationen kam – die andere wurde unverändert belassen. Auch bei Transporten wird nur die eine der beiden Scheiben sorgfältig verpackt, wohingegen die andere Druck und Stößen anderer Transportgegenstände schutzlos ausgeliefert ist. Es wurde Zeit – so erklärt Tuerlinckx ihr Vorgehen –, dass beide Scheiben »ihr eigenes Leben« entwickelten. Ein weiteres *ROND* zeigt das von der Künstlerin beschriebene Tuch, mit dem sie den Tisch während der Genter Präsentation 1999 ähnlich einem Küchentisch bedeckt hatte. Am Tisch sitzend konnten die Besucherinnen und Besucher damals die rosafarbenen Publikationen aus der Sammlung *B.O.O.K.* lesen (siehe Vitrine in Raum 2 der Ausstellung) oder Kopien zum Produktionspreis kaufen.

Ebenfalls zu den Ausstellungsscheiben gehört das Stück *Rond Hermitage THAT'S IT*. Eine Seite der Scheibe wird für jede Ausstellung in einem Rotton angestrichen, der sich auf den spezifischen lokalen Kontext und dessen Geschichte bezieht. Bei ihrer letzten Präsentation auf der MANIFESTA 10 (2014) in St. Petersburg mischte die Künstlerin einen roten Farbton an, der jenem entspricht, den Kasimir Malewitsch häufig für seine Bilder verwendet haben soll. Für die Basler Ausstellung wiederum liess sie die Farbe nach der Nationalfarbe der Schweiz anmischen. Entgegen solchen teilweise langwierig recherchierten Referenzen ist die Oberfläche von *Studio floor work in progress* völlig unbeabsichtigt entstanden: Das auf dieser Scheibe aufgezogene Stück Papier lag zuvor während einer intensiven Arbeitsphase in Tuerlinckx' Atelier auf dem Boden. Indem ihre Mitarbeiterinnen und sie zufällig immer wieder darüberliefen, übertrug sich die Oberfläche des Fussbodens – ähnlich einer Frottage – auf das Blatt.

Zu den *RONDS Petit Materiel pour Theorie Locale* gehören Stücke wie *Munsterland vert*, dessen Oberfläche das Motiv eines regionalen Weinglasuntersetzers aus dem Münsterland stark vergrössert wiedergibt, oder das gewebte *Black Star*, welches auf ein *Objet trouvé* aus Kuba zurückzuführen ist: einen Teppich, der die Elemente der kubanischen Flagge zeigt. Tuerlinckx fotografierte den Teppich und liess nach dem Bild eine auf Grautöne reduzierte Kopie weben. Dabei führt die fotografisch bedingte Reduktion der Textur des Gewebes eine irritierende künstliche Wirkung des Motivs herbei. Zusammen mit *New York* oder *Objet Trouvé the Drawing Center NY* – einem Fundstück aus New York, das die

visitor dropped it and it was later retrieved by the artist. The actions and paths of another, unknown person (her/his decision to drop the piece of paper, where and when) become aspects of the work, as does the possibility of writing a note on its reverse etc.).

This work demonstrates just one of the many strategies used by Tuerlinckx to both test and dissolve the limits of what is usually considered a “work”. Other examples include deterritorialization of the object, as in the project *Monument moment point zero*. When Tuerlinckx realized a commission for a sculpture in the Brussels district of Molenbeek in 2012, she addressed the question of how the centre or focal point of an area can be defined. The resulting monument consists of two parts: one is a monolith sunk into the ground, invisible to passers-by, whose form recalls an early-modern illustration of the “mid-point of the earth” that she once found in a book. Only the upper surface of the sculpture is visible on the surface of the square in the form of a round disc. This disc, measuring just 58 centimetres across, is no more prominent than a normal manhole cover, bearing the inscription “moment point zero”. As the second part of the project, Tuerlinckx produced a series of plaques with the words “SITUATED AT” [gap] “KM FROM” [GPS coordinates of the *Monument moment point zero*], which she spread around the city. The gaps on the plaques could also be filled with the distance in kilometres from the monument – the “zero point”. In this way, she scattered the monument across the urban space and raised the question of its actual position in the social sphere. At Kunstmuseum Basel | Gegenwart, Tuerlinckx used paint to transfer the enlarged outline of the plaque and its text directly onto the floor of the exhibition.



ensemble 'ATOMIC AMALGAME ANNÉE 58' –
FLOOR FIGURE 'RONDs-DE-SOL', 2016 (Detail)

Künstlerin gescannt, vergrößert, auf Zeichenpapier ausgedruckt und auf Karton aufgeklebt hat – gehört das Stück zu den Stern-Motiven der Ausstellung, die an den Himmel und manchmal auch an Amerika, an Stars und Künstler erinnern.

Ferner zu sehen sind zwei Stücke mit dem Titel *Moment d'Exposition*, die sich aus der Serie der *Ausstellungsmomente* ableiten. Letztere sind kleine flugzettelartige Objekte aus Papier, die die Künstlerin herstellt, damit sie fallen gelassen werden können, zum Beispiel von einer Brücke, einem Mäuerchen oder in Innenräumen von einer Leiter. Die Durchmesser dieser Zettel sind variabel, und demzufolge fällt jeder anders. Tuerlinckx fasziniert, dass der Moment des Fallenlassens jeweils einzigartig und nicht wiederholbar ist. Manche der *Ausstellungsmomente* werden als Erinnerung aufbewahrt und mit einer Notiz zu Datum und Zeit ihres Fallens versehen. Der fussförmige *ROND DE SOL Ausstellungsaugenblick* mit der Aufschrift »Schau wie es runter fällt« ist eine deutschsprachige Version der *Moments d'Exposition*. Während Tuerlinckx' Ausstellung im WIELS Contemporary Art Centre in Brüssel 2013 hatte ihn ein Besucher fallen gelassen, die Künstlerin hob ihn später auf. Die Handlungen und Wege eines anderen unbekannten Menschen – seine Entscheidung, den Zettel fallen zu lassen, wann und wo, oder zum Beispiel eine Notiz auf dessen Rückseite zu verfassen – werden so zu Aspekten des Werkes.

Die beschriebene Arbeit führt nur eine von zahlreichen Strategien vor, mittels derer Tuerlinckx die klassischen Grenzen des Begriffs »Werk« testet und gleichsam verflüssigt. Hierzu kann zum Beispiel auch die Deterritorialisierung von Objekten gehören, wie im Falle des Projektes *Monument moment point zero*. Als Tuerlinckx 2012 eine öffentlich kommissionierte Skulptur im Brüsseler Stadtteil Molenbeek realisierte, beschäftigte sie sich mit der Frage, wie sich das Zentrum bzw. der Mittelpunkt eines unregelmässigen Gebiets bestimmen lässt. Das von ihr letztlich geschaffene Monument besteht aus zwei Teilen: Der eine ist ein in den Boden eingelassener und für Passantinnen und Passanten unsichtbarer Steinmonolith, dessen Form sich an eine frühneuzeitliche Illustration des »Mittelpunktes der Erde« anlehnt, die Tuerlinckx einmal in einem Buch gefunden hat. Lediglich der oberste Punkt der Skulptur in Form einer runden Scheibe ist auf dem Platz zu sehen. Die Scheibe, die im Durchmesser gerade einmal 58 Zentimeter misst, erscheint im Stadtbild nicht prominenter als ein beliebiger Gullydeckel und trägt die Inschrift »Nullpunkt der Welt«. Als zweiten Teil des Projektes produzierte Tuerlinckx eine Reihe von Plaketten mit dem Schriftzug »SITUATED AT« [Leerraum] »KM FROM« [GPS-Koordinaten des *Monument moment point zero*], die sie in der Stadt verteilte. Der Leerraum auf den Plaketten konnte jeweils um die Kilometerzahl ergänzt werden, die diese vom Monument – vom »Nullpunkt« – entfernt lagen. Auf diese Weise verstreute die Künstlerin das Monument über den Stadtraum und warf die Frage nach dessen eigentlicher Position im gesellschaftlichen Raum auf. Im Kunstmuseum Basel | Gegenwart übertrug Tuerlinckx den vergrößerten Umriss der Plakette und deren Text direkt auf den Ausstellungsboden.

Ein weiteres von Tuerlinckx für den öffentlichen Raum konzipiertes Projekt ist in Form des kleinen *ROND DE SOL Matrice Musee de la Memoire* präsent. Das Stück, dessen Formgebung zwischen Kreis und Dreieck oszilliert, spiegelt die Umrissform der 34,1 Meter hohen stabförmigen Skulptur, die sie als Element

Another public art project is present in the form of the small *RONDE DE SOL Matrice Musée de la Mémoire*. This work, whose shape oscillates between circle and triangle, reflects the footprint of the 34.1 metre tall rod-like sculpture that Tuerlinckx had erected in Cransac, France, in 2011 as an element of her three-part memorial *Musée de la Mémoire*. The height of the monument corresponds to a 1:10 scaling down of the depth of the area's deepest mine shaft, 341 metres, referencing the local importance of coal mining. Instead of drilling into the earth like the mine shaft, the monument extends skywards. Tapering to a point at the top, when viewed from below it appears to go on forever, figuratively linking the real with the infinite. Tuerlinckx has called it a "barre d'infini": one section of an endless imaginary object that can only be grasped fragmentarily – and, one might add, that raises the question of the possible function of the imaginary in the construction of life.

The form and arrangement of the *RONDES DE SOL* has already been compared with the spheres of the Atomium, to which the artist has devoted a small ensemble. At the centre of this work is a triangular fragment of the aluminium skin that originally covered the Brussels landmark, obtained by Tuerlinckx when it was restored in 2004. This object, used here as a readymade, points to her interest in geometrical figures and (the legacy of) geometrical art. Tuerlinckx has already presented the Atomium fragment in a previous exhibition, but wrapped in fabric. By shrouding it – as Man Ray once did with a sewing machine in *L'énigme d'Isidore Ducasse* (1920) – she reduced the fragment to an abstract form. By showing it unveiled in this show, she explores the gap between the fiction and reality of the object. The Atomium represents a metal molecule made of nine bonded atoms and can be interpreted as a symbol for the exhibition title *NOTHING FOR ETERNITY*: it reminds us that matter consists of molecules whose properties are determined by different combinations of atoms. Nothing is forever. Instead, the world around us is based on constellations and relationships. The Atomium serves Tuerlinckx as a metaphor for the practice of exhibition-making that consists of bringing together a number of elements – via visible categories like size, colour, nature and culture – in a specific time and place. Because, like physics, Tuerlinckx's work ultimately moves between that which one sees and that which disappears.

Consensus may exist in the scientific community that corners arise where two lines or edges meet. But where do corners end? The mural *Coin jaune jaune post-it* is an attempt by the artist to find an answer to this self-constructed question. The size of her painting is supposed to correspond roughly to the area of the chosen corners. Tuerlinckx is aware that her attempt at definition remains subjective and that no scientific conclusion can be drawn from it. On the contrary, it is precisely the unsolvability of the question that fuels her interest in the phenomenon of the corner, which also regularly appears in her drawings (mostly at bottom right). The yellow colour used for the experiment copies that of "Post-it" labels and points to the phenomenon that an increasing number of people are inclined or obliged to efficiently manage the complexity of everyday and work tasks themselves. Standing in front of the painting is a disconcerting experience. The colour, that clearly refers to a form of post-Fordian subjectivity, including a steady stream of urgent matters, doesn't fit with the vague-looking haze of

ihres dreiteiligen Denkmals *Musée de la Mémoire* in Cransac 2011 hatte errichten lassen. Die Höhe des Monuments entspricht der massstäblichen Verkleinerung (im Verhältnis 1:10) des mit 341 Meter tiefsten Kohleschachts dieser französischen Gemeinde und thematisiert so die lokale Bedeutung des Kohlebaus. Statt wie der Schacht in die Erde streckt sich das Denkmal in Richtung Himmel. Indem es nach oben wie eine Nadel ausläuft, erscheint es von unten betrachtet ohne Ende und verbindet im übertragenen Sinne die Realität mit dem Unendlichen. Es handelt sich – mit Tuerlinckx gesprochen – um einen »barre d'infini«: das Teilstück eines endlosen imaginären Objekts, das lediglich fragmentarisch erfasst werden kann und – so liesse sich hinzufügen – das solchermassen die Frage nach der möglichen Funktion des Imaginären für die Konstruktion des Lebens aufwirft.

Die Form und Anordnung der *RONDES DE SOL* wurde bereits mit der Konstellation der Kugeln des Atomiums verglichen, dem die Künstlerin ein kleines Ensemble gewidmet hat. Dessen Zentrum bildet ein dreieckiges Fragment aus der Aluminiumhaut, die das bekannte Brüsseler Wahrzeichen ursprünglich bedeckte. Tuerlinckx erhielt das Stück im Zusammenhang mit der Instandsetzung des Gebäudes 2004. Das auf diese Weise als Readymade eingesetzte Objekt verweist auf ihr Interesse an geometrischen Figuren und geometrischer Kunst. Tuerlinckx präsentierte das Atomium-Fragment bereits in einer früheren Ausstellung, damals jedoch mit Stoff umwickelt. Indem sie es verhüllte – wie es einst Man Ray mit einer Nähmaschine in *L'énigme d'Isidore Ducasse* (1920) getan hatte –, reduzierte sie das Stück auf eine abstrakte Form. Wenn sie das Fragment nun enthüllt zeigt, lotet sie den Abstand zwischen Fiktion und Realität des Gegenstandes aus. Symbolisch stellt das Atomium ein aus der Bindung von neun Atomen resultierendes Metallmolekül dar und kann als Sinnbild für den Titel der Ausstellung *NOTHING FOR ETERNITY* interpretiert werden: Es erinnert daran, dass Materie



ensemble 'ATOMIC AMALGAME ANNÉE 58' –
FLOOR FIGURE 'RONDS-DE-SOL', 2016 (Detail)

paint on the wall that quite obviously has neither function nor purpose. With *Coin jaune jaune post-it*, Tuerlinckx also alludes to the way small children most often paint the sun in the top corner of their pictures. In this context, the artist speaks about the “square character of time” as a special ability of painting to depict the world and the universe inside a square.

This special quality of time is also conveyed by the sculptural reproduction of the found branch that seems to be growing through the wall into the museum from outside, as if in a Surrealist dream. A metaphor for the uncontrollability of nature, perhaps? On the other hand, far from looking in any way natural, the branch looks synthetic: its surface is white, like the wall. According to Tuerlinckx, this work was inspired by a piece of folk architecture at the Musée de la Memoire in Cransac, where plaster was used to simulate tree stumps that were joined to form a fence. Besides this folkloric element, however, the object seems to owe more to the overdrawn reality of Disney's *Frozen* than to any real (Swiss) forest. It is also unlikely to be a coincidence that the Y-shape of the branch echoes the last letter of the exhibition's title. It also evokes the shape of a stag head trophy seen by Tuerlinckx during her visits to Basel. Images like the branch, the forest, the deer or the trophy – and thus the activity of hunting – focus attention on notions we associate with the concept of “tradition”. Isolated ciphers of the traditional recur throughout the exhibition, for example in the form of a stylized wineglass on an enlarged paper coaster, wood panelling hinted at with brown paint, the baroque ornament of the painted border of an awning in Room 3, or the many floral motifs in the last room. All of these motifs address the



‘Branche Classique’ or ‘CHROMO-BRANCHE NOTHING FOR ETERNITY’, 2016

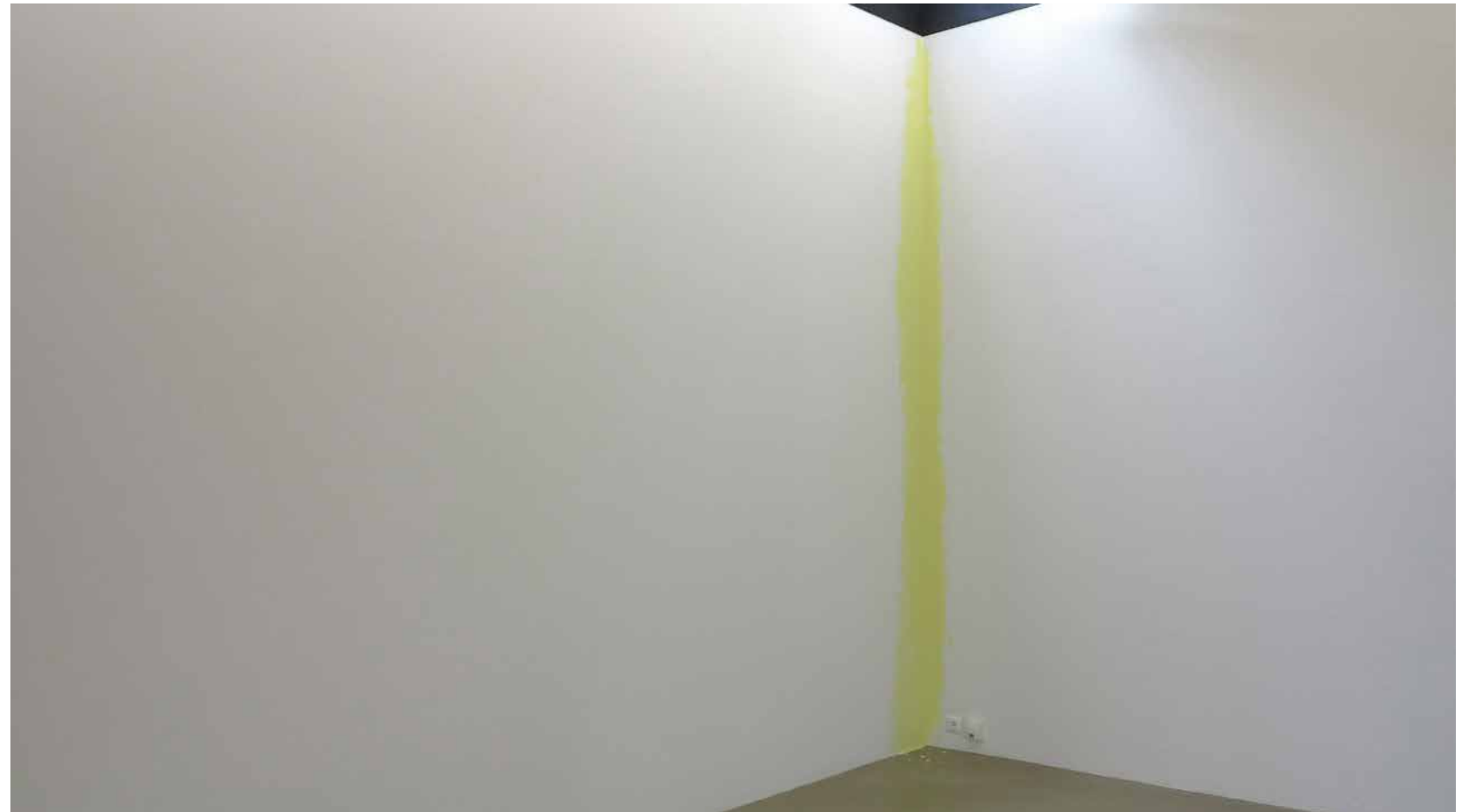
aus Molekülen besteht, deren Eigenschaften Gegenstand unterschiedlicher Bindungen von Atomen sind. Nichts ist für die Ewigkeit, vielmehr basiert die Welt um uns herum auf Konstellationen und Beziehungen. Das Atomium dient Tuerlinckx als Metapher für die Praxis des Ausstellens, die darin besteht, eine Reihe von Elementen – sichtbar durch Kategorien wie Grösse, Farbe, Natur und Kultur – in einem zeitlich bedingten Moment und Raum zu versammeln. Denn wie die Physik bewegt sich letztlich auch die Arbeit der Künstlerin zwischen dem, was man sieht, und dem, was verschwindet.

Es besteht zwar wissenschaftliche Einigkeit darüber, dass Ecken dort entstehen, wo zwei Linien oder Kanten zusammenstossen. Aber wo genau enden Ecken eigentlich? Die Wandmalerei *Coin jaune jaune post-it* ist der Versuch der Künstlerin, eine Antwort auf diese selbst konstruierte Frage zu finden. Die Grösse ihrer Malerei soll in etwa dem Bereich der ausgewählten Ecke entsprechen. Dabei ist sich Tuerlinckx bewusst, dass ihr Definitionsversuch subjektiv bleibt und daraus kein wissenschaftliches Urteil generiert werden kann. Im Gegenteil interessiert sie sich gerade aufgrund der Unlösbarkeit dieser Frage für das Phänomen Ecke, das auch auf ihren Zeichnungen immer wieder (meist unten rechts) erscheint. Die für das Experiment verwendete gelbe Farbe ist den bekannten Post-its nachempfunden und deutet auf das Phänomen, dass eine immer grössere Zahl von Menschen die Komplexität alltäglicher und beruflicher Aufgaben effizient selbst managen will oder muss. Tatsächlich verursacht die Malerei eine gewisse Irritation, wenn man vor ihr steht. Die Farbe, die eindeutig auf eine Form von postfordistischer Subjektivität verweist, zu der das stete und unaufhörliche Abspulen dringlicher Angelegenheiten gehört, will nicht recht zu dem unbestimmt wirkenden Farbschleier auf der Wand passen, der ganz offensichtlich weder Funktion noch Auftrag hat. In Bezug auf *Coin jaune jaune post-it* erwähnt Tuerlinckx jedoch auch das bekannte Phänomen, dass Kleinkinder die Sonne meist in die obere Ecke ihrer Bilder malen. Die Künstlerin spricht in diesem Zusammenhang vom »viereckigen Charakter der Zeit« als einer besonderen Eigenschaft der Malerei, die Welt, das Universum innerhalb eines Vierecks darstellen zu können.

Dieser besondere Charakter der Zeit findet sich auch durch die bildhauerische Reproduktion des gefundenen Astes vermittelt, der wie in einem surrealistischen Traum von aussen durch die Wand ins Museum hineinzuwachsen scheint. Eine Metapher für das Unkontrollierbare der Natur? Andererseits wirkt der Ast nicht im Geringsten natürlich, sondern vielmehr synthetisch: Seine Oberfläche ist weiss wie die Wand. Eine volkstümliche Architektur im Musée de la Memoire in Cransac inspirierte Tuerlinckx nach eigener Aussage zu dieser Arbeit. Dort wurden mittels Gips Holzstümpfe vorgetäuscht, die in der Art eines Zaunes zusammengefügt waren. Neben diesem folkloristischen Rudiment scheint Tuerlinckx' Objekt aber eher der überzeichneten Realität aus Walt Disneys *Frozen* entlehnt zu sein als einem echten (Schweizer) Wald. Es ist auch unwahrscheinlich, dass die Y-Form des Astes den letzten Buchstaben des Ausstellungstitels rein zufällig zitiert. Ferner leitet sie sich auch vom Anblick einer Hirschtrophäe ab, die Tuerlinckx während ihrer Besuche in Basel gesehen hat. Bilder wie der Ast, der Wald, das Wild oder die Trophäe – und damit verbunden die Tätigkeit des Jagens – lenken den Blick auf Vorstellungen, die wir mit dem Begriff »Tradition« verknüpfen. Chiffren des Traditionellen scheinen in der Aus-

museum as one of, if not the most important institution through which the community shapes its relationship to its own history (and tradition). This link is also made in many of the works on paper referred to as *NOTEs MUSEALES* (museum notes) in Room 2 (corridor), many of which were made in historical collections. But looking at Tuerlinckx's branch also calls to mind an idea from Robert Musil's *The Man Without Qualities*,: "Every one of our truths seems to be born split into two opposing falsehoods, and this, too, can be a way of arriving at a result that transcends the merely personal."

stellung punktuell immer wieder auf, so zum Beispiel in der Gestalt des stilisiert wiedergegebenen Weinglases auf einem vergrößerten Papieruntersetzer, einer durch braune Farbe angedeuteten Tafelung, im barocken Ornament des gemalten Saumes einer Markise im dritten Raum oder auch in den zahlreichen Blumenmotiven des letzten Saales. All diese Motive thematisieren das Museum als eine, wenn nicht *die* wichtigste Institution, mittels derer die Gemeinschaft ihr Verhältnis zur eigenen Geschichte (und Tradition) gestaltet. Dieser inhaltliche Bezug wird auch auf vielen der als *NOTEs MUSEALES* (Museumsnotizen) bezeichneten Blätter in Raum 2 (Korridor) der Ausstellung hergestellt, von denen ein Grossteil in historischen Sammlungen entstanden ist. Beim Anblick von Tuerlinckx' Astrelief lässt sich aber auch an jenen Gedanken aus Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* denken, dass »heute jede Wahrheit in zwei Halbwahrheiten geteilt auf die Welt« kommt.



Angle d'Ombre 'Coin jaune *jaune post-it*' or Ébauché muséal #1, 2016



ensemble 'NOTHING FOR ETERNITY/LIKE A BOOK' WALL CORRIDOR
 'NOTHING FOR ETERNITY/LIKE A BOOK', 'Ici le plafond...' -page RADIOBOOK
 COLLECTION B.O.O.K. VOL. 52, 1999-2016



ensemble 'NOTHING FOR ETERNITY/LIKE A BOOK'
WALL CORRIDOR 'NOTHING FOR ETERNITY/LIKE A BOOK', 2016 (Detail)

R O O M 2

ensemble 'NOTHING FOR ETERNITY/LIKE A BOOK'

The exhibition's second room is dominated by a 13-metre long vitrine presenting a large selection of volumes from the aforementioned *B.O.O.K.* collection begun by Tuerlinckx in 1999, for which she took all the papers, notes, writings, sketches and drawings in her studio, sorted them into groups, copied them and had them bound as books – "indexes", as she calls them.

The collection, which has since grown to 120 volumes, was first presented in the 1999 exhibition *THIS BOOK, LIKE A BOOK* at S.M.A.K. Ghent and FRAC Champagne-Ardenne in Reims. In these shows, visitors could sit at a table and read the books or copy certain volumes themselves and purchase them at cost price. At this time, Tuerlinckx's aim was to make her entire studio public – in the form of a comprehensive book: the exhibition as a book ("like a book"). This was prompted by a discussion between the artist and her curator (Bart de Baere) about how Tuerlinckx's processual and many-layered practice could be communicated publically without omitting important aspects.

As mentioned above, Tuerlinckx's artistic project is based in part on collecting objects that document "how she encounters the world". But how to exhibit this aspect, based as it is on her everyday way of living and working? The *B.O.O.K.* collection illustrates this in a unique way. And it also shows, for the first time in such concentrated form, the importance of drawing and writing in her art. Extensive volumes with titles like *RADIO BOOK*, *TACHE BOOK*, *MUSEUM NOTEBOOK*, *TRAVEL BOOK*, *MONDAY-SUNDAY BOOK* or *LATER BOOK* give insights into an oeuvre that is based on the permanent perception and artistic transcription

RAUM 2

ensemble 'NOTHING FOR ETERNITY/LIKE A BOOK'

Der zweite Raum der Ausstellung wird von einer 13 Meter langen Vitrine dominiert, die der Präsentation einer grösseren Auswahl von Bänden der Sammlung *B.O.O.K.* gewidmet ist, die Tuerlinckx 1999 begann und für die sie sämtliche in ihrem Atelier lagernden Papiere, Notizen, Schriften, Skizzen und Zeichnungen sortierte, kopierte und nach Gruppen unterteilt zu Büchern – »Verzeichnissen«, wie sie es nennt – binden liess.

Die mittlerweile auf 120 Bände angewachsene Sammlung wurde zuerst in der Ausstellung *THIS BOOK, LIKE A BOOK* präsentiert, die 1999 sowohl im S.M.A.K. Gent als auch im FRAC Champagne-Ardenne in Reims gastierte. Die Besucherinnen und Besucher konnten damals an einem Tisch sitzend in den Büchern lesen oder bestimmte Bände zum Selbstkostenpreis kopieren und mitnehmen. Tuerlinckx' Anliegen lautete damals, ihr ganzes Atelier öffentlich machen zu wollen – in Form eines umfassenden Buches: die Ausstellung als Buch (»like a book«). Hinter diesem Konzept stand damals die zwischen Künstlerin und Kurator (Bart de Baere) erörterte Frage, wie sich Tuerlinckx' prozessuale und vielschichtige Praxis öffentlich vermitteln liesse, ohne dabei wichtige Aspekte auszublenden.

Es wurde eingangs bereits erwähnt, dass das künstlerische Projekt von Joëlle Tuerlinckx unter anderem darauf basiert, Gegenstände zu sammeln, die dokumentieren, »wie die Welt ihr begegnet«. Doch wie kann man diesen Aspekt ausstellen, der doch auf einer alltäglichen Lebens- und Arbeitsform basiert? Die Sammlung *B.O.O.K.* veranschaulicht dies auf einzigartige Weise. Und sie zeigt auch – erstmals in dieser Intensität –, welche bedeutende Rolle das Zeichnen und das Schreiben innerhalb Tuerlinckx' Kunst haben. Umfassende Bände mit Titeln wie *RADIO BOOK*, *TACHE BOOK*, *MUSEUM NOTEBOOK*, *TRAVEL BOOK*, *MONDAY-SUNDAY BOOK* oder *LATER BOOK* geben Einblick in ein Œuvre, das auf der permanenten Wahrnehmung und künstlerischen Transkription unterschiedlicher Arten von Signalen basiert, die unser Bewusstsein täglich erreichen. Unermüdlich hat die Künstlerin die Schriftzüge und Reklamen, Hinweise und Instruktionen, Gesprächsfetzen und Gesten, Radioansagen und anderen kommunikativen Reize notiert respektive skizziert, die sie täglich erreichen – und sei es auf der Tramfahrt zum Atelier.

Über der gesamten Länge der Vitrine hat Tuerlinckx zwei Reihen gerahmter Tafeln installiert, die ausgewählte Blätter aus zwei Bänden der Sammlung *B.O.O.K.* – *MUSEUM NOTEBOOK* und *TRAVEL BOOK* – enthalten. Das so gewissermassen vom Buch auf die Wand projizierte und dabei neu angeordnete Material – das unter anderem zahlreiche Skizzen von Besuchen in diversen Basler Museen enthält sowie fragmentarisch angeordnete Reisenotizen, deren Raum-Zeit-Sprünge rund um den Globus führen – macht nur einen geringen Teil des in der Vitrine versammelten Konvoluts aus. Charakteristisch für die Gestaltung des Ensembles sind ausserdem Elemente wie der von Tuerlinckx selbst gebastelte Stempel oder die handschriftlichen Referenzen, mit denen sie sich die Rhetorik musealer Ausstellungsdispositive spielerisch aneignet.



Planche d'atelier 'THIS BOOK LIKE A B.O.O.K.', MUSÉALES NOTES, VOL. 63 ed. 2016: Museales Notes 05 'NEW YORK (USA) 2003', 2016



Planche d'atelier 'THIS BOOK LIKE A B.O.O.K.', MUSÉALES NOTES, VOL. 63 ed. 2016: 'NEW YORK (U.S.A.) 2006 - MUNSTER (G) 2013 - PARIS (F)', 2016



Planche d'atelier 'B.O.O.K.', TRAVEL'S POEMS 'New York', VOL. 65 ed. 2016: 'NEW YORK', 2015



Planche d'atelier 'THIS BOOK LIKE A B.O.O.K.', MUSÉALES NOTES, VOL. 63 ed. 2016: Museales Notes 04 'BASEL 2015 - BUENOS AIRES 2015', 2016

of various types of signals that enter our consciousness every day. Tirelessly, the artist notes and sketches the slogans and advertisements, advice and instructions, scraps of conversation and gestures, radio announcements and other communicative stimuli that reach her every day – even during the tram journey to her studio.

Above the full length of the vitrine, Tuerlinckx has installed two rows of framed pages from the two volumes of the *B.O.O.K.* collection: *MUSEUM NOTE-BOOK* and *TRAVEL BOOK*. This material, projected out of the book onto the wall and rearranged (including many sketches of visits to various Basel museums, as well as fragmentary travel notes whose jumps in time and space lead around the world) represents just a small part of the body of material gathered in the vitrine. Also characteristic of this ensemble are design elements like the stamps made by Tuerlinckx herself or the handwritten references in which she playfully appropriates the visual rhetoric of the museum's information design.

The wall opposite the vitrine is covered with wallpaper featuring a much-enlarged scan of a page from *RADIO BOOK*. On this wallpaper, Tuerlinckx has noted both the height of her studio wall and a piece of information about London picked up off the radio at the same moment: "Here: the room height is always 3M75 and/but the light fades at the same time in London ...". It is in the nature of Tuerlinckx's work that it brings together disparate elements at the same time as splitting things up again that were already amalgamated. In this way, Tuerlinckx creates breaks and jumps that destroy the predictable essence of classic narratives to make space for a new imaginary way of thinking.

Auf der der Vitrine gegenüberliegenden Wand ist eine Tapete angebracht, die stark vergrößert den Scan einer Seite des *RADIO BOOK* wiedergibt. Tuerlinckx hat darauf im selben Moment sowohl die Höhe ihrer Atelierwand als auch eine parallel dazu aus dem Radio aufgeschnappte Information zu London notiert: »Ici: Le Plafond est toujours à 3M75 et/mais la lumière disparaît au même moment à Londres« (dt: Hier: Die Raumhöhe ist immer 3M75 und/aber das Licht verschwindet im selben Moment in London). Es liegt in der Natur dieses Werkes, dass es einerseits Disparates zusammenführt und andererseits schon Amalgamiertes wieder aufspaltet. Auf diese Weise kreiert Tuerlinckx Brüche und Sprünge, die das vorbestimmbare Wesen klassischer Narrative zertrümmern, um Raum für ein neues imaginäres Denken zu schaffen.



Unten links: VITRINE 'River corner St. Alban-Teich', 15. October 2016 - 26. February 2017
(+ OBJETS TROUVES SUR PLACE), Vordergrund rechts: 'La Grande Chute verte', 2016
(vor Ort gefundenes Objekt), Hintergrund rechts: Typisch lokal Tür 'brun Van Dijk', 2016

R O O M 3

ensemble 'Typisch/Lokal/Schön'

When Tuerlinckx began her preparations 18 months before the Basel show, she could be seen making numerous sound and video recordings in the area around the museum. One result of this was the digital slide show *River corner St. Alban-Teich, Kunstmuseum, Basel*. It focusses attention on a detail outside the museum that goes almost unnoticed among all the picturesque houses: in a small whirlpool in the St. Alban-Teich canal, clearly visible from the windows of the connecting wing between the old and new parts of the museum, old plastic bottles and other rubbish collect. The individual photographs, taken on different days and referred to by Tuerlinckx as a "study film", show that the bottles revolve around each other as if in a dance, appearing in ever-changing constellations. Spending some time with this work (shown on a screen whose position resembles that of the museum's security monitors) one can see how the objects are constantly woven together and broken apart again by the eddies. Appearing banal at first, if viewed at greater length it becomes a metaphor for the show's knowingly lofty theme of transience: a focus on the fact that everything that exists will soon dissolve again, and that this process cannot be stopped. The whirlpool and the objects with their orbit-like circular motion also refer directly to the mural by Sol LeWitt on the opposite wall with its compass-drawn arcs.

RAUM 3

ensemble 'Typisch/Lokal/Schön'

Als Tuerlinckx mit einem Vorlauf von etwa eineinhalb Jahren begann, sich auf die Basler Ausstellung vorzubereiten, liess sich beobachten, wie sie zahlreiche Ton- und Videoaufnahmen im Umfeld des Museums machte. So entstand auch die digitale Diaschau *River corner St. Alban-Teich, Kunstmuseum, Basel*. Sie lenkt den Blick auf ein Detail ausserhalb des Museums, das zwischen den pittoresken Bürgerhäusern kaum auffällt: In einem kleinen Strudel des Kanals St.-Alban-Teich, der von den gläsernen Verbindungstrakten, die den Alt- und Neubau des Museums miteinander verbinden, gut einsehbar ist, sammeln sich weggeworfene PET-Flaschen und andere Plastikgegenstände an. Die einzelnen Fotos, an verschiedenen Tagen aufgenommen und von Tuerlinckx als »Studienfilm« bezeichnet, zeigen, dass die Flaschen sich wie im Tanz umeinander drehen und in immer neuen Konstellationen erscheinen. Wenn man sich auf die Arbeit einlässt – die auf einem Monitor gezeigt wird, dessen Position der der Sicherheitsmonitore im Museum nahekommt –, kann man sehen, wie die Gegenstände von den Wasserwirbeln immer wieder miteinander verflochten und voneinander gelöst werden. Das zunächst banal erscheinende Motiv wird bei anhaltender Betrachtung zur Metapher für das grosse, im Titel der Ausstellung bewusst hochgreifend benannte Thema des Vergänglichen: die Beschäftigung damit, dass alles, was ist, sich zugleich schon wieder auflöst und dass dieser Prozess nicht aufgehalten werden



RIVER CORNER-security screen 'St. Alban-Teich'
or STUDY FILM 'River corner St. Alban-Teich, Kunstmuseum, Basel', 2015-2016



ensemble 'Typisch/Lokal/Schön', 2016 (Detail)

kann. Die Strudel des Wassers und die Gegenstände mit ihren umlaufbahnartigen Kreisbewegungen nehmen zugleich direkten Bezug auf die gezirkelten Bogenlinien des gegenüberliegenden Wandgemäldes von Sol LeWitt.

Das beschriebene Video steht in Tuerlinckx' Werk nicht isoliert da, sondern ist Teil einer Reihe von gefilmten Momenten, welche die Künstlerin als Übungen dafür versteht, das eigene Bewusstsein für die Zeit zu sensibilisieren. Es kann mit der konsolenförmigen Wandskulptur *River corner St. Alban-Teich + OBJETS TROUVES SUR PLACE* als Ensemble betrachtet werden. Deren Korpus ist die massstäbliche Vergrößerung eines kleinen Stücks zerknickter Pappe (im Verhältnis 1:20), das Tuerlinckx in ihrem Atelier fand. Die Objekte auf der Konsole sind Überbleibsel vom Aufbau. In ihrem *Lexikon* würde die Künstlerin die Installation vermutlich als *BAC d'EXPOSITION* bezeichnen, als Display, das eine »Zusammenstellung von Ausstellungsresten« zeigt, deren Genre variiert (sie werden aus den jeweiligen Materialien der Ausstellung erstellt, deren Teil sie sind). Im Prinzip kann die *BAC d'EXPOSITION* also als eine »selektive Erinnerung an den Entwurf einer gesamten Ausstellung« verstanden werden. Tuerlinckx blickt auf das Format der Ausstellung wie andere auf eine Leinwand, woraus folgt, dass für sie alle Elemente der Ausstellung im Zusammenhang zu betrachten sind. Insofern lässt sich der auf der Konsole präsentierte Ast auch als Echo des Zweiges aus dem ersten Raum deuten: Während dieser die Aussenwand des Museums unkontrolliert zu durchbrechen scheint, ist der andere, wie im Museum üblich, als Anschauungsobjekt präpariert – aufbereitet als Teil einer symbolischen »Ordnung der Dinge«.

Die Wandmalerei *Typisch lokal Tür »brun Van Dijck«* deutet mit einfachen Mitteln das Motiv einer Täfelung an, Chiffre eines Raumbegriffs (traditionell, lokal, typisch, gediegen), der im Kontext der dominierenden Architektur – die als »Museum für Gegenwartskunst« im Jahr 1980 errichtet wurde – bewusst ausgeblendet wird. Genauso wie die Tür zum Lagerraum, die die Malerei hervorhebt, die in der vorherrschenden Architektur eigentlich weitgehend unsichtbar bleiben will – wie alles, das die Konzentration auf das Kunstwerk vermeintlich zerstreuen könnte. Tuerlinckx' Malerei fragt auch, ob das Museum eigentlich anders tickt, »moderner« ist, nur weil die Wände weiss getüncht sind. Welche Faszination geht von dem Konzept des White Cube aus, dass die Gestaltung von Ausstellungsräumen auch 40 Jahre nach Erscheinen von Brian O'Dohertys Standardwerk noch immer dem Mythos von der Neutralität folgt? Mit ihrer flüchtigen Geste lenkt Tuerlinckx den Blick auf Bruchstellen, die im Zusammenspiel zwischen dem Anspruch der Institution (modern, international, einzigartig, dynamisch), ihrer architektonischen Formulierung sowie dem politischen Kontext existieren. Frei nach Siegfried Kracauer nutzt Tuerlinckx hier das Potenzial des Ornaments (oder Dekors), um die paradoxe Logik moderner Architektur und von Museumsbauten im Speziellen kritisch zu verhandeln. Den besonderen Branton liess die Künstlerin dafür nach einem in der Palette des flämisch-barocken Malers Anthonis van Dyck angeblich wiederkehrenden Farbton anmischen. Ein scheinbar die Wand herabgelaufener, tatsächlich aber präzise gesteuerter Farbspritzer führt den Blick von dort hinauf zur Arbeit *Ebauché muséal #2*. Zwischen Wand und Decke stossen eine abstrakte schwarze Fläche und ein gemalter Saum dergestalt aufeinander, dass im Kopf das Bild einer Markise entsteht, mittels der die

The video described above does not stand alone in Tuerlinckx's oeuvre, but is part of a series of filmed moments understood by the artist as exercises in sensitizing her own mind to time. Together with the bracket-like wall sculpture *River corner St. Alban-Teich* + *OBJETs TROUVEs SUR PLACE* the film forms an ensemble. Its form is a 1:20 enlargement of a small piece of folded cardboard that Tuerlinckx found in her studio. The objects on the sculpture are leftovers from setting up the exhibition. In her *Lexicon*, the artist would presumably label the installation a *BAC d'EXPOSITION*, a display showing "an organized set of 'exhibition remainders' which vary in their genus (they are composed using the materials specific to each exhibition they represent)". In principle, then, the *BAC d'EXPOSITION* can be understood as a "selective memory of an entire exhibition proposal". Tuerlinckx looks at an exhibition format the way other people look at a canvas, and as a result she views all elements of the exhibition in context. In this light, the branch presented on the sculpture can be viewed as an echo of the branch in Room 1: whereas that branch seems to break wildly through the museum's outer wall, this one is prepared, in the standard museum manner, as an object to be looked at – presented as part of a symbolic "order of things".

With the simplest of means, the mural *Typisch lokal Tür > brun Van Dijck* hints at wooden panelling, code for a concept of space (traditional, local, typical, solid) that was deliberately avoided in the prevailing architecture – erected in 1980 as the "Museum für Gegenwartskunst". Just as the door to the storeroom, which the painting highlights, aims to remain largely invisible in this type of architecture – like anything that might be thought to distract attention from the artwork. Tuerlinckx's mural also asks whether the museum really works differently, whether it is really more "modern", just because the walls are whitewashed? What makes the concept of the white cube so fascinating that even now, forty years after the publication of Brian O'Doherty's standard work on the subject, the design of exhibition spaces still follows the myth of neutrality? With her ephemeral gesture, Tuerlinckx draws attention to the fractures that exist in the interplay between the institution's claims (modern, international, unique, dynamic), its architectural formulation, and the political context. In the spirit of Siegfried Kracauer, she uses the potential of ornament (or décor) here to deal critically with the paradoxical logic of modern architecture and of museum buildings in particular. She had the specific shade of brown mixed up based on a colour supposedly often found in the palette of the Flemish baroque painter Anthonis van Dyck. A splatter of paint that seems to be dripping down the wall, but that is actually carefully controlled, guides the gaze upwards to another painting, this time on the ceiling; the work *Ebauché muséal* #2. Between wall and ceiling, an abstract black area and a painted fringe come together in such a way as to create a picture of an awning in the viewer's mind, as if the ceiling had been replaced by a piece of black sailcloth. The window, usually masked by daylight blinds but deliberately left open by the artist, allows the exterior, otherwise blocked out, to become part of the exhibition situation. And, echoing and complementing Sol LeWitt's geometrical construction, a transparent strip of adhesive tape cuts through the space, falling from the ceiling like a ray of light.

Decke wie durch ein schwarzes Segel ersetzt scheint. Das eigentlich durch Tageslichtstoren stets verhängte, von der Künstlerin aber bewusst offen gelassene Fenster erlaubt es dem sonst ausgeblendeten Aussenraum, zu einem Teil der Ausstellungssituation zu werden. Und als von der Decke fallende Linie durchschneidet in Anlehnung an Sol LeWitts geometrische Konstruktion – aber doch auch komplementär zu ihr – ein transparentes Klebeband den Raum wie ein Lichtstrahl.



VITRINE 'River corner St. Alban-Teich', 15. October 2016 - 26. February 2017
(+ *OBJETs TROUVEs SUR PLACE*), 2016



ensemble SILVER room 'NOTHING FOR ETERNITY', 2016 (Detail)

RAUM 4

ensemble SILVER room 'NOTHING FOR ETERNITY'

Die Wände des vierten Raumes der Ausstellung sind komplett mit belgischem Schokoladenpapier unterschiedlichen Formats bespannt. Dessen Silberfolienbeschichtung spiegelt die Gegenstände und Lichtreflexe sowie die Bewegungen der Besucherinnen und Besucher und macht sie so zu Teilen eines verschwommenen raumgreifenden Tableaus. Die Ausstellung scheint hier Figuren des Doppelten und der Kopie, der Vervielfältigung und des Aufgespalten-Seins gewidmet zu sein. Das Schokoladenpapier mit einer beschichteten und einer unbeschichteten Seite ist für die Künstlerin nicht nur ästhetisch, sondern auch politisch ein Symbol für die »Zweiseitigkeit der Dinge«. Sein Einsatz in der Ausstellung stellt zum einen den Bezug zwischen der Schweiz und Belgien her, weil die Schokoladenproduktion für beide Länder eine Angelegenheit von nationalem Prestige ist; nicht zuletzt das unternehmerische Geschacher um die belgische Schokoladenfirma Côte d'Or hat gezeigt, dass Kategorien wie »Tradition« oder »Region« in der globalisierten Ökonomie bloße Marketingrhetorik geworden sind. Zum anderen thematisiert Tuerlinckx durch den Gebrauch des Silberpapiers auch das Geld, das sich im Französischen mit dem Silber das Wort »argent« teilt. Die »Zweiseitigkeit der Dinge« bedeutet mit Bezug auf Geld auch dessen Kehrseite: das schmutzige Geld. So leitet sich zum Beispiel der Firmenname Côte d'Or von der Goldküste (französisch: Côte-de-l'Or) in Westafrika (dem heutigen Ghana) ab und trägt darin gleichsam noch das Verbrechen des Kolonialismus in sich, das neben vielem anderen auch die Versorgung europäischer Chocolatiers mit Kakaobohnen sicherte (die aus dem Geschäft mit Schokolade erwirtschafteten Gewinne lieferten unter anderem Kapital für einige bedeutende europäische Kunstsammlungen).

Durch ihre Arbeit und ihre Art, die Dinge zu sehen, destabilisiert Tuerlinckx die pragmatisch ausgerichtete Perspektive, mit der wir für gewöhnlich auf das Faktische schauen. Sie ersetzt diese durch einen steten Prozess der ästhetischen Reflexion, um der »Komplexität der Elemente des Realen« und deren dialektischem Doppelcharakter begegnen zu können. In einem zurückliegenden Interview beantwortete sie die Frage nach ihrem Lieblingsbuch einmal folgendermaßen: »The best book for me is the book that gives the idea of the book.« Dieses Interesse der Künstlerin am Wesen der Dinge resultiert in ihrer intensiven künstlerischen Auseinandersetzung mit den Kategorien »Original«, »Kopie«, »Fälschung«, »Modell« und »Gestalt« (»figure«) – also der anhaltenden Beschäftigung mit der Frage nach dem »Ort« des Originals, soll heißen: der »Idee« eines Gegenstandes. Ein Beispiel für die Intensität und Vielfalt dieses Prozesses liefern möglicherweise auch die flachen Werke, die auf einer der Silberpapierwände zu einem dicht montierten und raumgreifenden Ensemble zusammengeführt werden. Es handelt sich um diverse Handzeichnungen einfacher Blumen, die durch zahlreiche bearbeitete Kopien und Scans ihrer selbst ergänzt wurden. Hierfür hat Tuerlinckx die von ihr handgezeichneten Originalmotive immer wieder mittels technischer Reproduktionsverfahren vervielfältigt und dabei ihre Erscheinung manipuliert, so zum Beispiel in der Serie der *Bougés fleurs*, namentlich den

ROOM 4

ensemble SILVER room 'NOTHING FOR ETERNITY'

The walls of Room 4 are completely covered with Belgian chocolate wrappers of different formats. Their silver foil coating mirrors the objects and the light, as well as the visitors' movements, making them part of a blurred, three-dimensional tableau. Here, the exhibition seems to focus on figures of the double and the copy, of duplication and being split. For the artist, the chocolate paper, with one coated and one uncoated side, is a symbol of the "two-sidedness of things", in both aesthetic and political terms. Its use in the exhibition creates a link between Switzerland and Belgium, both countries for which the production of chocolate is a matter of national prestige; the business haggling over Belgian chocolate brand Côte d'Or, for example, showed that in the global economy, categories like "tradition" or "region" have become mere marketing rhetoric. With her use of silver, Tuerlinckx also addresses the issue of money, both referred to in French by the word "argent". With regard to money, the "two-sidedness of things" also refers to its flipside: dirty money. The name Côte d'Or, for example, derives from Gold Coast in West Africa (today's Ghana), thus bearing within it the crimes of colonialism, which, among many other things, secured the supply of cocoa beans to European chocolate makers (fortunes made with chocolate provided the capital for several important European art collections).



ensemble SILVER room 'NOTHING FOR ETERNITY', 2016 (Detail)



ensemble SILVER room 'NOTHING FOR ETERNITY', 2016 (Detail)

BOUGÉ's gold oder den *BOUGÉ's silver*, bei denen es sich um Lichtbildkopien von Originalzeichnungen handelt, die Tuerlinckx während des Kopiervorgangs bewegt. Dadurch werden die Motive der Vorlagen gezielt verwackelt, woraus unterschiedliche Wirkungen resultieren: Manche Zeichnungen erscheinen seltsam gedehnt oder geschwungen, bei anderen wurden einzelne Linien im Prozess stroboskopisch vervielfacht – so, dass das Blattwerk und die Stengel zu zittern scheinen. Darauf spielt auch das Wort »bougé« an, das sowohl mit »bewegt« als auch mit »verwackelt« ins Deutsche übertragen werden kann. Tuerlinckx spricht vom »Stottern« der Motive.

Häufig handelt es sich bei der Serie um Kopien von zuvor bereits kopierten Blättern, wodurch die Pflanzenmotive wiederholt verrutschen und so wirken, als würde sie ein sanfter Wind zur Seite biegen. Auch die Ränder ausserhalb des erfassten Bildfeldes werden Gegenstand unberechenbarer Verwischungen und Verzerrungen. Andere *Bougés fleurs* entstehen in langen Scanvorgängen, die es der Künstlerin erlauben, die Vorlage während desselben Vorgangs zu entnehmen und zu einem späteren Zeitpunkt wieder in den Scanner einzulegen. Dies resultiert in rätselhaften Zeitsprüngen, die die Motive mal fragmentieren, dann wieder in feinen Graden überlagern oder in gegenläufigen Leserichtungen neu anordnen. Mit der Morphologie ihres Motivs – das sie in vollem Bewusstsein für seinen Symbolgehalt und klassischen Charakter gewählt hat und dessen Grenzen auch Künstler wie Warhol oder Mondrian ausloteten – manipuliert Tuerlinckx zugleich unseren Blick darauf. Sie schafft bewusst instabile Konstellationen, die das Synthetische und das Zeitliche der Wahrnehmung betonen. Dabei geht es auch um den Versuch, die Dinge wie beim ersten Mal anzuschauen, von ihnen überrascht und fasziniert zu sein.



ensemble SILVER room 'NOTHING FOR ETERNITY', 2016 (Detail)

With her work and her way of seeing things, Tuerlinckx destabilizes the pragmatic perspective from which we usually view the factual, replacing it with a constant process of aesthetic reflection as a way of dealing with the “complexity of the elements of the real” and their dialectical double character. In an interview, she once answered a question about her favourite book as follows: “The best book for me is the book that gives the idea of the book.” This interest in the nature of things is reflected in an intense artistic engagement with the categories “original”, “copy”, “forgery”, “model” and “figure” – a sustained focus on the question of the “place” of the original, the “idea” of the object. One example of the intensity and diversity of this process may be provided by the flat works assembled on one of the silver paper walls into an expansive, densely hung ensemble: drawings of simple flowers, supplemented by copies and scans of themselves. Tuerlinckx took her hand-drawn original motifs and used means of technical reproduction to duplicate them and manipulate their appearance, as in the series of *Bougés fleurs*: *BOUGÉS gold* and *BOUGÉS silver*, for example, are photocopies of original drawings for which Tuerlinckx moved the picture during the copying process (*bougé* being French for “moved”). This results in a deliberate blurring of the original motifs, with a range of effects: some drawings appear strangely stretched or curved, while in others, individual lines are stroboscopically multiplied so that leaves and stalks appear to tremble. Tuerlinckx also refers to the motifs “stuttering”.

Many of the works in this series are copies of copies, causing the plant motifs to shift again and again, looking as if they are being bowed over by a gentle wind. The margins beyond the motif being copied are also subjected to unpredictable blurring and distortion. Other *Bougés fleurs* are the result of lengthy



'BOUGÉ silver #10' -série FLEURS *Sitterwerk/alu or*
'Branche verte *baroque* #4' -série *BOUGÉS fleurs*, 2016

scanning processes that allow the artist to remove the original from the scanner and then replace it later. This results in puzzling jumps in time that sometimes fragment the motifs, then layer them in fine gradations or rearrange them in different directions. With the morphology of her motif (one whose symbolism and classic character she is fully aware of, and whose limits have been probed by other artists including Warhol and Mondrian), Tuerlinckx also manipulates the way we look at it. She deliberately creates unstable constellations that stress the synthetic and temporal dimensions of perception. This is also about trying to see things as if for the first time, about being surprised and fascinated.

Tuerlinckx's works offer suggestions for how reality might look, not how it seems. She does not acknowledge a thing as it appears to her as an object of perception: clothed in the forms of space and time and embedded in the categories of application and function. In Tuerlinckx's work, the actual differs from the real in that it includes the possible. In everything she does, her work runs counter to the current spiritual and political constitution of the world, a state of affairs resulting far more from the power of facts than from ideas. Against the ubiquitous and ever-louder calls for reliable judgements and objectively identifiable values – even in the cultural sphere – the artist sets her concept of truth as something unfinished. She confronts the museum as a figure of authority with the opposite image of the studio as a space of questioning and doubting, of sustained speculation, of permanent searching and moving closer to what is ultimately unattainable.

Søren Grammel, *curator of the exhibition*

Tuerlinckx' Arbeiten bieten uns Impulse dafür, wie die Wirklichkeit aussehen könnte, nicht wie sie erscheint. Sie erkennt ein Ding nicht an, wie es ihr als Gegenstand ihrer Wahrnehmung erscheint: eingekleidet in die Anschauungsformen von Raum und Zeit und eingebettet in die Kategorien von Anwendung und Funktion. In Tuerlinckx' Werk unterscheidet sich die Wirklichkeit von der Realität dadurch, dass sie das Mögliche enthält. In allem, was die Künstlerin macht, läuft ihr Werk der aktuellen geistigen und politischen Konstitution der Welt zuwider, die weit mehr das Resultat der Gewalt von Fakten ist als das von Ideen. Der omnipräsent immer lauter vernehmbaren Forderung nach verlässlichen Urteilen und objektiv feststellbaren Werten – auch die Kultur selbst betreffend – setzt die Künstlerin ihr Konzept von der Wahrheit als einem Unfertigen entgegen. Sie konfrontiert das Museum als Figur der Autorität mit dem ihm entgegengesetzten Bild vom Atelier als Raum des Fragens und des Zweifels, der anhaltenden Spekulation, der permanenten Suche und Annäherung an das zuletzt doch Unerreichbare.

Søren Grammel, *Kurator der Ausstellung*



ensemble SILVER room 'NOTHING FOR ETERNITY' (linke Wand): PLAQUE D'ARCHIVE
'GEOMETRICAL BOOK COLLECTION B.O.O.K. VOL. 61 ed 1999/dia-neg', 2016
PLAQUE D'ARCHIVE 'Geldbaum' -série papier *Stella Lohaus Galerie*, 2016
PLAQUE D'ARCHIVE 'Enveloppe ronds 100, 90, 80, 30, 20, 45, 10, 11, 40, 50, 60, 70', 2016
'Abstract pur aluminisé' (2 + 3), 2016

Liste der ausgestellten Werke
List of exhibited works

R A U M 1

ensemble 'ATOMIC AMALGAME ANNÉE 58' – FLOOR FIGURE 'RONDS-DE-SOL' 15.10.2016

1.1 MATERIAL EXPLANATION NOTHING FOR ETERNITY 15.10.2016...

PLANCHES D'ATELIER *REBUS NOTHING FOR ETERNITY*

Serie REBUS 'NOTHING FOR ETERNITY #1-13', 2016

Champignons vert–Coin noir / Blaue Blume Lausanne

Original RIVER CORNER – ½ COPY TABLEAU/EAU

Étude de pin / Mouillage rond bleu 'aber keine rot'

Cuba star color, Cuba star Black/white, Corea mu, Rot Fedlmann, Grune Munsterland, 83,

Floralp, Tarte MONUMENT POINT ZÉRO / NOTHING FOR ETERNITY typex

Étude d'ombrage/Coulées noires

Silberblatt / Geldbaum

NO THING/THEORY OF WALKING Lines vert / grünes Blattwerk

TARTE Gold, neutral Grau, FLOOR, AUSSTELLUNGS AUGENBLICK, ici un trou, X / Atomium

Dunkle schwarze Cubusecke/THEORY OF WALKING Lignes rouge bleu / One Million Years

Rotes Blattwerk/Quadrille manuel bleu / THEORY OF WALKING Lines noir rouge bleu

Coin + Soleil / Blaues Quadratbutter 'FLORALP'

Linien 'THEORY OF WALKING' rouge vert/sous verre Weinblatt (vert)

Original Quadrat – ½ Copy TABLEAU/EAU

1.2 Ensemble Atomium, 2016

1.3 Angle d'Ombre 'Coin jaune *jaune post-it*' or Ébauché muséal #1, 2016

1.4 'Branche Classique' or 'CHROMO-BRANCHE NOTHING FOR ETERNITY', 2016

1.5 Ronds-de-Sol (gegen den Uhrzeigersinn)

'AUSSTELLUNGS AUGENBLICK' or 'AUSSTELLUNGS AUGENBLICK VORFÜHRUNGSGEGENSTAND SCHAU

WIE ES RUNTER FÄLLT', 2016 mit 'Étude pour *Black Star*'

'FLOOR' -original exhibition material NOTHING FOR ETERNITY, Basel, 2016

'SUNGLASS studio' or 'BRONZE' #2, 2016

'SUNGLASS' grand bronze or BRONZE #1, 2016

'ENTER HERE' + 'FLOOR', 2002-2016

'188966' or 'OBJET TROUVE 188966', 2015

'Coin d'ombre X ANS D'AGE (extrait) -original exhibition material 'WOR(LD)K IN PROGRESS?', Wiels

Contemporary Art Centre, Brussels, 2012

'Petit gold', 2016

Ensemble 'Merci Duchamp!', 2016

'Monnaie noire #1', 2014-2016

'Neutral 1'

'Neutral 2'

'Neutral 3'

'Neutral 4'

'Neutral 5'

'Neutral 6'

'MONUMENT MOMENT POINT ZERO -série TITRE-TARTE, 2012 + 'Pierre Trouvée/Lancée' (Rhin, Basel, 2016)

'Geschichte' -original exhibition material 'LE VISITEUR PARFAIT', Ausstellungshalle zeitgenössische Kunst Münster, 2005

'SCHÖNE' -original exhibition material 'LE VISITEUR PARFAIT', Ausstellungshalle zeitgenössische Kunst Münster, 2005

'DOUBLE ROND rose' or 'Double rose THIS BOOK LIKE A BOOK', 1999-2016

'Étude pour Tarte d'ombre couleur (1)' -original exhibition material '1/MUSEUM', Galerie Nagel Draxler in Salle de ventes Lempertz, Brussels, 2015

'Rond Hermitage THAT'S IT!' -original performance material «THAT'S IT!» (+3 FREE minutes), Kaaitheater, Brussels, 2015

'THAT'S IT!' -black -original performance material «THAT'S IT!» (+3 FREE minutes), Kaaitheater, Brussels / TATE, London, 2015

'GOLD', 2016

'Boussole NOTHING FOR ETERNITY' d'après 'CRYSTAL TIMES' Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía Palacio de Cristal, Madrid, (2010), 2016

'Matrice MUSÉE DE LA MÉMOIRE -PROPRIÉTÉ UNIVERSELLE®' -scale 432' -agrandissements d'un élément original ('Star 1', 'Star 2', '12000', '6000') de la construction du monument pour «La Triangulaire de Cransac », Cransac, 2011, 2016

'Teinté Star Cuba / Ø60 cm', 2016

'Momameta' or 'Étude pour Momamétamatériel, 1999-2016

'Figure flottante 38' or '38', 2016

'Munsterland vert', 2005

'Munsterland rouge', 2005

PLAQUE D'ARCHIVE 'Feuille de vigne rehaussée' -original exhibition material '1/MUSEUM, Galerie Nagel Draxler in Salle de ventes Lempertz, Brussels, 2015

Grande Tarte Fleur 'ANDY' (1-3)' -original exhibition material '1/MUSEUM', Galerie Nagel Draxler in Salle de ventes Lempertz, Brussels, 2015

'Disque silver' -original exhibition material 'CRYSTAL TIMES' Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2002

'THIS BOOK LIKE A BOOK - BOOK COLLECTION' or 'THIS BOOK LIKE A BOOK - SMAK #2, Gent 1999', 1999

'Outils for Ronds-de-Sol', 2016

R A U M 2

ensemble ‘NOTHING FOR ETERNITY/LIKE A BOOK’
WALL CORRIDOR ‘NOTHING FOR ETERNITY/LIKE A BOOK - 15.50 m’, 2016

Obere Reihe (von rechts nach links):

Planches d’atelier ‘B.O.O.K.’, 1996-2016

Aus der Serie TRAVEL POEM

VOL. 65 ed. 2016: ‘NY (U.S.A.) 2015 N-Y 2015 - VENEZIA 1996’, 1996

VOL. 65 ed. 1996, ed. 2016: ‘COPENHAGEN (D) 1996’, 1996

VOL. 65 ed. 2016: ‘LUXEMBURG (L) 2015 - CHICAGO 2003’, 2003, 2015

VOL. 65 ed. 1996, ed. 2016: ‘COPENHAGEN 1996 *manuscrit, tapuscrit*’, 1996

VOL. 65 ed. 2016: ‘NEW YORK’, 2015

VOL. 65 ed. 2016: ‘NY 2015 - BUSAN - SEOUL 2004’, 2015, 2004

VOL. 65 ed. 2016: ‘FRANKFURT 2010 - BUSAN 2004 - KOREA’, 2004, 2010

VOL. 65 ed. 1999, ed. 2016: ‘Reims’, 1999

VOL. 65 ed. 2016: ‘KONSTANZ (S) 2015 - NY 2016’, 2015, 2016

VOL. 65 ed. 2016: ‘NEW YORK (U.S.A.) 2005 - PARIS (F) 2005 - LONDON (UK) 2002’, 2002, 2005

VOL. 65 ed. 2016: ‘New York 2005 Cleveland (U.S.A.), Toronto’, 2005

Untere Reihe (von rechts nach links):

Planches d’atelier ‘THIS BOOK LIKE B.O.O.K.’

Aus der Serie MUSÉALES NOTES

VOL. 63 ed. 2016: Muséales Notes 08 ‘BUSAN (KOREA, 2004)

VOL. 63 ed. 2016: Muséales Notes 05 ‘NEW YORK (USA) 2003’, 2016

VOL. 63 ed. 2016: Muséales Notes 04 ‘BASEL 2015 - BUENOS AIRES 2015’, 2016

VOL. 63 ed. 2016: ‘NEW YORK (U.S.A.) 2006 - MUNSTER (G) 2013 - PARIS (F)’, 2016

VOL. 63 ed. 2016: 03 ‘VENISE 1995 - ‘(ISTAMBOUL? - NEW YORK? - BERLIN?’), 2016

VOL. 63 ed. 2016: 11 ‘BERLIN (D) 2010’, 2016

VOL. 63 ed. 2016: 09 ‘VENISE (2012?) - RODEZ (FRANCE) 2008 - BRUXELLES 2001’, 2016

VOL. 63 ed. 2016: 06 ‘SINT PETERSBURG 2014 - SEOUL (KOREA - 2004) - NEW YORK 2015 - BUSAN KOREA 2004 - VIENNE 2011’, 2016

VOL. 63 ed. 2016: 10 NEW YORK (U.S.A. OCT 2015 - VENISE 2012 - VENISE (I) Aout 2012 - BUSAN (COREE) 03-2004, 2016

VOL. 63 ed. 2016: 02 ‘BASEL 2015 - VENIZE 2012’, 2016

VOL. 63 ed. 2016: 01 ‘BASEL 2016’, 2016

‘SILVER-QUARTER’, 2016

2.2 vitrine CORRIDOR ‘NOTHING FOR ETERNITY/LIKE A BOOK’, 2016 (12.50 m, von rechts nach links)
B.O.O.K. collection, ed. 1999

Teilstück 1: Serie ‘THIS BOOK LIKE A B.O.O.K.’ ed. 1999

Teilstück 2: Serie ‘THIS BOOK LIKE A B.O.O.K.’ ed. 1999

Original MUSEALES NOTES Museum für Gegenwartskunst Basel, first exhibition note with water accident

INSPIRATION BOOK: Livre indien ‘about life’ (dedicace: Ria Pacquée) and OLYMPIC Carbon Book with extra carbon, 100 leaf Triplicate No.607

Teilstück 3: Serie ‘THIS BOOK LIKE A B.O.O.K.’ ed. 1999

Original ‘B.O.O.K. collection, ed. 2016, 2016, VOL. 63 UUMBRELLA ed 2016’

Teilstück 4: Serie ‘THIS BOOK LIKE A B.O.O.K.’ ed. 1999

PAGES FLOTTANTES -original Page RADIOBOOK ‘ICI LE PLAFOND...’, 1999, original RADIOBOOK COLLECTION *B.O.O.K.* VOL.52’

INSPIRATION BOOK: ‘The Pleasures and Sorrows of Work’, Alain de Botton, ed. vintage international, 2008. Original zu: Planche d’atelier VOL. 63 ed. 2016: 06 ‘SINT PETERSBURG 2014 - SEOUL (KOREA - 2004) - NEW YORK 2015 - BUSAN KOREA 2004 - VIENNE 2011’, 2016

MATERIEL ORIGINAL -MUSEALES NOTES JOËLLE TUERLINCKX: ‘Reims’ -original TRAVELBOOK COLLECTION *B.O.O.K.* VOL.65 ed. 1999/TRAVEL’S

POEM ed. 2016

Teilstück 5: Serie ‘THIS BOOK LIKE A B.O.O.K.’ ed. 1999

Floating page of : PLAQUE D’ARCHIVE ‘GEOMETRICAL BOOK *COLLECTION B.O.O.K. VOL. 61 ed 1999/dia-neg*’, 2016

B.O.O.K. collection, ed. 2016, 2016, VOL. 65 TRAVEL’S POEM ed 2016

2.3 ‘Ici le plafond...’ -page RADIOBOOK COLLECTION B.O.O.K. VOL. 52, 1999-2016

R A U M 3

ensemble ‘Typisch/Lokal/Schön’

3.1 VITRINE ‘River corner St. Alban-Teich’, 15. October 2016 - 26. February 2017 (+ OBJETS TROUVES SUR PLACE)

3.2 RIVER CORNER-security screen ‘St. Alban-Teich’ or STUDY FILM ‘River corner *St. Alban-Teich, Kunstmuseum, Basel*’, 2015-2016

3.3 Ebauché ‘Black Ceiling’ or Ebauché muséal #2 , 2016

3.4 Typisch lokal Tür ‘brun Van Dijck’, 2016

3.5 ‘La Grande Chute verte’, 2016 (vor Ort gefundenes Objekt)

R A U M 4

ensemble SILVER room ‘NOTHING FOR ETERNITY’

Linke Wand:

4.1 PLAQUE D’ARCHIVE ‘GEOMETRICAL BOOK *COLLECTION B.O.O.K. VOL. 61 ed 1999/dia-neg*’, 2016

4.2 PLAQUE D’ARCHIVE ‘Geldbaum’ -série papier *Stella Lohaus Galerie*, 2016

4.3 PLAQUE D’ARCHIVE ‘Enveloppe ronds 100, 90, 80, 30, 20, 45, 10, 11, 40, 50, 60, 70’, 2016

4.4 ‘Abstract pur alumisé’ (2 + 3), 2016

Rechte Wand (obere Reihe):

4.5 ‘Pin vert barré/coin rouge’ -série Sitterwerk *fleurs*, 2015

PALETTE ‘Yellow pink BIEKE’ or PALETTE ‘NOTHING FOR ETERNITY’ #2, 2016

‘Branche verte *rose bougé*’ -série FLEURS *Sitterwerk/dia* or ‘Branche verte *rose*’ -série BOUGÉS *fleurs*, 2016

‘Branchage vert’ (3 + 4), 1985

‘Grand pin *bic*’ -série FLEURS *Sitterwerk 2015*, 2016

‘Chrysanthème’ -série FLEURS *Sitterwerk*, 2016

‘La Cransacoise’, 2011

‘Branche verte #3’ -série FLEURs *Sitterwerk/dia* or ‘Branche verte *bougé* #3’ -série BOUGés *fleurs*, 2016
‘Impression Pré’, 1976
‘Feuille noire barrée *rouge vert*’ -série FLEURs *Sitterwerk*, 2016
Fleurs dans pot à fleurs, 1963
‘BOUGé silver #5’ -série FLEURs *Sitterwerk/alu* or ‘Petit pin crayon #5’ -série BOUGés *fleurs*, 2016
‘Petit pin crayon barré *vert*’ -série FLEURs *Sitterwerk*, 2016
PALETTE ‘Étude jaune post-it NOTHING FOR ETERNITY’, 2016
‘Carbonifère II’, 2009
‘Carbonifère I ou Carbonifère Fleur Noir’, 2009
‘Pin bleu/ombrage noir’ -série FLEURs *Sitterwerk*, 2015
‘Fleur rouge bleu/coin d’ombre noir, -série FLEURs *Sitterwerk*, 2015
‘Branche verte négatif *bougé*’ -série FLEURs *Sitterwerk/dia* or ‘Branche verte négatif’ -série BOUGés *fleurs*, 2016
PALETTE ‘Etude pour Grande Tarte Fleur ‘ANDY’, 2015
‘Fine Fleur rouge bougé #2’ -série FLEURs *Sitterwerk/dia* or ‘Fine Fleur rouge #7’ -série BOUGés *fleurs*, 2016
‘Fine Fleur rouge bougé ’ -série FLEURs *Sitterwerk/dia* or ‘Fine Fleur rouge #7’ -série BOUGés *fleurs*, 2016
Branche verte #1, 2016 -série Fleur *Sitterwerk/dia*
PALETTE ‘Etude pour brun Van Dijk’, -NOTHING FOR ETERNITY #1, 2016
‘Fleur verte/carton’ -série FLEURs *Sitterwerk 2015*, 2016
‘Fleur rouge *Sitterwerk*’ or Fine Fleur *rouge*, 2015
‘Branchage vert’ (1 + 2), 1985
PALETTE ‘Etude pour Rouge *Suisse*’, -NOTHING FOR ETERNITY, 2016
‘Double Blé rouge bleu/ligne noire’ -série FLEURs *Sitterwerk*, 2015
‘Blé rouge bleu #1 -série FLEURs *Sitterwerk*, 2015
‘Blé rouge bleu #1 -série FLEURs *Sitterwerk/dia*, 2015
‘Double Blattwerk baroque *bleu rouge*’ -série FLEURs *Sitterwerk*, 2016
‘Croix rouge/zwarte Blattwerk’ -série FLEURs *Sitterwerk*, 2015

Rechte Wand (untere Reihe):

‘Chrysanthème #1’ -série FLEURs *Sitterwerk/alu* or ‘Chrysanthème’ -série BOUGés *fleurs*, 2016

‘BOUGé gold #10’ -série FLEURs *Sitterwerk/alu* or ‘Petit pin crayon #1’ -série BOUGés *fleurs*, 2016
‘BOUGé gold #11’ -série FLEURs *Sitterwerk/alu* or ‘Petit pin crayon #2’ -série BOUGés *fleurs*, 2016
‘BOUGé gold #12’ -série FLEURs *Sitterwerk/alu* or ‘Petit pin crayon #3’ -série BOUGés *fleurs*, 2016
‘BOUGé silver #14’ -série FLEURs *Sitterwerk/alu* or ‘Petit pin crayon #7’ -série BOUGés *fleurs*, 2016
‘BOUGé silver #13’ -série FLEURs *Sitterwerk/alu* or ‘Petit pin crayon #6’ -série BOUGés *fleurs*, 2016
‘BOUGé silver #15’ -série FLEURs *Sitterwerk/alu* or ‘Petit pin crayon #8’ -série BOUGés *fleurs*, 2016
‘BOUGé silver #11’ -série FLEURs *Sitterwerk/alu* or ‘Petit pin crayon #4’ -série BOUGés *fleurs*, 2016

‘BOUGé gold #1’ -série FLEURs *Sitterwerk/alu* or ‘Double Blattwerk *bleu rouge*’ -série BOUGés *fleurs*, 2016
‘BOUGé silver #1’ -série FLEURs *Sitterwerk/alu* or ‘Double Blattwerk *bleu rouge*’ -série BOUGés *fleurs*, 2016
‘BOUGé silver #2’ -série FLEURs *Sitterwerk/alu* or ‘Double Blattwerk *bleu rouge*’ -série BOUGés *fleurs*, 2016
‘BOUGé silver #3’ -série FLEURs *Sitterwerk/alu* or ‘Double Blattwerk *bleu rouge*’ -série BOUGés *fleurs*, 2016

‘La Cransacoise #1’, 2011-2013-2016
‘La Cransacoise #2’, 2011
PALETTE ‘étude Bombage pour silver salle’ -série 1/MUSEUM, 2015

‘BOUGé silver #3’ -série FLEURs *Sitterwerk/alu* or ‘Pin crayon bleu #2’ -série BOUGés *fleurs*, 2016
‘BOUGé silver #4’ -série FLEURs *Sitterwerk/alu* or ‘Pin crayon bleu #3’ -série BOUGés *fleurs*, 2016

‘BOUGé silver #7’ -série FLEURs *Sitterwerk/alu* or ‘Branche verte *baroque* #1’ -série BOUGés *fleurs*, 2016
‘BOUGé silver #10’ -série FLEURs *Sitterwerk/alu* or ‘Branche verte *baroque* #4’ -série BOUGés *fleurs*, 2016
‘BOUGé silver #9’ -série FLEURs *Sitterwerk/alu* or ‘Branche verte *baroque* #3’ -série BOUGés *fleurs*, 2016
‘BOUGé silver #8’ -série FLEURs *Sitterwerk/alu* or ‘Branche verte *baroque* #2’ -série BOUGés *fleurs*, 2016
‘BOUGé silver #6’ -série FLEURs *Sitterwerk/alu* or ‘Branche verte *baroque* #1’ -série BOUGés *fleurs*, 2016

‘BOUGé gold #4’ -série FLEURs *Sitterwerk/alu* or ‘Fine eur rouge #4’ -série Bougés *fleurs*, 2016
‘BOUGé gold #2’ -série FLEURs *Sitterwerk/alu* or ‘Fine eur rouge #2’ -série Bougés *fleurs*, 2016
‘BOUGé gold #1’ -série FLEURs *Sitterwerk/alu* or ‘Fine eur rouge #1’ -série Bougés *fleurs*, 2016
‘BOUGé gold #3’ -série FLEURs *Sitterwerk/alu* or ‘Fine eur rouge #3’ -série Bougés *fleurs*, 2016

‘BOUGé silver #5’ Cransac/alu’ -série BOUGés *fleurs*, 2016
‘BOUGé silver #6’ Cransac/alu’ -série BOUGés *fleurs*, 2016

‘La Cransacoise #3’ or Fleur barrée *fluo yellow*, 2011

‘BOUGé gold #7’ Cransac/alu’ -série BOUGés *fleurs*, 2016

‘BOUGé gold #8’ Cransac/alu’ -série BOUGés *fleurs*, 2016
‘BOUGé gold #6’ Cransac/alu’ -série BOUGés *fleurs*, 2016
‘BOUGé gold #9’ Cransac/alu’ -série BOUGés *fleurs*, 2016

BARRE D’INFINI blanche ‘197,5cm Ø0.4cm’, 2007

**4.6 CEILING FIGURES ‘NOTHING FOR ETERNITY’
série weight material #6 (1153g), 2016**

Publikation

Erscheint anlässlich der Ausstellung:
Joëlle Tuerlinckx
Kunstmuseum Basel | Gegenwart
15. Oktober 2016 – 26. Februar 2017

Herausgeber:
Kunstmuseum Basel | Gegenwart

Redaktion:
Søren Grammel, Eva Falge
Text:

Søren Grammel
Lektorat Deutsch:
Ilka Backmeister-Collacott

Korrektur Deutsch:
Ulrike Ritter

Übersetzung Deutsch-Englisch:
Nicholas Grindell

Gestaltung:
sofie's Kommunikationsdesign

Druck:
Gremper

Auflage:
4000 Stück

Fotonachweis:
Kunstmuseum Basel, Gina Folly:
S. 7; 22–23; 24; 28; 30; 34; 36–37; 41
Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler:
S. 8; 9; 39
Joëlle Tuerlinckx:
S. 2; 3; 4; 10; 14; 17; 18; 20–21; 26–27;
29; 33; 38

ISBN: 978-3-7204-0233-0

© Kunstmuseum Basel | Gegenwart
mit Emanuel Hoffmann-Stiftung
St. Alban-Rheinweg 60,
4010 Basel, Schweiz

www.kunstmuseumbasel.ch

Ausstellung

Kunstmuseum Basel
Direktor:
Josef Helfenstein
Kaufmännischer Direktor:
Stefan Charles

Kurator der Ausstellung:
Søren Grammel

Künstlerin:
Joëlle Tuerlinckx
Künstlerische Assistenz:
Caroline Wolewinski, Bieke Criel,
Hannelore Mattheus, Denise Moser

Kuratorische Assistenz:
Eva Falge, Philipp Selzer

Volontariat:
Sarah Wiesendanger

Registrar:
Charlotte Gutzwiller

Restauratorische Betreuung:
Annette Fritsch, Chantal Schwendener,
Werner Müller

Leitung Aufbau und Technik:
Muriel Uttinger

Aufbau:
Pawel Ferus, Aurin Kamm, Bojan Šarčević
Kommunikation und Marketing:
Gerrit Terstiege, Michael Mathis, Christian Selz
Bildung und Vermittlung:
Andrea Saladin

Alle Werke sind Besitz der Künstlerin /
All works are the property of the artist
Courtesy Joëlle Tuerlinckx, Galerie Nagel Draxler,
Berlin/Köln; Galerie nächst St. Stephan Rosemarie
Schwarzwälder, Wien

